

## DIMENSIONI DELL'ARTE

L'arte proviene da uno sguardo sulla realtà. Se non si può adeguatamente definire la realtà, si può almeno dire che essa, in quanto si mostra ai nostri occhi, si rivela nello spazio e nel tempo. Come si presenta la realtà nello spazio? Tutto ciò che si vede, si può vedere o da molto vicino, o da una media distanza, o da lontano. E ogni volta la realtà vista mostra un carattere diverso. Da vicino, si vede solamente una superficie più o meno estesa e si distingue ogni linea con grande precisione, come un disegno grafico su questa superficie. Da una media distanza, ci si accorge della tridimensionalità, che prima, a una distanza troppo ravvicinata, sfuggiva allo sguardo. Adesso ogni oggetto si presenta come un oggetto plastico. Se ci si allontana ancora di più, la visione cambia di nuovo: non si nota più molto la plasticità degli oggetti, ma si vede ogni cosa stagliata contro uno sfondo. Lo sfondo unisce diverse cose davanti a sé e si contraddistingue da esse.

Nel susseguirsi dei diversi momenti della storia, l'arte ha conosciuto uno sviluppo. Come ogni uomo è protagonista di uno sviluppo personale durante il tempo della sua vita, così è anche per tutta l'umanità nel progredire dei secoli. Ora, in questo sviluppo dell'intera umanità, cambia la concezione che l'uomo ha dello spazio e di conseguenza cambia anche la concezione che ha della realtà. L'arte dei diversi secoli e dei diversi popoli rispecchia con le sue opere questo sviluppo plastico e spaziale. Quale appare nelle opere d'arte, esso mostra come l'uomo, in un primo tempo vedesse la realtà solo da molto vicino, e in seguito si sia sempre più allontanato da essa.

Fu Alois Riegl, lo studioso d'arte di Vienna, ad osservare per primo, già verso la fine del secolo scorso, il cambiare della concezione spaziale così come si può rilevarlo guardando attentamente le opere d'arte dei diversi secoli.

Si deve ancora osservare, sempre secondo il Riegl, una differenza fondamentale che separa lo sviluppo artistico in due sezioni, regioni e periodi. Tutta l'arte precedente il terzo secolo circa dopo Cristo, non conosce il concetto di uno spazio astratto e vuoto, ma solamente quello di uno spazio materialmente riempito e più o meno denso. Tutta l'arte cristiana conosce invece la concezione di uno spazio smaterializzato e vuoto. Tutta l'arte dell'Occidente cristiano sviluppa, dalla tarda Antichità attraverso il Medioevo il Rinascimento e il Barocco, le possibilità date da una simile concezione dello spazio. Così possiamo constatare un duplice passaggio: dalla bidimensionalità alla tridimensionalità, dalla concezione di uno spazio materialmente riempito a quella di uno spazio smaterializzato e vuoto.

Schematizzando un po', possiamo dire che l'arte degli egiziani è sempre bidimensionale e le figure rappresentate in quest'arte sono disegnate e scolpite come se viste da una brevissima distanza. Dunque, per gustare le finezze artistiche di un'opera d'arte egiziana, per esempio un rilievo, e ancor più nel caso di un bassorilievo, si deve vederla da molto vicino. I rilievi, le statue e la pittura dell'arte greca corrispondono ad una visione degli oggetti da una media distanza; in tali opere sono sempre accentuati la forma plastica e lo scorcio prospettico. Nella tarda Antichità, particolarmente con i mosaici del primo periodo bizantino, si raggiunse uno stadio della visione di persone e oggetti come da una grande distanza, cosicché lo spettatore diventa consapevole dell'esistenza di uno sfondo omogeneo che unifica le cose e si contraddistingue da esse. Queste, viste in tal modo, perdono nuovamente la loro plasticità, e, se non si analizza bene la struttura di tali opere, mosaici e rilievi, si può avere l'impressione di un ritorno alla bidimensionalità che caratterizzava l'arte egiziana.

