

Mary Acton, un invito allo sguardo

di Riccardo Falcinelli

Chi provasse a visitare la National Gallery di Londra in una qualsiasi mattina feriale, si troverebbe circondato da ragazze e ragazzi che disegnano di fronte ai quadri; studenti di tutte le età: dell'asilo, delle elementari, delle superiori e del college. In Inghilterra, da almeno un secolo, la comprensione dell'arte è una faccenda pratica: si va al museo anche per disegnare, perché si è persuasi che copiando si impari a osservare; e l'attenzione è lo strumento principe per accedere alle questioni figurative. Del resto, un dipinto è una superficie lavorata, non è una frase; e dunque agire in prima persona è un buon modo per entrarci dentro. Non ultimo, questo tipo di attività stimola domande che un approccio meramente verbale non innescherebbe. Insomma, per gli inglesi capire un quadro è qualcosa che si fa, non qualcosa su cui si studia e basta.

È difficile riscontrare qualcosa di simile nella scuola italiana, a parte qualche raro caso dovuto alla libera iniziativa dei docenti. Da noi andare al museo a disegnare non rientra nelle direttive ministeriali; e se i ragazzi vengono portati a una mostra, di solito stanno in piedi in silenzio ad ascoltare una guida che racconta loro fatti storici oppure aneddoti. Non c'è nulla di male, certo, ma da noi tutta l'arte finisce per essere studiata come storia o come letteratura: la comprensione filologica e critica è predominante, e così il «fare» viene sempre dopo, o non viene mai.

Tuttavia se si vuole capire un dipinto è utile porsi domande che si muovono in parallelo alla filologia: bisogna sforzarsi di entrare nella mente dell'artista e, per farlo, è necessario mettersi prima di tutto nel suo occhio, nella sua mano, nel suo corpo, ovvero nel suo modo di usare lo spazio. Ora, è chiaro che se un bambino delle elementari si mette davanti a Tiziano e lo ricopia, non sta certo apprendendo nulla dei problemi del «Ritratto di Stato» nel XVI secolo (di cui Tiziano è maestro), sta però imparando a vedere e «vedere» è la propedeutica fondamentale alla comprensione artistica.

Per ragioni simili e opposte, chi si limita ad approfondire i problemi del ritratto di stato sul piano storico e politico, non è detto che sia poi in grado di vedere davvero cosa ha di fronte. Un dipinto, infatti, non è soltanto un documento storico, è soprattutto un oggetto, un particolarissimo tipo di oggetto, con un suo uso, un suo tempo e un suo modo di coinvolgere esteticamente chi lo guarda. Il piacere estetico è cruciale nella didattica e dovrebbe venire prima dei fatti storici e critici, specie con i più giovani, anche perché solo chi si diverte può davvero imparare. Ma torniamo in Inghilterra.

Il libro che state per leggere è un testo decisamente inglese; e non mi riferisco alla nazionalità dell'autrice, quanto al suo approccio: vi si ritrovano quell'attitudine pratica e quel piglio concreto che caratterizzano gli aspetti più brillanti dell'editoria anglosassone. Basti pensare a due classici, regolarmente ristampati, come la *Storia dell'arte* di Ernst Gombrich o *Ways of Seeing* di John Berger (che nasceva, tra l'altro, come trasmissione televisiva per la BBC); o si pensi al compendio di *Storia della filosofia* di Bertrand Russell o ancora ai libri per ragazzi curati da Marie e Otto Neurath e incentrati su un sistema di infografica che fosse sia informativo sia divertente. Si potrebbe andare avanti a lungo. La caratteristica di tutti questi libri è che sono stati scritti da grandi studiosi, intellettuali, filosofi e non da meri divulgatori, col risultato che non ci troviamo di fronte a opere di semplificazione, bensì a sistemi che insegnano a pensare. Non a caso i testi di Gombrich e di Berger hanno avuto accesso anche alle aule universitarie come viatici eccellenti per gli studenti neofiti. L'autrice di *Guardare un quadro* non è da meno. Mary Acton è stata direttrice del corso di *Storia dell'arte* dell'Università di Oxford, e ha scritto due bestseller come *Learning to Look at Paintings* (ossia il libro che avete fra le mani) e *Learning to Look at Modern Art*, esempi perfetti della suddetta abilità di introdurre a questioni complesse chi è alle prime armi. L'editoria inglese, difatti, non si concentra sulla divulgazione di nozioni, ma su qualcosa di più complesso: rende accessibile un sapere alto per chi vuole approfondire o cominciare ad approfondire. In altre parole l'approccio inglese consiste nel divulgare non le nozioni, ma il metodo. In Italia, al contrario, la divulgazione è stata quasi sempre prossima all'intrattenimento giornalistico, rivolta perlopiù a un pubblico non specialistico e quindi un po' banale. Oppure c'era sul fronte opposto il manuale di Giulio Carlo Argan, rivolto apertamente alle scuole, ma che finiva per esprimersi in un italiano involuto ed esoterico. Forse soltanto *Saper vedere*

l'architettura di Bruno Zevi si è avvicinato alle virtù dell'editoria inglese, complice soprattutto il talento scrittoria dell'autore, decisamente al di sopra della media nazionale.

