

Marco Furia

# Iconici linguaggi



eBook n. 201

---

Pubblicato da *LaRecherche.it*

[ Letture di 15 celebri dipinti ai confini tra prosa e poesia ]

In copertina

Winslow Homer, “Tre ragazzini in barca”, 1873, olio su tavola, Collezione privata

## SOMMARIO

---

CANALETTO, 1738 – 1739  
BARNET, 1961  
CÉZANNE, 1882  
COURBET, 1874  
CRESPI, 1725  
FATTORI, 1859  
GIORGIONE, 1505 – 1510  
KANDINSKIJ, 1909  
MONET, 1866  
RENOIR, 1881 – 1886  
RUSCHA, 1966  
THIEBAUD, 1962  
VANVITELLI, 1685  
HOMER, 1873  
CARAVAGGIO, 1597 – 1598

NOTE SULL'AUTORE  
COLLANA LIBRI LIBERI [ EBOOK ]  
AUTORIZZAZIONI

*Vedere forse è sognare; ma se lo chiamiamo vedere invece di chiamarlo sognare, allora distinguiamo il sognare dal vedere.*

Fernando Pessoa

## Canaletto, 1738 – 1739

---



Canaletto, “Il Bacino di San Marco, Venezia”, 1738 – 1739, olio su tela, Museum of Fine Arts, Boston, USA

Negli anni 1738 – 1739, Canaletto dipinse “Il Bacino di San Marco, Venezia”.

Sotto un ampio cielo che occupa circa metà della tela, si stendono tranquille acque lagunari solcate da imbarcazioni adibite al trasporto di persone e merci.

La splendida Venezia mostra i suoi monumenti, ma la protagonista del quadro è la laguna.

Il cielo, non privo di nubi, inonda il bacino di una luce limpida e non invadente, tale da indurre a una serena osservazione.

Imbarcazioni di ogni genere percorrono quelle acque, ma il loro moto sembra arrestato da un fulmineo scatto fotografico: la corsa del tempo è costituita da infiniti istanti separati l'uno dall'altro e in sé statici?

Qualcuno potrebbe anche crederlo, tuttavia non è questa idea ad attirare l'interesse di Canaletto.

Il dipinto non emana un senso di fredda, metafisica, eternità, bensì di laborioso movimento: quel brulichio è straordinariamente *vivo* e l'estrema cura dei particolari testimonia di una volontà tesa a *descrivere*, non a sedurre per via di un lucido pensiero divenuto elegante rappresentazione pittorica.

Il Palazzo Ducale, sulla sinistra, sembra guardare con orgogliosa attenzione ciò che avviene e, forse, simile atteggiamento è condiviso dall'alto campanile di San Marco che svetta.

Acqua e cielo occupano gran parte del quadro, ma sarebbero ben poco espressivi in assenza dell'attività dell'uomo.

La natura può partecipare allo sviluppo della società umana senza che, necessariamente, si debbano creare pericolosi contrasti: l'equilibrio non consiste in una rinunciataria inerzia, bensì in un armonioso sviluppo.

Simile a una gondola, il cui scafo è costruito secondo certi canoni al fine di sfruttare, oltre alla forza, il peso del rematore, quella comunità pare regolarsi, con efficace raffinatezza, in maniera aderente a concreti bisogni.

Sappiamo che Venezia era famosa anche per sistemi carcerari particolarmente brutali, nondimeno mi piace supporre che Canaletto preferisse immaginare certe celle *momentaneamente* vuote.

È difficile pensare che un individuo possa commettere gravi reati in un contesto sociale integro, in cui l'armonia si propaga incrementando se stessa.

L'oggetto dell'opera non è il buon governo, è la responsabilità consapevole e operosa, è la generosità di un agire singolo e, contemporaneamente, collettivo.

Un gruppo di persone può definirsi “comunità” soprattutto se, nel suo ambito, è presente una diffusa propensione a condurre l'esistenza *in un certo modo*, secondo atteggiamenti mai dimentichi dell'oggi e aperti a possibili sviluppi futuri.

L'artista, così, interrompe lo scorrere del tempo ma non lo annulla per sempre, poiché l'immagine, nell'occupare un preciso *spazio presente*, è ben lungi dal negarsi a un avvenire implicito nella sua medesima conformazione.

Siamo, forse, dinanzi a un'ottimistica icona, gradevole ma del tutto immaginaria?

Ciascuno è libero di pensare come meglio crede: a me l'elegante concretezza di Canaletto sembra più un richiamo al civile impegno che non allo sterile indugio in un'ingannevole illusione.

Distinguersi come individuo implica riconoscersi quale appartenente all'umano consorzio e viceversa?

Sulla risposta affermativa a suddetto quesito, riposa, a mio parere, la raffinata accuratezza di un dipinto settecentesco che riguarda da vicino anche noi, donne e uomini dell'inizio del terzo millennio.

Barnet, 1961

---



Will Barnet, “Bambina che dorme”, 1961, olio su tela, Smithsonian American Art Museum, Washington DC, USA

Nel 1961, Will Barnet dipinse “Bambina che dorme”.

Il quadro ritrae la figlia dell’artista addormentata con il volto appoggiato nel grembo della madre.

Gli abiti indossati dai due personaggi sono pressoché identici.



Il flusso dei lunghi capelli della fanciulla è interrotto dal braccio destro rivolto verso il capo, mentre le sue gambe sono ripiegate e raccolte.

La madre, seduta con il busto eretto, scalza, mostra un portamento elegante non privo di una certa imponenza.

Su uno sfondo di colore omogeneo, le due donne appaiono come sospese.

Tutto è corporeità: mancano oggetti d'arredamento, suppellettili, ornamenti o monili e le vesti sono davvero sobrie.

Sembra di entrare in contatto con un mondo occupato soltanto da due individui di sesso femminile.

Non c'è posto per altro.

Ci accorgiamo che quell'immagine non rappresenta soltanto l'universo affettivo di un pittore, ma che tende a divenire parte di noi, tanto che lo sguardo, dopo aver indugiato sui contorni e aver acquisito familiarità con la figura, non avverte l'esigenza di spingersi oltre, di scoprire qualcosa di nuovo, bensì d'impegnarsi in un'osservazione contemplativa.

Siamo rapiti da un'intensità capace di trattenerci, d'indurci a non rivolgere gli occhi altrove.

Le forme sono piatte, eppure il dipinto non risulta superficiale.

Elogio della quotidianità?

Non proprio.

È assente qualsiasi forma di enfasi, di richiamo etico o ideologico.

Non siamo al cospetto di un encomio (e nemmeno di uno sterile estetismo), piuttosto siamo di fronte al riuscito tentativo di dipingere una circostanza comune.

Privo di ogni propensione ad assurgere a emblema, quel dipinto *chiama* in maniera assidua, persistente: frutto dell'amore di un padre e marito artista, riesce a coinvolgere anche chi è estraneo.

Ci sembra di conoscere quelle due donne, di avere ascoltato le loro voci e ammirato i loro eleganti gesti.

È difficile dipingere qualcosa che sta sempre sotto gli occhi senza mai divenire scontato, banale, qualcosa che, si vorrebbe dire, è racchiuso nell'immagine.

