

Percezione Sottile

L'entrata negli stati di Coscienza Ispirata attraverso la
copia dal vero in disegno e pittura

Simone Casu



ES.TE.TRA.
istituto di arte trascendentale



Quest'opera è pubblicata sotto una licenza Creative Commons
La licenza è disponibile all'indirizzo: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/deed.it>
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia

Tu sei libero



di riprodurre, distribuire, comunicare al pubblico, esporre in pubblico, rappresentare, eseguire e recitare quest'opera

Alle seguenti condizioni



Attribuzione. Devi attribuire la paternità dell'opera nei modi indicati dall'autore o da chi ti ha dato l'opera in licenza e in modo tale da non suggerire che essi avallino te o il modo in cui tu usi l'opera.



Non commerciale. Non puoi usare quest'opera per fini commerciali.



Non opere derivate. Non puoi alterare o trasformare quest'opera, né usarla per crearne un'altra.

Ringraziamenti

Tutta la ricerca del metodo Espressione Tecnica Trascendenza non sarebbe stata possibile senza il gruppo di studio che ha permesso una gran numero di sperimentazioni dal 2005 al 2008. Vorremo citare Diego Camisoli, Enrico Campagna, Luca Di Figlia, Sara Leonelli, Susanna Naldini, Irina Kalovnjaja, Eros Tetti, Natalia Tsigler, Marco Venturi, Sissetta Zappone, Manuela Zumstein.

Hanno contribuito in gran parte alle ricerche come ispiratori e destinatari delle molte scoperte anche tutti gli allievi del Centro Umanista di Espressione Artistica operante a Firenze dal 1998 al 2006, a cui vanno la nostra riconoscenza e affetto.

Inoltre un grazie di cuore ai revisori concettuali del testo Daniel Alvarez, Vito Correddu, Gennaro Cucciniello e Alessandra Fartoni.

Premessa

In questo studio bibliografico e di campo vogliamo rimarcare l'importanza del proposito creativo del pittore e dell'artista in generale, nella percezione della realtà.

L'interesse è di riscattare modalità di ispirazione della coscienza nell'osservazione del vero e del mondo, in particolare nella copia disegnata o dipinta. La nostra tesi è che attraverso una particolare forma di percezione, che definiamo sottile, si possa entrare in uno stato, o meglio una struttura di Coscienza Ispirata.¹

Nelle teorie della percezione, non viene quasi mai presa in considerazione l'intenzionalità

dell'artista e si parla di percezione come fatto oggettivo, fisiologico o psicologico, per noi ciò che si impone nella percezione è sempre l'azione strutturatrice della coscienza, che nella percezione dell'artista si fa evidente e tangibile.

Questa percezione alterata, che definiamo Percezione Sottile (PS)², è fondamentale per alcuni artisti³ che usano la realtà copiata come referente per le proprie opere. È il loro guardare in un certo modo che innesca l'ispirazione. L'osservazione del mondo in questa speciale modalità è quindi la principale via di entrata agli stati di ispirazione.

Simone Casu

contact@estetra.org

Attigliano 15 agosto 2015

1. Vedi voce nel Glossario a fine testo.

2. Vedi voce nel Glossario a fine testo.

3. Nel nostro sito www.estetra.org e nelle varie pubblicazioni che troverete in bibliografia, definiamo questi artisti "trascendentali" per varie caratteristiche che li contraddistinguono. In sintesi, l'artista trascendentale cerca attraverso la sua arte e la sua vita di cogliere e vivere gli elementi spirituali che incontra nel suo percorso, approfondendoli e cercando in qualche modo di rappresentarli per i posteri. Gli artisti "immanenziali", sono quelli che inseguono le mode, il successo e il denaro. È difficile incontrare artisti di successo e di mercato che si sono mantenuti coerenti con la propria direzione spirituale. Non è raro che alcuni abbiano rinunciato alle false ricchezze per continuare a creare senza corruzione. È molto frequente che alcuni, che hanno ottenuto un certo riconoscimento per i sinceri e profondi valori espressi, si siano venduti corrompendo la loro arte e la loro direzione mentale. Questi ultimi rinunciano a seguire i segnali profondi nel momento in cui questi divergono dalle richieste del mercato.

Sommario

| | | | |
|---------------------------------------------------------------------|----|------------------------------------------------------------------|-----|
| Premessa | 3 | 5. Esempi di Percezione Sottile nella filosofia | 85 |
| Sommario | 5 | Platone | 89 |
| 1. La Percezione Sottile | 7 | Note sul contesto storico e sociale | 89 |
| 2. Esperimenti e studio sul campo | 25 | Note sul contesto biografico | 89 |
| Altre testimonianze | 32 | Commento ai testi | 90 |
| Rassegna fotografica dei risultati ottenuti | 34 | Bibliografia | 94 |
| 3. Percezione Sottile e Spazio di Rappresentazione | 47 | Plotino | 97 |
| Spazio di Rappresentazione e di Percezione | 49 | Note sul contesto storico e sociale | 97 |
| Paesaggio e realtà | 52 | Note sul contesto biografico | 97 |
| Comunicazione tra spazi attraverso l'intenzionalità | 55 | Commento ai testi | 99 |
| Fusione tra spazi attraverso l'intenzionalità | 56 | Bibliografia | 102 |
| Fusione tra spazi nella Percezione Sottile | 59 | Johann Wolfgang Goethe | 105 |
| Lo Spazio di Creazione | 60 | Note sul contesto storico e sociale | 105 |
| Cosa non è Spazio di Creazione | 62 | Note sul contesto biografico | 106 |
| Il Desiderio Creativo | 64 | Commento ai testi | 107 |
| Bibliografia | 66 | Bibliografia | 110 |
| 4. Lo sviluppo della Percezione Sottile | 69 | Sintesi Percezione Sottile nella Filosofia ... | 113 |
| Ampliamento dello Spazio di Rappresentazione | 72 | 6. Esempi di Percezione Sottile nella pittura | 117 |
| Azione diretta sulle Rappresentazioni | 73 | Leonardo Da Vinci | 123 |
| Passi del lavoro | 75 | Note sul contesto storico e sociale | 123 |
| Preparazione dello Spazio di Rappresentazione | 75 | Note sul contesto biografico | 124 |
| Tecniche di Percezione sottile | 77 | Commento ai testi | 125 |
| Valutazione del lavoro | 78 | Desiderio Creativo | 125 |
| Sintesi Percezione Sottile | 81 | Percezione Sottile | 127 |
| | | Animare l'opera d'arte | 130 |
| | | Bibliografia | 135 |
| | | Claude Monet | 137 |
| | | Note sul contesto storico e sociale | 137 |
| | | Note sul contesto biografico | 140 |

| | | | |
|------------------------------------------|-----|--------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Commento ai testi | 141 | Pittura calligrafica cinese | 165 |
| Desiderio Creativo | 141 | Note sul contesto storico e sociale..... | 165 |
| Percezione Sottile | 142 | L'arte come meditazione..... | 166 |
| Animare l'opera d'arte | 144 | La copia dal vero..... | 167 |
| Bibliografia..... | 146 | Bibliografia..... | 173 |
| Vincent Van Gogh | 149 | Sintesi Percezione Sottile nell'Arte | 175 |
| Note sul contesto storico e sociale | 149 | Conclusioni. La Percezione Sottile e l'entrata nello stato di Coscienza Ispirata | 179 |
| Note sul contesto biografico | 149 | Glossario di alcuni termini..... | 183 |
| Commento ai testi | 152 | Bibliografia generale..... | 187 |
| Desiderio Creativo | 153 | L'autore | 189 |
| Percezione Sottile | 156 | | |
| Animare l'opera d'arte | 160 | | |
| Bibliografia..... | 162 | | |

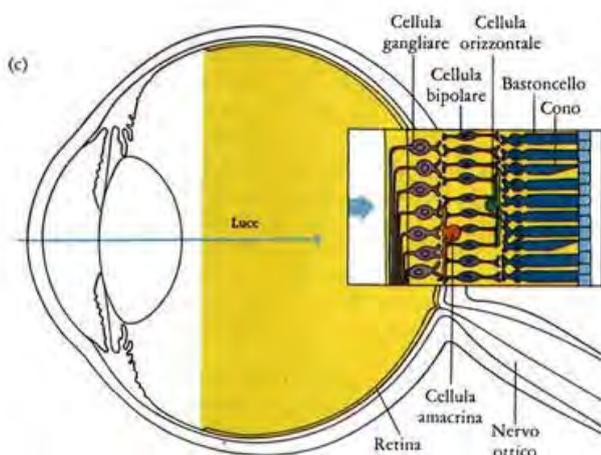
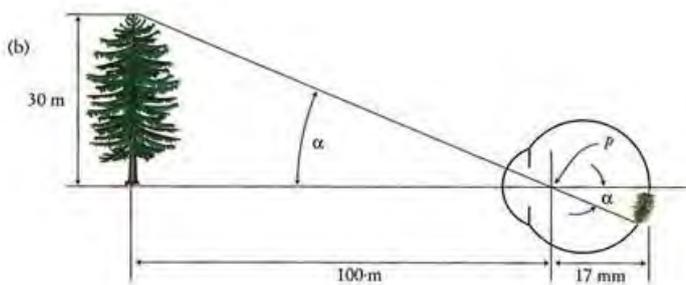
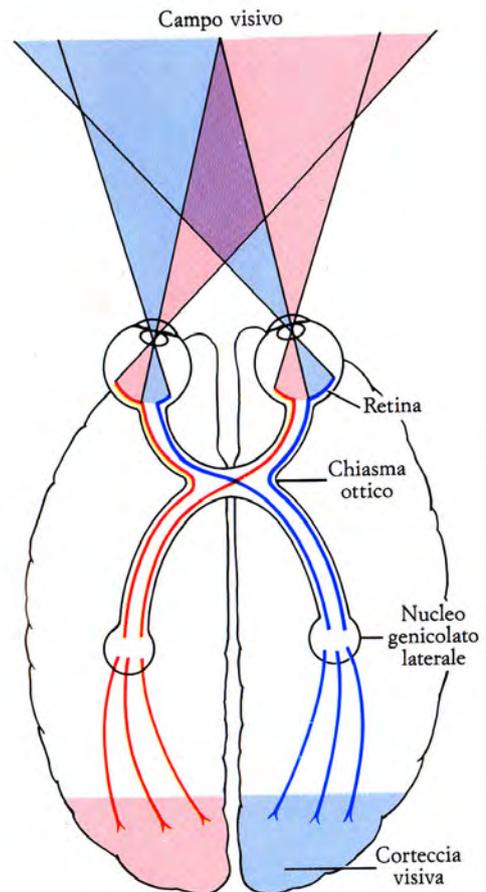
7

Capitolo

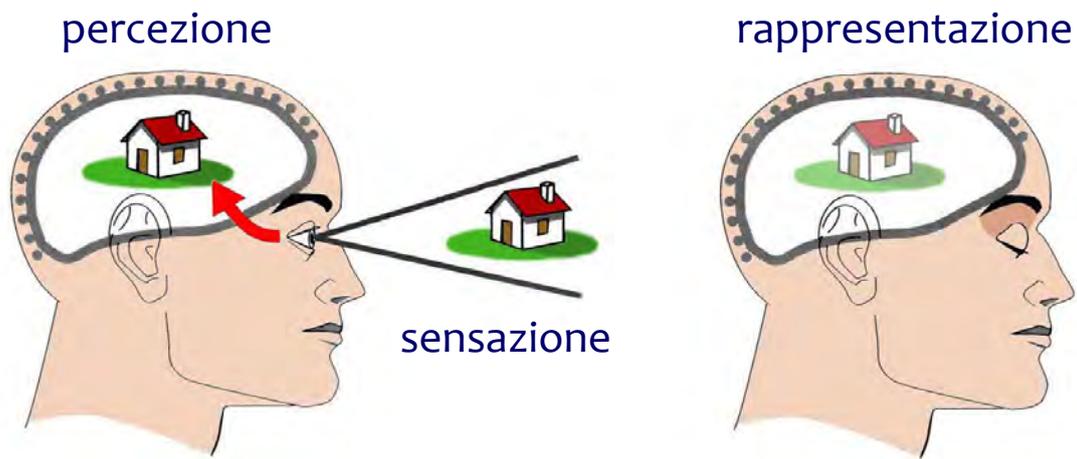
La
Percezione
Sottile



In questi ultimi decenni è stato dedicato molto interesse all'organo della visione e alla funzione del cervello nella codificazione dei segnali luminosi. Ciò ha portato sostanzialmente a comprendere che la visione è cosa assai più complessa della più semplice meccanica dell'occhio, il cui funzionamento ha ispirato gli apparecchi fotografici.



Ciò che non si riesce a spiegare con la fisiologia e la neurologia della visione sono tutti quei fenomeni di partecipazione attiva nella costruzione della realtà osservata. Un esempio classico è costituito dalla percezione negli stati alterati di coscienza in preda a forti emozioni in cui il mondo e gli spazi si presentano in modo insolito. Dobbiamo quindi distinguere la **sensazione**, ossia i dati che arrivano ai sensi, dalla **percezione** che è il particolare modo della coscienza di strutturare questi dati. In uno stato di confusione o di pericolo si osservano elementi che altrimenti non sarebbero visti svolgendo le normali attività quotidiane. Da queste osservazioni ci rendiamo conto che il sistema di percezione si avvale dei sensi e dell'elaborazione del cervello ma è la coscienza nella sua totalità che li va strutturando.



Alla coscienza non arrivano solo i dati dell'organo della vista e del cervello che li elabora, ma tutto l'insieme degli stimoli prodotti dagli altri sensi esterni e interni, e non solo: un ruolo fondamentale è giocato dalla memoria e dall'interesse o aspettativa che ci muove in quella percezione che è sempre attiva e mai passiva.

Il guardare non è quindi un atto biologico e naturale ma intenzionale in cui la coscienza si

dirige verso la scoperta di ciò che in gran parte già sa e si aspetta e verso ciò che ancora non capisce e solo intuisce.

Per questo si può osservare la realtà in tanti modi diversi: un falegname che entra in una casa non osserverà con lo stesso interesse ciò che osserva un muratore.

E l'artista come osserva?

Alvaro Castagnet, Vista aerea (2010) acquerello



La percezione visiva è solitamente orientata dall'esigenza di riconoscimento di tutti quegli elementi necessari alla sopravvivenza biologica e sociale, mentre l'osservazione nell'arte si attiva a partire da altre esigenze non strettamente relazionabili con la sopravvivenza. Per questo motivo l'artista sviluppa in ampiezza e in profondità i propri organi di senso relativi al canale espressivo usato, principalmente visivo-tattile (arti visive), uditivo (arti musicali e teatrali) e cinestesico (arti motorie).

Vediamo alcune differenze tra il modo di percepire comune e artistico. Osservo il volto di una persona, la mia prima necessità quotidiana è riconoscere chi mi trovo davanti e poi, eventualmente, capire come sta. Se è un estraneo e ho un qualche timore per gli sconosciuti, osserverò se il suo viso è cordiale o minaccioso, ma in nessuno dei due casi mi metterò a osservarlo per un'ora nei minimi

particolari. Ma questo è ciò che sarei costretto a fare se lo volessi ritrarre.

Quindi, la prima grande differenza tra lo sguardo d'artista e quello comune è data dal tempo che dedichiamo all'osservazione per cogliere le forme delle cose, le loro linee e inclinazioni, le ombre e le luci e infine, se lo volessi dipingere, il colore.

Eppure questo non è sufficiente per fare di me un artista trascendentale (AT) al massimo posso diventare un abile artigiano. Certo lo diventerò se valuterò con la critica della copia eseguita l'esattezza dei valori riprodotti, mentre con l'autocritica osservo il livello di concentrazione e di attenzione, così vado sviluppando strategie per giungere a soddisfare la mia aspettativa, che è quella della somiglianza al soggetto e niente altro. Ma questo proposito non è sufficiente per rendermi un'AT perché dovrebbe subentrare qualcosa di diverso. La differenza è innanzitutto nella mia intenzione che non è solo quella di riprodurre correttamente i valori della realtà, ma imprimere a questi una particolare natura che possa soddisfare anche un altro interesse che definiamo esistenziale.



Miniaturista francese, *La storia del Santo Graal* (c. 1316)
Illustrazione su pergamena, 5,9 x 8,3 centimetri, British Library, Londra



Rappresentazione della cerimonia di apertura della bocca della mummia di Tutankhamon, papiro della 18a dinastia, Londra



Porto di Classe - Mosaico a S. Apollinare Nuovo chiesa bizantina del VI sec., Ravenna (Italia)

Fin quando il pittore realizzava le sue opere secondo degli schemi artigianali, funzionali alla richiesta iconografica della sua epoca, il contenuto esistenziale era ridotto al minimo, anzi nella maggior parte dei casi era considerato non idoneo e adeguato alla necessità del committente e dell'insieme.

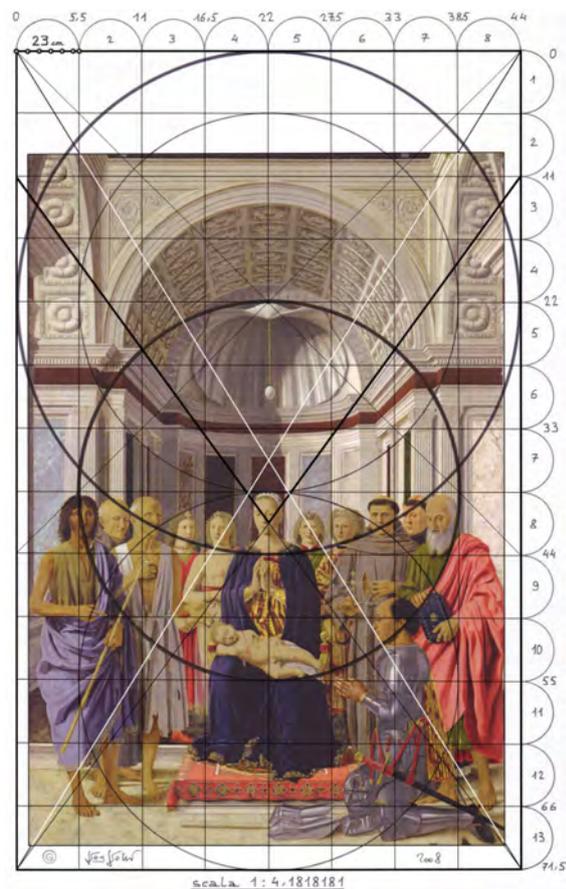
D'altra parte se oggi andassimo a chiedere a un artigiano come un muratore, di farci una casa non vorremo che lui si mettesse a realizzare ciò che il suo particolare istinto gli comanda, non vorremo che seguisse il rapimento delle muse, ma al contrario la sua capacità sarà valutata per la sua totale fedeltà ai dettami del committente.

Ma allora che cosa è successo in quelle epoche

come nell'antica Grecia o nell'Umanesimo in cui l'artista si stacca a poco a poco dalle strette regole della committenza?

Il pittore artigiano ha cambiato qualcosa nella sua testa ed è cambiato anche qualcosa nella testa dei committenti e della gente comune. Nella storia dell'arte è pieno di eccentrici isolati e non integrati nello standard epocale, perché tutto sta in struttura come l'artista con la sua epoca.

**Che cosa è cambiato in costoro?
Non è forse cambiato un modo
di percepire il mondo?**



Piero della Francesca, La Vergine con il Bambino e santi (1472), Pinacoteca di Brera, Milano

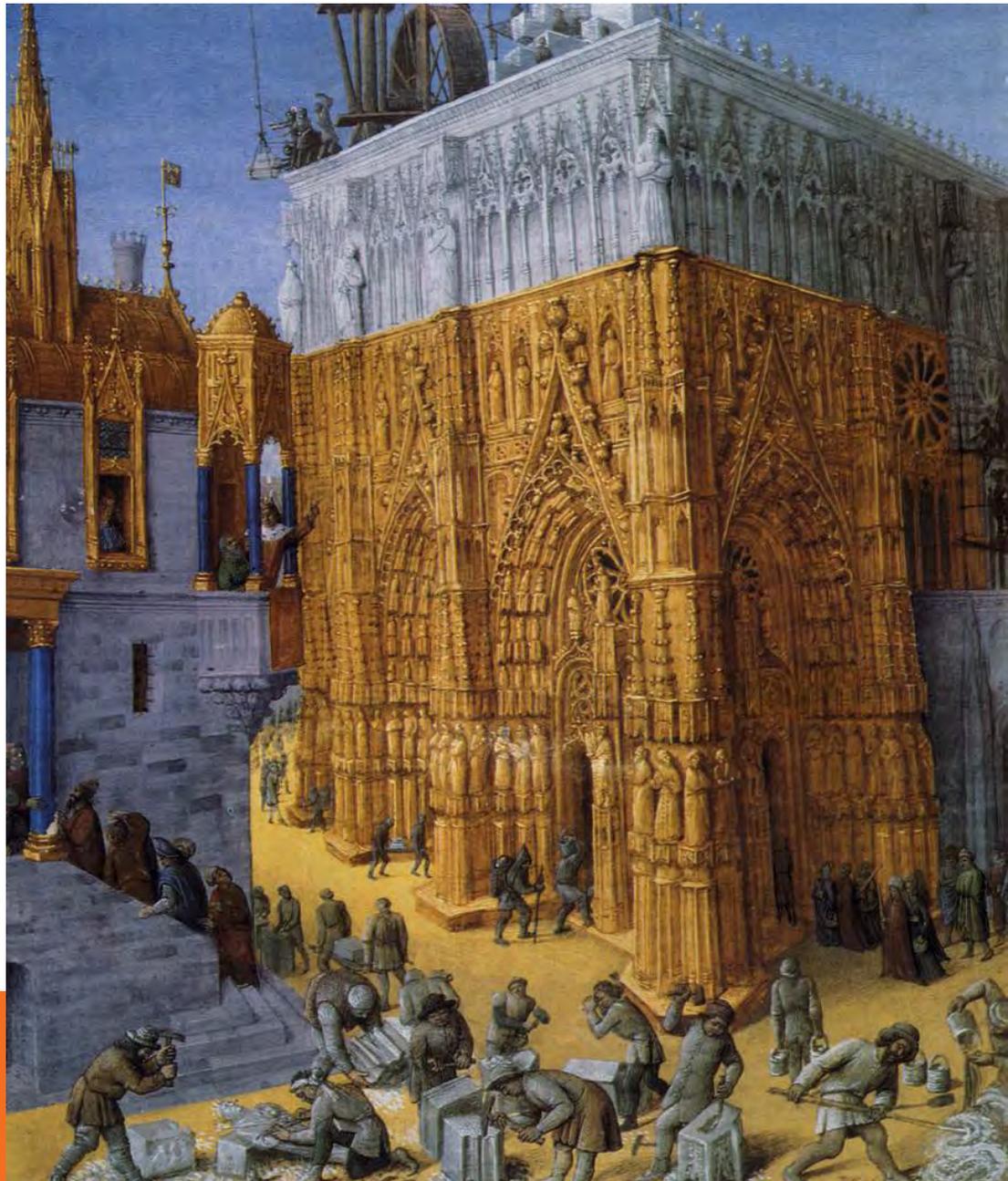
È proprio così, e questo ci fa capire quanto sia complessa la percezione che sia visiva o uditiva, o di qualsiasi altro organo di senso.

La Forma Mentale¹ dell'artista medioevale va cambiando ma non isolatamente, cambia la società feudale e diventa comunale, attorno alle grandi opere pubbliche le cosiddette "fabbriche", come grandi chiese o palazzi del popolo, i cittadini trovano coesione e identità e le loro possibilità di scelta sulla vita pubblica e della comunità aumentano.

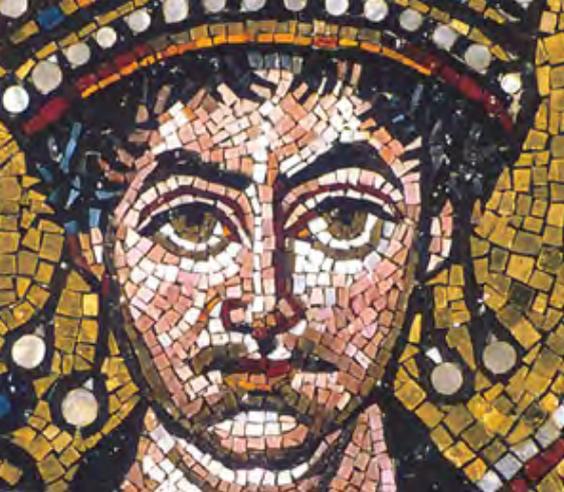
È in questo aumento di libertà, di apertura, di spazio che si dà vita alla prospettiva geometrica e al realismo pittorico.

La capacità fisiologica di percezione dell'occhio non è cambiata ma è cambiato il modo della coscienza di usarlo. Se si pensa alla vista o ai sensi in generale, crediamo ingenuamente che loro facciano il loro lavoro indistintamente dalle nostre richieste.

Se pur inconsapevolmente e senza gli strumenti di indagine e di sviluppo che oggi abbiamo a disposizione grazie alla dottrina del Nuovo Umanesimo Universalista², l'artista nei secoli ha compiuto delle operazioni di orientamento dell'organo visivo riuscendo a vedere quello che prima non vedeva, l'organo stesso della visione si è evoluto nella sua "intelligenza" o capacità funzionale.



Jean Fouquet, La costruzione di una cattedrale, miniatura XV secolo, Biblioteca Nazionale, Parigi



Linea evolutiva del realismo nell'arte europea dal medioevo ai nostri giorni nei particolari dei volti: Imperatore Giustiniano, mosaico a S. Vitale sec. VI, Ravenna; Giotto, Santo Stefano (1330-35), Museo Horne, Firenze; Beato Angelico, Il volto di Pietro, particolare della Deposizione, Pala di Santa Trinita (1432-34), Museo di San Marco, Firenze; Perugino, Ritratto di Francesco delle Opere (1494), Galleria degli Uffizi, Firenze; Caravaggio, Giuditta e Oloferne (1599), Galleria Nazionale di Arte Antica, Roma; Diego Velázquez, Ritratto di Juan Pareja (1650), Metropolitan Museum of Art, New York; Ruben Bellos, pastello iperrealistico (2011).

Non è forse così per ogni prestazione sportiva in cui il corpo supera di volta in volta delle soglie che si pensavano irraggiungibili?

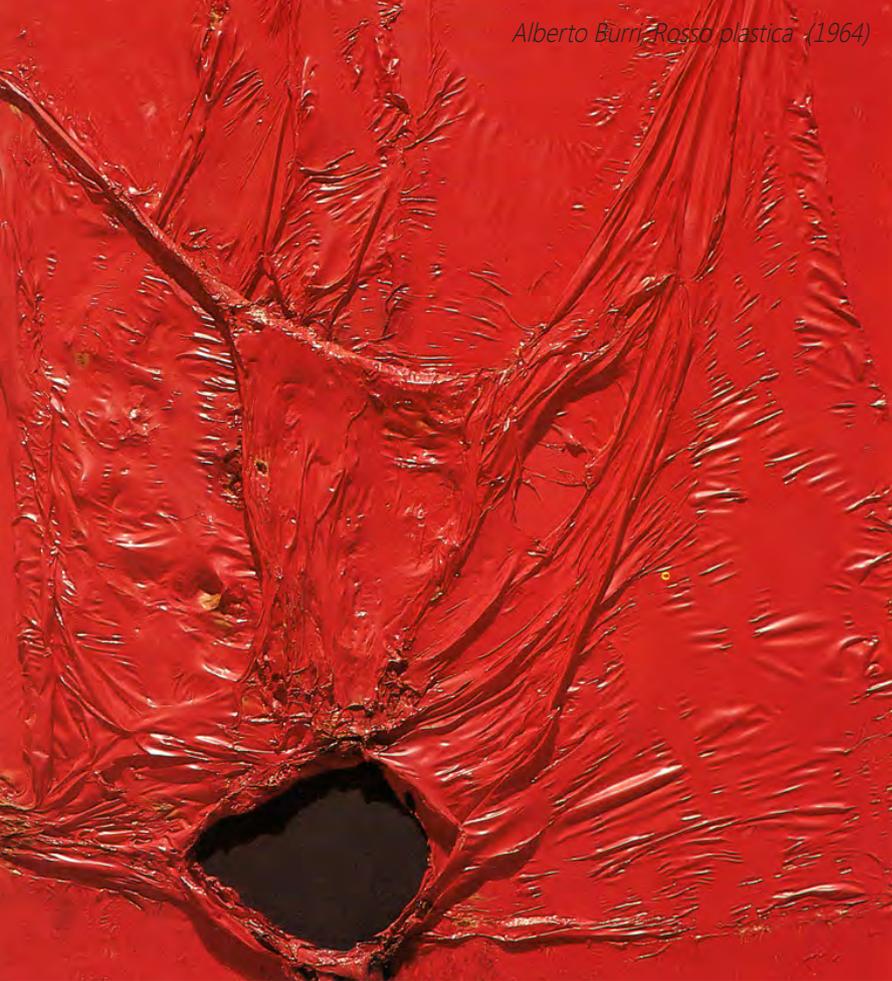
L'artista visivo occidentale deve tutto al suo occhio, non a caso alla base dell'arte occidentale ci sono i greci e i romani antichi che cercavano di indagare il mondo delle cose con la filosofia e questa tendenza si è poi perfettamente tradotta nell'arte. L'artista rinascimentale non può riprodurre un tessuto di raso se il suo occhio non coglie la variazione della forma, della luminosità e del colore in maniera prima "oggettiva" e poi "soggettiva" nel suo modo di riprodurla.³

Purtroppo, quella valida scuola nel secondo '900 che formava alla copia esatta del vero, in Italia non è più solidamente alla base degli obbiettivi nell'insegnamento della pittura alle Accademie di Belle Arti e sempre meno lo è nei Licei Artistici.

Come può un artista contemporaneo dare ricchezza alle sue opere, anche se totalmente di fantasia, se non ha avuto la possibilità di sviluppare la capacità di percepire in dettaglio e profonda la realtà?

Così pure il poeta per restituire la forza dell'ispirazione nelle sue composizioni deve avere una perfetta conoscenza della lingua, come potrebbe fare altrimenti se il suo vocabolario fosse di cento parole?

Allo stesso modo come può un aspirante pittore creare con profondità e forza se il suo vocabolario visivo è ridotto a colori e forme astratte nate dall'imitazione di alcuni modelli del passato o solo frutto della fantasia?



Marcel Duchamp, Fontana (1917)

Alla base dell'operare del pittore e del disegnatore è necessario che ci sia una grande esercitazione di copia dal vero cercando di riprodurre esattamente ciò che osserva. Questi risultati si possono raggiungere con facilità come dimostriamo nei metodi da noi elaborati.

All'ottenimento di questo obiettivo tecnico deve seguire un'altra fase educativa in cui la percezione acuta e attenta dell'operatore, spinta dalla necessità esistenziale di andare oltre l'esattezza della forma e del colore, deve cedere il passo ad un'altra tipologia percettiva frutto di un altro modo di mettere la testa.



I metodi didattici dell'Istituto ESTETRA accompagnano la persona nel suo intero ciclo di formazione dai sei anni all'età adulta.

Questa nuova percezione è alla base del metodo Es.Te.Tra.⁴ e la chiamiamo "percezione sottile".

Cercheremo prima di definire cosa sia tecnicamente la PS (che andrebbe sperimentata per coglierne la natura), per poi soffermarci sul senso esistenziale di questo sguardo.

Se osserviamo la nostra mano per qualche minuto nei minimi particolari, ci troveremo a sperimentare un effetto zoom, ovvero il nostro livello di dettaglio aumenterebbe fino a perderci nelle minuscole pieghe della pelle.

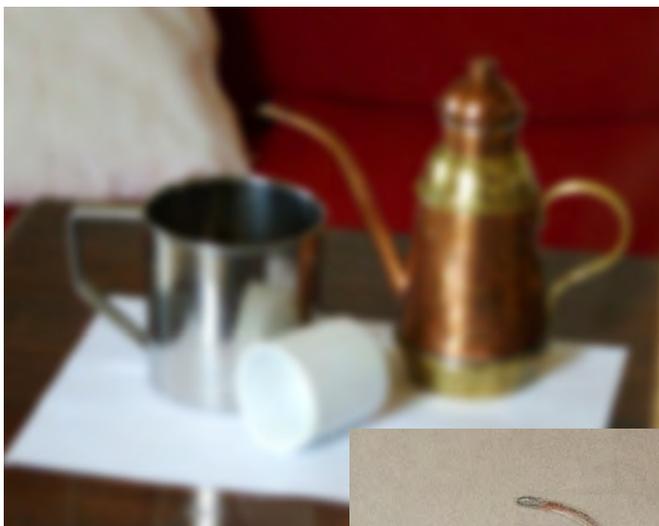
Se facciamo attenzione a noi stessi scopriremo che questo modo di percepire altera leggermente la coscienza, ovvero tutte le altre operazioni simultanee si abbassano e la nostra identificazione con l'oggetto osservato è totale. Questa forma di attenzione semplice ci rilassa. Siamo risucchiati da qualcosa di piacevole di distensivo e il resto non esiste.

Notiamo, inoltre, che in una sola operazione, se condotta nel dettaglio dedicando tutta la nostra attenzione, non solo si dilata lo spazio ma anche il tempo. Il tempo si rallenta e lo spazio si amplia, non in altezza o larghezza, ma bensì in profondità di dettaglio. È una dilatazione che segue l'asse "z".

Fin dove potremmo inoltrarci?

Non andiamo molto lontano se non disponiamo di esperienza o di tecniche adeguate, però intuiamo la possibilità di entrare dentro le cose mentre contemporaneamente entriamo dentro di noi aumentando di volta in volta questa "epochè", questa sospensione di noi stessi.

Se proseguissimo nella nostra operazione visiva, anche solo osservando un oggetto o un quadro, arriveremo a una fase relazionante, ovvero la vista e la mente iniziano dopo una fase di dettaglio nuovamente a diffondersi, a divenire sensibili alle periferie, una sorta di attenzione contemporanea sia al particolare che all'insieme, come uno sguardo diffuso.



Nella Percezione Sottile non importano i risultati estetici essi si costruiranno nella pratica, è la capacità di vedere oltre la forma e l'abituale modo quotidiano che può portare gli operatori a trovare il proprio personale e fantastico modo di vedere e rappresentare il vero.

Se si fluttua in questo modo dal particolare all'insieme senza fissarsi in nessuno dei due elementi inizieremo a sentirci attratti da alcune cose piuttosto che altre, ovvero vedremo che siamo orientati dal piacere visivo, e una vera e propria forma di godimento orienterà la nostra attenzione.

Ciò che avviene è simile a quando siamo in alcune situazioni di stallo, con una leggera noia, ecco che iniziamo a guardare i particolari delle cose, oggi questa tensione ci spinge a guardare il cellulare mille volte, ma in altri casi meno aberranti potremmo guardare ad esempio le foglie cadute a terra alla ricerca di qualcosa che nuovamente motivi, dia piacere e senso a questa osservazione.

Si dice che gli artisti siano dei curiosi, sì è vero, è la ricerca di questo piacere che li porta a indagare oltre.

Se la nostra percezione è tarata al solo riconoscimento per la sopravvivenza, come descritto in precedenza, come si possiamo giustificare il fissare una persona per un'ora?

I fidanzati se lo possono permettere, ma noi lo sentiamo, non lo possiamo fare, qualcosa ci dice che è un problema, a meno che... a meno che non dobbiamo ritrarla. È questo soffermarci a osservare che attiva la PS e questa può svilupparsi guardando le nostre mani, la corteccia dell'albero, una tazzina sul tavolo e con ogni fenomeno percepibile dagli occhi.

Adesso siamo alla fermata dell'autobus e una leggera noia, il fantastico ozio, ci porta a guardarci attorno con maggiore interesse cercando qualcosa che catturi la nostra attenzione. Ci soffermiamo su delle foglie posate sul manto stradale, e rimaniamo a fissarle.

Dopo solo un minuto, una foglia mi dice: "Beh! Che hai da fissare? Che guardi?" e l'artista che è

in noi gli risponde: "E che sei bellissima e mi sono innamorato di te!". "Ma tu sei di fuori, io sono una semplice foglia!"

Che cosa guarda l'artista? Che cosa stiamo cercando ancora in quella foglia davanti a noi? Cosa cerchiamo per giustificare un tempo e una risoluzione di osservazione che va ben oltre il limite del semplice riconoscimento?

Che cosa se non lo specchio della nostra anima?



Uscendo da quella meccanica visione di riconoscimento o di riproduzione ci inoltriamo nell'umana essenza di chi non guarda semplicemente per vedere il mondo ma **lo contempla**.

La contemplazione è tipicamente un movimento dello spirito umano verso il sacro, ossia verso la ricerca di un senso e di un significato che vada oltre l'oggetto osservato in cui oltre l'apparenza possa in qualche modo trovare me stesso, o parte di me stesso.

Questa è la percezione sottile che ci permette di cogliere nella realtà visiva la bellezza e grazie a questa esperienza potremo entrare in contatto con il sacro attraverso la via estetica.

Ma questo per l'artista non è sufficiente, egli vuole di più: l'artista vuole riprodurre questa bellezza con la sua arte.

Questa necessità esistenziale di trasferire la bellezza nell'opera d'arte non ha niente a che fare con la copia dal vero, non si sta copiando niente della realtà perché essa ora è talmente trasfigurata dalla nostra alterazione poetica che trascende l'oggetto stesso.

Che ne è dell'oggetto? L'oggetto è semplicemente un referente che come uno specchio possa riflettere il vero oggetto della contemplazione, ovvero la mia esistenza?

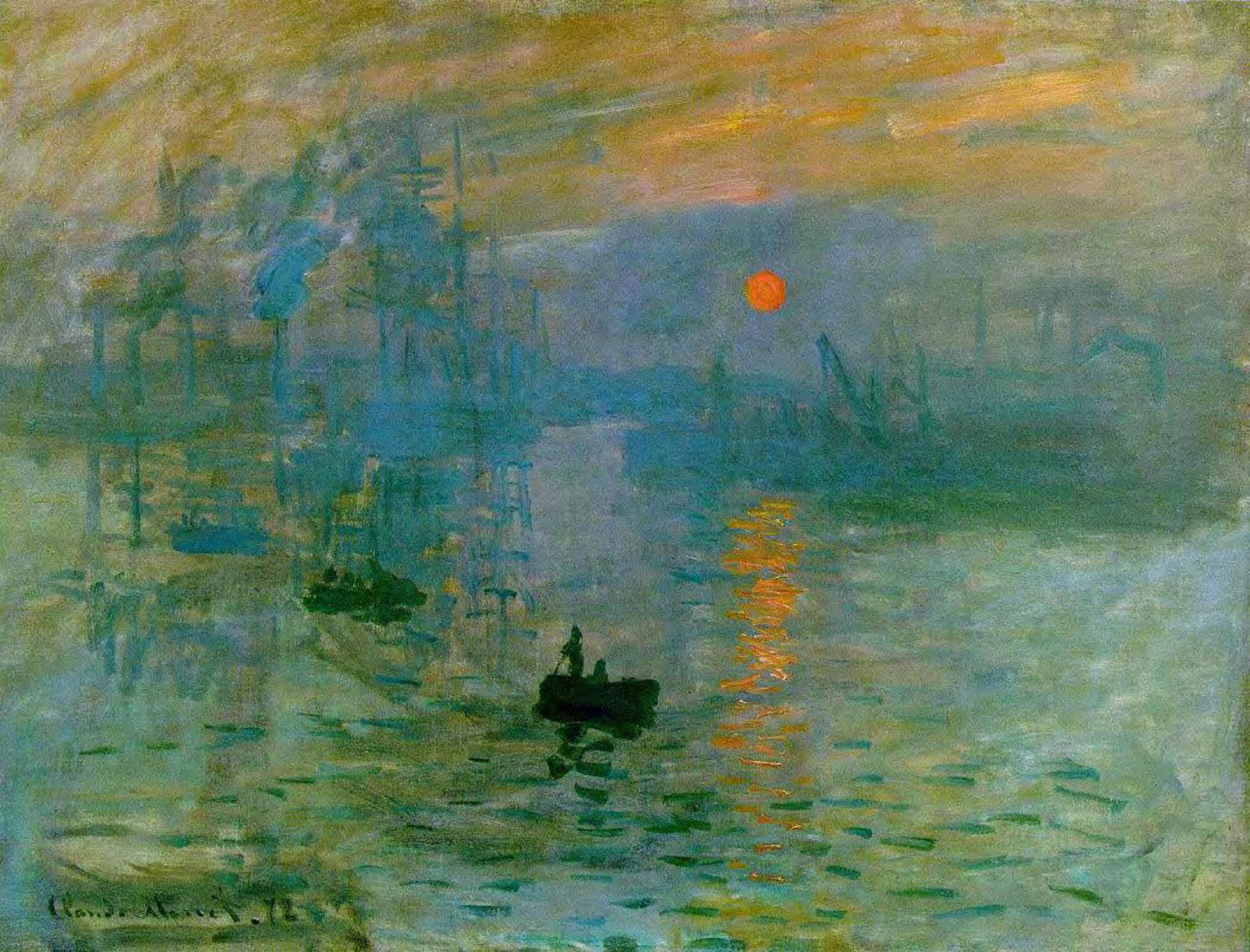
La necessità dell'artigiano difficilmente è quella di ritrovare se stesso in ciò che fa, e non parlo del suo ego ma della sua essenza divina, la sua è una ricerca funzionale costruita su un'estetica che corrisponde alle forme della sua epoca. L'artigiano è un'artista collettivo ed esprime molto bene un gusto e tutto quel paesaggio culturale proprio della sua epoca. Oggi questo ruolo è passato al design dato che la maggior parte delle cose vengono prodotte industrialmente.

L'artista trascendentale compie un'altra operazione rischiando sulla sua pelle di non riscontrare il gusto dell'epoca o addirittura suscitare rifiuto, scandalo o indifferenza perché ciò che cerca di soddisfare è di esistere nel modo per lui più vero possibile.

La PS è una porta verso la scoperta dell'essere, ovvero dell'essenza umana privata della sua temporalità e spazialità, ma che paradossalmente è proprio grazie a questa dimensione che la si può cogliere.



Giorgio Morandi
Natura morta
(1936), Mart,
Rovereto



Claude Monet, *Impression, soleil levant* (1872), Musée Marmottan, Le Havre

La realtà osservata in questo modo ossessionato dalla ricerca della bellezza divina umana, produce ciò che tanto la coscienza desidera, ed è questo **desiderio creativo** a produrre quest'alterazione del normale stato di veglia.

Questo stato alterato, definito da Silo **Coscienza Ispirata**, viene provocato usando il canale visivo attraverso la percezione sottile della struttura spaziale luce-forma-colore e utilizza la realtà oggettuale come punto di appoggio per quel processo creativo di alterazione e di traduzione dei contenuti di coscienza.

Se l'artista fosse catturato dalla sola contemplazione non avrebbe nessuna necessità di creare, gli basterebbe osservare il vero, ma lui sa che quella "visione" della realtà può esistere

solo nella sua arte ed è infatti nell'opera che si concentra ora la maggior parte della sua attenzione.

In termini pratici dopo aver compreso come riprodurre esattamente la realtà dedicando ore di osservazione, oramai quelle strutture spaziali fanno parte del suo mondo interiore, sono parte della sua memoria, ha incamerato i vocaboli del suo dizionario visivo.

Quando, così allenato, guarda il vero egli non ha più bisogno di così tanto tempo per coglierne tutti i significati formali, se prima in un ritratto eseguito in sessanta minuti la maggioranza del tempo era dedicato al guardare il vero ora la sua attenzione si rivolge soprattutto all'opera d'arte.

L'oggetto di osservazione con cui cerca di sintonizzarsi è l'opera d'arte che sta creando e la realtà dal vero è diventata un pretesto per arrivare a quella alterazione ispirata.

Il processo che vediamo in Turner o Monet e tanti altri artisti è sempre lo stesso: una prima fase di studio dove si fanno molti tentativi ed errori per copiare il vero, una seconda dove si possiedono tutte le capacità per farlo, ed una terza fase dove l'artista si allontana a poco a poco fino a quando il modello reale diventa quasi una reminiscenza della memoria.

La realtà che all'inizio si è prestata per proiettare e specchiare la sua interiorità, viene ora trascesa fino a giungere ad una nuova realtà che prima non esisteva, se vogliamo una realtà altrettanto oggettiva come quella a cui si riferisce, dato che un quadro è materia, ma oramai quella realtà copiata si è liberata, sulla tela, dei tanti i determinismi della materia⁵. Una nuova materia animata dallo spirito umano diventa così un prezioso referente del tramite intercorso tra la terra e i cieli, tra il profano e il sacro.



Prima fase di apprendimento

Questa fase è la meno documentata e questo genera un grande deficit educativo perché non si mostrano tutte le fasi di processo eliminando i gradini più accessibili in cui l'artista si mostra "umano" e raggiungibile. Questa forma mentale è un retaggio dell'attuale visione dell'arte e dell'artista che si è fissata nell'idealismo romantico. In questa rassegna possiamo solo mostrare un'opera in cui si evidenzia già un certo mestiere e una incorporazione della tecnica della pittura realistica e dal vero.

Joseph Mallord William Turner, Il molo di Calais (1803)



Seconda fase di incorporazione

Joseph Mallord William Turner, Canale della Giudecca (1840)



Terza fase di superamento

Joseph Mallord William Turner, La Salute (1840-45)

L'arte come linguaggio dello spirito incarna la volontà umana di trasferire nel mondo terreno i segni del sacro manifestandoli nella loro attiva pulsione vitale.

L'AT sa bene che ciò che contempla nella natura e nelle cose non si può trasportare nella tela perché lo spazio virtuale dell'arte è una dimensione diversa da quella dei fenomeni naturali, se lo facesse otterrebbe lo stesso effetto di chi uccide un animale per metterlo imbalsamato in una teca. Se cercasse di afferrare quella impercettibile sensazione la perderebbe.

E su questo ci permettiamo di citare Leonardo da Vinci tradotto in italiano moderno:

Quel movimento che esprima in maniera appropriata la situazione psicologica della persona, nella figura deve essere fatto con grande destrezza e che sia immediato che mostri grande coinvolgimento ed energia, altrimenti questa rappresentazione la definisco due volte morta, morta perché è una finzione, e morta un'altra volta quando non mostra movimento né della mente né del corpo. (294)



Leonardo Da Vinci, disegno preparatorio per l'Ultima Cena conservato ai Musei dell'Accademia di Venezia

L'AT ha coscienza che l'arte è vera non quando cerca di riprodurre il vero, e in tal caso è ovvio che è una finzione illusoria, ma quando cerca in se stessa, nella sua natura di raggiungere l'esatta corrispondenza tra realtà percepita e immagini interiori.

L'AT sa che non si tratta meramente di illustrare o rappresentare il vero, non si tratta di imitare la natura, ma neanche può dividere in due tempi il processo creativo vivendo dapprima l'esperienza della bellezza per poi cercare di riprodurla, perché questa è troppo ampia, profonda e complessa e non la si può trattenere nella memoria.

L'AT sa che ciò che gli succede di vedere non è nella natura ma nella sovrapposizione dinamica tra il vero, la sua immaginazione e la sua opera. Ma al finale è su quella superficie vuota, simile al suo spazio di rappresentazione mentale, che lui può fissare il vissuto e animare la materia di significati. È nel dipingere che in effetti, avviene la fase più profonda dell'alterazione, è nel dipingere che avviene la vera contemplazione. Questa è una contemplazione attiva perché la mente contempla ciò che egli stesso produce nel momento creativo.

Queste opere non si possono quindi dire rappresentazioni del sacro ma, come diceva Pavel Florenskij, "manifestazioni del divino qui e ora". Dai suoi scritti leggiamo:

Nella creazione artistica l'anima è sollevata dal mondo terreno ed entra nel mondo celeste. Lì senza immagini si nutre della contemplazione dell'esistenza del mondo celeste, tocca gli eterni movimenti delle cose e, impregnata e carica di conoscenza ritorna al mondo terreno. E tornando giù per la stessa strada arriva alla frontiera della terrestrità, dove il suo acquisto spirituale è investito in immagini simboliche - le stesse che, fissandosi, formano l'opera d'arte.⁶

La Percezione Sottile nel metodo Es.Te.Tra. è dunque una fase fondamentale dell'arte trascendentale per giungere, attraverso

l'osservazione del vero, a una destrutturazione della normale percezione provocando uno speciale stato di coscienza che viene definito normalmente di "trance".

La trance è un passaggio, un portale verso la Coscienza Ispirata. Questo stato di alterazione avviato grazie alla percezione sottile, si mantiene in essere e si va sviluppando nella creazione dell'opera dove cerca di raggiungere l'apice del rapimento.

L'operatore costruisce il suo cammino attraverso il posizionamento di strutture spaziali (luce-forma-colore) sulla propria tela, che a quel punto è una protesi perfetta e inseparabile del suo spazio di rappresentazione interno, e grazie alla modellazione di questo spazio mentale sul quadro che raggiunge il livello più profondo di connessione con il sacro, attraverso una via impossibile da prevedere e da programmare in stato normale di coscienza.

Il quadro trascendentale non si compone nella mente in un momento precedente alla creazione esecutiva, non passa attraverso l'ideazione, ma il pittore viene trasportato dallo stesso agire, che come un fiume in piena chiede di esistere e di manifestarsi.

A quel punto l'esperienza che lui vuole ripetere nel

futuro, per il registro che ne ha in alcune divine occasioni, è di dipingere in piena ispirazione. Per farlo usa la realtà come porta d'entrata, attraverso la percezione sottile, arriva dentro se stesso e attraverso la pittura costruisce quella realtà mentale - che sappiamo come ogni fantasia essere libera dai determinismi del vero - in modo tale che possa vivere e manifestare il sacro, riempiendo di senso non solo la sua opera d'arte ma la sua intera esistenza.

-
1. Vedi voce nel Glossario a fine testo.
 2. Vedi voce nel Glossario a fine testo.
 3. Il soggettivo e l'oggettivo si riferiscono a due modi di osservare: il primo si basa su dei dati costanti frutto di un mestiere, di una tecnica; il secondo riguarda la personalizzazione e la ineludibile diversità di realizzazione all'interno di una cornice comune di mestiere.
 4. Vedi voce nel Glossario a fine testo. Per avere un quadro generale del metodo Es.Te.Tra. si può scaricare la pubblicazione in PDF all'indirizzo: http://www.estetra.org/seminari_download.html
 5. I determinismi della materia corrispondono alle leggi della fisica. Ad esempio: non esiste un cielo verde, oppure un vaso che sta in piedi in un piano inclinato, o semplicemente un Leone che vola o che ha le ali, un oggetto che emette luminosità sul quadro quando una pesca o una arancia non lo hanno mai fatto. Nel quadro la realtà subisce una trasformazione che trasgredisce le regole, o determinismi, del mondo esterno, fisico, e questo grazie alla fantasia e interiorizzazione dell'operatore.
 6. P. A. Florenskij: *Le porte regali. Saggio sull'icona*, a cura di Elémir Zolla, 2007, Adelphi, p. 34.

2

Capitolo

Esperimenti
e studio sul
campo



Questi esempi non sono tratti dal gruppo di studio ma da persone che nella maggior parte dei casi non disegnano e non dipingono fin dai tempi in cui erano bambini. Per noi è stato importante sperimentare queste tecniche per capire la loro praticità al di fuori del percorso completo del metodo.

Per questo motivo dobbiamo ringraziare gli amici spagnoli del Parco di Studi e Riflessione di Toledo e quelli francesi del Parco Le Belle Idée, in particolar modo quelle poche persone che hanno organizzato i vari seminari. Senza le loro testimonianze questo studio sarebbe stato quantomeno incompleto.

Riportiamo, dunque, alcune testimonianze e lavori eseguiti in uno o due giorni di laboratorio per la scoperta e un minimo sviluppo della PS con persone che in generale non praticano il disegno, la pittura e la copia dal vero.

La prima parte del laboratorio cerca di recuperare quelle capacità di attenzione e di coordinazione tra l'occhio, la mente e la mano nel disegno dal vero usando gli esercizi del metodo Vedere Ragionare Disegnare¹.

In questa prima parte le persone recuperano quella fiducia in se stessi, o meglio nella loro abilità a disegnare, perduta a circa 10-12 anni di età.

Nella seconda parte tutti gli esercizi sono costruiti per aprire a poco a poco la Percezione Sottile.

I seminari sono stati intensivi e con vari esercizi e tecniche di osservazione.

Le testimonianze non riportano i nomi ma si soffermano sui vissuti dei partecipanti.

Puoi descrivere cosa ti è successo negli esercizi di Percezione Sottile?

Nella seconda parte, a dispetto della stanchezza, mi sono completamente dedicata. Noto che c'è reversibilità e capto le difficoltà di controllo, impazienza e caos (mancanza di proposito). Continuo lasciandomi trasportare ed i sensi si aprono come i petali di un fiore. Il mondo interno si espande ed il tempo si rallenta. Qualcosa di simile all'esperienza del Festival (NdR, esperienza guidata scritta da Silo, una meditazione in forma di racconto)

Cosicché lascio che la mia mano parli e si esprima per se stessa da sola, senza perdere di vista all'oggetto da copiare che continua a prendere vita e mi tratta con delicatezza ed affetto: "non voglio essere perfetto ma aiutami a mostrare la tua anima".

L'esperienza mi ha portato ad un cambiamento nella percezione: da una forma di vedere semplice ed ingenua, ad una forma di vedere osservando la partecipazione della coscienza, fino ad una forma di vedere dove la realtà appare modificata da uno stato dove gli oggetti assumono un significato più profondo e la coscienza amplia la sua relazione col mondo, tutto ciò ispira è interessante e brillante.

Si è iniziato il laboratorio facendo dei disegni da un punto di vista tecnico, mentre nella seconda parte si è lavorato da un punto di vista trascendente.

Nella prima parte dato che si davano diverse indicazioni per procedere il disegno continuava a cambiare.

Nella seconda parte mi sono a poco a poco sciolto e allora non era tanto importante la copia dell'oggetto bensì quello che percepivo dell'oggetto, il mio sguardo, il mio paesaggio interiore, come ero connesso all'oggetto da copiare.

Ho incontrato difficoltà nella continua divagazione e nel voler ottenere un bel risultato affinché lo vedano gli altri.

Mi sono sentita come una bambina, coi suoi impedimenti, il suo stupore, la sua semplicità.

Dei bei e dolci registri legati al risveglio dei sensi esterni e interni.

Sono stata sensibile alle strutture e ai volumi che mi hanno connesso al disegno e al mio proposito come si era presentato inizialmente all'epoca della disciplina (NdR percorso di meditazione), in modo molto cinestesico. Ciò è stato liberatore e mi ha spinto a tracciare delle linee, delle forme lasciandomi andare nei movimenti con tutto il mio corpo e la sua energia. Tutto è stato molto interessante!

"Il tentativo": delle decine di tratti, di movimenti, di tentativi: l'energia sale, la mente si libera e differenti forme vivono dentro a me.

"Il riconoscimento": in un momento, c'è la buona proporzione, il buon tratto, lo riconosco, non per calcoli ma per "riconoscimento", questo me lo dice un eco interno.

C'è corrispondenza tra interno ed esterno.

C'è una risonanza tra l'oggetto e "me".

C'è inclusione della forma.

Percepisco l'oggetto in tutte le sue dimensioni e è una "forma vivente".

L'oggetto è "inanimato" ma la forma è "vivente" e sento al mio interno l'azione della forma.

C'è incastro tra la forma dell'oggetto con la mia forma mentale e proiezione.

Connessione emotiva forte nel momento in cui ciò che disegno corrisponde a ciò che vedo e soprattutto ciò che sento all'interno come forme: integrazione, più che comprensione, dell'azione della forma.

Ho rivisto la mia ansia ed il mio meccanismo di strutturare e percepire tutto al primo colpo d'occhio. Ho visto la mia mancanza di applicazione e di concentrazione. Ho ritrovato il piacere di vedere e di prendermi il tempo per "annegarmi" in ciò che guardo.

Avevo dimenticato completamente a fino a che punto è tutto il corpo che "guarda", e ciò è un ottimo suggerimento per la mia vita quotidiana e la mia relazione col mondo.

A faccia a faccia con gli esercizi di Percezione Sottile.

Quando la visione nuova è spuntata, ciò che vedevo non era altro che luce, movimento di luce, riflesso di luce, materia luminosa. Mi è sembrato che la materia in quanto tale non esistesse più, o più esattamente che noi non possiamo vedere la materia, ma solamente la luce che riflette questa materia.

C'è solamente la "forma e lo stato della luce che percepiamo" che c'indica di quale materia si tratta! Perché vediamo solamente della luce e da lei deduciamo ciò che percepiamo.

