Ettore Perrella

Dialogo sulla pittura



Arché Ipotesi

Ettore Perrella

Dialogo sulla pittura

Introduzione di Giorgio Segato

Arché

Indice

Giorgio Segato Un dialogo sulla cultura allo scadere del XX secolo 6

I. Che cos'è la pittura? 17
1. Una curiosa dimenticanza 17
2. Sul valore dei dipinti 24
3. Una civiltà fatta d'immagini 34
4. Perché la grande pittura è sempre stata cattolica 36
5. Ma serve davvero a qualcosa la pittura? 45
6. L'Oriente, l'Occidente e la pittura 48
7. Contro la pavidità 57

II. La parola e l'immagine 61
8. Narciso al fonte 61
9. Corpo sottile 74
10. Nome, definizione, immagine 79
11. Perché i viventi non sono dei computers 88
12. La lettera 92
13. Trisipostaticità della significazione 97
14. Dal concetto all'ipostasi 100
15. Trisipostaticità dell'immagine 102

III. Il glifo 107
16. «Theorema cum figuris» 107
17. Un breve chiarimento necessario 110
18. Il glifo come cornice 111

19. Il glifo come marchio 115
20. Il glifo come scrittura 119
21. Il glifo come decorazione 125
22. Il glifo come insegna 126
23. Il glifo come disegno 128
24. L'albero e le bottiglie 139

IV. L'icona 153
25. Palinodia 153
26. Omonimie 158
27. Giovanni Damasceno sull'immagine 160
28. Ortodossi, cattolici e protestanti 169
29. Dalle icone all'icona 175
30. La pittura e il sacro 182
31. Perché l'icona non è mai la copia d'un oggetto 187
32. La funzione iconica 191
33. Il luogo dell'icona 202

V. Il tratto 207
34. Disegno e pittura 207
35. Dare a vedere e far durare 209
36. Tre tecniche 212
37. L'imprimitura 217
38. Opacità e trasparenza 220
39. Complementarità dei colori 222
40. L'ascesi pittorica 225
41. La sprezzatura 234

VI. Dipingere 238
42. Gli antichi e noi 238
43. Imparare a dipingere 240

44. Il glifo come ripetizione 245
45. L'idea 254
46. L'abbozzo 257
47. Misure 261
48. La campitura 263
49. Ritorni 266
50. Velature 273
51. Come si può insegnare a dipingere 278

Dalla quarta di copertina 281
L'autore 282

Giorgio Segato

Un dialogo sulla cultura allo scadere del XX secolo

Ettore Perrella affronta la difficile e complessa questione dell'arte contemporanea, e della pittura in modo specifico, nella forma del dialogo scritto: un paradosso con cui Platone risolveva il paradosso socratico della non scrittura. La filosofia di Socrate aveva bisogno, per esprimersi, dell'interlocutore diretto, in una pratica che faceva costantemente emergere richieste di chiarimento, risposte da confutare, contraddizioni, possibilità espansive e di approfondimento.

Di arte contemporanea e di pittura si scrive molto, se ne produce moltissima, ma soprattutto se ne parla, a proposito e a sproposito, con precisa cognizione tecnica ed estetica, ma prevalentemente come qualcosa che ormai sembra permeare il quotidiano, che appartiene all'esperienza del quotidiano e, dunque, non solo alle idee dell'artista e dello specialista, ma all'opinione comune.

Per questo mi pare significativa e ben meditata la scelta di Perrella, di professione psicanalista, ma appassionato di filoso-

fia, di poesia e di pittura: come dire esperto del colloquio e del dialogo, dell'ascolto della parola e delle dinamiche del pensiero, ma anche della parola scritta e della parola che si fa immagine attraverso la pratica – e la sintassi – del dipingere. Così, in mezzo al sempre più confuso chiacchierio sull'arte contemporanea, ha sentito l'esigenza di chiarire in merito – a sé innanzi tutto – il proprio punto di vista, nella forma del dialogo a tre: un pittore (Michele), uno storico e critico d'arte (Graziano) e un filosofo (Eleuterio), il quale ogni tanto cita il pensiero di Teofilo (un personaggio che però non è presente), in modo da «dare voce», da più prospettive – quelle evidentemente più prossime alla formazione di Perrella – alle molte considerazioni storiche, tecniche, formali, contenutistiche, estetiche, etiche, di approccio, di lettura iconografica e critica, di senso. La citazione della Settima lettera e del Fedro di Platone autorizza a cogliere nell'impostazione una volontà di scrittura dinamica che, come nel mito di Theuth, faciliti l'apprendimento, e lo scoccare della scintilla della comprensione e dunque il darsi di una risposta alle domande che s'intessono nel dialogo. Ne derivano, infatti, un godibile saggio sull'arte e un'approfondita e appassionata indagine sugli aspetti strutturali della pittura.

L'avvio è diretto, un quesito su che cos'è la pittura, come domanda sul significato, il valore, la qualità e la consistenza

dell'arte in un'epoca caratterizzata da grandi trasformazioni nella sensibilità estetica e nei media operativi. Dall'impressionismo in poi – risponde Michele, il pittore, a Eleuterio, il filosofo –, la pittura è stata sempre meno pittura e sempre più filosofia, pensiero sulla pittura, piuttosto che azione pittorica. Perché è profondamente mutato il concetto di pittura, del fare pittura, è andata quasi perduta la tecnica, il processo operativo che rendeva la pittura, quella geniale dei grandi maestri come quella di mestiere, e anche quella scadente e di bottega, un processo, una sequenza di atti di straordinarie implicazioni esplorative e conoscitive che tanta parte dell'arte di oggi non ha più, avendo abbandonato il mestiere per la riflessione filosofica, psicologica o sociologica sull'arte, avendo perso il riferimento iconico e soprattutto col corpo. La pittura, per essere tale, sostiene Michele, non può che essere atto mentale, ma non può ridursi a concetto, a mera operazione intellettuale, bensì attuarsi in processi che attraversano il corpo e che la fisicità – non la virtualità – del corpo ha come riferimento nell'atto di sublimazione, altrimenti sono altra cosa, forma riduttiva dell'arte.

Graziano, il critico d'arte, reagisce, tenta qualche confutazione, ma gli esempi che Michele adduce – tutti di diretta esperienza estetica e critica – respingono le considerazioni sulla civiltà della tecnologia, sull'era dell'immagine, sulla scomparsa

delle forme artigianali e dunque anche delle botteghe di apprendimento dei mestieri, e soprattutto vanificano i tentativi di giustificazione in senso positivo dell'evoluzione della pittura moderna dalla seconda metà del XIX secolo fino a oggi. Per Michele c'è stata una progressiva laicizzazione della società e una costante perdita di valore della pittura: l'evoluzione dell'arte non ha giovato ad essa; su di essa sappiamo astrattamente di più, ma molto di meno praticamente, tecnicamente, e

> i musei d'arte contemporanea sono divertenti come degli enormi luna-park. I quadri del nostro secolo sono allegri, sono pieni di colore e, con poche eccezioni, sono rasserenanti, perché non pongono problemi, ma danno soltanto soluzioni. Ma la funzione della pittura è solo quella di farci divertire, o d'aggiungere un tocco di prestigio al nostro appartamento?

sostiene con passione Michele, dopo aver colpito duramente il mito di Guernica di Picasso:

> Chi ha il coraggio, oggi, di dichiarare che il capolavoro assoluto della pittura del XX secolo è sì il capolavoro assoluto dei manifesti politici, ma, dal punto di vista della pittura, è semplicemente una crosta, gigantesca solo nelle misure[....]? Se Picasso [...] ha usato un nero volgarissimo, è stato, semplicemente, perché non stava «dipingendo», ma costruendo un manifesto politico. Eppure tutti noi non solo pensiamo che Guer-

nica sia pittura, ma magari paragoniamo questa grande tela al Giudizio della Sistina o ai dipinti della Scuola di San Rocco.

Così anche per certi miti legati a Renoir, a Morandi, a Monet, a Mondrian, e spiega la sua idea di pittura e l'opinione che la sua riduzione sia paradigmatica del processo di semplificazione, tanto della tradizione quanto della consapevolezza culturale, in atto nell'era delle tecnologie informatiche, semplificazione che può condurre a smarrimenti sostanziosi nel futuro della cultura. Queste semplificazioni sono in certo senso state anticipate dalla pittura dalla metà del secolo scorso a oggi. La differenza profonda tra la tradizione ortodossa delle icone, che si è mantenuta non come rappresentazione bensì come itinerario conoscitivo e di consapevole partecipazione, e la laicizzazione della pittura – come perdita del senso della sacralità della vita – nel mondo cristiano, è addotta quale prova ulteriore di una pittura che ha perduto la sua capacità di formazione educativa e partecipativa, pur rientrando ancora nelle manifestazioni di semplice trasmissione di punti di vista del sapere.

Per cogliere il vero significato del dipingere occorre fare della pittura («L'immagine che vedo facendola mai mi deluse», cita Michele), disporsi alla disciplina che essa comporta, seguirne e apprenderne tutti i passaggi, per i quali l'autore evidenzia tre componenti (ipostasi) fondamentali, sempre compresenti

nell'immagine e in ogni parte di essa: il glifo, come segno significante, l'icora, come significato, e il tratto, l'azione di significare, il ductus, lo stile.

Perrella (Michele) si dilunga nella spiegazione del glifo nei suoi vari modi di essere (cornice, marchio, scrittura, decorazione, insegna, disegno), soffermandosi su esempi da Ingres e da Pontormo e poi su Malevic, e su Morandi, Mondrian contrapposti a Piero della Francesca, evidenziando la crisi della pittura come sintomo d'una grave malattia: «Non della pittura, in primo luogo, ma della nostra civiltà e della nostra vita». Strategicamente Perrella fa lasciare il campo al critico Graziano, che si è irritato per il giudizio fortemente negativo di Michele sull'arte del nostro secolo («grande solo nella sua capacità di distruggere»), proprio nel momento in cui questi si accinge a spiegare l'icona, il significato dell'opera d'arte, e il tratto, lo stile come significazione, ribadendo la necessità dei termini triadici (segno, significato, stile) che definiscono il concetto di pittura, contro il prevalere della visione diadica contemporanea (segno, significato), e quindi a entrare proprio nello specifico della preparazione e della professionalità di Graziano. L'espediente consente a Michele di dare ampia spiegazione senza contrapposizioni e, lasciando spazio, invece, all'interessante espansione dell'intervento di Eleuterio ancora sulle immagini sacre, sulle icone e

sull'arte ortodossa, cattolica e protestante (riconoscendo con Pavel Florenskij una superiorità all'arte ortodossa per la sua fedeltà all'affresco e alla tempera e per il suo irrinunciabile riferimento trascendente, rispetto all'arte cattolica, che ha privilegiato la tecnica ad olio, più aderente alla materialità delle cose, e a quella protestante, che si è espressa nella severità dell'incisione e in astratte organizzazioni spaziali, per lo meno a partire dal momento della loro progressiva laicizzazione intorno al XVII secolo). La definizione del tratto porta a parlare diffusamente del disegno, che non va distinto o ritenuto preparatorio della pittura, ma esso stesso pittura, così come la pittura è sempre anche disegno («L'unico disegno davvero definitivo è in realtà il dipinto terminato»), sottolineando il piacere sessuale che dà la pittura («Nella pittura c'è sempre stato qualcosa d'impudico. Niente lo è di più di quel dare a vedere che senza dubbio muove sempre il desiderio dei pittori»). Importanti sono i vari momenti preparatori sia per l'affresco (cartoni, malte, sinopie) che per la tempera e in particolare per l'olio, che richiede una fase di «imprimitura» (preparazione del supporto), una di preparazione delle campiture, sapendo se si vorrà ottenere effetti di opacità o di trasparenza, di consapevolezza dei rapporti cromatici, e infine la «sprezzatura», come parti colarissima connotazione distintiva dello stile.

Qui, a sorpresa, Perrella fa rientrare in scena Graziano, il critico d'arte, come per renderlo partecipe della descrizione della genesi di un quadro («i pittori – aveva confidato ad Eleuterio – non sanno parlare, e quelli che sanno parlare non sanno dipingere»). Graziano si scusa, ammettendo di avere sbagliato ad andarsene, ma anche dichiarandosi curioso di conoscere gli sviluppi del dialogo in sua assenza e le prospettive della proposta di Michele di recuperare i principi e le tecniche tradizionali del fare pittura. Sono importanti, chiarisce Michele, non per un ritorno all'antico, al classico, ma come necessari strumenti in rapporto a possibilità di nuove forme espressive capaci di restituire e rinnovare quel valore iconico della pittura che sottende il valore etico e vitalistico dell'arte, contrapposto alla «disperazione della pittura astratta, o della pittura "defigurativa"» (Bacon, Picasso). «Dipingere è vita. Dipingere la vita, invece, significa solo compiere un assassinio», spiega Michele, accingendosi a descrivere come nasce un quadro, dall'idea originaria all'abbozzo («Per dipingere una rosa, bisogna sentirsi una rosa» – proprio come nell'esperienza teatrale), dalla scelta delle misure alla preparazione della campitura, dall'attenzione per i ritorni di colore nel tempo alla pennellata, dalla luce alle velature, dal bitume alla vernice, entrando così nel merito specifico del fare pittura, con la cognizione di chi la fa seriamente, la

esercita e da essa continuamente apprende. E, confessa Michele, «se potessi mi piacerebbe anche appendere al muro i quadri che dipingo, e fare in modo che l'arredamento della stanza non li ammazzi». Il dialogo si chiude con l'auspicio che si torni a insegnare pittura ricreando l'ambiente e lo spirito della bottega (se non è possibile, «non è nemmeno possibile ritrovare lo spirito della pittura»). È ribadita implicitamente l'esigenza, da cui è mosso tutto il dialogo, di ridare statuto e dignità, forma e contenuti al dipingere non semplicemente per recuperare una forma estetica, bensì nella convinzione che essa costituisce una via privilegiata di conoscenza e di comunicazione, con potenzialità espressive che solo il riapprendere le tecniche può evidenziare e potenziare, oltre che come modalità di approccio all'arte del passato, pena l'impossibilità di vero dialogo e di vera comprensione. In questo senso il dialogo di Ettore Perrella sulla pittura diventa un pretesto per affrontare alcuni dei problemi più scottanti del nostro tempo di fine secolo e di fine millennio, quelli della cultura materiale e operativa, dell'esperienza diretta che nutre le capacità di rielaborazione intellettuale al di fuori della conoscenza confezionata e trasmessa in modo frammentario, bidimensionale, virtuale dai moderni mezzi di comunicazione di massa.

Naturalmente le osservazioni possibili sono già per lo più implicite nel saggio, data appunto la sua struttura dialogica, dialettica, e non c'è dubbio che la pittura in senso tradizionale abbia subito uno scacco forse definitivo, un azzeramento che le avanguardie hanno contribuito a promuovere e tale che o si ritorna allo studio, all'apprendimento e alla rielaborazione delle tecniche o non solo non ci sarà più pittura – se non a livello di ricerca di diletto individuale, «fuori storia», anacronistica –, o si rischierà di non poter più capire davvero anche la pittura del passato, per quanto ricchi siano i musei e per quanto organizzate siano le maratone del podismo culturale in auge. Ma, io credo, l'artista, l'essere creativo che sa interpretare e modulare i media espressivi e di comunicazione (un tempo il pennello, lo scalpello, il bulino, ora più il cinema, il video, il computer) continua a vivere e ad operare. Ci darà, e già ci sta dando, un'arte differente, che per ora ci fa vivere con acute nostalgie tattili, visive, sinestetiche, perché, indubbiamente, abbiamo perso molta cultura materiale e ancor più smarriti sono i contatti con il mondo della natura, così che i nostri sensi e le nostre capacità di elaborazione originale hanno scarso campo di azione; ma è da credere che stiamo per attraversare una soglia, nel mondo delle telematiche interattive, di straordinario potenziamento conoscitivo, relazionale, operativo e creativo, che ci aiu-

terà a meglio conoscere il passato, a capire il presente e a operare per il futuro, anche se, naturalmente, nulla potrà restituirci del passato e della mai del tutto sondabile ricchezza poetica e armonia dell'arte della tradizione.

Padova, agosto 1999

I. Che cos'è la pittura?

1. Una curiosa dimenticanza

ELEUTERIO. Allora, pensi ancora di poter dipingere come se la pittura dagli impressionisti in poi non fosse mai esistita?

MICHELE. Non l'ho mai pensato. Invece ho pensato – e penso ancora – che non sia stata – e che non sia – pittura, ma filosofia, vale a dire pensiero sulla pittura, smontaggio e comprensione perfettamente articolata della pittura. Questo significa che molte cose che, prima dell'arte contemporanea, potevamo non sapere, oggi non possono essere ignorate da nessuno. Io cerco di tenerne conto, ma per costruire degli oggetti, invece che per smontarli.

GRAZIANO. Così tu pensi di poter dare una definizione di pittura?

MICHELE. Sarebbe preoccupante se non lo pensassi, visto che dipingo.

GRAZIANO. Ma tutta la filosofia contemporanea ha smontato – appunto – l'idea che si possa, e soprattutto che si debba definire preliminarmente l'oggetto di cui ci si occupa!

ELEUTERIO. Effettivamente non è detto che sia stato un grande passo avanti.

MICHELE. Da questo punto di vista, non posso darti torto. Credo anzi che Monet o Picasso siano stati filosofi migliori di...

ELEUTERIO. Di Heidegger?

GRAZIANO. Vuoi dire migliori filosofi dell'arte?

MICHELE. No, voglio dire filosofi. Insomma, che abbiano pensato. Gli artisti, dalla metà del Secolo XIX in poi, hanno dipinto solo per pensare attorno alla pittura. Perciò sono filosofi, ma non sono artisti.

GRAZIANO. E che cosa sarebbe allora la pittura? Mi piacerebbe saperlo da un pittore, visto che io, pur occupandomi d''estetica, di storia dell'arte e di critica d'arte, ammetto di non saperlo.

MICHELE. La domanda può sembrare oziosa. Nelle nostre città vi sono musei in cui possiamo ammirare le opere del passato, e gallerie in cui possiamo vedere quelle dei pittori d'oggi, per di più guidati dai nostri amici e collaboratori che, come Graziano, sanno dirci tutto sul loro significato, molto meglio di chi non le abbia fatte, qualche giorno, qualche anno o qualche secolo prima. La storia dell'arte ha raccolto tutto il materiale disponibile sulle arti figurative di qualunque popolo

in qualunque tempo, e l'estetica ha detto tutto ciò che si poteva dire sulla loro artisticità; infine le biblioteche e le case traboccano di splendidi volumi illustrati che rendono facilmente accessibili a chiunque le opere di tutti i tempi. Ciò nonostante, credo che oggi non si sappia affatto che cosa è veramente essenziale in un dipinto e che cosa determina eventualmente il suo effettivo valore pittorico. Infatti sappiamo tutto sui motivi per cui, in passato, si dipingeva, sulla committenza, sulle botteghe, sulle scuole, ma non sappiamo letteralmente più come sia stato possibile, in pochi secoli, creare tante opere magnifiche. Certo, oggi non ci sono meno pittori d'un tempo – anzi credo che ce ne siano molti di più –, ma tutto è cambiato sia nella loro tecnica, sia nel significato e nella funzione delle loro opere – senza dubbio anche a causa del diffondersi della fotografia –, tanto che ci si può chiedere a buon diritto se un quadro di Mondrian ed uno di Tintoretto appartengano allo stesso titolo ad un unico campo, ad un'unica esperienza e ad un'unica tradizione.

GRAZIANO. Ma tu stesso dicevi poco fa che i pittori moderni hanno pensato sulla pittura: credo che ti volessi riferire a quella del passato.

MICHELE. Sì, certo. Se cancelliamo la storia dell'arte fino a... diciamo fino ad Ingres, siamo proprio sicuri che quadri come Guernica, oppure oggetti come la Fontaine di Duchamp

ci appariranno ancora come opere d'arte, o perderemmo totalmente anche la nozione di che cosa sia la creazione e l'invenzione artistica?

GRAZIANO. Ma noi non corriamo davvero questo rischio, visto che i musei e le biblioteche sono piene...

MICHELE. Di riproduzioni.

GRAZIANO. Le biblioteche, ma non certo i musei.

MICHELE. Non sono affatto sicuro che le folle che fanno la coda ogni giorno per entrare agli Uffizi vedano molto più che riproduzioni dei famosi quadri che vi sono contenuti.

ELEUTERIO. Effettivamente un quadro va gustato, assaporato, usato. Questo non è mai stato possibile nei musei. Lo era invece nei palazzi e nelle chiese.

GRAZIANO. Questo era possibile quando l'arte era un'esclusiva di pochi aristocratici o di pochi prelati, ma non lo è più oggi.

MICHELE. A dire il vero le chiese e le città erano piene d'opere d'arte, al tempo degli aristocratici e dei prelati, mentre oggi... Sono piene ancora – quando lo sono – solamente dei resti delle opere d'allora. Anzi, spingerò la mia polemica ancora oltre: credo che la galleria degli Uffizi si poteva visitare davvero solo quando apparteneva ai Medici. Da quando è diventata un museo, visitarla è sempre più impossibile. Mi rendo conto che

queste mie affermazioni possono sembrare eccessive, ma non credo affatto che lo siano, e forse basteranno pochi esempi a dimostrarlo. Quando Giorgio Vasari (un pittore, prima di tutto, e perciò anche il primo storico dell'arte, con buona pace di Graziano) scriveva le sue Vite, lo faceva a partire da un presupposto semplice ed evidente, secondo il quale l'arte era riemersa, con Cimabue e con Giotto, dalle tenebre della decadenza medioevale, ed era progredita gradualmente fino ai vertici del XVI Secolo: Michelangelo, Raffaello, Tiziano. Questo progresso, oltre che essere constatabile, aveva pure stabilito una volta per tutte quale fosse la «maniera» della buona pittura. Le Vite di Vasari sono un capolavoro della teoria dell'arte, prima ancora che della sua storia, in quanto descrivono una sola, meravigliosa avventura dello spirito.

GRAZIANO. Ci mancava anche lo spirito, adesso!

ELEUTERIO. Non credo che Michele possa essere accusato di spiritualismo, visto che non fa altro che manovrare pennelli e colori. Spiritus flat ubi vult, no?

GRAZIANO, Sì va bene, ma continua.

MICHELE. Certo, qualunque persona colta d'oggi sa che il vero percorso della storia dell'arte – o quello che a noi pare essere stato il suo vero percorso – non assomiglia affatto a quello descritto da Vasari; sa, per esempio, che il manierismo non

fu affatto il compimento d'un progresso tecnico ed ideologico, ma solo un periodo di passaggio, anzi di crisi; ed ammetterà facilmente che una statuetta africana, un ventaglio giapponese ed un quadro di Picasso sono opere d'arte proprio come lo sono un marmo di Michelangelo o una tela di Tiziano. I mercati, del resto, confermano che mille cose, oggi, vengono considerate arte, senza che sia sempre molto evidente quali sono i veri motivi di questa convinzione. A noi pare scontato che oggetti così disparati facciano parte d'uno stesso insieme che chiamiamo «arte», ma siamo proprio certi di comprendere che reale differenza c'è non dico fra un dipinto delle caverne ed uno del Rinascimento, ma anche fra un quadro di Tiziano o di Caravaggio ed uno di Picasso o di Mondrian? Sono sicuro che non è così. Se infatti leggiamo un testo molto più recente di quello di Vasari, la Storia dell'arte italiana di Giulio Carlo Argan, vediamo dispiegarsi sotto i nostri occhi un'avventura dello spirito molto diversa da quella descritta da Vasari: per Argan ogni pittore, nel corso d'un millennio, avrebbe elaborato e risolto pittoricamente un problema essenziale, che però non era affatto pittorico, ma appunto di pensiero, perché avrebbe modificato il modo in cui venivano considerati lo spazio ed il tempo, vale a dire quelle «forme pure dell'intelletto» che non sono affatto – ormai tutti noi sappiamo benissimo anche questo – universali

e neutre come credeva Kant. Fra Vasari ad Argan si è quindi prodotto un enorme mutamento del modo in cui viene pensata la pittura. Nei tre volumi della Storia d'Argan troverete di tutto, ma neppure un accenno a quei problemi propriamente tecnici dei quali invece Vasari si occupa con attenzione. Sembra anzi che, per Argan, i pittori creino delle opere avendo come proprio unico scopo il rinnovamento di concetti come lo spazio, il tempo, l'ambientazione o l'azione, che hanno con la tecnica pittorica solo dei legami accidentali. Del resto Argan non è certo il solo a pensare questo, perché a dire il vero la stragrande maggioranza degli storici dell'arte ha sempre ignorato che la pittura è, prima di tutto, un'umilissima pratica, nella quale sapere come – e se – due diversi pigmenti possono venire mescolati è sempre stato infinitamente più importante che interrogarsi sui destini dell umanità. E questa curiosa sottovalutazione dell'abilità tecnica, in realtà, è facilmente comprensibile, se si tiene conto del fatto che di solito gli storici dell'arte, in vita loro, non hanno mai preso in mano un pennello, neppure per capire che succede quando, concretamente, si stende un colore su una tela.

2. Sul valore dei dipinti

Un altro motivo per dubitare della generale competenza odierna, anche degli specialisti, in materia di pittura, è quello del valore (non solo economico) delle opere d'arte. Perché Filippino Lippi è un pittore sicuramente «meno importante» di Leonardo da Vinci, o perché un quadro di Giuseppe Recco «vale meno» – in qualunque senso, ed anche dal punto di vista delle quotazioni delle aste – d'una tela di Caravaggio o di Velazquez? Questo genere di domande è così fuori tono rispetto alle idee oggi più diffuse nella storia e nella critica d'arte che io stesso, nel formularlo, sono costretto ad usare le virgolette, con l'unico scopo d'assicurare a Graziano che so bene che domande come queste si potevano porre ancora, mettiamo, fino al 1930, mentre oggi sembrano del tutto «superate». Ma lo sono davvero? Sicuramente no, perché un Caravaggio o un Velazquez continua ad essere pagato molto più d'un Recco. Ma non sappiamo perché, e a dire il vero non sappiamo neppure che differenza ci sia fra un capolavoro di scultura e due teste di pietra che alcuni anni fa dei ragazzi, in Toscana, avevano scolpito per ischerzo «alla Modigliani», e che lo stesso Argan – con non pochi colleghi – aveva preso per autentiche. Fu solo una svista? Ma se solo pensiamo in quali cifre può tradursi una svista come questa, comprendiamo che il problema che pone non è

affatto secondario. Ciò di cui essa testimonia, a dire il vero, non è tanto la distrazione dell'illustre storico dell'arte, quanto il fatto che le teste autentiche scolpite da Modigliani, in realtà, non sono poi molto diverse da quei due falsi. Un illustre falsario come van Meegeren, ad esempio, quando riusciva a vendere i suoi «Vermeer», dimostrava almeno di sapere che cos'è la pittura. Perciò possiamo dire, senza troppo timore di venire smentiti, che gli unici, oggi, ad avere qualche idea non troppo confusa sulla pittura del passato sono soltanto i falsari ed i restauratori.

Ma facciamo un altro esempio. Chi osò pensare, non molti anni fa, quando la tassa di successione degli eredi di Pablo Picasso fu pagata donando allo Stato francese un congruo numero di sue opere, che il novanta per cento di esse, dal punto di vista della pittura o della scultura – e non certo da quello della storia delle idee – non valevano assolutamente nulla, neppure la spesa necessaria a spostarli da una strada all'altra (anche se la loro vendita avrebbe fruttato una strabiliante quantità di miliardi)?

GRAZIANO. Ma questo è il colmo! Come si fa a dire un'idiozia del genere?

MICHELE. Capisco, caro Graziano, che non puoi sopportare di sentire quel che ho detto, dal momento che vivi a spese del mercato. Ma sai che cosa significa questo?

GRAZIANO. Che cosa?

MICHELE. Significa che vivi di falsificazioni, esattamente come la maggior parte degli artisti d'oggi. Un tempo gli artisti erano costruttori d'oggetti, insomma una specie d'artigiani, per quanto producessero solo oggetti molto rari e costosi. Oggi, invece, gli artisti sono diventati nella migliore delle ipotesi dei pensatori. Ma i pensieri non si vendono, si vendono solo i loro contenitori, e voi critici avete, giustamente, una percentuale.

GRAZIANO. Che c'è di male?

MICHELE. Assolutamente niente.

GRAZIANO. Ma oggi non può esserci più un artigianato. Viviamo nell'età delle macchine.

MICHELE. Appunto. Proprio questo è il problema. Anche l'arte è entrata in questa logica.

ELEUTERIO. Non doveva?

MICHELE. Se un artista utilizza dei metodi industriali per costruire degli oggetti – per esempio delle tazze, dei mobili, dei vestiti – non ci vedo nessun problema. È vero che una tazza disegnata alla Bauhaus, o un vestito d'Armani, o un mobile di Scarpa non assomigliano affatto alle tazze, ai vestiti o ai mobili

che si producevano in passato, ma qui non c'è nessuna falsificazione: una tazza è una tazza e un vestito è un vestito. Certo, i mobili di Scarpa si scassano dopo due anni, perché sono fatti di cartone invece che di legno, mentre un mobile del Settecento durerà ancora per dei secoli. Ma questo non gl'impedisce d'avere una sua dignità.

GRAZIANO. Oggi non importa a nessuno che le cose durino per secoli.

MICHELE. Proprio questo è il problema. Viviamo come se ogni giorno fosse l'ultimo, e in questo modo non trasmettiamo nulla. I pittori non insegnano a dipingere (anche perché non sanno farlo)...

ELEUTERIO. Non sanno insegnare o non sanno dipingere?

MICHELE. Nessuna delle due cose...esattamente come i genitori non insegnano a vivere ai propri figli. E i risultati, senza dubbio, si vedono.

ELEUTERIO. Vuoi dire che alla base sia dell'arte moderna, sia dell'impoverimento della nostra vita sociale, c'è lo stesso esaurimento dei meccanismi di trasmissione del sapere?

MICHELE. Esattamente questo. È come dire che, alla base dei quadri di Warhol e del diffondersi degli stupefacenti, ci sono gli stessi meccanismi. Questo significa che l'arte del Secolo

XX non è un'espressione di civiltà, ma di barbarie scientificizzata.

ELEUTERIO. Nel senso che alla base di tutto ci sono i meccanismi di produzione industriale derivati dalla scienza?

MICHELE. Esattamente.

GRAZIANO. E allora? Dobbiamo buttare la scienza nella spazzatura?

MICHELE. No di certo. Ma non dobbiamo metterla a fare quel che non può fare. Ora, mentre i costruttori di tazze e di vestiti sanno fare ottimamente, oggi, il loro mestiere, perché costruiscono ottimi oggetti di serie, gli artisti pensano invece ancora in termini di opere assolute, cioè di «originali». Non possono fare altro, visto che li vendono. Questa è appunto una falsificazione. Se si vuole tenere conto dell'industria, si costruiscano oggetti di serie. Una bella automobile non è meno necessaria d'un bel quadro. Ma un bel quadro – se si vuole che sia un originale – è un oggetto costruito con metodi diversi da un'automobile. Non è un caso del resto che, nonostante la fotografia, nessuno sia riuscito a riprodurre in modo accettabile le opere del passato. Non sarebbe male poter avere in casa una copia perfetta d'un quadro di Caravaggio o Canaletto. Ma nessuno, nonostante la scienza, è riuscito a capire come si potrebbe fare. Sc volete una copia credibile, vi dovete rivolgere ad un

pittore, che del resto non sarà in grado di copiare l'originale, perché non sa com'era stato dipinto. Perciò sarà più probabile che vi rifili la copia d'una fotografia, invece che quella dell'originale. Il problema è che oggi, come dicevo, non sappiamo nemmeno più che cosa sia un dipinto. Facevo l'esempio di Guerrzica. Chi ha il coraggio, oggi, di dichiarare che il capolavoro assoluto della pittura del XX secolo è sì il capolavoro assoluto dei manifesti politici, ma, dal punto di vista della pittura, è semplicemente una crosta, gigantesca solo nelle misure, dal momento che qualunque pittore degno di questo nome sa – e lo sapeva senza dubbio benissimo anche Pablo Picasso – che il nero non si usa mai nei dipinti (se non mescolato alle lacche, come ricorda Vasari), perché con delle terre e del blu si ottengono dei neri molto più belli di quelli che si raccolgono dal fumo, o bruciando l'avorio? Se Picasso, quindi, ha usato un nero volgarissimo, è stato, semplicemente, perché non stava «dipingendo», ma costruendo un manifesto politico. Eppure tutti noi non solo pensiamo che Guernica sia pittura, ma magari paragoniamo questa grande tela al Giudizio della Sistina o ai dipinti della Scuola di San Rocco.

GRAZIANO. Che idiozie! Allora si trattava d'arte religiosa. Oggi tutto questo non è più possibile.

MICHELE. Che dovremmo dire allora delle nature morte olandesi? Non avevano funzioni religiose, ma dovevano solo abbellire le case dei ricchi commercianti. Eppure erano eccellenti dipinti. Che funzione ha invece oggi tenere appeso in casa un Mondrian «originale»? Solo di far capire agli ospiti quanti miliardi abbiamo in banca. Ma io non terrei mai in casa una tela dipinta a scacchetti bianchi neri e rossi. Andrebbe bene per farci un vestito, non un quadro.

ELEUTERIO. Effettivamente è stato fatto, e non era niente male.

MICHELE. Non lo sapevo. Sono riuscito a spiegarmi?

GRAZIANO. Credo di sì.

MICHELE. Picasso diceva che, da bambino, dipingeva come Raffaello, e che aveva impiegato tutta la vita per imparare a dipingere come i bambini. Ha fatto bene? Ha fatto male? Certamente non poteva far altro, e la sua decisione pare aver comportato un enorme progresso, dal punto di vista della storia delle idee: Picasso ha smontato i capolavori del passato, per esempio mostrando a tutti noi che Las meniñas di Velazquez poteva facilmente ridursi in forme molto semplici (penso alle sue «copie» che stanno a Barcellona). Ma questo, che senza dubbio è servito alla storia delle idee, e perciò senza dubbio anche agli storici ed ai critici d'arte, è servito anche alla pittura?

Credo di no, perché ridurre Las meniñas alle tele dipinte da Picasso, ciascuna delle quali non avrà richiesto molto più di un'ora di lavoro, nonostante le sue dimensioni, ha solo smentito quanti ancora avessero pensato che dipingere è un'arte difficile, che richiede un lungo apprendistato ed un estenuante allenamento nel disegno, nello studio dell'anatomia, del panneggio, della prospettiva, della stesura dei colori. In questo modo Picasso, che pure ha dimostrato talvolta d'essere un pittore grande come Masaccio, invece d'inventare un nuovo modo di dipingere, che potesse venire trasmesso alle generazioni successive, come ha fatto l'autore degli affreschi del Carmine, ha fatto dimenticare per sempre quel poco che restava, all'inizio di questo secolo, dell'antico sapere dei pittori. Picasso, quindi, ci ha svelato molti segreti della pittura, ma solo perché l'ha anatomizzata, e si sa che le dissezioni sono possibili solo sui cadaveri.

Certo, le capacità tecniche dei pittori si erano già enormemente ridotte molto prima di lui, nel Settecento, quando s'incominciò a ricoprire chilometri quadrati di volte con affreschi barocchetti, poi nell'Ottocento, al tempo dell'accademismo pompier, e infine soprattutto nel periodo degl'impressionisti, la cui funzione – nonostante l'innegabile genialità d'alcuni di loro – fu di dimostrare che un quadro importantissimo poteva essere eseguito, se non in un'ora, in una mattinata. Senza dub-

bio è vero. Ma quel quadro si può forse includere nello stesso insieme in cui inseriamo la Gioconda di Leonardo o un ritratto di Rembrandt? E chi osa, oggi, vedere – basterebbe uno sguardo, se il nostro non fosse appannato da tanti pregiudizi moderni – che la maggior parte dei quadri degl'impressionisti sono degli abbozzi confusi, per di più resi con colori striduli e duri? Chi osa, per esempio, riconoscere che tante Fanciulle al pianoforte di Renoir sono volgari come un'immagine pubblicitaria? E che le famose Ninfee di Monet sono senza dubbio delle decorazioni molto suggestive, ma in definitiva dimostrano soprattutto la fretta del pittore? Il problema che sto ponendo, tuttavia, non è immediatamente quello di valutare la pittura moderna, ma è un altro, che mi pare molto più essenziale, e che può venire formulato con questa domanda: siamo proprio sicuri che l'evoluzione dell'arte del nostro secolo abbia giovato alla pittura? Un tempo, quando studiavo anch'io storia dell'arte, credevo di sì. Oggi, invece, non lo credo più. Certo, esistono ancora delle accademie d'arte. Ma che cosa vi s'impara? Me lo chiedo necessariamente, ogni volta che sento un pittore spaventarsi dinanzi ad un incarnato, come se ottenere il colore della pelle fosse necessariamente più difficile che ottenere quello d'un muro o d'una cipolla. Oggi non credo più che la pittura degli ultimi tre secoli abbia costituito un progresso ri-

spetto a quella del passato, perché vedo che più nessuno sa come dipingere e che cosa significhi farlo, tanto che alcuni pittori, che ancora avrebbero qualche competenza tecnica, vi rinunciano di buon grado, per non essere meno «moderni» dei loro colleghi.

Certo, in astratto, noi sappiamo, sulla pittura, molto più d'una volta, perché i pittori di questo secolo hanno ridotto il dipingere al più essenziale: alla forma geometrica, al colore senza forma, al puro gesto. Ma questo nostro sapere è vuoto e mortifero, perché ha finito per togliere ogni concretezza all'oggetto pittorico. Da quando Duchamp espose in una mostra un pisciatoio, chiamandolo Fontaine, non c'è nessuna differenza fra una qualsiasi opera d'arte e qualsiasi pisciatoio. Beninteso, non nego minimamente che anche un pisciatoio possa essere un'opera d'arte, ma solo se serve per pisciarci. Nego invece che un'opera d'arte possa essere un pisciatoio; infatti nemmeno un pisciatoio è solo un'opera d'arte, quando è bello. Ma, si dirà, quella di Duchamp fu una provocazione... Certamente. Però provocare, interrogare e far pensare sono azioni nobilissime, che tuttavia mi sembrano molto diverse da quelle con cui sono state realizzate le opere del passato, come dimostra il fatto che nel nostro secolo ogni tradizione ed ogni trasmissione del sapere pittorico sono completamente cessate.

3. Una civiltà fatta d'immagini

GRAZIANO. Ma per spiegare l'evoluzione della pittura moderna, dalla seconda metà del XIX Secolo fino ad oggi, non bisogna trascurare il ruolo della fotografia. Essa, per la prima volta nella storia del mondo, ha messo a disposizione di chiunque un numero pressoché infinito d'immagini poco costose e molto efficaci, per di più perfettamente e facilmente riproducibili in un numero non importa quanto elevato d'esemplari. Nessuna civiltà è mai stata determinata dalle immagini quanto lo è la nostra, e queste tecniche della riproduzione, se hanno avuto un'importanza incalcolabile nel facilitare gli scambi delle notizie e dell'informazione, ne hanno però ridotto forse irrimediabilmente l'importanza. Chi di noi può capire che significasse, nel Medioevo o nel Rinascimento, per delle persone che non vedevano quasi mai delle immagini, ciò che si svelava ai loro occhi quando entravano in una chiesa affrescata? O che privilegio fosse, per i ricchi, avere le pareti delle loro abitazioni ricoperte di dipinti? La stessa rarità delle immagini ne costituiva immediatamente il valore, non solo economico, ma soprattutto ideologico e simbolico. La fotografia prima, il cinema e la televisione poi, hanno invece radicalmente mutato – e mutato per sempre – questo stato di cose.

MICHELE. Noi siamo continuamente bombardati dalle immagini, ma proprio per questo non siamo più capaci di leggerle e, quel ch'è peggio, finiamo per pensare di non essere noi stessi altro che immagini. La pittura dovrebbe contribuire a non farci commettere un errore grossolano come questo. Del resto, non dobbiamo dare eccessiva importanza alla fotografia, se vogliamo spiegare questa decadenza della grande pittura d'un tempo. Quando la fotografia fu inventata, questo processo era già iniziato da parecchio. Possiamo addirittura fissare questo momento, con una buona approssimazione, attorno alla fine del XVII Secolo. La strabiliante abilità tecnica dei pittori aveva toccato il culmine con Rubens, Van Dyck, Rembrandt, Vermeer, Velizquez. Poi, molto rapidamente, questa capacità di creare immagini s'esaurì. Quando, nel Settecento, si tentò di ricollegarsi alla grande tradizione del Rinascimento, per esempio con Sebastiano Ricci e Giambattista Tiepolo, il disastro era già avvenuto, perché la tecnica degli antichi maestri era quasi completamente dimenticata. Del resto, anche se ciò non fosse avvenuto, essa non occorreva più, perché ormai non si trattava che di decorare. Chilometri quadrati di volte, in mezza Europa, furono riempiti di angeli abborracciati ed improbabili dei dell'Olimpo, che non avevano ormai altro da fare che celebrare le glorie tanto fastose quanto superficiali dei pro-

prietari. Certo, anche uno o due secoli prima l'arte aveva la stessa funzione celebrativa, ma totalmente diverso era il significato che si dava a questa celebrazione. Sia la pittura cattolica, sia quella protestante avevano esaltato, per quanto in modi diversi, nella gloria d'un re o d'un ricco mercante, un assoluto. Nel Settecento, invece, l'assoluto non fu che uno status-symbol dei potenti. Si veda, per esempio, che differenza c'è fra il ciclo dipinto da Rubens per Maria de' Medici e la spaventosa ostentazione di Versailles. Che cos'era successo? Forse semplicemente questo: in seguito alle guerre di religione, la società s'era laicizzata. Probabilmente fu proprio questo a distruggere la grande pittura europea.

4. Perché la grande pittura è sempre stata cattolica

ELEUTERIO. Pensi che ci possa essere ancora un uso religioso dei dipinti? Le chiese costruite oggi ne sono quasi del tutto prive e, quando ne ospitano qualcuno, sarebbe meglio che non ci fosse affatto.

GRAZIANO. Ma non si può pretendere che oggi si dipinga come Giotto o come Caravaggio.

MICHELE. Però c'è chi dipinge come Rublév o Panselinos.

GRAZIANO. Stupidaggini. Fra poco mi dirai che sono arte anche i santini.

MICHELE. Non arrivo a questo punto. Mi riferisco alle icone. Non mi pare un caso che oggi anche i cattolici tentino d'appropriarsi della tradizione ortodossa dell'icona, per poter mettere ancora dei dipinti nelle chiese. Le dipingono anche in Italia, con risultati a mio avviso inesistenti, perché dipingono le icone con la stessa cieca buona volontà con cui farebbero un maglione. Queste icone sono davvero come i santini d'una volta. Ma siete mal stati, In Grecia, in una chiesa moderna dipinta con affreschi... bizantini?

ELEUTERIO. Sì, ed anche in chiese antiche decorate di recente. A volte devo dire che anche il paragone fra le icone antiche (e gli affreschi antichi) ed i dipinti moderni non fa assolutamente inorridire, come accadrebbe oggi da noi se si mettessero dei dipinti moderni in una chiesa piena di quadri del Seicento.

GRAZIANO. È impossibile.

ELEUTERIO. Credo che tu non sia mai entrato in una chiesa ortodossa. Forse, quando vai in Grecia, vai a vedere solo i templi dorici, come se il Medioevo non fosse ancora Grecia. Del resto, che la tradizione pittorica bizantina sia rimasta sostanzialmente immune, fino ad oggi, da troppe contaminazioni

è testimoniato dallo stesso successo sul mercato antiquario occidentale delle icone russe, anche abbastanza recenti, benché non siano sempre dei capolavori. Ciò dipende essenzialmente dal valore iconico di questa pittura, che continua a collegarsi direttamente ancora oggi – per quanto possa sembrare incredibile – all'artigianato anche precristiano del tardo impero romano (come riconobbero gli stessi Padri della Chiesa greci), senza che tra la produzione d'allora e quella attuale sia mai intervenuta nessuna netta soluzione di continuità (benché ci siano stati moltissimi mutamenti stilistici, che però non hanno mai mutato l'impostazione iconografica di fondo): come a Roma le statue dell'imperatore non erano solo sue raffigurazioni, ma contenevano in qualche modo «realmente» la sua presenza, così, nella Chiesa ortodossa, le icone non costituiscono solo un sostegno per l'immaginazione dei fedeli, ma sono un rinvio effettivo alla presenza di Cristo o del santo raffigurato. Del resto non è un caso che gli agiografi, come vengono chiamati in Grecia i pittori d'icone, siano pieni di lavoro. E in fondo che cosa fanno? Copiano le antiche icone, nient'altro. Ma non sono solo copie, come quelle di cui parlava Michele poco fa. Sono opere degnissime, perché sono opere davvero religiose. Questo, in Occidente, ha smesso d'essere possibile molto tempo fa: nel Settecento, appunto, come diceva Michele. Del resto in Occi-

dente le cose sono andate in tutt'altro modo che in Oriente, credo soprattutto perché la funzione delle immagini è sempre stata concepita in modo molto più modesto. Le non numerose eccezioni – Ravenna al tempo di Teodorico e di Giustiniano, Palermo al tempo dei Normanni e degli Svevi – non sono che una conferma di questo, perché nel primo caso l'Impero esisteva ancora, e nel secondo si tentava di rifondarlo appunto in Occidente. In Oriente, d'altra parte, l'impero non scomparve affatto, come si crede di solito, con la conquista di Costantinopoli da parte di Maometto II, ma fu sostituito da una parte dall'Impero russo, e dall'altra, benché in forme non cristiane, da quello ottomano (c proprio questo impedì che nella penisola Balcanica si formassero delle entità nazionali compatte come quelle che proprio in quegli anni si stavano sviluppando in Occidente). In un certo senso, potremmo giungere a dire che Roma, nell'Europa orientale, ha sempre continuato ad essere la capitale dell'Impero, sia perché Mosca fu esplicitamente dichiarata «terza Roma», sia perché il potere della seconda, Costantinopoli, nonostante le apparenze, non è mai stato sostituito da nessun vero nazionalismo.

