Educazione estetica integrata

Date di svolgimento delle lezioni online:
19 | 26 Giugno
3 | 10 | 17 Luglio 2021

Docente:
Loretta Secchi

Museo Tattile di Pittura Antica e Moderna «Anteros»
Istituto dei Ciechi «F. Cavazza» - Bologna

Prima lezione
19 Giugno 2021

La ricerca dell'equivalente estetico

Lineamenti di Estetica e Teoria dell'Arte funzionali a una pedagogia speciale e inclusiva delle arti

Relatore: Loretta Secchi

αἴσθησις

La parola "aesthetica" ha origine dalla parola greca αἴσθησις (aisthêsis), che significa "sensazione", e dal verbo αἰσθάνομαι (aisthánomai), che significa "percepire attraverso la mediazione del senso".



Arte e Scienza
Platone e Aristotele

Per Platone arte e scienza vanno valutate sullo stesso piano in quanto tentativi di rappresentazione dell'idea del bello nel primo caso, della verità nel secondo. Platone però non accettò l'arte tra le discipline di educazione sociale perché incita la passione invece di disciplinarla. Inoltre l'arte, vista come tentativo di imitazione della natura, ne è solo una incompleta rappresentazione che non può tendere all'idea del bello. Tuttavia Platone comprende la forza dell'Eidos.

Per tutta l'antichità e per molti secoli a venire, l'arte in tutta la sua produzione fu imitazione della natura. Aristotele, nella sua *Poetica*, ne evidenziò il rapporto, indicando come da questa attività l'uomo tragga insegnamento e diletto. Aristotele, a differenza di Platone, evidenziò inoltre come la creazione dell'opera d'arte permetta la materializzazione dell'idea e quindi la sua manifestazione. Quest'idea però scaturisce esclusivamente dalla mente dell'artista e non può essere equiparata alla concezione platonica di bellezza assoluta.

Téchne e Poiesis

Analizzando il concetto di Arte vediamo come nel corso del tempo esso subisca una trasformazione graduale ma radicale.

Antichità: Sanscrito Are (ordinare) Latino: Ars,

Greco: Τέχνη (téchne) stava a significare la capacità di fare qualche oggetto. La capacità consisteva nella conoscenza delle regole, mediante le quali era possibile produrre un oggetto.

Poiesis deriva dal verbo greco 'Poieo' che significa fare, invento, compongo ed è traducibile come poesia.

Per gli antichi greci ‘FARE’ è uguale a ‘POESIA’.

Per Eraclito Eidénai corrisponde a un agire intellettuale secondo congettura di immagini ma soprattutto è un intuire.

Secondo Aristotele Poiesis (contrapposto a Praxis) è l'agire tecnico, produttivo, quello proprio dell'artigiano, che è guidato dall'idea, *eidos (vedere, risvegliare l’idea, sotto forma di tensione conoscitiva)* e agisce attraverso la tecnica, *téchne*.

Poiesis e praxis

«Chiunque produce qualcosa la produce per un fine, e la produzione non è fine a se stessa (ma è relativa ad un oggetto, cioè è produzione di qualcosa), mentre, al contrario, l'azione morale è fine in se stessa, giacché l'agire moralmente buono è un fine, e il desiderio è desiderio di questo fine... Il fine della produzione è altro dalla produzione stessa, mentre il fine dell'azione no: l'agire moralmente bene è un fine in se stesso.»

(Aristotele, Ethica nicomachea)

Intuizione ed espressione

in Benedetto Croce

Cosa significa, per Benedetto Croce, intuizione? L'intuizione è apprensione immediata di un contenuto sensibile, opposta all'elaborazione immediata di un contenuto sensibile, opposta all'elaborazione discorsiva prodotta dall'intelletto. E' presenza di un contenuto ai nostri sensi (un'immagine, un colore, un suono) prima dell'intervento di qualsiasi organizzazione concettuale. L'intuizione si differenzia però sia dalla percezione , in quanto non distingue tra la realtà e l'irrealtà dei propri contenuti, sia dalla sensazione, ossia dalla semplice affezione passiva e meccanica procurataci da qualcosa di esterno. L'intuizione "pura" – scevra di ogni elemento concettuale – plasma e dà forma alle sensazioni, le fissa in immagini senza pronunciarsi sulla loro verità o falsità, le esprime.

L’emozione estetica

Arthur Schopenhauer

«Il piacere estetico consiste in gran parte nel fatto che, immergendoci nello stato di contemplazione pura, noi ci liberiamo per un istante da ogni desiderio e preoccupazione; ci spogliamo in certo qual modo di noi stessi, non siamo più l'individuo che pone l'intelligenza a servizio del volere, il soggetto correlativo alla sua cosa particolare, per la quale tutti gli oggetti divengono moti di volizione, bensì, purificati da ogni volontà, siamo il soggetto eterno della conoscenza, correlato all'Idea»

(Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione* (prima edizione 1819) in Perone, Ferretti, Ciancio, Storia del pensiero filosofico, SEI, Torino 1974, p. 138).

Dall'Estetica alla Teoria dell'arte

Concetto di Kunstwissenschaft

Verso una scienza dell'arte

che diventa disciplina umanistica:

'*scienza senza nome*'

da Aby Warburg a Erwin Panofsky

Sistematizzazione e conversione didattica

del metodo tripartito panofskiano

inteso come indagine del comportamento

percettivo, cognitivo e immaginativo dinanzi all'opera d'arte

Conversione pedagogica del metodo tripartito di Erwin Panofsky

Percezione, cognizione e significazione dell'immagine, queste in sintesi le tre fasi che corrispondono ai tre livelli di interpretazione del metodo tripartito panofskiano, durante l'analisi dell'immagine artistica. Esse coincidono con tre livelli di lettura, correlati e inscindibili, che vengono sempre rispettati ma praticati in proporzioni diverse. Dopo aver letto le strutture geometriche nascoste e gli schemi interni della composizione (analisi preiconografica), riconosciuto i contenuti convenzionali dell'immagine (analisi iconografica), ed esplorato il senso dell'opera d'arte (analisi iconologica) il lettore giunge all'esperienza estetica, anche in relazione al suo pregresso culturale e alle sue potenzialità percettive.

Percezione tattile delle forme e delle strutture (anche ottica in caso di uso del residuo visivo) = Lettura preiconografica

Cognizione delle forme e riconoscimento della loro identità = Analisi iconografica

Significazione della rappresentazione e sua estensione di senso = Interpretazione iconologica

La costruzione mentale dell'immagine dotata di valore estetico tra percezione, significazione e interpretazione di forma e contenuto

Far "vedere", tra corpo e mente, la pittura, significa facilitare nel lettore il processo di appropriazione visuo-tattile e concettuale (tra conoscenza esperienziale e proposizionale) di forma e contenuto interne alla composizione pittorica fatta di:

geometrie essenziali, semplici e complesse, completamenti amodali, valori prospettici, valenze espressive delle linee statiche e dinamiche, fluide o spezzate, continue o spezzate (forme chiuse e aperte secondo contorni netti o frastagliati) della superficie e dell'intuibile volume dei corpi.

Apprendere i contenuti *ilografici, preiconografici, iconografici e iconologici*, implica partire dal corpo fisico della pittura, per tradurlo in equivalente estetico tangibile (formale-plastico) e immaginabile (descrittivo-verbale). Il processo di lettura, decifrazione e comparazione tra i modi della rappresentazione (stili) e le estensioni di significato delle iconografie in iconologie, comporta un apprendimento integrato e interdisciplinare che fa dell'esperienza estetica un'esperienza di approccio umanistico alla disciplina della Storia dell'arte.

Perché “toccare” la pittura?

FUNZIONE CULTURALE

La conoscenza dei valori di rappresentazione formale e di contenuti espressi dalle arti figurative è fondamentale per la condivisione di concetti culturali su cui si fondano le strutture del pensiero e le categorie di spazio e tempo

FUNZIONE PEDAGOGICA E COGNITIVA

La pedagogia speciale delle arti può guidare la persona minorata della vista non solo nello studio di contenuti culturali ma anche nello sviluppo e nell’affinamento di competenze cognitive, senso-motorie e psico-motorie individuali

Restituzione plastica del dipinto secondo principi e tecniche rinascimentali adattate alle esigenze tiflodidattiche

Il dipinto viene tradotto in un bassorilievo prospettico realizzato artigianalmente e progettato per rendere esperibili tattilmente e comunicabili concetti spaziali visivi come:

- Punto di vista
- Visione d'insieme
- Contrazione visiva



Esempio di bassorilievo prospettico con uso di sottosquadri del ritratto del "Duca Federico da Montefeltro", opera di Piero della Francesca



Adolf von Hildebrand

((Marburgo, 6 ottobre 1847 – Monaco, 18 gennaio 1921)

IL PROBLEMA DELLA FORMA (1893)

(….) Tutte le nostre esperienze di carattere plastico originano dal tatto: benchè si tratti in realtà di un toccare contemporaneamente con la mano e con gli occhi (…)

(…) L'occhio immobile percepisce un'immagine che dà la tridimensionalità solo grazie a contrassegni in superficie percepiti simultaneamente. Al contrario, la capacità motoria dell'occhio rende possibile la percezione della tridimensionalità in virtù di un vero e proprio toccare, e la forma è acquisita Con una serie di percezioni che si succedono nel tempo (…)



Autore:
Vitale da Bologna

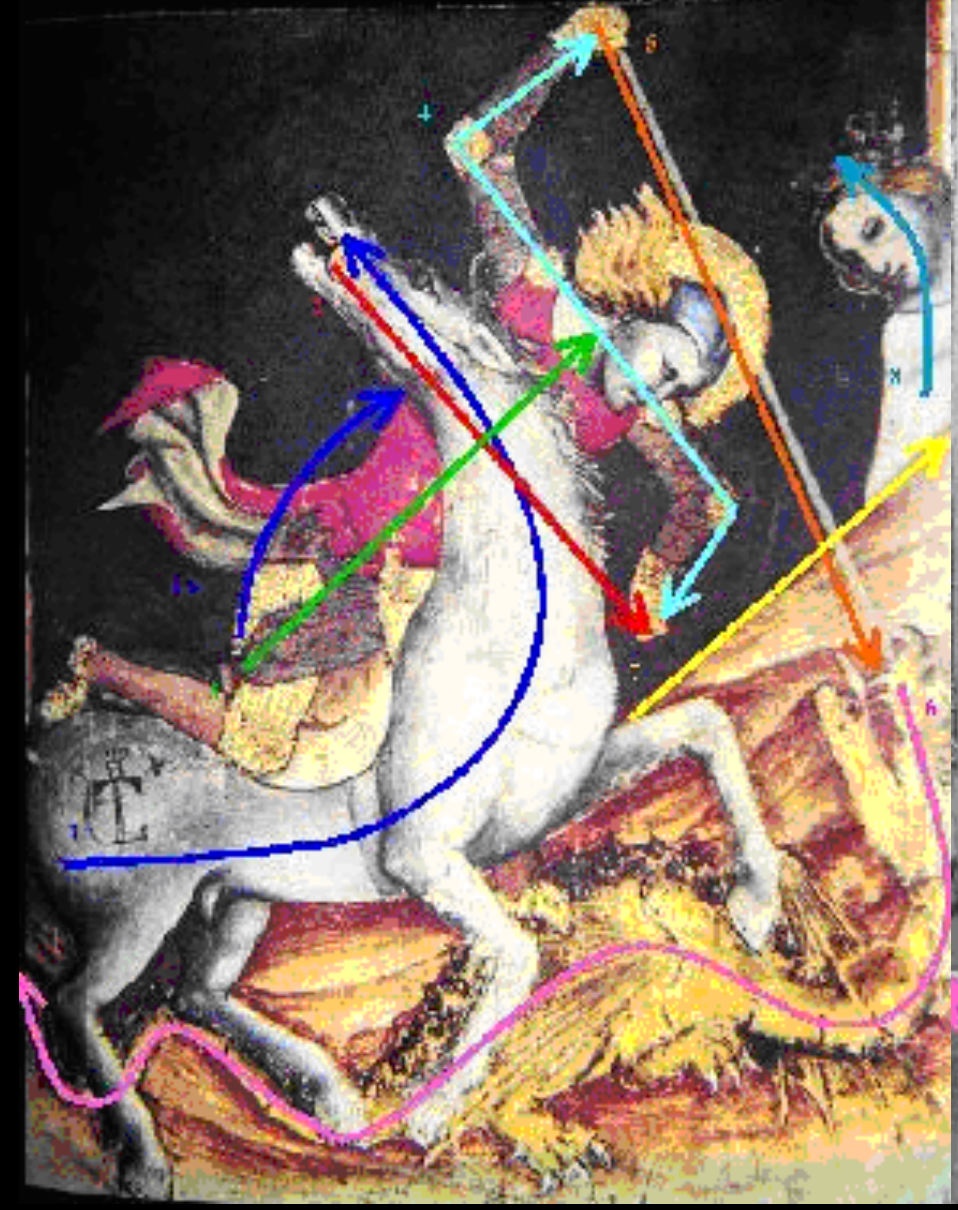
Titolo dell'opera:
San Giorgio che combatte il drago