La materia è solamente Luce. La Vita è solamente Luce. Solo la Luce È. Solo la Luce è visibile all'essere umano. Solo la Luce è Vivente e Mobile. Il Mondo è solamente Luce. La Luce è l'unica Materia del Mondo.

Rilassamento, piacere ed entusiasmo, ira e dopo rilassamento, cambio di sguardo e credenze su limiti degli oggetti e della gente, scoperta che il movimento e la luce sono chiavi importanti, sensazione di liberazione.

Nell'esercizio dove si guarda l'oggetto col proprio corpo o una parte del corpo, ho sentito una corrispondenza formale tra gli oggetti cavi ed allungati col mio esofago e attraverso di lui ho visto tutto lo spazio.

In principio gli esercizi mi hanno permesso di vedere che la mia osservazione degli oggetti era in fondo abbastanza sommaria, superficiale, ma grazie agli esercizi ho visto con un'acutezza più sensibile, più completa. Mi sono accorta anche che tutto era interconnesso e in relazione: le

forme, le luci dell'oggetto o le luci esterne, le ombre, la materia, gli incavi, i rilievi, così come il mio stato interno (stanchezza, motivazione, concentrazione, divagazioni, ecc.). Tutto quanto assieme.

Sensazione di avere bevuto molto alcol; di "cavalcare una tigre" dopo averla presa per la coda, un'emozione di puro piacere: sensazione di essere rapita dall'esaltazione emotiva e motoria. Non posso controllare la tigre, allora comprendo l'importanza della mia intenzione per dirigerla.

Sensazioni cinestesiche insolite dello spazio dall'interno, leggero capogiro. Sensazione di essere trasportata, accompagnata da gioia ed esuberanza: come qualcosa che spinge molto forte dall'interno per esprimersi nel mondo, senza riuscirci.

Per la tua esperienza la Percezione Sottile permette di entrare nello stato di Coscienza Ispirata?

Assolutamente Sì!!! ed inoltre in un modo soave che è condiviso con gli altri, perché senti anche i loro avanzamenti, difficoltà e ispirazioni. Allora arrivi ad avere la certezza che siamo Uno e che esistiamo perché gli altri esistono. Gli altri stanno lì per aiutarti ad approfondire così come tu sei lì per aiutare agli altri ad approfondire.

Quello che sento è che attraverso questo procedimento, come minimo, si prende consapevolezza dell'azione della coscienza nel percepire. Ma se l'atteggiamento dell'alunno è sufficientemente concentrato e si lascia trasportare dalle indicazioni potrà entrare in Coscienza Ispirata e in un'apertura mentale ed affettiva che lo predispone a ricevere ispirazioni ed intuizioni non abituali.

Non ho il registro chiaro, di quello che debba essere la Coscienza Ispirata, ma sì posso parlare di aver vissuto uno stato di ispirazione dove non esiste il tempo e ho sperimentato una comunione con tutto quello che mi circonda.

In generale in questi laboratori entro in una sintonia di molta calma. Ho visto la relazione tra i distinti spazi, il mondo e me in uno spazio aperto; io che interagisco sul mondo ed il mondo che interagisce su di me, in questo spazio non ci sono differenze tra i due mondi, il fuori è lo stesso del dentro e questo mi dà un registro molto grande di unità con me stesso e gli altri, c'è una connessione emotiva forte dove io mi sciolgo e da me sorge il meglio.

Alla luce di ciò che ho vissuto e visto grazie a questi esercizi, sembra di sì.

Non avevo visto mai il Mondo così, ed io non avevo fatto mai una tale esperienza con la Luce.

Non posso dire essere entrata in uno stato di coscienza ispirata, ma nella realizzazione

dell'ultimo disegno uno stato di concentrazione, di grande silenzio mentale, senza nessuna divagazione, mi ha permesso di provare una grande pienezza. Ero più che concentrata, ero assorbita dal disegno, quasi in lui, al punto che una o due volte che la voglia di fare una pausa ed uscire mi ha attraversato lo spirito, era impossibile scollarmi da lì: gli strumenti, l'oggetto e il disegno mi trattenevano.

Come ha influenzato sulla tua vita questa esperienza?

Non so come potrà avere influenza sulla mia vita, ma è qualcosa di bello che può trasmettersi senza molte parole. Mia figlia quando ha visto i disegni mi disse: io voglio fare questo!!... non gli dissi niente... non c'era molto da dire. Solamente gli sorrisi e gli dissi che sì era possibile.

Questa esperienza rinforza altre esperienze passate ed approfondisce la mia concezione dell'uomo come sede del divino e del trascendente.

Influirà nella misura in cui io sarò in grado di maneggiare e potenziare il mio livello di attenzione, del resto così sarò in grado di vedere altri punti di vista, guarderò gli altri le loro azioni e imparerò a percepirli in un altro modo. Il disegno è una ginnastica di sensibilità, un tela-schermo dove rovescio, ciò che è buono e ciò che è cattivo che sono nel mio io.

Credo che abbiamo un nuovo mezzo su cui fare leva per poter sviluppare e ampliare la nostra percezione per entrare negli spazi sacri. Anche questo ha influenza sulla mia vita perché penso

che questo stesso meccanismo sperimentato nel laboratorio possa essere utilizzato in altri aspetti dell'espressione artistica, nella musica, poesia, amore.... etc.

Dal punto di vista dell'atteggiamento personale, riconosco un apporto decisivo nel tema delle proporzioni: mi vedo in tutte quelle situazioni di relazione dove cerco la buona proporzione grazie a un tipo di "calcolo", nel senso positivo del termine, non nel senso di "manipolatore" ed io comprendo meglio perché ciò mi rende pazza. È un tipo di condizionamento culturale in cui ho appreso a gestire il tema delle proporzioni principalmente dal "calcolo". (NdR in alcuni esercizi si cerca di cogliere le proporzioni non misurando, ma come senso "musicale", come ritmo, come capacità di cogliere l'insieme nella sua totalità)

L'esperienza di tentare col disegno fino a trovare la buona proporzione per sensazione/ esperienza, e sempre grazie al movimento, è un forte tema di riconciliazione.

L'esperienza del laboratorio è stata tanto commovente anche per la risonanza che incontro con le mie ricerche ed esperienze sui legami tra l'arte, la spiritualità e la fisica quantistica,

in particolare il tema della lunghezza d'onda degli oggetti fisici e dell'interazione quantistica coscienza-oggetto.

L'esperienza dell'azione e della proiezione della forma al di là dei limiti interni ed esterni è, infine, sempre un elemento in più nella mia ricerca spirituale, l'unità del mio stile di vita e la scoperta del Senso.

Se riesco a non dimenticarlo, ciò può darmi, senza ironia, una percezione più sottile del mondo che mi circonda.

Vedrò tanto meglio gli oggetti e la Vita negli oggetti.

Con questa esperienza, amo ancora più la Vita.

Credo che influiranno nella mia pratica artistica le domande fondamentali sul movimento e sulla luce come risposte ai problemi della vita, ma anche nella vita quotidiana e nella mia visione spirituale.

Mi aiuteranno nelle mie ricerche di pratica pittorica dove ho riscoperto il piacere di partire dal reale, dalla sua osservazione e della sua traduzione grafica. Nelle mie meditazioni come uno strumento, come punto di appoggio per ritirarsi dal quotidiano e permettermi un vero silenzio mentale per una durata significativa. In alcuni dei miei corsi di arti plastiche che insegno nella scuola media, sia nella pratica che nella storia dell'arte e nel confronto delle opere degli artisti.

Vuoi dare una testimonianza libera di quel che ti è successo in questo laboratorio?

Mi sembra una bella strada per manifestare la spiritualità nell'arte². Tirare fuori la cosa bella e la cosa buona che c'è nella gente ed inoltre è qualcosa che si può fare accessibile a tutti!

Credo che il lavoro, non sia per niente leggero, e il risultato dipenda da come ognuno lo affronta: può essere un aneddoto o semplicemente un vissuto oppure un principio di un nuovo modo e forma che mi aiuti a mantenere la direzione del mio stile di vita e del mio proposito, che ha a che vedere con la Bontà.

Mi hanno commosso: l'apertura degli altri nello sperimentare un'arte che non conoscono e che gli può dare insicurezza; l'attenzione e

generosità dell'insegnante; la qualità dei disegni creati grazie al movimento

Mi sono molto stupita nel vedere tutti i disegni finali realizzati nella grande libertà di espressione di ciascuno, la scelta dei colori più o meno vicini all'oggetto da rappresentare, la grandezza, la presenza del movimento, scelta degli strumenti, ed anche la grande diversità. Anche, come hanno potuto avvicinarsi così tanto al soggetto nella sua traduzione realistica ed allo stesso tempo permettersi di allontanarsi, rompere con la somiglianza per avvicinarsi meglio a se stessi, a ciò che si è (l'esperienza di tenere il disegno davanti a noi e guardarsi gli uni gli altri mi ha molto commossa e mi ha rivelato questa somiglianza).

Ho apprezzato tanto il fatto che l'insegnante non intervenga durante le nostre realizzazioni, ma ci permetta dopo ogni esercizio che ci sia un scambio sul vissuto di ciascuno di così grande qualità ed intensità.

Sono stati superati facilmente dei limiti interni mentre sperimento delle forti resistenze. Ho compreso meglio i limiti che non ho superato nel laboratorio e nella vita in generale. Durante questo laboratorio, mi sono sentita come un'esiliata che torna da se stessa, legittimata ed in pace.

Altre testimonianze

Buongiorno agli amici, in seguito di questa meravigliosa esperienza del laboratorio di questa fine settimana, ieri sera ho tentato di disegnare un ramo fiorito. Ho sentito la precipitazione (tema che incontro spesso), ed ho sentito che volevo il risultato senza passare dall'esperienza. Ho visto che non ero più in amore, amare l'oggetto, amare per entrare in contatto con lui, amare la rappresentazione di lui che nasce in me, amare il dettaglio posto sulla carta, amare, infine, il tempo che passa e che si dedica a questa attività. Ero nell'ego, stupidamente e semplicemente.

Poi mi sono ricordato che Simone aveva detto che era meglio lavorare su una parte dell'oggetto, e di disegnarla approfondendo il più possibile. Allora mi sono concentrato su un fiore, su un petalo, sulla sua prima curvatura. Là, ho sentito il piacere ritornare. Questo non è non un indicatore?

E il resto del mondo è sparito. L'io, il tempo, le paure di non arrivare... tutto ciò si è cancellato. Non c'era niente più di questa curva della linea, e tutta la delicatezza e la fragilità che rievocava del petalo, e l'atto di fissare questo registro sulla carta. Poi la linea curva seguente, la successiva ancora, così gli altri petali, gli stami, un altro fiore, l'estremità di un ramo. Ciò bastava. Lo stesso registro mi riempiva il cuore. Talvolta una difficoltà perturbava il "flusso creativo" ma non lo fermava.

Stamattina lavorando nella mia routine quotidiana ho ritrovato la stessa precipitazione: arrivare al risultato senza viverne le tappe. Allora mi sono ricordato dell'esperienza del giorno prima. Mi sono ricordato che amo il primo passo. Ciò mi ha riconnesso.

Nella vita densa, tutto è processo, durata, strade da percorrere.

La precipitazione, è l'assenza di esperienza, il vuoto di senso, la negazione della vita.

Ho l'impressione che non esiste né riposo, né conclusione, eccetto che nella morte.

Allora, in attesa, questa frase è spuntata nella mia memoria: "Ama la realtà che costruisci e neanche la morte fermerà il tuo volo". (NdR, da Umanizzare la Terra di Silo)

Sono ritornata lunedì sbandata per questo week end, ne ho ancora il capogiro.

Ho l'impressione di avere esplorato e raggiunto degli spazi dove non ero mai andata prima.

Infine faccio un poco di fatica a ridiscendere su terra. Ma ho il tempo.

Quando si è manifestata la mia delusione tra le immense differenze tra ciò che ho visto e vissuto

e ciò che ho rappresentato sul mio foglio, sono stata invasa da un'emozione che mi ha fatto piangere.

Lì per lì, non ho compreso perché mi mettevo in un tale stato per una cosa così "insignificante". Siccome ero delusa dalla mia incapacità di disegnare ciò che vedo, perché niente era come l'avevo vissuta, né la forma, né il colore, né le proporzioni, né il registro di ciò che ho vissuto ed ancora meno la Vita della Luce! Niente! Così ho interpretato che quest'emozione, queste lacrime, erano l'espressione di questo "screzio" contro me stessa, che non avevo semplicemente calcolato, prima di parlare, a che punto deludevo me stessa.

Ma nei giorni che seguirono, ho continuato a chiedermi cosa mi era successo realmente, perché mi sembrava che non avevo compreso veramente il fenomeno che rappresentavano queste lacrime di fronte ad una semplice testimonianza.

Fino a quando non comprendo la chiave: io non manifesto mai di ciò che provo in profondità, perché sono sempre attenta a controllare e impedire che si esprima tutto ciò che è realmente in fondo a me.

E le rare volte dove decido di parlarne veramente, non ho che due modi per esprimerlo: la collera o la rivolta. Quando ciò che provo è sgradevole scendono le lacrime, ma quando ciò che provo è piacevole o semplicemente commovente è lì che non arrivo a gestirlo. Le lacrime sono sempre una preoccupazione perché sono associate alla tristezza, e non appena assisto a qualcosa di profondo o sottile, mi fa piangere. Di fatto, le persone che mi circondano credono che

esprimo qualcosa che mi rattrista, e questo è un caso raro! In effetti, sono raramente triste, ma sono spesso commossa, toccata, destabilizzata, o connessa a qualcosa di profondo ed io non so come esprimerlo, come portarlo fuori.

Finalmente, grazie alla riflessione sul mio modo di reagire nella testimonianza di fine laboratorio, prendo pienamente coscienza della mia grande incapacità a esprimere ciò che è in me. Più è sottile, più è profondo e più è importante... e meno lo condivido.

E quando in occasione di un laboratorio o di uno scambio "sono costretta" a dover condividere, l'unica forma che conosco e che ho "imparato" a farlo è sotto forma di scherzo, ridendo di me e facendo ridere gli altri. Ed è ciò che ho fatto anche il giorno del laboratorio.

Infine, grazie a questo laboratorio, misuro a che punto questi due atteggiamenti sono inadatti: le lacrime non sono un buon modo di esprimermi e in più non rappresentano ciò che voglio dire, mentre i miei modi scherzosi sminuiscono ciò che provo veramente e mi impediscono di andare fino in fondo dentro me.

Non so ancora come mi comporterò in futuro, ma ho deciso di imparare a parlare e a manifestare di più ciò che provo profondamente e sottilmente, senza piangere e senza ridere e deve pur esserci una via di mezzo che non conosco e che vorrei esplorare.

Credo che, per me, tutto ciò è stato il più grande apprendimento di questo laboratorio che andrà a cambiare la mia vita.

1. *Impara a disegnare col metodo Vedere Ragionare Disegnare*, libro in bibliografia.

2. La spiritualità nell'arte espressa dall'Istituto Estetra e che viene presentata durante i laboratori è quella trasmessa da Silo nelle sue opere

Rassegna fotografica dei risultati ottenuti

In questa serie di fotografie che documentano i vari laboratori, abbiamo preso come esempio il primo disegno effettuato senza nessuna indicazione e l'ultimo dopo le varie indicazioni e con a disposizione una ricchezza maggiore di materiali.

Ogni trasformazione esteriore, del disegno, a man mano che si avanza dovrebbe produrre, in accordo con la necessità della coscienza e secondo le indicazioni del metodo, piacere, distensione, contatto con il sacro e non semplicemente o solamente una ricerca estetica esteriorizzata seguendo dei modelli sociali.

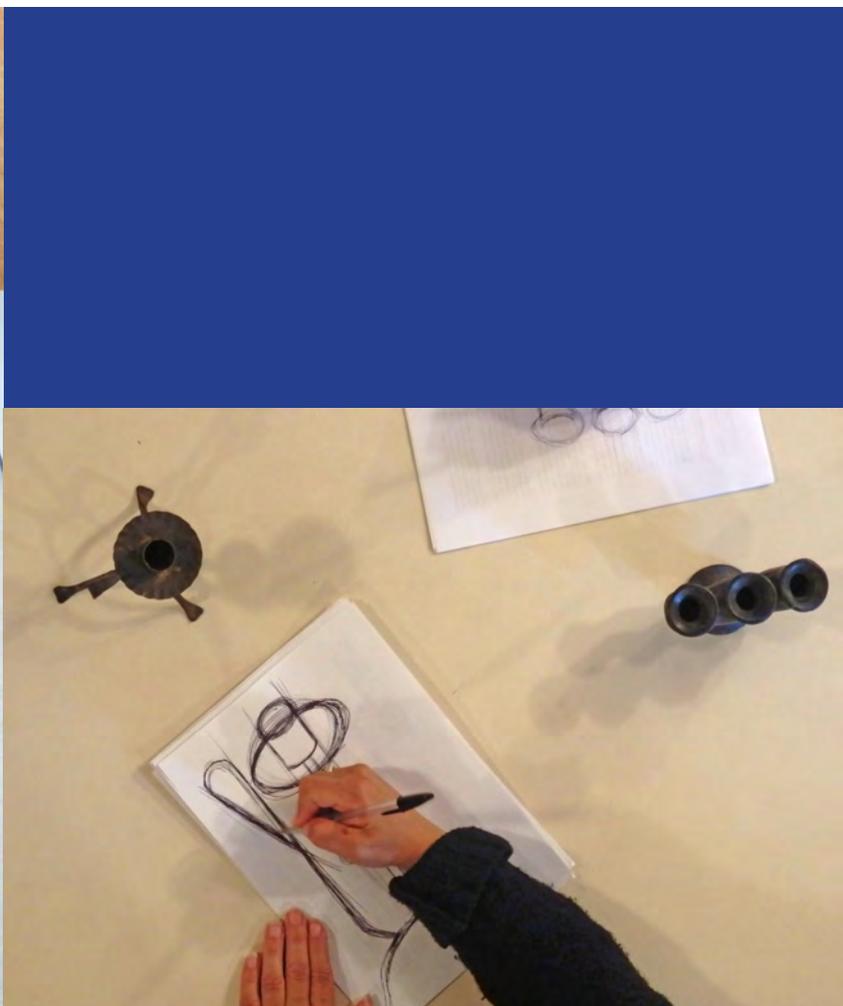
Il risultato estetico non è possibile quindi coglierlo e leggerlo a prescindere dal vissuto interiore, di cui il quadro è solo una parte. Potrebbe essere interessante un domani, come in alcune pitture cinesi accompagnare i quadri alla descrizione del vissuto interiore, che solitamente si dà in poesia.

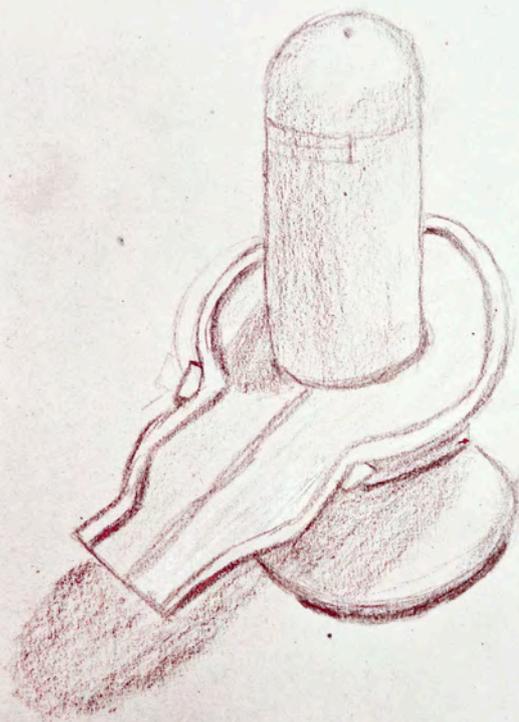
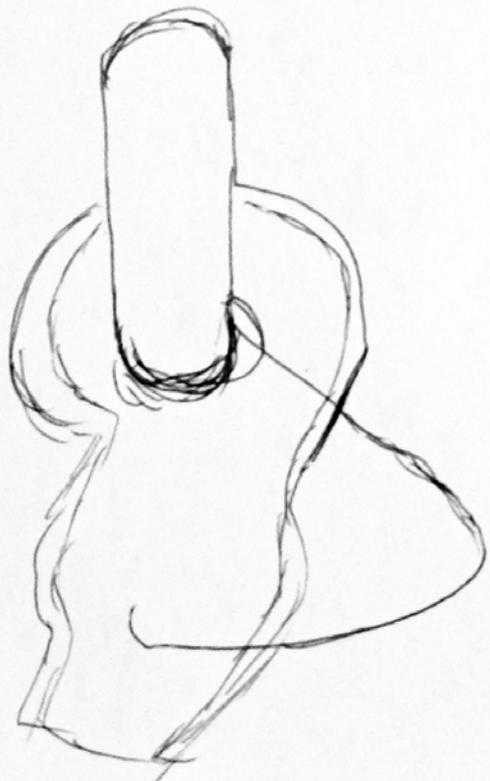
Tra il primo e l'ultimo passano almeno quattro altri disegni, solitamente l'ultimo è il sesto.

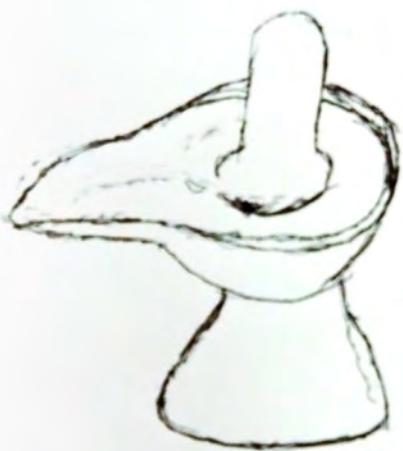
In generale quello che si può notare tra il primo e l'ultimo disegno è:

1. Una maggiore adesione al vero forma, proporzioni e punto di vista spaziale
2. Un maggiore dettaglio dei particolari
3. Una mano, o meglio dire, una mente più libera, rilassata e sicura
4. Una poesia e luminosità date anche dai medium utilizzati
5. Una forza espressiva e comunicativa superiore

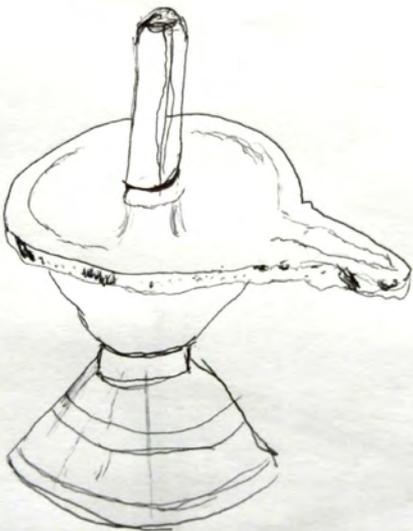
Questi pochi esempi ci permettono di immaginare cosa possa produrre una pratica costante della PS (e non di soli due giorni come in questi laboratori): profonde trasformazioni nel campo dell'arte e dell'estetica del nostro millennio oramai esausta e vuota.

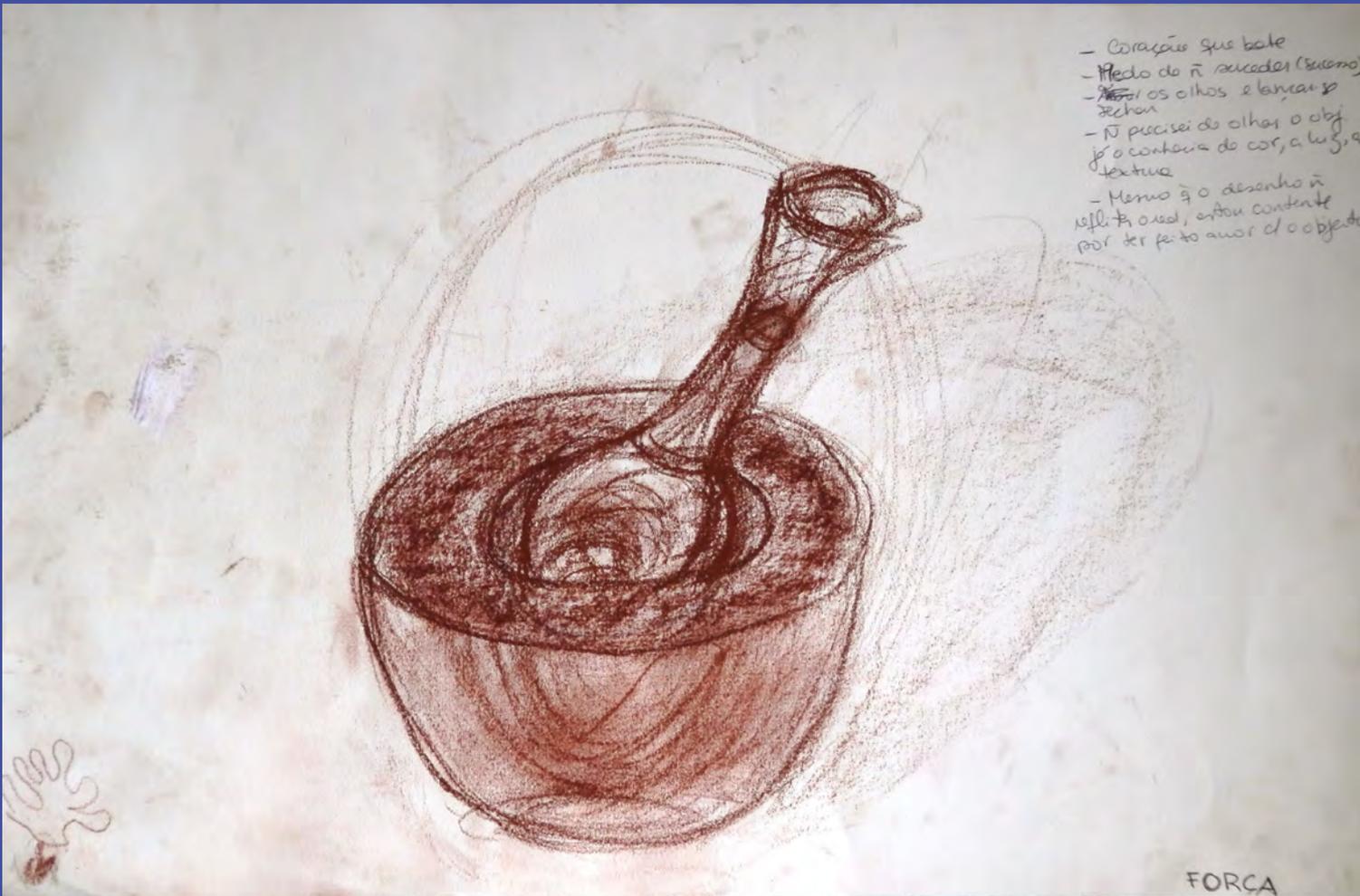
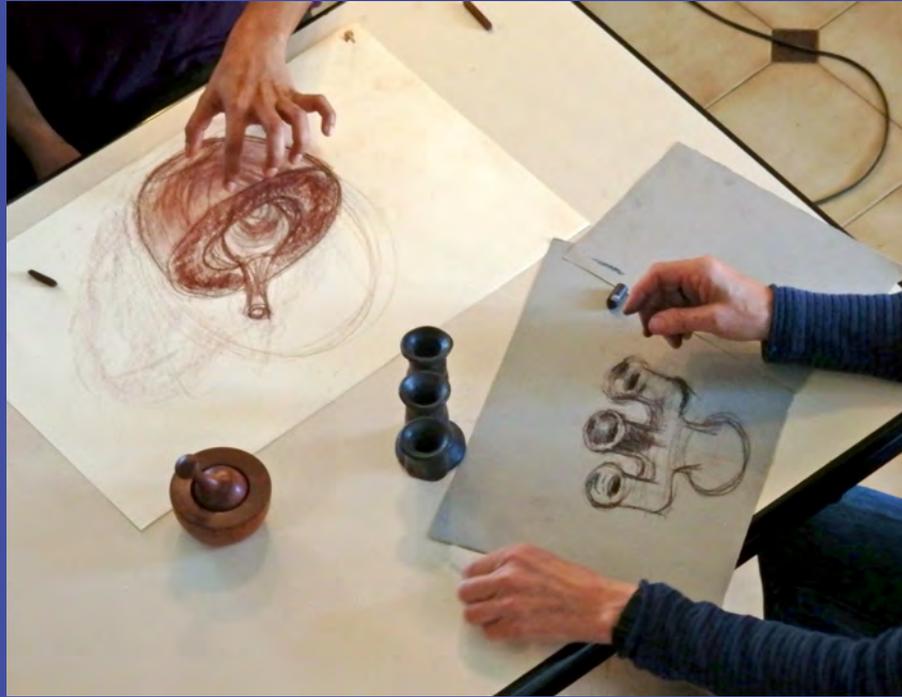
















exo: donner c6 1 photographie :

①

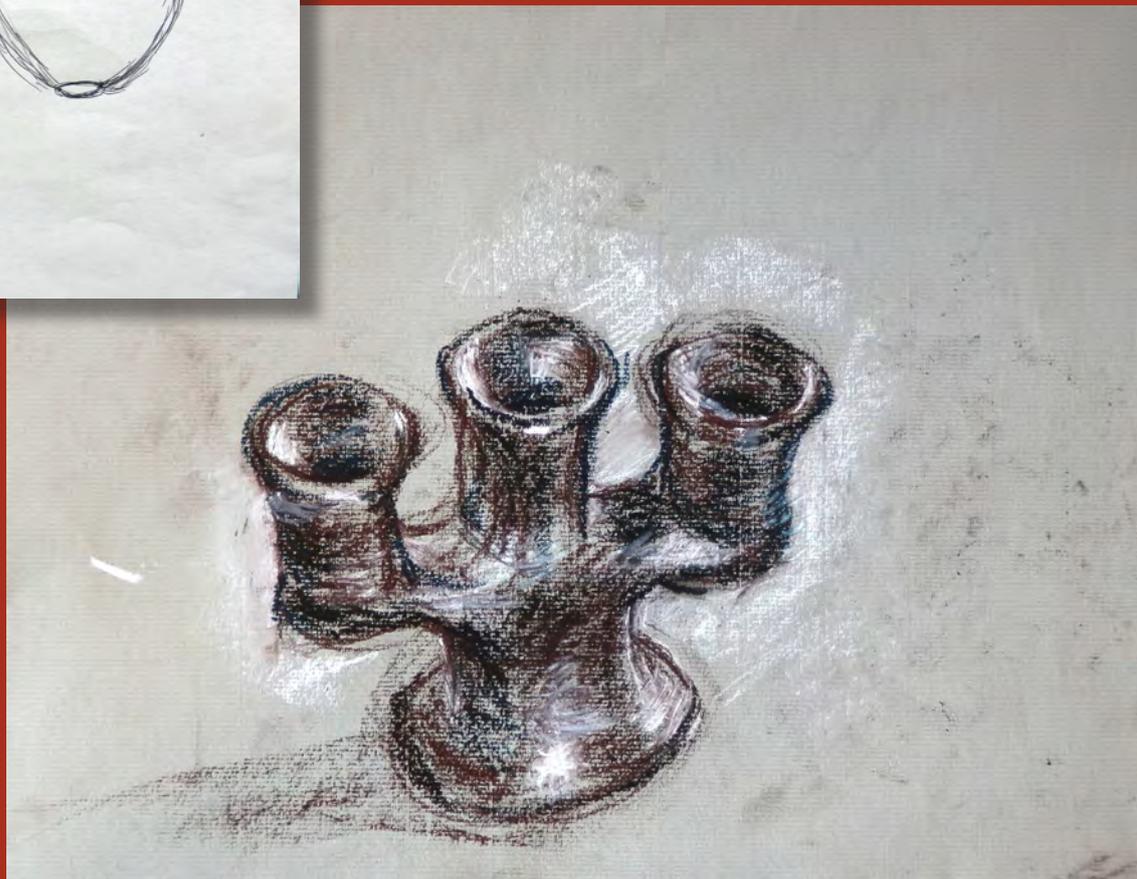
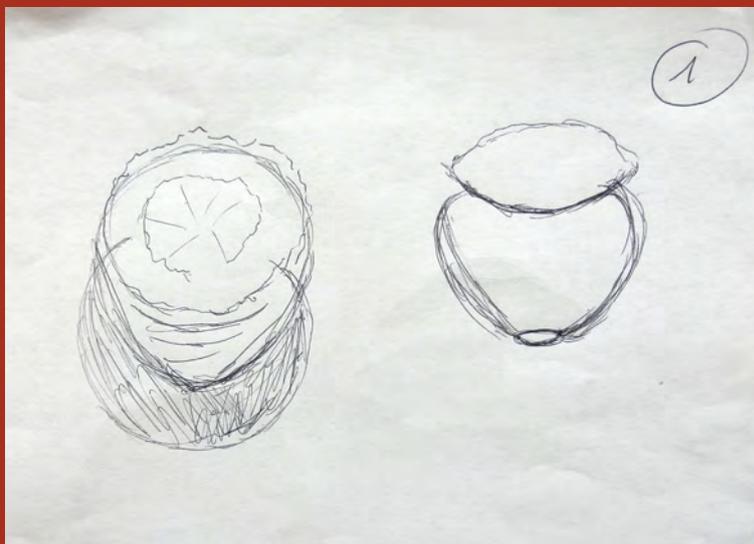


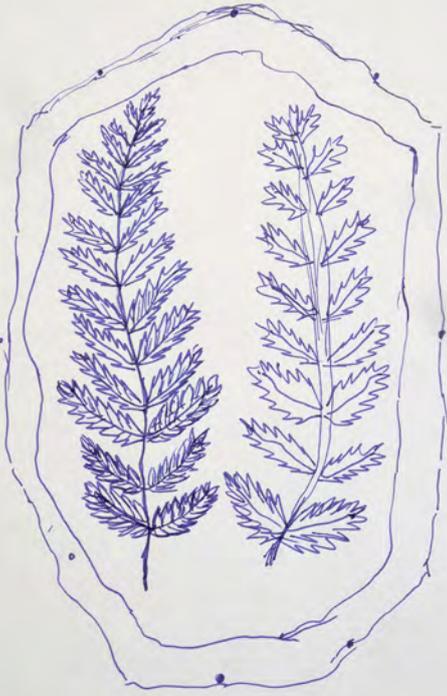
essai: les
vires

les pleins
le clair.

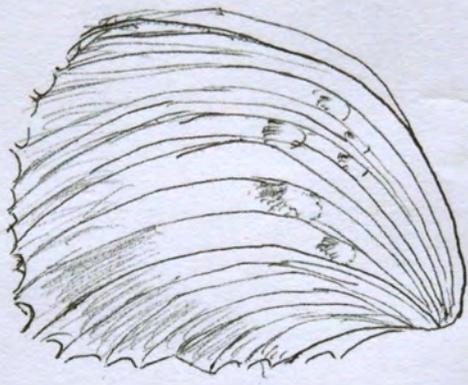
essenti la percept = vers + les nos couleurs.

exo: donner en regardant q les lignes ← la périmétrie
et le linéaire

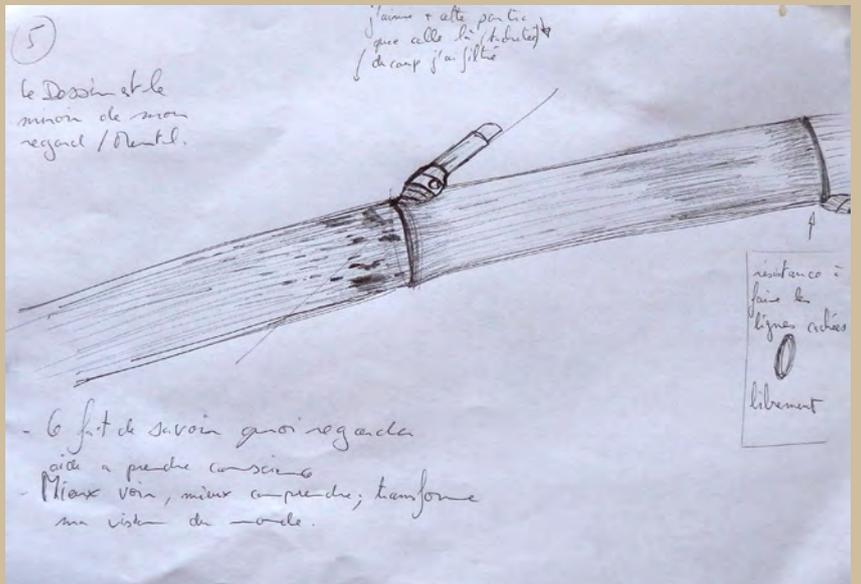
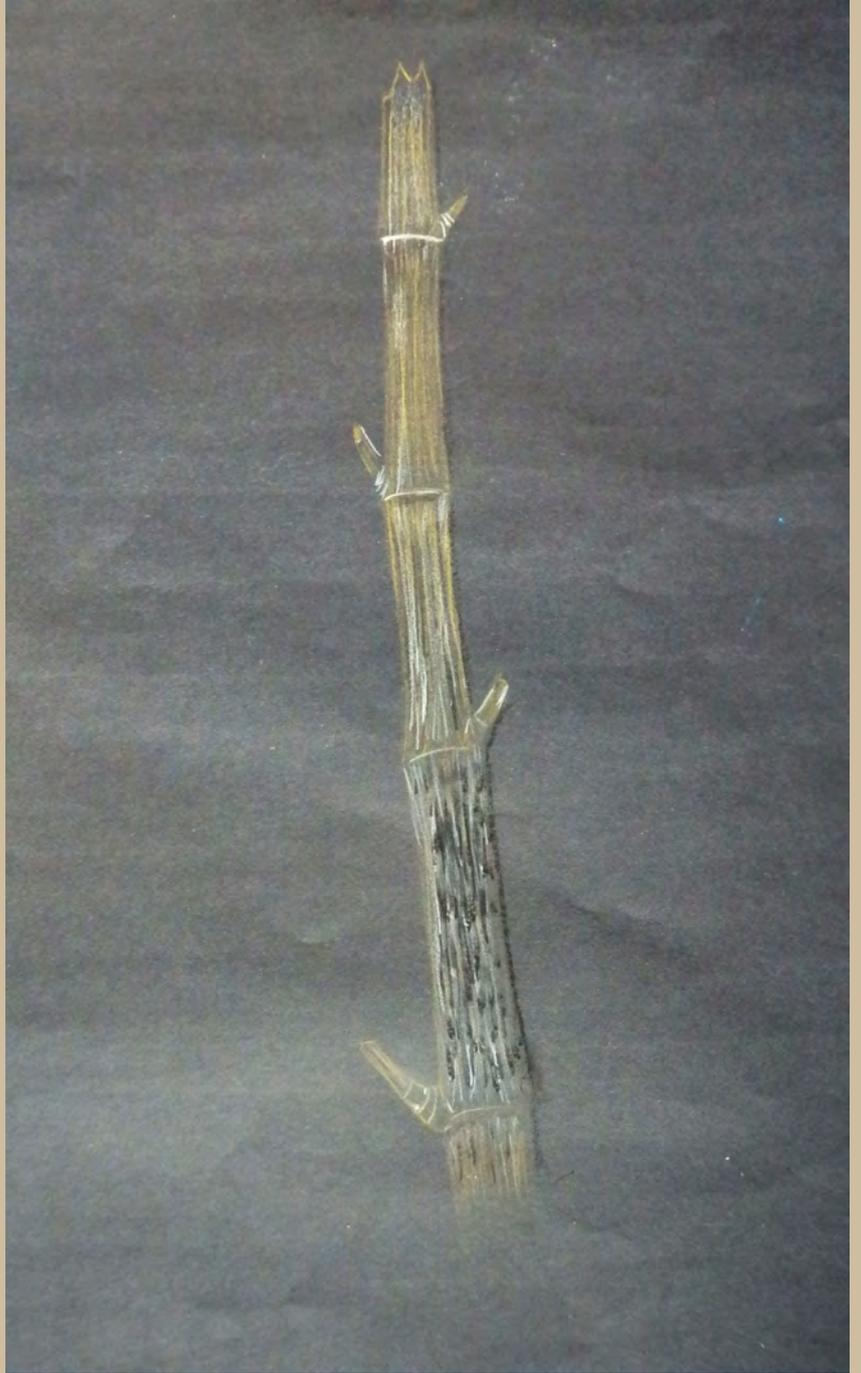








n° 1





3

Capitolo

Percezione Sottile
e Spazio di
Rappresentazione

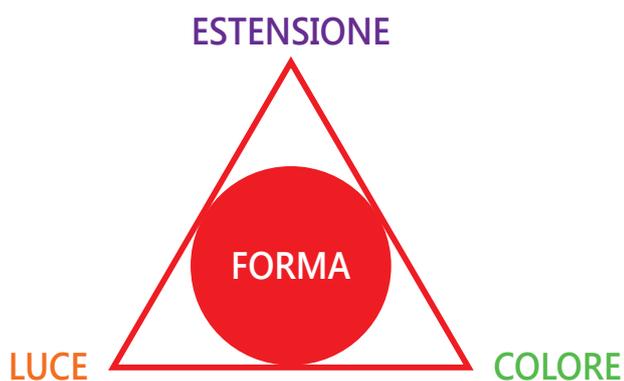


Quando parliamo di PS ci riferiamo ad una modificazione del confine tra mondo interiore ed esteriore.

In questo capitolo vorremo illustrare i fondamenti della nostra esperienza, tentando di ubicare i nostri lavori all'interno della psicologia del Nuovo Umanesimo. Lo faremo forse arbitrariamente perché abbiamo sentito necessario introdurre nuovi termini ed elaborare nuove concezioni per avanzare nella conoscenza di alcuni meccanismi. Per conoscere la dottrina senza alterazioni rimandiamo agli indispensabili testi di **Silo** e di **Jose Caballero** evidenziati in bibliografia, da cui nascono la pedagogia e la didattica¹ dell'Istituto Es.Te.Tra.

Spazio di Rappresentazione e di Percezione

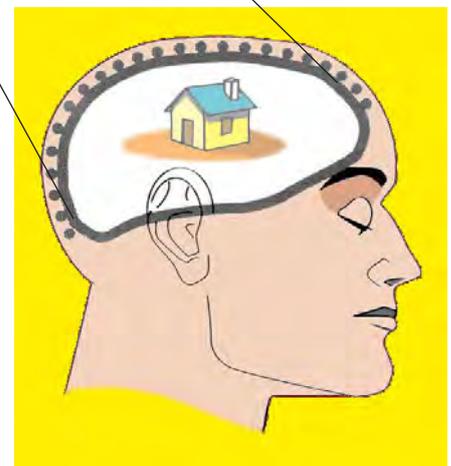
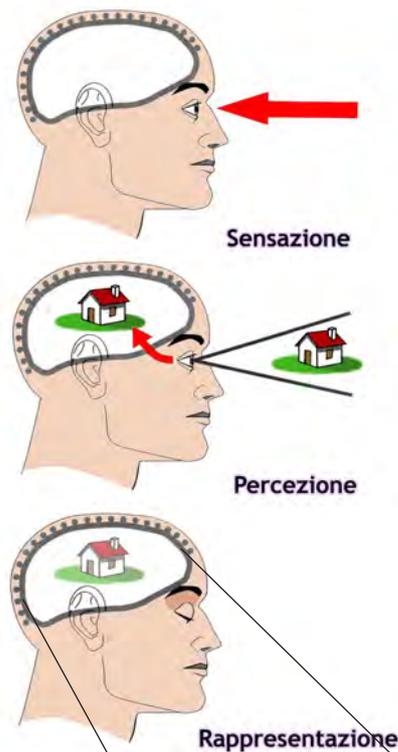
Ogni oggetto percepito e rappresentato, è dotato di una sua luminosità, di colore e di estensione; queste tre categorie sono inseparabili e formano una struttura.



Quando percepiamo un oggetto, questo si sposta o permane in un luogo dato indipendentemente dalle nostre operazioni mentali di osservatori.

Nel processo di rappresentazione, al contrario della percezione, il colore di un oggetto rappresentato può essere modificato attraverso operazioni mentali; lo stesso vale per l'estensione

dell'oggetto che è in rapporto con l'apparente distanza tra l'osservatore e l'oggetto stesso.



Quando chiudo gli occhi e mi rappresento un oggetto che prima ho percepito, avverto che esso continua ad essere "esterno" a me, anche se mi rendo conto che la sua immagine dipende da operazioni mentali **che avvengono nel mio interno**. L'oggetto viene rappresentato in uno spazio simile a quello della percezione; è chiaro però, che si tratta di due spazi distinti.

Chiamiamo "**Spazio di Rappresentazione**" lo spazio in cui gli oggetti vengono rappresentati.

Ma vediamo di che tipo di spazialità si tratta:

Inoltre, la nostra preoccupazione non è rivolta al “problema dell’origine della rappresentazione dello “spazio” ma, al contrario, al problema dello “spazio” che accompagna ogni rappresentazione e nel quale si manifesta ogni rappresentazione. Ma poiché “lo spazio” di rappresentazione non è indipendente dalle rappresentazioni, non potremo rappresentare tale “spazio” se non come coscienza della spazialità in qualunque rappresentazione.²

[...] Non abbiamo parlato di uno spazio di rappresentazione in sé né di un quasi-spazio mentale. Abbiamo detto che la rappresentazione in quanto tale non può rendersi indipendente dalla spazialità; ma con questo non abbiamo affermato che la rappresentazione occupi uno spazio. È la forma della rappresentazione spaziale ciò che prendiamo in considerazione. Stando così le cose se parliamo di “spazio di rappresentazione” senza riferirci ad una rappresentazione specifica, è perché stiamo considerando l’insieme delle percezioni ed immagini (non visive) che danno l’esperienza vissuta ed il tono corporeo e di coscienza nel quale mi riconosco come “io”, nel quale mi riconosco come un “continuo”, nonostante il fluire ed il cambiamento che vado sperimentando. Quindi,

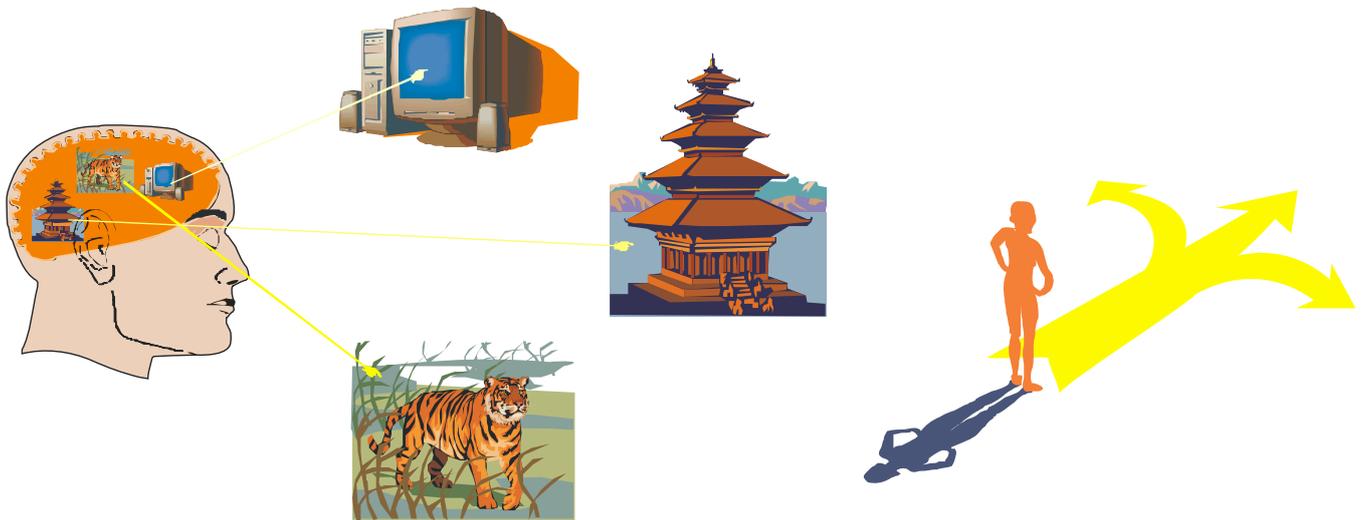
lo “spazio di rappresentazione” è tale non perché sia un contenitore vuoto che debba essere riempito da fenomeni di coscienza, ma perché la sua natura è rappresentazione per cui, quando sorgono determinate immagini, la coscienza non può fare altro che presentarle sotto la forma dell’estensione. In modo analogo, avremmo potuto insistere sull’aspetto materiale della cosa rappresentata, riferendoci alla sostanzialità, senza per questo parlare dell’immagine nel senso in cui si esprimono la fisica o la chimica. Ci saremmo riferiti, in quel caso, ai dati iletici, ai dati materiali che non sono la materialità stessa. E, ovviamente, a nessuno verrebbe in mente che la coscienza abbia un colore o che sia un contenitore colorato per il fatto che le rappresentazioni visive si presentano colorate.

Ma nonostante tutto, sussiste una difficoltà. Quando diciamo che lo spazio di rappresentazione ha diversi livelli di profondità, è perché stiamo parlando di uno spazio volumetrico, tridimensionale, oppure perché la struttura percettivo-rappresentativa della mia cenestesi mi si presenta volumetricamente? È vera, senza alcun dubbio la seconda alternativa; ed è per questo che le rappresentazioni possono apparire in alto o in basso, a sinistra o a destra e avanti o indietro e che anche lo “sguardo” si colloca, rispetto all’immagine, in una prospettiva determinata.³



Anche la percezione è una rappresentazione, come andremo a illustrare, e ogni realtà vissuta come esterna è sempre anche interna in quanto viene rappresentata nella nostra testa.

La rappresentazione interna dello spazio mentale, che corrisponde alla traduzione in immagini⁴ delle sensazioni interne del corpo, permette le connessioni tra le produzioni della coscienza ed il corpo stesso.



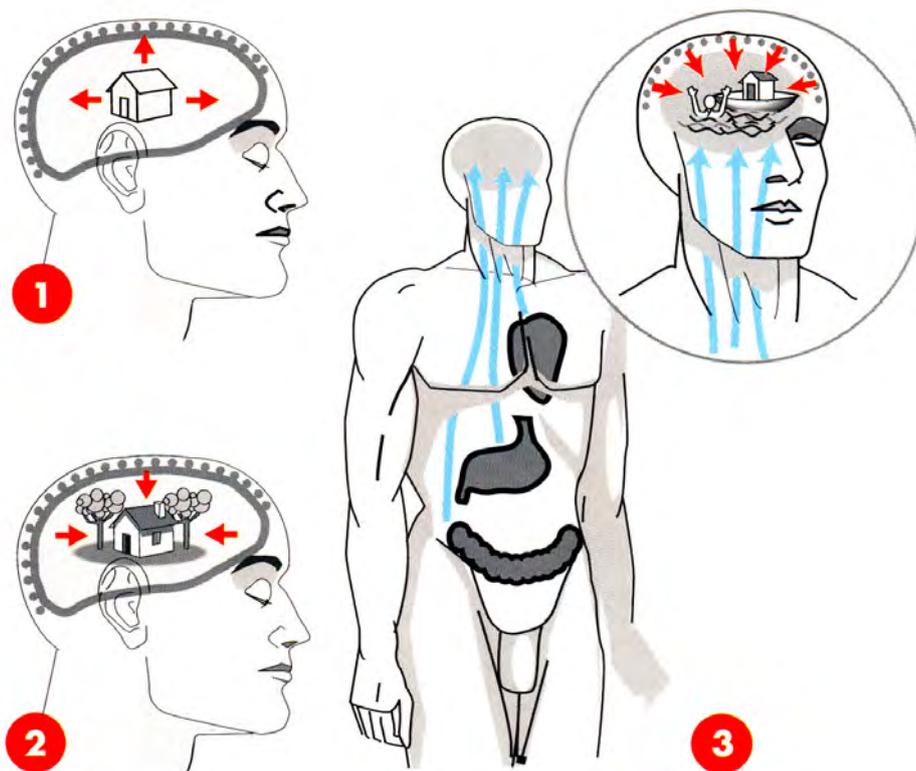
Questa connessione è necessaria perché il corpo possa muoversi coerentemente in una data direzione, sia nel mondo esterno che interno.

Lo SdR è, dunque, creato dalla traduzione spaziale degli impulsi corporei, e la sua spazialità, è sempre riferita alle rappresentazioni e alla loro collocazione, e queste non sono arbitrarie e casuali ma rispondono ad una struttura funzionale. Secondo la "profondità" o "l'altezza" che le immagini hanno nello SdR, gli impulsi sono poi inviati a determinati centri di risposta

(intellettuale, emotivo, motorio, sessuale e vegetativo).

Inoltre la rappresentazione interna della coscienza compie anche altre funzioni:

1. Fissare la percezione come memoria;
2. Trasformare ciò che è percepito in accordo alle necessità della coscienza;
3. Tradurre impulsi interni al campo della percezione.



La comunicazione tra spazi è ciò che mette in stretta relazione il mondo interno e quello esterno, ma vi sono delle situazioni in cui questo confine cenestesico tattile viene alterato e ci si rende conto di queste "anomalie". Queste rivelano che le cose non sono esattamente come credevamo e come si crede comunemente. A volte ancora si cerca di ampliare, approfondire e fissare queste "anomalie" in un'opera d'arte. Questo ultimo caso è l'oggetto delle nostre indagini.

Paesaggio e realtà

Quanto abbiamo fino ad ora affermato ci pone di fronte alla complessità della realtà quando a definirla è chi la osserva, per questo è importante comprendere il nostro punto di vista che si fonda sull'interpretazione data dalla filosofia e dalla spiritualità siloista.

Leggiamo il primo capitolo del *Paesaggio Umano*, terzo libro di *Umanizzare la Terra*:

I. I PAESAGGI E GLI SGUARDI

1. Parliamo di paesaggi e di sguardi, riprendendo quanto detto in un altro passo: "paesaggio esterno è ciò che percepiamo delle cose; paesaggio interno è ciò che filtriamo di esse con il setaccio del nostro mondo interno. Questi due paesaggi sono una cosa sola e costituiscono la nostra indivisibile visione della realtà."

2. Già nella percezione degli oggetti esterni uno sguardo ingenuo può portare a confondere "ciò che si vede" con la realtà. Ci sarà anche chi andrà oltre e crederà di ricordare la "realtà" tale e quale si è data. E non mancherà un terzo che confonderà le sue illusioni o allucinazioni, o le immagini dei suoi sogni con oggetti materiali che in realtà sono stati percepiti e trasformati in stati di coscienza diversi.

3. Il fatto che gli oggetti precedentemente percepiti appaiano deformati nei ricordi e nei sogni non sembra creare difficoltà alla gente ragionevole. Ma che gli oggetti percepiti siano sempre coperti dal manto multicolore di altre percezioni simultanee

e di ricordi che operano in quello stesso momento; che percepire sia un modo globale di stare fra le cose, un tono emotivo ed uno stato generale del corpo... quest'idea confonde le semplici certezze della vita quotidiana, del fare con le cose e fra le cose.

4. Lo sguardo ingenuo coglie il mondo "esterno" con il proprio dolore o la propria allegria. Guardo non solo con l'occhio ma anche con il cuore, con il dolce ricordo, con il sospetto che mi dà vergogna, con il calcolo freddo, con il paragone segreto. Guardo attraverso allegorie, segni e simboli che non vedo quando guardo ma che agiscono sul guardare, proprio come non vedo l'occhio né l'azione dell'occhio quando guardo.

5. Per questo, per la complessità del percepire, quando parlo di realtà esterna o interna preferisco usare il termine "paesaggio" al posto del termine "oggetto". E con ciò dò per inteso che menziono blocchi, strutture e non un oggetto nella sua individualità isolata ed astratta. Mi interessa anche sottolineare che ai paesaggi corrispondono atti del percepire ai quali dò il nome di "sguardi" (invadendo, forse illegittimamente, numerosi campi che non riguardano la visualizzazione). Gli "sguardi" sono azioni complesse e attive, che organizzano "paesaggi", e non semplici e passive azioni di ricezione dell'informazione esterna (dati che giungono ai sensi esterni) od atti di ricezione dell'informazione interna (sensazioni del corpo, ricordi, appercezioni). È superfluo dire che in questa mutua implicazione di "sguardi" e "paesaggi", le distinzioni fra l'interno e l'esterno si creano in base alla direzione dell'intenzionalità della coscienza e non secondo gli schemi ingenui che si insegnano nelle scuole.

6. Se si è inteso quanto detto fin qui, sarà facile comprendere che quando parlo di "paesaggio umano" sto pensando ad un tipo di paesaggio esterno costituito sia da persone che da fatti ed intenzioni umane plasmate in oggetti, nel quale l'essere umano come tale può occasionalmente non essere presente.