Notiamo a questo punto una grande novità nel processo che stiamo descrivendo; non abbiamo più una sola superficie, ma due, e una staccata dall'altra: le figure in primo piano e lo sfondo. Questo stacco tra le due superfici piane, tra il livel-

lo delle figure e quello dello sfondo, ha fatto intravedere, per la prima volta nella storia, il vuoto astratto, perché tra lo sfondo e le figure non c'è più nulla che si possa interpretare come qualcosa di materiale. Fino a quel momento, per secoli, non era mai stato così: l'intera composizione di un quadro o di un rilievo faceva vedere solamente cose dotate di solidità; perfino l'aria era presentata come una materia, anche se meno densa delle altre. Ad esempio, guardando i rilievi greci, si ha l'impressione che le figure umane si appoggino sullo sfondo come su una specie di cuscino. Possiamo costatare che la scoperta dello spazio vuoto coincide con la terza fase della concezione spaziale della realtà, nella quale gli oggetti appaiono come visti da una grande distanza.

La scoperta dello spazio vuoto ha condotto l'umanità ad un salto qualitativo nella sua percezione della realtà. Si comincia ad abituarsi a vedere lo spazio come qualche cosa di non-finito e di immateriale. Tutta la visione cambia. Prima il mondo era concepito solo materialmente, come qualche cosa di più o meno denso; le figure, gli oggetti, costituivano la sola attrattiva per l'artista, mentre lo spazio tra le figure non appariva, non aveva significato. Adesso si comincia a modellare i rilievi e a disegnare le figure con lo spazio vuoto. Le pieghe del vestito di una statua medievale, per esempio, sono cavate sempre più profondamente nel blocco di pietra o di legno e tolgono così alla statua ogni senso di materialità. La statua diventa, per così dire, ciò che rimane quando lo spazio vuoto è entrato dappertutto per rendere il blocco materiale sempre più scarso. La figura rappresentata nella pietra o nel legno diviene sempre più « ascetica », sempre più immateriale, cioè spirituale. Lo spazio vuoto è entrato da tutte le parti, ha per così dire « mangiato » la materia; esso diventa così l'espressione dell'immaterialità dello spirito.

Con il genio di Giotto si arriva ad una nuova tappa nella concezione spaziale della realtà. Lo spazio vuoto è infinito; di conseguenza, ogni rappresentazione dello spazio appare come una sezione finita dello spazio infinito. Giotto scopre il cosiddetto « spazio di scatola » e vi inserisce le sue figure. Fino a quel momento l'arte aveva avuto un carattere oggettivo, nel senso che le figure rappresentate sembravano dotate di una personalità propria, indipendente dallo spettatore: il fedele

poteva entrare in contatto diretto, per esempio, con una icona o con una statua gotica. Da Giotto in poi, l'artista inserisce le figure nel suo mondo spaziale ed illusionistico e lo spettatore non può più entrare in contatto direttamente con le figure, ma soltanto attraverso lo spazio illusionistico creato dall'artista. D'ora in poi tutte le cose rappresentate mostrano solamente una faccia, solo l'aspetto soggettivo e unilaterale sotto il quale l'artista le ha viste nello spazio vuoto tridimensionale e di conseguenza le ha inserite nella sua « scatola illusionistica » concepita come una sezione dello spazio infinito. Quindi, da Giotto in poi, tutti quelli che guarderanno una composizione di arte figurativa dovranno porsi, in senso spaziale, nello stesso punto di vista dal quale l'artista ha creato l'opera. L'opera d'arte, allora, è vera solo nella misura in cui corrisponde in tutti i suoi dettagli al mondo come appare all'uomo, all'osservatore individuale e soggettivo.