GRAZIANO. Ma la questione balcanica, che si è riaperta in modo così inaspettato e drammatico in questi ultimi anni,

non è determinata proprio dal contrasto fra diversi nazionalismi?

ELEUTERIO. Il nazionalismo orientale, vale a dire quello dei paesi che non hanno subìto l'influenza determinante del cattolicesimo, è sempre stato del tutto differente da quello occidentale, proprio perché l'Europa orientale, per due interi millenni, è stata governata da imperi sovranazionali. Se non si comprende questo, non si comprende neppure quali sono i veri motivi delle guerre attuali. I Serbi non vogliono altro, sotto il titolo nazionalistico solo in apparenza della «grande Serbia», che impadronirsi, finalmente, di ciò che credono d'avere ereditato di diritto, vale a dire d'un vero e proprio impero. Ed è inutile aggiungere che l'intero problema balcanico dipende dal fatto che gli Albanesi, i Bulgari, i Turchi, i Russi ed i Greci vogliono esattamente la stessa cosa. Che poi questo stia portando, attraverso quel meccanismo che viene chiamato per antifrasi «pulizia etnica», al sorgere di veri e propri insediamenti nazionali, è solo uno di quei controsensi che caratterizzano a volte il corso della storia: nel momento in cui le nazioni europee, con troppa fatica, tendono ad unirsi, si combatte ancora per costituirne. Purtroppo questa non è affatto una battuta di dubbio gusto. La «questione balcanica», in fondo, non è mai stata altro che l'effetto del fatto che non si riusciva a dare una risposta

convincente a questa domanda: chi è oggi il successore di Bisanzio, vale a dire di Roma? I Turchi? I Greci? I Bulgari? I Russi? I Serbi? Magari l'Europa unita? Inutile dire che l'unica risposta giusta dovrebbe essere quest'ultima. Invece l'Europa non ha saputo fare di meglio che chiamare in giuoco la NATO. Non mi pare che sia stata una buona soluzione. Il fatto è che noi occidentali viviamo in un continente che non riesce neppure ad accorgersi, a causa della breve illusione del nazionalismo – il quale, nella sua forma estrema, in realtà non è durato più d'un secolo –, che il suo stesso destino è legato necessariamente alla tradizione di Roma, la quale non è affatto quella dell'internazionalismo, ma è quella del sovranazionalismo, cioè dell'universalità del potere. E la confusione tra queste due concezioni così contrastanti ha già prodotto, in Europa, secoli di lotte per il predominio di questa o quella nazione e due guerre mondiali, e produrrà sicuramente delle nuove catastrofi, soprattutto attorno al Mediterraneo, nei prossimi decenni e nei prossimi secoli, se l'Europa non si riapproprierà finalmente della più alta delle sue tradizioni. Ma questo senza dubbio non potrà accadere finché il contrasto apparente fra l'Europa occidentale e quella orientale non verrà risolto, tenendo conto del fatto che il vero problema politico, culturale e civile del Mediterraneo non è mai stato quello dell'opposizione fra Roma e

Costantinopoli (e tanto meno tra gli Stati Uniti d'America e la Russia), ma – come dimostrerebbe anche l'attuale guerra, se vi fosse bisogno di dimostrazioni – quello tra l'occidente e l'oriente nelle loro forme radicali: il Cristianesmo e l'Islam.

Nell'Europa occidentale, a dire il vero, solo la Chiesa cattolica non ha dimenticato mai che Roma resterà sempre la capitale del mondo, vale a dire dello stato universale: fortunatamente per gl'italiani, perché questo continua ancora a dar loro, nonostante tutto, una certa ben fondata superiorità rispetto a tutti i nazionalismi europei. Il Papa, proprio perché è il capo della Chiesa universale, è necessariamente, nel mondo, l'unico a ricordarsi realmente del fatto che l'Impero romano esiste ancora, anche se nessuno sembra accorgersene. Basta leggere l'intervista rilasciata da Giovanni Paolo I per accorgersi che questa non è affatto una mia fantasia; per quanto ne so io, nessun altro, sull'intero pianeta, è in grado d'immaginare oggi che cosa accadrà nei prossimi due o tre millenni, in Occidente. In Grecia e in Russia, invece, credo che questo avvenga ancora quasi ovunque.

GRAZIANO. Nei conventi!

ELEUTERIO. Perché no? I conventi ortodossi sono una vera forza. Naturalmente non è un caso che, per gli ortodossi, i papi restino ancora degli eretici. Beninteso, il loro privilegio

(avendo il titolo di «pontefice», che un tempo spettò agl'Imperatori di Roma) ha un limite nel fatto che nessun papa potrà essere mai un imperatore. Il rifiuto dei papi medioevali di riconoscere il potere degl'imperatori tedeschi fu determinante per la storia d'Europa proprio perché finì per sostituire il concetto d'impero – ancora vivissimo nel XIV Secolo – con quello di nazione, e proprio questo ha prodotto, alla lunga, in Occidente, il sorgere, al posto dell'Impero, degl'imperialismi.

Ora, fu proprio un papa, Gregorio Magno, a formulare i criteri – così diversi da quelli della cultura bizantina – della pittura come Biblia pauperum, «Bibbia dei poveri», vale a dire degli analfabeti. E proprio questo è sempre stata la pittura cattolica, vale a dire la pittura occidentale. Infatti ce n'è un'altra, protestante, soltanto in apparenza: quest'ultima non è stata che un riorientamento riduttivo della pittura cattolica (qualunque cosa ne pensasse Hegel), così come il protestantesimo stesso non è mai stato altro che un riorientamento riduttivo del cattolicesimo. Da qualunque punto s'affronti il problema, insomma, non c'è dubbio sul fatto che, in Europa, i paesi spiritualmente più vicini all'idea imperiale restano quelli orientali (del resto non è un caso che Giovanni Paolo II sia polacco). Ora, questa superiorità storica e culturale dell'Oriente sull'Occidente si traduce però in una superiorità dell'Occidente

sull'Oriente sul piano della scienza, della tecnica e di molte altre cose, fra le quali anche la pittura. Credo che la pittura occidentale abbia prodotto senza dubbio capolavori più insigni di quella bizantina, anche se un ortodosso difficilmente potrebbe essere d'accordo. Un amico greco un giorno mi disse: «Ma insomma, che cos'ha di speciale El Greco? Preferisco Panselinos». Capisco quest'affermazione dal suo punto di vista, che è quello ortodosso, secondo il quale la pittura non è che un momento della liturgia. Ma dal nostro è difficile non vedere che differenza c'è fra i due pittori. Per noi la pittura non rientra nella liturgia, ma è liturgia essa stessa. È una sorta di religione autonoma. L'arte è proprio questo. Naturalmente capisco benissimo che, per un ortodosso, l'arte occidentale è solo la prova d'una colpa.

Il fatto è che solo in occidente, grazie alla mancanza d'un impero universale ed alla presenza dei papi, la pittura ha potuto parlare di qualunque cosa, venendo così a perdere in definitiva i propri legami con la liturgia. La caratteristica essenziale della pittura cattolica, infatti, è d'essere fondamentalmente atea, visto che un dipinto è sempre stato inteso solo come la traduzione d'un testo, e che quindi la pittura stessa, di per sé, non ha dovuto testimoniare di nessuna realtà trascendente. Invece la tradizione ortodossa ha sempre ritenuto che la pittura

non solo non traduca nessun testo, ma dia realmente – cioè liturgicamente – accesso a un luogo sacro. La concezione cattolica della pittura è sempre stata più approssimativa e più laica di quella orientale, ma proprio per questo la pittura occidentale ha potuto operare con maggiore libertà di quella bizantina, e raggiungere così dei risultati incomparabilmente più importanti, anche se, senza dubbio alcuno, più colpevoli.

5. Ma serve davvero a qualcosa la pittura?

MICHELE. Credo che sia stata proprio la grande laicizzazione moderna a spegnere la grande civiltà pittorica del Rinascimento (da Cimabue al barocco), interrompendo gli ultimi legami che univano, attraverso la funzione iconica, la pittura al reale di ciò che veniva dipinto. Questo non significa, naturalmente, che, dopo, la pittura sia cessata. Essa ha continuato ad esistere, ma, come abbiamo visto, si è trasformata in accademismo da una parte, in pensiero dall'altra (c potrei dimostrare che la pittura come pensiero non è che il rovescio dell'accademismo). Certo, esistono ancora oggi alcuni (pochi) pittori che si sforzano, con i metodi artigianali d'una volta, di produrre della pittura nel significato più nobile di questa parola. Ma, a ben vedere, questi pochi pittori hanno dovuto ritrovare da soli la strada della tecnica antica, e di solito l'hanno ritrovata soltanto

in apparenza, proprio mentre sono stati costretti, per potersi fare conoscere e riconoscere, ad adottare la citazione dall'antico come uno strumento retorico moderno. Queste poche eccezioni, quindi, non fanno che confermare la regola: ciascuno – ed oggi questo vuol dire quasi sempre chiunque – può dipingere come e che cosa gli pare, perché la pittura è ormai priva di qualunque effettiva funzione ideologica e di prestigio, con la sola eccezione del collezionismo privato e dei musei. Curiosamente, l'arte contemporanea nasce già musealizzata, perché ormai del tutto priva d'uno sbocco autonomo nel mercato, a causa della totale assenza d'una committenza. Sia i musei sia le collezioni private si servono dell'arte per motivi di prestigio, ma questo prestigio viene solo dall'artisticità riconosciuta degli oggetti che possiedono, e per niente dai loro soggetti o dal loro stile. Ed è evidente che un'arte concepita in partenza in questo modo è anche un'arte assolutamente priva di pubblico.

GRAZIANO. Ma questo non significa che la pittura contemporanea non abbia prodotto degli effetti sul nostro modo di vivere. Ne ha prodotti, e notevolissimi, in quanto ha contribuito a trasformare totalmente il gusto dell'architettura e dell'arredamento.

MICHELE. Sì, certo. Però non è riuscita a far questo perché potesse venire ospitata nelle nuove costruzioni, nelle quali

è anzi un vero problema anche trovare un muro su cui appendere un quadro che sia un po' più grande d'una miniatura. La pittura del nostro secolo ha invece influito moltissimo sull'architettura e sull'arredamento, proprio in quanto ha smesso d'essere pittura, per diventare un inconsapevole ramo del design. I quadri del nostro secolo sono allegri, sono pieni di colore e, con poche eccezioni, sono rasserenanti, perché non pongono problemi, ma danno soltanto soluzioni. Per questo i musei d'arte contemporanea sono divertenti come degli enormi luna-park. Ma la funzione della pittura è solo quella di farci divertire, o d'aggiungere un tocco di prestigio al nostro appartamento?

Ora, la responsabilità di questa situazione di chi è? Forse della committenza o «del sociale»? Credo che sia prima di tutto dei pittori, perché, come in molti altri campi, anche nella pittura è l'offerta a provocare la domanda, e non vice versa. Del resto i prezzi vertiginosi ed assolutamente sproporzionati che raggiungono oggi i capolavori, veri o presunti, sul mercato, sembrano dimostrare che non mancano davvero degli amanti dell'arte. Ma ciò significa allora che oggi sarebbe perfettamente possibile ritornare a dipingere, invece di fare solo del design involontario, e dimostrarlo sarebbe importantissimo, soprattutto perché l'esistenza stessa d'un oggetto dipinto testimonierebbe

d'una svolta, di un'uscita dalla modernità, cioè d'una nuova sacralizzazione della vita. E qui, come si vede, non si tratta affatto, in primo luogo, di coprire di colori delle tele o dei muri, ma d'inventare un nuovo modo di vivere 0, se si vuole (ma è lo stesso), di ritrovarne uno antico: certo, con gli opportuni «aggiustamenti» che richiederebbe il nostro tempo e la nostra maggiore consapevolezza della realtà che ci circonda da ogni parte: quella della distruzione e della strage. Non dimentichiamo che non a caso l'epoca dell'arte astratta è stata anche l'epoca dei nazionalismi, delle guerre mondiali e dell'atomica. Certo, i pittori di questo secolo credevano d'opporsi, con le proprie opere, a quelle distruzioni. Ma lo facevano in effetti? O il loro stile stava distruggendo la pittura, proprio come gli avrei e le bombe, durante la guerra mondiale, stavano distruggendo le città europeo?

6. L'Oriente, l'Occidente e la pittura

ELEUTERIO. Ti stai chiedendo, insomma, se è possibile risacralizzare la vita e, prima ancora, volerlo.

MICHELE. Solo se potremo dare a questa domanda una risposta positiva potremo sperare che domani, forse, esisterà di nuovo una pittura che costruisca delle possibilità di vita, invece di dissezionare come un cadavere la pittura del passato. Tutta-

via non potremmo neppure porci questo problema se la vita, per noi, non fosse ancora sacra, nonostante ogni sua moderna laicizzazione. Dobbiamo quindi coltivare nel migliore dei modi questa sacralità implicita – in fondo implicita ovunque, anche nell'arte moderna e nei musei – per restituire ad essa l'evidenza che merita. Infatti non dobbiamo dimenticare che la nostra incapacità quasi generale di leggere le opere d'arte – incapacità condivisa anche dalla stragrande maggioranza dei critici, che pure dovrebbero avere il compito d'ovviare ad essa – è, dopo tutto, un effetto d'incultura.

GRAZIANO. Ti ringrazio molto.

MICHELE. Prego. Naturalmente sai benissimo che tutto quello che dico contro la critica d'arte non riguarda i presenti.

GRAZIANO. Naturalmente.

MICHELE. Può sembrare il colmo che io dica tutto questo nell'epoca delle università, delle biblioteche e dei computers. Ma le università, le biblioteche edi computers sono per l'appunto, al tempo stesso un segno manifesto ed una causa della nostra incultura. Per questo, caro Graziano, non mi riferisco a te e, in fondo, a nessun critico d'arte preso singolarmente (come non mi riferisco a nessun pittore, preso singolarmente). Nulla, oggi, è destinato a durare, neppure i troppi libri che si stampano, la cui carta, non più fabbricata con gli antichi meto-

di artigianali, non durerà molto a lungo. Un mio amico pittore se ne preoccupa, pensando al destino dei suoi disegni. Ma dovremmo invece preoccuparcene tutti, perché niente di ciò che stiamo costruendo è destinato a durare, neppure le opere d'arte d'oggi, che hanno bisogno quasi sempre d'essere restaurate solo pochi anni dopo essere state dipinte. Che saranno le opere di Burri fra cent'anni? Fi grattacieli di Manhattan? Né le prime né i secondi sono stati costruiti per durare. Ma nessuno di noi se ne preoccupa, perché da molto tempo abbiamo smesso di pensare al futuro. Anzi, la nostra incuria dell'eredità che lasceremo alle generazioni che verranno dopo di noi è un sintomo allarmante della nostra fragilità morale, che consiste in primo luogo nella nostra incapacità di dar senso a quello che facciamo e che sappiamo. Perché, allora, non dovremmo sognare che domani, forse, sarà di nuovo possibile dipingere ed insegnare a farlo? Credo che sia ancora possibile riuscirci, in quanto noi tutti conserviamo ancora qualche oscura intuizione della grandezza dell'arte del passato e della sua diversità da quella d'oggi.

ELEUTERIO. Tuttavia, in questa prospettiva, si pone fin d'ora un problema per niente trascurabile, che non è affatto quello del mutamento del gusto (sappiamo ancora distinguere la grandezza dei capolavori del passato proprio perché il nostro gusto non è stato ancora completamente imbarbarito dalla

modernità); e non è neppure quello posto dalla diffusione dei moderni mezzi di produzione industriale (infatti la diffusione delle tecnologie informatiche sta rendendo sempre meno essenziali, nella produzione di manufatti, questi mezzi, e forse ci sta aprendo nuovamente uno spiraglio attraverso il quale sarà di nuovo possibile guardare verso un probabile futuro); ma è un problema strutturalmente incluso nella tradizione della pittura occidentale. Infatti quella contemporanea non è stata che l'ultima conseguenza della desacralizzazione delle immagini che ha distinto, fin dall'alto Medioevo, la pittura occidentale da quella orientale, per esempio l'arte italiana da quella greco-ortodossa, perché la grande pittura occidentale sembra dipendere interamente dalla riduzione cattolica della liturgia e della dogmatica cristiane. Ora, questa riduzione è il presupposto logico implicito non solo della grande pittura occidentale, ma anche di quella laicizzazione che, come abbiamo supposto, già nel XVIII Secolo aveva incominciato a rendere inutile la grande pittura del passato. La scienza, con il suo ateismo di fondo, in ultima analisi non è che un effetto postumo del riduzionismo cattolico, cioè dell'assolutizzazione cattolica del creato e del linguaggio. È del tutto evidente che la concezione della potenza sovraessenziale della divinità fa da supporto alla teoria iconica (bizantina) dell'arte, e non a quella occidentale, illustrativa e

scritturale. L'immagine cattolica non mette in presenza di nessuna realtà del raffigurato semplicemente perché, in Occidente, non c'è altra realtà che quella immutabile delle forme. La conseguenza di questa riduzione, quando la pittura conteneva ancora una sua sacralità, fu che la presenza della potenza sovraessenziale, cancellata dal pensiero occidentale, ritornò nell'arte. La pittura occidentale del passato fu grandissima proprio perché assolutizzava, al di là d'ogni convenzione liturgica, le forme pittoriche oltre i loro stessi limiti formali. È come dire che la grande pittura occidentale dimostra realmente, già con la propria grandezza, che l'arte non si limita a raffigurare, ma fa essere realmente ciò che raffigura. Un'icona, invece, non ha bisogno d'essere bellissima per aprire una finestra sull'invisibile; dev'essere invece costruita secondo la tradizione, liturgicamente, e solo se lo è apre una finestra che ci metterà in comunicazione con l'invisibile – cioè con l'assoluto –, diventando così il luogo della sua presenza reale. Un'icona, insomma, non pretende affatto d'essere un assoluto, e proprio per questo fa giungere comunque l'assoluto fino a noi, in un modo ch'è del tutto indipendente dal valore estetico dell'immagine, perché dipende invece solo dal suo valore liturgico. Un'icona bizantina non è sacra perché è bella, ma è bella perché è sacra. Un dipinto occidentale, invece, pretende d'essere direttamente un'espressione

dell'assoluto, e proprio questo è al tempo stesso una negazione dell'assoluto – un indizio d'ateismo – ed una manifestazione dell'assoluto stesso che nega, come una strana ed inconsapevole prova ontologica in rebus.

In termini morali, dobbiamo dire che la pittura occidentale, a differenza di quella bizantina, per queste sue caratteristiche, è sempre stata fondamentalmente idolatrica, anche e forse soprattutto quando decorava i muri delle chiese (l'idolatria e l'ateismo, in effetti, si implicano a vicenda). Ma questo non significa affatto che, come pittura, sia inferiore a quella bizantina, perché ha, se così posso esprimermi, bruciato la propria colpa grazie alla forza stessa con cui la commetteva. Infatti, come abbiamo già detto, la grandezza dell'arte occidentale sembra provenire proprio da questo suo limite o, per meglio dire, dal suo superamento. Ma da esso, nei casi in cui non è stato superato, provengono anche molte insufficienze del modo in cui l'Occidente ha considerato la pittura, per esempio quella particolare forma d'idolatria atea che è l'estetismo, vale a dire l'amore per l'immagine in quanto tale («l'arte per l'arte»), cioè per l'immagine scambiata per l'assoluto cui dà corpo. E dall'estetismo provengono sia la pittura di quest'ultimo secolo, sia la nostra consapevolezza solo astratta della natura dell'arte. Infatti questa consapevolezza non è certamente un concreto sapere,

perché è invece l'effetto d'una colpa (dell'idolatria stessa). Nulla è più utile del peccato, per produrre un sapere. Ma non basta sapere per dare un senso a quello che si sa, perché il sapere, da solo, non è che vuota formula, se nulla gli dà vita. Ora, la vita non viene dal sapere, né dalla colpa, ma dalla meraviglia con cui ci confrontiamo con tutto ciò che cresce (per esempio anche con le nostre opere). Nulla è più utile della colpa, quindi, per sapere, purché si esca dalla prima senza perdere il secondo.

MICHELE. Proprio per questo, per far tornare la pittura ad essere assoluta come un tempo, non si deve certo «ritornare al passato», come hanno fatto tutti i classicismi, ma si deve invece ritrovare il sapere degli antichi reinventandolo, vale a dire traducendolo in una nuova (nuova almeno per noi occidentali) sacralizzazione della vita.

ELEUTERIO. Come vedi questo problema, molto prima che pittorico, è formativo ed etico.

MICHELE. Certo, non si tratta affatto di dipingere per appendere ai muri nuovi quadri degni di questo nome, ma si tratta di dimostrare, appendendo ai muri nuovi quadri degni di questo nome, che è possibile compiere un miracolo civile, storico e morale.

ELEUTERIO. Per esempio quello di riunire finalmente in una sola esperienza due tradizioni per secoli diverse e contrap-

poste: quella occidentale e quella orientale, quella romana e quella bizantina, quella latina e quella greca, quella cattolica e quella ortodossa. Si tratta, insomma – per utilizzare una formula paradossale quanto si vuole, ma il cui significato, a questo punto, dovrebbe essere chiaro –, d'unificare, soprattutto dal punto di vista culturale e morale, l'Impero d'Occidente con l'Impero d'Oriente. Io m'interesso molto di pittura, ma lo faccio solo all'interno d'un interesse molto più generale, la cui natura, prima che estetica, è etica, e perciò anche civile e politica. Infatti la cultura occidentale sta forse andando incontro oggi, soprattutto grazie al predominio sempre crescente delle tecnologie informatiche, ad una semplificazione della propria tradizione e della propria consapevolezza che potrebbe anche interrompere la prima, spegnendo la seconda. E forse non è escluso che questa grande semplificazione sia stata anticipata, prima ancora dell'invenzione dei computers, dall'arte di questo nostro secolo, come affermava Michele poco fa. Il problema del futuro della pittura non è che una piccola parte del problema molto più complesso ed essenziale del futuro della nostra cultura, in un'epoca come questa, che tende sempre più ad uniformare le proprie produzioni culturali verso i livelli più bassi. L'intento di tornare a sacralizzare la vita, invece, non ha nulla a che vedere con il predominio dei mezzi e delle tecniche d'infor-

mazione, ma richiede un lavoro lungo e difficile, che è di formazione – di «grande educazione», come avrebbe detto Nietzsche – e non certo di trasmissione di semplici contenuti di sapere.

Naturalmente, non penso di certo che sia possibile trasformare tutti gl'intellettuali occidentali in monaci ortodossi, e tanto meno il contrario! Per limitarmi al campo della pittura, credo invece che quella italiana del Rinascimento abbia un valore iconico molto simile a quello della tradizione bizantina, non perché sia stata concepita ed eseguita nello stesso modo, ma perché è giunta allo stesso livello di consapevolezza della differenza fra il senso d'un dipinto e la sua vuota forma, anche se vi è giunta per strade diverse e molto più complesse e dolorose. Credo insomma che l'arte, quando è davvero tale, comunque sia stata voluta e pensata, sia già, di per sé, una finestra aperta sull'invisibile, come lo sono le icone, e che lo sia anche quando è piena di quelle passioni sensuali in cui San Paolo vedeva il segno primo dell'idolatria. Il peccato, dicevo, può essere utilissimo per sapere, purché lo si abbandoni.

MICHELE. Effettivamente noi occidentali siamo nella posizione migliore, oggi, per capire (o per rifiutarci di capire) che cos'è la pittura: ci basta richiamarci alla nostra tradizione, tentando di recuperarla almeno in parte. Ma, per far questo, oc-

corre, prima di tutto, abbandonando molti dei pregiudizi del nostro tempo, cercare di comprendere che cos'è effettivamente la pittura stessa, al di qua di quella che Hegel aveva chiamato la sua morte nel pensiero.

7. Contro la pavidità

GRAZIANO. Ma non credo affatto che ritrovare le antiche capacità pittoriche sia essenziale, per fare della cultura un'attività davvero formativa, invece che un morto bagaglio di nozioni. Infatti, per ottenere questo risultato, basterebbe ritrovare l'antico modo di situarsi di fronte alle immagini. Ma è possibile questo, al giorno d'oggi, quando un tempo l'essenza delle immagini era determinata anche dalla loro rarità?

MICHELE. Se ci affidiamo ai loro prezzi, oggi i dipinti non sono affatto meno rari d'una volta. Un tempo servivano per un certo scopo. Quando questo scopo cessava, o passavano di moda, venivano distrutti o sostituiti da altri. Pensate per esempio che il coro del Tempio malatestiano di Rimini, dipinto da Giotto, fu demolito per un ingrandimento della chiesa che per di più non fu nemmeno realizzato. Questo ci sembra barbarico, ma in realtà è un segno di straordinaria civiltà. Quando Bernini metteva le «orecchie» al Pantheon, reinterpretava l'architettura antica, non la falsificava.

ELEUTERIO. Proprio come fanno oggi gli agiografi ortodossi, quando dipingono «falsi» affreschi bizantini nelle antiche chiese.

MICHELE. Ma non sono affreschi: da quel che m'hanno detto sono dipinti con colori acrilici su tela, e poi le tele sono attaccate ai muri.

GRAZIANO. Lo vedi? Anche i tuoi pittori «bizantini» usano gli acrilici!... Altro che continuità culturale!...

MICHELE. Non so se questo accada perché non ci sono più pittori capaci di dipingere ad affresco o perché questa tecnica sarebbe troppo costosa. Mi piacerebbe saperlo. Comunque, caro Graziano, la tua obiezione – del resto tipicamente moderna – mi pare altrettanto insensata del parere di chi sostenesse che, per capire la musica, non è necessario saper cantare o suonare uno strumento. È vero, infatti, che può comprendere la musica anche chi non è capace d'eseguirla, ma è pur vero che nessuno che sia del tutto incapace d'eseguirla la comprende davvero (infatti, anche chi ascolta una musica la esegue, almeno nella misura in cui l'intende). Ciò non significa però che bastino degli ascoltatori perché ci sia della musica. Credo anzi che in realtà non acquisiremo mai un altro modo di vedere la pittura se non impareremo a dipingere diversamente da come s'è iniziato a fare poco più d'un secolo fa. Anzi vi confesserò

che se un giorno mi sono accorto di che differenza radicale ci sia fra guardare un Picasso e guardare un Tiziano, ciò non è accaduto per un'improvvisa ispirazione, ma solo quando ho ripreso in mano i pennelli che avevo abbandonato, da ragazzo, proprio perché non riuscivo a capire che cosa significasse dipingere e come lo si potesse fare. Che cos'è la pittura si capisce solo dipingendo, se si ha il coraggio di farlo. Ora, quel che ho capito dipingendo è che non è impossibile, per quanto vertiginosamente difficile sia ottenere dei risultati appena tollerabili, dipingere con lo stesso coraggio – con la stessa magnanimità, mi verrebbe da dire – che una volta i pittori dimostravano quando non si spaventavano dinanzi al compito d''illustrare con affreschi un intero edificio, mentre i pittori d'oggi si spaventano già dinanzi a due mele posate su di un tavolo. Credo, fra l'altro, che questa pavidità non sia che un frutto dell'accademismo, e che, come ho già accennato prima, l'avanguardia ha evitato quest'ostacolo solo perché non ha neppure provato a superarlo, ma ha, semplicemente, rinunciato a dipingere anche due mele posate su di un tavolo. Tuttavia non penso che rinunciare a risolvere un problema sia risolverlo. Perché, allora, non dovremmo provare ad estrarre dalla pittura d'un tempo un po' di quel sapere che vi è ancora racchiuso, se solo osiamo andare a cercarlo? In definitiva, dipingere dei capolavori è

meno essenziale che mettersi nella prospettiva in cui forse, un giorno, potrebbe essere di nuovo possibile dipingerne. In realtà, non m'importa affatto se i quadri che dipingo siano pittura buona, mediocre o pessima. M'importa solo che siano pittura veramente. M'importa solo di ricordare a chi li guarda che cos'è la pittura e che cosa, invece, non lo è.

GRAZIANO. Ritorniamo alla definizione, alla pittura concepita essentialiter...

MICHELE. Non è possibile concepirla che così, o non la si concepisce affatto.

GRAZIANO. Allora avanti, coraggio: fa' capire anche a me qual è questo concetto. Ma naturalmente vi dovrà rientrare ogni pittura, dalle caverne, a Picasso.

MICHELE. Accetto volentieri la tua sfida.

ELEUTERIO. Allora coraggio, sentiamo.

II. La parola e l'immagine

8. Narciso al fonte

MICHELE. Se definiamo la pittura nel modo più generale, come una produzione d'immagini, ottenuta con qualunque tecnica o strumento operativo, in essa, dalle caverne ad oggi, possono rientrare non solo tutti gli stili e le tecniche, ma anche le arti decorative, e addirittura la fotografia, il cinema e la televisione. Sei soddisfatto?

GRAZIANO, È evidente che questa definizione è troppo larga, perché non determina in nessun modo il campo che c'interessa.

MICHELE. Effettivamente nulla c'impedirebbe d'accettarla, se fossimo disposti ad ampliare il concetto che ce ne facciamo. Ma possiamo anche rinunciare a questo ampliamento, se ti fa piacere, e modificare leggermente la definizione da me proposta prima, che diventerà questa: chiamiamo pittura qualunque produzione d'immagini ottenuta con mezzi manuali e non tecnologici. È necessario specificare che i mezzi non devono essere tecnologici – come la macchina fotografica, la cine-

presa e la telecamera –, perché in realtà anche questi strumenti vengono usati con le mani, oltre che, naturalmente, con la testa, visto che questa è molto più necessaria delle mani, per dipingere. La pittura «è cosa mentale», come scriveva Leonardo.

GRAZIANO. Tutto qui? M'aspettavo almeno una conferenza.

MICHELE. Ti avevo promesso una definizione, non una conferenza.

GRAZIANO. E poi hai usato un termine, «immagine», il cui significato hai dato per noto, ma che contiene già una scelta di campo. A partire da quel concetto arriveremo direttamente all'arte figurativa che fai tu.

MICHELE. Naturalmente tu vorresti adesso rifilarmi la solita distinzione cretina fra arte figurativa e arte astratta. Queste idiozie vanno bene per le aste nelle stazioni termali, non fra persone intelligenti. L'arte è sempre al tempo stesso figurativa ed astratta. È figurativa perché finge (in senso etimologico, perché crea materialmente) ed è astratta perché nel fingere fa astrazione da tutta una serie di dati. Ma in questo senso Tiziano e Rembrandt non sono meno figurativi ed astratti di Picasso e di Pollock. Credo che invece la parola «immagine» ci rimandi immediatamente al problema dall'inganno e dell'illusione, che

è collegato con quello della finzione artistica, ma non coincide con esso.

ELEUTERIO. Spiegati meglio.

MICHELE. C'è un'arte illusionistica per partito preso (per esempio la natura morta fiamminga ed olandese del Seicento) ed una che non lo è (per esempio la ceramica greca o i tappeti orientali). Ma tutte le forme d'arte, anche quando non vogliono essere illusionistiche, fingono. Ora, la finzione è sempre in stretta relazione con la verità dell'arte. Vi cito un distico latino che ho avuto occasione di trascrivere, sopra la mia firma, su un mio quadro.

GRAZIANO. Di chi è?

MICHELE. D'un amico.

GRAZIANO. Frequenti i poeti latini? Credevo che fossero morti.

MICHELE. Si tratta d'un poeta latino del Secolo XX, che però non è molto noto, anche perché in latino ha scritto solo questo distico, che del resto – m'ha detto – gli è stato ispirato dai miei quadri:

Quam video faciens numquam fefellit imago.
In pulchroque etiam dura sedet veritas.

«L'immagine che vedo facendola mai mi deluse. La dura verità abita pure nel bello».

ELEUTERIO. Carino.

GRAZIANO. E allora?

MICHELE. Certo, le immagini possono sfuggire ed ingannare, proprio perché seducono, mostrando con falsa evidenza qualcosa che non contengono. Eppure non possiamo chiudere qui, semplicemente, il problema. Infatti, se vediamo il ritratto di qualcuno, è evidente che esso non contiene il qualcuno che ritrae; ma è altrettanto evidente, per un altro verso, che in qualche modo contiene qualcosa che è strettamente ed inseparabilmente collegato a lui. In questo senso, come dicevo prima, l'arte è sempre astratta e figurativa al tempo stesso. Ad esempio, il ritratto che Velazquez fece di Géngora non contiene di certo il poeta spagnolo, e tuttavia non possiamo non ammettere che, dopo averlo visto, leggeremo i versi di quell'autore in un modo diverso da come potevamo farlo prima, perché la stessa fisionomia e la stessa espressione di quel volto ci dicono molto su di lui, e perciò c'insegnano anche qualcosa sul modo in cui possiamo leggerne i testi.

Ora, la pericolosa capacità di sedurre delle immagini deriva anche dall'ambiguità del rapporto che esse hanno con ciò che raffigurano. Dinanzi ad un'immagine, siamo un po' tutti come Narciso al fonte: sedotti da ciò che vediamo, credendolo reale,

eppure consapevoli di non poterci lasciare trascinare da questa evidenza, perché, come lui, correremmo un rischio mortale.

ELEUTERIO. Narciso, infatti, come ha compreso perfettamente Ovidio nelle Metamorfosi, vorrebbe eliminare l'ambiguità dell'immagine e, per farlo, non trova altro modo che separarsi da se stesso, per raggiungerla e fondersi con essa, morendo.

> Quod cupio mecum est: inopem me copia fecit.
> O utinam a nostro secedere corpore possem (Metam. III, 466-7),

«Ciò che bramo è con me: proprio la ricchezza mi rende povero. Potessi separarmi dal nostro corpo». Dice «nostro», perché il suo corpo reale è tanto suo quante della sua immagine. Ciò non significa che Narciso sia l'immagine.

MICHELE. Eppure Narciso non sa bene chi egli stesso sia, perché può riconoscersi in quel riflesso solo in quanto non coincide col suo corpo, dal momento che ciò che noi vediamo in quanto siamo noi non assomiglia in nulla a ciò che riconosciamo come noi nella nostra immagine speculare.

ELEUTERIO. L'immagine, quindi, ha un potere di mortale seduzione proprio perché dà una prima, ma parziale risposta alla domanda sull'individuazione: «Chi sono?». «Tu sei me», risponde l'immagine a Narciso, e proprio perciò egli, per

raggiungere questo ingannevole se stesso, e superare così la divisione in cui lo è, s'abbandona alla morte, perdendo in questo modo, oltre al corpo, anche l'immagine. Il mito di Narciso, nonostante la seduzione che produce, o proprio perché la produce, è in fondo il mito d'una colpa: perdonabile, senza dubbio – tanto che il suo cadavere viene trasformato in un fiore profumato –, ma proprio per questo reale, in quanto Narciso si uccide a causa della propria ostinazione a voler afferrare in un corpo che è solo un'immagine la risposta alla domanda: «Chi sono?». Narciso, in fondo, non ama nessuno, neppure se stesso, e sfugge al proprio corpo com'era sfuggito ad Eco, riducendola per questo solo ad una voce. In fondo, ciò che la psicanalisi chiama narcisismo non ha nulla a che vedere con Narciso, perché questi, se fosse stato davvero un narcisista, non avrebbe ceduto alla seduzione dell'immagine. Chi vuole servirsi della propria per sedurre qualcuno vuole ingannare l'altro, non se stesso, e chi invece crede di poter essere la propria immagine sta semplicemente scontando la colpa di voler ingannare qualcun altro. In realtà, riconoscersi nella propria immagine – come in quello che Lacan chiamava lo stadio dello specchio – significa anche riconoscere che fra noi e noi stessi c'è una distanza incolmabile. Ammetterlo può avere un effetto giubilatorio, come dice Lacan, solo quando un terzo (per esempio la madre) inter-

viene a colmarla, col suo corpo reale, e non solo immaginario, e col suo amore. Ma è quando questo non accade che quell'abisso diviene un punto d'orrore intollerabile, e perciò da velare (credo anzi che tutte le dipendenze provengano proprio da quest'esigenza di nasconderlo).

MICHELE. Queste considerazioni mi sembrano importanti, e da sviluppare, perché credo proprio che la sedicente pittura di questo secolo che per fortuna sta chiudendosi abbia alla propria base gli stessi presupposti di fatti assai poco rassicuranti come il diffondersi delle dipendenze. Purtroppo non possiamo insistere su questo punto, se vogliamo andare avanti nel nostro discorso sulla pittura.

ELEUTERIO. Il punto è questo: la pittura non fa che raddoppiare il mito di Narciso; come Narciso vede nell'acqua l'oggetto che desidera, noi vediamo il nostro oggetto nell'immagine. Mi viene in mente un bellissimo madrigale, composto su un Narciso di Bernardo Castello da Giovan Battista Marino (un poeta la cui grandezza, per nulla inferiore a quella d'un Géngora o d'un Donne, continua a venire assurdamente misconosciuta in Italia, solo sulla base d'uno strascicato pregiudizio manzoniano-risorgimentale, mentre la sua Galeria, in cui è inserito il madrigale di cui vi sto parlando, è uno dei testi che

più a fondo hanno mai esplorato l'enigma della pittura). Spero di ricordarlo:

Qui dipinto è Narciso,
ma non so dir, qual più vivace e bello
rappresenti il suo viso,
o la tela o 'l ruscello.
Quella in me, questo in lui
tragge foco da l'onda, e dal pennello.
Così dàn forza, acciò che piaccia altrui
come a se stesso ei piacque,
l'Arte ai colori, e la Natura a l'acque.

Con un unico «concetto» (nel significato che si dava a questa parola nella poetica barocca), Marino ci fa intravedere qui molti temi sui quali forse faremmo bene a tornare.

MICHELE. Sì, ma non dobbiamo lasciarci fuorviare dal termine «oggetto», che tu hai usato poco fa. Ciò che vediamo grazie all'artificio pittorico è desiderabile non perché l'oggetto reale raffigurato lo sia necessariamente, ma perché il fatto stesso che sia raffigurato, e quindi irraggiungibile, lo fa diventare una figura del più irraggiungibile: vale a dire di noi stessi a noi stessi.

ELEUTERIO. È verissimo. Infatti, come scrisse Marino in un altro madrigale della Galeria, dedicato a Guido Reni, in pit-

tura «spesso l'orror va col diletto». Proprio per questo tutte le immagini sono seducenti come quella di Narciso per Narciso. Esse ci fanno vedere quello che non è, ma pure che quel che non è non solo, stranamente, è, ma è anche più perfettamente di tutto ciò che è. Ancora Marino, su un Sax Sebastiano di Tiziano:

Lo stral crudo e spietato
ond'empia mano il fianco tuo trafisse,
Giovinetto innocente,
diè fin soavemente ai dolor' tuoi.
Questo, che nel tuo lato
pietosa mano affisse,
ti fa sempre morir, né morir puoi.
Perch'immortal tra noi
sia la pietà del duol, che sì t'afflisse,
immortalando il tuo mortal martire
fa vivo immortalmente il tuo morire.

MICHELE. Credo che sia proprio questa immortalità del morire – vale a dire questa sovratemporalità – che la pittura assicura a ciò che rappresenta.

ELEUTERIO. E che costituisce l'essenza stessa del suo fattore iconico. L'immagine inganna solo perché, pur avendo un'essenza del tutto differente da quella di ciò che raffigura, ri-

produce quest'ultima, falsamente perché non la contiene, ma veramente perché, isolandola, la fa davvero esistere come separata dall'oggetto, dando ad essa la concretezza della percezione. Per questo, anche s'è vero quel che prima diceva Michele, quando distingueva nettamente l'illusione dalla finzione, bisogna pur dire che la seconda tende sempre e irresistibilmente alla prima. L'immagine non è, ma pure sovraè quello che raffigura, anzi lo può raffigurare proprio perché, pur assumendo solo un lato della sua essenza, la ricrea, facendola finalmente essere in modo concreto, a partire da un punto che non è inferiore, ma superiore all'astrazione della sua essenza, e dimostrando così che questa è sì superiore alla percezione, ma non per questo estranea ad essa.

MICHELE. Hai detto splendidamente quel che intendevo dire io.

ELEUTERIO. Ne sono lieto. La menzogna dell'immagine è quindi anche, al tempo stesso, una sovraverità, perché il punto di sovraessenzialità grazie al quale ricrea l'essenza che pure non contiene è il nostro stesso produrci a noi stessi nella consapevolezza dell'immagine. Infatti questa consapevolezza non è altro che un raddoppiamento dell'inconsapevolezza che accompagna sempre la nostra percezione; in altri termini, l'immagine ci costringe a sapere ciò che, nella semplice percezione

d'un oggetto, potremmo anche ignorare. Perciò un'immagine, per quanto sia illusoria, dice sempre il vero: non tanto su ciò che raffigura, quanto su noi che lo vediamo (e proprio in questo consiste la sua sovraverità). Un dipinto degno di questo nome non è tanto l'immagine di ciò che rappresenta, quanto una realizzazione effettiva del nostro rapporto con noi stessi, dal momento che, nel vedere un'immagine che riconosciamo come tale, noi amiamo, in essa, come Narciso, il principio stesso della nostra individuazione. A sedurci, nell'immagine, è quindi il nostro stesso atto: quello con cui ci costituiamo realmente fra le immagini, grazie al fatto di non essere immagini, eppure di non poter evitare di stare fra di esse per essere chi siamo, cioè per essere chi diventeremo quando sapremo essere noi stessi senza divisione. Certo, noi non potremo mai dire chi sia questo noi stessi, perché non potremo mai superare la divisione che ci costituisce. Ma questo non significa affatto che questo superamento della divisione sia illusorio, come la psicanalisi ha creduto troppo spesso (e proprio il fatto d'averlo creduto le ha reso impossibile divenire quella pratica dell'eticità che pure dovrebbe essere per essere se stessa). La pittura anzi dimostra, con la sua stessa esistenza, che questo «noi stessi» del tutto misterioso è il nostro punto più reale: quel «corpo spirituale» che, secondo il grande mito cristiano della Rivelazione

(dell'apocalissi), sarà consegnato, alla fine del tempo, al giudizio assoluto. Certo, questo nostro punto di reale non è determinabile nelle nostre parole, perché non è determinabile nel tempo. Ma questo non significa che esso non ci guidi sempre, in tutto ciò che facciamo, come una traccia oscura o un'indicazione enigmatica. Enigmatica eppure, qualche volta, luminosa: per esempio quando, in un'opera d'arte, vediamo realizzata pienamente, cioè nell'assoluto, ed oltre la nostra divisione da noi stessi, l'unità irripetibile che siamo, e grazie alla quale la stessa divisione che ci costituisce come noi pure è la nostra effettiva divisione e quindi non è solo divisione. L'immagine, insomma, in quanto la vediamo come immagine, siamo noi, anzi è la nostra compiutezza e la nostra perfezione. In essa, la nostra separazione da noi stessi è superata, perché è tradotta nella nostra separazione dall'immagine. Ma noi, nella misura in cui ci lasciamo catturare dall'immagine, come Narciso al fonte, superiamo di fatto anche questa separazione, e diveniamo realmente quello che sovrasiamo. Naturalmente questa mia breve poetica della pittura si potrebbe estendere facilmente anche alle altre arti, come la poesia e la musica.

MICHELE. Si può forse chiamare godimento quest'esperienza – certo intermittente – con cui noi superiamo talvolta l'assoluto stesso?

ELEUTERIO. Credo che questo termine, ancora una volta, ci metterebbe fuori strada, equiparando l'esperienza del superamento assoluto della divisione con quella del suo superamento immaginario, o più precisamente fantasmatico. Ma non è affatto del fantasma che si tratta, nell'immagine, anche se spesso le immagini hanno un profondo valore fantasmatico (naturalmente ora uso quest'aggettivo solo in senso psicanalitico). Nella gioia che traiamo dalla buona pittura si tratta invece dell'unico superamento radicale non solo dell'immagine, ma anche di noi stessi. Dinanzi all'assoluto, noi non siamo più, ma sovrasiamo, cioè ci trascendiamo, trascendendo i limiti degli atti che compiamo e del nostro stesso desiderio. Dinanzi all'assoluto, nella misura in cui lo superiamo, come sapevano bene i padri della chiesa greci, noi ci deifichiamo, e abbandoniamo i limiti del tempo e dello spazio, salvandoci così effettivamente e per sempre dalla caducità e dalla morte.