Ovviamente, i tratti pittorici non contengono nulla, piuttosto, come tutti i segni, possono essere più o meno intensi, più o meno ricchi di un'energia che non è *dentro*, è *con*.

Le forme piatte rendono, nel caso in esame, particolarmente evidente simile aspetto, poiché, povere di articolazioni e dunque ridotte al minimo, pongono l'accento proprio sul carattere essenziale della pittura, ossia sulla sua valenza espressiva.

Dopo aver osservato "Bambina che dorme", scopriamo la nostra scarsa sensibilità nei confronti di taluni avvenimenti in apparenza banali, la nostra sottovalutazione di circostanze a torto ritenute poco significative.

La quotidianità non ha alcun bisogno di elogi, è *già lì* e non chiede encomi che, lungi dall'aumentare i suoi pregi, la appesantirebbero con inutili orpelli.

La quotidianità, insomma, va vissuta appieno e il dipinto di Barnett c'insegna ad apprezzarla.

## Cézanne, 1882

---



Paul Cézanne, “Pere su una sedia”, ca. 1882, olio su tela, Barnes Foundation, Merion, PA, USA

Attorno all’anno 1882, Paul Cézanne dipinse “Pere su una sedia”.

Su una seggiola è appoggiato un piatto contenente sei pere, di cui una, in posizione verticale, appare come sospesa, quasi un’ignota forza la attirasse, con delicatezza, verso l’alto.

Siffatta raffigurazione è, nello stesso tempo, familiare e misteriosa.

Familiare, perché, almeno a prima vista, sembra ritrarre comuni aspetti domestici, misteriosa, per via di una raffinata valenza evocativa che allude a un ineffabile quid.

Gli eduli frutti, così corposi, non hanno un aspetto metafisico, tuttavia l’insieme mostra una fisionomia enigmatica.

Dove si trova quella seggiola il cui ripiano pare ampliarsi, in maniera indefinita, verso destra e verso il basso?

Non è strano che un piatto pieno di frutta sia stato collocato su una superficie su cui, di solito, ci si siede?

Quanto ai cangianti caratteri cromatici delle pere, questi ultimi mostrano sembianze riconoscibili ma non definibili, in senso stretto, quali naturalistiche (per non parlare dei contorni, segnati da appariscenti linee scure).

L'artista, insomma, assieme alla realtà ha reso esplicito un modo originale di vederla.

Sorge, immediato, il quesito: un certo modo di vedere coincide con la realtà *vista in quel modo*?

Soltanto un soggettivismo esasperato potrebbe indurci a rispondere in maniera affermativa a simile domanda.

Un inedito atteggiamento visivo non subentra, bensì si aggiunge, a un altro (o ad altri), poiché il guardare, come l'*essere*, non si esaurisce in un unico schema.

L'occhio umano non è estraneo al resto della persona e, dunque, al suo stare al mondo.

Quelle sei pere *vivono* la particolare esistenza che affiora ogniqualvolta le guardiamo, sicché, pur essendo fissate sulla tela, *non sono sempre le stesse*: cambiano assieme a noi che non siamo mai identici a noi stessi.

Ci pare di rifletterci in esse e quasi di avvertire una loro vegetale lingua segreta a tratti appena comprensibile.

Sostare con occhio attento dinanzi a simile immagine costituisce fecondo indugio capace di restituirci a una dimensione più ampia, più completa: una dimensione in cui ciò che unisce *prevale*, promuovendo l'emergere di un'integrità ricca di vivo fascino.

Non sempre, per meglio comprendere, occorre ricorrere a modelli, rendendo specialistica, per così dire, la nostra

attenzione, poiché talvolta l'empatia è in grado di produrre esiti cognitivi non meno efficaci.

L'estensione della coscienza umana può, come la sedia ritratta da Cézanne, avere nello stesso tempo limiti ma non confini?

Può arricchirsi indefinitamente?

Può, insomma, accogliere entità qualitative che la ampliano sempre di più?

La mia risposta a tale domanda è affermativa e credo che il celeberrimo artista di Aix-en-Provence sarebbe d'accordo, poiché immagini come quella in esame si mostrano quali lineamenti di vivida consapevolezza disponibili a (verrebbe da dire "in attesa di") ulteriore espansione.

Essere pittore, in questo caso, è *soltanto* essere?

Sì, sicuramente.

## Courbet, 1874

---



Gustave Courbet, “Paesaggio con il lago di Ginevra”, ca. 1874, olio su tela, Musée des Beaux-Arts, Besançon, Francia

Attorno all’anno 1874, Gustave Courbet dipinse “Paesaggio con il lago di Ginevra”.

Dinanzi a una piccola e deserta spiaggia, dominata da uno spuntone roccioso, un’elegante barca a vela solca non agitate acque lacustri: sullo sfondo, si erge una scura e compatta catena montuosa.

Dalla veduta emana un senso di tranquillità e, contemporaneamente, d’inquietudine.

Nulla v'è di più calmo di un lago la cui superficie, appena mossa, è attraversata da una silenziosa imbarcazione (anche un altro scafo è ritratto, ma è scarsamente visibile a causa della lontananza): tuttavia, in quelle scoscese rocce che sovrastano la minuscola spiaggia e in quel fondale scuro, non possiamo non scorgere tratti poco rasserenanti.

L'immagine è davvero realistica.

La realtà non si presenta secondo aspetti univoci, bensì per via di lineamenti dissimili, talvolta perfino discordanti, che nel loro assieme caratterizzano una *fisionomia*.

L'aggettivo qualificativo che, di solito, viene assegnato a siffatta fisionomia coglie gli elementi, per così dire, predominanti, tendendo a nascondere attributi considerati secondari.

Nel definire – come ritengo appropriato – l'atmosfera del paesaggio in esame “calma e anche inquietante”, adoperiamo non un solo aggettivo, ma due e, quel che più conta, tra loro contrastanti.

L'artista mostra la realtà nei suoi diversi simultanei aspetti, nondimeno, lungi dall'offerirne una visione parcellizzata o schematica, la rappresenta nella sua complessa unità.

La piccola spiaggia è a un tempo accogliente e desolata, mentre la barca *corre* con enigmatica determinazione: e che dire, poi, di quei monti alti e tenebrosi, protettivi eppure non rassicuranti?

Qualcosa di romantico è presente nel quadro, ma in maniera non assoluta: la *realtà* di “Paesaggio con il lago di Ginevra” è *anche* romantica, non soltanto tale.

Così, nello scafo che si muove rapido e sicuro verso ignota destinazione si potrebbero ritenere presenti limitati caratteri di stampo onirico – surrealista ante litteram.

Insomma, quell'immagine, pur essendo, ovviamente, statica, è in perenne movimento, poiché è sempre in grado di promuovere riflessioni ulteriori: per esempio, sul tema della durata.

È impossibile arrestare lo scorrere del tempo: non esiste altro, dunque, che *il qui e ora?*

Rispondere in modo affermativo alla suddetta domanda non sarebbe corretto, poiché il reale *contiene* anche la sua storia.

Se riconosciamo un albero, una roccia, una barca, una catena di montagne, ciò è dovuto al fatto che abbiamo *fissato* certe immagini assegnando loro un significato, un valore.

Il quadro in esame è *pieno di tempo* perché è *pieno di realtà*.

E la realtà può essere dipinta eppure *non può essere dipinta*.

