

Viola Barovero

Fuoco. Pittura e distanza

ABSTRACT: *This short text is meant to focus on distance, understood as the main category around which turns not only all human perception, but also every human artistic production. To this end, we will examine three kinds of distance with which the artist must deal: a physical distance, the one between them and the object of their representation; a relational and emotional distance, the one between the artist, their work and the viewer; and a philosophical and existential distance, the one that separates the artist's project and the realization of the work.*

KEYWORDS: *distance, paint, portrait, soul, physiognomy.*

Nell'atto di percepire, l'occhio afferra immediatamente le forme, cogliendone la struttura costitutiva globale mediante un'operazione sottrattiva finalizzata a coglierne l'essenza: nella psicologia della forma, tra le sette leggi della configurazione spaziale, troviamo quella, basilare, della tendenza alla semplicità e soprattutto quella della *vicinanza*. Per questa, il sistema percettivo raccoglie gli elementi di un'immagine in gruppi unitari in base alla loro minima distanza; questo significa che la percezione è sempre determinata dall'orientamento spaziale dell'osservatore e che la dialettica vicinanza-distanza rappresenta l'elemento fondamentale non solo della percezione umana, ma di ogni attività poetica e artistica, e soprattutto della pittura.

1. La distanza tra il pittore e l'oggetto della rappresentazione

Innanzitutto, il pittore ha a che fare con un tipo di distanza reale, fisica: quella tra sé e l'oggetto-soggetto della sua rappresentazione – è il caso della copia dal vero, del ritratto e del paesaggio prospettico –, ma anche quella tra sé e la sua tela. Per quanto riguarda la prima, il passaggio avviene attraverso il sistema visivo soggetto-occhio-cervello-supporto, cioè con l'acquisizione razionale della forma attraverso il senso della vista: si tratta di ricondurre la terza dimensione sulla superficie bidimensionale del foglio, mediante l'utilizzo della luce che, colpendo il soggetto, ne modula i volumi, in modo che i nostri occhi ne percepiscano la plasticità. “Le qualità delle forme, indagate dalla ‘sottile speculazione filosofica’, vengono traspo-

ste in pittura attraverso le gradazioni infinite e inversamente proporzionali di luminosità e oscurità che accompagna le cose, in quanto naturalmente esposte al lume diretto e derivato”¹. I bianchi avvicinano, mentre i neri e i colori scuri allontanano: le zone di luce scattano verso l’osservatore, quelle d’ombra creano profondità.

Nel secondo caso, è il pittore che, durante la realizzazione dell’opera, si avvicina e allontana costantemente dal supporto per saggiare tanto il dettaglio quanto la totalità della sua rappresentazione. Il movimento di avvicinamento e allontanamento fisico dalla superficie del supporto è proprio dell’azione artistica che produce un’immagine, quale configurazione di segni percepiti nell’insieme nel frangente di un istante. Infatti, all’interno dell’immagine, deve esserci lo stesso linguaggio affinché questa possa essere letta e percepita nel suo insieme con un unico sguardo. Come scriveva Leonardo, infatti, solo la pittura può restituire la totalità, e per questo è superiore alle altre espressioni artistiche, proprio perché fornisce un’immagine sincronica e immediata della realtà. Perciò, se da un lato è vero quanto afferma Benjamin, che “il pittore osserva una distanza naturale da ciò che gli è dato”², è anche vero quanto sosteneva Leonardo, che la pittura è la sola in grado di cogliere e rappresentare ciò che nessun apparecchio potrà mai immortalare: il non visibile, l’informe, l’ineffabilità della psiche umana³. Anche per questo, l’immagine “del pittore è totale”⁴. Come afferma Flavio Caroli, infatti, “l’inconscio guida le azioni umane, e guida – visivamente – i tratti fisiognomici che accompagnano i ‘moti dell’animo’”⁵: quelli che Leonardo definiva i “moti delle parti del volto”⁶. La pittura, dunque, come “tramite privilegiato ed unico per trarre dalle cose del mondo la loro riposta poesia, rappresentandone l’intelligibilità”⁷. A partire da Leonardo, sostiene Caroli, la pittura – o almeno una certa pittura – assume una specifica direzione introspettiva e cerca di superare, in quella “progressiva zoomata della cultura europea moderna verso il cuore dell’uomo, o verso il Profondo individuale e collettivo”⁸, la distanza tra l’io e l’inconscio, ma anche tra l’opera e il fruitore, tra il soggetto e l’oggetto della visione. Una pittura capace di “esprimere [...] l’anima delle persone rappresentate”⁹.

