

# DELLA PITTURA CHE VIENE ALL'IDEA

di Nicola Bucci

Note sull'opera di Arianna De Filippi.

Della verità in pittura. Così suona il titolo di un celebre libro di Derrida. Per Arianna De Filippi questa formula, è più che mai pertinente. C'è una logica della pittura che è una logica della sensazione. C'è un logos, come scriveva Merleau-Ponty, che "si pronuncia silenziosamente in ogni cosa sensibile".

Detto altrimenti, c'è una aisthesis della verità, come apertura e illatenza, che si produce nel medio della pittura. Per la pittura è in gioco una dimensione e un limite trascendentale del senso e del sensibile, che non riguarda mai tuttavia questo o quel dato empirico, bensì una pura dabilità. Per Merleau-Ponty, si tratta, in ultima istanza, non di una cosa ma di una potenza, che è ancora sensibile, ma non empirica, in quanto riguarda l'insorgenza stessa del sensibile come "carne del mondo".

Anche per Arianna De Filippi lo statuto della pittura è insieme estetico e logico. La pittura pone in questione il limite paraestetico del linguaggio stesso, la soglia trascendentale, ancora sensibile, ma non empirica, in virtù della quale i limiti del mio linguaggio significano (bedeutet) i limiti del mio mondo, secondo la celebre formula wttgensrteiniana. Come scriveva il giovane Benjamin, la pittura è infatti una lingua,

una sorta di lingua inacustica e innominabile, che si fonda sulla lingua delle cose e la ritraduce in una lingua superiore, ma dello stesso tipo di tale lingua delle cose, in quanto la lingua della pittura è pur sempre una lingua del materiale, non è mai separata dal medio sensibile in cui si incarna.

"... si può benissimo pensare che la lingua della scultura o della pittura sia fondata in certe specie di lingue delle cose, e che abbia luogo in esse, una traduzione della lingua delle cose in una lingua infinitamente superiore, ma forse della stessa sfera. Si tratta qui di lingue innominabili, inacustiche, di lingue del materiale; dove bisogna pensare all'affinità materiale delle cose nella loro comunicazione"

Alla pittura interessa il mezzo che in generale rende visibile qualcosa. Nella nostra ordinaria esperienza del mondo, oggettivante e tematizzante, il puro mezzo visibile in cui il mondo e le cose vengono alla luce resta non visto e non tematizzato, opacizzato nella luce della sua stessa evidenza. Nella pittura di Arianna, secondo una tradizione, che è la stessa della grande pittura moderna, è proprio questa visibilità allo stato puro che letteralmente si incarna nella materia e nell'opacità del pigmento. Come si legge, nell'incipit delle note che Arianna ha dedicato al suo lavoro, in pittura, "la luce è materia e la materia è luce"

Il colore, in pittura, è luce ma la luce si incarna nella materia, nell'opacità del pigmento, che, tocco dopo tocco, stesura dopo stesura, si sedimenta sulla tela, si stratifica. Il senso della pittura, che è l'essenza del visibile, la luce, il colore, insieme si copre e si rivela in questa opacità del pigmento, riluce nella trama della materia pittorica che, nelle opere di Arianna, la vernice evidenzia e porta alla superficie, affiora fino a un punto di massimo splendore da cui l'occhio è toccato. La pittura resta immanente al visibile ma insieme restituisce al visibile una tangibilità materiale.

Questo processo appare ancora più evidente nei lavori più recenti, in cui il pigmento allo stato puro, non diluito, è steso direttamente sulla tela con la spatola e insieme tolto, letteralmente raschiato via,

come se il gesto pittorico, nell'atto di compiersi, comportasse insieme la sua cancellazione.

Questo procedimento pittorico richiama alla mente il senso di quella tavoletta di cera su cui ancora non è scritto nulla, di cui parla Aristotele nel *De Anima* per indicare la facoltà dell'anima nel suo primario statuto di possibilità e potenza. La pittura di Arianna si spinge proprio al limite del visibile, in quella dimensione della pura potenza, in cui è in gioco la facoltà stessa di avere una sensazione, al di là di ogni dato oggettivo e attuale di percezione. Proprio come scrive Arianna nelle sue note: "Anche il pensiero più buio e il ricordo più annesso attraverso la luce si manifestano sulla tela" Nel *de Anima*, Aristotele si domanda: "Perché non si dà sensazione dei sensi stessi, senza causa esterna"? Per esempio, che cosa si vede, quando non si vede nulla, quando non vi è alcun oggetto di percezione che entri nel nostro campo visivo. Evidentemente non si dà sensazione dei sensi stessi, perché la sensibilità non è in atto ma solo in potenza. La sensibilità è infatti una facoltà, una potenza dell'anima. Ma che cosa significa facoltà, potenza? Come può, detto altrimenti, la sensazione esistere prima di una sensazione in atto?

La risposta di Aristotele è alquanto eloquente. Quando non vediamo nulla, non sentiamo nulla, noi vediamo e sentiamo la nostra potenza di vedere e di sentire, la nostra stessa facoltà. Sentiamo di sentire, sentiamo la sensazione stessa. Quando non vediamo nulla vediamo la nostra potenza di vedere: *to skotòs*. Il buio, il nero, è il colore della potenza.

Nei lavori recenti di Arianna, il pennello interviene solo all'ultimo momento, ma unicamente per fare colare verticalmente sulla superficie pittorica, sulla materia del pigmento, stesa e tirata con la spatola, il diluente di cui è imbevuto. Tocco, macchia, velatura, superficie, campitura coprente, colatura liquida, pigmento steso con la spatola, materia pittorica graffiata, sono nelle opere di Arianna gli elementi materiali della pittura e, nel contempo, i dispositivi logici di un processo interno al visibile.