La prospettiva geometrica e lineare, che si scopre col Rinascimento, è nient'altro che il mezzo scientifico ed esatto che permette di fissare quel punto di vista soggettivo dal quale unicamente la realtà oggettiva appare come vera, cioè come corrispondente in tutti i dettagli alla visione che l'individuo umano ha della realtà esterna. Tutte le linee proiettate sulla superficie di un rilievo o di una tavola dipinta debbono convergere verso l'occhio, o, meglio, *nell'occhio* dell'osservatore. Ogni opera d'arte costituisce ora un piccolo e ristretto aspetto del mondo come appare « realmente » all'occhio umano. Questo modo di concepire la realtà visibile è stato dominante, in modo pressoché esclusivo, in Occidente, quasi fino ai nostri giorni; una tale concezione permette di fissare prospetticamente, con lo scorcio esatto, la distanza e la proporzione corrispondente di ogni oggetto presente nello spazio vuoto così come appare all'uomo. Nel Medioevo e nell'Antichità invece, le proporzioni e le distanze degli oggetti rappresentati non corrispondevano mai alla prospettiva lineare.

Se un uomo osserva un quadro composto e realizzato mediante questa tecnica, avverte di essere in quel centro cui convergono tutte le linee provenienti dal quadro; egli sente di essere colui che domina tutto questo piccolo mondo illusionistico apparentemente reale creato dall'artista; può giudicare della verità o falsità di ogni dettaglio a seconda della sua cor-

rispondenza con la realtà visibile. Questa concezione non può mancare di avere una grave conseguenza sull'uomo: sentendosi al centro della realtà perché tutto deve convergere su di lui, può facilmente cedere alla tentazione di considerare reale il mondo solo in quanto è sensibile. Cedendo a questa tentazione, perde anche la realtà sensibile: gli rimane da sperimentare come realtà soltanto il proprio io soggettivo: tutto il resto, il mondo esterno con gli altri uomini, gli sembra scarsamente reale, diviene pura apparenza, anche se bella e affascinante.

Lo sviluppo dell'arte ha raggiunto questo stadio con l'Impressionismo. I colori sulla tela sono simili a polvere sulle ali delle farfalle; in un primo tempo essi riproducono ancora la composizione presente negli oggetti così come si vedono; in un secondo tempo l'uomo separa questa polvere bella dai suoi oggetti e la dispone sulla tela come vuole: è nata la cosiddetta arte astratta.

Se tutti gli uomini si sentono, ognuno individualmente, al centro della realtà, la comunicazione fra di loro diventa difficile. Ciascuno vede solo un aspetto delle cose, e da questo aspetto cerca di giudicare tutto il resto, tentando di far valere il proprio punto di vista contro il punto di vista dell'altro. Tutti i valori diventano soggettivi e relativi; ognuno può stabilire individualmente che cosa sia l'arte. È sufficiente che l'autoaffermazione artistica di un individuo trovi un largo assenso nella società perché le sue opere siano valutate come opere d'arte.

Torniamo a guardarci un momento indietro, per cogliere il cammino fatto. Riproducendo il mondo circostante ed esprimendo se stesso col dare vita, almeno in apparenza, alla materia, l'uomo ha usato e scoperto la seconda dimensione della superficie piana. Poi è entrato sempre più nella terza dimensione dello spazio, prima attraverso la forma plastica e in un secondo tempo penetrando perfino la sua vastità vuota ed infinita. Ma nel momento in cui sta dominando la tridimensionalità dello spazio in maniera sempre più perfetta, ecco che l'uomo riduce il mondo a mera apparenza; sembra quasi che, camminando, si sia sempre più allontanato dalla realtà, come se essa si sia sempre più ritirata dinanzi all'avanzare di lui.

Così, l'uomo si troverebbe oggi privo di qualsiasi dimen-



sione ed in lotta contro tutti gli altri uomini (e la situazione dell'arte contemporanea potrebbe confermare questo giudizio), se una forza non avesse agito fin dall'inizio in senso contrario al processo che abbiamo descritto. Questa forza è una forza unitiva che va di pari passo con la distinzione. La distinzione, senza questa forza unitiva, significa separazione, distruzione.