7. Conviene inoltre distinguere fra mondo interno e "paesaggio interno", fra natura e "paesaggio esterno", fra società e "paesaggio

umano”, mettendo bene in chiaro che quando si dice “paesaggio” si sta sempre includendo chi guarda; situazione, questa, ben differente da quella in cui il mondo interno (o psicologico), la natura o la società appaiono ingenuamente esistenti in sé, esclusi da ogni interpretazione.⁵

Quando si parla di “paesaggio” è perché uno sguardo meno ingenuo e più attento, osserva la compenetrazione dei vari spazi e dei significati intrinseci nella percezione.

Ma cosa succede esattamente? Anche in questo caso chiamiamo in soccorso Silo:

A ogni percezione corrisponde un’immagine, per cui i due termini conformano sempre una struttura. Ma possiamo verificare come anche l’affettività e il tono corporeo non possano risultare estranei a quel carattere di globalità che è proprio della coscienza.

[...] Seduto di fronte alla tastiera con gli occhi chiusi, non mi risulta difficile allungare le dita e individuare i tasti con una certa precisione, seguendo un’immagine che, in questo caso, funzionerà da “tracciante” dei miei movimenti. Se, invece, colloco l’immagine della tastiera verso il lato sinistro dello spazio di rappresentazione, le mie dita seguendo la “traccia” in quella direzione, non riusciranno, evidentemente, a toccare la tastiera. Se poi “interiorizzo” l’immagine della tastiera, se cioè la sposto verso il centro dello spazio di rappresentazione (collocandola “all’interno della testa”), il movimento delle dita tenderà a inibirsi. Se al contrario, “esteriorizzo” l’immagine, collocandola molti metri in avanti, esplorerò la tendenza non solo delle dita ma anche di altre parti del corpo a muoversi in tale direzione.

Mentre le percezioni del mondo “esterno” corrispondono a immagini “esteriorizzate” (“fuori” del vissuto cenestesico-tattile della testa, “dentro” il cui limite si trova lo “sguardo” dell’osservatore), le percezioni del mondo “interno” corrispondono a rappresentazioni “interiorizzate” (“dentro” i limiti del vissuto cenestesico-tattile della testa, che a sua volta è “guardato” “dall’interno”, ma da una posizione

spostata rispetto a quella centrale, che è ora occupata da “ciò che è guardato”). Questo mostra una certa “esteriorità dello sguardo” che osserva o sperimenta una scena qualsiasi. [...]⁶

Possiamo sperimentare che esiste un punto di osservazione dei due spazi, che ci rende consapevoli dell’atto di guardare il mondo interno e quello esterno. Questo “sguardo” è quello che permette di agire in coscienza di sé. Continuiamo a cercare di comprendere la relazione dei due spazi.

Dunque mi è possibile vedere la mano al di fuori di me e da dentro di me, e mi è anche possibile vederla in me e da dentro di me nel caso la stia immaginando. Apparentemente si tratta del medesimo spazio. Ma non è così. C’è uno spazio nel quale si dispongono gli oggetti che osservo, e che posso chiamare spazio di percezione, e ce n’è un altro nel quale si dispongono gli oggetti della rappresentazione e che non coincide con il precedente. Gli oggetti che si collocano nei due diversi spazi possiedono caratteristiche differenti. Se osservo la mia mano, mi rendo conto che essa si trova ad una determinata distanza dal mio occhio. Vedo che mi è più vicina di certi oggetti e più lontana di certi altri. Vedo che alla sua forma corrisponde un colore. E nonostante possa immaginare molte cose riguardo alla mia mano, ciò che si impone è la percezione, non l’immaginazione. Adesso invece immagino la mia mano. Posso immaginare che essa si trovi davanti o dietro un certo oggetto. Ma posso subito cambiarne la collocazione o far sì che diventi piccola piccola o che arrivi a coprire tutto il campo della rappresentazione. Sia la sua forma che il suo colore possono essere modificati. Dunque la collocazione dell’oggetto mentale nello spazio di rappresentazione può cambiare in conseguenza delle mie operazioni mentali, mentre la collocazione degli oggetti nello spazio esterno può cambiare per varie ragioni ma non in conseguenza delle mie operazioni mentali. Mi è certo possibile rappresentare che la colonna qui accanto si sposti; nondimeno, per quanto mi sforzi di immaginare che ciò avvenga, da

un punto di vista percettivo essa rimarrà dove si trova. Vi sono, perciò, grandi differenze tra l'oggetto rappresentato e l'oggetto percepito, così come vi sono grandi differenze tra lo spazio di percezione e quello di rappresentazione.⁷

Nello SdP "ciò che si impone è la percezione, non l'immaginazione", così scrive e, a prima vista, si potrebbe confondere lo SdP come "oggettivo", SdR come "soggettivo" ma non è così.

È vero che ciò che vedo fuori, come ad esempio una macchina sulla strada, è pur sempre anche nella mia testa, solo che non posso agire sulla macchina come faccio con la sua immagine mentale. Eppure la macchina è anche una rappresentazione perché vedrò sempre qualcosa di diverso da tutti gli altri. Sicuramente dal suo proprietario, che la sentirà sua con quel particolare tono di attenzione e preoccupazione, o dall'ingegnere che l'ha progettata, che ne avrà una visione più completa e complessa dal punto di vista meccanico. Stiamo dunque guardando la stessa automobile? In linea di massima sì, e questo ci permette di comunicare, ma le relazioni, gli interessi, la nostra storia con l'oggetto osservato, e via dicendo sono differenti. Stiamo parlando della stessa automobile quando ci riferiamo a ciò che percepiamo, ma subito i nostri sguardi si differenziano quando ci riferiamo ai significati che attribuiamo all'auto.⁸

La nostra percezione e rappresentazione sono inseparabili e strutturalmente uguali per permettere la comunicazione tra spazi, ma diverse nella loro complessità e forma. Ad esempio è vero che la mia con-figurazione del mondo esterno, l'automobile, sarà sempre un poco differente da quella di un altro nella sua percezione, eppure risulta uguale nella sua misurazione: il suo peso non cambia a seconda di chi la guarda ma cambiano solo i valori psicologici, emotivi, mentali.

Quando percepisco il mondo esterno, quando nella vita quotidiana mi muovo in esso, non lo costituisco solo attraverso le rappresentazioni

che mi permettono di riconoscere e agire, ma lo costituisco anche attraverso sistemi compresenti di rappresentazione. Se a questa strutturazione del mondo da me effettuata do il nome di "paesaggio", mi risulta immediatamente verificabile come la percezione del mondo sia sempre riconoscimento e interpretazione di una realtà sulla base del mio paesaggio. Questo mondo che prendo per la realtà stessa è la mia propria biografia in azione e l'opera di trasformazione che svolgo nel mondo è la mia stessa trasformazione. E quando parlo del mio mondo interno, parlo anche dell'interpretazione che ne sto dando e della trasformazione che vi opero.

Le distinzioni fin qui adottate fra spazio "interno" e spazio "esterno" sulla base dei vissuti di limite riconducibili alle percezioni cenestesico-tattili, non possono essere mantenute quando parliamo di questo modo globale di stare nel mondo caratteristico della coscienza, secondo cui il mondo è il "paesaggio" della coscienza e l'io il suo "sguardo". Il modo di stare nel mondo proprio della coscienza è fondamentalmente un modo di azione in prospettiva, che ha nel corpo - e non solo nell'intracampo - il proprio riferimento spaziale. Ma il corpo, nell'essere oggetto del mondo, è anche oggetto del paesaggio e quindi oggetto di trasformazione. Il corpo finisce allora per diventare una protesi dell'intenzionalità umana.

Se le immagini permettono di riconoscere e di agire, allora individui e popoli tenderanno a trasformare il mondo in modi diversi a seconda della struttura del loro paesaggio e delle loro necessità (o di ciò che considerino le loro necessità).⁹

Per noi ogni realtà di cui si parla o a cui ci si riferisce, come l'universo, i pianeti, la tazza sul mio tavolo, è sempre e comunque una rappresentazione, ponendo al centro sempre la coscienza umana, per questo parliamo di "paesaggio".

Anche se non sentiamo agire la nostra mente nel percepire il mondo e se non si vive con sufficiente lucidità questa esperienza, essa agisce in forma intenzionale e quindi costruttiva. Il nostro modo di percepire e rappresentare è denso di significati: il nostro è uno sguardo che dà senso, inteso sia come significato che come direzione nel tempo e nello spazio. Lo sguardo è essenzialmente intenzionalità e libertà.

Il nostro percepire è azione, ed è questa azione della coscienza che crea un piano e un orizzonte temporo-spaziale perché si muove sempre verso il futuro.¹⁰

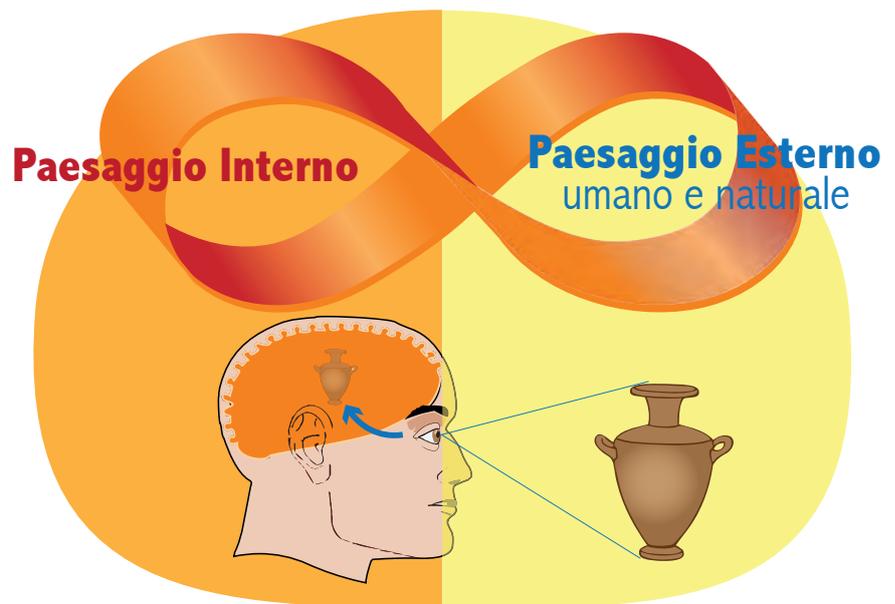
Comunicazione tra spazi attraverso l'intenzionalità

Quanti hanno l'esperienza indubitabile che questa coscienza/mondo, sia l'unica e vera realtà, e che quindi quando si parla di interiorità o exteriorità, lo si faccia sempre arbitrariamente?

In altre parole se i due spazi, interno ed esterno, si unissero senza soluzione di continuità sarebbe appropriato parlare di dentro e di fuori?

E questa condizione sarebbe allucinatoria o al contrario è la separazione a trovarsi a essere illusoria?

Non si tratta di cascare nel relativismo degradando il fatto di vivere questi due spazi separatamente come una ingenua illusione. Nella sua evoluzione l'essere umano avrebbe avuto seri problemi di sopravvivenza se non avesse imparato a distinguere i due spazi. In quello esterno si trovano il cibo, l'altro sesso, e tante altre cose, ed è uno spazio condiviso



con altri, mentre in quello interno si danno dei fenomeni diversi, come la percezione del dolore e del piacere, che orientano l'azione nel mondo ma guai confonderli! Quindi, la separazione è necessaria per tanti motivi che non possiamo qui elencare, e quando questa non avviene siamo di fronte a patologie psichiatriche e di comportamento.

Distinguere i due spazi non significa separarli, non significa degradare quello interno a scapito di quello esterno o viceversa.¹¹

Guardando questa pagina scritta, ne ho un'esperienza viva e non semplicemente immaginata. Chiudo gli occhi penso ad altro, poi torno al tavolo e la mia pagina scritta è al suo posto. Posso anche spedirla o conservarla in modo tale che quando muoio essa permanga. Tutta questa sua permanenza me la fa distinguere da una mia rappresentazione illusoria e fantasiosa.

Ma il nostro concetto di rappresentazione mentale è ben più ampio della sola immaginazione.

Non possiamo negare che la realtà materiale abbia un differente grado di affidabilità e di

temporalità di una rappresentazione mentale, ma ciò non significa che sia più vera di quella immaginata.

Proviamo ad estremizzare il nostro concetto di realtà e con esso l'inesattezza di credere alla supremazia del mondo esterno, più vero, affidabile, oggettivo, rispetto a quello interno di rappresentazione e di percezione, illusorio, instabile, soggettivo.

Se tra essi non ci fosse differenza, o se tutto fosse rappresentazione, potrei coricarmi sognare mille cose augurabili nella mia e altrui vita e ritrovarmi l'indomani in quel mondo rappresentato nella notte. Questo presupporrebbe un rapporto diretto tra i due spazi.¹²

Immaginate ora se questo si potesse veramente verificare, potrebbe esistere in questo modo uno spazio comune e condivisibile con gli altri esseri umani?

E con quale diritto la mia rappresentazione si impone a quella degli altri che si troverebbero a viverla loro malgrado?

Quando la Rappresentazione Interiore si plasma nel mondo avviene qualcosa di ben diverso dalla sola immaginazione: si mantiene nel tempo, è condivisibile, opera una trasformazione dell'ambiente fisico, sociale e culturale.

Se Michelangelo l'avesse solo immaginata o disegnata la Cappella Sistina non avrebbe avuto la stessa conseguenza per l'umanità.

Lo SdP è un tramite tra i due mondi esterno e interno, è una finestra che mette in comunicazione, in relazione e trasformazione reciproca la coscienza e il mondo.

Lo SdP si trova a coincidere con uno spazio naturale, sociale e storico continuamente trasformato dalle azioni, mosse e guidate da Rappresentazioni. Lo spazio sociale e storico, il paesaggio umano, è come se fosse uno SdR collettivo, dove coesistono rappresentazioni di diverse epoche, zone geografiche, culture,

generazioni. Come si potrebbe credere che l'uno è superiore o reale rispetto all'altro?¹³

L'intero processo umano potrebbe essere visto dal punto di vista della comunicazione tra spazi, dove lo spazio interiore di rappresentazione, si plasma, modificandolo, in quello esteriore.¹⁴ Ma questo a sua volta si trasforma, grazie alla retroalimentazione della risposta che abbiamo delle nostre azioni nel mondo, e ciò cambia la nostra rappresentazione interiore.

La comunicazione tra spazi è certamente naturale strutturale, ogni parte dell'universo è interconnessa, ma ciò che risulta di nostro interesse è che il rapporto, lo scambio, le conseguenze naturali sono ben diverse da quelle intenzionali operate dall'essere umano.

L'essere umano spinto da una intenzionalità creatrice ha molto faticato per operare tutte le trasformazioni del mondo naturale, certo per sopravvivenza, per sfruttare la natura, per comunicare e lasciare una propria memoria... ma solo questo?

La sua azione non sta anche modificando il tempo e lo spazio? Potrà arrivare a controllare il tempo e lo spazio naturali e piegarli alla sua intenzione creatrice?

Sì, è quello che già sta avvenendo, e l'arte è come l'anticamera, di questa intenzione.¹⁵ Vediamo perché.

Fusione tra spazi attraverso l'intenzionalità

Crediamo, dunque, che l'essere umano tenti di rompere i determinismi dello spazio-tempo naturale cercando di trasformarlo a suo piacimento. Stiamo affermando che non solo gli interessa manipolare, controllare e trasformare i fenomeni interiori ed esteriori, quindi, gli oggetti a cui si rivolge la sua intenzione, ma di rompere in qualche modo con l'intera struttura in cui questi oggetti si trovano sempre sottoposti. **Questo essere umano è un folle!**

Ma se ci pensate bene significherebbe che aspira all'immortalità e alla libertà di muoversi nello spazio senza limiti materiali e di tempo. E tutto questo in qualche modo lo assaggia nella creazione artistica.

Prima di procedere con l'illustrazione di questa azzardata ipotesi, è bene fare una sintesi di quanto espresso fino ad ora sui due spazi interno/esterno, coscienza/mondo messo in rapporto dallo SdP che li collega.

| Spazio di Rappresentazione (mondo interno) | Spazio di Percezione (coesistenza del mondo interno ed esterno) | Spazio Esterno (naturale e storico-sociale) |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Instabile, in movimento, volatile, sottile | Meno instabile e sottile della rappresentazione, ma comunque variabile in base alle condizioni del soggetto che percepisce | Stabile, permane, solido, denso |
| Non misurabile convenzionalmente | Misurabile sia convenzionalmente che in relazione alle necessità e all'esperienza soggettiva | Misurato e codificato convenzionalmente |
| Temporalità non lineare ma strutturale: coesistenza di tutti i tempi agenti nel qui ed ora | Temporalità più sequenziale orientata verso il futuro | Temporalità lineare, sequenziale (passato, presente, futuro) organizzata convenzionalmente |
| Molteplicità di punti di vista | Punto di vista dell'occhio e in generale dei sensi | Accumulazione di punti di vista strutturati anche dalle protesi (strumenti come i radar o i microscopi) |
| Non condivisibile in maniera diretta | Condivisibile attraverso diverse esternazioni | Condivisibile da più persone contemporaneamente e in differenti tempi ed epoche |
| Ci sono io e la rappresentazione degli altri, che comunque sono io | Ci sono io e gli altri in stretta relazione spazio-temporale | Ci sono gli altri in relazione con me in tempi e spazi differenti |
| Percepibile dei sensi interni e si abbassano gli esterni | Percepibile dai sensi esterni e si abbassano gli interni | Percepibile da macchinari |
| Si sperimenta sofferenza e in qualche misura dolore ¹⁶ | Si sperimenta dolore ma non sofferenza | Si sperimenta il dolore e la sofferenza degli altri |
| La mia intenzionalità vi agisce direttamente, è anche meccanico ma con una vasta libertà di possibilità | Una limitata libertà di possibilità relative alle condizioni naturali, storiche e sociali | Casuale e meccanico, dipende oltre che dalla mia intenzionalità anche dall'intenzione di altre persone, una illimitata libertà di possibilità in tempi non biologici |
| Allegorico, associativo | Molto meno allegorico più percettivo a seconda del livello di coscienza | Si mostra secondo varie strutture complesse e interconnesse, affatto allegorico |
| Sintetico, riduttivo | Sintetico, riduttivo | Procede per diversi livelli di differenziazione, complementazione e sintesi |
| Si aziona il movimento del corpo e la sua meccanicità biologica | Si danno segnali per il movimento del corpo nello spazio nel suo orizzonte temporale | È mosso da tante forze naturali e intenzioni umane |
| Si trasforma ciò che è percepito in accordo alle necessità della coscienza | Trasforma ciò che è percepito in funzione del tono e della soglia dei sensi e delle condizioni e possibilità dell'ambiente | Si trasforma in base alle casualità dentro le possibili condizioni naturali, dentro le possibilità di azione e di rappresentazione delle persone |
| Si fissa la percezione come memoria | Niente si fissa, è in costante aggiornamento. | Si fissano i significati "materializzandoli" oltre i limiti di tempo biologici gli atti umani |
| Si muovono gli impulsi interni (rappresentazioni) nel campo della percezione | Si manifestano gli impulsi interni permettendo la retro alimentazione della risposta | Riceve e si trasforma oltre che per forze naturali anche grazie agli atti umani sorti nel mondo interno |

Ora vediamo le cose in comune ai diversi spazi inseparabili e in struttura dinamica tra loro, ovvero parte di un circuito dove circolano energie e informazioni:

- Tridimensionali (altezza, larghezza, profondità)
- Temporali
- Energetici
- Malleabili e trasformabili anche se in misura diversa
- In costante cambiamento anche se in misura diversa
- In struttura concomitante con tutto

Dall'analisi dei tre spazi risulta chiaro che la velocità di trasformazione, la manipolazione, la creatività dello SdR sia incredibilmente accelerata rispetto al tempo naturale, ed in effetti, soprattutto col computer, l'essere umano ha impresso al mondo naturale un ritmo temporale sempre più vicino ai cicli interni della mente che a quelli lenti del mondo fisico. Il mondo sta perdendo materialità, sta perdendo staticità, sta perdendo una certa passività.

La tecnologia, soprattutto la nanotecnologia e quella biologico-molecolare, opereranno trasformazioni sempre più decisive che diminuiranno ancor più la distanza tra i due spazi.

In fondo lo SdR ha il dono della libertà e dell'intenzionalità, mentre quello "naturale" sembra più legato a leggi che non può sovvertire, leggi a cui non si può ribellare, ma che abbiamo imparato a manipolare, anche con contraddittorie conseguenze.

La comunicazione e l'inscindibile relazione tra i due spazi avviene tramite una struttura comune di **spazio/tempo/energia**, è grazie a questa energia (sotto forma di impulsi che seguono la meccanica di stimolo/risposta) che avviene una retro alimentazione di trasformazione, ovvero trasformando noi stessi cambiamo il mondo e viceversa, e questo, per quanto sembra che

avvenga in tempi e spazi separati, **avviene in maniera concomitante e non per causa effetto come ci hanno educato a credere.**¹⁷

Molti pensano che le immagini rappresentate internamente siano una copia del mondo percepito, e quelle esterne nel mondo siano una copia di quelle rappresentate secondo lo schema causa/effetto.

Per esperienza non crediamo a questa trasposizione passiva degli impulsi: così fuori così dentro, così dentro così fuori. Eppure è comune credere che uno stesso "oggetto" transiti, entri ed esca da questi due spazi come un'immagine o un'idea, o come un progetto di altri verso di noi o un nostro progetto verso gli altri, rimanendo immutato nella sostanza, come farebbe un succo di una arancia spremuta nello stare ora dentro e ora fuori di sé in un bicchiere.

Quanti credono che nella creazione di un quadro si esterni esattamente il disegno che si aveva nella testa?

La comunicazione tra spazi non può avvenire come se si trattasse di mettere un oggetto, come la mia bicicletta dentro casa o fuori casa senza che essa subisca trasformazioni, questa visione è meccanicistica e materialista, perché fa dello spazio qualcosa di passivo.

Per noi, e lo abbiamo detto fin dall'inizio, questo spazio è la forma in cui si danno i contenuti di coscienza, per cui non esiste questo spazio di rappresentazione vuoto, euclideo, in cui permangono i fenomeni. **I fenomeni sono lo spazio e il tempo.** Quindi agendo sui fenomeni si va alterando anche la struttura che apparentemente li contiene.

Quindi nel portare un contenuto fuori, esso si modificherà, pur mantenendo una relazione apparente che illusoriamente ce lo fa riconoscere come lo stesso.¹⁸

Quindi tutto si modifica in maniera concomitante

per questo nel passaggio di un oggetto durante la comunicazione tra i due spazi è impossibile credere che si tratti di una copia: è ovvio che si tratta di una traduzione.

Questa continua traduzione tra gli oggetti dei due spazi, serve per orientarsi nel mondo, per sopravvivere, per comunicare, e via dicendo, ma anche per una funzione più recondita, una funzione più profonda e misteriosa.

In questo continuo passaggio di traduzione dei contenuti (impulsi) dallo SdR allo SdP e al mondo e viceversa **l'essere umano si costituisce**. Stiamo affermando sempre la stessa cosa: questa comunicazione è creativa e costruttiva, e che quindi l'interiorizzazione e l'esteriorizzazione siano due passaggi dove si esiste e si è in dinamica verso un orizzonte temporale.

Non stiamo dicendo niente di nuovo perché Silo ha ben esposto la sua visione dell'essere umano come una struttura coscienza/mondo, noi cerchiamo in questa di capire e sperimentare più in profondità come questa comunicazione tra spazi, tra contenuti di percezione e di coscienza vadano modificando i due spazi e come le caratteristiche dell'uno si possano sommare e fondere con l'altro.

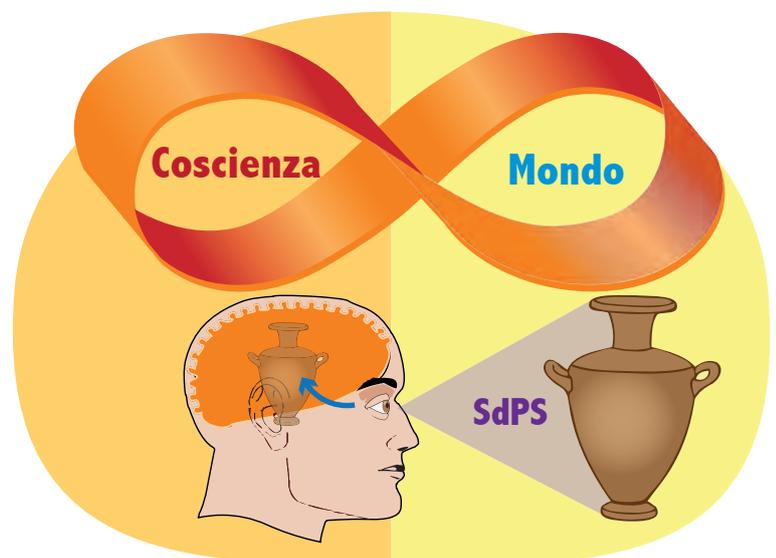
Se l'intenzionalità rompe la normale separazione tra spazi a quale scopo e quale giovamento ne avrebbe l'operatore? E l'artista trascendentale, in particolare, cosa otterrebbe desiderando questa fusione?

Grazie a questa fusione l'artista trascendentale amplia la sua possibilità di rappresentare, unendo alcune caratteristiche proprie dei due spazi operando un salto interiore dall'io individuale all'io trascendentale.

Fusione tra spazi nella Percezione Sottile

La concezione di separare i due spazi e i due tempi, ha dato luogo alla visione di causa ed effetto del processo espressivo, mentre invece nella PS cerchiamo di rompere questa consuetudine mentale e culturale, per inoltrarci più profondamente in ciò che avviene nella creazione artistica, e che non avviene in nessun altro tipo di creazione se non in una forma irrilevante. Ad esempio non avviene nella creazione artigianale dove un decoratore di vasi ripete degli stili più o meno codificati, o un pittore iperrealista riproduce esattamente quel che vede.

Quando si entra in quel particolare stato di PS **si sta in presenza della costante e fluttuante, e inseparabile relazione creativa tra mondo interno ed esterno**, ovvero si è di fronte all'evidenza della rappresentazione mentale che si dà in uno spazio interno ampliato in cui si includono gli oggetti, la stanza, il mio foglio, le mie mani, e via dicendo: avviene una fusione tra i due spazi. Questo spazio lo definiamo Spazio di Percezione Sottile, che non è altro che la contemplazione, in cui si cerca attraverso l'osservazione attenta del mondo di stabilire un contatto con qualcosa di più ampio.



In realtà questi spazi non sono mai stati separati, ma si agisce in presenza cosciente della struttura, si "sfrutta" e si gode dello SdP per creare attivamente e non solo modificare meccanicamente. Si cerca qualcosa che prima non esisteva, si dà forma a segnali profondi che mai avevano fatto la loro comparsa nel mondo. Si inventa, si costruisce, si partecipa alla realizzazione del mondo usando il nostro più celestiale dono: quello della libertà.

Nella creazione artistica, quando si plasma lo spazio esterno nell'intento che esso abbia la stessa mobilità, plasticità, reversibilità, leggerezza, impalpabilità di quello interno, si sta cercando di trasferire delle caratteristiche proprie dell'uno verso l'altro.

Ma anche si cerca di fare il contrario, ovvero di avere la permanenza, il dettaglio, la fisicità, la lucentezza, la comunicabilità di quello esterno verso dentro.

L'essere umano nel suo geniale sviluppo ha capito che se poteva esistere uno spazio che potesse sommare le caratteristiche del mondo interno ed esterno avrebbe avuto a disposizione la massima possibilità di rappresentazione.

Questo spazio intermedio esiste e ne fa uso da tempo. Questo spazio intermedio rompe coi determinismi che i due spazi impongono avanzando sul piano della libertà della costruzione di uno Spazio di Rappresentazione collettivo.

Definiamo questo particolare spazio che si manifesta nella creazione artistica trascendentale, ottenuto con la fusione alterata dei due spazi interno/esterno, come **Spazio di Creazione**.

Lo Spazio di Creazione

Siamo lì dentro consapevoli, non siamo né dentro né fuori, ma viviamo in questa intercapedine che ci siamo creati per operare simultaneamente e con una certa forza nei due spazi, grazie ad un livello di identificazione e di partecipazione eccezionale, che abbiamo già definito come Coscienza Ispirata.

Potremmo contestare il fatto che sempre siamo di fronte ad un "paesaggio" quindi ad una inseparabile struttura tra coscienza mondo, e che quindi non avrebbe senso questo altro Spazio di Creazione. Non è forse sempre questo lo spazio in cui agiamo?

Sì e no. Ciò che noi definiamo "paesaggio" interno, umano e naturale è carico di contenuti di rappresentazione, ed ogni volta che agiamo su di esso, si trasforma tutto di conseguenza. Ma è anche vero che il mio livello di partecipazione, di carica affettiva, di interesse, di connessione cambia a seconda delle rappresentazioni, quindi nelle trasformazioni dei contenuti le conseguenze sono diverse. Se ad esempio mi si rompe un oggetto per me brutto e insignificante, il vaso kitsch di qualche natale fa, qualcosa nel mio paesaggio interno (nel mio SdR) si modificherà, ma sarà poco significativo. Se al contrario si rompesse un oggetto da cui dipende il mio lavoro, o esso è carico di ricordi, unico, e via dicendo le alterazioni conosciamo bene quali potrebbero essere.

Quindi deduciamo che non tutti i contenuti, gli oggetti di coscienza e del paesaggio esterno, hanno la stessa carica, significato, adesione, direi ubicazione e profondità nello SdR. Ma se abbiamo detto che lo spazio è un contenuto, che lo spazio è un oggetto, ne consegue che questo spazio abbia cariche differenti, e che quindi vi siano "luoghi" più significativi di altri. Non è uno spazio euclideo, ma uno spazio umano, esistenziale. Questo è ciò che ci interessa, e che crediamo sia lo Spazio di

Creazione. Lo spazio euclideo non ha punti di maggiore interesse o carica, il tempo lineare non ha istanti più infiniti ed altri più veloci, mentre **lo spazio intenzionale** (SdR e SdP) ha punti di accumulazione, trasferimento, dispersione, blocco, produzione, ecc dell'energia.¹⁹

Alla fine si può dire che il lavoro con lo spazio intenzionale è un lavoro di cariche energetiche, di trasferimento di impulsi, ma il nostro punto di vista rimane comunque formale perché è quello dove possiamo operare per agire sulle cariche.

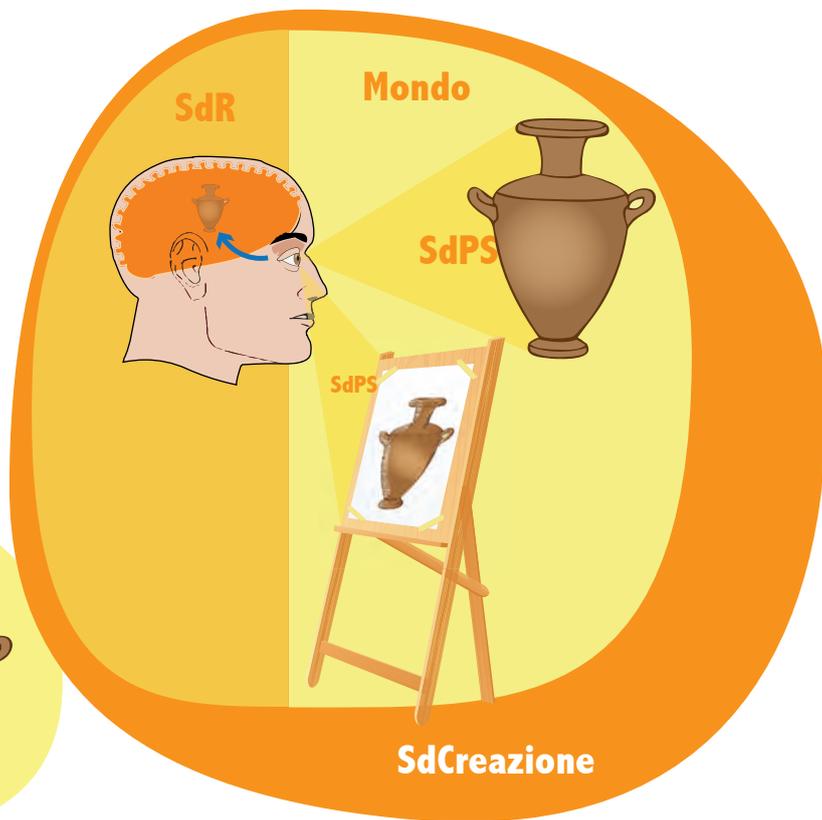
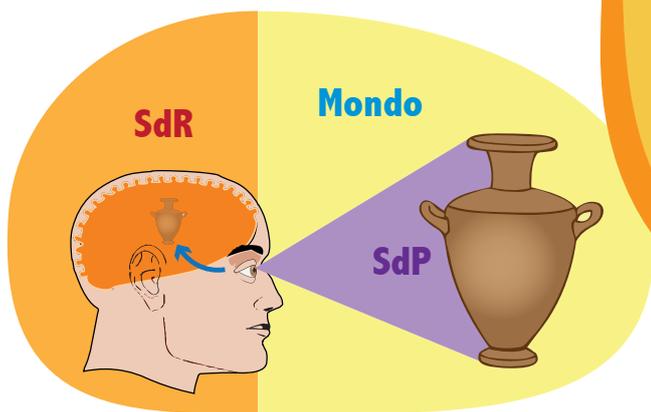
Nel porre attenzione alla struttura indissolubile dei due spazi interno ed esterno in quello di percezione è come se **si creasse uno spazio nuovo dove tutto è amplificato**, dove la carica energetica è altissima, dove la capacità di trasformazione e le conseguenze per la nostra vita sono maggiori: questo è lo Spazio di Percezione Sottile, che si creerebbe in uno stato di Coscienza Ispirata. Questo spazio magico, mitico, tradizionalmente lo si è concepito come ricevuto, come dono, in qualche modo un regalo degli dèi. Con le nostre ricerche dimostriamo che questo spazio è intenzionale e si può costruire.

È uno spazio carico di contenuti e di significati, realizzato intenzionalmente anche se presenta una certa volubilità, tanto che ne potremmo uscire come da un sogno, ed è per questo nel nostro metodo si cerca di sviluppare tecniche non solo per crearlo ma che ne rafforzino la permanenza.

Questo SdPS, è uno spazio sacro, nel quale crollano i contenuti tipici dei due spazi per dirigersi verso un livello di attenzione più vicino all'intuizione che al controllo. Non è uno spazio di dormiveglia, il lavoro che si cerca di fare nel metodo serve a per giungere con maggiore facilità ad uno stato di Coscienza Ispirata.

Se di fronte allo SdPS costruito da una forte carica affettiva si esprimesse un forte Desiderio Creativo e se operassimo mossi da questa intenzione creando un'opera d'arte ci troveremo di fronte allo Spazio di Creazione. È il Desiderio Creativo che genera questo spazio, dal punto di vista energetico, fondendo per un tempo limitato alcune caratteristiche dello spazio interno ed esterno.

Nei due schemi cerchiamo come possiamo di illustrare un fenomeno psicologico ed esistenziale. Nel primo caso la distanza tra SdR e Mondo viene sempre demarcata dal limite tattile del corpo e degli occhi. Nella seconda figura questi confini si diluiscono moltissimo grazie alla creazione artistica alterata e si viene a costituire uno spazio mentale in cui tutto viene trascinato dal Desiderio Creativo.



Cosa non è Spazio di Creazione

Non è un ulteriore spazio ma per le sue caratteristiche si potrebbero definire uno speciale spazio "ritagliato" nella rappresentazione. È una zona della nostra abitazione particolarmente preziosa, e un luogo del bosco particolarmente ispiratore. È una rappresentazione mentale dove sono possibili alcune cose che normalmente non si danno.

Si potrebbe pensare che qualsiasi creazione avviene in questa "zona" ma non è così per i registri ad esso legati, come abbiamo testimoniato in dettaglio nel secondo capitolo.

Non si crea questo spazio "speciale", quando un pittore illustrativo o artigiano riproduce qualcosa di codificato o un pittore è totalmente astratto nella sua raffigurazione.

Nel pittore che si affida al mestiere, l'opera è in gran parte preconstituita sia come immagine che come procedura. Sa cosa e come farla. Nell'Arte Trascendentale questo non avviene. Egli costruisce e non sa in sostanza cosa avverrà e come lo eseguirà, ovvero si lascia trasportare dai dettami

della necessità della rappresentazione interna e dal flusso di meccanismi attivi in compresenza e dai suggerimenti di quella esterna: procede dialogando. È attraverso questo dialogo, che facendosi sempre più serrato e stretto, si rompe la divisione tra spazi e avviene una fusione.

Nel secondo esempio, di una certa pittura informale e astratta, in cui si seguono solo i dettami della rappresentazione interna come in una sorta di catarsi, non vi è nessuna direzione e controllo dell'opera, o in una forma così minima che avviene una proiezione e non un dialogo.

Non a caso quando cerchiamo di capire quali siano le opere immanenziali nello studio sul campo, sono proprio le opere di moda e commerciali a non avere anima, come anche quelle astratte che non sono passate dalla smaterializzazione dello SdP, ovvero che non hanno mai avuto l'intenzione e non hanno la reminiscenza del mondo esterno²⁰, come hanno invece le ultime opere di Turner e Monet che abbiamo visto in precedenza. In tutti e due i casi si perde il contatto simultaneo della via di mezzo, la fusione magica e che apre a nuove dimensioni che abbiamo definito Spazio di Creazione.



Peter Dreher, Day by Day, Good Day Nr. 2140 (Day) 1974





Gianfranco Ferroni, *Lettino*, 1985

In queste tre tipologie di vedere e rappresentare le figure percepite vediamo fondamentalmente tre tendenze: realista o iperrealista, interiorizzata esistenziale, informale astratta.



Rodolfo Arico, *Figura informe*, 1987

Nello SdC non si impone la Rappresentazione e neanche la Percezione. Nelle nostre tecniche è fondamentale stare lì in mezzo. Nel cercare di rappresentare il mondo percepito, la rappresentazione interna non perde il contatto con la percezione, sia essa agente in presenza (copia dal vero) o agente in compresenza (pittura di fantasia figurativa). D'altra parte come potrebbe avvenire una fusione dei due spazi se uno viene come spazzato via dall'altro?

Nel primo caso, del pittore codificato e di mercato, la rappresentazione esterna, o meglio exteriorizzata di un modello più o meno stereotipato si impone alla capacità creativa e costruttiva nel "presente perfetto"²¹, nell'altro avviene esattamente il contrario, la rappresentazione è talmente confusa, disordinata, catartica e personale, che ogni riferimento allo spazio esterno è stato quasi rimosso e l'opera soffre di un solipsismo, di un autismo non comunicativo in cui l'introiezione vince sull'estroiezione (anche se per eseguirlo ha dovuto "esprimerlo" fuori lo spazio esterno che ne è stato invaso), queste opere rimangono chiuse in se stesse.

È ovvio che questo spazio intermedio di così forte identificazione si ha anche in altre situazioni, come al cinema, ma la parte creativa è talmente sacrificata che l'essere profondo è come se non esistesse, e spesso viene invaso dai contenuti altrui, dalle rappresentazioni altrui che si impongono alle nostre. Ben diverso è quello spazio in cui siamo soli con noi stessi, dove operiamo in un dialogo attento e non in dormiveglia, dove ad un certo punto le operazioni è come che si "comandano" da sole, ma quello è un diverso modo di manifestarci, un modo straordinario dove l'esserci non è diviso in due mondi, dove tutto si illumina e si carica di senso per la ritrovata unità perduta.

Il Desiderio Creativo

Cosa spinga gli artisti a creare questo spazio può avere tante diverse sfumature, ma a noi

piace pensare che in fondo il proposito sia più o meno lo stesso.

Quando si è parlato delle città degli dèi a cui vollero giungere numerosi eroi di diversi popoli; quando si è parlato di paradisi in cui dèi ed uomini convivevano nell'originaria natura trasfigurata; quando si è parlato di cadute e di diluvi, è stata detta una grande verità interiore.

Poi i redentori hanno portato la Parola e sono arrivati a noi in doppia natura per ristabilire quella tanto rimpianta unità perduta. Anche allora è stata detta una grande verità interiore.

Tuttavia, quando è stato detto tutto questo e lo si è posto fuori dalla mente, si è errato o si è mentito.

Al contrario, il mondo esterno, confuso con lo sguardo interno, obbliga questo a percorrere nuovi cammini.

Così, oggi vola verso le stelle l'eroe di quest'età. Vola attraverso regioni prima ignorate.

Vola verso l'esterno del suo mondo e, senza saperlo, è spinto verso il centro interno e luminoso.²²

Crediamo che l'arte sia una incredibile via di conoscenza e di contatto con il sacro, una pratica spirituale tra le più eccelse e sofisticate quando è al servizio della vita.

Cosa troverà l'artista mentre crea la sua opera dal vero guardando le cose in quella particolare forma che abbiamo definito Percezione Sottile, in quel particolare spazio che abbiamo definito di Creazione?

Troverà un mondo formalizzato in luci/forma/colore così denso di significati che ogni movimento lì dentro, ogni modificazione della superficie pittorica, ogni emozione, saranno così carichi che potranno dare un'enorme felicità, o se non saputi gestire anche un'enorme disperazione. Nelle testimonianze di artisti è presente questa oscillazione che noi nelle nostre tecniche abbiamo

in qualche modo orientato e ridimensionato verso l'alto, elaborando la "delusione" di certe esperienze in maniera costruttiva.

Ma le conseguenze di questa particolare forma di praticare l'arte non sono solo personali.

Abbiamo detto che anche i valori, le credenze, le futurizzazioni, gli umori, la felicità, ecc. sono rappresentazioni che si danno, o meglio, che creano lo Spazio di Rappresentazione. Di conseguenza agire su questo spazio, comporterebbe una modificazione delle proprie credenze, vissuti, interpretazioni del mondo e di noi stessi, ma anche viceversa, ovvero agire nella rappresentazione del mondo attraverso le nostre opere d'arte.

Se **ogni azione umana** è una **rappresentazione** e non solo una espressione o esternazione di una rappresentazione, lo spazio sociale assumerebbe sempre più caratteristiche mentali, che ovviamente si appoggiano a quelle materiali. Il nostro è già un mondo di significati e non di oggetti, ma la nostra educazione è ancora troppo hardware per renderci conto dell'incredibile trasformazione in atto e le future generazioni apporteranno trasformazioni in sempre maggiore misura.²³

E se in futuro riuscissimo a formalizzare non solo lo spazio ma anche il tempo? Forse la storia, o meglio il passato sarebbe modificabile come il presente e il futuro, tutto sarebbe dotato di plasticità e duttilità, proprie della rappresentazione mentale.

Il mondo umano godrà ancora di quella permanenza e staticità di quello materiale? Sarà ancora un affidabile hardware o si trasformerà in un velocissimo software?

Se così fosse dovremmo entrare in un ordine di idee in cui tutto il mondo, interno ed esterno siano in fondo una rappresentazione con tutte le sue incredibili conseguenze.

Se tutto è mentale, se tutto è nella sua essenza sempre e comunque rappresentazione, quanto conosciamo di questa nostra "natura"? Quanto conosciamo il nostro spazio interno?

Facciamo un parallelo con l'universo. Oggi i ricercatori ammettono che vi sono ampie "zone" sconosciute, come la materia o l'energia oscura nell'universo²⁴ eppure essa è comunque in relazione con noi e il loro studio si basa proprio sulle conseguenze e gli effetti di tali ipotetici fenomeni "invisibili" poco conosciuti. Quindi è ipotizzabile che anche nel campo di compresenza che costantemente agisce nel nostro spazio di rappresentazione, vi siano tante zone sconosciute.

Se fino ad ora l'essere umano ha investito sull'affidabilità della materia, come energia applicata e come indagine, preferendola all'instabile e soggettiva rappresentazione mentale, ponendo l'attenzione su caratteristiche viste come "limitanti", in futuro potrebbe del tutto invertirsi la rotta a favore di un maggiore equilibrio.

Oggi guardando le costellazioni più lontane abbiamo stabilito che la vita dell'universo è di 14 miliardi di anni, che la Terra ne ha 4 e che la nostra specie di homo sapiens risale a circa 100/120 mila anni fa. Lo immaginiamo e lo studiamo a partire da una posizione temporale e spaziale limitata a massimo cento anni di vita e sempre inchiodata sulla Terra. Io vivrò ancora poche decine di anni e non ho mai girato tutta la mia città figuriamoci l'universo, eppure noi come genere umano già viaggiamo su alfa centauri e solo con la nostra mente, perché se il nostro corpo è sottoposto a dei vincoli fisici questi possono anche essere non subiti dalla mente. E questa continuiamo a chiamarla realtà oggettiva e materiale?

È chiaro che la mia mente non subisce i limiti spaziotemporali della sua struttura organica, o meglio della sua condizione materiale. Non solo nella mia rappresentazione non c'è un limite dello spazio e del tempo propri del mio

corpo fisico **ma il poter rappresentare ciò che prima non era contemplato, amplia la mia Coscienza.**

Nel prossimo capitolo entreremo più nello specifico dei principi e regole generali della PS.

Bibliografia

Ammann Luis Alberto: *Autoliberazione*; Ed. Multimage, Firenze 2004

Caballero Jose: *Morfologia. Segni, simboli e allegorie*; edito in spagnolo Ed. Antares, Madrid 1996; pubblicato in italiano nel 2003 sul sito www.morfologia.net a cura di Giovanni Liberti

Casu Simone e Liberti Giovanni: *Lezioni di Psicologia e Morfologia dell'Immagine*; corsi di formazione, pubblicati sul sito www.morfologia.net da cui sono state tratte diverse immagini e schemi.

Silo: *Opere complete Vol. I*, Ed. Multimage, Firenze 2000 con particolare riferimento ai libri ivi contenuti *Contributi al Pensiero (di cui Psicologia dell'Immagine)*, *Discorsi (L'Enigma della Percezione)*, *Esperienze Guidate*.

Silo: *Appunti di Psicologia*, Ed. Multimage, Firenze 2008

Van Doren H.: *Siloísmo. Dottrina, pratica, vocabolario*; in spagnolo, E-book, Santiago del Cile 1972

Di fondamentale importanza è *Contributi al Pensiero* di Silo, opera che sentiamo deve ancora essere compresa nella sua rivoluzionaria profondità e possibilità di essere applicata "per dare fondamento ad una completa teoria dell'azione".²⁵

1. Per Pedagogia s'intende la visione di essere umano e delle forme di apprendimento, per didattica le varie strategie educative messe in atto per avviare i discenti ad una piena e consapevole esperienza di spiritualità nell'arte.

2. Silo: *Contributi al pensiero*, in *Opere Complete volume I*; Ed. Multimage, Torino 2002, pag. 233 - 234

3. Silo, *ibid.* pag. 255 - 256

4. Una delle tante rivoluzionarie comprensioni di Silo sullo Spazio di Rappresentazione e che le immagini rappresentate non sono solo visive, ma uditive, tattili, gustative, olfattive, cenestesiche, cinestesiche, e via dicendo.

5. Silo, *Opere Complete Vol. I*, op. cit. pag. 103-104

6. Silo, *Psicologia dell'Immagine*; Op. cit. pagg. 32-33

7. Silo, *L'enigma della Percezione*, in *Discorsi*, in *Opere Complete Vol. I* op. cit. pag. 723/724

8. Di fondamentale consultazione è la conferenza tenuta da Silo nel 1993 *Le condizioni del dialogo*, in cui evidenzia come l'interesse, il punto di vista e la terminologia usata e suoi significati, siano sempre compresenti in qualsiasi dialogo, ma che solitamente non vengono prese in considerazione, compromettendo il dialogo quando su queste non c'è accorso tacito o esplicito. La conferenza è pubblicata su *Opere Complete Vol. I* a pag. 945

9. Silo, *Psicologia dell'Immagine*; Op. cit. pag. 41
10. Chiudere il futuro, significa chiudere l'orizzonte spazio-temporale dell'intenzionalità e quindi dell'azione umana. Aprire spazi significa aumentare libertà e possibilità di trasformazione e di esistenza. La più estrema e radicale chiusura del futuro è rappresentata dalla morte, quando questa viene vissuta come fine della nostra esistenza.
11. Vi sono quelli più materialisti che sostengono che la realtà esterna "è ed esiste" a prescindere dall'osservatore o dal costruttore, ovvero credono fermamente che esista una realtà oggettiva e oggettuale senza che intervenga l'essere umano a rappresentarla negando che noi siamo parte inseparabile dei fenomeni che descriviamo. Poi ci sono quelli, come noi, che sperimentano che qualsiasi realtà oggettiva e oggettuale sia sempre e comunque una rappresentazione, dando evidentemente, alla rappresentazione un significato forse diverso dal comune, che l'identifica solamente con immaginazione o fantasia.
12. Alcune posizioni New Age, come nel noto film documentario *What the Bleep Do We Know!?* del 2004, confondono i due spazi - non so se ingenuamente o in malafede - ovvero con video suggestivi fanno credere che basta rappresentare ciò che si desidera per poterlo realizzare e il mondo fuori si modifica a partire dal nostro sguardo. Facendo così confondono i due spazi e proiettando in quello esterno le caratteristiche di quello interno, operazione tipica negli stati di allucinazione o in quelli di forte insogno in cui ciò che si desidera modifica la percezione. Questi stati sono stati definiti da Silo in varie occasioni di "coscienza magica". Comprendere la struttura e le diverse caratteristiche tra la rappresentazione interna con quella di percezione pone le basi per un'azione coerente e attenta, ma deve risultare chiaro che nei due spazi si giocano carte differenti.
13. Un esempio di come alcune realtà siano più vere di altre. La società, i genitori e gli amici pare che capiscano e giustificano le nostre scelte all'interno di un panorama di valori accettati come il senso del dovere, del lavoro, del risultato, ma nel momento in cui poniamo i nostri sogni, le nostre profonde aspirazioni, le nostre vocazioni e talenti al centro delle nostre scelte di vita la loro reazione può variare da una incomprensione fino ad un vero ostracismo.
14. Ad esempio qualcosa che sta a metà tra lo SdR e il mondo esterno difficilmente collocabile da una parte o dall'altra è internet, in cui si sommano molte delle caratteristiche plastiche interne allo SdR, per questo è aperta la discussione se questo "mondo" sia virtuale o reale e in quale misura lo sia.
15. Quando si afferma che l'arte anticipa i tempi, il fenomeno, non sempre così ricorrente come si crede, si verifica probabilmente per la libertà che si lascia alle immagini interiori, che poi esterne nelle varie discipline artistiche fungono da traccianti per le trasformazioni che poi avverranno anche in altri settori più rigidi della società, come quelli politici e istituzionali.
16. Nella nostra concezione la sofferenza è mentale, in generale legata alle paure immaginate, il dolore è fisico
17. Un aspetto della concomitanza, che non staremo qui ad approfondire, fa sì che una meditazione, per quanto non porti ad una diretta mobilitazione del corpo, possa in qualche modo ancora per noi misterioso, avere un'azione nel mondo esterno. Ma è chiaro che il piano in cui questo avviene non è lo stesso del vivere quotidiano e che ancora siamo intrisi di superstizione per indagare più scientificamente questo tipo di relazioni ed i loro meccanismi di connessione.
18. Alla fine siamo di fronte alla stessa illusorietà dell'io, in cui continuiamo a sentirci noi stessi nonostante tutto cambi costantemente.
19. Vedi voce di glossario *Movimenti dell'Energia*.
20. Ci riferiamo a tutti quei pittori che non hanno mai disegnato dal vero, e che sono approdati direttamente all'astrattismo. Il loro astrattismo non è indicatore di una trascendenza della materialità delle cose, dato che per loro non c'è mai stato questo passaggio. In questi casi non si può parlare di fusione dei due spazi.
21. Presente Perfetto, così una ricercatrice della danza definiva l'essere presenti a se stessi con totale attenzione e dedizione, lasciando intuire che un presente dove non si esprime pienamente il "qui ed ora", sia come imperfetto!
22. *Il Messaggio di Silo*, Op. in bibliografia generale.
23. Nell'ammettere che tutto il vissuto umano sia rappresentazione, non si arriva di conseguenza alla negazione di una presupposta realtà oggettiva indipendente da noi esseri umani, ma solamente si tratta di accettare che non è possibile conoscere una realtà oggettiva senza rappresentazione, e che quindi se questa esistesse non sarebbe per noi esperibile. Anche nella eventuale discussione delle diverse posizioni su questo tema il confronto sarebbe tra due modalità diverse di rappresentarlo. Non si tratta di negare la materialità delle cose ma solo di porre al centro la sua immaterialità, ovvero i significati e i contenuti umani. In definitiva l'essere umano al centro delle preoccupazioni umane.
24. Rimandiamo l'approfondimento alle pagine di Wikipedia Italia: http://it.wikipedia.org/wiki/Materia_oscura; http://it.wikipedia.org/wiki/Energia_oscura
25. Come scrive Silo al finale della prefazione, a pagina 19, dell'edizione edita dalla Multimage nel 1990.

4

Capitolo

Lo sviluppo
della
Percezione
Sottile



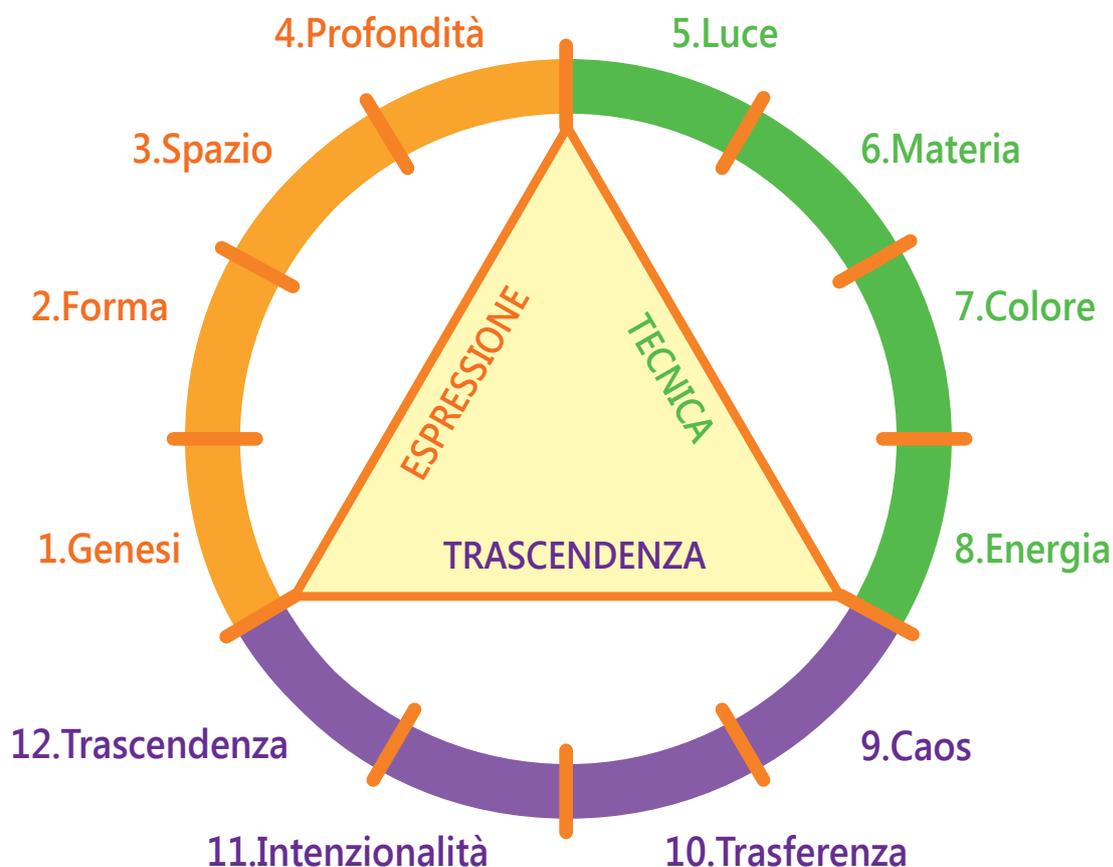
In questo capitolo vedremo le linee guida e i principi di base della nostra pedagogia rispetto alla PS. La conoscenza più specifica della nostra didattica è troppo complessa per essere descritta e l'unico modo per conoscerla è farne esperienza in uno dei nostri seminari.

Alla base della nostra pedagogia vi è l'esperienza che noi definiamo estetico-estatica, in cui il contatto con il sacro si dà grazie all'affinamento estetico: più ci si avvicina al bello più si fa evidente e cresce in noi l'esperienza della trascendenza.¹

Questa esperienza si costruisce attraverso delle pratiche fin dai primi passi del metodo Es.Te.Tra., accumulando esperienze, segnali, intuizioni, indicazioni, dimestichezza nel dirigere sia l'attenzione che la tecnica artistica, fino ad arrivare - quasi tutto dipende dall'operatore - ad avere non solo l'esperienza estetico-estatica, ma anche a poterla in qualche modo orientare ed incorporare nella creazione artistica.

