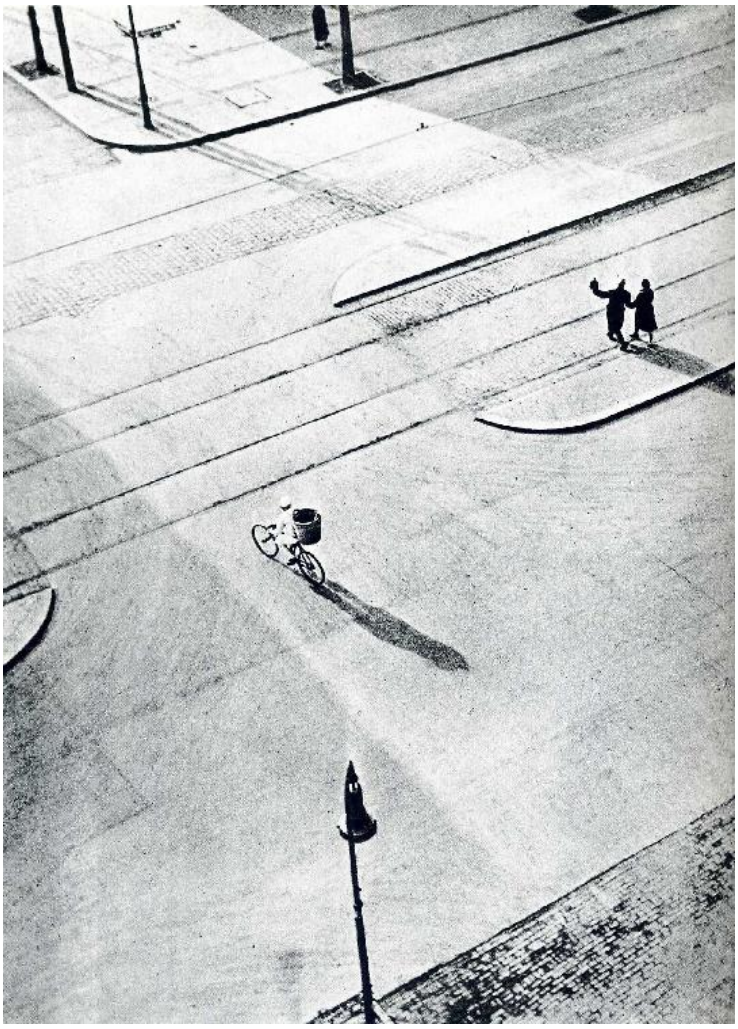
15:05
37%
RICCARDO FALCINELLI
FIGURE
Come funzionano le immagini
dal Rinascimento a Instagram
EINAUDI
STILE LIBERO EXTRA

Figure

Riccardo Falcinelli

Come funzionano le immagini dal Rinascimento a Instagram



[0001]

© 2020 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

www.einaudi.it

La casa editrice, esperite le pratiche per acquisire tutti i diritti relativi al corredo iconografico della presente opera, rimane a disposizione di quanti

avessero comunque a vantare ragioni in proposito.

ISBN 978-88-06-24388-3

0002

I. Spazio

0003

Il potere del centro

La suora che faceva catechismo si mise seduta e cominciò a parlare. Prima di iniziare con Gesù e gli apostoli, e la trinità, e il mistero della messa, disse che voleva raccontare come aveva deciso di prendere i voti. Nessuno di noi glielo aveva chiesto: a nove anni dài per scontato che esistano le suore non perché qualcuno lo diventi. Ma la sua era una dichiarazione di intenti e pure di didattica.

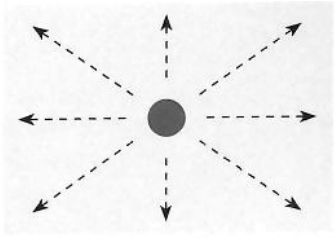
Raccontò che aveva la nostra età, stava giocando, quando si voltò e vide di fronte a sé la vergine Maria: «Era lì, al centro del giardino, avrei potuto toccarla», disse.

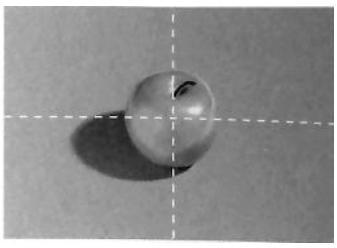
Tornai a casa, entusiasta del racconto, e subito lo andai a dire a mio padre: «Lo sai? La mia suora ha visto la Madonna. Gli è apparsa al centro del giardino». Papà, razionalista e scientifico, mi squadrò sarcastico: **«Ah sì? E perché non le è apparsa di lato?»** All'epoca non capii la battuta, ci rimasi male e la sera, come tutti i figli degli atei, pregai per la sua conversione.

Però poi ci ripensai. Da quelle frasi emergevano - come capita spesso coi modi di dire - secoli di idee, di forme e di figure. Diciamo «stare al centro» e ci sembra una cosa facile. Ma lo è davvero?

Ogni volta che osserviamo qualcosa, **tendiamo a centrare nello sguardo l'oggetto** del nostro interesse. Così, nelle immagini, da tempi remoti, se una cosa occupa il mezzo ci sta dicendo che quello è ciò di cui si parla. È il meccanismo più facile di tutti.

Una scelta del genere - che appunto può sembrare ovvia e perfino banale - comporta in realtà una serie di assunti culturalmente articolati. Si dice che qualcosa è centrato perché instaura rapporti privilegiati con la cornice che gli sta intorno:





4

[0004]

Non a caso l'etimologia della parola viene dal greco kéntron (**κέντρον**), ossia l'aculeo del compasso, quello che si infigge in un punto e intorno a cui si delimita la circonferenza. Quando si dice «mettere al centro» si sta insomma intendendo «al centro di uno spazio scelto», e questo spazio non è un fatto naturale, ma un'invenzione precisa che compare solo in un certo momento delle vicende umane.

Gli artisti che hanno dipinto le grotte preistoriche non avevano infatti a disposizione supporti con un confine e nemmeno ne sentivano il bisogno: le figure si distribuiscono sulla roccia in tutte le direzioni. Non solo non esiste un centro, ma non c'è neppure modo di definirlo. La grotta di Lascaux, una delle più famose testimonianze rupestri del paleolitico superiore, è stata battezzata la «Cappella Sistina» della preistoria; ma la Sistina, quando si guarda in su, per quanto ampia è all'incirca un rettangolo di cui si può individuare il centro e dove ogni quadratura pensata da Michelangelo ha un suo centro relativo. In altre parole esiste un centro solo se c'è uno spazio dato, definito, misurabile, anche soltanto «a occhio».

0005

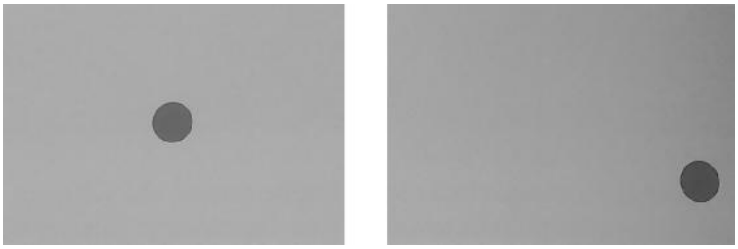
Il centro è dunque una consuetudine storica, che si basa però su una predisposizione psicologica. Per esempio gli studi sul disegno infantile hanno evidenziato come i bambini tendano a iniziare i loro scarabocchi nel mezzo del foglio, di rado disegnano sul margine e, anzi, quando questo accade potrebbe essere indizio di un disagio psicologico: come se scegliere la periferia del campo fosse la figura simbolica di un'emarginazione interiore. Generalizzare in questo modo comporta però dei rischi: è indubbio che la maggior parte dei bambini disegni partendo dal mezzo, è altrettanto vero che questo spazio è guidato da regole precise, visto che in natura non esistono fogli A4 e quando porgiamo un pezzo di carta a un bambino lo stiamo già facendo muovere dentro un recinto culturale. Come disegnerebbe un ipotetico bambino senza fogli e senza tavoli? Tracciare segni sulla sabbia o sulla terra in che modo permette di pensare un centro,

o di non pensarlo? E difatti significativo che la prima volta che si propone un foglio a un bambino (di solito avviene entro il primo anno di vita), questo disegni muovendo il pastello ovunque, sulla carta, sul tavolo, sulle mani: il foglio c'è, ma i suoi confini non sono sentiti rilevanti.

Un bambino di pochi mesi non ha ancora idea di cosa siano un campo visuale o una cornice. Tuttavia non significa che sia più libero di un adulto: la grande creatività di Michelangelo sta proprio nell'usare in maniera immaginifica un rettangolo recintato, visto che di solito, nelle cose d'arte e pure nella vita, solo chi ha coscienza del limite è in fondo davvero libero.

A questo punto sarà chiaro che «mettere qualcosa al centro» è si facile, ma pure frutto di millenari depositi culturali

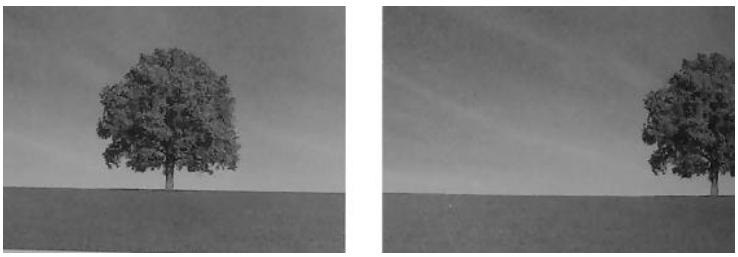
Dal punto di vista percettivo ecco cosa accade:



0006a

Un pallino al centro del campo ci comunica un senso di stasi e di calma, perché sappiamo che una cosa ben piantata è solida, spesso inamovibile.

Un pallino decentrato diventa invece, subito, un'immagine dinamica, instabile o anche inquieta. Ci sentiamo dentro un movimento potenziale.

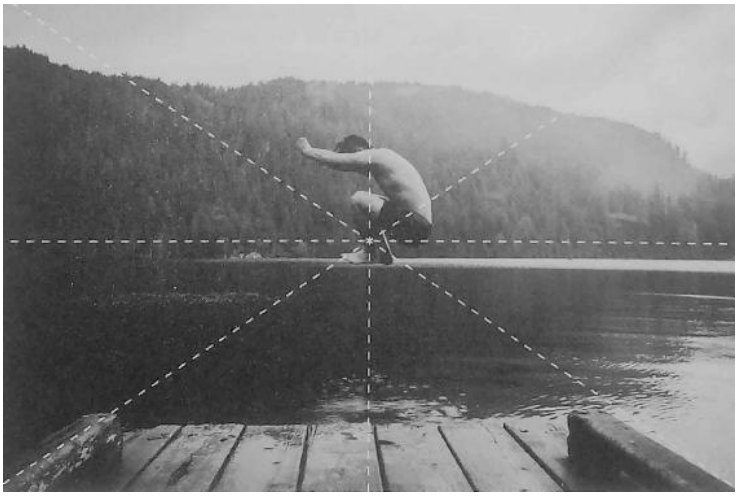


0006b

A ogni modo la centratura, per quanto ci sembri facile, è statisticamente rara: se disegno un rettangolo sulla sabbia e ci lancio dentro una biglia è probabile che finisca in una posizione marginale, per questo il tiro con l'arco richiede un lungo allenamento: fare centro è sempre frutto di uno sforzo e di una scelta, è la manifestazione di una volontà, il segno parlante del mondo che si sottrae al caos e al disordine.

0007-8

Ciò conferisce alle composizioni centrate solennità, simmetria e compiutezza: il centro dichiara, raggela, monumentalizza, rende assoluto e ineluttabile.



0009

E dunque è stato il modello prediletto dei ritratti ufficiali:

[0010]

[0011]

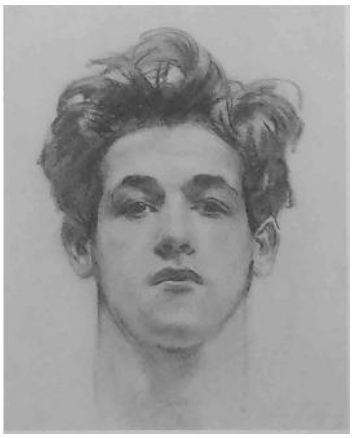
Le divinità e i potenti della Terra lo scelgono per prendere le distanze dalla casualità degli eventi e dagli uomini comuni.

[0012]

Ed è la clausola preferita dalla pittura sacra: nelle icone, Cristo è spesso simmetrico e ci guarda negli occhi, unendo al potere del centro quello della frontalità.

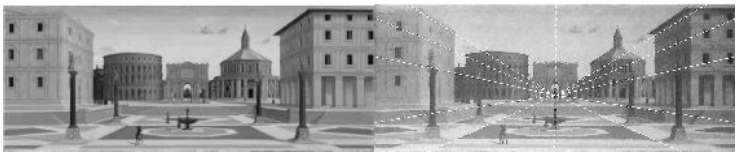
0013-14

Anche questa è una norma basata su un'abitudine visiva. Se guardiamo le persone accanto a noi è più probabile osservarle di lato, di tre quarti, di sguincio: muovendoci intorno a qualcuno abbiamo 360 punti di vista possibili su quel volto, la frontalità è l'effetto di una selezione: devo proprio decidere di mettermi lì.

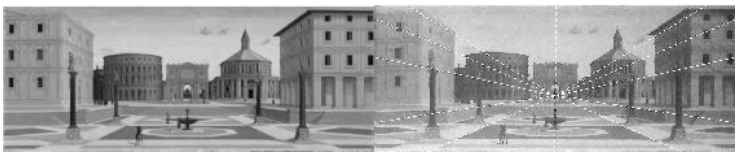


0015-16

Ciò che consacra il prestigio del centro è tuttavia una scoperta del XV secolo: la prospettiva. Si tratta di un sistema di regole grafiche che permette di suggerire l'effetto della terza dimensione su una superficie bidimensionale in modo analogo a quanto accade con la visione diretta.



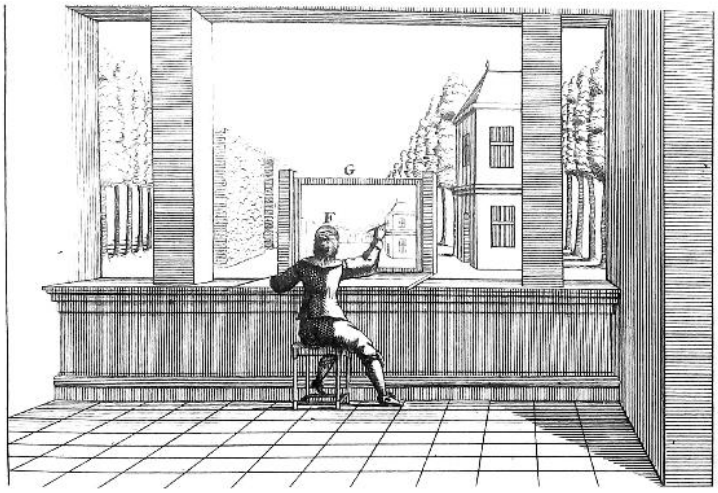
0017a



0017b

Storicamente l'invenzione è attribuita a Brunelleschi, il suo teorico è però Leon Battista Alberti, uno dei padri del Rinascimento, che nel De pictura, scritto nel 1435, propone un'idea destinata a un enorme successo: secondo lui un dipinto è come una finestra aperta sulla realtà.

0018

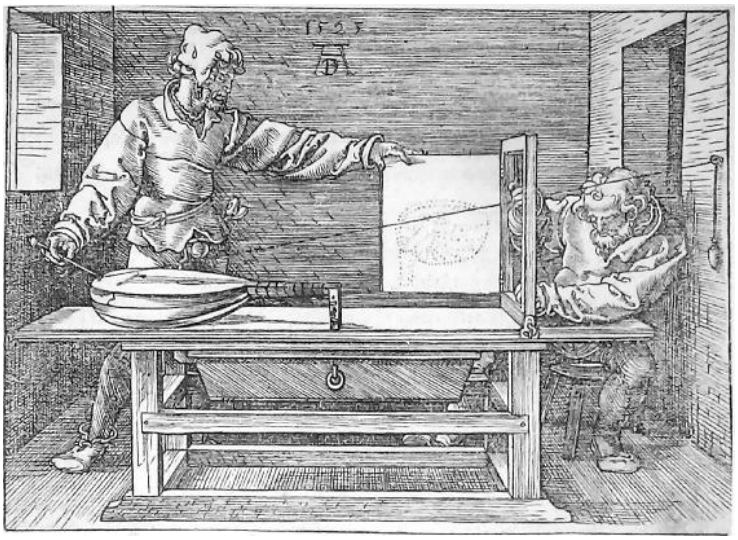


0019

Abituati a un mondo affollato di fotocamere, questa cosa della finestra può suonare insulsa, un inutile cliché poetico. Eppure prima di allora non ci aveva pensato nessuno, o perlomeno non in maniera così esplicita. La finestra è il presupposto che apre la strada a raffigurazioni sempre più realistiche, al limite dell'illusionismo. L'idea rivoluzionaria del XV secolo consiste infatti nell'usare la geometria per trascrivere in un disegno ciò che l'occhio sta vedendo in un momento esatto e da una posizione precisa.

0020

Il ragionamento è esemplificato da alcuni disegni di Dürer:



0021

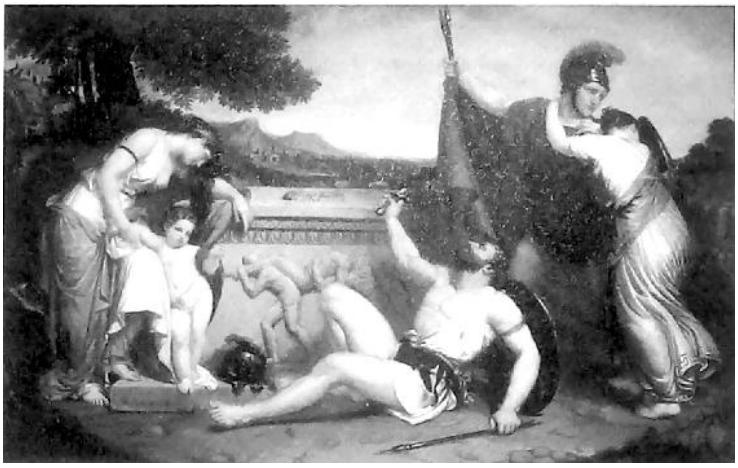
I raggi visuali che le cose proiettano nell'occhio vengono intercettati e segnati su un telaio posto tra l'osservatore e la realtà, trascrizione che dà vita a un'immagine plausibile.

Per definire questo prelievo Alberti usa un termine fascinoso: «velo». L'immagine è un velo estratto dal flusso che va dal mondo allo sguardo. In altri disegni, di epoca più tarda, la faccenda è resa ancora più chiara mostrando i raggi che formano una piramide di cui si «affetta» un pezzo per cavarne la proiezione.

Con la metafora della finestra Alberti sta dunque ponendo un problema pratico, e pure uno filosofico: e cioè che di fronte alla pittura debba starci qualcuno che la guardi. Anche questo può sembrare scontato, eppure non lo è per niente. Per secoli le immagini non hanno previsto una cosa del genere in modo vincolante: per esempio i grandi cicli musivi romani e bizantini, come quelli di Santa Maria Maggiore a Roma o di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna, sono situati lungo la navata a circa sette metri da terra: passeggiando per la basilica, li vediamo, li capiamo, seguiamo la storia, ma è impossibile stare li di fronte come davanti a una finestra. Ecco cosa si vede davvero, stando in basso e guardando in su:

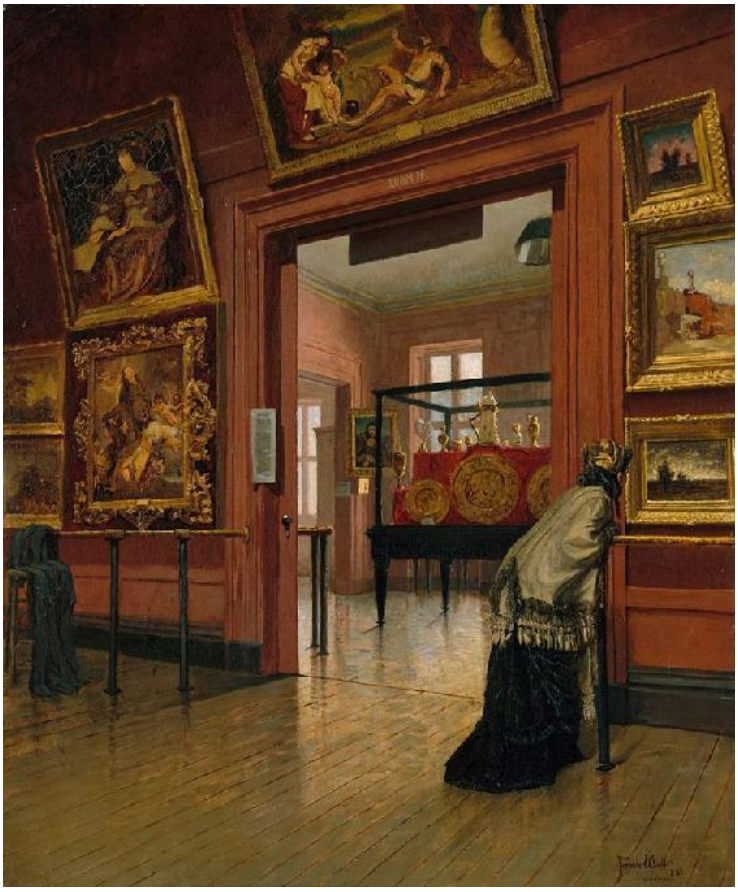
0022

Oppure esaminiamo il quadro qui sotto:



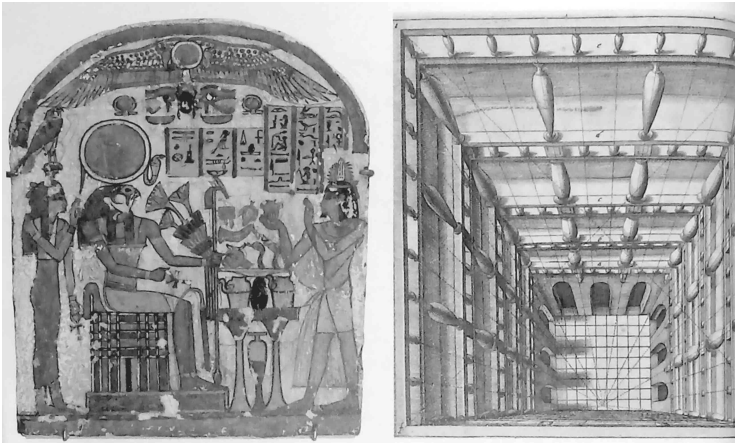
0023

Si intitola The Wages of Ware lo ha realizzato nel 1848 Henry Peters Gray, esponente di un classicismo di maniera, molto in voga in quegli anni negli Stati Uniti. Al centro, di fronte a noi, l'eroe caduto con la spada spezzata. Ma sarà vero che l'eroe è proprio di fronte a noi?



0024

Scrutiamo l'immagine qui sopra: è una sala del Metropolitan Museum di New York come appariva nel 1881. Una visitatrice osserva con pazienza le opere esposte: in alto, sopra la porta, c'è il quadro di Gray. Il centro ottico è a quattro metri di altezza dagli occhi della ragazza e, per di più, è inclinato. Cosi lei non lo può notare né mettercisi di fronte, neanche lo volesse. Insomma, abituati a vedere i dipinti alle mostre, nei libri o su un monitor, ci scordiamo che stare davanti a un'immagine come fosse un televisore non è mai stata la norma. Ecco perché la proposta di Alberti è rivoluzionaria: sta «inventando» lo sguardo moderno. E il ragionamento comporta alcuni corollari.

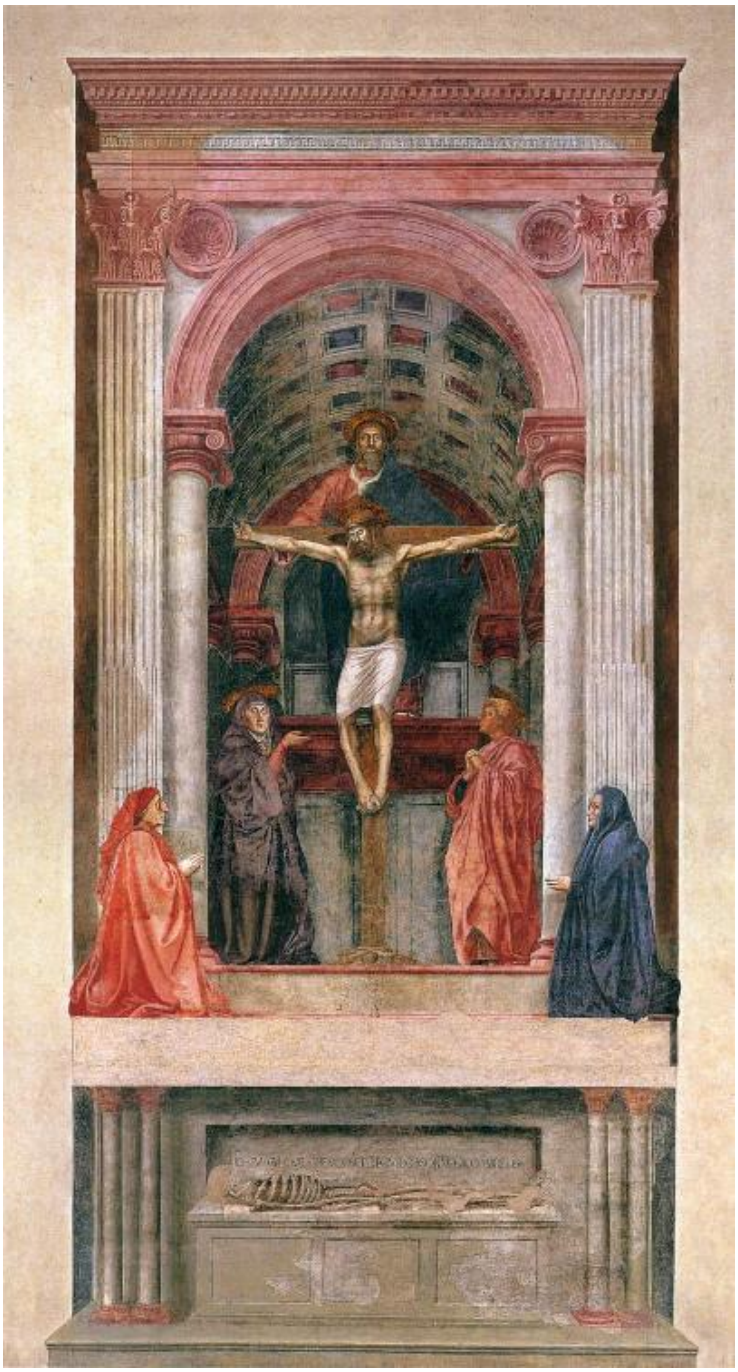


0025-26

0025 Osserviamo questa composizione egizia del v secolo a.C. Il disegno racconta una storia usando relazioni logiche, non ottiche. Ossia non c'è una volontà illusionistica, non si sta imitando la visione naturale, non c'è mimetismo. La conseguenza è che posso osservarla da varie angolazioni e, se mi muovo un po' a destra o a sinistra, riesco sempre a capirne il senso e le figure. Tutto è coerente.

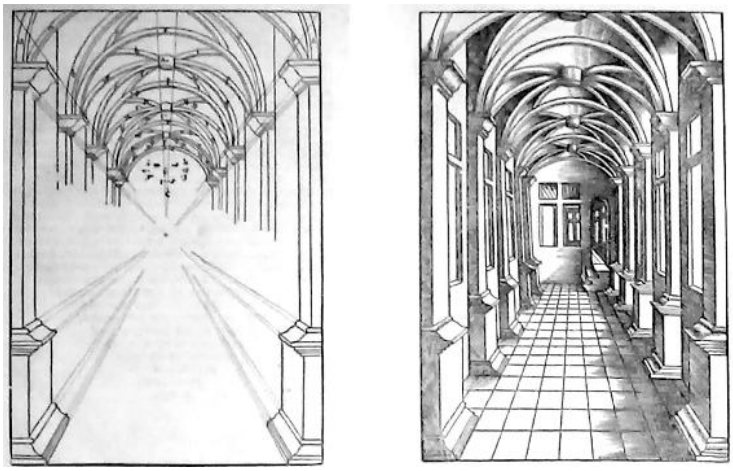
0026 Un disegno prospettico, viceversa, funziona solo se mi ci metto davanti con esattezza: se lo osservo di lato appare sghembo. È una questione tecnica: le linee di fuga che formano pavimenti, colonne e architravi convergono in un punto chiamato «fuoco» che corrisponde a un occhio ideale. Il disegno perciò, per risultare plausibile, va osservato mettendosi grossomodo dove stava chi l'ha creato(dove vuole chi lo ha creato).

La prima testimonianza matura di un meccanismo simile la dobbiamo a Masaccio che, nella Trinità in Santa Maria Novella, dipinta nel 1427, disegna personaggi inseriti in una nicchia otticamente perfetta. Però, appunto, per innescare l'illusione di profondità e di realismo bisogna stare nella posizione stabilita dal pittore: se ci si sposta di un paio di metri l'effetto non regge più.



0027

Un manuale tedesco del 1531 spiega con le tavole qui sopra la logica generale: il puntino rosso è appunto il fuoco.



0028

Il prototipo perfetto di un'idea simile è la raffigurazione del cenacolo, da Leonardo da Vinci in poi: Cristo coincide col fuoco, i raggi visuali si dirigono verso di lui e, allo stesso tempo, da lui tutto si irradia. Sono in azione forze centrifughe e centripete contemporaneamente. È un sistema percettivo e pure simbolico: le linee di fuga da meri elementi costruttivi diventano frecce che puntano verso il cuore del disegno valorizzandone il soggetto. È il trionfo, glorioso, del centro.

0029

Il vincolo del punto di vista comporta però ulteriori conseguenze. Per millenni se una cosa era di rilievo doveva essere più grossa delle altre, ora invece la dimensione dipende solo dalla distanza focale: cioè, se nel medioevo la Madonna era disegnata più grande dei santi perché più importante sul piano teologico, nei dipinti rinascimentali la dimensione maggiore spetta alle cose più vicine a chi guarda, proprio come capita nelle fotografie.

0030

Per esempio qui sopra Maria è più piccola dei personaggi in primo piano, una scelta che sarebbe parsa strana a un uomo medievale. Tuttavia il nostro occhio punta verso di lei. La Madonna sta al centro, è il nocciolo del discorso.

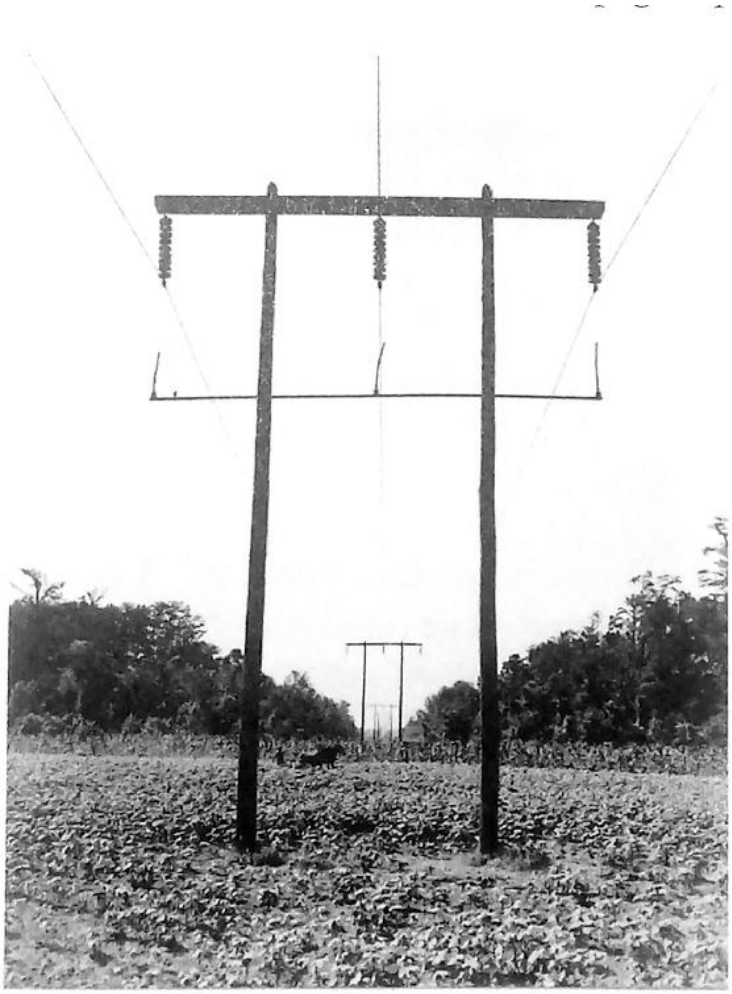
Il successo dell'invenzione è tale che, in breve tempo, la prospettiva sembra l'unico modo possibile per pensare le immagini: è sentita più naturale, credibile e anche scientifica. Nondimeno, col senno di poi, il meccanismo si rivela un modello culturale tutt'altro che neutro. Proprio l'obbligo di stare davanti alla finestra contiene un aspetto ideologico da non sottovalutare. Per capirlo meglio ci aiuterà un esempio teatrale.

Nel 1545 Sebastiano Serlio, architetto, teorico e scrittore, canonizza un tipo di fondale scenico basato sulla prospettiva, varando un prototipo che

rimarrà stabile almeno fino all'Ottocento. Ne vediamo un modello qui sotto:

[0031]

Come si è detto, il sistema si basa sull'assunto che le linee di fuga finiscano in un punto che coincide con la posizione di chi guarda, ma a teatro l'unico punto con tali caratteristiche è il loggione centrale: non la platea, non la balconata, non il palchetto laterale. L'illusione visiva è credibile solo da quel centro sopraelevato dove siede lo spettatore di maggior rilievo, per esempio un principe. Questo tipo di scenografia funziona insomma solo se la godiamo da un'angolazione esatta, cioè se siamo la persona socialmente più prestigiosa o che ha pagato di più. La prospettiva, dunque, non è un dispositivo neutro o naturale per restituire la realtà: è un artificio — a cominciare dal fatto che nella vita reale usiamo due occhi e non uno solo —, codificato al punto da comportare una gerarchia dello sguardo e dell'osservatore; è una macchina culturale che possiede già, dentro di sé, un modo di interpretare le cose. Erwin Panofsky in un celebre saggio del 1930 l'aveva definita una «forma simbolica». In termini moderni potremmo dire che la prospettiva è un medium che già contempla in sé un certo messaggio. Per esempio che esistano spettatori più importanti di altri.



0032

Può sembrare un meccanismo antiquato. Non lo è. Al solito, dipende da chi lo usa. Nel 1938 Dorothea Lange - una delle fotografe più brillanti del XX secolo - tramite la prospettiva centrale è capace di rendere espressiva la corrente elettrica, trasformando un palo della luce nel totem struggente dell'industrializzazione. Osserviamo come i fili coincidano con le linee di fuga, anzi è l'energia stessa a disegnarli: corrono verso il mezzo della foto, simili ai binari di un treno da cui non si può più scendere. È il prezzo che il mondo rurale paga al progresso.

Ora, se il parametro è somigliare alla visione ottica, non c'è dubbio che la prospettiva sia il sistema più efficace mai inventato dall'uomo. Ci si potrebbe allora domandare perché per millenni nessuno aveva sentito un'esigenza simile. Certo, è come chiedersi perché non si è inventato il

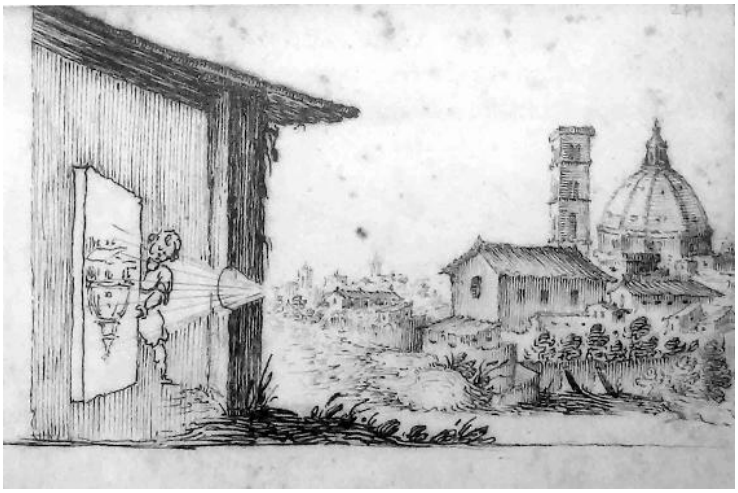
cinema in Mesopotamia, eppure è una domanda che può suonare ragionevole, visto che nel mondo attuale non possiamo fare a meno di immagini «realistiche». La storia va tuttavia raccontata al contrario: è il disegno prospettico che ha posto le basi dello sguardo che conosciamo oggi, e se la pittura del Quattrocento ci pare più verosimile di un'icona bizantina è solo perché abbiamo in testa, come standard, la fotografia.

Del resto ogni cultura si dota degli strumenti di cui sente il bisogno per dare forma alla propria visione del mondo. Allo stesso tempo, però, la comparsa di nuovi strumenti può concorrere a modellare questa visione e nel caso della prospettiva si tratta di un insieme di eventi. In Europa, e specie in Italia, a partire dal tardo medioevo **il potere** non è più solo quello dei papi e degli imperatori, le nuove classi emergenti dei mercanti e dei banchieri rivendicano un proprio spazio culturale e si fanno committenti d'arte: hanno una mentalità di tipo pratico e così è il loro sguardo. Il desiderio di verosimiglianza nasce probabilmente da qui, e la prospettiva è il mezzo ideale per restituire una visione concreta, solida e maneggevole della realtà.

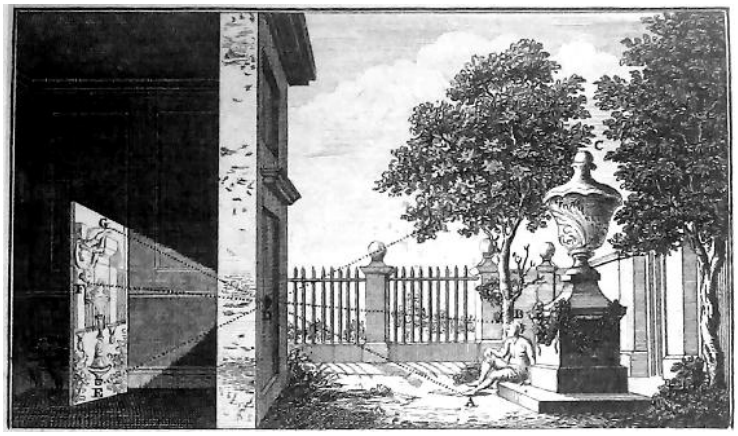
A questo presupposto dobbiamo però legare una manciata di fatti cruciali: intanto già dall'anno Mille la circolazione dei testi di ottica di provenienza mediorientale — in primis le idee sulle proiezioni oculari di **Alhazen** - aveva posto i problemi visivi al centro del dibattito scientifico: è Alhazen il primo che formula una teoria articolata dei raggi visuali. Si aggiunga poi che alla fine del XII secolo l'invenzione degli occhiali e la diffusione di lenti di ingrandimento avevano permesso di osservare le cose attraverso un filtro, fatto che potrebbe aver innescato una serie di speculazioni, sia pratiche sia filosofiche, sull'atto stesso di guardare. Non ultimo si consideri che verso la fine del XIV secolo si diffonde l'uso delle finestre a vetri nell'edilizia privata: si tratta di una novità e pure di un bene di lusso, al punto che ancora nel Seicento si impiegano solo nelle stanze più importanti e vengono smontate e conservate nel caso di assenza prolungata dei padroni di casa. Insomma nella vita quotidiana europea compaiono, nel giro di un paio di secoli, alcuni dispositivi visuali che cambiano, non solo per metafora, il punto di vista sul mondo.

Tra questi c'è anche la cosiddetta **«camera oscura»**, descritta per la prima volta proprio in un testo di Alhazen, ma la cui invenzione materiale va attribuita a Giambattista Della Porta che ne fornisce un resoconto articolato nel suo Magige naturalis del 1558. E il vero prodromo della macchina fotografica, il coronamento pratico delle indagini sulla fisiologia dell'occhio e sulla fisica della luce.

Il suo funzionamento è essenziale: se prendo una scatola e vi pratico un forellino, i raggi di luce, passandoci attraverso, proietteranno sul fondo un'immagine ribaltata di quello che c'è fuori:



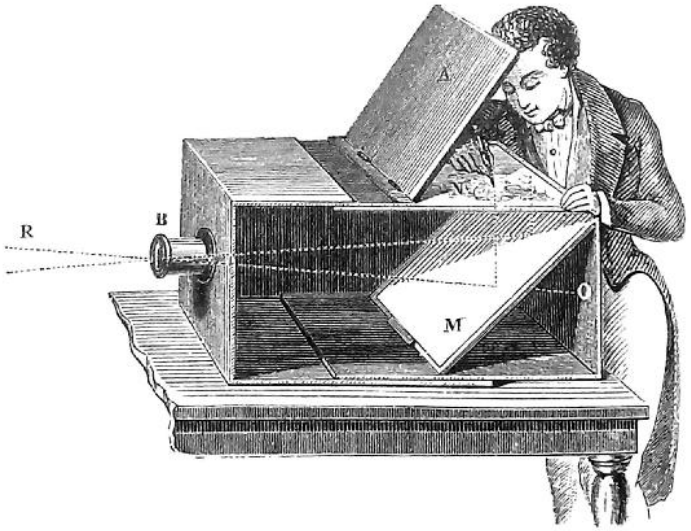
0033



0034

Il successo è immediato e destinato a crescere: tra il Cinquecento e il Settecento si costruiscono perfino stanze praticabili in cui si entra al buio

per scoprire sulla parete di fondo il paesaggio esterno riprodotto a testa in giù, luminoso come se si fosse al cinema. Il fascino è irresistibile: è la magia delle figure che si creano da sole, riflessi simili agli specchi, opachi quanto le pitture. Il sogno degli artisti dalla notte dei tempi, che, non a caso, cominciano a usare la nuova macchina come ausilio per dipingere: basta mettere sul fondo una lastra di vetro e ricalcare quello che si vede, per ottenere immagini prospettiche senza fare calcoli.



0035

Tante vedute del Settecento sono eseguite così, tipo quella qui sopra realizzata da Canaletto. Sembra un disegno come un altro, in realtà la meticolosa precisione del contorno è frutto di una logica che è già fotografica: l'artista sta trascrivendo sul foglio la traccia di una proiezione luminosa.

[0036]

Tante vedute del Settecento sono eseguite così, tipo quella qui sopra realizzata da Canaletto. Sembra un disegno come un altro, in realtà la meticolosa precisione del contorno è frutto di una logica che è già fotografica: l'artista sta trascrivendo sul foglio la traccia di una proiezione luminosa.

0037

La camera oscura è però anche un balocco, uno svago, un divertimento: nel dipinto qui sopra vediamo due bambini che ne tengono una in mano, siamo nel 1764, in pieno Rococò, un'epoca che si immagina tutta ciprie e merletti, ma in cui esordisce la scienza come cultura generale. Guardiamola bene: quella con cui giocano è già, nella forma, una macchina fotografica, cioè il presupposto di ogni tecnologia futura dallo smartphone alle telecamere di sorveglianza. Del resto in inglese tutti questi oggetti si chiamano alla stessa maniera: camera.

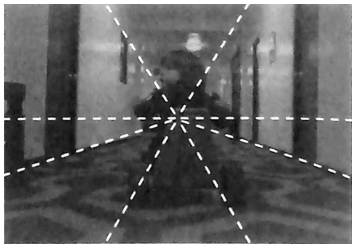
Nel 1838, infatti, si trova il modo di fissare quelle proiezioni dentro la scatola usando una superficie emulsionata: e nasce la fotografia. Da qui seguono le macchinette portatili e le reflex, il cinema, la tv, i selfie; tuttavia l'idea è sempre la stessa: osservare il mondo e trascrivere quella visione sul piano, che sia un foglio, un negativo, oppure uno schermo. Perciò, anche se non ci viene in mente quando scattiamo col cellulare, con quel gesto stiamo chiudendo la realtà dentro una cornice usando un'idea che è tipicamente quattrocentesca. A questo proposito è interessante notare come Alberti, - parlando dell'immagine-finestra - scelga il verbo **«mirare»**, che nell'italiano dell'epoca significava **«guardare con attenzione»**. È un

termine che oggi non usiamo quasi più, tranne nella sfumatura balistica, quando diciamo «mirare un bersaglio». Non è casuale: la prospettiva presuppone di vedere le cose con un solo occhio, come quando si fissa un punto per spararglì. Una sfumatura che la lingua inglese mantiene nel lessico fotografico: «fare una foto» e «sparare» si dicono entrambi to shoot. In altre parole il Rinascimento non sta più solo disegnando la Madonna, ma la sta osservando da un punto di vista preciso e con un solo occhio, come al poligono di tiro. La finestra di Alberti, insomma, è un mirino.

Così, nel 1980, cinquecento anni dopo Alberti, Stanley Kubrick fa questo:

0038A

È Shining, un intero film costruito sulla prospettiva centrale. Una scelta forte in anni in cui il cinema si sbizzarrisce in composizioni diagonali e disequilibrate per vivacizzare le storie.



0038A1

Un bambino corre su un triciclo, rapido, per i corridoi di un enorme albergo di montagna. Si tratta di uno spazio preciso. A differenza delle piazze e

degli incroci, i corridoi sono budelli che permettono di procedere soltanto in una direzione, imponendo agli occhi di convergere in un punto lontano, git in fondo. Alla maniera dei boulevard, delle corsie e dei tunnel, i corridoi sono invenzioni prospettiche che dicono: «guarda qui». E in quel «qui», all'orizzonte, dove finisce la visione, può starci un arco di trionfo come al termine di un'avenue parigina, oppure due gemelle uccise, come nella messa in scena di Kubrick.

0038B

La luccicanza, lo shining che dà il titolo al film, è la capacità di scorgere quello che è invisibile ai più. Danny, il bambino sul triciclo, vede un crimine efferatissimo accaduto nell'hotel anni prima, vede il sangue, la strage. Rispetto ad altri horror non è la storia di un edificio infestato da presenze demoniache e nemmeno da fantasmi: l'hotel è una macchina prospettica, un labirinto che se percorso nel verso giusto disvela il suo segreto: la memoria di un delitto. E infatti, di fronte alle gemelle, Danny non scappa, ma compie un gesto visivo: si copre il viso e guarda con un occhio solo.

0038C-D

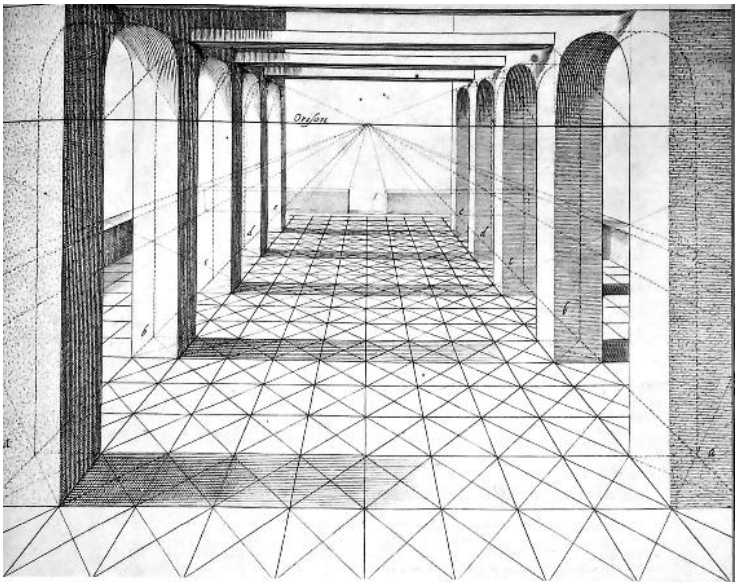
Quasi a dire: lo so che non esistete e quindi non serve scappare; non state mettendo in pericolo il mio corpo, bensì il mio sguardo, cioè i miei pensieri.

0039

In questo processo il triciclo ha un ruolo di primo piano. Tutte le inquadrature sono centrali, i muri convergono nel mezzo come nel cenacolo di Leonardo, e il triciclo, muovendosi, trasforma la prospettiva in un flusso ottico, dove i raggi visivi, accelerati, ci vengono incontro, quasi fossimo noi alla guida. Kubrick rende infatti esplicito un sottinteso percettivo: quando si tratta di mezzi di trasporto la visuale del pilota è sempre quella del Rinascimento, a cui è stata aggiunta la velocità.

Cosi il regista si posiziona all'altezza della testa di Danny, di modo che l'occhio dello spettatore coincida con quello del bambino e facendo del triciclo un doppio simbolico della cinepresa. Per questo Danny guarda con un occhio solo. Ed è qui che ci accorgiamo di qualcosa di inatteso: la prospettiva, che era stata inventata cinque secoli prima per «fare la realtà», può finire, per troppa simmetria, col sembrare irreale. È il paradosso del Quattrocento: il nostro occhio non si è evoluto per osservare spazi architettonici, ma per valutare la profondità di un campo aperto, per farci capire se un albero è più o meno vicino di un altro, per dire quanto è lontano un cespuglio, una preda o un predatore. La prospettiva centrale non è il vedere naturale ma la sua astrazione. Costruendo corridoi e boulevard abbiamo materializzato nello spazio fisico il meccanismo segreto

del nostro occhio, abbiamo proiettato fuori di noi un modo di funzionare del cervello dandogli la concretezza del cemento e della pietra. Perciò ogni volta che camminiamo in un corridoio stiamo, anche e sempre, camminando dentro la nostra mente.



[0040]

In un certo senso i corridoi sono l'antecedente concettuale della realtà virtuale e di molti videogiochi, a cominciare da quelli di Formula Uno, in cui si corre addosso a un flusso stradale: spazi inventati per assecondare il desiderio famelico dell'occhio di maneggiare il mondo. Forse per questo la prospettiva centrale ha sempre qualcosa di chimerico; forse per questo al centro ci mettiamo Gesù Cristo o le gemelle di Shining: la prospettiva ipnotizza lo sguardo, spiritualizzandolo.

A questo punto comincia ad apparire chiaro che le immagini, oltre a rappresentare qualcosa, possiedono un meccanismo, sono dei dispositivi che funzionano in un certo modo. Ossia «mettere qualcosa al centro» non è soltanto una faccenda simbolica, ma coinvolge pure aspetti pratici: il luogo e la maniera in cui un'immagine viene esposta, la posizione in cui devo stare per guardarla; e il perché il punto di vista è stato scelto a una altezza precisa.

Nei discorsi correnti riguardo alle immagini, di questi aspetti si parla di rado. Per esempio le guide nei musei raccontano aneddoti sul potere dei papi o sulla vita dei pittori, spiegano l'iconografia del cenacolo o le condizioni sociali di un dato momento storico. Tutte cose fondamentali, per carità, però molti discorsi di storia dell'arte finiscono per essere spiegazioni di storia, non di arte. Non a caso le persone che affollano le mostre chiedono: «Che cosa rappresenta? Che cosa significa? Che cosa simboleggia? Quali erano le intenzioni dell'autore?» Quasi nessuno chiede: «Come funziona?» Eppure si tratta di un aspetto cruciale. Ed è la cosa che da sempre, e più di tutte, è importata ai pittori, ai fotografi, ai registi e agli inventori in genere. E che di certo interessava a Stanley Kubrick e Leonardo da Vinci.

In questo libro proveremo a cambiare paradigma: anziché spiegare cosa significano le immagini ci chiederemo, appunto, come funzionano. Non le tratteremo cioè come simboli da decifrare ma come orologi da smontare, osservando le rotelle che girano e cercando di capirne gli incastri e i relativi rapporti.

Di solito un approccio simile è tipico dei testi tecnici: manuali di composizione, formulari per pittori, prontuari per fotografi o analisi semiotiche. Sono convinto, al contrario, che il funzionamento delle immagini non sia più un argomento «tecnico» — non in questo momento storico -, bensì un problema culturale che coinvolge chiunque guardi una serie tv o scatti una foto da condividere sui social network; visto che oggi siamo tutti, almeno un po', produttori di figure.

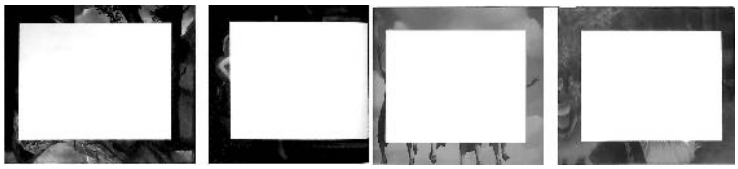
Ecco perché, dopo tanti anni, tra la suora e mio padre continuo a parteggiare per la suora: sottolineando la faccenda del centro aveva preso atto che un'apparizione non possiede solo un messaggio, ma pure un funzionamento. La Madonna non può che comparire al centro del giardino, di lato suonerebbe strano. Perché anche il divino ha bisogno di incarnarsi in un codice culturale se vuole essere compreso dallo sguardo umano.

Seduzioni di periferia

Da quanto abbiamo raccontato è indubbio che nella cultura occidentale il centro abbia esercitato un potere senza uguali.

Ora, però, proviamo ad affrontare la questione da un'angolazione differente. Torniamo alla battuta di mio padre e tentiamo di prenderla sul serio.

Perché la Madonna non è comparsa di lato? O meglio: cosa sarebbe successo se fosse comparsa ai margini del giardino? Quali sarebbero state le conseguenze? In altre parole: se il centro comunica un certo tipo di valori, qual è il suo contrario?



0041-42-43-44a

Per rispondere, cominciamo con un gioco.

Alle immagini qui sotto è stata cancellata la parte mezzana: solo l'area prossima al bordo è visibile. Quello che salta agli occhi è che in alcuni casi la periferia del quadro è un luogo vivo, dove accadono molte cose; in altri invece no. Ad esempio nel primo quadro partendo da sinistra si intravedono dei tessuti e un albero, e nel secondo un piede sbuca nella parte bassa: un occhio allenato potrebbe riconoscere lo stile delle due opere e uno storico dell'arte non avrebbe difficoltà a datare le tele basandosi su questi pochi indizi; tuttavia per lo spettatore comune il soggetto dei quadri rimane difficile da decifrare.

Nella terza e quarta immagine, al contrario, ciò che accade sui bordi è preponderante e può essere d'aiuto. Ovvero, tanto per dirne una, nell'ultimo quadro si riconosce con chiarezza, sulla sinistra, una ragazza vestita in tutù: e in molti scommetterebbero che si tratti di Degas, pittore famoso per le sue ballerine. In altre parole, ci sono artisti che mettono tutto al centro e altri che si dedicano ai «margini del giardino». Per verificarlo, giriamo pagina.

[0041-42-43-44b]

Ecco le opere intere: ora ci fanno un effetto diverso

Come dicevamo, viene naturale guardare un'immagine soffermandosi sul suo centro, si dà per scontato che il soggetto sia li. Tuttavia studiare i limiti estremi di un quadro può essere un'esperienza altrettanto rivelatrice, oltre a dichiarare la cultura in cui una certa composizione è stata inventata.

Partendo da sinistra, il primo dipinto è di Tiziano che, per ragioni storiche, la Madonna la piazza bene al centro. Il secondo, classicissimo, è un dipinto a olio di Jacques-Louis David e, come in Tiziano, la periferia del quadro è solo un contorno di ciò che accade nel mezzo.

La terza è invece una foto di Toni Frissell per il numero di «Vogue» dell'agosto 1935, e stavolta il margine è protagonista: le donne ci si muovono sopra, ci camminano, lo rendono parte della storia. L'ultima tela sulla destra è appunto di Degas e, rispetto a Tiziano, siamo davvero in un altro mondo.

Vediamo allora in che maniera un'epoca storica può influire sull'aspetto dello spazio figurativo.

[0045-45a]

Quello qui a fianco è un san Giovanni Battista realizzato da Bronzino intorno al 1540, misura 53 X 154 centimetri: l'altezza è il triplo della base. Fu commissionato per la cappella privata di Eleonora di Toledo a Palazzo Vecchio e faceva parte di un trittico di cui era un'anta laterale. Osservandolo si comprende che l'artista ha costruito la figura proprio per questa tavola e per queste proporzioni: il torso ruota su sé stesso per trovare agio dentro l'estrema verticalità del formato, come in una scatola in

cui le membra stanno infilate e un po' strette. Il santo occupa tutto lo spazio disponibile, ma si ferma appena prima di raggiungere i bordi, al punto che il tallone sembra quasi poggiare sull'orlo per farsi forza.

Tre secoli dopo, Degas invece fa questo:

0046

Siamo nel 1879 e la ragazza sulla sinistra ha i piedi mozzati, di netto. Che avrebbe detto Bronzino di un taglio del genere?

Il cinema, con un termine francese, chiama décadrage spostamenti così radicali in cui il soggetto si trova completamente fuori asse (in italiano è stato proposto di chiamarli «disinquadrature»). Ma a cosa serve una scelta simile? Per capirne il valore dobbiamo prima ricostruirne la storia; perché ci troviamo di fronte a un gusto preciso, che si sviluppa per gradi, e che ha un'acme nel XVIII secolo.

0047

Partiamo da qui:

0048

È una veduta di Francesco Guardi: la chiesa di Santa Maria della Salute a Venezia. Siamo a metà Settecento. La composizione ha un tono classico. Il canale a sinistra, la chiesa a destra, e un grande cielo che avvolge la città.

Ora spostiamoci su quest'altro:

0049

È sempre Santa Maria della Salute, dipinta da Canaletto negli stessi anni. Qui però la sommità della chiesa, a destra, è tagliata e finisce fuori quadro.

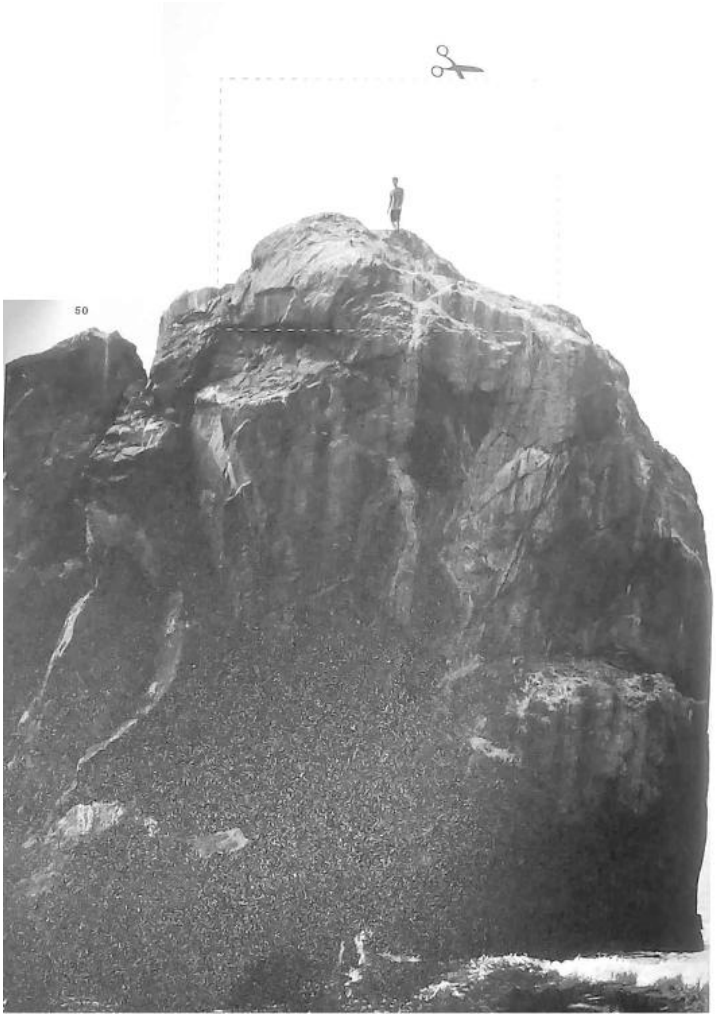
Questo accade perché Canaletto, come abbiamo visto nel capitolo precedente, non sta disegnando in libertà, bensì ricopia su un foglio quello che vede dentro il mirino di una camera oscura. E non è soltanto una faccenda tecnica, la differenza tra le due immagini è anzitutto filosofica: Guardi sta disegnando una chiesa, Canaletto la sta inquadrando.

Quando si disegna dal vero si sposta lo sguardo dalla realtà al foglio e dal foglio alla realtà in un andirivieni continuo. Si osservano i contorni delle forme, si rintracciano i punti in cui qualcosa copre qualcos'altro, le giunture, i rapporti spaziali, e soprattutto si seguono con l'occhio i bordi degli oggetti, come a toccarli. Quando si fa una foto, al contrario, l'attenzione è per l'effetto d'insieme: l'occhio è fermo e si bada a cosa sta dentro oppure fuori dall'inquadratura: perché il mirino ci impone di selezionare.

Disegnare e fotografare non sono dunque solo tecniche distinte: il loro esercizio ci fa concentrare su cose diverse e in definitiva ci mette di fronte a modi specifici di usare la mente e gli occhi.

Da tempi remoti disegnare ha significato creare su una superficie una realtà inventata, dando forma a sagome, volumi, linee, attinte dalla fantasia ancor prima che dallo sguardo. La comparsa di strumenti ottici ha suggerito invece, per la prima volta, che il disegno potesse essere non una conformazione ma uno scampolo del mondo guardato. Ecco la differenza sostanziale tra le due pratiche: un disegno nasce muovendo degli strumenti su una superficie, facendo interagire l'inventiva con matite, colori e pennelli; è un'attività di costruzione, come impastare un dolce, mischiando ingredienti diversi fino a ottenere una certa forma. In un'inquadratura, invece, quello che si vede è il frutto di **un prelievo dalla realtà**.

Ossia c'è il mondo, ne prendo un pezzo:



0050

Il risultato è un'immagine:

0050a

La comparsa di un'idea simile precede la fotografia di almeno quattro secoli: è appunto la teoria della finestra di Leon Battista Alberti. C'è però una conseguenza che non abbiamo ancora investigato: se ritaglio un pezzo di mondo, allora vuol dire che il mondo potrebbe anche continuare oltre i margini del quadro. Non è un fatto scontato, o perlomeno non lo è stato prima di un preciso momento storico.

Mettiamo alla prova un convincimento simile:

0051-52

0051 Questo è Gherardo Starnina nel 1400, una generazione prima di Alberti. Che il mondo possa proseguire fuori del quadro è impensabile. Il disegno è un sistema finito, concluso in sé, non è un pezzo del reale; e la figura è isolata al centro, sospesa su un fondo d'oro che smaterializza lo spazio idealizzandolo.

0052 Guardiamo invece questo. È Filippino Lippi ottant'anni dopo. L'idea che un dipinto sia come una finestra è stata ben assimilata: la tela è una porzione di mondo, al punto che si può immaginare che il paesaggio prosegua a sinistra o a destra, o anche che la Madonna si possa alzare e andarsene.

Se dovessimo riassumerlo con una battuta potremmo dire che la grande invenzione del Rinascimento è immaginare che il mondo continui oltre i bordi del dipinto.

La differenza tra Guardi e Canaletto, dunque, non è solo di stile, di argomento o di tono: si tratta di due ipotesi distinte su cosa debbano essere le rappresentazioni. La punta della chiesa troncata — un dettaglio che sarebbe parso un'eresia a un pittore delle epoche passate — è il prodromo di una sensibilità nuova e si presenta come elemento di verità, perché nella vita dello sguardo può capitare che le cose siano tagliate.

A ridosso della comparsa ufficiale della fotografia, questa sensibilità è ormai patrimonio comune - almeno fra gli artisti —, al punto che Paillot de Montabert, nel suo Traité complet de la peinture (1829), consiglia di disegnare su cartoni abbastanza larghi, che possano essere rifilati in un secondo momento, scegliendo dunque la giusta composizione a posteriori; un suggerimento lontano dal modo in cui si era lavorato nei secoli precedenti: si disegna cioè in tutta libertà e solo dopo si inquadra la scena per farne il dipinto finale.

Torniamo allora da dove eravamo partiti. Degas è un grande disegnatore a cui piace inquadrare. Un fatto di sensibilità, di gusto, ma pure, forse, motivato da ragioni biografiche. Nel 1870, mentre Parigi è assediata dai prussiani, si arruola in fanteria, però, poco dopo, lo spostano in artiglieria:

durante un'esercitazione di tiro si accorge infatti che con l'occhio destro non vede il bersaglio. Le visite mediche confermano che l'occhio è quasi perduto. La causa — a dire il vero improbabile — sarebbe stata l'eccessiva umidità di una camera dove aveva dormito per lungo tempo. Come che sia, Degas, appena trentacinquenne, vede con un occhio solo. O meglio: i suoi dipinti da questo momento in poi sono realizzati quasi con un occhio solo, lo stesso punto di vista (come ormai sappiamo bene) di un obiettivo fotografico. E Degas le fotografie le ama. Non nega mai, a differenza di molti suoi colleghi, di usarle come fonti per disegnare. Ne scatta a decine, alcune bellissime.

0053-54

0053 Questa per esempio la fa nel suo studio: come spunto per un possibile quadro. La ragazza si china con fare spontaneo e casalingo. Un pezzo di schiena è tagliato e finisce fuori quadro. Oggi non ci badiamo perché siamo abituati a scattare foto di continuo.

0054 Nel 1870, invece, le foto ufficiali sono sempre centrate, nitide, in posa, come quella qui sopra. Nulla sborda e almeno il busto è intero. Per quei tempi una schiena mozzata è un errore, una svista o un'approssimazione. Oppure è l'inizio di una rivolta.

Degas è affascinato da quell'imprecisione: la persegue apposta. Al punto che, partendo dalle foto, dipinge il nudo in alto nella pagina qui accanto: non è eroico né mitologico, non ci sono veneri sorgenti dalle acque. È una

posa sguaiata, a gambe larghe, erotica ma non seduttiva. La vera provocazione è però nel taglio: un piede mozzato tirato in faccia al pubblico e all'accademia.

Se il san Giovanni di Bronzino poggiava col tallone sul bordo del dipinto facendo di tutto per non uscirne, qui il piede è finito fuori dell'inquadratura, completamente.

0055

Degas si ispira di continuo alle fotografie, le copia, ne studia il funzionamento e poi esagera: arriva persino a imitare l'effetto di sfocatura, il mosso, l'indefinito, qualcosa che la pittura prima di allora non aveva mai preso in considerazione. E convinto, con ragione, che le nuove tecnologie abbiano modificato la visione e che non si torni più indietro. Come a dire: «Le foto tagliano le cose? Bene. Allora io taglio ancora di più», facendo del disegno l'ipertrofia dello spirito fotografico.

Ora, pensiamo a quando per fare una foto di gruppo si dice: «**Stringetevi, che non ci state dentro**». Ecco, questa è una frase moderna, tecnologica, ottocentesca. Una frase che Leonardo non avrebbe potuto dire agli apostoli che posavano per l'ultima cena, visto che all'epoca stare dentro l'inquadratura era la norma, l'unica cosa possibile.

0056

In passato tagli tanto drastici in pittura erano rari e sempre motivati da questioni di «trama». Per esempio in questa ascensione del 1513 di Von Kulmbach, Gestù non è tranciato perché sta uscendo dall'inquadratura ma perché sta lasciando la condizione terrena, incuneandosi nella cornice. È un gioco concettuale, non una faccenda ottica.

I radicalismi della generazione impressionista non sono tuttavia visibili solo agli addetti ai lavori, anzi, destano l'interesse del pubblico, se ne parla, fino alla presa in giro. Per dirne una, al Salon del 1879 Manet espone In barca ad Argenteuil, composizione dall'inquadratura audacissima, ravvicinata, messa In scena in una tela larga quasi un metro e mezzo:

0057

Subito, sul numero di giugno del «Journal amusant», compare una vignetta che lo sbertuccia: «Manet, maestro delle barche tagliate», dice la didascalia. Che le persone fossero troncate non stupiva, perché si era abituati al mezzobusto già dai tempi delle sculture romane, ma che si mozzasse lo scafo di una barca, questa sì, sembrava un'assurdità.

LA FEMME ÉDREDON, par M. Manet, chef de l'entreprise des bateaux coupés.

0058

Di questo passo l'inquadratura diventa un modo di pensare il mondo, anche per chi non gli dedica particolari attenzioni.

0059-60

0059 Osserviamo in proposito questa stampa della cattedrale di Rouen. L'ha realizzata Louis-Auguste Lepère, un maestro del revival ottocentesco dell'incisione su legno. La composizione è tradizionale, il gusto è quello di una cartolina: si mostra un bel monumento, vanto e gloria di un certo Paese, come testimonianza della laboriosità di chi l'ha edificato, e come prova della grandezza della Chiesa: la cattedrale difatti è l'edificio più alto di tutto l'abitato.

0060 Ora però guardiamo questa: anche qui c'è la cattedrale di Rouen. E una delle trentacinque varianti dipinte da Monet nel 1894. A nessun artista prima di allora sarebbe venuto in mente di disegnare un «ritaglio» di cattedrale. Ma forse della chiesa a Monet non importa poi così tanto. Gli preme il cambiamento di luce, di colore, di tessitura: sta dipingendo l'atmosfera non l'architettura. E l'atmosfera si vede meglio nel dettaglio, specie se ravvicinato.

Ci si potrebbe allora chiedere perché proprio la chiesa di Rouen; perché Monet non ha ritratto un muro qualsiasi. Magari il cornicione del palazzo di fronte a casa sua. Be', intanto la cattedrale con i suoi motivi gotici è una superficie più mossa di qualsiasi altro edificio: rosoni, archi e pinnacoli fanno respirare il muro mettendolo in contatto pulviscolare con l'aria che lo circonda. Non ultimo, a Monet non interessa un arrangiamento di colori

generico, ma l'effetto di una superficie vera, autentica, individuabile con precisione. La stessa verità che, in quegli anni, interessa ai fotografi.

0061

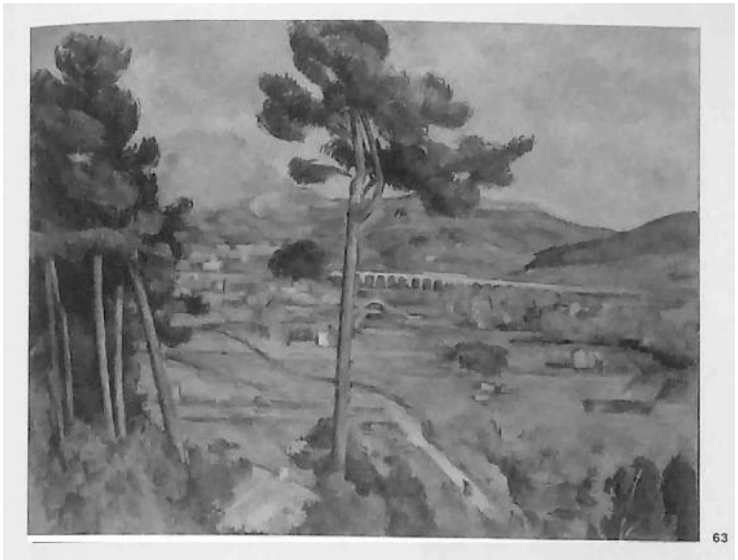
La fotografia è però solo una delle novità che contribuiscono a cambiare lo sguardo. A partire dagli anni Trenta dell'Ottocento l'Europa si ricopre di ferrovie e una delle caratteristiche che più affascina i viaggiatori - e che continua a sedurre ancora oggi — è osservare il paesaggio dal finestrino. Mallarmé, elencando i luoghi del divertimento moderno, cita librerie, teatri, gallerie e treni, accomunati dall'idea che si paga un biglietto per godere di un'esperienza estetica. Il treno trasforma il paesaggio in uno spettacolo: perché è il paesaggio ad appartenere al treno e non viceversa, è cioè un elemento visuale al pari delle tappezzerie o del design dei sedili.

A differenza delle inquadrature tradizionali, quello che si vede seduti in treno è una scena in movimento, in cui il panorama può anche essere pieno di intralci: cespugli, alberi o costruzioni che, trovandosi vicino ai binati, si muovono velocissimi davanti agli occhi. Per la visuale moderna i disturbi sono la norma. Anche questo può sembrarci scontato, perché il cinema ci ha abituato alle carrellate e agli spostamenti della cinepresa, ma a quei tempi è un effetto vertiginoso. Le carrozze a cavalli erano meno rapide e meno agevoli: è il treno che accelera le percezioni e produce un'intensificazione della vita nervosa, come scrive in quegli anni Georg Simmel. Nona caso nei resoconti d'epoca è frequente il termine shock, nato nella medicina militare per riferirsi ai traumi di guerra e che diventa di moda per parlare di queste esperienze rapide, cinetiche, frastornanti. Di

conseguenza la calma, l'interezza e la centratura suonano ormai roba passata: la modernità non permette più di vedere il mondo come si faceva appena un secolo prima. E questo ha ricadute inevitabili in pittura. Per esempio, ecco la montagna Sainte-Victoire:

0062

Cézanne la ritrae svariate volte: 44 tele a olio e 43 acquarelli realizzati tra il 1902 e il 1906. In questa versione il soggetto troneggia maestoso in lontananza. Ora guardiamone però una variante:



0063

È la stessa montagna, ma un albero ci si para davanti e ci impedisce di vederla bene. Questo è il punto di vista di un uomo in treno: è il fermo

immagine di un flusso continuo dove capita, per un attimo, che un albero si trovi davanti al campo visivo. Insomma, quella a sinistra è una composizione moderna ma in fondo tradizionale, questo a destra è un finestrino. E in lontananza si intravede, non a caso, il viadotto della ferrovia.

Se pensiamo, in tempi più recenti, all'uso della camera a spalla fatto da registi come Jean-Luc Godard negli anni Sessanta o Lars von Trier nei Novanta possiamo trovare più di un'assonanza. Rifiutando il cavalletto, il carrello e l'inquadratura classica, si sta dicendo che **la realtà è «più vera»** se registrata con un margine di **casualità**: la conseguenza sono immagini dall'effetto mosso, sgranato, spesso fuori quadro. Tutto ciò ha un antecedente teorico proprio nella rivoluzione pittorica del secondo Ottocento: il taglio sul margine è il presupposto per arrivare un secolo dopo alla verità della ripresa video. Degas, Godard o Von Trier sono in polemica con il formalismo compositivo che li precede - che sia quello dell'accademia o del cinema hollywoodiano - e cercano un modo più diretto, e dunque autentico, di raccontare il mondo.

0064

Naturalmente, che questo sia vero se ne può discutere: anche la camera a spalla è un tipo di convenzione figurativa non priva di artifici; ossia, tanto per dirne una, nella vita di ogni giorno non abbiamo la sensazione che le figure tremino come accade nelle riprese amatoriali, né ci sembra che le

cose siano troncate ai margini dello sguardo. L'importanza di questi approcci non è infatti nel valore ideologico quanto nell'effetto straniante che producono: ci mostrano qualcosa e al tempo stesso ci rendono coscienti di come la stiamo guardando. Per questo Degas presenta una sensibilità nuova e anticipatrice.

0065

Se ci pensiamo bene gli aspetti autoriflessivi sono, nel mondo contemporaneo, il parametro che usiamo più spesso per attribuire valore alla creatività. Quando distinguiamo tra immagini commerciali e artistiche stiamo parlando proprio di questo: ovvero la foto di un'arancia sul tetrapak del succo di frutta è solo un'arancia; mentre la foto di un'arancia fatta da Irving Penn rivela la consapevolezza espressiva di chi l'ha scattata: non un semplice frutto ma un momento dell'esistenza.

Questo non vuol dire che ciò che è decentrato o tagliato sia per forza moderno e ciò che sta al centro sia invece banale e conservatore. Il senso del discorso è comprendere quanto, in un certo momento storico, le sponde dell'immagine siano divenute cruciali per parlare del mondo. E come in fondo lo siano ancora oggi. Del resto Henri Cartier-Bresson, il grande fotografo, sosteneva che per capire se uno scatto era di valore bisognasse osservare prima di tutto quello che accadeva ai suoi margini. Inquadrare riguarda il mettere al centro, ma pure chiedersi cosa rimarrà fuori o starà in bilico, là, sul bordo.

II. Forme

Il trionfo del rettangolo

È una notte tempestosa ma non troppo buia: i lampi rischiarano le strade parigine. Claude Lantier sta rincasando quando, nell'androne del palazzo, trova una ragazza fradicia e spaurita. Si chiama Christine. Lui la fa salire a casa, l'asciuga, la riscalda. Lei gli racconta le sue molte sventure - cose tipiche da romanzo d'appendice - e poi, nel giro di poche ore, Claude se ne innamora. Siamo con molta probabilità nel giugno del 1862.

Andrebbe tutto liscio se il nostro non avesse un'altra amante che lo domina e lo tormenta: l'arte. Lui infatti fa il pittore, anzi: è meglio dire che si è votato all'arte in modo completo delegandole il senso ultimo dell'esistenza nonché la serenità quotidiana. In ogni caso hanno appena vent'anni, si amano e sentono il futuro a portata di mano. Così prendono casa insieme e fanno la vita dei bohémien d'allora: frequentano altri pittori, discutono d'arte, e le giornate passano mentre lui dipinge e lei si divide tra il ruolo di moglie e quello di modella. Poi hanno un figlio che muore bambino: Claude ritrae il cadavere, perché ogni cosa, anche la più tragica, va sublimata e trasformata in arte. Tuttavia, malgrado gli sforzi e l'assoluta dedizione, il pubblico e la critica lo trovano insipido e questo lo spinge in un vortice ossessivo. Il problema vero, però, non è l'incomprensione degli altri - che anzi può essere un vanto quanto il fatto che il quadro davvero importante, quello a cui lavora giorno e notte, Claude non riesce a finirlo. Desidera così tanto essere un artista che ne rimane paralizzato e, alla fine estenuato dai fantasmi del fallimento si suicida, facendosi trovare impiccato davanti a un'enorme tela irrisolta: un rettangolo alto otto metri. Quel corpo penzoloni è il suo gesto assoluto performativo, l'unica opera possibile: la messinscena simbolica dell'impossibilità di compiere le proprie ambizioni creative.

Claude è il protagonista de L'opera (1886), uno dei romanzi più significativi di Emile Zola che, per inventarlo, si ispira a una mezza dozzina di artisti che

conosce bene: il personaggio si chiama infatti Claude come Monet, ha nevrosi simili a quelle di Cézanne e la prima tela che dipinge ricorda la Colazione sull'erba (1863) di Manet. A questo Zola aggiunge pure un po' di aspetti autobiografici, a cominciare dalla smania, tipica di una generazione, di volersi distinguere e lasciare una traccia, ma col timore costante di non farcela.

Ora però fermiamoci. Prendiamo le distanze da tanto pathos e facciamo un salto indietro di qualche millennio. Pensiamo agli uomini che hanno dipinto le stupefacenti grotte di Lascaux, di Altamira o di Chauvet: quelle scene di caccia che sono - ormai per antonomasia - l'alba della storia delle immagini. Chi ha colorato quelle pareti non c'è dubbio fosse un artista, tuttavia non si sarebbe mai suicidato perché non riusciva a finire il suo bisonte disegnato. Anzi, se gli avessimo raccontato di Claude ci avrebbe detto che era un cretino e che i problemi della vita sono altri. Certo, Claude è solo un personaggio di fantasia, ma la letteratura, quando è grande, è sempre prossima a una verità. Zola ci sta mostrando due cose: la vita di un uomo fragile e un contesto sociale stritolante, in cui le immagini giocano una partita enorme che di certo non aiuta chi è debole di nervi.

Nel XX secolo, per molti, il senso ultimo dell'esistenza non riguarda più Dio bensì l'Opera, con la O maiuscola. Per comprendere una perversione del genere, bisogna indagare il peso che la pittura aveva assunto nei quattro secoli precedenti, partendo anche da quesiti minimi. Ovvero, per dirne una: Claude si fa trovare morto davanti a un quadro di otto per tredici metri, ma chi lo ha detto, e quando, che un dipinto debba essere un rettangolo? Perché Claude non si è ammazzato davanti a una tela circolare?

Per millenni le rappresentazioni hanno avuto le forme più diverse: c'erano rettangoli, ma pure cerchi, ovali, trittici e polittici, tetti cuspidati, edicole, nicchie e tabernacoli, tele mistilinee e perfino tavole «centinate», ossia rotonde nella parte alta. E poi la forma di ogni oggetto dipingibile: vasi, anelli, ventagli, zuppiere e via all'infinito, o quasi.

0068-69-70-71

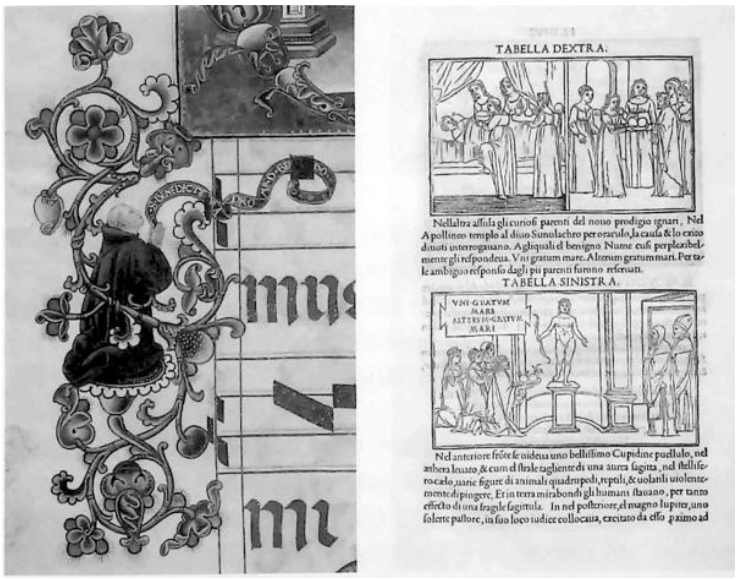
È chiaro che la forma del supporto determina come sarà fatta la composizione al suo interno. Per esempio nei cerchi tanto in voga nel Quattrocento italiano, le figure si dispongono assecondando un ritmo rotatorio, una scelta di cui Beato Angelico e Botticelli sono maestri.

0072-73

Poi, proprio in quegli anni, qualcosa comincia a cambiare. In un documento veneziano del 1494 compare una parola nuova: «quadro», per riferirsi a un pezzo di parete tra due finestre destinato a essere affrescato. È forse la prima attestazione scritta del termine e si diffonde in un momento preciso,

cioè quando la maggior parte delle pitture sta convergendo verso superfici rettangolari. Undici anni dopo, in una lettera di Pietro Bembo, viene già usato in senso metaforico, per intendere una descrizione ampia e organica, come facciamo ancora oggi quando diciamo di avere un «quadro della situazione». Secondo alcuni storici, la causa che sancisce la superiorità del rettangolo è da ricercarsi nel successo degli altari squadrati disegnati da Brunelleschi per San Lorenzo e per Santo Spirito a Firenze: uno spazio inedito che richiede pale dipinte, appunto, di forma quadrangolare.

In realtà, come in ogni fenomeno complesso, le cause sono più d'una. Anzitutto l'invenzione della prospettiva - lo abbiamo visto qualche pagina fa - favorisce il rettangolo secondo l'idea albertiana che un'immagine è come una finestra. A questo si aggiunga il diffondersi della pittura su tela: a differenza della tavola infatti - che può essere ritagliata in qualsiasi forma - la tela va tenuta tesa, inchiodata a una cornice, e non c'è dubbio che una forma squadrata si presti meglio allo scopo. In più, sempre negli stessi anni, la diffusione della stampa inventata da Gutenberg prescrive, per esigenze tecniche, di lavorare con testi e illustrazioni riquadrate.



[0074-75]

0074 Il libro manoscritto pur presentando righe e colonne, può essere agito in qualsiasi direzione, disegnando sulla pagina con grande libertà,

come in ogni attività pittorica. È quindi, volendo, anche uscendo da righe e cornici.

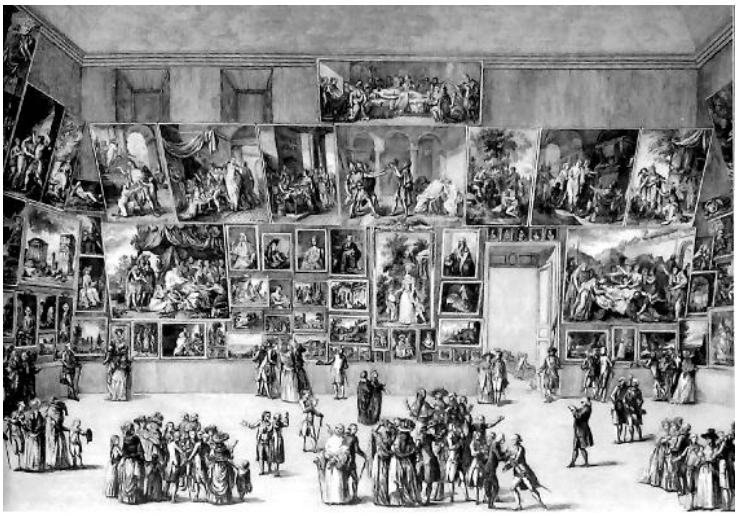
0075 La pagina tipografica, al contrario, è composta di caratteri che devono essere tenuti fermi per non sparpagliarsi, e siccome per stampare in modo omogeneo tutto deve essere livellato, anche le illustrazioni seguono lo stesso destino.

0076

Il Rinascimento, dunque, non inventa solo la stampa a caratteri mobili, ma pure l'allineamento dell'impaginato in righe, colonne e disegni che usiamo ancora oggi; così che nel giro di pochi anni, in Europa, le figure nei libri si ritrovano a essere esclusivamente rettangolari.

A queste ragioni tecniche - che dobbiamo considerare in parallelo - vanno però associate anche nuove pratiche sociali. Per secoli l'arte era stata commissionata dai ricchi e dai potenti: gli imperatori, lo Stato, la Chiesa, gli aristocratici. Questi mettevano il denaro, sceglievano gli artisti e le maestranze; decidevano i soggetti e i temi iconografici, perfino i materiali da usare. La pittura era un'attività che seguiva richieste precise. Poi tra Cinque e Seicento, specie in Olanda, si diffonde il commercio di quadri già pronti, rivolto alle classi emergenti. Nascono botteghe apposta: si entra e si sceglie. Le dimensioni sono più piccole, i costi contenuti. Non si tratta delle grandi pale da chiesa o dei sontuosi cicli ad affresco ma di tele portatili,

maneggevoli, che per molti aspetti somigliano al mercato dei mobili, e sono infatti, anzitutto, oggetti d'arredamento. Vengono esposte spesso già incorniciate e sono per lo più rettangolari. Se fino a quel momento la pittura era destinata a un'élite, ora è diventata prét-à-porter. Così anche i borghesi trovano il modo di partecipare al gioco dell'arte.



0077

Attraverso mercati e fiere il pubblico viene messo al corrente delle nuove tendenze, per scegliere cosa comprare, perché la sua casa sia al passo col gusto dominante. In poco tempo - un processo maturo nel XVIII secolo - questo nuovo sistema prende piede in tutta Europa e viene sostenuto dalla fondazione di enti pubblici: è il caso della Francia, dove l'accademia reale organizza esposizioni periodiche per promuovere il lavoro dei suoi soci. Tra queste, la più importante si tiene nel Salon Carré del Louvre con ritmo prima annuale poi biennale: lo vediamo qui sopra in un'illustrazione del 1785. In alto, al centro, si intravede Il giuramento degli Orazi di Jacques-Louis David, presentato proprio quell'anno e giudicato dal pubblico il più bel quadro del secolo.

0078

Il Salon - così viene chiamato colloquialmente - è un'invenzione cruciale per la storia delle immagini. Varato nel 1667, diventa presto il luogo ufficiale dove stabilire il valore di un'opera d'arte e, nel bene e nel male, istituisce molti dei parametri culturali ed estetici in uso ancora oggi. Nel 1863, questo processo raggiunge un'acme, al punto che le opere sottoposte alla giuria sono cinquemila. Il maggior successo tocca a un dipinto di Cabanel intitolato La nascita di Venere.

Una vignetta d'epoca (in alto nella pagina a fianco) mostra una signora che aggirandosi per le sale sbotta: «Ancora Veneri, sempre Veneri! Manco ce ne fossero, di donne così». Ma è appunto questo chiacchiericcio pettegolo, questo discuterne senza sosta, che rende il Salon un particolare tipo di mass medium: sui giornali se ne scrive come si farà poi con la Notte degli Oscar o con un reality show. Non a caso la Venere è acquistata da Napoleone III, l'imperatore in persona, però solo dopo che il pubblico ne ha parlato allo sfinimento. Ormai, anche quando un pittore riceve una commissione per una pala d'altare o per un castello privato, sa che il suo vero committente è il pubblico e non il proprietario del quadro. L'arte è diventata, per la prima volta nella storia, un tipo di consumo culturale.

– Cette année encore des Vénus... toujours des Vénus !... comme s'il y avait des femmes faites comme ça !

[0079]

A ogni modo l'anno di Cabanel è significativo soprattutto per un'altra ragione: la giuria è particolarmente severa e rifiuta 2783 dipinti fra quelli proposti. Scoppia uno scandalo, come sempre accade quando le masse vogliono partecipare a un salotto da cui si sentono escluse. Gli artisti scartati protestano, il Salon viene criticato sui giornali e l'imperatore è costretto a intervenire proponendo di aprire un'altra mostra accanto all'esposizione ufficiale. E il Salon des Refusés, cioè dei rifiutati. È qui che Manet espone per la prima volta la Colazione sull'erba, all'epoca derisa, considerata oggi l'esordio ufficiale di un nuovo modo di dipingere.