Quando l'uomo agli inizi della sua storia ha fissato il suo sguardo su un pezzo del mondo che si trova al di fuori di lui stesso, ricreandolo, formandolo nella materia come una opera d'arte, è stato affascinato da una sola cosa: dalla forza vitale e dalla velocità del movimento dei grandi animali che egli cacciava per procurarsi il cibo per vivere. L'uomo era attratto dall'aspetto vitale, non tanto dall'animale come tale ma dalla sua forza, dalla sua energia, che supera le forze fisiche dell'uomo. Creando un'opera d'arte, l'uomo separava l'animale dal mondo nel quale esso vive, dalla terra, dagli alberi, che non sono rappresentati nelle pitture delle caverne. Solo l'animale nella sua forza bruta ed agile interessava l'artista dei primi tempi. Creando la sua opera d'arte egli si univa in qualche modo con la forza vitale dell'animale. Quando creava l'immagine di un toro entrava in una certa comunione con esso, e questo significava una specie di unione. Nello stesso tempo, però, l'uomo, scegliendo per le sue creazioni solamente gli animali da cacciare, entrava anche nel processo della distinzione. Infatti, distingueva gli animali rispetto al mondo nel quale vivono e rispetto a se stesso. Gli animali non possono creare pitture che riproducano altri animali.

Ora, dove si trovano l'unione e la distinzione massimamente fuse, è l'amore. Spesso si pensa l'amore come sola unione. Un tale pensiero non è del tutto vero. L'amore è ed opera due cose: l'amore *unisce* e *distingue* nello stesso tempo. Se una madre ama il suo bambino lo attrae verso di sé e lo nutre e così gli dà la possibilità di crescere e di avere una vita distinta da lei stessa. Nel creare un'opera d'arte, l'uomo entra ugualmente nel processo dell'unione e della distinzione come l'abbiamo descritto. La creazione di una opera d'arte corrisponde nel suo processo alla struttura dell'amore. Quando l'uomo vuole riprodurre la realtà artisticamente, è attratto da essa sotto un certo aspetto che lo affa-

scina, e questo aspetto egli vuole modellare. È qualche cosa che osserva nell'oggetto da riprodurre. Questo qualche cosa lo affascina. Con altre parole, suscita in lui l'amore.

La struttura dell'amore, unione e distinzione, vale anche per tutta la storia, e per la storia dell'arte, che è una sempre maggiore presa di coscienza della realtà come essa è rispecchiata nelle opere d'arte. La distinzione si esprime nelle tappe della conquista artistica dello spazio, in una sempre maggior distanza dall'oggetto da riprodurre che l'artista sembra assumere. Se vogliamo unire sempre più dettagli distinti in una unica opera d'arte, dobbiamo guardare la realtà da una sempre maggiore distanza. Perciò era necessario, per l'uomo, allontanarsi sempre di più dal suo oggetto: e così è passato dalla bidimensionalità alla tridimensionalità, dallo spazio materialmente riempito allo spazio astratto e vuoto. Ma la distinzione senza la forza dell'unione porta verso la separazione, ed ogni separazione significa nel campo umano dolore. L'elemento della separazione si verifica, nella storia, in maniera particolare, in ogni epoca di transizione, nel passaggio da una dimensione spaziale all'altra. Tali epoche sono sempre tempi di crisi. Oggi viviamo in un tale tempo di crisi e di passaggio. Passiamo dunque ad una nuova dimensione della realtà? Ad una quarta dimensione? Le opere d'arte manifestano già qualche cosa di un tale passaggio in una nuova dimensione della concezione della realtà?

Da che cosa è affascinato l'uomo d'oggi? Direi dal passaggio stesso e dal movimento, dalla distruzione delle forme e dall'esplosione, dalla lotta e dal rapporto, dalla massima tensione e compenetrazione degli oggetti tra di loro, dalle energie nascoste nella materia bruta. Si può ancora rappresentare questa tematica con i mezzi della prospettiva lineare? Si può ancora racchiuderla in uno spazio tridimensionale?

