

La variazione percettiva

Una nuova via nella semantica dell'arte figurativa

Piero Trupia*

Sunto: Interpretare un'opera d'arte è cogliere la bellezza configurata nella sua complessa struttura compositiva. È richiesta un'attenzione per individuarla che la stessa opera stimola fin dal primo incontro. La bellezza artistica viene definita e viene delineato il metodo interpretativo. A preferenza dell'approccio storiografico e filologico dominante, viene proposto quello della linguistica testuale. Viene presentato un test dell'artisticità di un'opera figurativa. Illuminandola con un fascio di luce d'intensità variabile, l'opera è diversamente ma sempre artisticamente espressiva ad ogni intensità luminosa. Ciò non accade per un'opera non ispirata, ancorché di buona fattura tecnica.

Parole Chiave: Opera d'arte, bellezza, opera figurativa, artisticità.

Abstract: Interpreting a work of art is to catch the beauty hidden within the intricacy of its figurative feature. A strong attention and application are necessary and is the work itself that elicit them, since the first encounter, may be because the spectator is anxious to understand. The artistic beauty is defined and a method to discover it as well. A linguistic approach is suggested instead of the historiographical and philological nowadays in use. A test of the artistic value of a work is expounded: Under a beam of light of increasing or dwindling intensity the work reveals different but equally artistically valid appearances. It doesn't happen with a not inspired work.

Keyword: Artwork, beauty, figurative.

Citazione: Trupia P., *La variazione percettiva*, «ArteScienza», Anno II, N. 3, pp. 137-162.

Ho passeggiato una notte intera in riva al mare,
sulla spiaggia deserta.
Non era allegro, ma neppure triste: era bello.

Vincent Van Gogh (Lettera al fratello Theo)

* Fondatore e amministratore di Governance Consulting; piero.trupia@alice.it.

1. Sul mistero dell'arte

Preciso innanzitutto che nell'arte non c'è mistero. C'è difficoltà di comprensione per le ragioni specifiche del suo linguaggio. Come per ogni linguaggio del resto, ma anche per le ambizioni dell'artista che si pone l'obiettivo di rendere, nel suo linguaggio, visibile l'invisibile.

Anche il fisico si pone un tale obiettivo, quando indaga la materia non visibile: atomica, subatomica, energetica, per di più in continuo cambiamento di stato (localizzazione, carica energetica). Ma egli ha una certezza che all'artista manca. Quel che lo scienziato cerca egli lo ha già individuato nella propria mente come ipotesi necessaria al completamento dei modelli fisici conosciuti, delineati o delineabili su una nuova frontiera della conoscenza. Si tratta di corroborare l'ipotesi, scovando ciò che cerca e rendendolo osservabile e quantificabile.

Nel campo dell'arte non c'è alcuna certezza preventiva, sia pure ipotetica e ciò che l'artista "vede" può essere soltanto una sua fantasia priva di riscontro.

Alcuni artisti, è vero, mettono ugualmente in scena quella fantasia.

Avviene nell'ambito dell'arte contemporanea delle installazioni: un cerchio di sassi, un ombrello rotto o entrambi insieme a una balla di fieno come totem. Idem per l'arte concettuale, fiorita un secolo prima, che vorrebbe illustrare il postulato del semioticismo assoluto, quello che, con l'autorevole copertura della teoria della semiosi illimitata di Umberto Eco, sostiene che il significato di un segno è un altro segno in un'infinita catena di rimandi.

È una tesi che si può discutere, anche con un certo grado di serietà, ma l'immagine dipinta di un cavallo in un prato, la stessa su una tela posta su un cavalletto sul medesimo prato e il fumetto *cheval* che esce dalla bocca di un signore accanto al cavalletto¹ non

¹ René Magritte, *Les Mots et les images*, in «*La Révolution surréaliste*» 12, pp. 32-33, 1929.

è arte, è l'illustrazione di un concetto e i concetti s'illustrano con parole semplicemente discorsive.

Ma Filiberto Menna accredita l'opera, validando quanto scritto da Magritte sulla tela: «Un oggetto non fa mai la stessa funzione del suo nome o della sua immagine». ² Prudentemente non ci dice che si tratta di arte, senza però dirci che non è.

Malgrado queste cosiddette provocazioni, c'è un'arte contemporanea che non rinnega il rapporto profondo dell'arte con la verità. Ad esempio, quella di Mark Rothko o di Francis Bacon.

2. La verità *clara* dell'arte

Il rapporto dell'arte con la verità è stato asserito e illustrato in modo netto e a tutt'oggi insuperato da Tommaso D'Aquino (1225-1274) in vari passaggi delle sue opere, in cui non parla di arte ma di teologia ed esamina il concetto di Bello, insieme a quelli di Vero e di Buono, in relazione all'idea di Dio. ³

Riporto una delle sue definizioni di Bellezza:

Ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem integritas sive perfectio: quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio sive consonantia. Et iterum claritas: unde quae habent colorem nitidum, pulchra esse dicuntur. ⁴

Ho lasciato *claritas*, poiché non esiste in italiano una perfetta traduzione del termine. Nell'originale viene data soltanto l'esemplificazione del colore nitido. Umberto Eco collaziona almeno quattro significati correnti al tempo di Tommaso, da lui messe

² Illustrazione contenuta in Filiberto Menna, Filiberto Menna, *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Torino, Einaudi, 2001, p. 150.

³ Per un'illustrazione ampia dell'estetica medievale e di quella tommasiana: Umberto Eco, *Il problema estetico in Tommaso D'Aquino*, Milano, Bompiani, 1998.