Ora, come è noto, se cambia l'economia mutano pure i comportamenti sociali e se nel mondo antico fare l'artista era considerato un mestiere indecoroso, adesso, pian piano, comincia a sembrare un'attività spirituale degna degli animi più elevati. Il Romanticismo trionfa e gli artisti smettono di essere artigiani per diventare vip. Ecco: questo è il contesto, feroce,

competitivo, polemico, in cui cresce il Claude Lantier di Zola e che lo porterà ad ammazzarsi.

Di tante violenze perpetrate dal mondo dell'arte ce n'è però una che è passata inosservata, o quasi. Guardiamo il disegno qui sotto:

0080

È il magazzino del Salon a fine secolo, con tutte le proposte inviate. Centinaia di rettangoli, o meglio: soltanto rettangoli.

Nei secoli passati le immagini erano tante cose diverse: dal dipinto alla tessitura, dalla scultura al mobilio. E dalle forme più varie. Ora questo non va più: la grande arte sono solo rettangoli pitturati. Il mercato dei quadri a cominciare dal Seicento è divenuto un business e, come qualsiasi altra forma di investimento, è alla ricerca di uno standard, cioè una misura ripetibile e applicabile alle situazioni più disparate.

Il **rettangolo** si rivela un metro perfetto: è pratico, facile, organizzato; somigliando a una finestra consente di rappresentare il mondo in modo credibile, e anche di fare economia. Pensiamo alle scatole di Ikea: se ogni cosa viene portata a dimensioni compatte e impilabili si risparmiano spazio e denaro. Suona strano applicato alle faccende culturali? Niente affatto.

[0081-82]

Per esempio i libri sono i rettangoli per eccellenza, se voglio fare un libro circolare devo prima costruire il blocco delle pagine rettangolari e poi rifilarle. Fare un libro circolare costa di più che farne uno standard.

Anton Birkhart racconta che l'ossessione per l'ortogonalità e le quadrature era diventata talmente pervasiva che nella residenza imperiale di Vienna - e talvolta pure in Vaticano i quadri nelle gallerie venivano tagliati perché figurassero allineati tra loro sulla parete, sorte toccata perfino alle tele di Tiziano.

0083

A queste evenienze dobbiamo aggiungere che, sul piano ideologico, l'Ottocento è un secolo prescrittivo, alcune cose sono buone, altre proprio no: nei costumi, nei comportamenti, nel sesso e anche nelle immagini. In cima alla piramide del prestigio c'è la pittura a olio, di ampio formato, dipinta su tela. Se è un acquarello è meno importante. Se è un pastello, ancora meno. Se la cornice è ovale è considerata arredamento ma non grande arte. Insomma: solo i vasti rettangoli a olio sono ritenuti davvero artistici e spiritualmente degni. Il resto è arte minore o applicata. In sostanza la cultura romantica agisce come un setaccio drenando ciò che reputa scorie culturali e il suo potere è tanto forte che ancora oggi alcune forme si considerano più artistiche di altre: pensiamo al fatto che nel senso comune chi scrive romanzi è ritenuto più insigne di chi scrive racconti, o che chi fa un film per il cinema è più sublime di chi lo fa per la televisione: questo modo di ragionare è un'invenzione dell'Ottocento.

0084

La cosa più incredibile è però accorgersi di quanta gente continui a pensarla così. In realtà è solo una questione di soldi: se vuoi che un mercato funzioni devi stabilire gerarchie per le trattative e per il desiderio

di farne parte. Così le quadrerie di fine secolo sono cosparse di rettangoli, talmente tanti che nessuno pensa più che l'arte possa avere forme diverse. In fin dei conti anche gli impressionisti, per quanto rompano con i legacci del classicismo, si adeguano: Monet dipinge rettangoli a olio. E non fa altro per tutta la vita.

0085

Studiando le testimonianze d'epoca, la tentazione di collegarci al mondo contemporaneo è forte: in fondo i social network, Instagram in primis, sono luoghi dove milioni di persone postano i loro «rettangoli» sperando di diventare famosi o per lo meno di essere apprezzati. La maggior parte degli artisti vuole che le proprie immagini siano guardate e votate: dai critici del Salon, dai cuori di Instagram. Non c'è nulla di male. Eppure questo gioco avviene con regole rigidissime: puoi esprimere te stesso ma dentro confini quadrangolari.

Ora, qualcuno dirà che non è vero, che se andiamo alla Biennale di Venezia è pieno di artisti che usano forme di ogni tipo, che lavorano con il multimaterico, la performance, la tessitura. La verità è che se ci stupisce l'arte contemporanea è perché **il rettangolo ha vinto**. È un rettangolo lo schermo del computer, della tv, dello smartphone, sono rettangoli le vignette dei fumetti, e i quadri dei videogame, quasi tutti i dipinti e tutte le fotografie. Le informazioni del telegiornale e le partite di calcio vengono viste all'interno di un rettangolo, e così la radiografia del dentista, la mappa

di una città e persino un video pornografico. Pure il libro che state leggendo è un rettangolo. E uno di quei fatti che si dànno per scontati come se non fossero possibili altri mondi.

Proviamo allora ad accarezzare le pagine di questo libro o a toccare lo schermo dello smartphone e ci accorgeremo di una questione ulteriore: **le immagini sono piatte**. Anche questa è un'invenzione recente. All'alba della pittura, gli artisti che hanno realizzato le antiche figure rupestri lavoravano su un soffitto scabroso e irregolare: non c'erano confini, non c'era piattezza. Anzi, se la grotta presentava protuberanze e avvallamenti questi potevano pure fornire l'ispirazione: per esempio una bugna nella roccia diventava il muso di un animale. Si disegnava insieme al supporto, non sopra di esso. Non c'era idea di inquadramenti, di rettangoli o di un unico livello su cui dipingere.

La storia delle pratiche artistiche - per quanto venga spesso raccontata come un percorso di entusiastica liberazione dell'espressività - è anche la storia di un addomesticamento della materia: lisciare una superficie e poi riquadrarla è la costruzione di un codice e di uno standard. La conseguenza è che oggi, se prendiamo un'immagine a caso tra i milioni che ne vengono create sul pianeta, è quasi certo che ci capiterà tra le mani un rettangolo.

Cosi, se un extraterrestre chiedesse cosa facevano gli uomini dell'Ottocento, dovremmo ammettere che molti di loro dipingevano rettangoli, li vendevano, sgomitavano per finire esposti nelle gallerie, e che attraverso questi rettangoli si stabiliva la fortuna o la miseria di un essere umano. E poi c'erano persone che facevano la fila e pagavano un biglietto per osservare questi rettangoli, e altri che venivano pagati per scriverne sui giornali, nei libri o alle università. E il culto del rettangolo non era di tipo religioso (anche se possedeva risvolti mistici), e non era nemmeno solo una faccenda economica visto che aveva senza dubbio anche un contenuto spirituale. E a un certo punto tutti gli uomini sulla Terra hanno sentito che il rettangolo era più immagine di altre immagini e hanno preferito costruire sempre più rettangoli. E tutto ciò era tenuto in tale conto che ci hanno scritto pure un romanzo in cui un uomo arriva ad ammazzarsi non riuscendo a compiere il rettangolo ideale. Ma allora - ce lo chiediamo di

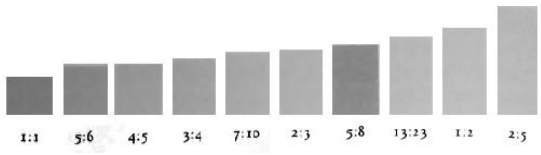
nuovo perché suicidarsi? Forse perché le attività artistiche, ancora prima che da una pulsione creativa, nascono dal desiderio di partecipare a un rituale collettivo, e nei rituali si può usare qualsiasi cosa, basta accordarsi: si possono prendere tre gradini e chiamarli «altare» o un rettangolo e chiamarlo «arte». I rettangoli hanno trionfato perché sono oggetti sociali. Claude Lantier non l'ha capito: ha scambiato un gioco finanziario per una faccenda spirituale, e l'ingenuità può avere un costo.

Anche per un personaggio inventato.

Proporzioni magiche e industriali

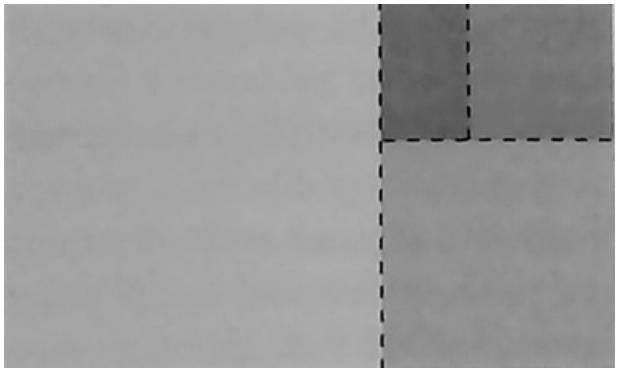
Negli stessi anni in cui a Parigi si ridefinisce l'idea di arte - mentre il Salon detta legge e Claude Lantier aspira all'assoluto —, a Lipsia, in Sassonia, c'è un uomo che non è un artista ma si dedica a esperimenti stravaganti che con l'arte in qualche modo hanno a che fare. Ad esempio prende le misure di porte, finestre, libri, quadri e le confronta fra loro; vuole capire perché gli esseri umani scelgano certe forme e non altre, perché alcune risultino più piacevoli, preferibili, ossia: «belle». Cosi si accorge che nelle case contadine le finestre sono quadrotte, mentre in quelle borghesi tendono alla verticalità, e attribuisce la ragione - con l'inevitabile classismo dei tempi - al gusto ineducato dei ceti popolari. Si domanda poi lo stesso riguardo alla forma dei dipinti, tentando di individuare quale sia il rettangolo perfetto. Del resto — come abbiamo visto nel capitolo precedente - se tutte le immagini sono rettangoli, chiedersi se c'è un rettangolo più «artistico» di un altro non è una domanda poi cosi bizzarra.

Quest'uomo si chiama ***Gustav Theodor Fechner*** ed è considerato l'inventore della psicologia sperimentale. Il culmine delle sue ricerche, pubblicate nel 1879, coincide con un test che oggi sappiamo fallace ma importante per la storia della cultura visiva. Scelti alcuni partecipanti, Fechner propone una serie di rettangoli diversi e chiede quale preferiscano.



001

Ribadisce di non pensare a oggetti reali, di non farsi influenzare dal ricordo di cose conosciute, e di concentrarsi solo sul rettangolo in sé, come forma pura, assoluta. A un secondo gruppo chiede invece di disegnare in libertà il rettangolo che reputano più bello. Poi, incrociando i dati di queste indagini, conclude che il rapporto **1:1,618** possiede una superiorità estetica (cioè grossomodo un rapporto 5:8). Si tratta del cosiddetto **«rettangolo aureo»**, il cui nome, decisamente mistico, si riferisce a una straordinaria particolarità: è una forma che contiene sé stessa all'infinito.



002

Ovvero se al suo interno si disegna un quadrato basato sul lato minore, la parte che rimane è a sua volta un rettangolo aureo, e dunque dentro a questo posso costruire un ulteriore quadrato e ciò che resta sarà ancora un rettangolo aureo, e così via, ancora e ancora. Non succede con nessun'altra proporzione.

All'epoca i risultati del test infiammano gli animi, anche perché tengono insieme le due anime della cultura romantica: da una parte la ragionevolezza del metodo scientifico, positivista, verificabile (almeno in apparenza); dall'altra le pulsioni misticheggianti che rintracciano nel mondo naturale cabale ermetiche e significati nascosti. In definitiva è come se uno studioso avesse dimostrato l'esistenza di Dio con riga, compasso e indagini di mercato.

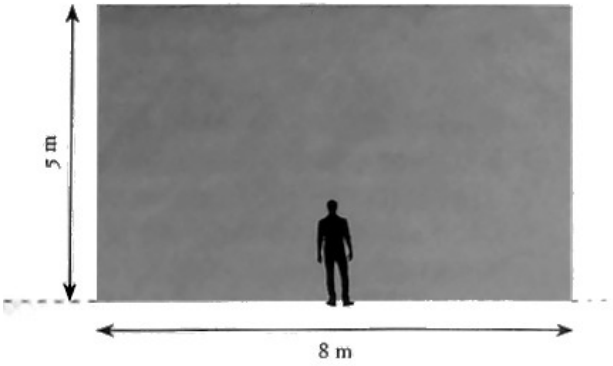
Fechner era difatti convinto che ogni corpo, e dunque ogni forma, fossero dotati di un'anima e che si potesse trovare una legge in grado di mettere in rapporto i due mondi: quello interiore e quello materiale. In quest'ottica scovare il rettangolo perfetto significava individuare l'equazione che lega l'essenza delle forme geometriche con quella umana.

Purtroppo è un minestrone ottimo per un romanzo esoterico, ma **privo di fondamento**. Ogni volta che qualcuno ha rintracciato la presenza del rettangolo aureo nelle opere più diverse — per esempio nel Partenone — è forte la sensazione che ci sia un autoconvincimento e che si prendano le misure per farsi tornare i conti. Del resto, dei test condotti da Fechner solo il primo confermava la sua tesi: alla richiesta di disegnare in libertà, nessuno dei partecipanti tracciò il famigerato rettangolo, e nel primo esperimento la proporzione magica, per quanto vincitrice, aveva ricevuto solo il trentacinque per cento delle preferenze in una scala di dieci. Non proprio un dato schiacciante.

In realtà - come hanno mostrato molti studi condotti nel XX secolo — non sembrerebbe esistere in assoluto un formato preferito dall'uomo, anzi, il dato più importante nelle scelte sarebbe sempre il confronto: ossia qualcosa piace in relazione a qualcos'altro che piace meno, non come forma in sé.

A ogni modo gli artisti sono sempre stati interessati a certe questioni, specialmente nella seconda metà dell'Ottocento. Torniamo allora, per un momento, al romanzo di Zola.

All'inizio della storia, quando conosce Christine, Claude Lantier sta lavorando a un dipinto importante che poi - nel gioco tra cronaca e fiction messo in piedi dall'autore - viene esposto proprio al Salon des Refusés. Claude sa bene che la concorrenza è feroce: le opere si ritrovano ammassate le une accanto alle altre, e dunque la posizione e le dimensioni sono cruciali. Così, per quanto giovane, si lancia in una tela di otto metri per cinque:



003

004

Ora, quanto fa otto diviso cinque? 1,6. Circa un rettangolo aureo. Non traiamone però conclusioni affrettate. Andiamo avanti.

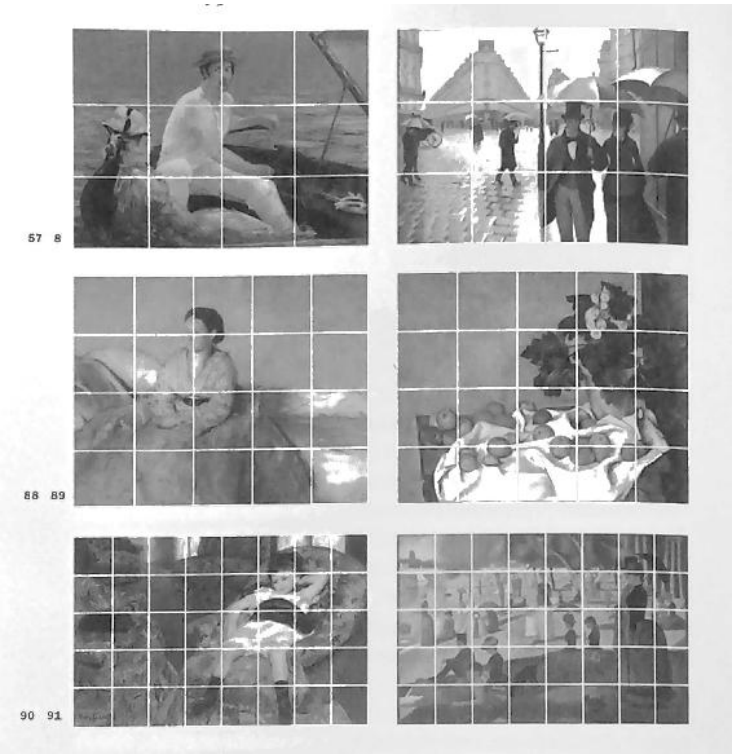
Se proviamo a figurarci questa superficie capiamo che per trasportarla servono almeno sei persone. Ecco un altro dei falsi miti romantici, quello dell'artista povero ma talentuoso: in realtà un quadro di queste dimensioni tra tessuto, telaio, colori e pennelli, non costerebbe oggi meno di un migliaio di euro solo di materiali. A cui bisogna aggiungere il costo dei facchini per consegnarlo al Louvre. Insomma nel 1863 per fare il pittore bohémien qualche soldo bisogna pur avercelo, o magari chiederlo ai genitori. Monet è figlio di un commerciante, Morisot di un funzionario della corte dei conti, Caillebotte di un giudice, mentre Cézanne e Degas di direttori di banca. L'unico di origini modeste è Renoir, ma il padre, sarto, lo ha sempre sostenuto nell'attività artistica senza fargli mai mancare nulla. Claude Lantier qualche difficoltà, anche economica, ce l'ha, nondimeno il fuoco dell'arte sovrasta ogni cosa e per la sua opera più ambiziosa punta ancora più in alto senza badare a spese: un quadro di otto metri per tredici.

Zola sta esagerando. Ma, come che sia, è di fronte a questo fondale che Claude si fa trovare impiccato. In pratica: una scenografia teatrale. E quanto fa tredici diviso otto? Sempre 1,6. Sempre all'incirca un rettangolo aureo.

Il romanzo ci fornisce informazioni precise sulle dimensioni di questi quadri, e sul rapporto tra la base e l'altezza. Certo, potremmo prenderle come mere note descrittive, oppure, anche stavolta, partire da qui e smontare quello che viene dato per scontato. Ad esempio, perché Claude sceglie proprio quei formati? E perché decide di dipingere un quadro orizzontale?

A osservare la faccenda a distanza di un secolo e mezzo appare significativo, ben più della proporzione magica, che si tratti di rapporti fra numeri interi: cinque e otto, otto e tredici. Non è ovvio. Se andiamo a misurare a campione molti dipinti del passato, medievali, rinascimentali, barocchi, le misure sono le più diverse e di rado incontriamo numeri interi, non ultimo perché non si usava ancora il sistema metrico decimale. Al tempo degli impressionisti invece questi sono i valori più diffusi.

Guardiamo i quadri qui sotto. Sono stati realizzati tra il 1860 e il 1895:



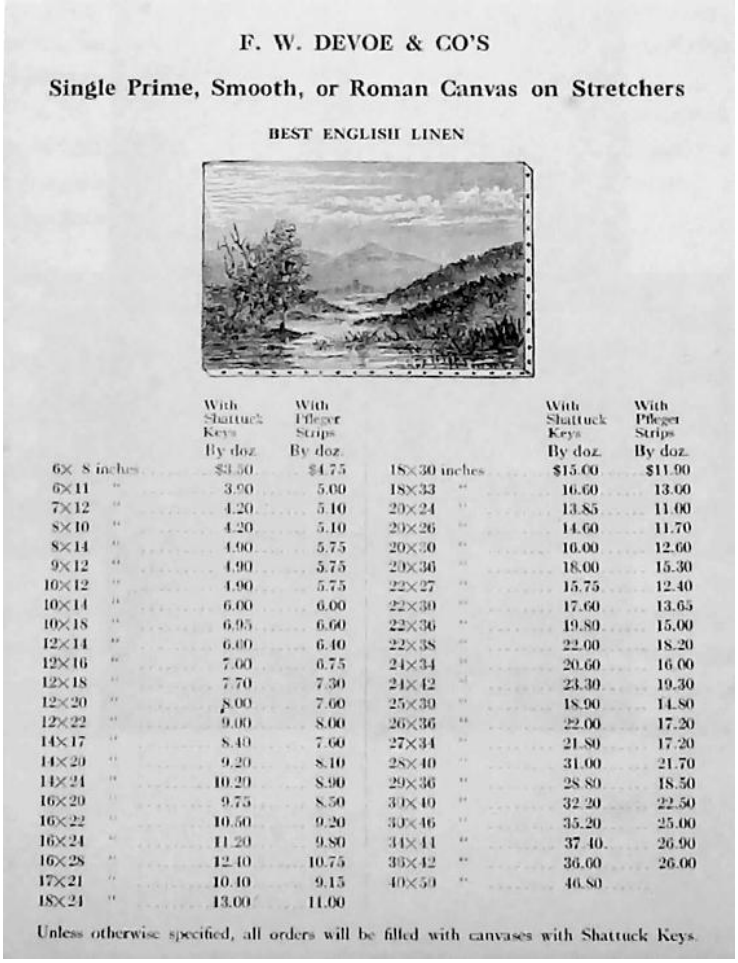
[0057-87-88-89-90-91]

Sono Manet, Caillebotte, Degas, Cézanne, Cassatt, Seurat, e i formati che usano sono una dozzina: in primis 4:3, 5:4 e 8:5. Un caso? Una scelta di gusto? O è davvero qualcosa di esoterico?

Credo la risposta sia più complessa di un banale simbolismo magico: la generazione del secondo Ottocento è la prima a comprare tele preconfezionate. In quegli anni nascono infatti i negozi di belle arti e mentre Tiziano doveva commissionare a un falegname l'armatura e poi inchiodarci la tela da sé, Renoir può scegliere tra alcuni modelli già pronti, come facciamo ancora oggi. Ed è chiaro che, se le tele sono già fatte, le proporzioni disponibili saranno in numero finito.

Nella tavola qui sotto troviamo i modelli più venduti nel 1890 dal catalogo di uno dei principali commercianti americani. Come a dire: « Vuoi essere un aftista? Bene: hai una manciata di rettangoli a disposizione». Sono rapporti di numeri interi, facili da gestire con la matematica e con l'economia. Tra tutte le proporzioni, la più diffusa è la 4:3. Corrisponde all'incirca al campo visivo umano, ma forse all'epoca non ne erano coscienti

fino in fondo. Di certo funziona perché non è né troppo larga né troppo stretta.



F. W. DEVOE & CO'S

Single Prime, Smooth, or Roman Canvas on Stretchers

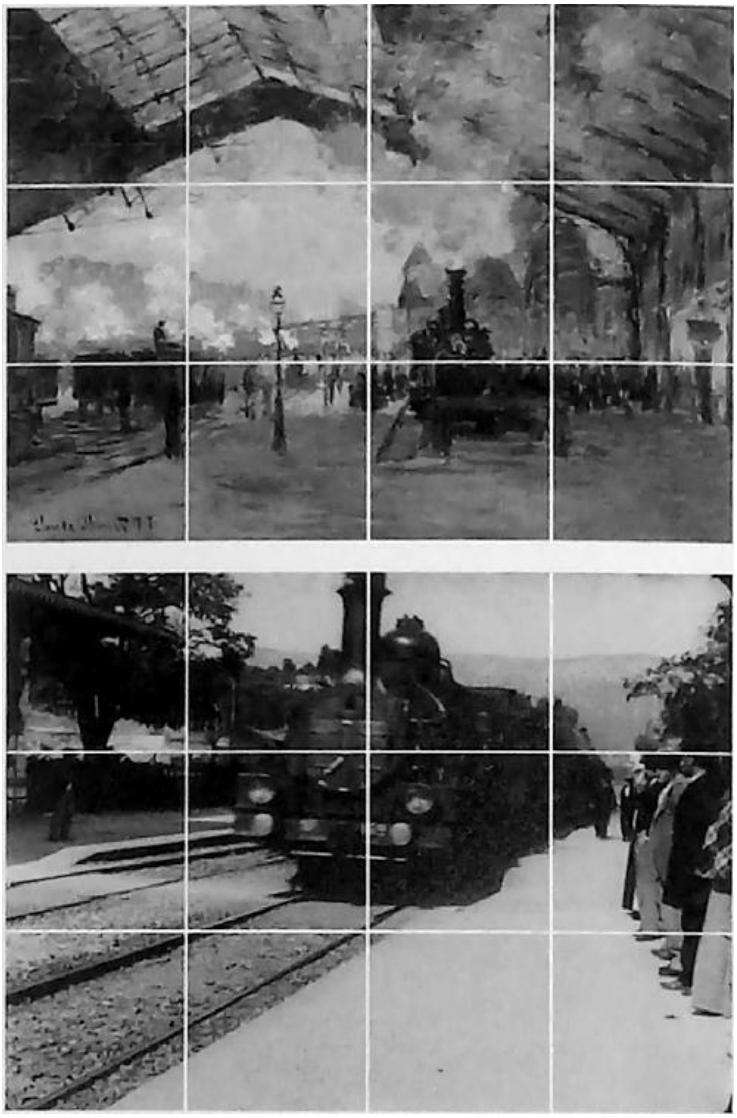
BEST ENGLISH LINEN

	With Shattuck Keys By doz.	With Pfleger Strips By doz.		With Shattuck Keys By doz.	With Pfleger Strips By doz.
6× 8 inches	$3.50	$4.75	18×30 inches	$15.00	$11.90
6×11 "	3.90	5.00	18×33 "	16.60	13.00
7×12 "	4.20	5.10	20×24 "	13.85	11.00
8×10 "	4.20	5.10	20×26 "	14.60	11.70
8×14 "	4.90	5.75	20×30 "	16.00	12.60
9×12 "	4.90	5.75	20×36 "	18.00	15.30
10×12 "	4.90	5.75	22×27 "	15.75	12.40
10×14 "	6.00	6.00	22×30 "	17.60	13.65
10×18 "	6.95	6.60	22×36 "	19.80	15.00
12×14 "	6.60	6.40	22×38 "	22.00	18.20
12×16 "	7.60	6.75	24×34 "	20.60	16.00
12×18 "	7.70	7.30	24×42 "	23.30	19.30
12×20 "	8.00	7.60	25×30 "	18.90	14.80
12×22 "	9.00	8.00	26×36 "	22.00	17.20
14×17 "	8.40	7.60	27×34 "	21.80	17.20
14×20 "	9.20	8.10	28×40 "	31.00	21.70
14×24 "	10.20	8.90	29×36 "	28.80	18.50
16×20 "	9.75	8.50	30×40 "	32.20	22.50
16×22 "	10.50	9.20	30×46 "	35.20	25.00
16×24 "	11.20	9.80	34×41 "	37.40	26.90
16×28 "	12.40	10.75	36×42 "	36.00	26.00
17×21 "	10.40	9.15	40×50 "	46.80	
18×21 "	13.00	11.00			

Unless otherwise specified, all orders will be filled with canvases with Shattuck Keys.

[0092]

Monet ci ha lasciato decine di quadri in 4:3. In fondo è buffo: questa è l'epoca dei ribelli, quella che vuole rompere con le convenzioni, che litiga con la critica passatista per rinnovare la pittura dalle fondamenta, ma lo fa dentro un recinto di regole stabilite dagli industriali. Quattro a tre. E la cosa ha conseguenze fascinose. Quando i fratelli Lumière inventano il cinema si chiedono che formato debba avere il fotogramma e scelgono — guarda caso il 4:3, il più diffuso in pittura. Così il loro famoso treno arriva in stazione con le medesime proporzioni di quello di Monet alla Gare Saint-Lazare, fissando lo standard dei film a venire:



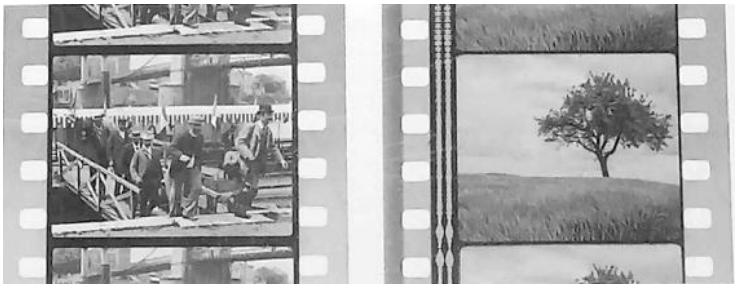
[0093-94]

Ancora nel 1939, quarant'anni dopo, Via col vento conquista il mondo, diventando il film più visto della storia, e lo fa con lo stesso rapporto base altezza di un dipinto impressionista:

[0095-96]

La morale è che non esistono rettangoli generici, ma sempre complesse vicissitudini sociali, economiche, estetiche che, intrecciate tra loro, determinano le fortune delle forme che abbiamo intorno.

A un certo punto però, proprio al cinema, sorgono nuovi problemi: nel 1927, con l'avvento del parlato, il fotogramma si era dovuto restringere per fare spazio alla colonna sonora, e l'inquadratura risultava tarchiata e priva di slancio.



0097-98

0097 Ovvero, nella pellicola muta tutto il campo in mezzo al le perforazioni era dedicato all'immagine.

0098 Nella pellicola sonora, invece, il suono viene registrato sulla «colonna» che corre accanto al fotogrammi, comprimendoli.

Registi, art director, costumisti, e specialmente scenografi e cameraman se ne lamentavano, perché una volta ripreso l'attore, non restava spazio per nient'altro. Sono anni in cui sì cerca di mettere a punto uno standard internazionale, il cinema è un mass medium emergente: chiedersi che formato debba avere il fotogramma vuol dire stabilire l'aspetto delle immagini per il XX secolo.

«Formato» è difatti un termine moderno e industriale, che entra in uso appunto nell'Ottocento. In passato si sarebbe parlato di dimensioni, di proporzioni, o semplicemente di forma. «Formato» significa invece sia la forma sia le sue proporzioni ed è, da subito, un concetto legato alla produzione in serie. Per esempio al lettore farà piacere sapere che anche il libro che tiene in mano in questo momento è grossomodo un rettangolo aureo. Per ragioni produttive e per retaggio culturale molti titoli

dell'editore Einaudi sono pubblicati con queste proporzioni proseguendo una tradizione che ha ormai quattro secoli. Ma torniamo al cinema.

_ Nel gennaio del 1930, ***Loyd A. Jones***, che lavora alla **Kodak**, prova a risolvere il problema affrontandolo dal lato estetico. Sull'onda di Fechner, presenta uno studio condotto su oltre duecentocinquanta dipinti degli artisti più famosi, cercando di capire quali siano le proporzioni più diffuse e amate dal pubblico dei musei. Rubens risulta in testa alle graduatorie proprio col formato 4:3, anche se ci si accorge presto che le classificazioni dei quadri non possono essere quelle del cinema, perché i problemi di un film non sono soltanto pittorici o compositivi: ci sono questioni meccaniche, ottiche, tecnologiche che non possono finire in secondo piano.

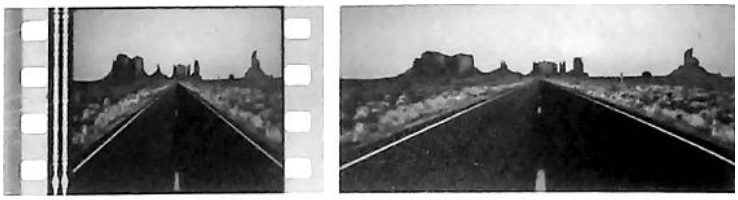
Nella primavera dello stesso anno — nel pieno della discussione - arriva negli Stati Uniti il regista russo Sergej Ėjzenštejn, invitato per un ciclo di incontri dopo il successo internazionale riscosso da La corazzata Potémkin e Ottobre. La stampa di destra gli è contro, produttori e artisti vogliono però conoscerlo, da Charlie Chaplin a Walt Disney, fino ai dirigenti della Paramount, che gli propongono un contratto da centomila dollari. Così, proprio a Hollywood, ***Ėjzenštejn*** tiene una conferenza rimasta nella storia. Rispetto alle idee avanzate fino a quel momento la sua mozione è infatti spiazzante: propone di usare un fotogramma quadrato. Ma non un semplice quadrato, bensì - come lo chiama lui - **un quadrato «dinamico»**. Ossia un campo che, a seconda di come viene orientato, possa proiettare inquadrature orizzontali o verticali, a piacere:

[0099]

Viviamo in un'epoca orizzontale - dice Ėjzenštejn - e non c'è dubbio che l'orizzontalità permetta composizioni articolate, perfette per narrare: nell'orizzontale l'uomo americano (e pure il russo) esprime la nostalgia per i campi, per le pianure, per i deserti. In altre parole, per la vastità. Eppure anche la verticalità ha i suoi meriti: per esempio i ritratti sono verticali, un po' per tradizione, un po' per sensatezza. Ecco — continua Éjzenstejn -, io voglio difendere la causa di questo cinquanta per cento di possibilità. Così,

mascherando un fotogramma quadrato con due bande nere, propone di girare film che abbiano alcune inquadrature verticali e altre orizzontali, a seconda della trama o del senso della scena.

Il pubblico della conferenza lo ascolta, ma non lo segue. Il cinema è alla ricerca non di un'idea filosofica ma produttiva: vuole uno standard che sia lo stesso ovunque, da Los Angeles a Roma, da Helsinki a Tōkyō. E la discussione continua per anni, finché nel 1953 debutta, molto atteso, il **CinemaScope**, Un formato orizzontale, panoramico, con la base larga più del doppio dell'altezza (per la precisione 2,35:1). In realtà consiste in un trucco: la pellicola è la stessa del formato tradizionale solo che l'immagine viene condensata durante le riprese attraverso una lente anamorfica per essere poi allargata di nuovo in fase di proiezione:



Ripresa compressa *Proiezione finale*

0100

L'escamotage provoca un successo senza precedenti, anche perché non bisogna cambiare l'attrezzatura: basta una lente speciale e anche il più sparuto cinema di provincia può permettersi uno schermo grandissimo.

La tv, che arriva negli stessi anni, con le sue proporzioni quadrotte e l'effetto sempre un po' sgranato funziona per discorsi a bassa definizione: telegiornali, commedie e sceneggiati, dove si riprendono per lo più i volti degli attori senza spazio per azione e combattimenti. A maggior ragione il pubblico è sedotto dal respiro di quel nuovo, grande schermo: le riprese sconfinate dominano i film degli anni Cinquanta, come La tunica (1953) o Ben-Hur (1959) in cui l'estensione valorizza le corse con le bighe. Cosi, giocando con il sistema delle lenti deformanti, pullulano gli imitatori.

0101

Tra il '53 e il '67 i brevetti si susseguono e sui manifesti dei film si grida, insieme al nome dei divi, la tecnologia impiesata: c'è il Videoscope, il Techniscope, il Dialyscope, il Gaumonscope, il Cinepanoramic, l'Ultrascope, il Totalscope e il SuperScope. Alcuni più raffinati e costosi, altri alla buona. Nel giro di un decennio, orizzontale è sinonimo di epico: è per esempio al Techniscope che si devono le distese solenni dei western di Sergio Leone. Una tecnologia si è fatta immaginario.

Il nuovo spazio comporta però anche nuovi ragionamenti formali. Guardiamo questo:

0102A

È un esterno de Il Gattopardo (1963) di Luchino Visconti. Una colazione sull'erba memore della pittura impressionista; ma quello che Manet aveva racchiuso in un tre per quattro qui viene disteso e sparpagliato. Si noti come la tovaglia sulla destra venga controbilanciata dalla zona in ombra sulla sinistra. Ora, però, se da una parte si è risolto l'annoso problema del formato troppo stretto, dall'altra si pongono dilemmi di composizione:

come si devono inquadrare i personaggi? Nel caso dei primi piani ci si accorge che, invece di porre l'attore al centro — come usava da sempre —, è più interessante decentrarlo, lasciando spazio dal lato dello sguardo.

0102B

Ecco in altre parole cosa succede: quella qui sotto è Elizabeth Taylor nel 1952, il film è Ivanhoe di Richard Thorpe e il formato è il tradizionale tre per quattro:

0103

Questa è Elizabeth Taylor in CinemaScope, undici anni dopo, in Cleopatra di Joseph L. Mankiewicz:

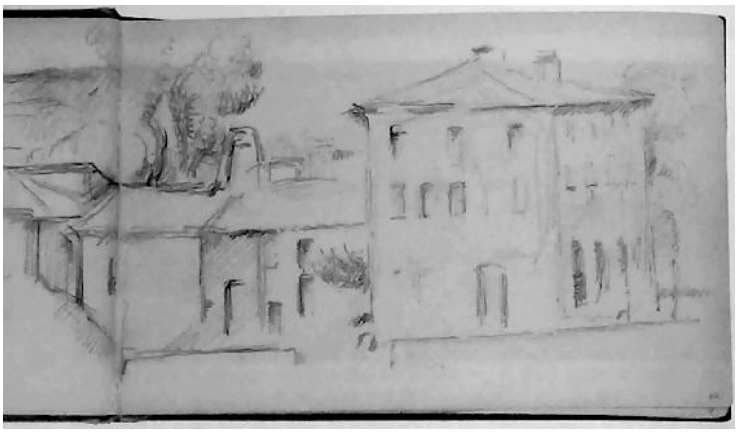
0104

Non solo c'è spazio per le scenografie ma anche per il suo interlocutore. E il vuoto comincia a interagire con i volti, ponendo le basi di un gusto diffuso ancora oggi.

La conseguenza è che, nel caso di dialoghi, gli attori si dànno il cambio per occupare ora la parte destra ora la sinistra del fotogramma, trasformando la conversazione in un contrappunto visivo.

Da quanto abbiamo raccontato si capisce dunque come, nel mondo moderno, l'idea di standard non sia solo una norma ma una necessità, per ragioni economiche e produttive. Pensiamo alla carta: le stampanti, da ufficio e casalinghe, usano fogli di una misura precisa, il cosiddetto A4; e le carte di credito e i biglietti da visita sono di un formato unificato, circa cinque per otto centimetri, cosi da entrare nel portafoglio. La conseguenza sul piano culturale è che un uomo contemporaneo è in grado di riconoscere un romanzo da una tesi di laurea anche solo osservando il tipo di foglio usato, a colpo d'occhio, a prescindere da cosa c'è scritto. Un formato, difatti, una volta entrato nell'uso, smette di essere una semplice cosa e diventa presto una categoria psicologica.

Per verificarlo meglio, osserviamo questo:



0105A

È uno dei taccuini su cui Cézanne disegna durante gli ultimi decenni dell'Ottocento. L'uso dello spazio è significativo: ogni volta che lavora a un paesaggio lo distende in orizzontale, talvolta anche su due pagine; se però deve ritrarre un volto, ecco che lo gira e lavora in verticale.

Così:

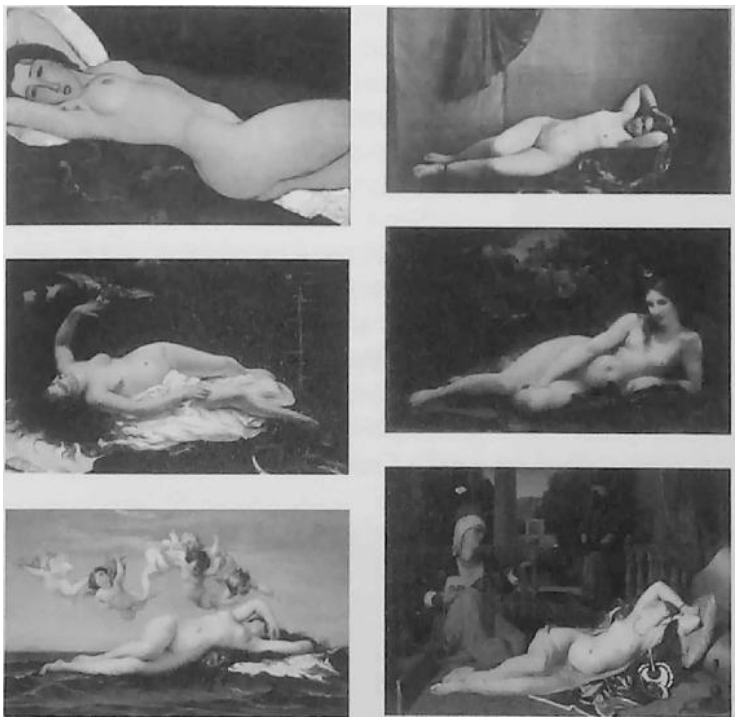
0105B

È qualcosa che chiunque disegni o prenda appunti ha ben presente. Alla base c'è una ragione percettiva: possedendo due occhi affiancati tendiamo a pensare le scene naturali come più estese in larghezza visto che spesso le esploriamo muovendo pure la testa. Al contrario un ritratto, cioè una persona, lo fissiamo davanti a noi, perlustrandolo con movimenti rotatori dall'alto al basso, dagli occhi, al naso, alla bocca. Si potrebbe perciò sostenere che la scelta di Cézanne è una questione di mero buon senso: si

gira la pagina dal verso in cui il soggetto ci entra meglio dentro. Eppure chi potrebbe vietarci di fare un ritratto in orizzontale, come succede coi primi piani nei film? O anche di fare un paesaggio in verticale come capita per le copertine dei libri o nella tradizione orientale? In realtà è plausibile credere che Cézanne stia scegliendo non il verso più comodo ma quello **culturalmente più solido**. Ovvero, abituati a vedere certe immagini secondo un orientamento tipico, finiamo per accettarlo come inevitabile, più consono e quasi «naturale». Del resto nulla come il buon senso esiste dentro una cornice di convenzioni.

In questi termini il ragionamento di Ėjzenštejn riguardo all'orientamento del fotogramma è capitale e ben più raffinato di una semplice proposta tecnica. Pensiamo alle scene di caccia o di inseguimento: il western non puoi farlo in verticale. Il finale di Ombre rosse (1939) di John Ford funziona perché è orizzontale, ribadendo la sconfinatezza del paesaggio e la dinamica rapidissima dell'inseguimento. Il formato, insomma, è già una storia o perlomeno un punto di vista sulle cose.

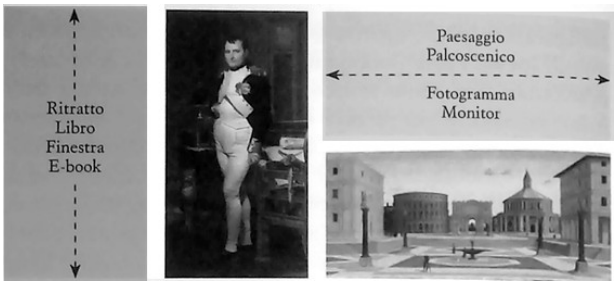
0106-111



0112-116

In Occidente la verticalità è associata al ritratto da tempi remoti e comunica non solo lo stare eretti ma anche un modo preciso di occupare lo spazio. Se però la figura è distesa, ecco che il formato perfetto diventa quello orizzontale. Può sembrare una mera faccenda pratica, eppure contiene risvolti ideologici. Per esempio se diamo una scorsa alla pittura di nudo, ci accorgiamo che la maggioranza dei corpi maschili è raffigurata in piedi, mentre quelli femminili sono sdraiati, e quindi spesso i primi occupano quadri verticali, le seconde, orizzontali. Sul piano storico la causa va rintracciata nella committenza che per secoli è stata composta esclusivamente da maschi: e dunque mentre al nudo virile si chiede di rappresentare valori di forza ed eroismo con cui identificarsi, quello femminile è sentito come preda, come oggetto sessuale già pronto per essere consumato. Stare in piedi pone il protagonista in un ruolo attivo, stare stesi, passivo, in senso letterale e metaforico. Non a caso le donne dormono o hanno lo sguardo altrove: non sono consce di essere guardate, perché chi le spia ha il controllo della situazione. Le rare volte che troviamo un uomo nudo disteso o è un morto oppure ha sfumature omoerotiche: a cominciare dal famoso Adamo di Michelangelo nella Cappella Sistina, sdraiato come fosse su un letto, una posa che all'epoca si addiceva più a

una venere dormiente che non a un condottiero. Ecco perciò che il formato non è affatto un elemento neutro ma è portatore di valori politici e di complesse visioni del mondo. Insomma: il verticale è stato prevalentemente un ritratto, qualcuno di stante e volitivo che ci si para davanti, affermando sé stesso; l'orizzontale è un paesaggio, un territorio o una donna nuda, cioè qualcosa che si stende nello spazio, che si possiede o che si conquista.



[005]

[0117]

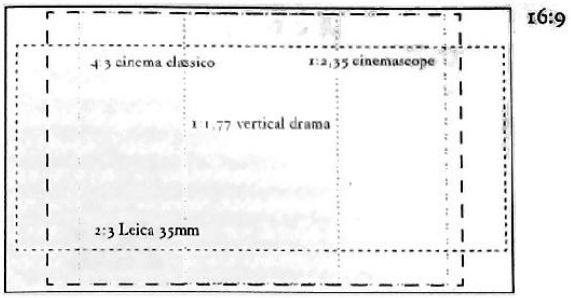
0118

Anche in Giappone la tradizione ha previsto, fin da tempi antichi, due supporti principali, dove l'orizzontalità e la verticalità giocano un ruolo significativo. Orizzontale è il **makemono**, un lungo rotolo dipinto, fino a dodici metri, che si svolge mentre l'osservatore accompagna con gli occhi il flusso narrativo. Il prototipo fu importato, con molta probabilità, dalla Cina e dalla Corea, dove era in uso come modello per eccellenza per la scrittura dei sutra, gli antichi aforismi rituali. Il **kakemono**, al contrario, è un dipinto verticale che si appende in casa solo in alcuni periodi dell'anno: l'idea che un'immagine possa adornare un muro in modo permanente, come accade nelle abitazioni occidentali, non fa parte della mentalità giapponese, dove la prima virtù estetica è la transitorietà. Il makemono, insomma, è affine a un'illustrazione da leggere, il kakemono è un quadro per abbellire gli ambienti. La comune desinenza -mono si riferisce all'atto di srotolare, ma mentre nel primo il flusso del foglio e il movimento delle mani sono parte dell'esperienza estetica (perché se ne guarda un pezzo per volta), il secondo una volta aperto ha una dimensione finita. Ci troviamo dunque di fronte a una contrapposizione di supporti, di modi d'uso, di formati e di contenuti possibili. L'orizzontale contiene figure narrative: amori, battaglie, apologhi religiosi, favole e racconti soprannaturali; il verticale presenta invece ritratti, nature morte e paesaggi.

Come si capisce da tutti questi esempi il problema del formato è legato sia al modo in cui ci troviamo a guardare, sia al medium o alla tecnologia che viene impiegata. Per dirne una, negli ultimi anni, sull'onda della diffusione degli smartphone, in Cina stanno riscuotendo un grande successo nuove tipologie di racconto costruite apposta per la verticalità:

[0119](#)

Si chiamano non per niente **«vertical drama»**, e sono brevi fiction — fra i tre e i cinque minuti — dal ritmo incalzante, con trame semplici e battute ricorrenti. Un miscuglio di sit-com e soap opera da seguire nel tempo di uno spostamento in autobus o in metropolitana. E qui il formato ha ricadute sulla struttura narrativa: ovvero lo schermo può essere diviso in vignette così da inquadrare momenti diversi in parallelo, c'è insomma un montaggio all'interno di uno stesso fotogramma che ricorda più i fumetti che non il cinema o la tv.



[006](#)

Il formato più diffuso per raccontare storie è però, almeno al momento, il cosiddetto «sedici noni», una proposta della Society of Motion Picture and Television Engineers dell'inizio degli anni Ottanta. Si tratta di un formato che fa da «contenitore» per tutti gli altri, dal più antico 4:3 fino a quelli panoramici. Secondo alcuni studiosi il sedici noni è la proporzione che più si avvicina alla psico-visione umana perché, nonostante il campo visivo sia circa un tre per quattro, in realtà noi muoviamo gli occhi a destra e a sinistra focalizzando l'attenzione molto più in orizzontale che in verticale. Il

suo affermarsi è probabilmente legato al successo dei televisori domestici: il formato oblungo è infatti ideale per valorizzare le dinamiche calcistiche col pallone che si sposta rapidissimo in orizzontale, ed è noto che il maggiore smercio di tv è sempre a ridosso dei mondiali di calcio. A ogni modo nel XXI secolo, grazie al sedici noni anche la fiction ci guadagna e l'epica non è più prerogativa solo del cinema, pensiamo alle vaste riprese di Gazze of Thrones. Si corona cosi il sogno del cinema delle origini di disporre di uno spazio più grande, largo, che potesse affermarsi come universale.

Eppure non tutti la pensavano così: il grande regista giapponese Yasujirò Ozu, di certo portato a un cinema più intimo e meno spettacolare, non usò mai lo schermo panoramico, rimanendo dentro al quadrotto tradizionale: «Il CinemaScope mi ricorda un rotolo di carta igienica», diceva senza mezzi termini. È la conferma che un formato è sempre una visione del mondo, un modo di sentire la vita.

Dintorni dorati e psicologici

Qualche tempo fa, durante una vacanza estiva, mi sono trovato a Castiglion Fiorentino, un piccolo comune in provincia di Arezzo che, come tante simili cittadine, è arroccato sopra una montagnola. Sono salito su per i viottoli e ho raggiunto la piazza del municipio da cui si vede questa scena:

0120

È la valle di Chio, con le colline che si distendono morbide davanti allo sguardo.

La piazza fu costruita lassi, nel punto da cui era possibile ammirare la magnificenza del territorio. Poi, intorno al 1 560, arriva Giorgio Vasari - architetto, pittore e scrittore - il quale, intervenendo su un lavoro preesistente, costruisce un loggiato in stile tipicamente rinascimentale: nove archi di pietra grigia che si stagliano su un fondo d'intonaco chiaro. Così oggi, dalla piazza, la vallata appare come nella foto qui sotto.

Il loggiato dà un diverso significato alle colline. Le sottrae all'impassibilità della natura e ce le fa guardare in un certo modo. L'opera di Vasari, inquadrando la valle, ha trasformato il paesaggio in un panorama, cioè in un'immagine da guardare con una disposizione estetica. In altre parole la loggia si comporta come una cornice e ci suggerisce di pensare il mondo come fosse un dipinto.

0121

Nel linguaggio comune la parola «cornice» evoca un telaio dorato, quello che, da almeno cinque secoli, si mette intorno alla pittura: le modanature intarsiate, decorate, in alcune epoche ricche di fregi e di patine sfavillanti. Quando ne appendiamo una in casa, la scelta non è mai casuale: ne soppesiamo il materiale, la tinta, l'eventuale passe-partout (che è una cornice nella cornice), al punto che nell'arredamento il contenitore può

risultare più interessante del soggetto incorniciato. Tuttavia non ragioniamo sempre così.

0121-123A

0124-125A

Per esempio, quando seguiamo un programma televisivo, ci scordiamo della cornice del televisore: quei pochi centimetri di plastica non li consideriamo parte delle immagini, ma solo una condizione pratica che ci permette di vederle. Il telaio della tv (e pure dello smartphone) ci risulta invisibile perché al suo interno possono accadere più cose e dunque lo trattiamo da elemento neutro; eppure, come per la cornice dorata, è solo una convenzione. Non a caso c'è chi monta sul proprio cellulare cornici di Swarovski e nulla ci vieterebbe di sistemare una tv dentro una modanatura barocca d'oro zecchino: dopo un po , anche seguendo il telegiornale, non ci baderemmo più.

Kant la pensava in questo modo pure riguardo alla pittura. Nella Critica del giudizio (1790) sostiene che le cornici servono solo per abbellire i quadri, sono un orpello, non la sostanza dell'immagine. Di tutt'altra opinione era invece Nicolas Poussin, il pittore più classico del XVII secolo, che alle cornici teneva molto: in una lettera raccomanda a Chantelou, suo mecenate, di sceglierne una buona, importante, così che lo sguardo si concentri sull'opera e non si disperda con l'ambiente intorno. Anche André Félibien, architetto e storico francese, negli stessi anni, dice che la cornice è il ruffiano dell'opera, perché la fa sembrare più bella, la fa notare, e va quindi selezionata con cura. Ci troviamo, insomma, di fronte a due teorie opposte: Kant considera «immagine» solo la superficie dipinta, per Poussin al contrario l'opera è il colpo d'occhio d'insieme, cornice inclusa.

Facciamo allora una prova. Osserviamo con attenzione le tele qui sotto. Poi giriamo pagina.

Ecco: questo è l'aspetto reale con cui sono esposte nelle sale dei musei. Queste sono le loro cornici.

Ci stanno bene?

Valorizzano la pittura?

O ci distraggono?

0121-123B

0124-125B

A prescindere dalla risposta, è un fatto che nei libri di storia dell'arte i quadri non compaiono mai così: il confine dell'opera è sempre e soltanto il confine della tela.

Del resto, se pensiamo a un dipinto che ci piace molto e che abbiamo visto dal vero in un museo, siamo in grado di ricordarne la cornice? E abbastanza difficile. È qualcosa che non siamo abituati a fare. Nel mondo moderno la pensiamo più come Kant che come Poussin.

Tant'è vero che nei bookshop dei musei le cartoline riproducono solo la figura e mai quello che c'è intorno. Ovvero questa è la sala della National Gallery di Washington dove ho visto, per la prima volta, il ritratto di Madame Monet e suo figlio:

0126

E questa è la cartolina che ho comprato su Amazon:

0127

Malgrado ciò, le cornici sono fondamentali per la comprensione storica delle immagini e possono svelarne risvolti fascinosi. Guardiamo per esempio le due qui sotto: Poussin, appunto, e Van Gogh:

0128-129

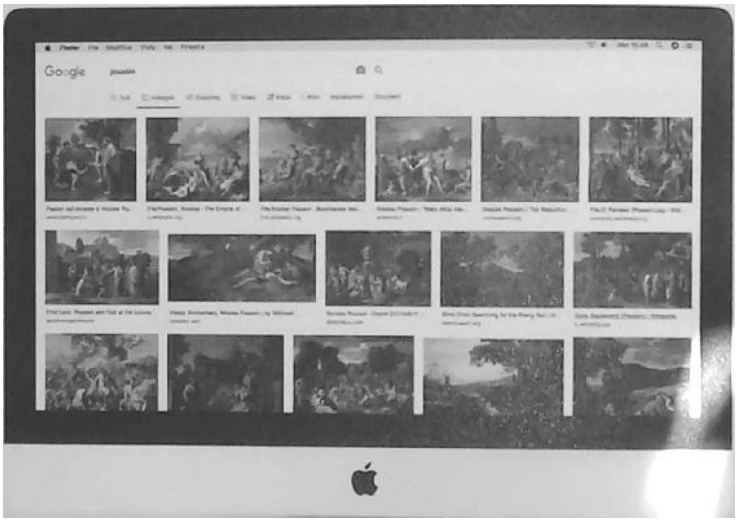
Mentre la prima ci sembra consona al classicismo del maestro francese, quella scelta per Van Gogh risulta sdolcinata rispetto al tono del quadro e, anziché esaltare l'insieme, lo appesantisce. Il motivo è presto detto: in entrambi i casi le cornici sono coeve ai dipinti, però, mentre ai tempi di Poussin pittori e doratori lavorano in una medesima temperie culturale, negli anni Novanta dell'Ottocento, ai tempi di Van Gogh, tra i corniciai perdura un gusto lezioso non ancora al passo con le innovazioni pittoriche. Non ultimo bisogna considerare che mettere un telaio classico intorno a un

quadro radicale significava nobilitarlo, come a dire che Van Gogh è arte quanto Poussin.

Questo pone un interrogativo sia storico sia filosofico: se la cornice è stata pensata e montata insieme al dipinto, togliendola, sto alterando la verità di Van Gogh? Qual è il vero Van Gogh? Quello con la cornice o quello senza?

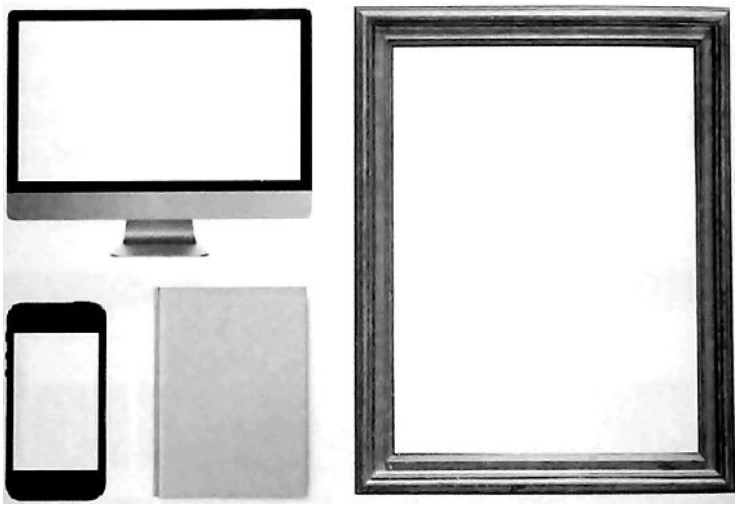
Le due cose non si escludono. Da un lato possiamo osservare solo la superficie pitturata e dire che quello è Van Gogh: dall'altra si può trattare l'intero alla maniera di un pezzo storico e comprenderlo secondo le intenzioni del tempo.

A dire il vero siamo diventati sensibili a queste differenze solo in tempi recenti, da quando gli artisti hanno cominciato a esporre i loro quadri « nudi». Secondo gli storici sarebbe stato Monet - con la serie delle ninfee — a inaugurare la composizione della tela «al vivo» che nel giro di un ventennio divenne il modello più diffuso, facendo sì che il pubblico, per la prima volta, si accorgesse del ruolo e del peso di quei telai che aveva sempre avuto sotto il naso. Tra i meriti dell'eredità impressionista c'è pure quello di aver proposto insieme alla pittura un modo di guardarla che dura ancora oggi: se infatti cerchiamo «Poussin» dentro Google, ecco cosa viene fuori:



i modi in cui l'immagine si rapporta con ciò che resta fuori. Come nel caso del loggiato di Vasari - che muta il paesaggio in una forma di contemplazione - la cornice è un meccanismo fondamentale per indirizzare le percezioni.

Ludwig Wittgenstein nelle Ricerche filosofiche ha ribadito un dato tanto ovvio da passare inavvertito: quando guardiamo non siamo in grado di vedere i margini della nostra visione. Sappiamo che ciò che abbiamo di fronte è solo una parte del mondo, tuttavia non ne cogliamo i limiti: sfuma sui lati, e non sapremmo dire bene dove o come. Quelle che chiamiamo immagini, al contrario, rendono esplicita questa soglia. C'è un contorno che dice: stop, qui finisce il mondo guardato.



0131

Pensiamo a quando in un film sentiamo qualcuno che parla senza essere inquadrato: la norma cinematografica dà per scontato che quel qualcuno sia al di fuori del quadro, ma ciò è possibile, appunto, perché c'è un quadro. Nessuno al cinema gira la testa per cercare il tizio che sta parlando fuori campo.

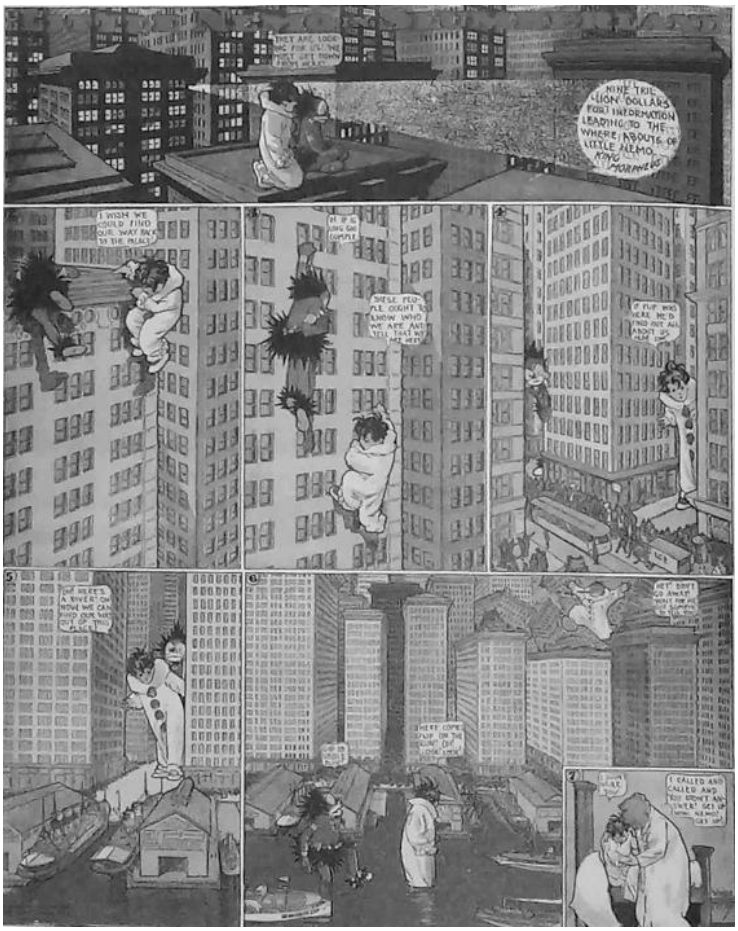
Se mettiamo da parte la realtà virtuale, che ancora non appartiene all'esperienza comune, tutte le immagini possiedono una cinta definita e riconoscibile che ne delimita i confini e le separa dal circostante. Può avere forme diverse, e spesso la forma ci dà anche dei suggerimenti su quello che sta accadendo e su come dobbiamo guardarlo.

0132

0132A Ovvero, tanto per dirne una: se un'immagine finisce senza bordure il soggetto si espande, guarda fuori del quadro, respira, vive in rapporto con l'esterno.

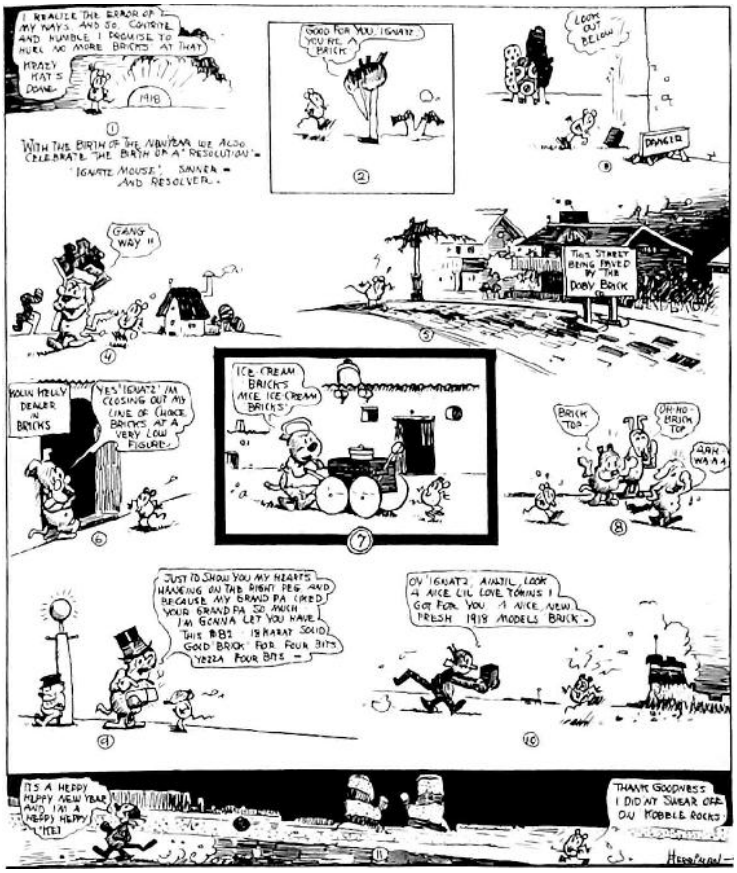
0132B Un segno robusto al contrario può valorizzare l'effetto d'insieme ma penalizzare il soggetto: l'immagine nel complesso spicca, la protagonista è però imprigionata.

Ci sono poi quei casi in cui la marginatura svolge un ruolo funzionale alla narrazione: come nei fumetti, dove ogni vignetta è circondata da un segno scuro che ne dichiara il rapporto con le altre e i reciproci nessi temporali. Lo spazio bianco tra l'una e l'altra non è infatti un semplice vuoto, bensì lo stratagemma grafico che rende sensato il rapporto tra le scene e - a seconda degli autori che lo maneggiano - il codice può farsi particolarmente raffinato.



0133

A inizio Novecento Winsor McCay - lo vediamo qui sotto — usa le quadrature per enfatizzare le valenze ritmiche e scandire il tempo da vignetta a vignetta, come fossero fotogrammi successivi di un cartone animato: il tratto è sottile, quasi invisibile, e svolge il compito alla perfezione.



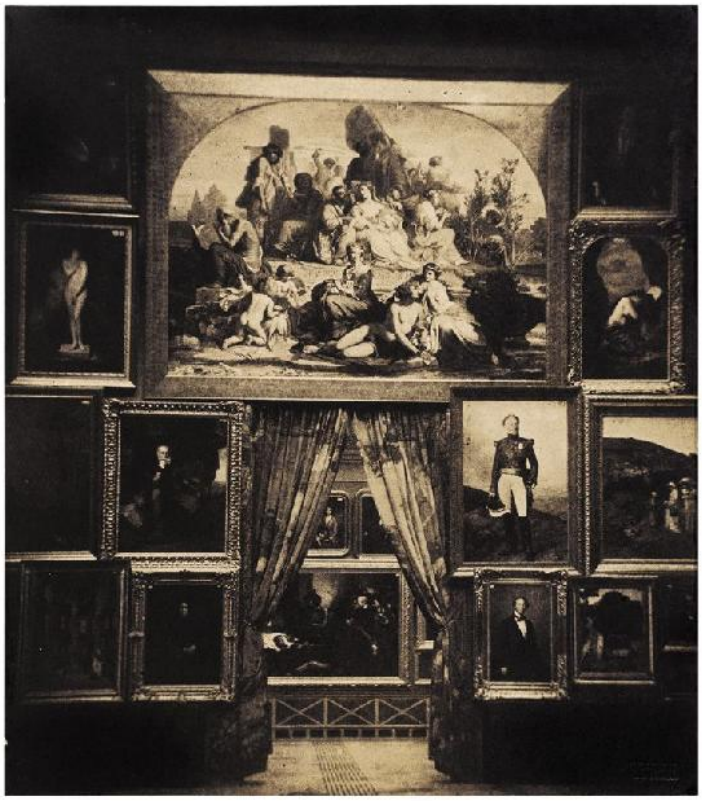
[0134]

George Herriman, viceversa, lascia fluire le situazioni l'una nell'altra, separate da uno spazio vuoto, senza divisori, per far poi spiccare alcuni contorni ben marcati sulle stoccate più forti: qui lo spessore della cornice è analogo al tono di voce di un attore che si alza solo quando la battuta lo richiede. Questa influenza tra figure accostate non riguarda però soltanto i fumetti. In fondo nei musei i dipinti sono affiancati sulla parete, anche se non ci viene di pensare che si tratti di una sequenza. Nel fumetto lo spazio bianco collega le cose, quello del museo le isola e ci impone di trattare i singoli quadri come entità autonome e indipendenti. Eppure non è sempre stato cosi. Osserviamo questo:

0135

Si intitola Le ragazze del villaggio. Lo dipinge Courbet tra il 1851 e il '52. Raffigura le sue tre sorelle mentre passeggiano per una valle vicino a Ornans, il paese natio. A distanza di un secolo e mezzo è considerato uno dei suoi capolavori: per la modernità del tono, naturale e per nulla enfatico; e per il realismo con cui rende un soggetto umile e affettuoso. All'epoca invece i critici lo stroncarono: un quadro goffo, campagnolo nel tema e nel gusto, nonché sbagliato nella composizione, priva di armonia e di unità, Ci fu persino chi criticò il cagnolino trovandolo ridicolo.

Che cosa avevano visto? Questo:



0136

È il Salon del 1852, dove la tela fu esposta la prima volta. Sta lì, al centro, schiacciata in mezzo a decine di altre sollecitazioni visive, che si contendono l'attenzione dei visitatori. È chiaro che vederla circondata da tanti dipinti ne cambia l'impatto. Sul piano percettivo immagini affiancate si influenzano a vicenda: qualcosa di largo sembra ancora più largo messo accanto a qualcosa di stretto, qualcosa di scuro pare ancora più buio vicino a un quadro molto luminoso. Così, per governare un tale accumulo, a partire dal Settecento al Salon era stata istituita la figura del **tapissier**, l'incaricato di attaccare le tele alla parete decidendone la posizione. Compito delicato e dagli inevitabili risvolti politici, tanto che già Diderot sottolinea come un accostamento sbagliato possa rovinare l'impressione di un dipinto e un'intera carriera. Il contesto visuale della pittura nell'Ottocento è insomma comparabile a quello di una libreria o di un supermercato dove vediamo decine di figure ammassate le une alle altre. Courbet sa che deve sgomitare per farsi apprezzare.

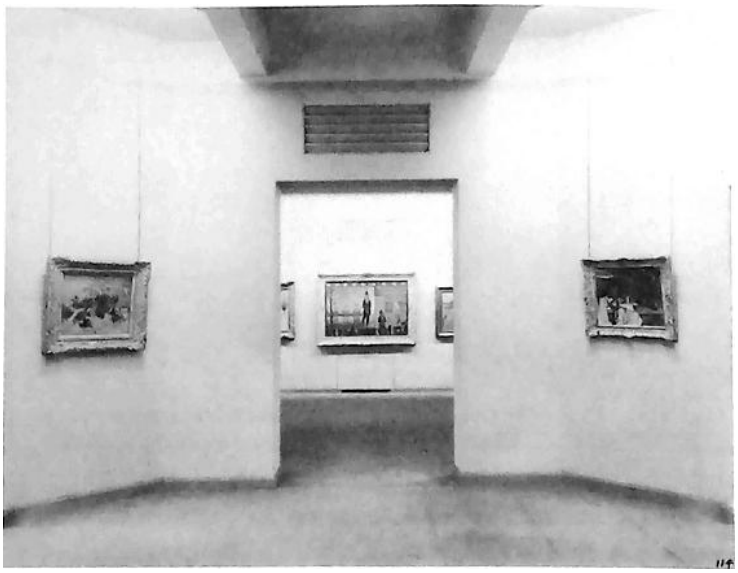
0137

Nel mondo attuale l'isolamento delle rappresentazioni è pressoché impossibile. Da quando siamo nati ne abbiamo viste milioni: affiancate, sovrapposte, ripetute, con entropia crescente. Del resto giustapporre linguaggi e codici disparati è lo standard di ogni social network, da Facebook a Pinterest, universi visuali in cui il sincretismo è la norma: vediamo la pittura rinascimentale accanto ai cartoni animati, alla foto di gossip, alla tragedia di cronaca, all'icona sacra e a quella pornografica.

0138

Eppure un tale affastellamento non è un'invenzione del mondo digitale: sono stati appunto i musei ottocenteschi a rendere istituzionale questo tipo di sguardo, facendo pagare un biglietto per passeggiare di fronte a pareti ricoperte di figure. Il prototipo è il Louvre, che nasce con l'idea di essere un archivio universale di tutta l'arte possibile, una memoria storica, un'enciclopedia percorribile dove oggetti molto diversi si presentano insieme e contigui. In altre epoche e in altre latitudini una cosa del genere sarebbe parsa sacrilega. Per esempio nel VI secolo un'icona di Cristo era considerata una manifestazione del divino, come se Gesù fosse davvero lì presente, e nessuno l'avrebbe mai messa accanto ad altre figure. Oggi quell'icona si trova vicino a una natura morta, oppure a una battaglia, dentro un qualsiasi museo o manuale di storia dell'arte. Ciò comporta che i confini mentali tra l'una e l'altra siano più deboli. E anzi, spesso, finiscano per influenzarsi a vicenda.

Guardiamo allora questo:



0139

È l'esordio del MoMA, il Museum of Modern Art di New York, il 7 novembre del 1929. Qui le opere ci sembrano più valorizzate: c'è uno spazio adeguato che le separa e il giusto respiro per goderne. Questo modo di allestire è una novità, almeno in America. Già gli impressionisti avevano cominciato a esporre i loro quadri meno ammassati, usando solo due file; e

a Vienna a inizio Novecento Koloman Moser aveva proposto spazi espositivi inediti e distanziati. In ogni caso è il MoMA che cambia le carte in tavola e fissa un nuovo standard. È un'idea di Alfred H. Barr per la mostra inaugurale dedicata al postimpressionisti europei. Nella sala in fondo si intravede La parata del circo (1888) di Seurat, capofila del puntinismo.

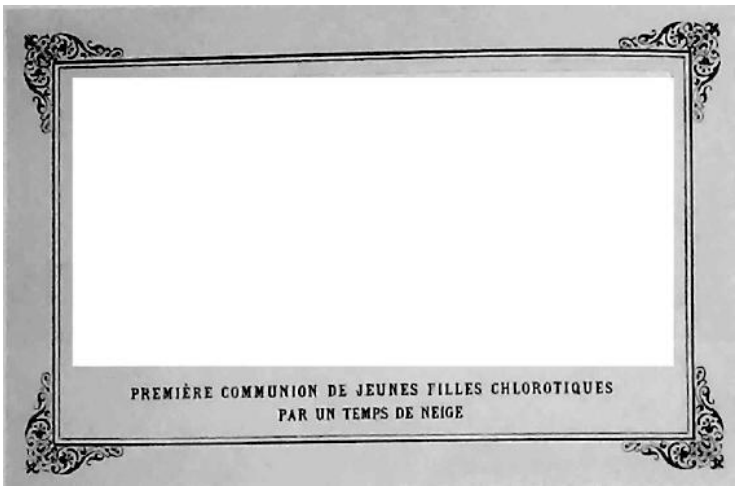
Prima di allora negli Stati Uniti non era comune vedere esposizioni di questi artisti e un debutto del genere aiuta a definire la linea culturale del museo: è una mostra ma è anche un manifesto programmatico. Il MoMA nasce infatti dalla fantasia di Abby Aldrich Rockefeller, moglie del famoso miliardario, e da un gruppo di sue amiche noto come the ladies, in un momento davvero delicato: nove giorni prima dell'apertura c'era stato il traumatico crollo di Wall Street che iniziava una recessione senza precedenti. Una tale, silenziosa rarefazione oggi ci pare la norma, ma fino al '29 le mostre erano più simili al Salon di cent'anni prima. È una sintesi perfetta del gusto modernista e ha influenzato tutto il XX secolo, al punto che oggi anche uno showroom di Armani è arredato allo stesso modo: per esaltare qualcosa bisogna pensare bene non solo alle cornici ma pure al vuoto tra l'una e l'altra.

0140

Si comprende perciò che una cornice, ancora prima di essere un oggetto materiale, è un recinto psicologico che indirizza lo sguardo e gli dà sensatezza. E dunque, per metafora, la cornice più importante è sempre il contesto culturale in cui ci troviamo immersi.

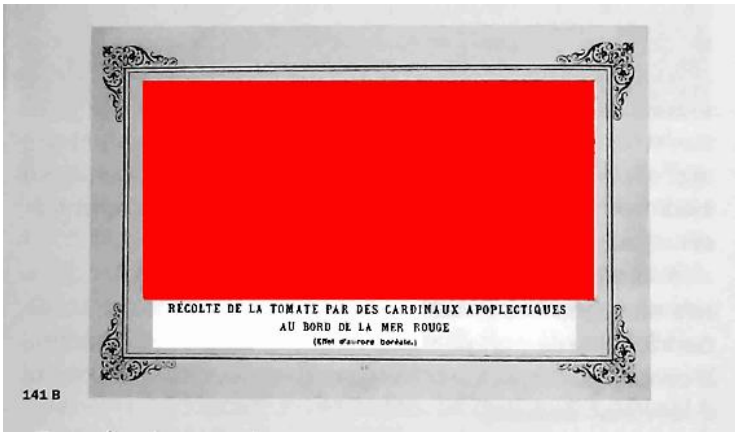
C'è un esempio arguto che può chiarire la questione. Nel 1883 Alphonse Allais, scrittore e umorista francese, espone una serie di composizioni grafiche in cui gioca con i risvolti metalinguistici delle immagini. E forse una delle prime attestazioni di opere monocrome.

Eccone un paio:



0141A

«Prima comunione di fanciulle clorotiche in un giorno di neve», recita la didascalia. Oppure questa:



0141B

«Raccolta di pomodori da parte di cardinali apoplettici sul bordo del Mar Rosso».

Sono battute, certo. Però funzionano, perché cornice e titolo costruiscono insieme un punto di vista su quei rettangoli. Prenderne atto comporta alcune domande fondamentali: che cosa sto vedendo davvero? Cosa è dentro e cosa è fuori?

E in che modo una certa bordura influenza le mie idee su ciò che ho di fronte?

Facciamo un'altra prova. Osserviamo queste iris disegnate da Van Gogh. E poi aggiungiamo due diverse didascalie:

0142

0142
- «Questi fiori si trovano nel giardino del manicomio di Saint-Rémy in cui Vincent è ricoverato nel maggio 1889, un anno prima di suicidarsi».
-«Questo quadro è stato battuto da Sotheby's nel 1987 per 53,9 milioni di dollari, il prezzo più alto mai pagato fino ad allora per un dipinto».

Non c'è dubbio che adesso quel viola brillante ci appaia sotto un'altra luce; e, anzi, la seconda didascalia per molti versi suona più tragica della prima, caricandosi di valenze mitiche, morali o anche apocalittiche, visto che Van Gogh ha venduto, e con fatica, un solo quadro finché era in vita. Ecco in che termini la didascalia è una cornice psicologica: dopo averla letta non

riusciamo più a vedere l'immagine come prima. Adesso quelle iris, vivaci e floride, ci ammoniscono sul senso delle fortune umane.

Dentro l'abisso

Negli anni Quaranta del secolo scorso, tra i generi cinematografici di maggior successo, esplode il melò. Potremmo definirlo una versione sentimentale del noir: le passioni sono turgide, la recitazione marcata, la trama ricca di colpi di scena rocamboleschi e spesso inverosimili. Del melodramma - da cui prende il nome - condivide la vocazione enfatica: una macchina costruita per commuovere. Tuttavia, in mano ai grandi autori, i conflitti morali sono intrecciati con finezza a quelli emotivi e l'analisi psicologica salva i personaggi dal finire nel kitsch. Un maestro del genere è Douglas Sirk. L'immagine qui sotto viene da Quella che avrei dovuto sposare, un suo film del 1956. Non ci interessa la trama, ma il prototipo visivo.

Una donna occupa il lato destro della composizione, gettando lo sguardo fuori dal quadro. Sta fissando qualcosa. Ma cosa?

0143

In realtà quello della pagina precedente non è un fotogramma del film, anche se poteva sembrarlo. È il ritaglio di un'immagine più grande e

complessa: il riflesso della donna in uno specchio.

0144

Si tratta di un **topos** a cui il *melò* non rinuncia mai: a un certo punto, quando la tensione emotiva è al suo picco, i protagonisti appaiono raddoppiati. Il tema portante, difatti, non sono le azioni che si compiono, ma come vengono viste e interpretate dagli altri.

Se osserviamo lo specchio che la donna ha sul tavolo notiamo che è montato dentro un telaio di legno scuro. Ora, che i dipinti possiedano una cornice e che questa indirizzi la loro comprensione, è qualcosa che abbiamo appena chiarito. Che succede invece quando una cornice non è intorno all'immagine ma ci sta dentro? Al di là degli specchi ci troviamo di fronte a un'idea compositiva più diffusa di quanto non si creda, e dai risvolti suggestivi.

0145

Per comprenderne il meccanismo concettuale partiamo dalla foto qui sopra. Siamo dentro a un'automobile, è indubbio: c'è il parabrezza reso eloquente dall'acqua e un avanzo di tergicristallo sbuca dal basso; la scena è confusa, ma si capisce che siamo in mezzo al traffico. Qual è però il soggetto della foto? Il traffico? O il vetro bagnato?

Pensiamo a quando ci capita di aspettare qualcuno in macchina in un giorno di pioggia e, seduti nell'abitacolo, passiamo il tempo fissando i rivoli d'acqua che si spezzano e si uniscono sul finestrino. Non osserviamo qualcosa di preciso, piuttosto stiamo pensando o annoiandoci un po', e usiamo le gocce come puntello per gli occhi. In una recente serie tv si vedevano due detective che trascorrevano molto tempo in macchina a parlare, e l'icona del finestrino bagnato riassumeva bene la loro concentrazione pensosa. Ecco: il soggetto di immagini del genere non è il traffico, la pioggia o il parabrezza, ma **la sensazione stessa di guardare**. Sono immagini che dichiarano la presenza di un osservatore con cui finiamo per coincidere. Portiamo allora il discorso un po' più in là. Se togliamo la pioggia e mettiamo tutto a fuoco, come nella foto qui in alto, ecco che il parabrezza svolge un ruolo ancora più esplicito: inquadra la scena che sta fuori.

0146

Le immagini - è tanto ovvio che si finisce per dimenticarlo - sono superfici da guardare; e dunque, se al loro interno c'è qualche tipo di incorniciamento, il guardare ne esce raddoppiato. Il soggetto della foto, in altre parole, non è un semplice benzinaio, ma un benzinaio «guardato». Così come la donna riflessa nello specchio non è un semplice personaggio ma una moglie che pensa sé stessa e allo stesso tempo si domanda come la veda il marito.

0147

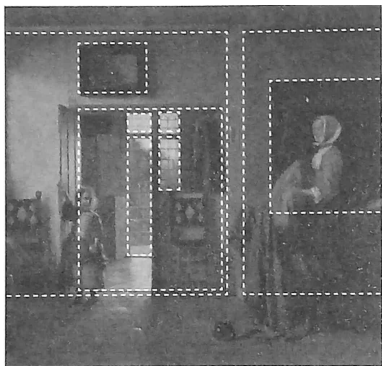
[0148]

Il tema dell'immagine inquadrata dentro un'altra ha origini remote e inizia a diffondersi a partire dalla pittura fiamminga nel XV secolo. Alcuni casi esemplari li incontriamo nelle annunciazioni. Nel Nord-Europa, infatti - a differenza dell'Italia dove la Madonna è dipinta all'interno di architetture sontuose e idealizzate - si preferisce raffigurare le scene sacre tra le mura domestiche, per ribadire che il messaggio evangelico riguarda la vita quotidiana di ciascuno, si tratta di interni casalinghi in cui spesso si scorge, un po' defilato, un varco che apre su altre stanze, come una porta o una finestra. L'annunciazione fiamminga è un fatto vivo che accade ora, proprio ora, in un appartamento di due camere di cui intravediamo il tinello o il giardino.

0149

Quelle aperture, mostrandoci un fuori o un altrove, propongono una seconda immagine, spesso un paesaggio, che entra in dialogo con l'azione principale. Così i dipinti olandesi sono pieni di battenti, feritoie, riquadrature e, a un certo punto, anche di **quadri dentro al quadro**.

0150



0150A

In questo di Pieter de Hooch si possono contare almeno una decina di sottoinquadrature, incluso il dipinto appeso sopra l'arco d'ingresso. Del resto la forma di porte e finestre ha molto in comune con le cornici dei dipinti, gli somiglia materialmente. Mostrando rettangoli e modanature è come se l'autore dicesse guarda questo, e poi questo, e poi questo.

Spostiamoci allora sul più celebre fra i pittori olandesi: Vermeer, intorno al 1664. Una donna sta pesando qualcosa con un bilancino. Sul fondo si intravede una tela appesa al muro: rappresenta il giudizio universale. Dunque l'azione della protagonista può rimandare per allegoria alla pesatura delle anime che avverrà alla fine dei tempi. Le due quadrature si parlano in un gioco di rimandi reciproco, un po' come quando vediamo uno

specchio che si riflette dentro un altro creando quella tipica impressione di profondità infinita. Un'immagine contiene un'immagine che contiene un'immagine, e attraverso questo meccanismo si allude al significato ultimo della vicenda. **André Gide** ha coniato un termine fascinoso per descrivere questo tipo di effetti: ***mise en abyme***, letteralmente «messa in abisso», per indicare il vortice di duplicazioni in cui veniamo risucchiati. Può sembrare un gioco barocco. Non lo è. Anzi è stato usato con maestria anche in tempi recenti, e spesso in modo struggente.

0151

0152-153

0152 Quattro secoli dopo i fiamminghi, il gioco di una stanza vista attraverso un'altra lo troviamo in una scena di La folla di King Vidor. Siamo nel 1928. Qui, per farci capire che le ambizioni del protagonista sono frustrate da una vita modesta, il regista lo riprende con la moglie in un appartamento talmente piccolo che dal salotto si vede il gabinetto. È la prima inquadratura di una tazza con lo sciacquone all'interno di un film. Quel bagno incorniciato dalla porta è il correlativo emblematico di un'esistenza al di sotto dei propri sogni.

0153 Ecco invece Yasujiro Ozu in Fiori d'equinozio del 1958. Anche qui c'è un gabinetto visto da un'altra stanza, ma racconta l'esatto opposto: sul fondo di una casa tradizionale si apre un bagno all'occidentale dai sanitari candidi e scintillanti, segno del nuovo benessere. Il design del fotogramma funziona alla perfezione anche perché la casa giapponese è un luogo naturalmente portato a riquadrare lo spazio e chi lo abita: pareti scorrevoli, paraventi, stuoie, tatami disegnano nel campo visivo complessi intrecci ortogonali.

Un impiego significativo di questi arredi lo troviamo non a caso in una scena da La musica di Gion, girato da Kenji Mizoguchi nel 1953. La protagonista, l'attrice Michiyo Kogure, è una geisha a cui è stata appena fatta una proposta umiliante: deve concedersi a un socio del suo protettore per aiutare quest'ultimo a concludere un affare.

0154

I divisori ritagliano il quadro mostrandone una parte e nascondendone altre. L'uomo che avanza la richiesta sta in ombra: lo intravediamo sulla sinistra dietro due tende di bambi, metafora della pretesa che non viene proferita apertamente. Kogure è in luce, ed emerge tra le due tende. Immobile, congelata, ascolta quanto le viene detto. Un regista occidentale, a questo punto, avrebbe usato un primo piano, per sottolineare lo sguardo e l'emozione. Mizoguchi invece, con grazia e pudore, non si azzarda ad avvicinare la cinepresa, e ci mostra la donna a figura intera ma ritagliata. Kogure abita quello spazio ristretto come una cortigiana in un rotolo dipinto. Una scelta formale che può ricordare anche la suddivisione delle tavole dei manga.

Il risultato è toccante: i sentimenti sono espressi di più e meglio che in qualsiasi primo piano occidentale, perché insieme al volto vediamo anche quell'angusta quadratura, emblema della vergogna.

Porte, archi e finestre svolgono con facilità il ruolo di inquadrature; la storia delle immagini è però costellata di variazioni ben più ardite. Osserviamo questa scena dipinta da Caspar David Friedrich, l'inventore delle atmosfere romantiche:

0155

Due uomini contemplano la luna. Si tratta, con molta probabilità, di Friedrich in persona (quello a destra) e del suo amico e discepolo August Heinrich. Alcuni interpreti hanno voluto vedere nel tronco ritorto e disseccato un simbolo del passato pagano illuminato dal messaggio evangelico simboleggiato dalla luce lunare. Quello che ci interessa è però il suo ruolo sul piano compositivo.

Albero e figure hanno un doppio compito: da una parte sono l'argomento del dipinto, dall'altra si comportano da cornice per il nostro sguardo che punta, in lontananza, a una sottile falce di luna. Il terreno scende verso destra, l'albero vi si oppone in diagonale, controbilanciando le due figure e creando un vortice che ipnotizza l'occhio e lo proietta verso il cielo. Friedrich ci chiede di partecipare insieme a quegli uomini alla comunione con la natura e il fatto che siano visti di spalle aiuta a immedesimarsi. L'impianto è essenziale, la composizione efficacissima: finiamo per guardare dove vuole il pittore.

0156

In Giappone negli stessi anni c'è un altro albero disegnato che fa scuola e che usa lo spazio in modo inedito: si intitola Il giardino dei pruni di Kameido, una xilografia di Hiroshige. Un pruno maestoso ingombra lo spazio visivo, al punto da sembrare un disturbo: è troppo ravvicinato per essere il soggetto del disegno e tuttavia non riusciamo nemmeno a vedere bene il giardino sul fondo. L'albero in questione era conosciuto come il «dragone a riposo», figurava in tutte le guide di Edo (nel 1910 fu purtroppo sradicato da un'inondazione), e simile a un drago straborda i limiti del consentito. Allo stesso tempo è anche una cornice per guardare oltre, al punto che la stampa potrebbe intitolarsi Il giardino dei pruni di Kameido visto attraverso i rami del dragone a riposo.

Questo approccio allo spazio ha in Europa un successo enorme: Van Gogh fa una copia a olio della stampa di Hiroshige e Gauguin ne cita il meccanismo ne La visione dopo il sermone:

0157

Un gruppo di donne bretoni assiste alla zuffa tra Giacobbe e l'angelo, oggetto del sermone che hanno appena ascoltato. È un'apparizione, proprio lì, davanti ai loro occhi, al di là di un tronco, cornice che separa il mistico dal terrestre, e ribadisce l'aspetto rappresentativo di ciò che sta accadendo, quasi fosse un palcoscenico, un'arena o uno schermo cinematografico.

Negli anni Trenta del Novecento il regista russo Sergej Éjzenštejn ha dedicato molte riflessioni a problemi simili: secondo lui l'incorniciamento dichiara la relazione dialettica che si instaura fra gli elementi in gioco nel fotogramma: ossia il dialogo di una parte dell'immagine con il tutto che la contiene, Può trattarsi della cornice generale e di quella al suo interno o anche di un elemento in primo piano e uno sul fondo. Osserviamo una delle sue composizioni più celebri presa da *Que viva Mexico!* (1931-79), il film incompiuto che girò in Sudamerica:

0158A

I teschi incombono, vicinissimi. Altrettanto nitide sono le figure in lontananza. Qual è il vero soggetto dell'inquadratura? I teschi? O i frati? E una sfumatura raffinata: Ejzenštejn - il teorico del montaggio per eccellenza - sta dicendo che c'è montaggio non solo nel tempo, ma anche dentro un medesimo fotogramma.