È il colore che la pittura, nella sua materialità ultima, porta all'idea. Nella pittura, che è una logica della sensazione, il colore è un pensiero. Si tratta tuttavia di un pensiero non pensato ma visto, che resta immanente al medium sensibile della sua visibilità. C'è una differenza ma anche un'enigmatica prossimità tra pensare e dipingere, tra filosofia e pittura, che Merleau-Ponty ha espresso con la celebre formula: "Pensare in pittura".

Anche Heidegger si chiedeva se i contemporanei fossero capaci di pensare con la stessa radicalità con cui Cézanne dipingeva. Heidegger sosteneva che anche il pensiero è opera della mano, *Handwerk*, ossia, non muta attività cognitiva, ma prassi.

Per Merleau-Ponty, la pittura è un atto di pensiero, è appunto una logica. Tale pensiero è non altro che la pittura stessa, la pittura portata all'idea.

Se c'è un'essenza del colore - un *Wesen* - questa è pur sempre tuttavia l'essenza di una pura esistenza. Nella formula di Merleau-Ponty, l'essenza del colore è una "concrezione del c'è", esprime un essere in senso verbale, la cui essenza giace nella sua stessa esistenza. Mutuando alcuni dei concetti chiave dell'ontologia di Martin Heidegger, Merleau-Ponty pensa l'essenza del colore come un essere che non è qui o là ma è il suo stesso aver luogo. Come l'essere di Heidegger, l'essere che la pittura porta all'idea non è così o così, oggettivamente determinato da un predicato o qualità reale, in quanto uomo, casa, albero, montagna ma è, in senso verbale, il suo modo di essere.

L'esser così o così che qualifica un giallo o un rosso o un blu, un giallo piuttosto che un blu, un rosso piuttosto che un giallo, un giallo accanto a un blu, un blu accanto a un rosso, non esprime il predicato o la qualità di un sostrato. Al contrario il colore è - esiste, in senso verbale - il suo esser-così-o-così, che vibra in tutta la sua intensità e crea in tal modo un puro campo di differenze, di relazioni negative e differenziali. Riformulando la distinzione heideggeriana tra categoriali e

esistenziali, nell'ontologia della pittura professata da Merleau-Ponty, a partire dall'esempio di Cézanne e della pittura moderna, ogni quale, ogni esser-così, non è un predicato che si aggiunga a un vuoto qualcosa, ma una possibilità che esiste come possibilità. Il blu blueggia, il rosso rosseggia, il verde verdeggia. Perciò, in pittura, non vi sono né linee, né punti, né colori assoluti, ma ogni colore, il rosso, il giallo, il blu, "è un mondo". Da un lato un qualunque colore è diverso da ogni altro, incomunicabile, e dall'altro insorgente in ciascuno degli altri mondi o colori come un elemento differenziale, che Merleau-Ponty, con un ossimoro, chiama "parte totale". Ogni tocco di piccoli blu, o gialli, o rossi è una "parte totale" del quadro. Nelle macchie che piovono dal pennello, nei piccoli tocchi di pigmento, è in gioco l'avvento di un mondo nella sua totalità, ma la materialità ultima della pittura rivela insieme il resto che manca al mondo per essere quadro. Come Arianna dimostra nell'acribia del suo lavoro, insieme meticoloso esercizio tecnico, quasi ossessivo, e calcolata negligenza, "sprezzatura" virtuosistica che rimette volta per volta in gioco le regole date e ereditate del linguaggio pittorico tradizionale, ogni elemento del quadro è solo una parte, ma una "parte totale" che "crea da se stessa a se stessa delle identità, delle differenze, una struttura, una materialità, una qualche cosa". Perciò dipingere è, per Arianna, "dirigere un coro di pigmenti, toni, superfici, linee ma è anche confondere, arretrare, mettere a tacere, ferire". Nell'opera di Arianna, il colore è intensità pura, differenza di differenze. Come diceva Claudel, citato da Merleau-Ponty, "un certo blu del mare è così blu che c'è solo il sangue che sia più rosso" Anche quando l'interesse della pittura sembra del tutto parziale, anche quando mira al dettaglio, per esempio nella guarnizione dorata del mantello di Jan Six, che Rembrandt restituisce, con la sua caratteristica "sprezzatura", per mezzo di pochi rapidi tocchi di pennello, la verità della pittura "è sempre totale", riguarda quella totalità che chiamiamo mondo. Questa si presenta però sempre come una totalità insatura, in quanto include anche il non-tutto come possibile. In ogni caso, il pittore "trasforma il mondo in pittura" e anche quando il suo problema è locale o parziale è comunque tutto il mondo che si trasforma in pittura.