GRAZIANO. Non ci posso credere. Ma voi v'eravate messi d'accordo prima, per farmi quest'astrusa conferenza filosofico-neoplatonico-patristica!...

ELEUTERIO. Per niente, sono stato preso dall'ispirazione adesso adesso. Devono essere i quadri di Michele a produrre questo effetto. Spiritus flat ubi vult, come ricordavo prima.

MICHELE. Ma tu da dove hai tratto questi termini, che francamente non sono troppo abituali nel nostro campo, come «sovraessenziale»?

ELEUTERIO. Devo confessarti, caro amico, che Teofilo – credo che tu lo conosca –, me ne ha parlato e riparlato tanto spesso da farmi diventare un neoplatonico malgré noi.

MICHELE. A questo punto, comunque, continua. Più avanti cercherò d'inserirmi di nuovo nel tuo discorso, quando dal sovraessenziale torneremo giù sulla terra, a parlare di semplice pittura.

9. Corpo sottile

ELEUTERIO. Con l'effetto di seduzione delle immagini è strettamente connessa la loro sempre cupa e dura bellezza. La parola «bellezza» è certamente troppo vaga per precisare ciò cui ci riferiamo. Infatti la bellezza dei dipinti non sempre è direttamente collegata con quella di ciò che rappresentano, anzi spesso un bel quadro raffigura dei soggetti brutti, spaventosi od orrendi. Se anche questi dipinti seducono, dice il secondo verso del distico latino che abbiamo scelto come esergo e prima guida della nostra esplorazione, è perché «la dura verità abita pure nel bello». È quindi la verità, per quanto «dura», che seduce, non il bello in quanto tale, e questo perché, come abbiamo vi-

sto, la verità che si produce nel bello è la sovraverità del nostro situarci, in relazione all'immagine, al di sopra di quello che crediamo d'essere e che in effetti siamo. Se la bellezza – non necessariamente artistica o pittorica – seduce, è perché, in definitiva, è una forma della verità. Certo, non una forma qualunque. Forse la bellezza, della verità, è soltanto la forma materiale. La bellezza – naturale o artistica che sia – in definitiva è sempre culturale, e seduce non perché sia piacevole (per lo meno non lo è sempre) ma perché fa sembrare ed essere desiderabile, nella sua materia, il vero in quanto tale, anche s'è «duro». Come ha perfettamente compreso Marino, il bello «naturale» (il ruscello) e il bello «artistico» (la tela) compiono, in realtà, la stessa seduzione.

Certo, che materialità può avere il bello? Solo una materialità spirituale. Questa espressione non è antinomica come potrebbe sembrare. Conviene anzi evocare il concetto di corpo sottile, dal momento che lo spirito – il soffio – non è altro che questo. Ed anche l'anima, come sapevano gli antichi, non è altro che il corpo sottile che collega insieme il corpo con la mente. L'anima, insomma, non è che un modo di darsi del soffio. La bellezza seduce perché esprime nel mondo – nelle cose – la sottigliezza e l'armonia dell'anima. E «duro» il vero è sempre, anche quando è piacevole, perché svela comunque la nostra

nudità, la nostra infermità, fragilità, debolezza, la nostra manchevolezza, la nostra solitudine. L'immagine, quindi, dice il distico, anche se sembra poter solo ingannare, proprio perché nasconde la nostra fragilità, in realtà la rileva e la rivela, e quindi, come abbiamo visto, non inganna.

Ma la relazione dell'immagine con la verità non è naturale, cioè data comunque. Non ci sono immagini in natura: anche il riflesso di Narciso nell'acqua è un'immagine solo quando Narciso stesso la riconosce come tale. L'immagine, invece, diventa vera – e quindi ci schiude il cammino del superamento delle essenze e della finitezza – solo se «la faccio», vale a dire se mi assumo il suo inganno – la sua parzialità, la sua incompiuta verità – come un dato della mia volontà, quindi solo se traduco l'incompiutezza del suo vero nella sovraverità del mio produrmi in essa. Questo, certo, non elimina la sua incompletezza, come io, nel volere l'immagine «facendola», non colmo la mia mancanza. E tuttavia la supero, perché, così, ne prendo atto, e in questo modo m'appello all'assoluto che l'immagine non è, che non può né includere né rappresentare, ma che pure fa essere immediatamente fuori di se stessa, attraverso il vero che nasconde-rivela. Bella, quindi, è l'immagine, solo in quanto nasconde-rivela l'assoluto nella sua sottile verità, ed in quanto re-

stituisce a chi la guarda lo spirito di chi l'ha creata e con cui fu creata.

MICHELE. Ma «fare» un'immagine (per esempio dipingere) è lo stesso che sapere che un'immagine è un'immagine. Il «fruitore» ed il «creatore» della pittura sono due figure distinte solo in apparenza. La bellezza dell'immagine non è mai naturale, perché è evidente solo a chi la «fa»: e questo «fare», abbiamo detto, non è riferito necessariamente a chi la crea, ma anche a chi la vede e l'assume come tale. Come chiunque ascolta ed intende la musica è già, per quanto poco, musicista, così chiunque non sia, per quanto poco, pittore può mai vedere veramente un dipinto. È per questo che la pittura è «cosa mentale»: non si dipinge affatto con le mani, ma con la testa, vale a dire mettendosi in una ben precisa relazione non solo con la cosa che viene dipinta, ma anche con l'atto di dipingere. Su questo punto ritorneremo quando considereremo l'icona ed il tratto.

ELEUTERIO. Ma «fa» l'immagine anche chi assume come bello un dato naturale. Non esistono, in natura, belle donne, bei paesaggi, bei colori. Tutto ciò si produce come bello solo per chi lo rende tale assumendolo come immagine, e quindi riconoscendo che la propria percezione è separata da se stesso. Vedere del bello in natura, beninteso, non significa affat-

to percepire di percepire (una simile percezione al quadrato non esiste, come ha dimostrato Husserl), ma percepire un'immagine, invece che un dato naturale. Infatti la semplice percezione non contiene in sé nessun giudizio di bellezza, mentre quest'ultimo ha l'effetto immediato d'escluderci dalla stessa percezione su cui viene formulato, per così dire incorniciandola, estraniandola e separandoci da essa. Proprio per questo la bellezza, anche nelle sue forme più luminose e più trionfali, è sempre cupa, oscura, malinconica. Essa ci si offre solo nella nostra separazione da noi stessi. Un cane o un gatto non trovano mai che qualcosa è «bello». Possono trovarlo piacevole, e manifestare perciò la loro soddisfazione o la loro gioia di vederlo o di sentirlo. Ma il piacevole non è ancora il bello. Se lo diviene – cioè se noi (noi parlanti) lo riconosciamo come tale –, esso viene a separarsi da noi, come invece non pare mai accadere agli animali, che, non essendo in grado di pronunciare delle parole, non sono in grado neppure di formulare dei giudizi. I giudizi degli animali sono le loro azioni. Ora, il bello è per noi l'esperienza che ci consente di trasformare il nostro stesso giudizio in un'azione.

Certo, il bello si separa da noi solo perché, già in partenza, noi superiamo e vinciamo questa separazione «facendolo», vale a dire volendolo. L'immagine, quindi, quando la «faccio»,

invece di farmene possedere, è una delle forme in cui l'assoluto mi si rivela proprio perché vi si mostra: non in me, o attraverso di me, o nel «mio» gesto di farla, ma solo in quanto questo suo mostrarmisi m'individua al di là di me stesso, nell'assoluto in cui sono e che arricchisco già con la mia decisione di volerlo. Come si vede, le determinazioni che qui sto dando al bello, non sono solo estetiche, ma prima di tutto etiche, ed in ultima istanza metafisiche.

10. Nome, definizione, immagine

MICHELE. Ti ringrazio moltissimo per tutto ciò che hai detto, che mi rende più facile, adesso, precisare in che cosa costiste la pittura, riprendendo la definizione che ne ho data prima e mettendola in moto. Per comprendere che cos'è, propriamente, la pittura, infatti, è necessario prima di tutto comprendere che cos'è un'immagine e, per riuscire in questo, dobbiamo anche interrogarci sul rapporto che c'è fra questa ed il significante (beninteso, non per costruire un'ennesima – ed ingenua – semiotica di ciò che non è significante, ma proprio per intendere, per differenza dal significante, che statuto occorre dare all'immagine).

GRAZIANO. Ma guarda un po': un pittore che si mette a fare il semiologo.

MICHELE. Come sai, sono un pittore un po' particolare, che non ha studiato all'Accademia, ma in una Facoltà di lettere, proprio come te. Per questo, per spiegarmi meglio, m'appoggerò a Platone, che, in un passo della Lettera VII (342 a-b), afferma che ogni nome (ὄνομα; con un termine moderno potremmo anche tradurre questa parola con «significante») è necessariamente accompagnato da una definizione (λόγος) e da un'immagine (εἴδωλον). Possiamo agevolmente far corrispondere la definizione al significato (dal momento che essa è una sua designazione indiretta) ed all'immagine tutti quegli elementi associativi e rappresentativi, continui e indefiniti, all'interno dei quali, come ha dimostrato Kant, viene a definirsi come unitario il concetto, cioè, per ammissione dello stesso Saussure, il significato. Lo schema platonico della significazione, come quello elaborato a suo tempo da Peirce, è triadico, a differenza di quello saussurriano. Il noto lapsus di Saussure di rappresentare graficamente il concetto di albero, sotto la barra del significante che lo designa, con il disegno d'un albero – come se la rappresentazione ed il concetto fossero la stessa cosa – ci dimostra tuttavia che anche lo schema diadico saussurriano della significazione può essere facilmente ampliato, fino ad acquisire, come quello platonico, una struttura ternaria.

Dobbiamo tuttavia precisare subito che quanto Platone, in questo passo, chiama immagine non coincide affatto immediatamente con l'immagine di cui si tratta nella pittura. L'immagine che si accompagna necessariamente ad un significante, infatti, non è ben determinata e riconoscibile come tale da parte di chiunque, come sono tutte le immagini pittoriche, perché non è e non può essere un oggetto materiale, dal momento che si tratta piuttosto del ricordo d'un dato d'esperienza. Tuttavia, poco fa abbiamo notato che anche ad una percezione, o ad una serie di percezioni noi possiamo assegnare uno statuto d'immagine. Non si vede quindi perché non sia possibile farlo quando si tratta d'un ricordo, d'un sogno, d'una fantasia o di altre rappresentazioni mentali di questo genere, anche se un ricordo, un sogno o una fantasia non sono, materialmente, delle immagini. In realtà, a dare ad una certa rappresentazione uno statuto d'immagine non sono tanto alcune circostanze oggettive tutto sommato secondarie, come il fatto che si tratti d'una superficie materiale sulla quale sono individuabili dei segni e dei colori differenti, ma è prima di tutto un certo nostro modo di rapportarci ad una percezione (0 ad un ricordo, o ad una rappresentazione), modo ch'è identico a quello con cui ci confrontiamo con le immagini che sono oggettivamente tali, e che consiste nell'isolare ciò che percepiamo (0 ricordiamo, o ci rappre-

sentiamo) dal contesto cui appartiene, e nel fissarlo per un verso come identico a se stesso, per un altro come riferito a qualcos'altro. Da questo punto di vista, allora, anche un ricordo, essendo necessariamente il ricordo di qualcosa, può essere considerato un'immagine, benché solo mentale.

Del resto, al significante «albero» noi potremo associare facilmente una o più immagini – percepite o ricordate – di alberi diversi. Tuttavia nessuna di queste sarà oggettivamente ferma e precisa in ogni suo dettaglio come lo è un dipinto o una fotografia. L'immagine di cui parla Platone è invece quel continuum di rappresentazioni che, proprio per il suo carattere evanescente ed indistinto – vale a dire sensibile –, non si lascia ridurre a significante. Mentre la parola è sempre una, comunque venga pronunciata o rappresentata, e mentre un concetto è sempre uno, su qualunque esperienza precedente si venga a delineare, l'immagine che noi facciamo corrispondere sia al significante sia al significato è un'immagine in un modo tutto particolare, perché è priva di qualunque supporto oggettivo e materiale, in modo che il suo carattere unitario è sempre e solo supposto per così dire retroattivamente, ma non è mai garantito da nessuna percezione e da nessuna evidenza immediata. Che l'immagine mentale sia una si può solo dedurre dal fatto che nessun dato d'esperienza è individuabile come tale se prima

non viene isolato e reso identico a se stesso (e quindi determinato come uno e perciò in qualche modo reso immagine). Ma l'uno che noi produciamo quando isoliamo dal continuum delle nostre percezioni un certo dato non può essere né riprodotto né materialmente reso identico a se stesso, a meno che noi non lo traduciamo con degli elementi che siano propriamente unitari, come possono essere dei significanti verbali (come accade quando raccontiamo un sogno, o descriviamo qualcosa che abbiamo visto) o delle immagini concrete ed oggettive (come accade quando disegniamo); ad esempio, un albero può essere nominato o descritto, e quindi espresso attraverso dei significanti, oppure può essere dipinto iconicamente o schematizzato con un glifo molto sintetico che lo rappresenti, come lo schema dell'albero usato da Saussure.

Ora, se io ricordo un albero che ho visto ieri in una certa strada, questo mio ricordo mi fornisce certamente un'immagine di quell'albero, ma questa, prima d'essere tradotta con una descrizione o con un disegno, si offre come immagine solo alla mia coscienza, e questo m'impedisce di sapere quanto fedelmente questa immagine corrisponda alla mia percezione di ieri. In realtà, quando noi percepiamo qualcosa – e tanto più quando la ricordiamo – non percepiamo affatto quella cosa in tutti i suoi particolari. Ciò si constata facilmente quando proviamo a

disegnare non solo ciò che abbiamo visto ieri, ma anche ciò che abbiamo sotto gli occhi: solitamente – in particolare quando «non sappiamo disegnare» – fra l'immagine che produciamo e ciò che percepiamo o ricordiamo ci saranno delle differenze inversamente proporzionali alla nostra capacità di disegnare, vale a dire inversamente proporzionali alla nostra abitudine a vedere, invece che delle cose nella loro concreta struttura spaziale e materiale, soltanto dei referenti delle parole che li indicano, referenti che poi tendiamo a raffigurare graficamente con dei glifi molto schematici, invece che con delle icone (come i bambini tenderanno a rappresentare la testa con un cerchio, la bocca con una breve linea orizzontale ecc.). Quando noi percepiamo qualcosa, certamente percepiamo le cose «come sono», ma questo non significa affatto che noi traiamo automaticamente dalla nostra percezione un'effettiva conoscenza dettagliata. Ciò non significa tuttavia che, quand'anche a disegnare fosse un artista insuperabile, il disegno sarebbe una perfetta riproduzione della nostra percezione, dal momento che neppure una fotografia è mai una riproduzione perfetta, almeno in quanto è piana invece che tridimensionale, monofocale invece che bifocale ecc. Anche la fotografia, in altri termini, è sempre astratta. E del resto disegnare, per esempio, una mela, non significa minimamente tradurre la nostra percezione in un'immagine, ma si-

gnifica creare dei tratti che siano fra loro in un rapporto analogo («simile») a quello in cui sono alcuni – e mai tutti – i tratti costitutivi della nostra percezione.

ELEUTERIO. Le immagini mentali che io posso produrre, quindi, sono, come Freud diceva della memoria dei sogni, «senza garanzia».

MICHELE. Esse si fondono e confondono senza che io possa controllare in nessun modo queste loro trasformazioni, se non imparando concretamente a disegnare, vale a dire a elaborare mentalmente delle immagini molto ben definite di quel che percepisco. Solitamente la capacità non diffusissima d'elaborare questa immagini viene chiamata «memoria visiva». E beninteso queste immagini non si formano affatto quando ricordiamo, ma quando percepiamo; e che si formino significa che noi traduciamo immediatamente la fluidità e la discontinuità della nostra percezione in immagini in qualche modo «ferme» di quello che vediamo, come se non solo percepissimo, ma già in partenza disegnassimo quello che percepiamo. Se così non fosse, in realtà, noi non percepiremmo mai nessun oggetto, ma solo delle macchie molto mobili e confuse di colore.

GRAZIANO. Effettivamente è noto che i bambini devono imparare a vedere, come coloro che riacquistano la vista in seguito ad un'operazione chirurgica.

MICHELE. D'altra parte, è proprio a causa della fluidità delle immagini di coscienza – sia nella percezione, sia nella memoria – che io posso avere anche una rappresentazione d'un certo tipo d'albero, per esempio un'immagine tipica e generica del tiglio o della quercia, senza che questa immagine riproduca in concreto nessun singolo tiglio e nessuna singola quercia realmente percepita. Ciò nonostante, questa mia rappresentazione, che già tende allo schema (al glifo), come nelle tavole botaniche, pure non lo è ancora diventata, almeno finché è racchiusa solo nella mia memoria o nella mia coscienza. Essa resta ancora un'immagine associativa, che curiosamente condivide i caratteri dell'uno (in quanto è l'immagine del tiglio o della quercia assunti come singole specie botaniche) e quelli del conti (in quanto nulla mi garantisce che essa sia fedele alle caratteristiche botaniche effettive del tiglio o della quercia). Del resto, tutti i nostri oggetti d'esperienza sono «uni» in questo modo: nulla, nella nostra esperienza, li identifica con se stessi in modo immutabile, se non una certa astrazione, che è già una concettualizzazione, vale a dire una traduzione dell'oggetto concreto d'esperienza in alcuni dati stabili (per esempio nella sua forma geometrica, nel suo colore), o in altri aspetti che, pur essendo infinitamente complessi nella loro articolazione interna, sono riducibili tutti alla combinazione delle forme pure del tempo e

dello spazio ed alle poche categorie (il «quanto», il «quale», il «dove» ecc.).

Ora, questo carattere stranamente sfuggente di quello che per Platone è il terzo elemento costitutivo di ogni ente deve avere qualche relazione essenziale con il fatto che la significazione si produce ternariamente, e non binariamente. Di fatti, se riduciamo la triade ad una diade, come fa Saussure, escludiamo dalla significazione ogni associazione, ma, così facendo, riduciamo la significazione stessa ad un astratto rapporto tra un significante ed un significato, rapporto che allora non ci dice molto della nostra concreta esperienza, in quanto nessun significante ha veramente, per noi, un suo significato, se quest'ultimo non si forma nel continuum sfuggente della nostra esperienza. In realtà neppure un significante il cui significato siamo costretti a ricercare su un dizionario, e quindi ad assumere attraverso la sua definizione, sarà veramente un concetto, per noi, se alle parole (ai significanti) con cui è formulata la sua definizione noi non associamo effettivamente alcune immagini, vale a dire il ricordo di alcune nostre concrete esperienze. Infatti la significazione, se consistesse in una relazione binaria, si ridurrebbe in definitiva al non senso.

ELEUTERIO. Del resto è proprio questa la conseguenza che l'ultimo Lacan ha tratto dal binarismo saussurriano.

MICHELE. Possiamo quindi concludere che l'immagine – nel senso in cui ne parla Platone – dev'essere necessariamente inclusa fra gli elementi determinanti della significazione, perché questa è necessariamente ternaria, nonostante la semplificazione saussurriana, che tutta la linguistica del nostro secolo ha ingenuamente e cartesianamente condiviso. È utile insistere su questo punto, se vogliamo comprendere come l'immagine – e quindi arche l'immagine pittorica –, pur non essendo di per sé una significazione, s'inserisca sempre nella nostra consapevolezza delle significazioni, vale a dire nella nostra coscienza linguistica.

ELEUTERIO. Questo mi sembra importante, anche perché spiega come mai nessuno sia mai riuscito a creare una semiologia della pittura: se si parte da uno schema binario, questo non è possibile.

11. Perché i viventi non sono dei computers

MICHELE. Possiamo comunque tentare di dimostrare anche in un modo diverso la necessità di concepire la significazione come ternaria e non binaria. Mettiamo che io stia scrivendo al mio computer. Ad ogni tasto che premo appare una lettera sullo schermo. Per il computer la sequenza di lettere non ha, evidentemente, alcun significato. Ma quando io gli ordino,

premendo alcuni tasti, per esempio di «salvare» il testo che ho composto sullo schermo, vale a dire di «passarlo in memoria» sul suo disco rigido, sembra che quest'ordine abbia un significato molto preciso, perché l'apparecchio lo esegue immediatamente, senza che possa esserci nessuna incomprensione, almeno se i tasti che ho premuto sono effettivamente quelli che trasmettono quest'ordine, e se i circuiti interni non sono difettosi. Nel computer esistono quindi alcuni contatti elettrici che «significano» una certa operazione (e che perciò hanno valore di significante, mentre l'operazione compiuta sta al posto del significato). Tuttavia termini come «significato», «significazione» ecc. intervengono in questo caso in modo tutto sommato solo metaforico, perché non è affatto necessario supporre che il computer possieda un concetto che corrisponderebbe come significato ad una certa sequenza di contatti elettrici, che potremmo far valere come significante, dal momento che esso, quando esegue il mio ordine, non può in nessun modo «pensarci su». I contatti elettrici che ho messo in funzione sono solo quelli che trasmettono il mio ordine, e nessun altro, senza possibilità d'errore o di rifiuto da parte dell'apparecchio. Quando invece è qualcuno a ricevere un ordine, è del tutto evidente che, per quanto immediatamente egli lo esegua, nulla gl'impedisce d'elaborare mille pensieri differenti, più o meno collegati

con esso, come senza dubbio un computer non fa. Ciò significa che dobbiamo supporre l'esistenza d'un concetto solo quando l'apparato che risponde ad un messaggio è libero di rifiutarsi d'obbedire, se lo «vuole» (qualunque significato diamo a questa parola). Ora, nel caso del computer la relazione di significazione è veramente binaria, proprio perché l'apparecchio non può rifiutarsi d'eseguire l'ordine che ha ricevuto e perché all'intervento di alcuni contatti elettrici segue inevitabilmente quello di altri, ma questa relazione binaria non è affatto simile a quella tra significante e significato, perché invece è quella tra un evento ed un evento successivo all'interno d'una serie causale perfettamente determinata.

Ma niente di tutto questo accade se io chiedo di fare qualcosa a qualcuno che abbia una struttura un po' più complessa di quella perfettamente geometrica e cartesiana d'un computer. È chiaro infatti che solo in una struttura così elementare la res extensa – il computer nella sua materialità – e la res cogitans – in realtà la capacità del computer d'eseguire alcune operazioni, la quale non assomiglia affatto ad un pensiero – entrano perfettamente in contatto in una «ghiandola pineale» costituita dal programma con il quale l'apparecchio funziona.

ELEUTERIO. È possibile che alcuni organismi microcellulari siano regolati da uno schema stimolo-risposta altrettanto

elementare. In definitiva, anzi, era proprio questo lo schema elaborato dalla scienza ottocentesca e ripreso da Freud nella sua prima topica: quello dell'arco riflesso.

MICHELE. Ma nessun essere vivente un poco più complesso di un'ameba sarà totalmente privo d'una sua possibilità di decisione (se pure ammettiamo – e ne dubito – che un'ameba possa solo rispondere automaticamente ad uno stimolo). Ciò significa allora che la significazione non può mai essere solo binaria, se si produce per un essere che un tempo si sarebbe detto animato. Se dico al mio cane di fare o di non fare qualcosa, è evidente che può non capire, o può capire e fingere di non capire, o rifiutarsi apertamente d'obbedire. E quando i maschi delle paradisee eseguono i loro stupefacenti ballets russes, chi può credere che si tratti, per le femmine, solo di significazioni binarie? Se così fosse, esse non potrebbero scegliere il maschio con il quale accoppiarsi (il che significa decidere quale maschio amare). Se ne deduce che sia per un cane, sia per una paradisca, sia per qualunque essere vivente, noi umani compresi, la significazione non è una relazione binaria, ma ternaria, perché tra il significante ed il significato s'è introdotta per l'appunto l'immagine. Infatti gli animali hanno la capacità di scegliere, cioè di rifiutare un messaggio ricevuto. Se la paradisca femmina sceglie un certo maschio, invece d'un altro, non è for-

se perché si lascia sedurre da un'immagine, invece che da un'altra? Questo non significa forse che lo trova più «bello», ma significa pur sempre qualcosa. Proprio per questo sono convinto che neppure un'ameba, se davvero vive, funziona solo in base allo schema dell'arco riflesso. Gli esseri viventi non sono mere forme geometriche insensibili, ma si muovono, ed hanno dei sentimenti di piacere e dispiacere, che qualunque computer ignora totalmente.

12. La lettera

ELEUTERIO. Un significante – per esempio un significante verbale – è un tratto identico e perciò facilmente riproducibile, senza perdere o acquisire nulla, vale a dire senza trasformarsi in nessun modo.

MICHELE. Qui naturalmente dobbiamo distinguere il significante in quanto tale, vale a dire come identico a se stesso, dalla sua scrittura o rappresentazione: non solo grafica, come quando scriviamo, ma anche fonica, come quando parliamo.

ELEUTERIO. Infatti la scrittura o la rappresentazione d'un significante – come sapeva Freud, che ben a ragione parlava, a proposito delle parole, di Wortvorstellung, cioè di rappresentazione di parola –, è già una sua immagine. Naturalmente potremmo anche dire che la scrittura è un'immagine dell'im-

magine fonica con cui noi pronunciamo una parola, ma questo principio, benché sia stato sempre adottato dalla linguistica di questo secolo, non mi pare corretto, dal momento che esistono lingue, come per esempio l'inglese, in cui la scrittura non rappresenta affatto la pronuncia della parola, ma, per così dire, solo la parola, magari come si pronunciava molti secoli fa, e delle altre, come ad esempio il cinese, che si sono evolute per millenni, ma le cui scritture possono non comportare nessun riferimento diretto alla pronuncia, e quindi possono essere lette anche da chi ignora del tutto il modo di parlare di chi scrive quei testi, ma conosce il significato dei glifi che lo compongono. Ed in realtà la scrittura corrente non è mai in nessuna lingua una rappresentazione fedele della pronuncia delle parole, con l'unica eccezione dell'alfabeto fonetico, che però è così complesso da non poter venire usato al di fuori dalla ristretta cerchia dei linguisti.

MICHELE. Proprio per questo motivo, a differenza dei computers, noi possiamo non comprendere o fraintendere una parola che udiamo o che leggiamo. Ma il significante in sé non comporta nessuna ambiguità, perché è un ente costruito in modo cartesiano, secondo regole precise, dal momento che esso, essendo quel che è, ed essendolo anche a prescindere dalla sua rappresentazione fonica o grafica, non è meno concettuale

del suo significato. (Tutto ciò può sembrare paradossale, ma non lo è affatto, come provano i difetti di pronuncia, che di solito non c'impediscono affatto di comprendere le parole). Naturalmente le cose diventano molto più complesse già nella sintassi e comunque quando parliamo, perché qui è in gioco l'intera relazione triadica della significazione. Invece il significante, di per sé, vale a dire se lo assumiamo astrattamente a prescindere dalla sua rappresentazione, è uno in maniera perfettamente ripetibile: come il numero 1 è, in quanto 1], perfettamente identico ad ogni altro numero 1 che possiamo incontrare, e sommare e sottrarre, così un qualunque significante è identico a se stesso in tutte le situazioni in cui interviene e comunque venga pronunciato o scritto. Tuttavia, dicevamo, il significante «in sé» è una mera astrazione, come lo è l'1 «in sé», tant'è vero che non ne sapremmo niente se non ce lo rappresentassimo attraverso quelle immagini – quelle rappresentazioni – con cui lo riceviamo e trasmettiamo.

ELEUTERIO. Se infatti ci si chiedesse se «viene prima» il significante o la sua immagine, non avremmo dubbi nel rispondere ch'è quest'ultima a precedere, ontogeneticamente e filogeneticamente, sia il significante sia il suo significato, come dimostra il fatto che tutti i bambini iniziano ad esprimersi con delle lallazioni o delle cantillazioni, prima d'isolare al loro inter-

no due significanti – «mamma» e «papà» – che si dichiarano tali già nella loro struttura fonetica (perché la seconda sillaba raddoppia la prima, come se intendesse dire: questo è un significante, ce non un'emissione casuale).

MICHELE. Del resto, Kant ha dimostrato una volta per tutte che i concetti – e quindi, benché egli non lo dica, anche i significanti – si formano dall'esperienza, mentre nessun concetto può generare quest'ultima da sé. Esiste quindi una capacità dell'immagine di ridursi a tratto identico e ripetibile, mentre non esiste la possibilità contraria, vale a dire quella con cui un concetto si potrebbe trasformare da solo in un'immagine. Il glifo o la lettera, in definitiva, non sono altro che immagini ridotte a tratti identici, e identici non perché sono tracciati, ma perché sono concettualizzati come identici. Una A, in origine, era solo il disegno schematico d'una testa di toro; quest'immagine divenne un marchio di fabbrica, e solo successivamente fu utilizzata dai Fenici per indicare un suono.

GRAZIANO. Una lettera, allora, è un significante?

MICHELE. Per un verso no, perché essa resta un glifo, vale a dire lo schema di un'immagine, e quindi, quando funziona nella scrittura, non è un significante, perché invece viene utilizzata per rappresentare dei significanti, e nulla – se non la nostra distrazione, e la nostra dimenticanza dell'antico valore iconico

delle lettere (delle «teste di toro») – esclude che una scrittura sia un'immagine. Ma per un altro verso una lettera, come in generale ogni glifo, vale a dire ogni schema d'immagine, può anche intervenire come significante, tutte le volte che venga utilizzata in quanto tale per significare qualcosa che non è il suono che essa rappresenta, vale a dire tutte le volte che viene pensata – concettualizzata – come identica a se stessa.

Naturalmente, mi sono dilungato tanto su questi dettagli in apparenza così inessenziali solo per dimostrare questo dato di fatto, che invece non è per niente secondario: a decidere se un certo elemento ha valore di significante o d'immagine non è nessun dato oggettivo che ne faccia parte, ma è solo il modo in cui noi lo consideriamo. Un quadro, per esempio, è certamente un'immagine, ma nulla esclude che sia anche un significante, tutte le volte che non lo consideriamo per il suo valore d'immagine – cioè per il suo valore pittorico – ma, per esempio, semplicemente come un oggetto ch'è appeso ad un muro per significare qualcosa, per esempio che chi abita in quella casa ama l'arte 0, più probabilmente, che ha dei soldi da spendere anche per il superfluo. Quando prima dicevo che probabilmente molti dei visitatori d'oggi dei musei non si accorgerebbero se i quadri, invece che originali, fossero delle copie, intendevo dire proprio questo: essi non vedono i quadri, ma solo dei

significanti (per esempio un Leonardo o un Tiziano, e di solito non hanno né tempo né interesse per vedere altro). Del resto perché meravigliarsene, se la stessa critica d'arte, oggi, molto spesso, non fa altro che questo?

GRAZIANO. Non ti pare d'esagerare?

MICHELE. Certo, esagero, ma tu mi perdonerai. Aumentare i contrasti mi serve a rendere più evidente quel che dico.

GRAZIANO. Ti perdono, ma solo per questa volta.

13. Trisipostaticità della significazione

MICHELE. Quasi tutto ciò che ho detto attorno al significante si può estendere ora anche al significato. Un significato è un concetto – un'astrazione – come lo è il significante (perché il significante stesso, in quanto tale, è un concetto, e quindi un significato), ma con questa differenza: mentre un significante è un concetto che viene perfettamente descritto – cioè descritto senza ambiguità – dalla sua immagine (perché il concetto della parola «tavolo», che non ha quasi nessuna relazione con il concetto di tavolo, è il concetto dei suoni che emettiamo quando la pronunciamo), il concetto di tavolo, cioè il concetto che è il significato della parola «tavolo», non è affatto rappresentato nel significante che la indica, se non per mera convenzione linguistica, in quanto la relazione tra significante e significato,

come sappiamo, è arbitraria, eccetto che nelle onomatopee. E proprio qui s'introduce quella che Platone chiama l'immagine come fattore costitutivo, nell'esperienza, del concetto di tavolo. Di fatti, quando le relazioni fra significante e significato non sono totalmente arbitrarie, come nelle onomatopee, il significante stesso diventa un'immagine fonetica del referente, che di solito ci fa udire il suono che costituisce il referente dell'onomatopea in modo più simile all'onomatopea che al suono stesso (nessun gallo al mondo ha mai emesso davvero un chicchirichì, eppure in qualche modo è questo che sentiamo, quando sentiamo il canto d'un gallo). È naturalmente non dobbiamo trascurare il fatto che, per avere un concetto di tavolo, non basta aver visto dei tavoli, se nessuno ci ha detto che si chiamano così.

ELEUTERIO. Tutto questo significa che la relazione tra significante, significato ed esperienza (tra nome, definizione ed immagine, come si esprime Platone) è una relazione omotriadica: in altri termini, queste tre dimensioni sono inseparabili nella significazione, e basta eliminarne una per eliminare, con questo, anche le altre due. Come a suo tempo dimostrò Nicola Cusano, omotriadico non è solo il Dio cristiano, ma ogni ente che sia tale per qualcuno (e quindi ogni ente, perché nessun ente è tale per nessuno). Quando lo capiranno quei musulma-

ni inconsapevoli che sono i cartesiani, vale a dire gli uomini di scienza? E che lo capiscano non è affatto secondario, perché ridurre in termini unitari o binari la triadicità della significazione comporta che la significazione stessa evapori nel nulla (per la psicanalisi, questo è davvero il colmo). Che cosa si dimentica, infatti, quando si opera questa riduzione? L'immagine, come giustamente diceva ora Michele: cioè che significare è un atto. Non un atto che compiamo noi, beninteso – perché non ci sarebbe nessun noi senza significazione –, ma un atto che è lo stesso significare, in quanto in esso abbiamo tre ipostasi del tutto inseparabili: il significare (nel significante), il significato che è dato (nel significato), e appunto l'atto del significare (nella significazione, che a questo punto coincide con l'immagine). Solo in quest'ultimo atto, infatti, viene ogni volta a prodursi la significazione, perché senza di esso noi parlanti non saremmo altro che computers, vale a dire delle macchine imbecilli e prive d'ogni possibilità di decidere, se non di guastarsi, vale a dire di morire. E, a ben vedere, non è proprio così che Lacan vedeva la vita, almeno in parte? In una parte soltanto, beninteso: in quella cartesiana; ce n'era senza dubbio un'altra, grazie alla quale Lacan era uno psicanalista, e non un musulmano inconsapevole.

14. Dal concetto all'ipostasi

In questo modo abbiamo anche dimostrato che la necessità d'includere nella significazione le associazioni e le esperienze, vale a dire ciò che Platone chiama immagine, non dipende solo da una constatazione di fatto, di cui possiamo tener conto induttivamente, ma può essere anche dedotta per motivi essenzialmente logici – ed in ultima istanza metafisici – dalla necessaria ternarietà di ciascun ente.

MICHELE. Infatti sostenere che ogni ente include necessariamente un agente un agito ed un'azione non significa affatto partire dal concetto di soggetto e da quello d'oggetto, mettendoli insieme con un terzo elemento che dovrebbe annodarli, e successivamente soggettivare gli oggetti, ma significa esattamente il contrario: vale a dire ricondurre ciascuno dei tre concetti che troviamo nella nostra lingua e nella nostra esperienza (soggetto, oggetto, evento) alla sua più autentica natura.

ELEUTERIO. Teofilo sarebbe proprio contento di sentirti. Quello che stai dicendo, infatti, è che questi tre elementi sono le ipostasi necessariamente incluse in ciascun concetto, del tutto al di qua della stessa distinzione grossolana fra soggetto ed oggetto, in base alla quale quasi tutti noi crediamo che i soggetti e gli oggetti esistano realmente, al di fuori della relazione omotriadica che si stabilisce fra di essi grazie all'atto. Ma nes-

suno di questi tre aspetti dell'ente può esistere se non esistono anche, nello stesso tempo, gli altri due. Noi possiamo pensare che un tavolo esista veramente di per sé come un oggetto solo se lo assumiamo nella sua morta datità, cioè solo se dimentichiamo che ciascun vero tavolo svolge la propria azione di sorreggere ciò che vi poggiamo. Quanto al tavolo «in sé e per sé», come ha mostrato Kant, non ne sapremo mai nulla in nessun caso. Il vero inconscio, insomma, è la cosa stessa (mentre non è affatto vero che, come credono di solito gli psicanalisti, la cosa sia un nome dell'inconscio). E questo, se vogliamo trarne le conseguenze estreme, significa che in realtà il tavolo «in sé» non è affatto diverso dall'«in s& di noi.

MICHELE. Per conto mio non ci vedo nessun inconveniente, ma anzi una maniera per rispettare anche i tavoli, che, come tutti gli oggetti del mondo, meritano il nostro rispetto. Quando le virtù avevano ancora nomi pronunciabili, questo rispetto delle cose si chiamava pudore.

ELEUTERIO. In realtà, se ogni ente è trisipostatico, e per questo, come scrive Platone, ha un nome, una definizione ed un'immagine, dobbiamo giungere alla curiosa conseguenza d'ammettere che i concetti esistono in quanto tali – vale a dire in quanto identici a se stessi – solo perché noi isoliamo le ipostasi dal loro statuto triadico, assolutizzandole, dimenticando

ciò che «fanno» le cose. Ma questa nostra dimenticanza coincide, in definitiva, con la nostra capacità di parlare. I concetti «di per sé» non esistono, ma sono supposti esistere a partire dal fatto che parliamo, e forse, come i significanti, non sono in definitiva nient'altro che sembianza. Naturalmente la nostra comune dimenticanza del carattere soggettivo ed attivo di tutti gli enti che ci circondano ci semplifica molto la vita, come ce la semplifica il fatto di parlare, ma non posso non sottolineare che la vita, una volta ch'è stata così semplificata, tende anche ad essere negata, vale a dire desacralizzata. Ed accettare che succeda questo è in definitiva la grande colpa – la grande impudicizia – della modernità.

15. Trisipostaticità dell'immagine

MICHELE. Tutto ciò che abbiamo affermato finora riguarda il significante, e non certo la pittura. Perciò, a questo punto, dobbiamo porci questa domanda: il termine «immagine» – che abbiamo usato, seguendo Platone, per indicare la significazione come terza ipostasi dell'ente, con il significante ed il significato –, in questo contesto, è riferito forse allo stesso processo che, a proposito della pittura, ma anche della percezione, della fantasia e del ricordo, abbiamo indicato parlando della nostra capacità di «fare» un'immagine?

ELEUTERIO. Credo che bisognerebbe rispondere sì per un verso, e no per un altro. Noi «ci facciamo» immagini delle cose grazie alla nostra percezione, alla nostra memoria ed alla nostra immaginazione, tutte le volte che isoliamo come uno un insieme di dati percettivi o di memoria, isolandolo così dalla fluidità temporale e spaziale in cui esso è immerso. Ma quest'immagine non è ancora né percettibile né propriamente visibile, ed è già una tappa nel percorso di costituzione del concetto (come lo schematismo trascendentale kantiano, con il quale forse potrebbe coincidere).

MICHELE. Ma che succede quando noi tracciamo quest'immagine? Quando per esempio delineiamo con un tratto il contorno di un'ombra, come in un antico mito greco d'origine della pittura? Succede che l'immagine che così otteniamo diviene d'un tratto identica a se stessa come un significante – pur non essendo un significante, anche se può diventarlo – ed è utilizzabile allora per divenire eventualmente anche una forma di scrittura, vale a dire una lettera o un glifo. Come abbiamo visto, è così poco vero che il significante ha il primato sull'immagine, che anzi, senza le immagini – prima di tutto verbali – dei significanti, non ci sarebbe nessun significante.

ELEUTERIO. Non esiste quindi un primato del significante sull'immagine o dell'immagine sul significante, perché

immagine e significante sono ipostasi omoessenziali della significazione, come lo è il significato.

MICHELE. Che succede, invece, quando noi per la prima volta, invece di pronunciare una parola, disegniamo un'immagine? Questa, come abbiamo detto, non è un significante – anche se potrà diventarlo, ma solo a condizione d'entrare a far parte d'un sistema di significanti, come nelle scritture geroglifiche –, perché è invece una rappresentazione. Ma lo è di che cosa?

GRAZIANO. In principio non è affatto detto che lo sia. I primissimi disegni dei bambini non sembrano rappresentare proprio nulla. I bambini ancora piccoli, quando «disegnano», sembrano stupirsi – e divertirsi – solo del venire ad essere «dal nulla» del tratto che rimane sul foglio, e che non ha nessun valore di rinvio ad alcunché se non per chi ce lo vuole vedere.

MICHELE. In altri termini, per loro, i disegni che tracciano non hanno nessun valore glittico o iconico.

GRAZIANO. Ma una rappresentazione, anche quando un disegno vuol esserlo, è un significante?

MICHELE. Certamente sì, se ci troviamo in un sistema di scrittura. Ma i segni di scrittura sono disegni di tipo particolare, che tendono a perdere il loro valore grafico, per rinviare direttamente alla natura di significante delle parole che consento-

no di rappresentare. Torneremo su questo problema più avanti, quando considereremo più in dettaglio la natura del glifo. Per ora vediamo solo come si costituisce un'immagine dipinta, vale a dire eseguita, insomma materialmente «fatta», e quindi resa identica a se stessa, il che vuol dire, almeno in linea di principio, riproducibile. Abbiamo visto che la significazione è composta di tre aspetti necessariamente collegati: il significante, il significato e la significazione.

ELEUTERIO. Vale a dire ciò che dà significazione, la significazione che è data ed il darla (la significazione come atto, vale a dire ciò che Platone chiama l'immagine). Ma anche un'immagine tracciata o disegnata avrà le stesse tre funzioni?

MICHELE. Certamente sì, almeno quando rappresenta qualcosa: avremo allora un segno che rappresenta qualcosa, e qualcosa che è rappresentato, ed infine un gesto che traccia l'immagine e che rimane segnato sulla superficie di qualcosa. Chiamiamo glifo la prima ipostasi, la seconda icona e la terza tratto, e vedremo che queste tre funzioni sono omoessenzialmente inseparabili, come lo sono, nella significazione, il significante, il significato e la significazione (il nome, la definizione e l'immagine, se usiamo i termini di Platone).

ELEUTERIO. Possiamo anzi cercare di stabilire una corrispondenza biunivoca fra un'ipostasi della prima ed una della seconda serie:

nome	definizione	immagine
significante	significato	significazione
glifo	icona	tratto

Questa corrispondenza biunivoca, ben inteso, non assimila affatto i termini inscritti nelle due prime righe a quelli inscritti nella terza o vice versa. Ciò che essi hanno in comune, come tutte le ipostasi triadiche omoessenziali, è solo la loro natura: nella prima colonna abbiamo l'agente, nella seconda l'agito, nella terza l'azione.

III. Il glifo

16. «Theorema cum figuris»

MICHELE. A questo punto, per soddisfare la giusta curiosità di Graziano, entrerò nei dettagli, e lo farò a partire dal glifo. La parola viene dal verbo greco γλύφω, «incido», dal quale derivano anche parole più comuni come «triglifo» e «geroglifico». L'ho scelta, preferendola a «segno», perché quest'ultima sarebbe stata troppo generica, soprattutto perché anche un dipinto intero, nel suo complesso, può essere considerato come un segno. Il glifo è invece un segno del tutto particolare. Mettiamo che siamo su una spiaggia e che scarabocchiamo qualcosa sulla sabbia bagnata della battigia, o che lo facciamo in casa, su un pezzo di carta, con una penna. La traccia (il tratto) lasciato sulla superficie dal nostro gesto – indipendentemente dal fatto che rappresenti qualcosa –, in quanto vi rimane, identica a se stessa, sarà già, nel suo complesso, un glifo, o un insieme di glifi. Il glifo è un segno grafico che non necessariamente raffigura qualcosa di diverso da se stesso, ma che può venire facilmente replicato, e proprio per questo acquista talvolta il valore

di lettera (come nel caso della testa di toro che diviene una A), o di vero e proprio significante (come nei segnali stradali). Tuttavia di per sé un glifo non è né una cosa né l'altra. Tracciamo per esempio una linea ondulata. Non ha un suo significato, perché non rinvia a qualcos'altro, e quindi non è né una lettera né un significante. Eppure si tratta già d'una forma di scrittura

ELEUTERIO. Ne ha parlato Lévy-Strauss, in Tristi tropici.

MICHELE. Noi non possiamo decidere in partenza se un segno che ritorna più volte sia da considerare come la ripetizione d'un glifo, o come un unico glifo che consiste proprio in questa ripetizione, a meno che, per esempio, non si tratti di singoli segni che hanno in quanto tali un significato già determinato per convenzione in un sistema simbolico, ad esempio un valore di lettera o di simbolo numerico.

ELEUTERIO. Un problema come questo che tu poni dipende solo dal fatto che noi tendiamo ad estendere la logica del sistema linguistico, dotato di più livelli d'articolazione dei significanti – per esempio grammaticale e sintattica – anche a ciò che non ne partecipa, appunto per quel principio generale del nostro pensiero che si chiama analogia. Qualcosa di molto simile succede nella musica, nella quale non sempre è chiaro dove finisce un tema o un motivo e ne comincia un altro.