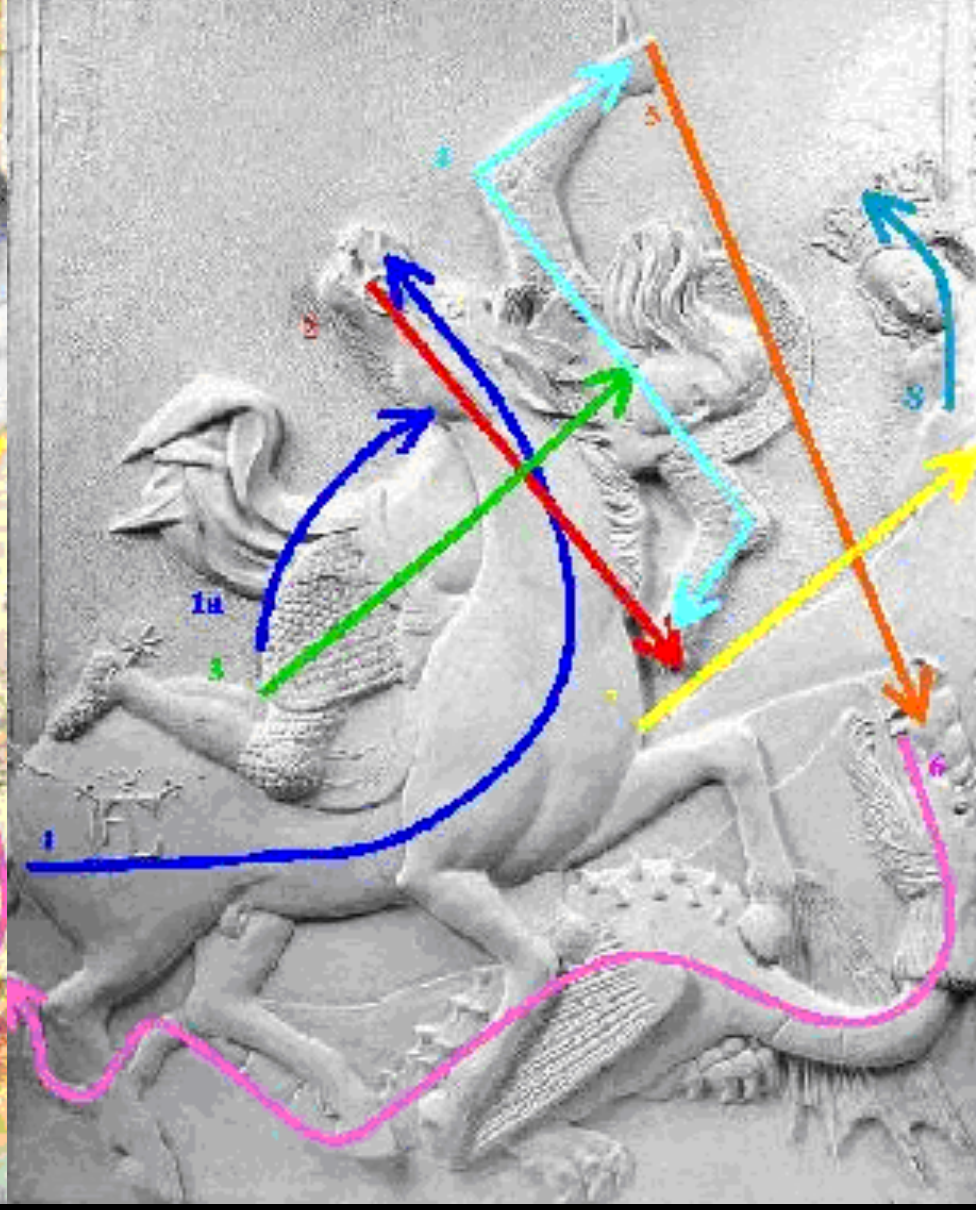
Dimensioni: cm 88 x 70

Datazione: 1340 circa

Collocazione attuale:
Pinacoteca Nazionale di Bologna

Soggetto iconografico:
San Giorgio che combatte il drago







Lettura tattile guidata presso la

Pinacoteca Nazionale di Bologna

Costruire l'immagine mentale a partire dalla relazione calcolata, ma non meccanica, tra tatto e udito, gesto ed enunciato.

Il dipinto tradotto in bassorilievo prospettico rappresenta un frammento di realtà spazio-temporale entro cui è possibile lavorare su tre livelli progressivi di analisi:

FORMA: Comprensione delle analogie tra le dinamiche cognitive ottiche e quelle tattili

SIGNIFICATO: Ricostruzione semantica mentale del pensiero visivo a partire dall'esperienza tattile

SIMBOLO: Estensione di senso dei concetti di forma e contenuto propri delle arti visive



L'esplorazione tattile guidata sul bassorilievo è supportata da tecniche di narrazione dell'opera. Nella foto: Ritratto del Marchese Lionello d'Este, opera di Pisanello.

«L’essenza del linguaggio»

In cammino verso il linguaggio è la raccolta, pubblicata nel 1959, di un insieme di saggi e conferenze di Martin Heidegger contenenti le riflessioni del filosofo tedesco sul "linguaggio".

L'opera è di fondamentale importanza per l'ermeneutica filosofica contemporanea.

Il linguaggio (1950)

Heidegger intende il linguaggio secondo una nuova accezione, che esula sia dalla definizione del linguaggio come attività dell'uomo (Wilhelm von Humboldt) che a quella del linguaggio come espressione (Aristotele). Il linguaggio non può essere definito soggettivamente, ma occorre che sia il linguaggio stesso a parlare in noi. È per questa ragione che Heidegger fa uso di una serie di espressioni tautologiche come "il linguaggio è linguaggio, per dimostrare come il pensiero tradizionale basato sulla rappresentazione e sul rapporto tra soggetto ed oggetto sia da oltrepassare. Il circolo ermeneutico non è dunque da intendersi come un circolo vizioso, ma virtuoso. Solamente restando sospesi sopra quest'abisso, dimorando presso il linguaggio e porgendo ascolto al linguaggio della poesia è possibile determinare un rapporto propriamente filosofico con il linguaggio e con il mondo.

Il linguaggio nella poesia (1953)

Nel saggio Heidegger analizza quindi il linguaggio poetico, specificatamente quello di Georg Trakl, per mostrare l'affinità che sussiste tra poesia e pensiero, tra poesia e verità. Heidegger dimostra come le varie poesie di Trakl possono riunirsi in un unico luogo, in un punto unificante.

Da un colloquio nell'ascolto del linguaggio (1953-4)

Il terzo saggio è stato composto da Heidegger sotto forma di un dialogo che avviene tra l'Interlocutore (lo stesso Heidegger) ed un Giapponese (un allievo del conte Shuzo Kuki). In questo modo Heidegger ha la possibilità di ripercorrere retrospettivamente il proprio cammino filosofico per la determinazione del concetto di ermeneutica. Ponendosi all'ascolto del linguaggio, evitando la rappresentazione del linguaggio, è possibile accedere a quella dimensione più alta che rende possibile il dialogo al di là di ogni differenza culturale. Il colloquio con il giapponese è quindi lo spunto per una riflessione sulla dicotomia tra Essere e Nulla che caratterizza la metafisica secondo Heidegger.

L'essenza del linguaggio (1957)

Fare esperienza del linguaggio non significa sovraintendere ad un'attività, ma implica un atteggiamento passivo, di ascolto, poiché il linguaggio non deve essere pensato dalla prospettiva dell'uomo, ma è il linguaggio stesso a fare dono di sé. Heidegger contrappone poi questo tipo di esperienza al metodo che prevale nella scienza moderna, lamentando il prevalere del linguaggio formalizzato e tecnico.

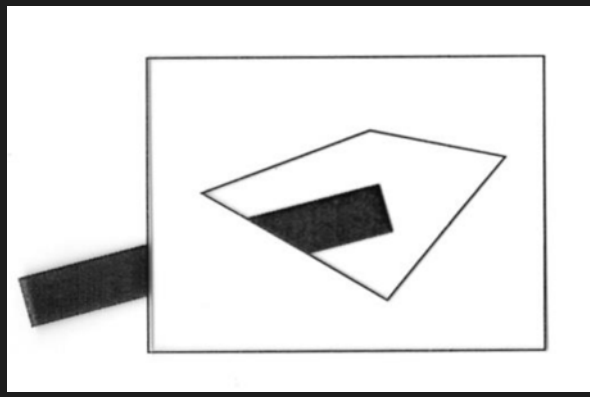
La parola (1958)

Anche in questo saggio la meditazione filosofica di Heidegger parte dall'interpretazione di una poesia, in questo caso della poesia "La parola" di Stefan George. La poesia è incentrata sul tema della rinuncia del poeta alla parola. La rinuncia non è però da intendere in un senso negativo, ma positivo, poiché è la parola stessa a manifestarsi, donando il nome alle cose.

In cammino verso il linguaggio (1959)

L'ultimo saggio ripropone tutti i temi affrontati nei saggi precedenti: il tema del circolo ermeneutico, le problematiche relative alla definizione del linguaggio, la critica alla concezione del linguaggio come energheia ed il carattere del linguaggio, che nella sua essenza è Ereignis, evento disvelante.

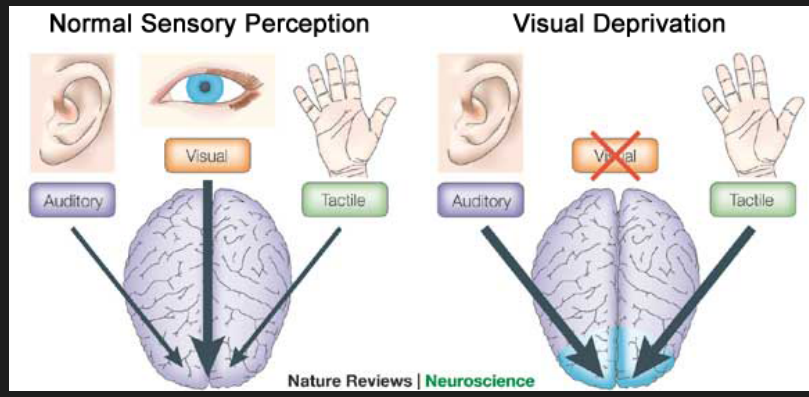
Le sensazioni vicarianti



Rendere comprensibile e condivisibile il linguaggio spaziale significa in primo luogo studiare in che modo una persona con disabilità visiva può percepire e immaginare lo spazio:

PERCEZIONE MODALE

Senso tattile, uditivo, olfattivo e gustativo



PERCEZIONE AMODALE

Trasferimento sinestetico di un input sensoriale sulla base dell'esperienza (cognizione staccata dalla percezione) – es. suono del treno in corsa

PLASTICITÀ CROSS-MODALE

Costruzione di immagini per mezzo delle sensazioni vicarianti la vista (es. aptiche, muscolari, termiche e anemestesiche)

La funzione plastica del linguaggio verbale

Il linguaggio verbale fissa e integra il linguaggio dell'esperienza percettiva

*La percezione manuale della struttura richiede una **fissazione verbale**. […] la sprovvedutezza del corpo e della mano umana trova la sua cura per un verso nella plasticità della somestesia e nelle capacità manipolative della percezione aptica, per un altro nella plasticità e nella performatività del linguaggio. Mentre la sua nudità somestesica permette all'Homo sapiens di evadere da un ambiente, le capacità costruttive delle sue mani e delle sue parole gli consentono di costruirsi un mondo. (Mazzeo, 2003, p. 148)*

Funzione cognitiva: la parola come strumento per comprendere e relazionare i fenomeni percettivi (es. integrazione polisensoriale)

Funzione metacognitiva: la parola come strumento per riflettere sull'esperienza, grazie al quale «le sensazioni diventano conoscenze» (Alliegro, 1993, p. 51)

Ferdinand de Saussure
Langue e Parole

La langue rappresenta l'aspetto sociale del linguaggio, il sistema che è comune a tutti. Un insieme di significati e significanti condivisi che permettono gli atti di parole (e che si sono formati grazie alla continua esposizione agli atti di parole).

La parole rappresenta l'aspetto individuale del linguaggio, ciò che fa riferimento alla singola esecuzione. Quello della parole, quindi, è il campo delle singole fonazioni (nessuna è mai uguale all'altra) e dei singoli sensi (che, allo stesso modo, variano sempre in qualche aspetto, anche se minimo).

Platone, dal dialogo Fedro (370 a.C.)

Perché, o Fedro, questo ha di terribile la scrittura, simile per la verità, alla pittura: infatti, le creature della pittura ti stanno di fronte come se fossero vive, ma se domandi loro qualcosa, se ne restano zitte, chiuse in un solenne silenzio; e così fanno anche i discorsi.

Tu crederesti che parlino pensando essi stessi qualcosa, ma se, volendo capire bene, domandi loro qualcosa di quello che hanno detto, continuano a ripetere una sola e medesima cosa.

E una volta che un discorso sia scritto, rotola da per tutto, nelle mani di coloro che se ne intendono e così pure nelle mani di coloro ai quali non importa nulla, e non sa a chi deve parlare e a chi no. E se gli recano offesa e a torto lo oltraggiano, ha sempre bisogno del padre, perché non è capace di difendersi e di aiutarsi da solo.

Secondo il linguista strutturalista Roman Jakobson

il linguaggio verbale è normalmente dotato
di arbitrarietà.

Ma la poesia, e in generale tutti i testi estetici, colpiscono la nostra attenzione, sono interessanti, e ci fanno scoprire qualcosa di nuovo, proprio perché sospendono momentaneamente questa arbitrarietà.

Spesso in poesia non è un qualunque significante che rinvia a un significato, ma proprio quel significante che (per caratteristiche ritmiche, sonore o altro) riesce a rappresentare, ricordare, incarnare meglio quel significato.

La sua teoria più nota è un modello generale per la comunicazione linguistica

Funzione emotiva
Funzione fàtica
Funzione conativa
Funzione poetica
Funzione metalinguistica
Funzione referenziale

La funzione emotiva è incentrata sull'emittente. Viene posta in essere quando l'emittente dell'atto linguistico ha come fine l'espressione dei suoi stati d'animo. La funzione fàtica è incentrata sul canale di comunicazione. Essa si realizza quando un partecipante dell'atto di comunicazione desidera controllare se il canale è, per così dire, aperto (esempio: domande del tipo "Mi segui?, mi ascolti?"). La funzione conativa è focalizzata sul ricevente. Essa avviene quando tramite un atto di comunicazione l'emittente cerca di influenzare il ricevente, come per esempio in un ordine (esempio: "Va' da lei!") o nei casi linguistici del vocativo e dell'imperativo. La funzione poetica è incentrata sul messaggio e valorizza il piano del significante. Avviene quando il messaggio che l'emittente invia all'ascoltatore ha una complessità tale da obbligare il ricevente a ridecodificare il messaggio stesso (ne sono un esempio molte frasi pubblicitarie o frasi di poesia del tipo "Nel mezzo del cammin di nostra vita mi ritrovai per una selva oscura").
La funzione metalinguistica è quella riferita al codice stesso. Ossia quando il codice "parla" del codice (un esempio lampante sono le grammatiche o le didascalie in un testo teatrale). La funzione referenziale infine è incentrata sul contesto. Essa è posta in essere quando viene data un'informazione sul contesto (esempio: "L'aereo parte alle cinque e mezza").