Posta in palio della pittura è precisamente "ciò che manca al mondo per essere quadro" e, insieme, ciò che "manca al quadro per essere se stesso". L'enigma del visibile, di cui la pittura è il medium assoluto, coincide con questo scarto irriducibile tra mondo e quadro, questa faglia beante da cui irrompe la tessitura del reale. L'occhio del pittore cerca ciò che manca al mondo per essere quadro e lo persegue proprio in ciò che manca al quadro per essere se stesso. "Strumento che si muove da sé, mezzo che si inventa i suoi fini, l'occhio è ciò che è stato toccato da un certo impatto col mondo"

"Ogni teoria della pittura è metafisica", scrive Merleau-Ponty. La pittura pone principalmente in gioco le strutture logiche della filosofia prima, che Aristotele aveva definito appunto "scienza dell'ente in quanto ente", ribattezzata poi dai moderni come "ontologia". Per la filosofia prima non è in questione questo o quell'ente determinato secondo predicati e qualità reali, ma il fatto puro e semplice che qualcosa sia, che una qualunque cosa si dia a vedere come un certo "questo", come una singolarità unica e irripetibile, ma sempre anche come una singolarità qualunque, che non si lascia ricondurre ad alcun predicato o qualità oggettiva. Come nell'esperienza greca dello stupore, che per Platone corrispondeva alla Stimmung della filosofia, anche per la pittura il fatto che qualcosa sia è una sorta di risposta che precede ogni domanda, una sorta di miracolo, col quale non si intende un fatto per quanto prodigioso e arcano che accada nel mondo, ma il fatto stesso del mondo. Ci sorprendiamo già sempre immersi nell'essere, senza la possibilità di prenderci alle spalle, di sorprendere la sorpresa, come l'uomo allo specchio del dipinto di Magritte che vede riflessa la propria nuca. Come scrive appunto Merleau-Ponty, anche per la pittura, come per la filosofia prima, in questione è il puro "c'è", l'esistenza stessa, al di qua di ogni essenza o predicato reale. Il puro "c'è", lo strato di senso bruto, che si rende visibile nel medio della pittura, irrompe miracolosamente al di qua di ogni referenza oggettiva, sempre preliminare a ogni tematizzazione intenzionale dell'oggetto.

La fatticità del "c'è" corrisponde al puro visibile, al medium sensibile in cui l'essere in quanto tale viene alla luce. Poiché resta immanente al medio sensibile, la verità della pittura è sempre

parvenza, mero semblante, semplice riflesso, gioco infinito di ammiccamenti, di “gatteggiamenti”, secondo la felice espressione lacaniana, che ingannano lo sguardo. Catturando lo sguardo e ingannando l’occhio, la pittura non può del tutto dimettere la sua vocazione mimetica, illusionistica, come Lacan ha obiettato a Merleau-Ponty, in quanto alla pittura appartiene la funzione di tromper l’œil. Ma la pittura è, insieme, gloria e splendore dell’apparenza, trionfo del visibile e del sensibile, al di qua di ogni illusione, pura e semplice catastrofe della rappresentazione. Tutto appare a partire da un buco, da un punto cieco della visione: “riflesso della pupilla dietro cui è lo sguardo”. Nel 1965 Lacan scrive, al riguardo: “Dello sguardo viene steso col pennello sulla tela, per far abbassare il nostro”. Dopo aver ingannato l’occhio, la pittura ci fa deporre lo sguardo, lo disillude rispetto alla sua pretesa di afferrare dietro il velo della pittura, ancora qualcosa da vedere, che sia altro dalla pittura stessa. Disingannando lo sguardo, il quadro lascia quindi emergere quella materialità ultima della pittura, le petits bleu, le petits marrons, che in ultima istanza non è altro che “merda”, secondo le parole di Lacan. Non si tratta, beninteso, di una svalutazione della pittura, poiché la “merda”, la materialità della pittura, corrisponde proprio al suo elemento più prezioso, dove tutto l’enigma del visibile è custodito.

Che cos’è il visibile della pittura? Se il visibile in questione fosse, per la pittura, la percezione come oggetto di un’imitazione, si tratterebbe per essa di “rendere il visibile”, restituire verosimilmente il dato di una percezione visiva. Al contrario, per la pittura è in gioco quella piega del visibile, quella visibilità allo stato puro, il cui luogo è lo sguardo. Definito da Lacan come il rovescio a dito di guanto della coscienza, lo sguardo non corrisponde all’occhio come organo della visione, dietro cui starebbe il soggetto metafisico cartesiano, ma al suo inconscio. “Ecco perché tanti pittori hanno detto che erano le cose che li guardavano”.

Non è mai il pittore a vedere e a rendere le cose visibili, ma sono esse che lo guardano. Tutto si gioca in questa inversione degli sguardi, poiché come nella domanda d’amore, secondo Lacan: “Tu non mi guardi mai dove io ti vedo”. C’è una schisi tra l’occhio e lo sguardo. Il pittore si sente visto e guardato dalle cose e dal mondo stesso, ma nel contempo è il mondo stesso a vedersi in lui e nel medio sensibile della sua pittura. Perciò nell’inversione dello sguardo, nel continuo rovesciamento del rapporto tra guardare e essere-guardato “ciò che guardo non è mai ciò che voglio vedere” L’opacità del mondo che viene alla luce nel medio della pittura, che si addensa nella materia, nel pigmento, è la carne sensibile del visibile, che si sottrae all’occhio, come organo della visione, per diventare essa stessa sguardo, piega e rilucenza della presenza, in cui il soggetto e l’oggetto della visione raggiungono un margine di indiscernibilità. Come scrive sempre Lacan, il soggetto è ciò che fa macchia nel quadro. Per questo non esiste una superficie opaca più riflettente della tela, come scrive Arianna, in quanto apparato di cattura dello sguardo e punto cieco della visione, scotoma in cui il soggetto stesso si elide, diventa macchia.

