



Punti di vista...

Giuliana Quartullo*

Se avessimo in mente un'immagine e ci venisse la tentazione di disegnarla, noi, comuni non artisti, ci troveremmo a fare i conti con un terzo incomodo: tra il soggetto/artefice e l'immagine da oggettivare ci sarebbe il foglio bianco, quel supporto dell'immagine con il quale non siamo soliti confrontarci nella quotidiana percezione del mondo. Il supporto esercita un ruolo inibitorio dell'espressione visiva, poiché rappresenta idealmente lo specchio della difficoltà del non artista di oggettivare in immagini ciò che ci si racconta di solito attraverso il pensiero e/o l'espressione verbale. Abbiamo più o meno tutti sperimentato come sia più facile scarabocchiare distrattamente un foglio quando la mente è impegnata in qualche altra occupazione, mentre chiacchieriamo ad esempio con un amico al telefono, piuttosto che disporci intenzionalmente davanti ad una superficie da disegnare con immagini premeditate. Anche un artista come Mirò si sorprende a fare "scarabocchi" distrattamente sui bordi dei giornali, da cui traeva in seguito ispirazione per tradurli in opere d'arte compiute. E' ciò che lo distingueva da noi, poiché probabilmente i nostri "scarabocchi" non hanno invece alcun pregio estetico. Il procedimento di Mirò, oltre a far leva su un talento naturale, era frutto di una ricerca che mirava a sondare i più intimi segreti della mente, attraverso un linguaggio visivo che liberasse il fare artistico dal pesante fardello della logica.

Si potrebbe argomentare che il foglio bianco eserciti un freno inibitorio anche per chi si accinga con coscienza a scrivere qual-

* Storica dell'arte.

cosa, ma bisogna riconoscere che non è poi così difficile mettere nero su bianco tutte le parole che passano per la testa, e ancor più facile è esprimerle verbalmente. Detto fra noi, in questa fase della nostra cultura, in cui sembra lecito non porre alcun limite alla parola, sarebbe bene creare dei nuovi freni inibitori. Il foglio, o qualsiasi altro supporto bidimensionale, oppure la porzione di spazio nella quale si decida di modellare una scultura o di realizzare un progetto artistico o architettonico, costituiscono il luogo circoscritto, il “campo”, nel quale organizzare la rappresentazione e l’interpretazione del mondo. Per superare l’ostacolo del foglio/supporto, inteso come specchio della difficoltà di esprimersi per immagini, un valido suggerimento che apparentemente ribalta il problema e che potrebbe aiutare anche i tanti non artisti, risale al grande Leon Battista Alberti, architetto e teorico del Quattrocento, il quale, nel suo trattato “De Pictura”, descrisse un procedimento con cui trasformò idealmente il supporto su cui dipingere in una “finestra” attraverso la quale osservare il mondo e su cui proiettare, per mezzo del disegno e della pittura, ciò che si vede al di là del vetro. Il procedimento innanzitutto forniva gli strumenti per dare l’illusione della terza dimensione, ma aveva anche un valore simbolico, era un suggerimento per chiunque volesse far cadere quel velo interposto tra gli occhi e la realtà visiva che, parafrasando il pensiero dei teorici del primo Rinascimento, aveva ostacolato per secoli, dal tardo Impero Romano in poi, l’arte e la tecnica della rappresentazione del reale.

Per quanto la realtà, come ci insegna l’Alberti, si offra all’uomo attraverso immagini, oltretutto, ovviamente, attraverso suoni, odori e stimoli tattili, e per quanto dal momento della nascita il pensiero visivo, attraverso la memoria, l’immaginazione, i sogni, diventi patrimonio della nostra mente, sin dalla primissima infanzia siamo educati a dirottare tale pensiero visivo sui binari del pensiero verbale o logico (le definizioni pensiero visivo e pensiero verbale derivano dal testo di L.Maffei e A. Fiorentini, “Arte e cervello”, Zanichelli, 1995) e, per chi si accinga ad esprimersi visivamente, risulta impossibile prescindere dal freno o dal condizionamento del proprio pensiero logico, che, in modo figurato, concretizziamo qui nel freno che si avverte di fronte al “foglio bianco”. Eppure l’uomo trovò il modo di esprimersi visivamente con grande efficacia molti millenni prima di codificare un linguaggio verbale: nell’età preistorica tradusse frequentemente il