0158BC

Un uso magistrale di questa idea lo troviamo in Quarto potere (1941) di Orson Welles:

0159A

Un bambino sta giocando nella neve, la madre lo chiama, la cinepresa indietreggia, finché non ci troviamo dentro una casa:

0159B

Ora in primo piano ci sono la donna e due uomini, il ragazzo è ancora visibile in fondo, fuori, lontanissimo e minuscolo. Tra il davanti e il dietro c'è appunto un dialogo: l'uno non esiste senza l'altro e insieme costruiscono il senso della scena. La madre sta incaricando un banchiere di istruire il figlio, decidendo il futuro del ragazzo che, incorniciato nella neve, è l'argomento della trattativa.

Per concludere osserviamo allora una foto particolarmente significativa di Walker Evans:

0160

Siamo in West Virginia, nel 1935. C'è una donna in primo piano, dietro di lei si apre una porta, l'ingresso di un fienile, da cui si affaccia un uomo, forse suo marito. Ancora dietro, c'è un secondo arco, la porta retrostante che apre sulla campagna. Abbiamo ben due cornici nella cornice, e cinque piani sovrapposti: la donna, la porta, l'uomo, un'altra porta e in fondo un pezzo di paesaggio. Il centro è occupato da una grande quadratura nera su cui spicca un buco che apre su un campo luminoso, al di là di tutto, alla fine dello sguardo. Un'aria melanconica riverbera dai protagonisti, come se quelle porte rappresentassero le prove attraversate nella vita e il loro superamento. Usando solo due rettangoli Evans racconta il tempo passato insieme, il tempo che li dividerà e, in fondo, il tempo eterno.

III. Percezione

0161

Il braccio degli impressionisti

0162

La prima volta che sono entrato in una pinacoteca avevo nove anni. Ero già stato al museo etnografico, con i teschi e le mummie; e a quello archeologico, con le sculture e i vasi degli Etruschi; ma che ci fosse un posto dove si mettono in mostra i «disegni», non lo sapevo. Le immagini che avevo visto fino ad allora erano quelle del cinema, della televisione, dei cartoni animati e dei libri; e la pittura che conoscevo era quella che facevo io.

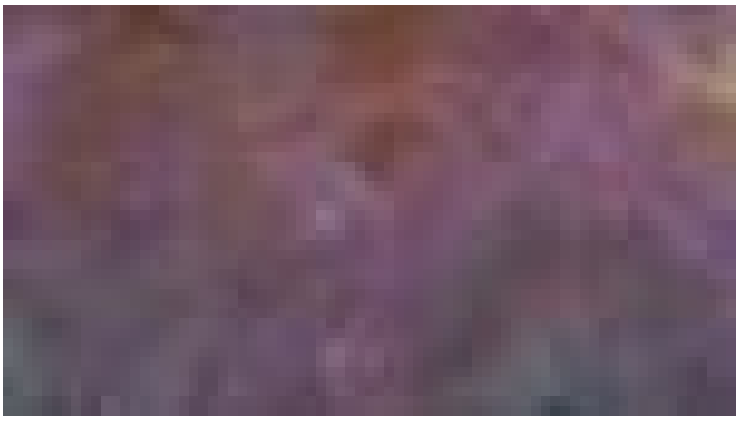
All'epoca mia madre era una maestra, ed era abituata a parlare di pittura coi bambini. Portarmi in una galleria era qualcosa a cui teneva molto, un'esperienza importante forse più per lei che per me. C'è infatti un piacere particolare - ricercato da chi ama insegnare - nel vedere le reazioni di un bambino messo di fronte, per la prima volta, a quella che chiamiamo «arte». Ma in che modo spiegare a qualcuno tanto piccolo il fascino e il senso di guardare un quadro?

Così per quell'esperimento aveva scelto un gioco con cui spesso si introducono i ragazzi ai meccanismi della pittura.

«Ora entriamo in una sala, ma tu devi chiudere gli occhi», mi aveva detto. Poi una volta dentro, sempre a occhi chiusi, mi aveva sistemato in una certa posizione.

«Ecco, ora puoi guardare».

Allora avevo aperto agli occhi e di fronte a me c'era questo:



0163

Sono a pochi centimetri da una superficie dipinta. A quei tempi non c'erano ancora i sistemi di allarme e si poteva fare, sì poteva stare così vicino.

«Che cosa vedi?» chiede mamma.

«Macchie», dico.

«Ora fai un passo indietro, adesso che vedi?»

«Colori. Colori pitturati».

«Va bene. Fai ancora qualche passo indietro».

0164

Alla fine sono a tre metri da quella superficie.

«E adesso? Che vedi? »

«Uno stagno. Forse».

0165

Ora, ci sono due cose che vanno subito dette. L'estate, passavamo parecchio tempo al lago: conoscevo bene le ninfee e l'effetto che facevano riflesse nell'acqua. Un bambino che non le avesse mai viste non sarebbe riuscito in quel gioco o comunque non con quel quadro. Possiamo difatti osservare una pennellata e riconoscerci una figura solo se abbiamo già avuto esperienza dell'oggetto che rappresenta. È un problema di percezione, riguarda cioè il modo in cui usiamo gli occhi e la mente. L'altro punto è che dobbiamo aver voglia, interesse, piacere di ammirare quella pennellata. E questa è una faccenda storica. Ossia quelle ninfee potevano essere create soltanto in un momento preciso della storia delle immagini.

Quando i pittori — che verranno poi battezzati «Impressionisti» - cominciano a esporre le loro tele, il pubblico al principio non li segue. Non tutti, perlomeno. Poi nel giro di qualche anno raggiungono un successo enorme che dura ancora oggi. Tra le perplessità c'è appunto quella della distanza cioè gli spettatori non capiscono quanto lontano devono mettersi rispetto alla tela. Venti centimetri? O un paio di metri? C'è un problema di abitudine.

0166

0167

Nella vignetta qui sopra — una litografia di Daumier — vediamo che all'epoca, a Parigi, gli avventori delle esposizioni si piazzano col muso addosso al quadro, apprezzando i dettagli minuti o cercando motivi per criticare. Se però di fronte a Monet uno si mette così vicino, vede solo le pennellate e non riconosce il soggetto. Siamo intorno al 1870 e la pittura che va di moda è quella a destra: la ragazza che scherza con Cupido. È un'opera di William-Adolphe Bouguereau, artista amatissimo dai suoi contemporanei, paladino dell'arte accademica, nonché docente della prestigiosa École des BeauxArts, a fianco al Louvre.

Se ci avviciniamo a pochi centimetri — o se usiamo una lente di ingrandimento - ci accorgiamo che Bouguereau nasconde le pennellate, le

discioglie in uno sfumato morbido e levigatissimo; e più è lucido e smaltato, più la gente va in visibilio.

Gli intenditori, ovviamente, sanno che ci sono altre maniere di dipingere: la pittura europea dal Cinquecento al Settecento era già piena di pennellate visibili, di tele grumose e di macchie.

0169-170

0169 Questo qui sopra, ad esempio, è Boucher. Siamo nel 1757, cioè un secolo prima dell'esordio degli impressionisti. Il colore è pastoso, veloce, quasi astratto.

0170 Oppure ecco come Frans Hals dipinge i merletti nel 1630, due secoli e mezzo prima dell'impressionismo: bave di colore dense e compendiarie. E che dire di questo qui sotto?

0171

È Tintoretto, tre secoli prima di Monet. Una traccia grassa e lucente scritta su un fondo scuro che tuttavia, alla distanza opportuna, ci appare come un panno disteso.

Però, appunto, nessuno di questi esempi corrisponde al gusto del 1870. Il mainstream - come diremmo oggi - è uno stile liscio, vellutato, nitido, al cui confronto quelli impressionisti sembrano più bozzetti che opere finite. Ecco, forse, se avessero detto che erano studi, la cosa sarebbe passata inosservata. Ma dire che quelle quattro pennellate valevano quanto un Bouguereau suonava scandaloso. Come se oggi andassimo al cinema e invece del film ci proiettassero degli spezzoni con le scene non montate,

Il nomignolo del gruppo viene infatti da un quadro di Monet, Impression, soleil levant (1872) esposto alla prima mostra collettiva, ma è pure un sarcastico gioco di parole, giacché impression è la mano di pittura che gli imbianchini dànno alle pareti di un appartamento, prima di dipingerle o attaccarci la carta da parati. Per questo il pubblico si chiede a che distanza deve posizionarsi, perché da troppo vicino sembra di guardare un muro intonacato e non un'opera d'arte. Si racconta che pressato da tutte queste domande - e anche un po' stufo - un giorno Renoir rispose: «Signori, vi dovete mettere alla distanza di un braccio». Un'affermazione rivelatrice. La distanza di un braccio è, grossomodo, quella che tiene un pittore mentre dipinge. Non a caso se proviamo a stare davanti a un Renoir o a un Monet alla distanza di un braccio succede una cosa affascinante: riconosciamo figure, volti, ombrelli, piante e fiori, e allo stesso tempo vediamo pure le pennellate. La distanza di un braccio è quella che ci fa vedere, contemporaneamente, sia la materia di cui è fatto il dipinto, sia l'illusione di rappresentare qualcosa. Facciamo conto che il braccio di Renoir fosse di sessanta centimetri, ecco: questa, oggi, è la distanza ufficiale nei musei di tutto il mondo, quella che se la superi suona l'allarme.

Insomma, quel giorno del 1982, di fronte a Monet, mia madre mi stava facendo giocare, eppure è difficile ipotizzare un modo più sensato di introdurre un ragazzino di nove anni ai problemi delle immagini. All'inizio c'erano solo pennellate, poi arretrando, passo dopo passo, si aspettava il momento in cui sarebbero comparse le ninfee, un istante preciso, l'attimo

d'equilibrio ideale in cui la nostra psiche tiene insieme la sensazione di un magma colorato e quella del riconoscimento.

Quegli esperimenti di bambino mi svelavano alcune proprietà delle figure che non avevano a che fare coi significati ma con la loro natura materiale.

La scoperta del quadro come superficie percettivamente doppia è l'eredità più importante di questa epoca di inventori. È grazie alla lezione impressionista se oggi guardiamo i dipinti del passato in una certa maniera. Per esempio, di recente, davanti a una tela di Tiziano, mi è capitato di ascoltare due signore che commentavano la corposità delle pennellate. Se non ci fosse stato Monet, il pubblico dei musei, quello dei non specialisti, si sarebbe accorto di quanto erano dense le pennellate del Cinquecento? Per capire meglio i risvolti teorici della faccenda proviamo a fare un confronto. Partiamo da qui:

0172

È una marina di Courbet, siamo nel 1872. La pennellata è spessa e leggibile, tuttavia Courbet non è un'impressionista. È nato nel 1819 e appartiene alla generazione precedente. La tela è ricoperta di colore, fino ai bordi. Normale, si dirà. Non per forza. Osserviamo infatti quest'altro paesaggio:

0062

È la montagna Sainte-Victoire di Cézanne che abbiamo già incontrato qualche capitolo fa. Siamo nei primi anni del Novecento. Nei trent'anni che lo separano da Courbet cambiano molte cose. Se scrutiamo con attenzione la superficie del dipinto ci accorgiamo che il lato destro presenta alcune zone scabre da cui balugina la tela sottostante, appena coperta da una mano di bianco: si vede cioè il «fondo», l'impression, appunto.

0173AB

Decidere di non dipingere quel margine è una scelta precisa, specie all'epoca. Cézanne ci ha pensato, lo ha voluto. Per l'occhio moderno quella sbavatura è parte fondamentale dell'espressività dell'insieme: quell'imperfezione ci lascia sospesi ed eccita la fantasia. Il lembo del quadro diventa cioè un confine non solo fisico ma filosofico, uno spazio che è allo stesso tempo un dipinto e un bozzetto, un finito e un incompleto. Quel bordo smangiucchiato dichiara la natura autoriflessiva dell'opera: è un quadro che dice di essere un quadro, mostrandoci come è fatto.

La maggior parte delle immagini moderne gioca su un crinale simile: illusionistico da una parte, metalinguistico dall'altra, visto che un quadro che dichiara di essere una superficie pitturata sta chiedendo a chi lo guarda di credere in modo intermittente alla sua verità. In fondo le chiamiamo **«immagini»** proprio perché sappiamo che non sono la realtà, proprio perché accorgendoci di quelle pennellate non scambiamo un dipinto per una finestra. E, anzi, l'interesse che ne traiamo sta molto in questa consapevolezza.

La parola **«immagine»** può riferirsi a parecchie cose: una tela incorniciata ma pure un'idea che ci compare in testa. La lingua inglese è più accurata e impiega termini distinti: image è l'immagine in generale, di qualsiasi tipo, anche quella solo pensata; picture è invece la cosa concreta, la pittura, la foto, il disegno o la visualizzazione sullo schermo di un computer. I termini derivano entrambi dal latino: il primo da imago, ovvero tutto ciò che pertiene all'immaginazione e quindi le figure in senso lato, tra cui pure i sogni, i fantasmi o i riflessi negli specchi; picture viene invece da pictura, cioè il quadro concreto, la superficie pitturata, con un'estensione determinata e una precisa qualità materiale. Quindi parlare di ninfee significa concentrarsi sull'image, parlare di pennellate vuol dire pensare alla picture.

In parecchi manuali si legge che la generazione degli impressionisti inventa un nuovo modo di guardare la natura, scoprendo la pittura all'aria aperta. Si tratta di un'idea un po' generica. L'autentica rivoluzione non ha che fare con il modo in cui si guarda la natura, ma con quello in cui si guardano le immagini artificiali. Nel secondo Ottocento il pubblico comincia insomma a capire che le imagines sono sempre anche picturae. E che quindi il loro valore non sta nel vedere qualcosa dipinto talmente bene da sembrare reale, bensì nel giocare con qualcosa fatto talmente bene da essere un artificio.

All'inizio del libro abbiamo premesso che ci saremmo concentrati sul funzionamento delle immagini, non sui loro significati. Questo è il caso ideale. La distanza che bisogna tenere di fronte a Monet o a Bouguereau non pertiene difatti al contenuto dei quadri, ma al loro meccanismo.

Ovvero anche un pittore alla Bouguereau, nitido e rifinito, avrebbe potuto dipingere uno stagno di ninfee e il risultato - neppure a dirlo — sarebbe stato diverso da Monet. Tuttavia credere che la differenza sia stilistica è impreciso. Ciò che sarebbe cambiato è il modo di usare le due opere. E intendo «usare» in senso pratico, concreto, né più né meno di come sappiamo che il volante di un'automobile va tenuto in maniera diversa dal manubrio di uno scooter: in entrambi i casi bisogna ruotarlo per fare una curva, ma quanto e come è una storia a sé. E non si tratta solo di un uso sociale o mondano, cambiano pure le condizioni percettive. Per esempio recenti studi condotti con la risonanza magnetica hanno evidenziato come le rappresentazioni figurative attivino nel cervello sia le aree visive sia quelle deputate a elaborare i significati e il linguaggio, fatto che coi dipinti astratti accade in maniera diversa e meno marcata. Dunque quando mi trovavo vicinissimo a Monet (e ancora non vedevo le forme) la mia mente stava ingranando in un modo preciso e distinto rispetto a ciò che è accaduto quando mi sono allontanato e di colpo ho riconosciuto le ninfee.

Il senso del discorso non è perciò che Monet è un genio e il povero Bouguereau un vecchio accademico. Tutt'altro. Capire le immagini significa accettare che il meccanismo di Monet è diverso da quello di Bouguereau, e che ciascuno possiede un fascino preciso. Certo, sul piano storico Monet ci appare senza dubbio un innovatore, ma questo non può essere l'unico parametro con cui apprezzare i quadri, si finirebbe a parlare di arte come si fa con la tecnologia, entusiasmandosi solo per il progresso. Sarebbe un peccato. **E non vedremmo niente**.

Una testa per una porta

Si racconta che Apelle, il famoso pittore, un giorno si sia recato a Rodi per conoscere le opere di Protogene, un collega altrettanto celebre. Siamo nel IV secolo a.C., epoca in cui la fama di un artista può essere enorme anche se nessuno ha mai visto una sua opera. Non esistono riproduzioni e l'unico modo per conoscere l'arte è viaggiare.

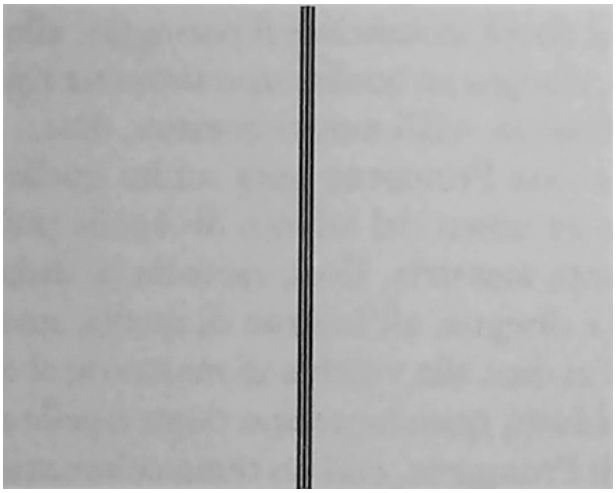
Giunto in città, Apelle scopre che Protogene non è in bottega: c'è solo una vecchia che fa la guardia a un grande quadro bianco, pronto per essere

dipinto. La donna gli domanda di chi dovrà annunciare il passaggio; allora lui, preso un pennello, disegna su quella superficie una riga colorata di incredibile finezza. «Gli mostri questo», dice.

Tornato a casa Protogene nota subito quella riga e capisce che solo un uomo del talento di Apelle può averla eseguita con tanta maestria. Così, raccolta la sfida, prende un altro colore e disegna, all'interno di quella, una riga ancora più sottile. Poi dice alla vecchia di mostrarla al rivale, se mai tornerà. E difatti, qualche tempo dopo Apelle ritorna e, vista l'opera di Protogene, con un terzo colore traccia un'altra riga, ancora più fina, che taglia le due precedenti senza lasciare spazio per ulteriori sottigliezze. Quando Protogene la vede, si dichiara battuto.

La vasta superficie non conteneva nient'altro che delle linee appena visibili; nondimeno si decise di conservarla come meraviglia per il pubblico e in special modo per gli artisti. Al punto che a Roma, dov'era esposta, primeggiava su ogni altro quadro rubando l'attenzione di tutti.

Nel mondo antico l'arte ha spesso amato i motivi geometrici, tuttavia sono sempre stati la decorazione di un oggetto d'uso, come un vaso o un tappeto, e non il soggetto di un dipinto, cioè di una superficie che, per consuetudine, dovrebbe mostrare figure riconoscibili. Il racconto di Apelle e Protogene ha perciò dello straordinario. Lo dobbiamo a Plinio — si trova nel XXXV libro della sua Storia naturale - e, se lo prendiamo per veritiero, è un aneddoto tanto suggestivo quanto lacunoso. Non sappiamo che aspetto avessero quelle righe: perfettamente dritte? Oppure curve? Orizzontali o verticali? Né sappiamo che formato avesse il quadro. Possiamo soltanto fare delle ipotesi. Ad esempio considerando che, per la conformazione del braccio umano e per la forza di gravità, tirare una riga dall'alto in basso è più semplice che farne una in orizzontale, si può fantasticare che si trattasse di una cosa del genere:



007

Se Plinio sta davvero parlando di una campitura di questo tipo, ci troveremmo di fronte a un dipinto astratto con ventitré secoli di anticipo sull'apertura del MoMA di New York. Il pubblico del IV secolo sta cioè ammirando il quadro non per cosa raffigura, ma per come appare. Che significa però di un'immagine ammirarne il come?

Un presupposto condiviso, fin da tempi remoti, è che le immagini mostrino qualcosa: oggetti, persone, eventi, divinità. Ne consegue che chi guarda riconosce in un certo artefatto una similitudine di qualche tipo con le cose del mondo: quella è una figura in piedi, quello un paesaggio, quello un animale e così via. Ora, però, che una pittura rappresenti qualcosa non significa per forza che debba pure somigliargli: lo sanno bene i bambini quando fanno un cerchio e dicono «questo è papà».

La possibilità che le figure richiamino la visione naturale, cioè che siano mimetiche, illusionistiche, è in fondo una posizione estrema, comparsa più volte fin dall'antichità, tuttavia una scelta fra tante, non per forza la più convincente.

Secondo gli storici il gusto per la verosimiglianza ottica comincerebbe a diffondersi proprio ai tempi di Apelle, e forse è per questo che Plinio parla di quel quadro con tanto stupore. Ciononostante della pittura greca e romana conosciamo troppo poco, e le tracce rimaste non bastano a farsene un'idea precisa. Quello che sappiamo con certezza è che nell'Italia del Trecento l'interesse per il realismo diventa pian piano centrale, più che

in ogni altra epoca o latitudine. Da Giotto in poi si disegna cercando di restituire il reale nella maniera più simile a come appare agli occhi: la principale ambizione del Rinascimento è in fondo tutta qui. Per questo, secondo il lessico moderno, una pittura è definita «astratta» in base a quanto si allontana dai parametri di veridicità fondati in Occidente a partire da XIV secolo. E un termine in negativo: astratto è ciò che non è figurativo. Rispetto al vocabolario comune dove il termine è il contrario di «concreto», nella storia dell'arte il significato è dunque più circoscritto e si riferisce a quel dissolvimento delle forme che avviene per gradi a partire appunto da metà Ottocento.

Tra i pionieri di questa nuova sensibilità c'è James Whistler, pittore americano di stanza a Londra, che smaterializza le forme in un modo che oggi appare anticipatore. Nel 1877 fa cose di questo tipo:

0174

Si intitola Notturno in verde e oro. La figurazione è flebile, però presente. E, ovviamente, non piace a tutti.

Di fronte a tanta audacia, nel luglio dello stesso anno, Ruskin lo attacca con durezza, arrivando a definirlo un buffone capace di chiedere duecento ghinee per sbattere un barattolo di vernice in faccia al pubblico: un quadro

fatto di accordi cromatici fini a sé stessi gli sembra né più né meno che una frode. Whistler si difende allora con una causa per diffamazione a cui segue un processo significativo per le posizioni espresse da entrambe le parti. In particolare il Notturno in nero e oro, un'opera di tre anni prima, è oggetto di un serrato interrogatorio da parte dei giudici. Alla domanda sul perché si possano chiedere tanti soldi per uno scarabocchio che si fa in pochi minuti, Whistler risponde che quello è il compenso per l'esperienza accumulata in una vita, non certo per l'esecuzione. E aggiunge che a lui non interessa disegnare le cose in modo illusionistico, la sua intenzione è di costruire una certa «armonia di colori». Ecco: questo rifiuto dichiarato della figurazione scandalizza il pubblico dell'epoca, molto di più della faccenda dei soldi. «E dunque, - gli chiedono i giudici, - quelle macchie sopra al ponte sarebbero persone? » «Sono quello che volete che siano», risponde Whistler.

È plausibile pensare che i giudici non avrebbero apprezzato nemmeno il dipinto di Apelle e Protogene, tuttavia, malgrado le resistenze della mentalità vittoriana, alla fine Whistler vince la causa, anche se il risarcimento è simbolico: un solo scellino. Come a dire: sì, in teoria hai ragione, ma se la tua pittura è concettuale lo sarà anche l'indennizzo. Del resto la tolleranza e la comprensione su cosa debbano essere le immagini cambia a seconda del momento storico, delle condizioni economiche, di quello che stiamo chiedendo alle raffigurazioni. In ogni caso questa è la temperatura di un dibattito che attraversa la seconda metà del secolo e che prepara il terreno al mondo moderno.

Gustave Courbet, interrogato su cosa fosse una certa macchia in basso nel quadro, risponde che non lo sa, che lui copia quello che vede, e che quindi se nella realtà scorge una certa cosa scura la mette sulla tela senza chiedersi cosa sia. Monet invece, quando dava lezioni a Lilla Cabot Perry, una giovane artista americana, le suggeriva di scordarsi cosa fossero gli oggetti: non importa se è una casa, un albero o un campo di grano; bisogna pensare che c'è un quadratino blu qui, un rosa allungato là, una striscia di giallo sotto, e dipingerli come ci appaiono. Certo, è anche una provocazione. Il manifesto teorico è però chiaro: l'arte non deve più illustrare temi religiosi o storici, deve avere una sua autonomia espressiva. L'intreccio di pesi e di tinte è già un discorso a prescindere da ciò che viene

rappresentato. È dunque una faccenda di piani, di colori, di contrasti, non più di somiglianza, I tempi non so no ancora maturi per far scomparire le figure, in ogni caso, col senno di poi, possiamo vedere in questi artisti | prodromi dell'astrattismo, almeno nella filosofia che professano. «Dipingo una testa come fosse una porta», concludeva Cézanne con una battuta fulminante. Eccola qui sotto, una sua testa Ma in cosa è simile a una porta? Che vuol dire, in concreto?

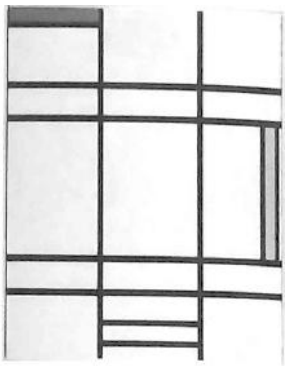
0175

0176-177

0176 Per provare a rispondere guardiamo questo nudo. Il chiaroscuro evoca i volumi e la tridimensionalità della muscolatura con le sue alture e i suoi avvallamenti. Lo ha fatto Cézanne, a ventitré anni: gli era stato rifiutato l'ingresso all'accademia e faceva del suo meglio per dimostrare di saper disegnare, specialmente ai genitori che lo mantenevano a Parigi.

0177 Ora guardiamo questo qui. È sempre Cézanne, vent'anni dopo. È un'altra cosa. Nondimeno, a un occhio vigile, non sfugge che la struttura del corpo è simile: gli snodi essenziali dell'anatomia, il modo in cui il peso è scaricato a terra, le curve delle giunture sono disegnate dalla stessa mano, ma soprattutto dalla stessa mente.

Dove sta allora la differenza? Perché è indubbio che c'è una differenza. Il primo disegno somiglia di più, per molti rispetti, alla visione ottica, cioè — come si dice comunemente - è più simile a una fotografia. L'estetica è ancora quella del Rinascimento, Il secondo ha subito invece una schematizzazione, quasi che Cézanne volesse drenare l'immagine di ogni orpello per lasciare solo la struttura, il modello mentale di un corpo umano. A portare a conseguenze radicali questo modo di ragionare è Mondrian:

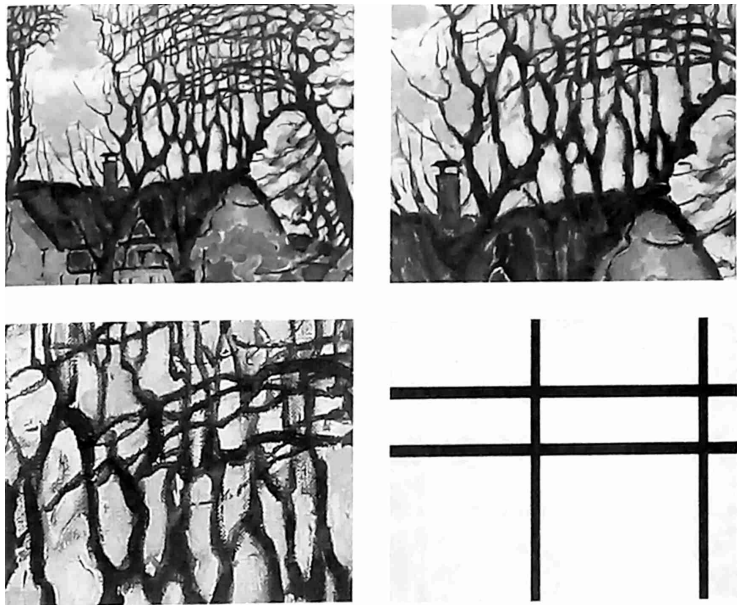


178 179 Ecco un suo quadro del 1916. Questo invece è del 1936.

0178-179

0178 Ecco un suo quadro del 1916. 0179 Questo invece è del 1936.

Pure stavolta tra i due sono passati vent'anni, un arco di tempo in cui Mondrian teorizza una nuova arte, incentrata sulla stilizzazione, e lo fa partendo dal disegno di alcuni alberi che, per gradi, diventano ortogonali, sintetici, fino a sublimarsi in linee pure. Negli stessi anni anche Kandinskij e Malevic inaugurano una pittura non figurativa; è però Mondrian l'unico che ci arriva attraverso un processo di schematizzazione progressiva delle strutture. Ovvero: mentre Kandinskij conquista l'astratto semplificando la forma esterna delle cose, la loro sagoma, Mondrian prosciuga l'albero, arrivando allo scheletro, all'intelaiatura portante; e in questo è erede di Cézanne: disegnare una testa come fosse una porta significa concentrarsi sulla sua conformazione, sul sistema di piani e di contrasti, a prescindere dal fatto che si tratti davvero di una testa. Con un gioco di parole potremmo dire che quella di Cézanne e di Mondrian non è astrazione ma un'estrazione dell'essenziale dalle forme figurative. Se osserviamo nel quadro del 1916 il disegno dei rami, già si colgono i presagi della successiva scarnificazione.



0180AB-0180C-181

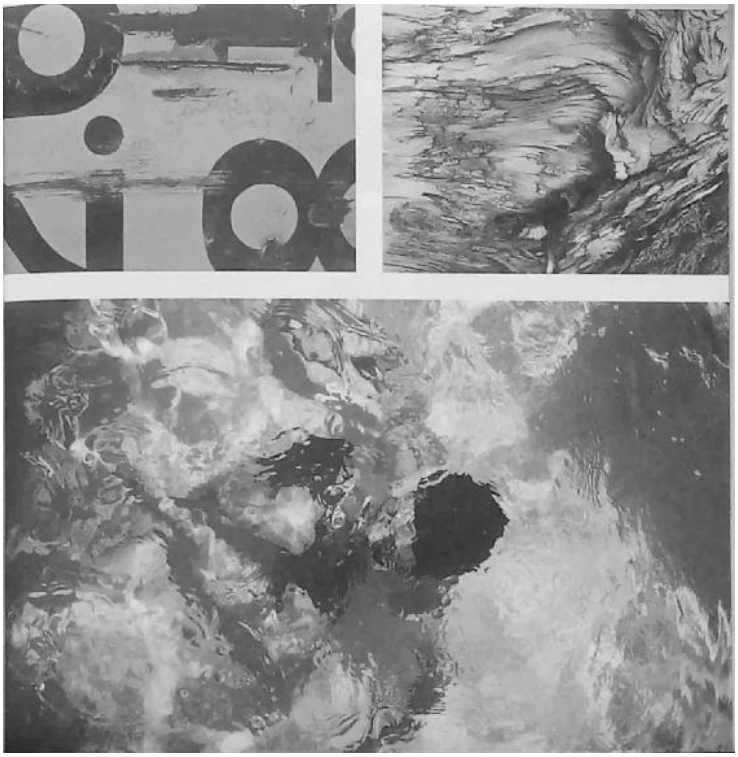
Anche se l'aspetto affascinate è accorgersi quanto — una volta conosciuto il percorso - si finisca per vedere dei rami pure nei reticoli geometrici dell'ultimo periodo.

Un quadro che dichiara la sua ossatura in maniera tanto esplicita è comunque un avamposto di frontiera. Così come un caso limite è il dipinto iperrealista che non si distingue dalla realtà. La maggior parte delle immagini è sempre qualcosa nel mezzo, giacché realismo e astrazione sono questioni di grado, non valori assoluti. Tornando allora all'Ottocento, dove tutto inizia, ci accorgiamo che non sono argomenti che appassionano soltanto i pittori: se ne parla sui giornali e il dibattito coinvolge anche il pubblico comune, almeno quello che frequenta le mostre. Zola, nel 1863, difendendo la Colazione sull'erba di Manet dai suoi detrattori, dice che va giudicata come pittura pura, ossia non ci si deve scandalizzare per una donna nuda in mezzo a uomini vestiti, bisogna trattarla per quello che è davvero: una meravigliosa macchia bianca in mezzo a toni scuri. Se portiamo un tale presupposto alle sue conseguenze, dobbiamo riconoscere che una qualità astratta c'è sempre, in ogni quadro. E questa idea è forse il lascito più importante del secondo Ottocento alle generazioni future. Ovvero, guardiamo questo:

182

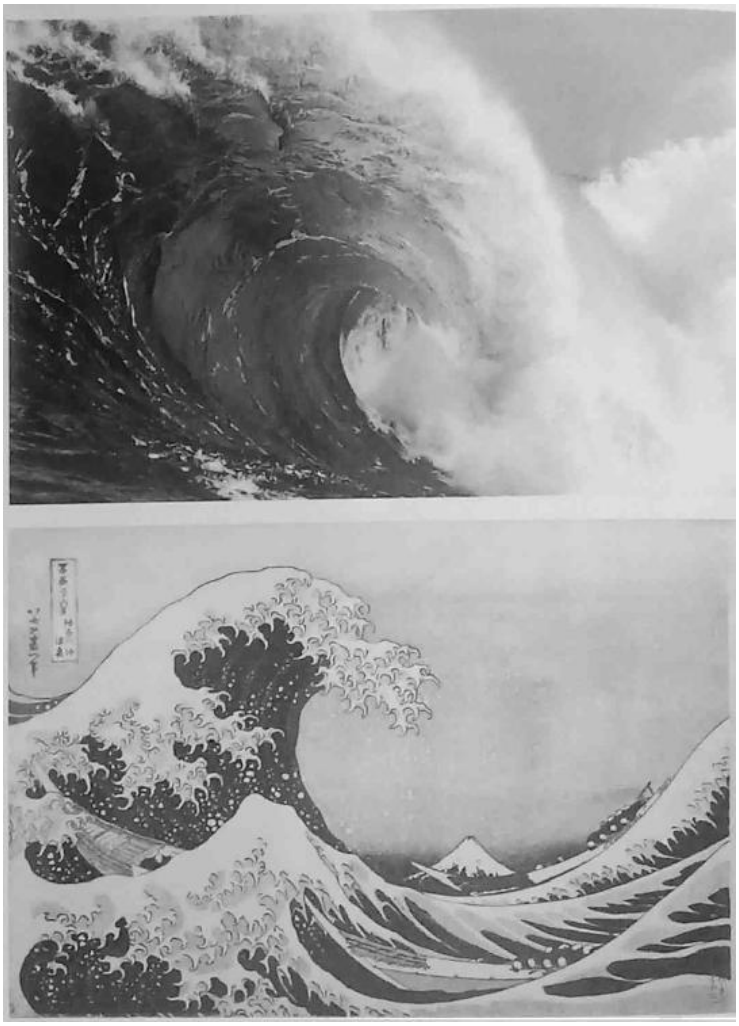
0182

È un drago che sta facendo merenda nel giardino del castello. Lo so per certo, perché me lo ha detto l'autore del quadro. Due secoli fa i disegni dei bambini erano considerati meri scarabocchi: alla lettera, «macchie d'inchiostro simili a uno scarabeo», cioè bestialità illeggibili. Se oggi siamo in grado di apprezzarli per l'energia e il ritmo che contengono è perché Whistler e Cézanne ci hanno messo nelle condizioni di vedere sempre un po' di astratto nel figurativo, imparando ad apprezzare le immagini non tanto per decifrarle quanto per il piacere del loro movimento. Il contesto istituzionale che circonda un'opera simile — maestre, genitori, altri bambini - non ha infatti dubbi che si tratti di un dipinto figurativo, anche se a un esterno potrebbe sembrare solo una macchia di colore. Del resto anche molte delle foto che hanno successo oggi sui social network sono in debito con le esperienze pittoriche del XIX secolo. Pubblicate, condivise, apprezzate, molte di loro mietono Like per come sono composte e non certo per cosa raffigurano. In quelle qui sotto —- pubblicate su Unsplash bisogna concentrarsi sul ritmo e sui contrasti per trarre piacere da una lamiera rugginosa, da un pezzo di corteccia o da un uomo sottacqua. Eppure, a differenza dei tempi di Whistler, foto del genere oggi piacciono molto.



0183-0184-185

Del resto, se dovessimo limitarci a descrivere cosa rappresentano le immagini, anche in modo meticoloso, dovremmo dire che qui sotto c'è un'onda sul mare, di colore blu, che si slancia verso l'alto formando una curva e occupando il lato sinistro del quadro:



0186-187

È chiaro che una descrizione del genere non dice nulla dell'esperienza reale delle due immagini, né ci parla del valore storico e della qualità che le distingue: e cioè che la prima è una foto banale, una replica, un cliché, mentre la seconda è di diritto una delle più grandi invenzioni dell'ingegno umano.

Le immagini senza dubbio mostrano delle cose, tuttavia il riconoscimento è la parte meno interessante del gioco. Quello che conta è saper dire se quell'onda sul mare è una foto turistica o una famosa stampa giapponese, con tutte le sensazioni che ne conseguono. E questo vale per qualsiasi immagine. Posso nominare una canestra di frutta; una donna che morde una mela; un bisonte. Ma capire le immagini è saper dire se quella donna che morde la mela è Eva, oppure Biancaneve o la pubblicità di un

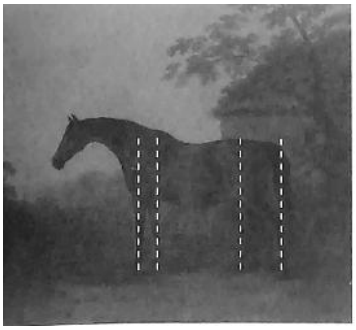
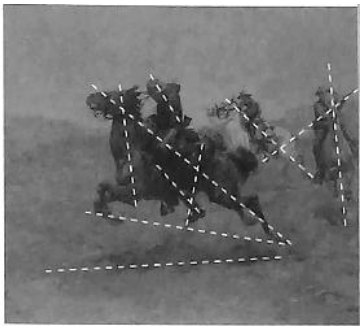
dentifricio. E se quel bisonte è una pittura preistorica o il logo di un abbigliamento sportivo. In altre parole - ancor prima di mostrare onde sul mare, frutta o bisonti - le immagini hanno una forma: sono fatte di certe dimensioni, certi spazi, certi contrasti precisi.

0188-189

0188 Alcune suggeriscono un senso di stasi e di calma.

0189 Altre un dinamismo vorticoso e concitato.

0190-191

0190A-191A

Cosa sono queste sensazioni? È difficile individuarle con esattezza, però le esperiamo. E spesso in modo lampante. È intuitivo che il cavallo qui sopra a destra sia più «veloce» di quello a sinistra; spiegare da cosa dipenda la sensazione di velocità è invece complesso, in fondo sono entrambe figure ferme, disegnate su una tela. Per molti versi sono questi i valori astratti di cui parla Zola quando invita a scordarsi della donna nuda per godere della pittura nella sua purezza: il cavallo non è veloce in sé ma per come viene dipinto, ad esempio per il fatto che formi una diagonale. Ciò che dà piacere estetico non è dunque il cavallo, bensì il ritmo che ne consegue. Un'immagine, insomma, non è solo un'onda sul mare o un bisonte, è anche lenta o veloce, pesante o leggera, simmetrica o sbilanciata. Possiede cioè delle qualità strutturali che la fanno funzionare.

Pensiamo alla musica: quando ascoltiamo una fuga di Bach o un pezzo di musica elettronica qual è il contenuto? Bach, di che parla? Dove stanno qui la frutta, i bisonti e le onde sul mare? Ascoltare la musica, si sa, non è questione di trama. Il ritmo che ci dà piacere, che ci coinvolge ed emoziona è una faccenda fisica, forse addirittura biologica. Le costruzioni visive non sono poi così diverse. Come spiegano le neuroscienze, il nostro cervello è portato a rilevare i cambiamenti nella scena più che le cose in sé; la conseguenza è che siamo sensibili a ciò che si ripete e a ciò che varia, e dunque sappiamo cogliere ritmi, pesi e direzioni senza pensarci su. Allora per capire davvero le immagini possiamo provare a guardarle come ascoltiamo Bach: possiamo cercare ciò che stringe e ciò che si dilata, ciò che pesa e ciò che si solleva. E, come nella musica, possiamo trarre piacere da questa esperienza. Non a caso Whistler, per difendere quel suo nuovo modo di dipingere, faceva riferimento proprio alla musica, fino al punto di chiamare i suoi quadri «sinfonie», «armonie» o «notturni», prelevando i titoli da quelli che di solito venivano usati per le partiture. Ecco cosa intendeva Cézanne affermando di dipingere una testa come fosse una porta: l'ambizione di guardare il mondo per il piacere del suo andamento ritmico, cromatico, luminoso. O anche, come diceva Maurice Denis: «Ricorda che un quadro, prima di essere una battaglia di cavalli, una donna nuda o un aneddoto è essenzialmente una superficie piana, coperta di colori assemblati in un certo ordine».

Ma sarà poi vero? Sarà vero - come sostengono Zola, Cézanne e Denis - che possiamo scordarci della donna nuda e vedere solo macchie di colore? Giriamo pagina.

0192

Nel caso della foto qui sopra vedere l'insieme come faccenda astratta è più difficile. Dobbiamo perciò rimettere in discussione tutto quello che abbiamo detto fin qui.

La pretesa di Zola di cogliere in un corpo nudo solo qualità formali è in realtà utopica e si scontra con un altro aspetto della nostra psiche: il riconoscimento. Gli studi di mappatura cerebrale hanno evidenziato che il cervello risponde con intensità diverse a seconda dell'oggetto che sta osservando. Per esempio ci sarebbe un'area specializzata nell'individuare il corpo umano distinguendolo da tutto il resto. Questo modulo, chiamato extra-striate body area, si attiva di fronte alla visione di corpi sia fermi sia in movimento, riconosce la pelle umana (anche solo una porzione o un particolare), e non risponde mai né per gli animali né per gli oggetti. In altre parole la retina registra macchie e cambi di luminosità; queste informazioni però, una volta arrivate ai piani alti del cervello, vengono catalogate secondo una gerarchia di urgenza: così un dettaglio di epidermide, una mano, un volto o un intero corpo nudo non appena

ricadono nel campo visivo hanno un senso preciso e più forte di un albero, di un bicchiere o di una coda di gatto.

0193

Zola, insomma, quando parla di pittura sta ragionando con la retina, non col cervello: vedere nella Colazione sull'erba soltanto valori astratti, formali, compositivi è possibile ma serve uno sforzo, non è un atto spontaneo. Suonerà come una terribile banalità, una cosa che qualsiasi uomo sa, anche senza aver studiato: per il cervello umano un corpo nudo non è mai solo una macchia di colore.

Per verificarlo facciamo un ulteriore esperimento. Osserviamo la foto qui sotto a sinistra:

0194-195

0194 Una strada. La segnaletica sull'asfalto enfatizza la prospettiva e attira l'occhio verso il centro, in profondità.

0195 Che succede se aggiungo due cerbiatti? L'insieme è cambiato, certo. Ma soprattutto è cambiato qualcosa in noi.

È soltanto inchiostro stampato sulle pagine di un libro, eppure la foto a destra produce una risposta emotiva che quella di sinistra non ha: non riusciamo più ad andare con lo sguardo in profondità, sentiamo una specie di frenata psicologica. Un altro aspetto che contrasta con la teoria di Zola è infatti la memoria: quando guardiamo qualcosa l'associamo da subito a ciò che già sappiamo. Ad esempio nella foto in questione riconosciamo la fragilità dell'animale; sappiamo cosa significa guidare un'automobile; abbiamo visto Bambi e molti animali spiaccicati sull'autostrada. Di fronte alle immagini ci ricordiamo sempre qualcosa, magari in modo inconscio. Il risultato è che la seconda foto suscita un senso dello spazio diverso dalla prima. Alla stessa maniera del nudo, da una parte si può far finta di vedere le immagini come pure forme, dall'altra ci è impossibile. Anzi l'impulso a riconoscere cose reali nelle forme astratte è fortissimo: Leonardo da Vinci sosteneva che nelle chiazze su un muro si può fantasticare e vederci paesi, sassi, alberi, pianure, battaglie e figure. Un po' come quando si guardano le nuvole e ci si rintracciano cavalli e profili umani; ma, appunto, è possibile perché quelle cose le abbiamo già viste da qualche parte. Sostenere che siano abitudini culturali è però impreciso.

Come raccontavamo qualche pagina fa, a livello cerebrale le forme figurative coinvolgono oltre alle aree visive anche quelle deputate a elaborare i significati e il linguaggio. La distinzione tra astratto e figurativo deve perciò essere pensata pure in termini psicobiologici.

Tuttavia dire con precisione dove inizi la figurazione è difficile. Prendiamo un campo omogeneo:

008

008A Cosa si vede? Poco. Una superficie dalla tinta unita, compatta e costante. Ossia: un rettangolo celeste.

008B Ora, però, basta introdurre una variazione — per esempio una sfumatura - ed ecco che ci pare di vedere un cielo.

Abbiamo aggiunto un nonnulla, eppure a sinistra c'è solo un rettangolo colorato, a destra abbiamo il nucleo di una rappresentazione. Ciò accade perché di fronte a uno spazio uniforme l'occhio vaga senza una meta precisa; la sfumatura suggerisce invece una direzione, dice che il quadro possiede luoghi più interessanti di altri, che c'è un alto e un basso e così, per associazione con altre cose già viste, quel rettangolo diventa un cielo.

009AB

009A Adesso prendiamo un quadro e coloriamolo in questo modo. Che cosa si vede? Un rettangolo diviso in due.

009B Se faccio scendere la parte bassa, diciamo a un terzo dell'altezza, ecco che diventa un paesaggio.

La divisione in parti uguali è troppo geometrica, statica, monotona e vediamo solo due strisce. L'asimmetria rende l'insieme più «narrativo». Certo, sono solo schemi, eppure la struttura profonda di dipinti, foto, film e illustrazioni, anche delle più complesse, inizia da qui. Quando qualcuno afferma di «pensare per immagini» sta dicendo qualcosa del genere, cioè si sta figurando in testa rapporti di questo tipo: alto contro basso, pieno contro vuoto, molto azzurro e poco verde. Un tale sistema di relazioni semplici ma sensate è ciò che potremmo chiamare «intelligenza visiva».

Vedere una superficie come figurativa o meno dipende in ogni caso anche dal tipo di occhio che si ha a disposizione, non soltanto dalla cultura. Opposte alla storia di Apelle e del mito del quadro astratto, Plinio ce ne racconta altre in cui l'apprezzamento, al contrario, è rivolto a quei dipinti talmente realistici da essere scambiati per le cose vere. La più famosa parla del pittore Zeusi che dipinge un grappolo d'uva in maniera tanto credibile

che perfino gli uccelli sono tratti in inganno e cominciano a volare sul quadro per beccarlo. Ora, però, se Zeusi invece di una pittura avesse mostrato quell'uva su un televisore non è detto che le cose sarebbero andate allo stesso modo. La famosa scena de La carica dei 101 in cui i cuccioli non vogliono andare al letto per guardare la tv è la cosa più fantasiosa del film: all'epoca la televisione a tubo catodico aveva una risoluzione di sessanta frame al secondo, troppo pochi per l'occhio canino, a cui lo schermo doveva apparire simile a una luce lampeggiante. I cani, i gatti e gli uccelli con cui dividiamo gli spazi della vita non vedono nei quadri quello che vediamo noi: o trattano le figure come la realtà e cercano di catturare il topo che si muove sullo schermo, oppure le ignorano del tutto: un dipinto figurativo o una carta da parati per loro pari sono, macchie distribuite a caso. Noi umani in quelle macchie vediamo invece mondi sconfinati.

0196

La comprensione delle immagini consiste insomma in due strade incrociate: da una parte - anche nella più realistica delle figure - vediamo sempre qualità cromatiche, ritmiche, formali (plastiche, direbbero i semiologi); dall'altra non possiamo non rintracciare figure anche nel più amorfo degli scarabocchi. Non abbiamo prove che gli animali siano capaci di astrazioni simili. Perché il nodo è tutto qui: vedere le immagini è riuscire a tenere insieme, allo stesso tempo, il riconoscimento di qualcosa di

simbolico e la consapevolezza che si tratta di superfici materiali coperte di pigmenti o di led disposti in un certo modo.

Il visitatore inaspettato

Sono in aeroporto, in fila per il controllo passaporti. Tocca a me: mi avvicino e porgo il documento al poliziotto. Lui lo prende, lo guarda, poi mi fa: «Vada pure. Arrivederci». «Arrivederci», rispondo.

Sul passaporto la mia faccia è composta per rendermi riconoscibile, o meglio, identificabile: il volto è frontale, scontornato su un fondo chiaro, il collo e le spalle si vedono appena. Quanto tempo ha dedicato il poliziotto a guardare la foto? Non più di un paio di secondi. Quella che si dice «un'occhiata».

Qualche ora dopo sono ad Amsterdam, al Rijksmuseum. Passeggio per le sale, mi fermo di fronte all'Autoritratto da giovane di Rembrandt. Lo dipinge nel 1628, a ventidue anni. È un quadro misterioso: ci fissa, ma non vediamo i suoi occhi.

La luce colpisce il collo e la guancia, lasciando il viso al buio. Lo guardo a lungo, osservo le pennellate, mi perdo nei dettagli: la forma dell'orecchio è strepitosa, è solo un grumo di pittura striata, eppure è sufficiente a farci sentire il lobo polposo che si piega verso il basso, simile a una goccia. Tutte cose che in una riproduzione è pi difficile notare.

0197

Quanto tempo ci passo? Dieci minuti? Venti? È tanto o poco? Quanto tempo serve per capire un dipinto, o perlomeno per vederlo davvero? Dieci minuti bastano per Rembrandt? E i due secondi che in aeroporto hanno rivolto alla mia foto-tessera sono stati abbastanza? Il poliziotto avrà dedicato tempo alla forma delle mie orecchie? È decisamente improbabile.

Un famoso storico dell'arte del XIX secolo diceva che nei quadri bisogna guardare le orecchie. Si chiama Giovanni Morelli e nasce nel 1816, a Verona, da genitori ugonotti scappati dalla Francia. Si laurea in Medicina, la sua passione è però la storia dell'arte e negli anni le sue competenze diventano tanto raffinate che quasi ogni collezionista lo consulta prima di acquistare un'opera. In accordo con la temperie positivista.

Morelli formula un metodo di indagine basato sull'osservazione dei particolari minuti e spesso trascurati, perché è lì — secondo lui — che si rivela lo stile più autentico di un artista.

Ovvero, siccome è impensabile che un re o un papa abbiano passato giornate intere a posare per un pittore, è plausibile che, una volta fatto il viso, il quadro venisse finito in assenza del soggetto: cioè il panneggio, le mani e pure le orecchie erano disegnati a memoria seguendo un modello mentale La conseguenza è che i ritratti di uno stesso artista finiscono per avere orecchie simili, non perché i soggetti siano parenti ma perché sono dipinti dalla stessa mano. Questo, del resto, è tipico dei fumetti: Superman ha le orecchie diverse in ogni storia secondo lo stile del disegnatore. Ecco, continua Morelli, questi particolari ci svelano rapidamente e meglio se un dipinto è autentico oppure falso. Osservare le orecchie è dunque un'attività da conoscitore o, anzi, da investigatore.

0198-197

La differenza tra una foto-tessera e un ritratto d'autore risiede spesso anche nel modo in cui chiedono di essere guardate, nel tempo che pretendono da noi. La foto del passaporto ha una durata di qualche secondo, non esige di essere scrutata nel dettaglio, il suo compito, quello di farci riconoscere, prevede un'osservazione breve e sommaria in cui non c'è tempo per le orecchie (anche se la legge dice che dovrebbero essere visibili). Tuttavia chi potrebbe vietarmi di guardarla come fosse un quadro? Potrei decidere di apprezzarne il cromatismo o la curva del mento, come se fosse un ritratto psicologico. Sarebbe un'attività creativa di certo gravida di sorprese. Bisogna in ogni caso ammettere che le immagini nascono con una durata istituzionale o perlomeno convenzionale: pochi secondi per la foto-tessera, mezzo minuto per una pubblicità, un tempo indeterminato per Rembrandt. Anzi, forse per Rembrandt nemmeno una vita intera è

sufficiente. Queste differenze temporali riguardano sia le opere sia chi le osserva: in fondo il visitatore di un museo e il poliziotto alla dogana stanno usando gli occhi per motivi diversi e con altrettanto diverse disposizioni d'animo.

Che ciascuno osservi le immagini in base alla propria esperienza di vita, sembra assodato. Eppure per lungo tempo si è pensato che tutti fossimo attenti alle stesse cose. Tra Otto e Novecento gli studi di psicologia partivano dall'assunto che esistesse un universale umano della visione. Anche le ricerche artistiche delle avanguardie poggiano su un presupposto affine: quando Kandinskij, Klee, Itten o Mondrian parlano di composizione dànno per scontato che sussistano dei criteri uguali in ogni individuo. In fondo anche l'ambizione ecumenica della pubblicità si è basata sull'idea che si possa vendere la stessa bibita a chiunque attraverso un layout perfetto ed efficace.

Sull'onda di queste riflessioni, negli anni Venti, Sergej Ėjzenštejn, alla ricerca dei principì di massimo vigore espressivo, si chiede se sia possibile pensare le immagini come stimoli, a cui segue sempre una medesima risposta da parte del pubblico, un po' come il cane di Pavlov che finisce per salivare ogni volta che sente il suono della campanella. Quest'idea razionale e deterministica viene però sconfessata dopo le prime proiezioni di Sciopero! , il suo primo lungometraggio, del 1924 Ėjzenštejn, per raccontare la violenza della polizia zarista sui rivoluzionari, alterna le scene di lotta politica con quelle dei buoi sgozzati al macello in un serrato montaggio parallelo:

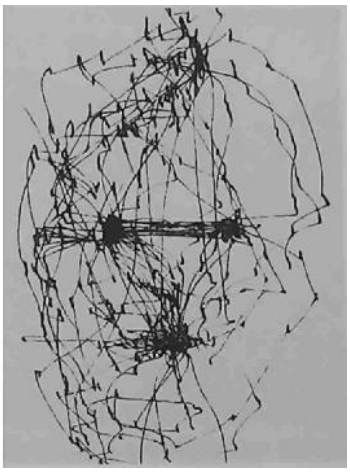
0199ABCD

Tuttavia, mentre il pubblico cittadino è suggestionato da tanta efferatezza, quello di campagna, abituato all'uccisione degli animali, rimane freddo e poco coinvolto. Segno che è impossibile inventare un'immagine che funzioni e piaccia a tutti.

A trovare una conferma scientifica di quest'idea ci pensa un altro russo, qualche anno dopo. Nel 1967 **Alfred Lukyanovich Yarbus**, un fisiologo, pubblica uno studio sui movimenti oculari, frutto di vent'anni di esperimenti, che viene subito riconosciuto per il valore rivoluzionario.

Fino a quel momento l'idea più diffusa era che l'occhio cogliesse la scena come un insieme. Si pensava cioè alla visione come a un processo passivo: le cose ci si parano davanti e noi le vediamo. Punto. Yarbus dimostra che al contrario, per ragioni fisiologiche, l'occhio si muove di continuo: ossia, siccome la retina è foderata di recettori più densi nel mezzo e più radi in periferia, dobbiamo elaborare l'ambiente una porzione per volta, spostando lo sguardo e facendolo ricadere nell'area di massima acuità. L'occhio dunque non vede la realtà in un lampo, piuttosto la esplora come si muovesse su una mappa.

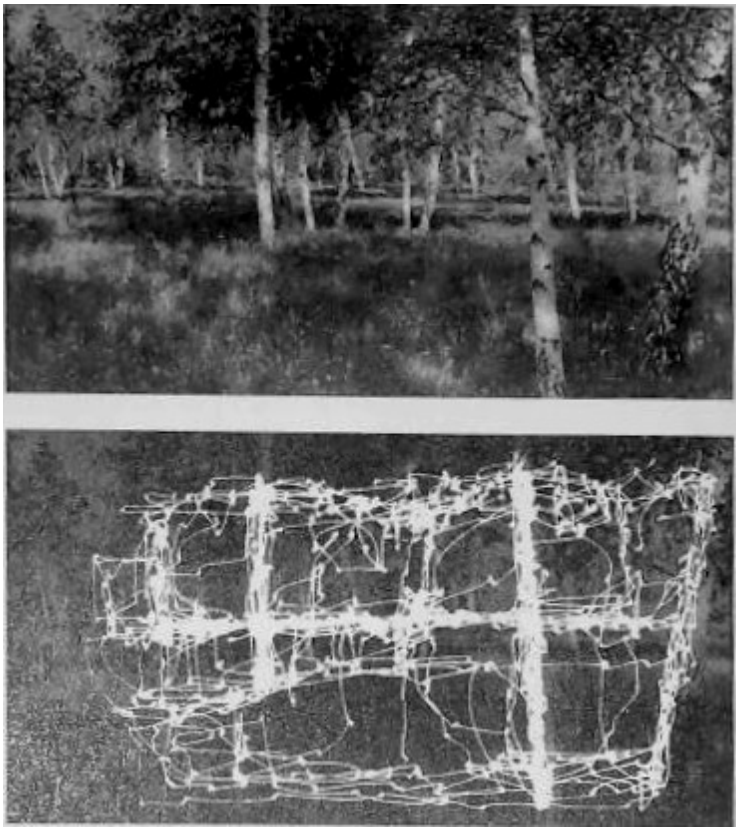
Per studiare questo meccanismo Yarbus sperimenta alcune lenti a contatto a specchio che, mentre il soggetto guarda un'immagine, riflettono la luce su un foglio sensibile lasciandoci una traccia. Si evidenza così che l'occhio non solo si muove senza sosta, ma insiste su alcuni punti che trova più rilevanti:



0200

Ad esempio questo è il tracciato dell'osservazione, di circa tre minuti, di una bambina vista di fronte. Anche ignorando la foto di partenza è affascinante riconoscere gli occhi e la bocca nel percorso grafico, cioè quei dettagli maggiormente carichi di informazione su cui lo sguardo è tornato più volte.

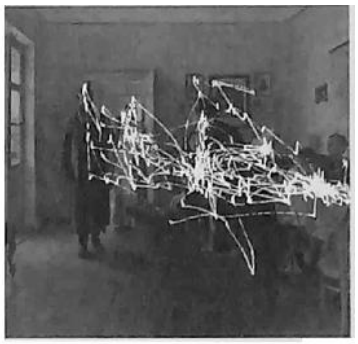
Questa invece è l'esplorazione — durata quasi dieci minuti — del dipinto di Isaak Levitan, Il bosco di betulle (1889):



0201-202

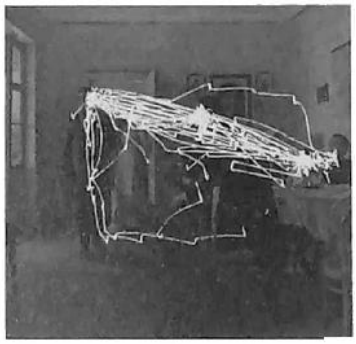
Risulta chiaro che un ruolo cruciale è giocato dai contorni degli oggetti: si noti come lo sguardo ha accompagnato i tronchi nella loro lunghezza, come abbia percorso le cose, «tastandole», simile alle mani dei ciechi quando vogliono conoscere le qualità del mondo.

Il dato più importante sul piano culturale è però un altro, In un esperimento che ha fatto scuola, Yarbus mostra a un gruppo di persone Il visitatore inaspettato (1884) di Repin e poi, a ciascuno, pone delle domande. Viene fuori che il tipo di richiesta influisce sulla balistica delle pupille. Ovvero, chiedendo quali siano le condizioni economiche della famiglia, i partecipanti esplorano i vestiti; mentre al quesito sull'età dei protagonisti l'attenzione si sposta sulle facce. I percorsi cambiano ogni volta, a seconda del compito richiesto, ma anche a seconda della cultura dell'osservatore, del momento della vita, del contesto generale. Yarbus ne conclude che i movimenti oculari riflettono i processi del pensiero umano, e la traccia che ne rimane è il modo in cui abbiamo ragionato di fronte a una data immagine in un certo lasso di tempo:



Quanti anni hanno i personaggi?

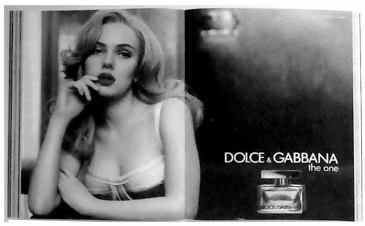
Cosa stava facendo la famiglia prima dell'arrivo del visitatore?



Da quanto tempo il visitatore mancava da casa?

0203-204ABC

Si racconta che il test fosse doloroso e le sedute molto lunghe, ed è chiaro che fastidi simili avevano ricadute sui risultati dell'esame. Oggi le tecnologie digitali, attraverso occhiali e schermi predisposti, permettono di analizzare i movimenti oculari durante azioni complesse, mentre il corpo è in movimento naturale nello spazio. Si chiama eye tracking ed è uno strumento sempre più usato nelle statistiche commerciali. Negli ultimi dieci anni, difatti, si sono moltiplicate le indagini sui comportamenti visivi del pubblico, un ambito di particolare interesse specialmente per il marketing e la psicologia sperimentale. La domanda delle grandi aziende è alla fine sempre la stessa: cosa guardano le persone e perché. E i risultati spesso non sono prevedibili o in linea con quanto ci si aspetterebbe.



[0205-206]

Ad esempio un focus recente ha studiato i comportamenti di fronte a una campagna pubblicitaria per Dolce & Gabbana. Il layout è di tipo classico, lo vediamo in alto nella pagina. Sulla sinistra il volto del testimonial, l'attrice Scarlett Johansson, sulla destra, in basso, il prodotto e il marchio. Tramite un software — che ha registrato fissazioni e movimenti oculari del gruppo campione — si è ricavata una heatmap, una «mappa di calore», chiamata cosi perché ricorda il cromatismo delle previsioni meteo, dove più le tinte sono calde più è stato il tempo dedicato all'esplorazione. Il risultato sconfessa due tra i più diffusi luoghi comuni del marketing: che il sesso aiuti a vendere di più e che la pubblicità serva a promuovere le merci. Si nota difatti che la maggiore attenzione — sia degli uomini sia delle donne — è rivolta al viso dell'attrice e non alla scollatura, senza dubbio generosa: il seno di Scarlett è stato di certo osservato, ma meno della sua fronte. Il secondo punto è ancora più significativo: la boccetta di profumo ha incuriosito meno della modella. Se ne deduce che le campagne sulle pagine dei magazine non si fanno per vendere un prodotto preciso quanto per ribadire il valore di un brand e presidiare la fortezza del prestigio.

Ora, il tipo di movimento oculare fa emergere un nucleo importante che ha rubato l'attenzione al resto del campo. Non è scontato. Guardiamo quest'altra heatmap registrata di fronte agli scaffali di un supermercato: qui ci sono molti nuclei visivi e i tracciati sono frammentati.

[0207]

La morale è che composizioni diverse invitano l'occhio a comportarsi in modi altrettanto diversi e dunque le immagini contengono già, nella loro struttura, il presupposto di come saranno guardate. Questi modi non sono però soltanto faccende di gusto, ma pure l'espressione di una precisa cultura, di un ambiente professionale o di un momento storico: ci sono epoche che prediligono un nucleo forte, altre che sparpagliano il nostro interesse. Proviamo a verificarlo con un confronto.

0208

Quella qui sopra è la Conquista di Trebisonda dipinta, nella seconda metà del XV secolo, da Apollonio di Giovanni, capo di una fiorente bottega specializzata nell'ornamento di cassoni. Dunque, ai tempi, questa scena non era considerata un «quadro», cioè qualcosa da contemplare; veniva piuttosto **reputata decorazione**, da cogliersi con lo svagato disimpegno che si dedica alle carte da parati. Se però decidiamo di guardarla come un quadro non c'è dubbio che richieda un certo tempo per esser letta. C'è molto da vedere: tante figure si agitano, si sovrappongono, s'intrecciano. Ciò che rende laboriosa l'osservazione è la mancanza di un punto focale: non c'è qualche cosa che attiri l'interesse più di un'altra. Anzi, se chiedo dov'è il personaggio con una freccia conficcata nel cuore, bisogna cominciare a scrutare con puntiglio per venirne a capo. Cercare qualcosa in un'opera di Apollonio è come cercare il proverbiale ago nel pagliaio: un puzzle, un gioco di pazienza.

0209

Esaminiamo invece questo:

0210

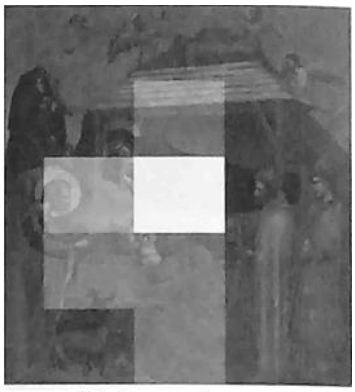
È Raffaello, cinquant'anni dopo. Qui tutto si coglie al volo, in un unico colpo d'occhio. C'è un nucleo forte, un ordine e una gerarchia visiva.

Un secolo fa — ben prima degli studi di eye tracking — lo scrittore ungherese Ferenc Molnàr notava come una delle caratteristiche dell'arte classica fosse proprio quella di suscitare movimenti oculari ampi e lenti rispetto alla frenesia di altre epoche. Ciò che separa Apollonio da Raffaello non sono quindi soltanto le qualità materiali o lo stile, ma il modo in cui li guardiamo. La pubblicità di Dolce & Gabbana e la Madonna di Raffaello hanno un punto focale forte perché entrambe — pur con ragioni diverse — vogliono essere comprese in un unico sguardo. Così come Apollonio di Giovanni può ricordare le illustrazioni di Martin Handford per la serie Dov'è Wally, quelle scene affollatissime dove il protagonista — dall'iconica maglietta a righe — è nascosto e dobbiamo scovarlo.

Un vecchio adagio sostiene che la musica sia un'arte del tempo (perché ha una durata), mentre la pittura sarebbe un'arte dello spazio (perché possiede un'estensione). In realtà, come abbiamo visto, anche le immagini contengono un'idea di tempo: ogni opera ha un suo modo di essere perlustrata, talvolta rapido, oppure lento e meditato. Una fototessera si osserva in pochi secondi, un'opera d'arte richiede un tempo indefinito. Anche se poi, sul piano reale, sono in pochi a coltivare questo tempo largo e disteso.

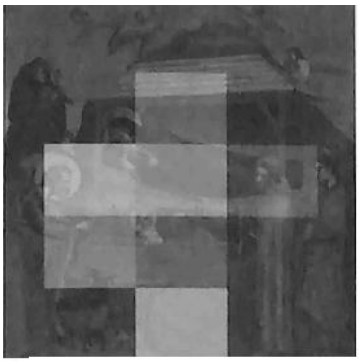
Secondo un studio recente, i turisti del Metropolitan Museum di New York dedicano meno di trenta secondi a ciascun dipinto e subito passano al successivo. In sostanza concedono a Botticelli poco più del tempo che il poliziotto ha regalato al mio passaporto. Ma cosa si vede davvero in trenta secondi? I visitatori dei musei sono convinti di capire l'arte in mezzo minuto? Quel tempo gli è sufficiente? O semplicemente ci vanno per dovere turistico, non capiscono niente, e passano avanti?

Un esperimento ha provato a verificarlo sottoponendo una serie di quadri del Metropolitan a un gruppo di adulti senza nessuna formazione artistica, studiandone i movimenti oculari.



Primi 3 secondi

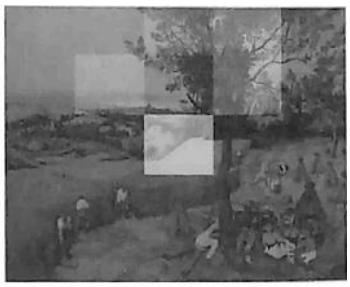
0211-212a



Da 3 a 7 secondi

Media dei 30 secondi

0212BC



Primi 3 secondi

0213

Da 3 a 7 secondi

Media dei 30 secondi

0214BC

Negli schemi di queste pagine si vede una media dei risultati, dove le zone più chiare sono quelle che hanno ricevuto la maggiore attenzione. Per tutti i partecipanti lo scandaglio inizia dal centro: con un sondaggio del campo pittorico al fine di costruirsi un'impressione generale ma senza mete precise. Segue poi una seconda fase in cui ciascuno si sofferma su quei particolari che più lo hanno incuriosito, elaborando un tracciato personale che viene percorso diverse volte. Processo che, non a caso, è stato battezzato «schema anulare».

Quando però questi medesimi test vengono condotti con un pubblico competente — quelli che hanno fatto studi artistici, che frequentano mostre con regolarità o che hanno un rapporto professionale con le immagini —, ci si accorge che la perlustrazione è da subito più decisa: ad esempio ci sono fissazioni più larghe e durature, con una concentrazione ai grandi nuclei logici, laddove i profani si perdono su aspetti minuti, su dettagli da cui trarre un'idea generale. In altre parole più siamo abituati alle raffigurazioni, più ci ragioniamo sopra, più saremo in grado di far ricadere le traiettorie oculari dentro un sistema di senso. Insomma, quando si entra in un museo bisogna avere un progetto. Ma su questo torneremo in seguito.

IV. Meccanismi

[0215]

Strade, stracci, coltelli e pistole

[0216]

Una mattina Solveg Christiansen scomparve. I genitori la cercarono ovunque, ma senza successo. Poi il padre camminando nel soggiorno la trovò: la bambina era finita dentro un antico quadro a olio appeso in soggiorno. Era li, davanti a una fattoria, che dava da mangiare alle anatre:

una piccola figura dipinta, immobile. A imprigionarla nella tela era stata quasi certamente una strega e nulla fu possibile per tirarla fuori. Col passare degli anni la videro crescere, diventare donna, invecchiare e poi scomparire dal dipinto, per sempre.

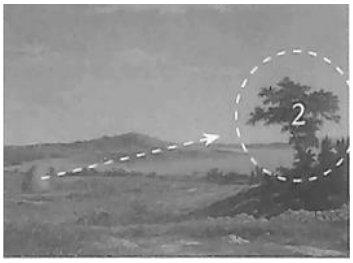
Solveg è una dei tanti bambini che popolano Le streghe, classico per l'infanzia di Roald Dahl, e appartiene a quella lunga schiera di personaggi che sono finiti dentro un'immagine: da Mary Poppins che si tuffa in un pastello disegnato in terra a Max Renn che viene risucchiato da uno schermo televisivo in Videodrome (1983) di David Cronenberg. In ciascuna di queste storie l'immagine non è più soltanto una finestra ma un varco, un passaggio che permette di accedere a un'altra dimensione.

Ora, al di là delle favole, è pur vero che quando guardia mo un'immagine in qualche modo ci entriamo dentro. C'è qualcosa che suscita il nostro interesse e ci trascina nella rappresentazione. Se infatti, come abbiamo detto, ogni figura possiede un suo tempo per essere guardata, ne consegue che ci sono cose che notiamo per prime, altre per seconde, altre ancora per terze, e così via.

Per esempio osserviamo questo:

0217

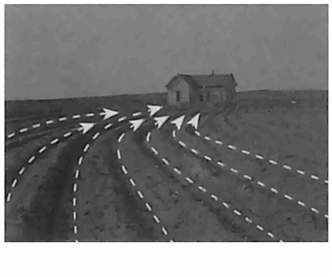
Qui il covone a sinistra si nota prima dell'albero a destra. È appena una frazione di secondo, eppure conta. L'albero lo vediamo subito, ma subito dopo:



0217AB

Il covone è il varco che ci ha permesso di entrare nel quadro. Non a caso, nel gergo dei pittori, si dice che una composizione possiede un «punto di ingresso», ovvero qualcosa da cui partiamo e che accompagna lo sguardo dentro l'immagine. Il più delle volte si tratta di un segno o di una direzione tracciata nel quadro che ci trascina all'interno della storia.

Prendiamo questa foto di Dorothea Lange:

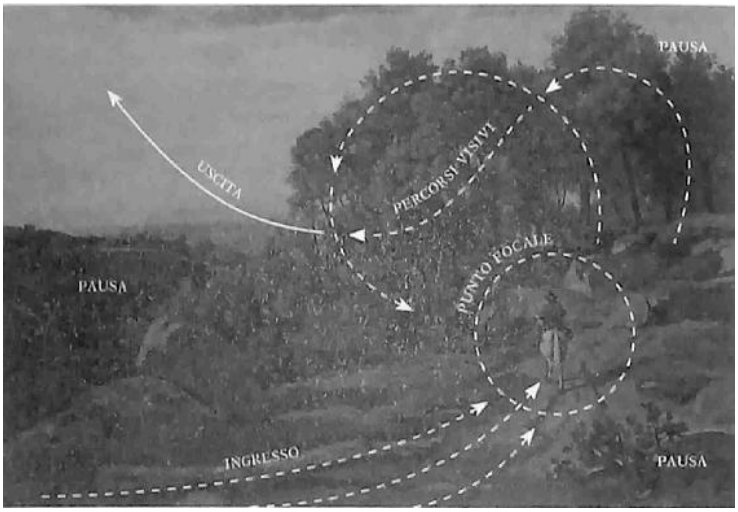


0218AB

I solchi della terra puntano verso la casa, in fondo, con cadenza ipnotica. È impossibile vedere come prima cosa il cielo o l'angolo in alto a sinistra: tutto è costruito per convogliare lo sguardo secondo un percorso prestabilito. È un escamotage classico da almeno quattro secoli, specie nella pittura di paesaggio, dove si impiegano strade e sentieri per indirizzare l'osservatore. Quelle righe sono, allo stesso tempo, luoghi fisici e vettori per l'occhio, come se il pittore ci prendesse per mano dicendo «seguimi, vieni con me». Non a caso, a partire dal Seicento, per potenziarne l'effetto si inseriscono anche alcune figurette con cui lo spettatore possa identificarsi.

[0219]

Se dovessimo scomporre il meccanismo potremmo pensare a un diagramma di questo tipo:



[0219A]

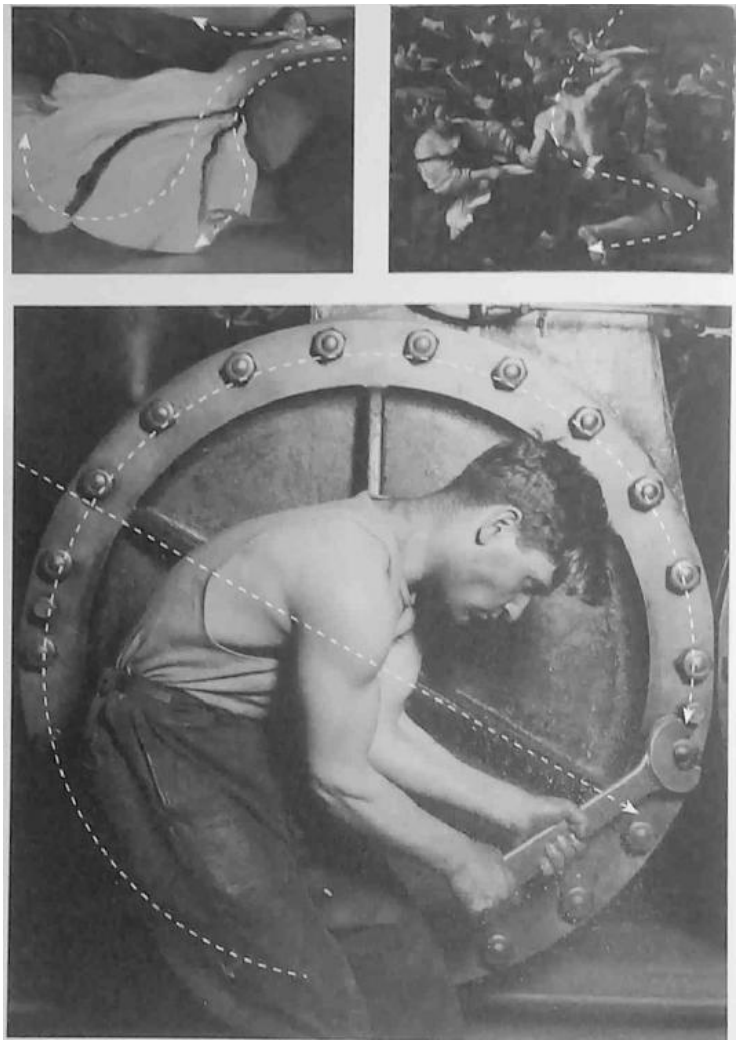
Sentiamo come un flusso pulviscolare che si muove attraverso le forme, una forza che si propaga in certi punti di più e meno in altri, frutto dei legami impliciti che l'occhio traccia fra i nodi principali dell'immagine. Anche se quel sentiero è fermo ci intravediamo un movimento, quella che i pittori chiamano «tensione». Pure questa, come molte espressioni che si incontrano nel lessico artistico, richiede di essere spiegata nel dettaglio per capirne il meccanismo profondo.

010AB

010A Mettiamo un pallino nello spazio. Attira la nostra attenzione. Quello che vediamo è, appunto, un pallino.

010B Tuttavia, nel momento in cui aggiungiamo altri due pallini non vediamo soltanto tre pallini ma anche un triangolo.

Il nostro occhio non può fare a meno di legare quei tre nodi con un filo invisibile. In psicologia questo fenomeno si chiama **«induzione»**. Un secolo fa, la scuola di psicologia della Gestalt sosteneva che nei processi visivi il risultato non è mai la somma dei singoli pezzi, c'è sempre un «di più» dato dal rapporto fra pezzo e pezzo. Ecco, questo «di più» è la sensazione di vedere un triangolo e non semplici punti isolati.

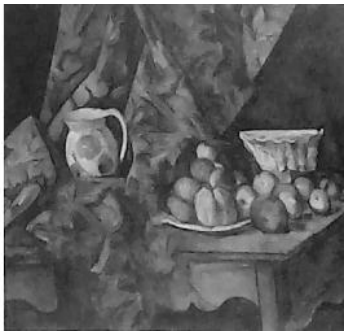


0220-221-222

Indagini recenti hanno individuato alcune cellule nervose che si ecciterebbero in presenza di questi contorni fantasma. Ossia neuroni sensibili a qualcosa che non esiste davvero, che non viene rilevato dalla retina ma che è utile al cervello per usare la realtà. Se questa scoperta dovesse essere confermata, avremmo un'ulteriore prova che la corteccia visiva non si limita a registrare i dati presenti nella scena: avrebbe, al contrario, un ruolo creativo, di collaborazione col mondo al fine di dargli senso. Che cos'è infatti quel «triangolo che non c'è» se non una forma di sensatezza. Non vediamo semplici punti: per lo sguardo umano il cielo non è coperto di stelle sparpagliate ma di costellazioni, di figure zodiacali, di racconti. La conseguenza sul piano pittorico è appunto una tensione che attraversa le forme.

[0223-224-225]

Ora, strade e viottoli sono un espediente diretto, tracce riconoscibili con facilità; la pittura ha però impiegato anche altri effetti meno immediati per scopi simili. Uno di questi è l'uso del drappeggio. Osserviamo questo, ad esempio:

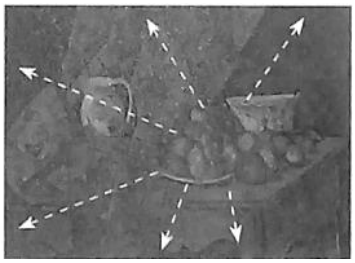


0226-227

0226 Il pezzo di tessuto partendo dal margine basso del quadro ci accompagna verso il soggetto principale. Per capirne il ruolo vale la controprova.

0227 Togliendo quel drappo i frutti galleggiano, la composizione pende, il tutto manca di centralità e di struttura: sembrano oggetti poggiati a caso.

Come il viottolo, qui entriamo dentro al dipinto attraverso un frammento di tovaglia. Quel brandello di stoffa da una parte sostiene i frutti, dall'altra li evidenzia.

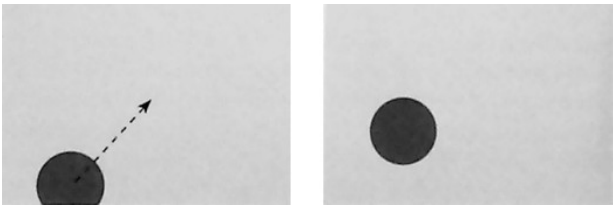


0226A-227A

Storicamente nelle tavole imbandite è stato spesso il chiarore di un tessuto a fare da via d'ingresso, Basta passeggiare per una pinacoteca d'arte antica per farne esperienza: ci sono molti più drappi di quanti non ne colga un'occhiata distratta. Si tratta di una scelta accademica che, come molte clausole tipiche delle nature morte, prende piede nel Seicento, e proprio per il suo classicismo permane a lungo nelle costruzioni degli artisti più diversi.

0228-229

Il meccanismo che la fa funzionare gioca sulla relazione che si crea tra i margini e il centro dell'immagine:



011AB

011A Ovvero se qualcosa tocca i bordi viene spinto in profondità, verso il mezzo del quadro, come i viottoli nei paesaggi.

011B Se invece rimane dentro, risulta fluttuante. La sua posizione all'interno del quadro è più incerta.

Sono però ammesse parecchie variazioni:

0230AB

0230A Qui un tessuto sostiene l'impianto generale, ma il punto di ingresso è svolto da un coltello. La posizione in cui si trova è cruciale: la lama poggia sul bordo della tavola, il manico di corno sporge un po' fuori, verso di noi.

0230B L'idea di guidare l'osservatore è portata alle estreme conseguenze: la lama punta verso il centro, letteralmente. Non a caso il pittore la dispone in modo da evidenziare anche la profondità prospettica, come una linea di fuga.

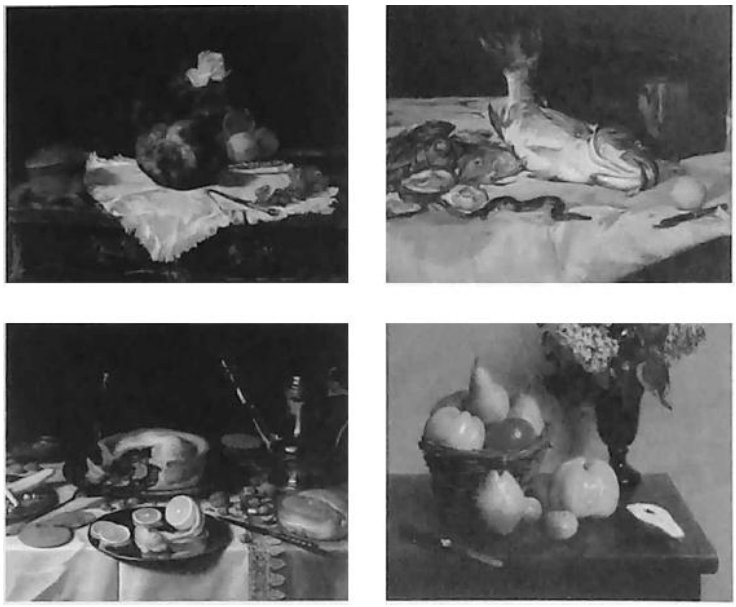
Quest'uso del coltello ha in realtà una storia antica che precede sia i drappi sia i sentieri. La sua comparsa va rintracciata con molta probabilità nell'iconografia di alcune madonne di due secoli prima dove, poggiati su

tavoli e davanzali, compaiono frutta e ortaggi dal valore simbolico. Per esempio nelle sacre famiglie della pagina a fianco, realizzate da Joos Van Cleve al principio del XVI secolo, vediamo comparire un coltello. Da una parte allude al martirio, ma potrebbe pure, come accade nel dipinto di sinistra, essere uno sprone a tagliare con i peccati, visto che non indica dentro al quadro bensì verso lo spettatore. Col passare degli anni questa diventa però una formula di rito, depurata degli originari significati morali. In molte tele ottocentesche il coltello bilancia le stoviglie e allo stesso tempo crea la giusta gerarchia tra primo e secondo piano. Ecco infatti come lo usa Monet tre secoli dopo:

0231-232

0233

Il ruolo simbolico si è dissolto nelle esigenze moderne della percezione: è diventato un facilitatore visivo, un puntatore, né più né meno di una freccia scagliata dentro al quadro.



[0234-235-236-237]

Ora però, di tutti i **puntatori** possibili, non c'è dubbio che in pittura i più usati siano stati le braccia e le mani: abbiamo persino un dito che è stato battezzato indice per la facilità con cui lo usiamo per dire «guarda lì». Le mani hanno infatti una caratteristica speciale: sono l'unica parte del corpo che non sembra in diretto rapporto col pesare a terra. Tutto il resto è coinvolto in qualche modo con la gravità, che si stia in piedi oppure seduti. Le mani no. Le mani si muovono nello spazio svincolate da questo obbligo: si spostano nell'aria, oscillano, si sollevano. Insieme agli occhi partecipano del parlare: per rimarcare un concetto, per sottolineare una frase, per descrivere o enfatizzare qualcosa.

0238

La pittura antica e medievale si limitava a usare le braccia con precisi significati simbolici: la preghiera, l'implorazione o il gesto di comando e di benedizione. L'uso di braccia e mani come indicatori prende piede nel Quattrocento e diventa una delle formule più amate dalla modernità. Non tutti ne sono entusiasti: Leon Battista Alberti critica i movimenti troppo arditi che fanno somigliare le figure a schermidori o attori privi di dignità; persino Leonardo - che suggeriva di studiare il modo in cui usano le mani i sordomuti - viene criticato per il troppo gesticolare degli apostoli nell'ultima cena. In ogni caso, l'idea piace. Dal Cinquecento in poi i dipinti sono pieni di «guarda lì», un artificio che movimenta la composizione guidando lo spettatore. Il Barocco e il Rococò, neppure a dirlo, ne fanno un uso costante fino alla leziosaggine. Eppure non bisogna pensare che sia uno stratagemma sorpassato, tipico dell'enfasi lirica o teatrale: nei film e nelle serie tv si continua a fare lo stesso, soltanto che i personaggi, anziché indicare qualcosa, tengono in mano un'arma da fuoco. Ogni volta che Tom Cruise o Denzel Washington protendono le braccia stanno tracciando un vettore nel fotogramma, usando uno stratagemma pittorico su cui si discute dai tempi dell'Umanesimo. E qui è una pistola a fare da punto di ingresso.

[0239-240]

[0241]

Se strade, coltelli e braccia si comportano come frecce nello spazio, anche gli occhi vi possono alludere in maniera implicita. In Ivan il Terribile diretto da Ėjzenštejn nel 1944 sono proprio gli occhi il punto di ingresso ideale. Il film ha una messa in scena classica, in cui è forte l'influenza della pittura: il campo è costruito da masse chiare e scure perfettamente bilanciate, un impianto su cui gli occhi si lanciano in archi e parabole, sovrascrivendo al fotogramma balistiche di precisione.

0242ABCD

Un topos classico della poesia cavalleresca è comparare lo sguardo della donna a un dardo lanciato per colpire l'amato; e in Ėjzenštejn ogni sguardo è una freccia scoccata in diagonale nel quadro visivo.

Da quanto abbiamo raccontato appare evidente come gli artisti cerchino ogni espediente per farci andare dove vogliono loro. In fondo il punto di ingresso è una richiesta rivolta al pubblico, come a dire: «Cari osservatori, cominciate da qui». Si tratta, come sarà ormai chiaro, di una sintesi di massima, visto che ciascuno troverà poi i propri modi e tempi di abitare un dipinto, di rifiutarlo o perfino di annoiarsi. Non a caso alcuni test hanno evidenziato come bambini non educati ai codici visivi occidentali comincino a esplorare le immagini un po' da dove gli pare. Insomma: anche se la sensazione di essere trasportati dentro il quadro sembra inevitabile è solo la nostra alfabetizzazione visiva che ci permette di vederla. Facciamo allora un confronto tra culture distanti.

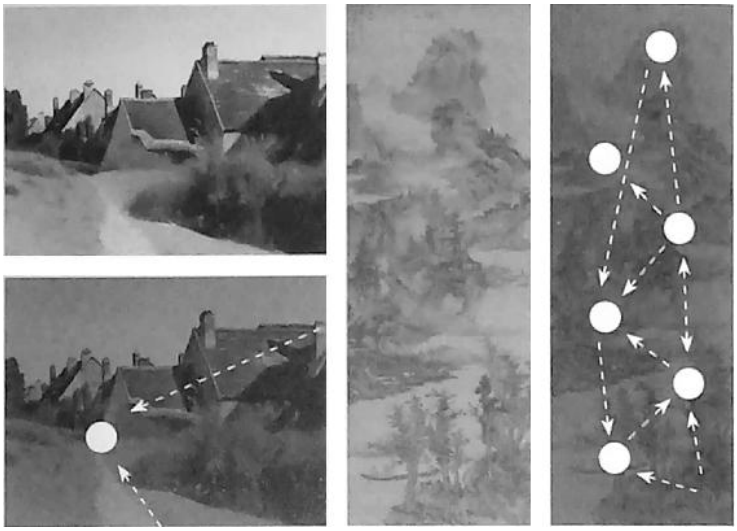
0243

L'olio qui sopra è di Corot, un classico dell'Ottocento francese. La natura è qualcosa di pratico: da percorrere, da coltivare o da costruirci sopra. La strada in primo piano ci indirizza verso il fondo. Arriviamo con gli occhi alle case, poi li alziamo e finiamo nel cielo che fa da punto di uscita.