Per capire meglio in cosa consista la concretezza di Mary Acton, vale la pena seguire il modo in cui procede e l'ordine del discorso. L'autrice ci mette subito in guardia: il fatto che il soggetto di un quadro sia riconoscibile può rivelarsi un ostacolo, perché ci concentriamo sul «cosa» vediamo e finisce per sfuggirci il «come». Un dipinto – spiega Acton – è sempre il «come è fatto» di un certo tema o significato. Al soggetto è perciò giusto dedicarsi, ma non subito. Il libro, non a caso, apre su uno dei nodi più complessi e dibattuti delle teorie estetiche interne alla pittura: la composizione, ossia «lo scheletro, la spina dorsale dell'opera», per usare le parole dell'autrice; la composizione è la maniera in cui è occupato lo spazio della tela, i rapporti tra pieno e vuoto, tra verticalità e orizzontalità. In un quadro, infatti, lo spazio è almeno di due tipi, o forse sarebbe più corretto dire che quando diciamo «spazio» ci riferiamo con uno stesso termine a due concetti distinti. C'è uno spazio fisico, tangibile – ossia la superficie concreta del quadro (che sia tela, tavola, muro) e che viene agita dall'artista ricoprendola di segni e colori –; c'è poi lo spazio raffigurato mediante sistemi strutturati, come la prospettiva lineare o con giustapposizione di piani, come accade in molta pittura moderna non necessariamente figurativa. Questa seconda specie di spazio è una costruzione illusoria: la simulazione di una terza dimensione che va oltre il piano: è una finestra – come l'aveva battezzata Leon Battista Alberti – che apre su un al-di-là, di cui la cornice è il varco di ingresso. Da qui si possono raggiungere effetti di puro trompe l'oeil: è il caso dei soffitti affrescati che mostrano aperture sconfiniate: nuvole, cieli, paradisi. L'interesse per questo tipo di illusione è il cuore della stagione rinascimentale e barocca, una passione che l'arte del xx secolo ha coltivato in maniera minore, più interessata allo spazio reale, ma che nondimeno continua a essere centrale in altri contesti creativi: si pensi alla realtà virtuale o a tutte le modellazioni 3d fatte al computer, come quelle dei cartoni animati.

Tutt'uno col problema dello spazio è poi quello della forma: la nostra mente – come hanno provato molti studi di psicologia sperimentale – costruisce la sensazione di profondità partendo dagli effetti chiaroscurali generati dalle ombre: in altre parole, un cerchio ci appare una sfera attraverso un uso sapiente della sfumatura. La scelta di assecondare questa predilezione psicologica (o di

rifiutarla) è un modo preciso di rapportarsi alla realtà; modo che produce stili altrettanto precisi, riconoscibili, distinti. Tanto per fare due esempi in contrasto: i volumi evocati mediante chiaroscuro sono il cuore del lavoro di Leonardo da Vinci in cui le cose sono imbevute della luce e dell'aria; mentre il rifiuto del chiaroscuro è la cifra di Roy Lichtenstein che riduce tutto a un contorno da fumetto, dove il retino tipografico contribuisce a smaterializzare la forma, rendendola astratta. Non è esclusivamente una faccenda di illusionismo, il chiaroscuro, se marcato, può creare effetti di grande drammaticità: si pensi al luminismo di Caravaggio. In maniera simile il colore contribuisce a costruire effetti di tensione, suggestione e coinvolgimento emotivo. Solo a questo punto – dopo averci fatto entrare nel quadro attraverso lo spazio, la forma, il tono e il colore – Acton introduce il soggetto.

Da quanto siamo venuti raccontando, appare evidente che l'autrice è modernista: la possibilità di guardare a un dipinto barocco o medievale attraverso i suoi valori formali è infatti un indubbio portato dell'ultimo scorcio dell'Ottocento. Si racconta che Monet, 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. Per non dire della proverbiale affermazione di Cezanne: «Dipingo una testa come fosse una porta». E da qui all'astrattismo il passo è breve. È stata infatti l'esperienza delle avanguardie novecentesche a farci apprezzare gli aspetti plastici e compositivi per il piacere del loro movimento, a prescindere dal soggetto. Idea riassunta in un'altra fulminante e proverbiale battuta di Maurice Denis, prontamente citata da Acton: «Ricorda che un quadro prima di essere un cavallo da guerra, una donna nuda o un qualche aneddoto è, prima di tutto, una superficie piana coperta da colori sistemati in un certo ordine». Tuttavia è una strada non priva di rischi.