MICHELE. Tuttavia questo non significa che interrogarsi su questo punto sia inutile, proprio perché ogni glifo tende ad acquisire un valore letterale, ed anche a farsi supporto d'una vera e propria significazione. Ma quando questo non è ancora avvenuto possiamo risolvere il problema della sua eventuale articolazione interna in più modi, tutti altrettanto leciti, perché la soluzione che daremo dipenderà dal sistema d'interpretazione che adotteremo per risolverlo. Ciò significa che, mentre nei sistemi linguistici propriamente detti siamo necessariamente vincolati alle regole del sistema di cui fa parte il significante, nei sistemi non linguistici abbiamo una libertà di movimento molto maggiore. Se ad esempio, passeggiando lungo una strada, troviamo che sul marciapiede è stato tracciato più volte lo stesso segno, difficilmente potremo capire se esso faccia parte effettivamente d'un sistema di riferimento (e quindi sia stato posto lì per uno scopo determinato, avendo perciò un suo preciso valore di significazione) o se sia, semplicemente, il resto d'un gioco o d'uno scherzo compiuto da qualcuno senza tenere conto di nessun criterio generale d'interpretazione di quei segni. Il non poterlo decidere non è solo un limite del nostro sapere, ma è anche un'ambiguità costitutiva di tutti i sistemi simbolici che possiamo usare. Solo nel momento in cui apprendessimo, attraverso informazioni che non fanno parte del nostro sistema

interpretativo, che questi glifi rinviano o non rinviano ad un preciso significato, potremo anche eliminare l'ambiguità costitutiva del nostro sistema d'interpretazione, e così essere certi di dare la giusta interpretazione di quei segni.

ELEUTERIO. In effetti nessun sistema simbolico è mai autosufficiente, in quanto prevede sempre come proprio dato decisivo un elemento esterno, in mancanza del quale cesserebbe d'essere un sistema simbolico. Così i numeri e le lettere non sono numeri o lettere se noi non sappiamo che lo sono. A ben vedere, la difficile dimostrazione logica dell'impossibilità di stabilire la verità d'un sistema simbolico al suo interno, data da Gòdel con il suo teorema, è già del tutto evidente in questo esempio.

17. Un breve chiarimento necessario

MICHELE. Gli esempi di glifo che ho appena fatto possono forse far sorgere una confusione tra il glifo stesso ed il tratto. Evidentemente, per disegnare qualunque cosa, occorre lasciare dei tratti su una superficie. Ciò non significa però che fra il tratto ed il glifo non ci sia nessuna differenza. Se per esempio il glifo che produciamo ha un valore iconico evidente, il segno che rimane sulla carta sarà al tempo stesso un glifo, un tratto ed un'icona. Queste tre parole non designano tre generi differenti

di disegno o di pittura, né tre porzioni distinte dello stesso disegno o dello stesso quadro, ma tre modi d'essere differenti e necessariamente collegati – e quindi necessariamente compresenti – di ogni porzione dello stesso disegno o dello stesso dipinto.

ELEUTERIO. Proprio per questo parlavo d'ipostasi.

MICHELE. Il nostro scarabocchio sarà quindi al tempo stesso un tratto, in quanto testimonierà del modo in cui è stato disegnato (per esempio in fretta o lentamente, con una certa inclinazione invece che con un'altra ecc.), un glifo, perché nel suo complesso o nelle sue parti rimane identico a se stesso, e quindi può essere riconosciuto e ripetuto, ed un'icona, sia quando rappresenta effettivamente qualcosa, sia, come cercherò di spiegare meglio dopo, quando ciò non accade, dal momento che neppure questo c'impedisce di cercarne una in ogni insieme di tratti, e magari anche di trovarcela.

18. Il glifo come cornice

Un glifo, quindi, è sempre inseparabile da un'icona e da un tratto. Tuttavia, come dicevo, non sempre il suo valore iconico è evidente. Tuttavia la sua non evidenza non esclude affatto che lo si possa trovare.

ELEUTERIO. Il famoso test di Rorschach, ad esempio, è basato proprio sulla possibilità che ha ciascuno di noi d'interpretare in modo iconico delle semplici macchie di colore.

MICHELE. E qui vediamo chiaramente che le macchie sono dei tratti, perché restano ferme su di un foglio, dei glifi, perché sono state fatte senza dubbio con un certo scopo, e delle icone, perché possono venire interpretate come se rinviassero a qualcosa di differente da se stesse, anche se senza dubbio chi le ha create non aveva tentato di rappresentare nulla di predeterminato. Del resto ci vuole poco – basta una ripetizione – perché uno scarabocchio qualsiasi diventi un fregio, o una greca. Ora, una greca non rappresenta nulla di preciso – proprio come le immagini del Rorschach –, e quindi potremmo anche negare ad essa – come al Rorschach – il valore d'immagine. Ancora una volta, siamo liberi di decidere se farlo oppure no. Infatti abbiamo già visto che, a costituire un'immagine, non è niente d'oggettivo, ma è solo un certo nostro modo di porci nei confronti d'un dato oggetto. In definitiva, neppure La Gioconda è un'immagine, per un cieco.

Quest'arbitrarietà in apparenza così strana della definizione dell'immagine è stata sfruttata tuttavia abbondantemente nella pittura, precisamente in tutti quei motivi decorativi che vengono usati per dividere uno spazio dall'altro o per incorniciarlo. È

evidente, qui, che una cornice, se per un verso fa parte dell'immagine che racchiude, e quindi è anch'essa dotata d'un valore iconico almeno eventuale (anche se avrà certamente un valore glittico molto più accentuato), per un altro, invece, non partecipa del valore pienamente iconico di ciò che racchiude, e quindi fa parte dello spazio reale in cui l'immagine è inserita. Una cornice, certo, non è un'immagine, eppure non ci può essere immagine se non c'è una cornice. Una cornice è un glifo la cui icona è annullata, o quasi annullata (per esempio se una cornice include delle foglie, o degli ovuli, questi elementi hanno un loro evidente valore iconico). Proprio per questo le cornici mediano tra lo spazio virtuale dell'immagine che racchiudono e lo spazio reale in cui essa è oggettivamente situata. Queste poche considerazioni ci mostrano chiaramente che, mentre è facile stabilire che cos'è un significante, perché esso fa parte d'un sistema del quale si può fare l'inventario (un dizionario, l'elenco dei segnali stradali ecc.), non è possibile invece fare un inventario dei glifi (e quindi tanto meno delle immagini). I glifi, per quanto siano ripetibili, non fanno mai parte d'un sistema linguistico, a meno che non abbiano già assunto un valore letterale o simbolico preciso, ma solo perché vi sono stati inclusi appositamente, come per esempio nell'Icorografia di Cesare Ripa. Ma, se ciò è avvenuto, non ci troviamo più al livello

dell'immagine, ma appunto a quello d'una forma di scrittura. Tuttavia un insieme di lettere scritte su una pagina può essere considerato sia per il contenuto del testo che racchiude, quindi come una scrittura, sia per la forma grafica dei segni che lo trasmettono, quindi come un'immagine. L'Ereide è sempre la stessa, ma altro è leggerla in un'edizione moderna, altro è consultare un prezioso manoscritto del VI Secolo. Del resto la pittura del Rinascimento aveva sviluppato un vero e proprio repertorio d'immagini simboliche, abbastanza facilmente riconoscibili, come quelle delle virtù, dei vizi, delle arti ecc., immagini che avevano senza dubbio prima di tutto un valore glittico, benché avessero anche, ma solo secondariamente, un loro valore iconico, in quanto potevano avere questa o quella impostazione pittorica. Se per esempio consideriamo le splendide figure che rappresentano le virtù e i vizi, dipinte da Giotto, in grisaille, sullo zoccolo della Cappella degli Scrovegni a Padova, possiamo vedere come il loro valore glittico (sottolineato dalla mancanza di colore, come se fossero rilievi in pietra, e non dipinti, e quindi parte della cornice che racchiude più in alto gli affreschi veri e propri) sia in perfetto equilibrio con il loro valore iconico (in quanto si tratta di figure dall'impostazione volumetrica tipicamente giottesca) e con il loro valore di tratto (in

quanto Giotto ha dipinto questi piccoli pannelli con la stessa cura che ha riservato alle grandi scene superiori).

19. Il glifo come marchio

I glifi, quindi, possono essere dei semplici scarabocchi ripetibili, e per questo tendono ad acquisire il valore prima di marchi, poi, talvolta, di vero e proprio sistema di scrittura. Abbiamo già ricordato che le lettere che noi usiamo per scrivere in origine rappresentavano molto schematicamente qualcosa. Esse vennero utilizzate come marchi su alcune ceramiche egizie, e di lì passarono ad acquisire un valore letterale nell'alfabeto fenicio, dal quale si trasmisero, con alcune varianti, a quello greco ed a quello latino. Nelle scritture geroglifiche questa funzione del glifo è naturalmente ancora più evidente. Due linee a zig zag in Egitto significavano «acqua», o per meglio dire la parola egiziana che lo indica; un rettangolo con il lato lungo, in basso, discontinuo, significava «casa»:



E chi non fosse in grado d'attribuire a questi glifi il valore iconico del mare e della casa, molto più difficilmente potrebbe non riconoscere quello della seconda in questo glifo:



La differenza fra il nostro glifo di casa e quello egiziano dipende essenzialmente dai differenti modi di concepire un'abitazione. Per gli Egizi una casa era soprattutto uno spazio chiuso in cui si poteva entrare e da cui si poteva uscire; per noi è soprattutto un tetto sotto cui ripararsi dalle intemperie. Come si vede, anche il clima determina delle differenze nel valore iconico dei glifi.

D'altra parte, una linea a zigzag può diventare una greca, che viene a perdere allora il suo valore di scrittura (ma non la

sua significazione di decorazione). È indubbio che tutte le espressioni artistiche che chiamiamo arcaiche, anche quando giungono a livelli qualitativamente altissimi, utilizzano moltissimo i glifi. In Egitto fra i testi scritti sui muri in geroglifici ed i dipinti che vi sono associati e mescolati non c'è nessuna discontinuità stilistica: gli uni e gli altri seguono la stessa logica, privilegiando forme e posture fisse e campi di colore uniforme, il che vuol dire che le icone sono tracciate facendo prevalere l'elemento glittico, anche se i glifi stessi lasciano quasi sempre distinguere chiaramente la loro funzione iconica. Tutta l'arte egiziana antica è impostata glitticamente. Come si giustificherebbe, se no, che il tempio di Abu-Simbel presenti sulla facciata quattro enormi statue quasi uguali di Ramsete II, o che la via degli Arieti di Tebe fosse fiancheggiata da migliaia di sfingi tutte quasi uguali? Certo, queste statue non erano affatto identiche, e non erano certo delle ripetizioni ottenute a calco da un unico stampo. Un procedimento tecnico come questo era riservato alla produzione di beni di consumo di poco valore (per esempio agli ex-voto più poveri), ma era del tutto escluso quando si voleva magnificare la gloria del dio Amon o d'un faraone: questo sfoggio sfrenato della quantità di lavoro necessaria ad eseguire gli edifici, tuttavia, serviva solo a sottolineare la ripetizione, e non la differenza (che sarà privilegiata solo nella

Grecia classica, per esempio nel fregio del Partenone). Del resto, se la civiltà egizia ha potuto insistere per più di tremila anni sugli stessi motivi, questo non è avvenuto perché gli Egiziani mancassero di fantasia, ma proprio a causa della loro scelta culturale di sottolineare, nelle immagini, il valore glittico, più che quello iconico. Lo stesso si può dire del resto per l'arte mesopotamica, anche se in modo più blando (soprattutto a causa della maggiore astrazione della scrittura cuneiforme, che punta più sul valore del tratto – il cuneo inciso nell'argilla – che su quello iconico, e questo benché il tratto non sia alla fin fine che una semplificazione dell'icona, esattamente come accade nella scrittura egizia ed in quella cinese). Ma lo stesso si può dire anche per l'arte cretese, dove predominano i fregi, e dove anche le figure, come in Egitto, hanno la stessa prevalenza glittica di quelle egizie, benché con tratti molto differenti. Le ceramiche greche, all'inizio, sono decorate essenzialmente con dei glifi «astratti», fra i quali a fatica prendono posto degli altri glifi dotati anche d'un valore iconico, e che sono riferiti a figure umane, come possiamo constatare facilmente nelle ceramiche «geometriche» del Dipylon; solo progressivamente la pittura su ceramica greca passò dal predominio del glifo (nel periodo arcaico) a quello dei valori iconici (nel periodo classico); nella ceramica, però, le icone furono sempre sottoposte alla logica

del glifo, tanto che, quando questa logica venne abbandonata (nel periodo ellenistico), quest'arte andò incontro ad una rapida decadenza, e finì per scomparire del tutto.

Come si vede, allo stesso modo in cui non è possibile distinguere a priori che cosa è immagine, e che cosa non lo è, non è possibile neppure attribuire ad un'immagine o ad una sua parte solo il valore del glifo, o quello dell'icona, o quello del tratto.

ELEUTERIO. Le tre ipostasi dell'immagine sono sempre presenti insieme – almeno finché diamo valore d'immagine a quello che vediamo -, benché una di queste tre funzioni possa prevalere anche molto nettamente sulle altre.

GRAZIANO. Accidenti: a dire che t'avevo accusato di non voler fare una conferenza!

MICHELE. E non è ancora finita.

GRAZIANO. Continua, t'ascolto.

20. Il glifo come scrittura

MICHELE. Il glifo è quindi quell'aspetto di un'immagine grazie al quale più facilmente interpretiamo il contenuto dell'immagine stessa, vale a dire il suo significato iconico. Ciò non significa però che il glifo sia un significante il cui significato sarebbe l'oggetto rappresentato nel dipinto. Del resto abbiamo visto che neppure le lettere sono significanti, perché sono

soltanto un modo di rappresentarli. Una lettera, tuttavia, può divenire un significante, tutte le volte che la sua presenza ha un valore convenzionale ben preciso. E questo significa che il fatto che un glifo sia da considerare come una lettera o come significante non dipende dalla sua natura oggettiva, ma dal sistema in cui è inserito. Ad esempio una 4 seguita da una 6, da una e ecc. è certamente una lettera, mentre una 4 inserita fra due parole distinte contiene una sua significazione: nella lingua italiana quella d'una preposizione, nella lingua francese quella della terza persona singolare del verbo avoir, nella lingua inglese quella d'un articolo ecc. Inoltre, si potrebbe anche supporre che una lettera, di per sé, non sia affatto priva di significato, come io stesso ho affermato poco fa, ma che significhi il suono che rappresenta. Tuttavia queste possibili oscillazioni delle definizioni non cambiano nulla nella sostanza del problema, e continuano solo a confermare quanto abbiamo già ricordato, vale a dire che i limiti d'un sistema simbolico non possono venire stabiliti dal suo interno. Proprio per questo i confini fra il glifo, la lettera ed il significante non possono essere tracciati una volta per tutte in modo univoco. Ad esempio le pareti dei templi egizi sono pieni d'iscrizioni che, certo, stanno Èì per contenere un testo, ma che hanno anche un indubbio valore glittico – cioè decorativo –, anche per chi non comprenda il

loro contenuto verbale. Nell'arte musulmana esistono veri e propri splendidi fregi che sembrano astratti, mentre in realtà sono delle citazioni tratte dal Corano, o da antichi poeti. In molti dipinti medioevali compaiono delle iscrizioni, per esempio sui cartigli tenuti in mano dai santi, ed esse non possono venire escluse dal dipinto (dall'immagine), non solo a causa del loro valore glittico, ma anche a causa del fatto che le parole stesse, con il loro significato verbale, ne fanno parte integrante. In Cina ed in Giappone la calligrafia è un'arte a sé stante, ma perfettamente fusa da una parte con la poesia, dall'altra con la pittura, così che in un paesaggio, ad esempio, può essere trascritta in bell'evidenza una poesia che vi si riferisce, scritta in caratteri che sono, stilisticamente, perfettamente accordati con i glifi del dipinto, che invece hanno un valore iconico evidente. In Giappone era essenziale, almeno un tempo, per ogni persona ben educata, essere in grado d'inviare dei messaggi che erano al tempo stesso delle poesie e dei saggi d'arte calligrafica.

ELEUTERIO. Ce ne sono numerosi esempi nel Murasaki. Ma a questo punto dobbiamo includere anche la calligrafia nella pittura?

MICHELE. Per un verso sì, anche se questo è più evidente quando il sistema di scrittura è ideografico. Per noi capirlo è più difficile che per un giapponese, perché, per scrivere, ci ac-

contentiamo di poco più d'una ventina di lettere. Ma già per gli arabi è molto più facile accorgersi del valore glittico, e quindi anche pittorico, almeno in senso allargato, della calligrafia. Del resto non mancano esempi di scrittura anche nella pittura occidentale del XVI e del XVII Secolo. Per esempio vi è uno splendido ritratto di Bronzino, conservato agli Uffizi, che rappresenta una donna che ha in mano un libro aperto, sulle cui due pagine sono leggibilissimi due sonetti. Dobbiamo forse espungere dal quadro quei due testi? Ma, se vi compaiono, senza dubbio ne fanno parte, anche con il loro significato poetico.

GRAZIANO. Per questo tu hai introdotto il distico latino nel tuo quadro.

MICHELE. Sì, certo. Al Prado c'è uno splendido Ritratto di Diego de Acedo, di Velazquez, che rappresenta questo nano seduto davanti ad un libro aperto, i cui caratteri, da lontano, paiono leggibilissimi, mentre, se ci si avvicina, la scrittura svanisce in un tremolio grigio ottenuto con pennellate molto rapide; inutile aggiungere che questo vero e proprio pezzo di bravura esalta il tratto, rispetto sia all'icona, sia al glifo. Dal punto di vista pittorico entrambe le soluzioni, pure così differenti, sono lecite. Ed anche nell'arte del nostro secolo delle lettere vengono incluse nei dipinti, soprattutto in quelli cubisti, spesso anche grazie all'uso dei collages. Esse quindi sono dei glifi

che compaiono nel quadro allo stesso titolo di tutti gli altri che lo compongono, pur essendo passibili di un'interpretazione non pittorica, della quale, comunque, siamo in ogni caso costretti a tenere conto, se vogliamo considerare il dipinto nel suo insieme.

Del resto, dire che un testo scritto a mano è «scritto bene» significa dire che è scritto con un buon tratto. Il tratto stesso non si riproduce con i caratteri di stampa, e tuttavia anche la grafica è una parte della glittica. Questo o quel carattere, che viene automaticamente riprodotto con i moderni sistemi di stampa, in un primo momento è stato pur sempre disegnato come un glifo. Quindi anche la grafica e la pubblicità fanno parte della glittica. Noi occidentali tendiamo a dimenticarlo, ma in definitiva ogni testo scritto ha un suo valore grafico, che spesso non dipende direttamente o per nulla dal suo contenuto concettuale, ma talvolta può dipenderne, come nei calligrammi, negli acrostici, e in altri giuochi letterali di questo genere.

GRAZIANO. Ma a questo punto bisogna dire di nuovo che, se non solo la calligrafia, ma anche la grafica, viene incluse nella pittura, il significato di questa parola si allarga in modo eccessivo. Infatti fra la pagina d'un libro stampato ed un affresco di Giotto c'è una differenza così enorme che pare del tutto fuori luogo usare una sola parola per designare entrambe le

cose. Del resto anche gli affreschi di Giotto sono circondati da cornici, che certamente non hanno né la stessa funzione né la stessa importanza delle scene che racchiudono.

MICHELE. Capisco la tua obiezione. Tuttavia il problema che sto cercando di porre non è qualitativo, ma strutturale. Una cornice può essere assolutamente stupenda, ma, ciò nonostante, resta una cornice, e fa parte della pittura solo in senso allargato. Le cornici dei mosaici del Mausoleo di Galla Placidia di Ravenna, per esempio, fanno sicuramente parte dei mosaici che rivestono interamente la superficie interna dell'edificio, ma altrettanto sicuramente sono assolutamente distinti dalle scene figurative che circondano. Nell'arte tardo-romana, d'altra parte, come accadrà poi sempre in tutta l'arte bizantina, il valore glittico degli affreschi e dei mosaici è sempre messo in grande rilievo. Ma un conto è dire che per esempio i mosaici della navata di Sant'Apollinare Nuovo, con le due lunghe processioni di santi, sono quasi una cornice, e un altro è dire che la cornice che circonda un mosaico è quasi una sua parte. Noi moderni ci troviamo, in verità, molto imbarazzati dinanzi a queste distinzioni (che poi corrispondevano anche ad una distinzione della qualità del lavoro: persino Michelangelo lasciò dipingere ai suoi allievi le parti architettoniche della volta della Sistina), perché abbiamo finito per trascurare del tutto il concetto d'arte

minore, che invece è utilissimo per distinguere la pittura, nel senso forte e nel senso ristretto del termine, da quelle pratiche decorative, pure importantissime, nelle quali la funzione glittica è prevalente in modo quasi assoluto sulla funzione iconica. Certo, questo nome può sembrare ingiusto, perché sembra svalutare ciò che designa, come quello, del resto parallelo, di arte decorativa. Ma così non è affatto. Per conto mio, sono convinto che la cornice del Mausoleo di Galla Placidia sia molto più vicina allo spirito della pittura di quanto non lo siano molti quadri dipinti nel nostro secolo. Ciò nonostante la cornice resta una cornice, come un quadro resta un quadro, e non vedo nessun motivo per confondere le due cose, tanto più che una bella cornice varrà sempre molto di più che un brutto quadro.

GRAZIANO. Mi piacerebbe darti torto, ma non posso.

21. Il glifo come decorazione

MICHELE. Ma i fregi ed i glifi ripetuti non servono solo ad incorniciare ed a delimitare, perché possono riempire delle intere superfici, come nel caso che abbiamo già considerato della ceramica greca cosiddetta geometrica, o in quello dei mosaici, della carta da parati, dei tappeti, dei pavimenti, delle stoffe. È istruttivo soprattutto l'esempio dei tappeti, nei quali si vede molto chiaramente come vi predominino i glifi, nella misura in

cui anche i motivi iconici, venendo ripetuti, finiscono per acquisire un valore più decorativo che figurativo. Naturalmente vale anche qui quanto abbiamo detto prima sulle cornici. Un tappeto può essere preziosissimo ed un dipinto può essere una crosta, ma ciò non toglie che, dei duc, solo il secondo apparterrà senza dubbio al campo della pittura, mentre il primo, nonostante il suo valore, rimarrà un'espressione più decorativa che propriamente pittorica.

22. Il glifo come insegna

In un'immagine hanno un valore glittico evidente tutte le insegne che possono accompagnare una certa figura, attribuendo ad essa un determinato significato. Un'aureola, per esempio, è un glifo della santità, una palma lo è del martirio, le ali lo sono d'un angelo. Ma ha un valore glittico anche lo stesso schema figurativo: una giovane donna con un bambino in braccio sarà quasi sicuramente una Madonna, un frate con un bambino che poggia su di un libro un Sant'Antonio da Padova, una donna a fianco ad una ruota una Santa Caterina d'Alessandria.

Del resto abbiamo già visto che, come i significanti, i glifi possono far parte d'un vero e proprio sistema iconografico. Ciò non significa, tuttavia, che un sistema iconografico sia strutturato in base a leggi altrettanto precise di quelle grammaticali o

sintattiche che regolano la lingua. In realtà un sistema iconografico funziona soprattutto grazie a quel minimo di compatibilità logico-deduttiva o logico-induttiva che consente, in base a regole di compatibilità causale, d'articolare assieme dei fatti anche disparati in un unico insieme coerente. Ma la coerenza d'un insieme di glifi non sarà mai totale come quella che regola un sistema simbolico propriamente detto, dal momento che molti dettagli possono venire definiti in modo del tutto indipendente dal significato iconografico del dipinto. Come è facile dedurre che una certa persona che in un dato istante era sicuramente in un certo posto non può aver compiuto un delitto ch'è stato compiuto proprio allora in un altro, così è facile comprendere, dinanzi ad un dipinto, che la figura d'una donna dall'espressione particolarmente dolce, che ha in braccio un bambino ed il cui capo è circondato da un'aureola, è una Madonna. Questa interpretazione, tuttavia, è solo molto probabile, e può essere smentita da questo o quel dettaglio del dipinto, perché le regole iconografiche comportano delle varianti, che possono essere più o meno complesse. Se una Madonna con Bambino ha, come accade nel Trittico di San Michele di Bramantino, una faccia indubbiamente virile, ivi compresa un'ombra di barba molto pronunciata, difficilmente si penserà che il pittore avesse delle idee un po' confuse sulla differenza dei sessi,

e si opterà invece per un significato simbolico della virilità di questa Madonna. Tutto il campo dell'iconologia, che è stato coltivato con tanto successo, in questo secolo, nell'ambito dell'Istituto Warburg, dipende in buona parte dalle combinazioni dei glifi con cui è composto un dipinto.

Del resto i tipi iconologici sono sempre dei glifi più o meno complessi ed articolati, perché composti a loro volta da altri glifi. Da questo punto di vista il «tipo» della Madonna col Bambino è composto a sua volta da più glifi (il Bambino, il mantello, solitamente azzurro, l'aureola ecc.). Ora, dal punto di vista del glifo, una Madonna con Bambino è riconoscibile come tale del tutto a prescindere dalla qualità dell'esecuzione del quadro. È come dire che, fra la Madonna Sistina di Raffaello e quella di qualunque mediocre madonnaro non c'è, da questo punto di vista, assolutamente nessuna differenza. La qualità pittorica d'un dipinto, in altri termini, non dipende di certo dal suo valore glittico, anche se questo può eventualmente contribuire a renderlo più o meno interessante, curioso o enigmatico.

23. Il glifo come disegno

Nella pittura sono glifi anche tutti quegli elementi che dichiarano quale sia il significato complessivo – iconico – di un'immagine, ad esempio i contorni ed i colori (ma questi ultimi solo

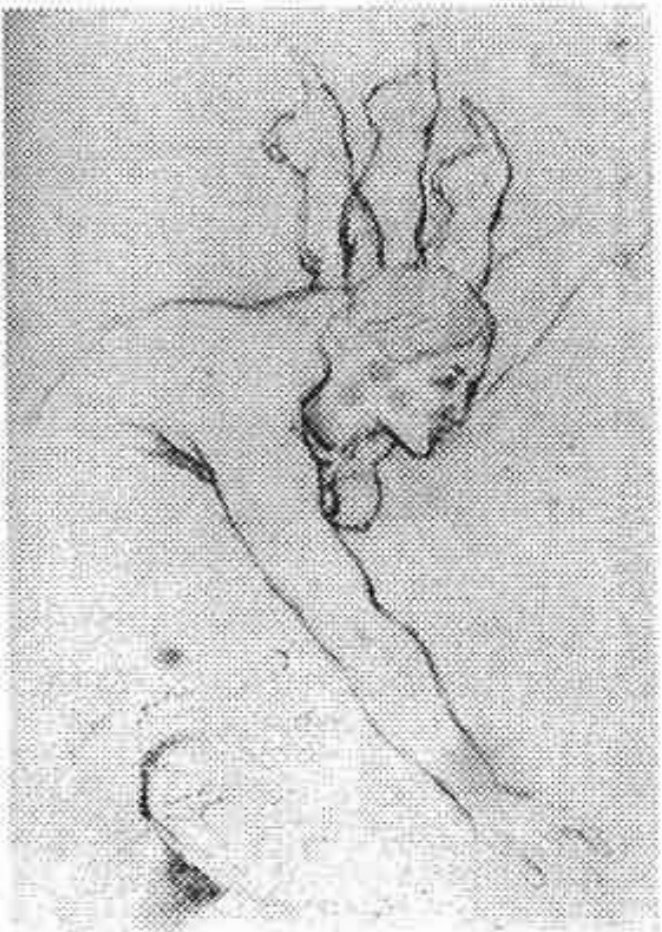
quando dipendono da una certa convenzione o quando hanno una chiara funzione simbolica: così che il cielo venga dipinto d'azzurro spesso dipende meno dall'impianto tonale della pittura che dalla consuetudine di renderlo con quel colore; e il verde della Tempesta di Giorgione, oltre ad avere un valore cromatico decisivo, forse simboleggia anche la viredo alchemica). Se noi capiamo subito che una certa parte d'un dipinto rappresenta un volto o una mano, è perché il glifo che rappresenta l'uno o l'altra condivide con le cose che rappresenta alcune caratteristiche spaziali, sia quando lo schema grafico piano del disegno corrisponde ad una proiezione prospettica del volume dell'oggetto raffigurato, sia quando il disegno riprende solo delle caratteristiche molto più schematiche dell'oggetto, come accade nei disegni dei bambini. Non possiamo quindi confondere il glifo né con l'icona (grazie alla quale riconosciamo per così dire la realtà stessa d'una determinata situazione raffigurata, e non solo il suo schema prospettico o simbolico), né con il tratto (da cui invece dipende lo stile del dipinto). Il contorno d'un disegno, certo, è reso con un tratto, ma altro è il valore stilistico di quest'ultimo, altro è il suo valore di rinvio ad un determinato referente che dev'essere individuato da chi guarda il quadro. Il tratto, in questo caso, è subordinato al valore del glifo.

Tuttavia il glifo ha un valore anche più propriamente pittorico, che non riguarda solo la riconoscibilità dell'oggetto raffigurato, ma anche la costruzione e la genesi della figura stessa. Il glifo interviene così in maniera assolutamente determinante soprattutto nella fase dell'abbozzo del dipinto, vale a dire in quella che potremmo chiamare l'impostazione generale dell'immagine. Posso mostrarvi facilmente un esempio.

GRAZIANO. Sì, certo.

MICHELE. Questo disegno è uno studio di Ingres per il Martirio di San Sinforiano, della cattedrale di Autun (il disegno è conservato a Montauban). Per quale motivo questa donna piegata con il braccio destro abbassato ha quattro braccia sinistre, che indicano in quattro diverse direzioni? È evidente che questa quattro braccia non corrispondono ad un movimento del braccio stesso, come se Ingres avesse anticipato Balla, ma a quattro possibilità compositive della figura. Il disegno, da questo punto di vista, è una prova, che può essere spinta dal pittore fino a diversi gradi di perfezione compositiva. Ora, i tratti che compongono la prova non hanno solo la funzione di precisare alcune caratteristiche del personaggio dipinto (come quelli che delineano le mammelle significano che si tratta d'una donna), ma hanno anche un significato immediatamente pittorico: essi hanno la funzione d'esplorare quale sarà la so-

luzione migliore e perciò definitiva nel dipinto. Quando per esempio Tintoretto abbozzava nude tutte le figure delle sue composizioni, prima di rivestirle di panneggi, questo modo di procedere non era finalizzato direttamente ad aumentare il piacere del fruitore del quadro, ma serviva prima di tutto a lui stesso, in quanto gli consentiva di non camuffare dietro i panneggi l'anatomia, cosa che avrebbe potuto coprire ai suoi stessi occhi degli eventuali errori d'impostazione delle figure.



I disegni di Tintoretto, d'altra parte, sono particolarmente istruttivi anche per un altro motivo: essi non sono quasi mai altro che degli abbozzi così rapidi che possiamo concludere immediatamente che, per lui, non avevano altro valore che di vera e propria scrittura dell'immagine. Tintoretto, quando abbozza anche delle figure femminili vestite, disegna quasi sempre delle figure maschili nude. Questo predominio, nel disegno, del maschile sul femminile – predominio dichiarato già esplicitamente da Cennino Cennini, ma che giunge alla massima evidenza soprattutto con Michelangelo – non deriva, contrariamente a quanto si potrebbe credere, da nessuna preferenza sessuale, ma dal fatto che l'anatomia umana appare con chiarezza assolutamente evidente molto più nella conformazione maschile, che rivela le masse muscolari e le articolazioni delle membra, che in quella femminile, che invece le attenua o addirittura le nasconde. I pittori, soprattutto dall'Ottocento in poi, hanno invece completamente dimenticato questo dato di fatto, anche per la pruderie del loro tempo, con la conseguenza che lo studio del nudo ha cessato d'avere la funzione costruttiva dello spazio dell'immagine che aveva nella pittura fino a Rubens, per diventare un semplice esercizio accademico. Il privilegio dello studio del nudo, infatti, non dipende tanto dalla difficoltà – certamente reale – dell'anatomia umana, quanto dal fatto che le re-

lazioni anatomiche interne ad un organismo sono anche le articolazioni che meglio si prestano a fare della figura dipinta il centro d'una forza, | che si trasmette dalla mano del pittore al dipinto, e dal dipinto a chi lo guarda.

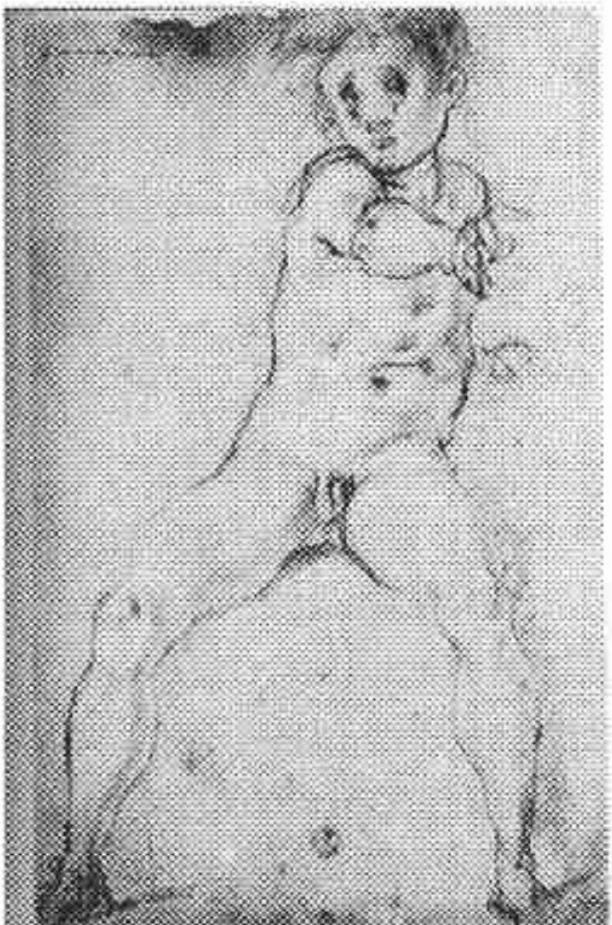
ELEUTERIO. Questo mi pare un punto importante.

MICHELE. Certo, vi ritorneremo. Un ultimo esempio potrà spiegare molto chiaramente quello che dicevo. Si tratta d'un disegno preparatorio – del resto poi non utilizzato – di Jacopo Pontormo per l'affresco della lunetta nella villa di Poggio a Caiano. Il suo valore glittico, dal punto di vista figurativo, è evidente: si tratta d'un fanciullo seduto che indica un punto alla destra di chi guarda. Ma hanno un valore glittico molto evidente anche dei veloci tratti di matita che sicuramente sarebbero stati ulteriormente elaborati dal pittore, se fosse passato dallo studio al cartone definitivo per l'affresco. Ad esempio i tratti che indicano le orbite degli occhi hanno una funzione più costruttiva, dal punto di vista spaziale, che rappresentati va (funzione che si ritrova del resto in molti suoi disegni e dipinti). Gli occhi stessi, enormemente distanti l'uno dall'altro, hanno una forma per niente «realistica», perché sono per così dire generati non dall'osservazione d'un volto reale, ma dalla rotazione della mano del pittore, e più per obbedire alla generale mobilità della figura che per esigenze di raffigurazione. Questa

rotazione, quindi, ha, più che la funzione di rappresentare un volto, quella di generare uno spazio. Tanto fortemente strutturante è questo vortice, che le stesse orecchie «a sventola» del ragazzo sembrano fuoriuscire per forza centrifuga dalla sua orbita. Di conseguenza questo vortice non ha una funzione rappresentativa, ma una funzione di tratto – in quanto dipende dallo stile di Pontormo –, ed una funzione di glifo, in quanto indica al pittore stesso in che direzione dovrà continuare ad elaborare la figura nelle successive tappe del suo lavoro. Allo stesso modo i piedi e le caviglie del ragazzo sono assolutamente minuscoli, rispetto alle sue proporzioni complessive. Incompetenza anatomica? Tutt'altro: i piedi piccoli e le caviglie strette, come in tutti i quadri di Pontormo, servono solo a dare slancio e movimento all'insieme.

D'altra parte questa rapidità di tocco, tradotta glitticamente in segni che non raffigurano, ma creano, serve anche a produrre rapidità nella visione di chi guarda: l'occhio si lascia catturare dalla linea vorticosa, raddoppiando così il moto velocissimo del gesto del pittore. E questa rapidità quasi istantanea tocca il suo vertice nelle linee aspramente sconnesse che rendono, più che descrivere, le mani: la destra, che indica, e che appare fermata come da un flash improvviso in un rapido movimento di rotazione del braccio, e soprattutto la sinistra, appoggiata su un in-

visibile supporto e quasi evanescente, a causa della leggerezza dei tratti con cui è stata abbozzata. Ora, anche questa evanescenza ha una funzione glittica, in quanto indica al pittore ed a chi guarda che quella mano è in secondo piano. Essa, quindi, avrebbe dovuto essere dipinta con colori molto chiari, per rendere evidente che sta dietro il busto. Il maggiore spessore dei tratti corrispondenti al braccio ed alla mano destri indicano invece al pittore che quel braccio dovrà per così dire bucare la superficie dell'affresco, ed emergere dal suo spazio virtuale, fino al punto da dare a chi lo guarderà l'impressione illusionistica che emerga letteralmente dal muro. Allo stesso modo le ombre più fitte fra le cosce allargate e sul busto sottolineano il fatto che l'intera impostazione, anatomica e stilistica, della figura è prodotta da un movimento che è contemporaneamente d'apertura e di torsione. Attraverso la rappresentazione del corpo del ragazzo, questo doppio movimento che l'ha prodotta dovrà trasmettersi a chi guarderà il dipinto terminato. Il glifo, quindi, serve al pittore, in questo caso, solo come primo abbozzo d'un secondo glifo, che invece sarà destinato a chi guarderà il lavoro terminato. Naturalmente, con queste ultime osservazioni, siamo già passati dall'ipostasi del glifo a quella del tratto.



Si comprende facilmente, a questo punto, perché Pontormo non ha poi utilizzato questo disegno nell'affresco, ma ha preferito ripiegare su pose più statiche e più calme. Se avesse proseguito nella direzione che gli apriva questo studio, avrebbe dato all'affresco un aspetto drammatico che sarebbe stato fuori luogo nel salone d'una villa di campagna come quella cui era destinato.

ELEUTERIO. Del resto non aveva tutti i torti, perché i suoi affreschi, quando pensò di non doversi moderare nello stesso modo, come nel coro di San Lorenzo, a Firenze, non piacquero, e finirono per essere distrutti poco più d'un secolo dopo la sua morte.

MICHELE. Dobbiamo pensare perciò che l'affresco di Poggio a Caiano sia qualitativamente inferiore a molti dei disegni preparatori? Così è certamente dal punto di vista espressivo. Ma lo possiamo credere solo dal rostro punto di vista, che è quasi del tutto indifferente all'aspetto celebrativo dell'opera d'arte. Allo stesso modo, a noi può sembrare che molti splendidi disegni di Ludovico Carracci – e di molti altri pittori di quel tempo – si sono notevolmente «imbruttiti» nella loro traduzione nei dipinti definitivi. Ma questo «imbruttimento» è più apparente che reale, perché dipende soprattutto dalla funzione pubblica che aveva l'arte di quel tempo, e che non ha più quella

del nostro. E non è affatto certo che perderla, per essa, sia stato solo un vantaggio.

GRAZIANO. Ma l'arte non può certo rimanere indifferente alla storia.

MICHELE. Certamente no. Ma che debba seguirla con altrettanta passività e indifferenza non mi sembra meno problematico. Vediamo infatti che succede nel Secolo XX.

24. L'albero e le bottiglie

L'astrattismo ha messo molto in rilievo, nella pittura, la funzione del glifo. Gli stessi titoli di molti quadri di Kandinsky, per esempio, evocano la funzione glittica delle forme ospitate nelle tele; quelli di Malevic lo fanno ancora più chiaramente (ad esempio Otto rettangoli rossi, Triangolo blu e rettangolo nero, Quadrilatero giallo su bianco). Ma è nell'opera di Mondrian che la funzione glittica appare nella sua massima evidenza. La famosa serie degli alberi costituisce infatti una progressiva emergenza ed autonomizzazione del glifo dall'icona. Se il valore iconico dell'Albero rosso, che è stato dipinto fra il 1909 e il 1910, è ancora perfettamente evidente, l'Albero argentato, del 1911, è già formalmente ridotto ad un intrico dinamico di archi di cerchio, mentre nel Melo in fiore, del 1912, agli archi di cerchio vengono ad unirsi dei segmenti orizzontali o verticali. Il

riferimento iconico, qui, è percettibile solo a partire dal titolo. Ma saranno solo dei tratti isolati e perpendicolari a costruire del tutto un quadro come Composizione n°10 (Molo e oceano), del 1915. E proprio da questo schema si svilupperanno poi le famose Composizioni di Mondrian, dipinte fra il 1921 e il 1939, e riprese con varianti ulteriori nel decennio successivo, nelle quali ogni possibile riferimento iconico è del tutto impossibile.

A questo punto, caro Graziano, dovrò proprio iniziare a dire quello che penso sul significato della riduzione pittorica novecentesca. Ho detto prima che la riduzione della funzione iconica, nella pittura, segnala il passaggio dalla pittura propriamente detta alle arti cosiddette minori. Ciò non significa che l'aspetto iconico possa mai venire del tutto eliminato, perché chiunque guardi un dipinto, per quanto astratto, è sempre libero d'individuarvi le forme che vuole, come si fa guardando le tavole di Rorschach o magari le nuvole. Ma questo non significa certo che una tavola di Rorschach o una nuvola siano delle opere pittoriche. Ora, se prescindiamo dalle nuvole – per motivi evidenti –, perché mai non possiamo dire che una tavola di Rorschach è pittura? Dopotutto, nel nostro secolo sono stati dipinti dei quadri che sono ancora più astratti. Forse perché essa non serve a decorare un muro? Ma niente c'impedisce

d'incorniciarla e d'appendervela. Allora non resta che concludere che o qualunque macchia d'inchiostro su di un foglio è pittura, o l'astrattismo, e gran parte della soi disant pittura di questo secolo, pittura non è affatto.

GRAZIANO. E ti pareva...

MICHELE. Naturalmente mi si potrebbe obiettare che, mentre le tavole di Rorschach sono state studiate per essere utilizzate come test, i quadri astratti lo sono stati in base ad un programma artistico. Questa obiezione, tuttavia, è molto debole, perché a decidere della natura di un'opera non è mai stato il programma, ma sempre e solo la sua realizzazione. Ora, la questione che sto ponendo è invece un'altra: è possibile tentare d'escludere – indipendentemente dal fatto di riuscirci o no – l'aspetto iconico dalla pittura e, nello stesso tempo, continuare a creare delle opere pittoriche? Per quanto paradossale possa sembrare ciò che sto dicendo, ci sono ottimi motivi per escludere dal campo della pittura tutte quelle espressioni grafiche che rifiutano l'aspetto iconico, o lo sottopongono con eccessiva evidenza al glifo ed al tratto. Infatti, eliminare ogni riferimento all'icona, come cercherò di spiegare meglio dopo, significa anche rinunciare a fare dell'immagine un elemento costitutivo della nostra relazione con il linguaggio, e quindi con il reale. In realtà è vero che il termine «immagine», quando viene usato

da Platone per indicare la concreta relazione che interviene tra un nome e ciò che significa (quindi la significazione nella sua concretezza soggettiva) non ha, come abbiamo ammesso noi stessi in precedenza, lo stesso significato che gli diamo quando ce ne serviamo per indicare un dipinto, ma è vero pure che non a caso l'immagine, come ha mostrare Eleuterio a partire dal mito di Narciso, è il luogo stesso del nostro definirci come noi, è cioè il luogo privilegiato della nostra individuazione. Certo, questo nostro definirci in relazione all'immagine non comporta affatto necessariamente un riferimento alla pittura. Infatti non è grazie alla pittura che l'immagine si costituisce come tale – poiché in definitiva ciò che scorge Narciso nel fonte non è affatto un dipinto –, ma è, proprio al contrario, grazie all'immagine come punto d'individuazione che la pittura assume tutta la sua immensa dignità formativa ed educativa, quindi la sua imprescindibile funzione etica, politica e civile.