Essa sembra sfuggire, lasciando dietro di sé una sorta d'aroma non assoggettabile ad alcuna rappresentazione.

Proprio quell'aroma impregna le opere dei grandi artisti e, pur non potendo essere ritratto, diviene in qualche maniera avvertibile.

È l'alito di una vita *persistente* in segni tracciati da esseri umani che hanno saputo comprendere e comprendersi e che, per via di fecondi gesti ricchi di valenza estetica, hanno raggiunto elevati livelli di comunicazione.

Il mondo *esiste*, ma è molto difficile rappresentare con efficacia la sua esistenza: Gustave Courbet riesce in tale ardua impresa esprimendo con mezzi pittorici il senso della realtà.

Il suo paesaggio non si confonde con la vita, ma le si avvicina indefinitamente, invitando l'osservatore a *partecipare*.

L'esistenza, così, attraverso l'immagine, si fa pensiero, emozione, sensazione: o, meglio, *anche* pensiero, emozione, sensazione.





Giuseppe Maria Crespi, “La sguattera”, 1725, olio su tela, Galleria degli Uffizi, Firenze

Nel 1725, Giuseppe Maria Crespi dipinse “La sguattera”.  
In una cucina illuminata dall’alto, una donna, ritratta di spalle, è intenta a lavare le stoviglie.  
Attorno a lei si notano, appesi al muro o appoggiati su ripiani, piatti, paioli e utensili di vario genere.

La luce, intensa e morbida, non assomiglia certo a quella prodotta dal flash di una macchina fotografica: definisce i profili quasi sfiorandoli, ponendo in essere un affascinante realismo intimo.

Tale luminosità sembra svolgere un ruolo quasi autonomo dalla stessa mano dell'artista: ricorda la recitazione di un attore che, nel pronunciare battute non scritte da lui, s'impegna nell'interpretazione, aggiungendo qualcosa di suo.

Dov'era quella luce prima di essere dipinta?

Verrebbe da rispondere: pur non potendo essere vista, da qualche parte esisteva.

Quanto alla donna intenta a compiere un umile lavoro, il suo atteggiamento è composto e decoroso.

La "sguattera" non è priva di dignità.

Il tocco pittorico di Crespi, immune da ogni retorica populista, avvolge l'osservatore come un carezzevole soffio.

Il realismo consiste nel dipingere immagini ben riconoscibili, non di maniera (e, ovviamente, non astratte), ma, soprattutto, nell'infondere in loro quel respiro vitale in grado di renderle non semplici figure.

Quasi trecento anni sono trascorsi dal 1725, eppure quel personaggio e quell'ambiente sono vicini, familiari.

La rappresentazione proposta si riferisce a un'epoca, nondimeno è affrancata dal tempo: è simile a una goccia d'acqua che non si scioglie, a una bolla di sapone che non evapora.

Nonostante la sua delicatezza (anzi, proprio in virtù di quest'ultima), attraversa i secoli.

Come un neonato è tale qualunque sia il momento storico in cui viene al mondo, così il dipinto in esame rinasce ogniqualvolta è osservato.

Il gesto, talora, vale quanto (e più) di una trattazione teorica e, di certo, il quadro di Crespi è anche un discorso sulla pittura, ossia su un'arte la cui *materia* è la luce.

Conscia, senza dubbio, della rilevanza sociologica dell'argomento scelto, ogni pennellata sembra quasi consumare la propria *grammatica* per raggiungere un'immediata comunicazione.

Il linguaggio pittorico può dire molto e anche pochissimo (dipende dall'uso che se ne fa): nel caso in parola, l'artista si mostra propenso a *occupare* tutto lo spazio espressivo che sta al di qua di un certo confine.

È un po' come se quell'immagine cercasse, assieme al pittore, la sua giusta dimensione, consapevole del fatto che, soltanto dopo averla trovata, potrà raggiungere l'equilibrio di una stabile pienezza.

Equilibrio che sarà, perciò, (felice) esito di un'attenta ricerca.

Qualcosa di nuovo, non immemore di ciò che l'ha preceduto, è dunque nato in virtù di una coscienza capace di farsi pittura.

Il dire non segue sempre la via della parola, talvolta opta per il gesto significante, per il segno figurativo che *parla* in silenzio, ma in maniera chiara e precisa.

*Gettare luce sulla luce*, davvero, potrebbe essere il sottotitolo di quest'affascinante quadro.

## Fattori, 1859

---



Giovanni Fattori, “Soldati francesi del ‘59”, 1859, olio su tela, Milano, Collezione privata

Nel 1859, Giovanni Fattori dipinse “Soldati francesi del ‘59”.

Il dipinto rappresenta nove militari, ben equipaggiati, che paiono come sospesi in un indefinito spazio.

Potrebbero trovarsi nel cortile di una caserma, sulla banchina di un porto, su un terreno sabbioso dell’Africa settentrionale o del Medio Oriente: il condizionale è d’obbligo.

Non si notano in maniera precisa le espressioni dei volti (molti, del resto, sono ritratti di spalle), tuttavia la postura dei corpi tradisce un generale atteggiamento d’incertezza.

Un’incertezza che non sembra riguardare il destino di combattenti, bensì l’immediato futuro: l’atmosfera, insomma, è d’attesa.

Quei soldati potrebbero rappresentare l’intero genere umano?

Non propenso alla retorica bellica, Fattori, artisticamente partecipe delle vicende risorgimentali, riesce con quest’opera a dipingere nel militare l’uomo.

Siffatto risultato non è raggiunto per via di una semplice cronaca figurativa, poiché qualcosa d’irreale è presente in quell’enigmatico senso di sospensione.

Si mostra, qui, con immediatezza, uno specifico rapporto tra concreto e metafisico: la sapiente mano dell'artista *narra* in maniera efficace di questi due (opposti?) aspetti facendoli coesistere.

Il *nessun luogo* in cui i militari si trovano esprime il loro comune sentire: interno ed esterno sono distinti eppure intimamente connessi.

Il rapporto soggetto / oggetto non viene messo in crisi, al contrario risulta arricchito: non c'è confusione, bensì comprensione.

Vedere non è possedere e dipingere significa per Fattori rappresentare suggerendo: egli, lungi dal tendere a esaurire l'*argomento*, invita a procedere nella riflessione.

Da dove provengono quei soldati?

Dove sono diretti?

Noi osservatori come ci comporteremmo in simili circostanze?

Vorremmo, davvero, superare i confini dell'immagine, entrare in contatto con i personaggi, chiedere loro precise notizie.

Non siamo in grado di farlo?

Lo stiamo già facendo.

Quelle mute figure si rivolgono a noi e *parlano*: la loro non estraneità pone in essere un dialogo i cui presupposti ci sono ben noti.

Anche noi ci troviamo spesso in uno stato d'incerta attesa e anche il nostro silenzio, come quello dei nove soldatini, può rivelarsi molto espressivo.

È trascorso più di un secolo e mezzo eppure non avvertiamo quell'*iconica esistenza* lontana dalla nostra quotidianità, anzi la

comprendiamo proprio per la sua atmosfera ricca di *disarmata* incertezza.

Una divisa militare, con tutto quello che evoca, è pur sempre un indumento e l'uomo che lo indossa, in ogni modo, *esiste*.