⁴ Trad. it.: «Per la bellezza ci vogliono tre cose. Anzitutto e certamente completezza o perfezione: le cose manchevoli sono per ciò stesso brutte. Poi la dovuta proporzione o consonanza. Infine la *claritas*: le cose che hanno un colore nitido, sono dette belle».

in campo di volta in volta senza fornire spiegazioni in quanto concetti diffusi e pacifici.

Tommaso parla della bellezza a proposito della misura della condotta umana etica e razionale, precisando che la *claritas* è il fondamento della ragione, quale *lumen manifestans*. È un passo della *Summa Theologiae* (II- II, 180, 2 - 3). *Lumen manifestans* vuol dire luce della ragione ma anche splendore della gloria e della specchiata rinomanza, per cui un uomo onesto, probo e saggio era detto *clarus*. *Claritas* è anche la gloria celeste dei corpi glorificati a partire da quello di Cristo dopo la resurrezione.

Nella raffigurazione *claritas* è luce e colore fisico.

A quest'ultimo proposito Eco ricorda il colore netto e smagliante delle miniature, dette, all'epoca, illuminate.

Per il fatto che l'estetica non è direttamente il suo tema, Tommaso non dà una definizione.

Si sono fatte molte ipotesi e nel Novecento si è pervenuti a un significato preciso e concettuale.

Jacques Maritain ha sistematizzato la questione annodando, in linea con Tommaso, il piacere estetico al lume dell'intelligenza.

Ci dice, dapprima, che il bello è percepito, come l'oro nel suo minerale, anche nella ganga delle cose ordinarie come una verità risplendente, cioè assoluta. Lo stesso Tommaso del resto aveva colto questo punto, precisando *Pulchra sunt quamvis turpia* (Ci sono delle cose belle, pur essendo all'apparenza brutte).

James Joyce fu a lungo affascinato dal problema e ne diede una soluzione nella sua autobiografia *Ritratto dell'artista da giovane*.⁵

Il protagonista, Stephen, s'intrattiene sull'argomento con il compagno di liceo Lynch. Dice che si coglie il valore estetico di un oggetto, quando, in primo luogo, se ne coglie l'unità:

...un insieme limitato e contenuto in sé, sullo sfondo incommensurabile dello spazio e del tempo [...] ne percepisci l'interezza [...] *l'integritas*. [...] Poi percepisci l'immagine come un perfetto

⁵ James Joyce, *Ritratto dell'artista da giovane*, Roma, Newton Compton, 1995, pp. 187-88.

equilibrio tra le parti [...] senti il ritmo della sua struttura. [...] e questa è la *consonantia*.

Dimmi adesso cos'è la *claritas*, lo sfida il compagno. E Stephen prosegue con maggiore fervore:

La qualità suprema della bellezza è una luce che viene da un altro mondo [...] Quando hai percepito quel cesto come una cosa perfettamente individuata, se ne hai colto *integritas* e *consonantia*, fai l'unica sintesi logicamente ed esteticamente ammissibile: vedi che è quella cosa e nessun'altra. La *claritas*-splendore di cui parla Tommaso è la *quidditas* dell'ontologia medievale, la sua essenza.⁶

3. La ragione estetica presentifica il noumeno

Credo che questa dottrina tommasiana autorizzi un passo avanti e consenta di pensare che il fine dell'arte sia far apparire nelle cose il noumeno kantiano. Tesi ardita che cercherò d'illustrare.

Prendo le mosse da Kant medesimo a partire da un passaggio della *Critica della ragion pura* che si può ben dire drammatico per la tensione dialettica, interna allo stesso discorso kantiano, tra la certezza intuitiva della tesi, l'esistenza pur essa intuitiva del noumeno e, conseguentemente il suo fungere nella configurazione della verità, e l'incapacità della ragione di asseverarlo nell'essere oltre che nel fungere.

Kant parla del noumeno nel capitolo terzo della prima critica con il titolo *Del principio della distinzione di tutti gli oggetti in fenomeni e noumeni*.⁷

Riporto alcuni passaggi della sua dissertazione, non per un'illustrazione completa, ma soltanto per mostrare lo stile, che ho detto drammatico, del suo riflettere.

⁶ Ho leggermente parafrasato la citazione per ragione di sintesi e scorrevolezza.

⁷ Immanuel Kant, *Critica della ragion pura*, vol. 1°, Bari, Laterza, 1987, p. 243 e ss.

Mi avvalgo, in particolare, in questo avvio, per la sua esemplare chiarezza e tensione argomentativa, di una nota dello stesso Kant alla prima edizione della *Critica della ragion pura*:⁸

Or si dovrebbe pensare che il concetto dei fenomeni [...] dia già per sé la realtà oggettiva dei noumeni e giustifichi la divisione degli oggetti in fenomeni e noumeni e del mondo in sensibile e intelligibile [...] Giacché, se i sensi ci rappresentano qualcosa come appare, questo qualcosa deve pur essere anche una cosa in sé, oggetto di un'intuizione non sensibile [...]. Oltre l'uso empirico delle categorie ve ne sarebbe un altro puro e tuttavia di valore oggettivo [...] ci si aprirebbe un campo nuovo, un mondo pensato nello spirito che potrebbe non meno, anzi più nobilmente, occupare il nostro intelletto [...], poiché i fenomeni non sono altro che rappresentazioni, l'intelletto le riferisce a qualcosa che [...], in quanto tale, altro non è se non l'oggetto trascendentale, qualcosa di cui non sappiamo nulla, ma che serve come un correlato dell'appercezione (la coscienza di percepire) . Si sono così aggiunti ai fenomeni i noumeni che soltanto l'intelletto puro (che prescinde dall'esperienza) può pensare [...]; la parola fenomeno indica relazione a qualcosa [...] qualcosa in sé, un oggetto indipendente dalla sensibilità (empirica). Da qui sorge il concetto di un noumeno [...]. Devo aver ragione di ammettere un'altra specie d'intuizione, diversa da quella sensibile [...] L'oggetto al quale riferisco il fenomeno è trascendentale (è il noumeno).