proprio pensiero visivo in immagini evocative della realtà, utilizzando strumenti, carboncini, terre e pennelli, in fondo non molto lontani da quelli utilizzati dalla pittura tradizionale delle epoche storiche: molti dipinti o graffiti rupestri di grande freschezza ed immediatezza espressiva, restituiscono, con pochi tratti, la vitalità dell'immagine che la realtà aveva impresso nella memoria degli artisti cavernicoli. Analizziamo ad esempio i numerosi dipinti rupestri realizzati in varie fasi, a partire da trentamila anni orsono, nelle grotte di Chauvet - Pont - d'Arc, nell'Ardeche, uno dei siti che conserva le più antiche vestigia di questo tipo: si assiste a quella che possiamo considerare una testimonianza del pensiero visivo dei nostri antichissimi progenitori, oggettivato sovrapponendo con fare rapido le sagome, lasciando in sospenso, appena suggerita, l'espressione di un volto animale, per passare a rappresentare la grossa mole di un altro, creando sulla superficie della caverna concentrazioni di segni e grandi vuoti; è un groviglio di segni che, nondimeno, costruisce abilmente le sagome, permettendoci di individuare i singoli animali, resi con un'acutezza di osservazione sorprendente per quei cacciatori/artisti che coglievano i particolari della realtà negli attimi veloci della caccia, non essendosi di certo disposti in un comodo studio ad osservare l'espressione minacciosa di un felino o due rinoceronti in lotta. Non si può fare a meno di inchinarsi moralmente all'abilità di questi nostri antenati, riconoscendo in essa un'immediatezza nella resa visiva di quella realtà che a loro interessava riprodurre, che l'uomo "civile" ha poi perduto. Quella freschezza espressiva andava però a discapito dell'armonia dell'insieme, poiché, pur rispettando nel complesso i rapporti proporzionali tra le parti del singolo animale rappresentato, ottenuti grazie ad una vivace memoria visiva, è assente la capacità di organizzare nel "campo" le immagini, una caratteristica che l'uomo ha cominciato ad acquisire dal momento in cui si è trasformato in animale stanziale ed ha codificato un linguaggio scritto. L'acquisizione di tale capacità è andata però a sua volta a discapito dell'immediatezza di cui si parlava e dell'efficacia realistica dell'immagine. Per un ritorno dell'espressione visiva ad un linguaggio che utilizzasse immagini mimetiche della natura, dopo l'abbandono progressivo delle naturalistiche pitture rupestri, si dovranno attendere infatti secoli di raffigurazioni fortemente stilizzate prodotte dalle civiltà mediterranee, ed arrivare alle elaborazioni estetiche della Grecia

del quinto, quarto secolo a. C. Di questo particolare momento della storia, nonché del concetto di armonia, torneremo a parlare più avanti.

Nel percorso dell'uomo, il linguaggio visivo ha quindi preceduto l'uso della parola, se si esclude ovviamente qualsiasi riferimento al Verbo della tradizione teologica; è interessante notare come in alcune condizioni patologiche la mente umana dimostri, in analogia con l'uomo delle pitture rupestri, di possedere grande dimestichezza con la traduzione grafica del pensiero visivo, in assenza di un'adeguata corrispondente abilità verbale. Sono stati in proposito pubblicati qualche anno fa i risultati di una serie di osservazioni sul comportamento di alcuni bambini autistici, i quali presentavano appunto una carente capacità verbale, ma attitudini non verbali relativamente buone e una memoria visiva superiore alla media. Alcuni di questi bambini presentavano inoltre particolari doti nel disegno, manifestando capacità notevoli nel riprodurre immagini, pur senza avere di fronte i modelli di riferimento.

Quelli di loro che sono stati in seguito sottoposti agli insegnamenti di scuole specializzate, col tempo, hanno imparato ad esprimersi verbalmente, taluni a parlare correttamente, ma hanno perso contemporaneamente la loro capacità di disegnare. Sembra quindi che la necessità di decodificare le immagini o, più in generale, di rielaborare l'esperienza sensoriale del mondo per codificarla nel linguaggio verbale, abbia inibito in questi ragazzi l'immediata capacità di tradurre in espressione visiva il pensiero visivo (L.Selfe: "Nadia: a case of extraordinary Drawing Ability in an autistic child", Pergamon Press, London, 1977; "Autism 1999. Sage Publication and the National Autistic Society").

Dagli esempi citati, si potrebbe dedurre che il sistema occhio-cervello dell'uomo, se non di tutti, almeno di alcuni individui, e certamente in modo indipendente dal loro patrimonio culturale, abbia una predisposizione naturale a comunicare alla mano le procedure per la trasposizione in immagini del pensiero visivo di cui sopra, se non intervenisse la prevaricazione del pensiero logico. E questa prevaricazione, in alcuni momenti storici della nostra civiltà occidentale e per un intreccio di motivi estremamente complesso che non andremo qui ad esaminare, ha prodotto una divaricazione enorme tra le immagini percepite, patrimonio iconografico del pensiero visivo, e la capacità di rappresentarle.