Il Risorgimento, con le sue gloriose battaglie, è, nello stesso tempo in primo piano e sullo sfondo, poiché l'uomo viene colto nella sua complessa interezza senza cedere alla fallace propensione di rappresentare la parte per il tutto.

L'integrità per il nostro artista è imprescindibile modo d'essere e il suo sguardo, davvero, è molto perspicace.



Giorgione, “La tempesta”, 1505 -1510, olio su tela, Gallerie dell’Accademia, Venezia

Tra il 1505 e il 1510, Giorgione dipinse “La tempesta”.  
Due personaggi occupano uno il lato destro e l’altro quello sinistro del quadro: si tratta di una donna, sommariamente vestita, che allatta un bambino e di un uomo che, ritto in piedi, regge un’asta.

Sullo sfondo, oltre una rettilinea passerella, si erge una turrata città.

Il cielo è minaccioso e una saetta squarcia le plumbee nubi.

L'opera possiede una spiccata valenza enigmatica e, legittimamente, potrebbe essere considerata surrealista ante litteram.

L'uomo guarda in direzione della giovane che, a sua volta, rivolge lo sguardo verso gli osservatori quasi a sollecitare il giudizio di questi ultimi a proposito di ciò che vedono.

I due individui sembrano collocati in uno spazio quieto, estraneo all'incombente tempesta.

Inutile interrogarsi sulle ragioni di quella messinscena, poiché il dipinto non fornisce alcuna risposta.

L'uomo osserva la donna che guarda noi, stupiti dalla misteriosa presenza d'ambedue davanti al fondale burrascoso: siamo, forse, al cospetto di una pittorica riflessione concernente l'atto stesso del vedere?

Quando *vediamo*, cosa vediamo veramente?

Qualunque immagine possiede contorni e caratteri oggettivi, ma quello che più contraddistingue la sua *fisionomia* è l'ambito in cui si trova.

In questo caso, simile ambito, davvero sibillino, non è sprovvisto di un'originale atmosfera in grado di catturare il nostro sguardo: l'ambiguità, talvolta, è ricca di un fascino non comune.

Il dipinto lascia ampia autonomia di congettura ma nessun osservatore, credo, può riuscire a sciogliere una volta per sempre l'enigma.

Se non fosse per l'alto valore artistico della raffigurazione e per la capacità comunicativa che va ben oltre il semplice meccanismo



a scatto di una soluzione preconfezionata, potremmo perfino ritenere di trovarci dinanzi a un'immagine tipica di certi giochi enigmistici.

Non ci sono soluzioni perché la vita è *e basta?*

Nonostante i nostri ripetuti e assidui sforzi d'indole logica, scientifica e tecnica siamo, dopo tutto, *ancora lì?*

E, in tal caso: in quale specifico luogo, per quali ragioni e a seguito di quali avvenimenti?

Ancora domande prive di risposta.

Si potrebbe pensare a illusori riverberi di specchi per via dei quali i quesiti rimandano all'infinito l'uno all'altro, se una percepibile tensione non pervadesse il dipinto.

Una tensione che assume l'aspetto di un iconico dire riferito all'incertezza, al continuo essere esposti alle urgenti necessità dell'*esserci* e alla sua stessa fine.

L'artista rappresenta una dimensione esistenziale intima e non saltuaria, consistente nell'inquietudine provocata dall'ineluttabile precarietà dello stare al mondo: l'irrisolvibile enigma, insomma, non è, per il nostro pittore, frangente straordinario, bensì circostanza del tutto naturale, quotidiana.

Soltanto i grandi riescono a dipingere qualcosa che, pur non essendo oggetto in senso stretto, *esiste*: Giorgione, senza dubbio, è tra questi.

## Kandinskij, 1909

---



Vasilij Kandinskij, “Ferrovia presso Murnau”, 1909, olio su carta, Städtsche Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, Monaco

Nel 1909, Vasilij Kandinskij dipinse “Ferrovia presso Murnau”. Un convoglio ferroviario, trainato da una sbuffante vaporiera, attraversa la campagna nei dintorni di Murnau. L’inclinazione dei binari conferisce all’immagine del treno un senso di velocità. I contorni sono poco definiti, ma la raffigurazione non è ambigua: sopra la locomotiva e i vagoni, si vede, sulla sinistra, un gruppo di case che sembrano *osservare* il passaggio del convoglio in mezzo a una (policroma) flora incombente e minacciosa.

Il treno sembra quasi scappare: la sua velocità rende appena visibile il profilo della motrice, mentre il resto è indistinta traccia. Due alti pali segnano i confini tra un artificio tecnologico e una natura che, non potendo porre in essere gesti di repentina ribellione, tende a inglobare la linea ferroviaria.

I pali, in effetti, paiono due sentinelle poste a guardia di frontiere bisognose di attenta sorveglianza (si noti come in fondo, sulla sinistra, i vagoni si distinguano a stento dalla vegetazione).

Tecnica e natura convivono, ma la tregua tra loro è precaria.

Anche il villaggio è frutto dell'opera dell'uomo, tuttavia il suo rapporto con l'esterno è meno conflittuale: i colori di tetti e facciate rispecchiano quelli dell'ambiente circostante senza provocare tensioni.

La strada ferrata, vera e propria ferita aperta, è utile: presto cavalli e carrozze saranno ricordi del passato e agli architetti toccherà progettare stazioni ferroviarie ampie e confortevoli.

L'artista crea un'immagine straordinariamente intensa senza *prendere partito*: il suo precipuo desiderio è quello di tracciare segni ricchi di valore espressivo.

L'espressività, per lui, è tutto.

Il *guardare davvero* non conduce necessariamente a scegliere uno stile di tipo veristico, può anche dare origine, come nell'opera in esame, a tocchi pittorici consistenti nella manifestazione della propria interiorità.

Si tratta di un atteggiamento, nello stesso tempo sconvolgente e coinvolgente, che nei lineamenti esasperati trova una congiunzione tra interno ed esterno capace di farsi voce e grido.

Le fattezze di quella figura sono simili a un vivido idioma e noi, di conseguenza, siamo da esse influenzati quasi fossero frasi di un discorso che desta interesse, che non si può ignorare.

Pur nell'ambito di una tacita osservazione, un dialogo s'instaura, poiché quella persistenza iconica e cromatica emana energie capaci di non lasciar *raffreddare* il nostro sguardo, di non renderlo indifferente, bensì di coinvolgerlo in una rappresentazione che è un mondo.

Dal silenzio – lo sappiamo – sgorga il dire: in questo caso, la muta fisionomia pittorica di “Ferrovia presso Murnau”, se non può considerarsi parola in senso stretto, costituisce senza dubbio aspetto impregnato di senso, di significato.

I linguaggi, talvolta, possono anche essere efficacemente taciti.



Claude Monet, "Femmes au jardin, 1866, olio su tela, Musée d'Orsay, Parigi

Nel 1866, Claude Monet dipinse "Femmes au jardin".

Alla destra di un tronco d'albero, sostano tre figure, due in posizione eretta e una seduta, mentre alla sinistra del fusto, in fondo a un vialetto, una fanciulla protende il corpo in avanti, attirata da certi candidi petali.

Un leggiadro garbo è protagonista di una scena in cui l'amore per la natura e per le sue fragranze primaverili non mostra tracce di leziosaggine.