Il tema dello spazio, della luce e dell'energia sono presenti in tutto il metodo, ma vi sono dei passi che si riferiscono specificatamente ad ognuno di questi aspetti.

La prima quaterna lavora soprattutto con lo spazio (SdR e lo SdP), la seconda con la luce e la PS (SdPS e lo SdC). Nella terza parte si lavora con le rappresentazioni profonde (soprattutto con lo SdR). L'energia è sempre presente in ogni fase del lavoro.



Percorso diviso in passi organizzato in quaterne del metodo Es.Te.Tra. per lo sviluppo della spiritualità nell'arte.

Quindi il lavoro più specifico con la PS si fa in seconda quaterna. Si tratta di una serie di tecniche di ampliamento dello SdR attraverso la PS agendo nello Spazio di Creazione.

La PS ci serve per entrare/costruire quello speciale Spazio di Creazione per operare trasformazioni significative in tutte queste direzioni:

1. profondità (intesa come apertura verso dentro)
2. ampiezza (intesa come relazioni tra contenuti)
3. luminosità (intesa come elevazione spirituale)
4. precisione e dettaglio (intesi come maggiore permanenza dei registri e ubicazione ordinata nel processo temporale e della loro carica energetica o priorità vitale).

Ampliamento dello Spazio di Rappresentazione

Abbiamo detto che tramite la presenza attiva nella fusione tra SdR e SdP si attua un ampliamento generale del livello di coscienza perché si è attenti a moltissimi più aspetti esterni e interni in contemporanea.

Il punto di appoggio principale è **la luce**.

La luce nelle discipline pittoriche viene solitamente trattata come fenomeno geometrico, illustrata come linee di raggi luminosi e proiezione di ombre, ecc. più raramente come fenomeno allegorico, in cui si rappresenta Dio, la salvezza, la gloria, ecc., ma ancora non abbiamo incontrato una trattazione in cui essa venga osservata **come fenomeno di rappresentazione interna della coscienza sperimentabile durante l'esecuzione dell'opera**.

In altre parole: pochi si chiedono cosa sia successo effettivamente all'artista nella realizzazione pittorica. Si argomenta sul cosa voglia comunicare o il cosa voglia rappresentare l'opera in questione, trattando l'arte come un linguaggio² ma raramente la si guarda e

analizza come un vissuto e quindi un'esperienza, cercando non tanto di capire cosa significhi o rappresenti ma cosa essa sia.³

Sappiamo di risultare un poco criptici, ma per noi è importante questa distinzione: posso parlare dell'amore, posso anche leggere una poesia, vedere un film, ma è diverso sentire e vivere l'amore. A noi interessa **l'arte come esperienza** e solo da lì cercare poi di coglierne il significato culturale, iconografico, ecc..

Non ci interessa solo la parte creativa ma anche quella storico-sociale, ma la affrontiamo partendo dall'esperire le difficoltà, la complessità e la profondità di una disciplina che si può comprendere da dentro solo trovandosi in prima persona a compiere quei passi.⁴

Se, di fronte ad un quadro, si riesce a vivere un'esperienza simile, vicina o forse uguale, a quella dell'artista nella sua creazione, non importa se poi la si riesce a spiegare, se la si riesce a codificare in dei significati, l'importante è per noi **la connessione tra due esseri umani distanti nel tempo e nello spazio ma uniti in quel punto di contatto**.

Quando andiamo nei musei monografici a vivere l'esperienza estetica, senza assolutamente leggere i critici o gli storici, ma cercando di avere un contatto diretto con l'artista, abbiamo la prova di questa comunicazione tra spazi nel tempo.⁵

Per questo a noi interessa approfondire anche la luce come rappresentazione interna, nella sua struttura di luce/colore/forma, e ne facciamo esperienza in modo tale che questa si possa maggiormente ampliare rispetto alla sola immagine mentale, grazie all'esteriorizzazione della copia dal vero.

In questa esteriorizzazione attraverso la realizzazione grafica e pittorica è fondamentale non perdere mai il contatto con l'interiorità. Ci interessa l'esteriorizzazione che non avviene a

scapito del mondo interno, quindi come una fuga, come un annichilirsi e annullarsi nelle cose, ma semplicemente come ampliamento della rappresentazione "interna" fondendola a quella "esterna".

Lavorare mantenendo il contatto con l'interiorità per noi significa che il livello di coinvolgimento dell'operatore è profondo, e che le indicazioni nello svolgimento creativo, non provengono da idee, immagini prefigurate o modelli da rappresentare - che agiscono da dietro in compresenza - ma da un contatto sottile con la rappresentazione.

Per dirla in parole allegoriche, si tratta di un rapporto comunicativo con la propria creazione, dove qualsiasi pianificazione previa alla creazione può solamente essere di contenimento generale: ad esempio "voglio dipingere un cavallo"; ma sarà nella creazione stessa che sorgeranno tutte le indicazioni di come proseguire, per questo occorre una certa esperienza, un certo mestiere che consenta che certi meccanismi tecnici agiscano compresentemente.⁶

Quando alcuni artisti raccontano di essere stati come rapiti, non vuol dire che non erano presenti nell'atto della creazione, ma in quel particolare stato le cose venivano da sé grazie ad una continua comunicazione tra operatore e rappresentazione, in una sorta di dialogo costruttivo attivo, quasi come se l'artista si sentisse esecutore di indicazioni che vengono dall'opera e dalle "muse", ovvero sente come fonte di ispirazione qualcosa che è fuori da sé, intendendo il sé nella sua condizione quotidiana di percepirsi.

Questi indicatori non rivelano la presenza di spiriti o di muse, o la personificazione del quadro che ci indica come dobbiamo proseguire il lavoro. Anche se tutto ciò è suggestivo, crediamo che si tratti di un fenomeno diverso, che abbia a che fare con un modo "anomalo" di rappresentare la realtà vissuta.

Per noi la chiave di questo operare fuori, nel quadro, operando dentro, nella nostra profonda interiorità, risiede nel fatto che si rompe qualcosa nel consueto modo di guardare il mondo nella modalità di PS come abbiamo ampiamente illustrato nel secondo capitolo.

Azione diretta sulle Rappresentazioni

In tutto il metodo di *Autoliberazione*, in particolare in *Operativa*, si lavora con tecniche di modificazione delle rappresentazioni interne al fine di ottenere una integrazione di contenuti. Questa integrazione permette all'operatore una maggiore e profonda efficacia nel dare direzione e costruire la propria esistenza e il proprio senso, di rafforzare la propria intenzionalità e libertà di trasformazione.

I nostri obbiettivi non sono molto differenti, solo che anzi che operare direttamente a livello psico-fisico, agiamo sullo SdR attraverso il canale estetico: la bellezza formale ci guida nel creare una bellezza interiore.

Ma vediamo cosa succede nel nostro campo artistico. Nel percepire e la bellezza della natura, degli altri, di me stesso, noterò che queste rappresentazioni hanno particolari caratteristiche, una loro ampiezza, luminosità, forma e colore. E se hanno queste proprietà così nobili, altri oggetti si potranno manipolare a nostro piacere dirigendoli dove noi desideriamo nella pratica artistica. E se noi li manipoliamo a nostro favore tutto questo agire avrà grandi e importanti conseguenze nella nostra vita. Per farlo bisogna essere pratici e fare molti tentativi nel tempo che ci permettano di avere un incredibile capacità di osservazione e di controllo di luce/forma/colore.

Lo SdR abbiamo detto non è euclideo, ha una sua struttura spaziale non neutrale o meccanica. È uno **spazio intenzionale**: di conseguenza la sua estensione, la sua organizzazione, la sua

qualità, dipendono da come noi lo “usiamo” ovvero **dal tipo di rappresentazioni che girano nella nostra mente.**⁷

Dal punto di vista creativo e qualitativo ci interessa agire intenzionalmente su quello spazio, e l'unico modo che abbiamo è nell'ampliare in profondità, ampiezza, luminosità, permanenza, dettaglio, ecc. le rappresentazioni.

Non solo. Ci interessa il loro grado di libertà, di sorpresa, di mistero, di plasticità, di mobilità e trasformazione, insomma ci interessa la loro storia, ciò che esse ci raccontano e soprattutto cogliere le indicazioni. Le indicazioni sono principalmente da dove vengo, in cosa sto, verso dove vado, in sintesi **chi sono?**

Non aspiriamo al controllo militare della spazialità coscienza, del nostro io, ma ad una certa manipolazione e direzione delle nostre rappresentazioni. Per questo la nostra attenzione va verso l'ampliamento e la scoperta del mondo interiore in tutte le direzioni.

Il mondo interiore esiste, e come abbiamo visto è in relazione inseparabile a quello esteriore, ma mentre quello esteriore è stato molto indagato nei secoli, quello interno risulta ancora una terra vergine e inesplorata.

Fin dagli albori l'essere umano rappresenta con segni e allegorie immagini interiori e del mondo. Lo fanno tutti i bambini e lo si fa in tutte le culture. Che questa attività sia secondaria nella vita di uno è quantomeno impensabile, per quanto la maggior parte delle persone non ne sappiamo riconoscere il senso.

L'ampliamento della rappresentazione pittorica e artistica corrisponde a un ampliamento delle “qualità” dello SdR. Questa crescita la registriamo in toni affettivi, brillantezza dell'immagine, apertura della rappresentazione in quanto a spazialità, soprattutto in profondità e temporalità. Un giorno si arriverà a concepire l'arte non più come un fatto estetico da mostrarsi

o da esprimere verso gli altri in cui si alimenta il mito individualista dell'artista, ma come **una necessità universale esistenziale di esistere in quanto rappresentazione interiore nel mondo.** E chissà forse la più interessante esistenza non è quella del corpo biologico, condizione inseparabile per la rappresentazione, ma dello sviluppo della coscienza, psichismo, anima o qì ottenuto proprio grazie all'arte o altre pratiche di rappresentazione, come vedremo nelle sezioni di testimonianze prese dalla ricerca filosofica, mistica e artistica.

Nel metodo Es.Te.Tra. si procede trasformando varie rappresentazioni fino a sperimentare contemporaneamente un ampliamento estetico e interiore. Non lo si fa chiaramente seguendo dei modelli esterni dati dall'insegnante o dalla società ma ogni allievo svilupperà e progetterà le caratteristiche proprie che sperimenta come ampliamento della rappresentazione esterna/interna. Al discente gli verranno forniti fin dai primi passi tutti gli strumenti per auto costruirsi il cammino, in accordo con i suoi desideri, conoscenze, vissuti, caratteristiche. Il metodo Es.Te.Tra. è una disciplina che basandosi su elementi universali fornisce strumenti per educarsi ad ascendere nella direzione che il soggetto decide di volta in volta, operando, riflettendo, ricercando, sintetizzando e proiettando i propri contenuti.

La PS è alla base della preparazione e al centro della seconda quaterna del metodo (Tecnica), mentre nella terza fase di Trascendenza si lavora con immagini di fantasia, ovvero si compongono scene figurative traendo sempre la materia prima dal vero ma, in questo caso, assemblando allegoricamente le diverse caratteristiche. In questa fase allegorica si cercano le profonde relazioni tra le rappresentazioni del soggetto creativo e le sue possibili trasformazioni pittoriche di luce, forma e colore in accordo alla direzione evolutiva che si sta seguendo, sempre sul filo dell'ispirazione e non di progetti freddi e rigidi. Si va per la via della rottura dei determinismi, si

va seguendo le tracce del sacro, si va verso la definitiva liberazione della mente.

Una cosa interessante ad esempio è dare mobilità e la plasticità a certe immagini che rimangono internamente rigide, oppure la loro illuminazione o maggiore chiarezza se sono scure e confuse.

Lo speciale stato di fusione dei due spazi, SdR e SdP, in quello che definiamo Spazio di Creazione ripetiamo che non è di identificazione con il fuori e neanche uno stato allucinatorio di proiezione del dentro⁸, ma uno speciale stato in cui l'operatore esiste perché esiste il mondo.

Nello scoprire questa dimensione più ampia e potremo dire cosmica dell'esistenza, le sensazioni conseguenti sono di una certa felicità, pace interiore, commozione, e nel rapporto con la realtà percepita avviene una sorta di "compassione" di amore per il mondo.

Questa è in sintesi l'Esperienza Estetica che vogliamo raggiungere alla base del nostro metodo.

Passi del lavoro

Ci interessano:

1. le condizioni compresenti di ispirazione (preparazione dell'ambito mentale o SdR)
2. le condizioni presenti, tecniche di Percezione Sottile (osservazione dal vero)
3. Dialogo con luce, forme e colori per l'alterazione durante la pittura o il disegno (tecniche di creazione nello Spazio di Creazione)
4. Valutazione dei risultati ottenuti (indicatori di lavoro in Coscienza Ispirata e di contatto col Profondo).

Preparazione dello Spazio di Rappresentazione

Non è secondario lo stato in cui si trova lo SdR, ovvero il nostro io psicologico, quando ci adoperiamo nella pratica artistica della copia dal vero.⁹

Lo SdR lo si prepara silenziandolo, ma non per negazione di rappresentazioni, come se si cancellasse una lavagna, ma al contrario facendogli prendere coscienza della sua ampiezza e complessità. Esso gode della sua stessa natura spaziale: se si sente costretto, diviso, ridotto, disintegrato soffre. Noi soffriamo con tensioni che vanno da lievi fino alla lacerante disperazione.

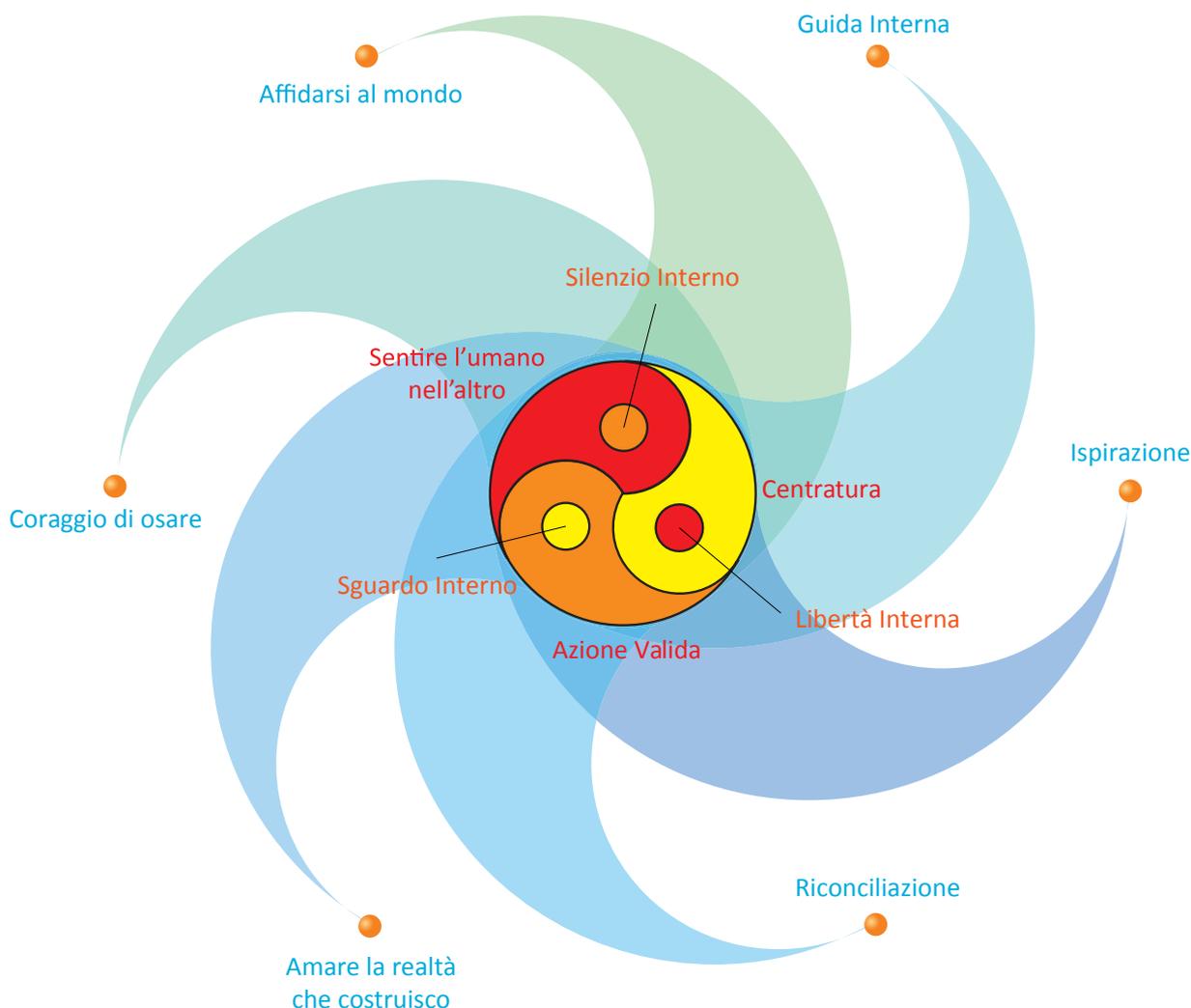
In particolare questa massima apertura dello SdR avviene in stato di ispirazione, infatti, la chiamiamo apertura poetica.

Un tipico ostacolo è dato dal sistema di credenze epocali che danno origine ad abitudini mentali ed emotive che impediscono di lasciarsi andare di rompere l'autocensura¹⁰ dando spazio a nuove credenze sui cui il metodo si fonda.

L'operatore dovrebbe comprendere che non sappiamo dove terminino le nostre capacità, quel che è certo è che tutto in noi, sia fisicamente che psicologicamente, è molto più ampio e profondo di ciò che comunemente crediamo. Frasi sorprendere da se stessi è una buona pratica.

Riportiamo la riduzione simbolica dello stato di Libertà Interiore a cui aspiriamo e che ci orienta nella formazione per lo sviluppo della PS e che rompe con la consueta *Immagine di sé*.¹¹

Nello schema a seguire sono evidenziate le caratteristiche di lavoro interiore alla base del substrato psicologico, emotivo e spirituale di preparazione nel metodo Es.Te.Tra.



Il primo detrattore della nostra libertà di sperimentare, è il censore interno che si presenta come un giudice. Per evitare che ci devii dal proposito della copia dal vero non ci poniamo nessun obiettivo estetico, ma come degli scienziati sperimentiamo in totale apertura, pronti ed entusiasti di fronte a qualsiasi risultato che sempre è vincente perché è da questa espressione che possiamo avanzare. L'esperire ci darà tutti i significati che cerchiamo. L'indicazione che diamo, coi comportamenti e non con le parole, è quella di non sottoporsi a esami ma essere entusiasti di tutto ciò che si fa comprendendone la bellezza e l'ampiezza dei significati.

Il giudizio, il pregiudizio, la paura a lasciarsi andare, la mancanza di autostima e la scarsa

valorizzazione del nuovo, sono i principali impedimenti mentali per ottenere il vuoto necessario per aprirsi alla PS. Ma tutti questi impedimenti si superano facilmente in una atmosfera calda e amabile, con la giusta proporzione dei propositi, semplicemente mettendosi soavemente in condizione.

Le uniche e vere condizioni del lavoro sono date dal desiderio creativo, dal silenzio mentale e dal buon tono energetico. Tutto questo deve portare a un vuoto pieno di significati.

Gli indicatori della mancanza di questo vuoto sono le tensioni fisiche e mentali che fanno entrare in divagazione deviando la direzione del lavoro.

Se osservando la natura morta che ho deciso di raffigurare sulla mia tela, iniziano a partire delle allegorie o delle divagazioni tese, sull'immaginedi sé, sul giudizio del proprio operato, o su cose da fare in futuro, ecc., devo fermarmi e aumentare il livello di relax interno.

Tutta la nostra attenzione deve essere posta sull'osservazione sottile della realtà esterna.

La rappresentazione allegorica al contrario sfrutta il più possibile tutto il potere divagatorio e associativo della coscienza, ma non è questa la PS. La PS è un passo fondamentale per educare la rappresentazione allegorica ad una certa "affidabilità" perché altrimenti esploderebbe senza forza, lucentezza, permanenza e controllo. In quel caso saremo solo sopraffatti dalle nostre divagazioni o al massimo ci facciamo un trip tipico delle persone suggestionabili.

Il rilassamento fisico, mentale e ambientale sono fondamentali. Immaginate un canto a cappella, o un piccolo concerto di archi fatto in mezzo al traffico nelle ore di punta, come verrebbe percepito? Fastidio, rumore, voglia di andarsene, soffocamento, sarebbero alcune delle conseguenze dovute all'azione dell'ambiente in cui cerchiamo di godere dei suoni. Immaginate lo stesso concerto all'interno di una cattedrale studiata apposta per il canto, per la musica in cui il suono si fa potente e corposo perché ne riusciamo a cogliere non solo le note eseguite ma anche le armoniche a esse correlate. Queste risonanze armoniche sono suoni sempre più esili a man mano che risalgono la scala con intervalli regolari e andrebbero irrimediabilmente perdute se non eseguite in luoghi adatti che compiono la funzione di cassa di risonanza.

Spesso la nostra mente, il nostro cuore e il nostro corpo sono così rumorosi come la via di una grande città nelle ore di punta, ma ben sappiamo che per lavorare ai massimi livelli abbiamo bisogno del silenzio di una cattedrale o di un teatro.

Il nostro corpo facendosi cavo, vuoto come una cassa di risonanza, è pronto per essere riempito dalla musica della PS, se non avesse quello spazio non potrebbe esprimersi e manifestarsi.

Il metodo non dà i suoi frutti se non si dispone di una buona e fresca energia. Questa energia non è data solo dal benessere fisico, ma in particolare dall'interesse e dalla voglia di scoprire dell'operatore. Si tratta di un certo entusiasmo, come quando si va ad incontrare il proprio amato o amata. Come l'ossessione dolce dell'innamorato che attende l'amata, che può anche non arrivare, come vedremo in alcune testimonianze, giungendo a volte a momenti drammatici e di sconforto per la mancata corrispondenza con il desiderio creativo bloccato dentro delle aspettative.

La cura dell'insegnante sarà quindi quella di creare le condizioni di vuoto carico di desiderio creativo.

Tecniche di Percezione sottile

Le tecniche sono svariate e possono essere sperimentate nei nostri laboratori. In questa sezione riportiamo i principi generali strutturali comuni a tutte le esperienze.

Principio di Instabilità Vibratoria

Nella PS niente è stabile, tutto (osservatore e oggetto osservato) è in movimento dinamico questo movimento è rapido o lento.

Si vive in una dimensione che se si cerca di afferrare si perde. Tutto sfugge e cambia velocemente, dalle "stelle alle stalle" in pochi istanti. Non si improvvisa in questi stati, non si divaga con allegorie, si osserva distaccati rispetto al paesaggio ma allo stesso tempo identificati nella azione semplice di farsi trasportare dalle cose. Mi faccio coinvolgere senza irrigidirmi, giudicare, negare ed oppormi. Però nel farmi trasportare dalle cose, c'è una profonda fede

che mi sostiene e quindi non ho nessun timore e questo mi permette di goderne e allo stesso tempo di osservare il tutto da un punto elevato.

Principio di Risonanza Complementare

Nella PS arriva un momento in cui non si riesce a separare il dentro dal fuori e la realtà osservata entra in risonanza con noi in una sorta di danza poetica e di particolare identificazione.

Questo anche perché nella PS non si guarda con i soli occhi ma con tutto il corpo. Si guarda in un presente perfetto dove sentiamo una profonda unità nel qui ed ora tra tutto il nostro essere e il mondo. La PS non risiede in un organo ma nell'insieme dei sensi (esterni e interni), della memoria e dell'immaginazione che entrano in cooperazione. Questa unità si sperimenta in quel perfetto accordo tra Desiderio Creativo, PS e Spazio di Creazione. Tutto va come deve andare in piena "naturalità" e istintività.

Principio di Spazio-Luce

Nella PS lo spazio vuoto attorno alle cose è importante come quello pieno. Avere coscienza del vuoto significa prendere contatto col tutto.

Anzi questo spazio a un certo punto si fa "denso" perché ne percepiamo la sua natura luminosa. L'aria che circonda le cose e che si frappone tra l'occhio e la realtà osservata è viva, ovvero è carica di significati e partecipa enormemente a caratterizzare il "pieno".

Principio di Indefinitezza Visiva

Nella PS si intuisce e si intravede la struttura inseparabile tra luce/forma/colore, e la continua compenetrazione di questi aspetti.

Per questi motivi nella percezione sottile non c'è definizione degli oggetti osservati nel senso classico del termine. Non vi è un nero e un bianco, non vi sono stacchi, tutto è indefinito ma non perché è confuso al contrario è tutto così

chiaro che si fonde, danza, vibra. Pur essendoci elementi distinti, questa ripartizione sembra non dividere, non separare. È come una sfumatura di colori: uno si dà nell'altro senza un confine netto, eppure ne avvertiamo le diversità ma non tanto per contrasto di luce/forma/colore, ma per una sostanziale "soggettività" o unicità di ogni elemento costitutivo.

Valutazione del lavoro

Rimandiamo sempre al materiale specifico sul metodo Es.Te.Tra. per la comprensione generale del quadro in cui è inserita la PS.

L'autovalutazione dell'operatore, aiutato ma mai guidato o orientato dall'insegnante che assume il ruolo di guida come nelle tecniche di **Operativa** in **Autoliberazione**, è alla base della nostra didattica.

Al termine di un esercizio o di una serie, sempre si annotano tutte le concomitanze e quanto è successo, alla fine di ogni ampia sessione di attività si fanno delle sintesi e, regolarmente, ci sono degli interscambi di gruppo o a coppia su quanto si sta sviluppando.

Al contrario delle scuole d'arte che abbiamo frequentato dove regnava l'invidia, le gelosia, la competizione, il prevaricare delle personalità più dotate sulle altre, nei nostri laboratori non esiste competizione, non comunicazione e chiusura, ma tutto si dà per aiuto indispensabile dell'insieme. Il metodo Es.Te.Tra. è nato da un gruppo di studio ed è **impossibile da seguire individualmente**. Tutta la didattica è pensata come un io-con-gli-altri per arrivare ad un io-per-gli-altri.

Le valutazioni sono molto precise ed ad ogni sezione vengono date delle tabelle e delle domande da seguire. In generale un quarto del tempo di lavoro è dato all'autovalutazione ed interpretazione del proprio operato, senza il quale il percorso proposto dal metodo sarebbe

condotto a partire da un livello differente di lucidità e di attenzione. Questa proporzione del lavoro con l'attenzione si va poi sempre più

integrando con la pratica fino a giungere ad operare il più possibile in coscienza di sé.

-
1. Trascendenza che si cerca di fondare sull'esperienza che la vita non termina con la morte.
 2. Per noi l'AT non è un linguaggio come l'Arte Immanenziale in cui l'opera è fondamentalmente una rappresentazione che rimanda ad altro fuori da sé, come ad esempio lo è per l'artista artigiano o concettuale. L'AT non rimanda altro che a se stessa. Per approfondire: www.estetra.org/arte_trascendentale.html
 3. La luce interiore, ovvero lo SdR illuminato, si può avere: per vicinanza delle rappresentazioni all'altezza degli occhi; per luminosità delle rappresentazioni in accordo con le percezioni (un cielo immaginato è più luminoso di un bosco o di una caverna); che accompagnano dei lavori di meditazione di integrazione di contenuti in cui si sbloccano cariche energetiche come nei lavori di trasferimento e di autotrasferenza in *Autoliberazione* e nelle *Esperienze Guidate* di Silo; per eventi straordinari di comprensione, estasi, rapimento propri della Coscienza Ispirata. La luminosità derivante da una maggiore comprensione e unità interiore non ha origini percettive o fisiologiche ma deriva da uno stato di coscienza in cui si rompe l'intorpidimento classico della normale veglia, più vicina al dormiveglia, che al reale essere svegli descritto da Silo, ne *Il Mesaaggio*.
 4. Diversamente a come si studia la maggior parte dei fenomeni umani, per noi è fondamentale entrare dalla porta dell'esperienza. Nell'*Ufficio del Fuoco* ad esempio, che si pratica nei nostri *Parchi di Studio e Riflessione*, si osserva il fenomeno dei primi ominidi conservando, trasportando e riproducendo il fuoco in condizioni vicine a quelle che possono aver sperimentato. Come ben potete intuire questa forma di studio è ben diversa da quella in classe sui libri di scuola.
 5. Il termine Trascendentale nel nostro metodo sta anche a significare questa comunicazione difficile ma possibile tra esseri vissuti in tempi e spazi differenti ma uniti nella Rappresentazione di un fenomeno interiore universale. Per approfondimento: www.estetra.org/seminario_estetica.html
 6. Come quando guidiamo la macchina mentre chiacchieriamo o passiamo in rassegna i nostri pensieri, chi ci ha portati in quel posto? Ma noi chiaramente grazie a dei meccanismi che agiscono in compresenza.
 7. Raramente si prendono in considerazione le rappresentazioni nella loro complessità e simultaneità, in cui si manifestano registri di diverso tipo e concomitanze di varie rappresentazioni, come ad esempio di un bicchiere agiscono la sua immagine, la sua consistenza, la sua temperatura, il suo uso, la sua storia, ecc. Ogni rappresentazione è sempre collegata e inserita in un campo di compresenza dato da tutte le possibili relazioni create dal momento presente (sensazioni), passato (ricordi) e futuro (immaginazioni). Per questo la spazialità della coscienza è sempre temporale, in una struttura simultanea dei tre tempi di coscienza.
 8. Questi sono punti didattici su cui ci sono varie indicazioni perché i fenomeni di "identificazione" e di "proiezione" sono frequenti e sono però indicatori di perdita di coscienza di sé.
 9. Lo SdR sappiamo dipendere dal livello e dallo stato e struttura di coscienza. Nel sonno, nel dormiveglia e nella veglia lo SdR cambia, o meglio cambia l'ubicazione e la tendenza degli impulsi che lo costituiscono. In veglia essi si dirigono verso un "fuori" sempre rappresentato, mentre nel sonno verso un "dentro" sempre rappresentato.
 10. Nello studio dall'Autocensura alla Libertà Interiore, analizziamo come nella società occidentale il principale impedimento allo sviluppo umano non è dato dalle condizioni sociali e culturali ma dall'incapacità di farsi pieno carico della propria esistenza attraverso un processo di ribellione e riconciliazione che ribadiscono la centralità dell'intenzionalità nell'imprimere un senso trascendente alla vita e alla storia umana. Lo studio completo è scaricabile alla pagina: <http://www.parcoattigliano.it/dw2/doku.php?id=produzioni:maestri:start>
 11. Per approfondire vedi *Autoliberazione*.

Sintesi

Percezione
Sottile



Prima di passare agli esempi storici che più si avvicinano a questo modo di percepire il mondo non allucinato o proiettivo ma di maggiore lucidità e attenzione, definita in **Autoliberazione** attenzione direzionata, è bene fare una sintesi di quanto analizzato fino ad ora.

Abbiamo detto che vi è una differenza tra il guardare del pittore e del modo quotidiano. La necessità di riprodurre ciò che si ha davanti porta a dedicare molto più tempo all'osservazione che si amplia e si approfondisce.

Andando di questo passo potrebbe succedere che la coscienza subisca delle alterazioni e il nostro modo di guardare si fa sempre più acuto, sensibile, aperto, meravigliato, affascinato, che insomma, il nostro modo di percepire quotidiano ceda il passo ad uno particolare e inusuale, che certamente è incompatibile con l'altro perché ci porta distanti dalla consuetudine.

Questo modo di guardare attivo lo chiamiamo Percezione Sottile.

La Percezione Sottile ci porta a godere della bellezza delle cose, a contemplarle perdendoci in esse, anzi ritrovandoci in esse.

La contemplazione è tipicamente un movimento dello spirito umano verso il sacro, ossia verso la ricerca di un senso e di un significato che vada oltre l'oggetto osservato in cui oltre l'apparenza possa in qualche modo trovare me stesso, o parte di me stesso.

Questa è la Percezione Sottile che ci permette di cogliere nella realtà visiva la bellezza e grazie a questa esperienza entriamo in contatto con il sacro attraverso la via estetica.

Ma questo per l'artista non è sufficiente, egli vuole di più: l'artista vuole riprodurre questa bellezza con la sua arte.

Questa necessità esistenziale di trasferire la bellezza nell'opera d'arte non ha niente a che fare con la copia dal vero, non si sta copiando niente della realtà perché essa ora è talmente trasfigurata dalla nostra alterazione poetica che trascende l'oggetto stesso.

Il quadro trascendentale non si compone nella mente in un momento precedente alla creazione esecutiva, non passa attraverso l'ideazione, ma il pittore viene trasportato dallo stesso agire, che come un fiume in piena chiede di esistere e di manifestarsi.

A quel punto l'esperienza che lui vuole ripetere nel futuro, per il registro che ne ha in alcune divine occasioni, è di dipingere in piena ispirazione. Per farlo usa la realtà come porta d'entrata, attraverso la percezione sottile, arriva dentro se stesso e attraverso la pittura costruisce quella realtà mentale - che sappiamo come ogni fantasia essere libera dai determinismi del vero - in modo tale che possa vivere e manifestare il sacro, riempiendo di senso non solo la sua opera d'arte ma la sua intera esistenza.

Tutto questo avviene grazie ad una "intensa" comunicazione tra spazio interno ed esterno.

Questi due spazi in realtà configurano un unico spazio esistenziale che chiamiamo "paesaggio".

Per noi ogni realtà di cui si parla o a cui ci si riferisce, come l'universo, i pianeti, la tazza sul mio tavolo, è sempre e comunque una rappresentazione, ponendo al centro sempre la coscienza umana, per questo parliamo di "paesaggio".

Anche se non sentiamo agire la nostra mente nel percepire il mondo e se non si vive con sufficiente lucidità questa esperienza, essa è indissolubilmente parte costruttiva. Il nostro

modo di percepire e rappresentare è denso di significati: il nostro è uno sguardo che dà senso inteso come significato e direzione nel tempo e nello spazio. Lo sguardo umano è essenzialmente intenzionalità e libertà.

La comunicazione e l'inscindibile relazione tra i due spazi avviene tramite una struttura comune di **spazio/tempo/energia**, è grazie a questa energia (sotto forma di impulsi che seguono la meccanica di stimolo/risposta) che avviene una retro alimentazione di trasformazione, ovvero trasformando noi stessi cambiamo il mondo e viceversa, e questo, per quanto sembra che avvenga in tempi e spazi separati, **avviene in maniera concomitante e non per causa effetto come ci hanno educato a credere.**

La comunicazione tra spazi non può avvenire come se si trattasse di mettere un oggetto, come la mia bicicletta dentro casa o fuori casa senza che essa subisca trasformazioni, questa visione è meccanicistica e materialista, perché fa dello spazio qualcosa di passivo.

In questo continuo passaggio di traduzione dei contenuti (impulsi) dallo SdR al mondo e viceversa, **l'essere umano si costituisce.**

Grazie a questa traduzione l'artista trascendentale amplia la sua possibilità di rappresentare, unendo alcune caratteristiche proprie della coscienza e del mondo operando un salto interiore dall'io individuale all'io trascendentale.

Nella creazione artistica, quando si plasma lo spazio esterno fino a che esso abbia la stessa mobilità, plasticità, reversibilità, leggerezza, impalpabilità di quello interno si sta cercando di trasferire delle caratteristiche proprie dell'uno verso l'altro.

Ma anche si cerca di fare il contrario, ovvero di avere la permanenza, il dettaglio, la fisicità, la comunicabilità di quello esterno verso dentro.

L'essere umano nel suo geniale sviluppo ha capito che se poteva esistere uno spazio che potesse sommare le caratteristiche del mondo interno ed esterno avrebbe avuto a disposizione la massima possibilità di rappresentazione.

Definiamo questo particolare spazio di percezione ottenuto grazie ad una attenta osservazione sottile guidata dal desiderio di entrare in contatto più profondo col mondo, Spazio di Percezione Sottile perché ci pone di fronte alla fenomeno della struttura inseparabile dei due spazi interno/esterno. Se poi in questo SdPS volessimo fissare questa esperienza mossi dal Desiderio Creativo questo diventerebbe un particolare SdPS, questo ambito mentale e percettivo lo chiamiamo: **Spazio di Creazione.**

Lo Spazio di Creazione si costruisce grazie alla PS e all'azione compresente del Desiderio Creativo, che fa "accadere" ciò di cui ho bisogno, e dato che la mia mente non subisce i limiti spaziotemporali della sua struttura organica, o meglio della sua condizione materiale, non solo nella mia rappresentazione artistica tendono a rompersi i limiti dello spazio e del tempo propri del mio corpo fisico **ma il poter rappresentare ciò che prima non era contemplato, amplia la mia Coscienza.**

Un giorno si arriverà a concepire l'arte non più come un fatto estetico da mostrarsi o da esprimere verso gli altri in cui si alimenta il mito individualista dell'artista, ma come **una necessità universale esistenziale di esistere in quanto rappresentazione interiore nel mondo.**

6

Capitolo

Esempi di
Percezione
Sottile nella
filosofia

È ovvio che ciò che definiamo Percezione Sottile non sia mai esistito nella storia con questo termine, ma possiamo rintracciare degli antecedenti in tutti coloro che si domandarono e intuirono che il percepire è un atto strutturato e quindi attivo nella coscienza, ben diverso dal mero rispondere a uno stimolo luminoso.

Fin dall'antichità vi erano sostanzialmente due linee di pensiero sulla percezione visiva: una psico-fisiologica e una fisico-fisiologica. La prima chiamava in causa i processi mentali che intervengono nella visione, tanto che si attribuiva la visione a dei "razzi" che partendo dall'occhio andavano verso tutte le cose; la seconda, che ha trovato risposte esaustive solo con la rivoluzione scientifica piuttosto recente¹, e si sofferma sui dati di laboratorio di fisica, di fisiologia e neurologia.

Nella prima interpretazione spesso non ci si domanda cosa avvenga veramente a livello fisico e chimico nell'occhio, ma le credenze religiose e filosofiche inferiscono fino a occultare l'interpretazione nella direzione scientifica. Nella seconda interpretazione, molto osteggiata da Goethe, che possiamo dire più meccanicistica, l'elemento psicologico non interessa e la visione diventa un mero fatto meccanico, per quanto complesso e articolato.

A noi chiaramente interessa recuperare le verità psicologiche nascoste dietro le interpretazioni del primo tipo, e prenderemo in esame solo tre degli influenti autori del passato: Platone, Plotino e Goethe.

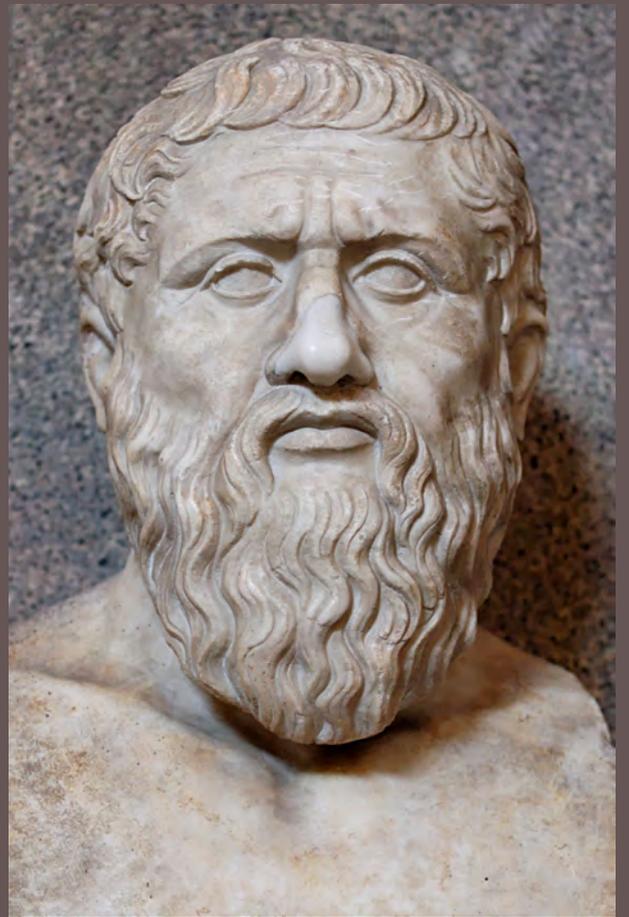
In particolare ci interessa un tipo di "visione" come ben descritto da Silo nei Commenti al Messaggio:

[...] Nel menzionare uno "sguardo interno", si implica qualcuno che guarda ed un qualcosa che è guardato. Di questo tratta il Libro ed il suo titolo segnala in modo evidente ed imprevisto che si sta mettendo in discussione ciò che è ingenuamente dato per scontato. Il titolo del Libro riassume queste idee: "ci sono altre cose che si vedono con altri occhi e c'è un osservatore che può porsi in un modo differente da quello abituale" **Dobbiamo, ora, fare una piccola distinzione.**

Quando dico che "vedo qualcosa", rendo manifesto che sto in atteggiamento passivo rispetto ad un fenomeno che impressiona i miei occhi. Quando, invece, dico che "guardo qualcosa", rendo manifesto che oriento i miei occhi in una determinata direzione. Quasi nello stesso senso, posso parlare di "vedere interiormente", di assistere a visioni interne come quelle del divagare, o quelle del sognare, distinguendolo dal "guardare interno" come direzione attiva della mia coscienza. [...]

Come abbiamo descritto fino ad ora, la Percezione Sottile sposta lo sguardo interno verso il mondo, ovvero si palesa con evidenza che il mondo percepito, per quanto possa sembrare "oggettivo" e "reale", è e rimane pur sempre una struttura dove lo spazio di rappresentazione (quello interno dell'immaginazione) si fonde esplicitamente con quello esterno nella percezione.

1. Lo studio dell'occhio e della visione attraversa gran parte della storia occidentale, dai filosofi greci ai primi scienziati dell'inizio dell'era scientifica. Ma è ad un arabo vivente in Egitto nel X secolo, Alhazen che si devono le basi dell'ottica moderna, ripresa con attenzione da Kepler e da Descartes. Ma è soprattutto negli ultimi anni grazie alle neuroscienze che si sta comprendendo più a fondo la complessità della visione che è in gran parte frutto di una elaborazione degli impulsi che arrivano alla corteccia visiva, e ai gangli specializzati, da parte dell'occhio. Riportiamo una figura al lato della schema dell'occhio di Alhazen.



Busto di Platone nel Museo Pio-Clementino



Leo von Klenze, Ricostruzione idealizzata dell'Acropoli di Atene, 1846 (Pinakothek Museum, Munich)

Platone

Atene, 428/427 - Atene, 348/347 avanti la nostra era (a.e.); è stato un filosofo greco antico. Assieme al suo maestro Socrate e al suo allievo Aristotele sono stati i filosofi antichi più influenti nel pensiero filosofico occidentale.

Note sul contesto storico e sociale

La Grecia antica, che comprende una ampia area geografica che va dalla Turchia occidentale, alle isole dell'Egeo e il sud dell'Italia è stata la culla dell'organizzazione del pensiero filosofico occidentale. Atene in particolare ha svolto un ruolo fondamentale per la sua capacità di trasferire nella vita politica, civica, culturale e artistica, l'ideale greco di tensione alla conoscenza e alla verità delle cose, ma certamente non fu l'unica. Il fenomeno storico che vede quest'area dell'Eurasia all'avanguardia in moltissimi campi del sapere e della tecnica non è certamente riducibile a fenomeni di causa ed effetto, come un certo benessere economico, o una posizione strategica nel mediterraneo.¹

Platone vive appieno l'epoca della decadenza dell'insogno degli ateniesi e di molte altre città stato greche, come Sparta, Tebe e Corinto, di fondare un impero alla stregua di quello Persiano con cui ebbero a che fare in più occasioni difendendo la propria autonomia politica grazie a un forte orgoglio e una intelligente strategia militare. L'insogno imperiale venne più volte vanificato dai problemi interni: la forte alleanza per combattere il nemico esterno non si ricrea per il benessere comune delle diverse Città Stato che finirono per esaurire le proprie energie combattendo tra loro nelle guerre del Peloponneso.²

La decadenza politica e militare di Atene, la sua corruzione morale, si manifestano anche in un episodio fondamentale nell'epoca e nella vita di Platone: il suo maestro Socrate fu falsamente

calunniato e accusato³ e condannato a morte (da lui descritta nell'*Apologia di Socrate*). Questo episodio tra i tanti fa comprendere il tracollo in cui cadde parte del popolo ateniese che fu complice della gravissima ingiustizia commessa nei confronti del maestro e del suo insegnamento.

Ma forse è proprio grazie al fallimento del sogno imperialista egemonico di Atene, che si crearono le condizioni per far sorgere la necessità di cercare più in profondità il senso dell'esistenza umana e della relazione tra popoli e individui.

Note sul contesto biografico

Gli sforzi di Platone non furono solo filosofici ma lui compromise in più di una occasione la sua stessa vita nella prospettiva di realizzare i suoi ideali etici e politici. I suoi impegni si rivolsero all'elevazione morale e civica dei suoi contemporanei. Fondò l'Accademia⁴ e fece vari tentativi di tradurre nella pratica civica e il suo pensiero filosofico, fallendo più e più volte nella lontana Sicilia che gli diede la falsa speranza di poter sperimentare a Siracusa quelle idee di organizzazione sociale espresse in varie sue opere.⁵

Il suo sforzo moralizzante ebbe una grande eco nella storia, tanto che l'Accademia, con alcune interruzioni del suo operare, praticò la sua attività educativa fino al I sec. d.e.

Il suo pensiero fu alla base di molte successive elaborazioni, denominate Neoplatonismo, e fu preso da modello da alcuni tra i Dottori della

Chiesa ed è per questa sua continua presenza che il suo pensiero filosofico e mistico è alla base del pensiero occidentale.

Commento ai testi

Platone si domanda come avvenga la visione e attraverso quali meccanismi percepiamo il mondo:

Prima di ogni altro organo fabbricarono gli occhi che portano la luce, e ve li collocarono in siffatto modo: di tutto quel fuoco che non può bruciare, ma produce la mite luce propria d'ogni giorno, fecero in modo che esistesse un corpo. Il fuoco puro, che sta dentro di noi ed è della stessa natura di questo fuoco del giorno lo fecero scorrere liscio e denso attraverso agli occhi, costringendo tutte le parti, ma specialmente quelle di mezzo, degli occhi, in modo che trattenessero tutto quello ch'era più grasso e lasciassero passare solo quello puro.

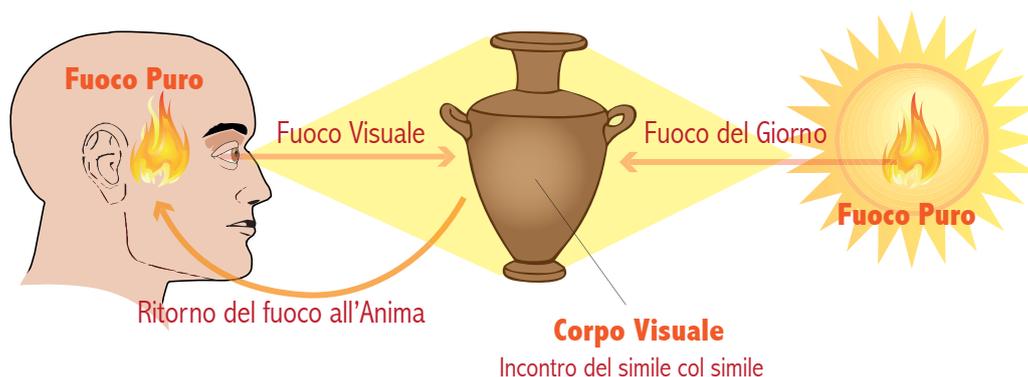
Quando dunque v'è luce diurna intorno alla corrente del fuoco visuale, allora il simile incontrandosi col simile e unendosi strettamente con esso costituisce un corpo unico e appropriato nella direzione degli occhi, dove la luce che sopravviene dal di dentro s'urta con quella che s'abbatte dal di fuori. E questo corpo, divenuto tutto sensibile alle stesse impressioni per la somiglianza delle sue parti, se tocca qualche cosa o ne è toccato, ne trasmette i movimenti per tutto il corpo fino all'anima, e produce quella sensazione per cui noi diciamo di vedere.

Timeo 45B2

La visione platonica è a sua volta derivata da quella pitagorica di Empedocle⁶. Secondo questo orientamento la visione origina dall'anima la quale produce all'interno dell'occhio un "fuoco visuale" invisibile, il quale scorre e filtra purificato all'esterno a esplorare il mondo. Questo fuoco incontra nell'aria la luce diurna che è un altro "fuoco" e si amalgama con essa per produrre un singolo corpo omogeneo, il "corpo visuale", che si estende dall'occhio all'oggetto come una sorta di raggio laser, e che agisce da collegamento per trasferire all'occhio e da qui all'anima, le informazioni sull'oggetto stesso.

Se si prendesse questo brano come testo "scientifico" della sua epoca, come erroneamente ancora si fa, non si comprende che il dialogo platonico non aveva nessuna pretesa "scientifica" ma potremmo dire fenomenologica, in cui la sua indagine si focalizza nel cercare di comprendere il rapporto tra il mondo interno, anima, e quello esterno.

In questo caso il raggio laser, il corpo visuale, descrive perfettamente la capacità della coscienza di dirigersi grazie all'attenzione agli oggetti che gli interessano, scartando, o non vedendo appositamente quelli che non sono stati pre-configurati nello spazio di rappresentazione. Le rappresentazioni interne sono quelle che dirigono lo sguardo e quando trovano ciò che si cerca avviene un incontro che ha un preciso registro di piacere, di soddisfazione, di distensione, ovvero la tensione della ricerca



si placa con l'oggetto incontrato. Questo è magistralmente descritto come incontro tra similitudini.

L'argomento della similitudine, cioè il fatto che il simile attrae il simile, di vago ricordo omeopatico, è una costante del pensiero greco classico. Ma qui la novità importante è che per Platone la luce del giorno che non ha un ruolo esplicito nelle teorie pitagorica e atomistica è necessaria per la visione. La luce del giorno è simile al fuoco che proviene dall'interno dell'occhio, e incontrandosi con il simile forma il corpo visuale.

Il concetto di luce è ripreso nel dialogo *Repubblica* dove Platone fa dire al proprio maestro Socrate:

Ammettiamo che negli occhi abbia sede la vista e che chi la possiede cominci a servirsene, e che in essi si trovi il colore. Ma se non è presente un terzo elemento, che la natura riserva proprio a questo compito, tu ti rendi conto che la vista non vedrà nulla e che i colori resteranno invisibili.

- Qual è questo elemento di cui parli?
- Quello, risposi, che tu chiami luce.

Platone è in grado anche di spiegare perché non si vede al buio. In tal caso, non essendoci luce esterna, il fuoco interno rimane imprigionato nell'occhio e apporta il sonno e i sogni:

Ma il fuoco visuale si separa dal suo affine, quando questo scompare nella notte: infatti uscendo fuori incontra il dissimile, e si altera e si estingue, né può connaturarsi con l'aria circostante, perché questa non ha più fuoco. Pertanto l'occhio cessa di vedere e anche chiama il sonno. Perché le palpebre, che gli dèi hanno fabbricate per conservare la vista, chiudendosi, trattengono dentro la forza del fuoco.

Timeo 45 D

Platone unifica le teorie di Pitagora ed Euclide è l'occhio a illuminare le cose, per Democrito sono le cose a irradiare e arrivare all'occhio, mentre per Platone è un matrimonio tra la coscienza e il mondo nel "corpo visuale", costituito, infatti, da

elementi mentali e reali.

Oltre al fuoco visuale (emanato dall'anima) e al fuoco del sole (cioè la luce diurna) esiste per Platone un terzo tipo di "fuoco" emanato dall'oggetto osservato: il suo colore.

In questo caso l'oggetto è come una forma vuota senza qualità, il colore ne rappresenta una caratteristica propria.⁷

Per Platone era chiaro che forma e colore sono due elementi inseparabili ma indipendenti.

Il passo del *Timeo* in cui Platone espone la sua teoria del colore inizia così:

Ci rimane ancora un quarto genere di sensazioni, che occorre distinguere, perché contiene in sé molte varietà, che complessivamente abbiamo chiamato colori: e questi sono fiamma che esce dai singoli corpi ed ha particelle così proporzionate al fuoco visuale da produrre la sensazione: e del fuoco visuale abbiamo precedentemente spiegato in poche parole le cause che lo producono.

Timeo 67 C 4

Il colore è appunto l'emanazione (o l'effluvio) dagli oggetti in quanto caratteristica propria, seguendo la strada che nel *Menone* attribuisce ad Empedocle. L'emanazione viene emessa indipendentemente dal fatto che venga percepita da qualcuno. Il colore non è una percezione, ma un'emanazione fisica, reale, oggettiva.

Gli oggetti emettono effluvi sempre, anche se non sono osservati e anche in assenza di luce. Quando invece c'è luce e un oggetto viene osservato quando il "corpo visuale" intercetta gli effluvi di un oggetto, la superficie esterna di quell'oggetto, cioè il suo colore, viene visto.

Quale colore viene visto?

Nelle parole di Platone:

Ma ora potrebbe essere molto opportuno di svolgere a questo modo l'opinione che sembra

più probabile intorno ai colori: le particelle, che si staccano dai corpi e incontrano il fuoco visuale, sono alcune più piccole, altre più grandi, altre infine eguali alle parti di questo fuoco visuale: ora le eguali non generano sensazione e sono dette diafane, ma le maggiori e le minori, quelle che contraggono e queste che dilatano il fuoco visuale, esercitano la stessa azione che sulla carne le sostanze calde e le fredde, e sulla lingua le acerbe e tutte quelle atte a riscaldare, che abbiamo dette piccanti: e le bianche e le nere producono le stesse impressioni di queste cose in un altro genere e per queste cagioni ci sembrano differenti. Così pertanto bisogna chiamarli: bianco [*leukos*], quello che dilata il fuoco visuale, e nero [*melas*] il suo contrario.

Timeo 67 D

Le particelle uguali non si riconoscono, sono trasparenti, l'occhio e ciò che guarda sono della stessa natura, ma se sono bianche dilatano e se sono nere contraggono come è dimostrato oggi giorno. Fino a Newton il bianco e il nero venivano considerati colori, mentre poi il bianco si comprende essere la somma di tutti i colori e il nero la sottrazione.

I colori primari per Platone sono il bianco, il nero, il rosso e il luminoso:

Quando poi un impeto più rapido affluisce da un fuoco di genere diverso e dilata il fuoco visuale

fino agli occhi e dividendo a forza i passaggi degli occhi e disciogliendoli ne versa fuori quella mescolanza di fuoco e d'acqua, che chiamiamo lacrime, ed è fuoco quest'impeto e si avvanza di contro; quando di questi fuochi l'uno balza fuori come da folgore e l'altro entra dentro e si spegne nell'umidità dell'occhio, e colori di ogni specie nascono in questa confusione, noi quest'affezione la chiamiamo bagliore, e a quello che la produce diamo il nome di splendente [*lampron*] e di fulgido [*stilbon*].

Timeo

È interessante come noi non consideriamo questo tipo di "colore" riflettente o radiante come il fuoco o ad esempio i metalli fusi che sono di questo "colore" irradiante, colori che non si possono guardare e che producono irritazione come se guardassimo il sole.

Un oggetto rosso invece emette particelle di fuoco di dimensione intermedia tra lo splendente e il bianco: Ma vi è un genere di fuoco intermedio fra questi, che arriva fino all'umore degli occhi e si mescola con esso, ma non è fulgido, e al raggio di questo fuoco che si mescola attraverso l'umidità e presenta un colore sanguigno, noi diamo il nome rosso [*eruthron*].

Timeo 68 A



Sembra che Platone descriva dei registri fisici del guardare. Lo splendente e il rosso (diversamente dal bianco e nero) interagiscono non solo con il corpo visuale ma anche con le particelle di fuoco e acqua di cui è composto l'occhio e quindi producono un'esperienza visiva diversa.

Infatti, mancano tutte le altre gamme di colore perché se si guarda la percezione dal punto di vista dei registri luminosi potremmo dire che il bianco dilata, il nero contrae, il brillante abbaia, e il resto dei colori stimolano l'occhio in una gamma di sollecitazioni tra il bianco e il brillante.