POESIA E PITTURA
UNA RELAZIONE ANTICA

"La pittura è poesia silenziosa, la poesia è pittura che parla".
(Simonide, poeta greco, 556-468 a.C. - in Plutarco, Della gloria degli ateniesi, II sec.)

“Ut pictura poesis” - La poesia è come la pittura.
(Orazio, Ars poetica, I sec. a.C.)

“La pittura è una poesia muta, e la poesia è una pittura cieca”.
(Leonardo da Vinci, Trattato della pittura, XVI sec.)

La ricerca dell'equivalente estetico nella traduzione plastica, gestuale e verbale, della pittura, ad uso delle persone con minorazione visiva…

Mira a una codificazione dei valori spazio-temporali, alla restituzione dei concetti di prossimità e distanza, nel rispetto dei piani di posa e dei tempi dell'esplorazione tattile agiti nell'osservanza di una sincronia tra gesto iconico ed enunciato verbale, secondo logiche di ritmo prive di ridondanza e uso colmativo della parola.



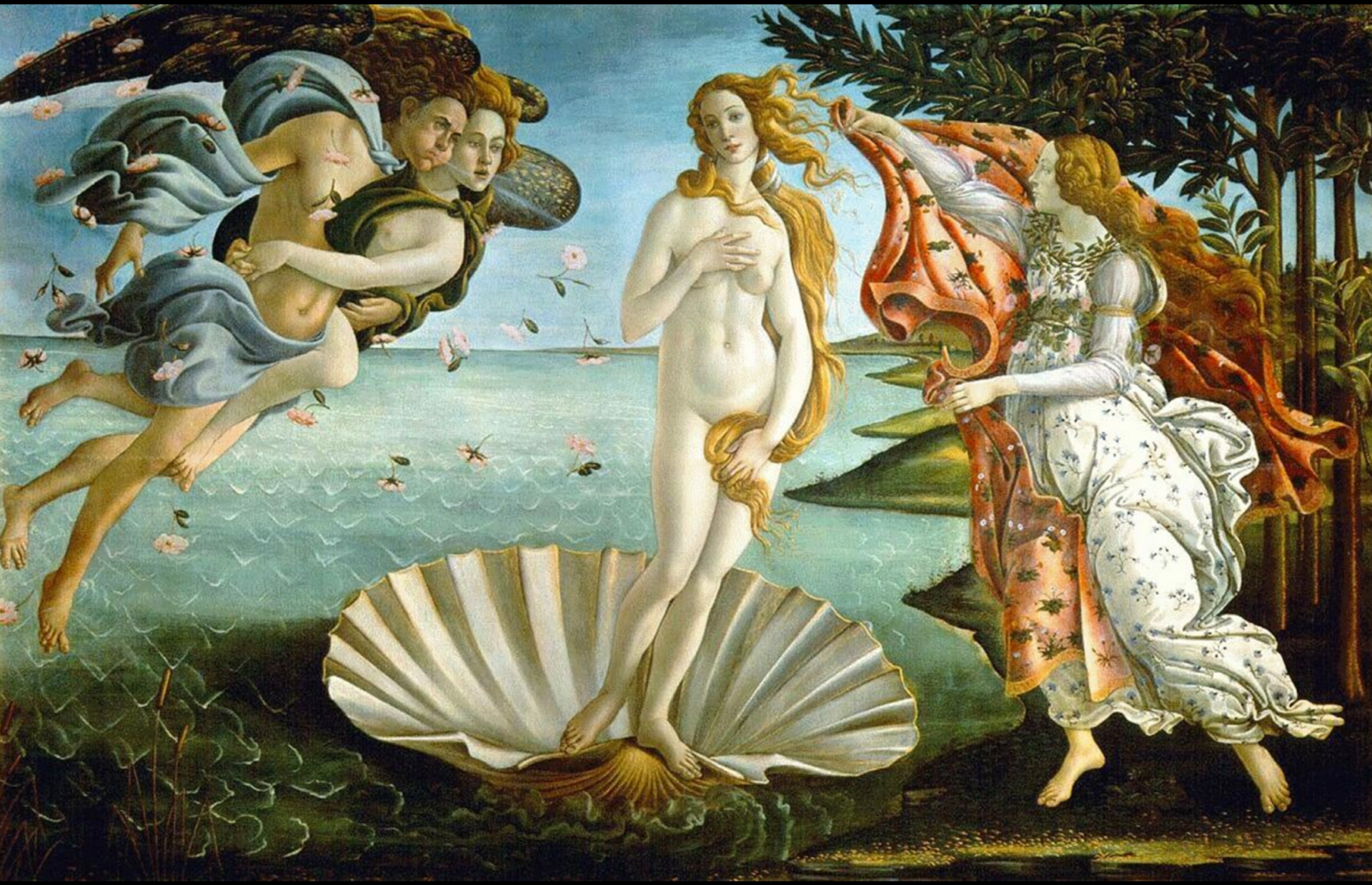


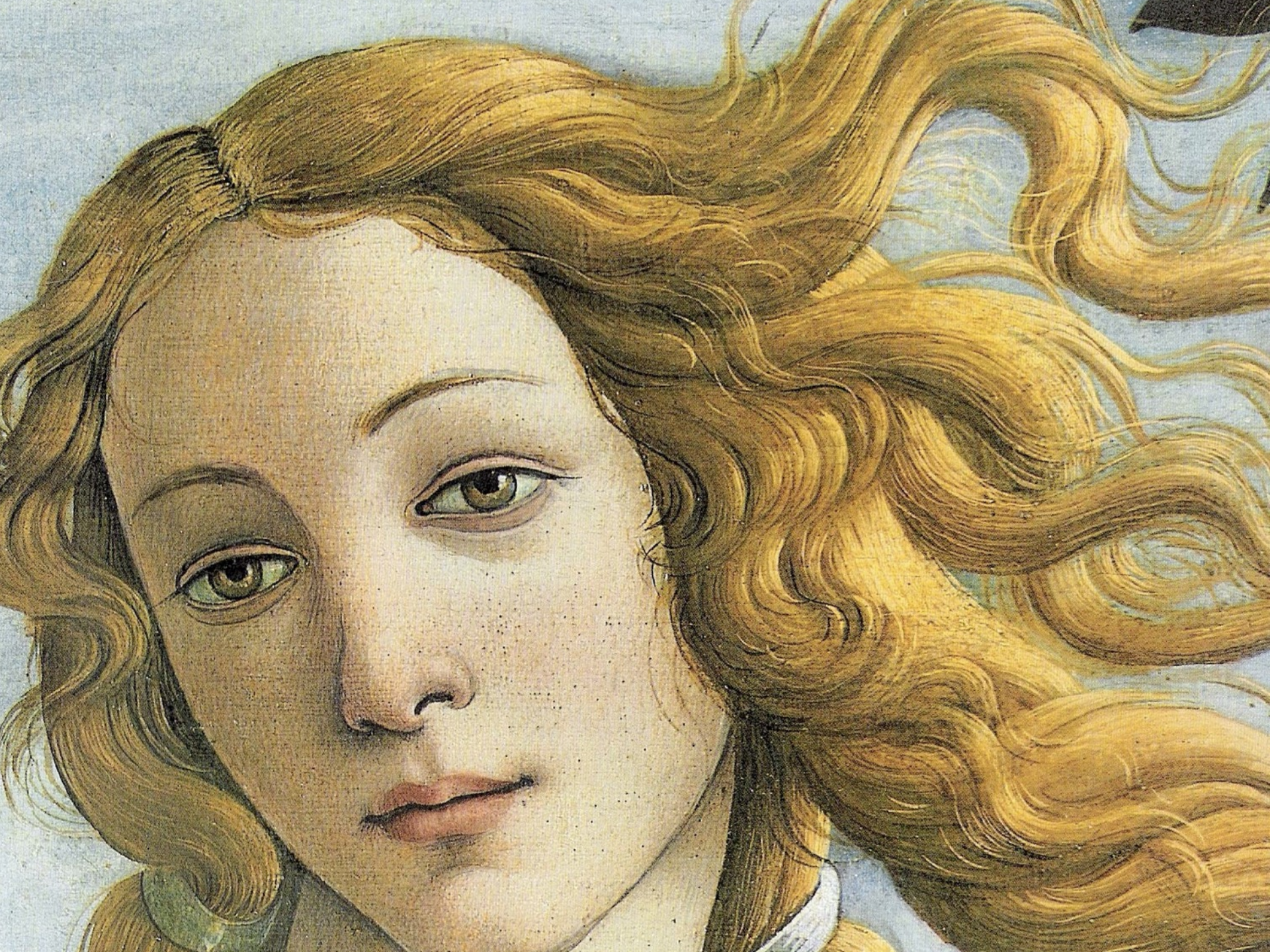
EKPHRASIS (εκφρασις)

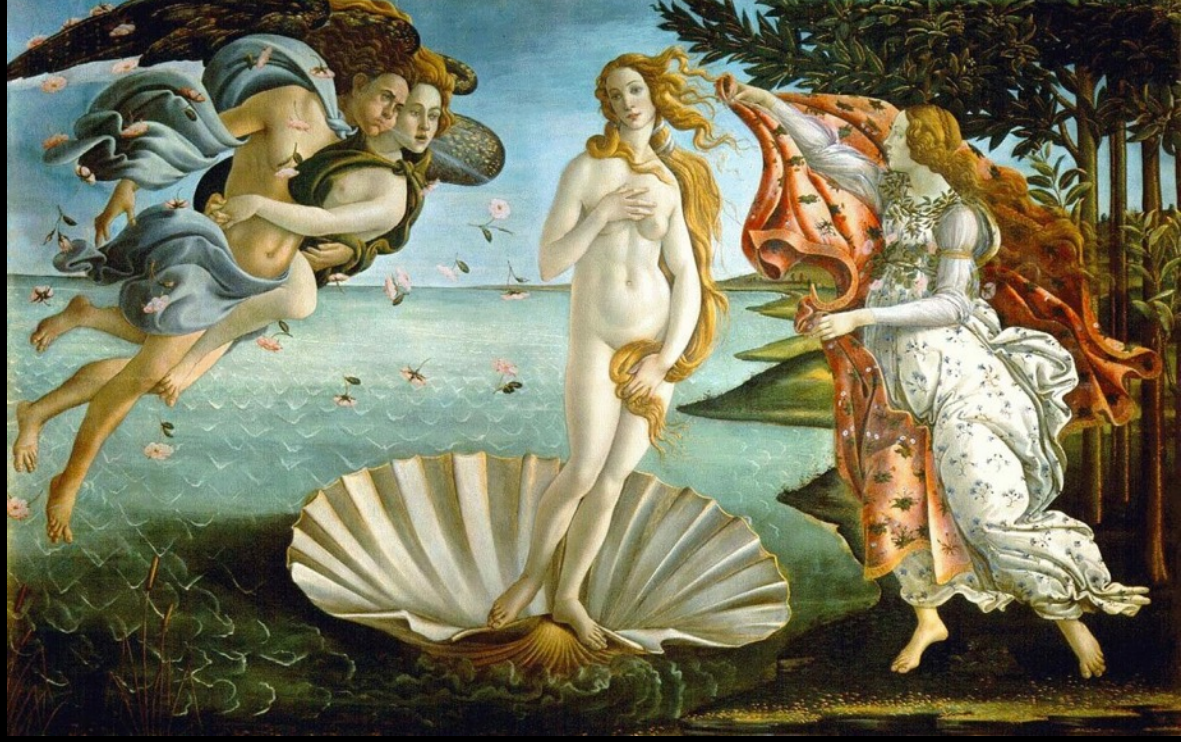
«esporre, descrivere; descrivere con eleganza»

Nome che i retori greci davano alla descrizione di un oggetto, di una persona, o all'esposizione circonstanziata.

In uno scritto retorico attribuito a Ermogene (II sec. d.C.), l'ekphrasis è definita «un discorso descrittivo che pone l'oggetto sotto gli occhi con efficacia» (Progym. 10, p. 22, ed. Rabe) e sono enumerati come temi della descrizione, caratterizzata dall'enàrgeia, la forza di rappresentazione visiva, «persone, cose, momenti e luoghi e tempi e molte altre cose». Per la conoscenza del mondo antico le e. offrono molteplici motivi di interesse e non solo in un'ottica meramente letteraria: le descrizioni di luoghi, di oggetti, di avvenimenti, di cerimonie pubbliche, di riti religiosi, di persone, sono una preziosa miniera di informazioni, cui gli studiosi hanno attinto fin dagli albori degli studi antiquari per problemi di topografia, di storia dell'arte, di fisiognomica e di antiquaria.







Una donzella non con uman volto,
da' Zefiri lascivi spinta a proda,
gir sopra un nicchio; e par che 'l cel ne goda.

Vera la schiuma e vero il mar diresti,
e vero il nicchio e ver soffiar di venti:
la dea negli occhi folgorar vedresti,
e l' ciel ridergli a torno e gli elementi
l'Ore premer l'arena in bianche vesti,
l'aura incresparle e'crin distesi e lenti;
Non una, non diversa esser lor faccia,
come par ch'a sorelle ben confaccia.

Giurar potresti che dell'onde uscissi
la dea premendo colla destra il crino,
coll'altra il dolce pome ricoprissi;
e, stampata dal piè sacro e divino,
d'erbe e di fior l'arena si vestissi;
poi, con sembiante lieto e peregrino,
dalle tre ninfe in grembo fussi accolta,
e di stellato vestimento involta.

