

PER NICOLA PEDONE

doi: 10.54103/mde.i13.1.32212

FILOSOFIA E PITTURA. INDAGINE SUL CONFINE DI DIFFERENZA E DIFFICOLTÀ TRA PERCEZIONE ESTETICA E RAPPRESENTAZIONE*

Nicola Vitale

ABSTRACT IT

La pittura è, tra le arti, caratterizzata da un'evidenza della rappresentazione, per cui il discorso filosofico è indotto a parlare di "ciò che si vede", frequentemente dimenticando quella parte sensibile di trasfigurazione ritmica dell'immagine, essenziale nella musica e più facilmente rilevabile nelle arti che si sviluppano nel tempo. Nella pittura, arte sincronica, si manifesta al massimo grado il limite di difficoltà del rapporto tra esperienza estetica e discorso, difficoltà che sarà interessante indagare dalle origini della filosofia fino alla modernità.

Parole chiave: Pittura, filosofia, disegno, figura, scultura, astrazione, Platone, Aristotele, Nietzsche, Schopenhauer, Merleau-Ponty, Heidegger, Nicea, San Tommaso d'Aquino, metafisica

PHILOSOPHY AND PAINTING. AN EXPLORATION OF THE BOUNDARY BETWEEN DIFFERENCE AND DIFFICULTY IN AESTHETIC PERCEPTION AND REPRESENTATION

ABSTRACT EN

Among the arts, painting is characterized by a distinct emphasis on representation, which leads philosophical discourse to speak of "what is seen", frequently forgetting the perceptible rhythmic transfiguration of the image, essential in music and more easily discernible in the arts that develop over time. In painting, a synchronic art, the difficulty of the relationship between aesthetic experience and discourse is most evident, a difficulty that will be interesting to explore from the origins of philosophy to the modern era.

Keywords: Painting, philosophy, drawing, figure, sculpture, abstraction, Plato, Aristotle, Nietzsche, Schopenhauer, Merleau-Ponty, Heidegger, Nicea, St. Thomas Aquinas, metaphysics

* Saggio tratto da una lezione tenutasi dall'Autore il 26 marzo 2026 all'Università Cattolica del Sacro Cuore, per il corso di Laurea Magistrale in Filosofia: Filosofia dell'esperienza estetica (2 sem.) Cattedra Prof. R. Diodato.



La filosofia, sin dagli inizi, ha posto a tema una riflessione sull'arte visiva e in particolare sulla pittura, argomento trattato in modi anche molto diversi, permane tuttavia una costante difficoltà di cogliere oltre l'evidenza della rappresentazione il substrato di sensibilità formale, portando frequentemente ad aporie e contraddizioni.

Ma quando la filosofia si avvicina all'arte con più giusta misura, senza imporre categorie rigide, è a volte in grado di rendere più coscienti, potenziando la nostra sensibilità.

Platone, nel X libro de *La Repubblica*, critica l'arte figurativa del suo tempo, arte naturalistica del periodo tardo classico. Vede l'aspetto mimetico fallace, supponendo che il pittore non copi la vera realtà, le idee, ma la realtà sensibile, che è già una copia difettosa delle idee, e dunque, facendo "una copia di una copia", si allontana di tre gradi dall'essenza. Da qui l'idea di falsità dell'arte.¹

È il primo fraintendimento da parte di Platone che vuole cogliere l'essenza dell'arte come necessariamente legata all'idea, che pur non essendo una rappresentazione, in quanto realtà eterna e immutabile, nella mente umana non può che presentarsi con un concetto o un'immagine, assumendo il carattere di essenza determinata, che subirà critiche lungo i secoli, che si protraggono fino al relativismo contemporaneo.²

Ma i pittori dell'epoca, come Apelle,³ e gli scultori come Prassitele, Lisippo, Skopas, come anche i precedenti Mirone, Policeto, Fidia, non erano così ingenui come suppone Platone, da pensare che copiando pedissequamente una cosa, si potesse realizzare un'opera di qualità essenziale. Infatti erano diffusi i canoni antropometrici: modelli proporzionali matematici, funzionali ad avvicinarsi a quella perfezione della forma che caratterizza l'idea a cui si riferisce Platone.

Ma l'arte andava anche oltre, modulando quell'aspetto sensibile che gli artisti chiamavano "euritmia",⁴ un correttivo ottico di sensibilità formale, perfezione ritmica che dava vitalità astratta alla figura, in una sorta di spontanea armonizzazione visiva. La compresenza di questi fattori opposti, naturalismo e ritmo, costituisce quel momento straordinario che caratterizza l'arte classica, come quella rinascimentale, che in questo senso rivelano una profonda analogia. Sono opposti in quanto, se seguiamo gli accidenti della forma naturale, non è possibile seguire, se non limitatamente, le esigenze ritmiche che richiedono una semplificazione astratta e ge-

¹ Platone, *La Repubblica*, tr. it. E. Turolla, 2 voll., Rizzoli, Milano 1953, Libro X, 596e – 597e.

² La filosofia platonica in origine aveva in sé una disciplina iniziatica finalizzata attraverso un lungo iter esoterico, alla reminiscenza dell'idea. Disciplina ereditata dalla scuola pitagorica, che a sua volta ne aveva ereditato l'essenza dall'orfismo.

³ Apelle è stato uno dei pittori più celebrati dell'antichità, citato dai maggiori cronisti dall'epoca. Non è rimasta tuttavia alcuna testimonianza concreta della sua opera.

⁴ Panofsky riporta il concetto classico di *euritmia*, secondo la concezione di Vitruvio: «essa deriva da quei "correttivi ottici" che, aumentando o diminuendo le dimensioni che sarebbero corrette da un punto di vista oggettivo, neutralizzano le alterazioni soggettive dell'opera d'arte. Donde, secondo Vitruvio, l'*eurhythmia* consiste in una «*venusta species commodusque aspectus*»; essa è la qualità distintiva di ciò che Philo Mechanicus chiama «ciò che appare grato e euritmico al senso della vista». E. Panofsky, *Il significato delle arti visive*, tr. it. R. Federici, Einaudi, Torino 1962, p. 73.

ometrizzante, come vediamo ad esempio nell'arte greca arcaica e in tutte le forme espressive simboliche.