Ma vediamo come ci presenta gli altri colori:

Lo splendente mescolato col rosso e col bianco dà l'arancio. Ma dirne le proporzioni, se anche si sapessero, non sarebbe da savio, perché non se

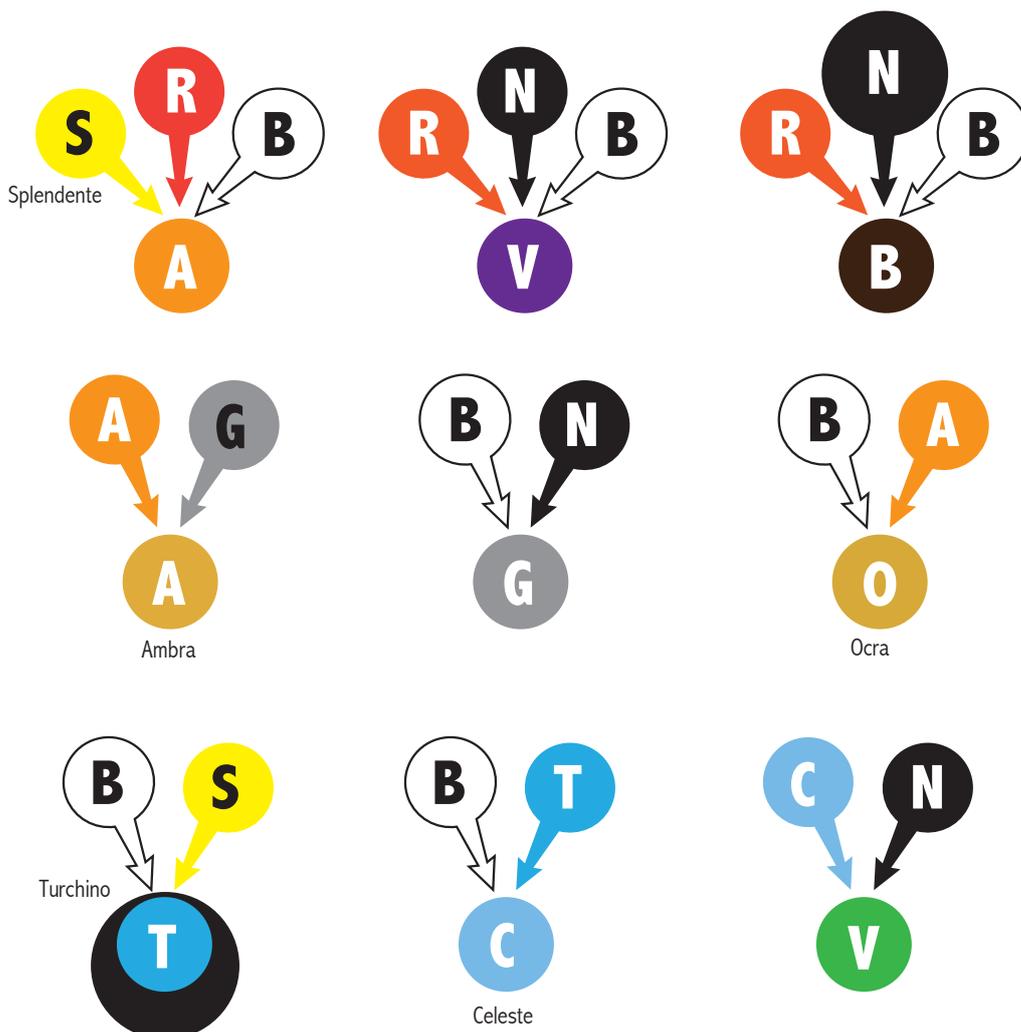
ne potrebbe indicare neppure a un dipresso né la ragione necessaria né quella verosimile.

Il rosso misto al nero e al bianco è il viola, ma diviene il bruno quando a questi mescolati e bruciati si mescola più di nero. Ambra nasce dalla mescolanza di arancio e di grigio, il grigio da quella di bianco e di nero, il color ocra dal bianco mescolato con l'arancio.

Il bianco unendosi con lo splendente e cadendo nel nero carico produce il colore turchino, e dal turchino mescolato col bianco nasce il celeste, mescolato col nero, il verde.

Quanto agli altri colori, dalle cose dette è abbastanza manifesto a quali mescolanze si potrebbero assimilare per mantenere la verosimiglianza del nostro discorso.

Timeo, 68 B



Ma se alcuno attendesse a fare esperienza di queste cose, considerandole nel fatto, disconoscerebbe la diversità fra la natura umana e la divina, cioè che dio sa e può a sufficienza combinare molte cose in una e sciogliere una cosa in molte, ma nessuno degli uomini ora vale a fare né l'una cosa né l'altra, né mai varrà nell'avvenire.

Timeo, 68 D8

Non è pensabile che Platone nella sua conoscenza, e con la millenaria arte coloristica, non solo nella pittura ma soprattutto dei tessuti, potesse trattare in questo modo il colore dal punto di vista delle sostanze chimiche: lui parla dei colori dell'anima umana che s'incontra con la luce del mondo e la natura degli oggetti. Se ad esempio prendiamo il turchino o il colore del cielo, è molto probabile che il bianco e lo splendente siano l'aria, che davanti al nero dell'universo stellato diventano azzurri. Nella seconda frase toglie ogni dubbio sulla natura delle sue formule cromatiche: esse sono divine e non terrene, quindi ci rimane il mistero se Platone volesse attribuire anche dei significati allegorici alle mescolanze e ai colori.⁸

Indubbiamente tutta la sua "teoria" appare di tipo luministico: se si osservano i colori che lui compone sono incoerenti come gamma cromatica ma non luminosa, un rosso (luminosità media) se unito al nero e al bianco (grigio medio) danno un colore che mancherà dello splendente, come si fa per ottenere l'arancio, che difatti è un colore brillante.

Non ci sorprende tutto ciò perché uno degli effetti più eclatanti degli esperimenti sulla Percezione Sottile è il cambiamento del tono luminoso nelle rappresentazioni. Questo tono luminoso, presente in tutte le rappresentazioni di Coscienza Ispirata, sembra essere uno degli indicatori "visivi" più palesi del cambiamento di stato della coscienza e dello Spazio di Rappresentazione.

Cogliere la luce dei colori, la loro variazione e vibrazione è uno degli obiettivi principali delle nostre esercitazioni per allenare la Percezione Sottile.

Bibliografia

Vi sono varie versioni del *Timeo*, e quindi varie traduzioni, qui abbiamo citato soprattutto quelle della versione a cura di Giovanni Reale della Bompiani del 2007 coi testi a fronte

Abbiamo consultato anche il volume critico sulle opere e sulla vita di Platone del Sole e 24 ore, cura di Armando Massarenti, Milano 2006.

Di grande aiuto per la collocazione storica e culturale sono state le monografie di Scuola redatte da: Figueroa Pía: *Referencias a los estados de conciencia inspirada en Platón*, Marzo 2010; *Estudio sobre Fideas*, Agosto 2010. Parques de Estudio y Reflexión Punta de Vacas

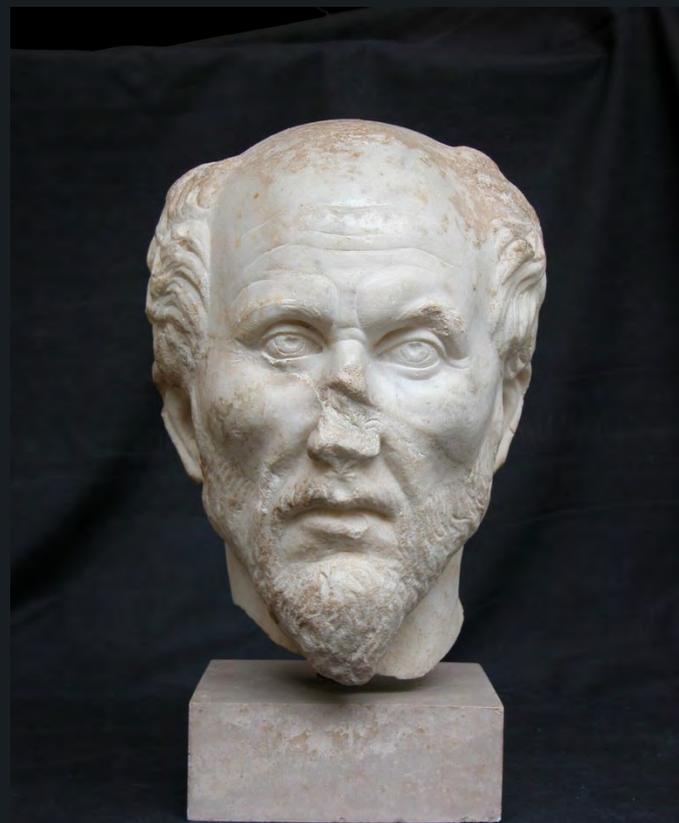
Uzielli Mariana: *Los presocráticos*, 2007; *Antecedentes de la disciplina morfológica*, Julio de 2010. Parques de Estudio y Reflexión Punta de Vacas

Di grande aiuto è stato consultare la Storia del Colore scritta in breve da Mauro Boscarol sul suo sito consultabile a questo indirizzo: http://www.boscarol.com/blog/?page_id=11084



Ricostruzione del fregio occidentale del Partenone. Tempio greco, octastilo, periptero di ordine dorico che sorge sull'acropoli di Atene, dedicato alla dea Atena.

1. Indubbiamente la filosofia, la **chorèia** (una e trina: poesia, musica e danza) le arti figurative (architettura, scultura, pittura) la commedia e la tragedia, oltre che la fondamentale democrazia in politica che abbiamo ereditato dalla Grecia antica, sono alla base di tutta l'impostazione successiva europea, mediterranea e medio orientale. Va detto che in quel periodo che va dal VI a.e. (625 - 545 ca. Talete di Mileto) al periodo ellenistico e romano, fino all'uccisione di Ipazia (415 d.e.) si è data una sintesi ed una elaborazione vertiginosa degli avanzamenti avvenuti nei secoli precedenti. La grande eredità egizia e mesopotamica si spoglia delle rigidità delle strutture imperiali che le avevano prodotte, per dinamizzarsi e liberarsi nella pluralità e indipendenza delle varie colonie e polis greche, che dimostrano ancora una volta che la diversità convergente e il multi centrisimo sono le condizioni per la libertà culturale e di pensiero.
2. Le guerre furono due, la seconda terminò con la definitiva sconfitta di Atene nella battaglia di Egospotami, nel 405 a.e. che diede inizio ad un periodo di otto mesi detto dei Trenta Tiranni, che aveva a capo lo zio di Platone, Crizia, poi sconfitto dalla lega democratica guidata da Trasibulo, che si impegnò a concedere un'amnistia a tutti coloro che erano stati coinvolti nel regime, per evitare ulteriori spargimenti di sangue data la durissima repressione dei tiranni che portarono Atene sull'orlo di una guerra civile. Tuttavia, dopo il ritorno della democrazia ci furono processi e condanne a morte, come quella di Socrate nel 399 a.e. che segnò la vita del suo discepolo Platone.
3. Dal punto di vista giuridico formale le accuse per le quali Socrate è tradotto di fronte all'Areopago, il tribunale supremo, sono tre: empietà, corruzione dei giovani, introduzione di nuove divinità e non riconoscimento di quelle tradizionali. Ma alla fine nessuna fu dimostrata, e anzi, dal racconto di Platone alla prima votazione ci furono vari dubbi, ma poi proprio per quella sfida tipica di Socrate nel rivelare l'errore e l'ignoranza dell'altro dopo che lui si difese in maniera magistrale e diremo trascendente, nella seconda votazione i giudici si schierarono a favore della sua morte autoindotta per avvelenamento da cicuta.
4. L'Accademia fu fondata da Platone nel 387 a.e., esistette, seppur attraverso varie fasi, fino a dopo la morte di Filone di Larissa nell'83 d.e. Le scuole filosofiche dell'antichità come quella Pitagorica, il Liceo fondato da Aristotele, i Cinici da Antistene, la Stoà dallo stoico Zenone di Cizio, il Giardino da Epicuro erano guidate dallo Scolarca figura giuridica, educativa e spesso guida spirituale e nelle discipline filosofiche che comportavano un approccio più vicino alla mistica che alla scolastica. Tutto questo ci fa comprendere come la filosofia nell'antica Grecia avesse un ruolo attivo nella società e di come essa influiva nella formazione delle nuove generazioni. Ben diversa dall'impostazione filosofica individualistica dell'età moderna e contemporanea.
5. Il tema politico è trattato direttamente nelle sue opere; *La Repubblica, Politico, Crizia e Leggi*
6. In "La teoria della luce inizia con la divina e antica comprensione dell'occhio, così intimamente intrinseco alla luce. Empedocle, scienziato di origini divine, sistemò di nuovo le gemme ridonando vista a Nettuno. Empedocle non era solo uno scienziato e un medico, ma anche un poeta che scrisse il famoso "Poema Fisico" e inoltre uno stupefacente trattato religioso, "Il Poema lustrale"; di tali poemi sono rimasti solo frammenti che, tuttavia, riescono a dare un'idea della vastità del suo pensiero. Nell'esaminare la spiegazione che egli fornisce per la visione nel "Poema lustrale", occorre ricordare l'epoca, che risale a circa 100 anni prima di Platone. Si tratta di un'epoca in cui le religioni misteriose e i riti occulti di iniziazione non sono lontani dalle scienze naturali della Grecia antica. Secondo il "Poema Lustrale", la dea dell'amore, Venere, formò i nostri occhi con i quattro elementi dei greci: terra, aria, acqua e fuoco, unendoli insieme con "amorose borchie". Nell'occhio furono previsti e quindi sistemati dei percorsi meravigliosi che gli consentono di trasmettere un sottile fuoco interiore attraverso l'umore vitreo verso il mondo esterno, generando in tal modo la visione. È quindi un procedere dall'occhio verso l'oggetto osservato: in sostanza sono gli occhi che irradiano verso l'esterno la loro stessa luce. La luce del giorno, o luce del sole, è un elemento accessorio, seppure necessario, dell'intero processo della visione: per Empedocle, ai fini essenziali della visione, era necessario qualcosa di più e di fondamentale insito nella natura dell'uomo: la luce del corpo." Brano tratto da: Guglielmo Mariani: *La luce: Natura Teoria Storia Colore Ombra Arte Estetica Mistica Metafisica Fenomenologia Ontologia Mistero Poesia*; Gangemi Editore, Roma 2005. Pag. 21
7. Anche se può oggi far sorridere questa interpretazione, sappiamo che possono esistere oggetti uguali di colori diversi e che il colore è una proprietà distinta dalla forma, anche se strutturalmente inseparabile. Anche nella rappresentazione interna possiamo immaginare un oggetto cambiandogli il colore, oppure mantenere il colore e cambiandone la forma.
8. Qualche riga dopo nel *Timeo* leggiamo: "Perciò bisogna distinguere due specie di cause, quella necessaria e quella divina, e quella divina dev'essere ricercata in tutte le cose, se vogliamo procurarci una vita felice, per quanto la nostra natura lo consente, e quella necessaria, invece, bisogna ricercarla al fine di ottenere quella divina, tenendo conto che senza quella necessaria non si può da sola comprendere questa divina cui mirano i nostri sforzi, né si può afferrarla, e neppure in altro modo prenderne parte."



*Testa ritratto di filosofo
(Plotino?), III sec. n.e.,
marmo italico*



Sarcofago Ludovisi, 251 n.e., Palazzo Altemps, Roma

Plotino

Licopoli, 203/205 della nostra era (n.e.) in Egitto - Minturno (o Suio), 270 n.e. in Italia. È stato un filosofo ellenistico antico. È considerato uno dei più importanti filosofi dell'antichità, erede di Platone e padre del neoplatonismo. La sua più che la figura di un filosofo va inquadrata nella ricerca mistica verso l'ascesi all'Uno, a cui tutto è riconducibile. Fondatore di una scuola di pensiero che riassume e ripropone le filosofie antiche non solo quella platonica ma anche pitagorica, orfica, aristotelica, e delle correnti mistiche a lui precedenti in una nuova veste riorganizzata e orientata all'ascesi.

Note sul contesto storico e sociale

Vive appieno quella che è considerata la Crisi del III secolo¹, compresa all'incirca tra il 235 ed il 284 n.e., ovvero tra il termine della dinastia dei Severi e l'ascesa al potere di Diocleziano. Ma la crisi è stata ben più ampia ed è nata dalla decadenza della struttura di valori, di credenze, della politica e dell'ordine militare che ha iniziato inesorabilmente a prodursi già dal II secolo, quando il rapporto tra imperatore, aristocrazia, esercito e plebe non portavano più una certa ricchezza e vantaggio percepibile, illusorio o reale che fosse.

In questo secolo il potere, prima dei senatori, nella repubblica, poi dei generali divenuti imperatori nell'età imperiale, passa all'esercito ed in qualche misura all'acclamare del popolo, sempre corrotto e manipolato dal demagogo di turno. L'impero ha già da tempo perso la sua "romanità" e sarà proprio Diocleziano, imperatore dalmata, ad estendere la cittadinanza romana a tutti gli abitanti dell'impero. Ma non solo la città di Roma è multiculturale e multirazziale, ma è proprio l'esercito quello meno romano di tutti avendo tra le sue fila tantissimi soldati provenienti dalle provincie.

La crisi è alimentare, il crollo del potere di acquisto della moneta (nacquero monete secondarie in alcune provincie), la scarsa cura delle campagne e delle vie di comunicazione sempre più insicure, danno un quadro del

livello di timore e superstizione che dilagano nei territori visitati da Plotino e nella città di Roma. La crisi è anche dei confini imperiali che sono sempre più minacciati dalle popolazioni dominate. Nasce la disillusione, l'insicurezza (si edificano sempre più muraglie a proteggere ciò che si era conquistato) e per fronteggiare la crisi, l'imperatore, quasi sempre proveniente dalla carriera militare, si erige a dittatore, a semi dio e, quando gli eccessi e la follia gli facevano perdere la ragione, veniva spesso assassinato.

Ma questa crisi politica e sociale è soprattutto una crisi di credenze e di valori, non a caso in questi secoli vi è un pullulare di credenze religiose e di riti che possano aiutare attraverso la loro pratica a darsi una ragione, a dare un senso alla vita. Tra tutti i movimenti religiosi si imporrà il cristianesimo grazie all'intervento militare e statale operato da Costantino.

In questa crisi e ricerca di risposte va inquadrata la scuola moralizzante e di pensiero di Plotino, che influenzerà tantissimo il cristianesimo.

Anche Plotino, quindi, come Platone rivolge i propri insegnamenti aprendo una Scuola come risposta compensatoria alla perdita morale, etica e di direzione così dilagante nel loro tempo e, purtroppo, anche nel nostro.

Note sul contesto biografico

Da Platone si fa un salto di vari secoli per approdare al filosofo che forse più influenzò la

cultura cristiana occidentale, e con essa le arti e l'idea di bellezza.

Ricordiamo che tutto l'umanesimo storico è impregnato di neoplatonismo² il cui ideologo di spicco è proprio Plotino che rielabora quasi tutto il pensiero filosofico antico prendendo Platone come riferimento principale, con un'opera immensa dal punto di vista dello sforzo di conciliare e dare da una parte coerenza e struttura alla filosofia antica e dall'altra un percorso iniziatico di elevazione e di ascesi verso l'UNO.

Non a caso le *Enneadi*, la sua grande opera, avrà una così profonda influenza nei secoli successivi fino alla comparsa del pensiero scientifico che a poco a poco riduce la metafisica ad una favola senza nessun fondamento.

La metafisica di Plotino, sembra si basi sull'esperienza spirituale e mistica condotta attraverso la via filosofica e quindi attraverso la conoscenza, che poi sarà ripresa in parte da tutti i Padri della Chiesa, primo fra tutti Sant'Agostino da Ippona, che non a caso nasce nella stessa area geografica del mediterraneo meridionale, dove gli antichi saperi ermetici, filosofici e religiosi

sono intrecciati tra loro, spesso difficilmente distinguibili negli autori orientali come in Plotino.

La sua opera le *Enneadi* non è propriamente un'opera filosofica, ma neanche religiosa, sembra più una vera e propria guida in cui prevale l'elemento conoscitivo nella ricerca del Dio³, e non riti, formule o libri e regole da seguire. Quindi non per verità indotte ma per verità rivelate da quella ricerca spirituale individuale, unica vera via per accedere al divino.

Tutta la prima parte della nostra era, fino a Plotino è impregnata di questa spinta conoscitiva da parte dei mistici e inizierà a decadere sfumandosi più o meno quando lo spirito religioso viene incasellato e guidato dai dogmi imperiali guidati dalla riforma di Costantino.

Sappiamo bene che la conoscenza e la gnosi in generale se la passarono male se non si allineavano al pensiero unico della religione imperiale, e i primi cristiani da perseguitati divennero persecutori, uno tra i tanti casi di persecuzione avviene ad Alessandria d'Egitto con l'uccisione per lapidazione di Ipazia nel 415.

Non possiamo in questo studio approfondire la "densità" degli avvenimenti e delle correnti della sua epoca e il neoplatonismo in generale.



Presunta rappresentazione di Plotino e i suoi allievi, quali Porfirio, in un sarcofago nel Museo Gregoriano Profano, Musei Vaticani

Commento ai testi

Plotino nelle *Enneadi* dedica molta importanza all'osservazione del mondo, in particolare il 6° capitolo del I libro dedicato al "Il Bello" e all'8° del II libro "La visione, ovvero perché gli oggetti lontani sembrano più piccoli".

Vediamo ora alcuni estratti da *Enneade I, 6 sulla Bellezza* che consigliamo leggere nella sua integrità.

[...] II. Riprendiamo dunque il nostro discorso e diciamo subito che cos'è la bellezza dei corpi. È una qualità che diventa sensibile sin dalla prima impressione; attraverso l'intuizione l'anima la percepisce, la riconosce e l'accoglie in sé, plasmandosi in qualche modo su di essa. Quando invece ha l'intuizione di una cosa brutta, l'anima si agita e la rifiuta, respingendola come cosa che non si accorda con lei e che le è estranea.

Ora, noi affermiamo che l'anima, per sua natura, è affine all'essenza delle realtà superiori ed è lieta contemplando gli esseri della sua stessa natura, o almeno le loro tracce; attratta dalla loro vista, le rapporta a se stessa e sale così al ricordo di sé e di ciò che le appartiene.

Ebbene, quale somiglianza può esservi tra le cose di quaggiù e quelle superiori? Se c'è somiglianza, deve essere possibile osservarla. Per quanto riguarda la bellezza, qual è la natura delle une e delle altre? La nostra tesi è che le cose sensibili sono belle perché partecipano di un'idea. Infatti, tutto ciò che è destinato a ricevere una forma e un'idea, ma non l'ha ancora, è privo di qualsiasi bellezza ed è estraneo alla ragione divina, perché non partecipa né della sua razionalità né della sua forma: è il brutto in assoluto. Ma brutto è persino tutto ciò che è sé dominato dalla forma e dalla ragione, ma non perfettamente: e questo accade perché la materia non può essere plasmata in modo perfetto secondo un'idea, ricevendo così la forma. [...]

III. C'è nell'anima una facoltà che corrisponde alla razionale bellezza di origine divina, e dunque sa riconoscerla; è proprio questa la facoltà che

permette all'anima di giudicare le cose che le sono affini, benché le altre facoltà contribuiscano anch'esse. Forse l'anima pronuncia questo giudizio commisurando la cosa bella all'idea di bellezza che è in lei, servendosi di questa idea come ci si serve di un regolo per giudicare se una linea è diritta.

Nelle nostre sperimentazioni di PS, abbandoniamo questo concetto di bello e di brutto, ma attraverso una preparazione adeguata ogni elemento che ci circonda contiene la sua bellezza perché è inseparabile dalla bellezza dell'osservatore. Ma riteniamo che quanto dice Plotino abbia una sua verità nel principio di risonanza.

[...] Così percepiamo la forma delle cose sensibili perché è adatta e intonata a noi, e la accettiamo come affine alla nostra unità interiore.

[...] La bellezza di un colore, che è qualcosa di semplice, nasce da una forma che domina l'oscurità della materia e dalla presenza nel colore di una luce incorporea, che è ragione e idea. Per questo più degli altri corpi, il fuoco è bello in se stesso: paragonato agli altri elementi che compongono la materia, ha quasi il rango dell'idea. Infatti ha in natura la posizione più alta, è il più leggero tra tutti i corpi, al punto da essere quasi immateriale. Rimane sempre puro, perché non accoglie in sé gli altri elementi che compongono la materia, mentre tutti gli altri accolgono in se stessi in fuoco: essi, infatti, possono riscaldarsi, mentre il fuoco non può raffreddarsi. Solo il fuoco per sua natura possiede i colori e da lui le altre cose ricevono la forma e il colore. Il fuoco brilla di luce chiara simile a un'idea. Le cose a lui inferiori quando si allontanano dalla sua luce cessano di essere belle, perché esse non partecipano interamente dell'idea del colore. [...]

Questo brano ricorda molto tutto il fenomeno dello Spazio Luce tipico della PS dove tutto si illumina, e il fuoco, che è emanazione di luce come nel Sole ha un posto privilegiato forse a ricordarci e risuonare con la luminosità interiore.

IV. Quanto alle realtà belle di grado più elevato, non ci è dato di percepirle attraverso le sensazioni, ma la nostra anima le vede e sa giudicarle belle anche senza l'aiuto degli organi di senso. Ma per far questo dobbiamo elevare il nostro spirito e raggiungere lo stato della contemplazione, dopo aver lasciato in basso il mondo delle sensazioni. Non si può dir nulla sulla bellezza delle cose sensibili senza averle viste e riconosciute come belle (se si è, per esempio, ciechi dalla nascita); allo stesso modo, non si può dire se una maniera di comportarsi è bella se non si vive dentro di sé con amore questa bellezza; e così è per le scienze e le altre realtà simili. Dobbiamo divenire capaci di vedere come è bello il volto della giustizia e della temperanza: non sono così belle né la stella del mattino né la stella della sera.

Solo un'anima capace di contemplazione sa intuire questo genere così elevato di bellezza. E l'intuizione dà gioia, dà commozione e stupore in modo ben più forte che nel caso precedente, perché adesso l'anima contempla la realtà che ha il carattere della verità. L'anima, nel contemplare le realtà belle, prova grandi emozioni: lo stupore, la dolce tensione dello spirito, il desiderio, l'amore, la deliziosa eccitazione. Ed è possibile provare queste emozioni (e l'anima le prova di fatto) anche contemplando le cose belle visibili solo allo spirito: tutte le anime le provano, ma soprattutto quelle più sensibili al richiamo dell'amore.

Ed è così anche per la bellezza dei corpi: tutti la vedono, ma non tutti ne sentono egualmente il fascino. Coloro che lo sentono di più, ebbene quelli dobbiamo davvero dire che sono sensibili all'amore. [...]

In questo caso le stesse rappresentazioni occupano posizioni e spazi diversi a seconda di chi le guarda. Non a caso parla dell'amore inteso come una certa carica energetica di tipo affettivo.

[...] L'anima, una volta purificata, diviene dunque una pura forma, pura razionalità. Essa diviene pura realtà intellettuale, liberata da ogni scoria di materia. Così appartiene interamente alla

sfera di ciò che è divino, là dove è la sorgente della bellezza: da lì, infatti, proviene tutto ciò che è bello. Dunque l'anima restituita alla pura intellegibilità torna ad essere bella. Ma l'intelligenza e ciò che ne deriva è per l'anima una bellezza propria e non le deriva dall'esterno, perché l'anima pura è adesso realmente se stessa.[...]

In Plotino la materia è come il "male" per i cristiani, nella nostra interpretazione è invece un gran bene indispensabile e necessario, ma possiamo interpretare questa ascesa, questa purificazione dalla materia come le caratteristiche della rappresentazione interna rispetto alla percezione, più libera, più immateriale, più sottile.

[...] Se lo si vede, quest'Essere, quale amore e quale desiderio sentirà l'anima che vorrà unirsi a lui! E quale emozione accompagnerà questo piacere! Infatti colui che non l'ha ancora visto, può tendere verso di lui come verso un bene: ma colui che l'ha visto, lo amerà per la sua bellezza, sarà colmo di commozione e di piacere, di gioioso stupore, di amore pieno e desiderio ardente. Dimenticherà gli altri amori e disprezzerà le pretese bellezze da cui prima era attratto.

Riprendiamo qui il tema del Desiderio Creativo, e la speranza degli artisti di ripetere quell'esperienza.

[...] Se dunque si vede il bello in sé - che dona la bellezza ad ogni cosa pur restando puro in se stesso e senza ricevere nulla dall'esterno - non si resterà forse in questa contemplazione godendo in lui? Quale bellezza ci mancherà ancora?

È questa infatti la vera e originaria bellezza che rende belli coloro che la amano e degni di essere a loro volta amati. È qui per l'anima la più grande e suprema battaglia, per la quale essa concentra tutti i suoi sforzi, per non restare senza la più alta delle visioni. Se l'anima raggiunge questa meta, allora è felice grazie a questa visione della bellezza; se non la raggiunge, è davvero infelice. Infatti chi non sa godere della bellezza del colore

e dei corpi belli non è più infelice di chi non ha potere, o di chi non ha fatto carriera, o non è un re. Infelice è colui che non incontra affatto la bellezza, e lui solo. Per incontrarla, bisogna lasciare lì dove sono i regni e il potere dell'intera terra, del mare e del cielo, se grazie a questo abbandono ci si può volgere nella direzione che permette di vederla.

Qui parla di immagini molto profonde nello SdR, che qualora si toccassero si ha la sensazione che esse siano "belle in se stesse" come le Idee o le verità Platoniche. A noi sembra ovvio che si tratta di momenti di coscienza realmente lucida dove le proiezioni e il filtro delle rappresentazioni individuali, come un colore, vengono riconosciute e si possono separare i dati strutturati in percezione inviati dai sensi, dalla memoria e dalle futurizzazioni. Questa forma di vedere può portarci ad una particolare intuizione della *Forma Pura*.⁴

VIII. Qual è dunque il modo per ottenere questa visione? Quale il mezzo? Come potremo contemplare questa bellezza immensa che resta in qualche modo protetta nell'interiorità del suo santuario e che non si mostra all'esterno perché i profani possano vederla? Suvvia, chi può vada dunque e la segua fin nella sua intimità: abbandonata la visione sensibile, che è propria degli occhi, non dobbiamo rivolgerci più verso lo splendore dei corpi che pure prima ammiravamo tanto. Infatti, se pur osserviamo la bellezza dei corpi, non dobbiamo rivolgerle la nostra attenzione, ma sapere che essa è un'immagine, una traccia, un'ombra: dobbiamo invece rivolgerci verso quella bellezza di cui la bellezza dei corpi è immagine. Chi infatti si rivolge alla bellezza sensibile per conoscerla come se essa fosse in sé reale, sarà simile all'uomo che volle vedere la sua immagine bella riflessa sull'acqua (come la favola, credo, lascia ben intendere). E così cadde nell'acqua profonda, e sparì. Allo stesso modo capita a chi si lascia attrarre dalla bellezza dei corpi e non l'abbandona; non sarà però il suo corpo a cadere nelle profondità oscure e funeste per l'intelligenza, ma la sua anima: egli vivrà con le ombre, cieco abitante dell'Ade.

Rifugiamoci dunque presso la nostra cara patria: ecco il vero consiglio che dobbiamo darci. Ma come potremo rifugiarsi là? Per quale sentiero risalire alla nostra meta? Faremo come Ulisse, che fuggì - dicono - dalla maga Circe e da Calipso: egli non volle rimanere presso di loro, malgrado il piacere degli occhi e tutte le bellezze sensibili di cui poteva godere presso di loro.

La nostra patria è il luogo da cui siamo venuti, e nostro padre è là. Cosa sono dunque questo viaggio e questa fuga? Non lo compiremo con i nostri piedi, perché non si tratta di passare da una terra a un'altra. Non si tratta di preparare dei cavalli o una nave, ma di distogliere lo sguardo dalle realtà sensibili e, chiusi gli occhi dinnanzi ad esse, cambiare questa maniera di guardare con un'altra. Si tratta quindi di risvegliare in noi un'altra facoltà, che tutti possediamo, ma ben pochi usano.

In questa seconda parte ci pare evidente come già da tempo si conoscesse la differenza tra una forma di cercare, di contemplare carichi di aspettativa o identificazione mossa dal desiderio, ed un'altra più distaccata, come a noi piace definire "vuota", ma di un vuoto attivo in compresenza dal Desiderio Creativo, o dal Proposito di avere un contatto con quella dimensione origine di tutte le cose. Ma Plotino continua con le sue indicazioni suggestive e proprie del suo modo molto figurativo di illustrare queste vie interiori di asceti.

IX. Che cosa vedono dunque questi occhi interiori? Appena risvegliati, certo non possono sostenere la vista delle realtà luminose. Bisogna abituare l'anima pian piano a osservare dapprima le belle abitudini di vita, poi le opere - e non intendo gli oggetti materiali prodotti dal lavoro dell'artigiano, ma le azioni degli uomini buoni. Subito dopo, bisogna educarci a osservare l'anima di coloro che compiono azioni belle. Come si fa a scrutare dentro l'anima di un uomo buono per scoprire la sua bellezza? Coraggio, ritorna in te stesso e osservati: se non vedi ancora la bellezza nella tua interiorità, fa come lo scultore di una statua che deve diventare bella.

Egli scalpella il blocco di marmo, togliendone delle parti, leviga, affina il marmo finché non avrà ottenuto una statua dalle belle linee.

Anche tu, allora, togli il superfluo, raddrizza ciò che è storto, lucida ciò che è opaco perché sia brillante, e non cessare mai di scolpire la tua statua, finché in essa non splenda il divino splendore della virtù e alla tua vista interiore appaia la temperanza assisa sul suo sacro trono.

La tua anima si è così trasformata? Ti vedi in questo modo? Hai tu con te stesso un rapporto puro, senza che alcun ostacolo si frapponga fra te e te, senza che nulla di estraneo abbia inquinato la tua purezza interiore? Sei tu, interamente, divenuto splendente di pura luce? Non una luce - dico - che si può misurare per forma o dimensione, che può diminuire o aumentare indefinitamente per grandezza, ma una luce assolutamente al di là di ogni misura, perché essa è superiore a ogni grandezza e a ogni quantità?

Riesci adesso a vederti così? Tu stesso allora sei divenuto pura visione, vivi presso te stesso e, pur restando nel mondo di quaggiù, ti sei innalzato interiormente. Allora, senza più bisogno di guida, fissa il tuo sguardo e osserva.

Il tuo occhio interiore ha dinnanzi a sé una grande bellezza. Ma se cerchi di contemplarla con occhio ammalato, o non pulito, o debole, avrai troppo poca energia per vedere gli oggetti più brillanti e non vedrai nulla, anche se sei dinnanzi a un oggetto che può essere visto.

Bisogna che i tuoi occhi si rendano simili all'oggetto da vedere, e gli siano pari, perché solo così potranno fermarsi a contemplarlo. Mai un occhio vedrà il Sole senza essere divenuto simile

al Sole, né un'anima contemplerà la bellezza senza essere divenuta bella. Che ciascun essere divenga simile a Dio e bello, se vuol contemplare Dio e la bellezza. Innalzandosi verso la luce, giungerà dapprima presso l'intelligenza, e qui potrà osservare che tutte le idee sono belle e si accorgerà che è lì la bellezza, proprio nelle idee. Per esse, infatti, che sono i prodotti e l'essenza stessa dell'intelligenza, esiste ogni realtà bella. Ciò che è al di là della bellezza, noi lo identifichiamo come la natura del bene, e il bello le è dinnanzi. Anzi, per usare una formula d'insieme, si dirà che il primo principio è il bello, ma - per fare una distinzione tra ciò che è intellegibile - bisognerà distinguere il bello, che è il luogo delle idee, dal Bene che è al di là del bello e che ne è la sorgente e il principio. Ovvero si comincerà col fare del bello e del bene un solo e identico principio. Ma, in ogni caso, il bello è nel regno delle cose che possono essere colte con la mente.

La ricerca mossa dal Desiderio Creativo, definito da Silo in *Psicologia IV* "Proposito", finisce col portarci laddove vogliamo andare, finisce col produrre il fenomeno tanto desiderato. Nel contemplare la realtà esterna senza annullarci in essa, ma anzi rispecchiandoci ed ampliando l'io sono, fino a sentire che siamo interconnessi col tutto e che il tutto è in noi e noi nel tutto, incontriamo la "sorgente e il principio", a dirla come Plotino. Ma ancor più affascinante è per noi quando questo principio, l'UNO plotiniano, possiamo in qualche modo irradiarlo, con le sue emanazioni, a partire dalla nostra opera d'arte che si è fatta manifestazione anch'essa come noi, in misura e forma differente, della Forma Pura.

Bibliografia

Plotino: *Enneadi*; Ed. Mondadori, Milano 2002.

Ed. LXXX, del 2010 con testo greco a fronte. Traduzione di Roberto Radice; saggio introduttivo, prefazioni e note di commento di Giovanni Reale; [segue] Porfirio: *Vita di Plotino*; a cura di Giuseppe Girgenti.

-
1. Vedi anche http://it.wikipedia.org/wiki/Crisi_del_III_secolo
 2. Tra i principali seguaci della Scuola Platonica in antichità si riconoscono Ammonio Sacca, Origene, Plotino, Porfirio, Gianblico, Plutarco e Ipazia, ma ricordiamo che il pensiero neoplatonico è alla base della nostra concezione di corpo, anima e spirito e in qualche modo di Dio e del divino ripreso con vigore da Marsilio Ficino e promulgato dagli umanisti e dai signori mecenati come ad esempio Cosimo e Lorenzo De Medici.
 3. Si arriva a Dio tramite la conoscenza o la fede? Da questa risposta deriva forte diatriba tra cattolici romani e gnosticismo da loro fortemente perseguitato, causando migliaia di morti nei secoli.
 4. Così scrive Silo nel 1973 con lo pseudonimo di H. Van Doren nel *Primo quaderno di scuola, La Forma Pura*: "La forma pura non è rappresentabile; nonostante, si sperimenta come l'oggetto dell'atto di compensazione strutturatrice della coscienza nel mondo; si sperimenta come la stessa realtà che trascende il trascorrere. Questa forma possiede gli attributi del piano della "Immortalità", corrispondendo al coscienza-trascesa-in-riposo-completo." Allo stesso modo Plotino parla dell'UNO, non è rappresentabile e si può cogliere nelle sue manifestazioni, nelle sue "emanazioni". Allo stesso modo Silo, in *Psicologia IV*, in *Appunti di Psicologia* (Op. cit.) parla del Profondo, possiamo solo averne delle reminiscenze e dei resti. In questo senso queste posizioni sono vicine a quelle di Platone.

L'Arianna addormentata, copia romana del III secolo a.e. di una scultura ellenistica, Galleria degli Uffizi, Firenze



Johann Wolfgang von Goethe, ritratto da J. K. Stieler nel 1828



Philipp Hieronymus Brinckmann, Paesaggio, circa 1750



Johann Wolfgang Goethe

Francoforte sul Meno, 28 agosto 1749 - Weimar, 22 marzo 1832. È stato uno scrittore, poeta e drammaturgo tedesco. In lui è viva l'idea della conoscenza universale, ed è forse uno degli ultimi artisti ed intellettuali che cerca di abbracciare il senso complessivo e sintetico di tutte le cose. Questo atteggiamento tipico della cultura antica, soprattutto della filosofia greca, lo porterà ad avere spesso un atteggiamento di venerazione per l'antico e il mitologico, costantemente riproposto nelle sue opere, di cui il Faust è forse la sua massima sintesi. Attento studioso di tutto, delle arti, della fisica, della filosofia e di tante altre discipline come la botanica, la geologia, la zoologia, il disegno e la pittura, mostra con questa sua ampiezza di interessi l'insogno di cogliere il senso e il significato dell'universo.

Note sul contesto storico e sociale

Quando Goethe compose giovanissimo i *Dolori del Giovane Werter* nel 1774 all'età di 25 anni, in Germania stava sorgendo un sentimento nuovo definito, *Sturm und Drang*, letteralmente «sconvolgimento e impeto», dal titolo di un dramma di F.M. Klinger. Storicamente si suole determinare un limite temporale a questo movimento circoscrivendolo dal 1765 al 1785 circa.

Ma quello che più ci interessa è che la Germania di allora si differenzia in questo modo ancor più dalla Francia di cui subiva notevole influenza culturale. Le caratteristiche nuove consistevano nella ripresa delle tradizioni antiche in cui vi era un forte culto della natura. La natura suggerisce un modo di pensare così diverso dalla ragione illuministica, sviluppatasi in Francia e nel resto d'Europa e presente anche in Germania. Forse questo movimento risponde compensando l'estremo materialismo del momento, ricordiamoci che in questi anni si colloca la rivoluzione industriale, e quindi il trionfo di un certo razionalismo-meccanicistico a cui si contrappone un naturalismo in qualche modo irrazionale proprio delle culture telluriche dell'antica Germania legate ai culti sciamanici profondamente legati ai boschi.

Infatti tutto il finale del secolo e il primo '800 vedono diverse espressioni culturali e artistiche con al centro l'intuizione, l'istinto, la contemplazione della natura e il sublime, un certo paganesimo e ritorno al passato.

Goethe amava le culture classiche antiche greca e romana, e come lui tanti suoi contemporanei, e la sua più complessa opera, il Faust è intriso di questo rinascimento "pagano" e lui stesso viaggiò per molti mesi in Italia (dal 3 settembre 1786 al 18 giugno 1788), soggiornando molti mesi a Roma e Napoli alla ricerca di queste suggestioni di antica memoria, sentita come più vera e profonda della sua contemporanea.

Questa spinta primordiale della cultura germanica sarà fonte di ispirazione e linea guida per molte opere artistiche e filosofiche nelle quali si esalta il diritto dell'uomo a dare soddisfazione alle sue intime aspirazioni. Lo *Sturm und Drang* vagheggia così individualità potenti che rompono i vincoli delle leggi e delle convenzioni, esaltando le figure dell'uomo di natura, del titano, del superuomo, del genio che sovverte le regole del mondo.

Mentre in Italia e Francia si celebra la leggerezza, il gioco, basti pensare alle opere buffe, al teatro dell'arte, alle commedie che vanno in scena nei teatri pubblici e privati, diversamente nel

Sacro Romano Impero (ancora così si chiamava la Germania fino alla conquista napoleonica), l'atteggiamento era quasi opposto: solenne, tragico, irruento, titanico, enfatico, estremo anche nelle commedie dove si mette l'accento comico proprio in contrasto con la tragedia.

Successivamente questo sentimento tragico e solenne penetrerà anche in Italia, arriverà un certo romanticismo funesto, dove si esalta l'eroe che lotta contro un destino che non riuscirà a piegare per il quale soccombe, si esorta l'atto di ribellione fino alla morte e questa energia si incanalerà politicamente nei moti risorgimentali e nazionalisti, simultanei anche nella Germania che cercava di dare unità e coesione alle tante realtà politiche fatte di staterelli e regni, creatosi dopo la disfatta di Napoleone nel 1815.

A interpretare con incredibile adesione emotiva questo momento storico, oltre alla poesia e la letteratura, vi è la musica tedesca che coi suoi compositori dà un nuovo impeto con il sinfonismo. Grande protagonista dell'epoca fu Ludwig van Beethoven.

È un momento di passaggio, in cui si cerca di reagire al meccanicismo settecentesco con un ritorno alla natura come equilibrio, come luogo dove ci si possa raccogliere e dedicare alla propria interiorità inseguendo stili di vita primitivi e selvaggi. Questa tendenza diventa uno stile di vita comune in tutta Europa nel romanticismo, e lo ritroveremo estremizzato nella seconda metà dell'800. In questo nostro lavoro verrà illustrato nella quarta parte dedicata alla PS nella pittura, con gli estratti degli scritti e le pitture di Monet e Van Gogh.

L'epoca di Goethe è terribilmente significativa non solo per la rivoluzione borghese, che porterà alla rivoluzione francese e a Napoleone, ma per il cambiamento del rapporto uomo natura, della campagna con la città, della cultura contadina e rurale con quella industriale e cittadina, dell'essere umano con

le macchine, della religiosità e della scienza. È il secolo del passaggio all'epoca moderna, dove forse siamo ancora inclusi culturalmente, che comporta l'esistenza apparentemente dialettica di idealismo, ideologie, razionalismo e meccanicismo da un lato e irrazionalismo, sentimentalismo, paganesimo spiritualista ed eroismo e genio dall'altro. Un secolo di accentuate contraddizioni come quella della rivoluzione francese che portò prima alla rottura del sistema di oppressione nobiliare per poi restaurare la dittatura della repubblica di Robespierre, prima, e di Napoleone, poi.

Note sul contesto biografico

Goethe attraverserà e affronterà di volta in volta a tutti i sussulti della sua epoca, con tutta l'inquietudine che ciò comportava passando da una fase giovanile preromantica, a un momento di inserimento nelle alte sfere sociali fino a diventare ministro e gran maestro della massoneria, a un terzo momento di rottura, dopo il viaggio in Italia, consacrando la sua vita all'arte e alla ricerca esistenziale e poetica.

Ama la conoscenza, la gente, il popolo e stima tantissimo le donne, è un uomo aperto non moralista, moderno e moderato in tutte le sue espressioni.

Passò gran parte della sua vita a osservare la natura, e in essa luce/forma/colore, cosa insolita si potrebbe pensare per un poeta. Ma non crediamo che la necessità di osservazione e di indagine visiva dei fenomeni siano prerogative dei pittori, abbiamo visto che il "guardare" è di notevole importanza per la filosofia e chiaramente per la scienza, per il medico come per il botanico, e via dicendo.

Ma in Goethe il fenomeno di osservazione, molto scientifico apparentemente, approda sempre ad una sintesi poetica, direi decisamente ispirata e metafisica. Per questo motivo era molto irritato dalla concezione materialistica e affatto spirituale

della scienza della sua epoca in particolare contestava l'approccio al fenomeno dei colori di Newton che non aveva assolutamente colto l'ampiezza e la profondità del cromatismo per l'essere umano e la sua percezione.

Ci sono varie opere in cui si sofferma in descrizioni visive, che troverete in bibliografia, ma nel nostro studio prenderemo in esame la sua maestosa Teoria dei Colori.

Commento ai testi

La Teoria dei Colori (in tedesco *Zur Farbenlehre*) è un saggio scritto da Johann Wolfgang von Goethe nel 1810 e pubblicato a Turingia, e rappresenta la stesura di studi, osservazioni, viaggi, ispirazioni di una vita.

In questo trattato annota punto dopo punto e in sei grandi sezioni tutto il mondo del colore che ha potuto osservare in una intera esistenza. È un trattato imperdibile, per quanto difficile da seguire per le edizioni prive di illustrazioni, in cui si sintetizza e si introducono le moderne teorie dei colori sempre parziali e riduttive rispetto a quella di Goethe.

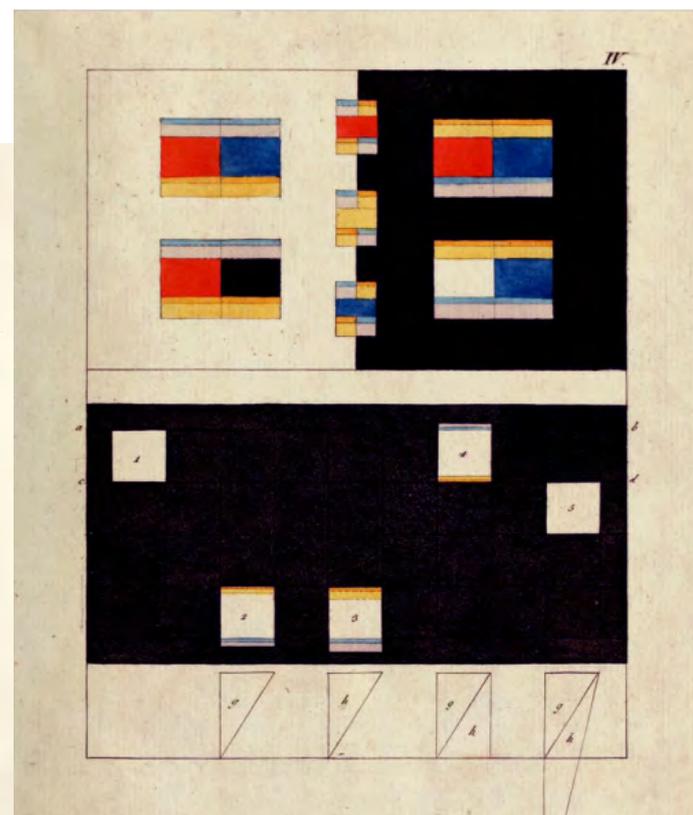
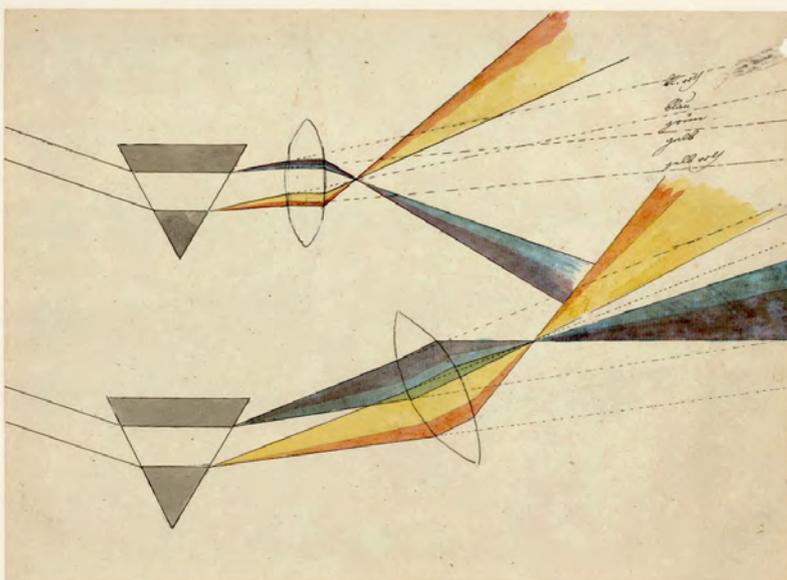
Il libro è il trionfo della percezione del colore, spesso ispirata anche se condotta in forma analitica. Le sezioni trattano dei colori fisiologici, ovvero in qualche modo prodotti dall'occhio, quelli fisici prodotti dalla luce e quelli chimici prodotti dai pigmenti. Tutte le osservazioni vengono poi organizzate in uno schema sintetico che è il cerchio dei colori, organizzazione rivoluzionaria che pone enfasi sul rapporto dinamico tra di essi, per finire con una sezione alquanto poco scientifica: azione sensibile e morale del colore.

Ma inoltriamoci in alcuni brani del testo.

Dalla prefazione leggiamo:

Appena ci si accinge a parlare dei colori, sorge spontaneamente la domanda se non si debba anzitutto far menzione della luce, e a ciò noi rispondiamo in breve e apertamente: dopo tante cose che si sono dette intorno alla luce sembra di dubbia utilità ripetere il già detto o aggiungere altro a quanto spesso e stato ripetuto.

Tavole originali del libro disegnate e dipinte dall'autore, che oltre a commediografo, poeta e romanziere e ricercatore, era anche un eccellente disegnatore.



Tentiamo invano, in realtà, di esprimere l'essenza di una cosa. Prestiamo invece attenzione agli effetti: la loro storia completa ne abbraccerebbe senz'altro l'essenza. Inutilmente ci impegniamo a descrivere il carattere di un uomo. Quando invece se ne pongono insieme le azioni e le opere ecco profilarsi dinanzi a noi un'immagine di esso.

I colori sono azioni della luce, azioni e passioni. In questo senso possiamo attenderci da essi chiarimenti intorno alla luce. Colori e luce stanno anzi in rapporto strettissimo, ma dobbiamo rappresentarci l'una e gli altri come appartenenti all'intera natura: poiché è proprio essa che, tramite loro, si svela per intero in particolar modo al senso della vista.

La natura intera si scopre anche a un altro senso. Si chiudano gli occhi, si presti attento ascolto e, dal più leggero soffio fino al più selvaggio rumore, dal più elementare suono fino al più complesso accordo, dal più veemente e appassionato grido fino alle più miti parole della ragione, sarà sempre la natura a parlare, a rivelare la propria presenza, la propria forza, la propria vita e le proprie connessioni, cosicché un cieco, a cui l'infinitamente visibile fosse negata, in ciò che è udibile potrà cogliere un infinitamente vivente.

Così la natura parla agli altri sensi, sensi conosciuti, misconosciuti, ignoti; così parla a se stessa e a noi attraverso mille manifestazioni. Per l'uomo attento essa mai e in alcun suo luogo morta o muta, e alla solida terra ha anzi concesso un confidente, un metallo nelle cui più piccole parti abbiamo la possibilità di leggere ciò che accade nell'intero.

Per quanto questa lingua ci possa spesso apparire varia, complicata e incomprensibile, pure i suoi elementi rimangono sempre i medesimi. Con un delicato gioco di pesi e contrappesi la natura oscilla in questo o quel senso, e sorge così un di qua e un di là, un sopra e un sotto, un prima e un dopo, dai quali sono condizionate tutte le manifestazioni che si presentano nello spazio e nel tempo.

Noi ci accorgiamo nelle maniere più diverse di questi universali movimenti e determinazioni.

Ora li cogliamo come un semplice respingere e attrarre, ora come una luce che si accende e scompare, oppure come moto dell'aria, come vibrazione del corpo, come acidificazione e deacidificazione - sempre tuttavia come qualcosa che congiunge o separa, che induce al movimento ciò che è dato e che produce una qualche sorta di vita.

Ma ritenendo quei pesi e contrappesi di diseguale effetto, si è anche tentato di definire questo rapporto. Si è ovunque notato e si è ovunque parlato di un più e di un meno, di un agire e di un resistere, di un fare e di un patire, di uno spingere innanzi e di un contenere, di un violento e di un misurato, di un maschile e di un femminile. Si forma in questo modo un linguaggio, un simbolismo che si può impiegare e utilizzare in casi analoghi in qualità d'immagine, come espressione strettamente affine, come parola senz'altro adeguata.

Il principale intento della presente opera risiede nell'applicazione di queste universali designazioni e di questo linguaggio della Natura anche alla teoria dei colori, arricchendolo e ampliandolo attraverso di essa e attraverso la molteplicità delle manifestazioni che essa concerne, in modo da agevolare la comunicazione di più alte intuizioni agli amici della Natura.

[...] Il semplice guardare una cosa non ci permette infatti di progredire. Ogni guardare si muta in un considerare, ogni considerare in un riflettere, ogni riflettere in un congiungere. Si può quindi dire che noi teorizziamo già in ogni sguardo attento rivolto al mondo. Se però l'astrazione, di cui temiamo, deve essere neutralizzata, e se il risultato di esperienza, che ci auguriamo, deve risultare autenticamente vitale e utile, è necessario saper compiere questi passaggi con coscienza, autoconsapevolezza, libertà e, per servirsi di un'espressione ardita, con ironia.

Leggiamo dall'introduzione:

Compriamo ora un passo avanti, ricordando però quanto abbiamo detto nella prefazione. La presupponevamo che la luce fosse qualcosa di noto, qui facciamo lo stesso con l'occhio.

Dicevamo: l'intera natura si rivela attraverso il colore al senso della vista. Ora affermiamo, seppure in certa misura ciò possa suonare singolare, che l'occhio non vede alcuna forma, in quanto soltanto chiaro, scuro e colore stabiliscono insieme ciò che distingue un oggetto dall'altro e la parte di un oggetto dalle altre. Sulla base di questi tre momenti costruiamo il mondo visibile rendendo così contemporaneamente possibile la pittura, capace di creare sulla tela un mondo visibile assai più compiuto di quanto possa essere quello reale.

L'occhio è debitore della sua esistenza alla luce. Da organi animali indifferenti! la luce si crea un organo che divenga il suo uguale e così l'occhio si forma alla luce per la luce, affinché la luce interna muova incontro a quella esterna.

Ci torna qui alla mente l'antica scuola ionica che ripeteva - conoscendone la grande importanza - che l'uguale viene colto soltanto dall'uguale, ma anche le parole di un antico mistico, che vogliamo esprimere in versi nel modo seguente:

Se l'occhio non fosse solare,
come potremmo vedere la luce?