Angelo Poliziano
(da *Le Stanze per la Giostra*)

Come Venere nasce tra sensi e intelletto






FIZI DA TOCCARE
TOUCH TOUR





Analisi di alcuni dettagli:

concetto fisico di peso
e sua assenza

Didattica propedeutica alla conoscenza del passaggio dalla realtà alla rappresentazione

Rapporto tra oggetto reale,
riproduzione a tutto tondo
e sua rappresentazione in scorcio prospettico





Acquisizione dello schema corporeo,

e della postura della Venere di Sandro Botticelli,

con l’ausilio di un manichino snodabile a tutto tondo.









Concetto di Kunstwollen

Noto anche per avere formulato la teoria che vede nella "volontà artistica" (Kunstwollen) il fattore centrale della produzione creativa nell’arte.

Alois Riegl

(Linz, 14 gennaio 1858
Vienna, 17 giugno 1905)

Seconda Lezione
26 Giugno 2021

Categorie della rappresentazione. Trasformazione dello stile storico in rapporto alla trasformazione delle idee.

Potenzialità e limiti della traduzione plastica della fisica della pittura. La visione prospettica.

Descrizione verbale sincronica al gesto tattile e alle esperienze propriocettive e cinestesiche.

Simbolo, Allegoria e Metafora.

Capire il contenuto partendo dalla forma.



Heinrich Wölfflin
(Winterthur 1864 – Zurigo 1945)



Confronti tra opere d’arte di medesima iconografia
ma con varianti stilistiche

Con il saggio,

Concetti fondamentali della storia dell'arte

opera di impianto prevalentemente metodologico volto a ricostruire gli schemi dello sviluppo stilistico nelle arti figurative,

Heinrich Wölfflin teorizza alcune leggi di fondo sottese a una «*storia dell'arte senza nomi*»,

dividendo lo sviluppo stilistico in cinque coppie polari

da cui deriveranno, per estensione,

i concetti di:

Categoria della rappresentazione e Diade





Tavola propedeutica al concetto di stile storico:

Romanico e Gotico

Copie dell'*Adamo* di Wiligelmo e della *Regina di Saba* tratta dalla Cattedrale di Chartres, eseguite rispettivamente da un allievo ipovedente e un'allieva non vedente congenita

- Aby Warburg (Amburgo 1866 - Amburgo 1929)

  Dio è nel particolare:
  alle origini dell'iconologia



- Ernt Cassirer (Breslavia 1874 - New York 1945)

  Uomo: da animale razionale
  ad animale simbolico



- Erwin Panofsky (Hannover 1892 – Princeton 1968)

  Storia dell'arte come storia delle idee:
  dalla forma al contenuto





Ernst Cassirer

La Filosofia delle forme simboliche

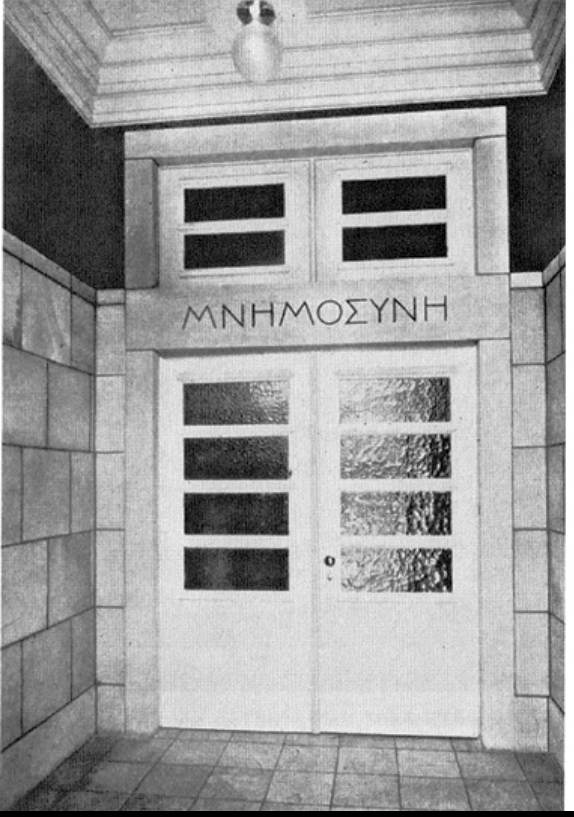
Dall'ontologia
all'analitica dell'intelletto.

Filosofia della cultura come teoria
fondata sulla funzione dei simboli
nel mito, nella scienza,
nella religione, nella tecnica.

Che cos'è la cultura?

"Le diverse forme della cultura non vengono, nella loro intima essenza, tenute insieme attraverso un'identità, bensì per il fatto che ad esse si pone un comune compito fondamentale."

Ernst Cassirer
(da Filosofia delle forme simboliche II)





La Biblioteca Warburg

La Biblioteca Aby Warburg, progetto di vita e collezione privata dello studioso, mediante accostamento di volumi che, per coerenza e prossimità di senso, dovevano permettere un'indagine interdisciplinare dell'espressione artistica, oltre il problema della forma, con l'addensarsi delle ombre del nazismo, nel 1934 fu trasferita da Amburgo a Londra, per volontà di Fritz Saxl, allievo, collaboratore strettissimo di Warburg e suo successore alla guida dell'Istituto. Oggi il Warburg Institute è giudicato Istituzione tra le più prestigiose e innovative nel campo delle scienze umane e degli studi umanistici. Tuttavia fu arduo il riconoscimento di questa realtà entro l'ambiente accademico inglese. Dal 1944 l'Istituto è aggregato all'Università londinese e dal 1994 risulta fondatore essenziale della Scuola di Studi avanzati (*School of Advanced Study*) dell'Università di Londra.



L’atlante di Mnemosyne

(tav. 7)

metodo abduttivo

intuizione sintetica

Mnemosyne
il valore della memoria tra forza e peso della tradizione

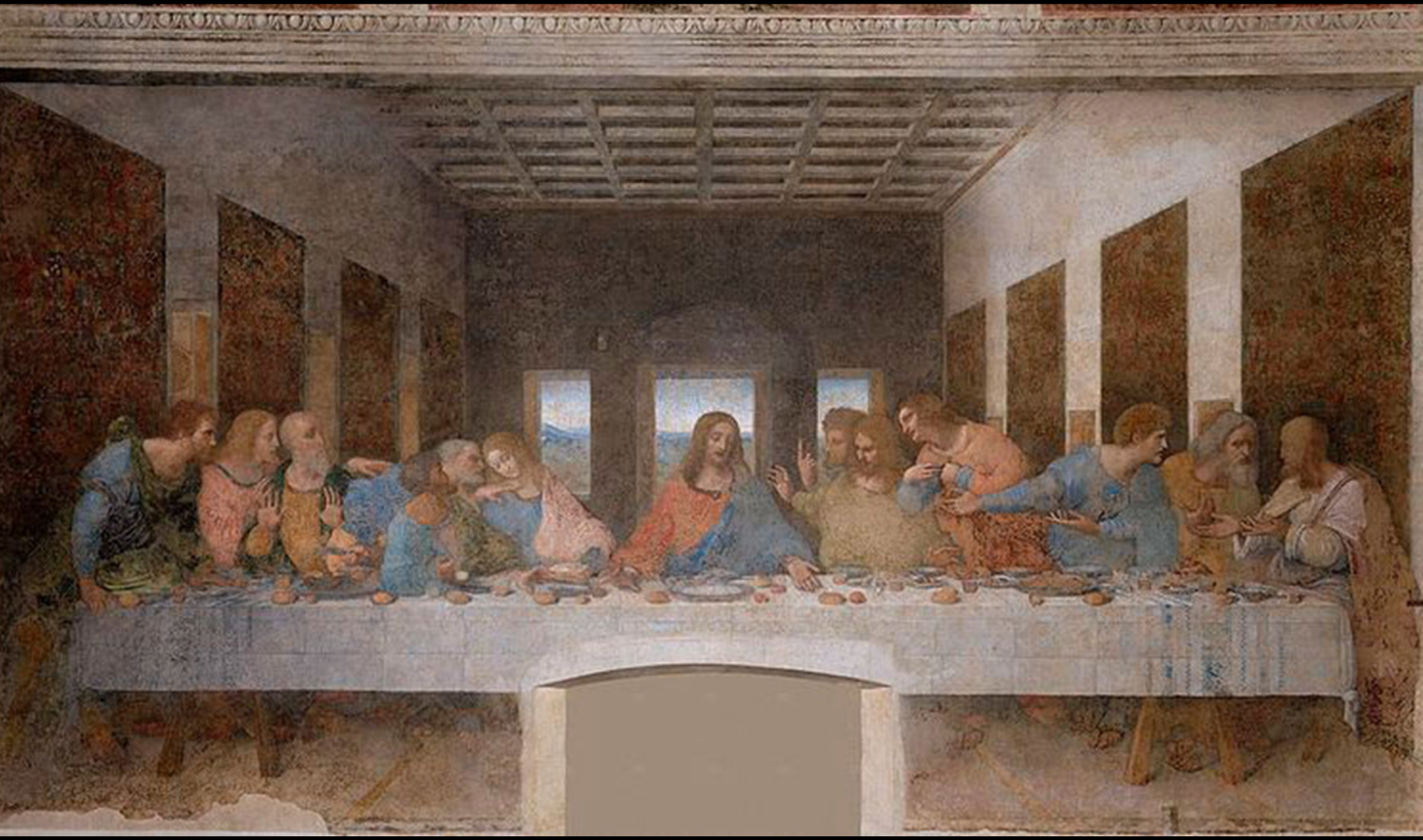
Pathosformel
Il sentimento della forma
per una storia dell’espressione nelle arti visive

L'etica della manualità

La metodologia operativa del Museo "Anteros" pone la ricerca nel campo delle arti plastiche al centro dell'iter di progettazione tiflodidattica.



Tutti i bassorilievi prospettici in gesso sono realizzati artigianalmente da scultori che operano nel rispetto dei criteri scientifici di leggibilità tattile. Nella foto, il maestro Marco Marchesini lavora al modello in argilla del Cenacolo di Leonardo da Vinci.