Il primo passo di rottura con la realtà tridimensionale come appare all'occhio umano è stato compiuto da due pittori, Cézanne e Van Gogh. Cézanne non si ferma all'apparenza delle cose, ma riducendo il mondo esterno a pure forme e colori e componendo l'opera con essi, mettendoli in rapporto tra loro, crea di nuovo un'opera oggettiva manifestante una posizione di mezzo tra la rappresentazione illusionistica tridimensionale e spaziale e la pura combinazione di forme e colori

sulla tela. Con Van Gogh invece, si può avere l'impressione che i colori vivaci e forti esplodano sulla tela. Ogni dettaglio, ogni colpo di pennello pare assumere una tale vivacità individuale da far intendere che la realtà del mondo esterno deve aver avuto per il pittore un carattere oppressivo. L'opera d'arte assume così un'intensità oggettiva mai conosciuta prima. Sembra che la realtà stessa diventi aggressiva: altro che una semplice bella apparenza! Si ha l'impressione che gli oggetti rappresentati si estendano in tutte le dimensioni e in tutte le direzioni. Lo schema della rappresentazione, anche in Van Gogh, segue ancora l'apparenza ottica e prospettica delle cose viste dalla terza dimensione spaziale; ma tutte le forme fanno già vedere una multidimensionalità, che doveva all'inizio sconcertare l'osservatore che cercava di paragonare l'opera di pittura col mondo come l'aveva conosciuto fino a quel momento.

Il secondo passo verso la rottura della tridimensionalità consistette nella distruzione di ogni prospettiva, che permetteva ancora un paragone col mondo esterno come appare all'occhio umano: l'uomo non poteva considerarsi più, davanti a questo nuovo quadro, il dominatore di un piccolo mondo illusionistico. Le linee spaziali non convergono più nel suo occhio; non può più avvertire se stesso, come una volta, al centro della realtà. Questo secondo passo di rottura si è verificato in varia maniera in quasi tutte le moderne correnti dell'arte europea poco prima della Grande Guerra. Il Futurismo, il Cubismo, l'Astrattismo, i *Fauves*, tutti hanno distrutto, in diversa maniera, la visione tridimensionale della realtà.

Sembra che tutto crolli.

Che atteggiamento interiore si deve avere per gustare queste opere?

Non si può più vederle soltanto come a distanza e giudicare la loro verità da un unico punto di vista. Ci si deve immettere all'interno dei colori e delle forme; ci si deve sentire esplodere, estendere dai colori in tutte le direzioni, si deve sperimentare in sé stessi il conflitto delle forme. E questo presuppone una crescita, un aumento di amore nell'uomo, altrimenti l'uomo è travolto dalla forza distruttiva manifestatasi negli ultimi tempi. Un Van Gogh, come tanti altri dopo di lui, è arrivato al suicidio.



Il processo dell'unione progressiva ha portato alla distruzione della realtà tridimensionale, e oggi costringe quasi l'uomo ad uscire da se stesso e a trasportarsi, in un nuovo atto di amore, negli altri uomini e persino negli oggetti del mondo circostante. L'uomo non può più rimanere uno spettatore, a una certa distanza, e così in un primo momento perde ogni orientamento, finché lo ritrova. Questo nuovo orientamento è possibile solo nell'amore. Tutte le energie dell'uomo così si potenziano. Il colore diventa più intenso senza acquistare un'aggressività distruttiva. Le forme plastiche diventano più semplici, più espressione dell'anima la quale libera da ogni oppressione e fa crescere e dà vita. Già si può intravedere questa nuova dimensione dell'amore — chiamiamola così — nell'arte. Non si mette per esempio più l'accento sulla rappresentazione delle singole persone ben individuate ed isolate, ma sulla rappresentazione dell'intensità del rapporto tra di loro. E l'amore è sempre rapporto. Nella loro nuova forma, tutte le cose figurate dall'arte vengono incontro all'osservatore come un dono. E l'amore è dono. La stessa tela o la creta da dipingere o da modellare possono diventare un mezzo per facilitare la reciprocità dell'amore tra l'artista e il suo pubblico. Si ha l'impressione che nell'ultimo tempo, attraverso atroci tormenti, l'amore come reciprocità si fa comprendere dagli uomini come mai prima, e fa loro vedere la realtà in una maniera diversa, in un'altra dimensione. Li fa entrare nelle dimensioni di un nuovo spazio, che è come la compenetrazione di una infinità di spazi tra loro.

Heinrich Pfeiffer