

PROF. VITTORIO SGARBI

Via Ercole Rosa 21 – 62027 San Severino Marche (MC)

Roma, 29 Giugno 2023

Barbara Pratesi, il corpo del colore

C'è una scoperta che meno di altre viene riconosciuta all'Impressionismo, malgrado sia stata di cruciale importanza per gli sviluppi del linguaggio artistico che ha determinato. Prima dell'Impressionismo l'idea stessa della *mimèsis*, l'imitazione della natura che è stata lo scopo primario dell'arte greco-romana, prevedeva che in pittura il colore, partecipando di una simulazione di mondo espressa in termini di visualità bidimensionale, dovesse annullare quanto più possibile il suo stato di materia dotata di una fisicità volumetrica. Per questa ragione, una volta ottenute le polveri coloranti dai minerali o dai materiali organici da cui si ricavavano, le si diluiva in modo che potessero aderire in maniera ottimale al supporto piatto su cui venivano stese per poi attendere che asciugassero. E siccome più la pennellata era liquida e poco consistente, più asciugava prima e meglio, poteva capitare, a seconda dell'importanza delle parti da dipingere, che il colore venisse steso anche per una decina di velature successive sull'asciugatura precedente, come più di tutti insegnano a fare i fiamminghi quattrocenteschi, conferendo alla pittura quel particolare digradare cromatico che siamo soliti notare, per esempio, nelle fasce di cielo comprese fra i livelli più alti e l'orizzonte o nella resa delle diverse consistenze ed esposizioni alla luce degli incarnati. Ci sono state però delle eccezioni alla regola aurea, qualcuna clamorosa come il Tiziano quasi novantenne del *Supplizio di Marsia* oggi a Kroměříž, quando il pittore più famoso del mondo che tutto poteva permettersi di fare passando comunque come un genio, afflitto da problemi agli occhi che gli rendevano impossibile la vista anche a poca distanza, rappresenta il delirio dell'orgia sadica ai danni dell'incauto sfidante di Apollo attraverso una sorta di grande colata di cera in fase di progressivo scioglimento, con tutta la fisicità tattile di cui un colore così concepito può essere dotato. Mancasse la vernice ad appianare il tutto sotto lo strato di trasparente, quella pittura avrebbe probabilmente lo spessore di un bassorilievo giocato su sporgenze di qualche millimetro. Non è un caso che al Tiziano maturo, visto come modello di espressività innovativa che era rimasta straordinariamente attuale anche all'inizio della civiltà industriale, guardi Manet e sulla sua scia tutti gli impressionisti che chiedono ai maestri esposti al Louvre una chiave di continuità col passato con cui legittimare la rivoluzione linguistica che vogliono attuare. In questa rivoluzione, a compensare una pittura altrimenti intesa come puro problema della visione, c'è anche spazio per la fisicità

tattile di un colore che la produzione seriale mette a disposizione degli artisti in maniera del tutto diversa da come si faceva in antico, non più polvere da ricavare pazientemente per poi essere diluita, ma pasta ottenuta da procedimento chimico che è già pronta per essere disposta sulla tela. E' la fisicità di questo nuovo tipo di colore prima ancora che le sue caratteristiche ottiche, visivamente intensificate rispetto a quanto si poteva ricavare dalle polveri di una volta, a essere sfruttata a dovere dal Monet di *Impression, soleil levant* per elaborare un'immagine che nel momento stesso in cui si offre come visione finalizzata a un certo tipo di espressione non rinnega più la materialità dello strumento cromatico di cui si serve, al punto che quella visione altrimenti eterea come la nebbia che rappresenta finisce per conseguire, nella dialettica fra la planarità del supporto e la tridimensionalità del colore su di esso apposto, quello che sarebbe lecito definire un corpo, perfettamente avvertibile al tatto se a fare oggi una cosa del genere al Museo Marmottan dove l'opera si trova non si rischiasse l'arresto. Non è questa la sede per ripercorrere tutta la strada che l'espressività del colore in quanto volume ha battuto da Monet in avanti (potrebbero bastare ad evocarla solo tre nomi, Van Gogh, Soutine e Pollock, ma ne ricorderei uno meno noto dei loro, eppure eccezionalmente importante sotto questo versante, Mario Cavaglieri, i colori a rilievo del quale arrivavano già negli anni Dieci del secolo scorso al centimetro di spessore). Mi limito a indicare uno dei punti di arrivo più eclatanti di questo percorso che in buona parte corrisponde anche a quello della modernità artistica novecentesca così come normalmente la intendiamo: il sostanziale dissolvimento, nella comune adozione della tipologia a rilievo, di ogni tradizionale divisione fra pittura e scultura sulla base della sola dimensione spaziale, sancita per certi versi dallo Spazialismo di Fontana, già perfettamente concettuale nel suo darsi come riflessione esemplificata in un oggetto, e per altri totalmente diversi da quelli appena indicati, con una nuova consapevolezza espressiva del *ready made* di eredità cubista e dadaista, dal materismo di Burri.