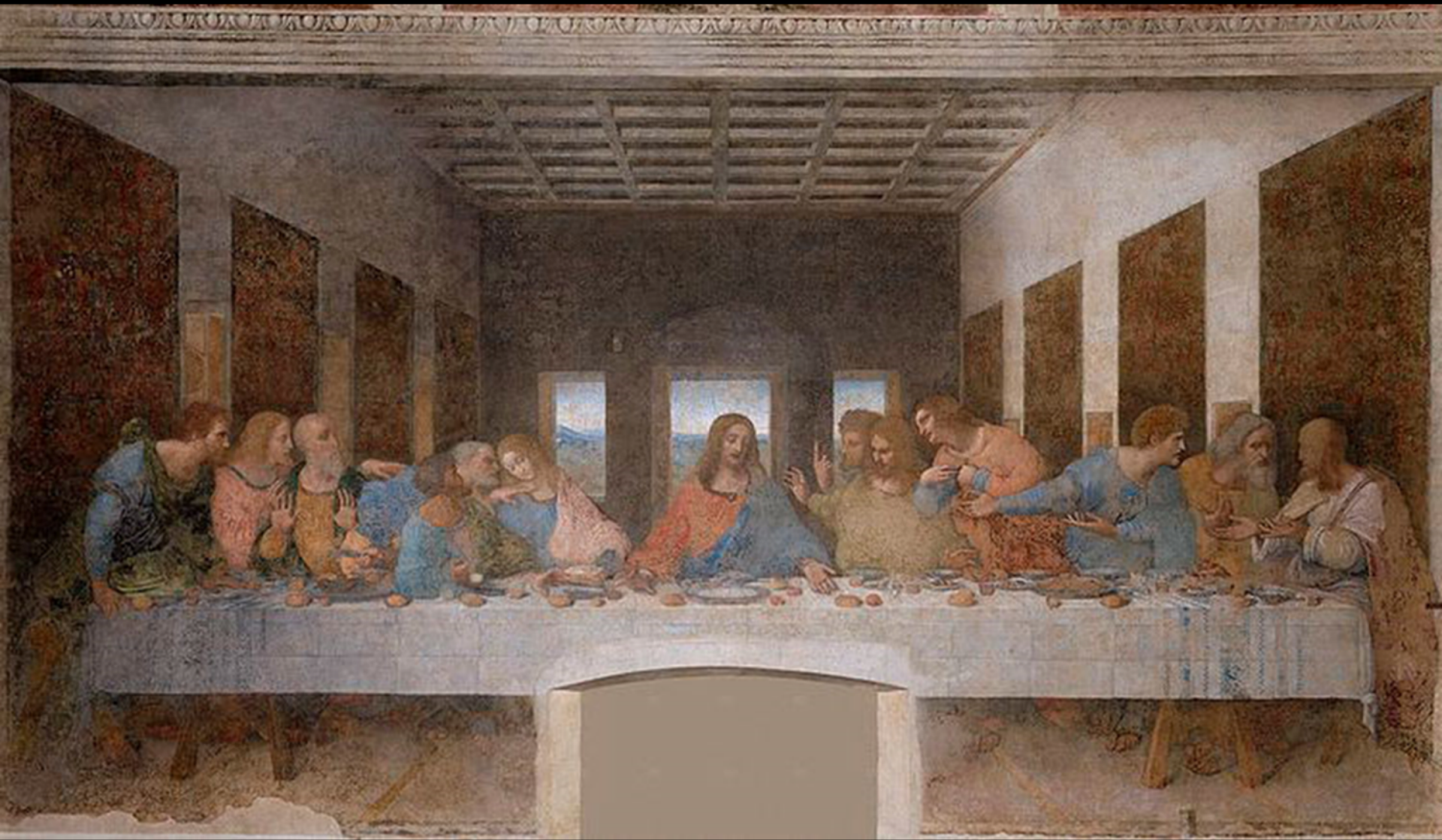








Trattati sull’umano in pittura e in parole

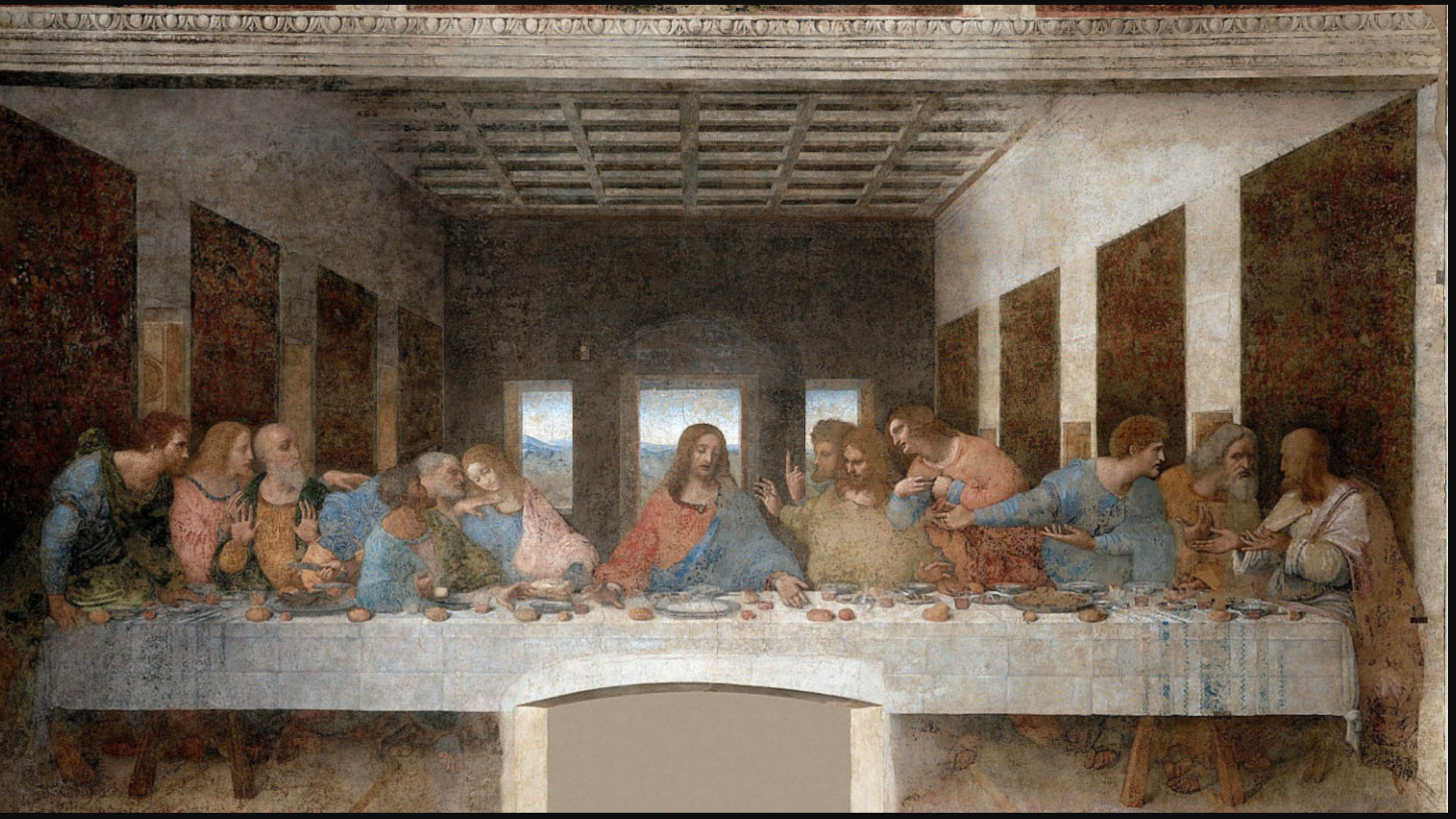


Dal saggio di Wolfang Goethe
sull'*Ultima cena* di Leonardo da Vinci
(1817) si evince come Leonardo seppe:

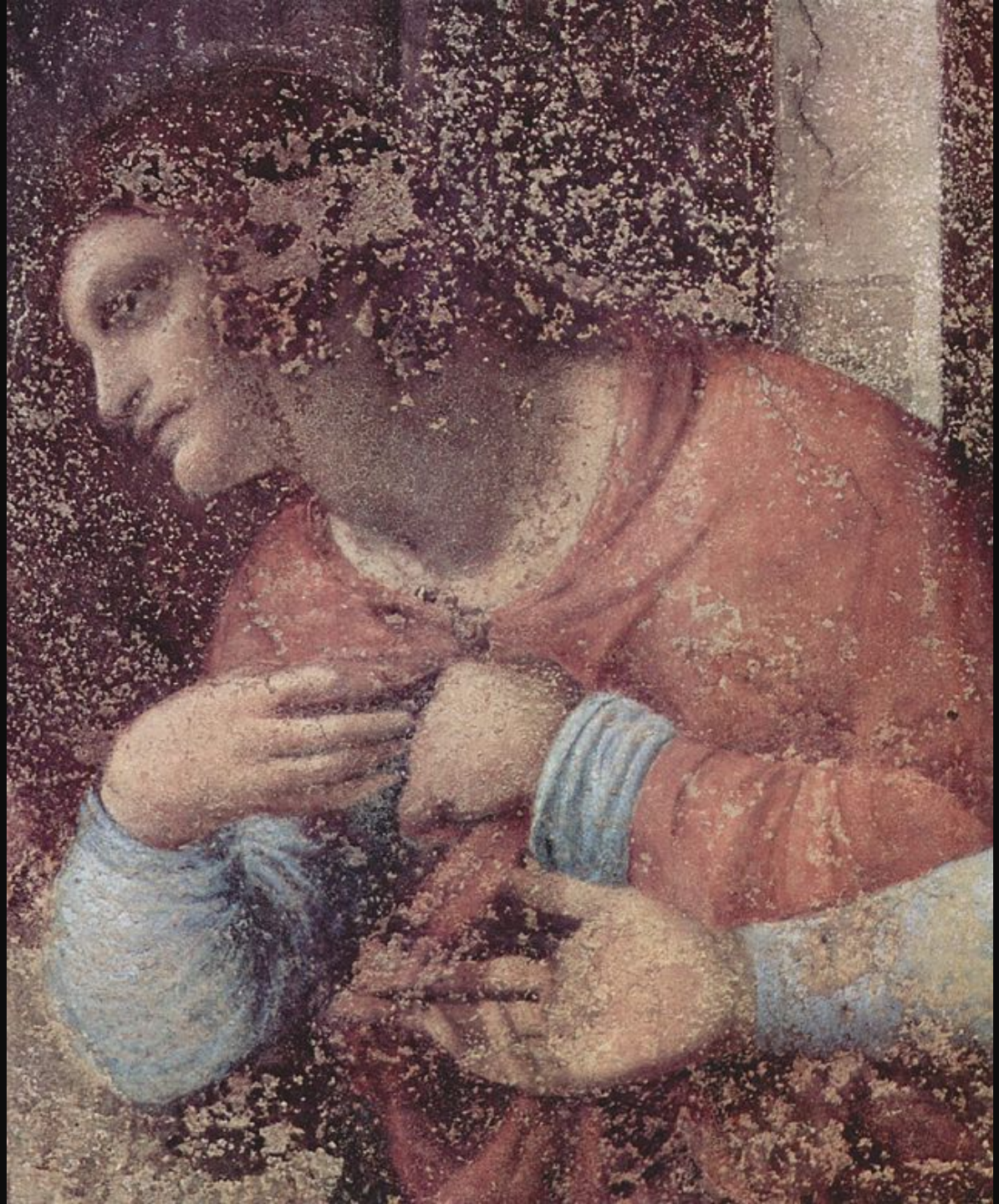
(…) raffigurare tredici personaggi, dall'adolescente al vegliardo: uno pacatamente rassegnato, uno spaventato, undici eccitati e turbati dal pensiero di un tradimento in seno alla famiglia. Qui si osserva l'atteggiamento più mite e più composto fino all'esternazione delle più violente passioni. Se tutto questo doveva essere preso dalla natura, quale il tempo richiesto per scovare tanti particolari e rielaborarli nell'insieme! Perciò non è affatto inverosimile che Leonardo abbia atteso all'opera per sedici anni, senza giungere a conclusione né col traditore, né col Dio fatto uomo, e proprio perché entrambi sono soltanto concetti, che non si vedono agli occhi. (…)