Nel capitolo III del secondo volume, Sezione II, *Dell'ideale trascendentale*, estraggo poche righe, per mostrare la continuità del discorso kantiano circa l'inafferrabile e pur necessario noumeno. Necessario per l'intelligibilità dei fenomeni, vale a dire la realtà concreta in cui siamo immersi e nella quale e con la quale viviamo e operiamo.

Kant mantiene la coerenza del suo discorso e difende la necessità razionale del noumeno insieme all'impossibilità di concettualizzarlo e definirlo. Lo chiama qui «sostrato trascendentale, sostanza che sta dietro i fenomeni che tuttavia la manifestano e la

⁸ I. Kant, *Op. cit.* p. 211.

rendono sensibile. [...] La sostanza contiene il materiale donde possono essere tratti tutti i possibili predicati delle cose».

Di molte cose infatti noi conosciamo i predicati ma non il soggetto cui ineriscono. È il caso degli atti della persona, riconducibili a un soggetto personale che non sia l'apparato psichico, neuronale e cerebrale, e facciamo questo soltanto con una deduzione trascendentale, esattamente come per il noumeno. Gli atti di cui parlo sono quelli liberi: scelta, valutazione, decisione, apprezzamento estetico, vita etica ecc.

Il soggetto umano, può quindi essere una sostanza dietro i fenomeni anche fisici.

Consideriamo la gravità, che Newton chiamò forza, metafora di una cosa in sé, una sostanza che genera la forza, che ancora ci sfugge e continuerebbe a sfuggirci anche quando scopriremmo i gravitoni che sarebbero semplici veicoli della gravità-forza.

Precisa ancora Kant sul noumeno:

... un ideale trascendentale che sta a fondamento della determinazione completa [...] di tutto ciò che esiste [...]; la ragione [...] non presuppone l'esistenza (concreta) di un tale essere [...] ma solo l'idea di esso.⁹

Kant giunge a formulare, in questo suo ragionamento di pura ragione, anche «il concetto di Dio, in teso in senso trascendentale[...] come [...] l'ideale di una ragione pura». E conclude che «l'uso di questa idea trascendentale sorpassa i limiti della sua determinazione e ammissibilità».

Anche in questo caso una sostanza che resta inconoscibile. È questa la drammaturgia kantiana dell'Ideale Trascendentale, necessario ma non razionalmente configurabile in un concetto categorialmente definito e in un oggetto concreto.

⁹ Immanuel Kant, *Op. cit.*, p. 253.

4. Oltre l'apparire: la bellezza dell'essere

Nel numero 124 di «Philosophie» (gennaio 2015), Uriah Kriegel tratta il tema *L'empirisme introspectif: un coup d'oeil sous le voile des phénomènes* (L'empirismo introspettivo: uno sguardo sotto il velo dei fenomeni).

Ricorda la posizione di David Hume¹⁰ che esclude in modo assoluto che possa esistere qualcosa oltre i fenomeni percepiti ed è questa, ancora oggi, la posizione dominante non solo nelle scienze della natura, ma anche nelle scienze umane.

Resiste però un drappello che mantiene ferma l'idea della sostanza come base ontologica dei fenomeni. Tra questi, il nostro Kriegel.

Esordisce, nel suo saggio, accennando al proprio cane e alle caratteristiche che lo determinano nel suo essere quel cane e non un altro: il peso, il colore, il carattere... Caratteristiche che condivide con altri cani anch'essi però distinti nella loro individualità. È impossibile, conclude, che non esista qualcosa cui ineriscano quei caratteri, un qualcosa che li possenga, un qualcosa d'individuale, quindi differente, per ogni cane che pure ha le stesse caratteristiche del mio cane.

La sostanza, sostiene, è allora ciò che rende l'oggetto intelligibile nella sua individualità e diversità. Di per sé non percepibile, rende però intelligibile ciò che è percepito, il quale, in caso contrario, sarebbe fronde sparse non unificabili in un concetto e in una cosa individualizzata.

Possiamo aggiungere che la sostanza o noumeno, non solo rende intellegibili i fenomeni, riconducendoli all'individuo del quale sono i predicati, ma è, essa stessa, come sostanza o come noumeno, intellegibile, ancorché non percepibile.

Il problema che a questo proposito si pone è se sia concepibile e razionalmente trattabile il non percepibile.

¹⁰ David Hume, *A treatise of human nature*, 1739. Varie edizioni.

Nel caso dell'arte è esattamente ciò che l'opera ci vuole dire, va da sé quando ha qualcosa da dirci.

Ne abbiamo un'immediata illustrazione in una poesia di Lucio Piccolo (1901-1969).

Di soste viviamo; non turbi profondo
cercare, ma scorran le vene,
da quattro punti di mondo
la vita in figure mi viene.

Non fare che ancora ti colga
l'ebbrezza, ma lascia che l'ora si sciogla
in gocce di calma dolcezza.