Ora, se abbiamo visto che la prevalenza del glifo in una cornice esclude questa, in modo del tutto indipendente dal suo valore di cornice, dal campo della pittura, possiamo semplicemente ripetere questo ragionamento per la pittura astratta del Novecento? Possiamo dire ad esempio che un quadro di Mondrian, come la cornice dei mosaici del Mausoleo di Ravenna, è un capolavoro d'arte minore, anche se non è pittura? Evidente-

mente no. Per quale motivo, infatti, il quadro stesso – vale a dire l'immagine – diviene, con l'astrattismo, aniconico come una cornice (ma certamente non una cornice)? Da che cosa dipende questa strana fobia dell'immagine che s'è impadronita dell'arte occidentale nel XX Secolo, e che è diventata quasi una nuova forma d'iconoclastia, che culmina nei famosi baffi aggiunti alla Gioconda da Duchamp? In altri termini, quando Duchamp disegna i baffi sulla Gioconda, fa della pittura o sta, semplicemente, facendo qualcosa di radicalmente diverso?

GRAZIANO. Naturalmente tu pensi che non si tratti affatto di pittura.

MICHELE. Ma di riflessione sulla pittura. Certo, mi si potrebbe obiettare che io stesso ho negato la possibilità che in un'immagine manchi del tutto la funzione iconica. E si potrebbe aggiungere che pure un dipinto astratto ha un suo valore iconico, benché la sua icona non sia figurativa. Tutto questo è verissimo. Ma anche a un muro bianco o ad una tavola di Rorschach chiunque può dare qualsiasi valore iconico, individuando nel bianco un glifo della purezza e in quella macchia nel centro non so che allusione cosmica o sessuale. Ciò non significa però che il muro bianco e la tavola di Rorschach siano pittura. Se invece insistiamo nel dire che Duchamp, Malevic, Mondrian e tutti gli altri non solo sono pittori, ma hanno crea-

to un modo totalmente nuovo di dipingere, e quindi seguiamo la strada che è stata seguita con maggiore o minore estremismo dalla pittura occidentale dalla metà dell'Ottocento fino ad oggi, possiamo giungere solo a questa conclusione: che sia pittura anche la distruzione – pittorica quanto si vuole – della pittura stessa. Del resto è proprio questa la conclusione cui è giunta la pittura europea di questo secolo, che ha non solo teorizzato quest'autodistruzione come lo scopo stesso della pittura, ma la ha pure perfettamente realizzata, condannando così il lavoro dei pittori che continuano a condividere questa logica ad una ripetizione sempre più vuota e sterile di quella stessa distruzione (è quella che si chiama la neoavanguardia). In realtà il valore iconico d'un dipinto non è mai affidato solo alla fantasia di chi lo guarda. Crederlo significa anche, inevitabilmente, credere che tutto è pittura o che niente lo è, quindi, ancora una volta, negare completamente ogni possibilità di dipingere. Ora, se tutto questo è vero, per quanto risulterà senza dubbio scandaloso per molti, dobbiamo dedurne che ci dev'essere un motivo strutturalmente decisivo, in base al quale la pittura non può che essere iconica, se non vuole trasformarsi in semplice decorazione (come nel caso delle cornici e dei tappeti) o in perfetta autodistruzione (come in quello dell'astrattismo, dell'informale

ecc.). Infatti è inutile aggiungere che l'astrattismo è sempre stato troppo presuntuoso per accettare di ridursi a design.

GRAZIANO. Ma non ti sembra d'essere insopportabilmente presuntuoso?

MICHELE. No, perché con queste considerazioni non voglio di certo annullare l'importanza dei quadri di Mondrian o degli altri astrattisti. È chiaro infatti che, dal punto di vista della storia del pensiero, ne hanno avuta molta. Ma, se assumiamo la parola «pittura» nel suo significato rigoroso, non possiamo che trovare l'astrattismo pittoricamente del tutto inesistente. Da questo punto di vista, un quadro di Mondrian non solo non può valere più d'un tappeto anatolico o caucasico, ma varrà senza dubbio molto meno, perché, mentre un tappeto ha una sua funzione pratica e decorativa ben precisa, è costruito in base a glifi che partecipano d'una lunga tradizione, e richiede un lavoro la cui qualità è facilmente constatabile, invece un quadro astratto non ha nessuna utilità pratica, non è eseguito con nessuna perizia tecnica (per constatarlo basta guardare un Mondrian dal vero) ed infine non partecipa di nessuna tradizione, perché si limita a rifletterla e ad assumemerla come proprio oggetto. Di fatti, guardando un Mondrian, nulla c'impedisce di pensare al classicismo e al neoclassicismo, o addirittura agli spazi diafani d'un Piero della Francesca, tanto che Giulio

Carlo Argan affermò che nel nostro secolo la pittura olandese, con Mondrian, è giunta ad assumere l'impostazione geometrica dell'arte italiana del Quattrocento, mentre l'arte italiana, con Morandi, è giunta ad assumere la concretezza atmosferica dell'antica pittura olandese. Ma è proprio vera quest'affermazione? A_mio avviso non lo è per nulla.

GRAZIANO. Naturalmente.

MICHELE. Guardiamo dal vero – come va sempre guardato un dipinto – un Mondrian e un Morandi. Che cosa c'è in comune fra la stesura pittorica del primo e la trasparente leggerezza della luce di Piero? Assolutamente nulla. In Piero viene ad assumere valore iconico – quindi a diventare visibile – la Forma in quanto tale, vale a dire una forma molto superiore ad ogni concretezza percettibile. Si tratta, insomma, d'un autentico miracolo – di quelli che la vera pittura compie sempre, e sempre in modi diversi –, perché l'arte, quand'è davvero tale, rende l'impossibile reale.

ELEUTERIO. Contrariamente a quanto ne pensava Lacan, solo la grande arte riesce a far coincidere il reale e l'impossibile, perché solo essa è in grado di trasformare il reale stesso da quel che è – la potenza cieca della distruzione – in quella sospensione sovratemporale dell'evento che è la forma.

MICHELE. E naturalmente il fatto che questo miracolo accada in noi, e non in un muro affrescato o in una tela dipinta, non toglie nulla al genio del pittore ed ai suoi meriti, perché la sua abilità è solo questa di costringerci ad ammettere il miracolo. Che consistenza ha invece la testura pittorica di Mondrian? Assolutamente nessuna. Perdonami, Graziano, se dico quel che penso: chiunque, con un po' d'esercizio, potrebbe dipingere delle tele di bianco, con delle strisce nere ed un rettangolo rosso, molto meglio di lui. Ma Mondrian è stato il primo a pensare che si potesse fare... Diamogli per intero questo merito! Ma essere il primo a pensare che qualcosa possa farsi non basta certo a diventare un pittore. Ed anche aggiungere che Mondrian ha rinunciato volontariamente al proprio sapere pittorico non solo non cambia nulla in quel che penso, perché non rende pittura ciò che non lo è (come il fatto che qualcuno si sia suicidato non basta certo a riportarlo in vita), ma mi consente di giungere a formulare il mio giudizio più duro non solo sull'astrattismo, ma su tutta l'avanguardia. Rinunciare al sapere che si ha, a mio modo di vedere, è già una colpa (di superbia, senza dubbio); ma impedire anche ad altri d'impadronirsi di questo sapere, cancellando addirittura la possibilità che pittori più aderenti alle antiche tradizioni si affermino e siano riconosciuti, come è avvenuto e continua ad avvenire spesso oggi in

Europa e in America, è una colpa molto più grave, e davvero imperdonabile, perché è davvero una colpa «contro lo spirito», in quanto significa negare in generale che sia possibile fare proprio la stessa cosa che facciamo quando la neghiamo.

ELEUTERIO. In altri termini, l'astrattismo si confuta come lo scetticismo.

MICHELE. Il fatto è che la pittura di Mondrian non è più pittura, ma filosofia. È pensiero sulla pittura del passato, non è affatto la pittura del presente. Cancellate Piero, e ridurrete con questo il valore di Mondrian a quello d'una stoffa un poco stravagante, buona solo per fare una camicia (anzi ancora a meno, perché con una tela dipinta ad olio non si potrà fare neppure questo). Cancellate Mondrian, e la grandezza di Piero si ridurrà immediatamente a non essere altro che quella d'uno dei risultati possibili dell'arte toscana del XV Secolo (come appariva, per esempio, a Giorgio Vasari e ai suoi contemporanei); ma ciò non nuocerà per nulla alla sua fama, anche se forse nuocerà al suo mito.

Veniamo ora a Morandi. Guardiamo dal vero un suo dipinto. Che cosa ha in comune con gl'impasti stupefacenti d'una natura morta olandese del Seicento, con i giochi mille volte variati e ripetuti di colori in pasta e di vernici, che creano attorno agli oggetti un'atmosfera piena di luce, di nostalgia e di silen-

zio? Ancora una volta, assolutamente nulla. A differenza della profondità luminosa della pittura olandese, nelle tele di Morandi che rappresentano le famose bottiglie (e che quindi hanno ancora un valore iconico) lo spazio è non solo assolutamente inattraversabile, ma anche del tutto invivibile, perché l'aria che circonda quegli oggetti è diventata collosa e irrespirabile, perché la luce non li attraversa né li fa risplendere, ma è opaca e sbiadita come in una mattina di nebbia, e infine perché un unico colore giallognolo, sporco ed impuro, dilaga uniformemente su tutta la tela, steso con pennellate il cui tratto è volutamente esitante ed indistinto.

Certo, si dirà, questo serve a trasformare le bottiglie in straordinari monumenti megalitici, dimostrando così che fra il piccolo e il grande non c'è nessuna differenza. Nessuna? È proprio quello che ha creduto sempre questo secolo, ch'è stato grande solo nella sua capacità di distruggere. Credo che proprio contro questo principio moderno d'equivalenza fra il piccolo ed il grande noi dobbiamo, moralmente, insorgere (e che dobbiamo farlo molto prima di chiederci che cos'è la pittura). Questo principio è ingiusto ed umiliante, ed è esattamente lo stesso grazie a cui la nostra vita s'è ridotta a non essere altro che la stanca e vuota ripetizione d'un assurdo stereotipo che non può appartenerci, ma che continuiamo vilmente a ripetere, per

di più consolandoci con tre bottiglie sbilenche posate su di un tavolo, come se la loro miseria trasformasse la nostra in un valore.

E che cosa produce questa nostra viltà, questa nostra incapacità di pensare in grande? La peggiore delle morti: quella delle illusioni e delle attese. Certo, qualcuno si ribella a tutto questo, eppure, continuando a voler salvare il salvabile, e quindi, non essendo in grado di ribellarsi sino in fondo – di ribellarsi creando, invece che soltanto distruggendo –, è costretto a fare della propria ribellione un delirio o una dipendenza, cioè una di quelle patologie che si stanno sempre più diffondendo e che almeno, a differenza della quasi totalità della pittura e della sedicente cultura di questo nostro secolo, hanno la dignità morale d'essere il frutto d'un dolore vero, anche se misconosciuto e rifiutato.

Certo, non voglio esagerare l'importanza d'un dipinto. Un quadro non ne ha nessuna, neppure quando è veramente un capolavoro. A preoccuparmi è invece proprio ciò di cui la pittura di questo secolo è sintomo: la nostra incapacità di vivere, la nostra infinita viltà, e quella meschina rassegnazione compiaciuta che noi tutti dimostriamo quando ci facciamo un principio di vita della supposta equivalenza della miseria e della grandezza. In realtà c'è della grandezza anche nelle cose minu-

scole. In un filo d'erba o in un piccolo insetto non c'è niente di piccolo, perché sono prodigi straordinari d'equilibrio e d'eleganza. La funzione dell'arte è di mostrare questa grandezza, è di suscitare questa meraviglia, e non è affatto di far credere, con un trucco meschino, che basti immeschinirsi per divenire dei giganti. Solo la viltà moderna, solo il risentimento moderno può credere questa falsità. Noi siamo nani – si dice –, ma stiamo sulle spalle di giganti, quindi vediamo più lontano di loro. Forse. Però continuiamo ad avere la vista dei nani, non quella dei giganti. Ed i nani attribuiscono a tutto, anche ai giganti, le loro proporzioni.

Che nel nostro secolo sia stato necessario distruggere la pittura per comprendere perché i capolavori del passato erano tali, ecco che cosa trovo preoccupante, perché è davvero il sintomo d'una grave malattia: non della pittura, in primo luogo, ma della nostra civiltà e della nostra vita. Da questa malattia l'arte deve curarsi, se vuole continuare ad esistere. E che ciò accada, oggi, è particolarmente difficile, perché, per tornare a dipingere, bisogna decidere una volta per tutte di liberarsi dai pregiudizi moderni, che non sono meno forti, ma più pericolosi, dei pregiudizi d'una volta. Gli artisti, oggi, devono tornare ad avere il coraggio di volere e di pensare con grandezza d'animo. Non solo loro, senza dubbio, perché noi tutti lo dobbiamo volere.

Ma proprio nel volerlo dobbiamo essere artisti. Infatti solo l'arte sa compiere il miracolo di ricreare la vita anche dalle sue ceneri.

GRAZIANO. Caro Michele, avevi iniziato una conferenza, ed hai finito con un'omelia.

MICHELE. Credi forse che questa sia un'obiezione?

GRAZIANO. Credo solo che tutto quello che dici non ha la minima importanza.

ELEUTERIO. Scusa, ma tu di che cosa ti occupi? Credevo che ti occupassi di pittura.

GRAZIANO. Ciò di cui mi occupo è la pittura che esiste realmente oggi, e non solo nella fantasia di qualcuno.

MICHELE. Non mi sembra un argomento.

GRAZIANO. A me pare che lo sia. Ma ora scusatemi, perché devo andare.

MICHELE. Se devi andare via, posso interrompere qui quello che sto dicendo. Continueremo un'altra volta.

GRAZIANO. No, non preoccupatevi di me. Continuate pure. Arrivederci.

IV. L'icona

25. Palinodia

MICHELE. È scappato via.

ELEUTERIO. C'era da aspettarselo.

MICHELE, Credi che io stato troppo duro?

ELEUTERIO. Non mi pare proprio. In fondo ognuno può dire quel che pensa. E credo che tu ti sia spiegato benissimo. In fondo, il mondo è pieno di persone che non vogliono sapere quello che capiscono.

MICHELE. Quindi pensi che io mi sia fatto comprendere.

ELEUTERIO. Perfettamente.

MICHELE. Ma allora perché andarsene?

ELEUTERIO. Forse semplicemente perché rimanere avrebbe comportato prendere posizione. E prendere posizione avrebbe comportato smettere di fare quello che fa e fare qualcosa di diverso. Non è poco.

MICHELE, Certamente. Ma parlare, se non serve a questo, a che serve?

ELEUTERIO. A niente. Comunque sia, continuiamo. Senza Graziano, forse riusciremo ad intenderci meglio, e ad andare più a fondo nel problema.

MICHELE. D'accordo. In definitiva, tutto quello che ho detto è questo: dal momento che il termine «pittura» può avere significati diversi, a seconda delle opinioni di chi lo usa, sono partito dall'ipotesi che il significato di questa parola che meglio corrisponde alla grande tradizione occidentale implica l'intervento, nell'esperienza pittorica, di tre fattori – o ipostasi, come dicevi tu – del tutto inseparabili, che ho chiamato glifo, icona e tratto. Inoltre credo che l'arte europea, dall'impressionismo in poi, sembra aver dato al termine «pittura» un significato del tutto differente da quello che aveva avuto nei secoli precedenti, senza che però questa trasformazione sia mai diventata esplicita. D'altra parte una teoria di tale mutamento di significato non sarebbe stata – e neppure sarà mai – possibile, perché esso corrisponde in realtà solo ad un fraintendimento dell'essenza della pittura, e – nonostante le apparenze – per nulla ad una nuova concezione del dipingere, dal momento che la pittura di questo secolo (e in modo meno accentuato già quella dei due secoli precedenti) ha solo ridotto, semplificato, schematizzato, o addirittura immiserito le procedure della pittura del passato, ma senza mai crearne di totalmente nuove, cosa che del resto

non sarebbe stato neppure possibile fare agevolmente, dal momento che tutte le tendenze dell'arte contemporanea erano già state anticipate – anche se con ben altra consapevolezza teorica ed artistica – dalla pittura del passato. Quella del Novecento, in definitiva, non ha fatto che interrompere i legami che univano alcune delle impostazioni stilistiche d'un tempo alla funzione iconica, cercando di rendere il tratto l'unica vera manifestazione della pittura.

ELEUTERIO. Ma a che cosa possiamo far risalire questo fraintendimento, da cui è scaturita tutta la pittura contemporanea, se non al fatto che la civiltà in cui viviamo, determinata com'è quasi totalmente dal successo delle tecnologie e dall'elaborazione dell'informazione, in realtà, nonostante la sua accanita passione per la novità a tutti i costi, non ha mai prodotto nulla di veramente nuovo, se non la radicale semplificazione – che diventa solitamente una vera e propria banalizzazione – della complessità della tradizione da cui pure proviene? Oggi tutto dev'essere semplice, per poter ottenere successo. Beninteso, non ho nulla contro la semplicità. L'arte classica è sempre stata – e sempre sarà – semplice. Ma raggiungere questa semplicità è davvero molto difficile, perché non ha nulla a che fare con la semplificazione o, peggio ancora, con il semplicismo. Il problema di cui stiamo parlando, ancora una volta, non riguar-

da affatto solo la pittura, ma lo stesso destino della cultura occidentale, che viene sottoposta in modo sempre più marcato ad una schematizzazione e ad una banalizzazione che sono rese necessarie soprattutto dalle esigenze dei mezzi d'informazione.

Questa schematizzazione dipende sempre, in definitiva, come dicevi tu, dal prevalere della logica binaria su quella ternaria. Naturalmente questa prevalenza era evidente anche in molti aspetti della civiltà occidentale del passato. Da questo punto di vista, non credo di dire niente di nuovo, dal momento che un secolo fa Friedrich Nietzsche aveva non solo perfettamente analizzato questa tendenza, ma ne aveva costruito anche una storia ed un'archeologia. Per Nietzsche, la storia occidentale è quella del progressivo affermarsi del nichilismo sul mito tragico, e | del risentimento sulla volontà di potenza. Ora, la logica che anima dall'interno questa progressiva decadenza – è la parola che egli adoperava, e non vedo perché dovremmo sostituirla con un'altra – è appunto il prevalere della diade sulla triade, come se il due non contenesse già in sé, necessariamente, l'uno, e quindi il tre. È beninteso, non bisogna pensare che la dialettica hegeliana costituisca un esempio | di logica triadica, perché è vero esattamente il contrario: sottolineando la Ì contrapposizione fra la tesi e l'antitesi, questa dialettica, che del resto sta alla base | di quasi tutte le peggiori ideologie del nostro

tempo, riduce anzi la sintesi ad un } annullamento della diade, invece di arricchirla in termini triadici, e in questo modo delinea un percorso in cui la sintesi totale – il sapere assoluto – non può consistere che in una tragica metafora della morte.

Ora, che cosa ha mai prodotto questa prevalenza ideologica del sapere assoluto, se non lo scatenarsi delle peggiori potenze distruttive e, sul piano della cultura, l'incultura intesa come sua realizzazione paradossalmente suprema? Opporsi a questa riduzione, oggi tanto più evidente di quanto non lo fosse alla fine del secolo scorso, significa quindi prima di tutto scegliere delle mete precise e culturalmente molto ambiziose per la formazione degl'intellettuali di domani. Si tratta certamente d'una scelta difficile, che solo pochi sono o saranno effettivamente in grado di compiere. Ma è un motivo di più perché questi pochi imparino a riconoscersi e a non ingannarsi su quale sia la giusta direzione in cui procedere. Tutti noi – io stesso – abbiamo pensato fino a non molti anni fa che la cultura moderna tendesse ad opporsi sempre radicalmente a questa banalizzazione-riduzione della tradizione occidentale operata dalla sua versione attuale. Che cosa appariva più inventivo e innovativo dell'avanguardia? Eppure, allo scadere di questo secolo, è sempre più chiaro che gli automatismi dell'informazione richiedono continuamente delle «nuove novità», proprio per-

ché queste sono tanto facilmente trasmissibili quanto facilmente eliminabili, senza lasciare traccia.

MICHELE. In realtà il mito novecentesco dell'avanguardia, nonostante il suo carattere un tempo scandaloso, non ha fatto altro che dare un contributo essenziale a questa impostazione, come dimostra il fatto che oggi un vero e proprio accademismo avanguardistico ha preso il posto dell'accademismo ottocentesco. Abbandonare questo mito diviene, a questo punto, doveroso, se vogliamo continuare ad essere almeno un poco onesti con noi stessi, ammettendo che ci eravamo sbagliati, perché la volontà di novità delle avanguardie non è mai stata altro che un aspetto del peggiore nichilismo.

26. Omonimie

Ma non è quella relativa al significato della parola «pittura» la sola omonimia con la quale ci troviamo a doverci confrontare. Che le stesse parole coprano a volte significati diversi e talvolta addirittura contrastanti è un indizio certo del fatto che esse vengono usate nell'ambito di problematiche che non sono state ancora ben articolate. Anche il termine «icona», che abbiamo potuto distinguere da «immagine» solo grazie al fatto che non scriviamo in greco, si presta ad alcune ambiguità, che ora dobbiamo chiarire. Infatti il suo significato non è affatto lo stesso

quando questa parola viene usata a proposito dei dipinti greci o russi di soggetto religioso e quando io l'adopero per indicare il secondo aspetto di qualunque pittura degna di questo nome. Del resto con la parola «immagine» io sto traducendo non solo ElKWv ma anche εἴδωλον, che è la parola usata da Platone nel passo che ho citato. Tuttavia non è solo per un caso che, per indicare cose così diverse, venga adoperato lo stesso termine. Esso anzi si ripete proprio perché un unico filo conduttore unisce i suoi significati differenti e in apparenza del tutto disparati.

ELEUTERIO. Del resto, ciascun significante, in una lingua, ha sempre un solo ed unico significato. Se quello della parola «icona» ci pare mutare così radicalmente, ciò dipende senza dubbio dal fatto che non ci è ancora chiaro quale esso, esattamente, sia,

MICHELE. Del resto, ho utilizzato il passo di Platone solo per articolare la mia riflessione sulla pittura con una, più generale, sul linguaggio e, quando ho affermato che in ciascuna immagine si possono individuare tre momenti costitutivi, o ipostasi, l'ho fatto perché mi pareva che il significato che ha nella Lettera VII tendesse quasi naturalmente a svilupparsi in quello che ora sto dando ad esso. Ma, se questo è vero, anche il significato che assume la parola «icona» quando viene utilizzata per

indicare la pittura religiosa bizantina dev'essere collegato all'altro (anche se questo non pare ancora evidente, perché, quando mi riferisco alla funzione iconica d'un dipinto qualunque, non penso di certo che questo abbia necessariamente qualche relazione stilistica con l'arte religiosa di Costantinopoli).

ELEUTERIO. Tuttavia non possiamo misconoscere che, nella tradizione teologica greco-ortodossa, da Giovanni Damasceno e Teodoro Studita, fino a Florenskij e ad Evdokimov, si possano individuare delle riflessioni assolutamente determinanti anche per intendere che cos'è la pittura in generale – e non solo quella religiosa –, e perché essa deve necessariamente includere un fattore iconico.

MICHELE. Forse qui mi potrai essere nuovamente d'aiuto.

27. Giovanni Damasceno sull'immagine

ELEUTERIO. Nel primo dei suoi Tre discorsi în difesa delle immagini sacre, scritti a confutazione dell'iconoclastia, Giovanni Damasceno dà dell'icona una definizione dalla quale possiamo partire. Dammi un attimo per cercare il passo. Eccolo: «L'immagine è una somiglianza che riproduce i caratteri del prototipo, avendo contemporaneamente anche una certa differenza da esso». «Somiglianza» è Opotoua, una parola essen-

ziale nella teologia cristiana, in quanto il Figlio stesso è Ouotwpe del Padre. Giovanni infatti continua: «E così immagine vivente, naturale ed immutabile del Dio invisibile è il Figlio» (I, 9). Con questo entriamo nel vivo del problema teologico dell'immagine. Naturalmente, misi potrebbe obiettare che ciò che dice il Damasceno è riferito alle immagini sacre, e non alle immagini in generale. A questa obiezione, tuttavia, forse potremo rispondere solo quando avremo compreso meglio in che cosa consiste e da che cosa dipende la sacralità di un'immagine. Intanto mi limito a sottolineare che, nel breve passo che ho citato, Giovanni Damasceno pone un parallelismo molto preciso: come il Figlio incarnato è immagine visibile del Dio invisibile, così le immagini sacre meritano venerazione perché rendono visibile la carne stessa assunta da lui nella sua vita terrena. Quest'argomentazione, quindi, non ha solo uno scopo retorico, ma è un punto teoreticamente imprescindibile della confutazione dell'iconoclastia:

> Infatti non la natura della carne divenne deità, ma, come la Parola divenne carne senza cambiamento, rimanendo com'era, così anche la carne divenne Parola [λόγος], senza perdere quel che è, ma stessizzandosi [ταυτιζομένη] con la Parola secondo ipostasi. Perciò con fiducia metto in immagine il Dio invisibile, non in quanto invisibile, ma in quanto divenuto visibile per noi, per la partecipazione [μετέξει] della carne e del sangue.

> Quindi non metto in immagine la deità invisibile, ma metto in immagine la carne di Dio che è stata vista (I, 4).

I piani implicati nel paragone fra Cristo come «immagine del Dio invisibile» e l'icona come immagine del suo corpo terreno sono quindi tre: la deità invisibile, il corpo visibile assunto dal Logos – cioè dalla Parola – nell'incarnazione, e infine l'immagine visibile di questo corpo ormai non più visibile. Questa triplicità di livelli è essenziale, perché il paragone proposto da Giovanni scaturisce proprio dal fatto che in due tempi diversi si compie in realtà lo stesso passaggio dall'invisibile al visibile (e proprio per questo il paragone ha un significato teologico essenziale). Il fulcro del parallelo rimane quindi senza dubbio l'incarnazione del Logos, nella quale, come Dio divenne carne, la carne mortale si «stessizzò» con l'ipostasi divina, divinizzandosi a propria volta. Allo stesso modo anche il corpo terreno di Cristo diviene visibile nell'icona, che a sua volta si approssima alla sua natura divina, divenendo sacra (perciò le icone bizantine saranno sempre dipinte secondo un rituale liturgico molto preciso). Ma il cristianesimo non è solo la religione in cui Dio diviene uomo, perché è anche e soprattutto quella in cui l'uomo è chiamato a divenire Dio. Ora, la funzione dell'icona sta proprio al cuore di questa vera e propria dialettica del divino e dell'umano. Ed è inutile aggiungere che non c'è niente di

hegeliano in questa dialettica, perché né il Dio incarnato né l'icona sono una «sintesi» del divino e dell'umano: Dio diviene totalmente uomo, pur rimanendo Dio, e l'uomo diverrà totalmente Dio, pur rimanendo uomo; i due elementi restano quindi distinti, eppure nella loro unione entrambi, invece di mediarsi, si assolutizzano e si esaltano a vicenda. E lo stesso può ripetersi per l'icona: essa resta un pezzo di legno dipinto, anche se in qualche modo contiene realmente, anche se molto imperfettamente, il Dio che raffigura, perché egli non viene solo raffigurato, ma anche figurato nelle sue immagini. Una «figura» (τύπος) del Dio incarnato, com'è noto, non è solo una morta riproduzione della sua immagine terrena, ma è soprattutto un modo per anticipare, per quanto è possibile, già ora, per il fedele, il suo ritorno definitivo nella Rivelazione (cioè nell'apocalissi) e quindi la partecipazione definitiva ed eterna del fedele al suo corpo. Non dobbiamo dimenticare d'altra parte che la concezione dell'eucarestia come presenza reale di Cristo nell'ostia consacrata collega strettamente la sua unica incarnazione storica con il suo continuare a rimanere presente presso la comunità dei fedeli, e che, parallelamente, questa comunità viene intesa, anche nella sua concretezza storica, in modo per niente metaforico, ma appunto figurale – vale a dire ancora realmente, anche se imperfettamente – come corpo di Cristo.

D'altronde fin dal tempo di Paolo il battesimo è l'assunzione iniziatica – e quindi ancora una volta reale, e non solo metaforica – della morte e resurrezione di Cristo, e perciò segna l'ingresso altrettanto reale del fedele nella comunità (vale a dire, di nuovo, nel suo corpo).

La somiglianza di cui si tratta nell'icona, quindi, non è affatto solo esteriore, come per noi una foto assomiglia a chi vi è fotografato, ma è un fattore costitutivo della sua stessa realtà materiale. Pavel Florenskij ha dichiarato esplicitamente, nel suo Le porte regali, che «il significato dell'icona [...] è l'incarnazione». Noi possiamo far uso delle immagini sacre e venerarle proprio perché in esse la morta materia terrena si «stessizza» – come nell'incarnazione e nell'eucarestia, anche se evidentemente in modo molto più blando – con il corpo insieme umano e divino del Logos incarnato, in quanto racchiude in sé, come scrive Giovanni Damasceno, «i caratteri del prototipo». L'uso di questo verbo «stessizzare», che abbiamo coniato per tradurre letteralmente il testo del Damasceno, può sembrare eccessivo, in questo caso. Ma in realtà tutte le immagini, e non solo quelle sacre, forse mettono in evidenza, contenendola, l'essenza stessa di ciò che raffigurano, anche se ben inteso la contengono solo molto parzialmente, perché contengono in effetti solo alcuni caratteri dell'oggetto raffigurato (per riprendere ancora

una volta le parole del Damasceno). Se quindi non comprendiamo che la dottrina dell'ortodossia cristiana non descrive affatto l'incarnazione divina come l'assunzione d'un corpo fittizio, ma proprio come la deificazione della nostra stessa carne, non solo non comprendiamo che cos'è il cristianesimo, ma non riusciamo neppure a comprendere che cos'è per un verso la pittura d'icone, e per un altro la pittura in generale, perché non comprendiamo come la carne – vale a dire il nostro corpo – o la materia – di cui sono fatte le cose – possa divenire realmente, e non solo metaforicamente, un assoluto, superando così in modo altrettanto reale il limite temporale della morte, attraverso una vera e propria deificazione. Infatti i caratteri del prototipo acquistano, grazie alla loro traduzione iconica, un carattere trascendente che li sottrae realmente al tempo ed alla caducità degli oggetti ai quali appartengono, e li proietta così in una dimensione sovratemporale che è già apocalittica. Cito di nuovo Florenskij: «L'icona è un'immagine del mondo venturo; essa [...] consente di saltare sopra il tempo e di vedere, sia pure vacillanti, le immagini – "come in enigmi nello specchio" – del mondo venturo».

L'immagine è sacra perché raccoglie in sé l'assoluto di cui partecipa la carne, e la Chiesa è la comunità dei santi proprio perché la santità è l'effetto dell'assimilarsi, dell' Ouotmuo, dei

fedeli al Dio morto e risorto. Proprio per questo, come accennavo prima, un'immagine di Cristo non rimanda a Cristo come a qualcosa d'esterno ad essa (come accadrà nella pittura cattolica), ma lo fa essere realmente di fronte a chi, attraverso di essa, tende a lui. Scrive ancora Florenskij: «Ogni pittura ha lo scopo di spingere lo spettatore oltre ai limiti dei colori e della tela percepibili coi sensi, a una realtà, e allora l'opera pittorica condivide con tutti i simboli in genere la loro caratteristica ontologica fondamentale – di essere ciò che essi simboleggiano». E Florenskij, qui, sta parlando della pittura in generale, e non solo di quella religiosa. Quindi il fattore iconico è sempre decisivo nella pittura, perché essa non si limita a rimandare al suo raffigurato come ad un ente esterno, malo fa essere realmente e sovratemporalmente, in un'assolutezza che è già ora una figura del sovratemporale e dell'eterno. Certo, il prototipo, per un verso, non è affatto presente nell'immagine (e in questo senso, come abbiamo visto a proposito del mito di Narciso, l'immagine «inganna»), ma i suoi caratteri, per un altro, attraverso di essa, saranno più fortemente ed essenzialmente presenti di quanto non lo fossero quando appartenevano solo all'oggetto reale, determinato temporalmente e spazialmente.

Questa strana eternizzazione dei «caratteri del prototipo» nell'immagine non dipende quindi tanto dal fatto che questa è

immobile e più duratura degli oggetti che rappresenta, quanto dal fatto che la stessa loro riproduzione nell'immagine è possibile solo perché chi la opera in realtà crea – crea dal nulla – quei caratteri essenziali che in apparenza estrae solo dai prototipi. Non a caso la tradizione ortodossa insiste sempre sul fatto che le icone venerate nella Chiesa derivano da figure ἀχειροποίηται, vale a dire non dipinte da mano umana, ma prodotte direttamente da un miracolo; e del resto i canoni iconografici delle immagini sacre non sono mai lasciati all'invenzione del pittore, ma vengono sanciti dalla Chiesa stessa, sulla base delle testimonianze dei Padri, che risultano così, in definitiva, gli unici veri loro autori.

Ora, i tratti dipinti come possono essere esattamente gli stessi che caratterizza vano l'essenza del prototipo? Se un volto dipinto non è solo, come credeva Platone, la copia d'una copia, non è forse perché dipingerlo significa creare un volto che non coincide affatto con quello che può essere stato il prototipo utilizzato dal pittore? Infatti l'essenza d'un volto dipinto è completamente differente dall'essenza d'un volto reale. Eppure queste due essenze così diverse hanno in comune alcuni tratti (vale a dire alcune ipostasi). Di conseguenza chi dipinge, proprio grazie alla funzione iconica, crea in qualche modo dal nulla l'essenza dell'icona, anche se lo fa inserendo in essa alcuni

tratti o caratteri dell'essenza del raffigurato. Ma passare dall'essenza del prototipo all'essenza del dipinto significa necessariamente operare al di sopra di entrambe. In altri termini, non si crea nulla se non grazie all'intervento di ciò che non sta chiuso nell'essenza, perché è sovraessenziale. Lo stesso Logos divino, d'altra parte, viene chiamato «ipostasi sovraessenziale» dai Padri della Chiesa greci, del resto ripresi più tardi, in questo, anche dalla scolastica latina. Certo, in questa il termine «sovraessenziale» tende a divenire, com'è constatabile in Tommaso d'Aquino, un superlativo di «essenziale». Ma non è sicuramente questo il significato originario della parola, per esempio nello pseudo Dionisio. Il Logos è ipostasi sovraessenziale perché continua, nell'essenza assoluta di Dio, la potenza sovraessenziale della deità, allo stesso modo in cui sovraessenziali sono, nell'essenza assoluta, le altre ipostasi. Ciò significa che il Dio del cristianesimo è assolutamente uno solo in quanto è anche omotriadico, ed è omotriadico solo in quanto nessuna essenza – neppure la sua essenza perfetta ed assoluta – basta a contenerne la potenza. Ma la potenza sovraessenziale è la condizione di qualunque essere, e non solo dell'essere assoluto. Perciò omotriadico sarà l'essere di qualunque ente, e non solo l'essere di Dio, e di conseguenza le ipostasi omotriadiche costituiranno in qualsiasi ente la traccia di quel sovraessenziale senza il quale

nessun ente e nessuna essenza sarebbero. Ciascun ente, quindi, è omotriadico, e tutte le ipostasi omotriadiche inscriveranno simmetricamente in ciascun essere le stesse tre funzioni: quella dell'agente, quella dell'agito e quella dell'azione. Ciò significa che l'articolazione ipostatica del Dio cristiano obbedisce alla stessa logica che abbiamo già individuato in relazione al significante ed all'immagine:

Padre (volontà) significante glifo	Figlio (sapienza) significato icona	Spirito (amore) significazione tratto
agente	agito	azione

28. Ortodossi, cattolici e protestanti

La pittura delle icone si è fissata molto presto – probabilmente fin dal tempo di Costantino – in canoni stilistici e liturgici molto precisi, che sono poi rimasti pressoché immutati fino ad oggi. Essa proviene quindi da quella grande riduzione dell'arte classica che, attorno al IV Secolo, dette luogo a quello stile che, dopo Riegl, chiamiamo tardoantico, e che fu determinata dal prevalere dei tratti glittici – riprendo il tuo termine, come vedi –, cioè dotati d'una significazione di facile individuazione, che meglio facevano corrispondere le opere alle esigenze autocele-

brative del tardo Impero. Queste ultime puntavano infatti tutte, già prima che il cristianesimo divenisse religione di stato, nella direzione d'una vera e propria santificazione del potere. È noto che l'idea stessa di «decadenza» è stata messa in discussione da molto tempo nella storia dell'arte, e di fatti mal si adatta al periodo costantiniano, nel quale, alla semplificazione dei canoni classicistici della pittura e della scultura, si accompagna un vero e proprio trionfo, in architettura ed in poesia, della volontà di «far grande». Una città come Costantinopoli crebbe all'interno di questo progetto di autocelebrazione iconografica dell'Impero. In definitiva, il primo nucleo concettuale dell'icona cristiana non fu affatto cristiano, come riconobbero gli stessi Padri della Chiesa, perché era invece costituito da quelle statue che, in ogni città, non solo raffiguravano l'Imperatore, ma ne assicuravano la «presenza reale», tanto che presso di esse era possibile rifugiarsi per chiederne l'intercessione, allo stesso modo in cui lo si poteva fare in sua presenza.

Pavel Florenskij, tuttavia, parla di riduzione non a proposito del sorgere dall'arte classica dello stile bizantino, nel quale vengono dipinte per secoli le icone, ma a proposito della relazione esistente fra la pittura cattolica (che ha preferito la tecnica ad olio, prendendo a proprio oggetto la diretta materialità delle cose), quella protestante (che invece ha privilegiato l'incisione e

l'astratta organizzazione spaziale della rappresentazione) e la pittura d'icone (che invece ha sempre mantenuto l'impostazione tecnica dell'affresco, anche se ha usato spesso i colori a tempera): la prima e la seconda, per Florenskij, sarebbero per motivi diversi meno ricche della terza, che invece ingloberebbe in sé sia l'attenzione dei protestanti al contorno ed alla logica della figurazione, sia la cura con cui i cattolici hanno cercato di rendere la materialità delle cose, dei colori e della luce. Ma non basta: per Florenskij, la pittura d'icone avrebbe in più, rispetto alle altre due tradizioni, un riferimento trascendente alla realtà sovratemporale – e quindi metafisica, prima che fisica – degli oggetti che rappresenta, il quale ne assicurerebbe la superiorità artistica e spirituale.

La prospettiva di Florenskij è senza dubbio giustissima dal punto di vista d'una riflessione che parta da motivi liturgico-religiosi (o da quei motivi liturgico-religiosi alla rovescia – eterodossi, invece che ortodossi – che forse stanno alla base della pittura contemporanea). Ma dubito che sia corretta dal punto di vista pittorico. Abbiamo già visto prima che la concezione cattolica della pittura come Biblia pauperum è di gran lunga inferiore – teologicamente e filosoficamente – alla concezione ortodossa dell'icona. Ma non per questo possiamo negare la ricchezza e la perfezione della pittura occidentale, anche se ces-

sa si sviluppò proprio da una concezione illustrativa dell'arte che è teoreticamente molto più ingenua della concezione greco-ortodossa, e soprattutto molto meno legata all'aspetto cultuale, e quindi più laica. Ora, fu proprio l'estrema laicizzazione della pittura occidentale – abbiamo detto – ad iniziare a corromperne la tradizione, attorno al XVII Secolo.

MICHELE. Dobbiamo quindi concluderne che la pittura occidentale è divenuta grande proprio grazie a quello stesso limite che da molto tempo ha impedito ad essa di continuare?

ELEUTERIO. Una risposta positiva a questa domanda sembra inevitabile, tanto più che l'intero progresso scientifico e culturale dell'occidente non è stato in buona parte altro che un riflesso di quello stesso nichilismo che ne ha costituito anche il limite.

MICHELE. Ma, se dovessimo fermarci a questa risposta, dovremmo anche concluderne che la vera pittura, per tutti noi occidentali, è ormai irrimediabilmente un'esperienza del passato, tanto più che non sembra affatto possibile, per noi, farla rientrare totalmente in quella concezione dell'icona che ha un senso solo nell'ambito della teologia ortodossa. D'altra parte, per quanto io abbia per quest'ultima una profonda ammirazione, non posso neppure non vedere che anch'essa ha dei limiti, diversi da quelli della tradizione cattolica, e tuttavia effettivi.

ELEUTERIO. Se così non fosse, infatti, il vecchio dissidio fra Roma e Costantinopoli sarebbe stato già del tutto superato. In realtà la tradizione ortodossa, se ha sempre insistito molto più di quella cattolica sulla prospettiva apocalittica della redenzione dei corpi, lo ha fatto tuttavia all'interno d'una concezione gerarchica del rapporto fra mente (νοῦς) e corpo, in cui quest'ultimo veniva considerato come già spirituale, e non più carnale. È vero infatti che San Paolo parla del corpo pneumatico solo in relazione alla resurrezione della carne, ma è anche vero che questo non esclude affatto che il corpo stesso, nella più antica letteratura cristiana, può peccare o salvarsi solo in quanto è già vivificato dallo spirito e «fatto ad immagine», come s''esprime la Genesi, di Dio. Il Dio che crea l'uomo lo fa modellando la terra, come uno scultore, e l'uomo tuttavia non prende vita – e quindi la possibilità di perdere, peccando, la propria somiglianza col Creatore – se non dopo che questi soffia su di lui il proprio spirito.

Purtroppo non possiamo approfondire ora questo problema, che tuttavia è assolutamente essenziale per compiere qualunque confronto fra la tradizione pittorica occidentale e quella greco-ortodossa. Ci dobbiamo limitare ad osservare che la pittura bizantina non ha mai riconosciuto a nessun corpo la sua carnalità, come invece è accaduto in quella occidentale. In

altri termini la carne – che contiene la prospettiva della colpa, ma perciò stesso anche quella dell'innocenza – è sempre stata immediatamente tradotta, nella pittura delle icone, nella spiritualità della luce, e questo, se per un verso la esalta, per un altro finisce per negarne la natura. Il problema che qui stiamo ponendo è essenzialmente di natura trinitaria. Se il cattolicesimo è venuto meno alla purezza del dogma della triade divina perché ha troppo insistito sulla gerarchia delle manifestazioni delle ipostasi, l'ortodossia, che pure s'è tenuta tanto più vicina allo spirito niceno, ha finito invece per privilegiare la funzione paterna su quella delle altre due ipostasi. Se infatti la teologia cattolica ha tradotto la sovraessenzialità divina nell'assolutezza dell'essere, quella ortodossa ha finito per farne un aspetto dell'ipostasi paterna, almeno dal punto di vista delle relazioni trisipostatiche, dal momento che ha inteso il Padre come l'unica ipostasi da cui è generata o procede ciascuna delle altre due. Beninteso, esistono oggi teologi ortodossi che hanno perfettamente inteso che, se si prende sul serio il dogma della trisipostaticità omoessenziale, bisogna immediatamente dedurne che da ciascuna delle tre ipostasi divine procedono, benché in modi diversi, le altre due. Purtroppo per l'intera tradizione cristiana – occidentale ed orientale – questa deduzione è ancora quasi impensabile, perché richiede un totale rinnovamento del con-

cetto di causa. Ma ciò significa per un verso che il cristianesimo è ancora ben lontano dall'aver sviluppato la ricchezza della propria dogmatica, e per un altro che questi problemi in apparenza così bizantini – è proprio il caso di dirlo – sono in realtà ancora assolutamente centrali in ogni riflessione filosofica e teoretica.

MICHELE. In ogni caso, da quello che tu dici sembra dedursi che la maggiore purezza spirituale della tradizione ortodossa si riflette necessariamente in una minore ricchezza della tradizione pittorica orientale. È una conseguenza strana, perché ne dovremmo dedurre che, per essere grandi pittori, bisogna essere anche grandi peccatori.

29. Dalle icone all'icona

ELEUTERIO. Il problema che ci stiamo ponendo non è tanto di capire se la tradizione bizantina, in generale, ha prodotto opere di maggiore valore pittorico di quelle create dalla tradizione cattolica o da quella protestante, ma è soprattutto di vedere se essa ha espresso con maggiore o minore purezza delle altre due tradizioni ciò che è più essenziale nella pittura in quanto tale. Ora, noi non sappiamo affatto – o almeno non sappiamo ancora – che cos'è la pittura «in quanto tale». Finora tu hai solo abbozzato un'ipotesi, secondo la quale la natura effet-

tivamente pittorica d'un dipinto dovrebbe dipendere dal modo in cui vi sono coordinate le tre ipostasi che definiscono il concetto di pittura: il glifo, icona ed il tratto. Del resto, di queste tre, come mi pare tu accennassi prima, anche se non ti sei ancora soffermato su questo punto, è la terza quella che più direttamente è in relazione con il valore propriamente pittorico d'un quadro, mentre sicuramente la prima, come abbiamo visto, interviene solo secondariamente nel determinarne la qualità. Da quanto abbiamo detto, poi, è facile dedurre che pare del tutto necessario che il fattore iconico sia compiutamente sviluppato in ogni tipo di pittura, benché esso, pur essendo imprescindibile, non basti da solo a determinare il valore del dipinto (come d'altra parte non basta da solo né l'aspetto glittico né il tratto). La tradizione bizantina, come abbiamo ricordato, privilegia, sull'aspetto artistico della pittura, quello direttamente religioso o liturgico, vale a dire la sua aderenza ad un modello la cui origine, al limite, miticamente, non è neppure artistica, ma direttamente divina. Naturalmente, non voglio affatto sostenere che un'opera d'arte, per avere un valore artistico, debba necessariamente distinguersi dalle opere precedenti, come recita un assurdo pregiudizio moderno.