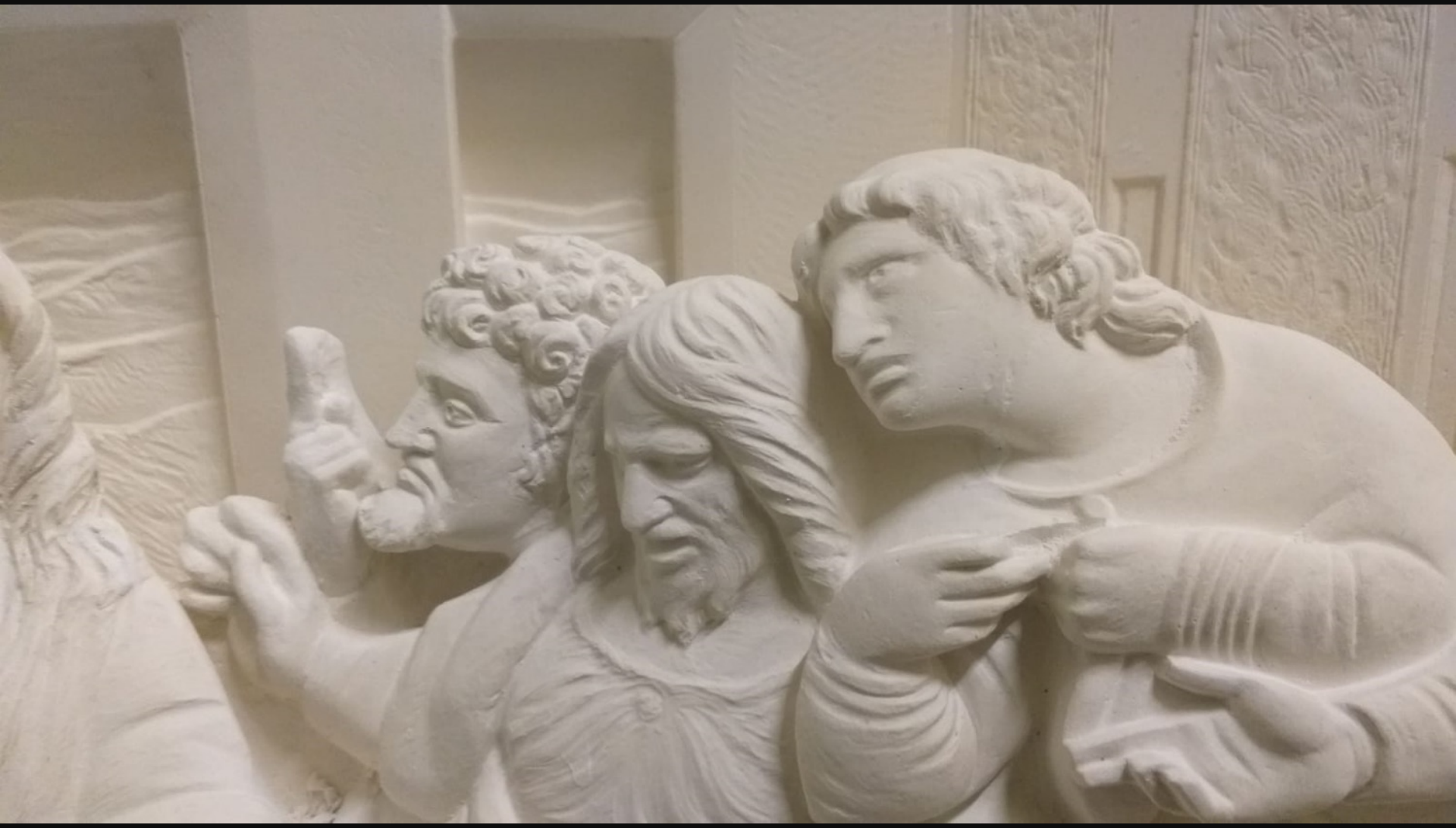




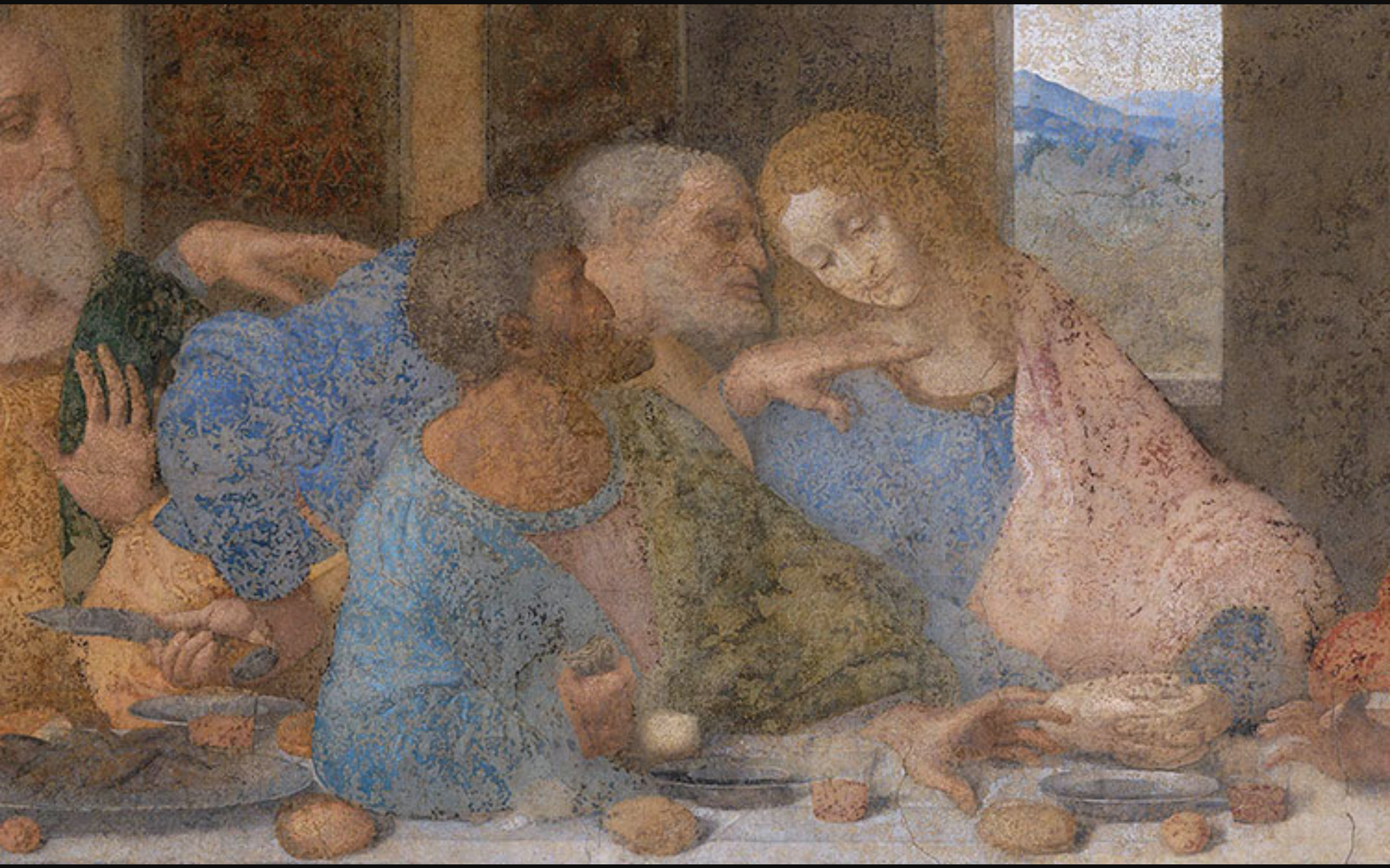






















La prospettiva

Dal punto di vista linguistico, il vocabolo "prospettiva" è la forma femminile sostantivata di "prospettivo", derivante a sua volta dal latino tardo "prospectivus", "che assicura la vista".

Nel campo degli studi ottici medievali la perspectiva indicava l'ottica stessa (perspectiva naturalis)

intesa come percezione visiva. In particolare indicava la pratica per misurare le distanze e le lunghezze inaccessibili tramite un rilevamento indiretto

Prospettiva e prospettivismo

Prospettiva, o meglio prospettivismo, è un termine che deriva dal lemma latino “prospicio’’ ovvero «avere la vista su, affacciarsi su».

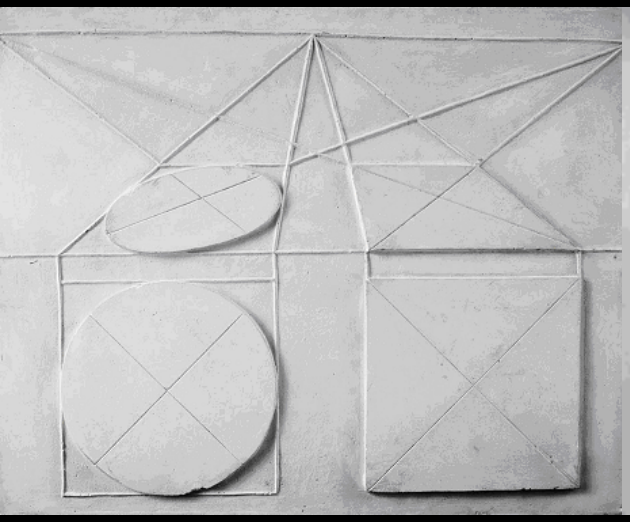
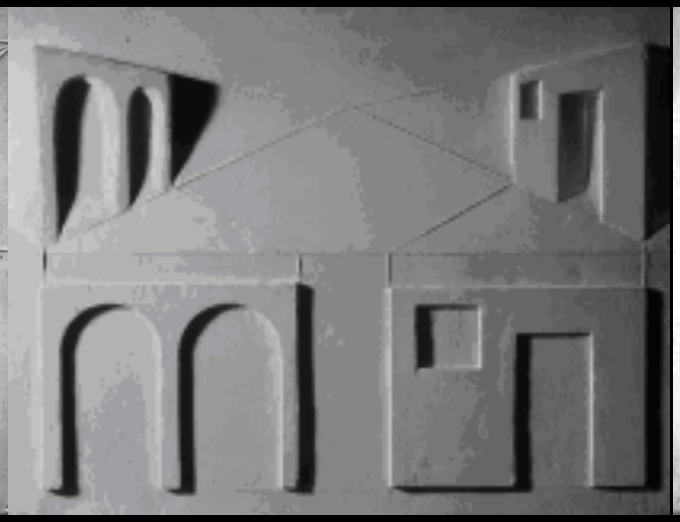
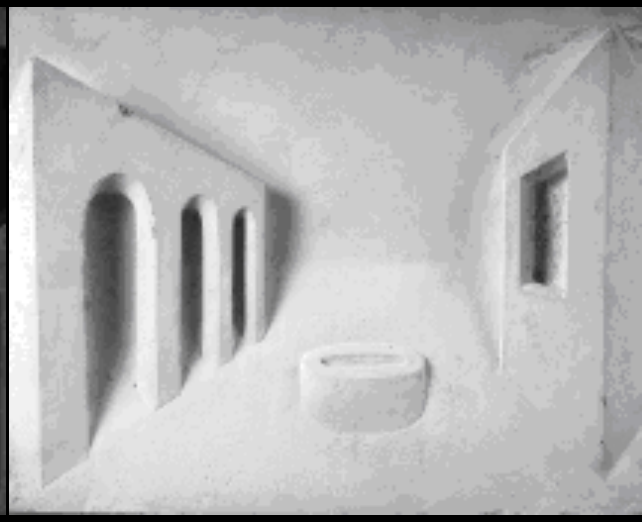
Nel suo significato etimologico, prospettiva rilancia ad un senso di visione a tutto tondo della realtà ovvero ne abbraccia tutte le sue manifestazioni.

Nell’ermeneutica, o più in generale nella filosofia, il prospettivismo è una certa metodologia attraverso la quale si entra nella comprensione della realtà, la quale non è unica e immutabile, ma immersa in un processo di rinnovamento continuo e nella quale esiste il fenomeno «puro», ovvero quell’accidente (ciò che si manifesta in uno spazio e istante) sciolto da ogni tipo di interpretazione umana.

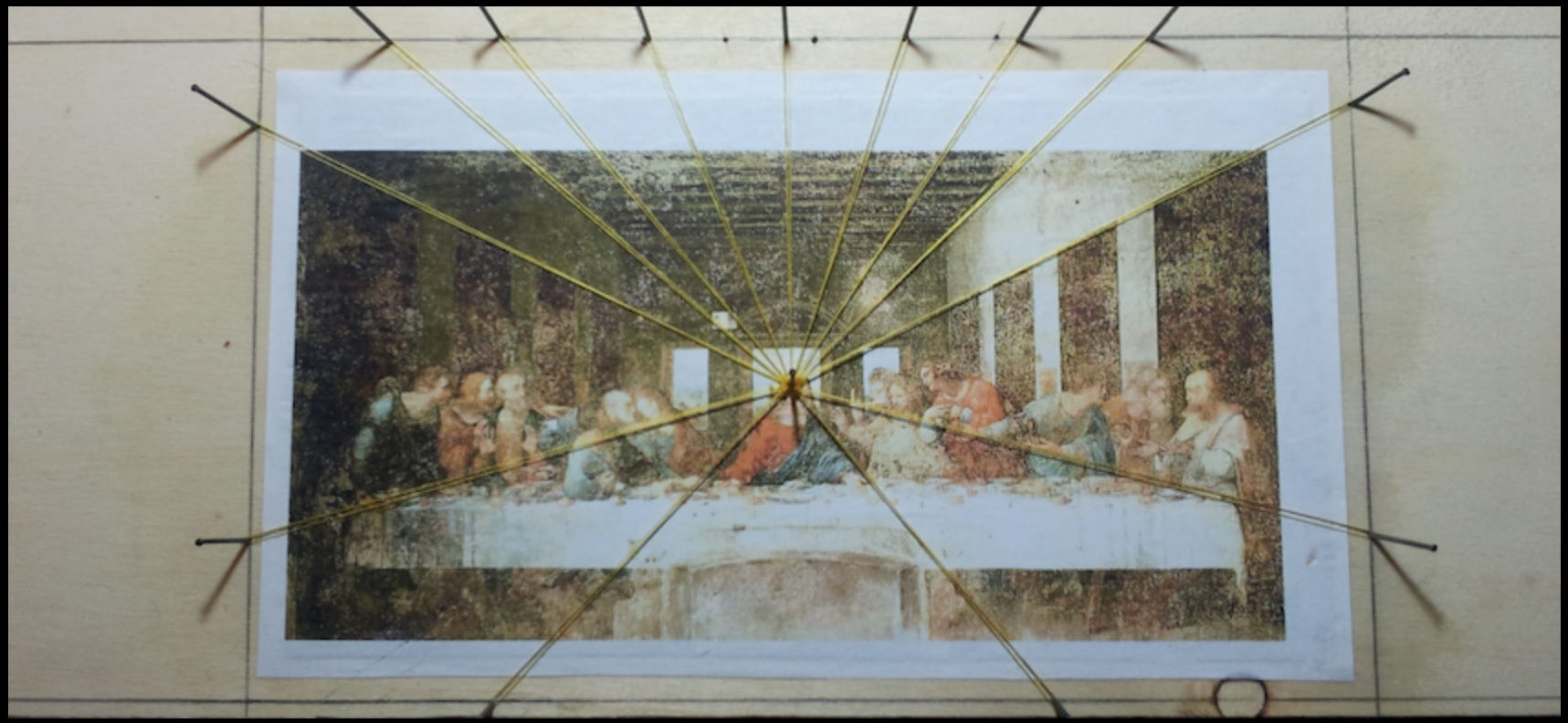
Il mondo naturale continuerebbe ad esistere anche senza l’uomo.

La prospettiva come forma simbolica

Item Perspectiva è un'espressione latina che significa vedere attraverso. Per il Rinascimento ciò indica vedere lo spazio tridimensionale come attraverso una finestra e quindi rappresentare l'intuizione prospettica mediante costruzione geometrica e matematica della profondità. La prospettiva è però una forma simbolica, nel momento stesso in cui le modalità di rappresentazione prospettica possono essere tante quante sono le modalità stilistiche di percezione e strutturazione visiva dello spazio prospettico. Già l'orientamento organizzato delle strutture base: forme percorse da linee di forza verticali, orizzontali, diagonali, serpentinate, linee spezzate o continue, implica una percezione del profilo e del contorno privilegiato di una forma in sé estesa (forma chiusa/aperta, stilizzata/naturalistica ecc.). Nel bassorilievo prospettico, il sottosquadro è un'unità di misura di profondità che permette l'interpretazione tridimensionale dell'opera per effetto di una codificazione in piani di posa della spazialità, a vantaggio della ricostruzione mentale della nozione di spazio prospettico, visione a distanza e visione ravvicinata.

Tavole propedeutiche al concetto di prospettiva centrica: geometrie piane e tridimensionali, a rilievo, con direttrici.