E dove era il raggio feroce, ai muri vicini
che celano i passi ed i visi,
solleva una voce improvvisi giardini.

E il soffio è sereno che muove al traforo
dei rami i paesaggi interrotti
e segna a garofani d'oro
la trama delle mie notti.

Lucio, da siciliano candidamente metafisico, propone l'attesa contemplativa in alternativa alla ricerca intellettuale affannosa. Egli è certo che la vita e il suo senso si riveleranno: in figure, inaspettatamente e dall'al di là di impenetrabili muri, quelli che in Sicilia cingono gli albereti fruttiferi, "giardini," nel lessico della tradizione araba. Basta tenere a bada l'ebbrezza del tutto, subito e nostro e far lavorare il tempo. Accade così che il soffio della brezza, a contrasto del raggio feroce del sole siciliano, rinfreschi l'aria e muova i rami, creando a ogni movimento un nuovo paesaggio, vivo quanto quello dei giardini era uditivo, generante, fuori scena, l'arazzo onirico dei garofani d'oro.

Visione, immaginazione, sogno e libero spazio alla realtà sognata, vero significato della mimèsi artistica, è la perfetta sintesi dell'esperienza poetica: uno sguardo oltre le cose, che pure sono in campo e chiaramente percepite, per cogliere il senso profondo delle cose, quello che sta sotto il velo che copre i fenomeni.

Affermando che l'arte rende il visibile il noumeno, non voglio andare oltre il limite stabilito da Kant. L'impossibilità di categoria-

lizzare e concettualizzare il noumeno resta intatta. Né pretendo di sostituire alla ben nota “umiltà kantiana” a questo proposito, una malconsigliata baldanza della ragione artistica che faccia a meno di categorie, concetti e processi d’inferenza rigorosi. Non c’è dubbio però che l’arte ci parla.

5. La semantica dei segni significanti

Un’opera ispirata esercita sullo spettatore un impatto immediato, una forza fàtica, che l’opera non ispirata, sia pure tecnicamente perfetta, non esercita.

Emblematico è il linguaggio musicale, ineffabile ma non privo di significato. Linguaggio rigoroso, sintatticamente e testualmente costruito, non parafrasabile in parole. Non afasico però: la sua fàtica è quella dei moti dell’animo che rispondono immediatamente anche al primo accenno di una melodia. Robert Schumann ha scritto di Chopin: Ormai non può più scrivere nulla, che alla settima od ottava battuta non si abbia a esclamare: <È suo!>¹¹.

Sempre l’artista, con la sua opera, ci vuole dire qualcosa, trasmettere un’idea, un giudizio, una fantasia non oziosa, anche quando riesce soltanto a configurarla come un mondo possibile, sia pure custodito con un atto di fede, quale la *Commedia* dantesca.

In un’opera di arte figurativa rigorosa e ispirata, ben fatta e fàtica, i segni in essa presenti, disegno e colore, sono significanti e compongono un testo ordinato, coerente, semantico. Non basta. Un’opera ispirata lo è nella sua interezza e in ogni sua componente, in ogni suo segno.

Essa è omogeneamente ispirata.

È questa la ragione del valore estetico del frammento architettonico, di un torso marmoreo, del brano di un racconto.

Il tempio della concordia di Agrigento possiede una sua *integritas*, pur mancando del tetto così come perfette ci appaiono, nel-

¹¹ Robert Schumann, *La Musica Romantica*, Biblioteca moderna Mondadori, 1958, p. 126

la loro esiguità materiale, le tre colonne e il pezzo di trabeazione del vicino Tempio di Castore e Polluce. E siamo ugualmente appagati dalla Vittoria di Samotracia, mutila di braccia e di testa.

Dal frammento letterario o musicale si riconosce altresì l'autore dell'opera. Vale anche per la trattatistica. I frammenti degli antichi filosofi pervenutici, bastano a rappresentarci la qualità e il tono del loro pensiero. In questo campo della conoscenza e della scienza, così come in quello dell'arte, in gioco è ugualmente la verità che è indivisibile.

6. Il semplice significato di un'opera misteriosissima

Diamo ora uno sguardo a un esempio celebre per la sua bellezza e per la sua proclamata enigmaticità: Giorgione, *La Tempesta* (1510, Venezia Gallerie dell'Accademia).

Il contemporaneo Giorgio Vasari la disse misteriosissima, giudizio che ha sfidato i secoli. Lo è e lo rimane in effetti, se si fa propria questa convinzione e si rinuncia a proiettare su quella oscurità la luce della ragione interpretante. Senza però cercare significati remoti dai segni significanti presenti nell'opera, anzi spesso ignorandoli, per cercare tracce e analogie in altre opere con acribia di storico dell'arte e non di lettore dell'arte.

Si arriva così a dire che l'uomo è un soldato, e si scambia la verga pastorale che tiene in mano con una lancia; la donna è una cingana (zingara), perché ignuda, ma le zingare portano gonne lunghe e corpetto; lo sguardo dell'uomo concupiscente, inevitabile corto circuito tra "soldato" e "nudità".

Qualcuno ha detto che si tratta di Mosè salvato dalle acque, ma la città è rinascimentale e il corso d'acqua è un fiumicello. Una delle ultime interpretazioni di Salvatore Settis,¹² con una dottissima ricostruzione storica e contestuale, ci dice che i tre personaggi de *La Tempesta* sono Adamo, Eva e Caino. La ragione di questa let-

¹² Salvatore Settis, *La «Tempesta» interpretata. Giorgione, I committenti, il soggetto*, Torino, Einaudi, 1978.

tura è un rilievo di Giovanni Antonio Amadeo nella Cappella Coloni a Bergamo, che mostra i progenitori dopo la cacciata e la nascita di Caino, con l'incongruenza iconografica della presenza di Dio padre col braccio alzato ad ammonire Adamo.