MICHELE. Questo non è necessario né dal punto di vista dell'autografia (perché, quando esistevano delle vere e proprie

botteghe di pittura, molti dipinti venivano replicati più volte, e spesso con la collaborazione di molte persone, e questo di solito non nuoceva molto alla loro qualità), né dal punto di vista di qualche presunta necessità che ciascun pittore si distingua dalle tendenze precedenti o da quelle dei suoi contemporanei. Anzi questa idée fixe dell'originalità a tutti i costi ha una buona parte di responsabilità nella scomparsa dell'antica tradizione pittorica. Per quanto mi riguarda, sarei felicissimo se oggi esistessero dei pittori capaci di dipingere «alla maniera di» qualche grande pittore del passato, e soprattutto se ci fosse un numero molto minore di pittori tanto originali da essere costretti, quando si affermano, a ridipingere la stessa tela all'infinito.

ELEUTERIO. Ciò non toglie che altro è dipendere strettamente da esigenze pittoriche, ed altro è invece essere vincolati a motivi liturgici, magari nobilissimi, come nella pittura bizantina e russa, ma che comunque finiscono per imporre di replicare quasi con nessuna variazione, per secoli, la stessa icona. Beninteso, ciò non cancella le differenze tra una buona ed una cattiva replica, ma subordina comunque l'importanza della pittura all'importanza di criteri religiosi, che certamente pittorici non sono. Ciò significa che, come la pittura occidentale del XX Secolo, la pittura bizantina è sempre stata un'«arte dell'arte». Questo, ancora una volta, non ha certo impedito di

produrre capolavori altissimi, ma ha consentito di crearli solo nel solco d'una tradizione molto stabile.

MICHELE. Da questo punto di vista il parallelismo tra la pittura bizantina e quella europea del nostro secolo è sorprendente, perché la prima, come abbiamo visto, è scaturita da una semplificazione ripetitiva dei moduli dell'antica arte classica (semplificazione che fu compiuta nel periodo del tardo impero romano, e che consistette in definitiva in una rapida orientalizzazione dei criteri iconografici), mentre la seconda ha operato la stessa riduzione – anche se obbedendo ad esigenze sicuramente differenti e molto più superficiali, almeno dal punto di vista pittorico –, ponendo come condizione necessaria della sua impostazione esattamente quelle stesse convenzioni accademiche che rifiutava di seguire.

ELEUTERIO. Se ad esempio si confrontano i mosaici e gli affreschi della chiesa di Khora, del XIV Secolo, a Costantinopoli, con le opere che si producevano negli stessi anni in Occidente, è facile accorgersi che la straordinaria rivoluzione pittorica ch'era stata compiuta in Italia da Giotto, quando aveva iniziato una tradizione pittorica ormai del tutto indipendente dai modelli bizantini, non ha nessun parallelo sulle rive del Bosforo. I mosaici eseguiti a Costantinopoli sono opere splendide, che reggono perfettamente il confronto con tanta pittura ita-

liana del Trecento, ma sono ancora arte romana, eseguita quasi mille anni dopo la caduta di Roma, e senza che si sia prodotta nessuna effettiva interruzione di quella tradizione. Quest'ultima è stata variata mille volte e mille volte ripresa, ma ha continuato a costituire il presupposto implicito di tutta l'arte bizantina (naturalmente anche quando gli artisti non ne avevano il minimo sospetto). In Occidente, invece, questa tradizione era stata completamente interrotta, tanto più che l'arte occidentale dell'alto Medioevo in realtà non era mai stata altro (con la sola eccezione dell'architettura) che una variante periferica della produzione bizantina. Solo nel XIII Secolo, in Lazio ed in Toscana, viene a profilarsi una tradizione del tutto nuova e manifestamente indipendente da quella orientale.

MICHELE. Indipendente, beninteso, non nell'impostazione glittica o iconologica, ma in quella spaziale (quindi soprattutto dal punto di vista del tratto).

ELEUTERIO. Lo spazio in cui sono immersi i corpi dipinti da Giotto (0 meglio lo spazio generato da quei corpi) non ha più nulla in comune con lo spazio astratto ed indeterminato dei fondi oro della pittura bizantina; esso è invece, per la prima volta, uno spazio tridimensionale e virtualmente percorribile. E non è un caso che una prospettiva geometrica come quella adoperata per la prima volta da Giotto nei due trompe-l'oeil

della Cappella degli Scrovegni non era stata mai realizzata neppure dall'arte classica antica. Con ciò non voglio dire che gli affreschi di Giotto debbano essere necessariamente superiori agli affreschi ed ai mosaici delle chiese di Costantinopoli (anche se a mio avviso, dal punto di vista pittorico, lo sono), ma solo che gli affreschi ch'egli dipinse a Firenze, ad Assisi o a Padova sono prima di tutto pittura, mentre quelli di Costantinopoli sono prima di tutto liturgia.

MICHELE. In altri termini tu dici che, come l'arte europea ed americana del XX Secolo è stata subordinata a criteri non pittorici, ma di pensiero sulla pittura, così la pittura bizantina, da Costantino fino ad oggi, si è subordinata a criteri liturgici, invece che pittorici. Ma, detto questo, non dobbiamo trascurare il fatto che, mentre la liturgia bizantina esprimeva e continua ad esprimere realmente – e quindi anche pittoricamente – una concezione della pittura – o almeno del suo fattore iconico – ottimamente fondata dal punto di vista metafisico e teologico, ed ha quindi dedotto le proprie opere da una logica superiore ad esse, la pittura europea di questo secolo ha invece solo cercato, induttivamente, di comprendere quali fossero in passato le leggi della grande pittura occidentale, ed in questo modo, invece di salvaguardare la tradizione cui doveva, in fondo, la propria stessa esistenza, ha finito per completarne la di-

struzione. E la differenza tra queste due diverse riduzioni è così grande che tu stesso hai dovuto ricorrere a quegli scritti che hanno formalizzato i princìpi fondamentali della pittura bizantina per comprendere meglio su quali fraintendimenti attorno alla natura dell'immagine fosse fondato il predominio della teoria sulla pittura nell'arte europea di questo secolo. Ora, facendo questo ci saremmo certamente contraddetti, se il modo bizantino d'affrontare e risolvere nella pittura il problema della sua iconicità fosse l'unico possibile. È esattamente quello che non credo.

ELEUTERIO. E tuttavia sono convinto che, dal punto di vista d'una teoria della pittura, le posizioni della tradizione greco-ortodossa siano assolutamente corrette. Ciò significa che ritengo che la teologia ortodossa abbia una validità ed un'attualità ancora assolute, mentre non penso affatto che i pittori di domani debbano necessariamente dipingere icone bizantine per poter continuare a lavorare. Beninteso, non escludo affatto che in Grecia, o in Russia, o anche altrove, possano nascere ancora dei capolavori che si ricolleghino a quello stile; non penso invece che questa sia, per i pittori del futuro, l'unica soluzione possibile, perché mi pare che la pittura bizantina soffra ancora, per i motivi che ho cercato d'indicare brevemente prima, d'una sorta di moralismo di riflesso che, în tutti i casi in cui i pittori

non riescono a creare delle opere spiritualmente sublimi, tende ad abbassare il livello dei loro prodotti a quello d'un artigianato nobilissimo, che però ha con l'arte delle relazioni solo molto indirette.

MICHELE. Dicendo questo, tuttavia, stai anche mettendo in evidenza che fra la tradizione bizantina e quella occidentale vi è un nucleo comune, isolare e precisare il quale potrebbe diventare utilissimo per i pittori che preferiscano iscriversi sia ai | nell'una sia nell'altra, tanto più che questo, se avvenisse, comporterebbe che la divisione della tradizione pittorica europea in due correnti distinte e quasi sempre, dopo il Medioevo, prive di reciproci rapporti (forse con l'unica eccezione della pittura del Greco) possa venire superata, sulla base della creazione, nuova e tradizionale insieme, d'un modo di dipingere che sappia recuperare dal passato quanto è ancora recuperabile, ma solo per il fatto di riuscire a vederlo nella prospettiva d'un presente quanto più è possibile privo di contrapposizioni interne aprioristiche e cieche.

30. La pittura e il sacro

Ciò nonostante, da quello che capisco, le icone, di per sé, non hanno maggiore relazione con quello che abbiamo chiamato il momento iconico di quanto non l'abbiano tutte le altre forme

di pittura (con la sola eccezione delle diverse forme d'astrattismo).

ELEUTERIO. Sì. Ci siamo dilungati tanto su di esse solo perché la riflessione teologica che le riguarda ha enucleato con assoluta chiarezza un elemento che, a mio avviso, vale anche per tutta la pittura – per quella occidentale non meno che per quella greco-ortodossa –, vale a dire la pertinenza dell'immagine al sacro. Se la pittura bizantina è importante per comprendere la pittura in generale, non è perché tutti i pittori debbano mettersi a dipingere icone, ma è perché essa chiarisce perché questa pertinenza è legata prima di tutto all'elemento iconico, vale a dire al fatto che un'immagine, comunque venga eseguita, fa durare una percezione – in realtà solo perché la crea – per un tempo che, come abbiamo visto, è almeno in linea di principio illimitato. I miti greci sulla genesi della pittura, nata dal gesto d'una mano che fissava su una superficie il contorno di un'ombra, o dalle impronte lasciate nella sabbia dai corpi dei lottatori, si riferiscono proprio a questa misteriosa sospensione, consentita dal momento iconico della pittura, di quanto sarebbe necessariamente fuggevole e caduco. Naturalmente questa «eternità» delle immagini potrebbe essere ritenuta illusoria, visto che i dipinti non si conservano affatto eternamente, anche se la visione di quei pochi che si sono perfettamente con-

servati per millenni – quelli delle caverne, quelli delle tombe egizie, i mosaici tardoantichi ecc. – continua a darci il brivido realissimo dell'eternità. Ma questa eternità dell'immagine non è affatto prodotta dall'eternità dell'oggetto pittorico. Gli affreschi di Giotto ed i dipinti di Tiziano che furono distrutti pochi anni dopo essere stati terminati da due incendi, a Padova e a Venezia, non erano meno «eterni» di quelli che si sono conservati fino a noi. Eterna, in altri termini, la pittura è comunque, e lo è proprio in quanto è costituita iconicamente, in quanto transtemporalizza la realtà che rappresenta. Tuttavia il fattore iconico non ha nulla a che vedere con nessuna riproduzione d'un dato sensoriale che ne modifichi la costituzione spazio-temporale. Le icone bizantine ci sono apparse nodali, perché, a differenza dei teorici che, in Occidente, si sono riferiti alla teoria dell'imitazione, chi le ha dipinte non si è mai lasciato ingannare dalla pertinenza riproduttiva delle immagini. Le icone non sono mai state riproduzioni di alcunché (se non di altre icone), perché la realtà che in esse si rende visibile non è affatto quella percettiva, ma è la realtà di quell'impercettibile senza il quale non ci sarebbe alcuna percezione: quella dell'invisibile stesso. L'arte occidentale apre delle scene alla nostra visione; nell'arte bizantina, invece, sono i santi dipinti sulle icone che guardano noi che li guardiamo.

MICHELE. Forse la differenza fra un'icona ed un dipinto che non lo è dipende solo da questa differenza, altrimenti anche Giotto e Duccio avrebbero dipinto delle icone, perché hanno dipinto delle figure a tempera, su legno, con il fondo d'oro. Ma tutto questo è sicuramente inessenziale. Il problema che le tue considerazioni sull'icona mi hanno aiutato a comprendere meglio è il seguente: che cosa ci si dà a vedere, quando noi vediamo? Forse degli oggetti? Ma gli oggetti, per noi che li vediamo, non sono che macchie di colore, che solo un lungo allenamento ci spinge a riconoscere come pertinenti a degli oggetti, tanto più che esse vengono a situarsi, nella nostra visione, in un campo percettivo del tutto privo di cornice, e dotato d'una precisione visiva che tende a diminuire man mano che ci si allontana dal fuoco percettivo e che ci si avvicina al suo inafferrabile confine. Cercare il limite o l'impossibile cornice della nostra visione è possibile solo spostandone il fuoco, e con questo anche la cornice che cerchiamo. Il punto in cui la nostra visione svanisce nel nulla, per noi, non è visibile, forse come non è vivibile quello in cui la nostra vita svanisce nella morte. Noi possiamo vedere solo se vediamo, e possiamo vivere solo se viviamo.

ELEUTERIO. Perciò, in un certo senso, siamo già immortali. La pittura non fa che mettere in evidenza questa curiosa,

costante fedeltà della nostra percezione a se stessa, grazie alla quale anche la nostra visione sfugge comunque alla caducità del tempo e della vita.

MICHELE. Che cosa vediamo, quindi, quando vediamo? Forse delle cose? Ma le cose, in sé, come sappiamo, non sono affatto visibili, perché vediamo solo il soffermarsi della luce sulla loro superficie. E basta davvero poco per comprendere che in realtà la nostra visione si forma solo in noi, in quanto alcune delle nostre cellule rispondono con un certo eccitamento alla luce che, attraverso la pupilla, entra nei nostri occhi e colpisce la retina. Vedere, quindi, non è solo un processo passivo, ma è un'attiva risposta a quello che c'invade, ed è quindi, soprattutto, un nostro movimento. Ora, questo non è meno vero quando vediamo un quadro di quando percepiamo ogni altro oggetto. In fondo, quando vediamo una tela o una parete dipinta, noi vediamo per l'appunto solo una tela o una parete. Ma i colori differenti che occupano la sua superficie riflettono la luce in modi differenti, perché consistono di materie differenti, e solo questo fa sorgere in noi quelle mille illusioni che chiamiamo pittura. Ma neppure i colori hanno una loro esistenza oggettiva, perché ancora una volta a crearli siamo soltanto noi, quando rispondiamo nel più enigmatico dei modi alla penetrazione della luce nella nostra pupilla.

31. Perché l'icona non è mai la copia d'un oggetto

Che il valore iconico di un'immagine dipenda dalla capacità del pittore di riprodurre una certa realtà così come la vede è uno dei pregiudizi più diffusi e fuorvianti, nonostante il fatto che proprio l'arte di questo secolo dovrebbe avercene liberati una volta per tutte. Così invece non è avvenuto, e questo dimostra ancora una volta che l'avanguardia non è stata che un proseguimento dell'accademismo. Naturalmente, non voglio negare l'utilità del cosiddetto studio dal vero in pittura. Ma un conto è utilizzarlo per sopperire alle insufficienze della nostra capacità di concepire un'opera, un altro è invece ridurre l'opera ad una piatta copia del visibile. Dopo tutto, se la pittura ha qualche importanza, è perché ci fa vedere l'invisibile, e non ciò che vediamo di continuo. E troppo spesso i pittori d'oggi non sanno sfuggire all'avanguardia se non ritornando al vecchio accademismo. Ora, dipingere, per esempio, una Madonna, non significa di certo ritrarre una modella che posa da Madonna. Il valore iconico d'un dipinto non dipende affatto da questa presunta fedeltà alla percezione. Dipingere una Madonna – o una natura morta, o un paesaggio – non significa fissare su una tela quello che abbiamo visto, ma fare in modo che, attraverso la nostra azione di dipingere, divenga visibile l'invisibile stesso, vale a dire il nostro atto di vedere. In realtà, quando vediamo,

noi creiamo la nostra immagine percettiva, formandola in noi con una serie assai complessa di atti, che vanno dalla messa a fuoco, all'interpretazione, all'inseguimento ed isolamento dei contorni. La grande pittura è sempre stata iconica solo perché ha raddoppiato (ma mai duplicato) la creazione percettiva con la creazione pittorica. È solo per questo che, come diceva Wilde, è la natura ad imitare l'arte.

ELEUTERIO. Da quello che tu dici si dovrebbe dedurre che l'arte, quando è effettivamente tale, è sempre sacra. Le scarpe di Van Gogh o le mele di Cézanne non sono meno sacre delle madonne bizantine, anche se naturalmente il sacro non ci si offre allo stesso modo nella pittura d'icone e in quella occidentale. Infatti nella prima l'uso dell'immagine è propriamente liturgico, mentre nella seconda questo non accade. Ma nella vita ci sono mille modi di vedere e riconoscere il sacro.

MICHELE. Sì, ma, chi dipinge, oggi, in questo modo? E fino a che punto è giunta la nostra comune cecità dinanzi alla sacralità della vita, se abbiamo dimenticato che dipingere significa creare ciò che non è mai stato, ma in modo tale che chiunque, da quando abbiamo terminato il nostro quadro, possa accorgersi che le cose, in realtà, sono sempre state così come noi le abbiamo fatte essere?

Con queste osservazioni, non voglio affatto condannare l'uso di modelli, che può facilitare, ma non sostituire l'opera del pittore. Del resto, anche fra i grandi artisti del passato solo Michelangelo rifiutava per principio di servirsene; evidentemente, per lui, la natura era troppo imperfetta per essere utile alla sua arte. Ma un secondo Buonarroti non è mai esistito. L'importante è che i modelli vengano utilizzati per sviluppare e precisare l'idea preliminare del dipinto, e non per giustificare la mancanza d'idee del pittore. Caravaggio ha sempre fatto uso di modelli (alcuni di loro sono perfettamente riconoscibili in più quadri e talvolta, quando ciò non è avvenuto, alcune piccole ingenuità anatomiche o prospettiche lo dichiarano in modo abbastanza evidente). Tuttavia questo certamente non fa di lui un pittore accademico. Utilizzare un modello significa prima di tutto farlo entrare nella funzione che dovrà svolgere nel quadro. Il quadro, quindi, preesiste al modello, ed il modello stesso potrà e dovrà essere «corretto» tutte le volte che non avrà le physique du rôle, come fece quel pittore greco che utilizzò più modelle per dipingere la sola figura di Elena.

La fucina di Vulcano, di Velàzquez, ci dà una prova molto convincente di qual è, in pittura, il buon uso dei modelli. La figura sublime d'Apollo è stata studiata senza dubbio dal vero (ce ne resta un abbozzo bellissimo). Confrontando la testa dell'ab-

bozzo con quella dell'opera definitiva, appare evidente che Velazquez ha idealizzato il profilo del modello, attenuando la sporgenza del naso e della bocca. Tuttavia ciò ch'è più sorprendente è constatare come anche il secondo operaio dalla destra – dipinto in maniera tanto più realistica di quella con cui è reso il dio – ha lo stesso naso sporgente e lo stesso mento sfuggente della figura dell'abbozzo. Perciò è possibile che il pittore abbia usato lo stesso modello per entrambe le figure, solo che, per la seconda, non ha ritenuto necessario attenuare la singolarità del profilo. Ma di tutto ciò è davvero impossibile accorgersi guardando il dipinto del Prado, ed io stesso sono giunto a questa conclusione solo confrontando le riproduzioni del dipinto di Madrid e dello studio di New York.





ELEUTERIO. L'icona, quindi, non è affatto una riproduzione della realtà. Che cos'è, allora, di preciso, la funzione iconica d'un dipinto?

MICHELE. Cerchiamo d'orientarci ancora una volta con degli esempi. Consideriamo il Ritratto della Marchesa Brigida Spinola Doria di Peter Paul Rubens della National Gallery di Washington. La signora genovese appare vestita con un abito che è senza dubbio di raso bianco. Come facciamo a saperlo? Evidentemente perché la pittura ci mostra un riflesso tipico del raso. Rubens ha copiato dal vero quell'abito? Molto probabilmente sì, ma non è questo che importa. Quello che importa è invece il nostro stupore, quando guardiamo quel dipinto, perché vediamo una stoffa luminosa che non c'è. Ma come ha fatto Rubens ad ottenere questo effetto? Cerchiamo di capirlo descrivendo che cosa, esattamente, vediamo quando vediamo il quadro. Consideriamo quindi il dipinto di Rubens – o almeno quella sua parte che rappresenta il vestito di raso – soltanto dal punto di vista materiale. Di che cosa è fatto? Senza dubbio di colore ad olio steso su un supporto piano, vale a dire di minuscole particelle colorate sospese in un medium oleoso che le fa aderire al supporto della tela. Ora, come possono delle particelle di materia opaca sospese in un olio rappreso dare l'idea del

riflesso del raso nella luce? Possono farlo, evidentemente, solo perché, come il raso, anche la superficie del dipinto è illuminata. Non dobbiamo dimenticar cene, anche se dirlo sembra un'ovvietà: al buio non è visibile né una stoffa di raso né un dipinto. Questo significa non che quello di Rubens è molto simile a un vestito di raso, ma che il riflesso della luce sulla parte del quadro che rappresenta l'abito di seta nel dipinto di Rubens è davvero molto simile al riflesso della luce su un effettivo abito di seta. Tuttavia la materia di cui è fatto un abito di seta è completamente diversa da quella con cui è fatto il dipinto di Rubens. Com'è possibile allora questo «miracolo» iconico di far sembrare un pezzo di tela dipinta ad olio così simile a un abito di raso?



Abbiamo detto che questo risultato dipende dalla luce. La seta, infatti, a causa della consistenza delle sue fibre, ha la capacità di riflettere la luce, in modo simile a come fa uno specchio, soprattutto nei punti in cui questa cade perpendicolarmente alla sua superficie: qui essa appare molto chiara e brillante, mentre s'incupisce rapidamente in modo direttamente proporzionale al crescere dell'angolo d'incidenza fra la stoffa e la direzione dei raggi (questo accade anche con un tessuto opaco); infine diventa buia nei punti che rimangono esclusi dai raggi di luce, diretti o riflessi. Questo effetto dipende naturalmente dalla superficie estremamente compatta del tessuto, mentre quella d'una tela dipinta ad olio non ha affatto la stessa consistenza materica, e inoltre è piana, sicché l'angolo d'incidenza della luce su di esso sarà costante ovunque. Inoltre una seta bianca, per quanto resti in ombra, continuerà ad essere bianca, anche se il diminuire della quantità di luce che l'investa la farà apparire meno luminosa. Ma un tessuto bianco in ombra non è meno bianco d'un tessuto bianco direttamente esposto ai raggi del sole, mentre niente di tutto questo accade in un dipinto. Proprio da questo deriva, quando si dipinge, l'esigenza di rendere le parti in ombra degli oggetti rappresentati con colori diversi da quelli che rendono le parti in luce. Di fatti le zone del dipinto di Rubens che rappresentano le zone d'ombra portata del

vestito non contengono per nulla, o quasi per nulla, del pigmento bianco, e sono dipinte invece con un pigmento completamente diverso. Questo mutamento dei colori è quindi sempre una falsificazione compiuta dalla pittura, resa necessaria per il fatto che, non essendo possibile aumentare in alcuni punti la quantità di luce che investe il quadro, bisogna diminuire quella delle sue parti che corrispondono alle zone d'ombra, e si può far questo solo adoperando dei pigmenti scuri, che sono tali proprio perché assorbono, e non riflettono la luce; ed è nota, a questo proposito, la battuta di Vasari su Leonardo, che, per rendere più luminosi i suoi dipinti, trasformò il giorno in cui sono ambientati in «cupe notti», perché, non potendo aumentare la luminosità delle loro parti chiare, poteva solo rendere molto scure le altre. È evidente, del resto, che nella scultura policroma, per esempio, non c'è nessuna necessità di far intervenire questi mutamenti di colore, perché l'ombra li produrrà automaticamente.

Come si vede, questa «falsificazione» del colore del vestito serve proprio per aumentare il cosiddetto realismo della sua raffigurazione. Ma non è ancora da questo che dipende l'effetto serico che stiamo cercando di spiegare, perché un contrasto chiaro/scuro simile a quello che abbiamo appena descritto si riscontra in pittura anche quando vengono rappresenti dei tes-

suti opachi. La cupezza delle zone d'ombra del vestito e dello sfondo architettonico che contorna la figura dipinta da Rubens serve solo a far concentrare la luce che piove uniformemente sulla tela sulle sue parti che corrispondono a quelle che, nel modello, sarebbero state meglio illuminate, con l'effetto di far emergere maggiormente la figura verso chi guarda, con un chiaro effetto illusionistico.

ELEUTERIO. Ma da che cosa dipende, allora, la sericità ottenuta dal dipinto?

MICHELE. Essenzialmente dal modo in cui sono trattate tutte le parti in luce del vestito, vale a dire tutte quelle parti che, se il tessuto fosse stato opaco, sarebbero state in luce. Ora, nel quadro di Rubens, anche se il tessuto è bianco, la maggior parte delle sue zone luminose è resa con un grigio (ottenuto mescolando il bruno bluastro delle zone d'ombra con del bianco), mentre, all'interno di queste zone chiare, solo le parti che nel vestito reale sarebbero state investite perpendicolarmente dai raggi di luce sono state dipinte con delle pennellate molto corpose di bianco.

Ora sto prescindendo del tutto dalle modalità pratiche dell'esecuzione – dalla «tecnica» –, e invece sto descrivendo soltanto la materia del dipinto; perciò non sto tenendo conto in nessun modo dei numerosi passaggi che sono necessari per

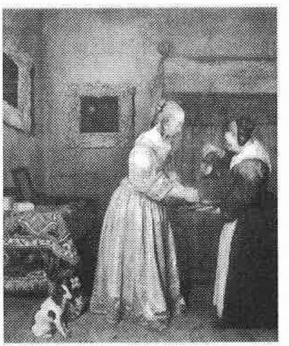
portare l'effetto serico al livello di perfezione che ha nel quadro di Rubens, e sto anche ignorando le numerose e successive velature quasi trasparenti che possono aver attenuato alcune inevitabili crudezze dell'esecuzione, soprattutto nelle parti rese con il bianco, che nei quadri antichi veniva sempre velato con uno strato d'olio contenente poco pigmento giallo, al fine sia d'evitare la crudezza spiacevole del riflesso diretto della luce su di esso, sia di fondere le parti più chiare con quelle meno chiare del dipinto (e questa velatura giallastra non ha nulla a che vedere con l'ingiallimento dovuto allo sporco o all'ossidazione dell'olio, anche se troppo spesso i restauratori scambiano per sporcizia le ultime finiture del pittore). Preciso questi dettagli perché non ci stiamo affatto occupando, ora, della «bravura» di Rubens. Del resto ci sono dei pittori che sono stati anche più bravi di lui nel rendere la seta. Basti pensare a Gerard Terborch (ad esempio la Donna che si lava le mani di Dresda), che però esegue il vestito di raso con una tecnica molto simile a quella del pittore d'Anversa, anche se più raffinata nei dettagli, e l'incomparabile veste di seta bianca che copre la figura della Santa inginocchiata in San Valentino battezza Santa Lucilla del Museo di Bassano, di Jacopo dal Ponte. Ecco che cosa scrisse, a proposito di questa seta bianca, un viaggiatore del Settecento: «Ho veduto nel mio viaggio a Bassano un miracolo: cioè un

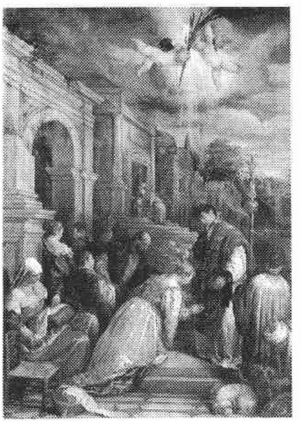
drappo nero che parea bianco». Così è in effetti, perché quella parte del dipinto che rappresenta la seta luminescente del vestito della Santa, se è vista da vicino, bianca non è per nulla, ma marrone scuro. Il Bassano, infatti, non ha adoperato per nulla il sistema più facile, seguito da Rubens: quello di ricavare con pennellate di bianco a corpo le zone luminescenti del vestito, stendendole all'interno d'una zona grigia ancora bagnata; ma ha adoperato ovunque la velatura, per di più lavorando su un'imprimitura scura, ottenuta mescolando al gesso della terra d'ombra. Ciò significa che in realtà l'intero vestito bianco è ottenuto stendendo numerosi strati di velatura molto liquida, composta in prevalenza da olio, mescolato con delle terre abbastanza scure, che a sua volta lascia trasparire l'imprimitura ancora più scura; ma in questi strati di velatura, che non riflettono la luce, si trovano anche in sospensione numerosissimi granuli di pigmenti chiari – soprattutto di giallo e di bianco –, che però sono per così dire «annegati» nella velatura più scura, e quindi, quando si guarda il dipinto da vicino, producono l'unico effetto di sporcare la sua trasparenza, senza però modificarne affatto la cupezza. Ma solo quando si è abbastanza lontani dal dipinto avviene l'incredibile miracolo: i minuscoli granuli di bianco – la cui quantità, fra una velatura e l'altra, aumenta rapidamente in corrispondenza delle zone della veste

che riceverebbero la luce a perpendicolo – s'illuminano in trasparenza attraverso lo strato brunooleoso in cui sono sospesi, anche perché, da lontano, le dimensioni del dipinto si riducono, mentre non si riduce affatto il riflesso della luce sulle particelle chiare immerse nelle velature. Proprio per questo il vestito s'illumina, anche se solo in apparenza, man mano che retrocediamo. Questo effetto, a differenza da quello ottenuto da Rubens, non è solo «di seta», ma è di seta immersa in una luce rada e notturna, di seta accesa da un bagliore misterioso e che appare mobile e variabile come i riflessi che si producono sulla seta reale. E proprio per questo credo che, mentre il ritratto di Rubens è semplicemente un bellissimo quadro, quello di Bassano è uno dei maggiori capolavori della pittura italiana del Rinascimento. Naturalmente, non è affatto necessario che i pittori che hanno sviluppato queste tecniche abbiano davvero riflettuto sui motivi fisici della resa che riuscivano ad ottenere. Mi pare comunque difficile che delle capacità pittoriche come queste non siano accompagnate anche da una consapevolezza teorica della natura del fatto pittorico; la stessa lingua nega che possano esistere dei geni ingenui. La capacità tecnica non è una stupidaggine che chiunque può imparare all'accademia. Tutt'altro: essa è un frutto del pensiero, e la pittura, come sapeva Leonardo, che ho già citato, è prima di tutto «cosa men-

tale». Si disegna e si dipinge con la testa, prima che con la mano. E imparare a dipingere non significa affatto imparare a muovere le mani in questo o in quel modo, ma significa imparare a capire veramente che cosa vediamo, sottraendo la nostra percezione alla sua morta naturalità – che in effetti non è che un effetto linguistico – per restituire alle cose il loro vero essere. Quando noi vediamo una bottiglia, in realtà di solito vediamo solamente «una bottiglia», vale a dire ciò cui ci riferiamo quando usiamo queste due parole. Quanti di noi la vedono davvero quando versano del vino in un bicchiere? E quanti saprebbero dire veramente com'è fatta, due secondi dopo averla usata? Ora, sono fermamente convinto che nessuno che non abbia mai provato a dipingerne una possa davvero saperlo. E proprio qui sta l'importanza della funzione iconica. Infatti il pittore, riproducendo il riflesso della seta su un quadro che non è fatto certo della stessa materia, isola dall'oggettività della seta il suo riflesso e, così facendo, lo assolutizza proprio come riflesso, facendolo essere nella sua verità, anche se ciò accade solo attraverso la finzione pittorica, mentre di solito esso giace dimenticato nella sericità oggettiva, e quindi aproblematica, di quella stoffa che chiamiamo seta. È come dire che la verità della seta viene a definirsi per noi solo nella finzione di chi la rappresenta. L'iconicità è un valore ed una componente essenziale

della pittura proprio perché in realtà questa crea ciò che in apparenza solo riproduce. È la seta ad imitare Rubens, Terborch e Bassano, e non i loro quadri ad imitare la seta, tanto che potremmo addirittura dubitare che sapremmo che cos'è il riflesso d'una seta se dei pittori non ci avessero insegnato a percepirlo. Per la pittura è come con l'amore. Quanti amerebbero, se non avessero mai letto dei romanzi? È insomma l'arte che c'insegna a vivere, e non la vita che c'insegna a dipingere.





ELEUTERIO. Hai detto che proprio grazie alla funzione iconica un dipinto fa essere – invece che imitare – ciò che rappresenta. Ma come vi riesce?

MICHELE. Rubens, Terborch o Bassano sono riusciti ad imitare la seta prima di tutto grazie a dei glifi con cui hanno impostato i loro dipinti. Questi sono i contorni e le ombre, che ci fanno comprendere, come se fossero dei tratti significanti (ma i glifi, appunto, non lo sono), che i personaggi raffigurati indossano dei vestiti bianchi; ma è soprattutto da quei rapidi passaggi dal colore scuro al colore chiaro che noi deduciamo che la stoffa con cui sono confezionati è di raso. È da segnalare fra l'altro che, se nel quadro di Bassano il vestito della Santa, visto da vicino, non appare né bianco né di raso, è perché il glifo che gli attribuisce queste due caratteristiche è visibile solo da una certa distanza; tuttavia questa è una circostanza del tutto inessenziale dal punto di vista del glifo, mentre è centrale da quella del tratto, vale a dire dello stile dell'esecuzione.

In secondo luogo, bisogna aggiungere subito che l'effetto serico in questi quadri è particolarmente ben riuscito proprio grazie alla capacità dei loro autori di graduare bene i passaggi dal chiaro allo scuro (corrispondenti a quelli fra la luce e l'ombra); ora, tale abilità si manifesta proprio nelle tracce che essi,

con il loro tratto, hanno lasciato sulla superficie del dipinto, con dei tratti che non sono, ora, segni classificabili e ripetibili come i glifi, ma modalità espressive irripetibili (è a questo che ci si riferisce quando si dice di riconoscere «la mano» d'un pittore). E qui vorrei solo aggiungere che, se il dipinto di Rubens risulta eseguito con pennellate un po' troppo evidenti, che sembrano contrastare con la manifesta intenzione del pittore d'eseguire un vero e proprio trompe-l'oeil, ciò dipende dal fatto che le dimensioni originarie del ritratto erano molto maggiori, in quanto si trattava d'una figura intera, ed è stata sola la loro brutale riduzione ad «ingrandire troppo» le pennellate del panneggio (questo difetto involontario, del resto, è del tutto assente in altri quadri di Rubens, per esempio in quelli dipinti per Maria de' Medici, nei quali si trovano numerose stoffe di raso simili a quella che abbiamo descritto).

ELEUTERIO. Possiamo dire quindi che Rubens, Terborch e Bassano erano capacissimi di sviluppare la funzione iconica alla perfezione. Ma in quali parti dei loro dipinti possiamo individuarla con maggiore chiarezza?

MICHELE. Senza dubbio in quelle sulle quali i tre pittori hanno concentrato maggiormente la loro attenzione. Solo in queste, infatti, essi hanno sviluppato e precisato maggiormente l'aspetto glittico e stilistico del proprio lavoro. Ma dove pro-

priamente stia l'aspetto iconico del dipinto non siamo assolutamente in grado di dirlo, perché ciò che vediamo non è altro che un insieme di glifi e lo stile in cui sono stati eseguiti (vale a dire il tratto). Ma questo significa che nessun elemento d'un dipinto ha, di per sé, un valore iconico, mentre per converso in esso non c'è neppure nessun elemento che non l'abbia. Riconoscerlo ci consente finalmente di comprendere in che cosa, in concreto, consiste la funzione iconica: essa non sta in nessun particolare del dipinto, e nello stesso tempo è individuabile su tutta la sua superficie. L'icona non è questa o quella sua parte, e non è neppure questo o quel suo aspetto: essa sta invece solo nell'effetto che produce in noi.

ELEUTERIO. Effettivamente quel che dici non deve sorprenderci affatto, dal momento che il parallelismo, anzi la vera e propria proporzione che abbiamo stabilito in precedenza tra cose pure così diverse come la parola e l'immagine ci chiarisce che non poteva essere diversamente:

significante	significato	significazione
glifo	icona	tratto

In questo schema è già perfettamente evidente che, come il significato d'un significante non risiede materialmente in nessuna sua parte, eppure risiede in tutto il suo insieme, perché in

realtà sta solo in chi lo pronuncia o lo sente, l'icona non sta dentro il quadro, ma in noi che lo guardiamo. La capacità del pittore sta tutta nel suo riuscire a produrre in noi questo effetto «miracoloso», ma in realtà in gran parte prevedibile, di costringerci a riconoscerlo.

MICHELE. Da questo punto di vista, tuttavia, non dobbiamo affatto paragonare l'icona alla singola parola, il cui significato le è assegnato per convenzione linguistica, in modo tale che non è possibile usarla senza che esso la segua, ma va fatto con la poesia, cioè con un insieme di parole che non si propone solo di trasmettere un certo significato (effetto che si può ottenere anche con frasi per niente poetiche, come in pittura vi si può riuscire con qualunque scarabocchio), ma anche d'imporre un certo stato d'animo, o per dire meglio un certo modo d'essere (effetto che il poeta e il pittore raggiungono con il proprio stile).

Naturalmente il raggiungimento di questo risultato non è mai garantito, e ci si può annoiare leggendo Dante, o trovare che i quadri di Tiziano sono soltanto pezzi di tela colorata. Ciò non significa però, come troppo spesso ha creduto il nostro secolo, che l'elenco del telefono sia poetico come la Divina commedia, o che un insieme di linee abborracciate alla bell'e meglio

sia pittura quanto lo è la Pietà del Museo dell'Accademia di Venezia.

V. Il tratto

34. Disegno e pittura

ELEUTERIO. A questo punto forse potresti iniziare a dirmi qualcosa del tratto.

MICHELE. Il termine «tratto» si usa soprattutto a proposito del disegno. Sono appunto i tratti lasciati su una superficie a farvi permanere quei segni – quei glifi – di cui esso è fatto, e che assumono la propria forma a seconda dell'inclinazione, della velocità e della forza della mano che li traccia. Il tratto, in definitiva, non è che il permanere su una superficie del movimento di chi ha disegnato o dipinto. Infatti tutto ciò che abbiamo appena detto del disegno si può ripetere a proposito della pittura. Non dobbiamo lasciarci ingannare dalle parole. La pittura e il disegno sono la stessa cosa. Il disegno – indipendentemente dal fatto che abbia solo una funzione di studio, d'abbozzo o prima impostazione d'un dipinto, oppure che venga considerato come un'opera in sé compiuta – è in realtà solo una pittura ottenuta con un numero ridotto di strumenti e quindi con un numero ridotto di variabili.

Che sia sempre necessario prepararsi a dipingere disegnando è solo un pregiudizio, anche se non ben motivato, appunto perché disegnare è solo un modo semplificato di dipingere. Di Caravaggio non è giunto fino a noi neppure un disegno, ma questo non significa che i suoi dipinti non siano disegnati. E, come lui, molti dei grandi pittori del Seicento delineavano le figure dei loro dipinti direttamente col pennello sull'imprimitura. Per riuscire a far questo si richiede, naturalmente, una grande padronanza del disegno. Ma la padronanza del disegno e quella della pittura sono la stessa cosa. Non a caso Tiziano insisteva nel dire che, quando s'inizia un quadro, non bisogna partire da un disegno troppo preciso, perché questo finirebbe per ostacolare il lavoro della pittura vera e propria. In realtà, la padronanza dei mezzi pittorici non consiste in altro che nel sapere, prima ancora d'iniziare un'opera, quale aspetto avrà quando sarà finita; e nulla sarebbe più facile che dipingere, se fosse facile – ed invece è difficilissimo – disporre di questa capacità di previsione. Avere un'idea molto precisa di quale dev'essere il risultato finale consente di strutturare tutte le fasi del lavoro coerentemente con il nostro progetto, evitando così quegli «errori» che in realtà sono solo delle scelte che portano in una direzione diversa da quella complessiva della composizione. Ciò non significa naturalmente che questi «errori» non possano

essere preziosi, tutte le volte che otteniamo nel percorso dei risultati più validi di quelli che ci attendevamo.

L'utilità del disegno preliminare dipende solo dall'oggettiva difficoltà di questa preparazione del dipinto. Infatti, la pittura «è cosa mentale», eppure la nostra mente non è affatto abituata a pensare pittoricamente. Essa, invece, pensa soprattutto attraverso le parole, e perciò è troppo attratta dall'identità, e vi si precipita troppo rapidamente, sicché la capacità di dipingere, dal momento che invece la pittura arriva all'identità – vale a dire al risultato definitivo – solo dopo un lavoro lunghissimo, di solito viene ostacolata o bloccata dalla nostra abitudine di generalizzare. Imparare a dipingere, come imparare a suonare uno strumento musicale, significa prima di tutto imparare a liberarsi di quello schematismo sempre un po' statico che solo la nostra consuetudine ad esprimerci verbalmente ci fa sembrare naturale. Infatti la pittura «è cosa mentale», ma non è affatto (o quasi per nulla) cosa intellettuale.

35. Dare a vedere e far durare

Ora, la traccia lasciata dalla mano del pittore sul foglio o sulla tela non è affatto immobile come si potrebbe credere, almeno nella misura in cui qualcuno la guarda. Quelle tracce in apparenza statiche vengono seguite dallo sguardo, e quindi sono ri-

percorse e riattualizzate da nostri movimenti ben precisi. Come ascoltare una musica significa sempre eseguirla, guardare un disegno o un dipinto significa sempre rifarlo, vale a dire ritrovare in noi il movimento che lo ha costituito. Se c'è un piacere nel guardare la pittura, esso dipende da questo movimento.

ELEUTERIO. Credo di capire quello che stai dicendo. Questo piacere, però, non mi pare affatto sublimato. Solo chi non abbia nessuna esperienza di pittura, e che quindi, letteralmente, non abbia mai visto un quadro (anche se può averne guardati a migliaia), può credere che lo sia. Si tratta in realtà d'un puro godimento, anche – ma non solo – sessuale, ottenuto costringendo la nostra mente a ripercorrere le tappe ed il ritmo d'una creazione che non è già stata se non al fine di ripetersi ogni volta come fosse la prima. Lo stesso godimento sessuale, d'altra parte, non è, come il disegno, che una scorciatoia per giungere a creare. E forse l'antico pregiudizio morale che sottoponeva il piacere sessuale alla generazione potrebbe essere reinterpretato a partire da questa considerazione. Il piacere, anche il più orgastico, non è mai l'effetto d'un semplice movimento più o meno accelerato. Proprio al contrario, è la gioia di creare che rende orgastici i movimenti più o meno accelerati. In realtà questi producono un ritmo, ed è il ritmo, e non il movimento

di per sé, a produrre godimento. Credo insomma che sia la gioia di creare a produrre, attraverso l'evanescenza dell'orgasmo, il piacere sessuale. Quando godiamo, non siamo più noi stessi, eppure lo siamo molto più che in tutti gli altri momenti. Quando godiamo siamo la creazione, vale a dire qualcosa di molto più prezioso di noi stessi, ma nella quale soltanto siamo quel che siamo. La pittura, certamente, non giunge a provocare orgasmi, ma ciò non significa che il godimento che produce non sia fatto della stessa sostanza. E, in verità, in qualunque opera pittorica c'è della pornografia. Ma la pornografia non consiste in una forma economica di voyeurismo, come spesso si crede. Anche assistere ad un coito è parteciparvi, e parteciparvi è accoglierlo, liberamente, in noi. Nella pittura c'è sempre stato qual cosa d'impudico. Niente lo è più di quel dare a vedere che senza dubbio muove sempre il desiderio dei pittori. Ma questa impudicizia può facilmente essere redenta, perché dare a vedere è solo un pretesto per far durare all'infinito la scansione dell'atto di chi crea, rendendo il movimento identico alla sosta e la sosta stessa un movimento. È questa coincidentia oppositorum il vero godimento, in cui noi tutti trascendiamo noi stessi, per diventare almeno in parte l'assoluto. Questo è il vero scopo che si prefigge sempre chi dipinge, e questo è il vero, anche se infrequente, miracolo ch'egli riesce a compiere quando

ciò che crea è veramente pittura. Anzi forse a questo punto possiamo aggiungere a quanto ora dicevi un corollario: la pittura (o la scultura) e la musica producono lo stesso effetto a partire da situazioni contrarie; come la prima crea movimento dalla permanenza, la seconda crea permanenza dal movimento. Ma entrambe, nonostante le apparenze, sono ritmiche, cioè consentono, a chi ascolta o vede, di sovratemporalizzarsi, perché, nel tempo, ricrea quello che in apparenza percepisce soltanto.