0244

È un meccanismo a orologeria. Si entra, si esplora, si esce. E poi da capo.

Osserviamo invece questo qui accanto. È una scena dipinta da Yuan Jiang, pittore della dinastia Qing, all'inizio del XVIII secolo. Pure questo è un paesaggio, tuttavia il suo aspetto è differente, non solo sul piano dei contenuti ma, appunto, dello sguardo. Quello di Corot è un quadro nel senso corrente del termine: si appende, si contempla, se ne godono le qualità formali, la struttura, i contrasti chiari e scuri. È un artefatto visivo moderno molto vicino a una fotografia. Quello cinese è invece più simile a un oggetto di meditazione. Anche qui, come in Corot, ci sono alberi, sassi, terreni, ma invitano a muoversi nel quadro, non a entrarci e a uscirci. Secondo oli insegnamenti tradizionali questi dipinti erano pensati perché l'osservatore, seduto con calma di fronte al rotolo, ripercorresse con lo sguardo i sentieri raffigurati. Bisogna risalire le montagne, fermarsi a osservare le casette che si trovano sul sentiero, fino ad arrivare in cima, facendo corrispondere alla passeggiata dell'occhio una preghiera interiore. Nel più classico dei manuali di pittura cinese, *Gli insegnamenti della pittura del giardino grande come un granello di senape*, compilato a più riprese proprio in epoca Qing, si legge infatti che i viottoli in un disegno sono sempre l'indizio della presenza di un discepolo del Tao e per questo meritano una particolare attenzione, perché qualcuno è passato di lì, qualcuno di cui vale la pena seguire la via. Il rotolo cinese, in altre parole, contiene già al suo interno l'attitudine con cui deve essere scrutato. Non ha un punto di ingresso, non ha un punto di uscita, ma solo percorsi possibili. I due modelli si possono sintetizzare così:



0243-244

Per gli occidentali contano l'ingresso e il colpo d'occhio: indirizzarci verso un nucleo visivo forte. In Oriente si frammentano i nuclei focali: l'importante è perdersi dentro l'immagine, e non l'andare da qualche parte.

In tempi più recenti, in Occidente, anche Beatrice Alemagna, una delle più talentuose disegnatrici contemporanee, ha puntato sulla dispersione. Qui, per esempio, ci chiede di bighellonare tra le viuzze, fermarci a guardare le vetrine, osservare i passanti, risalendo la strada della piccola città:

0245

I bambini traggono un enorme piacere da illustrazioni di questo tipo piene di dettagli, godono dell'attività di decifrare ogni singolo particolare né più né meno di un monaco cinese che si avventura per i sentieri montani. Quello di Alemagna non è un dipinto meditativo, tuttavia il meccanismo percettivo è affine a Yuan Jiang. È il mistero che gli occidentali non hanno mai affrontato fino in fondo: perdersi dentro un'immagine, senza uno scopo preciso. Ogni volta che un occidentale è entrato in un'immagine ha fatto di tutto per tornare indietro. Una leggenda cinese, al contrario, racconta di un pittore che volle entrare in un suo quadro e una volta dentro prese un sentiero, girò dietro una montagna e scomparve di sua volontà, senza fare mai più ritorno.

La spinta degli alberi

Una notte del 1982 un gruppo di alieni scende sulla Terra. Sono con molta probabilità esperti di botanica interplanetaria la cui missione è raccogliere campioni di vegetazione nelle foreste della California. È un compito delicato, svolto in gran segreto all'oscuro dai terrestri. I troppi movimenti insospettiscono però gli agenti federali che irrompono sulla scena. Gli alieni, in allarme, risalgono sull'astronave: ci riescono tutti, tranne uno, che rimane solo, abbandonato sul pianeta straniero. L'astronave si solleva, la forza propulsiva dei reattori la distacca dal suolo, in mezzo ai boschi della val le di San Ferdinando a Los Angeles. E noi vediamo questo:

[0246]

È la scena iniziale di E.T. (1982) di Steven Spielberg, il suo film più autobiografico, ispirato al periodo dell'infanzia in cui, in seguito al divorzio dei genitori, si era inventato un alieno fantastico per farsi forza e affrontare il senso di vuoto e di abbandono. A guardarla bene si tratta di un'inquadratura misteriosa: il soggetto della scena è l'astronave, tuttavia metà del fotogramma è occupata da una fronda d'albero che sbuca da sinistra. Nel capitolo precedente dicevamo che nelle immagini c'è sempre qualcosa che si nota per primo; perché allora Spielberg dà tanta importanza a qualcosa che in fondo non sembra rilevante? Che siamo in mezzo a un bosco lo capiamo dal fondale, a cosa serve aggiungere quel ramo in primo piano? E forse essenziale per la storia? In parte si: E.T. si servirà di una fronda spostata dal vento per attivare il marchingegno con cui comunica col Paese natale. Ma non è solo questo. In realtà quel ramo ha un compito ben più significativo. Un compito che viene da lontano. Però per spiegare da dove, dobbiamo fare un salto indietro di quattro secoli e spostarci dal cinema al **palcoscenico**.

Uno dei luoghi che ha contribuito a formare la grammatica dello spazio visivo è stato il teatro: a partire dal Cinquecento, infatti, alcune invenzioni scenografiche si intrecciano con quelle della pittura, in un gioco di influenze reciproche di cui sentiamo gli echi ancora oggi.

Per tradizione gli elementi che compongono il palcoscenico classico sono principalmente tre: il boccascena, il fondale e le quinte. Il primo si comporta né più né meno come una cornice che inquadra la performance; il fondale è la grande tela che chiude sul retro il palco e su cui, di solito, c'è dipinto un paesaggio; e infine ci sono le quinte, le ante che servono a delimitare lo spazio sui due lati nascondendo i muri ma soprattutto le opere di servizio di attori e tecnici. Dal punto di vista percettivo i tre elementi svolgono un ruolo simile: fanno convergere lo sguardo sull'azione al centro della scena.

0247-248

Come si evince da alcuni disegni del XVI e XV secolo, fondali e quinte risentono di molte norme tipiche della pittura: ad esempio gli scenografi le decorano con colonne sontuose secondo la moda lanciata dai dipinti di Raffaello o di Tiziano. Oppure ci dipingono dei grandi alberi che formano dei boschetti sul palco, un gusto che durerà fino all'Ottocento

0249

0250

Pian piano però i rapporti si ribaltano ed è la pittura a imitare le idee del teatro: cosi nei quadri seicenteschi cominciano a comparire gruppi di alberi che sbucano da destra e da sinistra e che cintano lo spazio come un palcoscenico. Da questo momento in poi, in pittura, parlare di **«quinte»** diventa pratica comune ogni volta che un elemento entra in scena lateralmente, concentrando la visione in un punto preciso. Come nella stampa qui sotto, dove il torrione e le barche si insinuano dal lato destro e sinistro traguardando la vista al centro.

0251

La quinta barocca è una cosa del genere:

0252

Vediamone però subito un caso moderno:

0253

In questa foto del 1924, Rue de la Montagne-Sainte-Geneviève, Eugène Atget usa i palazzi sui due lati come tema, gli edifici delimitano lo spazio reale della strada e allo stesso tempo puntano verso il fondale diafano e nebbioso: sono quinte e la logica dell'inquadratura trasforma la strada in un palcoscenico o, come è stato suggerito, in un luogo del delitto.

Fin qui la storia delle quinte sembrerebbe solo una variante del punto di ingresso, in realtà c'è di più. A un certo punto ci si accorge che se una sola quinta si trova in primo piano il suo ruolo cambia, e anziché indirizzare lo sguardo lo spinge in profondità. Non si tratta di un verbo casuale: nel linguaggio accademico del XVII secolo questo artificio viene battezzato **repoussoir**, da repousser, «respingere», «allontanare».

0254

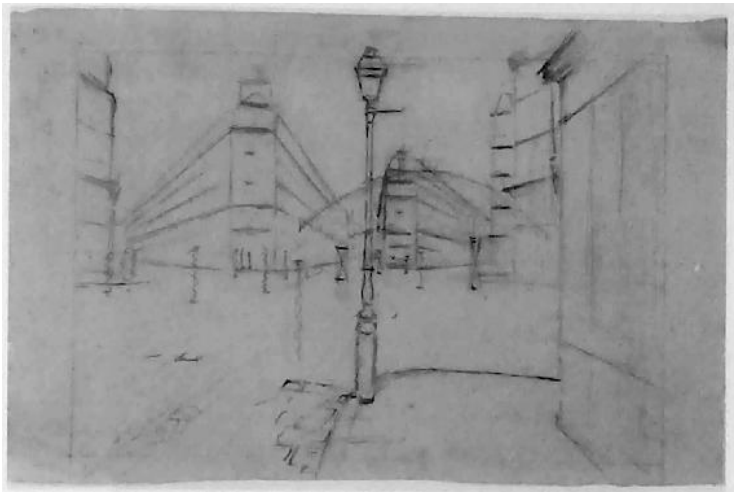
L'albero in primo piano ci respinge, aumentando l'effetto di lontananza tra noi e il fondale; e quindi, per contrasto, spingendoci dentro l'immagine. Un maestro di questo artificio è Claude Lorrain, pittore francese di residenza a Roma, i cui paesaggi idealizzati sfoggiano tronchi frondosi che entrano da un lato della tela. Il loro compito non è inquadrare il soggetto ma conferirgli profondità. Ecco, il ramo di E. T. è un repoussoir, una delle basi della grammatica visiva moderna. Per questo occupa tanto spazio nel fotogramma, perché ci permette di vedere meglio l'astronave, facendoci sentire la distanza tra noi e lei.

Dunque Spielberg era un appassionato di pittura seicentesca? Non è questo il punto, ma andiamo per ordine.

C'è una tela che può aiutarci a comprenderne fino a che punto un repoyssoir possa amplificare la forza spaziale in un'immagine. È il Giorno di pioggia (1877) di Caillebotte, una delle vette del secondo Ottocento.

[0087]

Si noti l'orchestrazione dei tanti personaggi di dimensioni diverse — alcuni più vicini, altri lontani — e la grande visione della strada e dei boulevard che si dirigono in fondo. Potrebbe essere il piano sequenza con cui si apre un film, una di quelle carrellate che gettano un'occhiata d'insieme su un luogo e su una temperatura sociale. Per enfatizzare questo slancio dentro la strada, Caillebotte inserisce una figura sul lato destro: è il nostro repoussoir. Ossia mentre l'uomo e la donna al centro svolgono la parte di quasi protagonisti - «quasi», giacché il vero protagonista è il milieu urbano in trasformazione l'uomo sulla destra serve a spingerci dentro il boulevard.



[0255]

Guardiamo infatti uno degli studi preparatori per il dipinto. È uno schizzo dal vero, buttato giù in pochi minuti in mezzo alla strada e da cui Caillebotte ha poi sviluppato il quadro finale. Per quanto la prospettiva sia impostata con indubbia maestria, manca l'impeto tridimensionale del dipinto finito: c'è uno spazio credibile che però risulta piatto, e non veniamo trascinati dentro. Nel bozzetto ci sono le quinte, cioè i palazzi, ma manca il repoussoir.

0087-250

La differenza tra quinta e repoussoir dipende infatti dal ruolo che svolgono nell'economia generale della composizione.

Per verificare quest'idea torniamo per un attimo sul dipinto acquatico di Manet che abbiamo già incontrato a pagina 51. Uno scampolo di vela compare sulla destra e spinge l'occhio dentro l'immagine:

0057

Seprovamo a togliere quel pezzo di stoffa, il quadro si spegne:

0256

L'uomo non ha più un posto sicuro nell'imbarcazione, scompare la profondità, e tutto comincia a fluttuare.

Quando la tela venne esposta al Salon del 1879 Mary Cassatt ne rimase talmente colpita che la definì «l'ultima parola in pittura»: l'opera più importante mai realizzata. Così, dodici anni dopo, Cassatt dipinse questo:

0257

L'ispirazione è evidente, ciononostante non è una mera copia. Anche qui c'è un lembo di vela vicino allo spigolo, ma il suo compito è diverso, anche perché si trova dietro: in Manet la vela è un repoussoir, in Cassatt è una quinta che insieme al rematore guida l'attenzione sul bambino al centro. Può sembrare la stessa cosa. Non lo è. **Spingere** e **indirizzare** sono di fatto azioni diverse:

0057-257

0057 Manet è interessato alla profondità e la vela, che sta davanti, gli serve per ribadirla.

0257 Cassatt invece vuole focalizzare un momento e un luogo precisi: il bambino in braccio.

0258

All'inizio del libro ho affermato che le immagini possiedono un meccanismo e non basta decifrarle concentrandosi soltanto sui significati. Ecco, il repoussoir non significa qualcosa, ma svolge un compito: rende eloquente la lontananza. È come la rotella di un ingranaggio, un elemento concreto, pratico, efficiente. Un attrezzo che l'artista usa per farci vedere la scena in un certo modo. Le immagini dunque non si limitano a mostrare: sono in grado di «fare delle cose».

L'aspetto importante da mettere a fuoco è però il valore storico di questi meccanismi, strumenti complessi con una lunga storia alle spalle che continua a parlare nel mondo moderno. Il repoussoir viene codificato in epoca barocca, tuttavia è oggi, nella società di massa, che è divenuto la clausola centrale di tante narrazioni visive. Il motivo di un tale successo va con molta probabilità ricercato nel cinema e nella sua capacità di coinvolgerci dentro una storia: non è un caso che le riprese di un telegiornale non usino repoussoir, mentre la fiction lo faccia spesso. Il verbo repousser, lo abbiamo detto, significa respingere, allontanare: e il pubblico vuole essere spinto dentro una storia, non addosso al conduttore delle news. Un elemento che sbuca di lato, magari in controluce, ci fa sentire che siamo lì, proprio lì, dentro la scena insieme ai suoi personaggi, come gli alberi che popolano le vignette di «Tex», o la classica astronave che incombe dall'alto in tanti film di fantascienza.

[0259-260]

Cinema, serie tv, fumetti vi ricorrono di continuo per concentrare l'attenzione sul soggetto principale e per creare profondità. Ma la cosa affascinante è che quelli che usano il repoussoir sono molti di più di quelli che ne conoscono il nome. Ed è qui il suo vero potere. I processi creativi non sono infatti il risultato esclusivo della consapevolezza, contribuiscono pulsioni inconsce e memorie culturali che decantano in modo inavvertito. Non c'è bisogno che Spielberg conosca la pittura del Seicento, quella logica è già depositata nella fantasia di ogni regista del XX secolo senza che lui ne sia per forza cosciente. L'inventore di un'immagine è sempre, anzitutto, il mediato re di un complesso sistema di forze. Poi, certo, solo i grandi autori sanno vivificare le clausole tradizionali, trasformando la grammatica in poesia.

Il repoussoir più celebre di tutta la storia del cinema lo troviamo però in un melodramma: Via col vento di Victor Fleming.

0260A

La citazione del dipinto di Friedrich che abbiamo incontrato a pagina 132 è palese. Rossella O'Hara è abbracciata al padre: osservano i loro possedimenti e, in lontananza, la grande casa colonica. Anche qui l'albero è una metafora dello sguardo e del proiettarsi in avanti. Mr O'Hara sta dicendo alla ragazza che quel panorama un giorno sarà suo, per questo, da brava irlandese, dovrà combattere per tenere a sé la cosa più cara: la terra. Rossella recita infatti la parte romantica solo per esigenze sociali, ma la sua indole è pratica, volitiva, prepotente.

Quando, dopo tante peripezie, dopo aver perso ogni cosa e ricominciato, viene lasciata dall'uomo con cui ha avuto una figlia, lei prima si dispera - «Oh come farò? Come farò?» -, poi cambia espressione, perché sa, come tutti i prepotenti, che cascherà in piedi. La battuta è la più citata della storia del cinema: «Dopotutto, domani è un altro giorno». E appena l'ha pronunciata, la vediamo di spalle che guarda l'orizzonte, di nuovo incorniciata dalla grande quercia, stavolta senza il padre.

0260B

L'albero non inquadra più i terreni e la casa, bensì protende le aspirazioni verso il futuro, verso l'altro giorno che l'aspetta. Al centro c'è Rossella ma c'è soprattutto il cielo, metafora assoluta del paradiso, del riscatto e del domani. Finché su quel cielo compare l'unica cosa possibile, la scritta «The End».

0260C

L'albero, decentrato, è diventato un brandello di sipario che incornicia l'intero film, spingendoci, per metafora, a parteciparne lo struggimento.

La scoperta del fulcro

Quando arrivava la bella stagione il sabato mattina si partiva in macchina per il mare e capitava di essere rallentati in mezzo al traffico. Ogni volta mia nonna si guardava intorno e diceva: «Ma dove va tutta questa gente?» E noi regolarmente le rispondevamo: «E dove deve andare? Va dove andiamo noi: al mare».

La risposta però non la convinceva: seduta in automobile mia nonna aveva il piglio di Maria Antonietta che scruta la plebe dal finestrino della carrozza: era escluso pensare sé Stessa come quella gente. Il suo artista preferito era Gustave Doré e la cosa, forse, non è senza significato.

Figlio di un ingegnere civile, Gustave Doré nasce a Strasburgo nel 1832. Autodidatta con una passione forsennata per il disegno, prestissimo rivela un talento fuori del comune e, a soli quindici anni, comincia a pubblicare per «Le Journal pour rire» riscuotendo subito un grande successo. Poco più che adolescente Gustave assapora la fama, in un'epoca industriale e mondana, assetata di figure; e inizia una scalata senza sosta: illustra la Storia pittoresca, drammatica e umoristica della Santa Russia, i Racconti ameni di Balzac e cosi, di libro in libro, a meno di trent'anni è il disegnatore più famoso d'Europa, fino a trionfare con le tavole per il Don Chisciotte e per lo strafamoso Inferno di Dante, figure ristampate senza pause per centosessant'anni, dal 1861 a oggi. Tuttavia — a dispetto di un furore senza uguali, che ha sfidato la nascita del cinema, della tv e di internet - Doré è uno degli artisti meno studiati dell'Ottocento: reputato kitsch, enfatico, piccolo borghese, pieno di effetti facili e dozzinali. In altre parole: un artista minore. E purtroppo questo pregiudizio gli aveva avvelenato in parte la vita.

Gustave - che muore a cinquantun anni tra il rimpianto dei contemporanei — è tormentato e infelice: conosce il successo con le stampe illustrate ma vorrebbe la gloria con la pittura a olio. Eppure, ogni volta che si cimenta, i risultati sono disastrosi: i dipinti vengono fuori impacciati e patetici, e quello stile che in una stampa risulta coinvolgente, sulla tela stona.

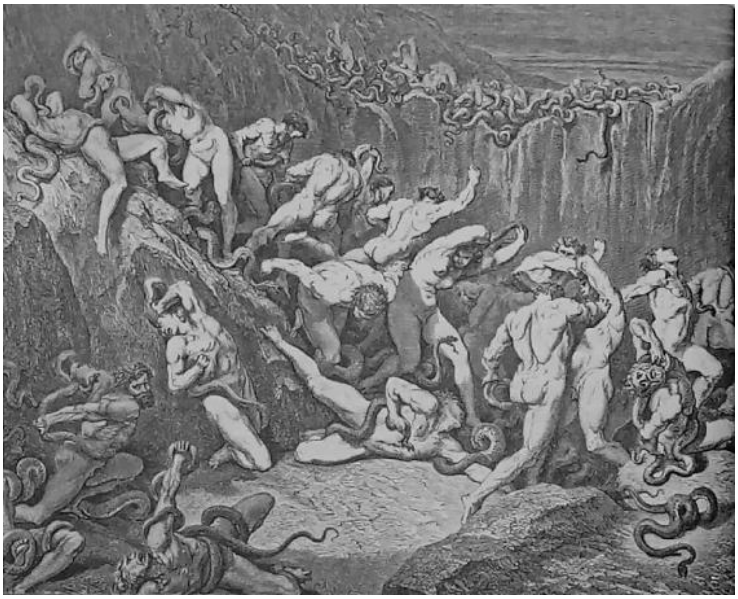
Il mito dell'artista romantico racconta sempre di talenti incompresi in vita e riscoperti dai posteri (il prototipo è Van Gogh). Doré è l'esatto contrario:

non è un incompreso, anzi, il pubblico lo adora. È lui che non si piace. Spopola con le immagini riprodotte in serie ma dentro di sé considera più nobili le grandi tele delle epoche passate; è travolto dal consenso delle masse, ma sogna l'approvazione dei critici che non gliela daranno mai. Non è del resto un caso isolato: anche Norman Rockwell, l'illustratore più famoso e pagato del Novecento, in vecchiaia più volte diceva che avrebbe voluto essere come Jackson Pollock, cioè amato dall'élite, dai salotti, dagli intellettuali. In ogni caso, anche se in modo forse inconsapevole, in Doré il dissidio tra artista e società di massa è teorizzato proprio nelle sue illustrazioni più famose. Ed è in lui che matura una delle clausole visive più amate dai linguaggi contemporanei.

La maggior parte delle raffigurazioni dell'inferno, fino a quel momento, aveva messo in scena qualche sparuto gruppetto di dannati che emergeva dalle fiamme, e perfino quelle più popolose di Luca Signorelli o di Michelangelo, risultano abbastanza ordinate: le figure si avviluppano tuttavia sempre con una certa geometrica compostezza:

0262

Doré invece fa questo:



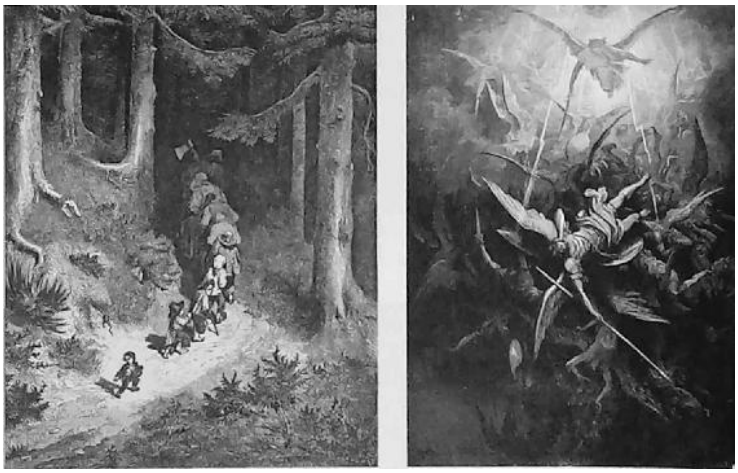
0263

Decine di corpi nudi si dimenano straziati e scomposti, straripando come fiumi di carne. È qualcosa di audace

Gustave ha sedici anni durante i moti parigini del 1848, la terza grande rivoluzione che sotto la spinta dell'opposizione liberale, repubblicana e socialista prende il controllo della città: le strade sono invase di barricate, di armi, di cadaveri. Questa entropia visiva colpisce la fantasia del giovane disegnatore. L'inferno di Doré non è quello dell'immaginario medievale, ma sembra una delle prime rappresentazioni della società di massa, e quelli che compaiono nelle tavole non sono più semplici dannati, ma una cosa nuova: la folla, Il suo Inferno è dunque, di fatto e per allegoria, quello della città moderna e i dannati che abitano le sue tavole non sono poi così diversi da noi, oggi, quando prendiamo una metropolitana.

0264

La società industrializzata, a partire dal XIX secolo, è un modello che impone agli esseri umani di vivere in tanti in spazi ridotti. Pure se innaturale, l'allenamento ci permette di stare compressi, magari con un filo d'aria, in un treno sotterraneo senza attacchi di panico o di claustrofobia (o perlomeno basta non pensarci). Lo stesso vale per il traffico cittadino, per le migliaia di passanti di Londra, New York, Tokyo, Parigi o per il pubblico di un concerto rock. Anche grazie alle innovazioni mediche che riducono la mortalità, oggi la nostra esperienza dell'altro, specie nei contesti metropolitani, è che siamo tanti, forse troppi.



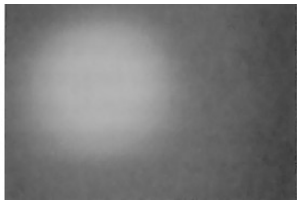
0265-266

Questo nuovo modo di stare comporta un nuovo modo di guardare: in mezzo al caos non possiamo essere attenti a tutto e, anzi, il più delle volte, magari con la musica nelle orecchie, ci spostiamo per la città senza osservare davvero ciò che abbiamo intorno. Lo sguardo moderno è costantemente distratto da troppo rumore, sonoro e visivo.

Proviamo invece a pensare cosa poteva significare un dipinto per un uomo medievale: non solo la scena visiva era meno gremita, ma per molti l'unico rapporto con le figure era la domenica in chiesa, dove una singola pala con Gesù o la Madonna troneggiava sull'altare. Ne abbiamo parlato qualche pagina fa: la maggior parte degli artefatti visivi del passato mette al centro la cosa più importante. Se però la scena si affolla, come nelle metropoli contemporanee, ecco che pure una cosa al centro diventa poco visibile. Cosi Gustave si inventa questo:

0267

Non importa che il soggetto sia grande o sia al centro, l'importante è che spicchi. E per farlo Doré sguinzaglia ogni espediente possibile: illumina un solo punto della scena, usa le masse come puntatori, oppure traccia diagonali con alberi, spade, onde, braccia. Propone cioè un dispositivo costruito apposta per l'occhio moderno, dove le immagini non hanno più un centro ma un **fulcro**: ossia, letteralmente, un perno intorno a cui ruota e si muove tutta la composizione, simile a una calamita per l'occhio.
Proviamo allora a smontarne il meccanismo.


012

012A Lo abbiamo già visto: in un campo a tinta unita l'occhio non ha un punto dove soffermarsi e vaga senza appigli, senza punti di ingresso.

012B Non appena introduciamo una vignettatura, ecco che lo sguardo punta verso quel nucleo. Un trucco di impressionante efficacia.

Nei capitoli precedenti abbiamo parlato di punti di ingresso, di puntatori, di quinte, di repoussoîr, tutti espedienti usati dagli artisti per indirizzare lo sguardo. Il fulcro ne è una versione esagerata, se vogliamo anche un po' facile e gridata. Le composizioni sono un ribollire magmatico, nondimeno Gustave ci indica la via, come se ogni volta ci dicesse: «la scena è confusa ma tu guarda qui». Doré è teatrale come un set designer che punta un faretto su un solo attore lasciando il resto nell'oscurità.

[0268](#)

Bozzetto a gouache

Incisione finale

[0269-270](#)

Basta esaminare le sue gouache per capirlo: i bozzetti che fornisce agli incisori sono costruiti su una base scura, su cui risaltano poche pennellate, bianchissime. Con quei tocchi chiari ha definito il fulcro e il layout generale. Non che all'epoca sia l'unico a fare uso di quest'idea, è però lui che la porta ai livelli più convincenti e maturi. E per farlo attinge a vari modelli:

0271-272

0271 Tintoretto, che fa spiccare i santi con un colpo di luce intorno alla testa e un uso scenografico di diagonali.

0272 Rembrandt, per i contrasti luminosi. E poi Delacroix, maestro di traiettorie a effetto e di frenetici turbinii visivi.

La cultura romantica definiva sublime l'emozione di sentirsi minuscoli di fronte alla vastità del creato; Doré prende questo sentimento e lo trasforma in artificio retorico (che sarà poi amatissimo dalla pubblicità). Dorè è sinfonico: il fulcro è l'analogo di un crescendo musicale, un graduale aumento d'intensità che anela a un coronamento, a un apice risolutivo. Se Gustave fosse una figura retorica sarebbe senza dubbio l'enfasi. Tuttavia queste tavole hanno successo e funzionano anche perché, oltre a essere costruite in una certa maniera, propongono al pubblico una via inedita per essere guardate.

0273

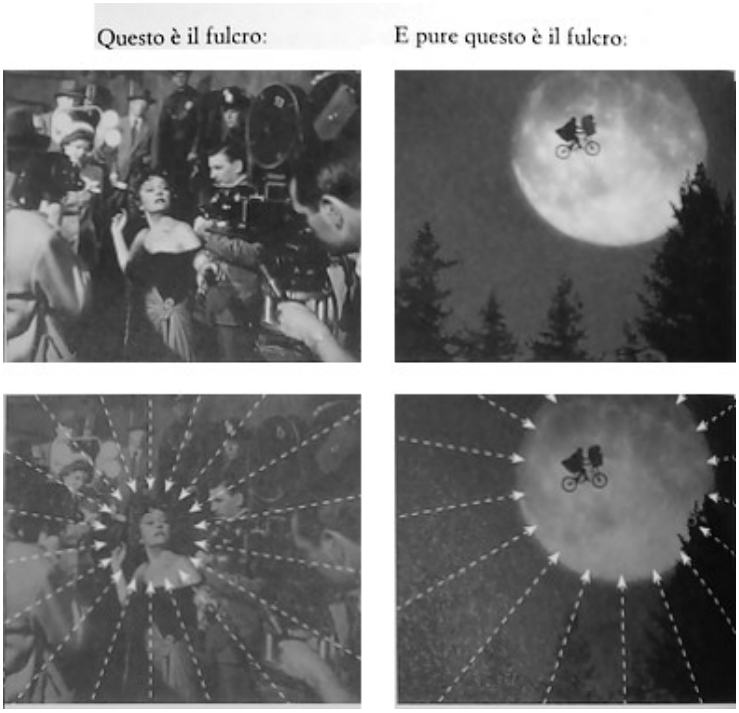
Ovvero, quando Botticelli dipinge la sua famosa Primavera intorno al 1480, la tavola viene pensata per una stanza privata di casa Medici e all'epoca sarà stata vista da poche decine di persone. Oggi la Primavera è uno dei quadri più ambiti dai visitatori degli Uffizi, per ammirarlo bisogna non solo mettersi in fila, ma pure fare a spallate per conquistarsi una posizione decente, e non è detto, se è giorno di ressa, di riuscire a starci davanti. È una circostanza piuttosto diffusa nella vita moderna; andiamo al cinema e capitiamo in un posto laterale; siamo di fronte alla televisione e - a meno che non viviamo soli - dobbiamo spartire il divano con mogli, figli e gatti; e anche qui, spesso, finiamo di lato. Le affissioni cittadine, poi, sono pensate per esser viste in movimento, mica ci mettiamo davanti ai poster pubblicitari come stessimo di fronte a un dipinto. Forse solo col pc, lo smartphone e i libri — trattandosi di protesi personali - siamo davvero con la faccia di fronte alle immagini; il resto del tempo, siamo circondati da un fluire babelico di cose visive; dal sovrapporsi di segni e figurazioni; e spesso da ostacoli che ci impediscono di vedere la scena tutta in una volta, tipo pali e lampioni che intralciano la visuale o veicoli diversi che ci passano davanti. Doré, in anticipo sui tempi, dipinge per questo nuovo occhio. E difatti, nel suo caso, non è necessario coincidere col centro dell'illustrazione per capirla.

[0210-267]

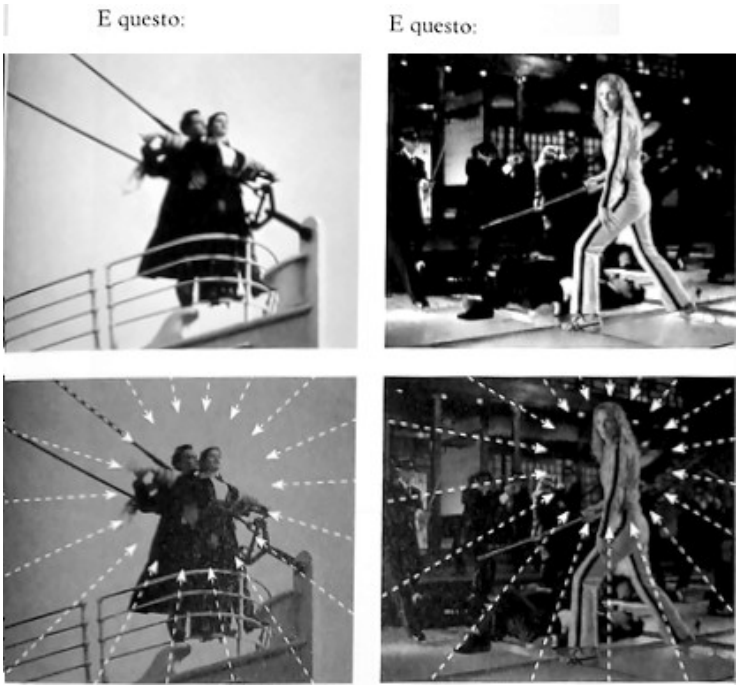
0210 Ossia di fronte a un'immagine centrata mi accorgo se non ci sto perfettamente davanti, perché la vedo deformata.

0267 Le immagini basate sul fulcro, invece, anche viste di sghembo, risultano abbastanza plausibili.

Bisogna partire da qui per comprendere il valore storico di Doré: dal peso che ha avuto per la cultura visiva del XX secolo. Il fulcro è il cuore di quasi tutta la grafica e il cinema a venire: il fantasy, l'horror, la fantascienza, il pulp si ispirano e lo citano di continuo. Hollywood gli deve moltissimo, da Billy Wilder a Quentin Tarantino, la sua eredità è ovunque.



0274-275



[0276-277]

Ma anche ogni volta che in pubblicità un prodotto spicca in mezzo a tutto il resto, quello, in fondo, è un po' Doré.

Scelte di questo tipo non compaiono tuttavia solo nelle immagini di fiction. Guardiamo per esempio le nozze di Jacqueline Lee Bouvier con John Fitzgerald Kennedy, fotografate da Toni Frissell il 12 settembre 1953.

0278

In basso le damigelle in bianco, in alto gli uomini in nero, e al centro il volto della first lady appena incoronata: tutto converge su di lei, gli atteggiamenti, i toni, le diagonali, in un crescendo luminoso. È una foto ufficiale ma non segue la logica del vecchio ritratto di Stato: è già concepita per finire sui giornali, sulle copertine delle riviste: è cioè già pensata per essere vista di sguincio, appesa fuori da un'edicola.

La folla è la grande protagonista delle narrazioni moderne, specialmente al cinema. Nel 1928 King Vidor le dedica un film, ***La folla*** appunto. E la storia di John, un comune abitante della metropoli e altrettanto comuni sono le cose che gli capitano. Con distaccata ferocia, Vidor ci mostra solo una serie di circostanze banali: John va al lavoro, incontra una ragazza, si sposa, si fa la barba, fatica a sbarcare il lunario, fa un figlio, lascia la moglie, la riprende. E a queste azioni minime viene contrapposto il tumulto delle masse. Vidor ci mostra questo:

0279A

Uno sciame. Tanti puntolini in movimento. È un tipo di immagine a cui oggi siamo abituati anche solo dal telegiornale, ma per l'epoca è un pugno nello stomaco. Prima di allora non ci eravamo mai guardati cosi, da fuori, come fossimo insetti.

0279B

È peggio dell'inferno o del giudizio universale. Un uomo medievale l'avrebbe trovata una raffigurazione eretica che distrugge la dignità dell'uomo e nega in definitiva l'esistenza di Dio. A questo proposito la scena finale è emblematica:

0279C

John e sua moglie, seduti al cinema, ridono. Guardano lo schermo e ridono. Poi il campo si allarga:

0279D

Li vediamo guardare e ridere in mezzo ad altri mille.

0279E

Cosa guardano? Uno spettacolo. Allo stesso tempo guardano noi, il pubblico del film, che a nostra volta li riguardiamo, rispecchiandoci nello schermo.

L'idea di Vidor è comunque troppo cruda per Hollywood, cosi nei film a venire la folla diventa un mero fondale su cui far spiccare un unico attore. E negli anni Settanta lo si fa così:

0280

È Taxi Driver (1976) di Martin Scorsese. Il protagonista è l'unico a fuoco, gli altri si sciolgono nell'indistinto, fantasmi diafani con cui non si riesce più a comunicare. Anche questo, a suo modo, è un tipo di fulcro, che invece di essere realizzato con la luce puntata è costruito con la profondità di campo.

Forse perché siamo circondati da troppi eventi, da troppe immagini, la domanda della modernità è sempre la stessa: a cosa devo prestare attenzione? E il fulcro ne è il vessillo metaforico.

E allora ripenso a mia nonna, a quando si partiva in macchina per il mare. Si rimaneva in mezzo al traffico e lei sbottava: «Ma dove va questa gente?» Il dramma della società di massa in fondo è tutto qui: pensiamo sempre che la folla siano gli altri. Forse per questo Doré è stato tanto amato: si è inventato l'artificio per far spiccare un bruscolino in mezzo al caos, e farci credere che quell'eroe siamo noi.

V. Topologia

0281

La gravità è nell'occhio di chi guarda

0282

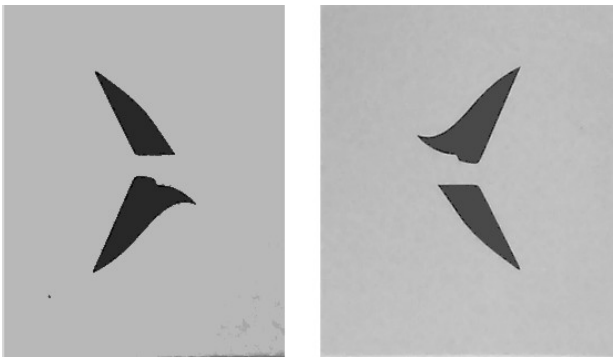
Genevieve Habert sta passeggiando per le sale del Museum of Modern Art di New York. Sono i primi di dicembre del 1961 ed è in corso una grande retrospettiva dedicata a Matisse. Si ferma davanti a un collage intitolato Le Bateax, lo guarda, qualcosa non le torna.

Genevieve non è una storica dell'arte, né una pittrice. È un'agente di cambio di Wall Street, ma possiede un occhio per i dettagli: così va dal custode di sala e gli fa: «Quell'opera è appesa al contrario». Lui la gela: «Non è affar mio sapere cosa è dritto e cosa è storto e nemmeno lei lo può sapere».

Convinta del fatto suo, chiama allora il direttore del «New York Times» che a sua volta, incuriosito, chiama la curatrice del museo. Il 6 dicembre, dopo un articolo e un piccolo scandalo, il quadro viene appeso per il verso giusto. Miss Habert aveva ragione. La mostra era aperta da quarantasette giorni, di fronte a Le Bateau erano passati centosedicimila visitatori, eppure nessuno si era accorto di quell'opera a testa in giù. Pierre Matisse, figlio dell'artista, dichiarò ai giornali che Miss Habert avrebbe dovuto ricevere una medaglia.

Ora però, al di là della storiella mondana piena di luoghi comuni (il profano che nota quello che è invisibile agli esperti), che cosa aveva visto davvero la signora Habert?

Le Bateau è un collage asciutto. Su un fondo bianco, tratteggiato da nuvole, compaiono due triangolini azzurri: uno che rappresenta una barca e, sotto, un altro simile che ne è il riflesso. La struttura è questa:



013AB

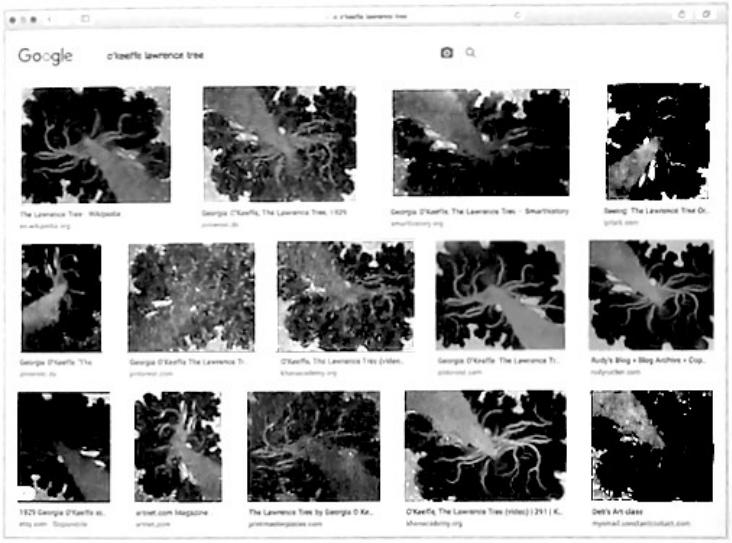
013A Con due scampoli di carta Matisse suggerisce la sensazione dell'acqua come specchio raddoppiante. Un elegante elogio della simmetria. Tuttavia i triangoli non sono identici: uno è più elaborato in basso, l'altro più sintetico. Habert pensa che Matisse non avrebbe mai usato la forma più ricca per farne un riflesso.

013B Gli studiosi concordano con lei. Il verso legittimo è quello qui sopra, dove il riflesso è la forma più essenziale. In realtà si potrebbe obiettare che l'effetto poetico consiste proprio nel riflesso tanto più ricco della realtà, e dunque sostenere che la versione a sinistra, quella rovesciata, sia invece quella giusta.

È difficile venire a capo di dilemmi simili su una base esclusivamente espressiva, cosi di solito si cercano prove, documenti, lettere che certifichino le intenzioni dell'autore. In ogni caso questa storia non è un fatto isolato. La National Gallery di Londra, nel 1965, ha tenuto sottosopra per alcune settimane un paesaggio di Vincent Van Gogh, e la Tate Gallery ha appeso due opere di Mark Rothko dal lato sbagliato per nove anni: non capovolti bensì ruotati di novanta gradi. A tale proposito negli anni Sessanta, di fronte al successo degli espressionisti astratti — come Jackson Pollock o Franz Kline —, tra i galleristi girava una battuta: «Dite agli artisti di fare una x dietro le tele, in alto, sennò non sappiamo come appenderle». Una critica che era già stata mossa a Turner un secolo prima.

Certo, in tutti questi casi i quadri possiedono una forte dominante astratta: è improbabile che ci si possa sbagliare con una Madonna di Raffaello. Ma sarà poi vero? Sarà vero che un'immagine raffigurativa ci mette al riparo da errori?

Un dipinto di Georgia O'Keeffe che raffigura un albero è stato appeso a testa in giù al Wadsworth Atheneum per dieci anni, dal 1979 al '89. Ci sono alcune lettere di O'Keeffe che si lamenta dell'errore già in una mostra del 1931 e, ancora oggi, se proviamo a cercarlo su internet compare rovesciato nella maggior parte dei casi:



[0283]

Pur trattandosi di un'opera figurativa, il particolare punto di vista del quadro è causa di ambiguità: l'albero è un pino giallo raffigurato dal basso, come fissando le sue fronde, di notte, stesi sotto le stelle. L'artista lo dipinge nel 1929 ospite del ranch in New Mexico dello scrittore D. H. Lawrence. Come controprova ho caricato il dipinto sul mio smartphone, poi l'ho mostrato ad alcuni amici dicendo: guarda che bello quest'albero. Neanche a dirlo: ciascuno ha preso in mano il telefono e lo ha orientato da un lato differente. Il pino di O' Keeffe, dunque, pur non essendo astratto, non ha un verso preferenziale.

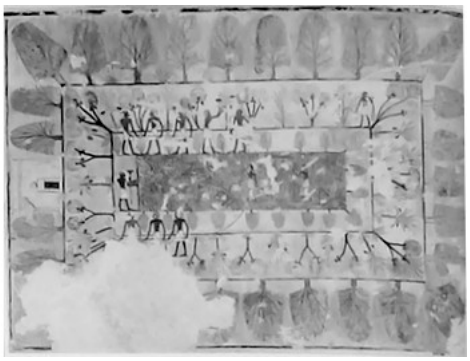
0284AB

0284A Il verso di un'immagine dipende infatti dalla posizione da cui pensiamo di guardare le cose. Se osserviamo questa foto — scattata nel 1901 con una delle prime macchine fotografiche Kodak — è chiaro quale sia l'orientamento: c'è un terreno e un cielo.

0284B Ma di quest'altra — che appartiene alla stessa serie — non è possibile trovare un verso «giusto». Guardando in alto o in basso perdiamo quelle coordinate gravitazionali che fanno coincidere la terra con la base geometrica delle immagini.

Il paradigma di una logica simile è quello dei soffitti affrescati: qui accanto i protagonisti al centro hanno un orientamento definito, nondimeno lo stuolo di figure che gli vorticano intorno può essere visto da qualsiasi lato. Basta ruotare il libro.

0285



0286-287

Non è dunque solo con i dipinti astratti che si cade in errore. Ad esempio, delle immagini in queste due pagine — che sono tutte grossomodo figurative —, di quante si saprebbe dire, a colpo d'occhio, senza studiare, il verso corretto con assoluta certezza? Prendiamoci del tempo per guardarle bene, per ragionarci su. Prima di andare avanti.

0288-289

[0290-295]

Le immagini rovesciate erano queste quattro:

[0288-293]

0288 Questa, per dire, è giusta proprio così: con l'attore ribaltato. Chi conosce il film da cui viene — Notorious (1946) di Al fred Hitchcock — sa che si tratta della soggettiva di Ingrid Bergman che osserva Cary Grant stesa sul letto, sbronza e a testa in giù. È infatti tipico del regista usare punti di vista Inconsueti per portarci dentro la storia, per farci soffermare sui potenziali indizi e allo stesso tempo per disorientarci.

0293 Il nudo di Egon Schiele sembrava corretto in orizzontale, con la modella sdraiata, poggiata sulla schiena e con la gamba accavallata. È invece giusto in verticale, come qui sopra. Dalla firma si capisce il verso voluto dall'autore: «Egon Schiele 1918», si legge in basso. La posa può risultare artificiosa e improbabile, ma è In questo modo che è stato pensato. E cosi è collezionato al Metropolitan Museum di New York.

[0292-294]

0292 Questa, tra tutte, è la più subdola. L'idea di Ferenc Pintér per una raccolta di racconti gialli era una donna strangolata stesa a terra, come l'abbiamo vista nelle pagine precedenti. L'allestitore, però, non avendo indicazioni precise, l'ha incollata sulle copie del libro ruotata di novanta gradi, interpretando la protagonista come fosse spinta contro un muro. A dire il vero è altrettanto forte ed è così che è stata messa in commercio nel 1972.

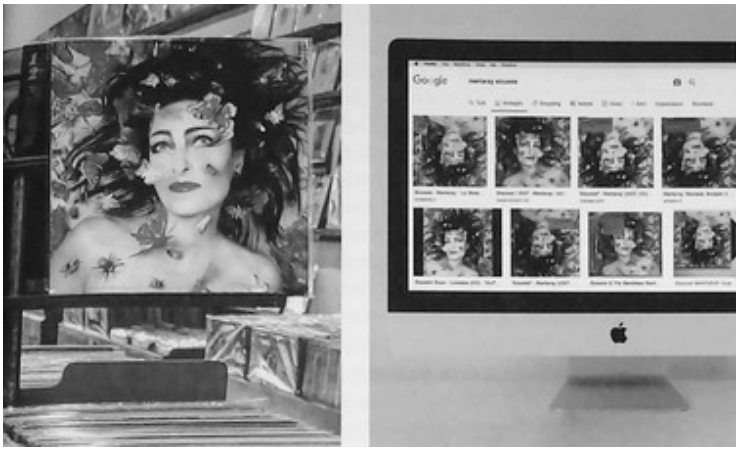
0294 Questa, invece, non è corretta in nessun modo. Ovvero, più o meno negli stessi anni in cui O'Keeffe dipingeva il suo pino giallo, Lissitzky, riflettendo su problemi simili, decise di progettare una foto che si potesse guardare dal lato che si preferiva. E un'esposizione multipla realizzata nel 1923. Raffigura Lissitzky e i suoi amici nello studio presi in un ritmo rotatorio. È per rafforzare l'idea decise di esporla in diagonale.

Ecco, perciò, il suo verso «giusto»:

0294

Non è casuale che l'idea sia di Lissitzky, un artista consapevole, ben più di altri, di come la rivoluzione tecnologica stesse cambiando il modo di guardare. Una fotografia è in fondo un foglietto di carta, e il più delle volte non si appende ma si tiene in mano, perché mai dovrei osservarla da un verso obbligato? L'alto e il basso in una rappresentazione sono una faccenda convenzionale e la possibilità di confonderli nasce solo con le immagini trasportabili. È impossibile equivocare il verso di un affresco di Giotto, che sta lì immobile coincidendo senza errori con il muro per cui

l'artista l'aveva pensato, laddove un quadro da cavalletto, una fotografia, o un oggetto di grafica si aprono a possibilità molteplici.



0296-0297

0296 Ad esempio, quando nel 2007 uscì Martaray, il primo disco da solista di Siouxsie Sioux, alcuni negozi lo esposero con il volto della cantante che guardava verso l'alto, con gli occhi al cielo, come ispirata.

0297 Altri invece lo misero al contrario, come se fosse distesa a terra nel verso opposto a quello del fotografo. Se cerchiamo infatti il disco nei negozi on line compare in entrambe le direzioni.

Secondo i fan più attenti, però, Siouxsie si era già fatta fotografare a testa in giù in altre occasioni, e quindi quello era il verso più coerente con la sua storia iconografica. Ovviamente per sapere qual è il dritto basta girare il disco e controllare la posizione del codice a barre, ma questo non risolve il nodo concettuale: ciò che conta è che la copertina può essere mostrata in entrambi i modi, e così è stato. Il pubblico ha infatti un ruolo attivo nella costruzione del senso e può riconoscere in un quadro, in un film o in un disco, degli aspetti di cui l'autore è ignaro, al punto che, se in tanti ci si trova d'accordo, il nuovo significato finisce per essere parte dell'opera anche contro la volontà del suo autore.

Non a caso, a proposito del Rothko montato «storto», Jallora direttore della Tate Gallery sottolineò come i lavori dell'artista avrebbero in sé direzioni molteplici. Può suonare una difesa d'ufficio — e forse in parte lo è, visto

che nel 2000 la Tate Modern, in un nuovo allestimento, ha deciso di ruotare quelle tele nel presunto verso giusto —, tuttavia l'argomento è corretto: non possedendo nessuna prova fotografica del modo in cui erano orientati i quadri mentre l'artista li dipingeva, la flessibilità interpretativa è parte dell'opera. Anche le lamentele della O' Keeffe sono perciò comprensibili fino a un certo punto: le composizioni moderne sono sempre opere aperte, pure nel modo in cui vengono usate, cioè appese, esposte, ammirate. Dobbiamo insomma accettare, con buona pace degli artisti, che un margine di ribaltamento è un diritto dell'osservatore.

La condizione che permette che esistano un sopra e un sotto non dipende però dalle immagini, bensì dalla vita sulla Terra. Ogni nostra azione è vincolata alla forza di gravità, e di conseguenza molte nostre certezze. Se vogliamo capire lo spazio figurativo, dobbiamo allora chiederci, prima di tutto, come abitiamo quello reale.

La **gravità** è una forza particolare, essendo costante non ci dà l'idea di essere spinti o tirati da qualche parte, al punto che per millenni gli uomini non si sono accorti della sua presenza. In ogni caso è lei a stabilire ciò che è possibile fare e cosa no. Tanto per dirne una: in orizzontale possiamo spostarci quasi dove vogliamo, in verticale abbiamo dei limiti: per staccarci dal suolo serve uno sforzo maggiore, per saltare o per arrampicarsi. Ciò comporta che sul fronte psicologico, quando guardiamo un'immagine, il basso risulti sempre più pesante.

014AB

014A Ovvero questo pallino ci sembra poggiare, solido, fermo, ben piantato a terra.

014B Mentre questo ci appare sospeso, carico di una tensione che lo attira in basso.

I verbi che ho appena usato non sono casuali: **«sembrare»**, **«apparire»**. Sono solo pallini su un fondo di carta, ma gli attribuiamo alcune precise qualità. La gravità è incastonata nel nostro sguardo, un po' per ragioni biologiche, un po' per l'abitudine a secoli di figure dipinte, di film, di fumetti. Ed è questa capacità di vedere lo spazio carico di forza che rende comprensibili e sensate raffigurazioni come queste:

0298-0299

A tale proposito il mio insegnante di pittura alla scuola d'arte diceva che quando si costruisce una figura bisogna anzitutto concentrarsi sul peso che un corpo ci trasmette: sentirsi addosso le qualità gravitazionali di ciò che si sta disegnando. E per farlo ci chiedeva di chiudere gli occhi e di meditare: dovevamo metterci nella posa esatta a cui stavamo lavorando. In piedi, seduti, stesi. «Sentite in che modo il peso cade fino a terra. Immaginate il vostro scheletro come l'intelaiatura di un edificio. Stai poggiando su un piede solo? Bene. Allora il peso parte dalla testa, finisce sul bacino e poi scarica a terra, su una sola gamba». Si trattava di pensare col corpo prima che con la testa, fantasticando su come la nostra massa calasse giù, fino al terreno.

[0300-0301]

0300 Per esempio quest'uomo poggia su entrambe le gambe e si mostra stabile come un compasso puntato.

0301 Quest'altro si conficca nel terreno, alla maniera di un chiodo. Motivo ribadito dal bastone che tiene in mano.

Per capire meglio quest'idea ipotizziamo di stare sotto la doccia, a occhi chiusi. L'acqua ci casca in testa e da lì scorre lungo il corpo, scende sulle spalle, scivola sulla schiena, raggiunge le anche e poi precipita per le gambe fino a terra. Le linee di gravità nelle figure sono simili a quest'acqua.

0302

Nel dipinto qui sopra la cosa è portata alle estreme conseguenze: perfino le linee del panneggio sono usate per disegnare il riversarsi del peso a terra. Ciò è possibile perché la nostra capacità di comprendere le immagini è dovuta anzitutto a una forma di rispecchiamento: capisco cosa significa stare in una certa posizione non col raziocinio ma perché sono in grado di ripercorrere sul mio corpo quello che vedo fare agli altri.

Di fronte a quadri come questo di solito notiamo i vestiti e le acconciature e sorvoliamo sul fatto che quei tessuti, quei vestiti e quei capelli impongono al corpo un contegno preciso e un modo particolare di occupare lo spazio. Una grande gonna con la crinolina non è una tuta di acetato e camminare col bastone non è correre con le scarpe da ginnastica. Sono faccende non solo di gusto, di fogge, di stile ma, appunto, di peso. Almeno sul piano pittorico. Guardiamo in proposito i due arbitri per eccellenza dell'eleganza del tempo: Napoleone III e sua moglie, l'imperatrice Eugenia:

Disdéri Phot Déposé

0303

Lui svetta fallico col cilindro in testa; lei è un bignè che si aggrappa al marito per non sgonfiarsi. Anche se nella vita di tutti i giorni non è qualcosa a cui badiamo, il modo di pesare a terra è anche un affare culturale e sociale. Ed è una delle qualità che meglio di altre può raccontare una storia, un'indole, un personaggio. Questi due nudi ottocenteschi lo riassumono in maniera esemplare:

0304-305

0304 Il maschio precipita ortogonale al suolo, con la determinazione di un filo a piombo.

0305 La donna scende sinuosa, curvilinea, come una piuma che ondeggia prima di poggiarsi.

Ma decidere di farsi fotografare in una delle due pose è ovviamente solo una convenzione, visto che né le ossa né i muscoli impedirebbero al maschio di oscillare o alla femmina di stare dritta come una colonna.

La faccenda del peso non è comunque legata solo a cosa vediamo, ma pure al come. Prendiamo il paesaggio qui sotto:

[0306]

Alcuni buoi dimorano maestosi sul dosso in primo piano, dietro di loro si apre un orizzonte distante.

[0306AB]

0306A Se lo sfochiamo notiamo che c'è una massa scura in basso a destra che pesa a prescindere dal fatto che si tratti di buoi e di colline. Anzi, quel bue comunica un senso di posatezza perché la pittura, in astratto, già ne racconta la storia.

0306B Non a caso se rivoltiamo l'immagine ogni cosa sembra cascare. È un dipinto che, a prescindere da cosa raffigura, ha già in sé un alto e un basso. Del resto guardando i paesaggi naturali l'alto, cioè il cielo, è spesso più chiaro.

0307

0307A Anche nel caso di Rothko, di cui abbiamo ammesso una pluralità interpretativa, è indubbio che se rovesciamo un suo dipinto l'effetto generale ne esce mutato.

0307B Si può fare, certo. Ma non è più lo stesso quadro. Il campo rosso, che sosteneva la massa luminosa del giallo, ora cade in avanti, e il quadro stesso pare ribaltarsi.

Non è però una formula: non significa che per far pesare qualcosa bisogna mettere le parti più scure in basso. E questo vale per qualsiasi immagine, non solo per quelle figurative. Juan Gris diceva che in un quadro una pennellata scura racconta cose diverse se sta in alto oppure in basso, proprio come nel caso delle mucche al pascolo. Insomma, percettivamente,

015

Tirando le fila potremmo dire che stabilire ciò che è alto e ciò che è basso dipende da almeno tre fattori: il riconoscimento di quello che vediamo raffigurato con le sue qualità gravitazionali; l'interpretazione delle masse tonali e cromatiche come portatrici di peso; e la convenzione storica, sociale, critica che stabilisce il verso preferenziale di una certa opera.

Vedere un'immagine rovesciata non è però sempre un errore, una svista o un curioso aneddoto. Può anzi diventare una pratica per ragionare. Leggenda vuole che una sera del 1910 Kandinskij, tornando a casa, abbia trovato nel suo studio un quadro meraviglioso che non ricordava di aver fatto. La tela più bella che avesse mai visto. Presto si accorse che si trattava di un suo dipinto poggiato per sbaglio a testa in giù. E lui, che all'epoca realizzava paesaggi figurativi, decise che da quel giorno avrebbe disegnato forme libere da un riconoscimento immediato. Era nato l'astrattismo.

0308

Secondo molti storici, tuttavia, l'aneddoto è inventato con malizia: Kandinskij avrebbe cioè retrodatato il suo primo acquarello non figurativo al 1910 come forma di autopromozione rispetto ai colleghi Malevié e Mondrian che cominciano a dipingere forme geometriche solo qualche anno dopo (i reticoli di Mondrian sono del 1919).

Comunque, anche se la storia è apocrifa, Kandinskij sta dicendo qualcosa di fondamentale: un dipinto rovesciato ti fa vedere cose che non avevi sospettato. È una pratica di bottega che i pittori conoscono da tempi immemori ma che si afferma ufficialmente nell'Ottocento, quando nelle

accademie si comincia a suggerire agli studenti di girare i propri quadri per esaminarli con uno sguardo più fresco e stanarne gli eventuali errori. Chiunque abbia disegnato dal vero sa bene che dopo qualche ora non si riesce più a vedere le cose per come sono, ci si è troppo dentro. In questo senso ribaltare il disegno crea uno straniamento e permette di pensarsi da fuori, quasi l'opera fosse di qualcun altro.

A questo proposito c'è una storiella emblematica raccontata da Harold Evans, storico editor del «Sunday Times». Il 1° luglio 1969 era in redazione e stava lavorando a un servizio sull'investitura di Carlo a principe di Galles, quando lo venne a trovare Henri Cartier-Bresson. Evans gli mostrò due foto molto simili, spiegandogli che non sapeva decidere quale fosse migliore per il pezzo di apertura. Allora Bresson prese le due immagini, le rovesciò, e guardandole a testa in giù cominciò a scorrere lentamente il polpastrello del dito indice sul profilo del principe. Poi si rivolse a Evans e disse perentorio: «È questa!» E così fu messa in pagina. Nella foto scartata il vestito della regina sbatteva infatti sul mento del principe, rovinando l'integrità del volto. Per capirlo era stato fondamentale ruotare l'immagine. «Perché cosi non sei distratto dal soggetto, — disse Bresson, — e puoi vedere le forme per come sono davvero».

La direzione degli angeli e quella dei demoni

Nell'aprile del 1885 Van Gogh è preso da quello che ritiene il suo primo vero capolavoro: I mangiatori di patate. Ha trentadue anni, ma solo da due si dedica all'arte in modo completo: ansia e ambizione si intrecciano, sente la responsabilità di un disegno complesso che tenga insieme più figure:

0309

Così accumula decine di schizzi e di appunti, ed è in questa occasione che compra una piccola pietra litografica per studiare meglio il soggetto e allenarsi a stampare da sé i propri lavori. Il procedimento comporta che si disegni direttamente sulla pietra che poi, una volta inchiostrata, permette di cavarne delle copie dove le figure sono rovesciate, come accade ogni volta che si timbra una matrice sopra un supporto. In una lettera al fratello Theo del 18 aprile, quasi scusandosi, definisce il risultato «sbagliato». Un termine su cui riflettere.

0309AB

0309A Van Gogh per ottenere sulla carta la stampa qui sopra,

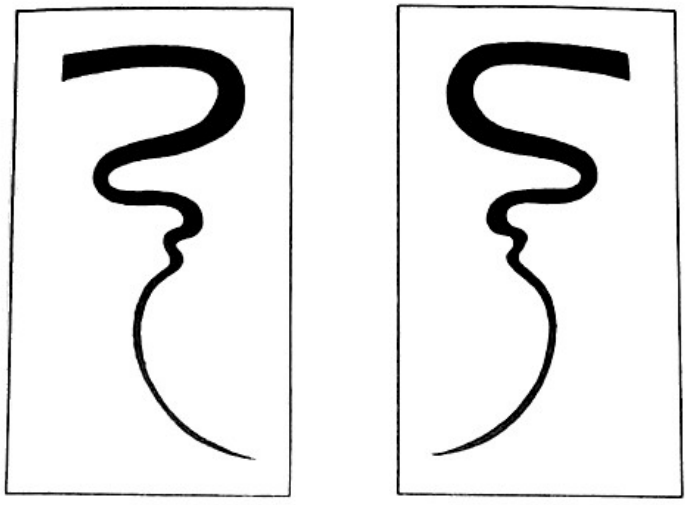
0309B deve aver eseguito sulla pietra il disegno specchiato.

A un occhio distratto le due versioni possono sembrare simili: per lui invece il risultato non è convincente perché il ribaltamento ha generato un non so che di diverso rispetto a ciò che si aspettava e che aveva in mente.

Come abbiamo raccontato nel capitolo precedente, guardare un'immagine a testa in giù può essere un'esperienza straniante e dai risvolti cosìruttivi. Si tratta ora di capire cosa accade se il ribaltamento avviene in orizzontale, cioè scambiando la destra con la sinistra.

Già nel 1435 Leon Battista Alberti consiglia l'uso di uno specchio in cui riflettere i propri disegni per sincerarsi di non aver commesso errori. E pure Leonardo la pensa allo stesso modo: una pittura vista al contrario pare fatta da un'altra persona e permette di giudicare meglio le proprie mancanze. Nella versione specchiata quello che sembrava naturale e placido può apparire come un ostacolo, e ciò che pareva sciolto può rivelarsi rigido e impacciato.

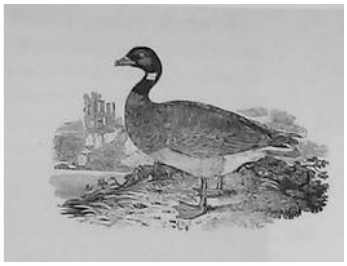
Gli artisti sono sempre stati sensibili a certi problemi. Kandinskij nel 1926 afferma con tono secco che la destra è il luogo della casa, dell'appartenenza, mentre la sinistra rimanda alla lontananza e allo spostamento:



0310

Così, secondo lui, tra queste due linee quella di destra possiede un andamento più rigido.

Dello stesso parere era anche Thomas Bewick, un secolo prima. Specializzato nel disegno di animali, sosteneva che la testa rivolta a destra o a sinistra non era una scelta neutra e andava ponderata con cura per esprimere un preciso significato. In questa maniera, nel suo lavoro, è come se il verso contribuisse a cosìruire un bestiario moralizzato.

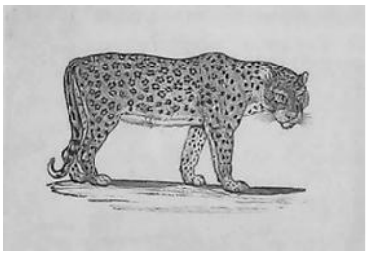
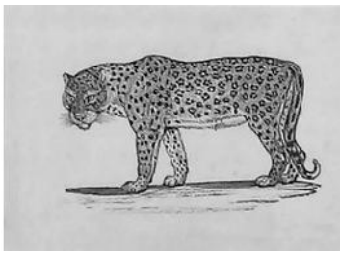


0311-312

0311 Ad esempio il cane da caccia, fedele amico dell'uomo, deve essere rivolto a destra.

0312 La tigre, pericolosa, e l'oca, un po' sciocca, guardano invece a sinistra.

Per verificare assunti di questo tipo, in tempi recenti sono stati condotti diversi test usando la psicologia sperimentale, sia con rappresentazioni statiche sia in movimento. Sono state sottoposte le xilografie di Bewick a un gruppo campione senza particolari competenze artistiche, alcune nella loro versione originale, altre ribaltate in orizzontale:

0313

Gli intervistati, pur non sapendo quale fosse il verso giusto, hanno attribuito un punteggio maggiore a quelle presentate con l'orientamento

voluto da Bewick.

È un meccanismo che coinvolge spesso la destra e la sinistra del campo e la sua potenziale direzionalità.

0317

0317A Non a caso, in una foto come questa, sentiamo la dinamica dell'inseguimento, del calcio, del pallone.

0317B Mentre, se la ribalto, si nota più che altro lo sforzo dei corpi, la tensione fisica, e meno il loro scopo.

Lo sanno bene i fotografi sportivi:

0318

0318A Se un corridore si trova al centro emerge la meccanica muscolare, vediamo l'impegno del corpo nello spazio.

0318B Se lo spostiamo sembra invece che stia arrivando da qualche parte. E il lato destro diventa un traguardo.

Per questo, nelle foto sportive, quando si vuole documentare l'arrivo al fotofinish si tende a spingere il soggetto sulla destra dell'inquadratura. Di certo è in atto l'influenza delle abitudini di lettura: la sinistra significa il

prima o qualcosa di dato; la destra il poi, il dopo, o la conseguenza di un'azione. Il prototipo classico è quello delle pubblicità dei detersivi dove a sinistra vediamo la maglietta sporca, a destra quella pulita grazie al potere del sapone. Non si tratta però di un'invenzione della pubblicità o dei fotografi moderni. Lo **spazio direzionato** è una qualità cruciale di due dei più famosi dipinti di inizio Ottocento: La zattera della Medusa (1818) di Géricault e La Libertà che guida il popolo (1830) di Delacroix:

0319-320

In entrambi c'è una fortissima diagonale ascendente. Se la Libertà fosse rivolta nel senso opposto guiderebbe meno il popolo e metaforicamente guiderebbe meno anche il nostro occhio. Il fatto che queste composizioni ancora oggi continuino a comunicare un senso di slancio è il segno di quanto la cultura attuale sia in debito con le convenzioni romantiche.

Un secolo fa, nel solco di ragionamenti analoghi, lo storico dell'arte Heinrich Wolfflin aveva definito l'angolo a destra in basso il «punto finale» del discorso figurativo. Non c'è dubbio che moltissima comunicazione visiva funzioni così: una delle regole d'oro della pubblicità è quella di mettere lì la chiusura del racconto, per esempio uno slogan oppure il marchio del produttore. Se non si rispetta la regola si rompe il percorso naturale dello sguardo, sostiene Wolfflin. In realtà di «naturale» c'è ben poco. La pittura medievale rivolta a un pubblico analfabeta — la Bibbia dei poveri, come la chiamava Gregorio Magno — non aveva direzioni tanto forti e poteva esser letta muovendosi in varie direzioni.

Uno degli ambiti dove la questione è stata investigata meglio è quello dell'annunciazione:

0321

Abbiamo due figure, l'angelo e la Madonna, che si trovano per questioni teologiche in un rapporto direzionato.

0322-323

Le parole «Ave Maria» si rivolgono alla Vergine cosf come a lei si rivolge il movimento percepito. Gli studiosi che hanno affrontato il problema hanno messo in evidenza come fino al XIV secolo l'angelo compaia indifferentemente dai due lati, e che soltanto a partire dal Rinascimento prende il sopravvento la tipologia con ingresso da sinistra, quando appunto la stampa, alfabetizzando la società in maniera massiccia, favorisce, anche al di fuori del testo scritto, immagini orientate verso est. Tuttavia, al solito,

dire che un modello è prevalente non significa che non si diano alternative: Murillo in pieno Seicento mette l'angelo a destra in molte sue opere.

0324

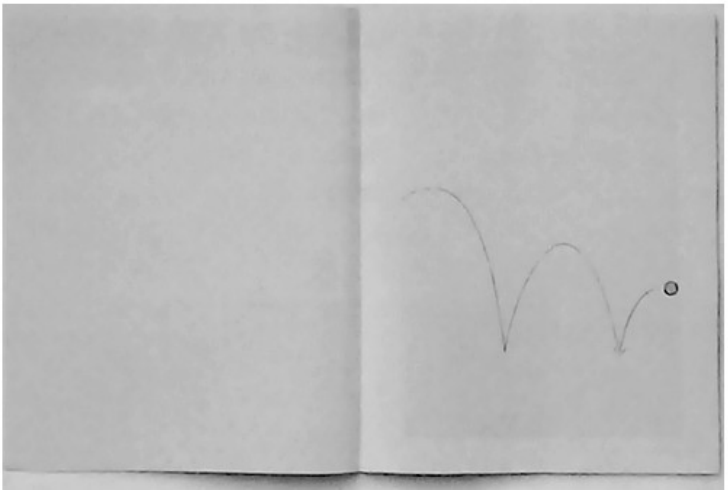
0325

La sensazione di avere una rotta è poi ancora più forte quando ci troviamo di fronte a immagini su libri e riviste: la struttura fisica dell'oggetto, il fatto

che sia composto di due metà sfogliabili, contribuisce a direzionare lo spazio pittorico in modo chiaro. Nei fumetti un calcio o un pugno producono risultati diversi a seconda dell'orientamento, proprio perché siamo trascinati dal flusso della lettura che si muove verso destra, e di cui le figure sposano l'andamento.

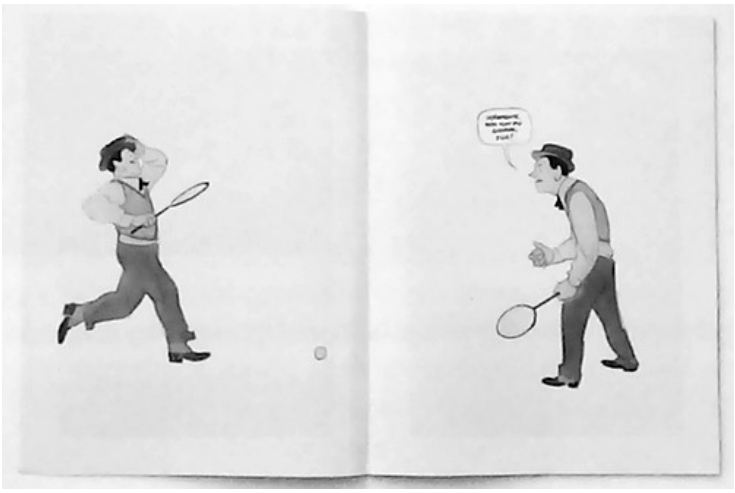
0326

Guardiamo per esempio le pagine di apertura di La signorina Else, graphic novel di Manuele Fior. Compare una pallina che, rimbalzando, entra in scena da sinistra:



0327A

Se giriamo pagina, ecco entrare in scena un personaggio che la insegue e la raccoglie, secondo la medesima direttrice. La doppia pagina di un libro è insomma simile a un palcoscenico, ma rispetto al teatro o al cinema, i personaggi interagiscono col verso delle parole.



0327B

Hergé, il creatore di Tintin, ha sempre ubbidito a questa norma senza mai sgarrare, e l'ha pure teorizzata: se un personaggio sta andando da qualche parte deve essere rivolto senza deroghe verso la destra della vignetta; se torna, a sinistra. Il linguaggio di Tintin è alla perenne ricerca di una chiarezza espositiva: non ci sono tratteggi, sfumature, contrasti troppo marcati. Ma Hergé va oltre: trasforma un'abitudine in stile, al punto che l'iconografia del protagonista, anche in gadget e merchandising, è ormai legata al suo correre in una direzione precisa.

0328-329

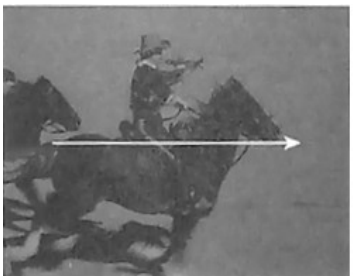
Oppure pensiamo ai videogiochi di tipo arcade, come Super Mario Bros., in cui l'evoluzione della trama, il superare ostacoli e quadri, comporta sempre uno spostamento dello stesso tipo.

È un meccanismo semplice e preciso: «andare» vuol dire avere non solo una direzione, ma anche uno scopo. «Tornare» o «scappare» significa invece spostarsi lontano da qualche cosa. La conseguenza è che una figura che si muove contro il verso di lettura finisce per suggerire una sfumatura negativa o comunque meno progressiva.

Un esempio da manuale lo troviamo in Ombre rosse — il western prototipico che definisce il genere —, dove la carrozza inseguita dagli indiani è ripresa mentre scappa verso sinistra:

0330AB

Non è un fatto scontato: la storia parla di un gruppo di persone che a bordo di una diligenza va da Tonto in Arizona a Lordsburg nel Nuovo Messico passando per un territorio apache. Se osserviamo il percorso su una carta geografica ci accorgiamo che si tratta di uno spostamento verso sud-est e quindi, secondo la convenzione dei planisferi, verso destra. Decidere di inquadrare la diligenza che si muove verso sinistra è perciò una scelta precisa, formale, mirata ad amplificare il senso di fuga. Nel finale, non a caso, il sesto cavalleggeri entra in scena e salva i buoni correndo verso destra, spostandosi cioè secondo la traiettoria di lettura degli occidentali «civilizzati»:



0330C

Il quadro visivo può essere infatti caricato di valenze morali importanti per raccontare la storia. In Biancaneve e i sette nani (1937) di Walt Disney i personaggi buoni si spostano sempre da sinistra a destra: così fa il principe entrando in scena e cosi fanno i nani quando escono dalla miniera o quando corrono a salvare la principessa. Le forze del male invece si muovono verso sinistra. Il modello è ribadito per l'intero film, fino a 'culminare in questo:

0331

Sul piano iconografico ci troviamo di fronte a una annunciazione ribaltata, in cui, a differenza dell'angelo, la strega non porta salvezza ma morte. Le cause vanno però cercate con molta probabilità nella tradizione teatrale più che nella pittura sacra. Una norma degli spettacoli di corte di epoca elisabettiana comportava che la regina delle fate entrasse in scena sempre dal lato sinistro del palcoscenico, mentre la destra spettava al re dei demoni. Non a caso nella maggior parte delle illustrazioni ispirate al Macbeth shakespeariano le streghe occupano il lato destro del quadro e sono rivolte a sinistra. In fondo la strega, così come il lupo, è qualcuno che si para davanti al percorso dell'eroe impedendogli di proseguire. Questa consuetudine coreografica lascia tracce importanti nell'uso dello spazio scenico. Ancora nel XX secolo i registi hanno evidenziato come il pubblico teatrale sia abituato a fissare prima il lato sinistro del palco e poi il destro; e del resto la Biancaneve disneyana deve molto al modello operistico ottocentesco, al balletto e alla pantomima.

Da tutti questi esempi emerge con chiarezza il ruolo delle convenzioni di lettura nel decifrare le immagini. La conseguenza percettiva è che — secondo la maggior parte degli osservatori occidentali — una cosa messa sul lato sinistro del quadro apparirebbe più importante perché viene prima nell'ordine di lettura. Mentre una cosa a destra darebbe la sensazione di essere più pesante:

0332-333

0334

0335

0335A Ovvero qui le ciliege sarebbero più importanti delle albicocche.

0335B Mentre qui le ciliege apparirebbero più pesanti anche se le albicocche vengono prima.

Ora, però, che la metà destra sembri più pesante emerge anche con osservatori giapponesi o arabi che sono abituati a leggere nel verso opposto. Riflettendo su un fatto simile, in tempi recenti, molti studiosi hanno ridimensionato il ruolo della lettura, chiamando invece in causa la «lateralizzazione», cioè il coinvolgimento dei due emisferi cerebrali in compiti diversi a prescindere dalla cultura e dal tipo di alfabetizzazione ricevuta. Per esempio i mancini attribuirebbero un minor peso alle cose sul lato destro del quadro anche se leggono secondo i codici occidentali: come a dire che percepiamo qualcosa in una certa posizione anche perché possiamo afferrarla in un certo modo. Un'ipotesi alternativa ha invece chiamato in causa la dominanza oculare, cioè il prevalere dell'occhio destro nella scansione della scena. La maggior parte delle persone difatti, inclusi i mancini, quando fa una foto punta il mirino con l'occhio destro. Questi comportamenti conferirebbero alla metà destra una decisa rilevanza per quasi tutti.

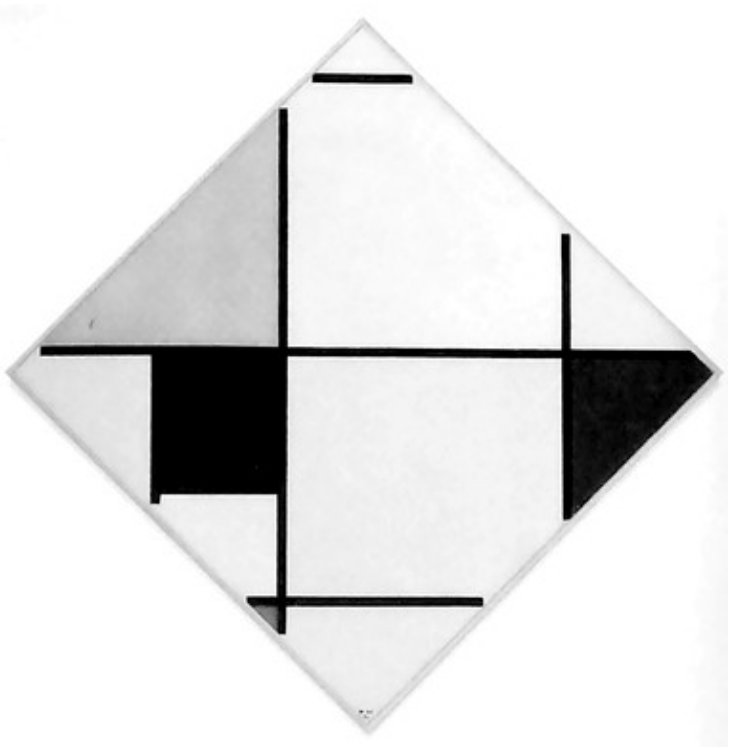
Come si vede la faccenda è complessa e coinvolge sia aspetti culturali sia psicobiologici: e dunque voler trovare una risposta unica a questo tipo di problemi **è un giro a vuoto** che conduce ad affermazioni banali e generiche. La percezione non è un meccanismo dato una volta per sempre, ma un processo. Dobbiamo tener conto delle maniere con cui usiamo il corpo, di come ci spostiamo nello spazio, delle consuetudini scrittorie (che sono di tipo muscolare) e di quelle di lettura (che sono guidate dalle convenzioni). Una cosa però è certa: lo spazio visivo non è «**isotropo**», ossia la destra e la sinistra non risultano uguali né a guardarle né ad agirle.

Ecco perché Van Gogh reputa sbagliato il suo disegno ribaltato: quando disegniamo qualcosa riversiamo inevitabilmente sulla carta il modo in cui pensiamo lo spazio e senza esserne coscienti tendiamo a far pesare la destra in modo diverso rispetto alla sinistra. Questi comportamenti si depositano nel disegno al punto da poter essere riconosciuti da un

osservatore esterno, specie se avvezzo alle cose d'arte. Si è visto infatti che chi maneggia parecchie raffigurazioni o le produce — e cioè pittori, disegnatori, fotografi, art director — è in generale più capace di riconoscere se un'immagine è presentata al dritto o al rovescio, pure se non l'ha mai vista prima. Potremmo perciò dire che, nelle faccende visive, la cultura, in ogni suo aspetto, è un volano per la biologia.

Molto rumore per una diagonale

È il 1917 quando Theo Van Doesburg e Piet Mondrian fondano «De Stijl», la rivista dove teorizzano i principî di una nuova arte, battezzata **«neoplastica»**, incentrata sulla riduzione a forme essenziali, sull'uso di colori primari e strutture compositive razionali. Soprattutto Mondrian vuole far fuori, insieme alla figurazione, gli aspetti emotivi, passionali, anche tragici che accompagnano, si può dire da sempre, le faccende artistiche. Il neoplasticismo non ambisce però alla pittura astratta (come fa Kandinskij), bensî alla pittura assoluta. Cioè un quadro non dovrà più essere una finestra sul mondo, una rappresentazione o un'imitazione delle cose visibili, ma sarà lui stesso «una cosa». Per questa ragione è cruciale sbarazzarsi di tutti quei segni che possano suggerire profondità, visto che la terza dimensione è da sempre tra i principali indizi di realismo. Ed è qui che Mondrian si schiera contro l'uso di linee diagonali, perché — sostiene rimandano sempre a un'idea di volume, somigliando in modo inevitabile a dei raggi prospettici. Ecco il motivo per cui nelle sue opere troviamo solo righe orizzontali e verticali, perfino quando l'opera è a forma di losanga. Van Doesburg, però, si dimostra possibilista sull'uso di linee oblique che invece, secondo lui, dinamizzano le composizioni senza per forza rimandare al disegno realistico. La reazione di Mondrian è drastica: chiude con Theo ed esce da De Stijl. La storia è piena di uomini che hanno litigato per una donna, più raro è troncare un'amicizia per una diagonale. Ma gli artisti, del resto, si occupano di forme: potrebbero non prendere sul serio una questione del genere?



[0336]

Raccontavamo qualche pagina fa che il Rinascimento scopre la prospettiva centrale e ne fa un'immagine simbolica dell'universo. Abbiamo anche visto come la centratura conferisca stasi e solennità alle composizioni. A metà Cinquecento, però, alcuni artisti iniziano a spostare il fuoco prospettico, lo decentrano, magari con spregiudicatezza, trasformando i raggi visuali in diagonali violentissime. Il risultato è appunto meno rassicurante e, per certi versi, rispecchia il nuovo clima politico. Dopo l'attacco alla Chiesa da parte di Lutero e in un Paese devastato da sacchi e guerre, in Italia non c'è più spazio per composizioni immobili e rassicuranti: è come se decentrando il quadro si ribadisse la mancanza di punti fermi, che siano sociali, religiosi o morali. E quello che fanno i pittori manieristi, alla ricerca di messe in scena più inquiete rispetto alla geometria salvifica della generazione precedente. Tra i maestri della nuova sensibilità c'è Jacopo Tintoretto:

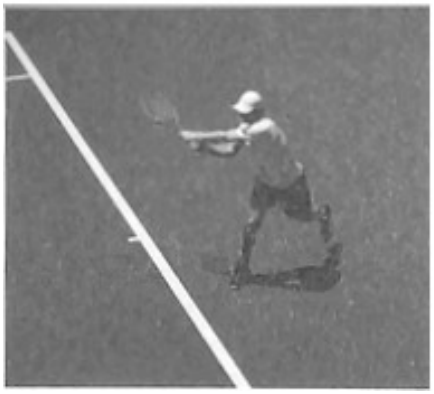
0337

Nei suoi dipinti i profili architettonici si mutano in segni obliqui accelerati e ansiosi, e la prospettiva diventa un vortice che risucchia tutto, compreso chi guarda il quadro.

Da questo momento, nell'arte, la diagonale prenderà sempre più piede: non è solenne come il centro assoluto, nondimeno consente effetti iperbolici. Se in passato la simmetria e la centralità erano state predilette dai regnanti quali forme simboliche del comando, nel mondo moderno si ha una coscienza diversa del proprio ruolo, che appare più friabile e incerto. Ad esempio quando Napoleone conquista il potere nel 1799, Jacques-Louis David lo ritrae così, mentre attraversa le Alpi:

0338AB

Una diagonale assoluta ed eroica che taglia lo spazio senza esitazioni. Un sovrano medievale o un papa del Rinascimento non si sarebbero mai fatti ritrarre in questo modo. Qui c'è la forza del condottiero, la prepotenza di chi prende ciò che sente spettargli, e l'impennata del cavallo ne simboleggia la gloria; ma c'è pure l'instabilità di chi sa che essere disarcionati fa parte del gioco. La diagonale è il correlativo del divenire, dell'accadere, dello spostarsi. E ha il potere di rendere dinamico anche l'evento più noioso: Napoleone in realtà varcò le Alpi lentamente, a dorso di un mulo, in una splendida giornata di sole, ma non c'è dubbio che come lo ha disegnato David sia molto più coinvolgente. Soprattutto per questo il successo della diagonale è venuto crescendo negli ultimi tre secoli, entusiasmando la cultura romantica e divenendo uno stratagemma indispensabile per la pubblicità. I tagli sbiechi sono infatti quelli che più di tutti raccontato le tensioni dei nostri tempi: che si tratti di inquietudini dell'anima o di frecce pubblicitarie.



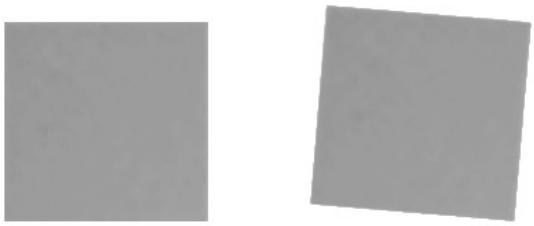
[0339-340-341-342]

0343

Alla diffusione di un modello del genere contribuiscono anche le innovazioni tecniche, per esempio l'introduzione nel 1914 della Leica, la prima fotocamera compatta, che consente con la sua inedita maneggevolezza di fare foto inclinate senza sforzo, in qualsiasi posizione, come quella qui sopra scattata da Moholy-Nagy; una cosa che le ingombranti fotocamere ottocentesche montate sul treppiede non permettevano. Insomma, a dispetto di quello che pensava Mondrian, la diagonale è stata una grande protagonista del mondo moderno. Dobbiamo perciò analizzarne nel dettaglio il funzionamento.

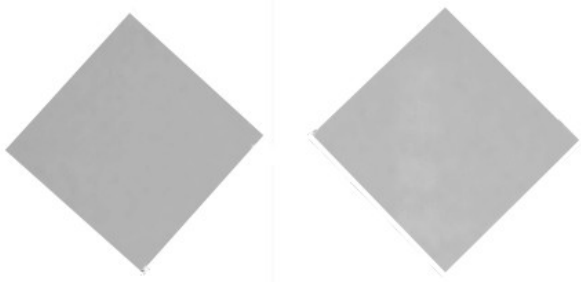
Da tempi remoti, per costruire un muro dritto, i carpentieri usano uno strumento semplice e ingegnoso: il filo a piombo, ossia un pezzo di corda a cui è attaccato un peso che rende evidente la presenza della gravità e quindi la drittezza delle cose rispetto al suolo. Lo strumento che invece

dichiara l'orizzontalità, quello che si usa per appendere un quadro, è la livella con la bolla. Al di là di questi attrezzi, tuttavia, siamo portati a riconoscere l'ortogonalità in modo spontaneo: se un quadro è appeso un po' storto ce ne accorgiamo subito, senza fare calcoli, e molti non resistono alla pulsione di raddrizzarlo. Lo si può verificare in maniera empirica: se guardiamo i due quadrati qui sotto ci accorgiamo subito che il secondo è un po' sbilenco, rispetto al suolo (quattro gradi, per l'esattezza):



016

Ma se osserviamo questi altri due la differenza è meno percettibile, anche se c'è, ed è sempre di quattro gradi:



017

È come se il nostro occhio avesse incorporati una livella e un filo a piombo psicologici. Nella corteccia visiva primaria sono infatti presenti neuroni sensibili all'orientamento dei contorni e, siccome ci siamo evoluti in un contesto in cui agisce la gravità, le cellule che rispondono alle linee orizzontali e verticali sono in numero superiore rispetto a tutte le altre, permettendo così una maggiore acutezza nel riconoscere se qualcosa pende o sta dritta.

Predisposizioni simili vengono rinforzate, negli anni, avendo a che fare col mondo, ogni giorno: sappiamo che qualcosa che poggia tende a rimanere in quella posizione, mentre ciò che sta in bilico può spostarsi, cadere,

ribaltarsi. A questo dobbiamo aggiungere che, ormai da qualche secolo, viviamo in contesti architettonici fortemente ortogonali che ci hanno abituato a distinguere le più piccole pendenze. Un uomo cresciuto nella savana non bada al quadro storto quanto chi è abituato a vivere in un appartamento. Le strutture cerebrali hanno insomma bisogno di precise condizioni storiche per potersi esprimere.

0008AB

0008A La conseguenza sul piano figurativo è che l'orizzontalità racconta lo spazio dato, il mondo cosi com'è, senza accadimenti. C'è un senso di riposo, di calma o di vastità.

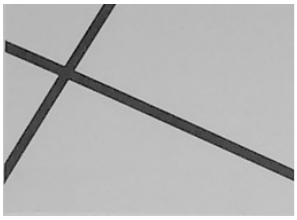
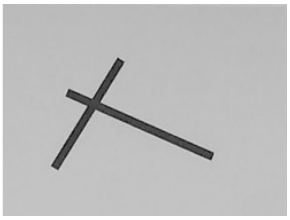
0008B L'inclinazione rende invece la scena dinamica, mossa, in divenire. Anche un po' angosciosa. Il cervello interpreta le righe oblique come oggetti pendenti rispetto al suolo.

Insomma: un orizzonte inclinato è innaturale per lo sguardo e suscita una sensazione di mal di mare o di vertigine, simile ai film girati con la camera a spalla. E un nodo cruciale: una diagonale risulta infatti instabile e dinamica solo in rapporto al quadro generale in cui la vediamo agire. Consideriamone allora subito un'applicazione pratica.