“Dov’è il quadro che io guardo?” Lo sguardo non sta di fronte al quadro come a un dato oggettivo, e neppure di fronte all’immagine, che il quadro raffigura, come il contenuto tematico o intenzionale di una rappresentazione. Lo sguardo del pittore si emancipa totalmente da ogni referenzialità oggettiva. Lo sguardo si perde errabondo nei meandri del visibile, che il quadro porta alla presenza nella carne della pittura. Lo sguardo non sta di fronte ma entra, per così dire, nel quadro, è preso - letteralmente catturato - da una dinamica del visibile, che è totalmente immanente al quadro stesso. Lo sguardo è catturato nel quadro, rapito da tutto ciò che non avrebbe visibilità se non in quanto pittura: tessuti, trame, percorsi cromatici, materici, luminosi, riflessi, colature, graffiature, intrecci e contrasti, giustapposizioni e disposizioni di macchie, tocchi, campiture, punti di opacità, trasparenze e velature.

Il pittore è chiuso e gettato senza riparo nell’apertura dell’essere, senza disporre di un alcun mezzo per venire in chiaro di essa, ma, nello stesso tempo, lo sguardo del pittore, immerso nell’enigma stesso del visibile e dell’apparenza, è aperto proprio a ciò che si nasconde e si rifiuta, alla fatticità e all’opacità della verità stessa, che si presenta come un lucus a non lucendo. Di qui la dialettica del

visibile e dell'invisibile, tra l'occhio e lo spirito, di cui il pittore è il testimone privilegiato.

La pittura dispone di "mezzi solo visibili", la cui esistenza è soltanto visiva. Ciò che ha un'esistenza soltanto visiva è anche ciò che non può essere visto, l'invisibile. Questi mezzi puramente visibili, le linee, la luce, il colore, i riflessi, in cui le cose vengono all'apparenza, restano tuttavia latenti e non tematizzati nella nostra visione ordinaria, che è sempre visione di questa o quella cosa. Finché vedo la cosa non vedo il gioco d'ombra o di luce che la rende visibile, come ben sapeva Monet. Oggetto dei suoi celeberrimi quadri seriali, in cui uno stesso tema è ossessivamente ripetuto, non è la cattedrale di Rouen, o i covoni di fieno, ma le condizioni di luce e il medio sensibile della loro visibilità, i cui "gatteggiamenti", osservati in diversi momenti della giornata, trovano nella pittura e unicamente in essa il loro medium sensibile. Il referente oggettivo si smaterializza nella vibrazione luminosa del colore, nell'atto stesso in cui la luce come medium sensibile della visione si addensa e si materializza nell'opacità del pigmento, della materia pittorica.

Invisibile non è pertanto un oscuro presuopposto, nascosto dietro la maschera dell'apparenza, ma appunto la visibilità stessa, il medio sensibile, che rende visibile il mondo "Pura o impura, figurativa o non-figurativa, la pittura non celebra mai altro enigma che quello della visibilità". Per il pittore, in gioco è proprio questa visibilità allo stato puro, che resta opacizzata e latente in ciò che porta alla luce. Come scriveva Claudel, a proposito della pittura fiamminga, cose e figure sembrano tornare dal "paese dello stagno", luogo del riflesso e riflesso di riflessi, come la fonte in cui Narciso, innamorato della propria immagine, si perde. Lo specchio che è come un "occhio segreto", "muta le cose in spettacoli e gli spettacoli in cose, me stesso nell'altro e l'altro in me stesso" L'oggetto della pittura è questa esistenza soltanto visiva, che non è nulla di ciò che possiamo incontrare nel mondo, poiché coincide col medio sensibile in cui qualunque cosa può venire alla presenza, ma non si lascia esaurire in alcun dato particolare della nostra percezione intenzionale e tematizzante. Questa aura, questo alone in cui il mondo e le cose rilucono nello splendore dell'apparenza non è né essere né non-essere, ma un non-essere che a suo modo è, un para-essere, che non esprime una semplice assenza, ma la presenza di questa assenza, e che ha la natura dell'immagine. Nella fascinazione del visibile in cui è preso e catturato, solo l'uomo, tra tutti i viventi, si interessa alle immagini in quanto immagini. Se c'è una verità in pittura, questa fa capo a un vedere che è proprio, tra tutti i viventi, solo dell'uomo e che consiste in un "immergersi nelle cose senza alcun altro motivo che di cogliere la verità".

Se cerchiamo la verità in pittura, non si tratta di vedere ciò che il quadro raffigura, ma di vedere secondo ciò che esso rende visibile. "Più che vedere il quadro, io vedo secondo il quadro e con esso". Je ne regarde pas le tableau comme on regard une chose, poiché non è qui in questione un voir cecì ma un voir selon. Catturando lo sguardo, la pittura libera l'occhio dalla rappresentazione oggettiva, lo tocca, lo rovescia, lo taglia, come nella celebre sequenza iniziale di *Un chien andalou* di Buñuel. Ma lo sguardo è allora indiscernibile da la texture imaginaire du réel che, nella pittura, si fa mondo. "L'occhio vede il mondo, ciò che manca al mondo per essere quadro". In gioco, nella pittura è questo scarto, resto o mancanza, che nel contempo esprime una totalità. Il gesto della mano, nella pittura, traduce una trama virtuale, un ordito del visibile, che "non è cosa ma possibilità, latenza e carne del mondo". Persino in un dipinto di Mondrian, nella misura in cui è un dipinto, non è in questione in primo luogo la buona forma, la Gestalt, o "l'equilibrio geometrico", che restituisce prestigio e bellezza alle forme, ma una "pregnanza" che qualifica "ogni essere percepito mediante una struttura o un sistema di equivalenze intorno a cui è disposto". "Tocco dopo tocco", per usare una formula di Cézanne, la pittura fa sorgere, sotto i nostri occhi, un mondo. Non è in questione un'illusione mimetica, non siamo cioè nel dominio della rappresentazione. A partire da Cézanne, secondo Merleau-Ponty, "tutta la storia moderna della pittura, il suo sforzo per liberarsi dall'illusionismo, e per acquisire dimensioni sue proprie, hanno un significato metafisico". Il divenire visibile del mondo nel medio sensibile della pittura, l'insorgere del mondo nel quadro, non ha nulla a che fare con la rappresentazione, non mette in gioco la

