

per rendere giustizia a questo grande Macchiaiolo ingiustamente semidimenticato? Garibaldino morto per una cancrena in giovanissima età, raggiunse dei traguardi in seno al movimento della ‘macchia’ che eguagliano se non addirittura superano, almeno nei paesaggi, quelli del miglior Fattori. E voglio ricordare quello che ritengo il suo capolavoro, i “Tetti al sole” (alla Galleria d’Arte Moderna di Roma). È un inno a una bella giornata, alla luce, all’aria. La composizione è strutturata geometricamente con poche e sapienti campiture di zone luminose e d’ombra fuse in una altissima e lirica armonia. Non lo si può fissare a lungo senza esserne abbagliati. Tutto il quadro è un piccolo mondo incantato. E sopra i tetti arroventati un cielo azzurro si distende placido e riposante, colmo di ossigeno, dove uno sbuffo di fumo pare che vi galleggi come un’isoletta candida.

* * *

Forse pochi sanno del livornese Mario Puccini fuori della sua città. Eppure è un bel pittore, di natura robusta, congeniale alla ‘macchia’ (fu allievo di Fattori) ma con la caratteristica di far vibrare il pennello in scheggianti scaglie luminose che riempiono il quadro di sonorità sorprendenti. Il colore acceso pare che gli divampi tra le mani per autocombustione.

* * *

Il lusso di delirare. Ogni gioco ha le sue regole. L’arte è il gioco senza regole.

* * *

La cornice – tento una motivazione. Uno spazio, un respiro, un silenzio. Sì, è come il silenzio per la musica.

Quando un pittore mette in cornice un suo lavoro ha sempre una sorpresa e in quel momento egli vive un’intensa emozione. Il suo lavoro è esaltato e come riproposto in altra luce dalla separazione dall’ambiente “esterno” che la cornice offre. È una struttura artigianale al cui interno si viene a crea-

re una sorta di spazio-non spazio adatto per ricevere un'opera. L'arte è atemporale. La cornice permette all'opera bidimensionale di 'vivere' al meglio il suo stato di infinito.

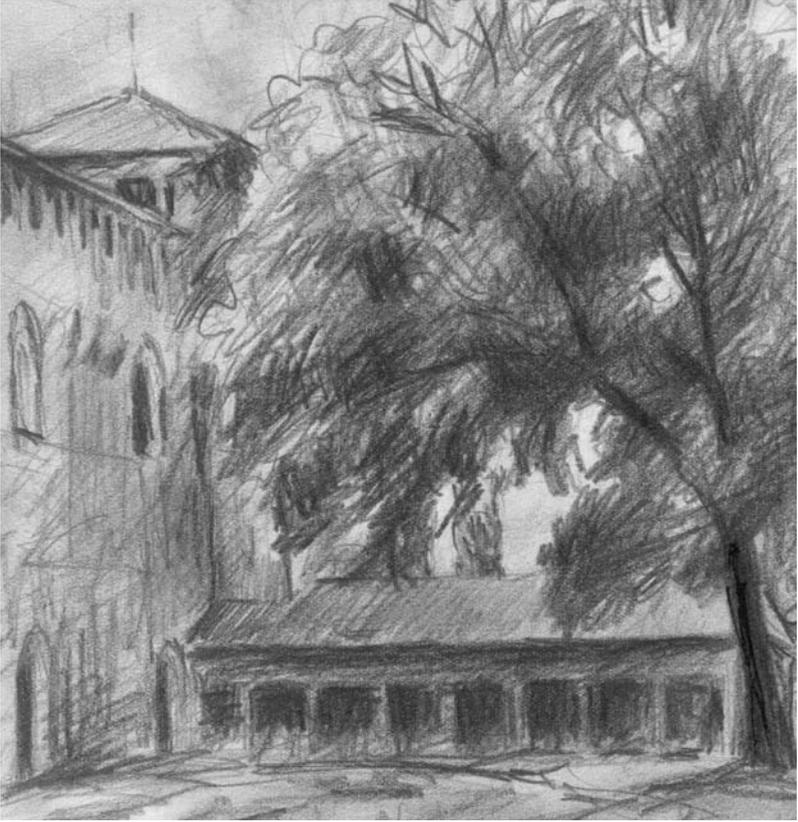
Una cornice senza opera al suo interno ha pure un senso.