Nel 1874 Thomas Eakins ritrae John Biglin, campione di canottaggio, e lo inquadra cosi:

0344

L'energia della composizione sta nell'incrocio del braccio col remo che tratteggiano due tagli nel campo visivo. Sentiamo la forza muscolare e la resistenza dell'acqua. L'effetto è possibile appunto perché le diagonali instaurano rapporti precisi con i lati del dipinto: tanto più i segni obliqui si scontrano con i bordi dell'immagine, tanto più marcato emerge il vigore del protagonista. Ossia percepiamo la dinamica delle diagonali perché le vediamo in contrasto con la rigidezza della cornice. Una diagonale è infatti tale solo in relazione alla forma che la contiene.

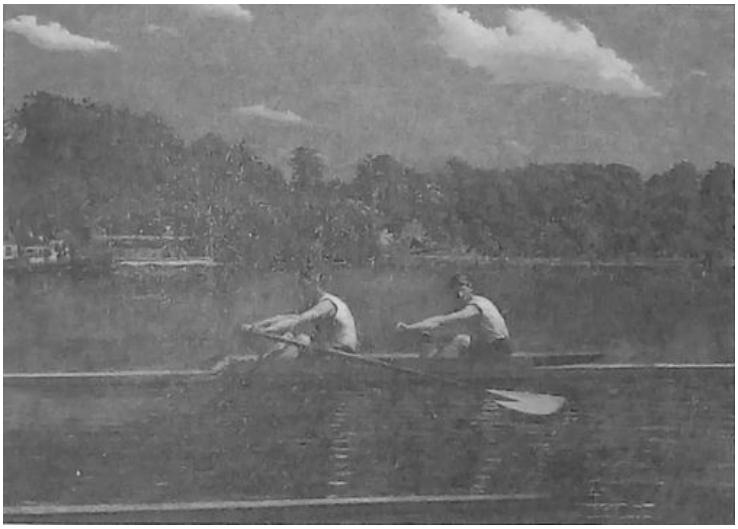



018AB

018A In generale dei segni che attraversano i margini del quadro producono tensioni e resistenze, forti, decise.

018B Se sono lasciati liberi, senza l'impedimento dei bordi, la loro energia si attenua e l'effetto è più morbido e fluttuante.

Come controprova osserviamo un'altra tela, sempre di Eakins, dove Biglin compare insieme al fratello:



0345

Il disegno è grossomodo lo stesso, però l'inquadratura, più ampia, leva forza al soggetto. Diminuendo il contrasto trasversale c'è il gesto ma non c'è più lo sforzo.

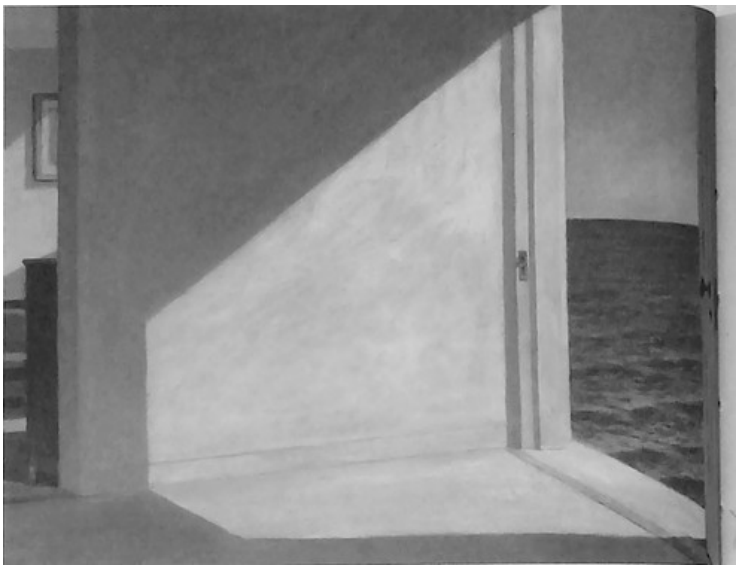
Un meccanismo analogo lo troviamo nella tavola qui sotto disegnata da Giorgio Santucci per «Dylan Dog»: la ferocia con cui il protagonista si sta muovendo non è dovuta solo al disegno mosso e concitato, bensì al rapporto che i gesti sghembi instaurano con i bordi squadrati delle vignette.

PH'NGLUI MGLW'NAFH ALETHEIA!
PH'NGLUI MGLW'NAFH ALETHEIA!
Z'LYEH WGAH'NAGL FHTAGN!

[0346]

0347

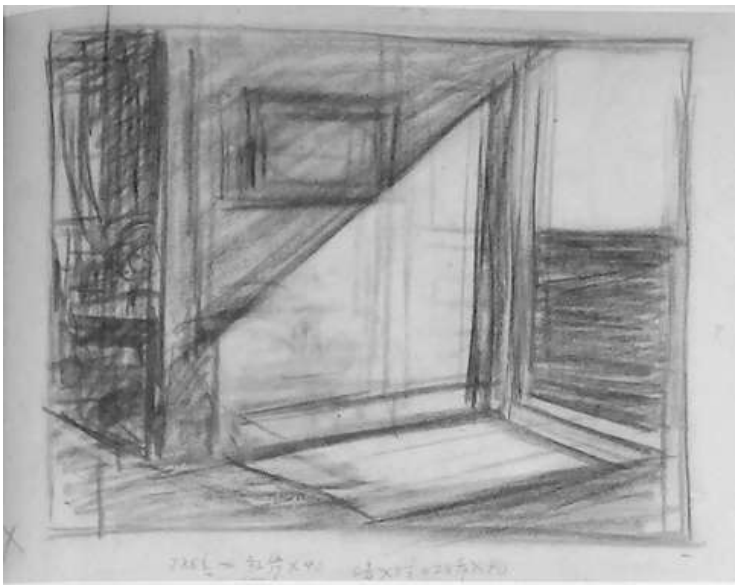
Le diagonali possono tuttavia essere meno evidenti o sottintese. In questa foto di Arthur Rothstein, per esempio, il gioco è allusivo. E il ritratto di un tosatore di pecore del Montana. Siamo nel giugno del 1939: un pezzo di straccio bianco si solleva, trascinato dal gesto di asciugarsi. La stoffa si dispone parallela alla diagonale del braccio, e ne ripete la posa: l'istante è congelato in due obliqui equivalenti e perfetti. Visibili, ma non gridati.



[0348]

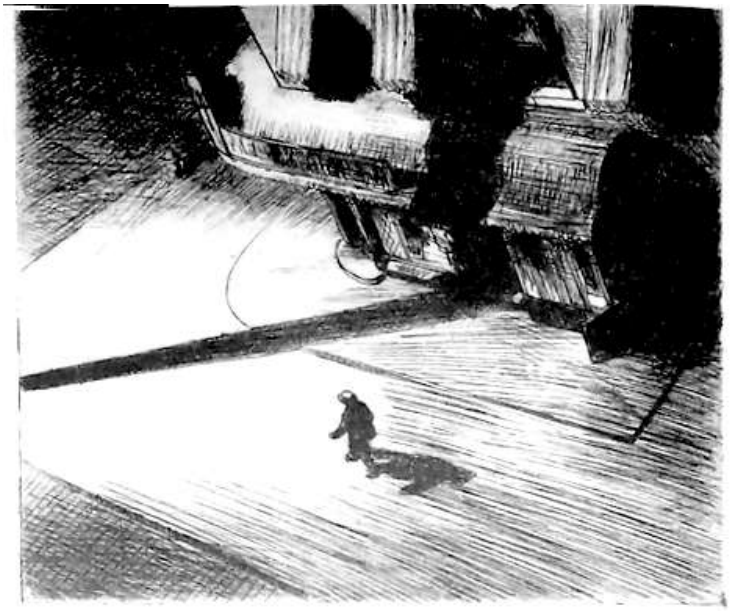
C'è però anche chi ha usato le diagonali per raccontare non il movimento ma il silenzio. In questo dipinto di Edward Hopper la stanza è minimale, poche righe dritte configurano uno spazio spoglio, all'apparenza calmo. Al centro spicca la luce della porta che descrive sul muro una traccia obliqua. Di solito si crede che un pittore disegni lo spazio e poi ci aggiunga i colori e le ombre. Non sempre è così. Se guardiamo, nella pagina a fianco, il bozzetto realizzato da Hopper mentre pensava il quadro, ci accorgiamo che la diagonale c'è da subito. Anzi è un segno di matita insistito, calcato, fortemente voluto, al punto che sembra precedere ogni altra cosa, perfino il muro su cui poggia. Insomma l'argomento dell'opera è la diagonale, dal primo istante in cui è stata inventata.

Ora, capita nel tempo libero, nei momenti di pigrizia, di stare stesi sul letto o sul divano e ritrovarsi a fissare le pareti:



0349

l'occhio vaga e il muro che abbiamo di fronte finisce per essere tutt'uno con la nostra indolenza pensosa. Ma quello che nella vita comune è un attimo a cui non diamo importanza può diventare nella mente degli artisti un pensiero dominante. Hopper ha dichiarato più volte di aver lavorato per anni con un'unica ossessione: riuscire a restituire sulla tela l'effetto della luce nello spazio. Ecco perché inizia dalla diagonale, perché quella lama di luce gli permette di rivelare la sostanza del muro e da li portarci dentro una melanconia più alta, esistenziale. I suoi quadri sono famosi per questa solitudine muta: pompe di benzina sperdute nel nulla, camere d'albergo spoglie, individui alienati nella luce fredda di un diner notturno. Una solitudine in cui risuona, però, un'eco di pericolo, come ci fosse un crimine in filigrana o un segreto da svelare. Hopper è difatti malinconico, ma anche noir.



0350

Nel disegno qui sopra le diagonali non rendono dinamico lo spazio, ne fanno emergere gli aspetti inquieti. D'altra parte, cosa c'è di più thrilling di una luce che taglia un muro di trasverso? Si possono citare decine di film e di romanzi che iniziano con la luce che filtra dalle veneziane disegnando diagonali sulle pareti e sui corpi.

0351

È la quintessenza del film giallo, torbido, hard boiled, da La fiamma del peccato (1944) a Blade Runner (1982).

0352-353

E come per molte cose che ci sembrano sempre esistite c'è invece qualcuno che le ha inventate. Il suo nome è **Ernest Haller**, uno dei fondatori dell'immaginario moderno: dirige la fotografia variopinta di Via col vento, con cui vince l'Oscar, e il bianco e nero crudissimo di Che fine ba fatto Baby Jane? (1962). E nel frattempo scopre la diagonale. Nel 1945, insieme al regista Michael Curtiz, si inventa uno stile per illuminare lo spazio che farà scuola:

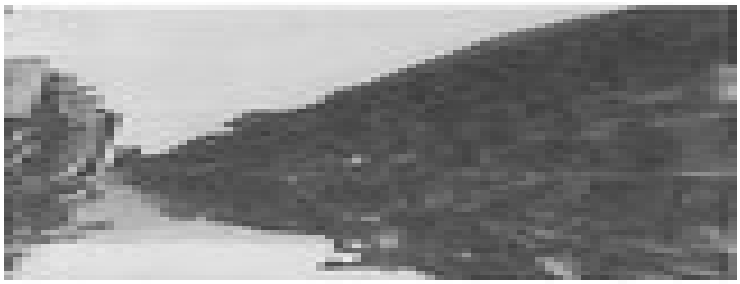
0354

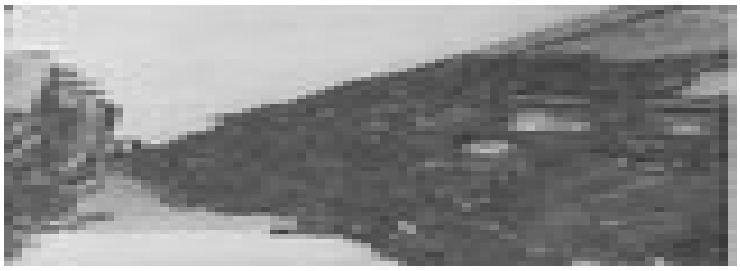
Il film è ***Il romanzo di Mildred***, un classico con Joan Crawford, tratto dall'altrettanto classico romanzo di James Cain, l'autore di Il postino suona sempre due volte, il noir per eccellenza. Se fino a quel momento a Hollywood la norma era di usare le ombre solo per i fondali, cosi da valorizzare gli attori illuminandone il viso, qui lo schema è sovvertito. Le ombre oblique ricadono direttamente sul volto della protagonista.

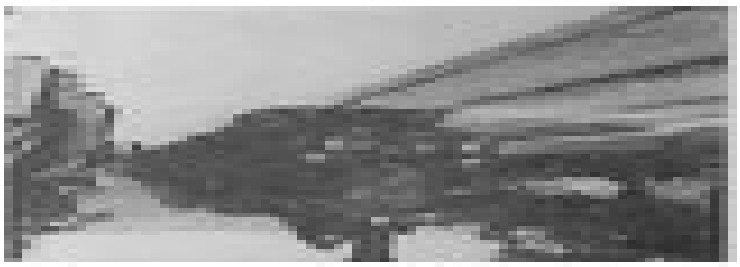
Un segno dal deciso potere grafico e narrativo: fa spiccare il soggetto nel fotogramma e allo stesso tempo lo rende inquieto; ne valorizza i lineamenti ma ne simboleggia pure i lati oscuri; scolpisce i volti e insieme li ferisce: è un'ombra ed è pure un taglio che, dividendo in due lo spazio, allude a una doppia verità. Il successo è enorme, ma è di quei trionfi tanto pervasivi da risultare invisibili. Oggi quasi nessuno sa chi è Haller, eppure la sua invenzione ci fa compagnia ogni volta che guardiamo un film, una serie tv o un fumetto. In ogni caso a Hollywood non si inventa mai dal nulla: quei contrasti luministici si ispirano alla pittura di Caravaggio. Il prototipo di ogni ombra trasversa e tormentata compare infatti per la prima volta nel 1600 ne La vocazione di san Matteo:

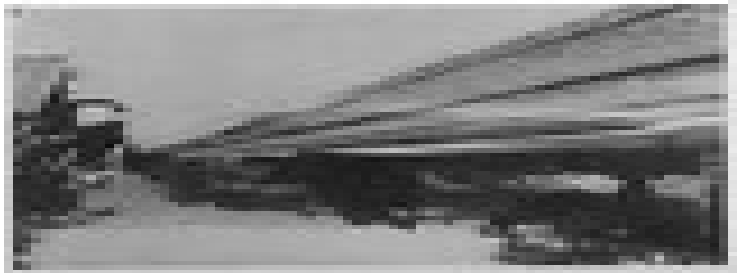
0355

Nella pittura medievale e rinascimentale le ombre erano soltanto il lato scuro delle cose, un mero fatto fisico. Caravaggio ne fa invece un meccanismo retorico, si inventa una lama - naturalistica solo in apparenza - che seziona la tela accompagnando il gesto della mano di Cristo. La striscia d'ombra rende eloquente la traiettoria del dito, la amplifica. Stavolta una diagonale simboleggia il movimento della luce divina verso i mortali: è il correlato tangibile della vocazione di Matteo.









0356A

L'esempio più celebre di diagonale cinematografica lo troviamo però in un film di appena cinquanta secondi che ha fatto la storia del cinema; L'arrivo di un treno alla stazione di La Ciotat dei fratelli Auguste e Louis Lumière. Siamo nel 1896. All'inizio il treno non c'è, si vede solo la banchina. I binari imbastiscono una riga che dall'angolo sinistro in basso sale su, fino al margine opposto. Una fuga prospettica. Poi arriva il treno, che percorrendo quella riga la fa brillare la locomotiva ci viene addosso secondo una diagonale accelerata che rende centrifuga e acuminata la velocità. Leggenda vuole che alla prima proiezione di questa scena il pubblico fosse scappato impaurito, convinto che il treno lo avrebbe travolto. In realtà è solo un mito, una storiella inventata a posteriori. Non abbiamo nessuna testimonianza del fatto che quel giorno la gente sia fuggita dalla sala, anzi gli spettatori erano entusiasti dell'effetto. La cosa stupefacente invece, a pensarci oggi, è un'altra: la cinepresa dei Lumière non aveva mirino, cioè non c'era nessun buco dove guardare per impostare l'inquadratura. Abituati alle videocamere, alle macchine fotografiche, ai cellulari, è difficile riuscire a immaginare che cosa significasse fare una foto o addirittura un film «a occhi chiusi». I registi piazzavano una scatola davanti al mondo e poi giravano una manovella. Così.

0356B

Alla cieca. Eppure se andiamo a vedere la filmografia dei Lumière i risultati sono sempre perfetti. Ogni scatto è composto in maniera elegante, sensata, narrativa. L'intelligenza visiva dei due fratelli e dei loro collaboratori sta nell'anticipare con l'immaginazione come verrà fuori il fotogramma finito. Tutto ciò è possibile perché i Lumière non stanno mettendo una cinepresa davanti a un treno, la stanno posizionando davanti a una diagonale. E come se già la vedessero. Nel 1900 la novità del cinema è che si muove e deve far vedere che si muove. Ancora oggi, gli anglosassoni, il cinema lo chiamano movie, immagini che si muovono. E la diagonale è l'essenza figurativa del movimento: instabile, dinamica, enfatica, emotiva, struggente, tragica, perfino noir. Per questo è stata cosi amata dall'entertainment. Per questo Mondrian voleva farla fuori.

VI. Composizione

[0357]

Metafisica delle ciotole

[0358]

Tra i rituali dell'infanzia c'era quello di fare il presepio insieme a mio fratello. Mettevamo i vari pezzi sul piano, li commentavamo, valutavamo le possibili disposizioni. Ogni tanto andavamo a chiamare mia madre per

farglielo vedere. Lei squadrava l'insieme e suggeriva qualche modifica: «Ci sono troppe pecore a destra, dovete sparpagliarle di più». Mio fratello, infastidito dalla correzione, ribatteva che nella vita può capitare che ci siano più pecore a destra, le pecore non conoscono la geometria e si mettono dove gli pare a loro. Ma mia madre tagliava corto: «Il presepio non è la vita. Il presepio è un tipo di quadro e, se si notano troppo le pecore, finisce che non si vede più Gesù bambino».

Altre volte chiamavamo mio padre. Lui guardava il lavoro fatto e diceva: «Le pecore sono troppo regolari, sembrano calciatori su un prato all'inglese. Dovete poggiarle in modo più naturale, come se stessero brucando in giro».

Sistemare Gesù, la Madonna, Giuseppe, il bue e l'asino era una cosa semplice che si faceva in cinque minuti. Anche perché seguono un codice dato, simile a un pentagono. Al massimo si poteva discutere se la Madonna dovesse stare a destra o a sinistra rispetto a Giuseppe, come fanno le coppie col letto matrimoniale. Disporre le pecore richiedeva invece ore di lavoro, decisioni e ripensamenti. Spesso toccava smontare ogni cosa e ricominciare da capo, oppure bisognava concentrarsi su aggiustamenti millimetrici, con rettifiche continue fino alla vigilia di Natale, Non si trattava di un problema da poco: pur non essendo il soggetto del presepio, era grazie alle pecore che si otteneva il colpo d'occhio necessario a far funzionare l'insieme, Bisognava trovare il giusto mezzo tra geometria e casualità, disporre con giudizio e al tempo stesso sparpagliare con nonchalance. Così, tra un commento e l'altro, si andava avanti, cercando il giusto equilibrio, finché a casa non erano tutti appagati,

Ora, però, c'è da dire che questa idea del giusto colpo d'occhio non è l'unica strada per fare un presepio. Per esempio in quello napoletano si moltiplicano le singole scene aneddotiche e lo spazio viene invaso da tante situazioni diverse: oltre alle pecore ci sono il pizzaiolo, il fornaio, l'acquaiola, persino il poliziotto o il calciatore. E non c'è colpo d'occhio: la Madonna e il Bambinello sono persi nel brulicare della vita quotidiana,

Il presepio che avevano in mente a casa mia era invece di tipo modernista: pochi pezzi su un campo verde, Per questo le pecore erano così importanti, perché contribuivano a far spiccare i protagonisti, come le comparse in un kolossal hollywoodiano.

Io e mio fratello non potevamo saperlo, eppure in quei dibattiti erano contenute molte delle idee che hanno caratterizzato la discussione sulle immagini degli ultimi cinque secoli. Mia madre, rivendicando che il presepio è un tipo di quadro, rappresentava quegli artisti per cui le opere sono una messa in scena, un'interpretazione estetica della realtà. Mio fratello, al contrario, sostenendo che le pecore andassero lasciate come capitava, incarnava il punto di vista del fotografo di reportage che si limita a documentare i fatti: se le pecore si sono ammassate in un punto dello spazio, pazienza, così è la vita.

Quale che fosse il giudizio finale, c'è però un aspetto che risulta emblematico: ossia mia madre, mio padre, mio fratello, prima di dire la loro, si fermavano per osservare l'insieme. Si fermavano. Guardavano. E poi dicevano. Ecco, questa attenzione all'effetto generale per decidere come cambiare le cose, è il cuore di quella che si chiama «composizione».

Paul Cézanne, per più di trent'anni, ha dipinto nature morte usando sempre gli stessi oggetti: un vaso verde, una bottiglia di rum, una scodella e dei frutti. Lo ha fatto decine di volte: spostandoli e arrangiandoli in vario modo.

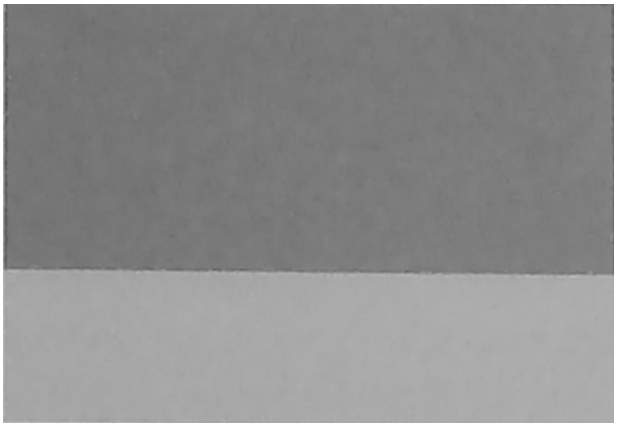
0359-335-360-361

Ci sono sei quadri, realizzati nel 1877 - quando aveva preso in affitto un appartamento a rue de l'Ouest a Parigi -, in cui queste cose mutano posizione di fronte alla medesima carta da parati. A un occhio profano possono sembrare sempre la stessa opera. Perché lo faceva? Perché non rappresentava qualche altra cosa? In realtà, è legittimo pensare che a Cézanne di quelle bottiglie e di quelle scodelle non fregasse poi molto; ciò che gli interessava erano le possibilità combinatorie che venivano fuori a ogni nuova variazione, come un musicista che improvvisa su una melodia data. Non si trattava insomma di trovare l'assetto giusto — visto che non esiste una composizione più corretta di un'altra -, quanto di far apparire i vari oggetti come un discorso unico, coerente e armonico. Una faccenda di sensibilità, non di geometria.

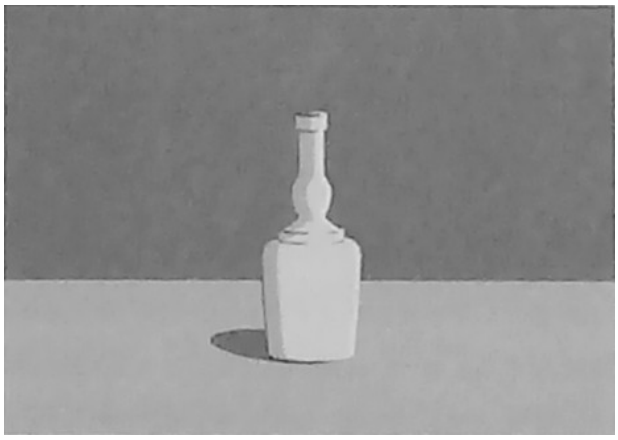
Il fatto che abbia ragionato per tanti anni sulla disposizione di un gruppo di stoviglie rivela che gli impressionisti non dipingevano sempre tutti all'aria aperta la vita cosi com'è, naturale e spontanea. Cézanne sta affrontando un problema classico, accademico, da atelier: come arrangiare il mondo guardato. Usando il lessico teatrale potremmo dire che sta costruendo una specie di «messa in scena», alla maniera degli attori che si distribuiscono sul palco secondo le decisioni del regista: c'è un artificio, un patto visivo tra lo spettacolo e il suo pubblico.

In modo analogo si racconta che Edward Steichen abbia fotografato una coppa e una salsiera per mille volte, cambiandogli di continuo posto, illuminazione, rapporto, per capire meglio gli effetti della luce e dello spazio. Questi artisti, spostando di qualche centimetro un bicchiere o una ciotola, si stanno ponendo una domanda antica quanto la pittura: come cambia il nostro sguardo al cambiare dell'ordine delle cose. Ragione per cui la natura morta è stata, negli ultimi quattro secoli, lo spunto per molte riflessioni teoriche. Per Manet è il banco di prova di tutta l'arte, la pietra di paragone per valutare la qualità di un pittore: ovvero, se sai comporre una manciata di mele poggiate su un tavolo, se sai raccontare il senso dell'esistenza attraverso pochi pezzi disposti con giudizio, allora puoi dipingere davvero qualunque cosa.

Per spiegare il senso profondo di un'affermazione simile ci aiuteremo con uno schema. Prendiamo uno spazio:

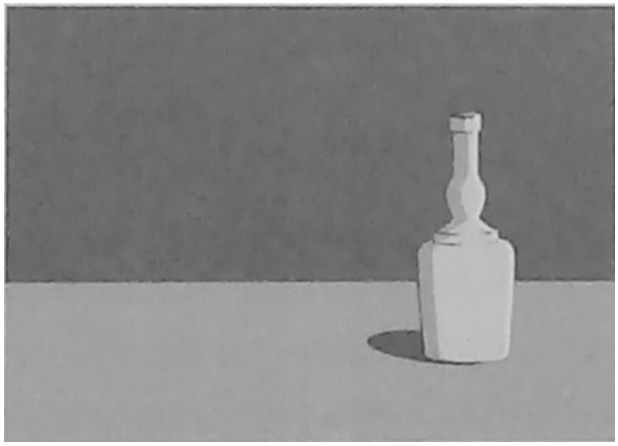

018

Ora mettiamoci qualcosa, per esempio una bottiglia. Questa entra subito in rapporto con il campo che la contiene: la vediamo al centro e ci trasmette un senso di immobilità:



019

Se però viene decentrata,

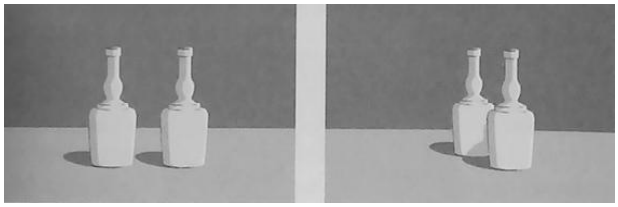


020

ecco che la composizione acquista dinamismo. E appaiono delle tensioni tra l'oggetto e lo spazio generale.

021

Se a questo punto entra in scena un secondo oggetto, l'insieme diventa ancora più articolato, per via delle molteplici attinenze che si instaurano fra i pezzi in gioco e che saltano all'occhio senza bisogno di pensarci su.

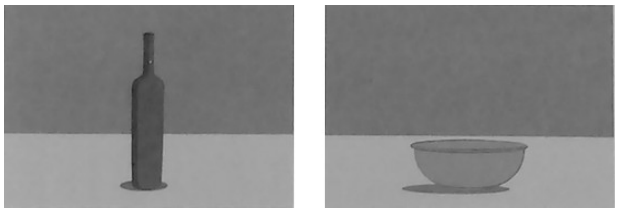


022AB

022A Se i due oggetti sono uguali, otteniamo un effetto di ripetizione e simmetria: le bottiglie appaiono gemelle.

022B Mettendone una avanti e una dietro, emerge l'idea che una bottiglia sia ripetuta, come se l'altra fosse la sua ombra.

Basta poco perché il racconto e il significato cambino completamente. Di solito, per evitare un senso di rigidezza, gli artisti preferiscono usare dimensioni e altezze diverse. Un classico è qualcosa di alto e stretto accanto a qualcosa di basso e largo: l'alto si slancia in verticale, il basso lo bilancia in orizzontale. Guardiamo nella pagina a fianco le bottiglie dipinte da Giorgio Morandi: il tavolo e i suoi oggetti non sono un assemblaggio casuale: i contrasti di pieno e di vuoto, di grosso e di piccolo, di chiaro e di scuro instaurano rapporti di senso e ci suggeriscono alcune idee e non altre. Potremmo dire che la disposizione dei pezzi ha suscitato un «discorso». Ora, però, che tipo di discorso è? Da una parte si tratta di rapporti di tipo narrativo: osservando quegli oggetti ci vediamo dentro una storia. Dall'altra c'è un aspetto più astratto legato al ritmo che scaturisce dall'insieme. In questo caso, pensare all'esperienza musicale può esserci d'aiuto. Per capirlo meglio confrontiamo questi due oggetti:



023

Se chiedo chi è Ling e chi è Buum, la maggior parte delle persone dirà che Ling è la bottiglia sottile. È una associazione di tipo sinestetico, in cui si incrociano le sensazioni visive con quelle sonore: il suono *ling* ci pare più fino e allungato di *buum*, che invece ci sembra largo, basso, profondo. Di

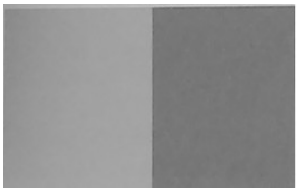
conseguenza nelle composizioni qui sotto avrò due effetti e due metri diversi, del tipo:

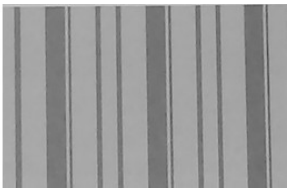
ling – ling – ling – **buum**

ling – **buum** *– ling – ling*

024

La logica strutturale delle nature morte è appunto di tipo ritmico: ogni rapporto tra oggetto e oggetto, tra le qualità dell'oggetto e le qualità opposte di un altro e le affinità tra ciascuno e lo spazio che li contiene suggerisce un particolare tipo di andamento. La ripetizione di qualcosa nel tempo possiede infatti qualità piacevoli e rassicuranti, ed è alla base delle principali funzioni vitali: c'è ritmo nel cuore che batte, nel succedersi dei respiri, nel bambino che viene cullato, nei movimenti dell'amplesso. Per traslato siamo portati a riconoscere una cadenza pure nelle immagini. Ovvero, schematizzando ancora un po":





025AB

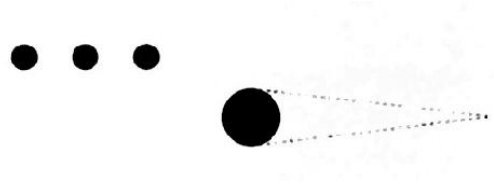
025A Qui ci sono due campi. 025B Qui percepiamo un ritmo.

In generale i contrasti visivi ci appaiono sempre sotto forma periodica: è uno degli elementi più importanti che fa funzionare le composizioni e le rende attraenti. Il ritmo conferisce coerenza alle varie parti del discorso che altrimenti resterebbero slegate.

È anche possibile fare una verifica al contrario. Prendiamo il celeberrimo primo movimento della Sinfonia n. 5 di Beethoven, il famoso ta-ta-ta-taaaaan. AI di là dell'indubbia grandezza, il pezzo è famoso perché, come si dice, è orecchiabile. Cioè si memorizza con facilità, magari fischiettando. Sul pentagramma è scritto cosi:

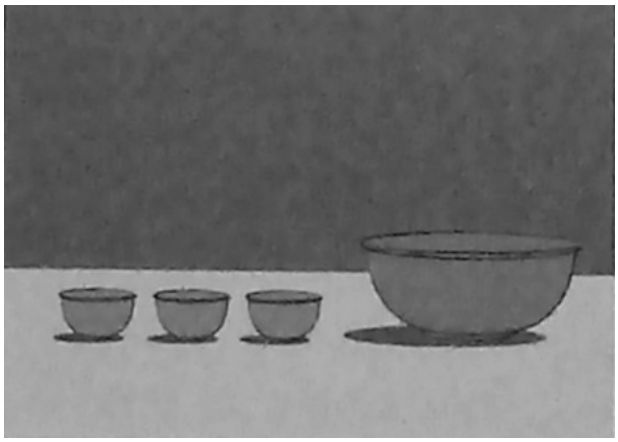
026

Kandinskij — per il quale tutta l'arte è una faccenda musicale — nel 1926 propone invece di trascriverlo così:



027

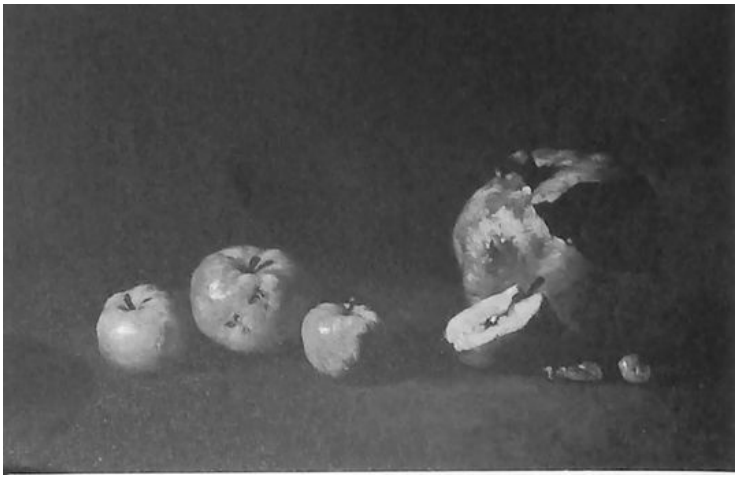
E noi, allora, potremmo anche tradurlo in questo modo:



028

Una scodella piccola per ogni *ta* e una grassa e rimbombante per il *taaaan* finale.

Ed eccone una messa in pratica autentica, realizzata da Théodule Ribot nel 1865:



0363

La melagrana sulla destra ripete e amplifica la presenza delle tre mele a sinistra, i frutti si dispongono con un'andatura preci sa: il vuoto e le pause non sono casuali. Sia chiaro che il dipinto di Ribot non è una trascrizione della Sinfonia n. 5, ma pensarlo in analogia con Beethoven ci consente di vederlo meglio e capire perché il pittore ha messo i frutti in un certo modo.

Per tutte queste ragioni, per verificare se una composizione funziona si può provare a cantarla (è una vecchia pratica di bottega): cioè si prende un quadro e lo si traduce in suoni, come se si leggesse una partitura. A una macchia scura corrisponderà un certo vocalizzo, a un tono luminoso un suono appropriato. Si osserva l'insieme come se si solfeggiasse. Può sembrare una procedura bizzarra, in realtà permette di prendere le distanze dalle cose raffigurate e pensarle in termini astratti.

[0364]

Il senso del discorso non è che nei quadri le cose si dispongono alla maniera delle note su un pentagramma, anche perché il nostro occhio esplora il campo muovendosi senza nessuna linearità; la faccenda della musica va intesa piuttosto come un escamotage metaforico che ci lascia contemplare le immagini in termini di rapporti, di contrasti, e non come rappresentazioni. Jackson Pollock - che sgocciolando il colore sulla tela faceva una pittura decisamente non accademica - ripeteva ai giornalisti che non dovevano cercare i significati nei quadri, ma guardarli come se ascoltassero della musica.

Le nature morte, tuttavia, non sono quadri astratti o meri esercizi formali. La loro diffusione è uno dei fenomeni pittorici più significativi del XVII secolo. Più piccole dei dipinti religiosi o storici, spesso di formato trasportabile, sono tra i primi oggetti d'arredo commissionati da privati e, anche per questo, raccontano status e privilegi del possessore: tavole imbandite, frutta copiosa, succulente cacciagioni, e poi dolciumi, stoviglie preziose, cristallerie scintillanti, cose che alla maggior parte delle persone sono precluse. A questi simboli del benessere si legano però anche temi allegorici e ammonimenti morali, tra cui il più diffuso è quello di mostrare, per contrasto, la caducità dei valori materiali. La natura è chiamata «morta» perché ogni cosa è immobile e non ci sono esseri umani o azioni visibili. «Vanità di vanità, tutto è vanità», si legge nel Ecclesiaste e così quei

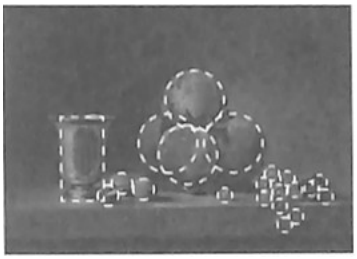
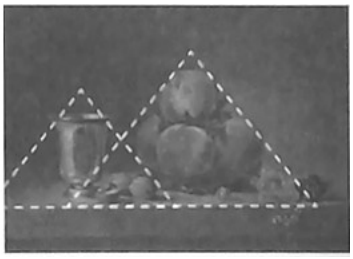
frutti ci ricordano che, se lasciati lì, presto marciranno come le nostre spoglie mortali. Non a caso accanto alla frutta e ai fiori può capitare di trovare un teschio.

0365

Osserviamo allora, in alto nella pagina a fianco, uno dei più grandi, Jean-Baptiste-Siméon Chardin:

0366

I significati simbolici per il pubblico dell'epoca sono noti alla storia dell'arte: il nostro corpo non vivrà per sempre, è stagionale come un frutto che ci appare nel pieno del suo fulgore. L'unica salvezza è in Cristo e in una vita eterna che riscatti la materia dalla sua finitezza. Le noci rimandano alla croce del martirio, costruita appunto col tronco di un noce; l'uva allude invece al sangue del Salvatore e, insieme al calice, è simbolo dell'eucarestia (il Graal dell'ultima cena). A fronte del tema sacro scrutiamo però come Chardin dispone quei pezzi, la scelta accurata di dove poggiare ogni singolo acino d'uva, la sapienza dei vuoti, delle pause, dei silenzi.

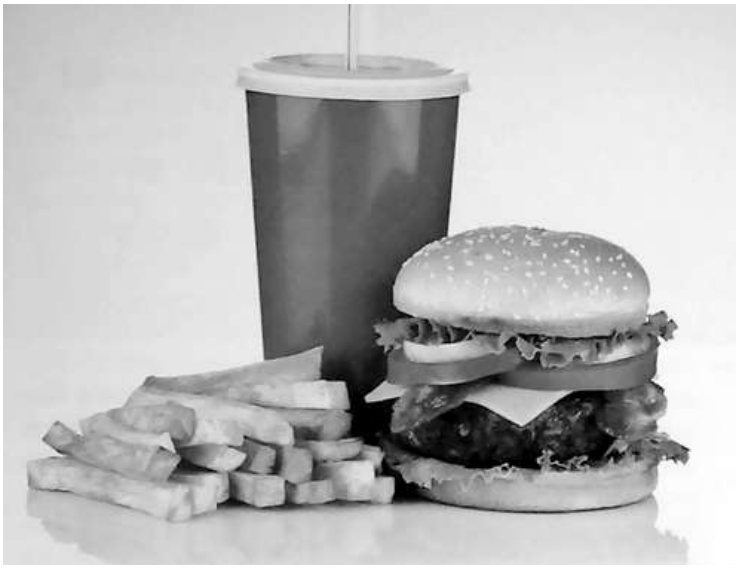



0366A

Questa è la differenza tra i grandi pittori e i mediocri: Chardin, Manet, Cézanne non stanno sparpagliano oggetti a caso, stanno componendo sinfonie. Ogni sfumatura è vitale e basta un millimetro in più o in meno a far crollare l'incanto. In Olanda, Paese in cui fiorisce, questo genere pittorico è chiamato **stilleven**, ossia «vita immobile e silenziosa», e in Chardin la natura è davvero silenziosa, nei fatti e per metafora: una pace simile a quella del raccoglimento o della preghiera.

0367

Chardin non è tuttavia un pittore famoso, cioè non appartiene a quello che si chiama «immaginario collettivo». Gran parte delle sue opere è al Louvre, eppure - rispetto alla folla che gremisce Géricault o Delacroix - davanti a Chardin di pubblico quasi non ce n'è. La verità è che la maggior parte dei visitatori di fronte alle nature morte si annoia, non sa cosa deve guardare e soprattutto non sa perché dovrebbe farlo. Géricault e Delacroix espongono corpi plastici, azioni dinamiche e chiaroscuri d'effetto: La zattera della Medusa o La Libertà che guida il popolo sono comprensibili e coinvolgenti giacché somigliano, per molti rispetti, al cinema, alla tv e ai videogiochi: sono immagini che raccontano una storia. Le nature morte al loro confronto rimangono mute. Ciononostante entrarci dentro non è troppo difficile, bisogna solo spostare l'attenzione: non si deve pensare di stare guardando un film ma, appunto, di stare ascoltando un disco,

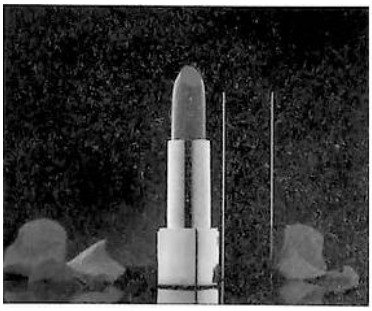


0368

Prendere atto del potere formale della natura morta ha tra l'altro un valore politico: ogni giorno ci imbattiamo in fotografie in cui un hamburger si affianca a un bicchiere di CocaCola o a una manciata di patatine; oppure un flacone di profumo si erge, appena decentrato, accanto a uno struccante. Il contesto commerciale in cui li vediamo può depistare, ma si tratta di una logica prettamente seicentesca.

[0369-370]

Non si creda perciò che la natura morta sia un genere desueto o noioso: spesso, la pubblicità contemporanea non è altro che una sconfinata natura morta. E, anzi, la comunicazione di massa ha imparato a comporre proprio studiando i maestri del passato. Anche se con finalità diverse la foto del fast food e quella dei cosmetici condividono la medesima ossessione strutturale di Chardin. D'altronde in inglese ***still life*** è sia il nome di questo tipo di dipinti sia quello delle foto pubblicitarie di merci e prodotti. Non è senza significato che un fotografo di vaglia come Irving Penn abbia realizzato negli anni Novanta molti still life per le campagne Clinique. In casi simili chiedersi se si tratti di arte o di pubblicità è un dilemma vecchio e mal impostato, Oggi più che mai viviamo in mezzo alle cose, siamo invitati a comprarle, a consumarle, cercando attraverso di loro di essere, forse, un po' felici. È perciò probabile che tra mille anni la foto dell'hamburger e il quadro di Chardin appariranno ai posteri come varianti di uno stesso tema, tanto simili come di fatto sono. Consumate merci per scordarsi di dover morire può sembrare l'opposto di un memento mori, ma pure se ribaltata, sempre vanitas è.



[0371-372]

L'interesse per la disposizione esatta delle cose non ha riguardato, però, solo la pittura o la pubblicità, dove la faccenda è più evidente. Anche nel cinema c'è chi gli ha dedicato cure non comuni. Il regista giapponese Yasujirò Ozu sistemava di persona ogni oggetto dei suoi film: cuscini, tende, teiere, bottiglie di sakè. Poi scattava molte fotografie con cui studiare i punti di vista e la composizione generale; e infine, il giorno prima di girare, chiedeva che il set fosse lasciato libero per poter riprendere gli ambienti senza gli attori: metri di pellicola che non si sarebbero mai visti nel film, ma che gli erano utili per far recitare lo spazio prima che fosse abitato dai personaggi. Il risultato di tanta pazienza lo troviamo in ogni inquadratura, come in questa da Fiori d'equinozio:

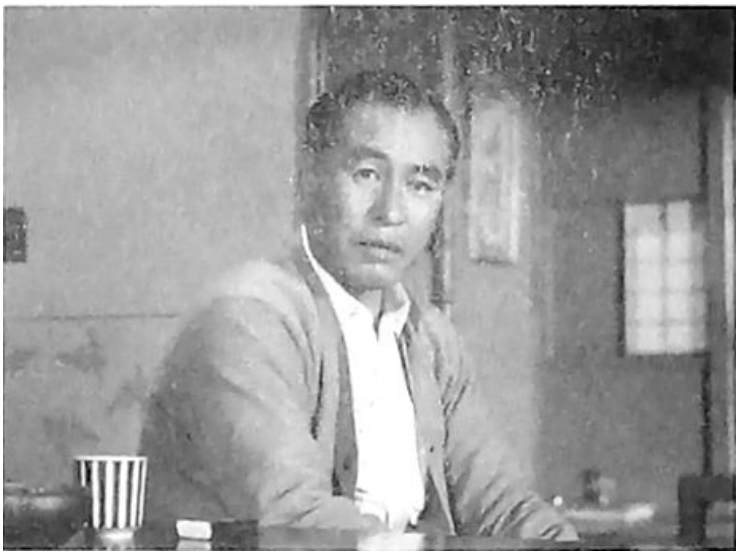
0373

Una delle nature morte più eleganti della storia del cinema. Ozu sceglie sempre ambienti dai toni neutri — marroni, beige, écru — su cui fa spiccare singoli tocchi più vivaci. Si noti come la teiera rossa pesi in basso, a destra, contrapponendosi al vaso bianco a sinistra. Quel rosso è un puntello visivo che torna più volte nel film, collegando fra loro momenti diversi e filando tra le scene assonanze e rimandi sotterranei.

La passione di Ozu per gli oggetti ha però risvolti anche più spericolati. Osserviamo questa sequenza:

0374A

Due personaggi parlano. Il regista ci mostra il totale della stanza: l'uomo è seduto a sinistra dietro a un tavolino, la donna a destra. Sul tavolo ci sono quattro elementi, ciascuno con caratteristiche precise: un posacenere largo e panciuto, un piccolo bicchiere a righe blu, un piattino e una scatola di fiammiferi. La loro disposizione metaforizza il rapporto tra i protagonisti: c'è una distanza appropriata tra gli esseri umani come ne esiste una tra gli oggetti, perché uomini e cose partecipano del medesimo spazio, reale e psicologico. A questo punto Ozu ci propone i primi piani degli attori:



0374B

È qui accade qualcosa di inaspettato: le cose si sono spostate!

0375ab

Il grande posacenere scuro — che si trovava all'altezza del gomito, alla destra del bicchierino a righe — adesso sta tutto sulla sinistra. E anche l'uomo ha cambiato posizione nei confronti del tavolo e ha lo sguardo rivolto un po' più a ovest rispetto all'attrice.

Ora, una delle leggi del cinema classico - quello codificato in primis a Hollywood - impone di non rompere mai la continuità tra le immagini: ossia, tra una scena e l'altra, gli oggetti, la luce, gli attori devono trovarsi sempre nello stesso posto. Ozu queste regole le conosce bene - aveva iniziato a lavorare negli anni Venti, quando il cinema giapponese era modellato sui film americani -, però decide di fare di testa sua: per lui quello che conta è l'equilibrio del singolo fotogramma, come fosse un dipinto. Se il posacenere fosse rimasto dov'era avrebbe soggiogato l'inquadratura levando forza al volto del protagonista; di contro, se nel totale fosse stato troppo a sinistra, si sarebbe confuso con il resto.

È il frutto di un procedimento sorvegliatissimo: si racconta che Ozu disegnasse ogni dettaglio dell'idea che aveva in testa, e poi la realizzasse fissando la scena attraverso il mirino della cinepresa e dando istruzioni all'assistente di produzione «Sposta la tazza tre centimetri verso gli Universal Studios,— diceva. — No, no, torna indietro e rimettila sei centimetri verso Santa Monica». Gli piaceva usare i nomi di luoghi californiani, patria del cinema di intrattenimento, con intento senza dubbio ***sarcastico***.

Seguendo questa logica Ozu arrivava persino a cambiare dimensioni alle cose, per esempio usando all'interno di una stessa scena due bottiglie di birra uguali ma di formato diverso: una grande da un litro per i campi lunghi, e una mezza bottiglia per i primi piani, così che non risultasse troppo invadente rispetto ai personaggi. Quando i critici gli facevano notare che si trattava di errori, lui con pacatezza rispondeva che gli interessava altro, che nel cinema - come del resto in tutta l'arte - non c'è un'unica via per fare le cose. E difatti quando si segue un suo film non ci si accorge di questi cambi, il dialogo fila e la continuità psicologica è garantita.

Comportamenti di questo tipo possono essere interpretati come un tratto caratteriale, e di certo lo sono. Non si può tuttavia ignorare che nella cultura giapponese il modo di sistemare le cose è un'arte a sé, con una storia secolare: si pensi agli spazi della casa tradizionale ricoperti con tatami incastrati fra di loro, o ai giardini zen o all'ikebana, la pratica di arrangiare fiori nei vasi.

Il gioco del **disporre** e **comporre**, in ogni caso, ben al di là di una mera faccenda di belle forme, rivela una sfumatura profonda nel rapporto tra noi e le immagini. Perché infatti una coppa a due centimetri da una salsiera dovrebbe essere più «giusta» della stessa coppa a tre centimetri di distanza? Chi lo decide? Perché quel minimo scarto diventa così significativo? Per pura ossessione? Perché gli artisti sono nevrotici? Forse. Ma solo in parte.

Il nostro cervello si è evoluto per usare il mondo ed è più pratico vivere in un mondo dove gli spazi e le cose sono immediatamente comprensibili. Così, di fronte a una coppa e una salsiera, troveremo sempre, dovendo scegliere, un arrangiamento che ci sembra più piacevole di un altro: la sensazione di bellezza è la risposta psichica a una scena che garantisce maggiore coerenza e quindi sicurezza.

Nel caso dell'arte, è chiaro che questo godimento è in parte soggettivo in parte guidato dalla cultura. Anzi, i più bravi a comporre sono quegli artisti che hanno allenato lo sguardo attraverso una lunga frequentazione con i

linguaggi visivi. Anche per questo non esiste un giusto o uno sbagliato in assoluto: in fondo le arti basate sull'equilibrio richiedono anzitutto sensibilità. Come ha notato un secolo fa Alfred Tolmer, designer e stampatore francese maestro di layout: il funambolo cammina sul filo con l'aiuto di un ombrello, non di una formula matematica.

Forse, allora, il contenuto delle nature morte in prospettiva evoluzionistica potrebbe essere questo: il desiderio che la vita abbia un senso. Quei frutti che presto marciranno (eppure disposti in modo tanto elegante) ribadiscono, con struggimento, la qualità effimera della felicità umana. La composizione in pittura è dunque la vita emendata non del brutto o del doloroso, ma degli aspetti stonati.

Ora, va da sé che un pittore o un fotografo sono più sensibili di altri a certi problemi: l'artista invece di mettere le posate in fila sul tavolo, tutte allineate, come farebbe un nevrotico qualsiasi, ha capito che dipingere quelle posate può lenire in parte il disordine del mondo. E, quando è bravo, riesce a mostrarci attraverso questa nevrosi una condizione esistenziale che ci riguarda tutti. Che si tratti di bottiglie, di mele, di posaceneri o persino di pecore.

Teoria dell'occhiata

Una maniera fruttuosa per investigare i problemi artistici è chiedersi quando un certo termine è entrato nell'uso, sia nel linguaggio dei professionisti sia in quello del pubblico, visto che, spesso, i modi in cui nominiamo il mondo sono il riflesso di come lo pensiamo, e viceversa.

La parola **«composizione»**, che oggi sembra ovvia quando parliamo di faccende estetiche - la usiamo in pittura, in musica e perfino per riferirci all'aspetto di un piatto di cucina —, nel Rinascimento, epoca mitica delle belle arti, è pressoché inesistente. Fino al Trecento - lo testimonia Cennino Cennini nel suo Libro dell'arte — la pittura era incentrata su due concetti principali: il **disegno** e il **colore**. Non troviamo invece alcuna riflessione su come le cose dovrebbero legarsi fra loro, sull'armonia dell'insieme, e meno

che mai sulla disposizione dei pezzi nello spazio, che si tratti di ciotole o di corpi umani.

Il termine ***compositio*** inizia a figurare nei ragionamenti a partire da Leon Battista Alberti e dal suo cruciale De pictura; siamo nel 1435. Non è una parola nuova in assoluto: nell'antichità l'aveva usata Vitruvio a proposito di architettura. Alberti ne propone però un'accezione specifica e circoscritta, mutuandone il senso dalla retorica classica: *compositio* sarebbe l'arte di mettere insieme un dipinto secondo una gerarchia prestabilita in cui la storia è fatta di corpi, i corpi di membra, e le membra di piani, cioè di superfici. La novità, insomma, è parlare di un quadro di Giotto come se si analizzasse una frase di Cicerone. Oggi può suonarci banale, sentiamo spesso usare la metafora del linguaggio del cinema o del linguaggio del fumetto, ma nel XV secolo associare la costruzione delle immagini a quella della lingua è una novità.

Il vocabolo comincia a circolare in ambito erudito, non però nel lessico comune del pubblico e degli artisti: Alberti è un umanista, colto, raffinato, affronta l'arte in termini intellettuali e non incide nell'immediato sul frasario e sulle pratiche delle botteghe artigiane. In più il trattato circola con molta probabilità soltanto in latino, lingua che non appartiene al bagaglio culturale del pittore medio dell'epoca: Perché si parli di composizione in maniera corrente bisognerà perciò aspettare almeno due secoli. È infatti nel Seicento che il termine diventa un classico nel dibattito artistico. Ma dunque, prima di allora, **di che parlavano i pittori?**

0376

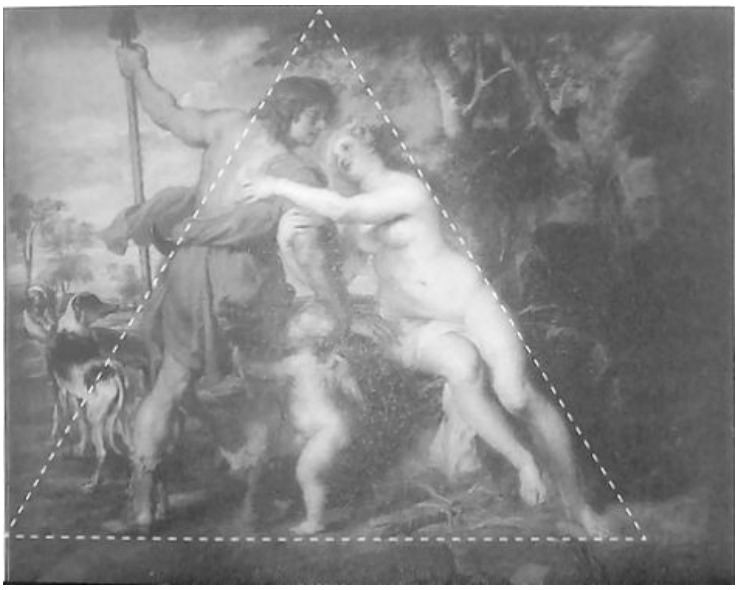
È indubbio che nelle opere del passato ci sia un ordine ragionato delle cose: gli artisti non hanno mai messo le figure a casaccio nello spazio, e dai tempi più antichi il principio guida è sempre stato la geometria: sia per motivi formali sia per i possibili significati simbolici che ne scaturivano, anche perché ogni forma suggeriva un certo tipo di storia e di ritmo. La cultura medievale, ad esempio, quasi non contempla un disegno privo di geometria, perché la forma, ogni forma, deve testimoniare le cause segrete del creato. E le figure si piegano spesso per assecondare degli schemi invisibili.

0377-0003

Tra le forme di base il cerchio rimanda alla perfezione, a Dio, all'idea di un universo conchiuso e autosufficiente. Oppure tra i motivi sacri c'è la mandorla (anche nota come vesica piscis), forma ancestrale, presente in culture diverse, dalla cristiana all'indù, carica di significati esoterici. Questa nasce dall'incontro di due circonferenze che si intersecano passando l'una per il centro dell'altra: il risultato è un'apertura, una vagina cosmica da cui si genera l'universo. Cristo e Maria troneggiano spesso al centro di una mandorla che li contiene e allo stesso tempo vi coincide: è la forma per eccellenza della nascita, del principio, dell'origine.

0378-379

Le forme triangolari sono state invece predilette per le raffigurazioni in cui il sacro è una faccenda istituzionale: nel Rinascimento è lo schema prescelto per la Madonna, che sia da sola o con Gesù in braccio. Il triangolo ha una base ben piantata e un culmine in alto: conferisce alle figure un ritmo ascendente e allo stesso tempo rimanda alla Trinità.



[0380](#)

Naturalmente, data la loro versatilità, le forme semplici potevano essere impiegate per raccontare le storie più diverse. Nell'olio di Rubens qui sotto, la piramide accentua e ordina lo slancio delle due figure, il rincorrersi delle braccia levate senza nessun intento mistico, ma con sfumature erotiche.

0381

Poi però, in Italia, a partire dal Quattrocento, questo dogma formale comincia a essere spodestato da nuovi interessi visivi: ciò che più affascina i pittori e i committenti diventa la verosimiglianza tridimensionale e al centro del dibattito si pone il **«realismo»**, cioè la capacità di restituire col segno le apparenze del mondo. La cultura visiva del Rinascimento ruota intorno a due temi principali: la raffigurazione di spazi illusionistici e la figura umana. Sono anni in cui si parla di continuo dell'importanza del chiaroscuro, dell'abilità di disegnare teste e mani di scorcio, dell'effetto credibile dei piedi che pesano sul pavimento rivelandone volume e profondità. Questa centralità del corpo è un'ideale sia estetico sia teologico (l'uomo al centro dell'universo) di cui Raffaello e Michelangelo sono il coronamento: la Scuola di Atene (1511) o il Giudizio universale (1541) in Vaticano sono infatti incentrati su figure dai volumi plausibili.

0382

È un interesse che dura per tutto il Cinquecento, finché non viene spodestato da ragionamenti d'altro tipo: non la geometria, non il realismo, ma la distribuzione degli elementi nel quadro. Si tratta di un cambio di passo dovuto prima di tutto a un mutamento del mercato e del ruolo dell'arte. Il Seicento è l'epoca della Controriforma e delle monarchie assolute, dei grandi dipinti religiosi o epici che devono impressionare il pubblico, ma pure, lo abbiamo visto, delle nature morte e dei paesaggi da cavalletto, generi in cui comporre significa dislocare i soggetti nello spazio in modo armonico, narrativo, efficace. Ed è proprio l'idea di composizione che abbiamo in testa oggi, quella a cui facevano riferimento i miei genitori parlando del presepio. In questa nuova disciplina - che appunto, solo ora, si chiama **composition**, alla francese - Nicolas Poussin è considerato un maestro indiscusso.

Osserviamo il suo Ratto delle Sabine (1634): decine di figure si affastellano tra il primo piano e il fondale. Tanti sono i movimenti delle braccia, tante le espressioni:

0128

Anche qui ci sono decine di corpi, però, rispetto a Michelangelo o a Raffaello, l'insieme somiglia di più a una inquadratura fotografica. Il suo biografo, Joachim von Sandrart, racconta che Poussin era solito costruire delle statuine di cera alte circa venti centimetri, una per ciascun personaggio: le vestiva con piccoli panneggi e le disponeva su una tavola a scacchiera per studiarne le possibili collocazioni, gli effetti di luce e di ombra e specialmente il punto di vista. Le spostava e arrangiava più volte finché non trovava la disposizione che lo convinceva davvero. Una specie di piccolo teatrino - oggi lo chiameremmo diorama - che aiutava a visualizzare l'insieme prima di dipingerlo. Poussin, insomma, studia la distribuzione spaziale come abbiamo visto fare a Cézanne o ai fotografi di still life: è un compositore moderno, ma è pure il primo *peintre philosophe*, cioè il primo artista che decide il soggetto del dipinto e non lavora su una sceneggiatura fornita dal committente come si era sempre fatto. Per capire quanto sia radicale un tale cambio di gusto e quanto abbia contribuito alla nascita del layout moderno può aiutarci un raffronto.

0383

Quella qui accanto è una litografia ottocentesca di una delle opere più famose e riprodotte di Raffaello, la Trasfigurazione del 1520. I critici hanno spesso evidenziato come la parte bassa e quella alta non siano legate, quasi fossero scene giustapposte. Ci sono due storie: c'è un sopra e c'è un sotto, con due punti di vista diversi, come foto scattate in momenti distinti e poi incollate insieme. Per il pubblico del Rinascimento questa costruzione «a tappe» è tuttavia comune e intelligibile: in alto, il mondo spirituale, in basso, gli accadimenti terreni. Per la sensibilità raffaellesca quello che conta è il disegno delle figure, la loro gestualità, il chiaroscuro e gli afflati emotivi. Se invece guardiamo un qualsiasi quadro di Poussin ci accorgiamo che l'effetto generale è quello di un tutt'uno omogeneo, vuoi sul piano

logico vuoi su quello ottico: il nodo centrale è la coerenza tra i vari elementi. Se dovessimo riassumerlo in una battuta, potremmo dire che la grande invenzione barocca è il colpo d'occhio.

0384

Questa capacità di tenere insieme un «tutto» è quella che abbiamo in mente oggi quando parliamo di composizione al cinema, nei fumetti o nei videogame. Non a caso, col senno di poi, il dipinto di Poussin può ricordare una scena operistica o un film biblico come I dieci comandamenti (1956) di Cecil B. DeMille. Del resto, che si tratti di cinema o di teatro, quando decine di comparse invadono la scena non si muovono a caso: ogni passo e ciascuna posa sono studiati con cura, non fosse altro che per non sbattere gli uni contro gli altri. Poussin ragiona proprio così: è un regista ante litteram, o meglio, intende la pittura non più come disegno ma come regia.

A consolidare quest'idea ci pensa, nel 1668, un libro destinato a una grande eco: il *De arte graphica* di **Du Fresnoy**, il primo manuale di composizione in senso moderno, dove si elargiscono consigli e suggerimenti sul buon dipingere. È un testo destinato alle persone colte, non soltanto agli artisti: ed è qui che compare l'idea che un dipinto sia come una macchina, cioè che abbia un funzionamento. La metafora di Fresnoy è limpida: la figura principale in un quadro è simile a un re in mezzo ai suoi cortigiani, perché il regno funzioni contano i rapporti fra i pezzi. Du Fresnoy, parafrasando Michelangelo, la riassume con una massima di successo: il compasso deve stare negli occhi, non nella mano.

Come ogni grande problema visivo anche questo è motivato da precise circostanze storiche, economiche, sociali. Il Rinascimento modella i suoi ideali sulla pittura ad affresco, e quindi su superfici vastissime in cui è difficile avere una visione d'insieme: chiunque si sia trovato di fronte a una parete o a un soffitto affrescato sa bene che per leggerli bisogna spostare gli occhi un pezzetto per volta e, se si prova ad allontanarsi per vedere il totale, non si riescono più a scorgere i particolari. Gli affreschi hanno spesso un aspetto dispersivo che gli conferisce grandezza e solennità. Ad esempio un capolavoro dell'arte quattrocentesca, le Storie della Vera Croce (1466) dipinte da Piero della Francesca ad Arezzo, impone allo spettatore una visione parziale, frammentata, e le dimensioni della sala, stretta e alta, non permettono mai di vedere l'insieme standovi di fronte.

L'epoca barocca è invece quella del trionfo della pittura da cavalletto, ossia la tela dipinta a olio. Un oggetto più snello e leggero che, per le dimensioni minori, si può cogliere in un unico sguardo.

Specie per i teorici francesi questo è il modello per eccellenza: il tableau, il rettangolo incorniciato e trasportabile, in cui è appunto l'oeillade, l'occhiata generale, che rende coerente il tutto. Anche Perrault - animatore del principale dibattito dell'epoca, la querelle tra antichi e moderni — sostiene che un quadro è attuale solo se denota *ensemble*, cioè un insieme organico e non parti slegate.

Poussin - che per un lungo periodo risiede a Roma - si lamenta che gli italiani non gli commissionino affreschi, e attribuisce la cosa all'essere straniero e quindi escluso dalle grandi opere; il risultato è che suoi dipinti più ampi misurano al massimo due metri di base. In altre parole la centralità della composizione si afferma quando le immagini diventano più piccole e «maneggiabili» per l'occhio: ci si può infatti interessare ai rapporti tra le cose raffigurate solo quando vengono contemplate come un tutt'uno.

David Hockney, in un testo tanto controverso quanto suggestivo, ha ipotizzato che questo cambio sia stato influenzato anche dalla diffusione sempre più massiccia di ausili ottici, come specchi convessi, lenti e camere oscure, che proiettavano i modelli direttamente sulla tela, aiutando i pittori a visualizzare l'effetto generale. Un po' come farà Andy Warhol tre secoli dopo proiettando delle diapositive sulla superficie da dipingere e tracciandone i contorni di massima.

Al consolidarsi di questi nuovi valori contribuisce però anche una condizione pratica che non si può sottovalutare: **la diffusione della carta**.

Oggi, fin da bambini, possiamo attingere a quantitativi pressoché illimitati di fogli bianchi, un fatto che ci allena a pensare il disegno come prova continua e ininterrotta. Non è sempre stato così. Nel medioevo la carta è una materia rara e poco interessante: i grandi manoscritti miniati preferiscono la pergamena, grassa e resistente, che tiene bene il colore; la carta presenta invece una superficie assorbente e non funziona per il lavoro degli amanuensi. La rivoluzione tipografica di Gutenberg - che non dipinge sulla pagina ma ci preme sopra i caratteri a guisa di timbri - cambia gli assetti consolidati e impone la carta come materiale nuovo e ricercato. I libri tipografici sono un successo, costando meno permettono alle classi emergenti di accedere alla lettura; così di carta se ne producono quantitativi enormi, con un processo in espansione fino a oggi. Da questo momento l'artista può schizzare quanto vuole. Comporre significa infatti provare e riprovare, arrangiare le cose in modi diversi fino a trovare quello più convincente; e la via più facile per provare è il disegno. Del resto l'idea dell'artista moderno è proprio quella di chi schizza e definisce un'idea mentale attraverso approssimazioni successive. Osservando i bozzetti dei

grandi maestri del Rinascimento e del Barocco, ci accorgiamo che una stessa figura presenta il braccio in angolature appena diverse o che un corpo viene analizzato da un doppio punto di vista. Di un tale approccio al lavoro abbiamo poche testimonianze prima del Cinquecento, in parte perché gli studi più antichi sono spesso andati perduti, in parte perché prima di allora la carta era poco diffusa.

A tale proposito osserviamo una tavola di Andrea del Sarto rimasta incompleta:

0386-387

In alto a destra si nota che l'angioletto occupava in precedenza una posizione differente: si intravede la traccia di un altro paio di gambe. È quello che in gergo si chiama **«pentimento»**, cioè quando l'artista cambia idea durante la lavorazione. Le pitture del Quattro e del Cinquecento ne abbondano, segno che la composizione veniva variata in corso d'opera sul quadro.

Nei secoli a seguire occorrenze di questo tipo tendono a diminuire appunto perché l'uso intensivo di fogli di carta fa si che la struttura venga studiata a monte, «prima» di dipingere.

Il resto della storia è in discesa: nell'Ottocento gli artisti lavorano su formati più piccoli rispetto al passato e poi ci sono i fotografi che maneggiano figure alte poche centimetri, e saranno loro a inventare i canoni che conosciamo oggi. La principale differenza tra un affresco e una fotografia in fondo è tutta qui: l'affresco si esplora come una mappa, la foto si coglie

come ensemble in un unico colpo d'occhio. E pian piano la vera abilità diventa non tanto quella di fotografare quanto di scegliere lo scatto fra tanti. Oggi il digitale ha reso questa pratica pressoché gratuita: non dobbiamo nemmeno pagare il rullino. Ecco perché su Instagram ci sono tante belle composizioni: sono l'esito di molti tentativi e di centinaia di scarti. Non a caso se cerchiamo l'hashtag #composition ne vengono fuori esempi sconfinati. Ciò è possibile perché un'immagine da valutare in pochi centimetri è in fondo pensata esclusivamente per l'oeillade, come avrebbero detto i trattatisti barocchi.

la vera abilità diventa non tanto quella di fotografare quanto di scegliere lo scatto fra tanti

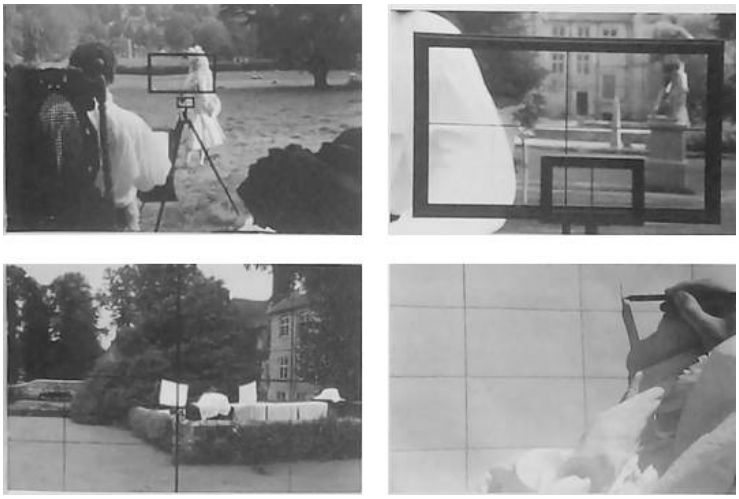
La composizione, dunque, è sì un'attività retorica come sosteneva Alberti, ma è anche l'aspetto più moderno delle attività visive: l'arte di tenere insieme un intero. Manet lo aveva capito benissimo: si racconta che avesse a portata di mano una lente riducente con cui sbirciava la tela per averne un'idea rimpicciolita: la Colazione sull'erba è difatti larga due metri e sessanta, standoci davanti a una distanza di pennello è impossibile vederla tutta in una volta. Attraverso la lente il dipinto diventa invece maneggevole. Sono gli anni in cui esplode la riproducibilità tecnica: forse Manet già intuisce che il successo di un quadro è funzionare in un istante, magari stampato, piccolo quanto una cartolina.

Le regole dell'orizzonte

Inquadrare il mondo è stata negli ultimi cinque secoli una pratica professionale. Oggi lo smartphone l'ha resa un gesto automatico, rapido, persino banale; come girare la chiave nella serratura di casa: si tira fuori il telefono dalla tasca, si guarda, si scatta. Per quanto sia una mossa veloce, fatta senza pensarci su, in quella frazione di secondo anche il fotografo meno dotato si pone una domanda di tipo estetico. Se sto cogliendo un momento della vita di mio figlio farò in modo che il bambino stia dentro l'inquadratura. L'esortazione che si fa ai più piccoli —- «stai fermo che devo farti una foto» è (pure se non sembra) il richiamo a un ordine compositivo.

Ora, però, i punti di vista sul mondo sono potenzialmente infiniti e basta spostarsi di qualche millimetro che l'insieme cambi del tutto: è per questo che muoviamo la mano, incliniamo il polso, lo ruotiamo un po', finché quello che vediamo sullo schermo non ci convince fino in fondo, e allora scattiamo.

Nei capitoli precedenti abbiamo raccontato la composizione anzitutto come arrangiamento di pezzi. Questa è però solo una faccia della medaglia. C'è infatti un altro aspetto che ha arrovellato gli artisti: in che modo lo spazio vada suddiviso. Ovvero, se nel fare il presepio ci si domanda come distribuire le pecore, quando facciamo una foto quello che ci chiediamo davvero è come far ricadere le pecore dentro una cornice data, senza muoverle. Sono due problemi speculari (spostare il soggetto o spostare il punto di vista) a cui corrispondono due diverse procedure; e anche questo secondo approccio prende forma matura nel XVII secolo.



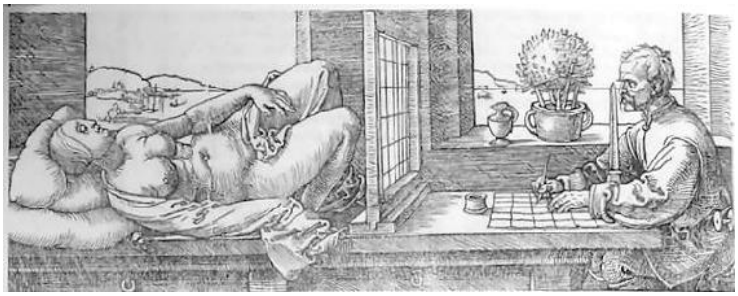
0388ABCD

Nel film I misteri del giardino di Compton House (1982) — ambientato in Inghilterra sullo scorcio del Seicento — Peter Greenaway racconta la storia di Mr Neville, un paesaggista a cui vengono commissionati dodici disegni di una tenuta di campagna che si riveleranno in seguito gli indizi di un omicidio. A tal fine l'artista si munisce di carta e matite, e di un cavalletto speciale che circoscrive la veduta per comporla meglio. Si tratta di un cosiddetto «inquadratore» (frazer, in inglese), un dispositivo allo stesso tempo pratico e concettuale. Il disegnatore lo usa per copiare meglio la

scena, punto per punto, trascrivendo sul foglio ciò che vede attraverso un reticolo.

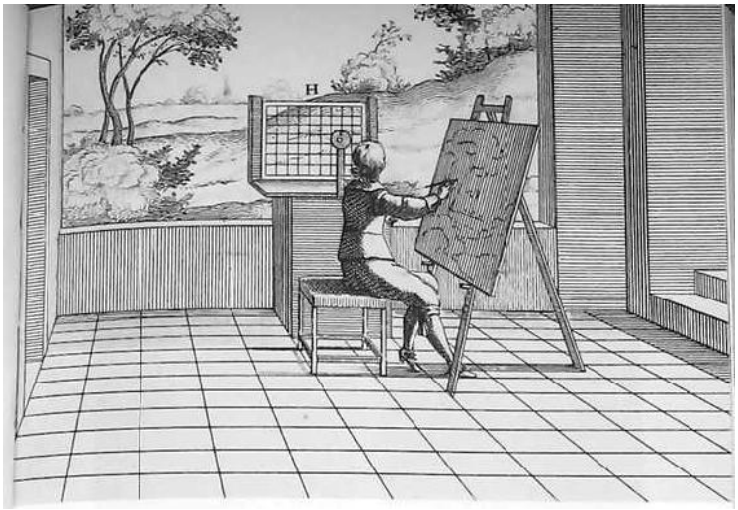
In realtà, se si prova a usare uno strumento del genere (se ne trovano ancora in commercio) ci si accorge che richiede n enorme sforzo di concentrazione, al punto che chiunque sappia disegnare ne fa volentieri a meno. Quello che interessa a Greenaway non è tuttavia lo strumento storico, quanto la metafora dell'inquadratura filmica. La trama si svolge nel 1694, ma la logica del protagonista è quella di un uomo del XX secolo che scatta immagini sul luogo di un delitto, echeggiando non a caso — pur se camuffati da ciprie e parrucche — i ricordi di un altro film, Blow-Up (1967) di Antonioni, dove è appunto una fotografia il documento carico di indizi.

Anche se il film è frutto di fantasia, testimonia un passaggio importante per la storia della rappresentazione. Dell'inquadratore parla già Leonardo nel suo Libro di pittura, e Dürer ne illustra il funzionamento in una celebre stampa:



0389

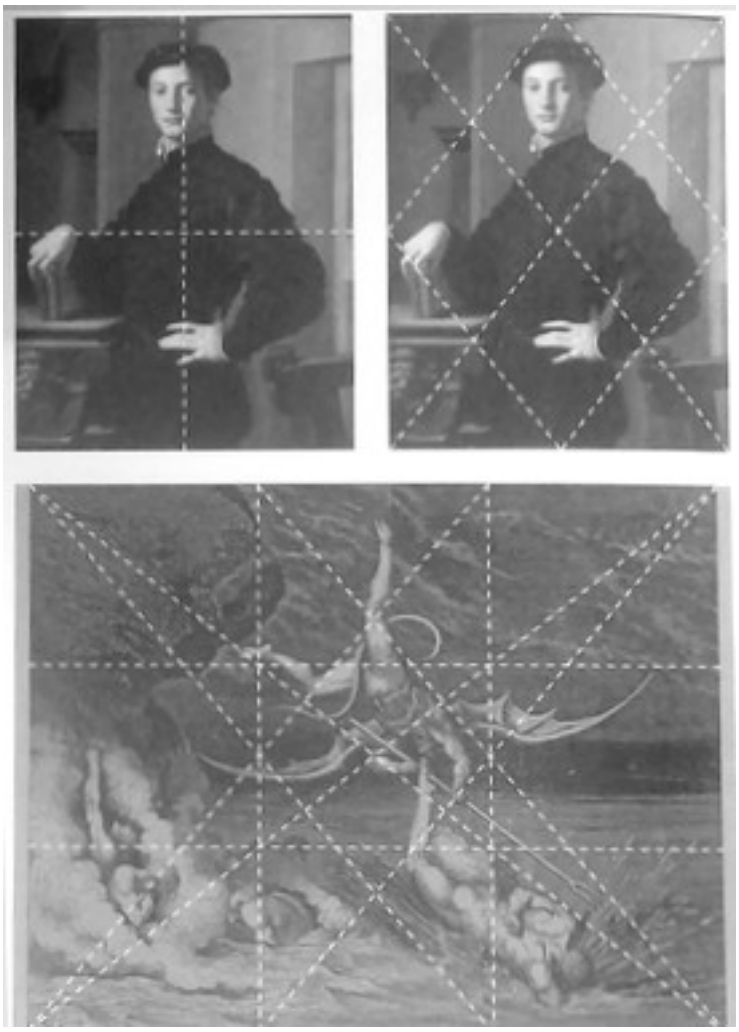
Il disegnatore tiene l'occhio fermo - il piccolo obelisco che ha davanti serve a quello — e fissa attraverso il frazzer una scena che sta al di là, in questo caso una donna distesa. Poi trascrive sul foglio, quadrante per quadrante, ciò che vede. Considerando la posizione della modella è immaginabile che il lavoro finito somigliasse a uno scorcio fortissimo come il Cristo morto (1478) dipinto da Mantegna.



0390

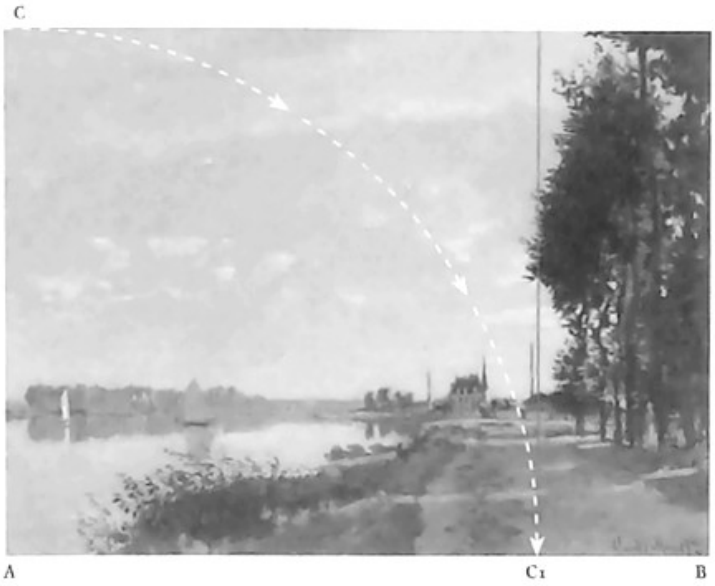
È però nel Seicento che l'impiego di ausili ottici diventa parte integrante delle attività disegnative con inevitabili ricadute sul piano della composizione. È significativo che Greenaway scelga come protagonista del suo film un pittore di paesaggi. È un genere che nasce nel XVII secolo in parallelo al problema della suddivisione dello spazio visivo secondo logiche razionali. Se infatti miro la natura attraverso un reticolo risulta evidente che esistono un centro, degli assi, un alto e un basso con le relative simmetrie; e dunque viene spontaneo domandarsi in che modo ciò che sta in un certo punto del campo entri in rapporto con tutto il resto. In altre parole quella grata permette di concepire la natura già come figura, ancor prima che sia ritratta, trasformando lo spazio in una faccenda astratta, un gioco di rapporti che precede il soggetto. Conseguenza, anche questa, della diffusione massiccia di tele rettangolari e dell'idea che il quadro sia come una finestra; perché una volta stabilito il formato, le dimensioni e i margini, rimane da decidere in che maniera uno spazio simile vada suddiviso.

Da tempi remoti il meccanismo più facile (almeno per i pittori) è sempre stato quello di tracciare gli assi di simmetria. Oppure le diagonali e le sotto diagonali, ottenendo tanti spicchi su cui modulare il ritmo delle figure:



[0391-124]

A partire dal Seicento la questione si fa però più complessa, anche perché, col diffondersi delle accademie, si prova a dare alla pittura fondamenti teorici solidi, almeno all'apparenza: si cercano regole, principì, formule che conferiscano rigore e autorevolezza ai mestieri artistici. Tra le varie prescrizioni, una pratica — alla cui origine è difficile risalire — suggerisce di «battere» il lato corto su quello lungo, cioè di riportare la misura dell'altezza (AC) sulla base (AB) del quadro:

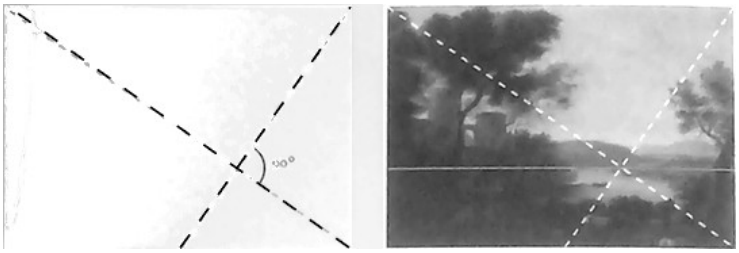


[0392]

Si ricava così una divisione dello spazio che elude le rigidezze della centratura e delle simmetrie perfette. Viene chiamata rabatment, cioè ribaltamento. Lo vediamo qui sotto in un dipinto di Edward Hopper e in una foto di Tina Modotti:

[0393-394]

C'è poi la «sezione aurea» che non smette di esercitare le sue seduzioni. Anche se i pittori, per far prima, si inventano procedure spicciole per applicarne gli effetti senza perdersi in calcoli troppo macchinosi e, soprattutto, per usarla con qualsiasi formato. Ovvero, poiché in un rettangolo aureo la diagonale principale è sempre perpendicolare a quella del rettangolo contenuto al suo interno, si generalizza il principio, rendendolo applicabile a qualsiasi cornice. Il meccanismo è cioè il seguente:



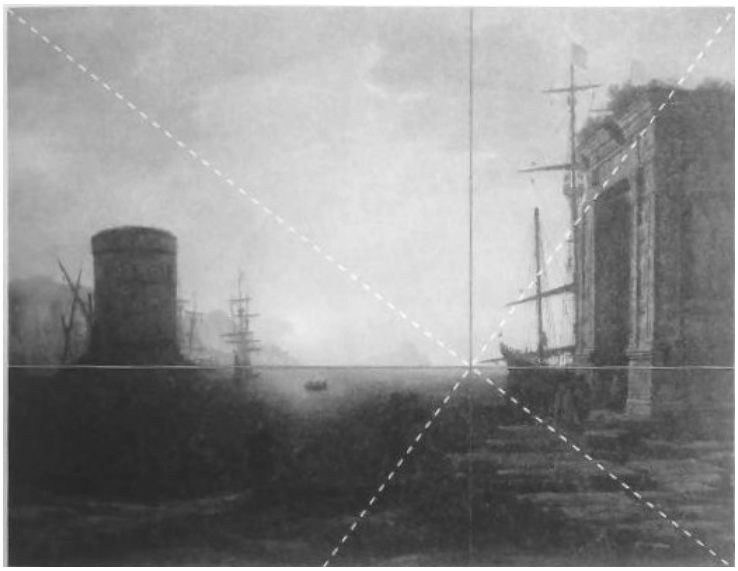
0395AB

0395A Si traccia la diagonale del dipinto e la sua perpendicolare passante per l'angolo opposto.

0395B Alloro incrocio si stabilisce il cuore focale della composizione e l'altezza del cielo.

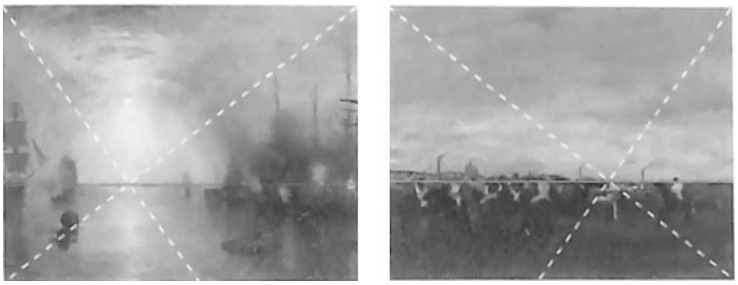
0318A

È una suddivisione che si trova spesso in Claude Lorrain e in tanti paesaggisti del XVII secolo:



[0396]

Un gusto che risuonerà a lungo, fino ai tempi di Turner e Degas:



[0397-398]

Da questo momento in poi, difatti, l'altezza dell'orizzonte è un tema che appassiona gli artisti e che si rivela cruciale nel determinare il tono di un'immagine. Può sembrare un problema secondario, uno di quei dilemmi a cui il pubblico di rado presta attenzione, eppure decidere a quale livello mettere l'orizzonte è una delle questioni che a partire dal Seicento ha arrovellato pittori, scenografi e direttori della fotografia.

[0094-57-18-253]

È un momento cruciale di poetica, che può restituire il tono di una storia e una temperatura narrativa precisa.

0399-400

0399 Per esempio una scelta tipica dei dipinti navali è stata spesso quella di far coincidere la linea del mare con l'altezza del ponte — né più in alto né più in basso, esattamente lì —, dando l'idea di guardare la scena da un'imbarcazione gemella o nemica. Si proietta insomma sull'oggetto la propria posizione di osservatore.

0400 Oppure si pensi al western, dove l'orizzonte esalta la vastità di canyon e pianure. Qui il cielo è protagonista, invade i due terzi dello spazio trasmettendo un senso di sconfinatezza: alla vastità delle nuvole in alto fa eco la numerosità del bestiame in basso: l'America è una terra dove tutto è grandioso e abbondante.

0401-402

0401 Anche nel dipinto qui sopra siamo in America, l'orizzonte però è in alto: al centro c'è il territorio, i possedimenti. È un'altra storia e un'altra sensazione. Un effetto che si ottiene quando il punto di vista è non solo sopraelevato ma anche inclinato verso il basso.

0402 Si pensi poi ai cartoni animati con cani, gatti e topi, in cui le scenografie sono disegnate con l'orizzonte fortemente ribassato per restituirci la sensazione di guardare il mondo all'altezza dei protagonisti, sono stratagemmi per farci stare dentro la storia.

A questo proposito Steven Spielberg ha raccontato che in gioventù gli capitò di incontrare John Ford, per cui nutriva una smisurata ammirazione e che era noto per i modi spicci e un po' brutali. Spielberg gli confessò di voler fare il regista, allora Ford lo portò di fronte ad alcuni quadri appesi nel suo studio e gli chiese che cosa vedesse. Spielberg disse che c'erano degli indiani a cavallo, ma Ford lo gelò: «No! Dove sta l'orizzonte? Indicami l'orizzonte!» Spielberg mostrò col dito che l'orizzonte era in alto, quasi a ridosso del margine del dipinto. Ford allora lo trascinò di fronte a un altro dipinto, e da capo: «Mostrami l'orizzonte!» che stavolta si trovava tutto in basso. Alla fine Ford guardò Spielberg e gli disse: «Quando capirai da te che un orizzonte in alto o in basso è meglio che un orizzonte al centro, solo allora, forse, potrai ambire a fare il regista», Claude Lorrain sarebbe stato d'accordo.

0403

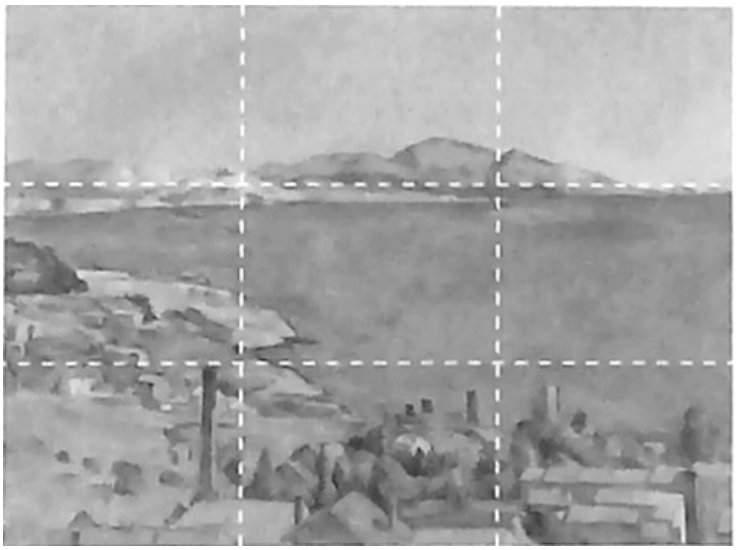
La faccenda, al solito, non è solo una questione formale, Nella storia della rappresentazione l'elevatezza da cui si guardano le cose è stata anche carica di valenze politiche e religiose: per esempio nelle miniature mediorientali lo sguardo è sempre dall'alto per evitare l'effetto prospettico, frontale, occidentale che ricorda il punto di vista di un cane, animale impuro. Gli angeli non entrano mai in case in cui ci sono cani o pitture, e Allah contempla il mondo sempre a volo d'uccello.