vocazione mimetica della pittura tradizionale, ma riguarda l'apparenza in quanto tale. Sebbene non manchino nelle opere di Arianna degli elementi iconici, comunque allusivi a una dimensione naturalistica, cielo, mare, nuvole, alberi, fiori, fonti, riflessi, paesaggi, non si può in nessun caso parlare di una intenzione mimetica o raffigurativa, per la quale sia in gioco una relazione di somiglianza tra un originale e la copia. Come nelle ultime Ninfee di Monet, in questione è la fenomenologia stessa della pittura

Nelle opere di Arianna, il processo della rappresentazione appare, anzi, rovesciato. Sono gli strati più profondi, le stesure pregresse, che nel gioco di stratificazione della pittura su se stessa, ripetono l'ultimo tocco di pennello e l'ultima stesura. Successive cancellazioni di un unico gesto pittorico volta per volta reiterato, che resta nascosto sotto se stesso, e esposto in questa stratificazione opaca, in questa continua ridipintura, che lo dissimula nell'atto stesso in cui lo porta alla superficie come medium pittorico. Solo nella ridipintura indeterminatamente reiterabile, che maschera e copre il dipinto, lo rende opaco a se stesso, viene all'apparenza il medium visibile che la pittura letteralmente incarna e rende tangibile. Si potrebbe dire, con Merleau-Ponty – che “l'occhio è stato toccato da un certo impatto del mondo”

La materialità del quadro, che è pensata a seguito di Cezanne, come “tocco”, come “crosta” di colori, come superficie, porta alla luce la “carne del mondo”. Scriveva Cezanne “ogni tocco del mio pennello è un poco del mio sangue (...) Ogni tocco deve corrispondere, là, sulla mia tela, a un respiro del mondo (...) Ogni tocco di pennello, accanto, fa deviare tutto”. A proposito di un ritratto, scriveva “se io dipingo tous les petites bleus et tous les petites marrons, lo farò guardare come guarda, sulla mia tela”. Il fatto della pittura è che “un tocco dopo l'altro, un tocco dopo l'altro” portano l'oggetto nel medio del visibile, nel medio della sensazione. Gli occhi del pittore, scrive ancora Cezanne, “nel colore vedono l'oggetto” .

Nella tradizione artistica la campitura, il campeggiare; definito come “colorare il campo della pittura”, si oppone a “ritagliare”, ossia “far risaltare dal campo i contorni delle figure, con segni tracciati col pennello”. Ma come ha mostrato con acume Didi-Huberman, c'è una materialità della pittura che, già nelle opere di Beato Angelico, si sottrae a questa dialettica, il campo è disseminato di macchie, piccoli depositi di pigmento, più che tocchi di pennello in senso proprio, pioggia di macchie, come nel dripping.

“Io vedo per mezzo di macchie”. Questa frase di Cezanne costituisce, in senso stretto, il paradigma della pittura. In tedesco pittura si dice infatti Malerei e in tale parola parla sempre un Mal, letteralmente una macchia, con significati anche più ristretti come neo, voglia, che rendono il termine tedesco Malerei quasi intraducibile, quantomeno in relazione a tale costellazione semantica. A proposito, è opportuno ricordare che Mal conserva nella lingua tedesca due significati fondamentali, quello di macchia e quello di “volta”, in senso temporale, come nelle parole Einmal, Keimnal, etc., una volta, nessuna volta.

Nelle opere di Arianna la pittura si fa mondo e il mondo si fa pittura, in un tempo logico, non cronologico, che è il tempo della sensazione. In pittura il tempo è un timing, un tempo contratto e sospeso, arrestato nella sua ripetizione e sottratto alla cronologia lineare e vuota, al decorso temporale continuo. Come scrive Arianna De Filippi, nelle preziose note sul suo lavoro, la pittura è un “atto imprescindibile”, “gesto primitivo” in cui il mondo si fa e si disfa nel tempo più breve, diventa quadro. Per la pittura potrebbe valere paradigmaticamente il motto di Goethe Einmal ist Keimnal, una volta è nessuna volta, ogni pittura è ridipintura. Alla pittura appartiene una reiterazione del gesto, tocco dopo tocco, una ritualità della mano, una ripetizione che scandisce un ritmo e una temporalità paradossali. Per questa ragione diciamo che in un quadro è riconoscibile una certa mano, identifichiamo la mano di un autore. C'è sempre un'individuazione del gesto nella pennellata di ciascun pittore che ci consente di riconoscere i tratti del suo stile, volta per volta, la mano di Tiziano, per esempio, o la mano di Rembrandt.

In un prezioso testo giovanile, Über die Malerei oder Zeichen und Mal, Benjamin considera la

pittura muovendo proprio dalla fenomenologia del Mal, della macchia, contrapposto al segno grafico, allo Zeichen. Pur diversamente dalla linea geometrica, la linea grafica è essenzialmente spaziale, mentre il Mal è sempre temporale “la differenza prima e fondamentale è che lo Zeichen viene impresso, mentre il Mal emerge, viene in luce”. Lo Zeichen viene impresso, come il segno di Caino o “il segno con cui furono contraddistinte le case degli Israeliti durante la decima piaga d’Egitto”, e ha un carattere spaziale Nella misura in cui emerge, e viene alla luce, il Mal ha invece un significato temporale, pone in gioco il tempo.