È la consueta piega mentale degli storici dell'arte, sempre alla ricerca di un precedente storicamente documentato che consenta un qualche appiglio interpretativo.

Nella stessa chiave un volume di Erminio Morengi, *Nel segno della Sibilla Tiburtina. Dagli incunaboli della Palatina alla Tempesta di Giorgione*.¹³ Siamo a una vertigine interpretativa. La donna ignuda è la Sibilla Tiburtina – ma le sibille erano vestite e la testa fasciata da un turbante – il bambino è Carlo V, il personaggio maschile Massimiliano I d'Austria, meditante la conquista di Roma e la sottomissione del papato, eventi vagamente annunciati da quella sibilla. Si cita come antecedente storico un quadro di Antoine Caron al Louvre che però non mostra alcuna attinenza.

Oso affermare che il significato della *Tempesta* è semplice e diretto, se ci si limita a leggere il testo, decifrando i segni significanti in esso presenti e compaginati.

Abbiamo in scena una famiglia, con la madre ignuda, perché appena fuori l'uscio di casa, in un luogo fuori dall'abitato e in una giornata estiva con temporale improvviso e breve in arrivo, o perché, secondo un'usanza dell'epoca, l'opera era un quadro da matrimonio, da appendere in camera da letto.¹⁴ In questo caso però la misura sarebbe stata maggiore e il tono più aulico e meno agreste com'è ne *L'Amor Sacro e l'Amor Profano* di Tiziano. Propendo quindi, a proposito della nudità, per la soluzione cortile davanti casa.

Il luogo visibile è il proscenio della scena della città, deserta a causa dell'imminente acquazzone.

L'uomo è il padre, la verga quella di un padrone di gregge. Non un semplice pastore: il suo abbigliamento è ricercato e rina-

¹³ Pieve San Giacomo (Cremona), Apostrofo Editore, 2013.

¹⁴ Devo questo suggerimento ad Angela Ales Bello.

scimentale e sarebbe ben strano un Adamo o un Massimiliano in un tale costume.

Sullo sfondo, la città coeva: gli archi del portico a sinistra sono rinascimentali.

Resta il fatto che Giorgione ha voluto separare e distinguere questa famigliola dall'ambiente. I due folti cespugli ai due lati e il plinto verso sinistra sono pannelli di separazione. È una prolessi del senso generale della configurazione che vedremo tra poco.

Un cielo nuvoloso copre la città. Le nubi sono illuminate dalla folgore e hanno assunto un colore verdino come l'acqua del fiume che però è più scura. Una sottile variazione che marca il temporale elettrico in preparazione, segno della precisione grafica e narrativa dell'autore.

Che il temporale sia estivo è reso manifesto dal sole che traspare tra le nubi e illumina debolmente gli edifici.

Il gruppo familiare volge le spalle, indifferente all'evento meteorologico, non si affretta a cercare riparo, ostenta una sua elegante sicurezza, una rinascimentale sprezzatura¹⁵. Quando la pioggia comincerà a scrosciare, la mamma coprirà il bambino, già annidato tra il drappo e una sua gamba, e raggiungerà il proprio tetto.

Su una torre della città, a destra, un tranquillo airone, metafora e isotopia (stesso contenuto) della *firmitas animi* da un lato naturale, dall'altro umana.

Una conferma, in negativo, è invece il rilievo di una chimera sull'angolo alto del porticato. La chimera era il simbolo corrente della malevola seduzione femminile che strappa gli uomini alle loro famiglie. Ma qui il nostro marito e papà le volge le spalle.

Un elemento da decifrare è la coppia di colonne di altezza disuguale, senza capitello e disposte sopra un plinto.

La loro posizione è incongrua. Non frontale e non ben distanziate, ma in prospettiva e strettamente accostate. Il plinto è un semplice appoggio, non un basamento; manca una logica compo-

¹⁵ Baldassar Castiglione, *Il libro del cortegiano*, Milano, B.U.R., p. 81 (orig. 1528).

sitiva architettonica; il capitello peraltro sembra intenzionalmente rimosso e non sono neanche colonne spezzate a indicare la fragilità umana come qualche commentatore ha detto. Le due colonne terminano in alto con la modanatura del cavetto (quarto di cerchio). Penso che quelle due colonne siano state private del capitello come caratterizzazione architettonica forte, per suggerire, con la figura dell'emblema, l'unità di quella famiglia. Ne abbiamo una conferma in un'altra isotopia: il rigonfiamento inguinale sotto la braca destra del pantalone, allineata in orizzontale con il ventre materno, ove, per di più, il pube è bene in evidenza, non coperto come d'uso, dalla fronda appena sotto. Nell'insieme un sintagma sessuale, non erotico ma generativo. Il sorriso compiaciuto dell'uomo nella visione di madre e prole ne sono l'ultima conferma.

7. La ferma luce mediterranea affascina gli impressionisti

Un altro passaggio testimoniale, ancora sul tema della luce, prima di affrontare direttamente il tema nuovo della variazione percettiva luminosa dell'opera d'arte.

È l'incontro, conturbante, di tre pittori del Novecento con il miracolo della luce del paesaggio mediterraneo.¹⁶

Quei artisti scoprono la pittura all'aperto e sentono il bisogno di scrivere a chi è rimasto di là delle Alpi.