36. Tre tecniche

MICHELE. Tuttavia, per comprendere meglio quali sono i motivi della grandissima utilità – che però non è mai necessità concettuale – del disegno in ogni forma di pittura, bisogna prima smontare la pittura stessa, e vedere com'è fatta. Quando noi vediamo un quadro, vediamo una realtà che è tutt'altro che bidimensionale. L'idea idiota che un dipinto sia una superficie, invece che un volume, non è che un sottoprodotto dell'impressionismo. Furono infatti proprio gl'impressionisti, con la loro fretta di terminare i loro quadri, con la scusa di dover cogliere non so che attimo fuggente (come se la pittura avesse mai fatto altro), a farci pensare che dipingere consista nel mettersi davanti ad una tela bianca, riempiendola di colori. In realtà far que-

sto non ha nulla a che vedere con la pittura; se mai, è solo una versione manuale della fotografia, ma priva di tutti i vantaggi di quest'ultima. In pittura, fra la tela bianca ed i colori finali, esistono molti passaggi e molte necessarie sovrapposizioni, che possono richiedere tempi lunghissimi d'elaborazione. Del resto gl'impressionisti non inventarono niente, né quanto alla rapidità dell'esecuzione, che era stata sempre una delle caratteristiche dell'affresco, né quanto all'uso dei colori complementari (quelli che sono emersi dal restauro della volta della Sistina fanno sembrare un dilettante qualunque pittore divisionista o fauve). Si potrebbe pensare che la tecnica dell'affresco, che non consente di ritornare più volte sulla stessa superficie (a prescindere delle eventuali riprese a tempera), produca effettivamente una pittura a due sole dimensioni. Ma questo non è affatto vero, in primo luogo perché solitamente, dietro i colori dell'affresco, continua a intravedersi il bianco dell'intonaco sui quali sono stati stesi, che fornisce ad essi gran parte della loro luminosità, e in secondo luogo perché chiunque dipinga ad affresco, non potendo correggere gli errori che dovesse eventualmente commettere, è costretto a preparare il proprio lavoro, prima ancora di stendere l'intonaco, con un cartone pressoché definitivo. Lo spessore dell'affresco è insomma, prima ancora che spaziale, temporale.

Quasi nessun cartone del Rinascimento è giunto fino a noi, perché essi venivano ritenuti dei meri strumenti di lavoro, indegni di conservazione. Tuttavia le poche eccezioni – per esempio quello di Raffaello per la Scuola d'Atene, conservato all'Ambrosiana di Milano, o un frammento di Michelangelo per la Cappella Paolina, del Museo di Capodimente –, ci fanno comprendere che l'affresco era già praticamente terminato prima ancora d'essere iniziato. Anche i colori, che pure non compaiono nel cartone, venivano senza dubbio già decisi prima d'iniziare a dipingere. Che poi il programma di partenza si modificasse talvolta nel corso del lavoro – come per l'allargamento del braccio di Cristo nel Giudizio della Sistina, o per l'inserimento di Eraclito-Michelangelo nella Scuola d'Atene – non modifica affatto questo principio: il disegno è necessario solo perché anche il migliore dei pittori non è abbastanza perfetto da poter improvvisare essendo certo di non commettere errori. Ma Michelangelo, beato lui, improvvisò nella Sistina tutte le figure delle lunette, che eseguì senza cartone e di getto direttamente sull'intonaco.

L'uso del cartone, del resto, si trasmise dall'affresco alla tempera. Ce ne resta uno di Leonardo, a Londra, che non fu mai eseguito, e la cui qualità è tale da far sembrare imperfetti molti dei suoi dipinti finiti. Basta guardare le sue due opere incom-

piute – L'adorazione dei Magi di Firenze e il San Gerolamo dei Musei Vaticani –, entrambe eseguite solo con un colore bruno sull'imprimitura ocra –, per comprendere che la sovrapposizione dei colori su quei disegni non avrebbe aggiunto molto alla loro perfezione, ed anzi ci avrebbe privati forse proprio dei migliori tratti del loro autore. D'altra parte, fra tutti i grandi del Rinascimento, Leonardo è uno dei pochi ch'è preferibile non prendere ad esempio, perché è stato il primo pittore d'avanguardia, e lo sfacelo della Battaglia d'Anghiari sotto il fuoco che avrebbe dovuto farne un encausto fu forse la giusta punizione per questa sua tendenza modernista (e lo stesso si può dire della Cera di Santa Maria delle Grazie).

Ma, quando si tratta della pittura ad olio, le cose cambiano completamente. Su questo punto consentimi di dilungarmi di più, sia perché l'affresco e la tempera sono tecniche oggi quasi del tutto abbandonate, sia perché non mette conto parlare dell'acrilico, o di altri artifici moderni. I colori hanno una loro dignità naturale che andrebbe rispettata. Quando non esistevano ancora i colori chimici, le terre e le ocre erano i colori reali del paesaggio, gli azzurri erano preziosi minerali, i verdi erano ricavati dal rame, i rossi erano estratti da remoti, minuscoli animali, il giallorino – oggi detto più impoeticamente giallo di Napoli – era il colore sulfureo degli effluvi vulcanici. Poi ven-

nero i colori chimici, che non hanno arricchito, ma solo imbastardito la tavolozza dei pittori, spesso facendo sembrare i loro quadri un assurdo campionario da imbianchini. Tiziano, ch'era un colorista, diceva che tre colori – nero, bianco e rosso – bastano per dipingere qualunque cosa, e nei suoi quadri in realtà – come Rembrandt, Velizquez e tutti quanti – raramente ne adoperava più di sette (anche se, per via delle loro combinazioni, sembrano innumerevoli).

La tecnica della pittura ad olio, che, com'è noto, fu precisata nelle Fiandre, quasi sicuramente attorno ai Van Eyck, finì per affermarsi sulla tempera e sull'affresco perché ha tutte le doti di durata del secondo e lo splendore cromatico della prima, con il vantaggio supplementare su entrambe di consentire d'elaborare il dipinto dipingendo, perché è facile operare delle modifiche nel corso del lavoro. Ciò che abbiamo detto sulla tridimensionalità dell'oggetto pittorico diviene molto evidente proprio con questa tecnica, che del resto ci fa anche comprendere molto più chiaramente della tempera e dell'affresco quale rapporto complesso ci sia fra il disegno preparatorio e l'opera finita. Un disegno, per quanto accuratamente sia condotto a termine, è privo non solo dei colori, ma anche di quei contrasti nettissimi tra luce ed ombra che la tecnica ad olio rende possibile ottenere facilmente. Ora, i contrasti cromatici e quelli fra la luce e l'om-

bra modificano fortemente, in realtà, i dati compositivi, per cui d'un disegno di base non ci si può mai fidare completamente, in quanto spesso occorre modificarlo in corso d'opera. L'unico disegno davvero definitivo è in realtà il dipinto terminato. Invece, stabilire inderogabilmente i contorni delle figure, come accade quando si riporta il cartone sull'imprimitura, rende spesso i colori solo una sovrapposizione, impedendo ad essi di partecipare alla costruzione del dipinto. Ed anche la tecnica di Leonardo di finire completamente il dipinto monocromaticamente, prima di passare ai colori, impedisce a questi d'assumere il loro necessario rilievo, perché, come vedremo, ognuno di essi richiede d'essere preparato in precedenza con strati di colore differenti.

37. L'imprimitura

ELEUTERIO. Mi piace sentirti parlare della pittura dal suo interno. Di solito non accade mai.

MICHELE. Perché i pittori non sanno parlare e quelli che sanno parlare non sanno dipingere.

ELEUTERIO. Sembra che tu sia un'eccezione, finalmente.

MICHELE. Allora torno alla bottega. Quella che abbiamo chiamato la tridimensionalità d'un dipinto ha una funzione specifica, nella pittura ad olio, non solo per consentire corre-

zioni e mutamenti della composizione, ma anche per dare il massimo rilievo ed il giusto tono ai colori definitivi. Ogni tratto che viene lasciato sul dipinto, in tutte le fasi del lavoro, è in rapporto per un verso con i tratti già esistenti, e per un altro con quelli che si potranno eseguire solo successivamente, per ottenere il risultato definitivo.

Il processo inizia dall'imprimitura. Quella perfettamente bianca è sicuramente la migliore per ottenere, alla fine, colori molto chiari e luminosi. Ma ci sono molte altre possibilità. Rubens e Van Dyck inscurivano la superficie intera dell'imprimitura con larghe pennellate abbastanza fluide di terra d'ombra. Questa base era allora abbastanza chiara da consentire l'applicazione diretta delle velature, per esempio nelle ombre delle figure o negli sfondi, ma nello stesso tempo era abbastanza scura da agevolare il pittore nel far emergere il modellato, cosa che avviene molto più facilmente quando si passa dall'ombra alla luce che quando si passa dalla luce all'ombra.

Tiziano – come Tintoretto e Veronese – passò molto presto dall'imprimitura bianca o comunque molto chiara delle prime opere ad un'imprimitura bruna abbastanza scura. Ciò gli consentiva d'ottenere già in primo abbozzo dei notevoli effetti di rilievo, lavorando le parti nude dei corpi a base d'un misto di blu, di terra di Siena bruciata e di bianco o giallorino. La Cro-

cefissione incompiuta conservata alla Pinacoteca Nazionale di Bologna è una testimonianza preziosa del suo modo di procedere dallo scuro al chiaro, che è sempre la strada più diretta ed immediata per l'impostazione non solo del modellato, ma anche dei valori di luce e dei colori. La pennellata nervosa di Tiziano, che ricava improvvisi lampi di luce mescolando del bianco o del giallo a velature scure ancora bagnate, sullo sfondo bruno dell'imprimitura, sarebbe stata impossibile su una base chiara, come lo sarebbe stato sovrapporre allo scuro del colore chiaro opaco, lasciando che questo si sgrani sulla tela e di conseguenza si accenda in modo discontinuo.

Inutile aggiungere tuttavia che l'imprimitura scura richiede in primo luogo una grande capacità compositiva nella prima impostazione del dipinto, e in secondo luogo che sulle zone del dipinto che dovranno risultare chiare è necessario intervenire con strati molto consistenti di colore a corpo. Spesso, quando i pentimenti portano a chiarire delle zone del quadro già abbozzate con colori scuri, il fondo, col passare degli anni, tende ad emergere con delle macchie. Un esempio molto evidente di questo processo si può vedere nel Filippo IV in tenuta da caccia di Velazquez, al Prado, nel quale il vestito scuro del Re, che è stato molto ridotto sulla destra di chi guarda, è riaffiorato sot-

to il paesaggio più chiaro. Niente di tutto questo si è mai verificato, che io sappia, in nessun dipinto di Tiziano.

Naturalmente le imprimiture possono avere anche altri colori, e del resto le stesse tele già abbozzate si prestano molto bene, quando si dipinge ad olio, ad essere riutilizzate. Le radiografie hanno rivelato che dietro parecchi quadri di Tiziano – ma anche di altri importanti autori, come Caravaggio – si nascondono abbozzi di composizioni differenti.

38. Opacità e trasparenza

Un successivo livello d'intervento nel corso dell'esecuzione è quello delle campiture, da stendere immediatamente sull'imprimitura, dopo aver tracciato i contorni fondamentali delle figure, scegliendo i colori delle varie zone del quadro in relazione a quelli che sono previsti come definitivi. L'utilità della stesura di queste prime zone di colore, nelle quali si può già abbozzare il modellato, è, come quella del disegno, soltanto transitoria, in quanto consente al pittore d'instaurare quella vera e propria dialettica esecutiva, sincronica e diacronica, che, anche se non è sempre visibile direttamente nel dipinto ultimato, è tuttavia cruciale nel determinarne la vivezza e la scioltezza esecutiva. È noto del resto che i colori ad olio si distinguono in due grosse categorie: quelli opachi e coprenti, come le terre, il bianco ed

alcuni rossi, e quelli trasparenti, come il carminio, le lacche, i verdi ed i blu. I primi venivano utilizzati dai maestri del passato per tutto il lungo lavoro preparatorio, mentre i secondi intervenivano solo ad esecuzione molto avanzata, tanto più che quasi sempre erano (e sono ancora) molto costosi. Solitamente i colori più usati in un quadro non si vedono affatto sulla sua superficie, anche se sono assolutamente determinanti del risultato finale, perché preparano le ultime velature. Queste possono essere di nuovo rialzate a corpo – sul colore ancora bagnato o già asciutto –, o attenuate con nuove velature, soprattutto col bitume sulle ombre e sui rossi. Nella pittura veneta del Cinquecento molti effetti di profondità sono ottenuti proprio lasciando che gli strati inferiori traspaiono sotto quelli superiori (avviene così ad esempio nella Maddalena di Savoldo della National Gallery di Londra, il cui splendido manto di raso bianco – ottenuto con la stessa tecnica che abbiamo descritto a proposito di Rubens – lascia però trasparire a tratti l'ocra rossa e la terra verde usate per l'abbozzo volumetrico preliminare). Altrettanto spesso le zone luminose dei dipinti esegui. ti con imprimitura scura, o campiti con colori scuri, sono ottenute, come abbiamo già accennato, sovrapponendo un leggero strato sgranato di colore a corpo, la cui quantità può facilmente cre-

scere o diminuire, accendendo così delle vere e proprie luminescenze sul dipinto.

39. Complementarità dei colori

I colori acquistano sempre il loro massimo grado di saturazione quando non sono stesi direttamente sul bianco, ma su una preparazione eseguita con un colore complementare. Ad esempio è del tutto impossibile stendere un blu direttamente sul bianco – a meno che non si tratti d'un celeste molto chiaro –, mentre, se le zone blu saranno preparate con terra d'ombra bruciata (se il colore definitivo sarà molto scuro) oppure con ocra rossa o terra di Siena bruciata (quando sarà meno scuro), questo consentirà di dare estrema vivezza agli strati successivi, che verranno ottenuti aggiungendo una modesta quantità di bianco nel blu steso direttamente in velatura. I colori freddi, come il blu ed il verde, vengono così «riscaldati» dagli strati sottostanti, ed appariranno al tempo stesso luminosi ed intensi. Gran parte dell'impostazione tonale della pittura veneziana del Cinquecento dipende proprio dal prevalere, in tutto il dipinto, d'un unico colore, il quale viene utilizzato, per sovrapposizione o mescolanza, anche nella definizione degli altri. Del resto non bisogna trascurare il fatto che alcuni dei colori più belli, anticamente, erano costosissimi, sia perché provenivano da luoghi

molto lontani (come il carminio, che veniva dall'India), sia perché derivavano da materie semipreziose, come l'oltremare, ottenuto macinando i lapislazzuli. Il fondo del Giudizio della Sistina è ottenuto proprio sovrapponendo a tempera l'oltremare al fondo scuro eseguito ad affresco: così la modesta quantità di bianco ch'è mescolata all'oltremare lo rende luminoso, senz'alterare il suo magnifico timbro. Lo stesso metodo fu usato da Tiziano in molti quadri in cui adoperò questo colore. Del resto è stato notato, dopo il recente restauro, che Michelangelo, nel Giudizio, tenne molto conto dei risultati della pittura veneziana, che aveva potuto apprezzare sia per la sua amicizia con Sebastiano del Piombo, sia per aver conosciuto direttamente, anche se di sfuggita, lo stesso Tiziano. Tutto l'impianto tonale della pittura veneziana del Cinquecento era consentito da questo gioco complesso di sovrapposizioni e mescolanze, che richiedeva però dei tempi d'elaborazione molto lunghi. Tiziano, ad esempio, era solito interrompere il proprio lavoro per molto tempo – addirittura per dei mesi –, prima di riprenderlo. Ciò gli consentiva, quando aveva ormai dimenticato l'abbozzo, prima di tutto d'individuarvi gli errori di composizione che eventualmente gli fossero sfuggiti – errori che invece continuano spesso a rimanere invisibili al pittore stesso nel corso del lavoro, perché tutti noi siamo indotti troppo spesso a credere che un

certo risultato vada bene per il solo motivo ch'è stato ottenuto -, e soprattutto di far emergere l'aspetto cromatico e luminoso del dipinto progressivamente, ed attraverso tutti i passaggi necessari alla sua giusta equilibratura cromatica, compositiva e tonale.

Non dobbiamo dimenticare, infatti, che, dinanzi a dipinti molto grandi e complessi, le capacità di lettura dei pittori sono limitate come lo sono quelle di chi oggi li guarda. Chi abbia sostato un quarto d'ora dinanzi alla Crocefissione di Tintoretto alla Scuola di San Rocco, a Venezia, fino a che punto sarà capace, anche subito dopo, di descrivere quello che ha visto? Molto probabilmente si limiterà a dire che vi compare Cristo crocefisso, con Maria e San Giovanni (e più perché sa che devono esserci, che perché ricordi dove stiano), e magari aggiungerà che la croce a sinistra è ancora in fase di sollevamento, mentre quella a destra è a terra, e che ci sono attorno molti personaggi secondari. In realtà, quando sostiamo dinanzi ad un dipinto così complesso, non vediamo molto più di questo, che del resto vedremmo benissimo anche in una fotografia. Per un pittore non è molto diverso. Tintoretto è stato forse il pittore che è riuscito a battere sul tempo tutti i suoi colleghi, e ci è riuscito non perché fosse meno esigente – come gli rimproverò Vasari, ed alcuni, incredibilmente, continuano a fare ancora oggi, anche se

magari si estasiano davanti ad un dripping di Pollock –, ma perché seppe risolvere ritmicamente, e quindi in base alla costanza del proprio tratto pittorico, più che servendosi dello studio dal vero, tutti quei problemi d'anatomia, di prospettiva, o di resa dei panneggi, che spesso sembrano «errati» nei suoi quadri, ma che in realtà sono perfettamente adeguati all'insieme, perché le soluzioni scelte da Tintoretto non privilegiano mai l'effetto realistico, ma fanno emergere un'unica linea di tensione interna della composizione.

40. L'ascesi pittorica

ELEUTERIO. Quanto incide sull'effetto finale la rapidità o la lentezza dell'esecuzione?

MICHELE. Moltissimo, senza dubbio. Ad esempio il fatto che dipingere un quadro richieda un progetto di lavoro che può avere anche scadenze molto lunghe facilita, invece che impedire, i mutamenti nel corso dell'elaborazione. Non bisogna immaginare, infatti, che la grande pittura del Rinascimento e del periodo barocco consistesse – ove si eccettuino le esecuzioni ad affresco ed a tempera (nelle quali pure esistono eccezioni) – nella fredda applicazione d'un metodo sempre identico a se stesso. È da segnalare d'altra parte che i progressi dell'accademismo hanno sempre costituito dei regressi della tecnica, perché

un principio esecutivo, tutte le volte che diviene regola fissa, tende ad essere inteso in termini aprioristici e quindi semplicistici ed errati. Una volta stabilito per esempio che «le ombre si danno in velatura» – come effettivamente si faceva nel Rinascimento, ma sempre sulla base d'un sottofondo già lavorato a corpo –, diventa un errore imperdonabile mescolare ad esse del bianco. Ora, questo errore imperdonabile è in realtà assolutamente necessario, soprattutto per le figure di grandi dimensioni, nelle quali le ombre stesse hanno bisogno di una chiara articolazione volumetrica; si capisce allora perché Ingres – che pure aveva diretto l'Accademia di Francia a Roma – consigliasse sempre ai suoi allievi, contro le regole accademiche, di mettere del bianco nelle ombre.

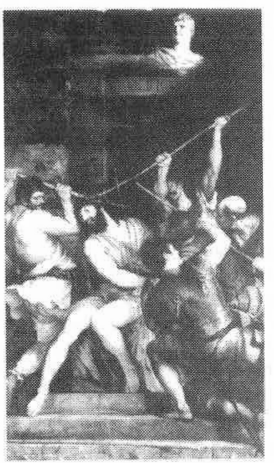
La tecnica non è immutabile perché dipende essenzialmente dal risultato che si vuole ottenere, e di per sé non garantisce niente, com'è facile constatare quando dalle opere dei grandi maestri del passato si passa ad osservare quelle dei loro allievi, che hanno applicato gli stessi procedimenti, ma senza vivificarli con nessuna invenzione. Il tratto, in pittura, è propriamente l'invenzione, vale a dire quell'elemento «indicibile» che, come ho già accennato prima, rivela «la mano» d'un certo pittore. La mano, qui, indica per sineddoche la sua individualità, la sua «mente», così come si manifesta nei movimenti del suo corpo.

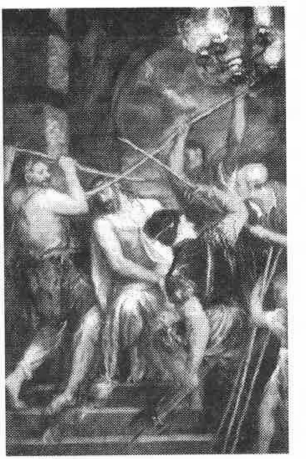
Ancora una volta è Tiziano che, soprattutto nelle sue ultime opere, ha dato il massimo sviluppo a questa caratteristica della grande pittura. Un testimone ci ha trasmesso la sua immagine, mentre dipingeva i suoi quadri con «un pennello grande come una scopa», proprio per non indugiare troppo sui dettagli, ma per creare, attraverso i tocchi ora sgranati, ora continui, quella grande tessitura di luminescenze e bagliori dalla quale soltanto emergono le figure, come se non fossero state affatto disegnate in precedenza, ma fossero delle mere concrezioni spaziali della luce. Il confronto tra le due versioni dell'Incoronazione di spine – quella del Louvre e quella non terminata dell'Alte Pinakothek di Monaco – è molto istruttivo da questo punto di vista. L'impianto plastico quasi scultoreo della prima tela, in cui Tiziano dimostra d'aver imparato molto dal suo soggiorno romano, è del tutto scomparso nella seconda. Le figure appaiono sgranate, addirittura impacciate nei loro movimenti, i panneggi imprecisi, e persino i bastoni sembrano piegarsi sotto la spinta d'una tensione che schiaccia tutto il dipinto. Infine Tiziano cancella il busto di marmo che compariva in alto nella tela del Louvre, sostituendolo con un lampadario acceso, le cui fiamme però non illuminano niente, ma si limitano a partecipare al movimento dell'insieme. E giustamente Vasari contrappone quest'ultimo stile di Tiziano a quello precedente, tanto più ac-

curato nei particolari, scrivendo che le sue opere eseguite durante la vecchiaia sono «condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie di maniera, che da presso non si possono vedere e di lontano appariscono perfette» (evidentemente per lo stesso motivo per cui il vestito di Santa Lucilla del Bassano appare luminoso solo se visto da lontano). Del resto, a differenza di coloro che guardavano i quadri di Tiziano nel Cinquecento, noi siamo perfettamente in grado di vederli e d'apprezzarli anche da vicino (senza dubbio è questo uno dei pochi risultati importanti dell'arte del nostro secolo), e possiamo valutare così la sapienza del suo tocco e della sua capacità di calibrare i colori, nell'inquietante ritmo immobile con cui è creato ogni dettaglio. E non c'è dubbio che un Tiziano, quand'è visto da vicino, batte qualunque Fautrier, Rothko o Pollock, quanto alla tecnica informale.

Naturalmente quest'abilità individualissima del tocco è, in tutta la pittura, al tempo stesso l'elemento più essenziale ed anche l'unico che non si possa trasmettere. Tiziano, ad esempio, ebbe dei buoni allievi, che continuarono ad usare i suoi criteri, come Palma il Giovane, ma nelle cui opere non è possibile vedere che una stanca replica delle capacità del Maestro. Ciò non significa però che non sia necessario, per dipingere, disporre d'un enorme bagaglio di nozioni anche tecniche. Non c'è nien-

te di arido in questa conoscenza, se essa è guidata dall'attenzione alle modalità del concreto far pittura. Anche oggi esplorare il modo di procedere degli autori del passato che più c'interessano può essere decisivo, purché si eviti di fare l'errore presuntuoso e a dire il vero molto comune di pensare che gli antichi maestri lavorassero proprio come noi.





Orientarsi su quale sia stato in concreto il modo di procedere d'un pittore del passato solitamente non è per nulla facile. Di solito si può ricostruire effettivamente – ma sempre con molta approssimazione e con i dubbi doverosi – solo il succedersi delle principali fasi d'elaborazione. Su problemi di questo

tipo, d'altra parte, esiste una bibliografia molto scarsa e di solito, quando non è guidata dai dati emersi nei restauri, del tutto inaffidabile. In un presunto manuale di tecnica pittorica ho letto per esempio che Tintoretto avrebbe usato delle imprimiture nere, e che lo strato di colore dell'Assunzione di Tiziano raggiungerebbe i due centimetri di spessore. Ma in questo genere di fantasticherie sul. l'antico si sono distinti anche pittori molto noti, come Degas e De Chirico. L'unico modo di venire a sapere qualcosa di preciso sulla tecnica dei pittori d'una volta è, come accennavamo poco fa, quello di ricorrere all'analisi chimica di minuscoli frammenti di colore dei loro quadri, come avviene oggi nel corso dei restauri.

Tuttavia avere a disposizione questo bagaglio di nozioni tecniche deve servire solo per poterci interrogare di volta in volta non solo sul modo in cui potremo raggiungere un certo risultato, ma anche su quale risultato vogliamo raggiungere. Infatti, restando prigionieri del «si fa così», si finisce per concepire come possibili esclusivamente alcune soluzioni, limitando anche la nostra capacità d'immaginarne delle altre. Prima abbiamo parlato di sfuggita d'una vera e propria dialettica della tecnica pittorica. Dipingere un quadro non è mai dipingere esattamente il quadro che avevamo pensato di realizzare, perché nel corso dell'esecuzione emergono mille problemi nuovi

ed imprevisti, ciascuno dei quali può venire risolto in molti modi nuovi ed inattesi, ed il pittore dev'essere sempre disponibile ad affrontare i primi, ma soprattutto a non rifiutare i secondi (e questo è ancora più difficile). Tuttavia, di solito non ci accorgiamo neppure d'essere di fronte ad un problema, se non intuiamo almeno oscuramente quale sia la sua soluzione. Ora, s'è vero che guardare un quadro significa eseguirlo, eseguirlo dovrà significare necessariamente, anche, guardarlo, non rimanendo immobili né dinanzi all'idea pittorica di partenza, né dinanzi ai risultati che riusciamo ad ottenere man mano che il lavoro avanza, i quali spesso possono suggerirci delle idee nuove e migliori di quella originaria. L'esempio delle due versioni dell'Incoronazione di spine di Tiziano è particolarmente istruttivo al riguardo: le due tele partono dallo stesso schema compositivo. Tuttavia, a differenza di quello che fanno quasi tutti i pittori d'oggi, Tiziano non ha affatto copiato il dipinto precedente, ma ha trasformato completamente l'idea di partenza, proprio perché l'ha tradotta con una potenza gestuale che è infinitamente più problematica e violenta di quella con cui aveva eseguito la prima tela. In quella di Monaco la pittura stessa è il corpo martoriato di Cristo, e non c'è il minimo dubbio che Tiziano s'è in qualche modo identificato, dipingendo, con i flagellatori. La grandezza straordinaria di un'opera come questa

dipende proprio dalla duplicità interrogativa e profondamente angosciosa della posizione dell'autore e di chi guarda il quadro, che sono al tempo stesso peccatori ed innocenti, condannati e salvi, uomini e dei. Ma quest'angoscia non ha impedito affatto a Tiziano di dipingere, e solo la realtà bruciante del suo gesto supera la contrapposizione sterile e binaria della disperazione e della certitudo futuri, realizzando così per noi tutti un dolente pezzo di paradiso. A differenza del pittore, che deve sapere, se lo è davvero, che cosa sta facendo mentre dipinge (anche se non potrà mai saperlo sino in fondo), chi guarderà il suo quadro può invece anche non sapere che cosa sta vedendo – e di solito effettivamente è quello che succede –, ma, ciò nonostante, sarà comunque indotto – almeno se, come si dice, ha un minimo di sensibilità per la pittura – a ripercorrere le tracce dell'esecuzione, individuandone i tratti ed i glifi più salienti, e riuscendo in questo modo a cogliere perfettamente il valore iconico del quadro. Questo, infatti, come abbiamo visto, non sta né nella tela né nei colori usati, ma solo in chi, vedendolo, lo crea. E del resto quella che abbiamo chiamato la «sensibilità» per la pittura non è che un oscuro sapere. Proprio per questo abbiamo detto che anche chi guarda veramente un quadro lo sta facendo, almeno in parte. Egli, infatti, senza dubbio, ruba la verità della scena che gli viene rivelata, ma nello stesso tempo,

diventandone il testimone, viene attratto a sua volta all'interno del dipinto, sovrasoggettivandosi proprio perché aggiunge a ciò che vede qualcosa che non vi era certamente incluso: la sua individuale, irripetibile esperienza.

ELEUTERIO. Capisco molto bene quello che dici, proprio perché, pur non avendo mai preso in mano un pennello in vita mia, l'ho sperimentato mille volte nei musei. E capisco anche molto bene, adesso, perché dipingere ed amare la pittura siano degli atti etici, prima ancora che estetici.

MICHELE. Tuttavia nell'eticità della pittura non c'è neppure la minima traccia di moralismo. Un pittore, strutturalmente, in quanto dipinge, non può mai essere prude, perché dipingere è sempre e comunque compiere una vera e propria seduzione di chi guarderà il quadro.

ELEUTERIO. Ma questa seduzione non si verificherà se il pittore non è stato il primo a subirla. Bisogna tenerne sempre conto, quando si tratta di pittura: si è sempre vicini all'idolatria, se non si riesce a dare la giusta impostazione al lavoro che compiamo, quando dipingiamo o guardiamo un quadro eseguito da altri. Non esiste una pittura innocente. Un quadro, se lo fosse, non sarebbe pittura. Solo il valore iconico d'un dipinto ne traduce la colpevolezza – ed è colpevole già il fatto che un dipinto ci sia – in una strada di salvezza. Questo non significa

che basti considerare un quadro come pornografia per essere sulla strada giusta, anche se non si sarà mal sulla strada giusta quando non si è mai riusciti a considerare un quadro per il suo valore pornografico (che ha sempre, se è un buon quadro, qualunque soggetto rappresenti; del resto la pornografia idolatrica, quando si tratta di soggetti religiosi, diviene addirittura blasfemia: e qui si comprende ancora meglio perché Tiziano non potesse che identificarsi con i flagellatori, mentre dipingeva le due Incoronazioni). E tutto questo chiarisce ulteriormente quello che abbiamo detto prima sulle icone.

41. La sprezzatura

MICHELE. Effettivamente quando la Maja desnuda di Goya veniva collocata dietro la Maja vestida, in modo tale da diventare visibile solo se il secondo quadro veniva sollevato, o quando non so più che Cardinale nascondeva dietro una tenda, in fondo alla sua collezione, l'Amore vittorioso di Caravaggio, in modo da sottolineare al massimo l'aspetto erotico, quando essa veniva aperta dinanzi al visitatore, quel che si rivela in queste inscenazioni non è affatto un gioco perverso del collezionista con le opere che possiede, ma una componente assolutamente fondamentale della pittura (che va del tutto perduta nei musei, ed invece, per fortuna, è ancora perfettamente evidente nelle

chiese): il fattore della sorpresa e soprattutto dell'incontro con l'immagine. In questo incontro troverà un suo tornaconto non solo l'aspetto più cochon, come si dice, dell'amore per la pittura (eccetto che dell'amore per la pittura astratta, beninteso, che invece è il colmo del peggiore moralismo iconoclastico), ma anche, e nello stesso tempo, il suo aspetto meglio fondato eticamente, grazie al quale guardare un quadro può diventare un'avventura, oltre che dei sensi, anche dello spirito. Ed è proprio perché la pittura non è soltanto una pornografia raffinata, ma è anche un'avventura dello spirito, che qualcuno che s'intendeva certamente d'entrambe le cose, Baldassar Castiglione, scriveva nel Cortegiano che l'essenziale, nella pittura, è la sprezzatura, vale a dire quella capacità che hanno solo i geni di realizzare con un solo colpo di pennello le raffigurazioni più complesse e suggestive. Infatti, solo nella sprezzatura noi veniamo in presenza della cosa. È grazie ad essa – vale a dire allo stile – che l'inconoscibile ci diventa noto. Nulla è più reale, per esempio, d'un mantello di velluto rosso ottenuto con una sola velatura di carminio (come quello in cui è avvolta la madre di Rembrandt in un ritratto del Rejksmuseum di Amsterdam), o d'una brocca di cristallo posata per terra in un angolo, mentre l'Arcangelo Gabriele dà l'annuncio a Maria (come quella che Tiziano aggiunse alla tela veneziana di San Salvador). Eppure

non dobbiamo ingannarci: la sprezzatura ottiene tutti i suoi risultati solo quando interviene su un tessuto pittorico in cui tutto è stato calcolato. Proprio per questo il fatto che il tratto venga privilegiato sulle altre due funzioni, come nella pittura del XX Secolo, non favorisce nemmeno lo sviluppo di questo aspetto dell'arte, perché il tratto stesso è negato quando si nega il suo valore iconico. Invece gli ultimi lavori di Tiziano sono davvero insuperabili, da questo punto di vista. Si pensi al San Sebastiano dell'Ermitage, alla Purizione di Marsia di Kromeriz, o all'ultima Pietà: in questi dipinti non c'è un solo glifo o un solo tratto che non sia una sprezzatura; qui davvero l'incontro non riguarda più un quadro, ma le sorti del mondo. Esso è trattenuto in un crepuscolo misterioso e senza speranza, in cui è sospesa per sempre ogni nostra domanda, perché siamo esposti noi stessi all'evidenza assoluta della distruzione o della creazione, della morte o della nascita di qualcosa di assolutamente sconosciuto, ma che pure ci è perfettamente familiare, perché questo qualcosa è noi stessi. Siamo noi stessi che trafiggiamo il Santo, che scortichiamo il sileno, o che c'inginocchiamo dinanzi al corpo di Cristo, disfatto nella luce. Ma siamo noi stessi solo in quanto non sappiamo chi siamo, solo in quanto il nostro destino ci è del tutto nascosto, oppure oscuramente l'intuiamo, al fondo delle nostre passioni, delle nostre colpe e dei

nostri dolori. E quando Tiziano, in un angolo del suo ultimo quadro, ch'è un gigantesco ex-voto, dipinto poveramente per la propria tomba (utilizzando ben sette frammenti di tela recuperata da altri lavori), inserì una piccola icona, posata per terra in un angolo, nella quale egli stesso, con suo figlio, prega per la salvezza dalla peste che imperversa a Venezia, noi capiamo bene, finalmente, che cos'è la pittura, e che cosa deve ritornare ad essere per essere se stessa: l'ultima salvezza dalla distruzione della distruzione. Nessun pittore ha mai capito questo meglio di Tiziano. Non solo la pittura, ma tutta la nostra vita è solo una piccola offerta crudele fatta all'invisibile.

VI. Dipingere

42. Gli antichi e noi

ELEUTERIO. Hanno suonato?

MICHELE. Mi pare di sì.

ELEUTERIO. Vado a vedere chi è.

GRAZIANO. Dal momento che ho finito prima del previsto, ho pensato di tornare, sperando di trovarvi ancora a chiacchierare. Francamente mi sarebbe proprio dispiaciuto perdere le ultime battute.

MICHELE. A dire il vero avevamo pensato molto male di te, quando sei andato via.

GRAZIANO. Cioè che non avessi nessun impegno, ma fossi semplicemente arrabbiato per quello che dicevate? Ebbene, lo ammetto. Ero furibondo: con voi due, e forse soprattutto con me stesso.

MICHELE. Eri furibondo per il fatto che eri furibondo?

GRAZIANO. Per l'appunto. Così sono andato a bere un caffè, e questo mi ha calmato.

ELEUTERIO. Di solito si dice che rende nervosi, e che non fa dormire.

GRAZIANO. A me fa l'effetto contrario. Così, ci ho ripensato, e m'è parso d'aver fatto una stupidaggine ad andare via.

MICHELE. Una volta tanto, sono perfettamente d'accordo con te.

GRAZIANO. Infatti, pur essendo le tue – o le vostre – idee così diverse dalle mie, perché mai non avrei dovuto starvi a sentire?

ELEUTERIO. Noi avevamo fatto un'ipotesi su questo punto.

GRAZIANO. Posso sapere qual è?

ELEUTERIO. Avevamo pensato che io e Michele ti stessimo – come dire? – togliendo il lavoro da sotto i piedi.

GRAZIANO. Effettivamente non avevate torto. La mia impressione era proprio questa. Ma allora mi sono detto: in fondo, perché non provare a capire meglio? In fin dei conti, non si sa mai: tornare all'antico...

MICHELE. Ma io non penso affatto di tornare all'antico. Cerco soltanto di dipingere.

GRAZIANO. Volevo dire proprio questo. Prima di darmi torto, potresti almeno starmi a sentire...

MICHELE. Hai ragione, scusami.

GRAZIANO. Volevo dire: tornare all'antico, per comprendere quali sono sempre stati, almeno nella nostra tradizione, i princìpi della pittura, potrebbe servire per andare avanti, per trovare nuove forme espressive.

MICHELE. Infatti io non credo affatto di «tornare all'antico». Non sono un classicista, o stupidaggini di questo genere. Credo d'andare avanti, anche se la mia strada sembra portare indietro. Ma in fondo perché no? Quando si sbaglia strada, è più utile tornare sui propri passi che ostinarsi a tutti i costi nella direzione di prima.

43. Imparare a dipingere

GRAZIANO. E a che punto siete arrivati, con la vostra conversazione?

ELEUTERIO. Michele m'ha spiegato che cosa intende per icona e per tratto.

MICHELE. Ed Eleuterio ha spiegato a me che differenza c'è fra la pittura cattolica e quella ortodossa.

GRAZIANO. Peccato. Mi sarebbe piaciuto starvi a sentire.

MICHELE. Sarebbe bastato rimanere.

GRAZIANO. Naturalmente non posso chiedervi di riassumere i risultati cui siete arrivati.

MICHELE. Assolutamente no!

ELEUTERIO. Però pensavo di chiedere a Michele di parlare un po' dei suoi quadri e del suo modo di dipingere. Magari, se vorrà farlo, dalle sue parole potrai ricavare almeno un po' di quel che hai perso.

GRAZIANO. Mi sembra che vada benissimo.

ELEUTERIO. Allora? Quello che prima dicevi era solo il frutto d'una riflessione sulla pittura in generale, o dipende anche dal tuo modo di dipingere?

MICHELE. Senza dubbio anche da questo. Credo anzi che, se un giorno non avessi iniziato a dipingere, non sarei mai giunto a vedere nei quadri dei musei quel che ci vedo adesso.

GRAZIANO. Dev'essere per questo che non sopporti i critici e gli storici dell'arte.

MICHELE. È così poco vero che non li sopporto, che ora sono felice come una pasqua perché tu sei tornato.

GRAZIANO. Bene, allora è l'occasione giusta per far capire anche a me come dipingi. Magari ci potrei scrivere un articolo.

MICHELE. Dovere tuo.

GRAZIANO, Allora, affare fatto. Tu parla, ed io scriverò un articolo sui tuoi capolavori.

MICHELE. Come dicevo prima, non m'importa che lo siano. M'importa molto di più che invece siano dipinti con criterio, e soprattutto m'importerebbe ancora di più di poter trasmettere a qualcun altro quello che ho imparato dipingendo.

GRAZIANO. Vuoi dire che nessun t'ha insegnato niente?

MICHELE. Naturalmente non posso giungere fino a questo punto. Moltissimi m'hanno insegnato qualcosa. Quel che è certo, però, è che non ho mai frequentato un'accademia d'arte.

ELEUTERIO. È questo ti dispiace?

MICHELE. Da ragazzo avrei voluto. Ma mio padre, che c'insegnava, trovava che i ragazzi, lì, non imparavano niente. Così mi suggerì d'andare al liceo classico.

GRAZIANO. E ti pare d'aver perso un'occasione?

MICHELE. Francamente no. Se non avessi frequentato il classico, non potrei leggere Omero e Platone nel testo originale. E francamente credo che questo, per me, non sia meno importante che saper vedere come sono fatti (voglio dire eseguiti) i quadri che amo. Del resto le prime nozioni della pittura le ho imparate proprio da mio padre.

GRAZIANO. Era un pittore.

MICHELE. No, era un architetto. Ma qualche volta dipingeva. Così, da ragazzo, vedendo quello che faceva, ho imparato anch'io ad usare i colori. Ho anche fatto qualche quadro. Poi, siccome pensavo che bisognasse essere moderni, e nella pittura moderna era stato fatto tutto e il contrario di tutto, un bel giorno misi via i pennelli. Fu solo dopo molti anni che una volta, per gioco, provai a disegnare la mia mano sinistra. Da ragazzo, quando disegnavo le mani, i risultati erano spaventosi. Invece quel giorno disegnai qualcosa che assomigliava decisamente ad una mano, e non ad un polpo. Così mi dissi: perché non ci riprovi? Naturalmente sapevo tutto sulla storia dell'arte, ma non sapevo disegnare, e non avevo nemmeno la pazienza d'imparare gradualmente. Credo d'aver perduto degli anni proprio per questo. Ma alla fine mi pare d'essere riuscito ad imparare l'essenziale.

ELEUTERIO. Che vuol dire, in questo caso, imparare? È come imparare a guidare l'automobile, a suonare uno strumento musicale o a parlare una lingua straniera?

MICHELE. Penso di no. Se mai è come imparare a comporre o a scrivere poesie. Ma siccome non so niente di musica, e non scrivo poesie, non posso fare paragoni. Direi che ho capito d'aver imparato quando ho iniziato ad accorgermi subito dei miei errori. Credo che saper dipingere significhi esattamente

questo: essere capaci di costruire un'immagine, livello per livello. Non è affatto facile. Bisogna partire da un'idea precisa, ma non troppo, altrimenti dipingere diviene un esercizio piatto e noioso, come lavorare a maglia. Bisogna anche riuscire a sorprendersi di tutto quello che s'impara ogni volta che il quadro prende forma sotto le tue mani. Ogni volta è una scoperta. Proprio per questo ho finito per appassionarmi alla pittura.

GRAZIANO. Credo di capire. Ma secondo te si può insegnare a fare questo?

MICHELE. Assolutamente sì. Tuttavia credo che nelle accademie d'arte non lo si faccia più da molto tempo, anzi che in fondo non lo si sia mai fatto. Penso che invece lo si facesse benissimo nelle antiche botteghe, nelle quali tutti gli allievi, fin dai primi passi nell'arte, collaboravano al lavoro. Questo invece non accade mai nelle accademie. E non credo che sia solo per caso se la grande pittura del passato è sopravvissuta solo un secolo alla fondazione della prima accademia.

GRAZIANO. Che pure era diretta da un pittore che tu dovresti amare.

MICHELE. Certo che amo Bronzino. Ma vedi: era stato a bottega da Pontormo, dove aveva imparato i segreti del mestiere. Da Bronzino, invece, chi ha imparato a dipingere? Sapresti dirmi un nome?

GRAZIANO. In questo momento, veramente...

MICHELE. Lo vedi? Non viene in mente nemmeno a te il nome d'un allievo di Bronzino. Naturalmente non credo che sia stata colpa sua. Ciò che stava mutando, a Firenze, era lo spirito della committenza.

ELEUTERIO. Sì, ma lasciamo un po' da parte la storia, e torniamo ai tuoi quadri. Vuoi andare per ordine, e spiegarci materialmente come procedi quando inizi un quadro?

44. Il glifo come ripetizione

MICHELE. Volentieri. Prima di tutto bisogna capire che cosa si vuole dipingere.

ELEUTERIO. Insomma scegliere un soggetto.

MICHELE. Non direi. Naturalmente bisogna sapere se si vuole dipingere una donna nuda o un cavolfiore. È chiaro che non è lo stesso. Ma non basta. Se non si sa bene qual è l'idea di partenza, si rischia di far assomigliare la donna a un cavolfiore.

GRAZIANO. Ma che cosa intendi esattamente per «idea»?

MICHELE. Proverò a spiegarmi. Credo che quanto ora dirò accada più o meno nello stesso modo ogni volta che si crea qualcosa. All'inizio c'è solo una sospensione d'elementi inerti, come in una miscela che non diventa soluzione, finché non av-

viene quel qualcosa che fa precipitare un nuovo composto, come si dice in chimica. Questo qualcosa è l'idea.

GRAZIANO. Puoi fare un esempio, magari partendo da un tuo quadro?

MICHELE. Certo, ma temo che sarebbe troppo impudico.

ELEUTERIO. Perché? Spiegati meglio.

MICHELE. Per farlo, preferisco partire dal mito. «In principio», nella pittura, come nelle altre arti, suppongo, c'è sempre il desiderio.

GRAZIANO. Questo mi pare ovvio.

MICHELE. Non penso mica tanto che lo sia. Tutto sta a capire di che desiderio parlo. Non si tratta affatto di pornografia, anche se la pornografia può entrarci. Pensate ai due miti greci sull'origine della pittura.

ELEUTERIO. Quello del contorno dell'ombra e quello delle orme dei lottatori rimaste sulla sabbia.

MICHELE. Sì. Quello che appare chiaro, in questi miti, ma anche in tutta l'arte greca – mentre lo è molto meno in quella egiziana, in quella assirobabilonese, in quella persiana – è che si tratta d'un desiderio relativo al corpo. Ma il corpo, qui, non è assunto nella sua immobilità glittica, come appunto nell'arte del medio oriente, perché invece è colto in quel che re-

sta del suo movimento. Il glifo – il contorno della figura tracciato sul muro o rimasto impresso nella sabbia – non rimanda al corpo in quanto tale, ma è, per così dire, soltanto il resto d'un suo movimento.

ELEUTERIO. Questo mi pare molto importante, perché può consentirci di concepire tutta l'arte classica in un modo non classicistico.

MICHELE. Esattamente. In realtà il pittore non farà altro, con la propria arte, che è prima di tutto il disegno, che sostituire alla traccia naturale – l'impronta nella sabbia o l'ombra sul muro – la traccia prodotta da lui. Il glifo, così, finisce per coincidere con il tratto.