La delicatezza non va a scapito dell'intensità.

Attraverso uno spazio libero che si apre tra fitte fronde, i tiepidi raggi del Sole illuminano un tratto del vialetto e, in particolare, buona parte dell'ombrellino tenuto aperto dalla ragazza seduta sul prato.

Quel fulgido tocco sembra una nota segnata sul rigo di un pentagramma che dà inizio a una luminosa sinfonia.

Quanto, poi, all'avvenente giovane, colta nell'atto di sottrarre aromatiche corolle a un florido arbusto, è perfino ovvio porre l'accento sulla sua evidente (aggraziata) tensione.

Calpesteremmo l'erba e coglieremmo noi i fiori al suo posto se non pensassimo che il nostro gesto, probabilmente, sarebbe giudicato troppo ardito.

Più tranquilli, gli altri personaggi godono dei colori e dei profumi primaverili.

L'albero innalza rami ricchi di foglie assumendo l'aspetto di un'accogliente tettoia: le sue chiome offrono protezione e invitano alla sosta.

Il vialetto, pur essendo opera dell'uomo, non reca offesa alla natura.

La sua presenza dirada la macchia vegetale in maniera non aggressiva.

Questo dipinto, molto celebre, è stato riprodotto infinite volte su libri, giornali e riviste, nondimeno la sua *fisionomia* è in grado di sorprenderci.

Qualcosa di quella scena è *in noi* e si rinnova senza invecchiare, senza venire mai a noia, qualcosa che ci appartiene intimamente eppure ci sfugge esercita un peculiare fascino.

Per parte nostra, lungi dal voler *trattenere* tale indefinito e vivido quid, desideriamo piuttosto replicare un certo *contatto visivo* e, di conseguenza, un'emozione conosciuta e *sempre diversa*, tendente a coincidere con l'osservazione medesima.

Riusciamo a *sentire* con gli occhi e con tutta la persona.

Ogni confine tra mente e corpo si affievolisce fino quasi a scomparire: le *parti* esistono ancora, tuttavia avvertiamo un'integrità che non consiste nella loro mera somma.

Mentre osserviamo quell'immagine, non distinguiamo tra organi della percezione, apparato cerebrale, tratti culturali e linguistici, *semplicemente ci siamo* e, anche, ci accorgiamo del nostro *esserci*.

Non si tratta di un allucinato distacco, bensì di una comprensione più profonda, di una consapevolezza che emerge e si dispiega, di uno stare al mondo ora più ricco grazie a un'opera pittorica di alto valore.

Davvero, “Femmes au jardin” mostra che l'autentica valenza estetica non è fine a se stessa, ossia che un segno in grado di farsi specifico idioma artistico conserva in ogni modo la propria natura comunicativa.

Monet non si pone il problema di *dire il bello*, bensì di mostrare la via di un bello che aggiunge qualcosa all'esistenza di chi sa apprezzarlo.



Pierre-Auguste Renoir, “Gli ombrelli”, ca. 1881-86, olio su tela, National Gallery, Londra

Tra il 1881 e il 1886, Pierre-Auguste Renoir dipinse “Gli Ombrelli”.

In una giornata d’intensa pioggia, numerosi individui camminano o sostano reggendo il proprio ombrello aperto: soltanto la



giovane donna sulla sinistra e una delle due bambine sulla destra sono esposte alle intemperie.

La bimba più piccola (che, forse, gode della parziale protezione offerta dal parapigioggia della madre) tiene tra le mani un cerchio e la bacchetta utile a farlo correre, mentre l'avvenente giovane (che attira lo sguardo di un barbuto signore) porta con sé una cesta.

Non certo con cesta o cerchio si esce in una giornata simile.

Probabilmente ha smesso di piovere, come suggerisce il gesto della ragazza (di fronte al signore barbuto) intenta a chiudere il proprio ombrello scrutando il cielo (potrebbe, però, essere anche sul punto di aprirlo).

Una delicata valenza enigmatica è presente nell'opera.

Strano oggetto, l'ombrello.

Del tutto dimenticato quando splende il Sole, diviene improvvisamente indispensabile in caso di pioggia: tutti ne possiedono almeno uno.

C'è qualcosa, per così dire, di democratico in un arnese adoperato, alle più varie latitudini, da un altissimo numero di persone.

Anche ai nostri giorni, nonostante l'elevata disponibilità di tessuti impermeabili, difficilmente si rinuncia all'ombrello.

Come non riconoscersi in quell'immagine?

Ognuno di noi ha sperimentato, fin da bambino, la fastidiosa necessità di un attrezzo ingombrante ma efficace.

Gli individui ritratti, tuttavia, sembrano accettare simile, non eccessivo, disagio senza particolare fastidio.

Soltanto due personaggi, la fanciulla con la cesta e la bimba con il cerchio, volgono lo sguardo verso l'osservatore.

Il delicato enigma di cui parlavo sembra avviato a sciogliersi: due personaggi, al contrario di tutti gli altri, si rivolgono verso l'*esterno* come fossero propensi a riconoscere una realtà fuori dal quadro. La folla esiste quale somma di tanti individui e, per quanto possa essere omogenea, non sarà mai in grado di annullare i lineamenti tipici di ciascun soggetto.

L'ambito individuale e quello collettivo non sono necessariamente in contrasto, anzi, possono (debbono) convivere: la singolarità non implica certo, a priori, l'isolamento.

Tra quella moltitudine di ombrelli, una sorta di zoom ante litteram pone l'accento su una circostanza evidente eppure non scontata, illumina un aspetto dell'umana esistenza contemporaneamente specifico e universale, minimo e immenso. Questo *zoom*, così bene adoperato, può davvero condurre a fecondi esiti, poiché induce a riflettere su ciò che siamo e su ciò che, nel rispetto della nostra natura, potremo essere.

Ci comportiamo, in tanti frangenti, come la maggior parte dei nostri simili, ma anche, talvolta, assumiamo atteggiamenti del tutto originali, distinguendoci per spontanea propensione.

Potrebbe esistere la folla senza il singolo e viceversa?

Non si tratta, come si vede nel dipinto, di concetti opposti, bensì di tratti diversi che, lungi dall'annullarsi a vicenda, convivono traendo l'uno dall'altro il proprio significato.

Un *esserci* non falsamente uniforme, ecco quello che Renoir ha inteso ritrarre.



Edward Ruscha, “Standard Station, Amarillo, Texas”, 1966, olio su tela, Collezione privata

Nel 1966, Edward Ruscha dipinse “Standard Station, Amarillo, Texas”.

Sullo sfondo di uno scuro cielo notturno, spicca, con i suoi splendenti colori e i suoi contorni ben definiti, una Standard Station che, come una freccia scoccata da un gigantesco arco, sembra destinata a procedere lungo un’ineluttabile direzione.

Il cielo nero, i contatori che ricordano un piccolo gruppo di militari schierati, l’ampio tetto bianco, i sottili pilastrini rossi, sono dipinti senza sfumature.

Alta, si erge la scritta “Standard”, a ricordare che un appiattente sistema di omologazione ha iniziato, a lesto passo, il suo percorso in tutti gli ambienti e strati sociali.

