

LA PITTURA COME MODELLO PER L'ESTETICA

di Romeo Bufalo

Quando oggi si usano espressioni del tipo: 'mondo dell'arte', 'dimensione artistica', 'sfera dell'arte' ed altre consimili, si dà per scontato che il termine 'arte' contenga in sé la caratteristica della *bellezza*, ossia la caratteristica che fa dell'arte un fenomeno *estetico*. Se però si guarda in modo non superficiale la storia delle idee, ci si accorge che la connessione *arte-bellezza* non è così scontata come sembra. Essa infatti comincia a prendere corpo a partire dal Rinascimento e si stabilizza definitivamente nel corso del XVIII secolo, quando nasce l'estetica come disciplina autonoma.

Il modello in cui dimensione tecnico-artistica e dimensione estetica iniziarono a stare insieme, è stato incarnato, agli inizi dell'età moderna, dalla *pittura*. La pittura, infatti, come ha mostrato Gianni Carchia (*Arte e bellezza. Saggio sull'estetica della pittura*, Il Mulino, Bologna, 1995), si impone come garante dell'unione fra arte e bellezza, e costituisce un'esperienza cruciale nel processo che porterà alla nascita dell'estetica moderna. E se nel corso del Rinascimento predomina nelle arti figurative un concetto di *rappresentazione* come riflesso speculare del mondo degli oggetti, di cui la pittura fornisce un modello esemplare, questa idea comincia a mostrare evidenti segni di scempenso e di smobilitazione agli albori del XVII secolo, con cui coincide la fine dell'età della rappresentazione, secondo la nota tesi argomentata da M. Foucault ne *Le parole e le cose* (tr. It. Rizzoli, Milano, 1968).

Ma come si sono evolute, a partire dal Rinascimento, le arti figurative, e, soprattutto, quale ne è il significato *filosofico-estetico* generale? Per rispondere a questa domanda faremo riferimento a due prospettive teoriche espresse, in Italia, da Galvano della Volpe (e dalla sua *Critica del gusto*) e da Gillo Dorfles (e dal suo *Il divenire delle arti*). Entrambi questi autori hanno insistito, nelle opere suddette (pubblicate nel corso degli anni '60), sull'importanza di considerare le diverse arti come altrettanti 'linguaggi'.

Cominciamo da della Volpe. A proposito della pittura, egli scrive, bisogna considerare la *visibilità* come suo *segno* specifico, cioè come mezzo espressivo del *pensiero pittorico*. Ma come si differenzia il segno pittorico dagli altri segni artistici, per esempio verbali, scultorei, musicali, ecc.?

Prendiamo due figure, un diagramma economico, con le sue ascisse ed ordinate, ed un dipinto come il celebre *Cristo davanti a Caifa* di Giotto. Non c'è dubbio che in entrambi i casi ci troviamo dinanzi ad una *linea retta* orizzontale, sia che si tratti dell'asse cartesiano del diagramma che della modanatura che corre lungo la parete di fondo e quelle laterali del dipinto giottesco. Ma mentre la linea retta del diagramma economico indica, per esempio, delle quantità di merci (i cui prezzi sono indicati dalla relativa verticale), l'altra linea, che, da un punto di vista matematico-geometrico, è identica alla prima, ha invece il compito di conferire un maggior accento spaziale alla composizione pittorica ed a sottolineare *visivamente* l'unità drammatica della scena.

Questo carattere di visibilità dell'arte pittorica, cui è affidato il compito di portare ad espressione i relativi significati pittorici, è alla base delle trasformazioni storiche della pittura: Uno sguardo alla storia di quest'arte ce ne fornisce una specie di verifica sperimentale. Basti pensare al cambiamento di funzione espressiva del disegno nei confronti della linea rinascimentale in connessione con le trasformazioni di funzione del colore, che passa da colore *locale* a colore *tonale*, a colore *puro*. Attraverso questo processo, dalla prospettiva lineare si è giunti, con Van Gogh, al predominio del colore sulla linea; e poi, con Matisse e Braque, al colore come quintessenza della bidimensionalità della tela. Ma anche la linea ha conosciuto una significativa trasformazione linguistica. Picasso, per esempio in *Guernica*, ne fa un uso esplicitamente antiprospettivistico.