Il Mal, come macchia, si distingue dallo Zeichen, dal segno grafico, dalla traccia che si coordina a un fondo, su cui si staglia. Se il segno grafico è elemento puramente negativo e differenziale che disegna dei profili e pone in relazione di pura contiguità figura e sfondo, pieno e vuoto, luce e ombra, limite e confine, la macchia e l’ordito di macchie che costituiscono la pittura non conoscono fondo né profondità. “La pittura? Il dipinto non ha fondo. Un colore non è mai situato su un altro, al massimo appare nel mezzo (Medium) di un altro”. Nei dipinti di Arianna non è mai possibile stabilire e decidere, in linea di principio, esattamente come scrive Benjamin, se un colore è situato sul fondo oppure sta in primissimo piano”. Nella pittura non vi è propriamente fondo, perché non vi è propriamente linea grafica, ma soltanto delimitazione reciproca delle superfici cromatiche, delle campiture. Tale limitazione reciproca delle superfici cromatiche costituisce quel che si chiama composizione, ma non ha alcuna parentela col disegno in senso stretto.

Il Mal è puro medium sensibile, il medium del visibile, proprio perché “non conosce né fondo né linea grafica”. Tutto viene alla superficie, galleggia, come nella dimensione che Riegl chiamava “aptica” in riferimento alla pittura romana tardoantica, in quanto la visibilità assume in questo galleggiamento di superficie della pittura una dimensione quasi tattile. Tutto affiora, infatti, strato su strato, viene a galla, stesura su stesura, secondo un effetto di superficie, dal quale l’occhio viene letteralmente toccato. La pittura, cui è costitutiva la macchia, è in un primario contrasto e in una fondamentale contrapposizione con la traccia grafica e la natura di tale contrasto è, per Benjamin, di ordine metafisico Pur diversamente dalla linea geometrica, la linea grafica è essenzialmente spaziale, mentre il Mal è sempre temporale “la differenza prima e fondamentale è che lo Zeichen viene impresso, mentre il Mal emerge, viene in luce”. Lo Zeichen viene impresso, come il segno di Caino o “il segno con cui furono contraddistinte le case degli Israeliti durante la decima piaga d’Egitto”, e ha un carattere spaziale Nella misura in cui emerge, e viene alla luce, il Mal ha invece un significato temporale, pone in gioco il tempo. La differenza tra Zeichen e Mal consiste in primo luogo nel fatto che la sfera del Mal è quella del mezzo, del medium allo stato puro. Mentre lo Zeichen “non appare prevalentemente negli esseri animati, ma è impresso anche su edifici senza vita, su alberi ecc., il Mal compare soprattutto negli esseri viventi (stgimate di Cristo, forse la lebbra, rossore, voglie).”

Non vi è esperienza estetica che non sia sinestetica, che non metta in gioco una pluralità virtuale delle sensazioni possibili che ad essa sono correlate. Che Vitruvio associasse lo stile dorico per l’erezione del tempio a Marte, e lo stile corinzio per quello di Venere, non significa che vi sia, tra il dorico e il dio della guerra, una qualche somiglianza o un qualche isomorfismo. L’analogia non è un rapporto tra simili ma una relazione differenziale o una differenza di potenziale tra due serie coestensive, Possiamo riconoscere un’analogia tra lo stile dorico e Marte, tra il corinzio e Venere, unicamente perché in una scala intensiva, dal più al meno, per la quale sia in gioco una nozione affatto linguistica come la "severità" o la "virilità, Marte e lo stile dorico sono all’estremità della scala. Si tratta cioè di una corrispondenza tra due scale intensive, non di somiglianza tra oggetti, poiché evidentemente l’ordine dorico e Marte non hanno nulla in comune. Per Arianna De Filippi la sinestesia tra pittura e musica assume in questa chiave un significato paradigmatico. Come ella

scrive: “Musa ispiratrice di molte opere è la musica.” L’esperienza di dipingere mentre il marito Davide Runcini, pianista e compositore, suona, esegue o studia Ravel, piuttosto che Chopin, ha offerto ad Arianna, l’occasione per saggiare una dimensione musicale della pittura stessa, o, inversamente, una dimensione pittorica della musica, avventurandosi in una regione intermedia tra il medium visivo e quello sonoro, dove suono e colore costituiscono due serie coestensive, concomitanti e simultanee, ma sempre eterogenee, appunto nel senso di ciò che Aristotele chiamava analogia. Che cosa possa significare questo labile confine e questa regione differenziale tra due dimensioni eterogenee dell’esperienza sensibile, quale forma e quale logica possa prodursi in questo frammezzo tra pittura e musica, è quanto resta ancora impresagito. Forse è tuttavia proprio nel tra che distingue musica e pittura nell’atto in cui istituisce un differenziale sinestesico tra le due serie, che è custodito l’enigma del senso. La logica della sensazione non può essere se non una logica sinestesica, proprio nell’accezione di ciò che l’aristotelismo medioevale chiamava *sensus communis*, senso sinestesico per definizione, che traduceva la nozione greca di *phantasia*, concepita come medio tra due facoltà eterogenee, la facoltà sensibile e l’intelletto. Il logos inacustico e materiale, che costituisce, per Benjamin, la lingua della pittura, espone il limite musaico del linguaggio stesso, in cui non si danno più parole significanti, ma, secondo le parole di Ermete Trismegisto, “il grido inarticolato che sembrava la voce della luce”. Forse questo luogo, come diceva Valery della poesia, esprime una sublime esitazione tra il suono e il senso.