La cornice si addice allo specchio, il cui mondo riflesso è al di fuori del tempo, misterioso e lontano come l'opera d'arte. Alla fotografia non occorre cornice poiché l'immagine fotografica, a differenza della pittura, è nel tempo, precisa Roland Barthes.

La bidimensionalità dell'opera d'arte si dilata nella sua sfera atemporale. La cornice fonde con la sua struttura definita (per quanto fantasiosa) l'infinita dell'opera – diciamo che la accompagna (si adatta) – fino al punto in cui la arresta, creando un confine oltre il quale ha inizio la quotidianità: il tempo. Un breve percorso dall'atemporalità dell'opera alla temporalità, dall'infinito al finito, cioè al limite. A questo punto la cornice si fa barriera per gli elementi esterni, stacco. È dunque un medium tra l'assoluto e il quotidiano, una zona di confine, un limite sacro e inviolabile dal quotidiano atto a sottolineare l'intangibilità dell'opera, e questa è perciò 'valorizzata', spiccata dal contesto. Per tale ragione è spesso dorata. L'oro è solare, quindi attributo della divinità. D'oro sono le aureole delle figure divine e dei santi, d'oro lo spazio che li circonda: uno spazio-non-spazio. Oro quindi come aura di sacralità intangibile.

Per le opere moderne di pittura, spesso esposte senza cornice, è la galleria stessa, con le sue stanze vuote e linde e bianche pareti (il bianco, colore dell'irrealtà, sostiene Munari) ad assolvere al compito della cornice. La galleria è allora una gigantesca cornice, è quello spazio 'irreale', spazio 'al di là' del tempo e perciò ideale 'luogo barriera' dal quotidiano, per l'opera d'arte. (Si potrebbe considerare la galleria una sorta di sacrario.)

E ho parlato dell'opera bidimensionale. Il discorso cambia quasi completamente se ci si riferisce alla tridimensionalità – e intendo la scultura a tutto tondo.



Alberi al Castello.

Non ha la precisa esigenza che le si crei uno sfondo particolare perché essa sia godibile. Questo va certamente bene, ma può farne anche a meno. Essa contiene già in sé, nella sue forme protese nello spazio i suoi limiti illimiti ‘sacri e inviolabili’. È una forma infinita, una vastità ‘conchiusa’ nell’infinitezza della sua fisicità, eretta (o comunque sviluppata) nella finitezza dello spazio che la circonda (quotidiano). Nessun elemento ‘esterno’ può scalfirne la compiutezza del suo essere illimito – oltre una certa misura, s’intende: ad es. se la si ricopre o la si impacchetta la stravolgiamo completamente... (ma in questo caso avremo un’altra opera d’arte...). Per questa ragione è ambientabile ovunque: può avere di sfondo un prato, un giardino o una discarica, una stanza vuota o colma di oggetti – anche se poi, ovviamente, è tendenza comune collocare opere di scultura in luoghi scenograficamente ‘adatti’, come luoghi di culto, facciate di palazzi o chiese, nicchie, ecc. (Mi immagino la “Colonna infinita” di Brancusi emergente su uno sfondo di rottami o di un cimitero di macchine demolite, sveltante verso il cielo nell’intangibilità delle sue forme pure.) Una scultura eretta in una piazza, avrà tuttavia, oltre a case e facciate di palazzi, uno sfondo cinetico, continuamente mutevole prodotto dal traffico cittadino e dalla folla che cammina. Non possiamo affermare che essa sia per questa ragione mal collocata.

Per il bassorilievo – e pure per il rilievo a forte aggetto – le cose incominciano a mutare. Per queste opere è presente una certa ‘pittoricità’ (sono tridimensionali, ma affini alla bidimensionalità), per cui già risentono della necessità del luogo ‘adatto’: un muro particolare, una facciata o comunque uno spazio idoneo per accoglierle. Il risultato si accosta al concetto di cornice.