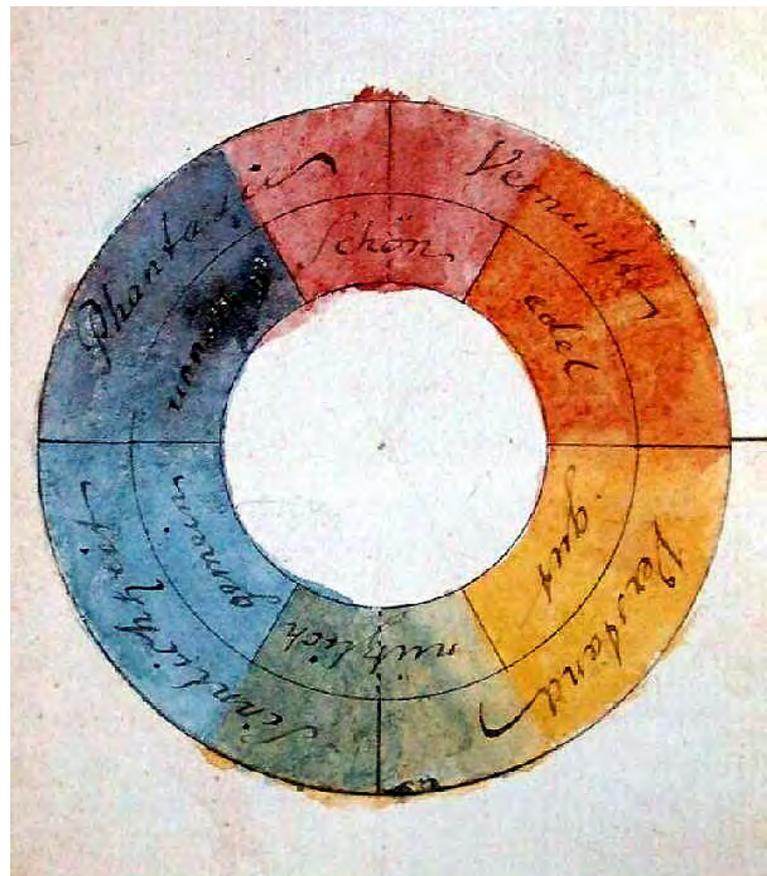
Se non vivesse in noi la forza propria di Dio,
come potrebbe estasiarci il divino?

Nessuno vorrà negare questa immediata parentela della luce e dell'occhio, anche se è difficile rappresentarsi l'una e l'altro come un'unica e medesima cosa. Diviene però più comprensibile se si afferma che nell'occhio vive una luce in quiete, eccitata alla minima sollecitazione dall'interno o dall'esterno. Noi possiamo, nell'oscurità, dare origine mediante l'immaginazione alle immagini più luminose. Nel sogno gli oggetti ci appaiono come in pieno giorno. Nella condizione di veglia il più lieve effetto luminoso diviene percettibile, e se l'organo subisce uno stimolo meccanico ecco scaturirne luce e colori.

In questo estratto ritroviamo Plotino e subito ci avvisa che non si tratta di un manuale di fisica dei colori, in contrasto anche al nascente materialismo newtoniano, ma di un vero e

proprio trattato sulla relazione inscindibile tra osservatore e fenomeno fisico. Quindi non un trattato per pittori, ma sembra più un viaggio, poetico e spirituale coi colori (oggi diremo di risonanza o consonanza), tra la dimensione quotidiana e quella ispirata, che qui abbiamo definito sottile.

Il primo suo concetto di colore è interessantissimo dato che esso nasce dall'azione passione tra luce e l'oscurità.



Leggiamo ora alcune descrizioni tratte dall'osservazione diretta della natura.

59. Sei colori richiamati si manifestano facilmente là dove non ci sono, accanto e dopo i colori che quella richiesta avanzano, essi si presentano con tanta maggior intensità là dove già ci sono. Quando le nuvole della sera gettarono sul selciato di un cortile lastricato di pietre calcaree grigie, frammiste con erba, un chiarore rossiccio appena percettibile, quest'ultima apparve di un verde infinitamente bello. Nel caso inverso,

il viandante che attraversa i prati in condizioni di media luminosità, senza scorgere dinanzi a se alcunché di verde, vede spesso splendere i tronchi degli alberi e i sentieri di una tonalità rossiccia. Questa la si trova spesso nei pittori di paesaggi, in particolare tra quanti lavorano con gli acquerelli. Probabilmente essi vedono in natura questo effetto e inconsciamente lo imitano sebbene poi, al loro lavoro, venga rimproverato di essere innaturale.

[...] 75. Durante un'escursione invernale sullo Harz scendevo, verso sera, dal Brocken. Le ampie estensioni in alto e in basso e la landa intera erano coperte di neve, gli alberi isolati e le rupi solitarie, i gruppi d'alberi e le masse rocciose, tutto era velato di brina, mentre il sole scendeva verso le acque dell'Oder.

Durante la giornata già si erano osservate, unite al tono giallino della neve, ombre di un delicato violetto, che si potevano credere di un intenso azzurro quando un giallo più pronunciato veniva riflesso dalle zone di luce.

Ma quando finalmente il sole si avvicinò al tramonto, e i suoi raggi filtrati dalle dense foschie ricoprirono l'intero mondo che mi circondava con il più bel porpora mai visto, il colore delle ombre si tramutò in un verde che poteva essere paragonato, per trasparenza, a un verde mare e, per bellezza, al verde di uno smeraldo. L'apparizione diveniva sempre più intensa e luminosa, ci si credeva in un mondo di fate, poiché tutto si era vestito di quei due colori vivi e in così bell'accordo, fino a quando con il tramonto del sole lo splendore di questa vista si perse in un crepuscolo grigio e, a poco a poco, in una notte stellata di luna chiara.

Bibliografia

Goethe Johann Wolfgang

La Teoria dei Colori, Ed. Il Saggiatore, Milano 1987

Nel brano che segue, è interessante come lui osservi da dove nasca il colore, quali condizioni siano generatrici di colore. Sembra di sentire le descrizioni di Leonardo Da Vinci, che seguiranno, che lui conosceva sicuramente essendo un appassionato della cultura classica e rinascimentale italiana.

691. Se la luce va a incontrare un corpo incolore, e viene da esso riflessa, se lo sfiora con i suoi raggi, o l'attraversa, ecco subito nascere i colori. Dobbiamo tuttavia considerare, come spesso abbiamo invitato a fare, che le essenziali condizioni della rifrazione, della riflessione ecc. non sono sufficienti a produrre la manifestazione. La luce agisce cioè molte volte in sé e per sé, ma più spesso però come luce determinata, delimitata, come immagine luminosa. Una condizione spesso necessaria e la torbidezza del mezzo come pure, per molte manifestazioni di colore, sono richieste mezze-ombre e ombre doppie. Il colore ha comunque origine subito e assai facilmente. Troviamo inoltre che esso si produce subito mediante pressione, alito, rotazione, calore e differenti generi di movimento e modificazione, su corpi levigati e senza impurità, così come su liquidi incolore.

692. È sufficiente si verifichi il più piccolo mutamento nelle parti componenti dei corpi, o per mescolanza con altri o per determinazioni di altro genere, perché su di essi il colore si formi o si modifichi.

Per chi vuole aprire la sua educazione alla percezione del colore, assottigliando il suo sguardo quest'opera è essenziale, come anche le opere di Steiner e Kandinsky quali eredi e continuatori della sua opera.

Aiutano a capire meglio la sua acutezza di osservazione anche le opere:

La Metamorfosi degli animali, Ed. Studio Editoriale, Milano 1986

La Metamorfosi delle Piante, Ed. Guanda, Parma 1983

Steiner Rudolf: *Le opere scientifiche di Goethe*; Ed. F.lli Bocca, Milano 1944

In questi tre libri si coglie la sistematica e poetica capacità di analizzare dettagliatamente tutti i fenomeni descrivibili con l'esperienza e lo studio, poi quella di coglierne gli aspetti spirituali.

Per comprendere la sua visione preromantica.

I dolori del giovane Werther; nell'edizione libera <http://www.liberliber.it/>

Scritti sull'arte e sulla letteratura; Ed. Bollati Boringhieri, Torino 1992

Viaggio in Italia, Ed. Garzanti, Milano 1997

Per la parte della Teoria dei Colori può aiutare lo sviluppo successivo in Steiner

Steiner Rudolf: *L'Essenza dei Colori*; Ed. Antroposofica, 1ª Ed. 1977, Milano 2003



Caspar David Friedrich, *Dentro al mare al chiaro di luna*, 1835

Sintesi

Percezione
Sottile nella
Filosofia

Filosofia, tondo in mosaico diametro 180 cm. Stanza della Segnatura. Fa parte di una serie di 4 tondi con le personificazioni della Teologia, della Giustizia, della Filosofia e della Poesia. La Stanza della Segnatura è uno degli ambienti delle Stanze di Raffaello nei Musei Vaticani. Fu il primo ad essere decorato da Raffaello Sanzio, tra il 1508 e il 1511.



Ci siamo limitati a commentare alcuni estratti dei lavori filosofici e metascientifici, facendo anche un enorme salto storico passando dall'età antica a quella moderna.

Quel che ci risultava importante riscattare è che il fenomeno della visione, e quindi della Percezione non può escludere l'osservatore, la sua natura e la concezione di come esso funzioni nella sua totalità.

In questi scritti, ben distanti dagli scritti scientifici sulla percezione sia psicologica, che fisiologica e neurologica, si mette enfasi sullo sguardo interno e sulla complessità e quantità di fenomeni simultanei alla visione, propri della contemplazione più che dell'osservazione scientifica.

È di interesse per l'artista, per il mistico e per il filosofo il fatto che vedano sempre come dei "raggi" o "razzi" che partono dagli occhi verso il mondo e anche se oggi sappiamo bene che non esistono in quanto tali, essi ben rappresentano la capacità di dirigere ed orientare lo sguardo in una direzione, di condurre l'attenzione verso degli oggetti, ritagliando di essi la parte che interessa, e interrogarsi sul senso di ciò che si osserva e di chi osserva.

Nella filosofia interessa ritrovarsi, guardare i fenomeni naturali del mondo esterno per confermare "io esisto" e questo non è affatto

scontato, soprattutto quando in questo percepire entrano in gioco il piacere della bellezza, il sublime, l'incontro con il sacro, il bene e la nobiltà di spirito.

Allora il guardare, assume quasi gli attributi di una pratica di asceti, di crescita interiore e non solo di conoscenza dei fenomeni, e anche questa conoscenza in fondo, non avrebbe senso fine a se stessa, e quindi anch'essa rimanderebbe all'essere umano e alle sue domande, desideri, ricerche, necessità di esistere e manifestarsi, di compiersi e di costruire la felicità e il proprio senso.

Sia in Platone, che Plotino e Goethe ci indicano come attraverso la percezione del mondo delle forme, del colore e della luce, si possa giungere al bello, al bene, alla luce interiore, al divino e al sacro, suggerendoci come attraverso i nostri sensi, ed in particolare i nostri occhi si possa guardare in maniera diversa, e che guidati da quella spinta mistica e gnostica possiamo arrivare ad incontrare qualcosa che si cela dentro le apparenze e che si rivela a coloro che la sanno guardare.



Capitolo

Esempi di
Percezione
Sottile nella
pittura

Gianfranco Ferroni, Cavalletto, 1987



In questa sezione abbiamo cercato di recuperare delle testimonianze storiche di alcuni artisti per capire più a fondo le modalità e forme di "guardare".

Abbiamo preso in esame uno dei capiscuola dell'osservazione, **Leonardo Da Vinci** e il suoi appunti sulla pittura, passati alla storia come Trattato, ma che in realtà sono una raccolta disordinata e confusa delle sue notazioni. In lui abbiamo trovato un maestro dell'osservazione della forma, dei chiaroscuri e della resa pittorica e vitale delle cose.

Poi si fa un salto storico di diversi secoli prendendo in esame due maestri moderni: **Claude Monet** in particolare per i suoi studi sul riverbero della luce e il paesaggio, e **Vincent Van Gogh** per quanto riguarda il colore e la vitalità dei soggetti rappresentati.

Infine, ci è sembrato fondamentale recuperare alcuni esempi dell'arte orientale, in particolare quella cinese che più di ogni altra ha sviluppato il senso della linea sensibile data col pennello in relazione con lo stato interno dell'artista e dell'energia del soggetto copiato.

Cosa spingeva queste persone ad affinare così profondamente lo sguardo? Sicuramente la conoscenza e in qualche modo anche il controllo dell'immagine della natura, ma anche una ossessiva necessità di cogliere e trasmettere "l'anima" dei fenomeni osservati nelle proprie creazioni.

La distanza che separa Leonardo dai due contemporanei Monet e Van Gogh è interessante.

Il primo totalmente positivo e con un atteggiamento da vero scienziato analizza e descrive fenomeni senza niente di romantico, non vi è una pesantezza esistenziale, ma siamo ancora nell'età della ragione, in cui si cerca il senso delle cose e le tecniche adeguate per renderle, si fonda la "scienza" della pittura, in quanto non più immediata e istintiva, o regolata dai canoni tradizionali, ma invenzione della mente. Questa disciplina è, per Leonardo, mentale al pari delle altre. E al pari delle altre ha bisogno di una sua trattazione, delle sue tecniche procedurali ed esecutive, senza le quali non si procede e non si avanza.

In Monet e ancor più in Van Gogh, si esprime il tormento esistenziale di un artista ai margini che cerca riscatto, di un artista deluso e disilluso. In loro è presente l'ossessione e il tormento, rarissimi ma non assenti in Leonardo, di rendere nella tela "l'impossibile", ovvero di tradurre proprio vissuto e non tanto ciò che si vede "meccanicisticamente", ma spezzare definitivamente la credenza di un'arte "oggettiva" nel senso della resa pittorica e grafica del vero. Il loro tormento si esprime nella necessità di rendere soggettiva la realtà, esattamente il contrario del tormento di Leonardo che si prodiga a creare una scienza dell'arte in cui si oggettivizza la realtà.

Un altro aspetto fondamentale è la capacità di descrivere la realtà nelle sue più intime sfumature, e questo è per noi uno dei punti più importanti della ricerca, e questo è comune a tutti i pittori presi in esame (ben più di quelli riportati qui ma presenti in bibliografia).

Il tormento è per noi l'azione incessante del Desiderio Creativo, mentre l'osservazione di certi fenomeni l'apertura di un modo di osservare che definiamo Percezione Sottile. Ci interessa anche la loro necessità di rendere nel quadro quell'elemento sottile e vitale che avvertono nel

mondo e in se stessi. Ci interessa notare come ogni grande artista si rendesse conto della differenza di dipingere con la vita, di animare i propri soggetti, di riprodurre nelle proprie opere l'ineffabile senso di bellezza che si avverte nei significati profondi e di senso, o di riprodurre freddamente ciò che si vede o uno stereotipo personale o collettivo.

Le testimonianze saranno quindi raccolte in maniera artificiosa in tre filoni: il Desiderio

Creativo, la Percezione Sottile e l'Animare l'Opera.

Il raggruppamento in tre filoni è alquanto arbitrario, perché non vi sarà difficile capire come questi tre aspetti del proposito o desiderio creativo, percezione sottile e necessità di rendere viva la propria opera d'arte sono inscindibili e formano una struttura che si retro alimenta in un circolo virtuoso da cui prende vita la Spiritualità nell'Arte.

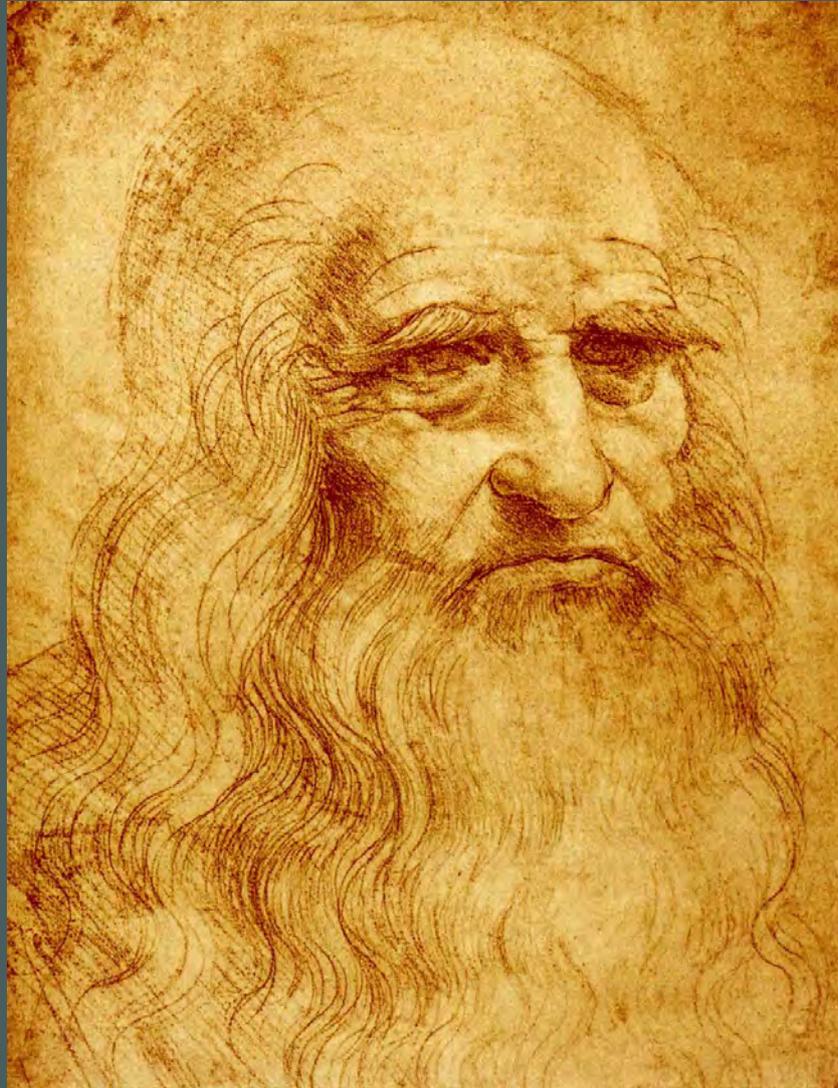


*Daniele Gay, Fiori,
acquerello, anni 2000*

Antonio López
García, Frigorifero
nuovo, 1991-1994



Pierluigi Isola, Preparazione ai misteri, 2013



L'Autoritratto è un disegno a sanguigna su carta, databile al 1515 circa e conservato nella Biblioteca Reale di Torino.



Leonardo Da Vinci, Studio di panneggio

Leonardo Da Vinci

Leonardo di ser Piero da Vinci, Vinci, 15 aprile 1452 - Amboise, 2 maggio 1519. È stato un pittore, scultore, anatomista, architetto, genio militare, in generale indagatore visionario della natura, iniziatore del pensiero scientifico attraverso l'osservazione descrittiva dei fenomeni fisici. Il suo atteggiamento pittorico non è realista ma ricostruisce, con un certo realismo pittorico ma non di soggetti, mondi e ambientazioni mentali permeate dai "motti dell'anima", ovvero dall'accadimento interiore ed esteriore delle emozioni e dei pensieri dei soggetti, dando una nuova vitalità e profondità psicologica ed esistenziale alle sue figure.

Note sul contesto storico e sociale

Riprendiamo il testo della nostra precedente pubblicazione.

Il ruolo della pittura e del pittore nella società del '400

All'epoca di Leonardo vi era una suddivisione delle discipline della conoscenza, in cui ciò che era mentale e speculativo veniva considerato "arte maggiore o liberale" mentre ciò che era manuale e artigianale era "arte minore o meccanica". La pittura, l'architettura e la scultura erano da sempre considerate attività artigianali al pari del macellaio, del tessitore e del fabbro, per questo minori sia come posizione sociale, sia come prestigio e remunerazione. Gli artisti da Giotto in poi, soprattutto nel '400, s'impegnano molto per essere considerati non più al pari del muratore ma del matematico, filosofo, musicista (compositore e non esecutore), del letterato e del poeta, alcune delle arti maggiori, e non per una rivendicazione di tipo sindacale, ma per un reale cambiamento del modo di operare e, soprattutto, di affrontare la pittura, la scultura e l'architettura che cambiò profondamente in un solo secolo. Ai tempi di Leonardo, ciò che oggi è consolidato, non lo era affatto, è solo dopo Michelangelo che in Europa si inizia a considerare l'artista al pari dell'intellettuale, pur continuando a vivere e sopravvivere parallelamente l'artista artigiano, il bottegaio. Questo rango non era di certo concesso a tutti gli artisti, ma ancora a pochi eletti e Leonardo vive nella sua vita questo passaggio, dato che nasce come artigiano e muore come

cortigiano del Re di Francia, avendo stima e riconoscimenti altissimi come intellettuale e uomo di scienza, oltre che come artista.

Nei brani di questa sezione si vede quali argomenti porta a suo favore, confrontandosi con altre discipline, facendo notare al contempo differenze ma anche caratteristiche peculiari della pittura mai rilevate da altri prima di lui. Questo, e tutto il trattato, ci fa capire come la riflessione leonardesca sulla pittura era – ed è per questo motivo che si discosta dai "manuali di pittura" – di tipo filosofico, in cui si cerca di comprendere i principi che regolano le cose a partire dalla riflessione sulla struttura portante che costituisce la scienza della pittura. In questa parte si legge un Leonardo che "lotta" quasi per un senso di giustizia, e chiede di riconoscere alla pittura caratteristiche ed elementi distanti dall'artigiano, e che meritano quanto e più di altre arti maggiori, un posto nella considerazione che la società deve riconoscere alla grandezza dell'arte pittorica.

C'è da aggiungere che come nell'epoca di Pericle, l'arte ha un ruolo primario nella società umanista e rinascimentale, e l'artista diventa uno dei "trofei" da esibire da parte della nobiltà e dei signori, è questo è proprio il caso di Ludovico il Moro, che usa Leonardo, come lui farà a sua volta, molto più per realizzare delle feste, delle opere teatrali, delle macchine di scena strabilianti, di cui lui chiaramente era scenografo, costumista,

scrittore e non sappiamo se anche musicista. Certo oggi fa sorridere che il suo signore e protettore, che lo stipendiava e lo manteneva, non gli avesse quasi commissionato nessuna opera d'arte in tutto il lungo periodo milanese (dal 1482 al 1500), eppure è proprio grazie a questo disimpegno che egli si poté dedicare in totale libertà alle sue opere, alle sue infinite ricerche.

Sicuramente con Leonardo si ha un esempio di quel passaggio, iniziato nel 1200 e affermatosi pienamente con il romanticismo, in cui l'unico dettame da seguire nell'arte è quello del *dàimon* Socratico.¹

Note sul contesto biografico

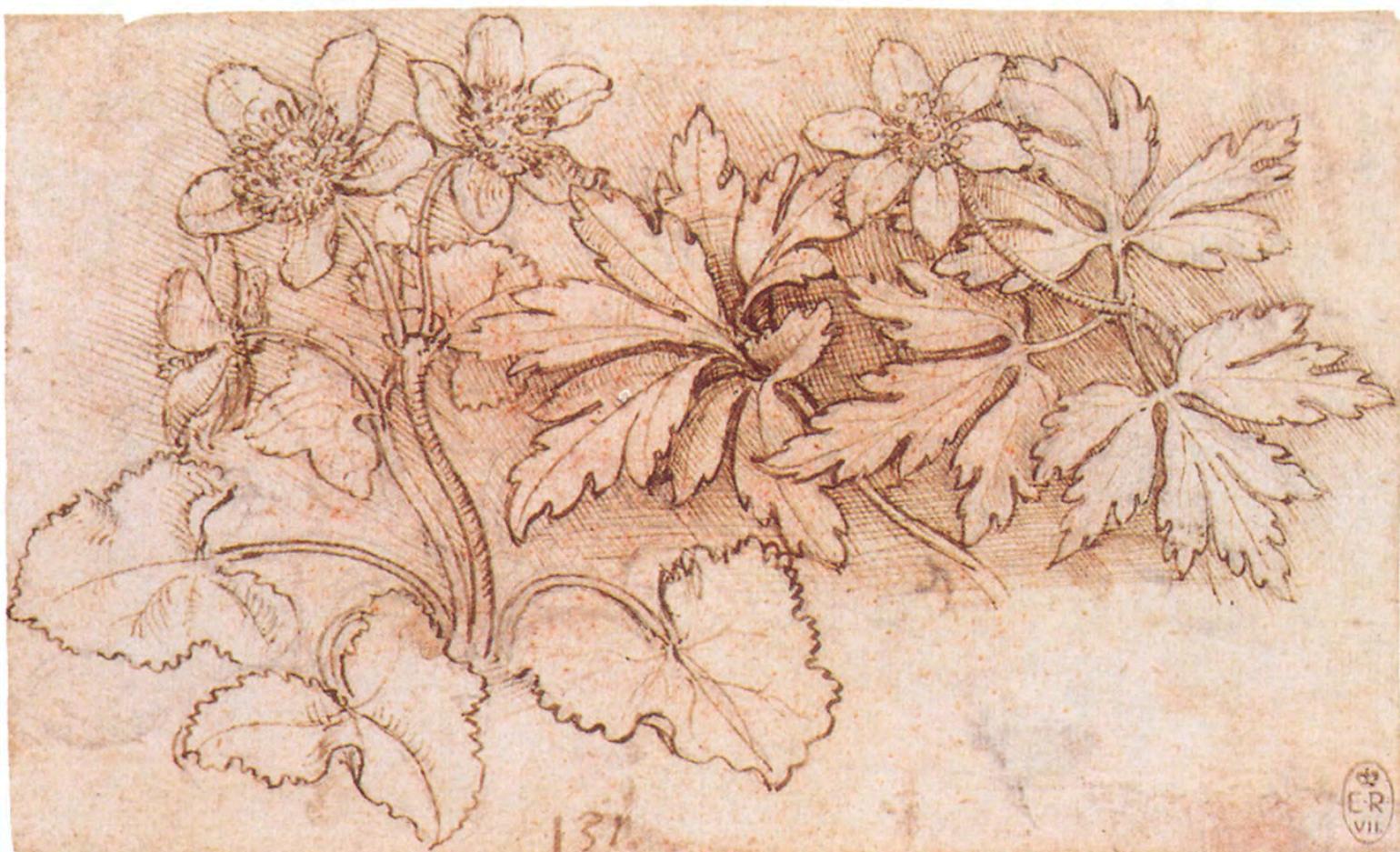
Grazie allo studio di traduzione *endolinguistica*², riorganizzazione e di rielaborazione del Trattato di Pittura di Leonardo da Vinci,³ abbiamo potuto estrapolare alcuni significativi brani, che ci

danno la chiara immagine di come Leonardo dia ai propri lettori indicazioni non tecniche ma decisamente mentali sul fare e vivere la pittura.

Per lui alla base dell'arte e dell'artista ci dovrebbe essere un preciso atteggiamento mentale: osservare la natura nei minimi particolari domandandosi il senso e la ragione della morfologia delle forme, delle luci e delle ombre, dei colori e di come queste esprimano la vita, l'*anima mundi*.

Leonardo individua nelle cose del mondo, ma soprattutto negli esseri viventi, l'azione del divino ed è questo divino che il pittore deve cercare di imitare dando vita a sua volta alle sue opere non uccidendole nella creazione. Come un Dio il pittore crea un mondo vivo e pulsante, non di certo della vita organica ma di quella spirituale.

Per approfondire questa nostra visione rimandiamo alla lettura completa del Trattato e delle nostre note critiche.



Commento ai testi

Nella prima parte del Trattato (mi riferirò sempre al nostro rivisto e riorganizzato, tra parentesi tonde il numero di riferimento del brano nella versione originale del Melzi) egli cerca di rifondare la pittura su presupposti scientifici e quindi mentali, e non manuali e artigianali, ambito nel quale la pittura e la scultura venivano inquadrare nella sua epoca.

[...] E se dirai che le vere scienze sono in particolare quelle meccaniche, dato che non si può arrivare a nessuna conclusione se non attraverso l'uso delle mani, questo accade per tutte le arti che passano per le mani degli scrittori, quali il disegno, componente della pittura, e l'astrologia e le altre che procedono attraverso operazioni manuali, ma prima sono mentali com'è la pittura, la quale è prima nella mente del suo speculatore, e non può giungere alla sua perfezione senza l'intervento della mano. Anche la pittura si muove secondo i suoi scientifici e veri principî: prima definendo che cosa siano il corpo ombroso, l'ombra primitiva [propria] ed ombra derivativa [portata], e che cosa siano la luce, le tenebre, il colore, il volume, la figura, gli ambienti, la riduzione, l'ingrandimento [questi in relazione all'osservatore e alla prospettiva], movimento e la quiete, che si comprendono solo con la mente senza opera manuale; e questa sarà la scienza della pittura, che resta nella mente dei suoi osservatori come contemplazione, dalla quale poi nasce l'operazione manuale, assai più degna della contemplazione o scienza. [...] (29)

[...] Se il poeta è libero come il pittore nel creare, le sue finzioni non soddisfano gli uomini quanto le pitture, perché se la poesia usa le parole per rappresentare le forme, azioni e luoghi, il pittore si muove con similitudini. Dimmi cosa è più vicino all'uomo: il suo nome o la sua immagine ritratta? Il nome varia a seconda del pese ma la forma non è mutata se non per la morte. [...] Metti per iscritto il nome di una divinità o un santo in un luogo, e mettici poi la sua figura e vedrai

quale sarà più riverita. Se la pittura coglie tutte le forme della natura, voi poeti non avete che i nomi che non sono universali come le forme; se voi avete gli effetti delle dimostrazioni, noi abbiamo le dimostrazioni degli effetti. [...] (15B)

Desiderio Creativo

Il suo desiderio era di creare un'arte scientifica, soprattutto una nuova figura di pittore, così nei suoi consigli rivolti ai giovani pittori vediamo quali siano stati i propositi creativi che lo hanno mosso.

Il pittore è padrone di tutte le cose che possono venire alla mente, cosicché s'egli desidera vedere bellezze che lo innamorino, egli è padrone di generarle, e se vuol vedere cose mostruose che spaventino, o che siano buffonesche e facciano ridere, o veramente compassionevoli, egli è signore e creatore. E se vuol creare luoghi deserti, luoghi ombrosi o freschi nei tempi caldi, esso li raffigura, e così pure luoghi caldi nei tempi freddi. Così pure se vuole valli; se desidera dalle alte cime di monti disporre sulla tela un'ampia distesa di campagna, e dopo vedere l'orizzonte del mare, egli n'è padrone; e così pure se dalle basse valli vuol vedere gli alti monti, o dagli alti monti le basse valli e spiagge. In effetti, tutto ciò che è nell'universo, per essenza, presenza o immaginazione, esso lo ha prima nella mente, e poi nelle mani, e quelle sono di tanta eccellenza, se in pari tempo generano una proporzionata armonia tra tutti questi elementi che così composti si fanno cogliere in un solo sguardo. (9)

L'ingegno del pittore deve essere simile a uno specchio, che sempre si trasforma nel colore di quella cosa che riflette e di tante cose si riempie quante sono quelle che gli si contrappongono.

Dunque, tu pittore, sapendo di non essere esperto se non sei universale maestro nel contraffare con la tua arte tutte le qualità delle forme che produce la natura, non le potrai riprodurre se non le osservi e le ritrai nella mente. Per questo motivo quando vai per le campagne, fa che la tua

analisi si rivolga ai vari oggetti, e di volta in volta riguarda ora questa cosa, ora quella, facendo una selezione delle cose migliori scelte tra le meno buone.

E non fare come alcuni pittori, i quali, stanchi con la loro fantasia nel dipingere, abbandonano la propria opera, e si concedono di andare a spasso per rischiarire la mente. Così facendo mantengono la stessa stanchezza nella mente, che è tale che quando incrociano e salutano gli amici e i parenti, non è che li vedono o li ascoltano realmente, ma passano come se non si incontrassero. (53)

Triste è quel maestro che non riesce a criticare e valutare la sua opera. Si dirige alla perfezione dell'arte solo colui che sempre riesce ad avere un giudizio critico che superi i risultati della sua opera. (54)

C'è nel numero complessivo degli stupidi, una certa parte, detti ipocriti, che continuamente studiano come ingannare se stessi e gli altri, anche se sembra che raggirino più gli altri che se stessi in verità avviene il contrario. Costoro sono quelli che rimproverano i pittori che studiano nei giorni di festa [in cui non si dovrebbe lavorare]. Studiano tutto ciò che gli consenta di cogliere la vera forma degli elementi della natura, e con entusiasmo fanno di tutto per conoscerle quanto gli sia possibile.

Ma tacciano tali diffamatori perché questo è il modo che l'operatore ha per conoscere tante cose mirabili, e questo è motivo per amare un simile inventore, perché il grande amore nasce dalla grande comprensione della cosa che si ama, e se non la conoscerai, poco o nulla la potrai amare. E se tu l'ami per il bene che ti aspetti da lei, e non per la somma sua virtù dell'amore, tu fai come il cane che muove la coda e fa festa alzandosi verso colui che gli può dare un osso, ma se conoscesse la virtù di tale uomo l'amerebbe molto di più, se amare tale virtù fosse nel suo interesse. (74)

Leonardo dà anche dei consigli di condotta

mentale ai giovani allievi, come farebbe un maestro spirituale:

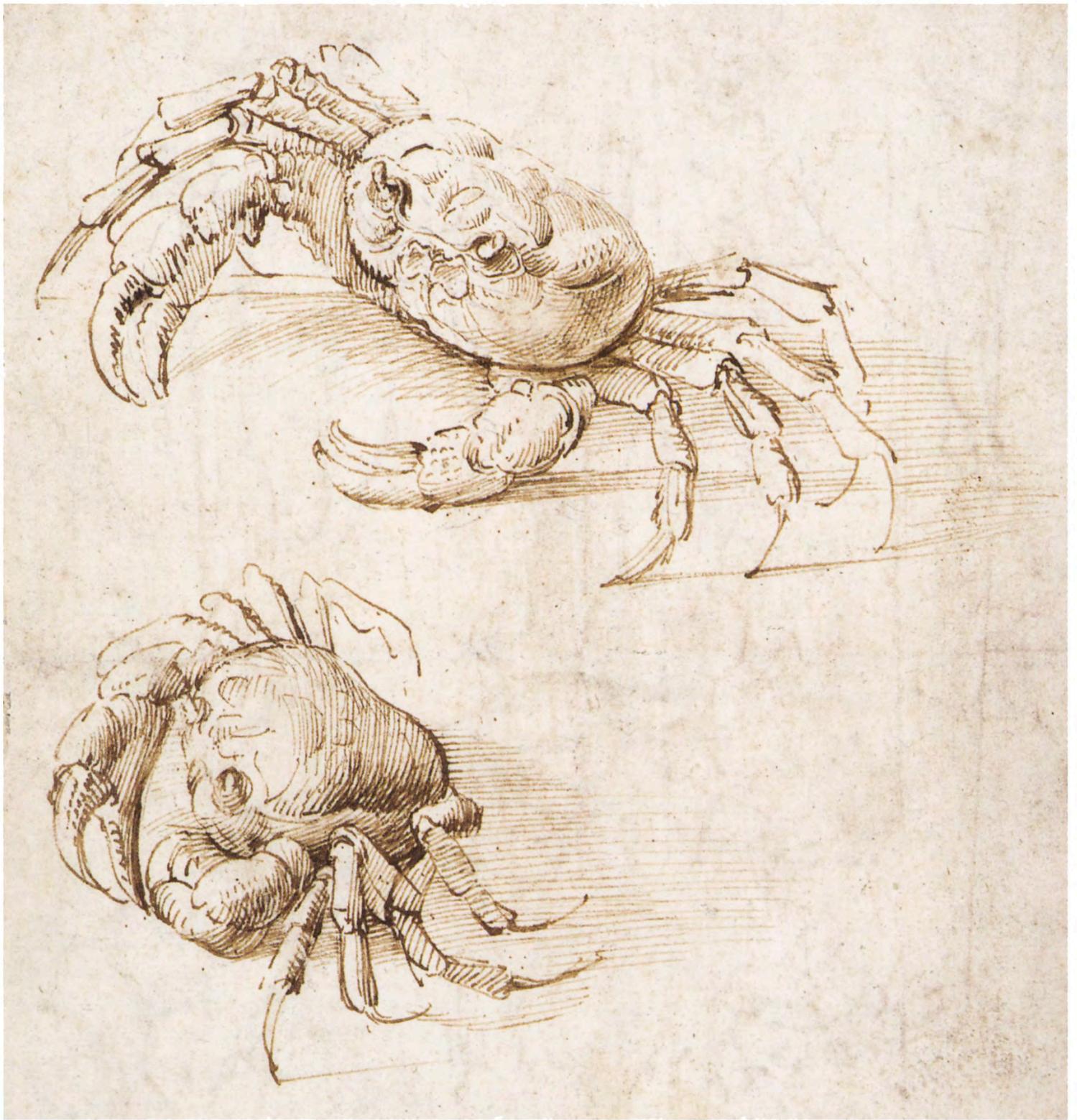
Fino a che la prosperità del corpo non guasti quella dell'ingegno, il pittore, ovvero il disegnatore, dev'essere solitario, in particolar modo quando è dedito e assorto al lavoro di speculazione e di riflessione, cosicché le immagini che continuamente gli appaiono di fronte agli occhi possano essere bene riservate nella memoria.

E se tu sarai solo, tu sarai tutto tuo, e se sarai accompagnato da un solo compagno, sarai mezzo tuo, e tanto meno quanto maggiore sarà l'indiscrezione della sua pratica in tua presenza. E se sarai con più persone, più cadrai in questo inconveniente.

Se tu mi rispondessi dicendomi: "farò a modo mio per isolarmi, mi ritrarrò in disparte da loro per poter meglio speculare sulle forme delle cose naturali". Ti dico che questo potrebbe non bastare perché potresti essere comunque attratto con l'orecchio dalle loro chiacchiere, e non si può servire a due signori, tu faresti male entrambi i compiti: l'ascoltare il compagno e peggio ancora sarebbe l'effetto della distrazione nel condurre la riflessione sull'arte.

E se tu ancora mi dirai: "mi trarrò tanto da una parte, che non mi perverranno le loro parole e quindi non mi daranno impedimento". Se terrai questo comportamento, ti dico che sarai considerato un matto: ma non vedi che così facendo saresti pur solo? (48)

[...] Il pittore deve essere solitario nel considerare ciò che vede, dialogare con sé fino a giungere a eleggere le parti più belle delle specie di qualunque cosa egli veda; così operando, come uno specchio che si trasforma in tanti colori quanti sono quelli delle cose che gli si mettono davanti, gli sembrerà di essere una seconda natura. (55B)



Percezione Sottile

Raggruppiamo alcuni dei suoi tanti scritti sull'“occhio” che ben illustrano il suo pensiero riguardo alla percezione e alla sua sottigliezza nel cogliere la realtà delle cose, che ricordiamo è sempre interpretativa anche se riteniamo che vi siano dei momenti di tale lucidità che si ha la certezza di vedere le cose così come sono trascendendo l'interpretazione personale.

L'occhio, che si dice finestra dell'anima, è la principale via attraverso cui il comune senso umano [sembra che lo usi per indicare la capacità di riconoscere e orientarsi secondo i tipi culturali condivisi] può più efficacemente e magnificamente considerare le infinite opere di natura, l'orecchio è il secondo, il quale si affina grazie alle cose raccontate viste

precedentemente dall'occhio. Se voi storiografi, o poeti, o altri matematici, non aveste visto con l'occhio le cose, non le potreste voi ben riferire con le scritture. [...] (15A)

Attraverso l'immaginazione non si vede con tale capacità come con l'occhio, perché l'occhio riceve le cose, compie similitudini tra gli oggetti, e da queste operazioni si fa un'impressione della cosa, e da questa prima impressione poi la definisce grazie al senso comune. Ma l'immaginazione non va oltre il senso comune, per il fatto che essa si rivolge alla memoria, e, se la cosa immaginata non è di molta eccellenza, lì rimane ferma e lì muore. Per questo motivo la poesia la si ritrova nella mente, ovvero immaginata dal poeta, il quale, finge le stesse cose del pittore ed è per questo che vuole equipararsi lui, ma in verità ne è molto distante, come di sopra è dimostrato. Quindi, per questa diversa capacità di raffigurare le cose attraverso l'imitazione o con l'immaginazione, diremo, con verità, che la differenza tra la scienza della pittura e la poesia, è la stessa che vi è tra un corpo e la sua ombra portata, ma ancor di più se si pensa, che almeno l'ombra di tale corpo entra per l'occhio, ma l'immaginazione di tale corpo non entra per l'occhio, ma nasce nell'occhio tenebroso [nell'oscurità della mente, come se si immaginasse un occhio interno]; oh! che differenza vi è nell'immaginare tal luce nell'oscurità della mente, al vederla attiva fuori dalle tenebre!

Se tu, poeta, rappresenti la battaglia sanguinosa, circondata dall'aria scura e tenebrosa creata dal fumo delle macchine spaventose e mortali, mista con la polvere spessa e torbida, e la fuga paurosa dei miseri spaventati dall'orribile morte, in questo caso il pittore ti supera, perché la tua penna sarà consumata prima che tu descriva appieno quel che immediatamente il pittore ti rappresenta con la sua scienza. E ti sopraggiungerà la sete, e il corpo sarà colto dal sonno e dalla fame, prima che tu con parole dimostri quello che il pittore ti dimostra in un istante. Certo in questa pittura immediata mancherebbero le rifiniture, ma in ciascun corpo può dimostrarsi l'integrità

con un solo aspetto. Per la poesia sarebbe una lunga e tediosissima cosa descrivere tutti i movimenti dei soldati, e le parti del corpo e i loro ornamenti, particolari questi che la pittura finita ti pone davanti con immediatezza e verità, e in questa tale descrizione mancherebbe solo il rumore delle macchine e le grida degli impauriti vincitori e le grida e i pianti dei terrorizzati. Le quali cose anche il poeta non può rappresentare. Diremo, dunque, che la poesia è la scienza che sommamente opera nei ciechi, mentre la pittura fa lo stesso con i sordi, ma comunque la pittura resta più degna, in quanto è percepita meglio dai sensi.

[...] Ma molte più, senza confronti, sono le possibilità a cui si estende la pittura rispetto a quelle della parola, perché farà infinite cose che le parole non potranno nominare, perché non vi sono vocaboli appropriati a quelle. Non vedi tu che se il pittore vuole fingere animali, o diavoli nell'inferno, con quanta abbondanza d'invenzione egli può farlo?

Chi è colui che non voglia perdere prima l'udito, l'odorato e il tatto, piuttosto che il vedere? Perché chi perde il vedere è come uno che è cacciato via dal mondo, perché non vede nessuna sua cosa, e questa vita è sorella della morte. (11)

[...] nel cogliere le proporzionalità il senso dell'udito è meno adatto, perché tanto quanto ne nasce, tanto ne muore, ed tanto veloce nel morire come nel nascere. Ciò invece non accade con il senso della vista, perché se rappresenterai all'occhio una bellezza umana composta di proporzionalità e di belle parti, questa bellezza non è mortale, né velocemente svanisce, come fa la musica, anzi, ha lunga permanenza, e ti permette di osservarla e di fare delle considerazioni, e non rinasce, come fa la musica quando la si suona costantemente, né ti crea fastidio, anzi, t'innamora, e fa sì che tutti i sensi, insieme all'occhio, la vorrebbero possedere, e sembra che a gara vogliano combattere con l'occhio. Sembra che la bocca se la vorrebbe mangiare, l'orecchio avrebbe piacere d'udire le sue bellezze, il senso del tatto la vorrebbe

penetrare per tutti i suoi passaggi, il naso ancora vorrebbe ricevere l'aria che da lei spira di continuo. Ma la bellezza di tale armonia in pochi anni il tempo la distrugge; ma ciò non accade quando è imitata dal pittore, perché si conserva nel tempo, e l'occhio svolgendo il suo compito, coglie vero piacere di tale bellezza dipinta, come se fosse viva.

Alla pittura gli manca il tatto, che si fa perciò compagno nel guardare, e non impedisce alla ragione di considerare la divina bellezza di questo senso. In questo caso la pittura imita il tatto e lo compensa [...] (19)

Noi sappiamo, chiaramente, che guardare è una delle più veloci operazioni che vi siano, dato che in un momento si colgono infinite forme, eppure non si comprende che una cosa per volta.

Mettiamo il caso che tu, lettore, guardi in un'occhiata tutta questa carta scritta, e subito giudicherai esser piena di varie lettere; ma non conoscerai in questo breve tempo che lettere siano, né che vogliano dire; ma se vuoi comprendere il testo bisogna che ti soffermi parola a parola, verso per verso. Allo stesso modo, se vorrai salire fin sopra a un edificio, converrà salire a poco a poco, altrimenti sarà impossibile arrivare alla sua sommità.

E così dico a te che sei portato naturalmente all'arte: se vuoi avere la capacità di cogliere correttamente la forma delle cose, inizierai dai particolari, e non vai al secondo elemento se prima non avrai bene in memoria e realizzato il primo. Se farai altrimenti, getterai via il tempo o allungherai lo studio. E ricordati di imparare prima la disciplina di come si fanno le cose piuttosto che la velocità di esecuzione. (47)

Non mancherò di mettere fra questi insegnamenti una nuova invenzione frutto della riflessione, la quale, benché sembri piccola e quasi degna di riso, nondimeno è di grande utilità a stimolare l'ingegno per varie creazioni.

Mi riferisco all'osservazione delle varie

macchie che trovi in alcuni muri imbrattati o in pietre di varia natura. Se devi creare qualche ambientazione, nelle macchie vi potrai scorgere vari paesaggi, con montagne, fiumi, sassi, alberi, grandi pianure, valli e colli di diverse forme; ancora vi potrai vedere battaglie e gesti immediati di strane figure, espressioni dei visi e vestiari ed infinite altre cose, che tu potrai elaborare fino a creare e completare delle buone forme. Ciò che accade di fronte a queste macchie dei muri e delle pietre non è diverso da quando nei tocchi delle campane ritrovi ogni nome e vocabolo che tu immagini.

Non disprezzare questo mio parere, ti faccio notare che questo esercizio non richiede grande impegno: soffermarti qualche volta a vedere nelle macchie dei muri, o nella cenere del fuoco, o nelle nuvole o nei polveroni, o in altre simili cose. In queste forme, se saranno da te ben considerate, tu troverai invenzioni mirabilissime, che stimolano l'ingegno del pittore a nuove creazioni di composizioni di battaglie, di animali e di uomini, come anche creazioni di paesi e di cose mostruose, come diavoli e cose simili. Se le considererai ti daranno la possibilità di farti onore perché nelle cose confuse l'ingegno si risveglia verso nuove creazioni.

Ma prima di lasciarti andare a queste fantasie devi sapere fare bene tutte le parti di quelle cose che vuoi raffigurare, così le parti degli animali come dei paesaggi, cioè sassi, piante e simili. (63)

Quando ti trovi al buio nel letto sperimenta una pratica di grande utilità: ripeti con l'immaginazione i lineamenti superficiali delle forme studiate in precedenza, o altre cose importanti comprese grazie alla sottile riflessione. Questo è proprio un atto lodabile e utile per imprimere le cose nella memoria. (64)

Nella pittura sono molto più importanti l'investigazione e i ragionamenti sulle ombre delle cose piuttosto che della loro forma. A prova di ciò i contorni si possono ricalcare grazie veli o vetri piani posti tra l'occhio e la cosa che si deve

disegnare, ma le ombre non sono ricalcabili in questo modo per l'indeterminatezza dei loro confini, i quali il più delle volte sono confusi, come si dimostra nel libro delle ombre e delle luci (407).

Dove l'ombra confina con la luce, metti attenzione dov'è più chiara o scura e dove è più o meno sfumata verso la luce. E soprattutto, ti ricordo che nelle figure giovani non fare le ombre che finiscono come nelle pietre, perché la carne ha un poco del trasparente, come si vede nel guardare la mano verso il sole, rosseggiare e trasparire luminosa. E se tu vuoi vedere quale sia l'ombra adatta alla pelle della tua figura, fai un'ombra col tuo dito, e a seconda che tu la vuoi più chiara o scura, tieni il dito più vicino o più lontano dalla pittura e scelta quella adeguata eseguila imitandola. (413)

Si mostrerà con maggiore dettaglio e immediatezza tutto ciò che è più vicino all'occhio.

E per questo pittore, che definendoti un tipo pratico fingi lo scorcio di una testa vista da vicino eseguita con pennellate definite con tratti aspri e crudi, sappi che t'inganni, perché in qualunque distanza tu finga la tua figura, la dipingi sempre allo stesso grado di dettaglio, anche se in lontananza si perdono i limiti dei suoi confini. Per questo non si vede una testa conclusa in maniera fumosa ma con lineamenti definiti, veloci e crudi.

Si può concludere che quell'opera alla quale si può avvicinare l'occhio del suo osservatore sia dipinta nei suoi gradi con somma diligenza. Inoltre che le prime figure siano terminate con dettaglio e quelle più distanti siano portate bene a termine, ma con particolari più fumosi, cioè più confusi, meno noti. In seguito per quelle ancora più distanti, continuare con quel che si è detto sopra, cioè di eseguirle coi lineamenti sempre meno noti, e poi il resto del corpo, ed in fine il tutto meno minuzioso nella figura e nel colore. (125)

La mente del pittore si deve di continuo trasmutare in tante forme quante sono le figure degli oggetti visibili che egli si trova di fronte, su ogni figura soffermare la mente e osservarla, e [attraverso la minuziosa indagine capire la loro specificità] e costruire su di esse delle regole, considerando il luogo, le circostanze, le luci e le ombre. (51)

Animare l'opera d'arte

Il rendere ciò che si ritrae "vivo" è una necessità di tutti i grandi artisti che si rendono conto dell'enorme differenza tra i pittori di maniera, i tecnici e quelli realmente vitali.

Il divino che vi è nella scienza del dipingere fa sì che la mente del pittore si trasmuti in una sorta di mente divina perché con libero arbitrio elabora le forme essenziali di vari animali, piante, frutti, paesi, campagne, rovine di monti, luoghi paurosi e spaventosi, che intimoriscono i loro osservatori.

E ancora immagina luoghi piacevoli, soavi e dilettevoli con prati fioriti di vari colori, piegati in morbide onde create dai dolci moti dei venti, che guardano il vento mentre da loro si fugge.

Sogna fiumi che precipitano dagli alti monti che con la forza dei gran diluvi s'infrangono di fronte le sradicate piante avvinghiate con i sassi, radici, terra e schiuma, spazzando via tutto ciò che si oppone alla loro discesa impetuosa.

E anche il mare che con le sue tempeste contende e lotta con i venti, levandosi in alto con le superbe onde cade scivolando sopra il vento che ne percuote la base, e loro richiudono e incarcerano sotto di sé il vento che le straccia e le divide, mischiandosi al mare con le sue torbide schiume, con quelle sfoga l'arrabbiata sua ira; e alcune volte, l'acqua superata dai venti, fugge via scorrendo per gli alti dirupi dei vicini promontori, dove, oltrepassate le cime dei monti, discende nelle apposite valli, e parte dell'acqua, predata dal furore dei venti, si mischia con l'aria, e parte fugge dai venti ricadendo come pioggia



sopra al mare, e parte discende impetuosa dagli alti promontori, infrangendosi su ciò che gli impedisce di scorrere, e spesso si scontra con l'onda opposta, e con quella urtandosi si leva al cielo, riempiendo l'aria di confusa e schiumosa nebbia, la quale nuovamente scagliata dai venti nelle sponde dei promontori genera nuvole oscure, che sono preda del vento vincitore. (65)

L'ombra deriva da due cose dissimili l'una dall'altra, per il fatto che una è corporea, e l'altra è spirituale: corporeo è il corpo ombroso, spirituale è la luce. Dunque, luce e corpo sono la ragione dell'ombra. (535)

Quella figura non sarà laudabile s'essa, il più che sarà possibile, non esprimerà coll'atto la passione dell'animo suo. (364)

Il buon pittore deve dipingere due cose principali: l'uomo e il concetto della sua mente. Il primo è facile, il secondo difficile, perché si deve raffigurare con gesti e movimenti del corpo, e questo va imparato dai muti, che meglio li fanno che alcun'altra sorta d'uomini. (176)

Per dipingere una figura si richiedono quattro qualità. La prima, la più nobile, è l'atteggiamento; non che la buona figura dipinta in atteggiamenti tristi non vada bene, ma è più viva quando esprime bontà e bellezza e perde di attendibilità quando i suoi atteggiamenti non sono coerenti con l'emozione. Senza alcun dubbio, l'atteggiamento triste si presta a maggiore speculazione è per questo che la bontà si deve fare ad imitazione della figura viva, ma i movimenti che si rappresentano in questa figura bisogna che nascano da una grande discrezione d'ingegno; la seconda qualità è l'aver rilievo; la terza è il buon disegno; la quarta il bel colorito. (397)

Che le figure degli uomini abbiano comportamenti coerenti a ciò che fanno, in modo che guardandole tu possa intendere ciò che pensano o dicano. Questi atteggiamenti si possono ben apprendere da chi cerchi di imitare i movimenti dei muti, che parlano con i movimenti delle mani, degli occhi, delle ciglia e di tutta la persona, per cercare di esprimere il concetto dell'animo loro.

E ridere di me, per il fatto che ti propongo un precettore senza lingua che ti insegni quell'arte che tu non sai fare, perché è meglio chi ti insegna con i fatti, che tutti gli altri con le parole; e non disprezzare tal consiglio, perché essi sono i maestri dei movimenti e capiscono da lontano ciò di cui uno parla, quando accompagna il movimento delle mani alle parole. Questa tale considerazione ha molti nemici e molti difensori. Dunque pittore, considera l'una e l'altra posizione, osserva quel che accade in situazione, osserva le qualità di chi parla e gli argomenti che essi esprimono. (112)

Sempre il pittore che vuole eseguire con verità le sue opere, deve cercare l'immediatezza dei comportamenti delle sue figure in quelli spontanei fatti dalle persone all'improvviso e nati dal potente coinvolgimento nelle loro emozioni, annotarli brevemente nei suoi taccuini, e poi adoperarli per i suoi propositi quando vuole rappresentare un uomo in quel medesimo atto, per questo deve osservare la qualità e l'aspetto delle parti del corpo che si attivano in quel comportamento. (124)

I movimenti dell'uomo devono essere appresi dopo che si conoscono le parti anatomiche e l'insieme, i movimenti delle membra e le articolazioni, dopo di che, con breve annotazione in pochi segni, osservare e disegnare le azioni delle persone nei loro comportamenti, senza ch'essi si accorgano che tu li consideri, perché, se lo avvertiranno avranno la mente occupata a te, la quale avrà abbandonato la ferocità del loro atto, al quale prima era tutta intenta, come quando litigano con ira due uomini e a ciascuno pare di



aver ragione, i quali con gran ferocità muovono le ciglia e le braccia e gli altri membri, con atteggiamenti appropriati alla loro intenzione e alle loro parole; e questo non potresti farglielo fare, se tu gli volessi fargli fingere tale ira o altro evento, come riso, pianto, dolore, ammirazione, paura e simili.

[...] Questo t'insegnerà a comporre le storie [...]. (175)

I movimenti e gli atteggiamenti delle figure devono mostrare lo specifico stato psicologico che li anima in modo tale che non possano significare nessun altro stato se non quello rappresentato. (294)

Un medesimo grado di alterazione non sta bene che sia enfattizzato allo stesso modo, ossia rappresentato mediante il movimento del corpo in un atto feroce, in un vecchio come in un giovane [...]. (357)

Il moto mentale muove il corpo con atti semplici e facili, non in qua né in là, perché il suo oggetto è nella mente, la quale non muove i sensi, quando in se medesima è occupata. (367)

Osserva il decoro, cioè la corrispondenza tra i comportamenti, i vestiti, il luogo e ciò che li circonda e la dignità o viltà delle cose che vuoi rappresentare; cioè che il re abbia la barba, l'aria e abito grave, il luogo dove sta ornato, e le persone che lo circondano siano a lui riverenti, lo guardino con ammirazione e vestano abiti degni e convenienti alla gravità d'una corte reale. Mentre i paurosi siano disornati, falsi ed abietti, e chi li circonda mostrino comportamenti simili vili e presuntuosi, e tutte le parti del corpo corrispondano al creare questa situazione [...]. (373)

Quel movimento che esprima in maniera appropriata la situazione psicologica della persona, nella figura deve essere fatto con grande destrezza e che sia immediato che mostri grande coinvolgimento ed energia, altrimenti questa rappresentazione la definisco due volte morta, morta perché è una finzione, e morta un'altra volta quando non mostra movimento né della mente né del corpo. (294)

Come anche possono aiutare altri scritti, non tradotti in italiano moderno, che abbiamo estrapolato dal *codice Atlantico*⁴, sulla sua particolare spiritualità:

Si come una giornata bene spesa dà lieto dormire così una vita bene usata dà lieto morire.

Quando io crederò imparare a vivere, e io imparerò a morire.

Ogni danno lascia dispiacere nella recordazione, salvo che 'l sommo danno, cioè la morte, che uccide essa recordazione insieme colla vita.

Ogni parte ha inclinazion di ricongiungersi [al] [su]o tutto per fuggire dalla sua imperfezione.

L'anima desidera stare col suo corpo, perché senza li strumenti organici di tal corpo nulla può operare né sentire.

Chi vol vedere come l'anima abita nel suo corpo, guardi come esso corpo usa la sua cotidiana abitazione; cioè se quella è senza ordine e confusa, disordinato e confuso fia il corpo tenuto dalla su' anima.