“E questo è: se tu riguarderai in alcuni muri imbrattati di varie macchie o pietre di vari misti, se avrai a inventionare qualche sito, potrai lì vedere similitudini di diversi paesi, ornati di montagne, fiumi, sassi, alberi, pianure, grandi valli e colli in diversi modi: ancora vi potrai vedere battaglie e atti pronti di figure, strane arie di volti e abiti e infinite cose, le quali potrai ridurre in integra e buona forma. E interviene in simili muri e misti, come del suono di campane, che ne’ loro tocchi vi troverai ogni nome e vocabolo che tu imaginerai”

Le cose confuse, le nubi, le macchie, l’acqua torbida hanno il potere di destare l’ingegno dell’artista a nuove invenzioni, unicamente perché appartiene a costui la capacità di vedere qualcosa in quanto qualcosa, di vedere una somiglianza. Ci sono due diverse accezioni del verbo vedere, diceva Wittgenstein, a proposito della testa anatra-coniglio, vedere *tout court*, e vedere qualcosa in quanto qualcosa. “Il disegnatore esercitato assimila un gran numero di schemi grazie ai quali può rapidamente mettere sulla carta lo schema di un animale, di un fiore, di una casa”. Questi schemi che funzionano, secondo lo psicologo F.C. Ayer come “supporto alla rappresentazione delle immagini della sua memoria”, l’artista li può sempre trovare già fatti, casualmente, per esempio nelle macchie di umidità di un muro o nelle nuvole secondo quanto già sosteneva Leonardo, alludendo a un dialogo con Botticelli in merito alla necessità dell’artista di investigare e conoscere la struttura delle cose per poterle correttamente rappresentare. “Col solo gittare d’una spugna piena di diversi colori in un muro essa lascia in esso muro una macchia, dove si vedeva un bel paese.” Nella presunta risposta di Botticelli a Leonardo, c’è un richiamo a un passo di Plinio in cui si racconta di un pittore che, disperato per non riuscire a rendere la schiuma intorno alla bocca di un cane, lanciò sconfitto una spugna imbevuta di colore contro la sua tavola, ottenendo così involontariamente il risultato perseguito invano con gli artifici di una tecnica solerte. Sappiamo che per Leonardo la qualità della pittura dipende dall’abilità tecnica nella rifinitura, alla base della quale non è la macchia casuale ma il disegno, che resta superiore a qualunque, seppur ingegnosa, invenzione suggerita da forme accidentali. Resta da osservare che è proprio a partire da Leonardo, dalla cosiddetta “prospettiva aerea”, che la pittura intraprenderà un percorso autonomo rispetto alla concezione ottico-geometrica quattrocentesca fondata sul disegno, e già nei grandi maestri del Rinascimento, come nelle opere della maturità di Tiziano, sullo “stile polito”, della bella rifinitura, finirà per trionfare la forza e l’efficacia del gesto pittorico, lo “stile forte” della “sprezzatura”. Questa attitudine a vedere per macchie, a partire da elementi accidentali e forme confuse, costituisce per Arianna la premessa stessa della sua pittura, come leggiamo nelle sue note: “Luce, colore,

profondità esistono per risvegliare un'eco del nostro corpo; ad esprimerla è una pittura dai profili non netti e ricca di nuances, suggestioni, accordi più suggeriti che definiti”.

Ogni quadro ci insegna a vedere il mondo secondo una dimensione della verità che è possibile solo nel medium pittorico, in quanto l'immagine pittorica è il risultato di una ricerca circa le possibilità di vedere che sono state apprese dal pittore con l'apprendimento della tecnica e dello stile. Secondo Gessner erano proprio le convenzioni stilistiche della pittura a restituire visibilità alla natura. Era dai pittori e dalle loro soluzioni stilistiche, all'interno perciò di un sistema di motivi convenzionali, non dall'osservazione diretta della natura, che egli aveva appreso a vedere il paesaggio. "Gli alberi furono la prima cosa in cui mi cimentai: scelsi come mio modello Waterloo. Quanto più studiavo questo artista tanto più trovavo nei suoi paesaggi il vero carattere della natura...Per le rocce scelsi gli aspri massi di Berchen. Lorrain mi insegnò la disposizione e l'armonia del primo piano e il delicato svanire delle cose in distanza...Ritornando dopo questa preparazione alla natura, trovai che i miei sforzi erano molto meno faticosi".

Sapere è saper-fare, nell'accezione più ampia di quella che i greci chiamavano *techne*. I latini traducono l'espressione greca con *ars*, termine che designa una tecnica specifica, governata da regole tramandate. Per tramandarsi qualcosa, gli uomini hanno sempre dovuto tramandarsi il linguaggio, la facoltà di apprendere e esercitare il linguaggio. L'acquisizione di una tecnica comporta sempre un apprendistato, quindi l'acquisizione di una competenza specifica. La tecnica è insieme una pratica e un sapere, ossia un'attività pratica governata da regole e criteri costitutivi che rimandano a un codice e una convenzione linguistica. La tecnica che possiamo apprendere ed esercitare è, in una certa misura, sempre una grammatica, nell'accezione wittgensteiniana. Sappiamo infatti che l'abilità di un buon artigiano, quindi la facilità e l'immediatezza con cui egli sembra ottenere i suoi risultati più mirabili e prodigiosi, non è l'espressione immediata e spontanea di una capacità naturale, non è la premessa ma l'esito di un lento e faticoso apprendistato, di uno studio e di una dedizione meticolosa. La facilità non è affatto un dono immediato e naturale ma, all'esatto contrario, un'abilità acquisita con grande fatica, dopo anni di duro apprendistato, solerte addestramento e costante esercizio. Non vi è alcuna differenza, in questo senso, tra artista e artigiano, poiché entrambi esercitano un mestiere, una tecnica, della quale hanno dovuto prima apprendere le regole, secondo le prescrizioni iscritte in una determinata tradizione e convenzione culturale.