Il dipinto appartiene al genere stilistico della “Pop art”: in questo caso, in particolare, anziché proporre una raffigurazione tesa a

mostrare in maniera statica (ed emblematica) taluni aspetti della cosiddetta società dei consumi, il pittore offre un'immagine ricca d'intensa valenza dinamica.

Quella "Station" sembra terminare in un punto che si perde nell'infinito del cielo notturno.

Un impianto di distribuzione del carburante, ritratto, anni addietro, dall'evocativo pennello di Hopper, presenta evidenti differenze.

La società nordamericana non era ancora "standardizzata" e la natura selvaggia ai lati della strada incombeva su un'area di servizio quasi somigliante a un umano avamposto.

La stazione di Ruscha sembra, invece, un'astronave lanciata in una corsa sfrenata nel buio dello spazio cosmico: l'essere umano (presente nell'opera di Hopper) non compare e la tecnologia domina su tutto e su tutti.

L'avamposto si è trasformato in un'inquietante riflessione pittorica sugli incerti esiti di un futuro asservito alle esigenze della tecnica.

Stupisce il gesto assolutamente deciso dell'artista.

Egli ha idee molto chiare che, senza indugi o riserve, trasferisce sulla tela.

La sua è una critica definitiva?

Non proprio.

Saremmo, in effetti, al cospetto di una sorta d'estremismo iconico, se quella scritta "Standard", pur seguendo la linea di fuga, non s'interrompesse (come si nota dall'emergere di una minuscola porzione di spigolo sopra il tetto), mostrando non perfetta concordanza nei confronti della folle corsa.

L'uomo, insomma, rende palese la sua non completamente uniforme presenza per via della sua più specifica attitudine: il linguaggio.

Certo, l'aver sostituito il solitario individuo intento a chiudere bottega, dipinto da Hopper, con una semplice scritta, fredda e anonima, mostra, con evidenza, che non secondari mutamenti sono avvenuti nel tessuto sociale degli stati Uniti d'America e, in genere, nel cosiddetto mondo occidentale: nondimeno, accanto a una tecnica sempre più invasiva, l'uomo in quanto tale c'è.

Sarà in grado di dirigere con equilibrata consapevolezza quell'*astronave* o simile *veicolo* sfuggirà al suo controllo?

A questo interrogativo l'artista non risponde.

Non spetta a lui, d'altronde, trovare soluzioni.

Non manca di affidarci, in ogni modo, un'efficace immagine, in grado, con la sua pregnante lucidità, d'indurre ancora oggi a riflettere.

Thiebaud, 1962

---



Wayne Thiebaud, "Slot machine", 1962, olio su tela, Smithsonian Art Museum, Washington

Nell'anno 1962, Wayne Thiebaud dipinse "Slot machine".  
Si tratta dell'immagine di una slot machine meccanica.  
Siamo al cospetto di un realismo ricco di valenza onirica:  
l'osservatore guarda e, nello stesso tempo, sogna.

La “macchinetta mangiasoldi” fa parte della nostra esperienza e sollecita la nostra capacità immaginativa: una raffigurazione come quella di Thiebaud è in grado di stimolare la fantasia.

Possiamo guardare, ma non toccare.

Ciò che è vero per qualunque dipinto assume qui specifica rilevanza.

Viene voglia d’inserire una moneta nell’apposita fessura, tirare verso il basso la leva e confidare in un destino favorevole.

In particolare, l’ornamento consistente in quattro stelle in rilievo, ripetuto tre volte, richiama la nostra attenzione e ci consente di porre in essere una sorta di fanciullesco rapporto con quella macchina.

Se la vincita è lo scopo del gioco, anche certe fattezze esteriori svolgono un ruolo non secondario.

Quell’oggetto non respinge, attira.

Le icone che, dopo un rapido roteare, si arrestano, sancendo l’esito della giocata, fanno parte di un mondo adulto e, contemporaneamente, infantile (le immagini di frutti colorati, campanelle e fiori sono immediatamente comprensibili, familiari).

È come se il dipinto contenesse qualcosa di più di quello che mostra.

Il gioco d’azzardo, attività certo non raccomandabile, è qui presentato in maniera accattivante per via di lineamenti che avvertiamo come imbevuti di sogno.

Nelle sequenze oniriche, i nessi ordinari si allentano fino quasi a sciogliersi, sicché i legami presentano aspetti precari e i normali canoni tendono a liquefarsi, a divenire fluidi.

In questa slot machine sembra abitare, più che il denaro di giocatori poco fortunati, un'innocua ma intensa potenzialità onirica.

Non rischiamo di perdere le nostre monete azionando la leva e provocando la veloce rotazione delle icone, ma possiamo immaginare (vividamente) di farlo.

Il quadro, sotto questo profilo, è esso stesso un gioco.

Si potrebbe far riferimento, con valide giustificazioni, allo stile della "Pop art", ma a me piace pensare al celebre dipinto di Magritte intitolato "Questa non è una pipa": tuttavia, anche se non so perché, non mi sfiora neanche lontanamente il pensiero di fumare la "non pipa" frutto del sorprendente pennello del famoso pittore surrealista, mentre non mi pare estraneo un uso virtuale della slot di Thiebaud.

La fantasia, talvolta, lungi dal costituire fuga dalla realtà, fa parte di quest'ultima.

Anche un papero squattrinato e collerico, creato dai disegnatori della Disney, *non esiste*, eppure, se ne abbiamo seguito alcune avventurose vicende, non si dissolve nel nulla, resta sempre *un po'* con noi.

Forse il nostro artista proprio dalla frequentazione del mondo dei fumetti ha tratto importanti insegnamenti sulla *vita* di un certo tipo d'immagine e sul suo caratteristico, indiscutibile, fascino.



## Vanvitelli, 1685

---



Gaspare Vanvitelli, “L’Isola Tiberina”, 1685, olio su tela, Kunsthistorisches Museum, Vienna

Nel 1685, Gaspare Vanvitelli, olandese di nascita, dipinse “L’Isola Tiberina”.

Si tratta di un’ampia veduta in cui il Tevere si allarga in un limpido specchio.

Sotto un cielo sereno ma non terso, la città di Roma si mostra sullo sfondo e, in corrispondenza dell’angolo destro del quadro, si stende la parte superiore di un (popolato) argine.

La presenza di una lieve corrente è rivelata dal quieto frangersi dell’acqua contro alcuni massi scuri (per il resto, la superficie del fiume è affine a quella di un placido lago).

La luce, chiara e morbida, rende l’ambiente ospitale.

La Tiberina, posta al centro, unita alle sponde da robusti ed eleganti ponti, appare isolata ma non disgiunta dalla città.

Quanto a noi osservatori, vorremmo poter salire su una di quelle imbarcazioni simili a gondole e, raggiunto l’opposto approdo,

guardare verso il punto di partenza per meglio comprendere un *episodio figurativo* che sembra custodire un benevolo enigma.

In nessuna maniera potremmo vivere all'interno di quella pur realistica rappresentazione: siamo in grado di osservarla, non di introdurci in essa.

Ma, forse, le cose non stanno proprio così.

Le pupille sono sprovviste di gambe?

Sì, certamente, tuttavia il fatto che quel panorama sia opera di un valente artista permette alla nostra fantasia di non restare inerte.