I bronzi di Riace, quando sono comparsi dal mare, hanno suscitato grande interesse e meraviglia, proprio per quel connubio straordinario, tra una fisionomia realistica, idealmente proporzionata e contemporaneamente una "febbre" ritmica che vitalizza le forme dall'interno.

Dunque in questo senso l'essenza che, sfidando tutti gli equivoci contemporanei su questa parola, potremmo appellare col suo nome: il "bello", non consisteva nella realizzazione formale dell'idea come avrebbe voluto Platone, che lo vedeva nelle figure geometriche,⁵ ma in una convergenza di fattori sensibili, ideali o logici che si risolvono nella coordinazione di una complessità.

Proprio tale attitudine all'oggettivazione che caratterizza la nostra cultura sin dalle origini, costruirà il limite di difficoltà di cogliere nell'arte la sua essenza autentica, legata più propriamente all'esperienza concreta dell'arte.

Infatti anche Aristotele, più vicino agli artisti dell'epoca, vede l'arte, oltre che come farmaco, sfogo delle pulsioni estreme, come il risplendere della verità delle cose attraverso un'imitazione ordinata e perfezionata, costituendo un sapere superiore.

L'essenza dell'arte rimane dunque legata, anche per Aristotele, alla rappresentazione, pur come idea immanente. Una rappresentazione che toccando l'essenza si illumina. Ma sappiamo che per Aristotele l'essenza coincide con la forma, quale struttura intellegibile della sostanza.

Il tema della luce come manifestazione dell'essenza intellegibile è comune nell'antichità. Già Platone vede l'Idea del Bene nel sole e il suo manifestarsi tramite la luce. All'uscita dalla caverna, la visione del mondo delle idee, è abbagliante.⁶ Ma se in Platone questa luminosità è trascendente, in Aristotele è immanente, tuttavia in entrambi i filosofi si rivela nella sfera noetica: è l'intelletto che coglie questo splendore metafisico, l'intelligibile.

Successivamente, nell'epoca ellenistica (IV Sec a.C.), questa tendenza alla oggettivazione della rappresentazione, ormai estenuata nell'arte visiva, fa perdere quella sensibilità profonda che abbiamo individuato nelle potenzialità ritmiche. Qui possiamo dare ragione a Platone: l'arte visiva tardo ellenistica passa da una concezione estetica, sensibile, a una concezione etica e psicologica. La mimesi spogliata dei fattori ritmici, diventa struttura di un simulacro.

Ma l'estenuazione di un principio porta il più delle volte a un capovolgimento fertile nell'opposto. Infatti nel medioevo abbiamo un cambiamento radicale, per cui si abbandona il naturalismo. Sembra che gli artisti abbiano disimparato a dise-

⁵ Nel *Filebo* Platone vede il bello visivo esclusivamente nelle figure geometriche "disegnate con la riga, la squadra e il compasso". L'idea si manifesta visivamente nella geometria.

Platone, *Filebo*, a c. di G. Cambiano, in *Dialoghi filosofici*, vol. 2, Utet, Torino, 1981, p. 546.

⁶ Platone, *La Repubblica*, cit., Libro VII, 514a-520a.

gnare, si tratta invece di un cambio di paradigma, che influisce su ogni aspetto della conoscenza come sulla percezione. Il cristianesimo cerca nell'immagine spiritualità e trascendenza, privilegiando una rappresentazione simbolica, potenziata ontologicamente proprio dallo splendore dell'immagine, come luce divina. Nelle icone abbiamo, da una parte il simbolismo, con implicazioni teologiche, dall'altra entrano in gioco sensibilità e percezione: semplificazioni ritmiche astraenti, l'utilizzo dell'oro, la vivacità del colore, armonizzato in combinazioni di grande efficacia.

Elio Franzini scrive a questo proposito:

Le opere d'arte, già lo insegnava Merleau-Ponty, non sono soltanto una questione di cultura. Di fronte a ciascuna opera si verifica comunque, come nel finale dell'*Andrej Rublëv* di Tarkovskij, un passaggio dal bianco e nero al colore:⁷ di fronte ad essa si rimane *muti* perché è apparso, alla nostra vista, al nostro tatto, alla nostra sintesi corporea, un *evento* che, pur nella sua visibilità, non si esaurisce in essa e non può venire riportato alla chiarezza e alla distinzione della parola. [...] In questo orizzonte di "differenza", rimanere muti [...] è *interrogazione sul senso*, dove cioè il guardare è anche volontà di afferrare ciò che non si esaurisce nell'immagine visibile: è la capacità dell'opera di oltrepassare i limiti illusionistici dell'immagine verso ciò che la tradizione del discorso filosofico sulla pittura a partire dal II Concilio di Nicea chiama "l'invisibile".⁸

Nel Secondo Concilio di Nicea si discutono, secondo i criteri della filosofia patristica, le problematiche suscitate dalla adorazione delle Icone, nel contrasto tra iconoclasti e iconofili (o iconoduli), dunque un Concilio dedicato prevalentemente alla pittura, che vede al centro del discorso proprio quello "splendore", che viene chiamato "l'invisibile", essenza stessa dell'arte bizantina.

Se gli iconoclasti esigono il rispetto dell'antico secondo comandamento, che vieta la rappresentazione della divinità, gli iconofili sostengono che se Dio si è incarnato e fatto uomo, la sua rappresentazione e la venerazione delle immagini (e non l'adorazione) non è solo legittima, ma necessaria a tale testimonianza.⁹ Ciò porta a una reinterpretazione del secondo comandamento: "Non ti farai idolo né immagine alcuna di ciò che è lassù nel cielo né di ciò che è quaggiù sulla terra, né di ciò che è nelle acque o sotto la terra". Tuttavia è innegabile che tale precetto imponga il divieto di qualsiasi rappresentazione, probabilmente motivo della sua cancellazione.¹⁰

⁷ Il film di Tarkowskij *Andrej Rublëv*, è girato interamente in bianco e nero, solo nella scena finale, nella quale sono ripresi cavalli selvaggi sotto la pioggia, l'immagine mostra un inaspettato cromatismo, evidenziando simbolicamente la fine di una crisi esistenziale e spirituale del monaco pittore protagonista, dopo anni di silenzio e rifiuto della pittura.