Paul Cézanne:

Il sole è così spaventoso che mi sembra che gli oggetti si staghino come in silhouette: in bianco e nero, in azzurro, in rosso, in bruno, in viola.¹⁷

¹⁶ Fabrizio D'Amico (a cura di), *Cézanne, Monet, Renoir, Van Gogh, Lettere dalla luce*, Conegliano (Treviso), Linea d'ombra Libri, 2003.

¹⁷ F. D'Amico, *Op. cit.*, p. 31.

La letteratura si esprime in astrazioni; il pittore rende concrete, attraverso il disegno e il colore, le proprie sensazioni e le proprie percezioni.¹⁸

Lo stesso oggetto, visto da un angolo differente, offre un tema di studio nuovo e talmente vario che potrei essere occupato per mesi senza cambiare posto, inclinandomi ora a destra ora a sinistra.¹⁹

Claude Monet:

Adesso lo tengo in pugno questo paese da fiaba ed è questo lato meraviglioso che voglio rendere. [...] Tutto ciò che faccio è vampa ardente, colore incendiato, cangiante [...] ogni giorno è più bello. I mandorli e i peschi confusi con le palme, con i limoni sempre carichi di frutti in deliziose armonie, e vedendo che ogni giorno tutto si trasforma, si vorrebbe seguire la progressione, se non si fosse attratti altrove.²⁰

È questo fulgore, questa luce fiabesca che mi sforzo di rendere e chi non ha visto questo [...] griderà all'inverosimiglianza; eppure sono molto al di sotto della tonalità.²¹

Io m'ingegno e lotto con il sole. E che sole! Bisognerebbe dipingere con l'oro e con le gemme.²²

Pierre-Auguste Renoir:

Ho cinquant'anni suonati e se a quest'età si è ancora alla ricerca di qualcosa, c'è da essere preoccupati. Insomma faccio il possibile; è tutto ciò che posso dirvi.²³

Le schiarite che pure ci sono, sono buone per passeggiare, ma non per i pittori [...]. Ho avuto un mese di bel tempo e mi è servito per mettermi il paesaggio nell'occhio.[...] gli ultimi quindici giorni del mio soggiorno saranno buoni, non avendo più esitazioni.²⁴

¹⁸ Ibidem, p. 49.

¹⁹ Ibidem, p. 56.

²⁰ Ibidem, p. 80.

²¹ Ibidem, p. 82.

²² Ibidem, p. 94.

²³ Ibidem, p. 124.

²⁴ Ibidem, p. 125.

Vincent Van Gogh:

Tutto è cambiato rispetto a primavera. Ma questa natura bruciata mi piace altrettanto.

Il Mediterraneo ha il colore degli sgombri, cangiante. Non si è sicuri che sia verde oppure viola [...] un attimo dopo il riflesso cangiante assume una tinta rosa o grigia.²⁵

[...] il mio viaggio nel Sud porterà frutti a distanza, nel tempo, perché la differenza della luce più intensa e del cielo azzurro insegna a vedere solo allora, anche se lo vediamo da molto tempo.²⁶

L'effetto della luce del cielo offre infiniti soggetti da trarre dall'ulivo. Io ho cercato qualche effetto di opposizione del fogliame, cambiando la tonalità del cielo.²⁷

Non posso pensare a Puvis de Chavannes, senza presentire che un giorno lui o un altro ci spiegheranno gli ulivi.²⁸

È questa la presenza della luce nella pittura. Una luce sempre cangiante e che cambia le cose su cui si posa. E cambiandole, le rivela.

8. La variazione percettiva: la semantica plurale della figura

Torniamo ora all'oggetto di questa trattazione, la variazione percettiva. L'ipotesi è che un'illuminazione variata dell'opera liberi la sua plurale semantica.

L'esperimento consiste nel colpire l'opera con un fascio di luce gradualmente più intensa e meno intensa fino a quel minimo che consenta ancora la visione. Accade che ad ogni intensità dell'illuminazione, se l'opera è ispirata susciti un'impressione percettiva diversa, ma sempre significativa sul piano artistico. Tante opere in una. Nelle figure 1÷4 sono mostrate le fotografie del quadro *Torre di Babele* di Maurice Cockrill ottenute con una medesima esposizione (f: 2,75 e 1,8 sec) e con illuminazioni decrescenti.

Di volta in volta, l'opera appare misteriosa, carica di un significato occulto, inquietante, rassicurante, stagliantesi sullo sfondo

²⁵ Ibidem, p. 158.

²⁶ Ibidem, p. 196.

²⁷ Ibidem, p. 204.

²⁸ Ibidem, p. 205.

oppure assorbita in esso, lontana nello spazio o come se volesse uscire dalla tela, imponente nella sua materialità o soltanto un'ombra nella luce incerta o una presenza fantasmatica in quella abbagliante.

L'effetto si produce anche con l'illuminazione naturale, al volgere del giorno e delle stagioni. Insomma, è come avere più opere in una: una semantica plurale!

Al contrario, un'opera, pur perfetta sul piano tecnico ma priva d'ispirazione, resta se stessa in ogni condizione di luce (figure 6÷9).

Questa procedura di analisi e, alla fine, di valutazione del valore artistico, mi è stata suggerita da una pratica di lavoro di Giorgio Morandi (1890-1964).

Prima di mettere mano al pennello, egli componeva materialmente gli oggetti della natura morta, disponendoli su una scansia. Osservava questa composizione nelle varie condizioni di luce, fino al momento in cui intravedeva il messaggio: la composizione accennava a essere fatica, loquente, pronta per essere portata sulla tela. Da questa esperienza morandiana è nato il metodo della variazione percettiva qui prospettato.