Ci sembra, allora, di poter accarezzare il cane che volge lo sguardo verso il Tevere e di poter esaudire il desiderio d'imbarcarci.

L'immagine è carente rispetto alla visione diretta (non si avvertono profumi, rumori, eccetera), ma consente atteggiamenti più liberi: privi di ogni *attrito*, ci muoviamo a nostro piacere.

La finzione toglie qualcosa, ma rende più autonomi.

Indugiare con l'occhio della fantasia è futile trastullo?

No, non lo è, perché l'uomo, per progredire sul cammino della conoscenza, ha estremo bisogno di essere stimolato dalla sua capacità immaginativa.

Questo è il motivo per cui siamo affascinati dalla veduta dipinta dal Vanvitelli e non, per esempio, da una pur utile carta topografica della città di Roma.

L'opera d'arte è una forma di vita che *si aggiunge* e che esiste proprio – si conceda il gioco di parole – in virtù della sua virtualità.

Possiamo sostare su quell'argine come possiamo partecipare alle avventurose peregrinazioni di Odisseo cantate da Omero o

colloquiare in silenzio con il David di Donatello o ascoltare, rapiti, una sinfonia di Beethoven.

Quelle persone ritratte *siamo noi*, pure quelle limpide acque, quelle case e quelle lontane cupole *siamo noi*, poiché un grande pittore ci propone un'*esistenza iconica* permettendoci di viverla in ogni sua parte.

Certo, dai tempi in cui i nostri antichissimi antenati incidavano scene di caccia sulle rocce delle caverne sono trascorsi millenni, ciononostante avvertiamo che l'esigenza di una vita simbolica ci avvicina a loro, riducendo molti secoli a pochi attimi.

Imboccammo, in giorni lontani, la strada di una maggiore conoscenza di noi stessi e del mondo e ancor oggi, accompagnati anche dalle opere degli artisti, la stiamo percorrendo: non sappiamo, con esattezza, quando tale percorso ebbe inizio, ci auguriamo, in ogni modo, che non abbia mai fine.

## Homer, 1873

---



Winslow Homer, “Tre ragazzini in barca”, 1873, olio su tavola, Collezione privata

Nel 1873, Winslow Homer dipinse “Tre ragazzini in barca”.

Un cielo per nulla minaccioso, ma non limpido, si riflette su una tranquilla distesa d’acqua su cui galleggia uno scafo che occupa quasi tutta la lunghezza del quadro: in lontananza si scorgono altre imbarcazioni e, a sinistra, un molo.

La barca, come dice il titolo, ospita tre ragazzini, di cui uno, ritratto di spalle, tiene i remi sollevati sul pelo dell’acqua, mentre gli altri due, seduti sulla prua, paiono intenti a osservare il panorama.

L’atmosfera è quieta.

La luce è filtrata da una diffusa foschia che ne attenua l’intensità (i tre ragazzi, in ogni modo, proteggono capo e viso con cappelli dalle ampie tese).

L'unico remo ben visibile assume l'elegante aspetto di un segmento rettilineo un poco obliquo (l'estremità è fuori quadro). La distesa, riflettendo sulla sua superficie la barca e i suoi occupanti, sembra svolgere il ruolo di un'indulgente protettrice. I tre ragazzi, silenziosi, sembrano assaporare quegli attimi (i traffici, gli affari, simboleggiati dal molo e dagli altri scafi, non li riguardano): troppo giovani per dedicarsi in maniera assidua a laboriosi impegni, sono *ancora liberi* di dirigere lo sguardo a loro piacimento.

Osservano il mondo come fosse un affascinante dipinto o un attraente spettacolo gratuito.

Non si tratta di una vita animale, come dimostrano abiti, cappelli ed evidenti capacità marinaresche, bensì di un *esserci per esserci* che credo tutti abbiano sperimentato durante l'infanzia e la prima giovinezza.

I segni dell'umana tecnica si confondono con quelli della natura e nulla incrina una totalità che pare esistere soltanto per offrirsi alla vista.

Le quotidiane attività e le preoccupazioni di padri, madri, fratelli e sorelle maggiori sono lontane, anzi assenti: il mondo è goduto *perché è*.

Ognuno dei tre personaggi osserva e, nello stesso tempo, è il paesaggio.

Non occorre parlare, è sufficiente percepire con empatia.

Intensa, equilibrata, la sensazione del buono e del bello emerge con affettiva delicatezza ed è del tutto naturale non resisterle.

Perché, da adulti, indugiamo con lo sguardo su certi oggetti, su certi scenari e ripercorriamo con gioia sentieri di campagna lungo i quali camminavamo da bambini?

Perché ritorniamo a passeggiare su quella spiaggia che, con soddisfazione, troviamo poco o nulla mutata e perché quel vicolo, “rimasto proprio com’era”, ci rallegra?

Non si tratta di sterile rimpianto, bensì di desiderio.

Desiderio di un *illuminarsi* di cui, ci sembra, possiamo ancora fare esperienza.

È possibile, forse, sentirci, come allora, *del tutto al sicuro*, non avvertire alcun bisogno ulteriore, *essere lì per essere lì* e nient’altro.

Il mondo impone fatica e lavoro ma, anche, *si offre*, presentando lineamenti in cui il confine tra coscienza e ambiente esterno è davvero labile: quella feconda offerta, nonostante i molti anni trascorsi, è ancora disponibile?

Esiste una *poesia dell’evento* che non necessariamente si esprime per via di parole e che, in sé, non conosce confini spazio – temporali.

Quei “Tre ragazzini in barca”, insomma, siamo noi o, almeno, possiamo sperare di esserlo di nuovo.



Caravaggio, “Canestra di frutta”, 1597 – 1598, olio su tela, Pinacoteca Ambrosiana, Milano

Negli anni 1597 – 1598, Caravaggio dipinse “Canestra di frutta”. Appoggiato su un piano, un elegante cestino pieno di frutti sporge un poco verso l'esterno.

Il dipinto stupisce per la precisa definizione di ogni suo elemento e per una luminosità *esatta* ma non fredda.

Ci sembra di poter staccare qualche chicco da quei grappoli e di poter togliere qualche foglia ormai rinsecchita: ci accorgiamo,

così, di come tale realismo, proprio in virtù della meraviglia suscitata, alluda a qualcosa.

Non siamo al cospetto di uno stile figurativo portato alle sue estreme conseguenze con esiti di tipo quasi surrealista, ma di un equilibrio ancora *tutto al di qua*, anche se non di molto.

Caravaggio non percorre una linea di confine, ma tale linea è, senza dubbio, vicina.

“Canestra di frutta” è un mondo dipinto in una piccola parte che pure lo rappresenta per intero: di per sé il segno artistico, tuttavia, è in grado di mostrare il rapporto tra oggetto e pittura, ma non di spiegarlo.

Una valenza enigmatica non inquietante, perfino dolce, emerge attirando il nostro sguardo secondo la specifica direzione indicata da chi *sa quel che fa*, ossia da chi è a conoscenza della non rappresentabilità di quell’infinito territorio che circonda l’immagine quale immenso campo del possibile.

Di più, che *entra* nell’immagine, divenendo sapiente tocco ricco di fascino, pigmento che *riesce a vivere* e a persistere.

Non siamo dinanzi a un vivido lampo, all’improvviso balenare di una figura, ma a una consistenza corposa e raffinata.