La scultura a tutto tondo ha tuttavia l’esigenza del piedistallo o comunque di una struttura che la elevi. Struttura architettonica, occorre notare, molto tarda rispetto alla nascita delle forme scolpite, già esistenti da migliaia d’anni (le sculture delle antichissime dee venivano probabilmente erette

conficcandole nel terreno). Per la grande dimensione è sufficiente il proprio basamento, per la grandissima non occorre neppure questo, vedi Moor, Calder. Elevare, innalzare è comunque funzione relativa alla sacralità. È l'apoteosi, l'opposto della genuflessione, della prostrazione. Il faraone, gli imperatori, il papa sono innalzati, sollevati da terra coi loro troni; l'atleta vittorioso è portato a braccia, sollevato in una esultanza che lo vorrebbe collocato in una sfera sovrumana; gli dèi abitano la vetta dell'Olimpo; Cristo ascende al cielo. Il serpente è maledetto, condannato a strisciare per terra con tutto il corpo, ma quando nel deserto diviene simbolo di salvezza è innalzato.

Il piedistallo, elemento architettonico tipico del monumento tradizionale, ha una duplice funzione: è riferito al personaggio raffigurato (che in tal modo viene innalzato e in un certo senso 'divinizzato') e all'opera in sé.

La scultura è spesso di marmo, perfettamente bianco senza venatura o macchia, di bronzo, di bronzo dorato. L'oro ha la funzione di rimarcarne l'intangibilità. Nel marmo perfettamente bianco è espressa l'invulnerabilità come nel sacro candore virgineo. Questi materiali non hanno una semplice domestichezza con il nostro quotidiano di oggi, a differenza degli antichi: sono materiali 'lontani', aulici, nobili, di loro natura già collocati in una sfera 'altra' e alta, e quindi ben adatti alla 'grande' scultura. Per gli antichi però la convivenza quasi quotidiana con la pietra faceva sì che essi avessero con questo materiale un rapporto che potremmo definire normale, e questo permetteva loro di giungere facilmente all'idea di dipingere le loro statue. Non la creta, invece, è lontana da noi; l'umile argilla del vasaio, che a una minima pressione della mano riceve la forma, diviene figura o lampada o anfora o altro oggetto d'uso; non il legno, il modesto, a volte povero e umilmente servile materiale della nostra vita di tutti i giorni e con il quale abbiamo quella confidenza che si può avere con un fratello. La scultura lignea, come la creta, possiede un'aura di calore 'umano' che il marmo non ha; diffon-

de simpatia e al tatto e alla vista ci comunica una spiritualità intima e calda, quasi casereccia che riconosciamo subito. Questi materiali umili sono qui con noi, fanno parte della nostra vita da sempre, ed è forse proprio per questo che a volte ne stravolgiamo la natura. La confidenza con essi (un po' come per gli antichi con il marmo) giunge fino al punto di annientarli, di annullarli come tali. Li 'nobilitiamo'? li 'trasfiguriamo'? Il legno viene gessato e dipinto o laccato o lucidato; la creta spesso smaltata e invetriata o comunque dipinta o patinata. Con l'intenzione, forse, di coinvolgerli nel nostro desiderio di trascendenza...

* * *

Quanta ricchezza nelle cornici rinascimentali, mirabilmente intagliate a foglie, fiori e frutti (e poi dorate)! Tempi felici per l'arte in cui essa era necessaria come il pane. Esigenze prontamente soddisfatte. Sembra che quegli artigiani avessero la necessità innata di dare sfogo alla capacità della loro mano per produrre simili miracoli; che non potessero farne a meno.

* * *

Per lo zen la verità è nel non-senso. In poesia le verità si contraddicono, dice Kundera. Poesia e verità sono una cosa sola, sostiene Poe, per il quale l'istinto poetico corrisponde all'istinto del vero, in perfetta simmetria.

* * *

Molti pittori in altri tempi hanno avuto a disposizione, per il loro lavoro, centinaia di metri quadrati di superficie. La grande dimensione nel nostro tempo è un anelito giustificato.

* * *