⁸ E. Franzini, pref. a N. Vitale, *La Solarità nella pittura. Da Hopper alle nuove generazioni*, Mimesis, Sesto S. Giovanni, 2014, pp. 7, 8.

⁹ Nel II Concilio di Nicea (787 d. C.) furono largamente impiegati testi della tradizione patristica di Giovanni Crisostomo, Basilio Magno e Gregorio di Nissa; ma fu il pensiero di Giovanni Damasceno (675-749) a fornire gli strumenti speculativi per giustificare il culto delle immagini mediate il mistero della incarnazione di Cristo.

¹⁰ La Chiesa giustifica l'elisione del secondo comandamento, affermandone l'accorpamento al primo dei precetti biblici.

L'icona è una finestra aperta sull'assoluto, sul mondo trascendente. Il fine non è la rappresentazione della figura umana, ma la sua trasfigurazione nell'invisibile, che si manifesta come splendore. Dunque la fattura dell'icona va oltre la semplice pittura: è un processo complesso, finalizzato innanzitutto a cogliere e concentrare quello splendore come essenza divina.

È interessante osservare queste questioni dal punto di vista tecnico, una tecnica che ha sempre un coinvolgimento spirituale, che Pavel Florenskij cercherà di cogliere in un saggio memorabile sull'icona, pubblicato nel 1978 col titolo *Le porte regali*.

[...] tutti questi e simili caratteri della superficie dell'opera, come l'estensione, la fermezza, si comunicano alla fattura dell'opera e creano i loro equivalenti *dinamici*, cioè da latenti, passivi, immobili, si trasformano in sorgenti di forza e penetrano nell'ambiente circostante. Come il polo di forza invisibile del magnete diventa visibile per mezzo della limatura di ferro, così la struttura statica della superficie si manifesta dinamicamente mediante il colore sparso sulla superficie stessa, e quanto più perfetta è l'opera d'arte figurativa, tanto più è evidente questo manifestarsi.¹¹

“L'estensione e la fermezza”, ciò che è determinato e statico nell'immagine, legato alla rappresentazione, si trasforma in “sorgenti di forza” che penetrano nell'ambiente circostante; sono irradiani: “il magnetismo invisibile diventa visibile grazie alla limatura di ferro”, ordinata e disposta dalla forza magnetica.

Per Florenskij il colore, nelle sue relazioni sensibili, sarebbe in grado di mettere in vibrazione le superfici e dinamizzare i contorni, “sbloccando” l'immagine per renderla irradiante.

Ma proviamo ad andare oltre in questa analisi tecnica.

Rudolf Arnheim, studioso della Gestalt (psicologia della forma), indagando il funzionamento dei pattern visivi, scrive in *Arte e percezione visiva*:

Qualsiasi linea che venga disegnata sopra un foglio di carta, o la più semplice forma che venga modellata in un pezzo di creta, è come un sasso gettato in uno stagno. Rompe lo stato di riposo, mobilita lo spazio. L'atto del vedere è la percezione di un'azione.¹²

Oggi che la scienza è arrivata a toccare fenomeni così sottili, sappiamo che si tratta di un processo ondulatorio, una vibrazione del campo visivo che si dilata in onde luminose dalle forme con un particolare cromatismo e, incrociando onde prodotte da altre forme, genera un fenomeno fisico chiamato *interferenza*, che può assumere diverse caratteristiche: *costruttiva* o *distruttiva*, per cui nel primo caso le onde, incontrandosi si sommano, potenziandosi, nel secondo, si annullano.

È l'effetto immediato sulla percezione del ritmo visivo, ambito in cui si sviluppa il limite percettivo di difficoltà della pittura rispetto alle altre arti, dove invece il ritmo è percepibile in una scansione temporale. Ad esempio, nella poesia, l'unità tra

¹¹ P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Adelphi, Milano 1976, pp.185,186.

¹² R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*; tr. it. G. Dorflès, Feltrinelli, Milano 1962, 1971, p. 16.

i significati delle parole e l'intensità ritmica è del tutto evidente, in particolare nel canto lirico. Nella pittura, quella percezione è sovrastata dalla rappresentazione, che risulta più evidente e statica, per cui occorre una sensibilità particolare e coltivata per rilevare in tale contesto l'effetto del ritmo.

John Dewey, in *Arte come esperienza*, scrive:

La negazione del ritmo a dipinti, edifici e statue, o la tesi che esso si ritrovi in loro soltanto metaforicamente, si adagia sull'ignoranza della natura intrinseca di ogni percezione.

[...] Poiché il ritmo è uno schema universale di esistenza, che sta alla base di ogni realizzazione di ordine nel mutamento, esso pervade tutte le arti.¹³

Ma, al di là della pittura e scultura, dove tale percezione è perfezionata ed essenzializzata, si tratta per noi di un'esperienza consueta. Ad esempio, quando ordiniamo gli oggetti della quotidianità: apparecchiando la tavola, disponendo i mobili, abbinando capi di abbigliamento. Da una parte percepiamo il genere di ciò che trattiamo, il carattere, la forma oggettiva, il significato, il *brand*, dall'altra l'armonia visiva, lo "stanno bene insieme", dunque vi è una differenza di sguardo sull'oggetto.

È un modo diverso di percepire, ma anche di pensare le cose: Arnheim ha rivoluzionato l'idea che il pensiero sia solo legato ai significati, studiando l'interazionalità nei *pattern* percettivi. Merleau-Ponty fenomenologo, col concetto di "corpo proprio"¹⁴ orienta la sua ricerca in direzione analoga di un pensiero corporeo preconcettuale, tra comprensione incarnata e intenzionalità motoria. Oggi le teorie scientifiche di unità tra mente, corpo e ambiente, stanno confermando, in modo sempre più esplicito la relazione pulsionale come fondamento stesso della coscienza, ricerche avviate già lungo il Novecento, come ad esempio la teorizzazione di *spinte motivazionali biologiche* del neurofisiologo russo Sudakov.¹⁵

Ma già un secolo fa Florenskij, parlando della pratica dell'iconografo, scriveva:

Acuta è la mente che risiede nelle dita e nella mano dell'artista, questa mente acuta capisce, senza bisogno dell'intelligenza di testa, l'essenza di tutti questi rapporti di forza della superficie della rappresentazione, e penetra a fondo queste essenze, riconoscendo, se il materiale fu scelto come si deve, in esse e nel loro corrispettivo problema stilistico, una particolare struttura spirituale [...].