Se Leonardo aveva intuito, non senza turbamento, “la presenza residuale di quel caos”¹⁰ archetipo, della caducità e dell’entropia inscritta in tutte le cose di natura, i personaggi di Francis Bacon “lasciano a volte vedere i propri denti, pezzetti di scheletro, stalattiti e stalagmiti rocciose che spuntano davanti alla caverna della bocca. Questo sicuramente perché [...] non si potrebbe esplorare la vita con

1 Cuzzo 2013, 77-78.

2 Benjamin 2000, 38.

3 Vedi Caroli 2015.

4 Benjamin 2000, 38.

5 Caroli 2014, 10.

6 Caroli 2015, 40.

7 Di Mauro 2017.

8 Caroli 2012, 12.

9 Di Mauro 2017.

10 Cuzzo 2013, 135.

accanimento senza arrivare a mettere a nudo – almeno a sprazzi – l’orrore che si nasconde dietro i paludamenti più sontuosi”¹¹.

La pittura si rivolge finalmente “verso l’interiorità dell’uomo, avvicina l’obiettivo fino a esplorare in ogni dettaglio un anfratto sempre più precisato, sfociando poi in uno spazio abbagliante e non omogeneo”¹². Ciò non vale solo per la “complessità introspettiva della ritrattistica”¹³, capace di far “affiorare dal fondo il



Viola Barovero, *Entropia*, acrilico su tela, 2019.

pathos di una espressione, di un segreto pensiero, di una interiorizzata visione”¹⁴, poiché anche quando l’uomo sparisce dalla scena pittorica, il suo animo resta sempre il suo destinatario: così, come il paesaggio pittorresco del Settecento costruisce l’emozione con la distanza – con Canaletto, che alterava e correggeva mediante la distorsione prospettica, per un risultato meno fedele ma più gradevole alla vista –, nel romanticismo ottocentesco è la lontananza che restituisce la natura soverchiantente del sublime – basti pensare a Turner e al suo *Temporale sul lago Buttermare, nel Cumberland, con veduta parziale di Cromackwater* (1798).

11 Leiris 2001, 23.

12 Caroli 2012, 8.

13 Caroli 2012, 8-9.

14 Mistrangelo 2019.

2. La distanza tra l'opera e il suo fruitore

L'artista, nelle fasi che conducono alla realizzazione dell'opera, si pone già il problema della sua ricezione e della sua fruizione, cioè della distanza necessaria allo spettatore per poter contemplare la rappresentazione nel suo insieme; ma si pone anche quello opposto, quello della visione estremamente ravvicinata: esigenza che come scriveva Walter Benjamin, si fece largo con la diffusione della fotografia e del cinema e che si attesterà come uno degli elementi centrali della massificazione dell'arte. "Rendere le cose, spazialmente e umanamente, più vicine è per le masse attuali un'esigenza vivissima"¹⁵. Quella che Benjamin definisce un'"esigenza di impossessarsi dell'oggetto da una distanza il più possibile ravvicinata nell'immagine"¹⁶ – e che contribuisce alla scomparsa dell'aura, ossia di una specifica e particolare forma di *lontananza* –, tuttavia, potrebbe rappresentare un tentativo, non solo da parte del pittore, ma anche del fruitore, di voler cogliere, come scriveva Leonardo, "quello che la figura ha nell'animo"¹⁷. Infatti, l'opera produce, nel momento in cui la si osserva, un'esperienza più reale di qualunque riproduzione, poiché è sempre l'osservatore, che cerca l'inclusione nel mondo, a completare l'opera, per mezzo di un'estatica uscita dal sé. La modernità porta a un processo di ri-definizione dello spazio pittorico, a partire dalla visione naturalistica 'da lontano' degli impressionisti *en plein air* che ottengono fedeltà rappresentativa senza descrizione, mediante gli effetti di irradiazione luminosa sulla superficie della tela che assorbe i raggi. Osservando le *Ninfee* di Monet a distanza, cogliamo l'immagine nel suo insieme, ma se ci avviciniamo il disegno si sfalda e si perde fino a sparire del tutto, lasciando emergere i segni che lui ha impresso durante la sua azione, da una distanza ravvicinata: la fruizione diviene così un'esperienza di immersione in un ambiente. Infatti, l'avvicinamento che sfocia nella deformazione costituisce il passaggio alla modernità e, successivamente, all'arte contemporanea e al suo gioco combinatorio che lavora sul luogo del corpo e non della rappresentazione; dal supporto bidimensionale, l'opera si realizza nel suo esserci nello spazio, fino a divenire ambiente, esperienza e relazione. Con la pittura d'azione, Pollock entra con il proprio corpo nella tela, adagiandola sul pavimento, e dispone la totale apertura dell'immagine alla terza dimensione: l'ambiente. I quadri divengono pareti, non più finestre: è la fine della distanza e della narrazione. L'arte contemporanea ci mette di fronte a noi stessi, ci guarda perché ci coinvolge nell'atto creativo, un'esperienza cognitiva, estetica ed emotiva – e non soltanto nella situazione più immediata della *performance*¹⁸.