Eppure, a cominciare dal Rinascimento, i moderni hanno definito artista proprio colui che si distingue dal semplice artigiano per l'eccellenza dello stile e per la capacità di 'inventare' regole sempre nuove e diverse da quelle tramandate. Da questo momento, il termine 'artista' comincia ad assumere il significato moderno del libero creatore intellettuale che si sostituisce a quello tradizionale di produttore di opere. L'artista non si sente più vincolato, come l'artigiano, alle prescrizioni di una specifica corporazione professionale. Egli si distingue, anzi, per una sorta di trascuratezza e negligenza nei confronti di tali prescrizioni. Riesce a ottenere facilmente e con poco, ciò che, per l'artigiano, è oggetto di un lavoro meticoloso e di una perizia zelante nella rifinitura. Il luogo dell'arte è la trovata, l'invenzione, la novità, non l'adesione servile a una convenzione e a una tecnica tramandata. La diversità tra l'opera d'arte, nell'accezione moderna, e un prodotto artigianale, sebbene di ottima fattura, consiste precisamente nel fatto che l'opera d'arte non è più semplicemente il prodotto di una *techne*, concepita come un'attività governata da regole e prescrizioni già date, secondo una tradizione e una convenzione culturale, ma è il risultato di un'elaborazione concettuale assai sofisticata, che consiste nell'escogitazione e nella sperimentazione di regole sempre nuove.

Il lavoro artistico, da lavoro artigianale, diventa lavoro intellettuale. "Presenti le idee, il pennello può risparmiarsi il lavoro". Nel trattato sulla "sprezzatura" Baldassar Castiglione costruisce un'analogia tra il perfetto cortigiano e il perfetto artista: la principale qualità del perfetto cortigiano è appunto quella stessa "sprezzatura", quella misurata negligenza, che distingue il perfetto artista dal mero artigiano. Mentre l'artigiano si riconosce per un'abilità tecnica, in ultima istanza servile,

l'artista è sprezzante nei confronti delle rigide prescrizioni della tecnica convenzionale. Egli non si affida a regole tramandate, ma cerca e sperimenta continuamente nuove soluzioni, inventa letteralmente nuove regole.

L'artista si riconosce quindi dall'immediatezza e dalla sublime semplificazione, dalla spontaneità e dalla facilità con cui giunge ai risultati più mirabili, trascurando lo zelo e la perizia tecnica nelle rifiniture, che caratterizza invece l'abilità servile dell'artigiano. Anche la negligenza misurata e la sprezzante disinvoltura dell'artista moderno sono tuttavia il risultato di un lungo apprendistato, di tentativi andati a vuoto, di continue sperimentazioni. Come hanno osservato sovente gli storici dell'arte, da Vasari a Gombrich, nello stile di un artista "la sublime semplificazione è possibile solo grazie a un'antioriore complessità". La semplicità è in ogni caso una conquista che suppone, alle spalle, una laboriosa ricerca, e un infaticabile esercizio tecnico.

Quando vediamo un volto in una nuvola o riconosciamo un paesaggio in una serie di macchie casuali su un muro bianco è sicuramente in gioco una percezione sensibile, un vedere o non vedere che ha l'immediatezza dell'intuizione empirica. Tale intuizione sensibile è possibile, però, solo se già abbiamo appreso a vedere le cose in un certo modo, se abbiamo appreso quel gioco linguistico per cui leggiamo in una serie di macchie la fisionomia di un paesaggio, se siamo cioè capaci di quell'operazione logica e semantica per cui vedere è sempre un vedere-come. Ogni vedere rimanda a un sembrare, a un veder-come, che introduce nella percezione un'ambiguità costitutiva, per cui ogni apparenza è insieme un'evidenza e un 'mi pare'. L'immagine è insieme una presenza e un'assenza. Più propriamente l'immagine non è solo un'assenza, ma la presenza di un'assenza, l'essere di un non-essere, come nel racconto della fanciulla di Corinto, riportato da Plinio e ripreso dalla trattatistica rinascimentale. Anche la privazione ha un volto, un eidos, diceva Aristotele. Nello spazio logico, possiamo vedere, non solo ciò che è, ma altresì ciò che non è. Possiamo vedere e percepire anche il non-essere, la privazione. Resta da capire che cosa si intenda qui con "vedere", quale tipo di percezione o sensazione sia in gioco.

L'immediato della sensazione, dell'intuizione sensibile, non è il presupposto, ma l'esito delle nostre competenze linguistiche. L'illusione mimetica che ci restituisce la rilucenza e lo scintillio del mantello di Jan Six nel celebre ritratto di Rembrandt, è sicuramente di ordine sensibile, in quanto l'abilità del pittore consiste precisamente nel farci vedere, con poche rapide pennellate, la guarnizione scintillante d'oro del ricco mecenate. La pittura come tecnica e non la natura o il sentimento è alla radice di questo vedere.