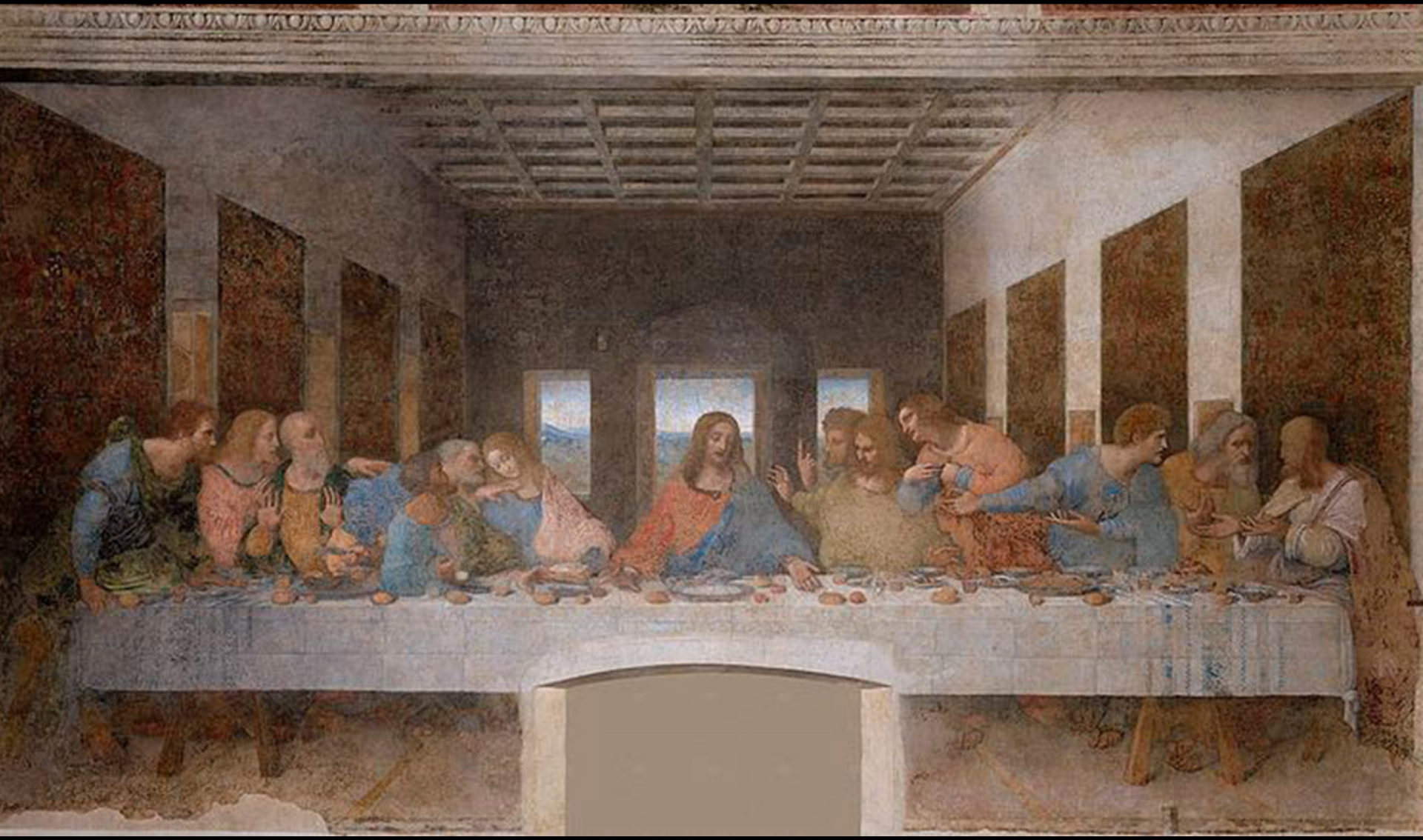







キリストと12人の使徒







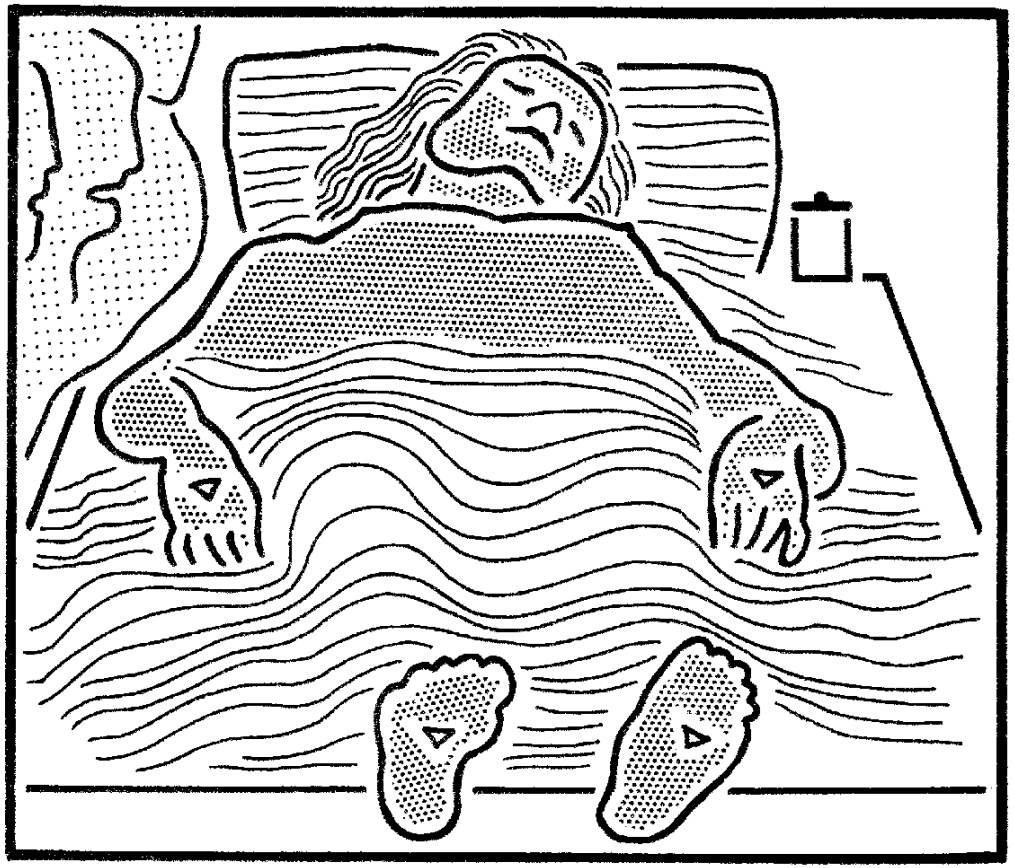
Esplorazione tattile
dell’idea rinascimentale di
prospettiva e comprensione del suo
significato simbolico





Copia in gesso alabastrino esposta presso il Museo Tattile “***Anteros”*** di Bologna

1 MANTEGNA



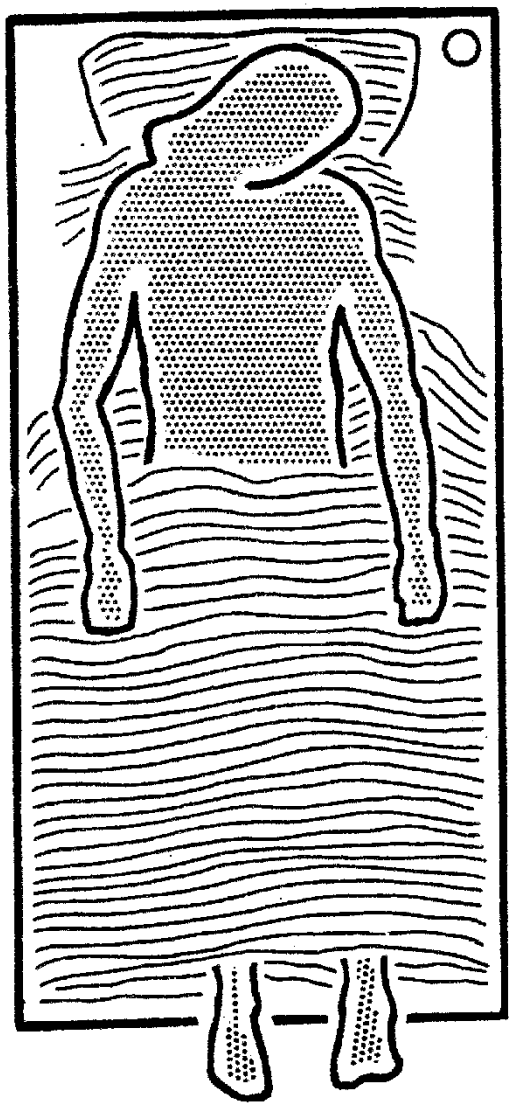


2 MANTEGNA





3 MANTEGNA







Bassorilievo esposto presso la mostra su Andrea Mantegna

Palazzo Te – Mantova (2006)



























Andrea Mantegna ***Compianto sul Cristo morto***

1480 ca. Pinacoteca di Brera, Milano



Fase di realizzazione in creta della traduzione tridimensionale dell'opera

"***Compianto sul Cristo morto***"

con studio di piani di posa a differenti prospettive


A. MANTEGNA
A. MANTEGNA




ISTITUTO DEI CIECHI F. CAVAZZA

Lamento sul Cristo morto



Titolo: *Lamento sul Cristo morto*

Autore: Andrea Mantegna (Isola di Carturo, 1431 – Mantova, 1506)

Datazione: 1475 – 1478 circa

Collocazione: Pinacoteca di Brera, Milano

Tecnica: Tempera su tela

Dimensioni: 68 X 81 cm.

Soggetto iconografico: *Lamento sul Cristo morto.*

L'iconografia del Lamento sul Cristo morto, come quella del Compianto, ha origine nella cultura medievale ma in Italia ha ampia diffusione solo in età rinascimentale. Nel Compianto, Cristo è rappresentato adagiato sulla terra nuda o su un cataletto ed è sempre

ISTITUTO DEI CIECHI F.

Centro di Produzione

V. Castiglione 71 - Tel. 051/332090 - 40

Andrea Mantegna
Lamentazione sul Cristo
1480 ca.

Terza lezione
3 Luglio 2021

- Studi di Iconografia e Iconologia.

- Parola e gesto. Il gesto iconico.

- Propriocezione, cinestesia e interocezione: strumenti per la rappresentazione mentale delle immagini.

Presentazione di

scheda didattica

applicata alla percezione

ottica e tattile

con lettura

preiconografica

iconografica

e iconologica,

secondo il metodo

tripartito panofskiano

Titolo dell'opera: Occasio et Poenitentia

Autore: Andrea Mantegna (Scuola)

Datazione: 1490

Collocazione: Museo della Città di Palazzo San Sebastiano

Tecnica: affresco

Dimensioni: cm 154 x cm 174

Soggetto iconografico: Allegoria dell'Occasione

Il tema dell'Occasione perduta ha strette attinenze con l'allegoria della fortuna poiché nella personificazione di Occasio compare l'attributo delle ali, talvolta il simbolo della bilancia e, soprattutto, e possibile notare come esistano forti affinità tra il tema della fugacità e dell'imprevedibilità del destino umano, in rapporto a caso, momento propizio e volontà. Nella classicità e nelle arti visive tardoantiche si scorgono due concezioni fondamentali dell'idea di tempo che emergono nelle immagini allegorico-simboliche e lo rappresentano. Queste due concezioni possono così essere sintetizzate: tempo come Aion, principio della creazione eterna e inesauribile, in opposizione a Kairos. Il tema del Padre Tempo, concepito come Kairos, è assimilabile ai termini di Opportunità e Occasio. Questa iconografia sopravvisse fino all'XI secolo e successivamente si fuse con la figura della Fortuna. Quindi nella concezione iraniana del tempo come Aion troviamo anche l'opposto dell'Occasio. Le immagini, preposte a rappresentare questi principi, nell'antichità o si collegavano al culto di Mitra, sinistra creatura alata dalla testa e artigli leonini, strettamente avviluppata da un serpente connotata da una chiave stretta in ciascuna mano, o si riconnettevano a Phanes, (traducibile in Fanete), presentando un giovane alato circondato dallo zodiaco, al quale erano conferiti gli attributi tipici della potenza cosmica (folgore e caduceo, inteso come scettro, verga d'oro e axis mundi). Questa analisi iconografica del mito di Kairos, si deve a Erwin Panofsky, che in un celebre saggio, sul Padre tempo, presente in Studi di Iconologia, tratta l'evoluzione del principio della temporalità nelle arti figurative, dall'età tardoantica al Rinascimento.

Morfologia del rilievo

L'affresco, qui tradotto in bassorilievo, è un dipinto monocromo i cui caratteri grafici rivelano una ricerca plastica nella resa di linee e superfici. L'affresco, una composizione erudita, di chiaro stampo umanistico, ideazione di Andrea Mantegna, fu però realizzata da un suo allievo. Si propone una lettura tattile analitica, utile per comprendere la natura grafica e al tempo stesso scultorea di questa immagine e si consiglia di leggere dapprima Occasio, figura alata posta a sinistra nella composizione, successivamente la personificazione della Poenitentia, giovane che si colloca a destra e infine la rappresentazione di Saggezza-Virtù, figura femminile qui ritratta mentre trattiene Poenitentia, posta in piedi, su un piedistallo cubico.

Descrizione della scena

Tratti dichiaratamente instabili della personificazione della fortuna compaiono proprio nell'affresco attribuito alla Scuola di Andrea Mantegna, Occasio et Poenitentia, in passato custodito presso Palazzo Ducale ed oggi esposto all'interno del museo della Città di San Sebastiano. L'opera nasconde un significato assai caro al pensiero e alla cultura del Quattrocento, quello della risignificazione del mito del Kairos, o dell'Occasio. Si tratta del mito dell'occasione perduta, strettamente legato ai principi di temporalità e al monito sulla necessità di una prudente meditazione nella vita e nelle azioni umane. Nell'immagine si riconosce, a sinistra nella composizione, una figura femminile calva, con il volto coperto da un ciuffo di capelli, che si identifica tradizionalmente con l'Occasione, poiché l'immagine allude al fatto che l'occasione si coglie quando arriva, mentre se sfugge non la si può più afferrare. Occasio è quindi posta su una sfera, simbolo dell'instabilità, con i piedi alati, simbolo della fuggevolezza. Una seconda figura femminile più anziana, raffigurata su un piedistallo squadrato, qui adottato come segno di stabilità, rappresenterebbe la Sapienza o Virtù Questa donna trattiene il terzo personaggio della rappresentazione allegorica, un giovane che le fonti identificano con il Pentimento, colto nell'atto di protrarsi in direzione di Occasio, che però gli sfugge. L'immagine allegorica sembra avere un significato pedagogico e appare come un invito lanciato alla Gioventù, affinché non si lasci catturare dalle lusinghe fallaci poiché ingannatrici dell'imprendibile e soprattutto instabile Fortuna. Potremmo dire che questo monito è anche proiezione dell'agire prudente che, guidato dalla Sapienza, conduce a Virtù.

Valori stilistici e cromatici

Stilisticamente questo dipinto riflette la vicinanza della pittura di ad Andrea Mantegna, maestro che all'epoca della realizzazione di questo dipinto era ormai deceduto forse già da quattro anni, artista e intellettuale di formazione padovana noto per la sua pittura quasi "lignea", intrisa di citazioni classiche ma anche scarna ed essenziale, sempre caratterizzata da un disegno spigoloso. L'opera, fu recuperata nel 1885, in Mantova, all'interno di Palazzo Biondi, ora Cavriani, e già all'epoca si dava come uno strappo ripetutamente restaurato. L'opera doveva costituire la decorazione della cappa di un camino.

Autore della scheda:

Loretta Secchi – Curatrice del Museo Tattile di Pittura antica e moderna "Anteros" dell'Istituto dei Ciechi Francesco Cavazza di Bologna











Persona non vedente congenita impegnata in
analisi e restituzione verbale di un’opera d’arte
esperita tattilmente e restituita nella modellazione della creta



Dal X libro delle Metamorfosi di Ovidio

2-8 d.C.