Avendo penetrato la struttura della superficie, l'intelligenza manuale la manifesta nella fattura del suo tocco. Perciò tutta la concezione dell'artista è stilisticamente conforme al materiale; e se non è conforme, è predestinata a esserlo dalla natura delle cose, quando con l'intelligenza delle dita l'artista identificata la superficie, viene escludendo come sconveniente tutto ciò che ad esso è estraneo.¹⁶

¹³ J. Dewey, *Arte come esperienza e altri scritti*, tr. it. C. Maltese, La nuova Italia Editrice, Scandicci 1995, p. 203.

¹⁴ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della Percezione*, tr. it. A. Bionni, Bompiani, Milano 2003, pp. 135 e sgg.

¹⁵ Sudakov, K. V., *Le motivazioni biologiche*, a c. di R. Venturini e M. Lombardo Radice, tr. it. J.B. Burza e C. Masetti, Giunti G. Barbera, Firenze 1976.

¹⁶ P. Florenskij, *Le Porte Regali*, tr. it. E. Zolla, Adelphi, Milano 1977, pp. 79, 80.

La “tornitura” unificante dell’immagine, il così detto “tocco” che, Henri Focillon in *Elogio della mano* descrive quale: “[...] strumento che sveglia la forma nella materia”¹⁷, è un atto espressivo di straordinaria polivalenza, unendo diversi fattori percettivi e cognitivi che costituiscono la parte più sensibile della pratica artistica.

L’intelligenza delle dita è diversa dall’intelligenza “di testa” (razionale) che cerca l’idea nella forma, la proporzione geometrica, il carattere figurativo, il significato, ma, come sottolinea Florenskij, c’è un nesso tra questa determinazione e la fluidità vibrante dell’immagine. Quasi la forma, intesa staticamente, possa liberarsi nello splendore radiante, proprio attraverso la ritmicità del tocco, instaurando una relazione con l’insieme e con l’ambiente.

La Scolastica

Tornando alla storia medievale, vediamo come si svilupperanno queste questioni così rilevanti. Dopo il II Concilio di Nicea, la riflessione estetica continua in quel connubio tra cristianesimo e razionalismo greco su cui si fonda non solo la costruzione teologica, ma la nostra stessa cultura. Alla filosofia Patristica, segue nel IX sec. la Scolastica, in cui prevale il pensiero di Aristotele.¹⁸

La riflessione estetica è orientata verso quanto gli artisti dell’epoca stavano realizzando, che evidenzia una sempre maggiore vivacità del colore, in grande ricchezza e complessità stilistica in cui si contaminano il bizantino, il romanico e il gotico.

Umberto Eco scrive ne *Il problema estetico in Tommaso d’Aquino*:

[...] se pittura e costume manifestavano la ricca sensibilità cromatica di cui si è detto, il pensiero teorico, quando la tematizzava, registrava una contraddizione. [...] Tra le soluzioni che il pensiero scolastico dà al problema potremmo individuare due filoni: uno improntato a una cosmologia fisico-estetica, che ha i suoi rappresentanti in Roberto Grossatesta (inglese del 1200) e Bonaventura (Giovanni Fidenza suo contemporaneo). L’altro filone è invece improntato a una ontologia della forma, teorizzata da Alberto Magno e Tommaso d’Aquino. [...]

Nel primo caso la luce, come potenza creativa (e qui è indubbia la componente neoplatonica), diffondendosi si materializza a seconda delle resistenze che incontra nella materia. Grossatesta traccia l’immagine di uno slancio vitale (*bergsonismo ante litteram*) che, al contatto con l’ostacolo materiale, si particolarizza in rapporti matematici.¹⁹

La luce divina, per Grossatesta, supera un “valico” metafisico: dalla trascendenza entra nell’immanenza matematicamente. Non si può non percepire lo sfondo platonico del manifestarsi dello splendore dell’idea nelle determinazioni della matematica, rielaborato dal neoplatonismo. Ma una visione diversa intende lo splendo-

¹⁷ H. Focillon, *Elogio della mano* (insieme a *Vita delle forme*), Einaudi, Torino 2002, p.116.

¹⁸ Nella filosofia scolastica pur prevalendo il pensiero di Aristotele, non è dimenticato quanto precedentemente aveva strutturato il pensiero teologico e impostato il dibattito all’interno della stessa Chiesa, idee in particolare legate al neoplatonismo.

¹⁹ U. Eco, *Il problema estetico in Tommaso d’Aquino*, Bompiani, Milano 1970, pp. 138 sgg.

re dell'immagine come un carattere particolare della forma.

Nel secondo caso, per Alberto Magno la vera ed effettiva *ratio pulchri* consiste nella *risplendentia*; ... ciò che conta è il risplendere della forma [...]

Tommaso chiarisce la propria posizione riferendosi a Dionigi: "Dionigi dice che dalla Somma Bellezza proviene l'essere a tutte le cose esistenti, e che la *claritas* riguarda in proprio la bellezza; ebbene, la forma, ogni forma per la quale le coseadiscono all'essere, costituisce una partecipazione della luce divina.

Eco continua:

La *claritas* è ricondotta al concetto di partecipazione, e per questa via diviene una proprietà della forma, una proprietà ontologica, come una partecipazione della vita dell'essere.²⁰

Dunque l'invisibile, quale luminosità o splendore, la *claritas*, è interpretata da una parte con Alberto Magno e Tommaso, come proprietà ontologica della forma, dall'altra si centra l'attenzione sulla luce stessa: Grossatesta, ad Oxford, fa studi di ottica, indaga le caratteristiche della luce, considerata elemento percepibile più vicino alla natura divina, *trait d'union* tra immanenza e trascendenza, questione su cui si fonda la *metafisica della luce*: la luce come principio ontologico fondamentale.

Qui si incontrano e uniscono neoplatonismo, teologia e scienza empirica, ciò che Pavel Florenskij farà proprio in modo del tutto originale.