Questo vuol dire, per caso, ridurre l'arte pittorica alla sua evoluzione storico-tecnica? Niente affatto. Perché quell'evoluzione è importante, sì, ma solo come utilissima spia di corrispondenti modificazioni di senso che tramite essa si realizzano nel quadro. In altri termini, l'elemento tecnico è essenziale perché, qualora ci affidassimo solo al criterio 'sociologico' nella valutazione dell'artisticità dei dipinti, qualcosa di importante ci sfuggirebbe. E per distinguere, ad esempio, una *Madonna con bambino* di Masaccio con una *Madonna con bambino* di Gentile da Fabriano, saremmo costretti, come fa F. Antal, a collegare in modo estrinseco e meccanico differenze *stilistiche* a differenti contesti *sociali* (al fatto che quei due dipinti furono pensati ed eseguiti per due diversi tipi di pubblico committente, ecc.).

Da quello che si è detto fin qui emerge in modo abbastanza chiaro che la specificità della pittura si è venuta via via precisando come *arte del colore*. Dal colore derivano infatti le altre componenti di essa come la linea, la prospettiva, il chiaro-scuro e, soprattutto, il *tono* e il *timbro*.

Su quest'ultima distinzione ha insistito, in modo particolare, Gillo Dorfles. A suo avviso, tale distinzione segnala l'alternanza storica tra pittura tradizionale e pittura moderna. Il colore timbrico è tipico dei nostri giorni (e del periodo prerinascimentale). Il colore tonale, che prevale dal XVI al XIX secolo, è quello in cui le diverse componenti cromatiche di un dipinto sono armonicamente fuse tra loro in modo da realizzare un accordo, una sintonia tra i diversi colori. I singoli elementi cromatici, cioè, perdono le loro caratteristiche individuali e si risolvono nell'*atmosfera* del dipinto. L'atmosfericità era funzionale ad un certo tipo di pittura: quello costituito dal paesaggio, dal ritratto, dalla natura morta. Con l'avvento dei *fauves* e di indirizzi astratti, che tendono a sganciare la pittura dai vincoli della 'rappresentatività', il colore comincia a prevalere sulla linea, ed alla vecchia atmosfera naturalistica se ne sostituisce una nuova, fatta di ricchi impasti, di unione di materiali diversi, di sgocciolature, di incrostazioni, ecc.

Cosa significa tutto questo sul piano filosofico? Intanto, la rottura col prospettivismo rinascimentale comporta, sul piano spaziale, l'affermarsi di un'idea nuova. E cioè, che non c'è un *unico* modo *naturale* di guardare il mondo, ma tanti. Sul piano del colore, invece, il prevalere dell'elemento timbrico (con i *fauves* Dufy e Matisse, ma già con Manet e Gauguin) ha fatto capire che si potevano dipingere paesaggi e ritratti usando colori non naturali, ma fantastici. E' il trionfo dell'Espressionismo. Dopo di che ci sarà il progressivo abbandono del mondo esterno verso l'astrattismo, con cui la pittura abbandona la forma narrativa per mettere in scena la sfera *soggettiva*, il mondo delle emozioni e dei sentimenti. Non solo, ma la pittura astratta, utilizzando una linea sempre più frammentata e spezzata, che scompone e ricompone gli oggetti, che moltiplica i punti di vista, introduce il *movimento*, ossia la dimensione *temporale* nella sfera di un'arte considerata statica per eccellenza.

Questo fenomeno è visibile soprattutto in P. Klee, nelle cui tele il colore sottolinea il carattere di *percorso* della linea: un percorso nel tempo. Un aspetto, questo, che la pittura contemporanea condividerà con il cinema.