Dimmi. Mente. Amantissima mia.



Bibliografia

Francesco Melzi: *Leonardo Da Vinci, Libro della Pittura*; Diverse edizioni tra cui quella originale del 1470

Casu Simone: *Leonardo Da Vinci, Trattato della Pittura*. Traduzione, note critiche e riorganizzazione degli appunti a cura di...; Ed. Macro, Cesena 2013

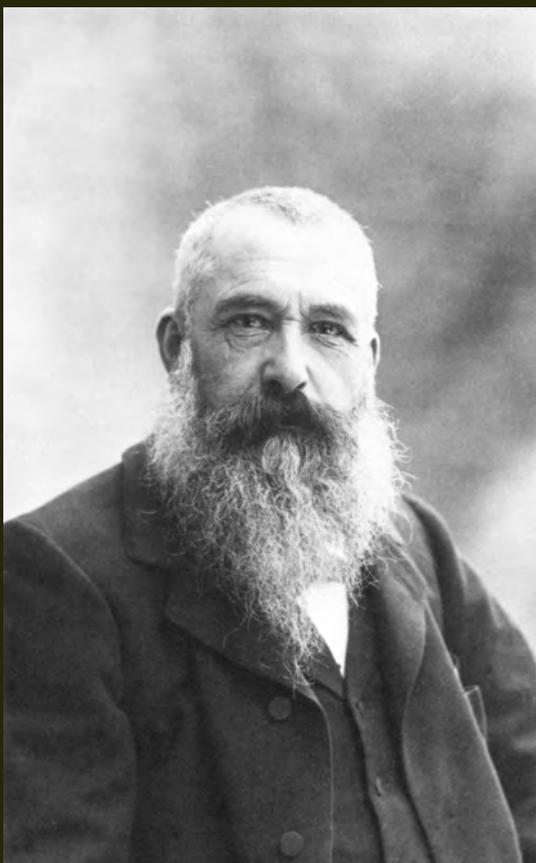
Chastel André: *Leonardo o la scienza della pittura*; Ed. ABSCondità, Milano 2008

Zöllner Frank e Nathan Johannes: *Leonardo Da Vinci*; Ed. Taschen, I Ediz. Italiana, 2007

-
1. Socrate riferisce di un dàimon o "guida divina" che lo assiste spesso in ogni sua decisione. Si tratterebbe di una sorta di «coscienza morale» che si rivela progressivamente come forma di delirio e di ispirazione divini, una voce identificabile come l'autentica natura dell'anima umana, la sua ritrovata coscienza di sé. *Da wikipedia*
 2. Traduzione nella stessa lingua ma di usi ed epoche diverse, si tratta di una riformulazione linguistica.
 3. Prenderemo come riferimento l'opera postuma di Leonardo Da Vinci noto come "libro di pittura" che altro non è che la raccolta non organizzata dei suoi appunti sulla pittura fatta dall'allievo Francesco Melzi (1491-1570). L'opera manoscritta è databile al 1540 circa, consta di 944 voci non numerati e di 221 illustrazioni. Il manoscritto è conservato alla Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana ed è consultabile on line al sito: <http://www.treatiseonpainting.org>
 4. Il codice Atlantico è la più ampia raccolta di disegni e scritti di Leonardo da Vinci, comprendente 1119 fogli raccolti in 12 volumi, conservati alla Biblioteca Ambrosiana di Milano.



Claude Monet, Frangiflutti a Trouville, bassa marea, 1870. Szepmuveszeti Museum, Budapest.



Claude Monet fotografato da Nadar nel 1899.

Claude Monet

Claude Oscar Monet, Parigi, 14 novembre 1840 - Giverny, 6 dicembre 1926. È stato un pittore francese, uno di padri dell'Impressionismo. L'Impressionismo è un atteggiamento pittorico attento a non costruire la forma attraverso il disegno e la chiusura dei perimetri, ma attraverso la sovrapposizione di colori spesso puri, a piccole tratti di pennello atti a riprodurre ne quadro sia il riverbero della luce che il movimento vibrante delle cose, come l'acqua e le foglie mosse dal vento.

Note sul contesto storico e sociale

All'inizio del secolo si verifica un cambiamento di prospettiva da parte di un folto gruppo di artisti che gravitavano a Parigi. La **Scuola di Barbizon**¹ raggruppa diversi artisti paesaggisti che rifiutano le vedute stereotipate idealizzate della composizione eseguita in studio per tornare

a cogliere la forza e la freschezza della natura dal vero. La pittura si fa immediata, semplice e apparentemente priva di soggetto principale. È uno sguardo innamorato, in cui non si nasconde la necessità di una immediata connessione con la vita e con la natura.

Jean Baptiste Camille Corot, Evening, 1850



Lo stile immediato, di ampie pennellate, istintive senza rileccature e sfumati esasperati e artificiosi, le tinte piatte e le ombre cariche di una propria dignità estetica, danno alla forma pittorica dei *barbissonniers* una rinnovata luminosità e freschezza.

Ma non solo la natura è oggetto della copia dal vero ma anche la società parigina colta nella sua spensierata e allegra condizione di società progredita e positiva dove la tecnologia

e la scienza iniziavano a modificare lo stile di vita faticoso della classe media e borghese, permettendogli l'illusione di una vita di piaceri e di bellezza.

Questo sguardo e questa speranza, sono certamente positivi, ma ben sappiamo quali contraddizioni sociali di ingiustizia e di violenza si celano dietro questo benessere di pochi, e molti artisti vivranno sulla loro pelle questa dicotomia che si faceva sempre più evidente e palese con



Henri de
Toulouse-Lautrec,
Moulin Rouge -
La Goulue, 1891



l'avanzare del progresso tecnologico distribuito in maniera ingiusta.

È l'epoca del socialismo, di Marx ed Engels², delle delusioni post rivoluzione francese e dell'illuminismo. È l'epoca in cui si fa palese una certa delusione e malcontento delle fasce povere della popolazione e vari artisti iniziano ad aderire alle idee socialiste, che di lì a poco faranno molta presa negli artisti e negli intellettuali di tutta Europa, oltre che in larghe fasce della

popolazione umile e sfruttata dai dirigenti e proprietari dei beni industriali e terrieri.

In Francia per opera del pittore **Gustave Courbet**, e altri esponenti³ intorno al 1848, si sviluppa una nuova estetica di stampo socialista, che si dichiara realista. *Il Realismo*⁴ è una corrente pittorica, letteraria, culturale, che aspira a mostrare le cose come stanno, nella loro crudezza e condizione sociale.

Gustave Courbet, Funerale a Ornans (1849-50), Musée d'Orsay di Parigi.



Note sul contesto biografico

Tutti i grandi pittori hanno cercato di imprimere la loro particolare visione nelle proprie opere, e i temi sono sempre gli stessi: la forma, la luce, il colore e la resa "vitale" delle cose.

A Monet interessava cogliere la mutevolezza delle cose, il loro aspetto vibrante e instabile e in questa impresa disperata, perché apparentemente contraddittoria, come lo è fissare l'impalpabile, lui riesce grazie alla tecnica che si realizza sulle sue tele attorno agli anni '68-'69 dell'800. Come se fosse una casualità, appare una soluzione, una sorta di compromesso tra la fissità del colore e la vibrazione della realtà: il tocco della pennellata.

Questo tocco (che diventerà poi un punto con Seruat, Signac e in parte con Pissarro), non definisce i confini, ma ne traccia la massa, che si fa così "impressione", replicando in buona parte quel senso di indefinitezza proprio della visione dell'occhio ancora non strutturata dalla mente che conosce ciò che vede e che colma con la memoria le informazioni mancanti.

Fu un uomo saggio che nonostante la perdita dell'amico fraterno nella guerra franco-prussiana del '71 Jean-Frédéric Bazille, non inasprì mai il suo carattere e la visione affascinata del mondo. È forse per questa positività della vita che i quadri degli Impressionisti, di cui è uno dei padri fondatori, sono adorati da milioni di persone fin dall'inizio della loro fortuna che non fù immediata



La Grenouillère, 1869, 74,6 x 99,7 cm. New York, Metropolitan Museum.



Claude Monet, *Ninfee*, 1919

dopo la prima mostra del 1874 nell'atelier del loro amico fotografo ed artista Nadar.

Ma la vita fu benevola con la maggior parte di questi pittori positivi e solari, cosicché nel 1880-81 iniziarono ad avere fama e successo, nazionale ed internazionale.

Nonostante visse anche la tragedia della morte della amata moglie nel '79 a soli 32 anni, Monet rimase fedele a quella sua ricerca di bellezza e di felicità che traspira dai suoi quadri, tanto che fece della sua nuova dimora non distante da Parigi a Giverny, in cui visse dal 1883 alla sua morte, un grande laboratorio meditativo, che potesse assecondarlo nella sua ricerca pittorica. Così fece costruire un laghetto, piantò centinaia di specie di fiori, organizzò il giardino da dove poteva cogliere i tanti soggetti dei suoi quadri, tra cui le acquatiche ninfee, immortalate in decine di tele.

La sua vita fu molto lunga per la sua epoca, e si spense all'età di 86 anni lasciando centinaia di tele entrate oramai nell'immaginario collettivo

per la generosità con il quale ci invita a godere del mondo colto con gli occhi di chi voleva fissare l'impalpabile tremore della vita cose.

Commento ai testi

Ecco alcune testimonianze tratte dalle sue lettere.

Desiderio Creativo

[1884] Lavoro come un forsennato su sei tele al giorno. Faccio una gran fatica, poiché non riesco ancora a cogliere il tono del paese; a volte sono spaventato dai colori che devo usare, ho paura di essere terribile [...]; e atroce la luce.

[1884] È un paese fiabesco. Non so dove sbattere la testa, tutto è superbo e vorrei fare ogni cosa [...]. Per me ogni cosa è uno studio nuovo qui, e comincio solo ora a raccapazzarmi [...]. È terribilmente difficile, occorrerebbe una tavolozza di diamanti e di gemme. Quanto ai blu e ai rosa, ce ne sono a profusione.

[1884] Oggi ho lavorato ancora di più: cinque tele, e domani conto di iniziare la sesta; vado abbastanza bene, dunque, sebbene tutto mi sia difficile. Queste palme mi fanno dannare, e poi i motivi sono estremamente difficili da riprodurre, da trasferire sulla tela; è tutto così folto; è delizioso da vedere; si può passeggiare indifferentemente sotto gli aranceti, i palmeti e i limoneti e anche sotto gli stupendi uliveti, ma quando si cerca il motivo, diventa molto difficile. Vorrei fare certi aranci e limoni che si stagliano sul mare blu, ma non riesco a trovarli come li vorrei. Quanto al blu del mare e del cielo, è impossibile.

[1887] Lavoro come non mai, e a delle prove nuove, delle figure *en plein air* come le intendo, fatte come paesaggi. È un vecchio sogno che mi tormenta di continuo e che vorrei una volta realizzare; ma è così difficile!

[1890] Sono nero, profondamente disgustato dalla pittura. È una tortura continua. Non spero di vedere del nuovo, il poco che ho potuto fare è distrutto, raschiato o bucato. Lei non può rendersi conto del tempo spaventoso che non ha smesso un istante di affliggerci per due mesi. C'è da esserne furiosi, quando si cerca di rendere il tempo, l'atmosfera, l'ambiente.

Oltre a tutte queste noie, eccomi stupidamente colpito dai reumatismi. Sconto così tutte le sedute sotto la pioggia e la neve, e ciò che mi affligge è il dover rinunciare a sfidare ogni tempo e a lavorare fuori, eccetto quando fa bello. Che stupidità, la vita!

Percezione Sottile

[1886] So bene che per dipingere veramente il mare bisogna vederlo tutti i giorni, a tutte le ore e dallo stesso posto per riuscire a coglierlo da quel preciso punto di vista; così rifaccio lo stesso motivo fino a quattro o sei volte almeno.

[1886] Mi sono messo coraggiosamente al lavoro sotto la pioggia; le rocce bagnate non sono solo più nere, ma forse più blu. Devo fare grandi sforzi per rendere il cupo, per rendere quell'aspetto

sinistro, tragico, io, più portato alle tinte dolci, tenere.

[1886] Lavoro, è meraviglioso, ma è così diverso dalla Manica che mi occorre familiarizzare con questa natura; il mare e di una bellezza unica; quanto alle rocce, sono un ammasso di grotte, di punte, di guglie straordinarie, ma [...] occorre del tempo per essere capaci di cogliere tutto questo.

[1887] Voglio dipingere l'aria nella quale si trovano il ponte, la casa, il battello. La bellezza dell'aria in cui sono, e la cosa e non meno che impossibile. Oh, se potessi contentarmi del possibile!

[1888] Mi sforzo e lotto con il sole. E che sole, qui! Bisognerebbe dipingere con l'oro e con le gemme.

[1888] Sgobbo e sono maledettamente preoccupato. Sono molto inquieto per ciò che sto facendo. È così bello qui, così chiaro, così luminoso! Si nuota nell'aria blu, è commovente.

[1889] Mai tre giorni buoni di seguito, sono obbligato a trasformazioni continue poiché tutto spunta e diventa verde. E io che speravo di dipingere la Creuse come l'abbiamo vista!

Insomma, a forza di trasformazioni inseguo la natura senza poterla fermare; e poi, questo fiume che scende, che sale, un giorno verde, poi giallo, oggi secco, e domani sarà un torrente dopo la terribile pioggia che sta cadendo! Sono molto inquieto.

[Primi anni novanta] Ho finalmente scoperto il vero colore dell'atmosfera: e il violetto l'aria fresca e violetta. Fra tre anni tutti lavoreranno col violetto.

[1892] Ogni giorno scopro e aggiungo qualcosa che non ero ancora riuscito a vedere. Quante difficoltà, ma vado avanti, ancora qualche giorno di questo bel sole e un buon numero di tele saranno salve. Sono spezzato, non ne posso più, e... ho avuto una notte di incubi: la cattedrale mi crollava addosso, sembrava blu o rosa o gialla.



Claude Monet, *Le "Piramidi" a Port-Coton, 1886. Pushkin Museum, Moscow*

[1908] L'artista che concepì questo palazzo fu il primo degli impressionisti. Non dovette dipingerlo. Lo lasciò galleggiare sull'acqua, sorgere dall'acqua e risplendere nell'aria di Venezia come il pittore impressionista lascia risplendere le sue pennellate sulla tela per comunicare la sensazione dell'atmosfera. Quando ho dipinto questo quadro ho voluto dipingere l'atmosfera di Venezia. Il palazzo che appare nella mia composizione è stato per me soltanto un pretesto per rappresentare l'atmosfera. Tutta Venezia è immersa in questa atmosfera. Nuota in questa atmosfera, Venezia è l'impressionismo in pietra.

[1918] Ho dipinto una infinità di ninfee, cambiando sempre punto d'osservazione, modificandole a seconda delle stagioni e adattandole ai diversi effetti di luce che il loro mutare crea. E l'effetto cambia incessantemente, non soltanto da una stagione all'altra, ma anche da un istante all'altro [...]. L'elemento base è lo specchio d'acqua il cui aspetto muta ogni istante per come sprazzi di cielo vi si riflettono conferendogli vita e movimento. [...] Per ricavare qualcosa da questo continuo mutare bisogna avere cinque o sei tele sulle quali lavorare contemporaneamente e bisogna spostarsi dall'una all'altra tornando rapidamente alla prima, non appena l'effetto interrotto riappare.

[...] I colori non avevano più la stessa intensità per me; non dipingevo più gli effetti di luce con la stessa precisione. Le tonalità del rosso cominciavano a sembrare fangose, i rosa diventavano sempre più pallidi e non riuscivo assolutamente a cogliere i toni intermedi e quelli più profondi. Le forme, quelle riuscivo ancora a vederle con immutata chiarezza e a disegnarle con immutata precisione. [...]

Se ho riconquistato il mio senso del colore è perché ho adattato i miei metodi di lavoro alla mia vista e perché quasi sempre ho buttato i colori a caso, da un lato fidandomi delle etichette sui tubetti e dall'altro seguendo la forza dell'abitudine, facendo affidamento sul modo in cui ho sempre steso le tinte sulla mia tavolozza.

Animare l'opera d'arte

[1890] Fatico molto, mi sono incaponito su una serie di effetti diversi (dei pagliai), ma in questo periodo il sole declina così rapidamente che non posso seguirlo [...]. Lavoro con una lentezza esasperante, ma più avanzo e più vedo che occorre molto lavoro per arrivare a rendere quel che cerco «l'istantaneità», soprattutto l'involucro, la stessa luce sparsa su tutto, e più che mai mi disgustano le cose facili che vengono di getto. Insomma, sono sempre più furente per il bisogno di rendere ciò che provo e faccio voti per poter vivere in futuro non troppo impotente, perché mi sembra che potrei fare progressi.

Claude Monet: Pagliaio nella neve, Mattina 1890. Museum of Fine Arts, Boston; Pagliaio, 1890-1891. Art Institute, Chicago; Pagliaio, con effetto bianco freddo, 1891. National Gallery of Scotland, Edimburgo.





[1890] Ho ripreso cose impossibili da fare: dell'acqua con dell'erba che ondeggia sul fondo... è mirabile a vedersi, ma fa impazzire volerla rendere. E io mi ostino sempre in imprese simili.

[1895] Il motivo è per me insignificante; quel che voglio riprodurre è quanto c'è tra il motivo e me.

Alcune testimonianze di amici sul suo modo di procedere

GUY DE MAUPASSANT

L'anno scorso ho seguito in più occasioni Claude Monet alla ricerca di impressioni. In verità non è più un pittore, ma un cacciatore. Se ne andava seguito da alcuni ragazzi che portavano le sue tele, cinque o sei tele che avevano lo stesso soggetto a ore diverse e con effetti differenti. Lui le riprendeva e le lasciava a turno, seguendo i cambiamenti del cielo. E l'artista, di fronte al soggetto, aspettava, spiava il sole e le ombre, coglieva con qualche colpo di pennello il raggio di sole che si posa o la nuvola che scorre e, sdegnando il falso e il convenzionale, li stendeva sulla tela con destrezza. L'ho visto cogliere un raggio di luce su una roccia bianca e trasformarlo in un fiume di gialli che rendeva con precisione il sorprendente effetto di quell'impalpabile, abbagliante fulgore. Un'altra volta ha catturato con le sue mani un'esplosione di nubi sul mare e l'ha gettata sulla tela. Era pioggia vera quella che dipingeva in quel modo, null'altro che pioggia, e sotto quel diluvio le onde, le rocce e il cielo erano appena distinguibili.

Bibliografia

Monet Claude: *Mon Historie, pensieri e testimonianze*; Ed. Abscondita, Milano 2009

1. Con il termine *scuola di Barbizon* o *Barbisonniers* si identifica un gruppo di pittori e una corrente paesaggista del realismo collegata alla località di Barbizon in Francia, non lontana dalla foresta di Fontainebleau. Il luogo è stato un ritrovo di artisti principalmente nel periodo tra il 1830 e il 1870 e ha raccolto esponenti del realismo particolarmente inclini a indugiare in tendenze formalmente raffinate e legate al romanticismo. Ma l'associazione del paesaggio con lo stato d'animo non perseguì tanto l'idealizzazione o l'elevazione della natura, quanto piuttosto la ricerca di una autenticità e di una ispirazione sincera, uno stato di umiltà di fronte alle infinite suggestioni offerte dal creato. *Da wikipedia Italia.*

2. Recuperando e sviluppando la lezione della sinistra hegeliana (e in particolare di Ludwig Feuerbach) e gli spunti dell'economia

DIEGO MARTELLI

L'impressionismo non è solamente una rivoluzione nel campo del pensiero, ma è anche una rivoluzione fisiologica nell'occhio umano. Esso è una teoria nuova che dipende da un motivo diverso di percepire la sensazione della luce e di esprimere le impressioni. Né gli impressionisti fabbricarono prima le loro teorie, e dopo vi adattarono i quadri, ma al contrario, come sempre accade nelle scoperte, furono i quadri nati dal fenomeno incosciente dell'occhio di uomini d'arte, che, studiati, dopo produssero il ragionamento dei filosofi.

Con Monet si sente proprio che è cambiata tutta un'epoca nell'approccio dell'arte, lo sentiamo certamente più vicino a noi per tanti aspetti, e soprattutto vicino al modello idealista-romantico dell'arte e dell'artista ancora oggi attivo nell'immaginario collettivo, eppure alla base della pittura dal vero notiamo la stessa vagheggiante osservazione a metà tra il rigore e il fantastico, tipica della PS. Il proposito creativo si manifesta in maniera linguisticamente più ossessiva rispetto a Leonardo, ma in molti suoi brani il maestro del rinascimento non nasconde una certa ansia di conoscenza, un impeto a superarsi e una costante critica del proprio lavoro, soprattutto testimoniata dal suo continuo sperimentare e dal rimaneggiare per anni le stesse opere che portava sempre con sé come il San Giovannino e la Gioconda.

L'aspetto ossessivo si fa tormento in Van Gogh, con quella forza tipica anche delle sue pitture.

classica e del pensiero socialista, Karl Marx (1818-1883) e Friedrich Engels (1820-1895) sintetizzano nel 1848 i rapporti tra borghesia e proletariato, tra capitale e salario, tra storia e conflitto di classe in un testo divenuto celeberrimo: il Manifesto del partito comunista. Qui i due filosofi ed economisti, all'elogio del "ruolo altamente rivoluzionario" della classe borghese, che ha avuto il grande merito di aver sradicato modi e costumi del mondo feudale, fanno seguire un'analisi impietosa degli effetti del capitalismo: la nascita del proletariato, l'assoggettamento al mercato, l'ideologia mascherata e perversa della classe dominante. Constatando la "novità" del proletario (e della sua visione del mondo), Marx ed Engels indicano allora alcuni obiettivi programmatici per il comunismo: abolire non lo sfruttamento borghese, ma lo sfruttamento in sé; eliminare non la borghesia come classe, ma l'esistenza stessa delle classi sociali. *Da www.oilproject.org*

3. Sono inoltre importanti le figure di Honoré Daumier e Jean-François Millet, oltre che di Rosa Bonheur e Henri Fantin-Latour.
4. Il Realismo, inteso come tendenza programmatica, trova la sua esplicita affermazione nel 1855, anno in cui il pittore Courbet definisce i suoi ideali artistici in un opuscolo scritto in occasione dell'Esposizione Universale di Parigi: «Ho voluto essere capace di rappresentare i costumi, le idee, l'aspetto della mia epoca secondo il mio modo di vedere, fare dell'arte viva, questo è il mio scopo». La poetica realista traduceva in pittura il dilatarsi dell'interesse degli storici verso i problemi della società moderna. Infatti lo storico e filosofo Hippolyte Taine invitava a «vedere gli uomini nelle loro officine, negli uffici, nei campi, con il loro cielo, la loro terra, le case, gli abiti, le culture, i cibi», mentre lo scrittore Sainte-Beuve affermava: «La triade bello, vero e buono è certo un bel motto, ma inganna, se dovessi scegliermi un motto, sceglierei il vero». *Da Wikipedia*



Claude Monet: Cattedrale di Rouen in pieno sole 1893, Musée d'Orsay, Parigi; Cattedrale di Rouen, Sera 1894, Museo Pushkin, Mosca





Il giardiniere, 1889. Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, Roma



*Vincent van Gogh,
Autoritratto, Spring 1887.
Art Institute of Chicago*

Vincent Van Gogh

Vincent Willem van Gogh, Zundert, 30 marzo 1853 - Auvers-sur-Oise, 29 luglio 1890. È stato un pittore olandese operante in Francia padre non ufficiale dell'espressionismo. L'espressionismo inteso come atteggiamento pittorico che predilige forti colori spesso usati senza tener conto del vero, deformazioni delle proporzioni e dello spazio prospettico, e in generale un disegno e una pennellata un poco primitiva ed essenziale. Questa forma pittorica enfatizza la visione soggettiva e a volte alterata, dell'artista.

Note sul contesto storico e sociale

Tredici anni separano Monet da Van Gogh, eppure sono sufficienti a cambiare il clima sociale della maggior parte degli artisti. L'ultimo quarto di secolo anticipa in qualche modo gli estremismi del '900, avanza la visione cupa e crepuscolare, di cui espressione pittorica saranno i Simbolisti. Non più pittura dal vivo, immersi nella natura a godere del sole e della vita, ma si ritorna negli studi e si cerca di rappresentare il mondo interiore, onirico, mitico, fiabesco, ideale. Ancora regna una certa esattezza figurativa, che poi verrà abbandonata di lì a poco a favore di una maggiore libertà espressiva totalmente asservita alle necessità interiori.

Il passaggio tra questi due mondi, quello positivo e solare degli Impressionisti e quello cupo e crepuscolare dei Simbolisti trova nel tormento di alcuni artisti il filo di unione. Il tormento non è solo quello di Van Gogh, ma anche di altri suoi contemporanei come l'amico e compagno Paul Gauguin che fugge dalla Francia verso i paradisi delle isole tropicali.¹ L'insofferenza esistenziale, a dirla tutta non era mai andata via, basti pensare ai "poeti maledetti",² e nella pittura francese una certa pittura "positiva" si contrapponeva a una pittura più dura come il "realismo". Famosa è la divisione tra il **Salon** ufficiale, dove esponevano gli artisti riconosciuti dai critici e dalle accademie ben voluti dalle istituzioni, e quelli del **Salon des Refusés**³, dei rifiutati, ovvero coloro che non si allineavano ai gusti dell'epoca.

Questa condizione così lontana dall'apertura e sostegno dei signori e delle corti dell'umanesimo, contrappone chiaramente il gusto ufficiale all'artista ribelle e rivoluzionario, a cui ancora noi crediamo⁴.

L'artista non è un artigiano, ma un isolato, un emarginato, un contestatore, un ribelle, anche quando semplicemente segue, senza nessuna pretesa rivoluzionaria dell'ambiente sociale, la sua propria vocazione, come nel caso del contemporaneo di Van Gogh, Toulouse Lautrec.⁵

Note sul contesto biografico

Vincent è purtroppo vittima di una visione mitizzata dell'uomo e dell'artista e questo non facilita la lettura storica. Passato alla storia come un cronico malato di mente, dalle sue lettere si evidenzia al contrario una spiccata lucidità e autocritica rispetto alla sua condizione psicologica e alla sua scelta di fare un certo tipo di arte. Nessuna follia quindi se non profondi stati depressivi e sofferenti.

Un persona estrema e che andava fino in fondo in tutte i suoi propositi vivendo in povertà per vari anni presso i minatori, come un francescano, ma poi allontanato per il suo estremismo dalla direzione evangelica, oppure, chiudendo relazioni di anni per una incomprensione, ma soprattutto buttandosi a capofitto in una delle più dense e intense avventure artistiche della storia dell'arte creando in dieci anni più 800



La pianura della Crau, 1888. Van Gogh Museum, Amsterdam

quadri, nonostante i lunghi periodi di degenza nei momenti di malessere e di ricovero.

Bruciante e intenso, così anche la sua morte è una metafora della sua vita: una pallottola in petto e l'ultimo grande volo dopo due giorni di agonia.

Nella sua ricerca pittorica c'era una ossessionata necessità di restituire, col rigore del disegno

e della pittura, qualcosa di molto distante dal realismo fotografico: una appassionata partecipazione alle forme, ai colori e alla luce che sempre lo portavano a una alterazione tipica della PS, di cui ritroviamo nei suoi scritti tutti i fenomeni descritti nei nostri laboratori.

Un momento decisivo per la tavolozza e la brillantezza delle sue tele fu quando nel 1888

si trasferisce nel sud della Francia in Provenza ad Arles. Le tinte tonali e cupe del periodo de "I mangiatori di patate" (vedi dopo) è del tutto scomparso, ed anche i soggetti non sono così tristi e cupi. Continuano a interessargli i soggetti umani, di cui esegue molti ritratti, ma è la natura quella che più lo rallegra e lo consola. Il suo sguardo, prima rivolto all'ingiustizia e alla miseria, ora si sposta verso la vita campestre, sicuramente idealizzata sulla stregua di Millet, pittore realista che adorava. Cambiando il suo sguardo e il suo soggetto egli si adegua al senso di ciò che vuole trasmettere, quindi potremo dire che la resa pittorica e cromatica de "I mangiatori di patate" è adeguata quanto quella dei campi di grano, dei

cipressi o dei gentili e amabili ritratti degli amici, o dei severi e duri autoritratti. Da come vede le cose, da come le rappresenta si può quasi risalire a quali fossero le sue idee, a riguardo, i suoi sentimenti, la sua propensione. Per questo è importante che un pittore non si fossilizzi in uno stile, perché a quel punto cesserebbe la PS, il mondo non viene più guardato e ascoltato, e lo si dipinge ponendogli una patina o una coltre, a seconda delle situazioni, del proprio immaginario meccanizzato dallo standard della consuetudine, perdendo così non solo verità, ma anche connessione con il mondo.



Vista dai campi di grano, 1888. Museo Roden, Parigi



Oltre a d aver scritto numerosissime lettere, che rappresentano per gli studiosi e gli appassionati vere miniere di conoscenza e di emozioni, queste rappresentano in parte anche la sua opera grafica essendo spesso corredate da schizzi e da bozzetti.

La sua fu una vita di contrasti e di amarezze, di diverse delusioni amorose, di isolamento.

Il giorno della sua morte gli trovarono in tasca una lettera non spedita a Théo, dove aveva scritto, tra l'altro: "Vorrei scriverti molte cose ma ne sento l'inutilità [...] per il mio lavoro io rischio la vita e ho compromesso a metà la mia ragione".

Commento ai testi

La maggiore fonte letteraria, come per molti artisti sono le numerose lettere⁶ scritte in particolare al fratello Theo dal quale era sostenuto, aiutato e si potrebbe dire accompagnato nelle sue difficoltà. La relazione tra i due fu così stretta che dopo la morte di Vincent (1890) seguì quella del fratello a dieci mesi di distanza.

Abbiamo preso come riferimento le lettere di Van Gogh al fratello Theo che vanno dalla 162 alla 651 ultima della sue corrispondenze, in un periodo che va dal circa 1882 al 1890 gli anni più intensi della sua formazione artistica. Ricordiamo che Vincent si dedica all'arte in tarda età e tutto ciò che abbiamo lo dobbiamo alla sua instancabile frenesia artistica che va dal 1881, a 28 anni di età per i nove anni che lo portarono alla tragica morte.

Ogni brano ha il suo corrispondente numero e la data della lettera dal quale è tolto, per di più dal nome del destinatario, quando questi non è Theo Van Gogh. Tutti i numeri che sono presenti nelle lettere tra le parentesi quadrate sono quelli dei dipinti ai quali si accenna, secondo la configurazione della catalogazione ufficiale.

Consigliamo vivamente la lettura dell'intero testo citato in bibliografia.

Desiderio Creativo

309. - L'Aia, primi di agosto 1883. Recentemente, mentre dipingevo, ho sentito risvegliarsi in me una potenza del colore più forte e diversa da quella che avevo posseduto finora. Può darsi che il nervosismo di questi giorni derivi da una specie di rivoluzione nei miei metodi di lavoro; avevo già tentato di ottenere questo cambiamento e vi avevo molto riflettuto. Ho spesso cercato di evitare la secchezza, nelle mie opere, ma finivo sempre con il ricadere nello stesso difetto, o pressappoco. Da qualche giorno una strana debolezza m'impedisce di lavorare come al solito, e si direbbe che questo mi serva, anziché impedirmi; quando, invece di studiare le articolazioni e di analizzare la struttura degli oggetti, ho lo spirito più o meno disteso e guardo le cose attraverso le ciglia, mi sembra di vederle meglio, come macchie di colore in contrasto

reciproco. Sono curioso di conoscere l'evoluzione e la conclusione di questo fenomeno. [...]

402. - Nuenen, aprile 1885. [...] Non è forse superfluo richiamare l'attenzione sul fatto che una delle più belle scoperte dei pittori di questo secolo è stata la pittura dell'ombra che è ancora colore.

Dopo un primo periodo di apprendimento, iniziato con continuità all'età di 27 anni (1879-80), giunse ad un proposito molto chiaro della sua pittura. Attraverso lo studio dei suoi contemporanei, degli artisti del passato e la ricerca di una sua etica/estetica e tanti tantissimi schizzi ed errori, arrivò a realizzare un quadro nel 1885 in cui sentiva che il suo desiderio creativo si esprimeva compiutamente, e così scrisse al fratello a riguardo de "I mangiatori di patate":



I mangiatori di patate, 1885. Van Gogh Museum, Amsterdam

404, aprile 1885. [...] ho voluto, lavorando, far capire che questa povera gente, che alla luce di una lampada mangia patate servendosi dal piatto con le mani, ha zappato essa stessa la terra dove quelle patate sono cresciute; il quadro, dunque, evoca il lavoro manuale e lascia intendere che quei contadini hanno onestamente meritato di mangiare ciò che mangiano. Ho voluto che facesse pensare a un modo di vivere completamente diverso dal nostro, di noi esseri civili. Non vorrei assolutamente che tutti si limitassero a trovarlo bello o pregevole. [...]

409, maggio 1885. [...] So benissimo che la tela ha dei difetti ma, rendendomi conto che le teste che dipingo adesso sono sempre più vigorose, oso affermare che *I mangiatori di patate*, insieme con le tele che dipingerò in avvenire, resteranno. [...]

Ma l'opera non piacque all'amico van Rappard, e ciò portò alla fine della loro amicizia. Infatti Vincent la difese apertamente, nonostante fosse consapevole dei suoi difetti tecnici ma anche della sua forza espressiva e della realizzazione di qualcosa che lo sorpassava:

Lettera (R 55) ad Anthon van Rappard, agosto 1885. [...] Anche se seguito a produrre opere nelle quali si potranno ritrovare difetti, volendole considerare con occhio critico, esse avranno una vita propria e una ragione d'essere che supereranno i loro difetti, soprattutto per coloro che sapranno apprezzarne il carattere e lo spirito. Non mi lascerò incantare facilmente, come si crede, nonostante tutti i miei errori. So perfettamente quale scopo perseguo; e sono fermamente convinto di essere, nonostante tutto, sulla buona strada, quando voglio dipingere ciò che sento e sento ciò che dipingo, per preoccuparmi di quello che gli altri dicono di me. Tuttavia, a volte questo mi avvelena la vita, e credo che molto probabilmente più d'uno rimpiangerà un giorno quello che ha detto di me e di avermi ricoperto di ostilità e di indifferenza. Io paro i colpi isolandomi, al punto che non vedo letteralmente più nessuno. [...]

406. - Nuenen, maggio 1885. Trovo interessante

quello che mi scrivi del Salon. Vedo che hai capito che cosa intendevo dire per colori spezzati, l'arancione spezzato dal blu e viceversa [...]. Vi sono anche altre combinazioni, ma quella dell'arancione sovrapposto al turchino è logica, così come il giallo al lillà; e lo stesso vale per il rosso al verde.

418. - Nuenen, luglio 1885. [...] Di' a Serret che sarei disperato se le mie figure fossero buone; digli che non le voglio accademicamente esatte, digli che intendo dire che, se si fotografasse un uomo che zappa la terra, è garantito che non zapperebbe. Digli che trovo splendide le figure di Michelangelo, anche se le gambe sono decisamente troppo lunghe e le anche e le cosce troppo larghe. Digli che a parer mio Millet e Lhermitte sono dei pittori veri per il fatto che non dipingono le cose quali sono, aridamente analizzate e scrutate, ma quali le sentono i Millet, i Lhermitte e i Michelangelo. Digli che la mia grande aspirazione è d'imparare a dipingere tali inesattezze, tali anomalie, tali alterazioni, tali trasmutazioni della realtà, che ne escano, perché no, delle menzogne, se vogliamo, ma più vere della verità letterale. [...] Dipingere il personaggio contadino in azione: ecco, lo ripeto, ciò che è essenzialmente moderno, il nocciolo stesso dell'arte moderna, una cosa che non hanno fatto né i greci, né il Rinascimento, né la vecchia scuola olandese. Ecco la cosa alla quale penso tutti i giorni. [...]

429. - Nuenen, ottobre 1885. In questo preciso momento la mia tavolozza è in fase di disgelo, la sterilità degli inizi è finita. Mi capita ancora, e spesso, di cozzare la testa contro i muri quando incomincio qualcosa, ma i colori seguono quasi da se stessi; e prendendo un colore come punto di partenza, ciò che ne deriva, e come mettervi vita, mi si presenta chiaramente allo spirito. [...] I veri pittori sono quelli che non fanno il colore locale: è quanto dicevano un giorno Blanc e Delacroix. Da questo non posso forse chiaramente dedurre che un pittore fa bene se parte dai colori che sono sulla sua tavolozza, invece di partire da quelli della natura? Voglio dire che quando, per esempio, si deve dipingere una testa e si guarda attentamente la natura che si ha davanti, si ha il

diritto di pensare: questa testa è un'armonia in rosso bruno, violetto, giallo, ma tutto è spezzato. Io metto dunque sulla mia tavolozza un violetto, un giallo e un rosso bruno, e li spezzo gli uni con gli altri. Della natura conservo una certa sequenza, una certa esattezza per quanto concerne il posto dei colori, e la studio per non commettere sciocchezze, per restare ragionevole; ma che il mio colore sia alla lettera esattamente fedele, questo conta meno per me, purché sulla mia tela appaia bello come nella vita. [...] Supponiamo che io debba dipingere un paesaggio autunnale, degli alberi con foglie gialle. Bene. Che differenza fa se lo concepisco come una sinfonia in giallo, e che il mio giallo fondamentale sia o no il giallo delle foglie? Ciò aggiunge o toglie ben poco: molto dipende, e direi anzi che tutto dipende, dal sentimento che provo dell'infinita varietà di toni di un'unica famiglia.

Secondo te questa è una pericolosa inclinazione verso il romanticismo, un tradimento nei confronti del 'realismo'; ti sembra che sia 'dipingere chic' il provare più amore per la tavolozza del colorista che per la natura? Ebbene, sia! Delacroix, Millet, Corot, Dupré, Daubigny, Breton e altri trenta non rappresentano forse il cuore e l'anima di questo secolo in fatto di arte pittorica? Tutti costoro non hanno forse le loro radici nel romanticismo, anche se lo hanno trasceso? Il romanzo e il romanticismo rappresentano tutta la nostra epoca: il pittore deve avere immaginazione e sensibilità.

W 22. - Auvers-sur-Oise, prima quindicina del giugno 1890. Alla sorella Wilhelmina. Ciò che mi appassiona di più, molto, molto di più di tutto il resto, nel mio mestiere, è il ritratto, il ritratto moderno. Io lo perseguo mediante il colore, e non sono certo il solo a cercarlo per questa strada. Vorrei — vedi/sono lungi dal dire di poter fare tutto questo, ma infine vi aspiro —, vorrei fare dei ritratti che di qui a un secolo, alle genti future, possano sembrare come delle apparizioni. Perciò, non cerco di ottenerlo con la rassomiglianza fotografica, ma tramite le nostre espressioni appassionate, usando come mezzo di espressione e di esaltazione del carattere la scienza e il gusto moderni del colore.





Il giardino di Daubigny, luglio 1890, Auvers-sur-Oise. Hiroshima Museum of Art, Hiroshima

Percezione Sottile

228. - LAia, fine agosto 1882. Ieri, verso sera, nei boschi, ero intento a dipingere un terreno leggermente digradante, coperto di foglie di faggio secche, quasi polverizzate. Il terreno era di un colore rosso bruno, in alcuni tratti più chiaro e più scuro in altri, e queste sfumature erano maggiormente accentuate dalle ombre degli alberi che le striavano di strisce più o meno cupe, a volte nitide, a volte semisfocate. Il problema consisteva — e l'ho trovato molto difficile — nell'ottenere la giusta intensità di colore, nel rendere la forza, l'enorme compattezza, di quel terreno; e solo dipingendo mi sono accorto, per la prima volta, di quanta luce c'è ancora nel crepuscolo. Io dovevo cercare di conservarla, quella luce, rendendo al tempo stesso lo scintillio e la profondità di tutta quella gamma di colori [...]. Ti descrivo la natura, e non saprei dire nemmeno io sino a che punto sono riuscito a coglierne un riflesso, nel mio schizzo; tuttavia, so perfettamente che sono stato colpito da quell'armonia di verde, di rosso, di nero, di giallo, di turchino, di bruno e di grigio. Però, per dipingere questo, ho dovuto rompermi

la schiena. Per il terreno sono stato costretto a consumare un tubetto e mezzo di bianco — benché il terreno fosse molto scuro — e, inoltre, del rosso, del giallo, dell'ocra scura, del nero, della terra di Siena, del bistro: e il risultato è un bruno rossastro che va tuttavia dal bistro a un rosso vino cupo, e perfino al livido, al biondo e al rossastro. Inoltre c'è ancora il fondo del terreno e una striscia sottile di erba fresca che imprigiona la luce e scintilla radiosamente: era difficilissimo a rendersi. Ecco, comunque, un abbozzo, a proposito del quale posso affermare, checché se ne dica, che ha un certo valore e che esprime qualcosa. Mi sono detto, mentre lo dipingevo: non mi muoverò di qui prima di essere riuscito a mettervi un riflesso dell'autunno, qualcosa di misterioso, una certa sincerità. Ma poiché l'effetto è di breve durata, ho dovuto lavorare in fretta e ho subito reso le figure con pochi colpi energici di pennello. Avevo notato che i tronchi giovani erano solidamente radicati nel terreno, e ho incominciato a dipingerli con il pennello; ma poiché i tocchi si confondevano a mano a mano con l'impasto del suolo, ho premuto allora direttamente il tubetto di colore sulla tela, per indicare le radici e i tronchi, e poi li ho rimodellati

con l'aiuto del pennello. Sì, eccoli piantati, ora, diritti nella terra: ne spuntano fuori, ma sono saldamente radicati a essa. In un certo senso sono felice di non aver imparato a dipingere: forse avrei imparato a trascurare un effetto del genere. Adesso dico: no, ecco esattamente ciò che Voglio; se questo non va, pazienza, non va; ma voglio cercare di dipingerlo lo stesso, pur ignorando come superare l'ostacolo. Non saprei dirti come me la cavo. Mi sono sistemato con un foglio bianco davanti al punto che colpisce la mia attenzione, guardo quello che ho dinanzi agli occhi, e mi dico: questo foglio bianco deve diventare qualcosa; torno a casa insoddisfatto, lo metto da parte, e quando mi sono un po' riposato vado a guardarlo in preda a un'angoscia indefinibile. Sono sempre insoddisfatto, perché ho ancora troppo nitido nella mente il ricordo di quello stupendo angolo di natura per essere contento, ma questo non m'impedisce di ritrovare nella mia opera un'eco di ciò che mi aveva colpito, e mi accorgo che la natura mi ha detto qualcosa, mi ha parlato, e io ho trascritto in stenografia le sue parole. Benché alcune parole della mia stenografia siano indecifrabili, benché possano esservi errori o lacune, resta nondimeno qualcosa di ciò che la foresta, la spiaggia e le figure mi hanno detto; e non è il linguaggio addomesticato, convenzionale, derivato da una maniera studiata o da un sistema, ma è ispirato dalla natura stessa. Ecco un altro scarabocchio delle dune. C'erano laggiù piccoli arbusti le cui foglie, bianche da una parte e verde scuro dall'altra, stormiscono e brillano continuamente. Nello sfondo, cupi boschi cedui. Come vedi, consacro tutte le mie energie alla pittura e scavo il problema dei colori: finora me n'ero astenuto, e non lo rimpiango. Se non mi fossi dedicato al disegno, non sarei attratto da una figura che mi appare come una terracotta incompiuta, e non ne sarei colpito. In questo momento ho l'impressione di trovarmi in alto mare: devo consacrare alla pittura tutte le forze di cui posso disporre. [...]

447. - Anversa, gennaio 1886. È strano osservare, quando paragono i miei studi con quelli degli altri, che tra i miei e i loro non c'è

quasi nulla in comune. I loro hanno pressappoco un color carne; di conseguenza, visti da vicino, sembrano precisissimi, ma, se si guardano a distanza, producono un'impressione penosa e sembrano scipiti: tutto quel rosa, quel giallo delicato eccetera, gradevoli in sé, producono un effetto fastidioso. Quello che io faccio sembra rosso verdastro, se lo si guarda da vicino: grigio giallastro, bianco, nero, molte sfumature neutre, molti colori che sarebbe impossibile definire. Ma quando ci si sposta un poco, questi colori non si distinguono più, si distingue allora lo spazio e come una luce vibrante. E, inoltre, anche la più infima particella di colore di cui ci si è serviti per raggelarla si mette a parlare. Ma quello che mi manca è la pratica; dovrò dipingerne una cinquantina, e allora credo che avrò raggiunto qualcosa di più o meno valido. Adesso ho ancora molta difficoltà a stendere i colori perché non ho ancora abbastanza esperienza; mi tocca cercare troppo, fare cioè molti sforzi inutili. Si tratta di dipingere per un po' senza perdersi di coraggio; a mano a mano che conoscerò meglio il mestiere, le mie pennellate diventeranno sempre più precise al primo colpo. [...] Qui trovo il cozzo di idee che cerco, vedo le mie opere con sguardo più chiaro, scorgo meglio i punti deboli, sono in grado di correggerli, e ottengo così dei progressi.

500. - Arles, giugno 1888. Adesso che ho visto il mare, qui, capisco tutta l'importanza di restare nel Mezzogiorno e di sentire che bisogna rendere il colore ancora più violento, con l'Africa così vicina. [...] Vorrei che tu passassi un po' di tempo qui; avvertiresti dopo poco che la visione cambia, si vede con occhio più giapponese, si sente diversamente il colore. Perciò sono convinto che, dopo un lungo soggiorno qui, libererò la mia personalità. Il giapponese disegna in fretta, molto in fretta, come un lampo, perché i suoi nervi sono più affinati e il suo sentimento è più semplice. Io sono qui da appena qualche mese, ma vediamo un po' se a Parigi avrei eseguito in una sola ora il disegno delle barche!

520. - Arles, agosto 1888. [...] Infatti, anziché cercar di rendere con esattezza ciò che ho sotto gli occhi, mi servo del colore nel modo più arbitrario, per esprimermi con maggior forza.

Ma lasciamo tutto questo da parte, in quanto a teoria; e ti darò un esempio di ciò che intendo dire. Vorrei fare il ritratto di un amico artista, che sogna sogni grandiosi, che lavora come l'usignolo canta, perché così è la sua natura. È biondo; e io vorrei mettere nel quadro l'ammirazione, l'affetto che sento per lui. Lo dipingerò dunque tale e quale, il più fedelmente possibile, per incominciare. Ma così il quadro non è finito: per finirlo dovrò diventare, adesso, un colorista arbitrario. Esagero il biondo della capigliatura, e arrivo ai toni arancione, ai croma, al limone pallido. Dietro la testa, anziché dipingere il muro banale del misero appartamento, dipingo l'infinito, faccio uno sfondo semplice del turchino più intenso, più violento che posso fabbricare, e con questa semplice combinazione la testa bionda illuminata sullo sfondo turchino cupo ottiene un effetto misterioso, come una stella nel profondo azzurro.

522. - Arles, agosto 1888. Adesso abbiamo qui un calore stupendo, intensissimo, senza vento, che fa proprio al caso mio. Un sole, una luce che in mancanza di meglio non posso che chiamare gialla, gialla zolfo pallido, limone oro pallido. Com'è bello il giallo! E come vedrò meglio il Nord!

528. - Arles, agosto 1888. La pittura, qual è adesso, promette di diventare più sottile - più musica e meno scultura - : promette, insomma, il colore. Purché mantenga questa promessa [...]

539. - Arles, settembre 1888. Mai ho avuto una tale possibilità; qui la natura è straordinariamente bella. Dappertutto e in ogni luogo la cupola del ciclo è di un azzurro mirabile, il sole ha una radiosità di zolfo pallido ed è dolce e incantevole come la combinazione dei celesti e dei gialli dei Vermeer di Delfi. Non riesco a dipingere altrettanto bene, ma mi concentro talmente, che mi lascio andare senza pensare ad alcuna regola. [...] Ho deciso adesso, per partito preso, di non tracciare mai più un quadro col carboncino. Non serve a nulla: bisogna attaccare il disegno con il colore stesso, per disegnare bene. [...]

542. - Arles, settembre 1888. Se si studia l'arte giapponese, vi si vede un uomo innegabilmente saggio, filosofo, intelligente, che passa il tempo

a far che cosa? A studiare la distanza dalla terra alla luna? No. A studiare la politica di Bismarck? No. Si limita a studiare un unico stelo d'erba. Ma quello stelo d'erba lo porta a disegnare tutte le piante, poi le stagioni, i grandi aspetti dei paesaggi, infine gli animali e da ultimo la figura umana. Così trascorre la vita, e la vita è troppo breve per fare tutto. Vediamo, non è forse quasi una vera religione ciò che c'insegnano questi giapponesi così semplici e che vivono nella natura come se fossero essi stessi dei fiori? Non si potrebbe studiare l'arte giapponese, mi sembra, senza diventare molto più sereni e più felici: dobbiamo ritornare alla natura, nonostante la nostra educazione e il nostro lavoro in un mondo convenzionale. [...] Invidio ai giapponesi l'estrema nitidezza che tutte le cose hanno presso di loro. Nulla vi è mai noioso, né mi sembra mai fatto troppo in fretta. Il loro lavoro è semplice come respirare: essi fanno una figura mediante pochi tratti sicuri, con la stessa disinvoltura come se si trattasse di una cosa semplice quanto abbottonarsi il panciotto. Ah, bisogna che riesca a fare una figura con pochi tratti. Questo mi terrà occupato tutto l'inverno; e una volta che ci sarò arrivato, potrò affrontare i boulevards, le strade e un sacco di motivi nuovi.

B 19. - Arles, ottobre 1888. Al pittore Émile Bernard. Non posso lavorare senza modello. [...] Ma, nell'attesa, mi sfamo sempre alla natura. Esagero, cambio talvolta l'intenzione; però, in definitiva, non invento mai l'intero quadro, lo trovo al contrario già fatto, ma da sbrogliarlo nella natura.

596. - Saint-Rémy, 25 giugno 1889. Ho un campo di grano molto giallo e molto chiaro, forse è la tela più chiara che io abbia mai fatto. I cipressi mi preoccupano sempre, vorrei fame una cosa come le tele dei girasoli, perché mi stupisce che non li abbiano ancora fatti come li vedo io. Un cipresso è bello, in quanto a linee e a proporzioni, come un obelisco egizio, e il verde è di una qualità così raffinata. È la macchia nera in un paesaggio assolato, ma è una fra le note nere più interessanti, fra le più difficili a centrarsi che io possa immaginare. Ora bisogna vederli qui



Veduta di Arles con iris, 1888. Van Gogh Museum, Amsterdam

contro il blu, nel blu, per meglio dire. Per fare la natura, qui come dappertutto, bisogna restarvi a lungo. [...]

607. - Saint-Rémy, settembre 1889. [...] Un sacco di gente non copia, moltissimi altri copiano: io mi ci sono messo per caso e trovo che il farlo insegna e soprattutto consola, a volte. Così il pennello mi corre fra le dita, allora, come un archetto sul violino, e assolutamente per il mio piacere. [...]

650. - Auvers-sur-Oise, luglio 1890. In quanto a me, sono totalmente preso da questa infinita distesa di campi di grano su uno sfondo di colline, grande come il mare, dai colori delicati, gialli, verdi, il viola pallido di un terreno sarchiato e arato, regolarmente chiazzato dal verde delle pianticelle di patate in fiore: tutto sotto un cielo tenue, nei toni azzurri, bianchi, rosa, violetti. Sono completamente in una condizione di calma persino eccessiva, proprio nello stato che occorre per dipingere ciò.

Animare l'opera d'arte

R 43. - Nuenen, aprile 1884. [...] Ma ritorniamo ai pittori: lo scopo e il non plus ultra dell'arte consistono forse nelle curiose macchie di colore e nella fantasia del disegno che si chiamano "eleganza della tecnica"? Certamente no. Si pensi a un Corot, a un Daubigny, a un Dupré, a un Millet o a un Israels, vale a dire a pittori che sono indiscutibilmente dei grandi precursori. Ebbene, il loro valore è al di là della pittura, la loro opera è tutt'altra cosa da quello che vuole la gente chic. [...] Ciò significa che bisogna sacrificare la tecnica, allo scopo di dire meglio, più esattamente, più nettamente e più sinceramente ciò che si ha da dire, e con il minor fracasso possibile di parole. [...] In quanto a me, anche quando sarò più padrone del pennello di quanto lo sono attualmente, mi prefiggo di affermare sistematicamente che non so dipingere. Mi capisce bene? Continuerò a dirlo anche quando avrò trovato un procedimento mio personale, più completo e più conciso di quello attuale. [...] Il sentimento positivo che l'arte è una cosa più grandiosa e più sublime della nostra personale abilità, della nostra personale capacità e della nostra scienza personale [...] il sentimento positivo che l'arte è una cosa che, pur essendo fatta da mani umane, non è un prodotto soltanto manuale, bensì sgorga da una fonte più profonda della nostra anima [...] Scopro nell'abilità e nella conoscenza tecnica, nei riguardi dell'arte, un aspetto che mi ricorda ciò che nella religione si definiva 'indisciplina'. [...] Gli studi di Corot sono stati per me una lezione, quando ho avuto l'occasione di vederli: già allora ero stato colpito dalla loro diversità da quelli di tanti altri paesaggisti.

439. - Anversa, dicembre 1885. [...] So benissimo che Rubens non raggiunge l'intimità di un Hals o di un Rembrandt; ma tutto ciò che fa vive, e le sue teste vivono di vita propria. Forse trascurò di guardare quelle più universalmente ammirate. [...] Quello che tanto ammiro in Delacroix è che ci fa sentire la vita delle cose, l'espressione, il movimento, al punto che ci si trova di colpo al di fuori del piano del colore, non si tiene più conto del colore.

504. - Arles, luglio 1888. Devo prevenirti che tutti troveranno che io lavoro troppo in fretta. Non ci credere affatto. Non è forse l'emozione, la sincerità del sentimento della natura che ci guida? E se queste emozioni sono talvolta così forti che si lavora senza accorgersi che si lavora, quando a volte le pennellate vengono con un seguito e dei rapporti fra loro come le parole in un discorso o in una lettera, bisogna allora ricordarsi che non è sempre stato così e che nell'avvenire ci saranno pure, purtroppo, giorni grevi, senza ispirazione. Bisogna perciò battere il ferro mentre è caldo e mettere da parte le sbarre fucinate.

531. - Arles, settembre 1888. Ah, mio caro fratello, a volte so talmente bene quello che voglio. Perciò nella vita e nella pittura posso benissimo fare a meno del buon Dio, ma non posso, nella mia sofferenza, fare a meno di qualcosa di più grande di me e che è la mia vita: la potenza di creare. Che se, frustrato fisicamente da questa potenza, uno cerca di creare pensieri invece di figli, resta ancora nell'umanità, nonostante tutto. In un quadro io vorrei dire qualcosa di consolante come una musica. Vorrei dipingere degli uomini o delle donne con un non so che di eterno, il cui simbolo era una volta il nimbo, e che noi cerchiamo mediante l'irradiazione di per se stessa, mediante la vibrazione dei nostri colori. Il ritratto così concepito non diventa un Ary Scheffer solamente perché dietro c'è un cielo azzurro come nel Sant'Agostino. Poiché, colorista, Ary Scheffer lo è proprio poco. Andrebbe, piuttosto, d'accordo con ciò che Delacroix cercava e trovava nel suo Tasso in prigione e in tanti altri quadri raffiguranti un uomo vero. Ah, il ritratto con dentro il pensiero, l'anima del modello: questo mi sembra talmente che debba venire! [...] Sono sempre preso fra due diversi pensieri: primo, le difficoltà materiali, girarsi e rigirarsi per crearsi un'esistenza; poi, lo studio del colore. Ho sempre la speranza di trovarci qualcosa. Esprimere l'amore di due innamorati con un matrimonio di due complementari, la loro mescolanza e i loro contrasti, le vibrazioni misteriose dei toni ravvicinati. Esprimere il pensiero di una fronte con la radiosità di un tono chiaro su un fondo scuro. Esprimere la speranza



Il giardino dell'ospedale di Saint-Paul, maggio 1889, Saint-Rémy. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo

con qualche stella. L'ardore di un essere con un'irradiazione di sole calante. Non si tratta certo del 'trompe-l'oeil' realistico, ma non è forse una cosa che esiste realmente?