Al contrario in Giappone, Ozu, nei suoi film del periodo maturo, ha sempre posto la cinepresa in una posizione ribassata (l'altezza è spesso due terzi della distanza dal soggetto), suggerendo allo spettatore la sensazione di stare seduto su un tatami in mezzo agli altri personaggi:

0404AB

Secondo lui questa scelta consente una visione schietta, disarmata, pari a quella di un bambino o persino di un dio.

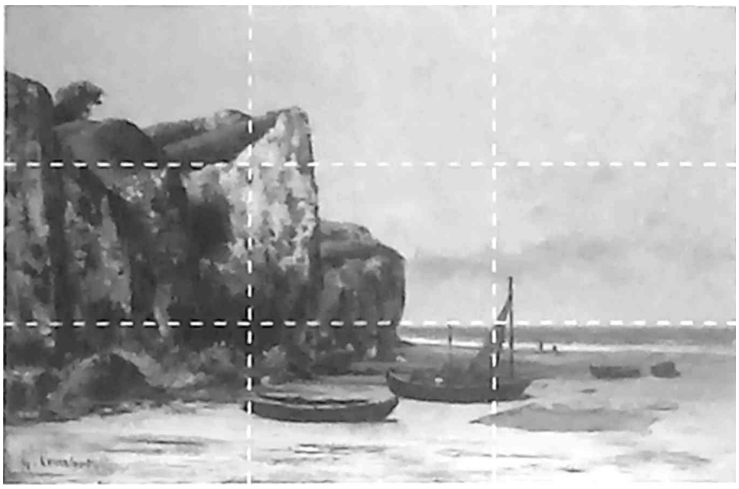
A proporre una possibile risposta al dilemma dell'orizzonte — ancor più pratica della sezione aurea usata da Lotrain — ci pensa nel 1797 Thomas Smith in un agile manualetto intitolato Rezzarks on Rural Scenery. L'idea è ingegnosa e facile da applicare: se dividiamo il campo in tre parti, sia in orizzontale sia in verticale, possiamo usare la griglia ottenuta per determinare il rapporto tra la terra e il cielo.



0405

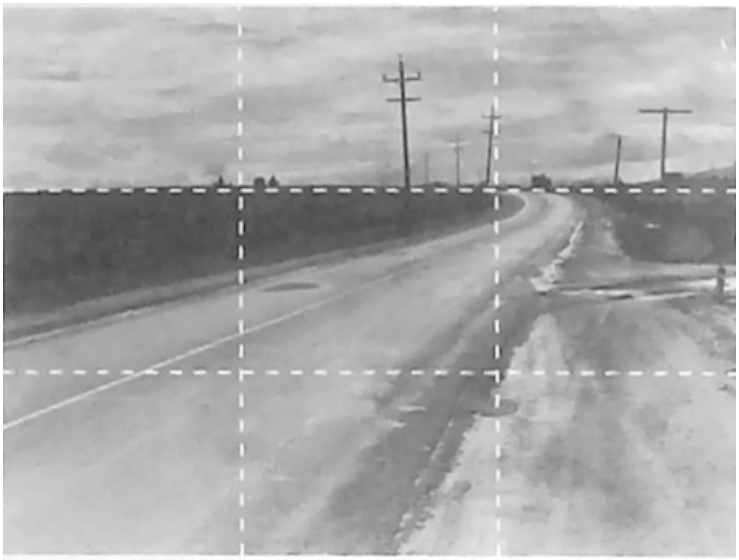
«In un buon quadro l'orizzonte è bene che sia sempre a un terzo oppure a due terzi», dice Smith, che non a caso battezza il procedimento «regola dei terzi». È in effetti una qualità che si rintraccia in molte costruzioni degli ultimi due secoli.

Eccola applicata a una marina di Courbet:



0172A

E a una foto di Lange:



0406

Il successo è però dovuto anche a una questione tipicamente editoriale: il libro di Smith è rivolto agli amatori, un nuovo pubblico che debutta proprio nel Settecento, quando coltivare il disegno o l'acquarello diventa non solo una professione ma anche un gioco di società. Su di loro la regola dei terzi ha un'enorme ascendente, non ultimo per il fatto rassicurante di chiamarsi «regola». E il successo è tale che ancora oggi la ritroviamo citata in ogni manuale di fotografia. Non è un dato marginale: la storia delle immagini, dal XIX secolo in poi, è anche la storia della pittura da praticarsi come

hobby, della fotografia in quanto passione prima che come mestiere, con conseguenze per l'intero sistema visivo. Questi giochi di misurazione vanno infatti presi con le molle: possono essere puntelli per i novizi, formule che con poco sforzo conferiscono a qualsiasi dipinto un ritmo dignitoso, ma niente di più.

Cartier-Bresson temeva il giorno in cui un reticolo geometrico sarebbe stato sovra-impresso al mirino della macchina fotografica, ciononostante è stato profetico: oggi non c'è fotocamera, a partire da quella dentro al cellulare, che non proponga reticoli per lo sguardo simili a quelli del paesaggista di Greenaway. I produttori di elettronica affermano che un ausilio del genere garantirà alle foto armonia visiva, un'affermazione un po' sbruffona giacché l'armonia, se mai esiste, è anzitutto una faccenda storica, circoscritta, socialmente determinata. La conseguenza è che le foto che troviamo postate sui social network sono ormai sempre ben composte, fin troppo: la geometria, le simmetrie, i ribaltamenti sono ostentati, didascalici, e l'orizzonte è sempre, senza scampo, a un terzo dal suolo. E questo spiega anche la popolarità di fotografi come McCurry, Fontana o Salgado, senza dubbio di talento, ma il cui successo va rintracciato nel proporre immagini la cui comprensione geometrica e cromatica è predigerita, e si presta da modello ideale per i novizi.

Gli artisti che si sono rifatti a norme tanto rigide sono infatti rari e bisogna riconoscere che, alla fine, le composizioni più riuscite sono quelle in cui, tramite un lungo allenamento, si va a occhio. In definitiva la vera ingenuità dei dilettanti è credere che certe prescrizioni siano principì universali, eterni, validi sempre e per sempre. Non è così. Come abbiamo raccontato, la divisione in terzi è l'espressione del paesaggismo inglese settecentesco, usarla oggi per comporre un ritratto è, forse, completamente inutile.

La bilancia di Hitchcock

A bordo di una Ford Custom targata NFB418 Marion Crane sta scappando. Nella borsa, sul sedile accanto a sé, ha un malloppo di quarantamila dollari appena rubati. Guida di giorno, di notte, col sole e con la pioggia. Scappa per non farsi prendere. E non la prendono. Non in tempo, perlomeno.

Arriva in ogni caso il momento di fermarsi: è stanca, ha bisogno di riposare, magari di lavarsi via la stanchezza e forse pure la coscienza. Sceglie il primo motel che incontra sulla statale. Poche ore dopo è morta. Uccisa, sotto la doccia, nella scena più famosa e citata della storia del cinema. Il film è Psycho (1960) di Alfred Hitchcock. L'assassino è Norman Bates, vestito, per ragioni psicotiche, come la madre.

0407

Norman brandisce un coltello, è solo una silhouette nera per indurci a credere che l'assassino sia davvero l'anziana genitrice. A giustificare quest'effetto di controluce vediamo che in fondo, sulla parete, c'è una applique accesa: Norman è una macchia scura rischiarata, nei contorni, da una bava di luce. Quella lampada però, a dire il vero, non sta lì solo per questioni di trama, c'è anche un motivo più complesso. Per capirlo proviamo a fare un confronto con un altro fotogramma:

0408

Rossella O'Hara alza gli occhi, umidi e tremuli, come fa spesso in tante scene di Via col vento. La stanza è buia, appena stenebrata dai lumi a petrolio: è la luce morbida e soffusa con cui Hollywood ama ritrarre le sue attrici di punta. Occupa la sinistra del fotogramma e a destra, in fondo, si vede una lampada accesa riflessa in uno specchio. La struttura e la logica sono le stesse di Psycho: attore a sinistra, lume a destra. Ora è chiaro che nei film le cose non capitano senza ragione, meno che mai se a orchestrare la produzione ci sono due giganti come Hitchcock e Selznick: quelle lampade non sono finite li per sbaglio, qualcuno le ha volute proprio in quel punto. Nel caso di Psycho osserviamo come il fotogramma sia diviso in due parti uguali - metà grigio chiaro e metà più scuro - su cui campeggia la sagoma nera da un lato e la luce chiaris, sima dall'altro.

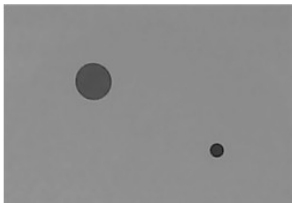
0407-408

Come sempre per capire qual è il compito di un elemento vale la pena toglierlo, e vedere che succede.

0409-410

Senza quelle lampade le inquadrature perdono profondità: l'ombra di Norman diventa legnosa, piatta, una figuretta ritagliata senza dinamica. Lo stesso capita a Rossella O'Hara, che si ritrova schiacciata sul fondale. Quelle luci, dunque - dettagli a cui nessuno bada e che vengono scambiati per arredamento -, sono indispensabili per dare violenza al gesto di Norman e per accrescere il languore nello sguardo di Rossella. Serve qualcosa di secondario per farci vedere nel modo giusto l'elemento primario. Nel gergo dei pittori si dice che la lampada ha «bilanciato» il soggetto.
Un'espressione metaforica che forse, in parte, può risultare facile a intuirsi, ma che richiede di essere spiegata nel dettaglio. Il meccanismo è il seguente.

Prendiamo uno spazio e mettiamoci un pallino:



028AB

028A Questo attira il nostro interesse più di qualsiasi altra cosa: spicca nel campo e non ci si può sottrarre. In casi del genere si dice che il pallino possiede un «peso visivo». Peso nel senso di importanza rispetto al colpo d'occhio d'insieme.

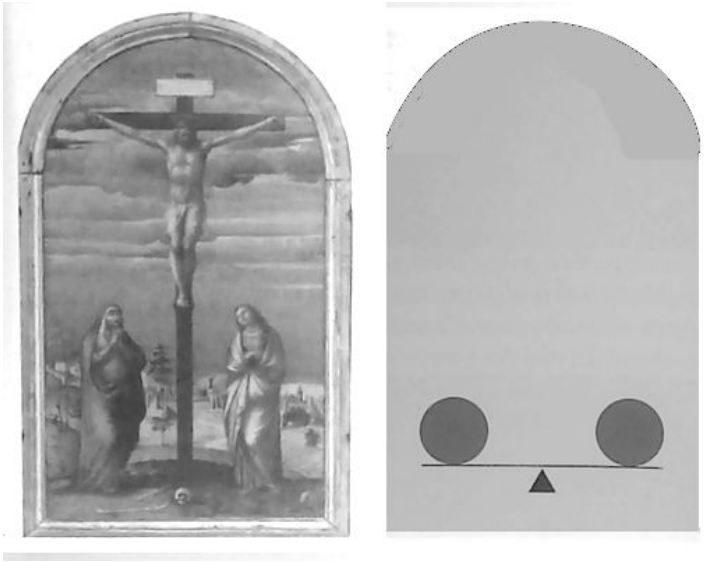
028B Adesso aggiungiamo un altro segno. Il pallino nero ha tolto parte dell'attenzione a quello rosso, gli ha levato importanza; oppure, continuando con la metafora, possiamo dire che il pallino nero ha bilanciato il pallino rosso.

Come il piatto di una bilancia che carichiamo per renderlo equivalente al suo gemello, così in un'immagine possiamo aggiungere qualcosa per mitigare l'importanza di qualcos'altro o per indirizzare il «come» lo stiamo guardando.

In tutte le composizioni ci sono infatti elementi che hanno una forza attrattiva maggiore: perché sono più grandi, perché sono più scuri o perché contrastano con quanto hanno intorno, e spesso comporre significa equilibrare questa forza con delle controspinte. Ma del resto vale per ogni discorso artistico: lo chef di un famoso ristorante diceva che all'aumentare del peperoncino bisogna diminuire il sale, perché la sapidità non è una quantità data ma è una forma di bilanciamento del piccante.

L'equilibrio perfetto è quello che troviamo nelle costruzioni simmetriche, specie in epoche in cui si perseguivano la stasi e il congelamento, magari per ragioni sacre.

È il modello di tante crocifissioni, come questa di Francesco Granacci del 1510:



0411

I due santi sono simmetrici e pari. Se ipotizziamo di mettere le figure su una bilancia tutto sta in equilibrio: l'impressione è una solenne posatezza.

0038A

Sono però casi rari, specie in tempi moderni. Il più delle volte il bilanciamento è la manifestazione di un rapporto di asimmetria, una tensione che conferisce alle figure fascino e complessità. Osserviamo ad esempio un quadro di Pieter de Hooch:

0412

Siamo intorno al 1660 in un cortile di Delft, la città di Vermeer e di Carel Fabritius, artisti che più di altri hanno investigato la quotidianità in maniera otticamente credibile. Lo spazio è solido, profondo, convincente. All'effetto generale contribuiscono la prospettiva, l'albero in lontananza e il muro laterale. Poi ci sono le figure: sulla sinistra ne vediamo tre che fanno pendere la composizione su un lato. A questo punto Hooch aggiunge un

«pesetto» a destra: una figura che procede verso il centro del quadro, ossia verso il fulcro della bilancia. La bambina sta equilibrando la massa delle figure principali al punto da rivaleggiare con l'altra donna per il ruolo di protagonista.

Un modello perfetto di questo meccanismo lo troviamo in una coppia di dipinti di Winslow Homer, che tratta lo stesso disegno in due varianti. Sono entrambi degli anni Settanta dell'Ottocento. Il primo è uno studio realizzato su una tavoletta di legno; l'altro è la tela finita. Nel bozzetto il ragazzo è il fulcro di interesse e la composizione ha un andamento classico:

0413

Nella tela, poco più larga in orizzontale, il ragazzo è invece meno importante:

0414

C'è un vuoto maggiore a destra e, per equilibrare la massa, Homer mette in lontananza un'altra barca: si tratta di un bilanciamento puramente visivo.

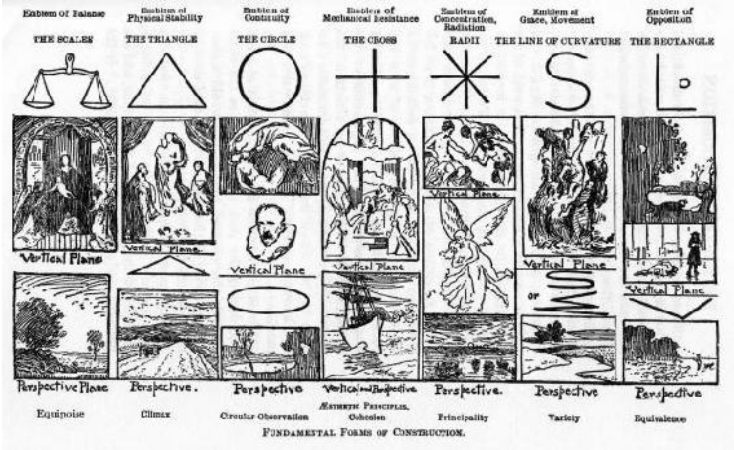
Se a un'occhiata distratta possono sembrare lo stesso quadro, sono nella concezione due opere diverse: nel bozzetto la barca si piega sotto la spinta dell'acqua e del vento, e a contenerne la pendenza c'è il ragazzo al centro; nel dipinto è invece il veliero in lontananza a bilanciare l'insieme. Il confronto dimostra che non esiste un unico modo di comporre, nemmeno nella testa dello stesso artista, dipende sempre qual è la storia da raccontare.

Ora, come si impara a vedere le masse e i bilanciamenti? Secondo gli insegnamenti dell'accademia tradizionale, la via più rapida è strizzare gli occhi. Velando l'immagine con le ciglia sopprimiamo in parte la nitidezza, evidenziando i principali raggruppamenti delle forme.

0361

Lo stereotipo del pittore che indietreggia dal cavalletto, socchiude gli occhi e ruota un po' la testa, nasce da qui. Non è un vezzo, ma un trucco professionale: solo così si vedono le masse e i pesi. Un sistema più recente è quello di sfocare le immagini con un software, come Photoshop: se non si esagera si evidenziano i grandi nuclei visivi.

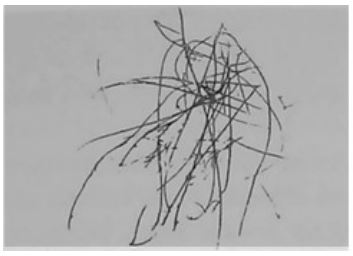
A formulare questa logica della bilancia in termini moderni - cioè come ne parliamo oggi — è Henry Rankin Poore, pittore e insegnante americano che, a partire dalla fine dell'Ottocento, pubblica una serie di testi divulgativi rivolti agli studenti e agli amatori. Tra questi Pictorial Composition nel 1903 diventa un best seller, ristampato infinite volte. Quello di Poore è tra i modelli di didattica più influenti del XX secolo, forse superato, ma i cui echi si ritrovano ancora oggi nei manuali, inclusi quelli della scuola italiana.



[0415]

Qualcuno potrà obiettare che la metafora della bilancia sia uno stratagemma interpretativo macchinoso. Tuttavia è qualcosa più difficile a dirsi che a farsi, e c'è anche chi ha ipotizzato che abbia motivi profondi di natura biologica. Una serie di studi iniziati sessant'anni fa ha infatti messo in luce come non siano solo gli esseri umani a sentire il bisogno di bilanciare le figure.

Negli anni Cinquanta del Novecento Desmond Morris, zoologo ed etologo britannico, autore de La scimmia nuda, condusse diversi studi sull'attività pittorica dei primati, mettendoli alla prova con fogli e pennelli. Morris non voleva dimostrare che gli animali fossero capaci di creare arte, quanto evidenziare che il senso estetico non è prerogativa esclusiva di homo sapiens. Di particolare interesse si rivelò il lavoro di **Congo**, uno scimpanzé di un anno che — dopo un periodo di libertà nella foresta tropicale africana — era ospite dello zoo di Londra. Gli esperimenti iniziarono nel novembre del 1956: in principio Congo era titubante, poi tracciò il suo primo segno. È questo:

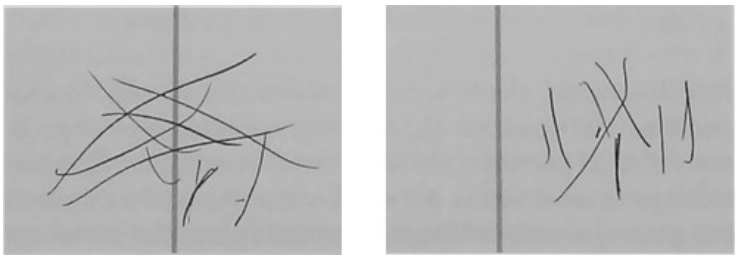


[0416A]

0416a0 Morris si accorse che lo scimpanzé concentrava i tratti in una zona del foglio da cui era particolarmente affascinato.

0416a1 In quel punto la carta presentava una macchiolina di inchiostro finita lì per caso e con cui Congo stava interagendo.

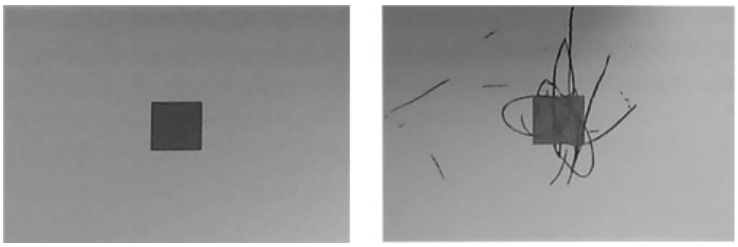
Quei segni non erano perciò solo scarabocchi, ma dichiaravano, seppur in modo primitivo, la presenza di un modello mentale, cioè un sistema non casuale di pensare lo spazio. Per verificare questo sospetto Morris decise di passare a esercizi più strutturati, cosi diede a Congo dei fogli dove era presente un segno verticale che divideva lo spazio in due patti:



0416BC

0416B Se la riga era al centro veniva marcata più volte, diventando il fulcro dell'interesse visivo;

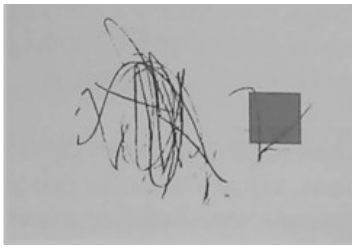
0416C se era decentrata, Congo disegnava nella parte libera come su un foglio dentro al foglio.



0416DE

0416D Morris sottopose allora a Congo e ad Alpha (uno scimpanzé adulto) un foglio con un quadratino al centro.

0416E Ancor più della macchia questo chiamò la loro attenzione: ci scrivevano sopra, lo marcavano con decisione.



0416FG

0416F A questo punto Morris alzò la posta e propose un foglio dove il quadrato era messo su un lato.

0416G Alpha ci disegnò accanto, come se stesse riempiendo un luogo vuoto, simmetrico rispetto al quadrato.

Morris ipotizzò che le scimmie stessero bilanciando lo spostamento del quadrato aggiungendo qualcosa nel campo libero. Ora, si potrebbe obiettare che il meccanismo di Alpha e Congo fosse in realtà più elementare: siccome il quadrato occupava spazio, loro disegnavano nella parte rimasta vuota. Tuttavia — come ha più volte sottolineato Morris — se si trattasse solo di riempire gli spazi bianchi gli scimpanzé avrebbero disegnato ovunque, per esempio lungo i margini o negli angoli, e invece ciò non è mai accaduto. La scimmia non disegna genericamente nel vuoto, ma solo in quel vuoto che si oppone in modo simmetrico a un certo pieno.

In generale gli scimpanzé reagivano secondo due modelli principali: marcavano il quadrato oppure il vuoto che gli stava accanto. Congo e Alpha erano cioè in grado di pensare l'idea di campo visivo senza che qualcuno gli avesse spiegato cosa fosse. Non è scontato: i bambini, quando prendono in mano una matita per la prima volta, scrivono un po' ovunque e non si accorgono che c'è un foglio. Congo e i suoi compagni, al contrario, il foglio lo vedevano bene, lo capivano come entità praticabile e dichiaravano da subito un progetto, un interesse, un'idea riguardo allo spazio in cui disegnare. Se l'ipotesi di Morris è corretta, dobbiamo riconoscere che Alpha aggiunge qualcosa accanto al quadrato principale così come Hitchcock mette una plafoniera chiara accanto alla sagoma dell'assassino.

In passato, le origini dell'arte sono state investigate in vari modi: attraverso i resti preistorici, la pittura dei popoli primitivi, i dipinti degli alienati mentali e i disegni dei bambini. Che gli animali abbiano senso estetico è stato verificato in sedi diverse, per esempio si sa che l'uccello giardiniere raccoglie foglie, rami e petali di fiori per decorare il proprio nido e attirare le femmine. La storia di Congo e Alpha, però, ci dice qualcosa in più: quello che chiamiamo **«peso visivo»**, **«bilanciamento»**, **«equilibrio»** è un meccanismo frutto di millenni di pratiche artistiche che si basa, forse, su una predisposizione biologica. L'occhio è un organo attivo: seleziona, sceglie, si concentra su alcune cose e non su altre; mentre vede già pensa e organizza il mondo. Il bilanciamento visivo soddisfa l'esigenza di mettere a posto le cose, di trovare una logica, un discorso coerente dentro le figure. I dipinti, le foto, i film sono l'espressione di uno spazio non solo guardato ma desiderato in un certo modo. Potremmo perciò definire il bilanciamento come la sensibilità del percepito.

Le attitudini si incarnano nondimeno in epoche precise, Se la tendenza a ragionare per masse e per pesi c'è sempre stata è nel XVI secolo che comincia a diventare un criterio basilare nelle pratiche pittoriche. Fino al Rinascimento — lo abbiamo visto — è il disegno che detta legge: è la grande scuola fiorentina e romana della linea di contorno. Poi alcuni artisti del Nord Italia cominciano a dipingere direttamente sulla tela senza ricalcare una traccia preparatoria: fanno così Giorgione e Tiziano e farà così anche Caravaggio. Vasari, nel suo trattato sulle vite degli artisti del 1550, ribadisce come in Toscana sia centrale il disegno, mentre i veneti siano deboli nella composizione e fortissimi nel colorito, cioè nel modo di stendere la pittura. La differenza tra **Firenze** e **Venezia** non è insomma di stile, riguarda bensì la procedura tecnica con cui si fanno i quadri. Un confronto renderà la cosa più evidente:

[0073-41]

0073 Questo è un bambinello dipinto da Botticelli: si vedono le linee di profilatura del disegno, quasi calligrafiche. Questa è Firenze.

0041 Questo è un bambinello di Tiziano: si notano soprattutto le pennellate grasse, sfumate, e non c'è contorno. Questa è Venezia.

Sono due prassi diverse a cui corrispondono altrettanto differenti concezioni teoriche. Quello che all'epoca ancora non è chiaro — e che avrà invece conseguenze epiche — è che i pittori veneti, poggiando l'impasto sulla tela senza la mediazione del disegno preparatorio, stanno inventando un nuovo modo non solo di dipingere ma di guardare i quadri: se infatti le masse prendono il sopravvento sulle linee, finisce che si possono apprezzare i grumi di colore di per sé, per il loro piacere materiale, non più come contorni delle cose. In fondo, se osserviamo con cura i due bambinelli, è lampante come Botticelli sia il presupposto del disegno da fumetto contornato a china; mentre in Tiziano ci sia già, in nuce, la tecnica che condurrà all'impressionismo.

Tre secoli dopo, a metà Ottocento, quest'idea viene portata alle estreme conseguenze:

[0417]

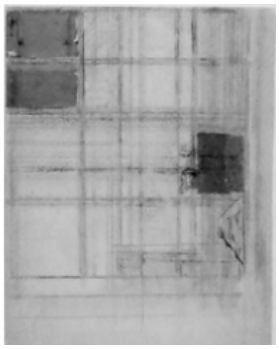
[0418]

0417 In Inghilterra, dall'opera di William Turner.

0418 In Francia, da Corot e la scuola di Barbizon.

È qui che si comincia a parlare di masse, di peso, di bilanciamento in senso moderno. Se osserviamo i dipinti di Corot — secondo alcuni il più grande paesaggista di tutti i tempi — ci accorgiamo di come il nucleo concettuale sia appunto la distribuzione di campiture tonali e cromatiche: il grande si contrappone al piccolo, il denso al rarefatto, lo scuro al chiaro: non sono caratteristiche naturali del mondo, è un modo di pensare. Nei suoi disegni, soprattutto nei più veloci come quello qui sopra, si nota che le masse sono sempre l'idea dominante. È come se Corot si dicesse in testa: «Qui c'è questo grande coso scuro, bilanciato da un vuoto in alto e da questi punti chiari qua e là». Ed è la stessa logica che troveremo poi nei bozzetti di Mondrian quando deve decidere come distribuire le masse cromatiche.

0419



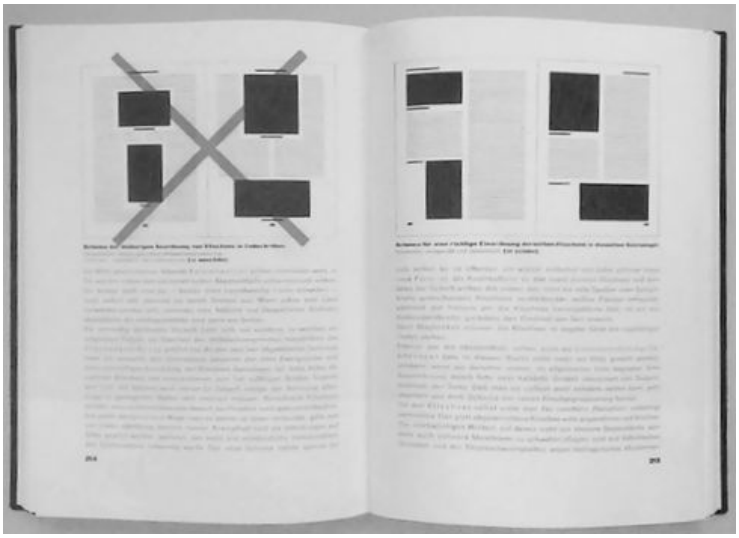
[0420-421]

[0422]

Ora guardiamo, qui sopra, uno studio di Delacroix dal suo famoso La barca di Dante del 1822. Le figure sono delineate con pochi segni di pennello, tuttavia in modo chiaro. Questa qui sotto, invece, è una copia dell'opera realizzata da Manet nel 1859, trentasette anni dopo.

0423

È solo un appunto veloce, eppure già emerge un'indole diversa nei confronti del dipingere. Manet non delinea i contorni copiando le figure, bensì registra macchie luminose, strizzando gli occhi sintetizza gli ingombri di massima del colore e i suoi bilanciamenti. Si tratta di un mutamento importante per la comprensione storica delle immagini. Come abbiamo già raccontato, nei tempi passati le figure dovevano conformarsi a strutture geometriche (cerchi, mandorle, triangoli) secondo una logica di tipo simbolico: ora, invece, le figure dipinte non sono più una traccia di Dio ma una mera questione percettiva che, risolta in sé stessa, si offre allo sguardo.



0424

La comunicazione di massa farà tesoro della logica del bilanciamento. Se andiamo a spulciare le tavole di uno dei più famosi manuali di inizio Novecento, Layout in Advertising (1928) di Dwiggins, una bibbia della grafica commerciale, vediamo che i suggerimenti compositivi si basano sul sistema del bilanciare e contrapporre: se metti qualcosa a destra allora aggiungi qualche cosetta a sinistra. Ma echi simili li sentiamo anche in Die Neue Typographie (1928) di Tschichold, un caposaldo dell'asciuttezza modernista. Sono le conquiste della pittura ottocentesca applicate al design. E da qui le ritroveremo in fotografia, nella moda, in pubblicità e appunto nel cinema. Per concludere vediamo allora qui sopra il meccanismo in atto in un'illustrazione recente di Simone Rea dal taglio fortemente grafico. Il disegno è impostato su un registro vivace e luminoso, a cominciare dall'automobile in primo piano, inquadrata dai quattro alberi che scandiscono lo spazio dandogli ritmo. A bilanciare la massa azzurra ci pensa il sole, ampio e rotondo, creando una diagonale implicita. Il lupo sulla destra, invece, col suo corpo nero è echeggiato, con finezza, dalla testolina del personaggio dentro l'auto creando così un doppio bilanciamento incrociato. Ecco il succo di tutto il discorso: l'equilibrio non è mai tra oggetti reali quanto piuttosto tra grumi di differente luminosità, colore e dimensioni: in Hitchcock non è la plafoniera che bilancia l'assassino, ma una piccola campitura chiara che si contrappone a una grande area scura.

Quanto a Congo, al lettore farà piacere sapere che ebbe una vita serena: si organizzarono mostre dei suoi dipinti; divenne la mascotte di un programma televisivo; e leggenda vuole che perfino Picasso abbia comprato un'opera di quell'artista non umano.

Il vuoto si addice ai cerbiatti

Si racconta di un americano che commissionò un dipinto a un vecchio artista giapponese. Una volta terminato, il quadro presentava, nell'angolo in alto, un uccello appollaiato su un ramo di ciliegio. Il resto della tela era vuoto. Doveva trattarsi, con molta probabilità, di qualcosa del genere:

0426

All'americano il risultato non piacque e chiese di metterci qualcos'altro, secondo lui andava riempito di più, perché, cosi com'era, gli sembrava tutto un po' spoglio. Il maestro giapponese disse che non poteva accontentarlo. L'americano insistette: «Perché no? Perché non ci mette qualche altra cosa?» « Perché, se riempio il quadro, all'uccello non rimarrà spazio per volare».

Questo racconto tradizionale giapponese contiene un tipico insegnamento zen: il vuoto è inseparabile dal pieno, o meglio, è **il vuoto che rende sensato il pieno**. Le forze che governano l'universo, lo Yin e lo Yang, sono in rapporto dinamico tra loro, in un incessante divenire in cui nessuna deve prevalere sull'altra.

Ho detto «vuoto» e «pieno», ma parlando di pittura potrei dire bianco e nero, denso e liquido, corposo e trasparente.

Nel capitolo precedente abbiamo visto come una delle clausole più usate nel mondo moderno sia quella di equilibrare la figura principale con un contrappeso. Tuttavia si può anche decidere di non farlo: ci si può rifiutare di bilanciare e lasciare quello spazio libero. Come una frase musicale interrotta sul più bello, come un discorso non finito che rimane appeso a mezz'aria, quell'assenza genera una tensione, suscitando nell'osservatore una spinta a completare l'apparente mancanza. È ciò che è accaduto in Oriente dove, per tradizione, il pieno non bilancia il vuoto, lo rende eloquente.

Laozi - leggendario filosofo cinese, e presunto autore del Daodejing — già nel VI secolo tesse un elegante elogio dello spazio negativo: «Trenta raggi formano una ruota ma è il buco al centro che la rende utile». E nell'arte cinese lo spazio libero è sempre stato importante quanto quello disegnato.

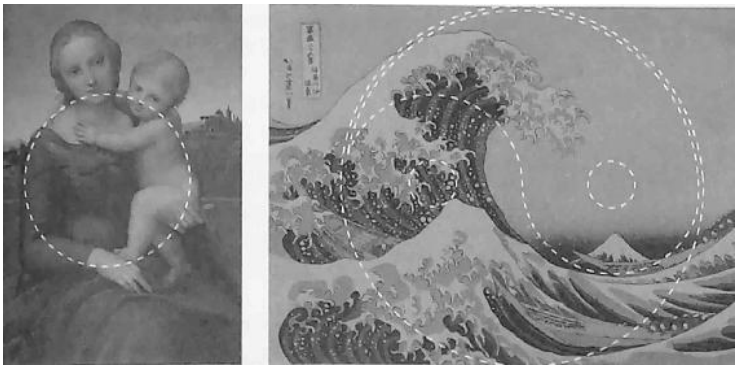
Secondo gli storici, a introdurre in pittura il gusto per le lacune visive sarebbe stato Yuan Ma, paesaggista della dinastia Song, che pian piano comincia a spingere i soggetti verso i bordi del quadro, inventando quello stile che suona tipicamente orientale e che viene chiamato non a caso **«pittura dell'angolo»**. L'arte Song è autorevole, prestigiosa, imitata, e

questa sensibilità per il decentramento si diffonde presto in gran parte della cultura figurativa orientale con un movimento parallelo alla diffusione del buddhismo «chan», ossia quello che poi in Giappone sarà battezzato «zen».

0427

Un esempio classico è La grande onda di Kanagawa (1830) di Hokusai. Sulla destra c'è un ampio campo libero che serve all'onda per «poter volare», cioè innalzarsi verso l'alto e poi infrangersi. In lontananza si intravede il monte Fuji. Hokusai ci sta dicendo che per far vedere una cosa non importa che sia grande o piccola, quel che conta sono i rapporti tra lei e tutto il resto. Non è privo di curiosità che la grande onda ricordi proprio l'ossatura del tao, anzi: ne pare quasi la traduzione poetica. E, come nel tao una briciola di bianco è contenuta nel nero, cosi il puntolino del Fuji è avvolto dal mare in mezzo al cielo. Non è un semplice paesaggio marino, è un'allegoria cosmologica: il vuoto, l'asimmetrico, il decentrato sono cruciali, perché cosi è sentita la vita.

Qualche pagina fa abbiamo visto - seguendo gli studi di Morris sugli scimpanzé - che la pulsione a marcare e bilanciare sembrerebbe precedere le costruzioni culturali. Se l'ipotesi dovesse essere confermata, magari con l'ausilio delle nuove tecnologie di mappatura cerebrale, dovremmo ripensare in parte anche le vecchie tassonomie artistiche.



0210-187

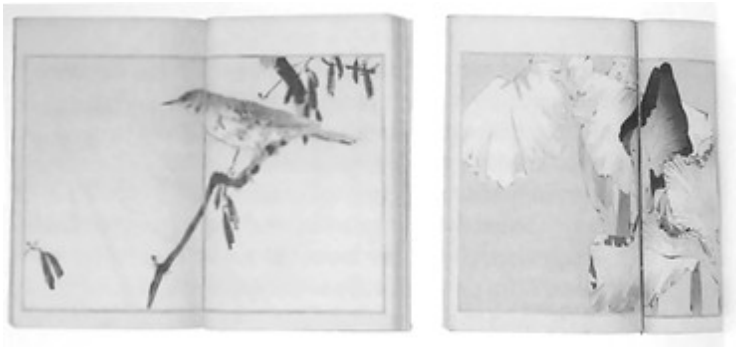
Ovvero la differenza tra una madonna di Raffaello piena e simmetrica e l'onda di Hokusai dovrà essere valutata - oltre che per le differenze culturali, storiche e filosofiche - anche in quanto prova di due diverse attitudini: Raffaello bilancia l'insieme in maniera inappuntabile, mirando a un effetto di sollievo e liberazione, consustanziale alla visione salvifica del cristianesimo; Hokusai lascia un piatto della bilancia vuoto per far scaturire da quel disequilibrio una tensione narrativa con cui raccontare l'interminabile movimento dell'esistenza.

Detto questo, però, bisogna diffidare di schemi troppo facili: non tutta l'arte occidentale è centrata e piena e l'orientale asimmetrica e vuota. Anzi. A partire dal XVIII secolo gli scambi culturali sono diventati sempre più frequenti e gran parte del gusto contemporaneo nel design, nella grafica e nel cinema, lo dobbiamo proprio a queste **contaminazioni**.

L'ingresso ufficiale del vuoto nelle opere occidentali avviene a metà Ottocento quando le stampe giapponesi cominciano a diffondersi in Europa, insieme al gusto per i kimono, i ventagli, le lacche e la carta di gelso. Il Giappone, infatti, con una radicale trasformazione politica, tra il 1866 e il '69 pone fine all'isolamento che aveva definito fino ad allora la sua politica estera. E il risultato immediato sono appunto gli scambi commerciali.

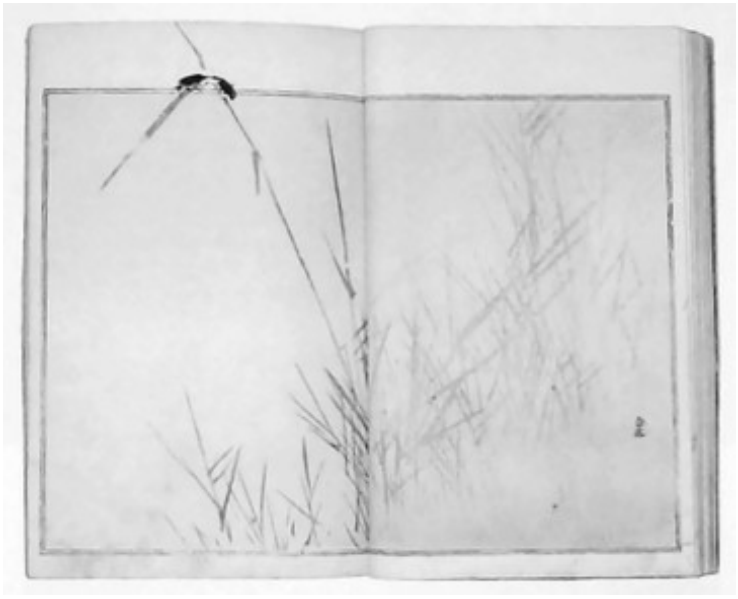
Nel 1878 - durante l'Esposizione universale di Parigi, il cui tema sono «le belle arti» — si tiene la prima mostra ufficiale di artisti nipponici. Tra questi, ***Seitei Watanabe*** vince una medaglia: è il primo che viene in Europa per studiare la pittura occidentale, trasferendosi in Francia per tre anni. La

tavola con l'uccellino con cui abbiamo aperto il capitolo è sua: fa parte di uno splendido album intitolato Quaderno di fiori e di uccelli.



0428AB

Watanabe è il maestro del vuoto moderno: ci scherza, lo coccola, lo ribalta, ogni sua tavola è un gioco di prestigio non privo di ironia grafica.
Guardiamo per esempio questa illustrazione:



0428C

Si apre su due pagine. Quella di destra è dominata dall'assenza: appena solcata da tenui fili d'erba. Sulla sinistra due insetti si corteggiano e, tanta è la foga amorosa, che escono dalla cornice. In fondo avrebbero parecchio spazio per essere disegnati, ma Watanabe li fa finire fuori, cosi che dentro la pagina non rimane quasi più niente. In Europa una cosa del genere non si era mai vista.

La generazione degli impressionisti se ne entusiasma: per **Watanabe** e pure per i maestri precedenti come **Hokusai**, **Hiroshige** e **Utamaro**.
L'Esposizione universale viene visitata da più di nove milioni di persone: per gli acquirenti borghesi queste nuove immagini sono un cimelio esotico; per gli artisti, una prospettiva inedita sulla composizione. E il gusto comincia a cambiare. Se nel 1871 un pittore di successo come Bouguereau faceva questo:

0429

Un ritratto femminile classico, pieno, monumentale. Dove tutto è centrato e lo spazio è solo un contorno per la figura.

[0088]

L'anno dopo Degas fa invece questo qui sopra: un ritratto di donna imperniato sul vuoto. La protagonista si muove nella tela in modo simile alla grande onda di Kanagawa e accanto a lei c'è spazio «per volare». Oppure guardiamo quello qui sotto, sempre di Degas: l'ampio pavimento, in basso a destra, lascia campo d'azione alla danzatrice e ci fa sentire l'energia potenziale di un passo che sta per accadere.

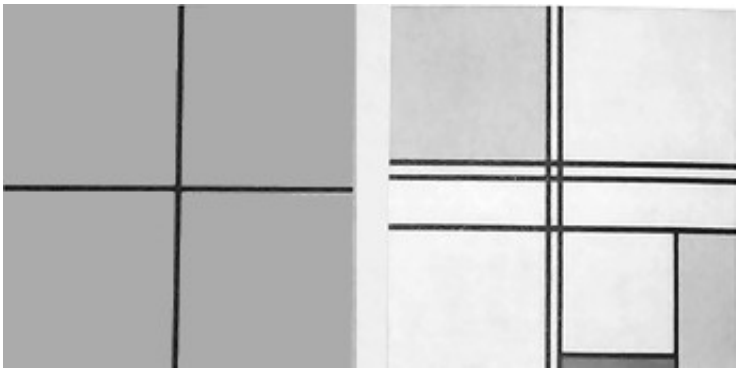
[0430]

E che dire di questo? Siamo nel 1907:

0431

L'ha schizzato Mondrian, pure lui sedotto dal Giappone, prima di passare all'astrazione completa; tanto che l'asimmetria resterà sempre centrale nel suo lavoro.

0432a Mondrian non fa mai cosi: 0432b Ma sempre così:



0432

Contrappone il denso al rarefatto, il tanto bianco al poco colorato. Non a caso le sue tele possono ricordare i divisori del la casa tradizionale giapponese: c'è molta geometria, tuttavia non irrigidisce lo spazio, lo rivela.

Il mondo visivo che conosciamo oggi inizia da qui: i valori del modernismo - come il famosissimo less is more, l'asciuttezza, il minimalismo, l'essenzialità - sgorgano dalla rarefazione del Sol levante. Van Gogh arriva al punto di

ricopiare alcune stampe pedissequamente: una delle ragioni per cui i suoi quadri non hanno ombre né chiaroscuro è dovuto, appunto, al rispetto che porta per le campiture piatte dei giapponesi.

A ogni modo, neanche a dirlo, le influenze sono reciproche e se in Europa e in America si impazzisce per il vuoto, negli anni Venti del Novecento, all'epoca dell'imperatore Taishò, in Giappone scoppia la moda del pieno, perché essere occidentali è d'improvviso chic.

0433

Si diffonde il termine ***kukan*** per riferirsi a quadri dallo spazio pieno, popolato di figure, in senso positivo e desiderabile. È la tendenza grafica di quegli anni. Guardiamo le pubblicità qui sopra: il vuoto è scomparso, le figure occupano tutto il campo, piantate ben solide al centro. Ricordano Raffaello o Bouguereau.

Le contaminazioni tra Oriente e Occidente riservano però anche altre sorprese. Osserviamo questo fotogramma:

0434

È tratto da Bambi di Walt Disney del 1942. L'uso dello spazio è inconsueto per un film occidentale e per di più per un cartone animato: un brandello di roccia sulla destra, il cervo abbarbicato che contempla il bosco. Non è una comune scenografia con fiori e alberi, è un vuoto, un vero vuoto, fatto di pennellate diafane ed evanescenti, simile alla «pittura dell'angolo» di epoca Song. E non è affatto casuale.

L'art director del film, **Tyrus Wong**, era un cinese naturalizzato americano che prese ispirazione proprio dalle opere di epoca Song. Del resto i temi del film - l'eterno ciclo della vita e della morte, la fragilità animale che si fa metafora dell'esistenza - sono già di per sé tipicamente orientali.

Per una mera coincidenza, Wong, come il cerbiatto protagonista della storia, aveva salutato per sempre la madre ad appena nove anni. Il padre lo aveva preso dicendo che sarebbero andati in America per fare fortuna: partono da soli per non tornare mai più. Arrivati negli Stati Uniti vengono separati: le leggi sull'immigrazione sono inflessibili. Wong viene chiuso in un centro di accoglienza dove è l'unico bambino.

0435

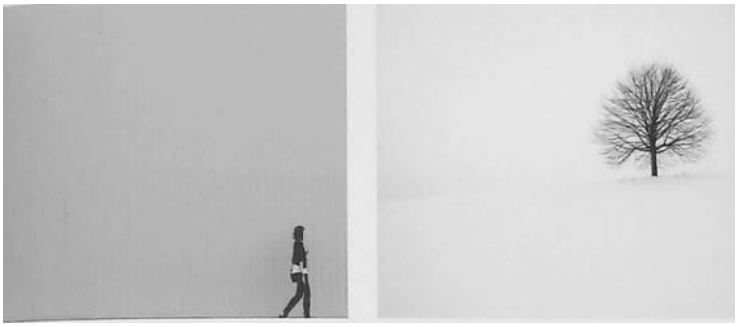
Sta solo tutto il giorno, per settimane, senza niente da fare. Senza un gioco, senza un libro. Senza poter nemmeno uscire per strada. Alla fine il padre riesce a ritrovarlo: vanno a vivere insieme e, intuito un vago talento del figlio, lo indirizza alla calligrafia tradizionale. Tyrus, che non ha mai disegnato prima, inizia da qui per poi passare alla scuola d'arte e finire, ventenne, negli studi di Burbank, dove si fanno i cartoni animati. Al contrario dell'americano della favola zen, Walt Disney capisce che la sensibilità di Wong può essere la chiave del film e suggerisce agli artisti coinvolti in Bambi di ispirarsi ai suoi bozzetti: enormi campi vuoti, bave di colore e gocce di acquarello. In fondo se guardiamo il fotogramma ci accorgiamo che la scenografia è fatta di niente, eppure funziona. Quanto ci vuole a dipingere una scena del genere? In realtà non più di una manciata di minuti, ma bisogna aver vissuto molto per saperla inventare.

[0370-436]

Nel XX secolo a contribuire al successo del vuoto ci sono state però anche esigenze commerciali. I principali committenti del mondo moderno sono difatti le aziende e i mass media che da sempre necessitano di foto e illustrazioni con una zona libera dove poter scrivere. Ovvero, foto come quelle qui sotto presentano un campo dove si può inserire un «copy», cioè il testo promozionale. Ci troviamo di fronte a un vuoto non espressivo ma funzionale a informare, raccontare o semplicemente a vendere. Cosi, a partire dagli anni Venti del Novecento, illustratori e fotografi che lavorano per la pubblicità o per i magazine illustrati cominciano a costruire immagini che ne tengono conto: scatti concepiti a monte per essere messi in pagina.

Oggi foto di questo tipo sono vendute attraverso grandi archivi digitali che riforniscono giornalisti, grafici, iconografi e art director. Si chiamano «banche immagine» e funzionano tramite parole chiave che ne individuano oltre al soggetto pure le caratteristiche formali. Per esempio inserendo «copy space» in un sito del genere vengono fuori centinaia di scatti dominati dal vuoto.

Se ci pensiamo bene, l'arte degli ultimi dieci secoli ci ha consegnato tassonomie basate sul contenuto iconografico: la Madonna in maestà, l'annunciazione, la natura morta. Nel mondo contemporaneo, invece, abbiamo cominciato a impiegare classificazioni basate sull'uso che viene fatto delle immagini, che si tratti di ragioni compositive o finalizzate al commercio.



0437-438

Foto di tale natura sarebbero sembrate sbilanciate, strambe o incomplete a un artista del Rinascimento; si sarebbe chiesto: «Perché lo fanno?» Ma tant'è. Il modello classico occidentale è stato sovvertito: per l'influenza dell'arte orientale, per la spregiudicatezza dei pittori impressionisti, per le necessità degli art director e delle aziende. Qualche moralista dirà che lo spazio zen per volare è stato riempito dalla pubblicità: sarebbe a ogni modo un giudizio superficiale. Dobbiamo invece accettare che la forma delle immagini è sempre l'esito della dialettica tumultuosa tra le idee degli artisti e le esigenze dei committenti, che siano i signori del Rinascimento o i grandi brand multinazionali. Che ci piaccia o meno, gli aspetti economici sono parte sostanziale del perché le immagini sono fatte in un certo modo.

0439

Le ginocchia del reporter

Il 12 aprile del 1861, allo scoppio della Guerra di secessione americana, Alexander Gardner ha quarant'anni e da cinque fa il fotografo di professione. La sua è una di quelle carriere rapide e di successo: è nato in Scozia, ma è a Washington che diventa popolare immortalando i soldati in partenza per il fronte; ritratti che piacciono, e ne fanno in poco tempo il fotografo preferito della presidenza Lincoln. Cosi, nel luglio del '63, viene incaricato di fotografare.il campo di battaglia di Gettysburg in Pennsylvania, consegnando alla storia lo strazio dei caduti.

A conflitto finito, il lavoro è raccolto in un'opera antologica intitolata Gardner's Photographic Sketch Book of the War: due eleganti volumi, rilegati in pelle, con cento stampe da album in formato «imperial» (circa un A4 moderno), ciascuna accompagnata da un breve testo. È una hit immediata: in un anno ne vengono stampate due edizioni. La guerra si rivela infatti, per paradosso, anche una forma di intrattenimento: basti pensare che il settanta per cento delle foto scattate in mezzo ai caduti è stereoscopico; le prime figure in 3D non le inventa perciò il cinema, ma sono quelle dei morti veri da ammirare con un apposito visore seduti in salotto.

Dopo la Guerra di Crimea, quella di secessione è la prima tragedia di cui abbiamo una cronaca visiva completa, sia dei cadaveri (più di mezzo milione) sia dei sopravvissuti, dai generali più noti ai soldati semplici. Un corpus di immagini che viene subito divulgato per suscitare sentimenti di partecipazione tra i civili. Una guerra moderna, visuale e giornalistica, combattuta anche con le armi della propaganda. Tra le foto più famose della raccolta di Gardner c'è quella qui sotto, un tiratore scelto nordista, morto sul campo di Gettysburg:

0440

L'immagine diventa subito un'icona di massa, simbolo della ferocia bellica, e viene riprodotta infinite volte, sui giornali, nei libri di storia e nei manuali scolastici. È una delle prime foto destinate al consumo culturale.

Cent'anni dopo, però, nel 1961, Frederic Ray — un collaboratore del «Civil War Times» — nota qualcosa che era passato inosservato per quasi un secolo: confrontando tutti gli scatti raccolti nell'album, si accorge che lo stesso morto di Gettysburg compare in un'altra foto, ma in una posizione e con uno scenario diverso.

Ecco il secondo scatto, e lo stesso uomo:

[0441](#)

Ray ne deduce che Gardner e i suoi collaboratori hanno manipolato la scena di almeno una delle due foto, spostando il cadavere del cecchino di quaranta iarde e mettendolo in posa di fronte a un fondale più fotogenico per enfatizzarne il dramma. A suffragare l'ipotesi contribuisce la scoperta che il fucile che si vede accanto al cadavere non era in uso a quei tempi da parte dei tiratori. Una messinscena, dunque? Non proprio. La faccenda è più complessa.

William Frassanito, che nel 1975 ha condotto una meticolosa ricostruzione dei modi in cui erano fabbricate immagini di questo tipo, ha evidenziato che certe manipolazioni non erano reputate all'epoca negative o fraudolente. La fotografia è appena nata e il modello visivo di riferimento è per tutti la pittura, non c'è perciò nulla di male a sistemare un caduto in modo più «artistico», anche perché a garantire la verità fotografica basta il fatto che il morto sia davvero morto, e morto in guerra. Gardner insomma non ha agito in malafede.

Che Cézanne o Morandi passino la vita a spostare ciotole e bottiglie non ci stupisce più di tanto, ma che Gardner muova un cadavere ci suona immorale o perlomeno indegno della sua deontologia. Secondo la sensibilità attuale una foto di reportage non dovrebbe avere nessun tipo di

elaborazione, varrebbe cioè la teoria di mio fratello: nel presepe le pecore si mettono dove capita e non bisogna intervenire ma solo testimoniare.

In inglese la distinzione è ribadita pure dal linguaggio: la foto diretta del reale è chiamata **straight**, lo scatto del mondo così com'è; si dice invece **staged** quella costruita («stage» non a caso è il nome del palcoscenico e del teatro di posa). Nella cultura contemporanea una foto è «vera» solo nel primo caso, altrimenti si tratta di un'immagine artistica o pubblicitaria; e la guerra, nella sua urgenza, ci aspettiamo che sia raccontata senza filtri, che il fotografo non sia un pittore bensì un reporter. Così, per ragioni opposte, accettiamo che la foto di moda sia invece recitata, apertamente finta: nei toni, nei gesti, nell'illuminazione. La conseguenza teorica è che può esserci composizione solo nelle foto di fiction e mai nella cronaca. Detto in altre parole, per noi, oggi, la differenza fra reportage e messinscena non è di tipo figurativo ma politico.

Di certo nel Novecento l'uso subdolo della manipolazione fotografica ha contribuito a diffondere un atteggiamento complottistico nei confronti del potere: non ci fidiamo mai fino in fondo di quello che vediamo e dunque una foto, per essere davvero un testimone, deve esibire in modo inconfutabile la sua veridicità. Alla base di questi convincimenti c'è l'esperienza dei grandi reporter del XX secolo che, raccontando l'attualità dalle*zone nevralgiche del pianeta, hanno consolidato la differenza tra documento e fiction. Una tale separazione — che può sembrare ovvia e di mero buon senso — è però tutta da dimostrare e se ne può discutere a lungo. È chiaro che se una foto di guerra è manipolata smette di essere una testimonianza e diventa un'immagine di propaganda; nondimeno ipotizzare foto davvero neutre, prive di un punto di vista, è impossibile. Le testimonianze, tutte le testimonianze, sono sempre, almeno in parte, interpretazioni della realtà. Anche perché le idee morali sono figlie della storia e ogni epoca ne stabilisce i parametri e le condizioni: quello che è considerato accettabile nel Rinascimento è diverso da ciò che è reputato lecito nell'Ottocento, nei comportamenti e pure nell'arte.

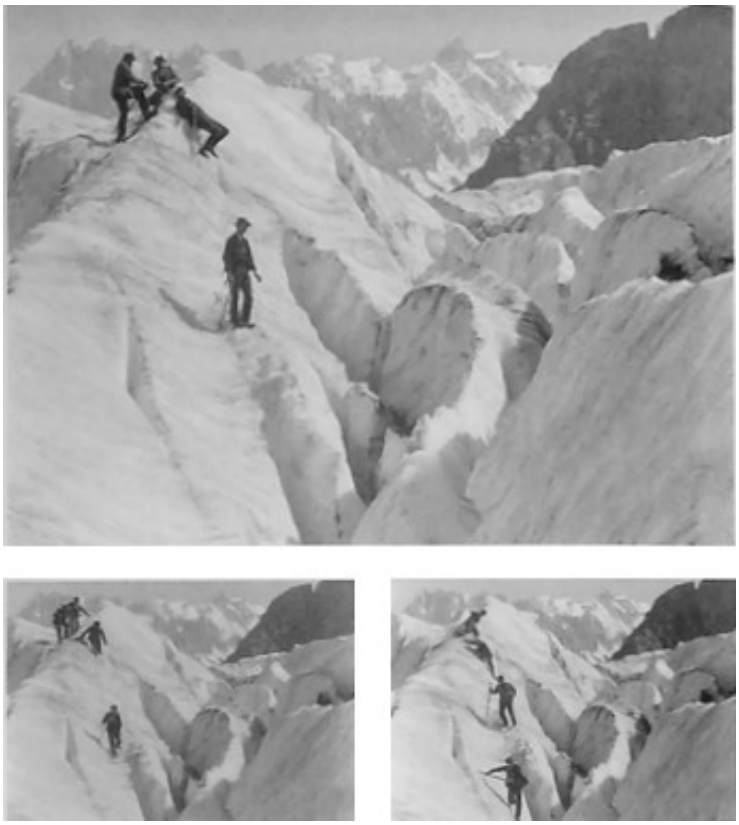
Dobbiamo perciò concludere, a distanza di un secolo, che le foto dei caduti di Gettysburg sono un documento della guerra e, allo stesso tempo, anche

la prova di un gusto e di una sensibilità. Le due cose non si escludono.

Per approfondire quest'idea partiamo da un'inquadratura dei fratelli Lumière. Una fila di uomini attraversa un valico innevato. Si muovono, uno dietro l'altro, secondo il percorso più agevole in mezzo al freddo:

[0442]

Qui nessuno si è messo in posa. Una ripresa simile non nasce con intenti artistici, eppure mostra un'architettura di grande eleganza: gli scalatori disegnano sul candore alpino una riga che pian piano scompare, fondendosi con la curva della montagna. Se fosse una foto di moda sarebbe un filo di perle nere adagiato su un drappo di raso bianco. Ma questa non è una foto di moda, è a tutti gli effetti un reportage. Siamo nel 1895, il cinema è appena nato e la sua novità è far vedere le cose più disparate che accadono nel mondo. Che siano autentiche o recitate è secondario. Ora guardiamo un'altra sequenza sempre innevata:

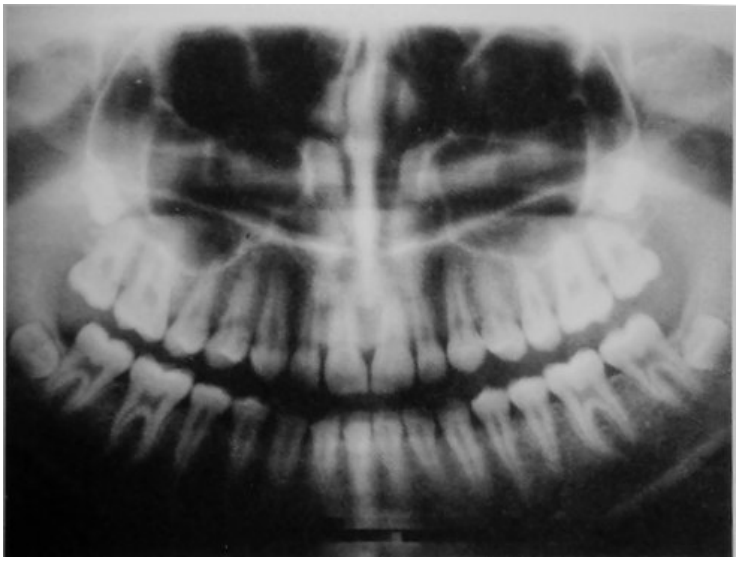


0443ABC

Le montagne creano giochi diagonali di spinte e controspinte: qualcosa sale, qualcos'altro scende, la grande massa della montagna a destra viene bilanciata dalla punteggiatura nera dei tre scalatori a sinistra, che pian piano vanno giù per il declivio. In casi del genere è corretto parlare di composizione?

Auguste e Louis Lumière non erano artisti, non secondo i parametri dell'epoca, e di certo non si reputavano tali. Erano piuttosto degli inventori, appassionati di immagini e di tecnologia; ma, vivendo in una società in cui la frequentazione con le arti era pervasiva, quando inquadravano si ponevano dei problemi formali. In altre parole i Lumière compongono perché non possono fare altrimenti.

Spingiamo allora il ragionamento un po' più avanti e analizziamo questa:



0444

È la panoramica di un complesso dentale. Stavolta non ci sono dubbi: non è un'immagine artistica. Non nasce con scopi espressivi. È stata fatta da un tecnico di laboratorio secondo un protocollo concordato attraverso decenni di pratiche dentistiche. Eppure anche questa figura ha delle proprietà formali: la simmetria, la distribuzione ordinata dei pesi in alto e in basso, il senso del ritmo creato dai denti messi in fila. La radiografia si presenta così perché il tecnico ha adottato il punto che, meglio di altri, gli permette di inquadrare entro i margini della lastra le informazioni necessarie. E in questa scelta c'è già il seme di ogni problema visivo.

Portiamo il discorso alle sue conseguenze estreme:

[0445]

È l'uccisione di David Haines, cooperante britannico, avvenuta il 13 settembre 2014 in una località segreta, uno dei video di propaganda filmati e diffusi su internet dall'Isis. Il titolo è inequivocabile: A Message to the Allies of America. Una delle immagini più sconvolgenti degli ultimi anni: una decapitazione in mondovisione, condivisa su un social network per avvertire e impressionare il nemico. Nei fotogrammi successivi Haines viene ucciso in modo efferato. E sappiamo che è tutto vero.

Se ci pensiamo bene, però, ci accorgiamo che tra gli aspetti più inquietanti c'è il fatto che questa scena possiede una forma visiva studiata con cura, a cominciare dall'arancione con cui è vestita la vittima, colore che, in un gioco di ribaltamenti, rimanda alle tute dei detenuti di Guantanamo, il controverso carcere di massima sicurezza dove gli Stati Uniti rinchiudono proprio i prigionieri catturati in Afghanistan e Pakistan. Se vuoi farti capire dal nemico devi farlo con i linguaggi a cui è abituato, e qui l'Isis si rivolge agli occidentali usando i codici di una serie televisiva, nell'inquadratura, nel taglio, nel layout. Perché nella società di massa è l'ordinamento visivo che rende le immagini impressionanti e memorabili, e allora anche il più autentico degli omicidi ha bisogno di un briciolo di allestimento per risultare efficace. È una testimonianza ma c'è composizione per amplificarne la crudeltà.

A questo punto ci troviamo costretti a ribaltare un paradigma consolidato: la composizione non è qualcosa che attiene soltanto alle faccende artistiche, né è una volontà formale infilata per motivi espressivi o estetici dentro un'opera. La composizione prima di essere una faccenda di bella forma riguarda la forma sensata, cioè precisa, parlante. Ed è qualcosa che riconosciamo come spettatori, una qualità che appartiene a chi inventa ma pure a chi guarda. Non è una mera questione di eleganza, è prima di tutto un sistema ordinativo, un terzo elemento tra noi e il visibile.

Spostiamoci a questo punto su una vera foto di reportage, una delle più emblematiche del XX secolo, scattata l'8 giugno del 1972 in Vietnam. Un'immagine che può aiutarci a rendere ancora più articolato il nostro ragionamento.

0446

Siamo a Tràng Bàng, un paese al confine con la Cambogia, quando un gruppo di cacciabombardieri dell'aviazione sudvietnamita colpisce per errore alcune costruzioni civili e un tempio, in cui avevano trovato rifugio Kim Phic, una bambina di nove anni, e la sua famiglia. Le bombe sono al napalm: il braccio sinistro di Kim prende fuoco e il vestito si disintegra: così lei scappa lungo la Route 1, corre insieme ai soldati e agli altri abitanti del villaggio che si stanno spostando verso le posizioni gestite dall'esercito del Sud. La scena viene ripresa da vari reporter tra cui un ragazzo di ventun anni, Nick Ut, che aveva perso un fratello, pure lui fotografo, in servizio per l'Associated Press. La foto fa il giro del mondo e la mattina dopo è in prima

pagina sul «New York Times». Ha un'eco enorme e, secondo alcuni commentatori, avrebbe persino contribuito alla fine della guerra. Un'immagine può tanto?

È stata studiata, commentata, analizzata decine di volte. È divenuta negli anni una testimonianza imprescindibile nella storia visuale moderna, quella che si dice un'icona culturale. C'è però forse ancora un aspetto su cui meditare e che può aiutarci a rendere più complessi i confini che definiscono cos'è la composizione in un'immagine.

Quel giorno sulla Route 1 c'erano altri fotografi, Ut non era da solo. Qui sopra, per esempio, vediamo una foto scattata da un reporter della United Press, un'altra agenzia stampa, a qualche momento di distanza da quella di Ut.

0447

Ho cercato a lungo il nome del suo autore, senza trovarne traccia: dopo cinquant'anni risulta solo che era un reporter della United. Ut invece è noto, ha ricevuto numerosi riconoscimenti, tra cui il premio Pulitzer e il World Press Photo. Ora la domanda è: se il Pulitzer è rivolto al valore giornalistico, perché si premia proprio questa foto e non l'altra? Dire che quella di Ut è più bella non basta, e comunque sarebbe un giudizio superficiale e fuori luogo. Mettiamoci nei panni dell'altro fotografo: anche lui è lì, anche lui in mezzo a un bombardamento, anche lui racconta lo

sfacelo in corso, anche lui ritrae la piccola Kim che scappa. Ma lui non viene premiato. E non parliamo solo di una medaglietta. Chi vince un Pulitzer ha una vita ben diversa rispetto a chi non lo vince: fama, onori, benessere, riconoscimenti, possibilità di continuare a fare quello che fa. Ut ha ripetuto più volte che quel giorno gli ha cambiato la vita. Che cosa avrà pensato l'altro fotografo? Ci sarà rimasto male?

La domanda di fondo è chiara: **che cosa fa di un'immagine un'immagine migliore di un'altra?** È possibile stabilirlo? Se si decide di premiare Ut bisogna riconoscere che la sua foto possiede qualità diverse e forse superiori alle altre. Sì, ma quali? Si vedono meglio i soggetti? È composta meglio? È più efficace? È più suggestiva? E, in ogni caso, in base a quali parametri si decide cosa è suggestivo? Quale che sia la risposta, dobbiamo ammettere che si tratta di una ragione «formale», perché sul piano del «contenuto» le due foto raccontano la stessa storia. Confrontiamole allora per bene.

Cominciamo da quella di Ut: al centro c'è la bambina che corre, nuda, urlando. Sulla sinistra, più vicino a noi, il fratello ci viene incontro e quasi esce dall'inquadratura. Dietro di loro altri ragazzi e alcuni militari procedono verso la fotocamera. Sul fondo nuvole di fumo si sollevano dal suolo. Spostiamoci sull'altra foto. Qualche secondo separa i due momenti, non più di qualche secondo. Il tono è però diverso: qui tutti corrono e la piccola Kim non sta urlando ma, con lo sforzo sul viso, scappa più veloce che può. C'è una differenza, è indubbio. Solo una sfumatura, ma c'è.

Nello scatto di Ut la bambina urla, il volto è una maschera. Nell'altra foto è più determinata, se non fosse paradossale, potremmo dire che è più sicura di sé, cioè più sicura di farcela. È probabile che l'opinione pubblica sia stata toccata dalla faccia urlante: un bambino che piange commuove di più di uno che, quasi imbronciato, fa del suo meglio per salvarsi. La seconda bambina ha meno necessità di essere aiutata, ha meno bisogno di noi. Ecco, forse Ut ha fotografato l'istante in cui c'era davvero bisogno di aiuto. Però non è solo questo. Vorrei proporre un'altra possibilità che non riguarda né il contenuto della foto né la sua forma, bensì il suo meccanismo.

Partiamo da un presupposto tecnico: se una macchina fotografica è parallela al terreno, l'orizzonte che si vede nell'immagine corrisponde all'altezza dell'obiettivo rispetto al suolo. Come abbiamo già visto è quello che accade nelle prospettive rinascimentali, che simulano proprio questo tipo di rapporto spaziale. Ora è chiaro che, se un fotoreporter è alto due metri, avrà un punto di vista diverso da uno alto un metro e settanta.

0446-447

0446 Affiancando le due foto ci si accorge che nella foto di Ut l'obiettivo è più basso e la linea di orizzonte coincide col volto di Kim e del fratello.

0447 Nella foto della United invece i soggetti sono parecchio al di sotto dell'orizzonte, così che i bambini risultano visti un po' dall'alto.

Dunque, a prescindere dall'altezza reale dei due reporter, è indubbio che hanno ripreso la scena a due livelli diversi e questo ha comportato effetti altrettanto differenti. L'uomo della United sta fotografando la scena, vediamo l'insieme e vediamo la fuga di tante persone. Ut, al contrario, è esattamente al livello di Kim, sta fotografando proprio lei, che corre verso di noi con gli occhi quasi alla nostra altezza. L'orizzonte più basso crea un rapporto di maggiore frontalità e di coinvolgimento. Ora, se Ut era alto quanto la bambina dobbiamo riconoscere che il fatto era inevitabile e che la foto gli è venuta bene per caso; ma se Ut era più alto, allora vuol dire una sola cosa: per scattare ha piegato le ginocchia.

0448

Guardiamo allora questa qui a fianco: sono io, nel luglio del 1975. L'ha fatta mio padre. Il punto di vista è all'altezza del petto e in più sono seduto. È chiaro che si è inginocchiato per inquadrarmi così. Se fosse rimasto in piedi sarei venuto fuori visto dall'alto. È un gesto banale che chiunque abbia a che fare coi bambini ha compiuto almeno una volta nella vita: ci si piega e si scatta, Immaginiamo però di stare facendo la foto a un bambino mentre ci bombardano col napalm. Siamo reporter e il nostro compito è testimoniare. Allo stesso tempo dobbiamo anche salvarci la pelle e, se possibile, aiutare chi è in difficoltà. Dove troviamo il tempo di piegare le ginocchia per scattare meglio? In realtà non è qualcosa a cui si debba pensare, è un gesto che si fa in automatico. Ut, senza neppure accorgersene, piega le ginocchia. Lo fa perché è più alto della bambina e lui

vuole stare alla sua altezza. In una frazione di secondo, senza concettualizzare, Ut si abbassa un po' e, in mezzo a un bombardamento, scatta. Ecco la vera differenza tra le due foto: gli altri reporter stanno documentando una scena di folla, Ut sta fotografando un essere umano.

Con un po' di faccia tosta, ho voluto verificare l'ipotesi e ho scritto a Nick Ut chiedendogli, con garbo, quanto fosse alto. La domanda poteva suonare bizzarra e anche un po' impertinente, tuttavia Ut mi ha risposto inviandomi una foto in cui si vedono lui e la piccola Kim nei giorni successivi, dopo che lui l'ha portata di corsa nell'ospedale più vicino, e dove si vede senza dubbi che lui era più alto della bambina. «È possibile che io abbia piegato un po' le ginocchia», mi dice. Forse Ut è ancora stupito del successo che ha ottenuto, forse ha sentito così tante domande bizzarre che la mia gli sarà parsa di ordinaria amministrazione. A ogni modo ha risposto.

È chiaro che se Ut avesse usato un banco ottico col treppiede, come facevano i reporter della Guerra di Crimea nel 1856, non avrebbe potuto abbassarsi per scattare, visto che l'altezza è fissa. Non a caso la documentazione che ci è arrivata dalla Crimea mostra i campi di battaglia ma non le azioni. Per ragioni simili è altrettanto limpido che se Ut avesse usato una camera a spalla pesante dieci chili sarebbe stato meno agile nei gesti. Questa foto, insomma, è stata possibile solo per mezzo di una macchinetta 35 millimetri in un preciso momento della storia e della tecnica e solo attraverso una pratica quotidiana che fa sì che un reporter sia abituato a muoversi e a piegarsi mentre riprende qualcosa, anche in circostanze estreme.

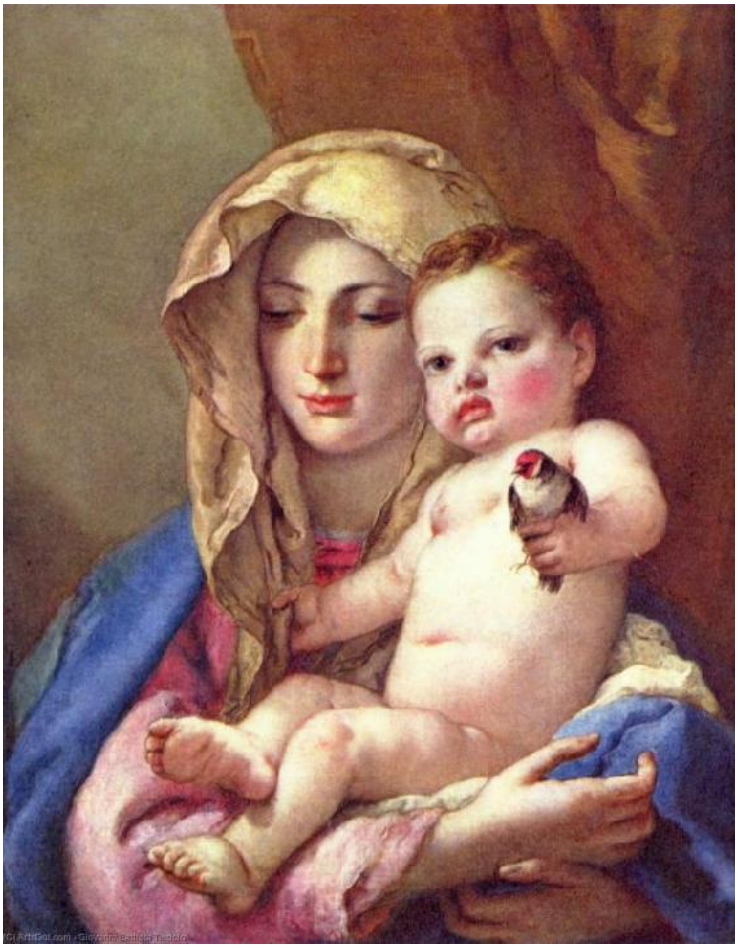
Si dà per scontato che Nick Ut vada premiato perché quella foto è un pugno nello stomaco, si crede però che la forza di quel pugno dipenda solo dal soggetto. E invece c'è pugno e pugno. La differenza tra una grande foto pluripremiata e una foto buona dipende da molte cose: anche dal taglio e dalla composizione. In questo caso dobbiamo riconoscere che la composizione è frutto di un talento diverso rispetto a quello di Poussin. Piegare le ginocchia non dipende dal contesto sociale (o non del tutto), non è un tipo di pennello, non è un'idea razionale o cosciente. Ma la

composizione, talvolta, è intuire quando piegare le ginocchia, proprio nel momento in cui servirebbero per scappare.

VII. Medium

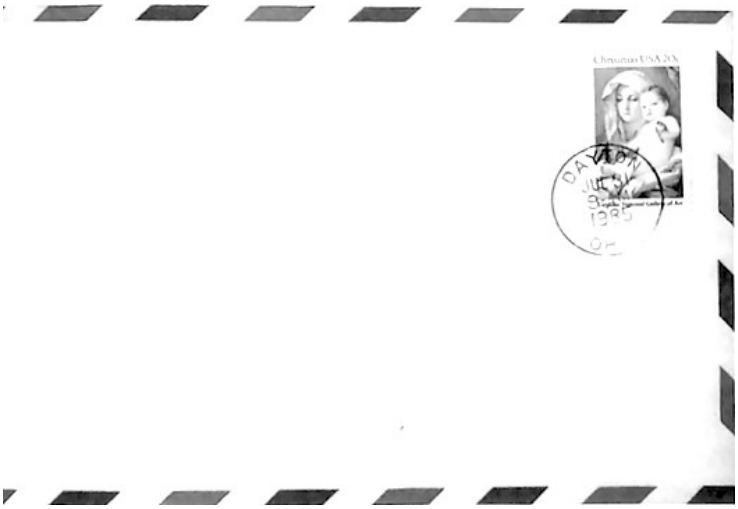
[0449]

Le dimensioni di un volto



0450

Rimettendo a posto un cassetto, ho trovato una vecchia lettera arrivata dagli Stati Uniti. In alto a destra l'affrancatura mostra una Madonna con in braccio Gesù bambino. Facendo qualche ricerca filatelica scopro che il francobollo è stato emesso per le celebrazioni natalizie del 1982. Il dipinto in questione è la Madonna del cardellino (1770) di Giambattista Tiepolo, conservato alla National Gallery di Washington.



0451

Che le immagini di importanti musei vengano riprodotte è qualcosa che appartiene in maniera ormai banale al mondo che conosciamo. Eppure si tratta di un'invenzione recente visto che un francobollo simile è tecnicamente realizzabile solo a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, quando con la fotoincisione, si trova il modo di convertire la foto di un quadro in una matrice da stampa. La **riproduzione** diviene così un aspetto cruciale del funzionamento dell'arte, proponendo insieme alla diffusione della pittura nuovi problemi tecnici e pure teorici.

0221a

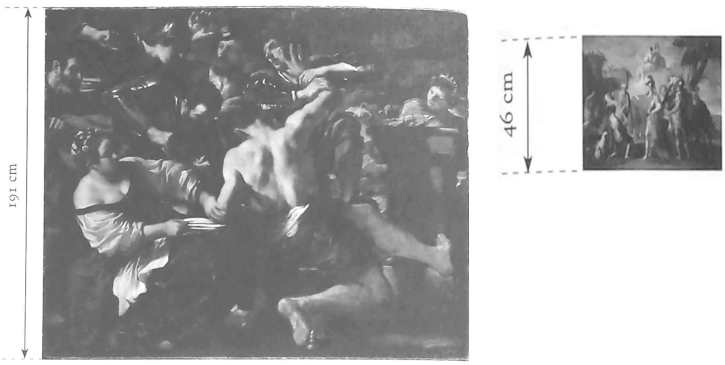
Per verificare il peso di un fenomeno simile cominciamo con un esperimento. Osserviamo i quadri in queste due pagine: qui sopra c'è Sansone catturato dai Filistei realizzato nel 1619 da Guercino.

0452

Questo invece è Alessandro Magno che fonda Alessandria, una tela di Placido Costanzi del 1736.

A uno sguardo veloce si possono rintracciare alcuni punti in comune: enfasi, teatralità e un generale senso epico. Dedichiamogli un po' di tempo. Concentriamoci sul tono, sulle pose, sulla distribuzione dei personaggi. Poi, giriamo pagina.

Ecco, questi sono i loro «veri» rapporti proporzionali.



0221ac

Il dipinto di Guercino è alto quasi due metri, cioè quattro volte quello di Costanzi. Tuttavia nei libri - compreso questo che avete in mano - le dimensioni delle opere vengono quasi sempre uniformate per esigenze d'impaginazione. È una conseguenza della tecnica, della fotografia e delle possibilità della stampa. Il risultato è che una grande tela storica può sembrare simile a un santino; e una minuscola natura morta può risultare grande quanto una battaglia.

Nel mondo moderno le immagini hanno infatti una doppia vita: esistono in forma concreta e allo stesso tempo attraverso i mass media. Ci sono quadri famosissimi che conosciamo soltanto attraverso le copie, che siano cartoline, foto nei libri o pagine di Wikipedia. Li abbiamo visti magari decine di volte, però mai dal vero. Poi un giorno succede che ci troviamo di fronte all'opera reale e rimaniamo interdetti: ci pare minuscola, oppure troppo grande, o comunque diversa da come ce la aspettavamo.

Le copie sono una straordinaria conquista culturale, ma comportano dei rischi, il primo dei quali è idealizzare l'arte, togliendogli concretezza. Ovvero, se dico «Cappella Sistina», tutti ci figuriamo in testa il braccio di Adamo proteso verso quello di Dio, però: chi saprebbe dire quanto è davvero lungo quel braccio?

Le immagini infatti non sono idee, sono oggetti concreti, occupano uno spazio preciso, hanno un certo peso e certe dimensioni. Il braccio di Adamo dipinto da Michelangelo è lungo circa un metro e trenta centimetri, quasi il

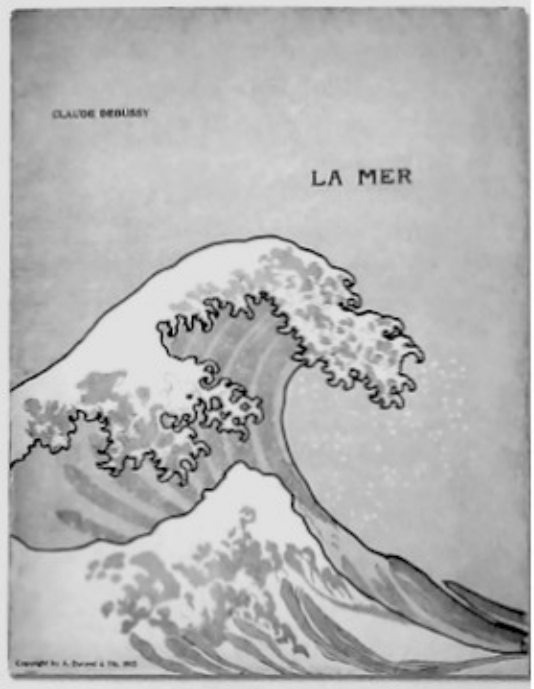
doppio di quello di un uomo reale. E anche la tecnica usata ha una sua qualità esatta che riprodotta può sfuggire: un acquarello non è una tempera, il fotogramma di un film non è la vignetta di un fumetto, e perfino un disegno digitale, che esiste solo sotto forma di file, ha una sua specificità di visualizzazione diversa da quella di un affresco. Tener conto di questa realtà è un presupposto cruciale per capire le immagini. Ma altrettanto importante è rendersi consapevoli dei modi in cui la tecnologia influisce sulle nostre percezioni. Se ripensiamo al gioco delle ninfee di Monet, è chiaro che non lo si può fare guardando il dipinto su un libro o su un tablet: bisogna avvicinarsi e allontanarsi fisicamente dal quadro reale in uno spazio vero e percorribile; perché in un caso del genere la riproduzione può restituire solo in modo pallido il senso di una tela alta due metri.

Per rendere meglio l'idea riprendiamo in mano una delle icone più riprodotte dell'ultimo secolo: La grande onda di Hokusai, che abbiamo già incontrato nel nostro racconto.

0187

Si tratta di una xilografia realizzata intorno al 1830: non una pittura, non un pezzo unico, bensì un'opera grafica che, già a monte, nasce in più copie partendo da una matrice di legno incisa a mano. La coloritura a tinte piatte e il disegno essenziale ne hanno fatto un'insuperata fonte di ispirazione per i linguaggi moderni. Usata, copiata, citata all'infinito e nei contesti più disparati, da quelli colti a quelli commerciali: Debussy nel 1905 la vuole in

copertina per la partitura del suo La Mer e la riproduce alta trentaquattro centimetri. Da allora le successive copertine debussiane hanno seguito la falsariga, su vinili e cd, e ogni volta l'immagine ha un'altezza diversa. In questi casi le copie sono in realtà fotografie della stampa d'epoca, trasformate in matrici e stampate di nuovo.



[0453]

La maggior parte del pubblico l'ha conosciuta così. Riprodotta. In quanti però l'hanno vista dal vero? Chi saprebbe dire, con certezza, quanto è davvero grande la grande onda?

Eccola stampata a dimensioni reali, «uno a uno», proprio come fu incisa ai tempi di Hokusai. La tavola originale è alta in tutto ventisei centimetri, qui ne entra solo un dettaglio. Se si prova a scorrere i polpastrelli su questa pagina si può avere un'idea precisa della grandezza che il pubblicò poté toccare due secoli fa.

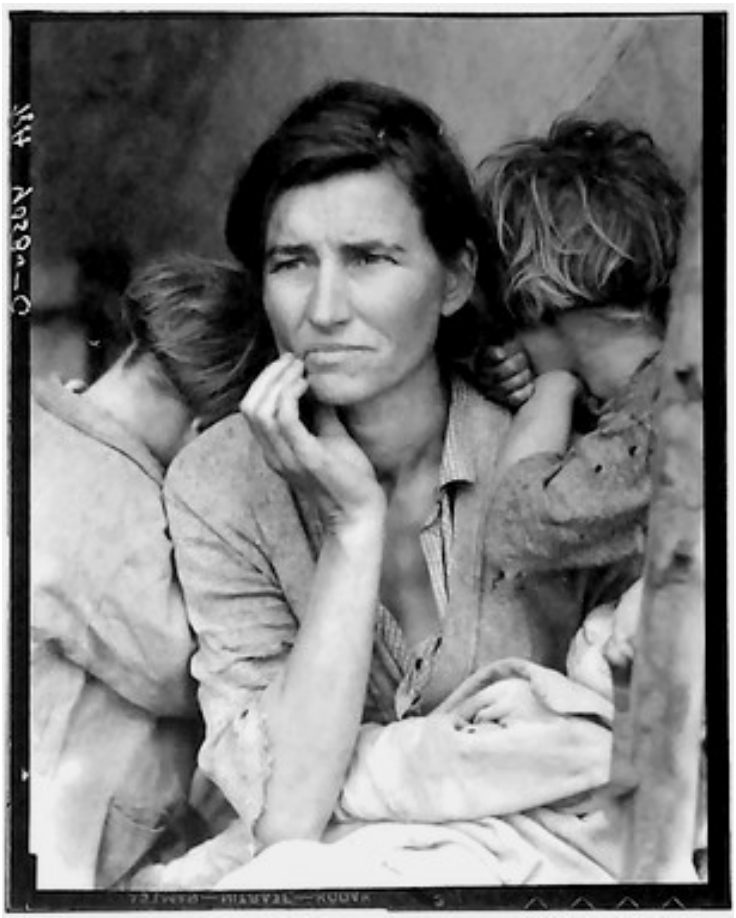
[0187](#)

[0454](#)

Portiamo il discorso un po' più avanti. Osserviamo adesso queste due donne: a sinistra una Madonna di Giotto realizzata intorno al 1310; a destra la Madre migrante, una famosa fotografia di Dorothea Lange del 1936.

Quella giottesca è una tavola di pioppo, dipinta a tempera, alta circa ottantacinque centimetri. Quella di Lange è invece un'emulsione ai sali d'argento e dunque chiedersi quali siano le sue vere dimensioni è privo di senso.

Il negativo conservato alla Library of Congress di Washington è un pezzo di nitrato alto dieci centimetri, ma questo non conta, visto che il destino delle foto è di essere stampate, e le si può fare piccole come francobolli o giganti come poster. E ciascuna di queste esecuzioni è sempre la foto vera.



[0455]

La comparsa della fotografia ha comportato una rivoluzione epistemologica nella storia delle immagini, anzitutto per un suo fondamento essenziale: se escludiamo la breve epoca dei dagherrotipi, due stampe di uno stesso negativo sono entrambe esemplari di una stessa foto, entrambe originali. Cosa ancora più evidente oggi che la matrice è un file digitale, copiabile e trasmissibile senza perdita di qualità. Virtù che i dipinti del passato non possedevano. Oggi infatti anche un'opera di Banksy, che esiste come pezzo unico, la conosciamo prima di tutto attraverso le foto che circolano in rete. In altre parole la qualità principale della fotografia è l'**ubiquità**, cioè la capacità di essere in ogni luogo tipica di Dio e talvolta dei santi. Cosi può capitare di vedere una foto di Moholy-Nagy in mostra a Berlino e in contemporanea a New York.

A questo potremmo aggiungere che la fotografia ha pure la capacità di essere di **qualsiasi dimensione**. Il negativo è ingrandibile o anche rimpicciolibile quanto si vuole e questa qualità si è riverberata, pian piano, su ogni oggetto fotografabile: quadri, vasellame, tessuti, persone, luoghi. Oggi non c'è cosa che non esista riprodotta e ciò avviene grazie a un passaggio fotografico. Per esempio le pagine internet sono una sconfinata galleria di simulacri da cui deduciamo le qualità delle cose senza sperimentarle dal vero: ci fidiamo a comprare una scarpa vista su Amazon perché abbiamo il ricordo di altre scarpe reali a cui quella somiglia.

0457

Come dicevamo, da circa un secolo e mezzo, questo processo è impiegato anche per le opere d'arte, ossia il dipinto viene fotografato e il negativo usato per produrre delle matrici di stampa nel formato desiderato. Certo, rispetto all'originale, nelle copie qualcosa va perduto. Nel francobollo con la Madonna del cardellino c'è meno definizione e la pennellata pastosa di Tiepolo non è più leggibile. La Madonna ha perso stile e carattere diventando un santino generico, fin troppo liscio e oleografico (il dipinto e il francobollo in queste due pagine sono entrambi a dimensioni reali). Del resto il senso di un'emissione simile non è parlare di Tiepolo o della sua arte, ma significare il museo che lo possiede; in altre parole, l'opera si fa

carico di riassumere in un paio di centimetri l'intera istituzione: è una sineddoche, la parte che sta per il tutto.

Ora, però, guardiamo questi:

0458-459

Sono due pezzi di pellicola 35 millimetri. Due oggetti grandi uguale e dello stesso materiale. Il primo è il negativo di una foto famigliare scattata il 14 giugno 1949, il secondo è uno spezzone da Via col vento sempre del '49, anno in cui il film viene distribuito in Italia. Anche stavolta li riproduco a dimensioni reali, quelle dell'epoca delle riprese.

0460

Una foto come quella a sinistra si stampava di solito in formato «visita» o «cartolina», cioè non più grande di quindici centimetri, e si conservava in un album. Ne abbiamo tutti in casa: sono le classiche foto delle vacanze o del compleanno. Il fotogramma di Via col vento, invece, non si stampava

ma sì proiettava al cinema e aveva ogni volta dimensioni differenti: se uno abitava in una grande città lo vedeva alto cinque metri, se abitava in un paesello lo vedeva alto due.