Ernst Gombrich, in *Arte, percezione e realtà*, discute la teoria dell'empatia di Lipps, relativa all'individuazione fisiognomica di una specifica persona, dove la somiglianza diviene soggettiva per chi è coinvolto personalmente, e nella quale è implicata anche – quasi inevitabilmente – la fisionomia dell'artista. Ora, però, non

15 Benjamin 2000, 25.

16 Benjamin 2000, 25.

17 Caroli 2012, 26.

18 Vedi Lumer e Zeki 2011.

si tratta di definire chi sia il soggetto ritratto, ma quali siano le reazioni suscitate dalla sua osservazione, il fine è ri-trovare la propria umanità nel soggetto ritratto poiché “ciò che ci è più intimo e nutriente ha la forma non della scienza e del dogma ma della grazia e della testimonianza”¹⁹. Infatti, le diverse soggettività che si approciano al ritratto, stabiliscono una relazione con esso, ri-trovando se stessi attraverso le differenze con l’altro.

3. La distanza tra (progetto dell’) artista e (realizzazione dell’) opera

Infine, vi è quella distanza, non solo temporale, tra l’intenzione, l’idea dell’artista e l’opera completa, ossia tra il progetto e la sua realizzazione. Una simile distanza non è affatto fissa, né immutabile, così come il percorso che la percorre non è affatto lineare, ma costituito da continui cambi di rotta, da esitazioni e ripensamenti – si pensi a Michelangelo e alla sua “scultura mutila [...] presa a colpi di martello dallo stesso artista adirato, insoddisfatto del proprio operato”²⁰ –, da brusche accelerazioni e da lunghi rallentamenti – come dimostra l’intera produzione artistica di Leonardo. D’altronde, “c’è bisogno della ricerca vana proprio come di quella coronata dal successo”²¹, proprio perché non vi è mai equivalenza tra l’idea originaria dell’artista e l’opera compiuta: l’artista è “al centro esatto di questa dialettica tra spontaneità e legalità, tentativo e norma, spunto e destino dell’organizzazione della forma”²². Come scriveva Pareyson, infatti, “in ogni campo dell’operosità umana niente si può fare senza insieme inventare in qualche maniera il modo di fare”²³. L’attività artistica, perciò, è “un puro tentare: un tentare che non poggia che su se stesso e sulla riuscita cui intende metter capo”²⁴. Le linee di forza sfuggono a qualsiasi forma in ragione sia della loro nitidezza che della loro precisione deformante sotto l’alterazione dell’atto pittorico: contorno materiale e struttura cominciano a muoversi. La funzione de-territorializzante del contorno, membrana tra la figura e la struttura materiale, che sottrae la figura dal suo ambiente, è forse paragonabile all’inquadratura nella sua funzione decontestualizzante, di cornice, come quella messa in atto nei primi piani di Jenny Saville. L’opera realizzata, in altre parole, mostra sempre le “tracce di una lotta: quella che l’artista ha sostenuto per arrivare al quadro”²⁵.