Quei lineamenti sono anche la nostra memoria, il ricordo di essere stati e la speranza di poter essere ancora, sono senza passato, presente e futuro, ossia *parlano* in maniera precisa ma priva di tempo.

Non intendo certo richiamare banali teorie sull’eternità dell’arte, mi riferisco, invece, a una lucente esattezza, simile a un dire che esula da qualunque cronologia.

L’artista dipinge l’attimo elegante e complesso, tracciando sulla tela il segno persistente di un tempo che *non c’è*.



Siamo, forse, dinanzi a una sorta di clessidra senza sabbia o di meridiana senza asta?

No, non direi.

Nell'opera in esame non manca proprio nulla, al contrario *tutto* è concentrato in un oggetto ben definito eppure immenso: è un po' come osservare l'universo raccolto in una piccola sfera e riuscire ad ammirare, contemporaneamente, l'infinità dei suoi sistemi galattici.

Un iniziale sospetto di tendenza all'allucinazione viene subito fugato da un'evidenza figurativa che si radica, suscitando sorpresa, in un dipingere vissuto quale desiderio di riprodurre il reale per mostrarne le illimitate valenze.

La totalità dell'esistere, davvero, può stare in una mela o in un rametto di vite.

“Canestra di frutta” non è una parte di mondo, è il mondo, è il vivido soffio luminoso che attraversa il cosmo e *si deposita* sulla superficie di un fico o di un acino d'uva, permettendo all'*essere* di continuare.

La straordinaria raffinatezza dei tratti pittorici, poi, è come dovuta, poiché ritrae il naturale aspetto di un'affascinante universalità che dal comprendere tutto e tutti non trae la sua ragione, bensì la propria stessa essenza.

Qualunque sia il modo in cui conduciamo la nostra vita, siamo una parte che è anche l'intero: è forse questo l'enigmatico e pregnante messaggio che un grande artista ci ha inviato sul finire del secolo XVI?

A mio avviso, sì.

## NOTE SULL'AUTORE

---



Marco Furia (Genova, 1952), poeta.

Già collaboratore di Adriano Spatola, ha pubblicato:

*Effemeride* (1984), *Mappaluna* (1985), *Arrivano i nostri* (in *Fermenti letterari*, 1988), *Efelidi* (1989), *Bouquet* (1992), *Minime topografie* (1997), *Forma di vita* (1998), *Menzioni* (2002), *Impressi stili* (2005), *Pentagrammi*, con sette grafiche-collages di Bruno Conte (2009), *La parola dell'occhio* (2012), *Scritti echi* (e-book, 2015).

Sue poesie sono apparse su riviste e antologie.

Svolge intensa attività critica.

Ha partecipato a numerose manifestazioni con lettura di propri versi, per alcuni dei quali sono state composte partiture dai musicisti Francesco Bellomi e Roberto Gianotti.

*Silente meraviglia*, plaquette con pensiero visivo di Bruno Conte è stata pubblicata all'inizio del 2009.

Le brevi raccolte *Luminosa sinfonia* e *La vita del silenzio* sono apparse on line su *Fili d'aquilone* ([www.filidaquilone.it](http://www.filidaquilone.it) n. 28 e n. 38).

Sue poesie visive sono state inserite in rassegne internazionali e pubblicate su periodici italiani e stranieri.

È redattore di *Anterem*, di *L'Arca Felice* e di *Il Segnale*, collabora con la rivista giapponese  $\delta$ .

(...)

- 179 [Scritti echi](#), Marco Furia [Poesia]
- 180 [Firenze, foto grafie](#), Roberto Mosi [Poesia e fotografia]
- 181 [Lustrante d'acqua](#), Rosaria Di Donato [Poesia]
- 182 [cartoline intergalattiche](#), Roberto Maggiani [Poesia]
- 183 [Inequilibrio](#), Rossella Tempesta [Poesia]
- 184 [In moto senza casco](#), R. Raieli, D. Cortese, S. Amorese [Poesia, disegno, audio-voce]
- 185 [Adolescenza infinita](#), Rossella Cerniglia [Romanzo]
- 186 [La pace è in fiamme](#), Aa. Vv. [Poesia] – A cura dell'Associazione Exosphere
- 187 [Una cena al Ritz](#), Aa. Vv. [serata di svago e arti varie]
- 188 [Sul mare](#), Giovanna Iorio [Poesia]
- 189 [Sorsi](#), Franca Alaimo [Poesia]
- 190 [Il versante vero](#), Annamaria Ferramosca [Poesia]
- 191 [Vecchi corpi](#), Gabriella Maletti [Poesia]
- 192 [La piccola fumisteria trascendentale](#) – Calendario 2016
- 193-VR01 [Bitume d'intorno](#), Luca Ariano, [Poesia] (a cura di Enea Roversi, in collaborazione con Versanteripido.it)
- 194 [Nuove poesie](#), Franco Buffoni [Poesia]
- 195 [Oltre il varco di notte](#), Giovanni Baldaccini [Poesia/prosa/immagini]
- 196 [abbedarj paralleli](#), Giovanni Campi, [Poesia] (a cura di Enea Roversi, in collaborazione con Versanteripido.it)
- 197 [Premio Il Giardino di Babuk – Proust en Italie](#), 2016, Aa. Vv. [Poesia e Narrativa]
- 198 [Finestra d'Italia](#), Simone Consorti [Poesia e fotografia]
- 199 [Vagheggiando Itaca](#), Mariolina La Monica [Poesia]
- 200 [I cento martiri di Salamina](#), Cristina Vidal Sparagana [Poesia]

## AUTORIZZAZIONI

---

Questo libro elettronico (eBook) è un *Libro libero* proposto in formato pdf da *LaRecherche.it* ed è scaricabile e consultabile gratuitamente.

Pubblicato nel mese di maggio 2016 sui siti:

[www.ebook-larecherche.it](http://www.ebook-larecherche.it)

[www.larecherche.it](http://www.larecherche.it)

eBook n. 201

Collana a cura di Giuliano Brenna e Roberto Maggiani

Per contatti: [ebook@larecherche.it](mailto:ebook@larecherche.it)

[ Senza l'autorizzazione dell'autore, è consentita soltanto la diffusione gratuita dei testi in versione elettronica (non a stampa), purché se ne citino correttamente autore, titolo e sito web di provenienza: [www.ebook-larecherche.it](http://www.ebook-larecherche.it) ]

\*

L'autore, con la pubblicazione del presente eBook, dichiara implicitamente che i testi da lui proposti e qui pubblicati, sono di propria stesura e non violano in nessun modo le leggi sul diritto d'autore, e dà esplicito consenso alla pubblicazione dei propri testi, editi e/o inediti che siano, in esso contenuti, pertanto solleva *LaRecherche.it* e relativi redattori e/o curatori da ogni responsabilità riguardo diritti d'autore ed editoriali; se i testi fossero già editi da altro editore, l'autore dichiara, sotto la propria responsabilità, che i testi forniti e qui pubblicati, per scadenza avvenuta dei relativi contratti, sono esenti da diritti editoriali, o, nel caso di contratti ancora in corso, l'autore dichiara che l'editore, da lui stesso contattato, consente la libera e gratuita pubblicazione dei testi qui pubblicati.