Umanesimo e Rinascimento

Nel Quattrocento, con l'Umanesimo, il senso si sposta progressivamente dalla trascendenza all'immanenza. È ciò che caratterizza il passaggio dal Medioevo all'età moderna. Anche nell'arte si torna all'osservazione oggettiva, dal simbolico ci si orienta progressivamente verso il mimetico, dall'invisibile al visibile della rappresentazione. Si replicano, pur in modo storicamente diverso, i medesimi passaggi strutturali avvenuti nella Grecia antica, tra epoca arcaica, mistica e misterica, e l'epoca classica, in cui la religione ha sempre più implicazioni politiche.

Ma il volgere l'attenzione all'immanenza del mondo concreto e all'umano, è ancora sostenuto nell'arte, e non solo, da quella percezione invisibile, che nel medioevo costituiva l'essenza spirituale. Essenza ancora in "circolo" nelle coscienze, pur con un nuovo e diverso orientamento culturale.

Nel Rinascimento questa tensione è orientata dal neoplatonismo che, al di là dei dogmi cristiani, cerca l'armonia e l'unità nella bellezza della natura e dell'uomo, ma anche in una prima interpretazione del sublime longiniano del I Sec., come apertu-

²⁰ *Ibid.*

ra alla grandezza incommensurabile, oltre i processi formali.²¹

Tra le figure rinascimentali più significative Leonardo da Vinci, nel *Trattato della pittura*²² definisce la pittura una filosofia e una scienza che indaga la natura attraverso l'occhio. Ma vediamo come questo sguardo oggettivo, la sua analisi prettamente empirica, è tuttavia immersa in una profonda poeticità, una pienezza ontologica che si manifesta nei disegni e dipinti, generando quel fascino che hanno tutte le sue opere artistiche e scientifiche (o pseudoscientifiche).

Questa momentanea compresenza di fattori opposti, di immanenza e trascendenza, di visibile e invisibile, è il fatto più rilevante del Rinascimento, ma anche la sua fragilità.

Infatti negli anni Venti-Trenta del Cinquecento siamo già nel manierismo, con la progressiva perdita di quel substrato invisibile, per cui pittura e scultura, impoverendosi, volgono alle imitazioni, alle dinamizzazioni, deformandosi, replicando quanto è avvenuto nell'ellenismo greco. Infine anche nel tardo Cinquecento prevale l'aspetto morale e psicologico. Regna ancora una volta la rappresentazione, perdendo progressivamente quella sensibilità ritmica, da cui prendeva corpo lo splendore dell'immagine e la sua vitalità profonda.

L'età moderna

Lungo l'età moderna queste questioni estetiche sono sempre più controverse, sappiamo che nel Seicento gli empiristi spostano l'attenzione dall'oggetto al soggetto, la percezione del bello è una facoltà innata del soggetto, una suggestione percettiva che non ha un riscontro reale nell'oggetto. Berkeley arriva a sostenere l'immaterialità del mondo.²³

Kant, nel tentativo di conciliare razionalismo ed empirismo, riprende in un certo senso il tema del rapporto tra visibile e invisibile, pur affrontato in altri termini, che in un certo senso potremmo riferire ai due generi del bello teorizzati dal filosofo: *bello aderente* e *bello libero*.²⁴

Il *bello aderente* è il bello delle cose specifiche: un bell'uomo, una bella donna, un bel cavallo, ecc., percezione fondata su un concetto, in quanto un cavallo con le corna non può essere bello perché non è un cavallo. Si tratta dunque di una bellezza legata a una forma oggettiva, che tende a una perfezione ideale.

Il *bello libero* ha un carattere molto diverso, è riferito alla musica, in particolare senza testo, così come nell'arte visiva è riferito alla greca e a liberi arabeschi, giochi di relazione tra forme e colori, quasi una "musica visiva": ciò che comunemente nominiamo (forse impropriamente) "astrazione".

²¹ Pseudo Longino, *Del sublime*, a c. F. Donadi, BUR Rizzoli, 1991.

²² L. da Vinci, *Trattato della pittura*, dal Codice Urbinato Vaticano, Le Bibliophile, Neuchâtel 1970.

²³ G. Berkeley *Trattato sui principi della conoscenza umana*, tr. it. Mario M. Rossi, Cappelli, Bologna 1947.

²⁴ I. Kant, *Critica del Giudizio*; tr. it. L. Amoroso, Rizzoli, Milano 1995, pp. 171-175.

Per Kant questa è la bellezza più pura, quindi morale, che piace senza concetto e senza interesse. È quell'aspetto del bello che nel medioevo costituiva elemento primario, non legato al naturalismo, in cui si manifestava lo splendore delle icone, l'*invisibile*. Dunque anche in questo caso possiamo fare una distinzione tra lo splendore di forme indeterminate, aperte all' "invisibile"; e, al contrario, forme necessariamente legate al concetto della rappresentazione, in una concezione inequivocabilmente "visibile".

Tuttavia, in entrambe i casi, Kant pone la bellezza dell'arte, grazie al Genio, radicata nell' "idea estetica", ciò che fa "pensare molto", stimola il pensiero, unendo il libero gioco dell'immaginazione alle idee della ragione.²⁵ Anche qui, dunque, Kant privilegia l'aspetto noetico, cosa che diventa evidente quando parla del colore e della materia come elementi accessori, amplificatori dell'idea estetica: il disegno è il fondamento.

Facendo un ulteriore passo avanti nel percorso temporale della filosofia, vediamo come in Schopenhauer la questione assume caratteristiche ancora diverse.²⁶ Infatti la Volontà, come essenza metafisica che pervade l'universo, coincide con l'*invisibile*. Volontà offuscata e resa non percepibile dal velo di Maya della rappresentazione fenomenica, che costituisce l'opacità della forma tangibile, in cui l'essenza invisibile a tratti trapela.

La musica è considerata la forma d'arte suprema perché è una copia diretta della Volontà, il nucleo intimo dell'invisibile del mondo. Qui ritorna il tema di una dimensione fluida pervasiva, essenziale, non legata necessariamente a una rappresentazione, come in certi momenti sembra emergere nel neoplatonismo, in particolare nella *metafisica della luce* di Grossatesta, accomunate da una medesima struttura metafisica di relazione tra visibile e invisibile, tra unico e molteplice, pur mantenendo una differenza sostanziale.²⁷

Ma vediamo ora come Schopenhauer, quando si riferisce all'arte visiva, in cui sussiste quel limite di difficoltà (tema del nostro discorso), ricade nell'intellegibile. Scultura e pittura, per il filosofo tedesco, hanno la facoltà di penetrare oltre il velo di Maya, cogliendo le forme eterne: i *prototipi*, che coincidono con le "idee" platoniche. È evidente che è ancora l'aspetto noetico in primo piano, la mente razionale.