Possiamo ora chiederci la ragione del variare dell'effetto figurativo al variare della luce.

Prima di rispondere, ricordo la nuova tecnica d'illuminare gli edifici che muta il loro aspetto, rispetto a quello della luce naturale, con un'illuminazione notturna d'intensità variabile, secondo un programma informatico. È il *light design*, ispirato alla tecnica delle luci in teatro.

Propongo ora una spiegazione della risposta di un'opera ispirata alla variazione luminosa.

A tal fine è utile prendere le mosse da un principio che governa l'estetica e l'espressività di ogni forma d'arte in tutti i linguaggi. È una generalizzazione del rasoio di Ockam: «*Entia non sunt multiplicanda sine necessitate*» (Non introducete nel discorso oggetti, concetti ecc. più del necessario). È detto anche principio di economia, tenendo in mente che l'economia è la scienza dell'utile.

Nella scrittura dilungarsi, prolissamente spiegare, pignolamente precisare, accanitamente puntualizzare, ostentatamente citare, illanguidisce il senso e infastidisce il lettore. È la tentazione degli scrittori poco esperti e dei pittori della domenica che in un paesaggio introducono l'intero repertorio degli elementi pittoreschi, ahimè stereotipati.

L'artista sicuro è sintetico; ogni segno presente nella composizione è significativa e la complessità del loro intreccio non contrasta con la trasparenza linguistica, pur nella densità semantica.

9. Una rappresentazione della Torre di Babele

Nell'ingarbugliato disegno della *Torre di Babele* di Maurice Cockrill (1989, cm 144,5x140), non è dato trovare alcuna ridondanza o, al contrario, approssimazione.

L'episodio biblico²⁹ illustra l'orgoglio dissennato di una tribù di immigrati nel voler costruire, insieme alla città, una torre senza limite di altezza, per scalare il cielo, al fine di occupare lo spazio divino e divinamente trasmutarsi.

Creano una fornace per cuocere mattoni di argilla e si procurano il bitume per tenerli insieme.

Sorprende la preoccupazione di Dio che si affretta a intervenire, confondendo le lingue e rendendo impossibile la comunicazione e il proseguimento dell'opera. Evidentemente ha voluto risparmiare loro una fatica inutile. Da allora però, ad ogni annuncio di una nuova imponente opera, si scatena un dibattito e una contesa che alla fine sfocia nella rinuncia.

Nel lavoro di Cockrill l'orgoglio dei costruttori si palesa nella figura del manufatto in costruzione che già tocca la cornice in alto per procedere oltre. Ma quella cornice non è una porta; è un muro invalicabile.

²⁹ Genesi, 11, 1-9.

La struttura dell'edificio presenta zone di luce e di ombra. Le prime, rese in un bianco intenzionalmente forte, indicano lo spazio libero dietro la Torre e potrebbe essere indicazione a cercare la terra promessa in terra e non in cielo.

Le zone grigie e nere mostrano un interno in fase di costruzione; quelle rosse il laterizio in mattoni ultimato o quasi.

Il paesaggio ha colore grigiastro, verdastro, giallastro, tonalità di squallore che ha malconsigliato i residenti a cercare altri cieli e altre terre. Ma il cielo, che ha il grigio azzurrino dell'alba, è, e sarà sempre remotamente altro rispetto alla terra.

Il luogo dell'insediamento, Sennaar o Sennear, oggi Eufrate, è la steppa poco ospitale di quell'area del Medio Oriente prima che diventasse, fino al Tigri, la Mezzaluna Fertile .

Tre alberi, uno a destra di chi guarda, due a sinistra, sono colpiti dalla prima luce solare, totalmente il primo, parzialmente gli altri nella parte che sporge dalla Torre. Questa appare rifinita sul lato destro dove si vede una finestratura; sul resto dell'opera si vedono dei tralicciati destinati a all'abbandono. Sul davanti, una strombatura fa pensare a un ingresso monumentale al livello delle ambizioni.

L'insieme è cantieristico, ma qualcosa ci dice che questa non è fase provvisoria: non si vedono operai, un custode, ancor meno curiosi in ammirazione. Eppure, nella tradizione pittorica, la solitudine non è stata una caratteristica delle torri di Babele come invece lo è stata per le Città Ideali.

All'interno della provvisorietà si scorge tuttavia una varietà di forme e di colori a costituire un sistema complesso ma non caotico di segni significanti.

La rappresentazione figurale di Cockrill è semanticamente densa. I segni che strutturano l'unità del testo (ètimo: tessuto) si corrispondono e si richiamano l'un l'altro.

Ricchezza segnica senza ridondanza, caratteristica di ogni lavoro ispirato. Una forma che esprime, senza vuoti e senza eccessi, un contenuto. Questo è l'espressione dell'insieme, anche contradd-

dittorio, dei vissuti dei costruttori. Insufficienti e incongruenti come nel "folle volo" dell'Ulisse dantesco.

10. L'ermeneutica della luce

Resta da chiedersi come può la luce, sostanza semplice, suscitare ed esprimere questa complessità. Lo fa per la risposta del preciso segno significane nella sua pregnanza di forma e di colore. Da quello cinerino azzurrino del cielo all'albeggiare, al grigiastro, verdastro, giallastro del paesaggio, al rosso denso dei mattoni, al nero dei vuoti profondi, al bianco dei tunnel trasversali della struttura.