La prima sintesi mirabile tra la resa in immagini del mondo percepito, fonte del pensiero visivo, e l'elaborazione verbale dell'esperienza, è stata espressa dalla cultura artistica, cosiddetta classica, della Grecia del quinto secolo a.C., che ha formulato una necessità, mediante una prassi che si è andata a coniugare con un procedimento logico: l'armonia. Si può parlare di necessità, perché attraverso l'elaborazione dei principi logico-estetici dell'armonia gli artisti si sono liberati dai vincoli culturali che rendevano impossibile riprodurre fedelmente la realtà naturale e quindi sono riusciti a realizzare immagini che fossero vicine all'immediato pensiero visivo, quello che deriva direttamente dal mondo percepito. Attraverso un percorso di ricerca artistica di pochi secoli, gli artisti greci hanno liberato l'idea di quella che consideravano la perfezione estetica, derivata direttamente dall'osservazione della natura, restituendo in termini visivi una formula astratta teorizzata attraverso il logos e il calcolo matematico e determinando un lascito per le generazioni successive di consistenza enorme. Il riappropriarsi della coscienza della realtà naturale, della facoltà quindi di guardare un oggetto e non solo di percepirlo, per poi passare al livello più elevato dell'indagine e dell'analisi dell'oggetto stesso per mezzo del fare artistico, sembra quindi implicare, nell'iter della storia dell'arte occidentale, la scoperta o l'invenzione dell'armonia, basata sui principi di equilibrio delle parti e della parte con il tutto, che, attraverso un processo conoscitivo integrato tra ragione e percezione, consente di superare la distanza tra realtà percepita e realtà da rappresentare, tra pensiero visivo e capacità di rendere in immagini mimetiche o illusionistiche tale pensiero visivo. Tanto che i pittori classici, secondo la leggenda tramandataci da Plinio, avvalendosi dell'ormai acquisita facoltà di osservare il mondo che permetteva loro di restituirlo in immagini iconiche, riuscivano ad ingannare, con i loro dipinti, gli animali e persino l'occhio più esperto, e quindi la mente, dell'uomo. Quel processo conoscitivo è ben sintetizzato da un termine della lingua tedesca, che, come tutti sanno, ha la caratteristica di contenere spesso in una parola l'evoluzione di un concetto: *Bewusstsein* - coscienza, termine sul quale l'autorevole scienziato navantenne Albert Hoffman, più comunemente noto come il padre dell'LSD, si è soffermato in un articolo comparso qualche tempo fa sul quotidiano *La Repubblica*, dal titolo "Le mie porte della percezione". È composto da *Bewusst* – cosciente,

che ha a che fare con il sapere, con la componente spirituale della nostra esistenza umana, e *sein* - essere, che allude alla presenza oggettiva del mondo materiale. La parola completa, quindi, “esprime l’unità inscindibile, l’interezza del mondo spirituale e del mondo materiale che caratterizza l’esistenza umana”. Lo scienziato sostiene che gli occhi sono gli organi che ci permettono di compenetrare la realtà, di percorrere quindi il primo passo sulla strada che conduce a quella “unità inscindibile” di cui sopra, prima attraverso la semplice percezione di essa, attraverso l’atto del semplice guardare, e poi attraverso la facoltà di vedere, l’apercezione, che implica la facoltà di analizzare, di operare una selezione di ciò che si guarda, di prenderne “coscienza”. Le prime manifestazioni di selezione del reale sono state appunto quelle preverbalì del mondo preistorico, quando nulla poteva essere più eloquente, a parte la realtà stessa, delle immagini fresche e dinamiche dei dipinti rupestri. Per comprendere meglio il salto di qualità compiuto da quei nostri antenati che hanno cominciato a prendere coscienza del mondo, vale la pena citare un altro brano, questa volta di Claudio Magris (tratto dalla prefazione del 1987 del romanzo di E. Canetti *Auto da fé*), il quale utilizza un altro termine tedesco che avvalorà la tesi fin qui sostenuta: “L’*Auto da fé* sovverte le prospettive con le quali siamo abituati a ordinare la realtà. Il titolo originale, *Die Blendung*, significa abbagliamento, l’abbacinamento dell’uomo che non inquadra il mondo dall’alto, ma ne viene aggredito e travolto, sicché è costretto a guardare ogni cosa ad una distanza zero, in un caos furibondo e deformante... L’organo privilegiato dell’esperienza non è la vista, il senso nobile che da Aristotele in poi è lo strumento ordinatore per eccellenza della cultura occidentale, bensì l’udito e l’odorato, espressioni dell’immediatezza sensibile del corpo, della fisicità e dell’animalità”. L’artista preistorico esprimeva con le sue immagini, al di là dei significati simbolico-magici in seguito ad esse attribuiti, una distanza dagli eventi naturali che non lo “abbagliavano” più, ma che venivano ormai da lui dominati con gli occhi e la mente e per mezzo della mano che, magicamente – qui ci vuole –, gli permetteva di prenderne finalmente coscienza.