Il fondamento dell'arte visiva è ancora una volta rimandato alla rappresentazione e alle sue strutture metafisiche.

²⁵ In Kant la caratteristica del genio è «facoltà di esibizione delle idee estetiche; dove per idee estetiche intendo quelle rappresentazioni dell'immaginazione, che danno occasione a pensare molto, senza che però un qualunque pensiero o un concetto possa essere loro adeguato». I. Kant, *Critica del Giudizio*, cit., pp. 108, 177.

²⁶ A. Schopenhauer, *Il mondo come Volontà e Rappresentazione*, tr. it. P. Savj-Lopez, G. De Lorenzo, Laterza 1997, Libro II, pp. 124-139.

²⁷ Vi è infatti una distinzione rilevante: in Schopenhauer si tratta di una oggettivazione metafisica del desiderio, e in Grossatesta di una emanazione ontologica della bontà divina.

Nietzsche

Sarà Nietzsche, sulle intuizioni di Schopenhauer e di Hölderlin, che con le categorie artistiche di *apollineo* e *dionisiaco*²⁸ sembra fare una distinzione tra i principi che stiamo indagando, attribuendogli tuttavia una relazione necessaria. Definendo in modo nuovo e originale il loro rapporto con l'identificazione nei fenomeni fisiologici del *sogno* e dell'*ebbrezza*, entrambi immanenti, ma con caratteristiche molto diverse.

Se il sogno è immagine, illusione necessaria alla sopravvivenza, il dionisiaco è la forza caotica del tutto, la pura vitalità, l'essenza stessa della natura.

Ma la grande differenza col passato sta nel fatto che l'apollineo (rappresentazione e forma) non è originato dall'idea, ma è una forma di contenimento del caos dionisiaco.

Potremmo immaginare il dionisiaco come un torrente burrascoso che trova una conca in cui placarsi, prendendo la forma di un lago. Il lago non nasce da un'idea ma da una risultante di forze.

Così Nietzsche reinterpreta la cultura Greca, travisata, secondo la sua intuizione rivoluzionaria, dall'idealismo romantico.

Il filosofo descrive accuratamente ne *La Nascita della Tragedia*, come avviene nelle arti questo processo, per cui la pulsione dionisiaca trova una forma di contenimento nell'apollineo, producendo quella rappresentazione umbratile che ha le caratteristiche illusorie del sogno.

Ma quando sottopone a tale analisi l'arte visiva, a cui accenna appena, ricade nello stesso equivoco di rimandarne il senso alla rappresentazione. Infatti assumerà come esempio di tale processo, in cui il dionisiaco si muta nell'apollineo, il dipinto di Raffaello *Trasfigurazione*, grande pala d'altare presente nella Pinacoteca Vaticana.²⁹ Un dipinto diviso nettamente in due parti: in basso un giovane indemoniato si contorce tra gli apostoli sbigottiti, manifestando il caratteristico, violento e caotico, moto dionisiaco. In alto, invece, Cristo risplende glorioso nella "trasfigurazione", la forma perfetta, armonica, apollinea, si manifesta come una sorta di apparizione pacificata.

È evidente che si tratta di una interpretazione letteraria e simbolica, infatti nella pittura il dionisiaco, nel suo rapporto con l'apollineo, non si manifesta sul piano dei significati della rappresentazione o sulla perfezione di una armonia ideale, ma attraverso la trasfigurazione ritmica che genera splendore delle forme a cui abbiamo accennato; ricordiamo infatti come Florenskij paragoni tale forza a un campo magnetico.

Questa carenza percettiva di Nietzsche per l'arte visiva (la sua predisposizione

²⁸ F. Nietzsche, *La nascita della Tragedia dallo spirito della musica*, tr. it. S. Giametta, Piccola Biblioteca Adelphi, Milano 1972.

²⁹ R. Sanzio, *Trasfigurazione*, cm. 405x278, tempera grassa e olio su tavola, 1518-1520, Pinacoteca Vaticana.

estetica era piuttosto musicale e poetica), è esplicitata da Giorgio Colli in *Dopo Nietzsche*:

Nietzsche è cieco di fronte alla scultura greca (come di fronte all'architettura). La sua reattività al riguardo era ancora quella di Winckelmann e di Goethe, nonostante avesse a disposizione una maggiore ricchezza di stimoli e di informazioni.³⁰

Una visione improntata al classicismo e a forme di idealizzazione, ben lontane da quanto il filosofo aveva invece intuito esteticamente delle altre arti.

Questa scarsa sensibilità di Nietzsche per l'arte visiva trova conferma nel fatto che non apprezzerà l'opera di Cézanne, suo contemporaneo, definendola: "forma di vita impoverita".³¹

Cézanne aveva invece riscoperto proprio quei valori ritmici dell'immagine che avrebbero rivoluzionato la pittura, privilegiando proprio ciò che Nietzsche aveva concepito come dionisiaco, quale valore mancante e necessario. Valori ritmici delle forme e dei colori che saranno il fondamento dell'arte moderna.

Heidegger e gli scarponi di van Gogh

Proprio a proposito di questo equivoco rispetto all'arte moderna, occorre ricordare che lo stesso Heidegger, grande interprete di Nietzsche, nel saggio *L'origine dell'opera d'arte*³² non considera nel dipinto di Van Gogh, in cui sono raffigurati i famosi scarponi, l'aspetto estetico: non vede la grande novità che è proprio il risplendere delle forme e dei colori, che Van Gogh ha assimilato da Cézanne. Infatti il filosofo è contestato da Shapiro e Derrida, anche da questo punto di vista.³³

Si registra qui in Heidegger quasi una contraddizione, infatti nello stesso saggio, quando parla dell'estetica del "mondo-terra", polarità tanto conflittuale come inseparabile, vede rivelarsi nell'arte il "recondito splendore" dell'esistente, ed è proprio il ritmo ciò che permette all'opera d'arte di "risplendere" nel suo "esser-qui" oltre l'utile e il concettuale (è la materia, il "nascosto" che viene alla luce). Intuizioni importanti, ma nel momento in cui osserva l'opera di van Gogh, concentra invece la sua indagine ermeneutica proprio sulla rappresentazione, in una ontologia dell'arte, cercando di farne affiorare l'essenza dal punto di vista della "verità": il disvelamento, l'*aletheia*, inequivocabilmente su un piano noetico. Mentre Heidegger considera l'aspetto estetico, la percezione del bello fondato sulla sensorialità, una

³⁰ G. Colli, *Dopo Nietzsche*, Adelphi, Milano 1974, p. 116.