GRAZIANO, È un po' come nella teoria dell'imitazione.

MICHELE. Sì, ma al contrario: non è l'arte ad imitare la natura, ma la natura a contenere anticipatamente l'arte.

ELEUTERIO. In altri termini, in natura esisterebbe già una figura dell'arte.

MICHELE. Una figura?

ELEUTERIO. Come nel cristianesimo si dice che Isacco è figura di Cristo.

MICHELE. Capisco. Sì, credo che sia proprio così. Ora, la cosa importante è questa: in Grecia, a differenza di quanto accadeva altrove, nell'antichità, lo stesso gesto glittico è concepito

come una ripetizione del movimento che s'è compiuto, e che quindi è perduto per sempre. Solo grazie a questo, mi sembra, l'arte greca ha raggiunto quella perfezione che tutti attribuiamo ad essa, ed ha instaurato la tradizione alla quale apparteniamo.

GRAZIANO. Ma questa concezione non ti sembra troppo etnocentrica?

MICHELE. Per niente, perché potrebbe estendersi molto facilmente anche all'arte indiana, e soprattutto a quella cinese e giapponese, nella quale è evidente che il gesto pittorico tende proprio a ricreare l'istante.

GRAZIANO. Ma lì non si tratta di corpi.

MICHELE. Non immediatamente, almeno. Anche nelle nature morte e nei paesaggi occidentali non ci sono corpi. Questo però non significa che in origine non ci fossero, e che poi, per così dire, siano stati aboliti. Del resto è noto che questi generi, in origine, si sono resi autonomi dalla pittura di storie: le nature morte erano i dettagli, ed i paesaggi gli sfondi. Questo è un punto importante, sul quale vale la pena di soffermarsi un attimo. Il desiderio di cui si tratta nell'arte non è affatto semplicemente un desiderio sessuale. Se così fosse, l'arte coinciderebbe sempre con la pornografia. Invece è più vero il contrario.

GRAZIANO. Che vuol dire?

MICHELE. Cercherò di spiegarmi meglio. Non si tratta, attraverso il tratto che contiene il glifo, di fermare un corpo, ma di fermare il suo movimento: di fermarlo, naturalmente, solo riproducendolo nel tratto dell'artista e solo per renderlo riproducibile nella fruizione dell'opera.

ELEUTERIO. Insomma si tratterebbe sempre d'una «ricerca del tempo perduto».

MICHELE. O piuttosto di ritrovarlo.

ELEUTERIO. Come nell'ultimo volume della Recherche.

MICHELE. Sì. Solo da questa ripetizione-perpetuazione del movimento del corpo – vale a dire dell'atto – proviene la grandezza dell'arte classica e del Rinascimento. Quando l'arte cessa d'essere questo, cessa anche la sua grandezza. Essa si riduce ad artigianato, magari nobilissimo, ma che ha perso ogni contatto con la scommessa essenziale: quella contro il tempo.

ELEUTERIO. Ne consegue che, secondo te, l'arte nella sua espressione più autentica, non può essere contrapposta alla sfera dell'eticità, perché ne fa parte.

MICHELE. Esattamente.

ELEUTERIO. E questo ci spiegherebbe perché anche la migliore arte bizantina e medioevale rimane artigianato, per quanto magari sublime, mentre solo nel Rinascimento si ritorna all'antico.

MICHELE. In realtà non si fa questo, ma si concepisce di nuovo il gesto dell'artista come una figura dell'atto, e come una figura ch'è un atto a propria volta.

ELEUTERIO. Ma non capisco ancora perché prima dicevi che sarebbe impudico parlarci dei tuoi quadri. Il desiderio di cui parli, appunto, non è quello sessuale.

MICHELE. Le cose però non sono così semplici, perché un atto sessuale che cos'è, se non un atto? Credo che l'arte abbia sempre avuto uno stretto legame con la sessualità – soprattutto nelle sue espressioni classiche, come del resto è perfettamente evidente –, solo che non l'ha stabilito dal versante della rappresentazione, ma da quello dell'atto. To credo che anche la sessualità possa essere sublime, quando produce dei veri atti. Ma questo non significa che invece si possa capire niente della natura dell'atto se ci si riferisce come modello alla sessualità.

ELEUTERIO. Questo confermerebbe le tesi di Teofilo sul fatto che la sessualità è una riduzione dell'amore, invece che il contrario.

GRAZIANO. Cioè? Quale sarebbe il contrario?

ELEUTERIO. La psicanalisi ha sempre pensato che invece l'amore sia una complicazione della sessualità.

MICHELE. L'arte – nel senso dell'atto di praticarla –, quindi, è sempre ed immediatamente un'espressione erotica. E

questo del tutto indipendentemente dal soggetto rappresentato.

ELEUTERIO. Perciò prima distinguevi l'idea dal soggetto.

MICHELE. Esattamente. Dipingere un cavolfiore non è un atto erotico meno che dipingere la Maja desnuda. Ma questo non significa che dipingere un cavolfiore o una donna non richieda dei tratti profondamente diversi. La loro differenza radicale, però, non è affatto sessuale. Voglio dire che dipingere un cavolfiore non è un'attività meno sessuale che dipingere una donna nuda, anche se i tratti necessari per dipingere i due soggetti saranno per tutto il resto molto diversi.

GRAZIANO. Ma allora l'arte astratta potrebbe rientrare benissimo in quello che tu dici, mentre prima mi pareva che tu lo negassi.

MICHELE. Infatti, lo nego.

GRAZIANO. Puoi spiegarmi perché?

MICHELE. Perché in essa viene a cadere – o per lo meno a ridursi – il momento iconico.

ELEUTERIO. Effettivamente finora hai parlato del glifo e del tratto, non dell'icona.

MICHELE. È facile capire perché. L'icona e l'idea sono la stessa cosa. È l'icona che guida la formazione del dipinto, e che

quindi assegna la giusta forma ad ogni suo elemento. L'icona, in definitiva, è l'atto stesso, non in quanto eseguito (perché per eseguirlo materialmente il glifo ed il tratto sono sufficienti), ma in quanto reso riconoscibile e quindi riproducibile.

ELEUTERIO. Ma è reso riconoscibile già dal glifo.

MICHELE. Sì, il glifo lo rende riconoscibile, ma solo come significazione. Invece nell'icona l'atto è riconosciuto perché è chiamato in presenza. Tu non ti limiti a compierlo, ma sai che cosa stai facendo e, per così dire, sai anche che lo stai facendo per sempre. Invece nell'arte astratta questo non accade. Un quadro dell'ultimo Tiziano non è meno informale d'un Pollock. Ma Tiziano ti dà la possibilità di sapere di che cosa si tratta, mentre Pollock no. Per questo l'arte di Tiziano è somma, quella di Pollock è invece solo un indizio della disperazione della nostra epoca.

GRAZIANO. Non capisco.

MICHELE. Le sgranature di colore della Pietà di Venezia, del San Sebastiano di Pietroburgo o del Marsia di Kromeriz non sono certo meno disperate dei gesti di Pollock. Tuttavia, grazie al loro valore iconico, esse lasciano un posto per vivere. Il figlio di Tiziano è morto di peste, nonostante l'ex-voto contenuto nella Pietà, ma in realtà egli – come suo padre – continua a vivere proprio grazie a quel quadro. Tutto questo non accade

invece con Pollock, con Fautrier o con Rothko. E non accade nemmeno con Bacon o con Picasso. Io non penso affatto che questi autori non siano grandi pittori. Penso solo – e per questo non condivido i princìpi che li hanno guidati nella loro opera – che essi non ci lascino nessuno spazio per vivere. La disperazione della pittura astratta, o della pittura defigurativa...

ELEUTERIO. Questo neologismo mi pare proprio simpatico!

MICHELE....come quella di Bacon o di Picasso è davvero senza speranza. L'obiezione che io faccio all'arte moderna non è estetica, ma etica. Infatti, quando eliminiamo o riduciamo l'elemento iconico, che succede?

GRAZIANO. Che succede?

MICHELE. Prova a dirlo tu.

GRAZIANO. Vediamo... Succede che la ripetizione del tratto diviene...

MICHELE, Sì, diviene che cosa?

GRAZIANO. Pornografia.

MICHELE. Te Deum laudamus! Vedi che ora hai capito?

GRAZIANO. Ma nei quadri astratti non c'è niente di pornografico.

MICHELE. E questa è la cosa peggiore. Se almeno i pittori del XX Secolo avessero dipinto dei coiti, questo lascerebbe an-

cora sperare. Invece niente, non hanno fatto nemmeno questo, ma hanno sovrapposto il resto del gesto di distruzione al resto dell'atto sessuale, sovrapponendo così l'amore all'assassinio. Riesco a spiegarmi, adesso? Questo mi pare gravissimo.

45. L'idea

ELEUTERIO. Insomma ti pare una colpa contro lo spirito.

MICHELE. Appunto.

ELEUTERIO. Ma ora vuoi dirci come concepisci, progetti, inizi ed esegui un quadro?

MICHELE. Sono momenti diversi, che converrà considerare separatamente. In principio, naturalmente, c'è un'idea. Quest'idea, dicevo, non dev'essere troppo precisa.

GRAZIANO. È curioso, perché hai appena detto che l'idea e il momento iconico sono la stessa cosa.

MICHELE. Non è curioso per niente, perché l'icona viene prima di tutto, anche se, all'inizio, non sai ancora troppo bene qual è. È come quando vuoi dire qualcosa, e cerchi le parole per farlo. Per questo l'icona è così fondamentale, nella pittura, che possiamo considerarla identica alla prima idea del quadro, prima ancora d'iniziarlo. Del resto essa sarà anche l'effetto suscitato dal dipinto, quando sarà ultimato.

ELEUTERIO. Insomma è come il senso rispetto alla significazione.

MICHELE. Sì, l'icona è il senso del dipinto, e il glifo è la sua significazione.

GRAZIANO. E il tratto che cos'è?

MICHELE. Diciamo che è il modo di pronunciare le parole.

ELEUTERIO. Capisco.

MICHELE. Per me l'icona, solitamente, è suscitata soprattutto dalla pittura stessa, dal dettaglio d'un quadro, dalla volontà d'imparare ad ottenere un certo effetto. È probabile che per altri pittori siano altri gli elementi determinanti. Non lo so. Tuttavia penso che, se non ci fosse già della pittura, nessuno dipingerebbe.

ELEUTERIO. Come nessuno scriverebbe dei romanzi o delle poesie se non ci fossero già dei romanzi o delle poesie.

GRAZIANO. Ma la vita, allora, che posto ha nei tuoi quadri?

MICHELE. Assolutamente nessuno. La pittura è pittura. La pretesa realtà è solo retorica scadente. L'unica realtà, nella pittura, è quella pittorica. Perciò Oscar Wilde aveva perfettamente ragione a dire ch'è la natura ad imitare l'arte. L'idea iniziale del quadro, quindi, è solitamente molto vaga, perché, in

quanto icona, è del tutto inesprimibile. È solo quando trovo dei glifi sui quali appoggiar la che essa si precisa. Solo allora posso iniziare ad abbozzare un quadro, magari solo con uno schizzo molto rapido, che però già lo contiene in potenza.

ELEUTERIO. Quindi viene prima l'icona, poi il glifo, e solo alla fine il tratto.

MICHELE. Proprio per questo la pittura moderna è un tipico esempio di perversione espressiva, perché si è preteso che prima venisse il tratto, poi eventualmente, il glifo e solo alla fine – ammesso che ci si arrivi – l'icona.

GRAZIANO. Finalmente inizio a capire che cosa volevi dire quando sostenevi che la pittura moderna è filosofia. Secondo te è filosofia semplicemente perché non è pittura.

MICHELE. Appunto: quindi, se vale qualcosa, è solo perché è uno sviluppo di pensieri,

GRAZIANO. Perché, nella pittura non c'è pensiero?

MICHELE. Certamente, ma pensiero pittorico. A mio modo di vedere in un quadro di Caravaggio c'è una filosofia molto migliore di quella che c'è in una tela di Picasso, ma la filosofia di Caravaggio è pittorica, quella di Picasso è solo riflessione astratta.

GRAZIANO. E quindi non è pittura...

ELEUTERIO. Puoi spiegare meglio che cosa intendi quando dici che la pittura, in quanto tale, contiene della filosofia, e quindi del pensiero?

MICHELE. Credo che questo diventerà più chiaro man mano che avanzeremo lungo il cammino dell'esecuzione d'un quadro. Comunque posso anticipare questo: nella pittura c'è del pensiero, proprio come ce n'è nella danza, nella musica o in qualunque altra espressione artistica. Ma l'arte non è un pensiero detto, è pensiero agito, fatto. Per questo l'arte è vita.

GRAZIANO. Eccola!

ELEUTERIO. Che cosa?

GRAZIANO. La vita, che prima Michele sembrava aver gettato fuori dalla finestra.

MICHELE. Sì, è vero. Ma vedi, non è lo stesso che intendevi tu. Dipingere è vita. Dipingere la vita, invece, significa solo compiere un assassinio.

46. L'abbozzo

GRAZIANO. Il progetto d'un quadro, quindi, è diverso dall'idea di partenza.

MICHELE. Certo. L'abbozzo – o quella che una volta si chiamava «prima idea» (ma l'idea, dicevo, viene prima di stendere anche un solo tratto su un pezzo di carta) – è già un passo

verso l'esecuzione. Può essere anche uno scarabocchio, o una fotografia.

GRAZIANO. Una fotografia?

MICHELE. Perché no? Di Leonardo si dice che inseguisse per delle mezze giornate alcune persone, la cui faccia voleva inserire in un dipinto. Se avesse avuto una macchina fotografica, avrebbe fatto prima. Non vedo che cosa ci sia di scandaloso. Spesso faccio delle foto proprio pensando di trarne dei quadri. O posso trovare delle foto d'altri che si prestano benissimo a questo scopo. Certo, la traduzione non è immediata, perché la fotografia ha i suoi mezzi espressivi, che non sempre coincidono – anzi di solito non coincidono affatto – con quelli della pittura. Del resto non dobbiamo dimenticare che oggi, abituati come siamo a vedere delle immagini, ci sono degli oggetti che sono diventati impossibili da dipingere, senza che ne venga fuori una cartolina. Questo problema non esisteva al tempo di Canaletto e di Bellotto. In definitiva essi non eseguivano altro che delle splendide cartoline di lusso –- insomma dei ritratti di città –, per venderli ai turisti. Quando divennero famosi, gli vennero commissionati appositamente.

GRAZIANO. Ma in questo modo non rischi di subordinare le esigenze della pittura a quelle di un altro mezzo espressivo?

MICHELE. Certo, questo rischio c'è, tanto più che la macchina fotografica spesso altera le prospettive, mette troppo in rilievo dei dettagli insignificanti, incupisce i contrasti della luce e dell'ombra. L'importante perciò è subordinare la fotografia alla pittura (alla prima idea) e non vice versa. Del resto già nell'Ottocento dei pittori hanno usato la fotografia come sistema di scrittura. In definitiva da una foto è abbastanza facile estrarre un glifo, se non si vuole usare il plez ar.

GRAZIANO. Che male ci sarebbe?

MICHELE. Nessuno, se si tratta d'un paesaggio. Ma nessun paesaggio può essere finito in plein air. Un paesaggio di Claude Lorrain richiedeva anche dei mesi, per essere eseguito, soprattutto per via dei tempi d'asciugatura del colore. Perciò un paesaggio di Van Gogh, eseguito in una mattinata, ha un significato completamente diverso, dal punto di vista pittorico.

GRAZIANO. E che ne pensi di Van Gogh? Anche lui era un non pittore?

MICHELE. Per nulla, era un grandissimo pittore. Ma è anche un pittore da non seguire, se non per la sua bravura nel tocco (nel tratto), che può giungere al sublime.

GRAZIANO. Perché allora non dev'essere seguito?

MICHELE. Perché nonostante tutto va nella direzione sbagliata. Non per via del puntinismo – che in fondo è una

tecnica come un'altra –, ma perché arriva troppo presto al risultato. Ho provato a dipingere dei quadri con dei soggetti vangoghiani (dei paesaggi provenzali, dei girasoli), ma con tutt'altra tecnica, e con dei risultati completamente diversi.

GRAZIANO. Ci credo.

MICHELE. Quando dico «diverso», questo non necessariamente significa migliore dal punto di vista pittorico immediato. Credo che però siano migliori dal punto di vista del senso della pittura, proprio perché dipingendo, per esempio, un campo di girasoli – e mi ci sono voluti dei mesi –, non puntavo a catturare subito la luce, come ha fatto lui in quel famoso quadro pagato ad una cifra assolutamente delirante dai giapponesi che l'hanno comperato di recente, ma a farla riposare su di essi.

GRAZIANO. E con quale risultato?

MICHELE. Sono molto contento di questo quadro: più che dei girasoli, rappresenta la luce che ne emana. In fondo, non è meno drammatico dei quadri di Van Gogh, ma si tratta d'un dramma completamente diverso. Nel dramma del mio quadro, penso, si può vivere. In quello d'un quadro di Van Gogh, invece, si può solo morire, o impazzire.

GRAZIANO. Non vorrai mica attribuire la pazzia di Van Gogh al suo stile pittorico.

MICHELE. Certamente no. Ma non per questo posso ignorare la loro relazione.

ELEUTERIO. Della pazzia e dello stile?

MICHELE. Certo.

GRAZIANO. Ma non è stato Platone il primo a parlare di questa relazione?

MICHELE. Sì, certo. Ma l'arte dev'essere una cura della follia, non una sua manifestazione.

47. Misure

ELEUTERIO. Ma non siamo ancora arrivati ad iniziare il quadro.

MICHELE. Infatti. Quando l'idea s'è precisata in un primo abbozzo, magari anche solo mentale, devo determinare le misure del quadro (ma naturalmente sono anche le misure a determinarne il contenuto, tanto più che impongono lo stile).

ELEUTERIO. Che vuol dire?

MICHELE. Non è lo stesso eseguire un girasole a grandezza naturale o un girasole largo tre centimetri; una donna a grandezza naturale o una donna alta un palmo di mano.

ELEUTERIO. Che differenza c'è?

MICHELE. Prima di tutto direi che la riduzione di scala consente delle approssimazioni maggiori, per quanto riguarda

il disegno, l'anatomia, l'espressione ecc., di quanto non faccia la grandezza naturale. In secondo luogo, naturalmente, cambia del tutto la qualità del tocco e del tratto necessari per dipingere. Ma non siamo arrivati ancora a questo punto.

GRAZIANO. Siamo ancora di fronte alla tela bianca.

MICHELE. Uso sempre delle tele preparate con un'imprimitura non troppo assorbente. Su di esse abbozzo a matita o a carboncino il disegno, senza precisare troppo i particolari. Condivido perfettamente quello che diceva Tiziano: un disegno troppo preciso ostacola la pittura. Per questo Michelangelo avrebbe avuto torto, se avesse usato dei colori ad olio. Se Tiziano fosse partito da disegni perfetti come quelli di Michelangelo, non sarebbe mai riuscito nemmeno a finire un quadro. Dopo aver abbozzato a matita i contorni principali delle figure, stendo la campitura. Naturalmente ci possono essere altri sistemi. Per esempio si può partire da uno sfondo scuro, invece che chiaro. Questo offrirebbe molti vantaggi, ma di solito lo evito, perché m'ostacola all'inizio, nel disegno. Invece preferisco abbozzare il quadro direttamente sull'imprimitura chiara, e poi scurire la tela con la campitura. Questo non sarebbe necessario se riuscissi ad abbozzare il quadro direttamente ad olio. Ma fino ad ora non ho mai avuto il coraggio di tentare.

48. La campitura

ELEUTERIO. Puoi spiegarmi che cos'è la campitura?

MICHELE. È il primo livello di lavoro, il primo piano del quadro. I colori devono essere costruiti. Se vuoi ottenere un certo azzurro, un certo rosso, un certo colpo di luce, non puoi partire da una tela bianca, e non basta nemmeno affidarsi alla buona qualità dei pigmenti. Devi preparare quell'azzurro o quel rosso, con degli strati sottostanti. Questo è un punto importante, del quale non si tiene più conto da quando l'impressionismo ha alimentato il mito dell'esecuzione immediata. Io costruisco i miei colori con molti strati distinti, ognuno dei quali, naturalmente, deve asciugare perfettamente, prima che io possa passare al successivo, e questo allunga di molto i tempi d'esecuzione. Tiziano aspettava di dimenticare, ad ogni livello del quadro, quello che aveva fatto, e perciò appoggiava la tela al muro, in modo che si vedesse solo il suo rovescio, lasciandovela per dei mesi, prima di riprendere il lavoro. La rivoltava solo quando l'aveva perfettamente dimenticata, e solo allora correggeva gli errori e proseguiva a dipingere fino allo stadio successivo. Naturalmente in questo modo impiegava mesi, e a volte addirittura anni, per finire un quadro.

GRAZIANO. Ma c'erano dei sistemi più rapidi anche allora.

MICHELE. Certo, per esempio quello di Tintoretto, o del Greco. Ma la logica era pur sempre la stessa, benché semplificata. Un quadro manierista dipinto a Firenze, invece, obbediva ad una logica completamente diversa, perché era prima di tutto disegnato. Si tratta di due sistemi operativi antitetici, anche perché provengono da tecniche diverse: a Firenze la tecnica di partenza era quella dell'affresco, ed anche i dipinti a tempera e quelli ad olio si sono sempre attenuti alla sua impostazione. A Venezia, invece, s'è verificato esattamente il contrario: gli affreschi di Tiziano o di Paolo Veronese hanno il tocco rapido della pittura ad olio. In sostanza, a Firenze l'invenzione era già ultimata prima ancora di mettere mano al dipinto, mentre a Venezia ciò non accadeva.

ELEUTERIO. Come faceva ad essere ultimata già in partenza?

MICHELE. Perché i pittori di solito preparavano un cartone, al quale il quadro | si sarebbe attenuto fedelmente, appunto come nell'affresco. Questo spesso raffreddava molto l'esecuzione del dipinto, quando si trattava di pittura ad olio. I disegni di Pontormo, per esempio, sono assolutamente sublimi, ma l'esecuzione ad olio tende inevitabilmente ad essere o troppo leggera, o troppo trasparente, o troppo magra. A Firenze si disegnano delle forme, dei volumi. A Venezia si dipingono

delle atmosfere, delle luci. Capita così molto spesso che i pittori della | tradizione toscana, o collegati ad essa, siano migliori disegnatori che pittori. Si nota spesso una caduta, quando si passa dal disegno al dipinto. Questo a volte vale anche per autori come Raffaello. Per quanto mi riguarda, tuttavia, preferisco la soluzione veneziana: non perché sia migliore di quella toscana (anche se lo è sicuramente, almeno per quanto riguarda la pittura ad olio), ma per una mia inclinazione personale. Proprio per questo, anche quando si tratta solo della campitura, evito di determinare troppo i contorni. Occorre che le masse siano fluide, che sfumino l'una nell'altra. Bisogna che il disegno si precisi solo man mano che il lavoro procede. Infatti siamo solo al secondo «piano» del quadro.

GRAZIANO. Il primo è quello del disegno.

MICHELE. Sì. Anche il secondo piano – la campitura – è ancora abbastanza magmatico, quasi confuso, e del resto non contiene affatto né i colori né le luci che appariranno nel dipinto finito.

ELEUTERIO. Che compaiono quando?

MICHELE. Al terzo piano. Solo questo è il momento decisivo. Sulla campitura si può intervenire ancora liberamente: correggere, modificare quello che si vuole. Quando si passa ai colori definitivi, questo inizia a porre dei problemi.

ELEUTERIO. Perché?

MICHELE. Non tutti i colori sono sovrapponibili immediatamente, perché non sempre coprono abbastanza da assicurare che, dopo qualche anno, la pittura retrostante non riemerga, causando delle macchie abbastanza spiacevoli. Naturalmente i colori più scuri possono coprire quelli più chiari, ma non vice versa. I colori molto coprenti, come l'ocra rossa, coprono facilmente quelli trasparenti, ma non al contrario. Perciò la campitura dev'essere eseguita avendo già in mente i colori definitivi, per prepararli nel modo migliore. Un ottimo effetto si ottiene di solito con i colori complementari. Ma in realtà nella campitura è meglio accontentarsi delle terre, che coprono bene e costano poco. Solo quando è terminata, e si sono corretti gli errori eventuali, si passa ai colori definitivi, ed alla determinazione più precisa dei contorni. Questo, dicevo, è il momento cruciale. Qui diviene essenziale il lavoro del pennello.

ELEUTERIO. Spiegati meglio, anche sulla preparazione dei colori. Non sono sicuro d'aver capito bene.

MICHELE. Prendiamo l'azzurro, per esempio. Io di solito preferisco il blu cobalto che, mescolato con la terra di Siena bruciata e con del bianco, dà dei toni bellissimi. Invece evito

sempre il blu di Prussia e tutti gli altri azzurri prodotti chimicamente. Il cosiddetto oltremare mi fa venire il voltastomaco.

ELEUTERIO. Eppure una volta era un colore molto costoso e molto bello.

MICHELE. Lo sarebbe ancora, se per ottenerlo macinassimo dei lapislazzuli. Ma, a parte il costo proibitivo, chi vorrebbe trascorrere delle ore a ridurli in polvere? Comunque sia, l'azzurro, steso sulla tela bianca, se non è un celeste molto chiaro, rimane un colore molto volgare e freddo, trasparente come un caramello. Se invece è steso su un fondo d'ocra rossa o di terra d'ombra bruciata, diviene un colore caldo ed intenso. Un po' di bianco di piombo, annegato nella vernice scura, la rende luminosa dall'interno, perché la luce, penetrando attraverso la vernice trasparente, e respinta verso la superficie dal colore caldo del fondo, ne riemerge carica d'un colore al tempo stesso cupo e splendente.

GRAZIANO. Del resto gli antichi pittori facevano proprio così, anche negli affreschi.

MICHELE. Sì, tanto più che l'oltremare o gli altri pigmenti naturali azzurri non potevano mescolarsi con la calce. Quello che ho detto per il blu potrebbe ripetersi per molti altri colori, eccetto che per quelli opachi, come il bianco, le terre, il nero.

Ma adesso non posso entrare nei dettagli. Sono riuscito a spiegarmi?

ELEUTERIO. Sì, perfettamente.

MICHELE. Ora torniamo alla pennellata. Essa è determinante fin dalla campitura. Non si tratta mai di stendere meccanicamente un certo colore su una certa superficie, nemmeno all'inizio del lavoro. La vita d'un quadro dipende essenzialmente dal ritmo della pennellata e dalla traccia che ne resta sul quadro, anche quando è attenuata o addirittura cancellata, ed il valore iconico del dipinto dipende essenzialmente da questo. La qualità del colore è solo secondaria.

GRAZIANO. Questo mi pare molto giusto.

MICHELE. Certe pennellate che nella campitura possono sembrare degli sgorbi sono in realtà già, al tempo stesso, dei glifi, che determineranno la prosecuzione del lavoro, e dei tratti che, pur essendo generalmente ricoperti, continueranno ad intravedersi nel dipinto. In effetti anche questo è importante: tutta la prima fase del lavoro è determinata essenzialmente dal glifo, pur essendo sempre eseguita con dei tratti. L'importante è non pretendere di far emergere subito l'icona. Essa deve ancora dormire sotto il quadro.

GRAZIANO. Come sarebbe a dire sotto il quadro?

MICHELE. Sotto le pennellate. L'icona non si dipinge mai direttamente. Dipingere significa solo far emergere dei tratti che determinino dei glifi. L'icona è regalata soltanto in sovrappiù. Essa sta prima ed emerge dal quadro solo man mano che il lavoro procede. Quando appare distintamente, siamo già prossimi alla fine. Dall'icona si parte solo per arrivarci, ma non s'interviene mai direttamente su di essa. L'icona è il presupposto e il risultato del dipinto, non è la sua materia.

GRAZIANO. Anche questo mi pare interessante.

MICHELE. Ero certo che avresti avuto questa impressione, perché devo questa consapevolezza soprattutto alla pittura astratta.

GRAZIANO. Lo vedi che serve a qualcosa?

MICHELE. Non ne ho mai dubitato, e del resto l'ho riconosciuto anche prima. L'astrattismo ci consente di capire meglio la pittura, ma non di dipingere meglio. Purtroppo capire e dipingere sono atti diversi, benché il secondo implichi il primo, e forse anche il contrario.

GRAZIANO. Puoi spiegare meglio, adesso, come procedi al «terzo piano» dei tuoi quadri?

MICHELE. Che vuol dire raffigurare qualcosa? Credo che la nostra vista sia falsificata dalla nostra abitudine a vedere delle fotografie. Dipingere un vaso di fiori non significa fotografarlo

lentamente invece che in un solo istante. Per questo trovo abominevole la pittura iperrealistica. In realtà quei quadri sono delle fotografie rifatte a mano, non sono affatto pittura. In fondo, l'iperrealismo non è che una forma d'astrattismo.

GRAZIANO. Tanto più che molti pittori iperrealisti hanno dipinto anche quadri astratti.

MICHELE. Il fatto è che i loro quadri, per quanto magari eseguiti con grande accuratezza, sono bidimensionali. Questo è un punto molto importante. Un dipinto non è una superficie, ma più superfici sovrapposte e compresse, proiettate su una sola superficie trasparente (quella della vernice finale). Solo questo effetto di sovrapposizione produce sia la profondità del colore, sia l'effetto di profondità del dipinto.

ELEUTERIO. Come la prospettiva.

MICHELE. La profondità non è prodotta solo dalla prospettiva, che in definitiva è solo un sistema di proiezione geometrica, ma soprattutto dalla luce, dall'ombra, dalla definitezza del contorno e da mille altri accorgimenti, che in definitiva procedono più dal modo di determinare il tratto – cioè dallo stile con cui si opera – che da questa o quella regola. Ciò che bisogna cercare, quando si dipinge, è prima di tutto il tratto che produca il glifo giusto per evocare, alla fine, l'icona. Mettiamo che nel vaso di cui parlavo prima ci siano delle rose.

Come bisogna muovere la mano per ottenere i petali? Tutto il problema è qui.

ELEUTERIO. E come si risolve?

MICHELE. Diventando una rosa.

GRAZIANO. Come sarebbe?

MICHELE. Solo se diventi una rosa potrai dipingere dei petali credibili (comunque siano eseguiti: con cura o con un solo tratto, con lievi sfumature o con pennellate decise). Se tu ti «roseizzi», la tua mano produrrà dei petali da sola. È facilissimo, quando ci si riesce. Invece è difficilissimo riuscirci.

ELEUTERIO. Ci credo. Come disse il Poeta:

> La rosa non ha perché, fiorisce perché fiorisce.
> Non si cura di sé, se la si percepisce.

MICHELE. E questi versi di chi sono?

ELEUTERIO. Di Angelus Silesius. Un poeta che ti consiglio assolutamente di leggere, se non lo conosci ancora.

MICHELE. Lo farò. In realtà non si dipinge affatto con le mani, ma con tutto il corpo, e prima di tutto con la testa. Se la tua testa diventa una rosa, tutto il tuo corpo diventerà un roseto, e tu dipingerai dei petali. Altrimenti la tua rosa sarà uno sgorbio o una fotografia, sarà fatta di pietra o di metallo smaltato, ma non avrà la materia leggera d'una rosa. Ti faccio un altro esempio: l'acqua. Come dipingere le onde? Il problema non

è di proiettarle una ad una su una superficie, ma di renderne il movimento, tranquillo o agitato, sereno o inquietante. E per riuscire a restituire il movimento – a trasmetterlo a chi guarderà il dipinto – devi diventare mare. Allora la tua mano, ed anzi tutto il tuo corpo, traccerà sulla tela dei tratti che contengono il giusto glifo delle onde. T'assicuro che, se sono tante, fa venire il mal di mare.

ELEUTERIO. E per la luce come ti regoli?

MICHELE. Come dicevo prima, in un quadro non c'è nessuna luce; ci sono soltanto delle sostanze colorate sulle quali essa si riflette. L'impressione di luminosità di certi dipinti proviene quindi solo dal modo in cui si passa da un colore all'altro: dal momento che i colori chiari riflettono la luce, mentre quelli scuri l'assorbono, il passaggio da un colore scuro ad uno chiaro farà lo stesso effetto del passaggio dall'ombra alla luce. Naturalmente non basta affiancare due colori diversi. Un quadrato nero su uno sfondo bianco non darà l'effetto di un'ombra. Invece bisogna modulare questo passaggio, rispettando il grado di saturazione luminosa dei colori. Basta pensare a Rembrandt, per capire che cosa voglio dire: una figura che in basso sia più scura che in alto sembrerà immersa nella luce proprio perché la parte in basso sembrerà coperta dall'ombra. Ma nel quadro

non c'è nessuna ombra. Michelangelo è stato un altro maestro di questi passaggi.

GRAZIANO. Michelangelo?

MICHELE. Lo so, la mia affermazione può sembrare sorprendente, ma basta guardare la volta della Sistina dopo il restauro per capire quello che sto dicendo. In realtà Michelangelo non ha dipinto nessuna ombra. A/ posto dell'ombra ci sono, semplicemente, dei colori più scuri che però, presi isolatamente, sono luminosissimi, anche perché, sotto, continua a brillare il bianco dell'intonaco. È solo il passaggio più o meno graduale fra un colore e l'altro a produrre l'effetto di volume ed a staccare le figure dal fondo della volta. Naturalmente adesso non posso soffermarmi su tutti i dettagli, se no ne viene fuori un corso di tecnica pittorica.

GRAZIANO, Che ci sarebbe di male? Non mi risulta che esistano dei buoni testi su questo argomento.

50. Velature

ELEUTERIO. E quando hai definito perfettamente le forme ed i volumi, il quadro è finito?

MICHELE. Per niente. Dal punto di vista del lavoro, la parte più impegnativa e più difficile è stata fatta, ma non si è arrivati ancora alla pittura vera e propria.

GRAZIANO. Come sarebbe?

MICHELE. Voglio dire alle ultime velature. Per me l'essenziale sta qui. Naturalmente questo non sarebbe altrettanto vero se dipingessi ad affresco, ma ad olio credo che lo sia, a meno che non si usino questi colori come se fossero tempere.

ELEUTERIO. Spiegati meglio, non sono sicuro di capire bene.

MICHELE. Hai presente i dipinti ad olio del Quattrocento, per esempio Van Eyck, Memling, Van der Weiden?

ELEUTERIO. Si, certo.

MICHELE. Ebbene, la pittura ad olio, almeno dal punto di vista coloristico, ha raggiunto il massimo delle sue possibilità proprio allora. In definitiva, in Italia, il colore ha dovuto pagare il prezzo del predominio della forma, non solo in Toscana, ma, per diversi motivi, anche nel Veneto, in quanto qui ha predominato la pittura tonale. Nelle Fiandre, invece, si riusciva a dare a ciascun colore la massima intensità. Ebbene, credo che nessuno sia riuscito ad usare i colori ad olio con maggiore perfezione di quei pittori, soprattutto di Van Eyck, almeno da questo punto di vista. Naturalmente non mi propongo d'imitarli, anche perché francamente non saprei come fare, visto che usavano delle tecniche che in definitiva non si sono trasmesse nemmeno ai loro allievi. Comunque, una cosa è sicura: i colori

vengono applicati soprattutto agli ultimi «piani» del quadro, nelle velature.

ELEUTERIO. E come si fa?

MICHELE. In realtà non è difficile, se il dipinto è stato preparato con colori un po' più chiari di quelli che, dopo il passaggio delle velature, risulteranno definitivi. Un lievissimo strato di colore trasparente, anche molto leggero, non solo darà brillantezza ai colori, ma immergerà le forme nell'atmosfera giusta. È la velatura che la crea e dà profondità al dipinto, come se gli oggetti che vi compaiono fossero immersi in un bagno di luce. Credo che un pittore antico non avrebbe mai fatto apparire a nudo dei colori opachi, come i bianchi o le terre. Da questo punto di vista mi pare francamente che alcuni recenti restauri abbiano rovinato dei capolavori del passato.

GRAZIANO. Per esempio quali?

MICHELE. Il Sar Martino del Greco e la Pala di San Giobbe di Bellini.

GRAZIANO. Perché?

MICHELE. La prima volta che vidi il quadro del Greco, il candido cavallo su cui siede il santo era tenuto a distanza dallo spettatore da una velatura gialla che lo faceva sostare in una specie di luce ultraterrena. Quando ho rivisto quel quadro, alcuni anni dopo, la velatura gialla era completamente scompar-

sa, ed il quadro era diventato spaventosamente kitsch, coi suoi colori urlanti e contrastati. L'atmosfera era del tutto scomparsa. Si stava di fronte solo ad una tela dipinta.

GRAZIANO. Ma quel giallo derivava probabilmente da una vernice opacizzata.

MICHELE. Naturalmente i suoi restauratori hanno pensato questo. Ma era davvero così? E quand'anche lo fosse stato, non è forse meglio guardare un quadro che mostra i segni del tempo invece che un quadro che sembra lavato con un detersivo?

GRAZIANO. Ci sono pareri diversi, a questo proposito.

MICHELE. Lo so bene. Per quanto mi riguarda, annego sempre il bianco in una velatura, magari leggerissima, di giallo ocra, e spero vivamente che i restauratori di domani – se i miei quadri avranno un domani – non penseranno di restituire i miei al loro aspetto originario eliminandola.

GRAZIANO. E Bellini?

MICHELE. È anche peggio. Il San Sebastiano, che sta a destra nella pala, era uno dei più bei nudi del Rinascimento, quando era immerso nella sua leggera velatura dorata, che metteva a distanza e fondeva l'incarnato. Dopo il restauro, non solo la velatura – o la vernice: poco importa –- è scomparsa, ma, forse per eliminare qualche precedente ridipintura, il cor-

po del santo, martirizzato per la seconda volta, appare chiazzato d'un rosa spaventoso.

ELEUTERIO. E del restauro della Sistina che ne pensi?

MICHELE. Davvero non riesco a comprendere lo scandalo d'alcuni imbecilli, che hanno pensato che quegli affreschi sarebbero stati «rovinati» solo perché sono tornati ad essere pittura, invece che disegno. Solo che, per conto mio, avrei tolto le mutande al Giudizio. La storia non mi pare un buon motivo per lasciarle. Tanto varrebbe, allora, non restaurare mai un quadro o un edificio.

GRAZIANO. Ma la falsificazione è inevitabile, nel restauro.

MICHELE. Naturalmente. Tuttavia è solo grazie ad essa che le opere sopravvivono. È solo quando non servono più che si perdono, come s'è perduta quasi tutta l'arte antica.

ELEUTERIO. E, dopo le velature, il quadro è finito?

MICHELE. Resta da dare il bitume, soprattutto sulle ombre e sui rossi. Ha un effetto d'approfondimento straordinario, purché non lo si usi a corpo, come fece Géricault nella Zattera della Medusa. E infine resta da dare la vernice e da trovare una cornice.

ELEUTERIO. Ti occupi anche di questo?

MICHELE. Certamente. Credo che sia essenziale, per un quadro, non avere una cornice stonata o eccessiva. Purtroppo è molto difficile, oggi, trovarne una che non faccia venire mal di pancia. Naturalmente per i quadri astratti le cornici non servono.

GRAZIANO. E questo naturalmente dimostra che non sono pittura...

MICHELE. È chiaro. Se potessi, mi piacerebbe anche appendere al muro i quadri che dipingo, e fare in modo che l'arredamento della stanza non li ammazzi. Non tollero i musei, anche perché solo nei pochi ambienti la cui decorazione pittorica s'è conservata integralmente – come nel Palazzo Ducale e nella Scuola di San Rocco di Venezia, o nelle chiese –, ci si rende esattamente conto di che cosa fosse la pittura, quando era veramente tale.

51. Come si può insegnare a dipingere

GRAZIANO. Se non hai altro da aggiungere, torniamo al problema dell'insegnamento. In che modo pensi che si possa insegnare a farlo, diversamente che nelle accademie?

MICHELE. L'ho detto prima, almeno implicitamente: tornando a ricreare delle botteghe.

GRAZIANO. E credi che questo sia possibile?

MICHELE. Francamente spero di sì, perché, se non lo è, non è nemmeno possibile ritrovare lo spirito della pittura.

ELEUTERIO. E in che modo procederesti, nell'insegnamento?

MICHELE. Naturalmente, facendo lavorare gli allievi, e trasmettendo loro i «trucchi del mestiere» solo man mano che servono per produrre gli effetti che cercano. Credo che chiunque sia capace di dipingere abbia delle cose da dire. L'importante sarebbe d'aiutare gli allievi a capire qual è la loro strada. Ma sarebbe non meno importante anche coinvolgerli nella creazione di un'opera. Per quanto mi riguarda, ho anche cercato qualche pittore che m'insegnasse qualcosa. Peccato che quelli ch'erano disposti a farlo non avessero niente da insegnarmi, mentre quelli che avrebbero potuto insegnarmi qualcosa erano del tutto incapaci di spiegarsi.

ELEUTERIO. O forse non volevano trasmettere a nessuno i loro «segreti».

MICHELE. Temo che sia proprio così. In realtà le esigenze del mercato impediscono di dipingere. È un vero paradosso.

GRAZIANO. Ma questo è sempre accaduto.

MICHELE. Non lo penso affatto. Quando un quadro di Caravaggio veniva rifiutato, non si trattava di far predominare le esigenze del mercato, ma soltanto di salvaguardare quelle

della liturgia (del resto intese in senso troppo restrittivo). Ma i quadri di Caravaggio che non venivano posti sugli altari trovavano subito dei collezionisti – magari dei cardinali – felici d'acquistarli. Il vero problema, dal punto di vista della pratica pittorica, sarebbe di tornare alle commissioni, abbandonando le gallerie d'arte ed il mercato com'è organizzato ora. Oggi vendere quadri non è diverso che vendere patate o automobili. In realtà nelle gallerie e nelle aste non si vendono quadri, ma firme e status-symbols. Francamente, credo che questa sia una delle prime cause della decadenza della pittura.

GRAZIANO. E pensi che sia possibile tornare alla committenza?

MICHELE. Mi rendo conto che nulla lo lascia credere. Tuttavia non possiamo risolvere il problema dicendo che la società attuale non richiede pittura. Questo non è affatto vero, se si pensa alle cifre che vengono sborsate per pagare certi quadri. Credo che, se mancano le commissioni, è soprattutto perché manca l'offerta. Se questa ci fosse, prima o poi ci sarebbe anche la richiesta.

Dalla quarta di copertina

Un pittore, un filosofo ed un critico d'arte s'interrogano sulla natura della pittura. È il primo a guidare il dialogo, proponendo d'isolare in essa tre componenti essenziali e inseparabili: il glifo, l'icona ed il tratto. Le avanguardie del Novecento hanno contribuito molto alla comprensione dei meccanismi usati da sempre dai pittori, ma lo hanno fatto solo smontandoli ed isolandoli l'uno dall'altro. Esse pretendevano così di purificare il concetto di pittura, mentre in realtà si limitavano a privarlo della sua necessaria complessità. La pittura, così, invece che un'arte, è divenuta un esercizio intellettuale – insomma una specie di filosofia –, rendendo in questo modo impossibile la trasmissione del mestiere. Così, mentre nelle antiche botteghe s'imparava a dipingere nell'unico modo possibile – vale a dire dipingendo –, le avanguardie, che si sono sempre volute antiaccademiche, hanno in realtà portato alle estreme conseguenze la stessa logica che stava alla base dell'insegnamento delle accademie.

Il saper fare pittorico potrà essere recuperato, consentendo così a quest'arte di ritrovare il proprio significato e la propria

funzione espressiva? Lo potrà solo se le sue tre componenti torneranno ad essere fuse, invece che separate ed isolate. Solo questo consentirà agli artisti di domani (anzi già d'oggi) di superare la logica della modernità, imparando di nuovo ad agire come artisti, invece di limitarsi a presentare, della loro arte, un concetto vuoto perché astratto ed intellettuale.

L'autore

Ettore Perrella è coordinatore dell'Accademia platonica delle Arti e direttore della collana «Arché». Fra le sue pubblicazioni ricordiamo: *Il tempo etico* (1992), *La formazione degli analisti e il compito della psicanalisi* (1991), *Il mito di Crono. Principi di clinica psicanalitica* (1993), *Psicanalisi e diritto. La formazione degli analisti e la regolamentazione delle psicoterapie* (1995), usciti tutti presso le Edizioni Biblioteca dell'Immagine di Pordenone. Ricordiamo inoltre *Per una clinica delle dipendenze* e *La psicanalisi dopo la psicanalisi. Per una rifondazione etica delle «relazioni d'aiuto»*, FrancoAngeli, Milano 1998 e 1999. Nella collana «Arché» ha pubblicato una propria traduzione commentata della *Lettera ai Romani* di Paolo di Tarso ed i primi tre volumi del seminario *Sull'uno* (*Logica dell'individuazione*, *L'amore, nel «Simposio»*, *Il dire e l'indicibile nel «Fedro»*).

Edizione digitale per la lettura su e-reader, ricavata mediante OCR dalla scansione dell'edizione a stampa (Arché, collana dell'Accademia platonica delle Arti, Padova). I corsivi dell'originale non sono stati riprodotti.