Ogni processo di realizzazione, d’altronde, implica una precisa responsabilità da parte dell’artista: prima che gli eventi e le azioni siano rappresentate all’interno del *frame*, c’è una precisa delimitazione del campo e una determinazione dei contenuti e delle prospettive che non è permesso mostrare, queste costituiscono

19 Agamben 2009, 162.

20 Cuozzo 2017, 109.

21 Benjamin 2003, 112.

22 Cuozzo 2017, 109.

23 Pareyson 1988, 63.

24 Pareyson 1988, 69.

25 Leiris 2001, 14.

lo sfondo non tematizzato del rappresentato. Si tratta di comprimere, entro un fotogramma cinematografico, un campo orizzontale più ampio del normale, una prospettiva diversa da quella fotografica diretta che immortala il tempo; il quadro è oltre il tempo, è un'immagine reale decostruita e poi riformata, esso restituisce un maggiore senso dell'“umano” rispetto alla fotografia. Come sostengono Ludovica Lumer e Semir Zeki, l'immagine artistica è infatti il “modo più rapido ed efficace per acquisire conoscenza”²⁶, e la pittura produce un'esperienza densa di significati profondi e complessi. Attraverso l'azione pittorica è possibile universalizzare le percezioni, andare oltre la limitante soggettività intrinseca in ogni scatto e ampliare le possibilità di interpretazione del mondo, coinvolgendo introspektivamente l'osservatore. La pittura può, in ultima istanza, accogliere le urla di aiuto che sembrano provenire da quell'*humanitas* dimenticata, che resiste a fatica agli assoggettamenti di un mondo (fatto) di immagini che di umano ha ormai ben poco. In questo senso, la rinascita dell'artigianato, arte di popolo che rifugge il dozzinale e il seriale, per i preraffaelliti era una chiara risposta al deturpamento del genio causato dal lavoro di fabbrica. Nelle loro opere troviamo riferimenti di purezza e libertà e una profondità di sentimento che risultavano già sovversivi nella sfarzosa e convenzionalista società vittoriana. L'arte può costituire quindi una sorta di antidoto: può riscoprire quell'umanità che resiste ai continui tentativi di annichilimento. L'artista, come per i preraffaelliti, può diventare un elemento di reazione all'alienazione sociale e psicologica della società industrializzata, riscoprire la persona sotto l'identità che di volta in volta assume, “cercare quella nuova figura dell'umano, [...] quel volto al di là tanto dalla maschera che della facies biometrica”²⁷; fino a giungere a quella *faccia immobile* che appare come “punto nodale dei molti possibili movimenti espressivi”²⁸, a quell'identità di base che si cela sotto le mutevoli espressioni facciali e che solo la pittura può rendere visibile.

Bibliografia

Agamben, Giorgio. 2009. *Nudità*. Roma: nottetempo.

Benjamin, Walter. 2000. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Tr. it. E. Filippini. Torino: Einaudi.

—. 2003. *Scavare e ricordare*, in *Opere complete V. Scritti 1932-1933*. Tr. it. G. Schiavoni. Torino: Einaudi.

Caroli, Flavio. 2012. *Storia della fisiognomica. Arte e psicologia da Leonardo a Freud*. Milano: Electa.

—. 2015. *Leonardo. Studi di fisiognomica*. Milano: Electa.

26 Lumer e Zeki 2011, 23.

27 Agamben 2009, 82.

28 Gombrich, Hochberg e Black 2002, 24.

- Cuozzo, Gianluca. 2013. *Dentro l'immagine. Natura, arte e prospettiva in Leonardo da Vinci*. Bologna: il Mulino.
- . 2017. *La filosofia che serve. Realismo. Ecologia. Azione*. Bergamo: Moretti e Vitali.
- Di Mauro, Edoardo. 2017. *Nuova Officina Torinese # quattro*. *TorinOggi*, 13 giugno 2017.
<https://www.torinoggi.it/2017/06/13/leggi-notizia/argomenti/eventi-11/articolo/nuova-officine-torinese-quattro.html>.
- Gombrich, Ernst Hans, Julian Hochberg, e Max Black. 2002. *Arte, percezione e realtà. Come pensiamo le immagini*. Tr. it. L. Fontana. Torino: Einaudi.
- Leiris, Michel. 2001. *Francis Bacon*. Tr. it. F. Nicolao e R. Rossi. Milano: Abscondita.
- Lumer, Ludovica, e Semir Zeki. 2011. *La bella e la bestia. Arte e neuroscienze*. Roma-Bari: Laterza.
- Mistrangelo, Angelo. 2019. *I volti della pittura nelle opere di Elena Monaco, Viola Barovero e Andrea Cavallera*. CentoTorri, 20 novembre 2019.
<https://www.100torri.it/2019/11/20/piemonte-arte-vigliaturo-moncalieri-pino-torinese-fava-passione-bi-polare-piva-e-scropo-beccaria/>.
- Pareyson, Luigi. 1988. *Estetica. Teoria della formattività*. Milano: Bompiani.