³¹ «Tali congetture non danno il senso positivo dell'opera, onde non se ne può concludere senz'altro che la sua pittura sia un fenomeno di decadenza e, come afferma Nietzsche, di vita "impoverita", e nemmeno che essa non abbia niente da insegnare all'uomo completo». M. Merleau-Ponty, *Senso e non Senso*, tr. it. P. Caruso, Garzanti, Milano 1974, p. 33.

³² M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, tr. it. P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968.

³³ J. Derrida, *Restituzioni*, in *La verità in pittura*, tr. it. J. e P. Vignola, Orthotes, Napoli 2020, pp. 265-396. M. Schapiro, *L'oggetto personale come soggetto di natura morta. Note su Heidegger e Van Gogh*, tr. it. L. Corrain, Meltemi, Roma 2004, pp. 193-206.

forma superficiale e depauperata del senso. Qui si rivela, come succede in molti filosofi, una mancanza di percezione estetica, nell'arte visiva ancora più accentuata.

Van Gogh stesso, in una lettera al fratello Theo, definisce la sua percezione del rapporto tra l'opera d'arte e la visione della realtà, un rapporto prettamente qualitativo: "non è importante che il colore sia come in natura, ma che sia bello come in natura".³⁴

Filosofo e artista manifestano inequivocabilmente due sensibilità diverse, incommensurabili e incompatibili.

Gli astrattisti, che estenueranno ciò che i primi maestri moderni avevano riscoperto, hanno infatti combattuto contro una mentalità oggettivante che prevaleva nella critica di allora.

Kandinsky scrive nel *Cavaliere azzurro*:

[...] i teorici che lodano o denigrano un'opera in base all'analisi di forme già esistenti sono dei confusionari estremamente dannosi perché erigono un muro tra l'opera e l'ingenuo osservatore.

Ideale critico d'arte è chi cerca di sentire l'azione interna di questa o quella forma, per tentare poi di comunicare al pubblico, con vigore espressivo, l'insieme della sua esperienza.

Per arrivare a questo il critico dovrebbe naturalmente possedere l'anima di un poeta [...] e cioè dovrebbe possedere una facoltà creativa.³⁵

Nello stesso libro Burljùk, altro pittore astrattista, della cerchia di Kandinsky, scrive:

Questi principi costituiscono altrettante fonti inestinguibili di eterna bellezza. Tutti vi possono attingere, solo che abbiano occhi capaci di vedere il senso nascosto delle linee e dei colori. E l'uomo si sente attratto, affascinato, trascinato!³⁶

Ma il filosofo che è stato in grado di superare questa incompatibilità percettiva-cognitiva sarà invece Merleau-Ponty, il quale si rende conto che, al contrario di quanto afferma Nietzsche, Cézanne esprime nella pittura un senso radicalmente nuovo, in cui si conciliano cognizione e percezione, legate in un modo del tutto particolare.

Nel saggio *Il dubbio di Cézanne* il filosofo si interroga sul travaglio dell'artista, il quale sospettava che la stranezza della sua opera derivasse da un difetto dei suoi occhi, rilevando invece come quel travaglio sia piuttosto un'esigenza di completezza ontologica, di superare ciò che fino ad allora è stato scisso: la distinzione tra la sensazione pura dell'impressionismo e la struttura intellettuale e scientifica, caratteristica del naturalismo classico.³⁷

Cézanne, per Merleau-Ponty, superando la rappresentazione comune dell'oggetto finito, vuole evidenziare un organismo nascente, che prende forma sotto i nostri occhi, catturando il vissuto prima che sia razionalizzato. È il "tornare alle

³⁴ V. van Gogh, *Lettere Theo*, a c. di M. Cescon, Guanda, Milano 1984, p. 284.

³⁵ V. Kandinskij, F. Marc, *Il Cavaliere Azzurro*, cit., pp. 152-154.

³⁶ *Ivi*, p. 46.

³⁷ M. Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne*, cit., p. 27.

cose stesse” di cui parla Husserl il quale, rilevandone la presenza (il fenomeno), sa di non poterne esaurire la conoscenza in una determinazione univoca, in quanto si manifestano solo in parte alle nostre facoltà limitate, richiedendo un approccio attivo e plurale.

Cézanne infatti, per riunire quegli aspetti diversi, opposti, in una concezione unitaria dell’immagine che possa risalire a una visione più piena e indifferenziata, potenzia l’elemento dinamico per eccellenza, il ritmo avvolgente del quadro, che diventa una sorta di forza magnetica unificante; è lo splendore, l’invisibile che si manifesta qui con una potenza inusitata.

Per avvicinarsi a tale percezione dell’opera di Cézanne, occorre rifarsi a un poeta filosofo capace di penetrare con le parole quel varco di sensibilità pura tra visibile e invisibile. Rilke si è a lungo soffermato in diverse lettere, sulla straordinaria novità di questo artista. Qui parla del noto dipinto dove il pittore ritrae sua moglie su una grande poltrona rossa:

Nella chiarezza del viso la prossimità di tutti questi colori è impegnata in una semplice modellatura; [...] È come se ogni punto sapesse di tutti gli altri. Tanta è la sua partecipazione; tanto si combinano in esso adattamento e rifiuto; tanto ognuno di essi si prende cura a suo modo dell’equilibrio e lo stabilisce: allo stesso modo in cui infine l’intero quadro tiene in equilibrio la realtà. Se si può dire, è una poltrona rossa [*determinazione dell’oggetto NdA*] (ed è la prima e più definitiva poltrona di tutta la pittura): è così solo in quanto essa ha stretta in sé una somma di colori, di cui ha fatto esperienza, e che, comunque possa essere, la fortifica e la conferma nel rosso. [...] In questo avanti e indietro di un influsso reciproco e moltiplicato, l’interiorità del quadro vibra, si leva e ricade dentro se stessa, e non ha un luogo stabile in cui stare.³⁸

BIBLIOGRAFIA

ARNHEIM R., *Art and visual perception: A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles, 1954/1974; tr. it. G. Dorfles, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 1962, 1971.