0461

Al cinema la grandezza è sempre stata una qualità del luogo, non dell'immagine in sé. Per molti anni in Italia si è pagato persino un biglietto più caro per la prima visione e per il tipo di schermo, ed è chiaro che una figura alta cinque metri fa un effetto diverso da una di dieci centimetri.

0462

Oggi Via col vento possiamo vederlo in tv, sul tablet o sullo schermo del cellulare. È un'esperienza diversa rispetto a quella cinematografica. Migliore? Peggiore? Non è questo il punto. Guardare un film non è guardare un affresco che abita imperturbabile un muro preciso, circoscritto nello spazio. Il cinema - basandosi su un processo fotografico - l'ubiquità l'ha sempre posseduta. Per questo è importante chiedersi come gli slittamenti dimensionali modifichino il contenuto delle opere. Esistono tanti Via col vento quanti sono gli schermi che lo visualizzano, e ciascuno di questi è il «vero» Via col vento. Non è cosi per un quadro di Raffaello.

0463

Ora la norma, o perlomeno l'esperienza più diffusa, è la visione digitale. Sugli schermi, però, linguaggi eterogenei finiscono per sembrare molto simili. Tuttavia, una pala d'altare non è la vignetta di un fumetto, un'icona medievale non è un dipinto impressionista e il fotogramma di un film visto al cinema nel 1949 non è lo stesso fotogramma visto su iPad nel 2020. Cambiano il formato, la materia, la tecnica, la tecnologia e, in definitiva, cambiano i significati, almeno in parte. Ciò è vero, in senso lato, per tutti i mass media: una foto su una pagina di giornale produce un'impressione precisa che non avrebbe sulla copertina di un tascabile: un quotidiano si maneggia in modo differente rispetto a un libro. Ecco perché la pubblicità a piena pagina sul «Times» costa di più che sul «National Geographic». Non

è solo una faccenda di tiratura e di numero di lettori, le dimensioni contano.

A questo proposito ricordo che in adolescenza sentivo parlare in termini entusiastici di Greta Garbo: i miei nonni la consideravano di una bellezza sovrumana, l'unica vera diva che nessuno avrebbe mai eguagliato. Vidi in tv alcuni suoi film e la trovai insipida. Le commedie erano brillanti, ma non riuscivo a capire il culto per quella donna rarefatta e un po' noiosa. Poi, qualche anno dopo, l'università organizzò una serie di proiezioni di classici, in pellicola e su grande schermo, tra cui Nizotchka (1939) di Lubitsch; e lì, d'improvviso capii. Il volto della Garbo invadeva lo schermo, era alto quattro metri e mi sovrastava. Gli occhi, languidi, traboccavano, si riversavano nella sala e io ero solo un moschino che le volava intorno al naso. Quando diciamo che un'immagine è grande lo diciamo sempre in confronto alle nostre dimensioni. Ecco perché prima non l'avevo capita. Io in tv avevo visto questo:

0464

Mentre la Garbo era sempre stata questo:

[0465]

Era una faccenda di dimensioni e, soprattutto, una novità assoluta. Un viso alto cinque metri esercita un potere che un francobollo non potrà mai avere, tanto più sul pubblico degli anni Trenta, meno abituato di noi agli effetti spettacolari.

0466

C'è però un altro ricordo che vorrei intrecciare col precedente: all'epoca dei restauri della Villa Farnesina a Roma, un'amica che lavorava al cantiere mi propose di salire sui ponteggi per vedere da vicino gli affreschi di Raffaello e di Giulio Romano. Arrivato a pochi centimetri dal soffitto rimasi turbato: le teste erano giganti e Psiche aveva un occhio largo quanto la mia mano, malgrado dal basso non ci avessi fatto caso. Il soffitto si trova a sette metri dal suolo e gli artisti avevano forzato le dimensioni di quei corpi per renderli leggibili dal basso, proprio come aveva fatto Michelangelo per il braccio di Adamo: si trattava di una compensazione ottica.

Ora, però, se andiamo a studiare le figure create dall'uomo dall'antichità ai tempi moderni ci accorgiamo che i volti - dipinti o scolpiti - di rado sono così grandi. Ossia - escludendo eccezioni come la statua colossale di Costantino o appunto gli affreschi — i ritratti sono sempre stati uguali o più piccoli della realtà. Che una pittura o una statua avessero dimensioni umane era una scelta con un significato nitido, perché evocava, in effige, la presenza credibile del soggetto assente. Seguendo un sentimento simile per secoli la gente ha donato candele o ex voto di un peso o di un'altezza precisi: ovvero, siccome la grazia la si chiedeva per un figlio malato, si donava una candela alta quanto quel ragazzo o del suo peso, perché solo un valore esatto avrebbe garantito l'efficacia miracolosa. Decisioni di cui oggi, abituati ai maxi cartelloni pubblicitari dove le modelle sono alte dieci metri, non riusciamo a cogliere il senso fino in fondo.

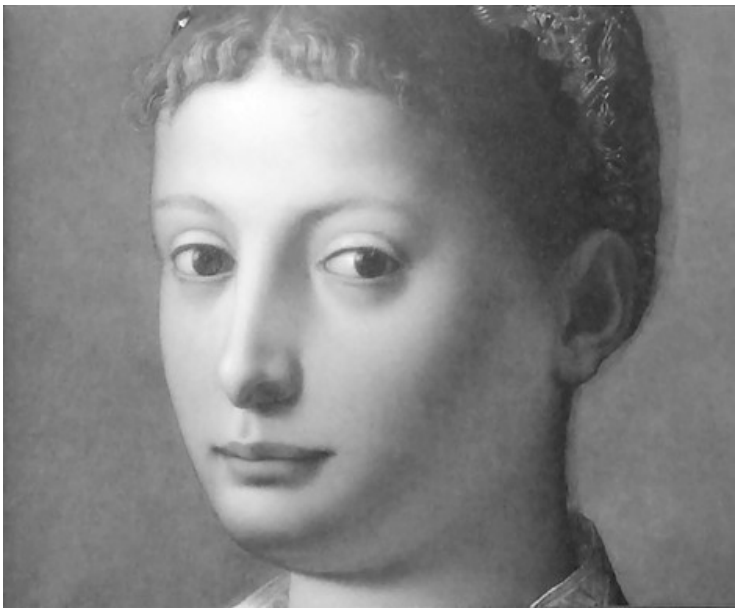
L'apice di questa mentalità, in ambito pittorico, è quando Giovanni Bellini a partire dagli anni Sessanta del Quattrocento dipinge alcune «sacre conversazioni» in cui Maria e Gesù sono grandi come persone vere: se uno ci si mette davanti ha difatti l'impressione di chiacchierarci.

0467

È una caratteristica che domina tanta arte rinascimentale. Goethe racconta al riguardo che, quando visitò il Cenacolo di Leonardo nel 1788, siccome la sala all'epoca era adibita a refettorio, gli apostoli dipinti facevano un effetto stupefacente, confondendosi con i frati domenicani seduti a tavola,

0468

Con l'arrivo del cinema, invece, le facce delle persone vengono inquadrate, riprese, e diventano di qualsiasi dimensione, Un fotogramma largo quattro centimetri viene proiettato su schermi cento volte più grandi. Una cosa che la pittura non poteva fare. Tuttavia il cinema non conosce subito il primo piano, i fratelli Lumière non lo usano mai. Poi, nel giro di qualche anno, i registi capiscono che avvicinandosi ai volti possono rivelarne i sentimenti: si può mostrare un personaggio impassibile a cui sgorga una singola lacrima, oppure si può far parlare un labbro appena tremulo. Artifici che rendono vicinissimo il soggetto, metafore del contatto intimo tra noi e l'attore. Scelte che la recitazione teatrale non poteva per mettersi. Cosi la cinepresa si avvicina sempre di più. Il cinema muto fa dire al primo piano quello che non può farci sentire col sonoro. Non è solo l'inizio di una nuova era, è anche il coronamento del secolo precedente: sopracciglia sgranate, bocche sospirose, occhi madidi di gioia o di disperazione. La quintessenza del romanticismo.



0469

Il pubblico è turbato. Divertito, ma turbato. Nelle rappresentazioni del passato le persone non erano mai state così grandi e così vicine. Non a caso agli albori del film in Italia andare al cinema si diceva andare ai *«faccioni»*, mentre gli americani li chiamavano **dub giants**, i giganti muti. La sontuosità era la cifra del nuovo mezzo e lo rimase per anni. Il viso di Cary Grant era

così grande che in una sua narice si poteva parcheggiare una Cadillac, come diceva una battuta dell'epoca. Il primo piano, insomma, all'inizio appare simile a una deformazione, un effetto da baraccone. Ecco: dobbiamo pensare al volto della Garbo come all'elefante sul triciclo o alla donna cannone: un'attrazione. Ed è questo che la rende mitica e fa innamorare di lei milioni di persone. Del resto, se ci pensiamo bene, nella vita reale vediamo un primo piano solo quando baciamo qualcuno.

La sensibilità delle forbici

Nel 1937, tra i programmi di sviluppo della presidenza Roosevelt, c'è l'istituzione della **Farm Security Administration**, un'agenzia che nasce col compito di documentare i territori rurali degli Stati Uniti, raccontando come vivono gli strati più disagiati della popolazione. Vengono ingaggiati molti fotografi, alcuni divenuti poi tra i più celebri del XX secolo, come Walker Evans, Dorothea Lange, Gordon Parks, Arthur Rothstein. Il risultato è una mole di 175.000 negativi, immagini riprodotte su giornali e quotidiani con un impatto immediato, al punto che alcune si trasformano in icone culturali.

A distanza di ottant'anni l'aspetto documentale si è in parte affievolito e risulta più forte il loro risvolto espressivo. Del resto che qualcosa nasca con una funzione pratica e poi, col passare degli anni, prenda il sopravvento il suo lato estetico non è una novità: molti dei dipinti che oggi reputiamo «arte» cinque secoli fa erano oggetti di mero servizio. Questo doppio statuto ci permette allora di ragionare su qualcosa di più ampio e complesso.

Oggi i negativi della Farm Security Administration sono conservati alla Library of Congress di Washington, digitalizzati e resi di pubblico dominio, ma all'epoca, proprio per la loro natura documentaria, vennero stampati e le foto distribuite in molte copie: inviate ai giornali, alle biblioteche, alle istituzioni, perché le pubblicassero o conservassero.

Prendiamone una in mano:

0471

È un esemplare conservato alla New York Public Library: una stampa alla gelatina che misura 25,4 centimetri di base per 20,3 di altezza. Si vedono i segni del tempo, la carta è ingiallita, in certi punti consumata, e ci sono le scritte tipiche apposte sui materiali d'archivio. Si tratta di una foto che ci è giunta senza titolo, ripresa da Walker Evans con molta probabilità a Westmoreland County, in Pennsylvania. Fa parte di un reportage più ampio e ci mostra un volto, un contesto, un modo di vivere, di abitare e di vestire. È un bel ritratto, ma è davvero la foto scattata da Evans?

Se andiamo a prendere il negativo originale (lo vediamo nella pagina a fianco), ci accorgiamo di una differenza, forse minuscola, però sostanziale sul fronte espressivo. Il ragazzo è ingabbiato dal legno alle sue spalle, ma sulla destra si apre un varco, un'ampia zona libera: questo vuoto intensifica lo sguardo, lo rende più malinconico e anche più preciso, dà respiro alla composizione e sottolinea la traiettoria degli occhi verso fuori, in un punto imprecisato alla sinistra dell'osservatore.

0472

Il potere dell'aria e del vuoto ormai li conosciamo. Evans sta fotografando non un generico figlio di contadini, non uno stereotipo, ma un'espressione e un sentimento esatti, una persona vera. Così, forse senza nemmeno pensarci, decentra il soggetto, salvandolo dalla staticità. È un sentimento puramente visivo, e grazie a questo minimo spostamento il ragazzo risulta vivo e autentico. Il campo ripreso da Evans era dunque più ampio di quello che troviamo nella stampa conservata alla Library di New York. Quella che fu distribuita, perciò, non era la vera inquadratura scattata da Evans: il negativo venne ingrandito e ritagliato. Perché?

Non sappiamo chi ha stampato questa foto, forse un funzionario o un tecnico, di certo non un artista. Ha preso il negativo di Evans e ha fatto la cosa più semplice: lo ha centrato. Ha semplificato. Per molti versi, ha banalizzato l'inquadratura originale e questa rigidezza ha ridotto il protagonista a un tipo sociale. In fondo è proprio quello che voleva Roosevelt: sapere come se la passavano i vari John, Tom, Frank nei territori più poveri del Paese.

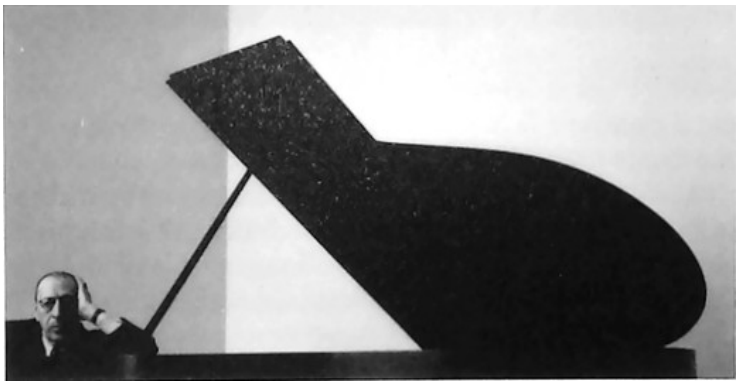
[0471-472]

Non è una colpa, per carità. È piuttosto la conferma che un'immagine complessa non è mai soltanto il suo argomento bensì le scelte minimali, spesso impercettibili, come quel pezzetto di cielo sulla destra che dà respiro allo sguardo del soggetto. Certo, anche il taglio è minimo, ma è sufficiente ad alterare il punto di vista sull'insieme e dunque, anche l'argomento. Evans aveva scattato un ritratto psicologico. Il funzionario, rifilandolo, lo ha trasformato in una foto segnaletica. Un fatto del genere non è a ogni modo solo una questione espressiva: può avere, anzi, risvolti politici.

Nel 1947 Henri Cartier-Bresson e Robert Capa fondarono l'agenzia Magnum con lo scopo, fra gli altri, di evitare che i loro scatti fossero stravolti quando venivano messi in pagina. Era difatti pratica comune nella redazione dei giornali che grafici e art director tagliassero le foto per farle

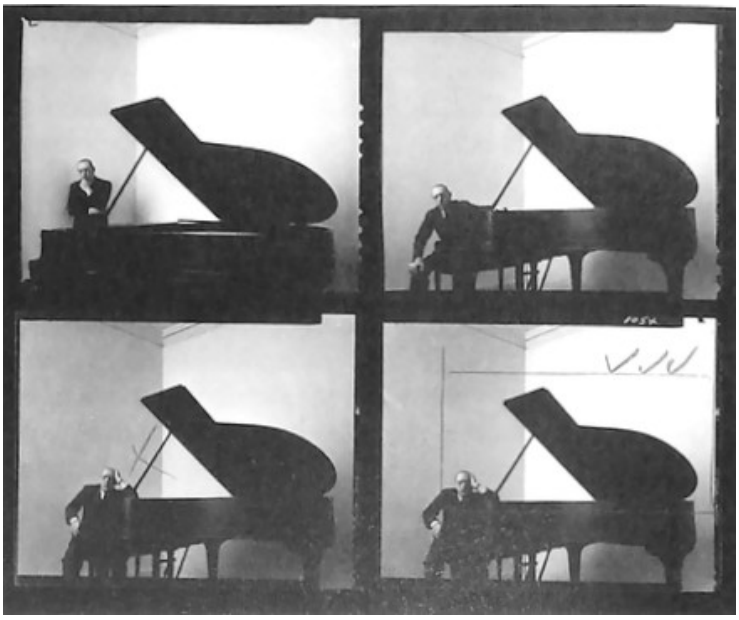
stare dentro al layout. Ancora oggi i lavori dei fotografi rappresentati dalla Magnum non si possono rifilare, a parte rare eccezioni concordate con l'agenzia. Ora, però: ogni foto è un campo ritagliato dalla realtà, che male ci sarebbe a ritagliare di nuovo un negativo? Be', anzitutto dipende da che tipo di foto si tratta: se in uno scatto di guerra inquadro la vittima ma lascio fuori chi spara, il senso della scena può uscirne sovvertito. Bisogna tuttavia essere prudenti: il ragionamento di Bresson e Capa, per quanto all'apparenza di buon senso, se radicalizzato può finire nelle secche del moralismo e risultare insignificante.

Per chiarirlo meglio proviamo a guardare il lavoro di ***Arnold Abner Newman***, nato a New York nel 1918 e considerato l'inventore del moderno ritratto «ambientato». Ha immortalato da Marilyn Monroe a Pablo Picasso, da Salvador Dalì a Andy Warhol, nonché tutti i presidenti americani da Truman in poi. Osserviamo uno dei suoi «tagli» più celebri, il ritratto che fa a Igor Stravinsky nel 1946. Il compositore, pur essendo il soggetto della foto, occupa solo un sesto del campo, lasciando spazio, fisico e simbolico, al pianoforte.



0473a

L'impatto è maestoso: la grande coda nera diventa una forma plastica, correlativo spirituale della modernità del musicista. È significativo che Newman avesse studiato pittura e non nascesse fotografo e quindi si portasse dietro un bagaglio compositivo decisamente grafico. Per esempio, se guardiamo i negativi originali ci accorgiamo che il formato del taglio finale è stato deciso a posteriori.

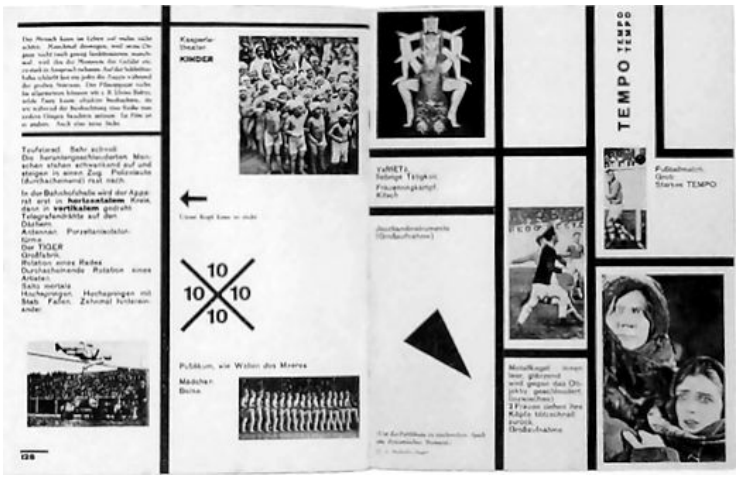


[0473b]

Questo è tipico del metodo di Newman: secondo lui è sempre il taglio che fa la foto, una pratica espressiva a sé stante per niente in conflitto con l'etica fotografica.

Meditando su un corpus così convincente, ci si rende conto che l'atteggiamento degli epigoni di Bresson è troppo rigido e parte da un'idea di purismo fotografico e di idolatria del negativo che oggi, in epoca digitale, non ha più senso. Il problema posto da Bresson è corretto sul piano politico ma impreciso sul fronte filosofico. Tagliare non è il male, dipende da chi lo fa e soprattutto perché. Anzi talvolta il taglio, se ponderato, può persino valorizzare lo scatto. Dobbiamo perciò riconoscere che rifilare è la norma, Magnum l'eccezione.

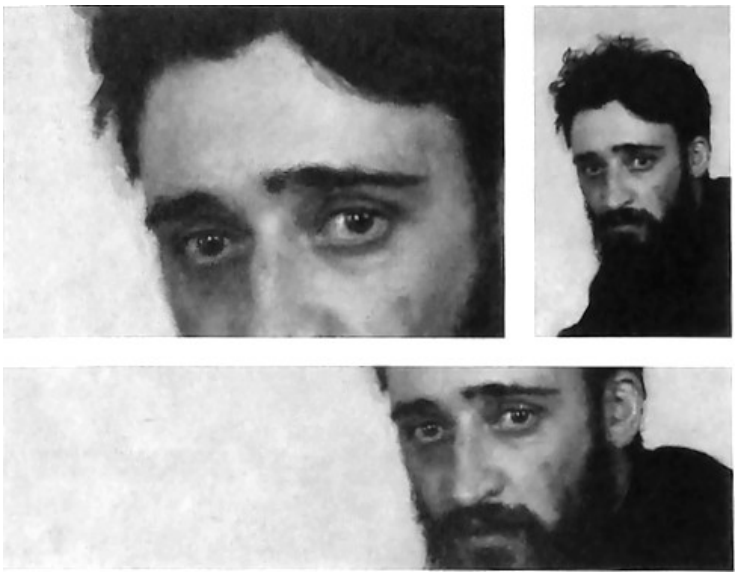
Le immagini che frequentiamo ogni giorno attraverso i mass media sono quasi sempre selezioni di figure più grandi. Questo uso del taglio esplode all'inizio del XX secolo e fa parte di un'attività più vasta, cioè il **«montaggio»**, che potremmo definire il cuore dello spirito modernista. Tagliare e giustapporre le figure è considerato un processo analogo alla costruzione di un film. Per esempio la pensa così Moholy-Nagy quando teorizza una gemellarità tra cinema e riviste illustrate.



[0474]

Oppure pensiamo al **taglio** più radicale di tutti, quello del collage, che smembra e riassembla le immagini mutandole in altro da sé. Giustapposizione che propone significati nuovi. È l'eredità più importante del Novecento, oggi infatti non c'è linguaggio - dal film ai fumetti, dalla grafica ai videogiochi in cui il **senso** non risieda in un qualche tipo di **montaggio**: ossia nella scelta, nell'uso, nell'accostamento.

Se fatto bene, il taglio è una metafora visiva, una forma di attenzione, qualcosa su cui concentrarsi.



[0476]

Un gesto che può cambiare il contenuto di un'immagine o affinare lo sguardo su di essa. Si tratta di una pratica a cui l'editoria è avvezza da decenni, specie quando si tratta di pittura. E ogni taglio finisce per raccontare una storia diversa.

[0477]

Un esempio magistrale di questo approccio costruttivista lo troviamo nell'uso che Alexander Liberman, art director di «Vogue», fa di alcune foto di Erwin Blumenfeld, come questa per il numero di maggio del 1954:

0478

La modella occupa il centro, frontale, inquadrata sopra al ginocchio, quasi simmetrica. Effetto amplificato dal grande cappello che la copre. Le braccia spezzano però questo andamento statico e creano uno squilibrio: come in un'anfora a cui si è rotto un manico, i gomiti, puntuti, tracciano segni sghembi nel quadro: una mano poggia sul fianco, l'altra finge di proteggere il cappello da un vento immaginario. Mentre una manciata di bracciali crea un peso visivo bilanciato dal fiocco che pende sulla sinistra.

Ed ecco come Liberman decide di metterla in pagina:

[0479]

La bravura sta nel fatto che pur avendo scelto un taglio ravvicinato lo spirito della foto di Blumenfeld non è tradito: il gioco di pesi e di diagonali è mantenuto. Certo, qualche cosa è cambiato: per dirne una, muta il rapporto che si viene a creare tra il viso e il resto del corpo: ovvero, se vediamo una figura intera tendiamo a concentrarci sugli attributi fisici, come l'avvenenza o la sensualità; se prevale il volto emergono invece i meriti intellettuali, la personalità e i valori emotivi.

0478-479

In definitiva bisogna chiedersi qual è la logica e la poetica di una certa immagine. Mi spiego meglio: un grafico mediocre l'avrebbe messa in pagina in uno di questi due modi:

0480AB

Avrebbe cioè fatto parlare il viso, che è la cosa meno interessante. Liberman taglia l'originale radicalmente, ma lo fa per amplificare la logica della foto, non per mortificarla: taglia, ma per costruire qualcosa di nuovo insieme a Blumenfeld, non contro di lui. Anzi, a dirla tutta, le due versioni, la foto intera e la copertina, dobbiamo considerarle quasi due immagini distinte, di pari dignità.

A ogni modo ciò non accade solo nelle attività commerciali o di intrattenimento. Da almeno cinquant'anni i grandi musei isolano particolari

delle loro collezioni con fini promozionali. Lo abbiamo visto col francobollo di Tiepolo che è stato rifilato e reinquadrato per stare nel formato oblungo dell'emissione, buttando via gran parte del fondale e del respiro che l'artista aveva pensato per la sua Madonna.

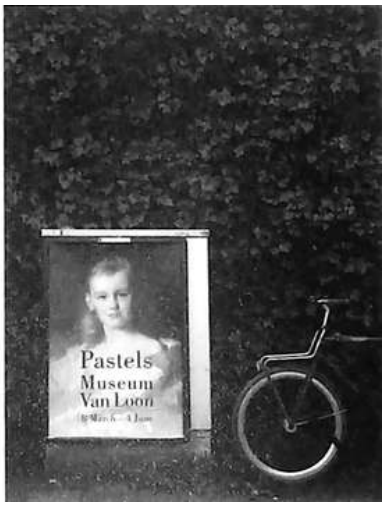
0450-457

Tuttavia questo è un peccato veniale. Ci sono gesti ben più radicali perpetrati dalle istituzioni culturali. Un caso classico è questo:

0481

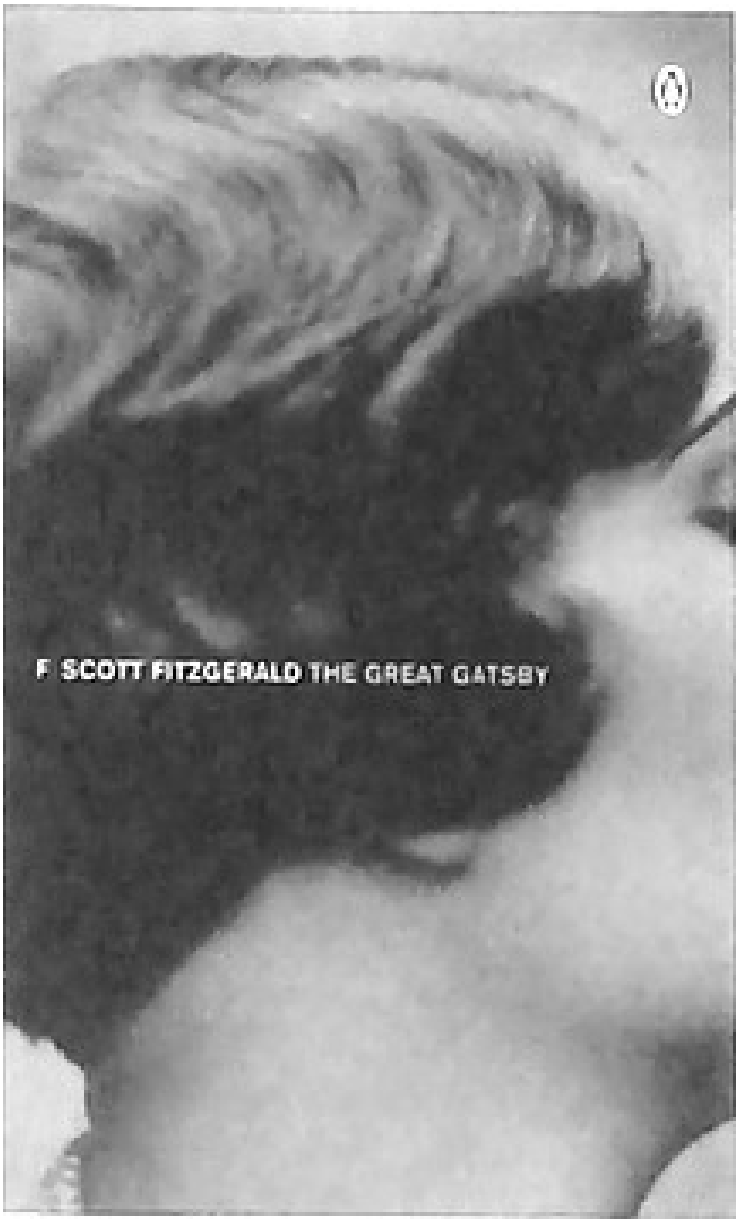
Si prende un dipinto con più figure e si isola un dettaglio, spesso un volto, per promuovere una mostra, un evento o una galleria. Sembra una scelta innocente. Non lo è. In realtà si è trasformata una scena allegorica in un ritratto psicologico, cioè in tutt'altro genere artistico. E il contenuto è stato stravolto.

In fondo un ritratto è più affabile e immediato di un tema simbolico o teologico. Le facce sono, da almeno un secolo, le immagini preferite dal pubblico di massa, campeggiano sulla maggior parte dei magazine, sulle copertine dei romanzi e, neppure a dirlo, nei primi piani cinematografici e televisivi, Si addomestica il tema erudito facendolo sembrare più simile a un prodotto popolare, più vicino alla sensibilità attuale, E questa non è una semplificazione operata dal marketing o dalla pubblicità: sono appunto i musei che decidono di far somigliare i loro quadri a una copertina di «Vogue». Non è perciò da escludere che il successo di un libro come La ragazza con l'orecchino di perla (2000) sia da attribuire al fatto che il dipinto di Vermeer oggetto della trama è, già a monte, composto alla maniera della copertina di un magazine.



[0482-483]

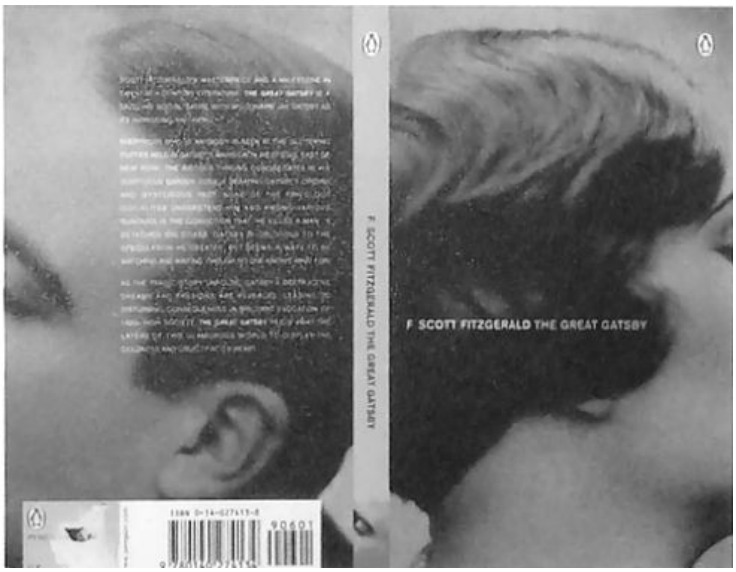
Questo non vuol dire che le facce in copertina siano per forza sempre scontate o prevedibili, dipende da che storia si vuole raccontare. Anzi, talvolta è vero il contrario: ci possono essere tagli che rendono grandiosa un'immagine banale.



0484A

Guardiamo questa copertina perun'edizione del Grande Gatsby di Francis Scott Fitzgerald pubblicata da Penguin nel 1999. C'è una ragazza, forse Daisy, la protagonista: è difficile esserne sicuri perché non la vediamo intera. Un primo piano ravvicinatissimo ingombra il fronte del tascabile, al punto che persino l'occhio è lasciato fuori: intravediamo un nonnulla di sopracciglio. Al centro, dominante, un ricciolo si avvolge intorno all'orecchio secondo il gusto degli anni ruggenti. Il taglio è così estremo che sentiamo lo spirito dell'epoca ma non vediamo davvero il personaggio.

Girando il libro, sul retro, troviamo la stessa logica, stavolta con la foto di un uomo. Anche lui è ridotto a un particolare, perfettamente in stile, con i capelli impomatati. Si intuisce che i due brandelli vengono da una stessa immagine, forse una cartolina d'epoca, di quelle in uso a san Valentino: è molto probabile che i due si stiano baciando, i tagli non ci permettono però di vedere quel contatto che finisce fuori dai margini, proprio dal lato dello sfoglio delle pagine. Dove sta dunque il bacio? Dentro al libro, ovviamente. Per questo per saperne di più dobbiamo aprirlo e leggerlo. Ecco come un taglio brillante può rendere geniale una cartolina da quattro soldi.



[0484B]

Ripensando ai problemi posti dalla Magnum, possiamo perciò dire che se Bresson ha lasciato un insegnamento, è più utile ai grafici che non ai fotografi: quando si usa un'immagine bisogna domandarsi sempre, con cura, che cosa si sta facendo. Tagliare - quando è fatto con criterio - è una forma di attenzione, una scelta che chiede all'osservatore di focalizzare il particolare di un discorso più ampio. Per questo si tratta di un'attività delicata, un atto che può presentare dilemmi etici o morali, e non soltanto estetici.

Destino di un torero

Copie di quadri famosi circolavano già a partire dal Cinquecento sotto forma di incisione. Tra le prime e più famose, quelle che Marcantonio Raimondi realizza per gli affreschi di Raffaello oppure quelle che Giorgio Ghisi trae dalla Sistina di Michelangelo e che si diffondono con successo in tutta Europa. I dipinti in questione erano però ridisegnati da capo e la tecnica Impiegata era legata al ritmo e alle possibilità manuali. Si trattava, in altre parole, di reinterpretazioni. Queste pratiche vanno perfezionandosi nei secoli successivi e le diverse tecniche - dalla xilografia al bulino, dall'acquaforte alla puntasecca — diventano parte sostanziale del bagaglio e dello stile degli artisti, al punto che nel XX secolo non c'è pittore che non si dedichi, accanto alla pittura, anche a opere grafiche.

Guardiamo questo:

0485

È Il torero morto, un olio su tela che Manet dipinge nel 1864, brandello di un'opera più grande, mai finita. Accanto all'attività pittorica Manet ha però realizzato anche versioni grafiche dei suoi quadri più apprezzati. Lo faceva spinto da un interesse espressivo, ma pure per allargare il mercato: se una tela potevano permettersela in pochi, la riproduzione, calcografica o litografica, era snella, economica e si vendeva con facilità. Questa qui sotto, per esempio, è una trasposizione del torero ad acquaforte e acquatinta, di tre anni successiva:

0486

Il cambio di scala e di medium fa dello stesso disegno due discorsi distinti: l'olio ha una base di un metro e mezzo e, con le sue dimensioni imponenti, è una parola definitiva sulla morte: uno strazio assoluto, senza repliche. L'incisione è invece di soli diciannove centimetri, otto volte più piccola, e il tono tragico ne esce attenuato, al punto che potremmo metterla in salotto come arredamento; ed è quello che facevano nell'Ottocento. In ogni caso, anche se il disegno è il medesimo, la stampa di Manet è da considerarsi un'opera originale, non un duplicato o una «fotocopia».

Poi, proprio in quegli anni, la comparsa della fotografia cambia le carte in tavola. Oltre alle incisioni cominciano a circolare fotografie delle opere d'arte che risultano nell'aspetto, ma pure nell'impressione psicologica, copie pressoché identiche all'originale. Potremmo dire che si offrono a chi le guarda come una presentificazione dell'opera in sua assenza. Questo permette per la prima volta di vedere bene e quasi «dal vero» lo stile degli artisti senza dover viaggiare. Tra le esperienze più significative in proposito c'è quella di Leonida Caldesi e Mattia Montecchi, italiani trapiantati a Londra, che si specializzano appunto nel fotografare la pittura. Da bravi pionieri documentano le collezioni della National Gallery e del British Museum.

In questo modo le foto dei capolavori di ogni epoca e latitudine cominciano a campeggiare sulle pareti casalinghe accanto alle incisioni oppure ad altri quadri. E non si tratta di un consumo unicamente popolare (come accade oggi con i poster in vendita nei musei), ma diventa comune, anche tra i borghesi colti e facoltosi, appendere in casa un quadretto con la Gioconda

di Leonardo o la Primavera di Botticelli. Ernst Gombrich, il grande storico dell'arte, ha raccontato che nella casa in cui era cresciuto a Vienna, a fine Ottocento, c'erano copie di Michelangelo e di Giotto e non importava che fossero in bianco e nero, erano comunque un buon «promemoria», una traccia per stare in contatto con le grandi menti del passato.

Col perfezionarsi della tecnologia i dipinti cominciano però a essere riprodotti sempre più spesso anche sui giornali e sulle riviste, e in generale su molti prodotti di consumo con finalità commerciali. E cosi, pian piano, si iniziano a intravedere pure i rischi di questa nuova, enorme, disponibilità visiva.

Negli anni Trenta del secolo scorso, Walter Benjamin, in un testo cruciale per il dibattito sulle immagini, sosteneva che la riproducibilità tecnica delle opere avrebbe comportato una perdita della loro aura, cioè quella fascinazione suscitata nello spettatore dagli esemplari originali di pitture e sculture. La «tecnica» a cui si riferisce Benjamin non è quella manuale del bulino o dell'acquaforte, ma appunto la fotoincisione: un medium meccanico, neutro (almeno in apparenza), che permette di stampare i quadri su qualsiasi superficie. Il vero timore è però rivolto non tanto alla perdita di autenticità delle opere quanto a un impoverimento dell'esperienza estetica, con gli inevitabili effetti di alienazione tipici della società di massa. Del resto non c'è dubbio: l'abuso annichilisce le immagini e può portarle a noia. Negli ultimi anni abbiamo visto troppe ninfee appese nelle camere d'albergo, troppi Klimt sui segnalibri, e troppe mostre sul piglio ingegneristico di Leonardo da Vinci. E tra questi usi non dobbiamo annoverare solo quelli commerciali, bensì pure quelli pirateschi e ufficiosi, come i fotogrammi di film famosi trasformati in meme o in tormentoni sui social network.

Eccolo, dunque, il torero di Manet. Eccolo oggi, qui sotto, trasformato in entertainment attraverso un processo fotografico, all'inizio del XXI secolo. Sul piatto di porcellana è alto 22 centimetri, sul tappetino per il mouse 20; sulla tazza 10; e poi cuscini, custodie per lo smartphone, borse e pure nastro da pacchi. Manet aveva pensato due formati precisi per il suo disegno, due discorsi diversi, uno dipinto e uno inciso. Il merchandising

attraverso la riproduzione offusca questa scelta, ne stravolge il senso, ma allo stesso tempo rende il torero ideale, smaterializzato e onnipresente.

[0487]

Tuttavia la profezia che l'aura delle opere avrebbe risentito di questa sovraesposizione non si è avverata fino in fondo, o almeno non come aveva previsto Benjamin. Oggi, a distanza di un secolo, le persone vanno al Louvre proprio per vedere l'originale della Gioconda che fino a quel momento hanno conosciuto solo per mezzo di riproduzioni. Il fascino del quadro non sta più nei meriti intrinseci della pittura, ma nel trovarsi di fronte all'originale di qualcosa conosciuto tramite libri, magliette, poster, tazze e film. In molti si fanno un selfie accanto a Monna Lisa, né più né meno che se avessero incontrato un vip per strada. Ci vanno perché quella esposta è quella autentica. In altre parole il pubblico (colto e popolare) prova di fronte agli originali un senso amplificato dell'aura, di certo diverso da quello di un uomo dell'Ottocento, ma non per questo meno mistico. Una sensazione simile è possibile proprio grazie alla riproducibilità.

0488

Prendere la riflessione di Benjamin senza nessun correttivo rischia dunque di farci sfuggire il vero ruolo della tecnica nella società attuale, perché in un secolo le cose sono cambiate in modo inevitabile.

Per capirlo proviamo a ribaltare il discorso:

0489

Questa «cosa», quando è stata dipinta nel XIII secolo, non era un'opera d'arte. Era un oggetto che, nell'ambito della religione cattolica, veniva messo sopra un certo tipo di tavolo, detto altare, e in alcuni momenti accompagnava le funzioni liturgiche, in altri gli si rivolgevano preghiere. Questa cosa non era stata realizzata per apprezzarne il cromatismo o la composizione. Né era concepita per essere ammirata in un museo o appesa in salotto. Non era neppure pensata per essere venduta e comprata in base al suo valore culturale e, anzi, attribuirle un prezzo sarebbe parso sacrilego. Per farla breve: questa cosa non era ritenuta un quadro, **non era un'opera d'arte**.

Ora guardiamo questo:

[0490]

È un quadro. Cioè un oggetto, realizzato nel 1860, con finalità estetiche ed espressive. È stato fatto per essere ammirato, perché se ne apprezzassero il cromatismo e la composizione; per essere appeso in salotto e, in taluni casi, contemplato in una mostra o in un museo; per essere venduto e comprato in base al suo valore culturale, e più un artista diventava famoso più si poteva rinegoziarne il prezzo. In altre parole: questa cosa è stata creata con l'intento preciso di essere un'opera d'arte.

Ora, però, se prendo l'icona del XIII secolo, la mostro a qualcuno fermato in mezzo alla strada e gli chiedo che cos'è, è molto probabile che mi dica che è un « quadro» o un dipinto o un'opera d'arte. Come mai? Per questa ragione:

[0491]

È il sito del Metropolitan Museum di New York, dove entrambi gli oggetti sono conservati. L'icona di Berlinghiero e la madre di Corot compaiono una affianco all'altra: basta inserire la parola «mother» dentro il motore di ricerca. In questo modo il museo, e pure l'editoria, la critica d'arte, i mass media, attraverso la riproduzione suggeriscono che le due cose **possiedano alcune proprietà comuni**.

E, d'altronde, che dire di questo?

[0492]

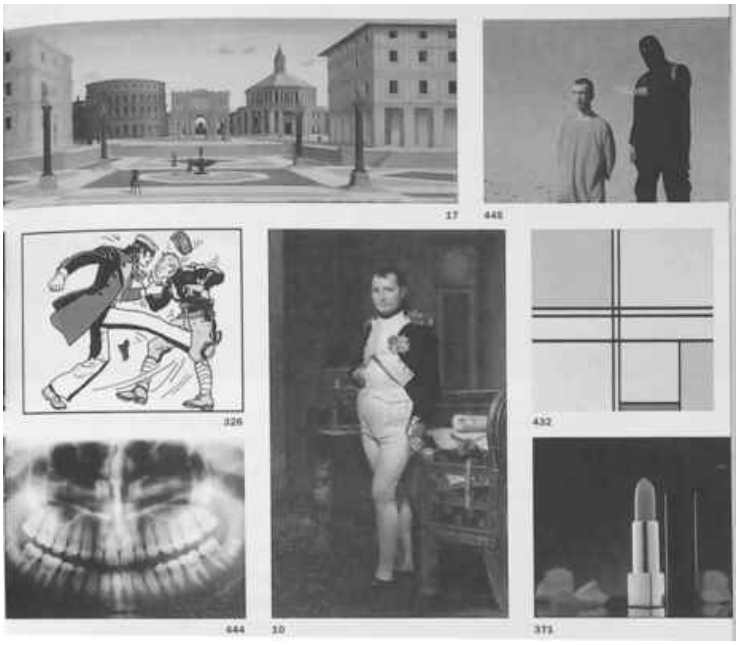
È il libro che state leggendo.

Ecco perché Benjamin ha colto i presupposti del problema ma non le conseguenze: è la riproducibilità che ha reso «arte» cose che arte non erano, e che istilla il sentimento che un'icona del XIII secolo e un quadro dell'Ottocento appartengano a una stessa classe di oggetti. È insomma l'uso reiterato dei dipinti, il vederli riprodotti su poster, tazze e felpe, che li ha trasformati in capolavori. Certo: l'abuso ha demolito un tipo di aura, ma ne ha creata un'altra, forse anche più potente: **il mito dell'arte**.

Le testimonianze più antiche di figure disegnate risalgono all'epoca paleolitica, tra i venticinque e i cinquantamila anni fa. Le immagini più recenti, almeno dal punto di vista del linguaggio e della tecnica, sono quelle digitali: sia di tipo intenzionale ed espressivo, come quelle dei videogiochi, sia di tipo burocratico, come quelle registrate dalle telecamere di sorveglianza sparse ormai ovunque.

Oggi perciò, grazie alla tecnica, queste sono le immagini:

[0000varie]



[0001varie]

Mettere insieme un quadro rinascimentale con una radiografia, una foto d'autore col frame di una partita di calcio è un arbitrio. E di certo sarebbe parso illogico a un pittore medievale. A ogni modo guardando sinotticamente questi oggetti ci viene spontaneo chiamarli «immagini», e anzi — a dire la verità — non abbiamo a disposizione un altro termine per tenere insieme cose tanto diverse. Non è solo una faccenda di nomenclatura, ma appunto di tecnologia. Nelle epoche passate un vaso era un vaso, un dipinto un dipinto, e un testimone oculare era un testimone oculare. Oggi il vaso è riprodotto accanto al dipinto e accanto alla testimonianza della videocamera di sorveglianza, e poiché la tecnica che ci permette di riprodurli è la stessa, le tre cose finiscono per condividere alcune qualità comuni.

0493

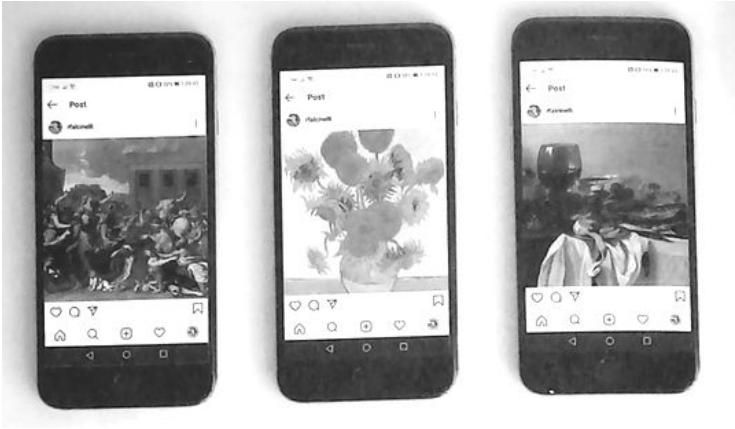
Pensiamo al funzionamento dei software, da Word a Facebook, che ci chiedono di caricare immagini e testi come cose distinte. Il testo è una sequenza di lettere, l'immagine è tutto ciò che non è testo sotto forma di griglia di pixel. Per un computer Monet e una radiografia fanno parte della stessa categoria perché vengono codificati, archiviati e visualizzati tramite una medesima procedura. Non dimentichiamo, però, che siamo stati noi a insegnare al computer a comportarsi così. Dobbiamo perciò ammettere che la storia delle immagini è diventata la storia di tutto quanto sia riproducibile.

Ciò comporta che quando guardo dei francobolli posso dire: su questo c'è il presidente degli Stati Uniti, su questo c'è un animale e su quest'altro c'è un'opera d'arte. L'**arte**, insomma, è diventata solo un tipo particolare di immagine.

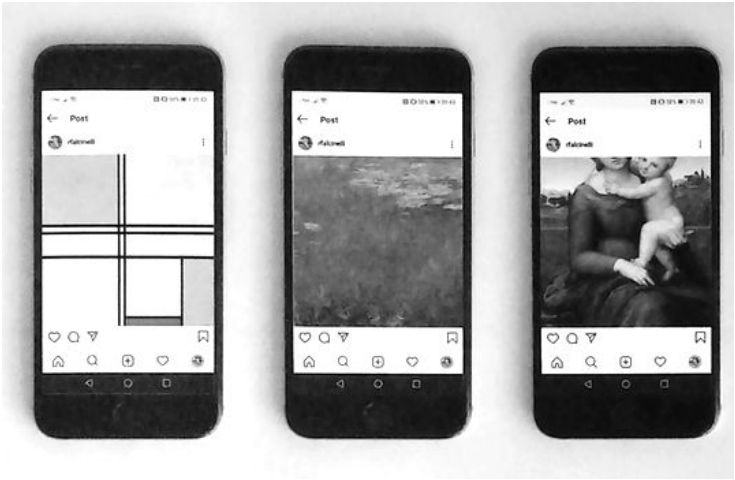
0494

Qualche pagina fa abbiamo detto che le immagini possiedono un meccanismo, un funzionamento che spesso precede il significato e lo indirizza. Ecco: la **riproducibilità** è oggi parte sostanziale di questo meccanismo, determina il punto di vista su quello che vediamo e in definitiva gioca un ruolo politico, giacché la vera partita non è tanto sulla perdita di aura quanto sul futuro stesso della nostra storia culturale. Un esempio renderà la cosa più lampante.

La National Gallery di Londra possiede alcuni capolavori ineguagliati della storia della pittura tra cui Michelangelo e Leonardo. A fronte di tutto ciò, la cartolina più venduta nel bookshop è *I girasoli* di Van Gogh, che si aggiudica il 6% del mercato totale. Ora, nessuno nega che *I girasoli* siano un quadro strepitoso, ma *La deposizione* di Michelangelo o il Cartone di Leonardo non sono da meno. Fare una graduatoria tra Van Gogh e Michelangelo è privo di senso. Certo: i fiori sono un tema più allegro rispetto a una crocifissione e in genere si preferisce comprare una cartolina lieta come souvenir, che si usi come segnalibro o per adornare il frigorifero. Ma non è solo questo. Se osserviamo lo scaffale delle cartoline nel bookshop della National Gallery non c'è dubbio che *I girasoli* si notino di più. Spiccano sul resto. Usando il lessico della televisione potremmo dire che Van Gogh buca lo schermo, Leonardo molto meno.



[0495](#)



[0495a](#)

Ossia come esiste la fotogenia — cioè la qualità di alcuni individui di venir bene in foto — così la tecnica ha creato l'**iconogenia**, la qualità di risultare migliori visti in riproduzione. Fino al punto che alcune immagini possono essere reputate più «instagrammabili» di altre: funzionano cioè meglio quando sono viste piccole, velocemente, sullo schermo del cellulare, specie se sono quadrate e hanno tinte vivaci.

Oggi, come non mai, ciò che conta è il colpo d'occhio: **l'oeil fade**, come avrebbe detto Poussin. È un bene? È un male? È qualcosa che riguarda il talento di Van Gogh o di Poussin? Probabilmente no. Il successo della cartolina più venduta o dei molti cuori su Instagram non c'entra nulla col valore artistico né con quello storico delle immagini. C'entra però molto con il loro futuro.

Le opere che hanno successo sono quelle che con piglio darwiniano avranno anche più probabilità di restare alle generazioni future. Finiti i tempi dell'aristocrazia e della borghesia illuminate, oggi a finanziare l'arte sono i grandi fondi di investimento e le multinazionali, e una banca, se deve metterci i soldi, è più probabile che partecipi al restauro di un quadro famoso che di uno poco noto. Certo non è detto, il panorama può cambiare, però bisogna pensarci.

Si consideri che, già a partire dagli anni Cinquanta del secolo scorso, i galleristi chiedevano di dipingere opere che risultassero migliori viste nei cataloghi. Ed è chiaro che chi è più fotogenico parte avvantaggiato nella competizione di massa.

Se la riproducibilità ha creato il mito dell'arte sarà lei a decidere quali opere rimarranno? Una cosa è sicura: proprio grazie alla tecnica, le immagini non sono più cose che si ammirano, ma sempre più spesso cose che si usano. E questo sarà l'argomento del nostro ultimo capitolo.

Come si costruisce un paradiso

Lalla Romano ha raccontato in un'intervista che un giorno andò a trovarla a casa Elsa Morante e quando entrò nel suo studio esclamò: «AK! Il paradiso!» riferendosi a una parete tappezzata di ritagli e figure di vario tipo, tra cui molti dipinti.

Romano era all'epoca conosciuta come romanziera, il rapporto tra lei e Morante era dunque di amicizia ma anche di assonanza professionale. In gioventù, prima di dedicarsi alla scrittura, Romano era stata pittrice: aveva studiato con Casorati in quello che nella Torino degli anni Trenta era un atelier artistico e soprattutto culturale. E perciò plausibile che quel muro fosse un insieme di figure significative, dal valore simbolico e pure affettivo.

Il collezionare immagini, il fermarle al muro con lo scotch o con una puntina, non è però un'attività che riguarda solo i pittori, gli scrittori o gli artisti. Quasi tutti, in modo più o meno sistematico, raccogliamo reperti iconografici in giro per il mondo. Foto, pitture, disegni, magari locandine o

fotogrammi di film famosi. Alcune comprate nel bookshop di un museo, altre prese da libri e riviste, più qualche brandello di quotidiano ormai ingiallito. Spesso è la cucina uno dei luoghi privilegiati per la costruzione di certi palinsesti, e specialmente il frigorifero su cui la lista della spesa si affianca al disegno di un figlio piccolo, a un magnete o al souvenir di qualche viaggio. Negli ambienti domestici trovare *I girasoli* di Van Gogh accanto a uno scampolo di giornale è un'esperienza abbastanza comune.

Altre persone costruiscono tableau più strutturati, magari usando una lavagna dove si possono affiggere materiali copiosi ed eterogenei. Negli studi creativi, grafici e art director appuntano al muro ciò che può essere fonte di ispirazione insieme alle note dei lavori in corso. Mia madre, che è interessata più alle parole che alle figure, tiene, accanto al telefono, uno scaffale fitto di ritagli sbiaditi su cui campeggiano decenni di frasi reputate memorabili: un universo dove Thomas Mann sta accanto a una battuta pronunciata da me a quattro anni. L'alto sta col basso, l'aulico col colloquiale, il famoso col famigliare.

Che si tratti di parole o di immagini - oppure di parole «e» di immagini - queste pareti funzionano tramite assonanze sotterranee e cabale personali: non sono pensate per essere esposte, sono piuttosto estroflessioni della vita interiore e rivelano molto del loro proprietario, forse più del vestire o dell'arredamento. Non conta che ci sia Manet oppure l'Uomo Ragno, contano i dialoghi spirituali che la cartolina di Manet instaura con quello che ha intorno, anche con l'Uomo Ragno. Insomma: ciascuno ha un suo pantheon personale, un luogo altissimo che ospita ciò che trova più bello e sensato.

In tempi recenti si è provato a normalizzare queste pratiche, si pensi a un sito come Pinterest, che riunisce già nel nome il pin, cioè la puntina, con l'interest, ciò che ci appassiona e vogliamo condividere. Il risultato purtroppo è mesto e insoddisfacente. Per carità, come molte piattaforme social si tratta di strumenti pratici e spesso utili, ma un vero paradiso ha bisogno del magma e della lordura di stratificazioni epocali, di materiali diversi, ha bisogno di formarsi nel tempo con affetto e possedere una patina, magari di polvere. La differenza è tutta qui: la bacheca social è

pensata per essere mostrata agli altri, per essere condivisa, il paradiso è un affare privato e casalingo. E in una tale intimità trova forza e spregiudicatezza, perché il paradiso non è un sistema culturale, ma un ideale emotivo.

Ora, non ho dubbi che pure Giotto avesse un suo paradiso di artisti che amava, tuttavia una parete come quella di Lalla Romano non poteva averla, e per un motivo semplice: nel Trecento non esisteva ancora la diffusione di immagini stampate. I paradisi sono infatti il risultato imprevisto dell'attività dei mass media, un fenomeno che come sappiamo debutta insieme alla stampa ed è già maturo a inizio Cinquecento.

Tra le prime raffigurazioni che circolano in più copie ci sono quelle devote, oggi le chiameremmo «santini». Si comprano sotto forma di foglietti sparsi dai venditori ambulanti e si diffondono con facilità. Nel dipinto qui sotto vediamo che nel 1525 la Madonna in persona tiene in camera sua un cartiglio stampato col volto di Mosé:

0497-498

Non è un quadro ma un foglio attaccato al muro con quattro chiodini. Le puntine da disegno non sono ancora state inventate nondimeno il ruolo è proprio quello: fermare in maniera non permanente una figura alla parete.

Negli stessi anni a Firenze Pontormo realizza alcuni affreschi ispirandosi a delle incisioni di Dürer di cui possedeva copie personali. Un dato nuovo e significativo: gli artisti comprano le immagini di altri artisti, cominciano a

copiarli o a costruirci i propri paradisi. Un fenomeno che cresce e ha la sua acme a metà Ottocento, il secolo dei giornali, delle riviste, del packaging, della pubblicità, dei manifesti che tappezzano le strade, e delle mostre d'arte.

Il 6 luglio del 1875 Van Gogh scrive al fratello una lettera in cui gli racconta, con fierezza, le riproduzioni che possiede, ribadendo l'importanza di avere sottomano le figure più amate. E persino Gauguin - che è noto per aver mollato la vita urbanizzata - quando si imbarca per la Polinesia mette in valigia una cartella con copie del Partenone e di pitture egizie. Dunque non andava a cercare i soggetti da dipingere solo in mezzo alla natura incontaminata e primigenia. L'ispirazione culturale se la portava soprattutto da casa.

Accanto agli artisti, anche i filosofi, gli storici e gli intellettuali cominciano a trarre vantaggio dalla compagnia delle riproduzioni. Tanto per dirne una: Sigmund Freud aveva nel suo studio una copia della Gradiva, un bassorilievo con una menade al passo che gli ispirerà un testo cruciale per la psicoanalisi. Freud è - insieme a Darwin e Einstein - una di quelle figure che si studiano a scuola perché hanno rinnovato il punto di vista sulle cose dando una direzione al mondo moderno. Freud in psicologia, Darwin in biologia, Einstein in fisica. A questo elenco manca il nome di un quarto pensatore che ha rivoluzionato la vita delle immagini ma che siccome non ha lasciato testi coerenti e organici non è mai rientrato nei programmi ministeriali o nel bagaglio della cosiddetta cultura generale.

Si chiama **Aby Warbur**g e nasce ad Amburgo nel 1866 in una delle dinastie di banchieri più ricche d'Europa. E primogenito, erede di una fortuna spaventosa, però ama lo studio e lo appassionano così poco gli affari di famiglia che, come Esaú, decide di cedere al fratello la primogenitura in cambio di un'unica cosa: questo gli dovrà comprare tutti i libri che desidera, senza eccezioni, per sempre e senza limiti di spesa.

Di cosa si interessa Warburg? Wikipedia dice che era uno storico dell'arte, in realtà ancora oggi si fa fatica a classificarlo, e anche per questo è meno famoso di altri eminenti personaggi. Semplificando un po' potremmo dire

che lo appassionavano alcune costanti antropologiche - condensate in pose e gesti convenzionali - di cui la storia dell'arte è una depositaria eccellente. Non gli interessava insomma Botticelli in quanto artista, ma il fatto che le sue figure mettessero i piedi nella stessa posizione delle donne dei bassorilievi antichi, un dato fascinoso perché Botticelli non poteva aver visto quei bassorilievi. Col senno di poi, potremmo dire che prima di Warburg gli storici dell'arte erano attenti ai capolavori, dopo di lui hanno cominciato a interessarsi alle immagini, cioè a quei processi di costruzione figurativa, a prescindere dal fatto che si tratti di grandi opere, di cose banali o persino brutte.

Ma veniamo al cuore del discorso: l'opera ambiziosa e incompiuta di Warburg consiste in tanti pannelli su cui ferma con delle puntine le immagini che andava raccogliendo:

0499

Ritagli d'arte di ogni epoca — con una particolare attenzione per il mondo classico greco e romano — e pure foto e disegni. Gli accostamenti possono essere audaci, specie per i tempi: Warburg attacca, accanto a un dipinto di Delacroix, la foto di una campionessa di golf contemporaneo, di quelle che si trovano sulle pagine dei rotocalchi. È significativo che le opere d'arte vengano accostate a materiali di consumo. In passato ogni rappresentazione viveva chiusa nel suo contesto, un'icona sacra non entrava in prossimità né fisica né psicologica con una figura mondana. La norma del mondo moderno è invece l'opposto. Quando si sfoglia un

giornale o si guarda la tv, è comune vedere una foto di reportage, magari crudissima, affiancata a un servizio di moda.

A questo proposito Marshall McLuhan sosteneva che i media sono **«protesi»**: non semplici strumenti, non mere tecnologie, bensì estensioni dei nostri sensi. Ecco: da un certo momento in poi le riproduzioni sono divenute protesi che hanno affinato la capacità umana di stabilire legami tra mondi distanti. Ovvero se una scultura antica e un ritratto moderno sono fatti dello stesso materiale, cioè una foto, viene più facile confrontarli, così come se oggi un film, un dipinto o una foto mi scorrono davanti su uno stesso device, come lo schermo di un cellulare, vederci delle attinenze non è solo facile, ma inevitabile. Una circostanza materiale ha permesso un modo inedito di tessere relazioni che in passato era solo potenziale. E, appunto, un portato della fotografia e in questo senso, per Warburg, il medium ha permesso il messaggio, cioè l'investigazione critica di reperti iconografici distantissimi.

C'è infatti un aspetto su cui Warburg insiste: le immagini vanno fissate con le puntine per essere riposizionabili a seconda di come cambiano i ragionamenti, tramite accostamenti mobili e permutazioni continue. Ripensando ai chiodini con cui la Madonna ha appeso il suo santino al muro, capiamo il peso di questi puntelli mobili. A Warburg si attribuisce una famosa battuta: il buon Dio si nasconde nei dettagli. L'unica strada per arrivare in fondo è allora affiancare rappresentazioni diverse per stanare quei dettagli, costruendo un'indefinita enciclopedia visiva. In modi diversi perciò, sia Benjamin sia Warburg elaborano le loro riflessioni attraverso le possibilità e i limiti dei mass media.

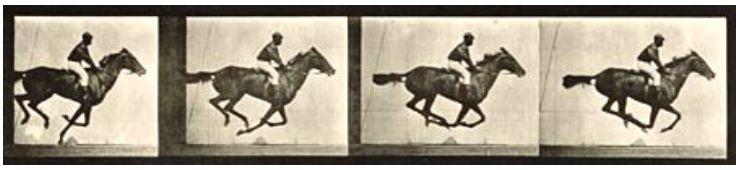
Per affinare la prospettiva sulla questione dobbiamo però accostare a queste idee quelle di André Malraux, scrittore e politico francese, che nel 1947 pubblica un libro inusuale, intitolato Il museo dei musei. L'idea di Malraux è che, ancor prima della riproducibilità tecnica, sia stato il museo - riunendo insieme oggetti disparati per epoca, provenienza e tipologia — a liberare l'arte dal proprio contesto storico e a permettere un punto di vista sincretico sul passato. La riproduzione, secondo Malraux, radicalizza la logica inventata dal museo e ci mette di fronte tutta l'arte, svincolandola

dalla sua concretezza materiale. Ovvero giornali, libri, cataloghi e riviste partecipano all'edificazione di questo **«museo immaginario»** che è uno degli aspetti più fecondi dell'estetica contemporanea: un luogo mentale, ma pure una prospettiva inedita per lo sguardo e per la storia, che consente di ritrovare - nella produzione artistica di ogni tempo e luogo - l'attitudine umana a costruire visioni del mondo.

Un secolo fa un grande poeta, Paul Valéry, disse una cosa che poteva suonare fantascientifica e che si è rivelata invece di una precisione incredibile: nel futuro le immagini ci arriveranno a casa come l'acqua corrente dai rubinetti. Lo diceva nel 1928. Impressionante quanto ci avesse visto lungo. Che cos'è in fondo internet se non un flusso che arriva dentro casa al pari dell'acqua, del gas o dell'elettricità? Valéry coglie una sfumatura che sfugge a Benjamin e pure a Malraux: non è la riproducibilità delle immagini la cifra del mondo moderno, ma la loro **trasmissibilità**. Un tema che si fa ogni giorno più stringente. L'ultima tappa di questa storia è infatti nel giugno del 2017, quando un'équipe guidata da Seth L. Shipman della Harvard Medical School è riuscita ad archiviare un'immagine dentro una cellula. Ovvero, partendo dal presupposto che le immagini elettroniche sono un susseguirsi di pixel accesi o spenti e che pure il DNA è in fondo una sequenza di informazioni, si è «salvato» il codice della foto digitale dentro il genoma di un vivente, nello specifico un ceppo di batteri, usando le cellule come fossero hard disk.

La conseguenza è che è possibile estrarre quelle informazioni di nuovo e, potenzialmente, trasmetterle alle cellule figlie: cioè ricostruire quella medesima immagine attingendola dal pronipote del batterio che l'ha ereditata nel proprio profilo genetico. È una rivoluzione epistemologica senza precedenti.

Per secoli le immagini sono state artifici esterni al nostro corpo. Di creta o di marmo, di pittura o di pellicola, il loro statuto è sempre stato quello di apparire vive e coinvolgenti pur essendo fatte di materia inanimata. Ora stiamo entrando in una nuova epoca, quella della riproducibilità biologica.



0500

I ricercatori di Harvard hanno scelto per il loro esperimento il famoso cavallo che corre di Muybridge, l'archetipo all'origine del cinema. Icona modernista per eccellenza che inaugura le magnifiche sorti novecentesche.

«Il DNA è un medium eccellente per archiviare dati, - dice Shipman, - la memoria biologica è più piccola ed efficiente dei sistemi digitali. Per questo vogliamo trasformare i batteri in archivi storici». A Shipman non interessano le rappresentazioni in sé, quanto dimostrare che nel DNA si può archiviare una qualsiasi arbitraria sequenza di codici. Si aprono scenari vertiginosi perché, come insegna McLuhan, il medium è il messaggio. Che sia perciò possibile, tra qualche anno, caricare nel nostro DNA tante immagini come fossimo un hard disk? Assimilare Giotto e Chardin e Shizizg dentro di noi e fare cioè del corpo fisico il proprio paradiso non per metafora ma di fatto?

Immagine inserita nel Dna

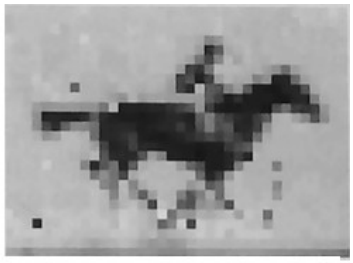


Immagine estratta dal Dna figli

0501

Nel frattempo le immagini sono diventate comode come elettrodomestici. Van Gogh si dannava per trovare l'incisione di un artista amato; noi clicchiamo sul telefono e in pochi secondi stampiamo un dipinto con la inkjet casalinga. Aveva ragione Valéry. Eppure mai come adesso si è distratti e spesso superficiali. Dati alla mano - lo dicevamo qualche capitolo fa — i visitatori del Metropolitan Museum di New York passano meno di trenta secondi davanti a ciascun quadro. Cosa si vede in trenta secondi?

Spiace dirlo: niente. Tuttavia, più che una colpa, questa sembra una forma di confusione: molte persone, se interrogate, ammettono che non sanno bene cosa devono guardare. Vanno alle mostre spinte da una sincera curiosità ma nessuno spiega loro davvero a cosa dovrebbero stare attente. D'altra parte è impensabile infilarsi nel Louvre e vedere e capire ogni cosa. Non funziona così. Diciamo che servono degli obiettivi. Per esempio si può attraversare di corsa tutto il museo, selezionare due o tre cose e poi tornare indietro e concentrarsi solo su quelle, con cura e pazienza.

Oppure un gioco fecondo è scegliersi un tema: si va agli Uffizi e si guardano solo le nuvole, ponendosi delle domande, facendo confronti. D'improvviso ci si accorge che esistono centinaia di strade per disegnare le nuvole: c'è chi ne traccia il contorno e chi le dipinge come macchie, chi le fa a sbuffi e chi le fa a strisce; Delacroix le voleva evanescenti come vapori; Ingres diceva che sono come cuscini di cui bisogna tracciare il contorno; a Hollywood negli anni Trenta piacevano gonfie come meringhe; mentre nelle serie tv si preferiscono allungate e diagonali; nei film disneyani le nuvole servono a comunicare un senso di lontananza e profondità; al contrario in quelli di Miyazaki mettono in scena la concretezza del paesaggio. Si può andare avanti all'infinito. **È un gioco? Sì**. Anche. Ma per imparare a vedere bisogna aver voglia di giocare e di divertirsi. La sfida, insomma, non è diventare tutti storici dell'arte — che è un tipo di specializzazione - ma diventare tutti più consapevoli di come funzionano questi oggetti visivi che abbiamo intorno, che siano dipinti, film o pubblicità. **L'alternativa è non vedere niente**. Ritrovarsi a vivere in un mondo che non capiamo davvero e che finiamo per subire.

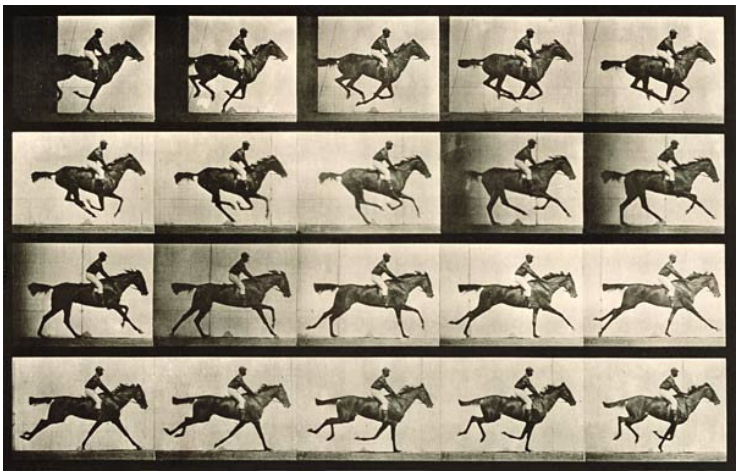
C'è però anche un altro motivo per cui **capire le immagini** può essere importante. Guardiamo per conoscere, per ottenere, per desiderare, per mangiare o per accoppiarci. Ma quando stiamo guardando per il piacere di guardare, senza altri fini, ecco che le immagini possono farsi tramite per un'esperienza spirituale. Credo infatti che la contemplazione estetica sia una forma di preghiera, specialmente per chi non crede in Dio. Di fronte alla perfezione di immagini complesse si può sentire, forse in modo illusorio, che tutto torna, che la vita ha una sua sensatezza. A me capita con Chardin: di fronte alle sue composizioni ogni cosa acquista senso, le

difficoltà della vita vengono lenite, i pensieri depressivi si dissolvono. Nulla come Chardin mi dà la sensazione che la vita sia perfetta.

Tuttavia la tesi che propongo (e che a taluni potrà sembrare eretica) è che noi viviamo un'esperienza estetica anche di fronte a un poster della Coca-Cola, non solo di fronte a Chardin. Ovvero la predisposizione umana a godere dell'atto stesso di guardare spinge a emozionarci, magari in maniera minima, anche per la composizione di una pubblicità. Questo non vuol dire che Chardin e la Coca-Cola siano la stessa cosa — universi storici, estetici, morali li separano -, bisogna però riconoscere che c'è un briciolo di contemplazione in tutte le immagini, artistiche o commerciali, ed è questo piacere astratto, ritmico, formale che le rende eloquenti e memorabili.

Ecco allora il senso più alto dell'esclamazione di Elsa Morante: qualcosa è un paradiso non perché è bello ma perché è sensato. Quei ritagli appesi alla parete non sono un semplice addobbo messo lì per abbellire la stanza. Sono stati scelti, capiti, ragionati, osservati, amati e accostati con un'idea e con una sensibilità. Sono la manifestazione di una vita interiore e di un'idea di mondo.

Per questo — in maniera confusa e provvisoria — anche il libro che avete appena letto è, in qualche modo, un tipo di paradiso. Sta' volta, probabilmente il mio.



0500a

Nota al testo.

In questo libro le immagini si presentano senza didascalie: prima che esempi d'arte, le opere sono considerate come testimonianze di meccanismi e di modi di ragionare. Per questo motivo la maniera in cui il volume è impaginato è già un punto di vista sul suo argomento: l'apparato figurativo si intreccia col discorso scritto cercando di sollecitare uno sguardo articolato sulle immagini e di rendere fruttuoso il sincretismo che è una tra le cifre della nostra epoca. Per ragioni simili, non sono presenti note a piè di pagina. Per gli studiosi e per chi desiderasse approfondire, seguono un dettagliato elenco iconografico, una bibliografia con tutte le fonti utilizzate e un indice dei nomi.

Elenco iconografico

0001. Laszló Moholy-Nagy, 7 4.72. La mattina del primo dell'anno, stampa alla gelatina, 1930. Collezione privata

0002. Tavola da Hans Vredeman de Vries, Perspective, acquaforte, 1604.

0003. Guido Reni, L'immacolata Concezione, olio su tela, 1627. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0004. Mela verde (Foto iStock)

0005. Disegni nella grande sala dei tori a Lascaux I, pittura rupestre, 15000 a. C. circa. (Foto AKG-images / Mondadori Portfolio).

0006. Albero. (Foto iStock)

0007. Jean-Auguste-Dominique Ingres, La Vergine in adorazione dell'ostia, olio su tela, 1852. New York, The Metropolitan Museum of Art (Foto courtesy del Museo)

0008. Barca a vela in mezzo al mare (Foto Math/Unsplash/(CC)).

0009. Great Central Lake, Canada. (Foto Andrew Ly/Unsplash (CC))

0010. Jacques-Louis David, L'imperatore Napoleone nel suo studio alle Tuileries, olio su tela, 1812 Washington, National Gallery of Art. (Foto courtesy del Museo)

0011. Robert Peake il Vecchio, La principessa Elisabetta, olio su tela, 1606. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0012. IlBuddha circondato dai cento Buddha, pittura su tessuto, 1775-80, particolare. Ibidem

0013. Petrus Christus, Testa di Cristo, olio su pergamena incollata su legno, 1445 circa. Ibidem

0014. Testa di leone. (Foto Kazuky Akayashi / Unsplash/(CC))

0015. Lewis W. Hine, Ritratto di Richard Pierce, stampa alla gelatina, 1910. New Haven (Ct), Yale University Art Gallery. (Foto courtesy del Museo).

0016. John Singer Sargent, Olimpio Fusco, carboncino su carta, 1900-10 circa. Washington, National Gallery of Art (Foto courtesy del Museo)

0017. Anonimo, La città ideale, olio e tempera su tavola, 1480-84 circa. Baltimora, The Walters Art Museum. (Foto courtesy del Museo).

0018. Oljato-Monument Valley, Stati Uniti. (Foto Florian Schneider / Unsplash/(CC)).

0019. Tavola da Jean Dubreuil, La perspective pratique, acquaforte, 1679.

0020. Léon Cogniet, L'artista nella sua stanza a Villa Medici, olio su tela, 1817. Cleveland, The Cleveland Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0021. Albrecht Diuîrer, Il disegnatore di liuto, da L'arte della misura, xilografia, 1525.

0022. Teoria di santi lungo la navata di Sant'Apollinare Nuovo, Ravenna, mosaico, V secolo. (Foto © Riccardo Falcinelli)

0023. Henry Peters Gray, The Wages of War, olio su tela, 1848. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0024. Frank Waller, Interno del Metropolitan Museum of Art quando si trovava sulla Quattordicesima strada, olio su tela, 1881. Ibidem.

0025. Stele di Saiah, pittura su gesso e legno, 825-712 a. C. circa. Ibidem

0026. Tavola da Hans Vredeman de Vries, Perspective cit.

0027. Masaccio, Trinità, affresco, 1425. Firenze, Santa Maria Novella. (Foto © Archivio Antonio Quattrone / Mondadori Portfolio)

0028. Tavole da Hieronymus Rodler, Eyr schon nétzlich Biichlin vnd Vnderweisung der Kunst des Messens mit dem Zirckel, Richtscheidt oder Linial, xilografia, 1531.

0029. Hendrick Goltzius, Ultima cena, incisione a bulino, 1585.

0030. Sandro Botticelli, L'adorazione dei Magi, tempera e olio su tavola, 1478-82 circa. Washington, National Gallery of Art. (Foto courtesy del Museo)

0031. Sebastiano Serlio, I sette libri dell'architettura, 1544-47.

0032. Dorothea Lange, Elettrificazione rurale a Pulaski County, Arkansas, negativo in nitrato, 1938. Washington, Library of Congress, Prints & Photographs Division

0033. Pagina da Taccuino di arte militare, geometria, fortificazioni, artiglieria, meccanica e pirotecnica, Italia, XV secolo. Washington, Library of Congress. (Foto dell'archivio)

0034. Il principio della camera oscura, incisione a bulino, tavola da «The Universal Magazine of Knowledge and Pleasure», vol. X (gennaio-giugno 1752).

0035. Camera oscura, xilografia, 1883. (Foto iStock)

0036. Canaletto, Campo S. Basso: il lato nord con la chiesa, disegno a penna, 1740. Los Angeles, J. Paul Getty Museum. (Foto courtesy del Museo).

0037. Charles-Amédée-Philippe Van Loo, La camera oscura, olio su tela, 1764. Washington, National Gallery of Art. (Foto courtesy del Museo).

0038. Fotogrammi da Sbizing, Stanley Kubrick, Usa 1980. (© 1980 Warner Bros. Foto Christophel/Keystone Pictures / Mondadori Portfolio).

0039. Asphalt 6 visualizzato su iPad Apple. (Foto iStock),

0040. Tavola da Hans Vredeman de Vries, Perspective cit.

0041. Tiziano, Madonna con bambino, olio su tavola, 1508 circa. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo).

0042. Jacques-Louis David, Azzore e Psiche, olio su tela, 1817. Cleveland, The Cleveland Museum of Art. (Foto courtesy del Museo).

0043. Toni Frissell, Cingue donne per mano camminano in fila davanti al cielo, negativo in nitrato, 1935. Washington, Library of Congress, Prints & Photographs Division.

0044. Edgar Degas, Le prove del balletto, olio e pastelli su carta montata su tela, 1874 circa. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo).

0045. Bronzino, San Giovanni Battista, olio su tavola, 1542-45. Los Angeles, J. Paul Getty Museum. (Foto courtesy del Museo)

0046. Edgar Degas, La /ezione di danza, olio su tela, 1879 circa. Washington, National Gallery of Art. (Foto courtesy del Museo).

0047. Henri de Toulouse-Lautrec, A/ Moulin Rouge, olio su tela, 1892-95. Chicago, Art Institute Chicago. (Foto courtesy del Museo)

0048. Francesco Guardi, Il Canal grande, olio su tela, 1760 circa. Ibidem.

0049. Canaletto, Santa Maria della Salute, olio su tela, 1740 circa. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0050. Il mare di San Francisco. (Foto Winggo Tse / Unsplash /(CC)).

0051. Gherardo Starnina, Madonna con bambino, tempera e oro su tavola, 1400 circa. Cleveland, The Cleveland Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0052. Filippino Lippi, Madonna con bambino, tempera, olio e oro su tavola, 1483-85 circa, New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0053. Edgar Degas (attribuito), Nudo seduto, stampa alla gelatina, 1895. Los Angeles, J. Paul Getty Museum. (Foto courtesy del Museo).

0054. Nadar(Gaspard Tournachon), Aîrzé Millet, stampa su carta salata, 1855-59 circa. Ibidem

0055. Edgar Degas, Dopo il bagno, olio su tela, 1895 circa. Ibidem.

0056. Hans Siiss von Kulmbach, L'ascensione di Cristo, olio su tavola, 1513. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo).

0057. Édouard Manet, In barca ad Argenteuil, olio su tela, 1874. Ibidem

0058. Vignetta dal «Journal amusant», 14 giugno 1379.

0059. Auguste Lepère, La cattedrale di Rouen, xilografia, 1888. Washington, National Gallery of Art. (Foto courtesy del Museo)

0060. Claude Monet, Facciata della cattedrale di Rouen, olio su tela, 1894. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo).

0061. Honoré Daumier, La carrozza di prima classe, carboncino e acquarello su carta, 1864. Baltimora, The Walters Art Museum, (Foto courtesy del Museo).

0062. Paul Cézanne, La montagna Sainte-Victotre, olio su tela, 1902-6. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Musco)

0063. Paul Cézanne, La reontagna Sainte-Victotre e il viadotto, olio su tela, 1882-85. Ibidem.

0064. Fotogramma da Idioti, Lars von Trier, Danimarca 1998. (© 1997 Zentropa Entertainments Foto Danmarks Radio / Collection CSFF / Mondadori Portfolio).

0065. Edgar Degas, I fantini, olio su tela, 1882 circa. New Haven (Ct), Yale University Art Gallery. (Foto courtesy del Museo).

0066. Sala di museo. (Foto iStock).

0067. Alfred Stevens, Il pittore e la sua modella, olio su tela, 1855. Baltimora, The Walters Art Museum. (Foto courtesy del Museo)

0068. Maestro della Maddalena, Madonna con bambino, tempera su tavola, 1280 circa. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo),

0069. Giambattista Tiepolo, La glorificazione della famiglia Barbaro, olio su tela, 1750 circa. Ibidem.

0070. Francesco del Cossa, Sara Lucia, tempera su tavola, 1473-74 circa. Washington, National Gallery of Art. (Foto courtesy del Museo)

0071. Giovannidi Tano Fei, L'incoronazione della Vergine e santi, tempera su tavola, 1394. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo).

0072. Beato Angelico e fra Filippo Lippi, L'adorazione dei Magi, tempera su tavola, 1440-60. Washington, National Gallery of Art. (Foto courtesy del Musco).

0073. Sandro Botticelli (bottega), La Vergine col Bambino e san Giovannino, olio e tempera su tavola, 1490 circa. Cleveland, The Cleveland Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0074. Antifonario, Umbria, inizio XVI secolo, particolare Baltimora, The Walters Art Museum. (Foto courtesy del Museo)

0075. Pagina da Francesco Colonna, Hypnerotomachia Poliphili, Venezia 1499. Collezione privata. (Foto © Riccardo Falcinelli)

0076. Hieronymus Francken II e Jan Bruegel il Vecchio, L'arciduca Alberto e Isabella fanno visita a un collezionista, olio su tavola, 1621-23 circa. Baltimora, The Walters Art Museum. (Foto courtesy del Museo)

0077. Pietro Antonio Martini, Il Salon del 1785, acquaforte, 1785.

0078. Alexandre Cabanel, La nascita di Venere, olio su tela, copia del 1875 New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo).

0079. Honoré Daumier, vignetta pubblicata su «Le Charivari», litografia, 10 maggio 1865.

0080. Felicien Myrbach-Rheinfeld, I candidati all'ammissione al Salon, penna e inchiostro su carta, fine del XX secolo. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo).

0081. Cornicea cassetta, scuola francese meridionale, legno e doratura, 1630 circa. Ibidem.

0082. Alfred Stevens, Domenica delle Palme, olio su tavola, 1862. Baltimora, The Walters Art Museum, (Foto courtesy del Museo)

0083. Auckland Art Gallery Toi o Tamaki, Auckland, Nuova Zelanda. (Foto Dev Benjamin / Unsplash/(CC)).

0084. La sala di Monet, National Gallery of Art, Washington. (Foto © Riccardo Falcinelli).

0085. Adriaan de Lelie, La pinacoteca di Jan Gildemeester Jansz, olio su tavola, 1794-95. Amsterdam, Rijksmuseum. (Foto courtesy del Museo).

0086. Social network visualizzato su smartphone. (Foto Jakob Owens/ Unsplash/(CC)).

0087. Gustave Caillebotte, Parigi, giorno di pioggia, olio su tela, 1877. Chicago, Art Institute Chicago. (Foto courtesy del Museo).

0088. Edgar Degas, Madame René de Gas, olio su tela, 1872-73. Washington, National Gallery of Art. (Foto courtesy del Museo).

0089. Paul Cézanne, Natura morta con mele e vaso di primule, olio su tela, 1890 circa. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo).

0090. Mary Cassatt, Bambina sulla poltrona azzurra, olio su tela, 1878. Washington, National Gallery of Art. (Foto courtesy del Museo).

0091. Georges Seurat, Domenica a La Grande-Jatte, olio su tela, 1884-86. Chicago, Art Institute Chicago. (Foto courtesy del Museo)

0092. Pagina da Priced Catalogue of Artists Materials, Devoe & Raynolds Co., New York, 1910.

0093. Claude Monet, Arrivo del treno alla Gare Saint-Lazare, olio su tela, 1877. Chicago, Art Institute Chicago. (Foto courtesy del Museo).

0094. Fotogramma da L'arrivo di un treno alla stazione di La Ciotat, Auguste e Louis Lumière, Francia 1896.

0095. Alfred Sisley, Il ponte a Villeneuve-la-Garenne, olio su tela, 1872 New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0096. Fotogramma da Via col vento, Victor Fleming, Usa 1939. (© 1939 Selznick International Pictures, Metro-Goldwyn-Mayer)

0097. Pellicola muta 35 mm, celluloide.

0098. Pellicola sonora 35 mm, celluloide.

0099. Ricostruzione del «quadrato dinamico» teorizzato Sergej Ėjzenštejn.

0100. Pellicola 35 mm con ripresa anamorfica, celluloide.

0101. Manifesti cinematografici, anni Cinquanta del XX secolo. Collezione privata. (Foto © Riccardo Falcinelli)

0102. Fotogrammi da Il Gattopardo, Luchino Visconti, Italia-Francia 1963. (© 1963 Titanus, S.N. Pathé Cinéma, S.G.C.)

0103. Fotogramma da Ivanhoe, Richard Thorpe, Usa- Regno Unito 1952. (© 1952 Metro-Goldwyn-Mayer. Foto Mary Evans/ AF Archive | Mondadori Portfolio)

0104. Fotogramma da Cleopatra, Joseph L. Mankiewicz, Usa - Regno Unito - Svizzera

1963.

0(© 1963 Twentieth Century Fox, MCL Films S.À., Walwa Films S.A.)

0105. Paul Cézanne, Taccuino di disegni, grafite su carta, 1877-1900. Washington, National Gallery of Art. (Foto courtesy del Museo).

0106. Anonimo francese, Studio di nudo, olio su tela, 1810-20. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo).

0107. Heinrich Lehmann, Studio di nudo di un uomo anziano, grafite, ante 1852. Cleveland, The Cleveland Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0108. Louis Igout, Albur d'Études-Poses, stampa su carta salata, 1880 circa. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo).

0109. Adriaen Van de Velde, Nudo maschile in piedi, sanguigna, 1646-72. Amsterdam, Rijksmuseum. (Foto courtesy del Museo).

0110. Jean-Auguste-Dominique Ingres, Edipo e la Sfinge, olio su tela, 1864. Baltimora, The Walters Art Museum. (Foto courtesy del Museo).

0111. Odilon Redon, San Sebastiano, olio su tela, 1910-12 Washington, National Gallery of Art. (Foto courtesy del Museo)

0112. Amedeo Modigliani, Nudo disteso, olio su tela, 1917. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foro courtesy del Museo)

0113. Julien Vallou de Villeneuve, Nudo disteso, stampa su carta salata, 1851-53 Ibidem.

0114. Gustave Courbet, Dorna con pappagallo, olio su tela, 1866. Ibidem.

0115. Paul-Jacques-Aimé Baudry, Diana distesa, olio su tavola, 1859 circa. Baltimora, The Walters Art Museum. (Foto courtesy del Museo).

0116. Jean-Auguste-Dominique Ingres e Jean-Paul Flandrin, Odalisca con schiava, olio su tela, 1842 Ibidem.

0117. I funerali della moglie di Genji, da Maboroshi no Genji monogatari emaki, rotolo dipinto, Giappone, metà del XVII secolo. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0118. Katsukawa Shunsh6, Donna con kimono nero, rotolo dipinto, 1783-89. Ibidem.

0119. Frame dal vertical drama Cursed to Be Single visualizzati su smartphone, 2018. (© 2018 iQiyi. Foto Riccardo Falcinelli).

0120. Castiglion Fiorentino, la vallata vista dalla piazza. (Foto © Riccardo Falcinelli)

0121. Castiglion Fiorentino, il loggiato vasariano. (Foto © Riccardo Falcinelli)

0122. Camille Pissarro, Il bosco vicino all'Ermitage, olio su tessuto, 1879 Cleveland, The Cleveland Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0123. Jean-Honoré Fragonard, Le due sorelle, olio su tela, 1769-70. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0124. Bronzino, Ritratto di giovane, olio su tavola, 1530 circa. Ibidem

0125. Umberto Boccioni, Autoritratto, olio su tela, 1905. Ibidem.

0126. Una sala della National Gallery of Art, Washington. (Foto © Riccardo Falcinelli).

0127. Cartolina con riproduzione di Pierre Auguste Renoir, Madame Monet e suo figlio, olio su tela, 1874 conservato, alla National Gallery of Art di Washington. (Foto © Riccardo Falcinelli).

0128. Nicolas Poussin, Il ratto delle Sabine, olio su tela, 1633-34. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo).

0129. Vincent Van Gogh, I grandi platani, olio su tela, 1889, Cleveland, The Cleveland Museum of Art. (Foto courtesy del Museo).

0130. La parola «Poussin» nella ricerca per immagini di Google (Foto © Riccardo Falcinelli).

0131. Cornici.

0132. Greta Garbo in una foto promozionale per il film Mata Harî, 1931. Collezione privata

0133. Winsor McCay, Little Nemo in Slumberland, 9 settembre 1907.

0134. George Herriman, Krazy Kat, 6 gennaio 1918.

0135. Gustave Courbet, Le ragazze del villaggio, olio su tela, 1851-52. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0136. Gustave Le Gray, Il Salon del 1852, stampa su carta salata, 1852.

0137. Sala di museo. (Foto Kevin Laminto / Unsplash /(CC))

0138. Scaffale di libreria all'aeroporto di Singapore. (Foto iStock)

0139. Allestimento della mostra Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh, MoMA, New York, 7 novembre 1929. (© 2020. Foto Museum of Modern

Art (MoMA), New York/Scala, Firenze).

0140. Georges Seurat, La parata del circo, olio su tela, 1887-88. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0141. Tavole da Alphonse Allais, Alburm primo-avrilesque, P. Ollendorff, Paris 1897.

0142. Vincent Van Gogh, 15, olio su tela, 1889. Los Angeles, J. Paul Getty Museum. (Foto courtesy del Museo).

0143. Particolare di fotogramma da Quella che avrei dovuto sposare, Douglas Sirk, Usa 1956. (© 1956 Universal Pictures, Foto Mary Evans/ AF Archive / Mondadori Portfolio)

0144. Fotogramma da Quella che avrei dovuto sposare cit.

0145. Parabrezza sotto la pioggia. (Foto Hossein Soltanloo / Unsplash / (CC))

0146. John Vachon, Senza titolo, negativo in nitrato, 1940. Washington, Library of Congress, Prints & Photographs Division.