La presa di coscienza della realtà è passata poi attraverso l’invenzione e la codificazione del linguaggio e le immagini figurative sono state sottoposte anch’esse ad un processo di codifica-

zione, costrette in forme stilizzate e simboliche, fino ad essere identificate con il linguaggio stesso, come accade per i geroglifici egizi, o assimilate per forme e ritmi alla scrittura: si guardi ad esempio l'anfora ateniese del Dypilon, dell'ottavo secolo a. C., con scena funeraria. Le immagini hanno cominciato a non vivere più di vita propria, non rappresentavano più direttamente la presa di coscienza della realtà, ma illustravano riti e convenzioni, evocavano concetti, andavano interpretate con il linguaggio verbale del quale erano tributarie.

Nel quinto secolo prima dell'era cristiana gli scultori e i pittori greci trovarono il modo, mettendo gradatamente allo scoperto la "necessità" logica dell'armonia, di superare la fissità degli schemi mentali che producevano immagini lontane dalla realtà visiva, e quindi di prendere coscienza di quest'ultima, operando una sintesi equilibrata tra pensiero visivo e pensiero logico, per poi liberarsi gradatamente anche dei vincoli imposti dalle leggi della stessa armonia. Nel Rinascimento gli artisti hanno riscoperto l'armonia, dopo un lungo periodo di negazione e di abbandono quasi totale dei valori estetici espressi dal paganesimo greco-romano, alternato tardivamente a sporadici tentativi di riacquisire attraverso il disegno la capacità di analisi del mondo circostante, come si vede ad esempio nei taccuini di Villard de Honnecourt del tredicesimo secolo: non nel semplice recupero dell'estetica e delle forme classiche, bensì nella scoperta, mediata dallo studio dei classici, della possibilità di creare attraverso l'arte un modello che riproducesse la realtà visiva, il pensiero visivo, in maniera credibile, talvolta illusionistica, e di esprimere nello stesso tempo per suo tramite la propria concezione del mondo, la "coscienza" del mondo, proprio come suggeriva appunto con il suo metodo apparentemente semplice, ma carico di implicazioni simbolico - speculative, Leon Battista Alberti.

L'analisi della realtà oggettiva, la conseguente presa di coscienza della stessa, e la capacità di restituirla in immagini hanno preso le mosse, dal Rinascimento in poi, da punti di osservazione di volta in volta differenti, non sempre alla portata di tutti, che peraltro gli artisti sono stati in grado di riconoscere e di adottare nei loro lavori, spesso anticipando il comune sentire ed influenzando su di esso. Il modello dell'armonia classica, introiettato nella cultura occidentale, è rimasto comunque un paradigma, ha subito aggiustamenti progressivi, ed è stato periodicamente rein-

ventato, come lo fu nel Rinascimento, sulla base appunto dell'acquisizione culturale di nuovi punti di vista, determinati da scoperte, invenzioni o altri fenomeni culturali e naturali che andavano dalla rivoluzione copernicana (Michelangelo, Tiziano, Bernini) agli ottocenteschi studi di ottica (Monet, Van Gogh, Seurat), dalla psicanalisi (Duchamp, Magritte, Mirò, Klee) all'esplorazione dei micro/ macrocosmi (Max Ernst, Kandinskji), dalla teoria della relatività (Picasso) alla riproducibilità tecnica delle immagini e all'elettronica (Naum June Paik, Bill Viola). Reinventare l'armonia non significa riprodurre meccanicamente degli schemi estetici già consolidati e sperimentati in altra epoca, fenomeno che produce eventualmente manierismi, ma essere in grado di elaborare nuovi schemi logico-percettivi, assimilabili agli schemi preconettuali di cui parlava Cesare Brandi, adeguati al livello di cultura di un dato momento storico, che permettano non solo di percepire ma anche di vedere, leggere e interpretare una realtà oggettiva estremamente complessa e in continuo divenire, che altrimenti si offrirebbe ai nostri occhi come un caos "abbagliante".