ARNHEIM R., *To the rescue of Art. Twenty-six Essays*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles e Oxford 1992; tr. it. A. Serra, *Per la salvezza dell’Arte. Ventisei Saggi*, Feltrinelli, Milano 1994.

DA VINCI L., *Trattato della pittura*, dal Codice Urbinate Vaticano, Le Bibliophile, Neuchâtel 1970.

DERRIDA J., *Restitutions*, dans *La Vérité en peinture*, Flammarion, Paris 1978; tr. it. J. e P. Vignola, *Restituzioni*, in *La verità in pittura*, Orthotes, Napoli 2020.

DEWEY J., *Art as Experience*, G.P. Putnam’s Sons, New York 1934; tr. it. C. Maltese, *Arte come esperienza e altri scritti*, La nuova Italia Editrice, Scandicci (FI) 1995.

³⁸ R.M. Rilke, *Verso l’estremo. Lettere su Cézanne e sull’arte come destino*, tr. it. F. Rella, Pendragon, Bologna 1999, p. 58.

- ECO U., *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, Bompiani, Milano 1970.
- FLORENSKIJ P., *Иконосмаc*; tr. it. E. Zolla, *Le Porte Regali. Saggio sull'icona*, Adelphi, Milano 1977.
- FOCILLON H., *Éloge de la main (avec Vie de les formes)*, Presses Universitaires de France, Paris 1943; tr. it. E. De Angeli, *Elogio della mano (insieme a Vita delle forme)*, Einaudi, Torino 2002.
- HEIDEGGER M., *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in *Holzwege*, V. Klostermann, Frankfurt am Main 1950; *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, tr. it. P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968.
- MERLEAU-PONTY M., *Sens et non-sens*, Gallimard, Paris 1996; tr. it. P. Caruso, *Senso e non Senso*, Garzanti, Milano 1974.
- MERLEAU-PONTY M., *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945; tr. it. A. Bonomi, *Fenomenologia della Percezione*, Bompiani, Milano 2003.
- NIETZSCHE F., *Nietzsches Werke. Kritische Gesamtausgabe*, a c. di G. Colli e M. Montinari, de Gruyter, Berlin-New York 1967 sgg.; tr. it. S. Giametta, *Opere di Friedrich Nietzsche*, a c. di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1964 sgg.
- NIETZSCHE F., *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, E.W. Fritsch, Basel 1872; tr. it. S. Giametta, *La nascita della Tragedia dallo spirito della musica*, Piccola Biblioteca Adelphi, Milano 1972.
- PANOFSKY E., *Mining in Visual Arts*, Doubleday, Garden City, N.Y. 1955; tr. it. R. Federici, *Il significato delle arti visive*, Einaudi, Torino 1962.
- PLATONE, *Πολιτεία*; tr. it. E. Turolla, *La Repubblica*, 2 voll., Rizzoli, Milano 1953.
- PLATONE, a c. di G. Cambiano, *Dialoghi filosofici*, Utet, Torino, 1981.
- PLATONE, *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2008.
- PROUST M., *Le temps retrouvé*, Gallimard, Paris 1954; tr. it. G. Caproni, *Il tempo ritrovato*, Einaudi, Torino 1978.
- PSEUDO LONGINO, *ΠΕΡΙ ΥΨΟΥΣ*; tr. it. F. Donadi, *Del Sublime*, BUR Rizzoli, Milano 1991.
- RILKE R.M., *Briefe über Cézanne*, a c. di C. Rilke e H.W. Petzet, Insel, Frankfurt a. M. 1954, 1983; tr. it. F. Rella, *Verso l'estremo. Lettere su Cézanne e sull'arte come destino*, Pendragon, Bologna 1999.
- KANDINSKIJ V., *Rückblicke*, Der Sturm, Berlin 1913; tr. it. C.G. De Michelis, *Testo d'autore e altri scritti russi 1902-1922*, De Donato, Bari 1975.
- KANDINSKIJ V., *Über das Geistige in der Kunst*, R. Piper & Co., München 1912; tr. it. G.A. Colonna Di Cesarò, *Lo spirituale nell'arte*, De Donato, Bari 1968.
- KANDINSKIJ V., MARC F., *Der Blaue Reiter*; Piper, Münch 1965; tr. it. R. Calzecchi Onesti, *Il Cavaliere Azzurro*, De Donato, Bari 1967.
- KANT I., *Kritik der Urteilskraft*, de Gruyter, Berlin 1968; tr. it. L. Amoroso, *Critica del Giudizio*, Rizzoli, Milano 1995.

- VAN GOGH V., *Lettere Theo*, a c. di M. Cescon, Guanda, Milano 1984.
- Tutte le lettere di Vincent van Gogh*, 3 voll., Silvana Editoriale d'Arte, Milano 1959.
- Flash Art n.136, Politi Editore, Milano 1986.
- WINCKELMANN J.J., *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden 1764; tr. it. M.L. Pampaloni, *Storia dell'arte nell'antichità*, Mondadori, Milano 1993.
- SCHAPIRO M., *The Still Life as a Personal Object. A Note on Heidegger and Van Gogh*, in *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*, Brazieller, New York 1994; tr. it. L. Corrain, *L'oggetto personale come soggetto di natura morta. Note su Heidegger e Van Gogh*, Meltemi, Roma 2004.
- SCHOPENHAUER A., *Die Welt als Wille und Vorstellung*; tr. it. Paolo Savj-Lopez, Giuseppe De Lorenzo, *Il mondo come Volontà e Rappresentazione*, Laterza 1997.
- SUDAKOV K. V., *Биологические мотивации: Голод. Жажда. Страх. Половое возбуждение*; tr. it. J.B. Burza e C. Masetti, a c. di R. Venturini e M. Lombardo Radice, *Le motivazioni biologiche*, Giunti G. Barbera, Firenze 1976.
- VITALE N., *La Solarità nella pittura. Da Hopper alle nuove generazioni*, Mimesis, Sesto S. Giovanni, 2014.