La luce colpisce, la cosa risponde e risponde nel modo voluto dall'autore. Non un alfabeto, ma un linguaggio compiuto della materia segnica che la luce incidente rivela ed esalta. La risposta si da, perché in un'opera ispirata ogni segno, oltre a essere linguisticamente denotato (designante qualcosa di preciso), è esteticamente e stilisticamente connotato (caratterizzato per qualità o valore). La luce in ogni sua gradazione fa emergere queste connotazioni nella loro qualità, intensità e varietà.

11. La luce della ragione interpretante

In conclusione, mi consento un richiamo allogeno e analogico sul tema della complessità segnica, con un brano di un testo letterario: la chiusa del *Il morto*, dai *Racconti di Dublino* di James Joyce, 1914.

Il brano racconta la morte fisica del protagonista, Gabriel, e quella morale dell'amata moglie Gretta. Un suicidio e un omicidio involontari: per caso, per nulla.

Questo il brano:

La sua anima venne meno poco a poco, mentre ascoltava la neve cadere debolmente per tutto l'universo e debolmente cadere, come la discesa della loro ultima fine, sopra tutti i viventi e i morti.

Il brano, nella sua apparente semplicità, è fortemente strutturato e intricato con richiami interni e uno esterno che ne fanno, in virtù del significato, un unico sintagma.

In primo luogo va notato che questa prosa ha la metrica e il ritmo propri di una veste poetica.

La riscrivo con una scansione in versi:

La sua anima venne meno poco a poco,
mentre ascoltava la neve cadere
debolmente per tutto l'universo
e debolmente cadere, come la discesa
della loro ultima fine,
sopra tutti i vivi e i morti.

Mi permetto di far notare che la separazione tra "la discesa" e "della loro ultima fine" è un *enjambement*, quella sincope che prepara la manifestazione di un evento che si vuole inaspettato. Nel nostro caso una dolorosa e rassegnata sorpresa.

Gabriel paga consenziente il prezzo di aver incrudelito verso la moglie, interrogandola freddamente e insistentemente su quel suo amore fanciullesco, la cui rottura aveva causato la morte, nel freddo della notte, sotto la finestra di lei, del coetaneo. Questo legame che resiste nel tempo è insostenibile per Gabriel, l'uomo di successo, premuroso e adorante, che però Gretta non riesce veramente ad amare senza riuscire a nascondere.

Gabriel non è geloso; è perdente in un confronto, *in absentia*, con un innocente e inoffensivo fanciullo.

Il richiamo esterno è all'*Ulisse*, dove il protagonista, Leopold Bloom, non è ricambiato dalla moglie; e non sappiamo se questo era un cruccio anche di James.

Il brano de *Il morto* è trapunto di sapiente, toccante espressività.

Gabriel, dietro il vetro della finestra, vede la neve cadere e "ascolta" il suono di quel cadere. Sono colpi di martello sul suo ani-

mo disperato, per aver rotto un equilibrio fragile ma vitale. È la figura retorica della sinestesia.

La neve "cade debolmente e debolmente cade". Un chiasma e, insieme, un'anastrofe che diventa, nell'inversione di verbo e avverbio, un climax.

La neve cade fisicamente sulla strada sotto gli occhi di Gabriel, ma mentalmente e spiritualmente lui la vede cadere "per l'intero universo", spingendolo, insieme a Gretta, giù verso l'Ade. È la figura dell'iperbole.

Siamo in presenza in questo brano di una densità e coesione segnica e semantica di raffinata maestria che configura la forma perfetta di una tragedia, tanto più crudele quanto più immotivata, se vista alla luce di una ragione pratica dei rapporti sociali e matrimoniali.

In pochi minuti di un inconsapevole *jeu de massacre*, dopo una serata di gloria per Gabriel presso le adoranti zie e gli ammirati commensali, una sicurezza faticosamente costruita e mantenuta, ignorando i quasi invisibili segnali di freddezza di Gretta, è frantumata.

Per scoprire in queste due righe joyciane struttura, forma e significato di un inaspettato contenuto tragico, è necessaria ugualmente una luce che si posi, si sposti e si posi ancora su parole apparentemente semplici e trasparenti; la luce della ragione interpretante, per giungere al significato di un testo che, fin dalla prima lettura, inquieta e richiede attenzione, per scoprire, sotto il velo che copre le cose, una verità *clara* che sconfessa quella rassicurante e falsa della vita di tutti i giorni.



Fig. 1 - Maurice Cockrill, *Torre di Babele* di (1989, cm 144,5x140); f. 2,75 e 1,8 sec.



Fig. 2 - Maurice Cockrill, *Torre di Babele* di (1989, cm 144,5x140); f. 2,75 e 1,8 sec.



Fig. 3 - Maurice Cockrill, *Torre di Babele di* (1989, cm 144,5x140); f: 2,75 e 1,8 sec.



Fig. 4 - Maurice Cockrill, *Torre di Babele di* (1989, cm 144,5x140); f: 2,75 e 1,8 sec.



Fig. 5 - Piero Trupia nella sua casa con il quadro *Torre di Babele* di Maurice Cockrill.



**Fig. 6 - Autore ignoto *Natura morta*;
f:2,75 e 1,60 sec.**



**Fig. 7 - Autore ignoto *Natura morta*;
f:2,75 e 1,60 sec.**



**Fig. 8 - Autore ignoto *Natura morta*;
f:2,75 e 1,60 sec.**



**Fig. 9 - Autore ignoto *Natura morta*;
f:2,75 e 1,60 sec.**