Quando quindi ci troviamo a che fare con opere di Barbara Pratesi che rientrano a pieno titolo nella categoria "a rilievo" prima individuata e volessimo considerarle secondo un piglio critico che sia sufficientemente attrezzato, dovremmo innanzitutto prendere atto del fatto che sono odierne declinazioni di una storia dell'arte come quella che ho sintetizzato fino a poche righe fa. Il rilievo, nelle creazioni della Pratesi, pare essere la condizione fisica di concomitanza sinestetica fra due sensi, la vista e il tatto, che stabilisce fra di essi una relazione vincolante di interdipendenza, come se tutto ciò che fosse offerto all'una non potrebbe che essere offerto anche all'altro, e viceversa. Dunque si vede per toccare, prendendo alla lettera quanto proporrebbe la Pratesi in chiave estetica? Non per forza, l'arte è, non meno che fatto fisico, anche la sublimazione di quello stato, quindi metasensorialità, discorso che parte dalla mente e che a essa si rivolge prima di ogni altro destinatario, altrimenti finirebbe per essere un'incessante, frustrante, sadica negazione del godimento sensoriale. L'importante è prendere consapevolezza del fatto che la vista, nei meccanismi percettivi provocati dalla Pratesi come se fossero trappole benigne, è sempre una promessa di esperienza tattile, ogni volta che vediamo una sua opera a rilievo dobbiamo avere l'impressione di avvertirla anche nei nostri polpastrelli, immaginando la sensazione di leggero brivido che ci farebbe se li scorressimo dolcemente lungo le sue superfici agitate e rugose.

Immaginare, eccolo il centro permanente della gravità artistica. Sarebbe interessante, per la regola della reciprocità prima ipotizzata, verificare anche l'efficacia del processo contrario, ovvero se a toccare i rilievi della Pratesi a occhi bendati si possa immaginare quello che la vista non vedrebbe. Improbabile. Perché la Pratesi lavora di fino anche quando maneggia il grezzo, punta a reificare nel concreto di una materia che connota cromaticamente e plasticamente in maniera imprevedibile rispetto a una certa ordinarietà del mondo cui siamo abituati atmosfere di natura e di sentimento che all'origine sarebbero impalpabili, inafferrabili, al limite dell'intraducibilità espressiva. Ci accorgiamo, allora, che la reciprocità sinestetica è un'illusione, si tocca non per vedere, ma per aggiungere vista a vista, per fare in modo, cioè, che gli occhi, occhi della mente, beninteso, acquisiscano anche la capacità di toccare. E' un *training* continuo, incalzante, quello a cui ci sottopone la Pratesi, un corso di apprendimento dal quale non ci si può sottrarre, pena l'impoverimento delle nostre facoltà di comprendonio spirituale. E ci si può sorprendere, nel percorrere le diverse declinazioni liriche che la Pratesi congegnava quando si propone di dare corpo tattile al colore, un colore che tenderebbe al puro primordiale del tramonto, della notte, del fuoco, dell'oro, come se si richiamasse a un idealismo metafisico di stampo platonico, ma che poi si estrinseca fisicamente secondo l'infinita, affascinante variabilità dell'impuro, dell'irregolare, dell'imperfetto, attraverso la successione di digradamenti da tono a tono che coincidono con solidificazioni ora cretose, ora schiumose, ora pulviscolari, che finiamo per sentire addosso con la stessa spontaneità di una malattia della pelle, oppure di stesure tendenzialmente più planari nelle quali gli spessori si alzano in modo piuttosto prodigioso come sbalzi tenuti al minimo grado, che tutta questa autosufficienza della forma calatasi in materia o, se si preferisce, della materia calatasi in forma artistica senta ancora il bisogno di fare riferimento diretto alla vecchia, cara natura *naturans* del Romanticismo, quasi che le uccisioni del chiaro di luna di futuristica memoria a nulla siano servite se non a fare chiasso momentaneo. In realtà, con buona pace di Marinetti e di tutti coloro che dopo di lui hanno vanamente inteso fare *tabula rasa* di ciò che li ha preceduti, non esiste alcuna contraddizione fra la modernità dell'esprimersi della Pratesi, figlia, come si è detto, di una precisa storia ormai ampiamente metabolizzata, ma ancora assolutamente attuale, e il bisogno di confrontarsi con una questione che si riconosce alla base della nascita dell'arte come bisogno interiore dell'individuo: il rapporto psicologico che l'uomo instaura con la natura, da essere che medita sull'importanza capitale che ha il suo sentirsi partecipe o meno delle cose della Grande Madre. Finché tale questione, in mancanza di soluzioni certe e definitive, rimarrà aperta, la Pratesi avrà tutto il diritto di continuare a fare arte perseguendo un naturalismo di ispirazione romantica. Perché il Romanticismo, non ce ne fossimo ancora accorti, non è una parentesi legata al passato, è uno stato perenne dell'anima.