Questo tipo di approcci hanno infatti spesso ingenerato il timore di finire nelle secche del purovisibilismo: ossia valutare gli aspetti formali delle opere come strutture autosufficienti, avulse dal contesto e dalla storia (si tratta tuttavia di derive epigonali che non erano presenti, per dirne uno, in Focillon). Del resto, qualsiasi approccio alle immagini che pretendesse di essere unico ed esaustivo finirebbe prima o poi per rivelarsi un binario morto. La forma da sola non spiega tutto dell'arte; né possono preten-

derlo le analisi semiotiche o iconografiche, né la storia sociale, né la filologia o la psicanalisi, né la psicologia della percezione o lo strutturalismo. Ovvero, se di fronte a Botticelli guardiamo solo gli aspetti plastici finiamo per trattarlo come una carta da parati; e, allo stesso tempo, se ci concentriamo solo sull'iconografia ci ritroviamo a interpretarlo senza «vederlo». Il punto è che nelle opere figurative i significati e le forme sono come i due lati di un foglio di carta: aspetti indisciungibili di un'unica cosa. La comprensione della pittura deve perciò consistere in un assedio alle opere da più fronti, con la storia sempre sul fondo. E risiede qui, forse, la migliore virtù di Acton: anche se le analisi vengono condotte sulle forme e sui loro usi, non c'è mai formalismo, perché la storia è sempre presente come garante di senso. Acton sa bene che un certo contrasto, una certa scelta lineare o compositiva è possibile solo in certe circostanze delle vicende umane: e dunque imparare a capire le forme è un preambolo per capire la storia.

È significativo che Acton dedichi spazio all'osservazione del disegno. Questo, difatti, svolge ruoli diversi: può essere il bozzetto preparatorio per un'opera più complessa, o può vivere di vita propria, risolto e compiuto in sé. Imparare a guardare i disegni ci aiuta ancora meglio a entrare nei ragionamenti degli artisti e a comprendere come la creazione figurativa sia, ancora prima che la produzione di opere, un processo durante il quale accadono delle cose che lasciano una traccia visibile nel quadro finito.

Ma torniamo da dove eravamo partiti. Non ci troviamo di fronte a un testo di svago – non è una forma di intrattenimento dissimulato – quanto piuttosto a un viatico per approfondimenti futuri. Acton non ignora che gli studenti che iniziano un percorso di studi artistici, che sia storico oppure pratico, si trovano all'università sprovvisti dei necessari strumenti di analisi e decodifica, perché il più delle volte si dà per scontato che certe capacità siano già state acquisite o siano addirittura spontanee. Il sistema scolastico prevede infatti dei rudimenti estetici per i ragazzi più giovani – quella che da noi è l'educazione artistica nella scuola secondaria – e poi un balzo diretto dentro le questioni storico-critiche. Ma la domanda rimane, anche da adulti: come si guarda un dipinto? Da dove si comincia? Se si segue con attenzione il metodo messo in campo da Acton, emerge tra tutti uno strumento fondamentale: il confronto. Che si tratti di questioni spaziali, tonali o del trattamento di un certo soggetto è il raffronto, l'osservazione sinottica che ci mette nelle condizioni di vedere davvero. Ad esempio, una domanda

come «Dove sono le linee principali che organizzano un quadro?» può suonare astratta e sfuggente, ma se la poniamo di fronte a due opere precise affiancandole, come un Paolo Uccello e un Jacques-Louis David, ecco che tutto appare chiaro. Il confronto rende subito evidente di cosa si sta ragionando, anche perché le domande da porsi non sono sempre ed esclusivamente interne alle opere. Altrettanto importante è chiedersi come i quadri funzionano, come li usiamo. Ovvero, una volta al museo, qual è la posizione che abbiamo nei confronti della tela? È più o meno grande di quanto ci aspettavamo prima di vederla? Tanto più che oggi la nostra esperienza delle opere è sempre mediata (e preceduta) dalla conoscenza tramite qualche tipo di schermo, in primis quello del telefono.

In conclusione Acton ci mette nelle condizioni di ragionare non soltanto sulla pittura in sé, ma sulla nostra esperienza con la pittura. In questo senso il volume è squisitamente britannico: la sua divulgazione non si rivolge ai fatti, ma al metodo. In altre parole l'oggetto della spiegazione non è il quadro, bensì il guardare come atto culturale. Non a caso il titolo inglese contiene la parola «learning», ossia come *imparare* a guardare la pittura. Acton è convinta che guardare non sia un talento, ma una abilità – ossia una *skill* – che si può e si deve allenare. Anche per questo l'arte è qualcosa di pratico. Così come può esserlo la contemplazione di quadro, con un po' di impegno.