Bibliografia

Van Gogh Vincent: *Lettere a Theo*; Editore Guanda, Parma 2009

1. La fuga di Gauguin, lasciando l'intera famiglia moglie e cinque figli a Copenaghen, nelle isole polinesiane dal '91 al '93, a cui seguiranno altri viaggi, è forse da intendersi come una ricerca di una condizione, quella primitiva e primordiale, che l'artista e le generazioni future di artisti andranno sempre più a inseguire per attingere a un espressionismo non ancora corrotto e contaminato dalla società. Il rifiuto di molti artisti avanguardisti dei primi del '900 era per un'arte troppo sofisticata e lontana dall'immediatezza che potesse restituire vigore, forza e voce alla loro necessità di differenziarsi dal contesto sociale che contestavano. Almeno lo contestavano da poveri, ma poi molti artisti ribelli nel momento in cui venivano integrati nel "mercato", pur dicendosi estranei alla società mediocre che criticavano, non esitarono ad accettare e a vendersi al miglior offerente, rendendo quella spinta di rottura un buon affare, creando quel falso mito dell'artista ribelle, che però fu incarnato con verità e coerenza da alcuni di loro, uno tra i tanti fu proprio Van Gogh.
2. La nozione del *poète maudit* costituisce il mito del pensiero romantico e domina l'ideologia della poesia della seconda metà del XIX secolo; la sua immagine definisce una condizione di disagio nei confronti della società, con conseguente isolamento, tendenza alla ribellione ed alla provocazione. La sregolatezza di questo stile di vita si traduce anche nell'inclinazione all'uso di alcol e droghe, alla ricerca di esperienze intense con l'intento di riuscire ad evocare sensazioni e situazioni estreme, con la tendenza all'autodistruzione.
3. Questa è proprio una interessante vicenda, che vede Napoleone III costretto a creare un *Salon*, ovvero una fiera espositiva alternativa a quella ufficiale presieduta dall'Accademia di Belle Arti di Parigi. Siamo nel 1863, e il *Salon* rifiuta ben 3000 opere. Un numero veramente cospicuo che crea subito tanto malessere già manifestato apertamente nel '55 da Coubret che si creò un *Salon* tutto suo in segno di protesta. I rifiutati, in realtà erano molti di quelli che faranno la storia dell'arte per le loro innovazioni e sensibilità più attenta ai repentini e grandi cambiamenti della loro epoca. La prima edizione del *Salon des refusés*, permise ad artisti visionari di farsi conoscere: Eduard Manet con la sua scandalosissima *Le déjeuner sur l'herbe*, Camille Pissarro, Claude Monet, James Whistler, Edgar Degas, Pierre-Auguste Renoir.
4. Se si continua a credere al binomio inseparabile tra sofferenza e arte, tra sofferenza e ribellione non si fa altro che accettare passivamente una condizione, che se pur annota vari esempi storici, non è l'unica, ma che anzi associa arbitrariamente l'arte e l'artista a un tormento intrinseco, ma che ben sappiamo appartenere ad una posizione esistenziale globale di fronte alla vita, che riguarda tutti noi e che l'artista può o meno decidere di seguire, ma che nel nostro metodo è pressoché assente.
5. La vita di questo profondissimo artista è un capolavoro da romanzo, dato che nella sua biografia si condensa il clima dell'epoca. Nato ricco perché nobile, è un Conte, decide di seguire la sua vocazione pittorica rinunciando alla vita agiata e borghese, e questo suo forte proposito creativo lo porterà ad essere uno dei più acuti e introspettivi pittori di tutti i tempi. Consigliamo vivamente la visione di uno dei migliori fil ispirati alla sua vita: *Lautrec*, del regista Roger Planchon (1998), interpretato da Régis Royer
6. Tutte le lettere sono pubblicate in inglese nel seguente sito: <http://www.vggallery.com/letters/main.ht>



Sedia di Vincent con la sua pipa, dicembre 1888, Arles. National Gallery, Londra

小乘客
濟
策蹇
秋塵
寒



Pittura calligrafica cinese

Un contributo decisivo allo studio e alla pratica della PS è dovuto alla scoperta della cultura pittorica calligrafica cinese. Scoprimmo da adolescenti l'enorme bellezza e profondità di questa modalità estetica e di approccio alla pittura, ma fu solo nel 2003 che iniziammo ad approfondire quanto questa fosse importante fino a divenire un caposaldo dell'Estetica dell'Arte Trascendentale che stavamo a poco a poco formalizzando.

Note sul contesto storico e sociale

La filosofia che fa da trasfondo culturale alla pratica della **pittura calligrafica** cinese sono il Taoismo e Confucianesimo, che gli conferiscono uno stile meditativo e fortemente metodico in cui spesso la ligia osservanza della tradizione e dei maestri prevale sulla vocazione personale, spesso vista come una deviazione.

Ben distante dallo stile di vita spesso caotico, guerresco, competitivo e altisonante dell'artista occidentale, e in particolare in questo studio ne abbiamo toccato uno tra tutti Leonardo Da Vinci, il **pittore calligrafico** è un solitario, spesso anche poeta, erudito, intellettuale, nobile e non di certo assimilabile al **pittore artigiano**, considerato rozzo e al pari di un carpentiere o falegname, come era da noi considerato il pittore nel medioevo.

Questa distinzione è ancora oggi presente in Cina, e fin da subito questo particolare tipo di pittura calligrafica, codificata già nel 500 della nostra era, era un privilegio dei colti, dato che era un tutt'uno con la scrittura, che solo i nobili conoscevano e apprendevano. Questo è uno schema ricorrente nelle civiltà strutturate che

si dividono in classi sociali distinte, protette da invalicabili confini di appartenenza e pregni di una "naturale" discriminazione verso le classi "basse" e di venerabile sudditanza verso le classi "alte".

Ma i pittori calligrafi in generale avevano ben poche attenzioni per il potere, anzi proprio per questa loro condizione di non dover chiedere alla pittura il compito di permettergli di sopravvivere come mezzo di sussistenza, la loro arte non è quasi mai di propaganda, cosa che invece è fortemente presente nei pittori artigiani di tutte le epoche che da sempre hanno messo la loro abilità al servizio di chi li pagava. La loro condizione di privilegio, ereditata dalla famiglia, gli permetteva di avere a disposizione tempo e risorse da dedicare alla ricerca pittorica e spirituale.

I calligrafi inseguivano degli ideali estetici decisamente intimisti e che si rivolgevano a una élite. Una modalità a noi estranea di "esposizione" delle proprie opere era quella di non rivelare le proprie pitture se non al cospetto di un gruppo ristretto e colto di amici. Quindi nessuna esposizione e/o voglia di apparire, ma piuttosto di condividere con chi ritenevano all'altezza del dialogo: altri pittori o poeti e in generale nobili. Usavano riunirsi anche per giorni, stare isolati in una parte della grande casa e osservare e chiacchierare sulle opere, rigorosamente arrotolate e preservate da occhi indiscreti in un apposito scrigno dello studio. Se per certi aspetti questo ritrovarsi ricorda i caffè parigini dell'800 o le corti dei signori umanisti, nei pittori calligrafi non c'era tutta quella necessità di promozione del proprio lavoro verso gli altri, ma una intima necessità di cogliere, attraverso la pittura il "qi" o "chi".



入竹耳目異遙溪喧寂分陰巖帶作
兩古辭巧成文抗志人皆辭逃名世反
聞秋空清仄望逆怪九霞居 甲寅高道
用筆古拙氣韻渾厚似可繼響石濤赤岸山民又記

L'arte come meditazione

Ma vediamo meglio le caratteristiche procedurali che sono essenziali per capirne le istanze estetiche ed esistenziali, dato che i mezzi in arte non sono separabili dai fini.

Non esistendo la matita nella pittura calligrafica, non vi è neanche distinzione tra disegno e pittura ma **tutto è gesto**. Questo gesto dovrebbe essere la manifestazione dell'energia vitale presente in tutte le cose, il *qí*, per questo viene praticata con dei particolari pennelli e senza poggiare il polso da nessuna parte e il supporto, principalmente fatto di carta (inventata in Cina nel III-IV sec.) e più raramente di seta, è disteso in orizzontale e solitamente situato sul pavimento. Questo modo di operare, credete veramente difficile, permetterebbe un'immediata traduzione del *qí*.

La pittura risulta dalla percezione dell'inchiostro.

L'inchiostro, dalla percezione del pennello.

Il pennello, dalla percezione della mano.

La mano, dalla percezione dello spirito...¹

Se è vero che tutto parte dalla mente che si identifica con il soggetto da rappresentare fino a giungere sulla carta, tutto il processo avviene passando per il petto, sede del cuore da dove parte il "muscolo della vita", attraversa la spalla, il gomito, il braccio e infine il polso, elemento fondamentale per questo tipo di pittura dove le dita quasi non si muovono, così si crea un perfetta sintonia tra le componenti

psico-fisiche e l'intenzione creatrice che deve trasmettersi dal pennello inchiostro, protesi dell'intenzione, al supporto che ne conservi le istanze estetiche ed energetiche nel tempo e nello spazio.

Per quanto riguarda la scioltezza del polso, non potremmo comprenderne la necessità senza soffermarci sul processo stesso di creazione del tratto. Il termine cinese “xū wàn” (letteralmente “polso vuoto”) esprime con molta precisione la libertà d'azione indispensabile a quest'articolazione per muovere la punta del pennello in modo corretto.

Già conosciamo la portata filosofica della nozione di “vuoto” questa suprema vacuità che, ricercata particolarmente durante la meditazione, consente di esaltare la ricettività facendo così percepire le leggi più profonde che reggono l'Universo.

Principio attivo, volto all'efficacia, trae origine dal pensiero taoista. È costantemente messo in pratica nell'estetica cinese. Nella calligrafia lo spazio che separa un carattere dall'altro è importante quanto i caratteri stessi, ai fini della percezione visiva dell'insieme. Nella pittura tutti i teorici concordano nell'affermare l'importanza dello spazio vuoto all'interno di una composizione che, senza di esso, non avrebbe equilibrio. Ogni parte piena esiste solo in quanto contigua ad una parte vuota. E, al contrario, il vuoto si manifesta solo per opposizione al pieno.

Tale rapporto binario di vuoto e pieno permea l'intera arte cinese fin dalle sue più lontane origini. Ottimamente esaltato nella pittura di paesaggi, esso consente di rendere l'armonia fra Cielo e Terra, Montagna e Acqua, come tra il Nero dell'inchiostro e il Bianco della carta.²

Uno degli aspetti della cultura cinese è la considerazione del vuoto come principio complementare ed essenziale dell'universo “pieno” da cui è inseparabile. L'universo si muove grazie allo Yin e allo Yan, pieno e vuoto dinamici e costruttivi del tutto che è uno: il Tao. Questa concezione non è solo una filosofia ma si traduce

in comportamenti specifici presenti in tantissime pratiche: dalle arti marziali alla guerra, dalla meditazione alle convenzioni sociali e legislative. In pittura e disegno, oggetto del nostro studio, vediamo che la calligrafia, antichissima in Cina, è alla base della pittura erudita che rinunciando al colore affida alla forma, ai versi di poesia e alle sfumature di grigio la traduzione del vissuto trascorso nella copia dal vero, e come vedremo in seguito, è il bianco del foglio a fare spesso da cardine nella rappresentazione.

La copia dal vero

La PS, come abbiamo fino ad ora descritto e tentato di trasmettere al lettore, è un particolare modo di osservare il modello reale da copiare, particolare perché presuppone un'alterazione del normale stato di veglia o di attenzione, in cui tra l'oggetto osservato e la mente si assottigliano i confini fino a diventare un fenomeno esplicitamente inseparabile di contenuti osservati e di vissuti interiori (psicologici, emotivi, fisici) che si fondono armonicamente nella copia conferendogli “anima”, oltre che unicità e bellezza.

Secondo questa nostra concezione la pratica pittorica che più si avvicina alla nostra dell'Istituto Es.Te.Tra., è quella cinese e dell'area culturale taoista e buddista, come la pittura **Zen** principalmente giapponese.

Il pittore cinese cercava esplicitamente questa “anima mundi”, definita *qí*. Ma non tutta la pittura naturalistica cinese era dal vero, e quindi non sappiamo se intervenissero sempre i meccanismi della PS anche nella copia dei maestri. L'alterazione propria della PS è sicuramente presente nei maestri viaggiatori da cui poi sono nate delle tradizioni e dei modelli copiati di generazione in generazione. Quindi moltissima della pittura dei soggetti naturali e umani non veniva eseguita dal vero ma dai modelli, come avveniva anche in Europa vi era



ampio uso di questa pratica didattica prima nelle botteghe e poi nelle Accademie di Belle Arti.

Le pitture che poi divennero dei "modelli" erano solitamente create a diretto contatto con la natura, anzi proprio tra il X e il XIV secolo ci furono diversi maestri erranti, che si trasferirono nel sud della Cina a meridione del fiume giallo. Come avvenne per molti pittori francesi a cavallo tra l'800 e il '900 che si trasferirono a sud della Francia dove i colori, la luce e il calore permettevano una più agevole pittura dal vero, allo stesso modo successe in Cina dal VI secolo in poi. Questi artisti erranti, che ricordo erano principalmente nobili e benestanti, viaggiavano per mesi e anni senza mai rientrare a casa, in pieno contatto con la natura accompagnati solo da qualche servo. Il loro stile di vita era meditativo alla ricerca del *qí* e sul *yì*, principio di

tutte le cose, presente in natura. Spesso le loro pitture sono accompagnate dalla bellezza di versi e di poesie, dipinte in ideogrammi.

Questa loro condizione, di dedizione devozionale e totale alla realizzazione di questa connessione, aveva nell'osservazione e realizzazione pittorica il punto di connessione e di esecuzione del loro proposito. Potevano rimanere sulla riva di un lago un mese e creare due pitture, mentre Monet ad esempio della cattedrale di Rouen ne faceva anche sei versioni al giorno.

L'osservazione della natura si fece attenta, non tanto alle luci, alle proporzioni, alle ombre, alla tridimensionalità, come vediamo in Leonardo Da Vinci e nella tradizione europea, ma chiaramente al *qí*: come si esprimeva nei loro soggetti e come si poteva tradurre nella carta quella sottile

essenza vitale mossa dal principio ultimo della creazione?

Il discepolo della saggezza presta grande attenzione alle virtù fornite dalla natura e non si stanca di interrogare e di apprendere.

Egli sviluppa il più possibile le proprie virtù e scruta gli angoli più reconditi della legge naturale.

Egli dà alla virtù tutta l'elevazione e la perfezione raggiungibili e si tiene costantemente nell'Invariabile Mezzo.³

In questo modo di dipingere non esiste il bozzetto, né la cancellatura tutto è affidato al livello di pratica e abilità manuale, concentrazione e connessione con l'elemento vitale. Ore e ore di preparazione, meditazioni di settimane per poi realizzare solitamente in pochi minuti le proprie opere. Non c'è niente di più complementare alla nostra cultura pittorica, anche se nell'arte contemporanea, nell'*action painting*⁴ si pratica l'arte secondo queste modalità di immediatezza del gesto e della rappresentazione, questa nostra versione occidentale non parte dallo studio metodico, esatto e minuzioso del vero. La pittura cinese è qualcosa di incredibilmente distante dal raptus emotivo e istintivo di alcuni pittori occidentali che dicono di rifarsi a questi nobili procedimenti.

Dopo che le linee maggiori hanno delineato i contorni di un dato oggetto (pietra, montagna, tronco d'albero, ecc.), le venature vengono a iscriversi all'interno di queste linee o ad appoggiarsi a esse, per rappresentare il rilievo, la struttura, la grana, la luminosità, le asperità della superficie e il volume dell'oggetto; essi cioè cumulano, nella pittura cinese, le funzioni diverse che, in Occidente, dipendono, di volta in volta, dalla linea, dal colore, dalle ombre e dalla prospettiva, in quanto rappresentano, a un tempo, forma, materia, luce e massa delle cose.⁵

Nella pittura cinese avviene qualcosa di paradossale: è lo studio ripetitivo dei maestri che

conduce a cogliere l'essenza delle forme ritratte dal vero. Quindi è sostanzialmente una pittura mentale intrisa di concetti filosofici e spirituali che arriva a cogliere gli elementi "invisibili" delle cose.

Se aspirate a fare a meno del metodo, dovete imparare il metodo. Se aspirate alla facilità, dovete lavorare con accanimento. Se aspirate alla semplicità, dovete imparare a fondo la complessità.⁶

In questo senso i pittori cinesi tra gli elementi della natura solitamente ritratti, non vedono solo una pianta di bambù o un crisantemo o un pruno, ma in ogni soggetto rappresentato essi associano dei principi dinamici di vita, taoisti e confuciani, a patto però che nel soggetto ritratto siano nettamente presenti quelle caratteristiche strutturali che si prestano perfettamente ad una proiezione allegorica⁷, un po' come avviene da noi con gli animali quando diciamo "furbo come una volpe" o "lento come una lumaca", non usiamo casualmente questi animali per allegorizzare atteggiamenti tipicamente umani. Quindi, alla pratica pittorica è spesso associata a **una pratica virtuosa** che quel soggetto da ritrarre suggerisce e di cui ne è allegoria.

Tra i più famosi soggetti naturali e allegorici ci sono i mitici 4 saggi: il bambù, il crisantemo, l'orchidea e il pruno. Ecco alcune indicazioni tratte dall'introvabile *Manuale del Giardino del Chicco di Senape*, 1679 di Wáng Gàì:

Quando le emozioni sono forti e ci si sente nervosi, bisogna dipingere dei bambù; quando lo spirito è leggero, si devono dipingere delle orchidee, poiché con le foglie rigogliose, quasi volassero o fluttuassero, ed i boccioli che si aprono allegramente, viene evocata un'atmosfera felice.

[...]per dipingere il pruno si devono conoscere alcuni segreti. Innanzitutto, bisogna stabilirne l'idea (yì, intenzione, significato). Il pennello deve essere agile, animato da una sorta di follia.



La mano deve muoversi come il fulmine, senza esitare. I rami devono schizzar fuori, parte dritti e parte torti. I toni dell'inchiostro devono essere variati, chiari e poi scuri, e mai ripassati [...]

Lo stelo, diviso in rami verso l'alto, deve avere l'andamento venerabile dell'età avanzata. L'idea deve essere quella di una nobiltà solitaria.

In realtà nella storia dell'arte di tutte le culture

in tantissimi disegni e pitture di fantasia sono presenti le allegorie. I sogni, i miti e le fiabe che lavorano largamente con le allegorie devono la loro materia prima alla realtà precedentemente osservata, ma è nella pittura che questi elementi "naturali" sono rappresentati spesso con dedizione scientifica, il che non deve far ingenuamente pensare alla pittura allegorica come opposta a quella dal vero, ma come una struttura unica con

le sue varie sfumature in cui è inseparabile la connessione tra la coscienza dell'operatore e il mondo della percezione. Questo uso visivo-allegorico degli elementi recuperati dall'osservazione del vero è fortemente presente anche nella nostra cultura e sono stati soprattutto i greci e i romani ad attribuire a diversi animali e piante dei significati umani. È solo recentemente nel XIX secolo, con una esplosione materialistica, che nella pittura si è creata come una separazione tra il mondo allegorico interiore e quello "accademico" della pittura figurativa realistica. Quindi non c'è da sorprendersi che delle rappresentazioni esatte o molto verosimili al vero presentino anch'esse un forte significato allegorico e interiorizzato, senza nessuna deformazione tipica della forte interiorizzazione, come nei pittori espressionisti europei.

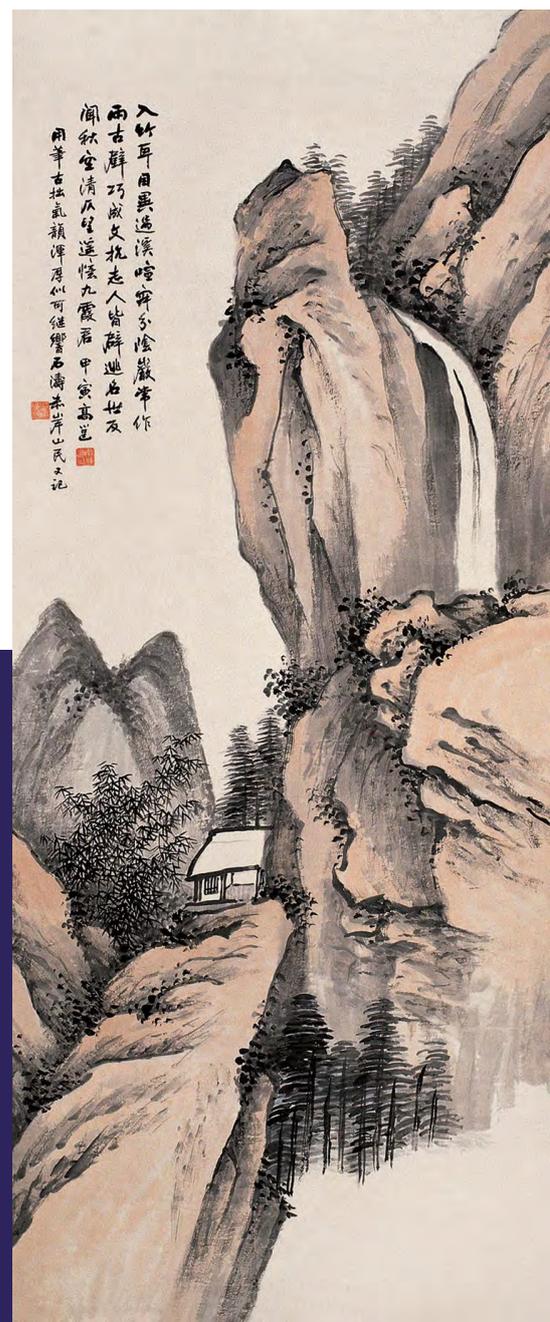
Riprendendo il filo della tradizione orientale, la pratica pittorica calligrafica, come ancora oggi avviene nella pittura Zen, è una delle vie meditative per incontrare il divino, l'essenza, la vita e la trascendenza.

La contemplazione meditativa, il cui insegnamento fa parte della dottrina taoista, è spesso spinta fino all'estasi, che diviene essa stessa una meta. Questo ideale d'elevazione, che caratterizza il pensiero orientale, viene così messo alla prova: l'uomo, partito dalla natura, contempla con passione.

Scopre la collocazione, la ragion d'essere e il linguaggio di ogni foglia, di ogni pietra o corso d'acqua, e anche di se stesso. Personifica questa natura in cui viene trasportato dalla bellezza e le attribuisce i suoi desideri, dolori, virtù, la sua visione del mondo. In tal modo alberi, montagne, foglie e rocce divengono altrettanti personaggi viventi, con passioni, relazioni, difetti e qualità.⁸

Ne abbiamo presto un esempio dal *Manuale del Giardino del Chicco di Senape*:

Le rocce non si devono certo mai dipingere senza *qí*. Per rappresentare le rocce con un *qí*, bisogna cercare oltre il reale, nell'intangibile. Nulla è più difficile. Se la forma non è chiara nello spirito e, di conseguenza, alla punta delle dita [...], il dipinto non si può eseguire [...]⁹





Ma vediamo nella pratica pittorica che cosa questo atteggiamento comporti per l'artista cinese, facendoci trasportare dalla mirabile descrizione di Giangiorgio Pasqualotto, in riferimento al commento dell'opera di Shi Tao:

Il dipinto, intitolato *Pittore-pescatore*, è una straordinaria interpretazione delle capacità formative del vuoto, del "vuoto-in-azione". Qui il vuoto non è solo la condizione di ogni segno, ma si presenta direttamente come ciclo, come nebbia e come lago; indirettamente, ossia in rapporto con i segni, esso produce le distanze, pur non essendovi traccia nel dipinto di alcuna costruzione prospettica; non solo: in rapporto alla forma dei segni esso produce anche il movimento. In particolare: il movimento della nebbia, ottenuto impregnando di vuoto la

macchia grigia posta nella metà superiore della forma della montagna; il movimento delle canne, ottenuto facendo circolare il vuoto tra i segni leggeri che le suggeriscono; il movimento delle onde increspate dall'aria, ottenuto cospargendo il vuoto di piccole e rade macchie. Per rendere in tal modo produttivo il vuoto sulla carta, Shi Tao, come molti altri maestri della pittura cinese e giapponese, doveva avere, oltre che non comuni doti tecniche, una notevole capacità di fare il vuoto *dentro di sé*, di produrre una radicale catarsi della sua mente e del suo corpo. Ciò che egli rappresenta sulla carta non è un insieme organizzato di elementi solidi, né il *modo* di raffigurare la scena è di carattere mimetico-naturalistico: egli sembra piuttosto cogliere un *evento* formato a sua volta da alcuni eventi che avvengono contemporaneamente, come il

fluttuare delle nebbie, l'incresparsi dell'acqua, il piegarsi delle canne, il precario dondolio della barca. Tali eventi sono così impercettibili ed evanescenti che appare necessaria la disponibilità di uno spazio interno del tutto sgombro per poterli accogliere, per farli "risuonare" e per renderli evidenti. In altri termini, la personalità dell'artista ha dovuto farsi "cava" per lasciar entrare e circolare gli spazi dell'evento [...].

Evento, per la cultura taoista è **qualsiasi** cosa, anche quella apparentemente inanimata come la roccia. E come per cogliere il potere di un'idea o di un pensiero è necessario che la mente sia libera da ogni interferenza, così per poter cogliere l'essenza vitale, il **qí** di una cosa-evento è necessario che la mente sia libera da ogni altra immagine: il puro vuoto, ecco lo stato supremo della pittura. Solo il pittore che lo apprende nel suo cuore può liberarsi dall'imposizione delle regole comuni.

Bibliografia

- AA.VV.: *Arte Cinese e Giapponese*, Il libro dell'Arte, Vol. 9 di 10; Ed. Grolier 1889, Londra
- Claire Illoouz: *Ideogrammi cinesi. Tecniche e principi della pittura cinese*; Ulisse Edizioni, Torino 1989
- Lu Ch'ai, Wang Shih, Wang Nieh: *Gli insegnamenti della pittura del giardino grande come un granello di senape*; Enciclopedia Della Pittura Cinese. Traduzione dall'inglese di Riccardo Mainardi. Leonardo Editore, Milano 1989
- Wàng Gàì: *Manuale del Giardino del Chicco di Senape*, 1679
- Pasqualotto Giangiorgio: *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'oriente*; Ed. Marsilio 2006

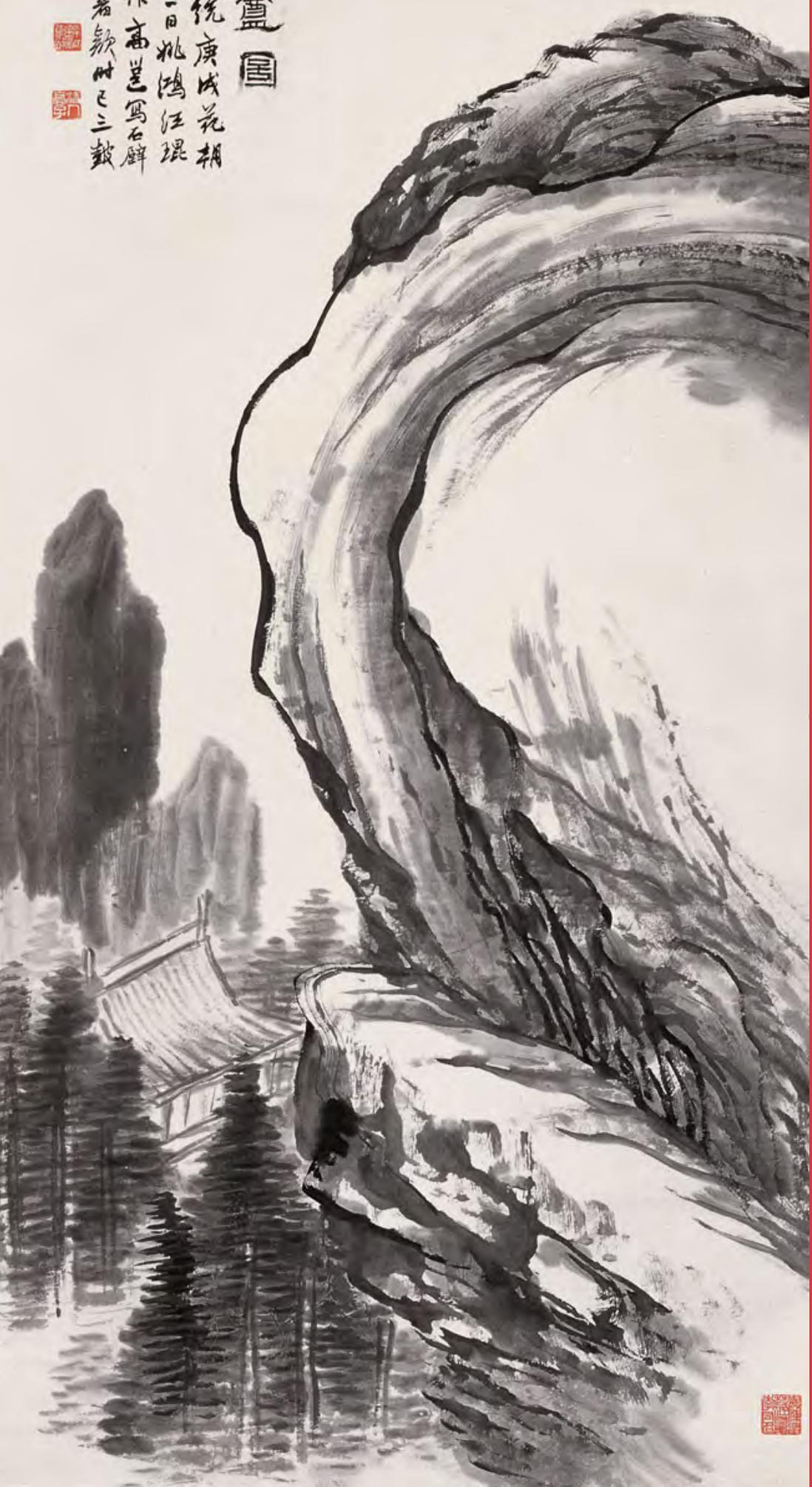
-
1. Pierre Ryckmans: *Propos sur la peinture du moine Citrouille-Amere*, Parigi, Hermann, 1984
 2. Claire Illoouz: *Ideogrammi cinesi*. Op. in bibliografia pag. 18
 3. Discepoli di Confucio, *L'Invariabile Mezzo*.
 4. Corrente pittorica americana degli anni del secondo dopoguerra avente come esponenti Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline, Mark Rothko e William Congdon.
 5. Pierre Ryckmans, Op. cit.
 6. Lu Ch'ai, Wang Shih, Wang Nieh: *Gli insegnamenti...* Op. in bibliografia
 7. Per il meccanismo di proiezione allegorica vedasi il capitolo di Morfologia: segni, simboli e allegorie, di Jose Caballero....
 8. Claire Illoouz: *Ideogrammi cinesi*. Op. in bibliografia pag. 53
 9. Wàng Gàì: *Manuale del giardino...* Op. in bibliografia

Sintesi

Percezione
Sottile
nell'Arte

李盦画

室统庚戌花朝
前三日兆鸿汪琨
合作高墨写石僻
并署款时已三数



Nella storia dell'arte grandissima parte delle creazioni sono di tipo allegorico e corrispondono a schemi e modelli tramandati di generazione in generazione.

La parte da padrone la fa sicuramente l'artista artigiano e decoratore, eppure non mancano anche i casi in cui questi artisti, mai artigiani in senso stretto, ma curiosi esploratori della natura, si siano spinti più in là della riproduzione iconografica richiesta dalla committenza.

La concezione artistica occidentale sembra prediligere e premiare l'artista individualista e creatore, eppure esso rappresenta una piccola percentuale anche in occidente, dove la maggior parte delle chiese e dei palazzi e delle tele sono stati create a partire dal livello di coscienza più comune, che non era certo quello del ricercatore ma del "lavoratore" che si preoccupa delle cose mondane tralasciando tutti quei segnali interiori che lo avrebbero portato a intraprendere strade sconosciute.

Consolidato che quindi il fenomeno da noi descritto e indagato in questa monografia aspetta di esprimersi più largamente nel futuro, e quindi di esser approfondito e indagato, i tratti significativi e strutturali non sono certamente cambiati nelle diverse epoche.

Ciò ci dice che il modo di osservare, le domande ossessive, il piacere di ricercare e di trovare questa commozione nella realtà osservata, sia essa faunistica o geologica, floreale o umana, si appoggia su caratteristiche comuni quali:

1. Un livello di attenzione eccezionale nella percezione della luce/forma/colore
2. Una ricerca ossessiva e di piacere nell'inoltrarsi in questa osservazione
3. Un rompere con la visione materialistica delle cose, avvertendo che dietro o meglio dentro i fenomeni c'è qualcosa di più ampio, definito e chiamato in vari modi, ma sempre di natura energetica
4. La necessità di riprodurre e conservare questa sostanza nelle proprie opere nella sua essenza e non nella sua forma imitativa



Conclusioni

La Percezione
Sottile e l'entrata
nello stato di
Coscienza Ispirata



Nella descrizione di Silo della coscienza ispirata incontriamo la breve trattazione di tre alterazioni tipiche quali estasi, rapimento e riconoscimento.

Nella nostra esperienza la più comune è quella di riconoscimento. In particolare il riconoscimento di quell'ampiezza strutturale della realtà osservata. In sessioni più lunghe si verificano più spesso i rapimenti creativi, in cui l'operatore si ritrova portato in altre dimensioni e spazi, senza che se ne accorga ci entra come dolcemente. Questi spazi interiori si con-fondono e si intrecciano con la percezione del vero e della propria creazione. Ricordiamo che nella PS non si entra quasi mai nella divagazione allegorica ma dentro le cose, è questo entrare dentro che porta in queste rappresentazioni sperimentate come un certo rapimento nel senso dell'attrazione. La condizione estatica è leggermente più presente nella copia del paesaggio o elementi della natura (rami, piante, venature, ecc.) piuttosto che nella copia di interni e di oggetti: essa è presente come gioia e riconoscenza verso la bellezza e la poesia del mondo.

Nella PS si possono avere queste esperienze:

- avvicinamento visivo (effetto zoom) e assorbimento dentro ciò che si osserva
- perdita di riferimenti spaziali e temporali
- danza, movimento, fluttuazione, vibrazione delle cose
- luminosità diffusa fuori e dentro le cose
- scoperta, intuizione, visione di altre dimensioni dentro ciò che si osserva
- sensazione di vedere per la prima volta, vedere la struttura, le relazioni, il tutto
- raramente entrare dentro gli oggetti, più frequentemente di sentire essi dentro di sé

- fusione dello spazio di rappresentazione con quello di percezione
- intuizione che sta per succedere qualcosa, che qualcuno ci chiami o ci guidi, sensazione di presenze
- sensazione di non essere stati noi a realizzare il lavoro, di essere stati guidati da qualcosa di meraviglioso
- commozione di bellezza, gioia e pace
- riconciliazioni col passato e ricordi antichi che si sistemano e si integrano
- sensazione di volare, di spaziare, di essere entrato in una sorta di sogno o viaggio fantastico
- riconoscimento che tutto ha un senso, un ordine divino
- raramente calore, energia che circola e che scalda
- riconoscenza profonda per la vita e l'esistenza

Nella disciplina Es.Te.Tra. si creano le condizioni, i passi e gli indicatori per accedere a questo tipo di esperienze con una certa semplicità. La facilità di entrata nelle esperienze di Coscienza Ispirata è data dalla grande accumulazione storica a cui si accede, non senza conflitti iniziali, e che si recupera come reminiscenza del nostro essere "artisti" in potenza.

Le tecniche di PS fanno parte di un percorso più ampio e strutturato che ha come obiettivo lo sviluppo estetico ed estatico, ovvero attraverso l'arte figurativa e la sua continua ricerca della bellezza cambiare contemporaneamente se stessi in una direzione di maggiore essenza, purificazione, luminosità e soprattutto presenza del sacro. In altri termini nel cercare di "animare" la propria opera d'arte si arriva all'esperienza del sacro, e nel vivere l'esperienza del sacro si anima l'opera d'arte. L'opera d'arte diventa così in egual misura mezzo e fine per l'esperienza estetica-estatica.

In questo tipo di opere avviene una fusione indissolubile tra spazi, o una tale compenetrazione dove il dentro e il fuori sono contemporanei, e nell'agire fuori agisco dentro in una continua retro alimentazione.

Si tratta di un dialogo costruttivo e costitutivo dell'Essere, in cui proprio grazie a questo Esistere, in quanto manifestazione nel fare arte, si prende contatto con se stessi in maniera profonda fino, a volte, rompere la dimensione dell'io psicologico entrando in quella dell'io trascendentale.

Fino a ora tutte le discipline artistiche o avevano uno scopo prevalentemente estetico, o l'arte

era presa da pretesto (come nelle icone Sacre della Chiesa Ortodossa o l'arte Zen) per avere l'esperienza del sacro. Nella disciplina dell'Arte Trascendentale si esprime il tentativo di riunificare la funzione estetica e artistica a quella sacra e trascendentale.

Ci auguriamo con questa monografia, di aver contribuito alla comprensione dell'Arte Trascendentale, anche se moltissimi dei significati espressi e documentati non ci sono del tutto chiari e alcuni sono solo suggeriti o accennati. Se pensiamo alla vastità dei soli Autori presi in considerazione, che appena abbiamo imparato a conoscere grazie alle ricerche di questo studio, ci rendiamo perfettamente conto di quanto sia modesto il nostro lavoro e di quanto ancora meriterebbe approfondire ciò che qui abbiamo appena abbozzato.

Glossario di alcuni termini

Coscienza Ispirata. Riportiamo direttamente quanto scrive Silo in *Appunti di Psicologia*, nel IV libro paragrafo C. *Coscienza Ispirata*:

La coscienza ispirata è una struttura globale, capace di intuizioni immediate della realtà. È atta, inoltre, ad organizzare insiemi di esperienza e a dare priorità a espressioni che di solito sono trasmesse attraverso la Filosofia, la Scienza, l'Arte e la Mistica.

Continuando in questa linea di ricerca, possiamo chiederci – e risponderci in termini un po' scolastici: la coscienza ispirata è un stato di raccoglimento in se stessi o di alterazione? La coscienza ispirata è uno stato perturbato, una rottura della normalità, un'introiezione estrema o un'estrema proiezione? Senza dubbio la coscienza ispirata è più che uno stato: è una struttura globale che passa attraverso stati differenti e che si può manifestare a differenti livelli. Inoltre la coscienza ispirata perturba il funzionamento della coscienza abituale e spezza la meccanica dei livelli. Infine, è più che un'estrema introiezione o un'estrema proiezione giacché si serve alternativamente di queste, secondo il suo proposito. Questo è evidente quando la coscienza ispirata risponde a un'intenzione presente o, in alcuni casi, quando risponde a un'intenzione non presente ma che agisce compresentemente.

[...] Nella Mistica troviamo vasti campi d'ispirazione. Va detto che quando parliamo di "mistica" in generale, ci riferiamo ai fenomeni psichici di "esperienza del sacro" nelle loro diverse profondità ed espressioni. Esiste una vasta letteratura che si occupa dei sogni, delle "visioni" del dormiveglia, e delle intuizioni vigili dei personaggi chiave di religioni, sette e gruppi mistici. Abbondano inoltre gli stati anormali e i casi straordinari di esperienza del sacro che possiamo definire come *Estasi*,

ossia situazioni mentali in cui il soggetto è profondamente assorto, abbagliato dentro di sé e sospeso; come Rapimento, per l'incontrollabile agitazione emotiva e motoria durante la quale il soggetto si sente trasportato, trascinato fuori di sé verso altri paesaggi mentali, altri tempi, altri spazi; e, infine, come Riconoscimento, in cui il soggetto crede di capire tutto in un istante. In questo passaggio stiamo esaminando la coscienza ispirata nella sua esperienza del sacro, che varia nel modo di porsi nei confronti del fenomeno straordinario, sebbene, per estensione, tali funzionamenti mentali siano stati attribuiti anche ai raptus del poeta o del musicista, casi in cui "il sacro" può non essere presente. [...]

Forma Mentale. A) Sistema di presupposti e credenze propri di un individuo, gruppo o popolo, dato dal livello generazionale di una data cultura. B) Sistema di credenze personali che agiscono come riflesso sociale. C) Tipo di sequenza logica del ragionare propria dell'ambiente culturale nel quale si vive. D) Intuizione non razionale del mondo sulla quale può elaborarsi o meno, una *Ideologia* (vedi) o una *Dottrina* (vedi). Vedere anche *Credenza* e *Predialogici*. Tratto da: Fernando Garcia: *Terminologia di Scuola. Inquadramento e vocabolario*. Centro di Studi e Riflessione, Punta de Vacas, Argentina 2012

Movimenti dell'Energia. Facciamo un elenco dei movimenti dell'energia nello spazio che si studiano nell'Arte Trascendentale: 1. Generazione. L'energia sembra generarsi in un punto; 2. Blocco. L'energia sembra bloccata, quindi vi è un movimento che non si esprime ma che potenzialmente si muove; 3. Accumulazione. Vi è un punto in cui si accumula, non si genera ma si conserva; 4. Divisione.

L'energia si divide ovvero prende più direzioni e si va differenziando; 5. Trasferisce. Si porta da un punto ad un altro, da più punti ad un punto, da un punto a più punti, da diversi punti a diversi punti senza perdere carica; 6. Circolazione. Ovvero tende a creare una spirale o un cerchio, qualcosa che si ripete ciclicamente; 7. Fusione. È simile all'accumulazione ma in questo caso si presentano le caratteristiche di tipi di energia diversi. Questo avviene nei colori o nella fusione di forme o direzioni; 8. Compenetrazione. Quando vi è una energia che accoglie ed una che è accolta; 9. Proiezione. Quando questa si porta al di fuori dell'inquadratura si definisce una proiezione; 10. Dispersione o scarica. Quando si dissolve; 11. Inversione. Quando si sente una inversione di carica che tende al contrasto ed all'opposto; 12. Contrasto. Quando vi è una netta contrapposizione energetica che può anche generare conflitto e sicuramente una forte tensione; 13. Esplosione. Quando si sente che proviene da una forte concentrazione che si libera istantaneamente e con forza; 14. Implosione. Il contrario; 15. Purificazione. Quando si alleggerisce, si fa sottile, si eleva; 16. Compressione. Quando è tenuta concentrata in un piccolo punto; 18. Salto o trasmutazione. Quando cambia radicalmente in un processo irreversibile.

Metodo Es.Te.Tra. Questo metodo è nato per stimolare il risveglio della coscienza umana attraverso il disegno e la pittura e far sorgere una nuova estetica che si basi sull'etica e la spiritualità ottenute grazie alla coerenza tra la pratica artistica e lo stile di vita. Il metodo Es.Te.Tra. è acronimo di Espressione Tecnica e Trascendenza. La didattica del metodo Es.Te.Tra. si basa su tre quaterne costruite sulla necessità di riacquisire un legame profondo e primordiale con la pittura come mezzo sacro di contatto con se stessi e l'universo (Espressione), di sviluppare adeguatamente il linguaggio e la tecnica di rappresentazione grafica e pittorica (Tecnica), per poi superare la superficialità dello stile e andare

oltre il saper fare sintetizzando un linguaggio personale, unico, universale e profondamente spirituale (Trascendenza).

Nuovo Umanesimo Universalista. Riportiamo i testi redatti da Silo nel *Dizionario del Nuovo Umanesimo*, in Opere Complete Voll. II.

Nuovo Umanesimo. I rappresentanti di questa corrente hanno fissato la loro posizione in rapporto al momento storico attuale. Per loro risulta imprescindibile l'elaborazione di un umanesimo che contribuisca al miglioramento della vita, che faccia fronte alla discriminazione, al fanatismo, allo sfruttamento e alla violenza. In un mondo che diventa globale a grande velocità e che mostra i sintomi dello scontro tra culture, etnie e regioni, propongono un umanesimo universalista, pluralista e convergente; in un mondo in cui si destrutturano i paesi, le istituzioni e le relazioni umane, sostengono un umanesimo capace di produrre la ricomposizione delle forze sociali; in un mondo in cui si sono perduti senso e direzione della vita, ribadiscono la necessità di un umanesimo adatto a creare una nuova atmosfera di riflessione, in cui non si oppongano in modo irriducibile il personale al sociale, il sociale al personale. I suoi espositori, interpreti e militanti aspirano ad un umanesimo creativo, non ad un umanesimo ripetitivo; un umanesimo che prendendo in considerazione i paradossi dell'epoca miri a risolverli.

Il Nuovo Umanesimo tende alla modifica dello schema di potere con lo scopo di trasformare la struttura sociale attuale che si indirizza verso un sistema chiuso (Vedi *Mondializzazione*) in cui predominano sempre più gli atteggiamenti pratici e i "valori" teorici dell'*Antiumanesimo* (vedi).

Umanesimo Universalista. Detto anche Nuovo Umanesimo. È caratterizzato dalla sottolineatura dell'*Atteggiamento umanista* (vedi). Questo atteggiamento non è una filosofia ma una prospettiva, una sensibilità e un modo di vivere il

rapporto con gli altri esseri umani. L'umanesimo universalista sostiene che in tutte le culture, nel loro miglior **Momento di creatività** (vedi), l'atteggiamento umanista pervade l'ambiente sociale. Vengono così ripudiate la discriminazione, le guerre e, in generale, la violenza. La libertà di idee e di credenze assume forte impulso e ciò incoraggia, a sua volta, la ricerca e la creatività nella scienza, nell'arte e nelle altre espressioni sociali. In ogni caso, l'umanesimo universalista propone un dialogo non astratto né istituzionale tra culture, ma l'accordo sui punti essenziali e la reciproca collaborazione tra rappresentanti di diverse culture, basandosi su "momenti" umanisti simmetrici (vedi **Momento umanista**). Il panorama generale delle idee dell'umanesimo universalista è delineato nel documento del movimento umanista (vedi **Umanista, documento**).

Percezione Sottile e Spazio di Percezione

Sottile. La Percezione Sottile si attua in uno stato di coscienza di sé, ovvero si è coscienti di ciò che si percepisce, come nello schema dello psichismo presente su **Autoliberazione** a pag. 116, si tratta di una appercezione. Ma in girando in questo circuito di presa di coscienza della relazione tra oggetto osservato, osservatore e di questa particolare distanza/vicinanza con mondo l'attenzione non si dirige alla descrizione lucida dei fenomeni, come un limpido stato di veglia, ma in qualche modo cerca in questi elementi osservati dei significati, in qualche modo li interroga, lasciandosi trasportare anche dell'intuizione e dal sospetto di un senso maggiore, sacro, trascendentale. Questo è un particolare stato di coscienza di sé dove si dirige l'attenzione verso dei contenuti nascosti.

Percezione Sottile e Spazio di Creazione.

Se il nostro operatore rapito dall'osservazione del mondo, avesse l'intenzione di fissare in qualche modo attraverso la pittura, il disegno, la fotografia o forse anche solo attraverso la scrittura, la bellezza che osserva dovrebbe

contemporaneamente alla contemplazione agire creativamente. Quando crea dentro lo SdPS mosso dal Desiderio Creativo, quello spazio si modifica ancora diventando Spazio di Creazione. L'operatore, quindi, non si limita a contemplare perché contemporaneamente crea un quadro e quindi vi è attenzione divisa: all'oggetto osservato e all'opera, cercando una certa corrispondenza tra i due e ai registri interiori della rappresentazione che si sovrappongono e si fondono con la percezione. Fa attenzione per farsi accompagnare, per farsi guidare, per essere rapito e non per descrivere. Fa attenzione a seguire il flusso del lavoro evitando divagazioni, allegorizzazioni, tensioni, e quant'altro che è estraneo al proposito creativo prefissato. Questo particolare stato di coscienza di sé si rivolge alla ricerca di contenuti nascosti e alla loro rivelazione attraverso l'arte figurativa. Se nella PS il mezzo prediletto è l'attenzione alla corrispondenza tra contenuti interiori e realtà osservata, nello SdC si aggiunge un terzo polo, l'opera, che situandosi come nella via di mezzo rende possibile la comunicazione ad altri esseri umani di quella esperienza del sacro.

Spazio Luce. Ciò che si considera vuoto o aria, è in realtà percepibile e riproducibile, anche se nessun maestro ci ha mai detto ciò, in quanto potrebbe sembrare assurdo. Per la nostra disciplina è invece un punto estetico e percettivo fondamentale. Alcuni tra gli autori più significativi per la "consistenza" palpabile e vibrante dello Spazio Luce, per citarne alcuni, sono Piero della Francesca e Domenico Veneziano nel periodo umanista, Jan Vermeer nel tardo barocco e William Turner a cavallo tra illuminismo e romanticismo.

Bibliografia generale

Nuovo Umanesimo

Silo: *Opere complete Vol. I*, Ed. Multimage, Firenze 2000 con particolare riferimento ai libri ivi contenuti *Contributi al Pensiero, Esperienze Guidate e Miti-radice Universali*.

Silo: *Opere complete Vol. II*, Ed. Multimage, Firenze 2003

Silo: *Il Messaggio*, Ed. Macro, Cesena 2008

Caballero Jose: *Morfologia. Segni, simboli e allegorie*; edito in spagnolo Ed. Antares, Madrid 1996; pubblicato in italiano nel 2003 sul sito www.morfologia.net a cura di Giovanni Liberti

Ammann Luis Alberto: *Autoliberazione*; Ed. Multimage, Firenze 2004

Van Doren H.: *Siloísmo. Dottrina, pratica, vocabolario*; in spagnolo, E-book, Santiago del Cile 1972

Testimonianze Artisti

Cézanne Paul: *Lettere*; Ed. SE, Milano 1985

Chagall Marc: *La mia vita*; Ed. SE, Milano 1998

Diderot Denis: *Saggi sulla pittura*; Ed. ABSCondità, Milano 2004

Delacroix Eugène: *Scritti sull'arte*, Ed. SE, Milano 2005

Kandinsky Vassily: *Punto, linea, superficie*; Ed. Adelphi, 1968

Kandinsky Vassily: *Lo spirituale nell'arte*; Ed. SE, Milano 2005

Klee Paul: *Teoria della forma e della figurazione*; Ed Feltrinelli, 1959

Rousseau Jean-Jacques: *Scritti sulle Arti*; Ed. CLUEB, 1998

Mark Franz: *La seconda vista*; Ed. SE, Milano 1999

Monet Claude: *Mon Historie, pensieri e testimonianze*; Ed. Abscondita, Milano 2009

Renoir Pierr-Auguste: *Letter e scritti*; Ed. ABSCondità, Milano 2001

Kandinsky Vassily: *Sguardi sul passato*; Ed. SE, Milano 1999

Van Gogh Vincent: *Lettere a Theo*; Editore Guanda, Parma 2009

Saggi

Cameron Julia: *La via dell'artista*; Ed. Longanesi & C., Milano 1998

Edwards Betty: *Disegnare ascoltando l'artista che è in noi*; Ed. Longanesi & C., Milano 197

Edwards Betty: *Disegnare con la parte destra del Cervello*; Ed. Longanesi & C., Milano 1981

Ernst Bruno: *Lo specchio magico di M. C. Escher*; Ed. Taschen 1990

Florenskij Pavel A.: *La prospettiva rovesciata ed altri scritti sull'arte*; Ed. Gangemi, 1990

Florenskij Pavel: *Le porte Regali. Saggio sull'icona*; Ed. Adelphi, Milano 1977

Florenskij Pavel: *Lo spazio e il tempo nell'arte*; Ed. Adelphi, Milano 1995

Gombrich Ernst. H.: *Arte e illusione*; Ed. Einaudi, 1965

Herrigel Eugen: *Lo zen e il tiro con l'arco*; Ed. Adelphi, Milano 1975

Huxley Aldous: *Le porte della percezione-Paradiso e inferno*, Oscar Mondadori 2002

Maffei Lamberto e Fiorentini Adriana: *Arte e Cervello*; Zanichelli
Merleau-Ponty Maurice: *Locchio e lo spirito*, 1ª Ed. Ed. SE, Milano 1989
Pierantoni Ruggero: *Locchio e l'idea. Fisiologia e storia della visione*; Ed. Bollati Boringhieri, Torino 1981
Rilke Rainer Maria: *Lettere ad un giovane poeta*, Ed. Adelphi, Milano 1980
Sabatini Angelo G., Ianneo Francesco: *Le Nuove frontiere della mente*; Ed. TEN, Roma 1996
Steiner Rudolf: *L'Essenza dei Colori*; Ed. Antroposofica, 1ª Ed. 1977, Milano 2003
Warburton Nigel: *La questione dell'Arte*; Ed. Einaudi, 2004
Zeki Semir: *La visione dall'interno. Arte e cervello*; Ed. Bollati Boringhieri, 2003

Testi e studi dello stesso autore

Spinicchia Giovanni e Casu Simone; *Impara a Disegnare col metodo V.E.R.A.D.I.* (Vedere, Ragionare, Disegnare); Ed. Macro, Cesena 2009
Casu Simone e Liberti Giovanni: *Lezioni di Psicologia e Morfologia dell'Immagine*; corsi di formazione, pubblicati sul sito www.morfologia.net
Violenza e Nonviolenza nell'Arte, E-book, Quaderni di Arte Trascendentale, Attigliano 2009
La funzione dell'Arte per la crescita e il benessere della società, E-book, Quaderni di Arte Trascendentale, Attigliano 2010
Etica ed Estetica, E-book, Quaderni di Arte Trascendentale, Attigliano 2010
Perché ho rinunciato al Disegno, E-book, Quaderni di Arte Trascendentale, Attigliano 2012
La spiritualità nell'Arte Trascendentale, E-book, Quaderni di Arte Trascendentale, Attigliano 2013
Metodo ES.TE.TRA., E-book, Quaderni di Arte Trascendentale, Attigliano 2013
Il Trattato di Pittura di Leonardo Da Vinci. Tradotto per tutti in italiano moderno, E-book, Ed. Macro, Cesena 2013
Dall'Autocensura alla Liberta Interiore, E-book, Attigliano 2014
Percezione Sottile, E-book, Quaderni di Arte Trascendentale, Attigliano 2014
Da grande avrei voluto fare l'artista: pregiudizi e luoghi comuni sul mestiere dell'arte, E-book, Quaderni di Arte Trascendentale, Attigliano 2015

Siti

www.estetra.org
www.veradi.eu
www.desideriocrea.org
www.morfologia.net
www.trattatodellapitturadavinci.eu



L'autore

Simone Casu. Studioso dei processi creativi nell'arte, insegnante di tecniche di apprendimento basate sull'auto-educazione.

Da oltre vent'anni si adopera per la diffusione e costruzione interiore e sociale del Nuovo Umanesimo Universalista attraverso l'azione sociale, la meditazione e lo sviluppo personale.



ES.TE.TRA.
istituto di arte
trascendentale

L'Istituto Internazionale di Arte Trascendentale prende nome dall'acronimo della sua metodologia didattica: ESpressione TECNica TRAscendenza ES.TE.TRA.

Si occupa della ricerca e lo sviluppo dei contenuti spirituali dell'arte e nell'arte. Opera a livello nazionale e internazionale all'interno della corrente di pensiero e filosofia di vita del **Nuovo Umanesimo Universalista** fondato da Mario Rodriguez Cobs, noto come Silo.

La sua spiritualità si ispira al *Il Messaggio di Silo* che si esprime in tutto il mondo ed in particolare nei tanti **Parchi di Studio e Riflessione** edificati in vari angoli del pianeta.

Le sue proposte sono soprattutto educative e si rivolge ad artisti e diplomati in materie artistiche. Vi sono anche molte attività aperte a principianti e a agli amanti dell'arte.

L'istituto, in costante fase di sviluppo, è operativo dal 2005 e ha istituito diversi seminari ed un corso annuale. Attualmente solo in Italia e nei paesi di lingua spagnola.



La Sala di meditazione, nel Parco di Studi e Riflessione di Attigliano in Umbria, Terni (www.parcoattigliano.it).

In questo studio bibliografico e di campo vogliamo rimarcare l'importanza del proposito creativo del pittore e dell'artista in generale, nella percezione della realtà.

L'interesse è di riscattare modalità di ispirazione della coscienza nell'osservazione del vero e del mondo, in particolare nella copia disegnata o dipinta. La nostra tesi è che attraverso una particolare forma di percezione, che definiamo sottile, si possa entrare in uno stato, o meglio una struttura di Coscienza Ispirata.

Nelle teorie della percezione, non viene quasi mai presa in considerazione l'intenzionalità dell'artista e si parla di percezione come fatto oggettivo, fisiologico o psicologico, per noi ciò che si impone nella percezione è sempre l'azione strutturatrice della coscienza, che nella percezione dell'artista si fa evidente e tangibile.

Questa percezione alterata, che definiamo Percezione Sottile (PS), è fondamentale per alcuni artisti che usano la realtà copiata come referente per le proprie opere. È il loro guardare in un certo modo che innesca l'ispirazione. L'osservazione del mondo in questa speciale modalità è quindi la principale via di entrata agli stati di ispirazione.