0147. Robert Campin, Trittico dell'annunciazione, olio su tavola, 1427-32, pannello centrale. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo).

0148. Aelbrecht Bouts, L'annunciazione, olio su tavola, 1480 circa, particolare. Cleveland, The Cleveland Museum of Art. (Foto courtesy del Museo).

0149. Robert Campin, Trittico dell'annunciazione cit., particolare del pannello di destra.

0150. Pieter de Hooch, La stanza da letto, olio su tela, 1658-60. Washington, National Gallery of Art. (Foto courtesy del Museo).

0151. Johannes Vermeer, Donna con la bilancia, olio su tela, 1664 circa. Ibidem

0152. Fotogramma da La folla, King Vidor, Usa 1928. © 1928 Metro-Goldwyn-Mayer.

0153. Fotogramma da Fiori d'equinozio, Yasujiro Ozu, Giappone 1958. ® © 1958 Shochiku.

0154. Fotogramma da La musica di Gion, Kenji Mizoguchi, Giappone 1953. © 1953 Daiei Studios.

0155. Caspar David Friedrich, Due uomini contemplano la luna, olio su tela, 1825-30. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0156. Utagawa Hiroshige, Il giardino dei pruni di kameido, dalla serie Cento vedute di luoghi celebri di Edo, undicesimo mese, xilografia policroma, 1857.

0157. Paul Gauguin, La visione dopo il sermone, olio su tela, 1888. Edimburgo, National Gallery of Scotland. (Foto © AKG-Images / Mondadori Portfolio)

0158. Fotogrammi da Que viva Mexico! , Serge] Ėjzenštejn, Unione Sovietica, 1932

0159. Fotogrammi da Quarto potere, Orson Welles, Usa 1941. © 1941 RKO Radio Pictures, Mercury Productions. (Foto Everett Collection / Mondadori Portfolio)

0160. Walker Evans, Scotts Run, West Virginia, negativo in nitrato, 1935 Washington, Library of Congress, Prints & Photographs Division. Resettlement Administration

0161. Jean-Honoré Fragonard, Ragazza che legge, olio su tela, 1769 circa. Washington, National Gallery of Art. (Foto courtesy del Museo).

0162. Centre Georges Pompidou, Parigi. (Foto Denys Nevozhai / Unsplash/(CC))

0163. Claude Monet, Ninfe, olio su tela, 1915-26, particolare. Cleveland, The Cleveland Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0164. Claude Monet, Ninfee cit., particolare.

0165. Claude Monet, Ninfee cit.

0166. Honoré Daumier, vignetta dalla serie Croquis pris au Salon, litografia, 1865.

0167. William-Adolphe Bouguereau, Ragazza che si difende da Cupido, olio su tela, 1880 circa. New York, The Metropolitan Museum of Art (Foto courtesy del Museo)

0168. William-Adolphe Bouguereau, Ragazza che si difende da Cupido cit., particolare.

0169. Frangois Boucher, Venere nell'officina di Vulcano, olio su tela, 1757, particolare New Haven (Ct), Yale University Art Gallery. (Foto courtesy del Museo)

0170. Frans Hals, L'allegro bevitore, olio su tela, 1628-30, particolare. Amsterdam, Rijksmuseum. (Foto courtesy del Museo).

0171. Jacopo Tintoretto, Il ritrovamento di Mosè, olio su tela, 1560 circa, particolare. New York, The Metropolitan Museum of Art (Foto courtesy del Museo)

0172. Gustave Courbet, Spiaggia in Normandia, olio su tela, 1872-75. Washington, National Gallery of Art. (Foto courtesy del Museo)

0173. Paul Cézanne, La montagna Sainte-Victoire cit., particolari del bordo destro.

0174. James McNeill Whistler, Notturno in verde e oro, olio su tela, 1877. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0175. Paul Cézanne, Madame Cezanne sulla sedia gialla, olio su tela, 1888-90. Chicago, Art Institute Chicago. (Foto courtesy del Museo).

0176. Paul Cézanne, Nudo accademico, grafite su carta, 1862. Ibidem

0177. Paul Cézanne, Bagrante in piedi, olio su tela, 1879-82 Ibidem

0178. Piet Mondrian, Fattoria vicino a Duivendrecht, olio su tela, 1916 circa. ibidem

0179. Piet Mondrian, Composizione in bianco, rosso e giallo, olio su tela 1936. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art. (Foto courtesy del Museo) i

0180. Piet Mondrian, Fattoria vicino a Duivendrecht cit., particolari.

0181. Piet Mondrian, Composizione in bianco, rosso e giallo cit., particolare.

0182 Drago che sta facendo merenda nel giardino del castello, disegno di un bambino di 30 mesi, tempera su carta, 2019.

0183. Metric Alphabet. (Foto Scott Rodgerson/ Unsplash/(CC)).

0184. Tree bark pattern. (Foto Bruno Ramos Lara / Unsplash/(CC))

0185. Tracy (Ca), United States. (Foto Kyle Glenn/Unsplash/(CC))

0186. Grande onda. (Foto iStock)

0187. Katsushika Hokusai, La grande onda di Kanagawa, dalla serie Trentasei vedute del monte Fuji, xilografia policroma, 1823-31

0188. Peder Severin Kreyer, Tetti sotto la neve, olio su tela, tardo XIX secolo. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art. (Foto courtesy del

Museo).

0189. Peter Paul Rubens, La caccia alla volpe e al lupo, olio su tela, 1616 circa. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0190. Anonimo, Juno, olio su tela, 1792. New Haven (Ct), Yale University Art Gallery. (Foto courtesy del Museo)

0191. Charles Schreyvogel, My Bunkie, olio su tela, 1899. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0192. Corpi nudi. (Foto iStock)

0193. Jean-Baptiste-Camille Corot, Il poso, olio su tela, 1860, particolare. Washington, National Gallery of Art, (Foto courtesy del Museo).

0194. Elaborazione da Due cervi sulla strada del Sequoia National Park, California. (Foto Steven Coffey / Unsplash/(CC))

0195. Due cervi sulla strada del Sequoia National Park cit.

0196. Frans Snyders, Natura morta con uva e selvaggina, olio su tela, 1630 circa. Washington, National Gallery of Art. (Foto courtesy del Museo).

0197. Rembrandt Van Rijn, Autoritratto, olio su tavola, 1628 circa. Amsterdam, Rijksmuseum, (Foto courtesy del Museo)

0198. Fototessera. (Foto © Riccardo Falcinelli).

0199. Fotogrammi da Sciopero!, Sergej Ėjzenštejn, Unione Sovietica, 1924.

0200. Tracciati oculari di fronte alla foto di una bambina, ricostruzione grafica da Alfred L. Yarbus, Eye Movements and Vision, Plenum Press, New York 1967.

0201. Isaak Il'ié Levitan, Bosco di betulle, olio su tela, 1889 Mosca, Galleria Tret'jakov. (Foto Sputnik / Mondadori Portfolio)

0202. Tracciati oculari di fronte al Bosco di betulle di Levitan, ricostruzione grafica da Yarbus, Eye Movements cit.

0203. Il'ja Efimoviè Repin, Il visitatore inaspettato, olio su tela, 1884-88.

0Mosca, Galleria Tret'jakov. (Foto The Print Collector / Heritage]mages / Mondadori Portfolio)

0204. Tracciati oculari di fronte a Il visitatore inaspettato di Repin, ricostruzione grafica da Yarbus, Eye Movements cit

0205. Doppia pagina di rivista con pubblicità per Dolce & Gabbana «The One» (Foto © Riccardo Falcinelli)

0206. Tracciati oculari di fronte a una pubblicità per Dolce & Gabbana, ricostruzione grafica da un test condotto con tecnologia Sticky by Tobii Pro, (Foto © Riccardo Falcinelli)

0207 Tracciati oculari di fronte agli scaffali di un supermercato © Tobii Studio

0208. Apollonio di Giovanni, La conquista di Trebisonda, tempera su tavola, dopo il 1461 New York, The Metropolitan Museum of Art (Foto courtesy del Musco)

0209. Apollonio di Giovanni, Cassone dipinto con La conquista di Trebisonda cit

0210. Raffaello Sanzio, Madonna Cowper, olio su tavola, 1505 circa Washington, National Gallery of Art (Foto courtesy del Musco)

0211. Giotto, L'adorazione dei Magi, tempera su tavola, 1320 circa. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0212. Tempi di osservazione di fronte a L'adorazione dei Magi di Giotto, ricostruzione grafica. Da visual Interest in Pictorial Art During an Aesthetic Experience, in «Spatial Vision», XXI (2007), n. 1-2, pp. 55-77

0213. Pieter Bruegel il Vecchio, I mietitori, olio su tavola, 1565 New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0214. Tempi di osservazione di fronte a I mietitori di Pieter Bruegel il Vecchio, ricostruzione grafica. Da Visual Interest in Pictorial Art during an Aesthetic Experience cit.

0215. Claude Lorrain, Le donne troiane danno fuoco alla loro flotta, olio su tela, 1643 circa, particolare.

0New York, The Metropolitan Museum of Art (Foto courtesy del Museo)

0216. Jacob Van Ruisdael, Campi di grano, olio su tela, 1670 circa, particolare. Ibidem.

0217. Martin Johnson Heade, La riva di Rhode Island, olio su tela, 1858.

0Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art. (Foto courtesy del Musco).

0218. Dorothea Lange, Chi/dress County, Texas Panhandle, negativo in nitrato, 1938. Washington, Library of Congress, Prints & Photographs Division.

0219. Jean-Baptiste-Camille Corot, Panorama vicino a Volterra, olio su tela, 1838. Washington, National Gallery of Art. (Foto courtesy del Museo)

0220. John White Alexander, Il riposo, olio su tela, 1895.

0New York, The Metropolitan Museum of Art (Foto courtesy del Museo)

0221. Guercino, Sansone catturato dai Filistei, olio su tela, 1619. Ibidem.

0222. Lewis W. Hine, Meccanico e pompa del vapore, stampa alla gelatina, 1921. Los Angeles, J Paul Getty Museum. (Foto courtesy del Museo)

0223. Sebastiano Ricci, Baccarale, olio su tela, fine del XVII secolo. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0224. Bartolomeo Manfredi, Il castigo di Cupido, olio su tela, 1613. Chicago, Art Institute Chicago. (Foto courtesy del Museo)

0225. Simon Vouet, Venere e Adone, olio su tela, 1642. Los Angeles, J. Paul Getty Museum. (Foto courtesy del Museo).

0226. Paul Cézanne, Natura morta con mele e pesche, olio su tela, 1905 circa. Washington, National Gallery of Art. (Foto courtesy del Museo).

0227. Elaborazione grafica da Paul Cézanne, Natura morta con mele e pesche cit.

0228. Cerchia di Pieter Claesz, Natura morta, olio su tavola, 1640-49. Baltimora, The Walters Art Museum. (Foto courtesy del Museo)

0229. Suzanne Valadon, Nudo disteso, olio su tela, 1928. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo).

0230. Pieter Claesz, Natura morta con aringa, vino e pane, olio su tavola, 1647. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art (Foto courtesy del Museo)

0231. Joos Van Cleve, Sacra farziglia, olio su tavola, 1512-13. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0232. Bottega di Joos Van Cleve, Sacra famiglia, olio su tavola, 1525 circa. Ibidern.

0233. Claude Monet, Natura morta con bottiglia, caraffa, pane e vino, olio su tela, 1862-63. Washington, National Gallery of Art. (Foto courtesy del Museo)

0234. Edouard Manet, La brioche, olio su tela, 1870. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0235. Edouard Manet, Pesce, olio su tela, 1864. Chicago, Art Institute Chicago, (Foto courtesy del Museo).

0236. Pieter Claesz, Natura morta, olio su tavola, 1625 circa. Ibidem.

0237. Henri Fantin-Latour, Natura morta con fiori e frutta, olio su tela, 1866. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0238. Orazio Gentileschi, Lot e le sue figlie, olio su tela, 1622. Los Angeles,] Paul Getty Museum. (Foto courtesy del Museo)

0239. Jacob Van Loo, Bacchus e Ariadne, olio su tela, 1650 circa. New Haven (Ct), Yale University Art Gallery. (Foto courtesy del Museo).

0240. Eustache Le Sueur, Lo stupro di Tamar, olio su tela, 1640 circa. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo).

0241. Fotogramma da Minority Report, Steven Spielberg, Usa 2002. (© 20% Century Fox 2002. Foto James David / Album / Mondadori Portfolio).

0242. Fotogrammi da Ivan il Terribile, Sergej Ejzenstejn, Unione Sovietica 1944.

0243. Jean-Baptiste Camille Corot, Case vicino Orléans, olio su tela, 1830 circa. Los Angeles, J. Paul Getty Museum. (Foto courtesy del Museo).

0244. Yuan Jiang, Paesaggio per il Vecchio Yu nel giorno del suo compleanno, inchiostro su seta, 1691-1746. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art. (Foto courtesy del Museo).

0245. Beatrice Alemagna, Le merveilleux dodu-velu-petit, Albin Michel, Paris 2014. © Beatrice Alemagna, Per gentile concessione dell'autrice.

0246. Fotogramma da E.T, L'extra-terrestre, Steven Spielberg, Usa 1982. (© 1982 Universal Pictures, Amblin Entertainment. Foto Collezione Christopher / Mondadori Portfolio)

0247. Mathaus Kiisel, Il trionfo dell'Austria, scenografia per Il poro d'oro, acquaforte, 1668.

0248. Mathaus Kiisel, La palude di Tritone, scenografia per Il pomo d'oro cit.

0249. Thomas Rowlandson, Opera House, acquaforte, 1809.

0250. Gaspapd Dughet, Paesaggio, olio su tela, 1640-45. Amsterdam, Rijksmuseum. (Foto courtesy del Museo).

0251. Claude Lorrain, Porto con grande torre, acquaforte, 1641 circa.

0252. Ferdinando Galli Bibiena, Scenografia di città con fontana, penna e inchiostro su carta, 1657-1743. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo).

0253. Eugène Atget, Rue de la Montagne-Sainte-Geneviève, stampa all'albumina, 1924.

0254. Claude Lorrain, Vista di Delfi con processione, olio su tela, 1673. Chicago, Art Institute Chicago. (Foto courtesy del Museo)

0255. Gustave Caillebotte, Studio per una strada parigina, giorno di pioggia, grafite su carta, 1877. Ibidem.

0256. Elaborazione grafica da Edouard Manet, In barca ad Argenteuil cit.

0257. Mary Cassatt, La gita in barca, olio su tela, 1893-94. Washington, National Gallery of Art. (Foto courtesy del Museo).

0258. Toni Frissell, Mrs Stanley Mortimer in abito da sera, fotografia, 1940. Washington, Library of Congress, Prints & Photographs Division

0259. Claudio Villa, Il ranch degli uomini perduti, in «Tex», n. 311, settembre 1986. © Sergio Bonelli Editore. Per gentile concessione dell'editore. 260. Astronavi. (Foto iStock).

0261. Fotogrammi da Via col vento cit.

0262. Luca Signorelli, Giudizio universale. I dannati all'inferno, affresco, 1499-1502. Orvieto, Cappella di San Brizio. (Foto © Mondadori Portfolio).

0263. Gustave Doré e Guillaume Trighonet, I ladri, tavola da Dante Alighieri, Inferno. Canto XXxIV, incisione, 1861.

0264. Il treno per Shibuya, Giappone. (Foto Hugh Han/ Unsplash / (CC)).

0265. Gustave Doré e Frangois Pierdon, Pollicino. tavola da Histotres ou contes du temps passé, avec des moralités, xilografia, 1862.

0266. Gustave Doré e Paul Jonnard, Gli angeli ribelli, tavola da John Milton Il paradiso perduto, xilografia, 1866.

0267. Gustave Doré e Héliodore Pisan, Dopo i/ naufragio. tavola da Samuel Taylor Coleridge, La ballata del vecchio marinaio, xilografia, 1866.

0268. Gustave Doré, Pauline Viardot gioca a Baden-Baden, disegno, 1862. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo).

0269. Gustave Doré, Lancillotto si dirige al castello di Astolat, tempera e guazzo, 1868. Chicago, Art Institute Chicago. (Foto courtesy del Musco).

0270. Gustave Doré e J. H. Baker, Lancillotto si dirige al castello di Astolat, tavola da Alfred Tennyson, Idi/li del re, xilografia, 1868

0271. Jacopo Tintoretto, Sacra famiglia con san Giovannino, olio su tavola, 1547 circa. New Haven (Ct), Yale University Art Gallery. (Foto courtesy del Museo).

0272. Eugène Delacroix, Scontro tra cavalieri mori, olio su tela, 1843-44. Baltimora, The Walters Art Museum, (Foto courtesy del Museo)

0273. Cartelloni pubblicitari metropolitani. (Foto Dennis Maliepaard / Unsplash /(CC))

0274. Fotogramma da Viale del tramonto, Billy Wilder, Usa 1950. (© Paramount Pictures)

0275. Fotogramma da E.T. L'extra-terrestre cit (© 1982 Universal Pictures, Amblin Entertainment. Foto Universal Pictures, Diltz / Mondadori Portfolio) n

0276. Fotogramma da Titanic, James Cameron, Usa 1997. (© 20 Century Fox 2002, Paramount Pictures, Lightstorm Entertainment Foto Collezione Christophel/ Mondadori Portfolio)

0277. Fotogramma da Kill Bill I, Quentin Tarantino, Usa 2003. (© Miramax Films/A Band Apart Foto Collezione Christopher/ Mondadori Portfolio)

0278. Toni Frissell, Jackie Bouvier Kennedy e John F. Kennedy con gli invitati al matrimonio, negativo in nitrato, 1953. Washington, Library of Congress, Prints & Photographs Division

0279. Fotogrammi da La folla, King Vidor cit.

0280. Fotogramma da Taxi Driver, Martin Scorsese, Usa 1976. (© 1976 Columbia Pictures, Bill / Phillips, Italo /]Judeo Productions).

0281. Lewis Hine, Icarus, Empire State Building, stampa alla gelatina, 1930.

0282. Jean-Auguste-Dominique Ingres, Madame Moitessier, olio su tela, 1851, rovesciato. Washington, National Gallery of Art. (Foto courtesy del Museo).

0283. Georgia O'Keeffe, The Lawrence Tree, olio su tela, 1929, nella ricerca per immagini di Google. (© 2020 Georgia O'Keeffe Museum by SIAE 2020/ Foto Riccardo Falcinelli)

0284. Carleton E. Watkins, ciclo Calaveras Grove, stampe all'albumina, 1878 circa. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0285. Giambattista Tiepolo, A/legoria dei pianeti e dei continenti, olio su tela, 1752. Ibidem.

0286. Gerrit Van Honthorst, Gruppo musicale su un balcone, olio su tavola, 1622. Los Angeles, J. Paul Getty Museum. (Foto courtesy del Museo).

0287. Nina de Garis Davies, copia di La barca dei morti, Tomba di Rekbmire, tempera, originale del 1504-1425 a. C. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo).

0288. Fotogramma da Notorious, Alfred Hitchcock, Usa 1946. (© 1946 RKO Radio Pictures, Vanguard Films).

0289. Toni Frissell, Modella nella vasca dei delfini, negativo in nitrato, 1939. Washington, Library of Congress, Prints & Photographs Division,

0290. John Constable, Studio di nuvole, olio su carta incollata su tela, 1821-22 Washington, National Gallery of Art. (Foto courtesy del Musco)

0291. Hendrick Goltzius, Fetonte, incisione a bulino, 1588.

0292. Ferenc Pintér, Le coppie infernali, tempera su carta, 1972. © Antonio Pinter (Foto Santo Alligo, per gentile concessione).

0203. Egon Schiele, Nudo seduto con scarpe € calze, carboncino, 1918. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0294. El Lissitzky, Nello studio, stampa alla gelatina, 1923.

0295. Oskar Schlemmer, Astrazione, litografia, prima metà del XX secolo. New Haven (Ct), Yale University Art Gallery. (Foto courtesy del Musco)

0296. Copertina di Mantaray di Siouxsie Sioux in un negozio di Londra, 2007 (Foto © Riccardo Falcinelli).

0297. Le parole «Mantaray Siouxsie» nella ricerca per immagini di Google. (Foto © Riccardo Falcinelli).

0298. Lo Space Shuttle Atlantis decolla per la missione STS-106, 8 settembre 2000 Nasa's Johnson Space Center Per gentile concessione

0299. Ludovico Carracci, San Sebastiano gettato nella Cloaca Maxima, olio su tela, 1612 Los Angeles, J. Paul Getty Museum. (Foto courtesy del Museo)

0300. Thomas Eakins, Il pensatore: ritratto di Louis N. Kenton, olio su tela, 1900. New York, The Metropolitan Museum of Art (Foto courtesy del Musco)

0301. William Merritt Chase, James Abbott McNeill Wbistler, olio su tela, 1885. Ibidem.

0302. Charles-Frangois Marchal, Penelope, olio su tela, 1868 circa Ibidem.

0303. André-Adolphe-Eugène Disdéri, Napoleone Ill e l'imperatrice Eugenia, stampa all'albumina, 1865 circa.

0304. Albert Londe, Studio di muscolatura maschile, stampa all'albumina, 1890 circa.

0305. Nadar, Nudo femminile in piedi, stampa su carta salata, 1860-61.

0306. Aelbert Cuyp, Mandriano con vacche, olio su tela, 1655-60 circa. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0307. Mark Rothko, Senza titolo (Bianco, giallo, rosso, su giallo), olio su tela, 1953 (© Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko by SIAE 2020. Foto Christie's Images (Mondadori Portfolio)

0308. Vasilij Kandinskij, Improvvisazione n. 30, olio su tela, 1913. Chicago, Art Institute Chicago. (Foto courtesy del Musco)

0309. Vincent Van Gogh, I mangiatori di patate, litografia, 1885.

0310. Linea serpentina da Vasilij Kandinskij, Puto e linea nel piano, in Tutti gli scritti, Feltrinelli, Milano 1989.

0311. Thomas Bewick, Il cane da caccia, xilografia, 1773-1828.

0312. Thomas Bewick, L'oca colombaccio, xilografia, 1773-1828.

0313. Thomas Bewick, Il leopardo, xilografia, 1773-1828.

0314. Fotogramma da La sfida del samurai, Akira Kurosawa, Giappone 1961. © 1961 Kurosawa Production Co., Toho Company

0315. Anatra in volo. (Foto iStock).

0316. Ruth Harriet Louise, Ritratto di Greta Garbo, Stampa alla gelatina, 1928, particolare . Collezione privata.

0317. Calciatori. (Foto iStock).

0318. Ragazza che corre sulla spiaggia. (Foto iStock)

0319. Théodore Géricault, La zattera della Medusa, copia xilografica, 1818-19.

0320. EUEGTE Delacroix, La Libertà che guida il popolo, copia litografica, 1830

0321. Adriaen Van de Velde, L'annunciazione, olio su tela, 1667. Amsterdam, Rijksmuseum. (Foto courtesy del Museo)

0322. Pietro Candido, L'annunciazione, olio su tela, 1585 circa. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo).

0323. Anonimo, L'annunciazione, olio su tavola, 1550 circa. Amsterdam, Rijksmuseum. (Foto courtesy del Museo)

0324. Bartolomé Esteban Murillo, L'annunciazione alla Vergine, olio su tela, 1660-80. Amsterdam, Rijksmuseum. (Foto courtesy del Museo)

0325. Simon Bening, Libro d'ore, tempera e inchiostro su pergamena, 1530-35 circa. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0326. Hugo Pratt, Favola di Venezia, in «L'Europeo», (1977), nn. 21-51. © 2020 CONG SA. Per gentile concessione.

0327. Manuele Fior, La signorina Else, Coconino Press, Roma 2017. © Manuele Fior Per gentile concessione

0328. Francobollo con Tintin e Milou. Emissione per la Féte du timbre 2017. © Hergé. (Foto iStock)

0329. Videogioco arcade. (Foto iStock)

0330. Fotogrammi dal trailer promozionale di Ombre rosse, John Ford, Usa 1939. © 1939 Walter Wanger Productions

0331. Fotogramma da Biancaneve e 1 sette nani, Walt Disney, Usa 1937. (© Disney entreprises, Inc. Foto Walt Disney Productions / Album | Mondadori Portfolio).

0332. Eugène Delacroix, Macbeth e le streghe, litografia, 1825.

0333. Johann Heinrich Fiissli, Le streghe, Macbeth, atto I, scena 1, incisione a mezzatinta di John Raphael Smith, 1785.

0334. Arpid Schmidhammer, Cappuccetto rosso e il lupo, cromolitografia, 1904.

0335. Paul Cézanne, Natura morta con ciliege e pesche, olio su tela, 1885-87. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0336. Piet Mondrian, Composizione a losanga in giallo, nero, blu, rosso e grigio, olio su tela, 1921. Chicago, Art Institute Chicago, (Foto courtesy del Museo).

0337. Tintoretto, Il ritrovamento del corpo di san Marco, olio su tela, 1562-66. Milano, Pinacoteca di Brera. (Foto © Sergio Anelli / Electa / Mondadori Portfolio).

0338. Jacques-Louis David, Napoleone varca le Alpi, olio su tela, 1801. Vienna, Museo del Palazzo del Belvedere. (Foto AKG-Images/ Mondadori

Portfolio)

0339. Sebastiano del Piombo, Cristo portacroce, olio su tela, 1515-17. Chicago, Art Institute Chicago. (Foto courtesy del Museo).

0340. Francobollo con Batman e Robin. © DC Entertainment (Foto iStock)

0341. Tennista, (Foto Christopher Burns / Unsplash/(CC))

0342. Partito comunista sovietico, poster, 1931. Collezione privata. (Foto © Riccardo Falcinelli)

0343. Laszló Moholy-Nagy, Lyon Stadium, stampa alla gelatina, 1929 circa. Collezione privata

0344. Thomas Eakins, John Biglin in palella singola, olio su tela, 1873 New Haven (Ct), Yale University Art Gallery. (Foto courtesy del Museo)

0345. Thomas Eakins, I fratelli Biglin, olio su tela, 1872 Washington, National Gallery of Art. (Foto courtesy del Museo)

0346. Giorgio Santucci, La fine dell'oscurità, in «Dylan Dog», n_ 374, ottobre 2017. © Sergio Bonelli Editore. Per gentile concessione

0347. Arthur Rothstein, Tosatore che si lava, negativo in nitrato, 1939 Washington, Library of Congress, Prints & Photographs Division

0348. Edward Hopper, Stanze su/ mare, olio su tela, 1951. New Haven (Ct), Yale University Art Gallery. Bequest of Stephen Carlton Clark, B.A. 1903 (© 2020 Heirs of Josephine N. Hopper by SIAE 2020. Foto courtesy del Museo)

0349. Edward Hopper, Due studi per Stanze sul mare, carboncino, 1951. New Haven (Ct), Yale University Art Gallery. Katharine Ordway Fund (© 2020 Heirs of Josephine N. Hopper by SIAE 2020. Foto courtesy del Museo)

0350. Edward Hopper, Ombre notturne, acquaforte, 1921.

0351. Jack Delano, Sala d'attesa dell'Union Station, fotografia, 1943 Washington, Library of Congress, Prints & Photographs Division.

0352. Fotogramma da La fiamma del peccato, Billy Wilder, Usa 1944 © 1944 Paramount Pictures, (Foto AKG-Images/ Mondadori Portfolio)

0353. Fotogramma da Blade Runner, Ridley Scott, Usa 1982 © 1982 The Ladd Company, Shaw Brothers, Warner Bros, Blade Runner Partnership (Foto Collezione Christophel/ Mondadori Portfolio).

0354. Fotogramma da Il romanzo di Mildred, Michael Curtiz, Usa 1945. © 1945 Warner Bros

0355. Caravaggio, La vocazione di san Matteo, olio su tela, 1599-1600. Roma, Chiesa di San Luigi dei Francesi. (Foto © Mauto Magliani/ Electa/ Mondadori Portfolio)

0356. Fotogrammi da L'arrivo di un treno alla stazione di La Ciotat cit

0357. Théodore Géricault, Schizzi di cavalieri orientali, grafite su carta, 1813-14. Chicago, Art Institute Chicago. (Foto courtesy del Museo)

0358. Edouard Manet, Natura morta con zucca e pesche, olio su tela, 1866 circa, particolare. Washington, National Gallery of Art (Foto courtesy del Museo)

0359. Paul Cézanne, Natura morta con vaso, tazza e mele, olio su tela, 1877 circa. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo).

0360. Paul Cézanne, Natura morta con un barattolo di zenzero e melanzane, olio su tela, 1893-94. Ibidem.

0361. Paul Cézanne, Natura morta con mele, olio su tela, 1893-94 Los Angeles, J. Paul Getty Museum. (Foto courtesy del Museo).

0362. Giorgio Morandi, Natura morta, olio su tela, 1929. Milano, Pinacoteca di Brera, (© Giorgio Morandi, by SIAE 2020. Foto Sergio Anelli / Electa / Mondadori Portfolio)

0363. Théodule-Augustin Ribot, Natura morta con mele e melagrana, olio su tela, 1865 circa Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0364. Pieter Claesz, Natura morta con pesce, olio su tavola, 1647. Amsterdam, Rijksmuseum. (Foto courtesy del Museo)

0365. Stevers, Varitas, olio su tela, 1630-60. Ibidem

0366. Jean-Baptiste-Siméon Chardin, Natura morta con pesche, calice d 'argento, uva e noci, olio su tela, 1759-6o circa. Los Angeles, J. Paul Getty Museum. (Foto courtesy del Museo)

0367. Jean-Baptiste-Siméon Chardin, Natura morta con tazza bianca, olio su tela, 1764 circa. Washington, National Gallery of Art. (Foto courtesy del Museo)

0368. Fast food, still life. (Foto 1Stock)

0369. Willem Claesz Heda, Natura morta con bicchiere rotto, olio su tavola, 1642. Amsterdam, Rijksmuseum. (Foto courtesy del Museo).

0370. Cosmetici, still life. (Foto iStock)

0371. Rossetto, still life. (Foto iStock)

0372. Camille Pissarro, Natura morta con mele e brocca, olio su tela, 1872. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0373. Fotogramma da Fiori d'equinozio cit.

0374. Fotogrammi da Fiori d'equinozio cit.

0375. Particolari dei fotogrammi 374 A e 374 B.

0376. Hans Memling, Vergine con bambino, santa Caterina d' Alessandria e santa Barbara, olio su tavola, 1480 circa. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0377. Sandro Botticelli, La Vergine adorante il bambino, tempera su tavola, 1480-90. Washington, National Gallery of Art. (Foto courtesy del Museo).

0378. Giovanni Bellini, Madonna con bambino, olio su tavola, 1480 circa. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo).

0379. Giuliano di Piero di Simone Bugiardini, Madonna con bambino in trono, santa Maria Maddalena e Giovanni Battista, olio su tavola, 1523 circa Ibidem

0380. Peter Paul Rubens, Venere e Adone, olio su tela, 1630. Ibidem.

0381. Michelangelo Buonarroti, Studio per la Sibilla libica, sanguigna su carta, 1510-11. Ibidem

0382. Raffaello Sanzio, La scuola di Atene, incisione a bulino di Giorgio Ghisi, 1510-70.

0383. Raffaello Sanzio, La trasfigurazione di Cristo, cromolitografia, 1890.

0384. Nicolas Poussin, L'assunzione della Vergine, olio su tela, 1630-32. Washington, National Gallery of Art. (Foto courtesy del Museo).

0385. Storie della Vera Croce di Piero della Francesca nella cappella maggiore della basilica di San Francesco ad Arezzo inquadrate dentro uno smartphone.

0386. Andrea del Sarto, Il sacrificio di Isacco, olio su tavola, 1527 circa Cleveland, The Cleveland Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0387. Andrea del Sarto, Il sacrificio di Isacco cit., particolare.

0388. Fotogrammi da I misteri del giardino di Compton House, Peter Greenaway, Regno Unito, 1982. © 1982 British Film Institute, Channel Four

Television. Per gentile concessione di Peter Greenaway

0389. Albrecht Dürer, Il disegnatore e la modella, da L'arte della misura, xilografia, 1525.

0390. Tavola da Jean DuBreuil, La Perspective Pratique cit.

0391. Gustave Doré e Antoine-Valérie Bertrand, Alichino insegue Ciampolo di Navarra, tavola da Dante Alighieri, Inferno. Canto XXI, incisione, 1861

0392. Claude Monet, Argenteuil, olio su tela, 1872. Washington, National Gallery of Art (Foto courtesy del Museo).

0393. Edward Hopper, Il faro di Cape Elizabeth, olio su tela, 1929. New York, The Metropolitan Museum of Art. (© 2020 Heirs of Josephine N. Hopper by SIAE 2020 Foto courtesy del Museo)

0394. Tina Modotti, Care e albero, stampa al platino-palladio, 1924. Los Angeles, J. Paul Getty Museum. (Foto courtesy del Museo)

0395. Claude Lorrain, Paesaggio pastorale, campagna romana, olio su tela, 1639 New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0396. Claude Lorrain, Porto al tramonto, olio su tela, 1637-38 Amsterdam, Rijksmuseum. (Foto courtesy del Museo)

0397. Joseph Mallord William Turner, Trasporto del carbone al chiaro di luna, olio su tela, 1835. Washington, National Gallery of Art. (Foto courtesy del Museo)

0398. Edgar Degas, Le corse, olio su tavola, 1871-72 Ibidem

0399. Willem Van de Velde il Giovane, Navi olandesi con mare calmo, olio su tela, 1665 Amsterdam, Rijksmuseum. (Foto courtesy del Museo)

0400. Arthur Rothstein, Senza titolo, Montana, negativo in nitrato, 1939. Washington, Library of Congress, Prints & Photographs Division

0401. Kenyon Cox, Ombre in volo, olio su tela, 1883. Washington, National Gallery of Art. (Foto courtesy del Museo)

0402. Fotogramma da Tor & Jerry, Joseph Barbera & William Hanna, Usa 1949. (© 1949 Hanna & Barbera. Foto Mary Evans / AF Archive/ Mondadori Portfolio).

0403. Paesaggio con ricevimento regale, controfontespizio da Shabnamza (Il Libro dei Re) di Firdausi, Persia, 940-1019 0 1025 Cleveland, The Cleveland Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0404. Fotogrammi da Fiori d'equinozio cit.

0405. Paul Cézanne, Il golfo di Marsiglia visto dall'Estaque, olio su tela, 1885. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0406. Dorothea Lange, Highway 101, stampa alla gelatina, 1936. Ibidem.

0407. Fotogramma da Psycho, Alfred Hitchcock, Usa 1960. (© 1960 Shamley Productions. Foto Everett Collection / Mondadori Portfolio)

0408. Fotogramma da Via col vento cit. (© 1939 Selznick International Pictures, Metro-Goldwyn-Mayer)

0409. Elaborazione grafica del fotogramma della figura 407.

0410. Elaborazione grafica del fotogramma della figura 408.

0411. Francesco Granacci, Crocifissione, tempera su tavola, 1510, pannello centrale New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0412. Pieter de Hooch, Cortile olandese, olio su tela, 1658-60. Washington, National Gallery of Art (Foto courtesy del Museo).

0413. Winslow Homer, Il Flirt, olio su tavola, 1874 Ibidem

0414. Winslow Homer, Brezza, olio su tela, 1873-76. Ibidem.

0415. Tavola da Henry Rankin Poore, Pictorial Composition and the Critical Judgment of Pictures, Baker & Taylor, New York 1903.

0416. Disegni degli scimpanzé Congo e Alpha, ricostruzione grafica da D. Morris, Biologia dell'arte, Bompiani, Milano 1969.

0417. Joseph Mallord William Turner, Long Ship's Lighthouse, Land*s End, olio su tela, 1834-35. Los Angeles, J. Paul Getty Museum. (Foto courtesy del Museo).

0418. Jean-Baptiste Camille Corot, Stagno a Vi/le-d'Avray, olio su tela, 1860 circa. Cleveland, The Cleveland Museum of Art. (Foto courtesy del Museo).

0419. Jean-Baptiste Camille Corot, Campagna, acquaforte, 1866. Chicago, Art Institute Chicago, (Foto courtesy del Museo)

0420. Jean-Baptiste Camille Corot, La fortezza isolata, litografia, 1874. Ibidem

0421. Piet Mondrian, Studio per composizione, tecnica mista, 1940-41 Ibidem

0422. Eugène Delacroix, La barca di Dante, olio su tela, 1840-60. Ibidem

0423. Edouard Manet, La barca di Dante, copia da Delacroix, olio su tela, 1859 circa. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0424. Pagine da]. Tschichold, Die Neue Typographie, 1928. (Foto © Riccardo Falcinelli).

0425. Simone Rea, La macchina azzurra e il lupo, acrilico, 2010. © Simone Rea. Per gentile concessione.

0426. Tavola da Seitei Watanabe, Quaderno di fiori e uccelli, xilografia policroma, fine del XX secolo.

0427. Yuan Ma, Contemplando il cervo accanto a un pino, pittura su seta, 1127-1279 Cleveland, The Cleveland Museum of Art. (Foto courtesy del Museo).

0428. Tavole da Seitei Watanabe, Quaderno di fiori e uccelli cit.

0429. William-Adolphe Bouguereau, Fratello e sorella bretoni, olio su tela, 1871. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0430. Edgar Degas, La lezione di danza, olio su tavola, 1870 circa. Ibidem.

0431. Piet Mondrian, Campo circondato da alberi, carboncino, 1907-8. Ibidem

0432. Piet Mondrian, Composizione n. 1, grigio-rosso, olio su tela, 1935. Chicago, Art Institute Chicago. (Foto courtesy del Museo)

0433. Pubblicità per birra, Giappone, inizio XX secolo.

0434. Fotogramma da Bambi, David Hand, Usa 1942 (© Disney Entrerprises, Inc. Foto Walt Disney Productions / Keystone Pictures Usa / Mondadori Portfolio).

0435. Lin Ma, Paesaggio con grande pino, XIII secolo. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0436. Coca-Cola. (Foto iStock)

0437. Near yellow wall of supermarket (Foto Rodion Kutsaev / Unsplash /(CC)).

0438. Paesaggio innevato. (Foto Fabrice Villard / Unsplash/(CC))

0439. Jacob Spoel, Donne che guardano foto stereoscopiche, olio su tela, 1868 Amsterdam, Rijksmuseum. (Foto courtesy del Museo)

0440. Alexander Gardner, Gettysburg, Pennsylvania. Tiratore confederato morto, stampa al collodio, 1863. Washington, Library of Congress, Prints & Photographs Division

0441. Alexander Gardner, La casa del tiratore ribelle, stampa al collodio, 1863. Ibidem

0442. Fotogramma da una scena di alpinismo, Auguste e Louis Lumière, Francia 1895-1905

0443. Fotogramma da una ripresa nella neve, Auguste e Louis Lumière, Francia 1895-1905.

0444. Denti del giudizio, 1982. (Foto Umanoide / Unsplash /(CC))

0445. Fotogramma da un video diffuso in rete dall'Isis con la decapitazione di David Haines il 13 settembre 2014.

0446. Nick Ut, Bambini vietnamiti scappano sotto un bombardamento al napalm, Tràng Bàng, 8 giugno 1972. (Foto © Nick Ut /LaPresse/AP)

0447. Anonimo, Bambini vietnamiti scappano sotto un bombardamento al napalm, Tràng Bàng, 8 giugno 1972. (Foto © Bettmann/Getty Images)

0448. Claudio Falcinelli o Maria Antonacci, ritratto di Riccardo nell'estate del 1975. (Foto © Riccardo Falcinelli),

0449. Particolare di fumetto con retino a mezzatinta. (Foto iStock).

0450. Giambattista Tiepolo, Madonna del cardellino, olio su tela, 1767-70. Washington, National Gallery of Art. (Foto courtesy del Museo)

0451. Busta con francobollo commemorativo. Natale 1982.

0452. Placido Costanzi, Alessandro Magno che fonda Alessandria olio su tela, 1736 Baltimora, The Walters Art Museum. (Foto courtesy del Museo).

0453. Spartito e cd di La Mer di Claude Debussy con La grande onda di Hokusai (Foto © Riccardo Falcinelli) ;

0454. Giotto, Madonna col Bambino, tempera su tavola, 1310-15. Washington, National Gallery of Art. (Foto courtesy del Museo)

0455. Dorothea Lange, Madre migrante, negativo in nitrato, 1936. Washington, Library of Congress, Prints & Photographs Division

0456. Giambattista Tiepolo, Madonna del cardellino cit., particolare

0457. Francobollo con la Madonna del cardellino di Giambattista Tiepolo, emissione per il Natale 1982. (Foto © Riccardo Falcinelli)

0458. Spezzone di pellicola negativa 35 mm in bianco e nero, Italia 1949. (Foto © Riccardo Falcinelli).

0459. Spezzone di pellicola 35 mm della prima edizione italiana del film Via col vento, 1949. (Foto © Riccardo Falcinelli)

0460. Fotografia dall'album famigliare, Italia 1949 (Foto © Riccardo Falcinelli).

0461. Sala cinematografica. (Elaborazione da una foto di Erik Witsoe / Unsplash/(CC))

0462. Proiezione all'aperto. (Foto iStock)

0463. Film visto su laptop. (Foto iStock).

0464. Televisore vintage. (Elaborazione da una foto di Ajeet Mestry / Unsplash /(CC))

0465. Greta Garbo come Anna Karenina in una foto promozionale per il film omonimo, 1935. Collezione privata

0466. Rijksmuseum, Amsterdam. (Foto Christian Fregnan / Unsplash /(CC))

0467. Giovanni Bellini, Madonna col bambino e santi, olio su tavola, 1459-1516. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0468. Walker Evans, Floyd Burroughs, mezzadro, negativo in nitrato, 1936, particolare. Washington, Library of Congress, Prints & Photographs Division

0469. Bronzino, Ritratto di donna, olio su tavola, 1550 circa, particolare. Cleveland, The Cleveland Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0470. John Vachon, Pubblicità, Woodbine, Iowa, negativo in nitrato, 1940. Washington, Library of Congress, Prints & Photographs Division,

0471. Walker Evans, Lavoratore. Westmoreland, Pennsylvania, stampa all'albumina, 1935-37. New York, The New York Public Library. (Foto della Biblioteca)

0472. Walker Evans, Lavoratore. Westmoreland, Pennsylvania, negativo in nitrato, 1935-37. Washington, Library of Congress, Prints & Photographs Division.

0473. Arnold Newman, Provino a contatto di quattro ritratti del compositore Igor Stravinsky al pianoforte, New York, 1 dicembre 1946. (Foto © Arnold Newman Properties / Getty Images)

0474. László Moholy-Nagy, Dinamica della grande città, tipofoto, 1921-24.

0475. Il'ja Efimoviè Repin, Vsevo/od Michajloviè Garsin, olio su tela, 1884. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0476. Il'ja Efimovié Repin, Vsevolod Michajloviè Garsin cit.., particolari.

0477. Copertine di fantasia col ritratto di Vsevolod Michajlovié Garsin di Repin.

0478. Erwin Blumenfeld, Modella in un abito di David Crystal, negativo a colori, 1954. (Foto © Erwin Blumenfeld / Condé Nast / Getty Images)

0479. Copertina di «Vogue», 15 maggio 1954. (Foto © Riccardo Falcinelli)

0480. Erwin Blumenfeld, Modella in un abito di David Crystal cit., particolari.

0481. Giovanni Battista Cima da Conegliano e aiuti, La Vergine col bambino, santi e donatori, olio su tela, 1515. Cleveland, The Cleveland Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0482. Copertina di Tracy Chevalier, Girl with a Pearl Earring, Penguin Books, London 2001. (Foto © Riccardo Falcinelli)

0483. Amsterdam. (Foto Cecilia Farfas / Unsplash /(CC))

0484. Copertina da Francis Scott Fitzgerald, The Great Gatsby, Penguin Books, London 1999. (Foro © Riccardo Falcinelli)

0485. Edouard Manet, Il torero morto, olio su tela, 1864 Washington, National Gallery of Art. (Foto courtesy del Museo).

0486. Edouard Manet, Il torero morto, acquaforte e acquatinta, 1867-68.

0487. Gadget in vendita online con Il torero morto di Édouard Manet. (Foto © Riccardo Falcinelli).

0488. Louvre, la sala della Gioconda (Foto © Riccardo Falcinelli)

0489. Berlinghiero, Madonna con bambino, tempera su tavola, intorno al 1230. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0490. Jean-Baptiste-Camille Corot, Madonna con bambino, olio su tela, intorno al 1860. Ibidem.

0491. La parola «mother» nella ricerca per immagini del sito del Metropolitan Museum di New York. (Foto © Riccardo Falcinelli).

0492. Mise en abyme: il libro che state leggendo.

0493. Sistema di videosorveglianza. (Foto iStock).

0494. Cartoline in vendita nel bookshop della National Gallery di Londra. (Foto © Riccardo Falcinelli)

0495. Dipinti postati su Instagram. (Foto © Riccardo Falcinelli)

0496. John F. Peto, Vecchi souvenir, olio su tela, 1881-1901. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0497. Joos Van Cleve, Annunciazione, olio su tavola, 1525 circa. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto courtesy del Museo)

0498. Joos Van Cleve, Annunciazione cit., particolare.

0499. L'atlante Mnemosyne nella biblioteca di arti figurative di Warburg, 1927. (Foto © Fine Art Images / Heritage-Images / Mondadori Portfolio).

0500. Eadweard Muybridge, Animal locomotion, 16 fotogrammi di cavallo al galoppo. «Annie G.» fantino, fotografia, 1887.

0501. Il cavallo al galoppo di Muybridge registrato e ricostruito all'interno di una popolazione di batteri. (Foto © Seth Shipman, Harvard Medical School. Per gentile concessione).

Bibliografia

I richiami che scorrono a fianco del testo principale rimandano in maniera libera a questa bibliografia: ora come fonti, ora come riferimenti in assonanza o in contraddizione con quanto espresso nel libro.

ACTON, M., Guardare un quadro, trad. di M Virdis, Einaudi, Torino 2009.

ACZEL, A. D., Le cattedrali della preistoria. 1/ significato dell'arte rupestre, trad. di L. Guzzardi, Raffaello Cortina Editore, Milano 2010,

ADAMS, R., La bellezza in fotografia. Saggi in difesa dei valori tradizionali, trad. di A. Frongia, Bollati Boringhieri, Torino 2012.

ALBERTI, L. B., De pictura, Edizioni Polistampa, Firenze 2011.

ALEXANDER, J. J. G., Medieval Illuminators and Their Methods of Work, Yale University

Press, New Haven 1992

ALLIGO, S., Tutti gli Omnibus di Pintér, a cura di M. Romano, Little Nemo, Torino 2009

ALPERS, S., Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese, trad. di F. Cuniberto, Bollati Boringhieri, Torino 1984.

— @ BAXANDALL, M., Tiepolo e l'intelligenza figurativa, trad. di M. Dantini, Einaudi, Torino 1996,

AMBROSE, G. e HARRIS, P., Il libro del layout. Storia, principî, applicazioni, trad. di S. Sfigiotti, Zanichelli, Bologna 2009.

ANCESCHI, G., L'oggetto della raffigurazione, Etas, Milano 1992.

ANTAL, F., La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento, trad. di G. Ronci e L. Lamberti, Einaudi, Torino 1960.

ARASSE, D., L'uomo in prospettiva, trad. di L. Bianco, Einaudi, Torino 2019

—, Storie di pitture, trad. di F. Ieva, Einaudi, Torino 2014.

ARCAGNI, S., L'occhio della macchina, Einaudi, Torino 2018.

ARCANGELI, F., Moret, Abscondita, Milano 2015.

ARGAN, G. c., Storia dell'arte italiana, Sansoni, Milano 1988

ARNHEIM, R., Arte e percezione visiva, trad. di G. Dorfles, Feltrinelli, Milano 1962.

—, Film come arte, trad. di P. Gobetti, il Saggiatore, Milano 1960.

—, Il pensiero visivo, trad. di R. Pedio, Einaudi, Torino 1974.

—, Il potere del centro, trad. di R, Pedio, Einaudi, Torino 1984.

—, Intuizione e intelletto, trad. di A. Serra, Feltrinelli, Milano 1987.

AUMONT, J., L'immagine, trad. di V. Pasquali, Lindau, Torino 2007,

—, L'occhio interminabile, trad. di D. Orati, Marsilio, Venezia 1991

BABCOCK, J. S., LIPPS, M. e PELZ, J. B., How People Look at Pictures before, during, and after Scene Capture. Buswell Revisited, in « Proceedings of Spie - The International Society for Optical Engineering», MMMMDCLXT (2002), PP. 34-47.

BAHN, P. G., The Cambridge Illustrated History of Prehistoric Art, Cambridge University Press, Cambridge 1998.

BALAZS, B., Il film, trad. di G. Di Giammatteo e F. Di Giammatteo, Einaudi, Torino 198

BALZAC, H. DE, Il capolavoro sconosciuto. Pier Grassou, trad. di D. Monda, Rizzoli, Milano 2002.

BANG, M., Picture This. How Pictures Work, Chronicle Books, San Francisco 2000

BANTI, A. M., Eros e virtù. Aristocratiche e borghesi da Watteau a Manet, Laterza, Roma-Bari 2016.

BARBIERI, D., Leggere e guardare, in «Progetto Grafico», XI (2007), pp. 44-53

BARILLI, R., L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze, Feltrinelli, Milano 2014

BARNARD, M., Art, Design and Visual Culture. An Introduction, Palgrave Macmillan, London 1998.

BAROCCHI, P. (a cura di), Scritti d'arte del Cinquecento, Ricciardi, Milano-Napoli 1971.

BAXANDALL, M., Giotto e gli umanisti, trad. di F. Lollini, Jaca Book, Milano 1994.

—, Ombre e lumi, trad. di M. Dantini, Einaudi, Torino 2003

—, Parole per le immagini. L'arte rinascimentale e la critica, trad. di F. Peri, Bollati Bo.

ringhieri, Torino 2009.

—, Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento, trad. di M. P. Dragone e P. Dragone, Einaudi, Torino 2001.

BATAILLE, G., Lascaux. La nascita dell'arte, trad. di L. Tognoli, Abscondita, Milano 2014.

BEAR, M. F., CONNORS, B. W. e PARADISO, M. A., Neuroscienze. Esplorando il cervello, trad. di G. Campana, C. Feresin e A. Graziano, Masson, Milano 2002.

BECKER, H. S., 1 mondi dell'arte, trad. di M. Sassatelli, il Mulino, Bologna 2004

BELTING, H., Antropologia delle immagini, trad. di S. Incardona, Carocci, Roma 2011.

—, I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente, trad. di M. Gregorio, Bollati Boringhieri, Torino 2010.

—, Il capolavoro invisibile. Il mito moderno dell'arte, trad. di D. Spinosa, Carocci, Roma 2018.

—, Specchio del mondo. L'invenzione del quadro nell'arte fiamminga, trad. di M. Jacobsson,

Carocci, Roma 2016.

BENJAMIN, W., I «passages» di Parigi, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2010.

—, L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa, trad. di E. Filippini, Einaudi, Torino 2000.

BERGER, J., Capire una fotografia, trad. di M. Nadotti, Contrasto, Milano 2014.

—, Questione di sguardi. Sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità, trad. di M.

Nadotti, il Saggiatore, Milano 2009.

BERTAMINI, M., BENNETT, K. M., LATTO, R. e altri, Does Left-Right Orientation Matter in the Perceived Expressiveness of Pictures? A Study of

Bewick's Animals (1753-1828), in «Perception», XXXIX (2010), n. 7, pp. 970-81.

BERTAMINI, M., BODE, C. e BRUNO, N., The Effect of Left-Right Reversal on Film. Watching Kurosawa Reversed, in «i-Perception», Il (2011), n. 6, pp. 528-40.

BERTAMINI, M., BODE, C. e HELMY, N., Left-Right Position in Moving Images. An Analysis of Face Orientation, Face Position, and Movement Direction in Eight Action Films, in «Art & Perception», Iv (2016), n. 1-2, pp. 241-63.

BERTELLI, C., BRIGANTI, G. e GULIANO, A., Storia dell'arte italiana, Mondadori Electa, Milano 1986.

BERTRAM, G. W., Arte. Un'introduzione filosofica, trad. di A. Bertinetto, Einaudi, Torino 2008.

BLUNT, A., Le teorie artistiche in Italia. Dal Rinascimento al Manierisnio, trad. di L. Moscone Bargilli, Einaudi, Torino 1966.

BOGDANOVICH, P., Directed by John Ford, Usa, 2006.

BOLZONI, L., La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena, Einaudi, Torino 2002.

BORDINI, S., L'Ottocento. Le fonti per la storia dell'arte (1815-1880), Carocci, Roma 2013,

BORDWELL, D., Ozu and the Poetics of Cinema, Princeton University Press, Princeton 1988

BOULEAU, C., La geometria segreta dei pittori, trad. di M. Parizzi, Mondadori Electa, Milano 1988.

BRANZAGLIA, C., Comunicare con le immagini, Bruno Mondadori, Milano 2011

BREDEKAMP, H., Iramzagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico, trad. di S. Buttazzi, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015.

BRIGGS, A. e BURKE, P., Storia sociale dei media. Da Gutenberg a Internet, trad. di E. Joy Mannucci e D. Giusti, il Mulino, Bologna 2010.

BRUCE, V., GREEN, P. R. e GEORGESON, M. A., Visual Perception. Physiology, Psychology, & Ecology, Psychology Press, New York, 2003

BRYSON, N., Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting, Reaktion Books, London 1990

—, Vision and Painting. The Logic of the Gaze (Language, Discourse, Society), Palgrave Macmillan, London 1983.

BURKE, P., Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini, trad. di G. C. Brioschi, Carocci, Roma 2017.

BUSWELL, G. T., How People Look at Pictures. A Study of the Psychology of Perception în

Art, The University of Chicago Press, Chicago 1935.

CALABRESE, 0., Come si legge un'opera d'arte, Mondadori, Milano 2006.

—, La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa tra Rinascimento e Barocco, La Casa Usher, Firenze 2012.

CALZA, G. C., Hokusai. Il vecchio pazzo per la pittura, Mondadori Electa, Milano 2010

—, Stile Giappone, Einaudi, Torino 2002.

CAROLI, F., Arte d'Oriente arte d'Occidente, Mondadori Electa, Milano 2006.

CARTIER-BRESSON, H., L'immaginario dal vero, trad. di P. Benedetti, Abscondita, Mi.

lano 2005.

CASETTI, F., La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene, Bompiani,

Milano 2015.

CENNINI, C., Il libro dell'arte, Neri Pozza, Vicenza 1982.

CERCHIARI, E. e DE VECCHI, P., Arte nel tempo, Bompiani, Milano 1995.

CHASTEL, A., La Gioconda. L'illustre incompresa, trad. di B. Arpaia, Abscondita, Milano 2011.

CHÉROUX, C., L'errore fotografico. Una breve storia, trad. di R. Censi, Einaudi, Torino 2009.

COOMER, M., Top Ten Postcards Sold at the National Gallery. Check out the National Gallery's Bestselling Miniature Masterpieces over the Past Year, in «TimeOut» , 4 agosto 2015.

CORRAIN, L. (a cura di), Leggere l'opera d'arte II. Dal figurativo all'astratto, Esculapio,

Bologna 1999.

— e VALENTI, M. (a cura di), Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto, Esculapio, Bologna 1991.

—, Semiotiche della pittura. I classici. Le ricerche, Meltemi, Roma 2004.

CORTELAZZO, M. e ZOLLI, P., Quadro, in Il nuovo etimologico, Zanichelli, Bologna 1999.

COSTA, A., Il cinema e le arti visive, Einaudi, Torino 2002.

—, La mela di Cézanne e l'accendino di Hitchcock, Einaudi, Torino 2014

COUSINS, M., La storia del cinema, trad. di R. Fassone, Utet, Torino Lon

—, Storia dello sguardo, trad. di B. A. D'Onofrio, il Saggiatore, Milano 2018
cox, M. v., Children's Drawings, Penguin, London 1992.

CRICCO, G. e DI TEODORO, F. P., Il Cricco di Teodoro. Itinerario nell'arte, Zanichelli, Bologna 2010.

CRIMP, D., The End of Art and the Origin of the Museum, in «Art Journal», xLVI (2014),

n. 4, pp. 26r-6.

CROTTI, E. e MAGNI, A., Nor sono scarabocchi, Mondadori, Milano 2004

CRUCIANI, F. e SERAGNOLI, D. (a cura di), Il teatro italiano nel Rinascimento, il Mulino,

Bologna 1987.

DAHL, R., Le streghe, trad. di F. Lazzarato e L. Manzi, Salani, Milano 2016.

DAMISCH, H., L'origine della prospettiva, trad. di A. Ferraro, Guida Editori, Napoli 1992.

—, Teoria della nuvola. Per una storia della pittura, trad. di A. Cenni, Costa & Nolan, Genova 1984

DA VINCI, L., Libro di pittura, Abscondita, Milano 2019.

DEBRAY, R., Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente, trad. di A. Pinotti, Il Castoro, Milano 1999.

DEGAS, E., Lettere e testimonianze, trad. di L. Giudici, Abscondita, Milano 2002.

DE GIORGIS, A. e PRETTE, M. C., Leggere l'arte. Storia, linguaggi, epoche, stili, Giunti, Firenze 1999.

DELEUZE, G., L'imzziagine-movimento. Cinema 1, trad. di J.-P. Manganaro, Einaudi, Torino 2016.

—, L'immagine-tempo. Cinema 2, tra. di L. Rampello, Einaudi, Torino 2017.

DELLA PORTA, G., Magiae naturalis sive de miraculis rerum naturalium, Cancer, Napoli 1558.

DENNY, D., The Annunciation from the Right. From Early Christian Times to the Sixteenth Century, Garland, New York 1977

DIDEROT, D., Scritti di estetica, a cura di G. Neri, Feltrinelli, Milano 1957.

DIDI-HUBERMAN, G., Immagini malgrado tutto, trad. di D. Tarizzo, Raffaello Cortina

Editore, Milano 2005.

—, L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte, trad. di A. Serra, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

DI NAPOLI, G., Disegnare e conoscere. La mano, l'occhio, il segno, Einaudi, Torino 2004.

DONDIS, D. A., A Prizzer of Visual Literacy, Mit Press, Cambridge (Ma) 1974.

DORFLES, G., Discorso tecnico delle arti, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2003.

DOW, A. W., Composition. A Series of Exercises in Art Structure for the Use of Students and Teachers, Doubleday, Page & Company, New York 1920.

DU FRESNOY, C. A., L'arte della pittura: accresciuta con più recenti e necessarie osservazioni, Giuseppe Montiroisecco, Roma 1775

DUTTON, D., The Art Instinct. Beauty, Pleasure & Human Evolution, Oxford University Press, Oxford 2009.

DYER, G., L'infinito istante. Saggio sulla fotografia, trad. di M. Virdis, Einaudi, Torino 2007

DWIGGINS, W. A., Layout in Advertising, Harper and Brothers Publishers, New York - London 1928.

ECO, U., Arte e bellezza nell'estetica medievale, Bompiani, Milano 1987,

EDWARDS, B., Disegnare con la parte destra del cervello. Guida allo sviluppo della creatività

e delle doti artistiche, trad. di M. Archer, Longanesi, Milano 1984.

EISENSTEIN, E. L., Le rivoluzioni del libro L'invenzione della stampa e la nascita dell'età

moderna, trad. di G. Arganese, il Mulino, Bologna 2011.

ĖJZENŠTEJN, S. M., Forza e tecnica del film e lezioni di regia, a cura di P. Gobetti, Einaudi, Torino 1964

—, Il montaggio, trad. di G. Kraiski, F Lamperini e A. Summa, Marsilio, Venezia 2001

—, Teoria generale del montaggio, trad. C. De Coro e F. Lamperini, Marsilio, Venezia 1985

ELAM, K., Geometry of Design. Studies in Proportion and Composition, Princeton Architectural Press, New York 2001

ELKINS, J., The Dozzain of Images, Cornell University Press, Ithaca (Ny) 2001

—, The Object Stares Back. On the Nature of Secing, Mariner Books, Boston (Ma) 1999.

ELSAESSER, T. e HAGENER, M., Teoria del film. Un'introduzione, trad di F_ De Colle e R

Censi, Einaudi, Torino 2009.

ERIBON, D. e GOMBRICH, E. H., Il linguaggio delle immagini Intervista, trad. di Maria Perosino, Einaudi, Torino 1994.

EVANS, H., Pictures on a Page. Photo-journalism, Graphics and Picture Editing, Heinemann, London 1978.

EVANS, J. e HALL, s. (edited by), Visua/ Culture. The Reader, Sage Publications with The Open University, London 1999.

EUGENI, R., Analisi semiotica dell'immagine. Pittura, illustrazione, fotografia, 1.S.U. Università cattolica, Milano 2004.

FALCINELLI, R., Critica portatile al visual design. Da Gutenberg ai social network, Einaudi, Torino 2014.

—, Guardare, pensare, progettare. Neuroscienze per il design, Stampa Alternativa & Graffiti, Viterbo 2011.

FECHNER, G. T., Elemente der Psychophysik, Breitkopf & Hartel, Leipzig 1860.

FERRARI, D. e PINOTTI, A. (a cura di), La cornice. Storie, teorie, testi, Johan & Levi, Milano 2018.

FIORENTINI, A. e MAFFEI, L., Arte e cervello, Zanichelli, Bologna 1995.

FLOCH, J.-M., Semiotica di un discorso plastico non figurativo, in CORRAIN e VALENTI (a cura di), Leggere l'opera d'arte cit.

FLORENSKIJ, P., Le porte regali. Saggio sull'icona, a cura di E. Zolla, Adelphi, Milano 1977.

FLUSSER, V., Immagini. Come la tecnologia ha cambiato la nostra percezione del mondo, trad. di S. Patriarca, Fazi, Roma 2009.

FOCILLON, H., Hokwsai, trad. di G. Guglielmi, Abscondita, Milano 2003.

FONTANA, F., Fotografia creativa. Corso con esercizi per svegliare l'artista che dorme dentro di te, Mondadori, Milano 2016.

FONTCUBERTA, J., La furia delle immagini. Note sulla postografia, trad. di S. Giusti, Einaudi, Torino 2018.

FOSTER, H., KRAUSS, R., BOIS, Y.-A. e altri, Arte dal 1900. Modernismo, antimodernismo, postmodernismo, a cura di E. Grazioli, Zanichelli, Bologna 2016.

FRANCASTEL, P., Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo, trad. di A. M. Mazzucchelli, Einaudi, Torino 1957.

FRASSANITO, W. A., Gettysburg. A Joumey in Time, Charles Scribner's Sons, New York 1975.

FREEDBERG, D., Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico, trad. di G. Perini, Einaudi, Torino 2009.

FREEMAN, M., L'occhio del fotografo. La composizione nella fotografia digitale, trad. di F. di Lella e L. di Lella, Logos, Modena 2017.

FRESNAULT-DERUELLE, P., Il linguaggio dei fumetti, trad. di M. Giacomarra, Sellerio, Palermo 1977.

FREUND, G., Fotografia e società, trad. di L. Lovisetti Fuà, Einaudi, Torino 2007.

FUMAGALLI BEONIO BROCCHIERI, M., L'estetica medievale, il Mulino, Bologna 2002.

GALASSI, P., Prizza della Fotografia. La pittura e l'invenzione della fotografia, trad. di F. Marenco, Bollati Boringhieri, Torino 1989.

GARVEY-WILLIAMS, R., Mastering Composition. The Definitive Guide for Photographers, Ammonite Press, London 2015.

GERBINO, W., La percezione, il Mulino, Bologna 1983.

GILARDI, A., Storia sociale della fotografia, Bruno Mondadori, Milano 2000.

GINZBURG, C., Miti emblemi spie. Morfologia e storia, Einaudi, Torino 2000.

GOGUEN, J., Art and the Brain, in «Journal of Consciousness Studies. Controversies in Science & the Humanities», VI(1999).

GOMBRICH, E. H., Aby Warburg. Una biografia intellettuale, trad. di A. Dal Lago e P. A. Rovatti, Feltrinelli, Milano 1983.

—, Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica, trad. di R. Federici, Phaidon, Milano 2008.

—, L'immagine e l'occhio. Altri studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica,

trad. di A. Cane, Einaudi, Torino 1985.

—, L'uso delle immagini. Studi sulla funzione sociale dell'arte e sulla comunicazione visiva, trad. di E. Romano e A. Marsoni, Phaidon, Milano 2011.

—, Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa, trad. di R. Pedio, Einaudi, Torino 1979.

—, Ombre. La rappresentazione dell'ombra portata nell'arte occidentale, trad. di M. C. Mundici, Einaudi, Torino 1996.

GOODMAN, N., I linguaggi dell'arte, trad. di F. Brioschi, il Saggiatore, Milano 2008.

GRAHAM, D. W., Composing Pictures, Silman-James Pr, Los Angeles 2010.

GREENE, M. R., LIU, T. e WOLFE, J. M., Reconsidering Yarbus. A Failure to Predict Observers' Task from Eye Movement Patterns, in «Vision Research», 1 (2012), n. 62, pp. 1-8.

GREGORY, R. L., Occhio e cervello. La psicologia del vedere, trad. di A. Rebaglia, Raffaello Cortina Editore, Milano 1998.

— Vedere attraverso le illusioni, trad. di F. Del Corno, Raffaello Cortina Editore, Milano 2010.

GREIMAS, A.]J., Semziotica figurativa e semiotica plastica, in CORRAIN e VALENTI (a cura di), Leggere l'opera d'arte cit.

GrupPo Lu, Trattato del segno visivo. Per una retorica dell'immagine, trad. di I. Vitali, Bruno Mondadori, Milano 2007.

GUADAGNINI, W., Una storia della fotografia del XX e del XXI secolo, Zanichelli, Bologna 2010

GUALANDI, M. L., L'antichità classica. Le fonti per la storia dell'arte, Carocci, Roma 2014

GUERRI, M., PARISI, F. (a cura di), Filosofia della fotografia, Raffaello Cortina Editore Milano 2013.

HALÉVY, D., Degas parla, trad. di T. Pezzato, Adelphi, Milano 2018.

HAMMOND, A., Pictorial Composition in Photography, American Photographic Publishing Co., Boston (Ma) 1920.

HARTHAN, J., The History of the Illustrated Book. The Western Tradition, Thames & Hudson, London 1997.

HARTMANN, S., Landscape and Figure Composition, Baker & Taylor, New York IQIO.

HAUSER, A., Il manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna, trad. di C. Bovero e A. Bovero, Einaudi, Torino 1965. —, Storia sociale dell'arte, trad. di A. Bovero, Einaudi, Torino 1964.

HOCKNEY, D., Secret Knowledge. Rediscovering the Lost Technique of the Old Masters, Thames & Hudson, London 2006.

— e GAYFORD, M., Una storia delle immagini. Dalle caverne al computer, trad. di A. La Rocca, Einaudi, Torino 2017.

HOGE, H., Fechner's Experimental Aestbetics and the Golden Section Hypothesis Today, in «Empirical Studies Of the Arts», X (1995), n. 2, PP. 131-48.

HOPPER, E., Scritti, interviste, testimonianze, a cura di E. Pontiggia, Abscondita, Milano 2000.

HUBEL, D. H., Occhio, cervello e visone, trad. di E. M. Fava, Zanichelli, Bologna 1989.

HUXLEY, A., L'arte di vedere, trad. di G. Gnoli, Adelphi, Milano 1989.

INGS, o naturale dell'occhio, trad. di A. Panini, Einaudi, Torino 2008.

ITTEN, J., Design and Form. The Basic Course at the Bauhaus and later, John Wiley & Sons, London 1975.

JACOSS, M., The Art of Composition. A Simple Application of Dynamic Symmetry, Forgotten Books, London 2018.

JAMIESON, A., Rothko Art Hung «Wrong Way Round» in Exhibition, in «The Tele. graph», 9 novembre 2008.

JOBLING, P. e CROWLEY, D., Graphic Design. Reproduction and Representation since 1800, Manchester University Press, Manchester 1996.

JOHNSTON, O. e THOMAS, F., Bambi. The Story and the Film, Stewart Tabori & Chang, New York 1990.

—, The Illusion of Life. Disney Animation, Abbeville Press, New York 1981.

JOLY, M., Introduzione all'analisi dell'immagine, trad. di D. Buzzolan, Lindau, Torino 1999.

JONES, L. A., Rectangle Proportions in Pictorial Composition, in «Joumal of the Society of Motion Picture Engineers», XIV (1930), n. I, pp. 32-49.

KAENEL, P. (edited by), Gustav Doré, 1832-1883. Master of Imagination, Flammarion, Paris 2014.

KANDINSKIJ, V., Lo spirituale nell'arte, a cura di E. Pontiggia, Se, Milano 2003.

—, Punto e linea nel piano. Contributo all'analisi degli elementi pittorici, trad. di M. T. Ferrari, Se, Milano 2017.

—, Tutti gli scritti, trad. di L. Sosio, Feltrinelli, Milano 1989.

KANIZSA, G., Grammatica del vedere. Saggi su percezione e Gestalt, il Mulino, Bologna 1985.

KANO, F. e TOMONAGA, M., How Chimpanzees Look at Pictures. A Comparative Eye-Tracking Study, in «Proceedings of the Royal Society B: Biological Sciences», CCLXXVI (2009), n. 1664, pp. 1949-55.

KANT, I., Critica del giudizio, trad. di A. Gargiulo, Laterza, Roma-Bari 1997

KAPLAN, I., How Do You Know if You've Hung a Painting Upside Down?, in «Artsy», 12 marzo 2018.

KELLOGG, R., Analisi dell'arte infantile. Una fondamentale ricerca sugli scarabocchi e i disegni dei bambini dai due agli otto anni, trad. M. Manfredi Fortis e F. Ballot, Emme Edizioni, Milano 1979.

KEMP, M., The Science of Art. Optical Themes in Westera Art from to Seurat, Yale University Press, New Haven (Ct) 1992

KENT, S., Corzposition. Dorling Kindersley, London 1995.

KEPES, G., Language of Vision, Dover Publications, New York 1995.

KERKEZ, M., The Famous Tree at the D. H. Lawrence Ranch. in «The University of New Mexico Newsroom», 18 settembre 2014.

KLEE, P., Quaderno di schizzi pedagogici, trad. di M. Lupano, Abscondita. Milano 2002.

—, Teoria della forma e della figurazione, trad. di M. Spagnol e F. Saba Sardi, Feltrinelli, Milano 1959.

KRESS, G. e LEEUWEN, T. V. vaN, Reading Images The Grammar of Visual Design, Routledge, New York - Abingdon 2006.

LANGMUIR, E., A Closer Look. Landscape, National Gallery, London 2018.

LAOZI, Daodejing. Il canone della Via e della Virti, a cura di A. Andreini, Einaudi, Torino 2018.

LAWLOR, R., Sacred Geometry. Philosophy and Practice. Thames & Hudson. London 1982.

LEE, S., La trilogia del limite, trad. di N. Locatelli, Corraini. Mantova 2012.

LIVINGSTONE, M., Vision and Art. The Biology of Seeing, Abrams, New York 2002.

LIVIO, M., La sezione aurea. Storia di un numero e di un mistero che dura da tremila anni, Rizzoli, Milano 2003.

LIVIO, M., La sezione aurea. Storia di un numero e di un mistero che dura da tremila anni, Rizzoli, Milano 2003.

LOCHER, P., KRUPINSKI, E. A., MELLO-THOMS, C. e altri, Visua/ Interest in Pictorial Art During an Aesthetic Experience, in «Spatial Vision», XXI(2007), n. 1-2. PP 55-77

LOMAZZO, G. P_, Idea del tempio della pittura. Paolo Gottardo Pontio. Milano 1590

LOOMIS. A., The Eye of the Painter And the Elements of Beauty, Viking, New York 1961.

LUBBEN, K. (a cura di), Magnum. La scelta della foto, Contrasto, Roma 2013

LUBIN, G. e HUDSON, H., 29 Eye-Irac&:ng Heatmaps Reveal Where People Really Look, in «Business Insider». 22 luglio 2014

LUPTON, E. e PHILLIPS, J. C., Graphic Design. The New Basics. Princeton Architectural Press, New York 2008

MACLEAN, F.. Setting the Scene The Art & Evolution of Animatton Layout, Chronicle Books, San Francisco 2011.

MAFFEI, L. e MECACCI, L., La visione. Dalla neurofisiologia alla psicologia, Mondadori,

Milano 1979

MALRAUX, A., Il museo dei muser. Le voci del silenzio. trad. di L. Magrini, Mondadori, Milano 1957.

MALTESE. C. (a cura di), Le tecniche artistiche, Mursia, Milano 1991

MANOVICH, L., Instagram and Contemporary Image, manovich.net, 2017

—, The Language of New Media, Mit Press, Cambridge (Ma) 2002

MARANGONI, M., Saper vedere. Come si guarda un'opera d'arte, Garzanti, Milano 1979.

MARCOLLI, A., Teoria del campo. Corso di educazione alla visione, Sansoni, Firenze 1971.

MARIN, L., Della rappresentazione, a cura di L. Corrain, Meltemi, Roma 2001.

MARRA, C., Fotografia e arti visive, Carocci, Roma 2014.

—, Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre), Bruno Mondadori, Milano 2000.

—, Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni Sessanta a oggi, Bruno Mondadori, Milano 2001.

MASSARI, S. e NEGRI ARNOLDI, F., Arte e scienza dell'incisione. Da Maso Finiguerra a Picasso, Carocci, Roma 2008.

MASSIRONI, M., Comunicare per immagini. Introduzione alla geometria delle apparenze, il Mulino, Bologna 1989.

—, Fenomenologia della percezione visiva, il Mulino, Bologna 1998.

—, The Psychology of Graphic Images. Seeing, Drawing, Communicating, Psychology Press Abingdon 2001.

MASTANDREA, S., Psicologia della percezione, Carocci, Roma 2017.

MCLUHAN, M., Gli strumenti del comunicare, trad. di E. Capriolo, il Saggiatore, Milano 2008.

— e FIORE, Q., The Medium is the Massage, Penguin, London 2008.

MELOT, M., Breve storia dell'immagine, trad. di A. Tadini, Pagine d'arte, Tesserete 2012.

MILLER, R., Magnum. I primi cinquant'anni della leggendaria agenzia fotografica. trad. di D. De Lorenzo, Contrasto, Roma 2016.

MIRZOEFF, N., Come vedere il mondo. Un'introduzione alle immagini: dall'autoritratto al selfie, dalle mappe ai film (e altro ancora), trad. di R. Rizzo, Johan & Levi, Monza 2017.

—, Introduzione alla cultura visuale, trad. di F. Fontana, Meltemi, Roma 2005.

—, The Visual Culture Reader, Routledge, London 1998.

MITCHELL, W.J., The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era, Mit Press, Cambridge (Ma) 1992.

MITCHELL, W. J. T., Iconology. Image, Text, Ideology, The University of Chicago Press Chicago 1987.

—. Pictorial Tum. Saggi di cultura visuale, a cura di M. Cometa e V. Cammarata, Raffaello Cortina Editore, Milano 2017.

—, Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation, The University of Chicago Press, Chicago 1995.

_, Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media, trad. di F. Cavaletti, Johan & Levi, Monza 2018.

—, What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images, The University of Chicago Press, Chicago 2006.

MOHOLY-NAGY, L., The New Vision, George Wittenborn, New York 1949.

—, Pittura Fotografia Film, trad. di B. Reichlin, Einaudi, Torino 2010.

MOHOLY-NAGY, S., Moholy-Nagy. La sperimentazione totale, trad. di À. Negri, Longanesi, Milano 1975.

MONDRIAN, P., Il zeoplasticismo, trad. di L. Sosio, Abscondita, Milano 2008.

—, Tutti gli scritti, a cura di H. Holtzman, Feltrinelli, Milano 1975.

ONE c., Mon histoire. Pensieri e testimonianze, a cura di L. Giudici, Abscondita, MiAno 2009.

MONTANARI, T., L'età barocca. Le fonti per la storia dell'arte (1600-1750), Carocci, Roma 2013.

MORRIS, D., Biologia dell'arte. Uno studio sul comportamento artistico delle scimmie nei suoi rapporti con l'arte umana, trad. di G. R. Cardona, Bompiani, Milano 1969.

MURASE, M., La civilta dell'Oriente. Il Giappone, trad. di F. Rossi. Utet Torino 1992.

MUZZARELLI, F., L'invenzione del fotografico. Storia e idee della fotografia dellOttocento, Einaudi, Torino 2014.

NERI, M., Photo Generation. Un'istantanea, Gallucci, Roma 2016.

NEWHALL, B., Storia della fotografia, trad. di L. Lovisetti Fuà, Einaudi. Torino 1984.

NORDENFALK, C., Storia della miniatura. Dalla tarda antichità alla fine dell'età romanica

trad. di F. Crivello, Einaudi, Torino 2012.

NOTON, D. e STARK, L., Eye Movements and Visual Perception, in «Scientific American», VI (1971), n. 224, pp. 35-43.

NOUGIER, L.-R., La preistoria, trad. di A. Ferrari, Utet, Torino 1982.

NICOLL, A., Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale, trad. di C. Falletti, Bulzoni, Roma 1971.

OKAKURA, K., Ideali dell'Oriente. Lo spirito dell'arte giapponese, trad. di C. Martini, Se, Milano 2015.

OLIVERIO FERRARIS, A., Ilsignificato del disegno infantile, Bollati Boringhieri, Torino 2012.

ozu, Y., Scritti sul cinema, a cura di F. Picollo e H. Yagi, Donzelli editore, Roma 2016.

PACHT, 0., La miniatura medievale. Una introduzione, trad. di F. Cuniberto e C. Pardatscher, Bollati Boringhieri, Torino 2013.

PAILLOT DE MONTABERT, J.-N., Iraite complet de la peinture, Bossange, Paris 1829.

PALLOTTINO, P., Dall'atlante delle immagini. Note di iconologia, Ilisso, Nuoro 1992.

PANOFSKY, E., Il significato nelle arti visive, trad. di R. Federici, Einaudi, Torino 2010.

—, La prospettiva come «forma simbolica». trad. di E. Filippini, Abscondita, Milano 2013.

PASSIGNAT, É. (a cura di), Il Cinquecento. Le fonti per la storia dell'arte, Carocci, Roma 2017.

PENNY, N., A Closer Look. Pictorial Space, National Gallery, London 2017.

PIERANTONI, R., Forza fluens. Il movimento e la sua rappresentazione nella scienza, nell'arte e nella tecnica, Bollati Boringhieri, Torino 1986.

PIERONI, A., Arti fotografiche del 900. Lineamenti storici, Editori Riuniti, Roma 2008.

—, Leggere la fotografia. Osservazione e analisi delle immagini fotografiche, EAUP, Roma 2005.

—, Portfolio! Costruzione e lettura delle sequenze fotografiche, Postcart, Roma 2015.

PILUDU, F., Segno libero, Elèuthera, Milano 2016.

PINOTTI, A., Estetica della pittura, il Mulino, Bologna 2007.

—, Il rovescio dell'immagine. Destra e sinistra nell'arte, Tre Lune Edizioni, Mantova 2010.

—, Si possono leggere le immagini?, in BONONI, I. e CLERICI, L. (a cura di), Parole & immagini. Tra arte e comunicazione, Accademia university press, Torino 2012.

— e BARALE, A., Per il verso giusto: destra/sinistra, alto /basso, davanti/dietro nell'immagine, in «Aisthesis», V (2012), n. 2, pp. 3-9.

— e SOMAINI, A., Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi, Einaudi, Torino 2016.

— e SOMAINI, A., Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo, Raffaello Cortina Editore, Milano 2008.

PIRAZZOLI-T'SERSTEVENS, M. (a cura di), La Cina, trad. di S Stafutti e F. Rossi, Utet,

Torino 1996.

PIZZO RUSSO, L., Il disegno infantile. Storia teorie pratiche, Aesthetica, Palermo 1988.

—, Genesi dell'immagine, Mimesis, Milano, 2015.

PLINIO IL VECCHIO, Storta delle arti antiche (Libri XXXIV-XXXVI), a cura di S. Ferri, Rizzoli, Milano 2000.

POLIDORO, P., Che cos'è la semiotica visiva, Carocci, Roma 2008.

POORE, H. R., Pictorial Composition. An Introduction, Dover Publications, New York 1976.

—, Pictorial Composition and the Critical Judoment of Pictures, Baker & Taylor, New York 1903.

PULVIRENTI, E., Arterzondo, Zanichelli, Bologna 2018.

PURGHÉ, F., STUCCHI, N. e OLIVERO, A. (a cura di), La percezione visiva, Utet, Torino 1999.

PUTTFARKEN, T., The Discovery of Pictorial Composition, Yale University Press, New Haven 2000.

RADIUS, E. (a cura di), L'opera completa di Ingres, Rizzoli. Milano 1968.

RAMACHANDRAN, V. S., Che cosa sappiamo della mente. Gli ultizzi progressi delle neyroscienze raccontati dal massimo esperto mondiale, trad. di L. Serra, Mondadori. Milano 2004.

RANCIÈRE, J. Ildestino delle immagini, trad. di R. De Gaetano, Pellegrini, Cosenza 2007.

RAY, F., The Case of the Rearranged Corpse, in «Civil War Times», IN (1961), n. 6, p. 19.

RELLA, F., Il segreto di Manet, Bompiani, Milano 2017.

RENOIR, J., Rezoîr, mio padre, trad. di R. Ortolani, Adelphi, Milano 2015.

REWALD, J., La storia dell'impressionismo. Rievocazione di un'epoca, trad. di M. Leardi, Mondadori, Milano 1991.

RICHIE, D., Sull'estetica giapponese, trad. di G. Tonoli, Lindau, Torino 2009.

ROBERTS, I., Mastering Composition. Techniques and Principles to Dramatically Improve Your Painting, North Light Books, Cincinnati 2007.

ROE, S., Impressionisti. Biografia di un gruppo, trad. di T. Casini, L. Fantoni e S. Liberatore, Laterza, Roma-Bari 2007.

ROMANO, L., L'eterno presente. Conversazioni con Antonio Ria, Einaudi, Torino 1998.

—, Lalla Romano Pittrice, Einaudi, Torino 1993.

RONDOLINO, G. e TOMASI, D., Manwale di storia del cinema, Utet, Torino 2014.

ROSE, G., Visual Methodologies. An Introduction to Researching with Visual Materials, Sage, London 2012.

RIOUT, D., L'arte del ventesimo secolo. Protagonisti, temi, correnti, trad. di S. Arecco, Einaudi, Torino 2002.

SALISBURY, M., e STYLES, M., Children's Picturebooks. The Art of Visual Storytelling, Laurence King, London 2012.

SCHAPIRO, M., L'impressionismo. Riflessi e percezioni, trad. di P. Cavalieri, Einaudi, Torino 2008.

—, Per una semiotica del linguaggio visivo, trad. di G. Perini, Meltemi, Roma 2002.

SCHARF, A., Arte e fotografia, trad. di L. Lovisetti Fuà, Einaudi, Torino 1979.

SCHIVELBUSCH, W., Storta dei viaggi in ferrovia, trad. di C. Vigliero, Einaudi, Torino 1988.

SCHWARZ, H., Arte e fotografia. Precursori e influenze, trad. di C. Spallino Rocca e P. Costantini, Bollati Boringhieri, Torino 1992.

SHELTON, A. C., Ingres, Phaidon, London 2008.

SHIMAMURA, A. P., Experiencing Art in the Brain of the Beholder, Oxford University Press, Oxford 2013.

SHINER, L., L'invenzione dell'arte. Una storia culturale, a cura di N. Prinetti, Einaudi, Torino 2010

SHIPMAN, S., NIVALA, J., MACKLIS, J. D. e altri, CRISPR-Cas Encoding of a Digital Movie into the Genomes of a Population of Living Bacteria, in «Nature», DXLVII (2017), n. 7663, PP. 345-9.

SMITH, J. T., Remarks on Rural Scenery, Nathaniel Smith andJ. T. Smith, London 1797.

SNOWDEN, R., THOMPSON, P. e TROSCIANKO, T., Basic Vision. An Introduction to Visual Perception, Oxford University Press, Oxford 2012

SOLSO, R. L., Cognition and the Visual Arts, The Mit Press, Cambridge (Ma) 1996.

SOMAINI, A., Éjzenstejn. Il cinema, le arti, il montaggio, Einaudi, Torino 2011.

SONTAG, S., Davanti al dolore degli altri, trad. di P. Dilonardo, Mondadori, Milano 2006.

—, Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società, trad. di E. Capriolo, Einaudi, Torino 2004.

SORLIN, P.,] figli di Nadar. Il «secolo» dell'immagine analogica, trad. di S. Arecco, Einaudi, Torino 2001

STANISZEWSKI, M. A., Believing is Seeing. Creating the Culture of Art, Penguin, London 1995.

STERNBERG, 11., Composition. The Anatomy of Picture Making, Dover Publications, New York 2008

STOICHITÀ, v. 1., Breve storia dell'ombra. Dalle origini della pittura alla Pop Art, trad. di B. Sforza, il Saggiatore, Milano 2000.

—, Effetto Sherlock. Occhi che osservano, occhi che spiano, occhi che indagano. Storia dello sguardo da Manet a Hitchcock, trad. di C. Pirovano, il Saggiatore, Milano 2017.

—, L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea, trad. di B. Sforza, il Saggiatore, Milano 1998.

STURKEN, M. © CARTWRIGHT, L., Practices of Looking, An Introduction to Visual Culture, Oxford University Press, Oxford 2000.

SULER, J. e ZAKIA, R. D., Perception and Imaging. Photography as a Way of Seeing, Routledge, London 2017.

SZE, M. M. (a cura di), Gli insegnamenti della pittura del giardino grande come un granello di senape, trad. di R. Mainardi, Luni Editrice, Milano 2016.

TERRUSI, M., A/bi illustrati. Leggere, guardare, nominare il mondo nei libri per l'infanzia, Carocci, Roma 2012.

—, Meraviglie mute. Silent book e letteratura per l'infanzia, Carocci, Roma 2017.

TOLMER, A., Mise en Page. The Theory and Practice of Lay-Out, The Studio, London 1931.

TSCHICHOLD, J., The New Typography. A Handbook for Modern Designers, University of California Press, Berkeley (Ca) 1998.

TWYMAN, M., Printing 1770-1970. An Illustrated History of Its Development and Uses in England, British Library, London 1998.

VALÉRY, P., Scritti sull'arte, trad. di V. Lamarque, Abscondita, Milano 2017.

VAN GOGH, v., Lettere, trad. di M. Botto, L. Pignatti e C. Stangalino, Einaudi, Torino 2013.

VASARI, G., Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri, Einaudi, Torino 2015.

VETTESE, A., Ma questo è un quadro? Il valore nell'arte contemporanea, Carocci, Roma 2005.

VITTA, M., Il rifiuto degli dèi. Teoria delle belle arti industriali, Einaudi, Torino 2012.

VITTI, E. e FOLCHI, M., Il meccanismo della visione. Saper leggere le immagini dell'arte e della comunicazione, Bovolenta, Bologna 1992.

WACKERNAGEL, M., Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino. Committenti, botteghe e mercato dell'arte, Carocci, Roma 1994.

WARBURG, A., Atlas Mnemosyne, Akal, Madrid 2010.

WARE, C., Visual Thinking for Design, Morgan Kaufmann, Burlington (Ma) 2008.

WATTS, A. W., La via dello Zen, trad. di L. Antonicelli, Feltrinelli, Milano 1960.

WEINSCHENK, S. M., 100 cose che ogni designer deve conoscere sulle persone, Pearson Italia, Milano 2011.

WHITE, J., Nascita e rinascita dello spazio pittorico, trad. di R. Torelli e M. Torelli, il Saggiatore, Milano 1971.

WINGLER, H. M., Il Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlino 1919-1933, trad. di L. Sosio, Feltrinelli, Milano 1972.

WITTGENSTEIN, L., Ricerche filosofiche, trad. di R. Piovesan e M. Trinchero, Einaudi, Torino 2009.

WITTKOWER, R., Arte e architettura in Italia (1600-1750), trad. di L. Monarca Nardini e M. V. Malvano, Einaudi, Torino 1972.

WOBBE, H. B., A New Approach to Pictorial Composition, Arvelen, New Jersey 1941.

WOLFFLIN, H., Concetti fondamentali della storia dell'arte, trad. di R. Paoli, Abscondita, Milano 2012.

WUNENBURGER, J.-J., Filosofia delle immagini, trad. di S. Arecco, Einaudi, Torino 1999.

YARBUS, A. L., Eye Movements and Vision, Plenum Press, New York 1967.

ZANNIER, I., L'occhio della fotografia. Protagonisti, tecniche e stili della «invenzione maravigliosa», Carocci, Roma 2020.

—, Storia e tecnica della fotografia, Laterza, Roma-Bari 2004.

ZEKI, S., Artistic Creativity and the Brain, in «Science Magazine», ccxcm (2001), n. 5527, PP. 51-52.

—, A Vision of the Brain, Wiley-Blackwell, Hoboken (Nj) 1993.

—, La visione dall'interno. Arte e cervello, trad. di P. Pagli e G. De Vivo, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

—, Splendori e miserie del cervello. L'amore, la creatività e la ricerca della felicità, trad. di S. Ferraresi, Codice, Torino 2019.

ZOLA, É., L'opera, trad. di F. Cordelli, Garzanti, Milano 2006.