PUBLIO OVIDIO NASONE, Metamorfosi, X,

(561-707 storia di Atalanta e Ippomene)

Testo tratto da: Publio Ovidio Nasone, Metamorfosi, traduzione a cura di Bernardini Marzolla P., Einaudi, Torino 1994



Titolo: Atalanta e Ippomene
Autore: Guido Reni
Datazione: 1620-1625 ca.
Tecnica: olio su tela
Dimensioni: 192×264 cm
Ubicazione: Museo nazionale di Capodimonte, Napoli.

(…) Ecco che squilli di tromba dànno il via: dalla linea di partenza l'uno e l'altra scattano tutti curvi in avanti, e i loro piedi veloci sfiorano appena la sabbia. Diresti che potrebbero radere il mare senza bagnarsi le piante, correre su un campo giallo di grano senza piegare le spighe. Urla e applausi incoraggiano il giovane, e qualcuno gli grida: 'Forza, forza, questo è il momento di buttarsi, Ippòmene! Corri! Mettici tutte le tue energie! Presto, ché vinci!' Non si sa se queste parole facciano più piacere all'eroe figlio di Megareo o alla vergine figlia di Schenèo. Oh, quante volte lei, quando già poteva sorpassarlo, rallentò e, contemplato a lungo il suo viso, a malincuore se lo lasciò indietro! Dalla bocca affannata usciva secco respiro, e il traguardo era ancora lontano. Allora il discendente di Nettuno si decise a lasciar cadere uno dei tre frutti. Si stupì, la vergine, e incantata dal pomo luccicante deviò e raccolse la sfera d'oro che rotolava. Ippòmene la sorpassa; dalle tribune uno scroscio di applausi. Lei recupera con corsa veloce il tempo perduto, e di nuovo si lascia il giovane alle spalle. Rimasta indietro un'altra volta al lancio del secondo pomo, un'altra volta lo insegue e lo supera. (…)



Copia in gesso alabastrino della traduzione in bassorilievo prospettico del capolavoro di Guido Reni, *Atalanta e Ippomene*, esposta presso il Museo Tattile "Anteros" di Bologna e presso il Dipartimento di Discipline giuridiche e dell'interpretariato dell'Università degli Studi di Trieste.



Audiodescrizione per adulti

https://youtu.be/hHF5bqlcHZo



Audiodescrizione per bambini

Introduzione – Iconografia - Descrizione











Funzioni cognitive e immaginative della metafora

La metafora (dal greco μεταφορά, da metaphérō, «io trasporto») è un tropo, ovvero una figura retorica che implica un trasferimento di significato, ad esempio per sostituzione di un termine proprio con uno figurato, in seguito a una trasposizione simbolica di immagini: le spighe ondeggiano (come se fossero un mare); il mare mugola (come se fosse un essere vivente); il re della foresta (come se il leone fosse un uomo).

La metafora si realizza quando, al termine che normalmente occuperebbe il posto nella frase, se ne sostituisce un altro la cui "essenza" o funzione va a sovrapporsi a quella del termine originario creando, così, immagini di forte carica espressiva.

Si può essere d'accordo o meno sul valore cognitivo della metafora e anche sul fatto che al contrario tutto possa essere spiegato senza adozione di metafore, tuttavia esistono casi in cui una descrizione solo letterale non produce alcuna estensione di significato del contenuto enunciato e questo è ancor più evidente quando si cerchi di tradurre stati d'animo e atmosfere che richiedano una corrispondenza tra cognizione ed emozione.

Con la metafora, ciò che si conquista è l'inusuale ma esatta corrispondenza tra pensiero abituale e intuizione profonda. Qualcosa che il linguaggio ordinario, consolidato e pragmatico, non sempre concede, e che invece un linguaggio evocativo e poetico, pur sintetico e asciutto, quasi sempre determina. Questa è ad esempio la caratteristica fondante il processo di associazione di idee determinato dalla lettura di certi componimenti poetici haiku di origine giapponese e anche di certa poesia ermetica del Novecento dove la sintesi sposata all'immediatezza della percezione di un fenomeno crea stupore e perfetta aderenza tra un sentire individuale e un sentire condiviso: un'atmosfera percepibile e in qualche modo rappresentabile solo in una forma non ordinaria.

I rischi personali e sociali provocati dalla sempre più diffusa assenza di immaginazione, consegna gli individui a forme di espressione riduttive e stereotipate. Si impone pertanto una riconsiderazione della relazione equilibrata tra esperienze verbali ed esperienze dirette della realtà, con particolare attenzione alla potenza dell'educazione sensoriale quale riappropriazione del sentire, entro lo sviluppo di quelle facoltà immaginative inibite dall'abbassamento della qualità percettiva e degli apprendimenti cognitivi, se questi ultimi non maturano attraverso l'interpolazione di pensiero e azione, esperienza pensata ed esperienza vissuta. Solo in un saper dire ciò che si è conquistato nel fare può esserci affrancamento dal verbalismo, e ciò non solo in condizioni di cecità fisiologica. Questo criterio vale infatti per tutti: non vedenti, ipovedenti e normovedenti.

E' questo, ciò che magistralmente la cultura orientale, nello specifico nipponica, definisce in termini educativi Waza Gengo, ovvero, tentando una traduzione di questo concetto: un insegnamento in cui la tecnica è insieme di competenze che coinvolgono mente e corpo. In questa dimensione si richiede un atteggiamento intuitivo, sensibile alla metafora insita nella buona pratica; sia nell'impartire un insegnamento, sia nel riceverlo: per interiorizzarlo, applicarlo a nuovi contesti e convertirlo in ulteriori abilità.

Come ritiene il filosofo Bryan Magee, il linguaggio non è solamente un insieme di proposizioni, ma è anche un insieme di metafore che portano a nuovi significati, a nuovi modi di essere, ossia a quell'insieme di comportamenti, di sentimenti, azioni e culture che il linguaggio stesso sottende. Infatti la metafora ha come qualità l'essere un elemento che pur divulgando un concetto con approssimazione (il linguaggio metaforico non ha precisione tecnica e scientifica) si collega molto bene con il comportamento naturale del fenomeno descritto e dunque favorisce la nostra immaginazione, stimolando competenze interpretative allargate, atte a farci intendere il mondo che ci circonda.

Metafora

Definizione:

Nella Metafora sono presenti due termini, (la cosa di cui stiamo parlando e quella a cui la paragoniamo), messi in relazione da caratteristiche comuni.

Si tratta di una specie di similitudine abbreviata.
Quando, ad esempio, dico:
"Sei una lumaca“ uso una metafora

se invece dico:"sei come una lumaca"
allora ho usato una similitudine

Esempi di metafore

La metafora è una figura retorica molto utilizzata dagli autori della letteratura in poesia e in prosa. Ma il suo utilizzo è talmente radicato che è entrato anche nel linguaggio quotidiano: quante volte abbiamo sentito paragonare una persona a un animale per metterne in rilievo un tratto del carattere?

Giorgio è una tigre --> Giorgio è molto determinato

Luigi è un coniglio --> Luigi ha paura di tutto, non è coraggioso

In altri casi sono degli oggetti ad aver preso significati di un altro campo semantico:

La gamba del tavolo --> Il supporto, il sostegno su cui poggia il tavolo

Non vedeva l'ora di tornare al suo nido / alla sua tana --> Non vedeva l'ora di tornare a casa (magari dopo un lungo viaggio)

Anafora: esempi e funzione della figura retorica METAFORA FIGURA RETORICA La metafora, come abbiamo detto, è stata utilizzata da grandi autori della letteratura italiana all'interno delle loro opere.

Nell'Infinito di Leopardi, ad esempio, la più famosa è E il naufragar m'è dolce in questo mare, dove il mare è evidentemenete un mare figurato, il pensiero del poeta.

Anche Giuseppe Ungaretti, in Natale fa uso di metafore: Non ho voglia / di tuffarmi / in un gomitolo di strade…

Eugenio Montale, in Ho sceso dandoti il braccio, parla di lungo viaggio per significare la vita insieme.

Il simbolo è intuitivo

Dal latino symbŏlum ‘contrassegno’,

dal greco sýmbolon, der. di symbállō ‘metto insieme’, der. di bállō ‘getto’, col pref. syn- ‘con, insieme’.

L’allegoria è concettuale

Figura retorica che consiste nell’affidare a un testo (sia esso scritto o orale) un senso diverso da quello letterale e logico delle parole che lo compongono

ETIMOLOGIA dal latino tardo allegòria, a sua volta dal greco allegorìa, composto di àllos ‘altro’ e agorèuo ‘io parlo’.

«l’allegoria simboleggia…», ma non è un simbolo; «l’allegoria significa…» ma non è una metafora; e allora che cos’è? Banalmente, Quintiliano (retore e insegnante spagnolo del secolo I d.C.) la definisce come una «serie ininterrotta di metafore»

Distinguere

Distinguere, derivato dal greco «diastizein», è composto dalla particella disindicante la distribuzione e dalla radice tig/stig/sting che possiede il senso di pungere, marcare, puntare inteso come guardare in un punto.

L'etimologia connota la parola distinguere come la distribuzione della visione in diversi elementi. È quindi discernere

[per mezzo della vista o degli altri sensi]

o separare punto per punto le diverse parti, tenendo sempre conto, però, della totalità dell'oggetto preso in considerazione.

Esempio

Un esempio di allegoria è quello
delle "tre fiere" in Dante
(Divina Commedia, Inferno, canto I, versi 31-60).

Le tre fiere rappresentano tre animali che turbano l'animo dell'uomo: la superbia (leone), l'avidità e la cupidigia (lupa),
la lussuria (lonza).

Rispetto alla metafora

Nell'allegoria, come nella metafora, vi è la sostituzione di un oggetto ad un altro ma, a differenza di quella, l'allegoria non si basa sul piano emotivo, bensì richiede un'interpretazione razionale di ciò che sottintende.

Essa opera quindi su un piano superiore rispetto al visibile e al primo significato: spesso l'allegoria si appoggia a convenzioni di livello filosofico o metafisico.

Rispetto al simbolo

L'interpretazione del simbolo è intuitiva, mentre quella dell'allegoria comporta uno sforzo intellettuale.

Il contesto è basilare nell'interpretazione dell'allegoria: un'aquila che all'interno di una narrazione scenda dal cielo e compia una serie di azioni significative può rappresentare un'immagine complessa (può ad esempio simboleggiare l'Impero o una situazione politica particolare). Spesso l'allegoria, al massimo grado di complessità, ha un'interpretazione "soggettiva", cioè legata al tipo di lettura che se ne fa. In altre parole, si può dire che il legame tra oggetto significato e immagine significante nell'allegoria sia arbitrario e intenzionale, mentre nel simbolo è "naturale". L'allegoria è comunque sempre "relativa", nel senso che è suscettibile di una discussione critica nella fase di interpretazione e si presta quindi a diverse letture.

Una delle differenze tra simbolo e allegoria consiste nel fatto che il secondo senso dell´allegoria non è mai inesauribile e inattingibile. L´allegoria trasmette valori sovrasensibili e nascosti, ma comunque decifrabili all´interno di un determinato accordo, o codice condiviso. Questi valori rappresentati come reali e concreti, diventano allusivi di una realtà diversa e, più generalmente, non hanno bisogno di spiegazioni ulteriori. Secondo Umberto Eco, nel Medioevo simbolo e allegoria furono intesi come sinonimi. Solo in età romantica, con Wolfgang Goethe, emerse una prima distinzione tra i due termini. Il procedimento dell'allegoria rivestì particolare importanza per gli uomini del Medioevo, per i quali la realtà terrena rimandava sempre ad un'altra, ultraterrena e provvidenziale. Essi vedevano quindi, in ogni aspetto della realtà naturale, un significato simbolico, una pansemiosi metafisica. Secondo questa prospettiva religiosa e trascendente, i segni impressi da Dio, al mondo manifesto, dovevano essere opportunamente decifrati. Il simbolo è dunque un riferimento a un'unità perduta che va ricomposta; perciò è logico che ogni aspetto della realtà naturale rinvii a un'essenza soprannaturale tale, da corrispondergli perfettamente. Così Dio si rivelerebbe agli uomini: attraverso la realtà, gli oggetti materiali e le Sacre Scritture. In entrambi i casi il senso letterale delle cose della natura, o delle parole sacre, si completerebbe nel significato allegorico delle stesse.

Dante, con la sua Commedia, crea qualcosa di simile: nelle tre cantiche che la compongono, entro un flusso allegorico continuo, fatti storici e personaggi contemplati hanno insieme valore concreto e metaforico. Un noto critico tedesco, Erich Auerbach, ha cercato di dare una convincente motivazione al prepotente realismo che caratterizza l'escatologia dantesca. Egli ha osservato come nel Medioevo i fatti storici narrati nella Sacra Scrittura fossero stati interpretati come anticipazione di altri eventi particolarmente significativi nella storia della salvezza umana. Ad esempio l'esodo degli Ebrei dall'Egitto, di cui si parla nell'Antico Testamento, è un fatto storico, ma ne prefigura anche un altro, quello della liberazione dei cristiani dal peccato, ad opera di Cristo, fatto quest'ultimo che riguarda il Nuovo Testamento. Dunque il primo è "figura" del secondo e il secondo è "adempimento" del primo. Tale concezione, propria dell'esegesi biblica, sta anche alla base della Divina Commedia, dove ciascun fatto o personaggio non significa solo se stesso ma anche l'altro di cui è figura, mentre l'altro è completamento del primo e in qualche modo lo comprende. Lo sforzo di tradurre la poesia teologica dantesca in raffigurazione iconica, o illustrazione sussidiaria, comporta l'accettare di vedere pericolosamente "confinato" al contenuto didascalico, sia pur altamente estetico, il valore anagogico della visione. Anagogico è ciò che Dante definisce "sovrasenso", ovvero il significato spirituale che si somma a quello letterale, tipico delle Sacre Scritture. Il percorso di Dante, spiegato dal semiotico russo Jurij M. Lotman, è il cammino ascetico del pellegrino; mentre quello di Ulisse è il viaggio dell'esploratore. Entrambi, nella ricerca della verità, procedono, per aspera ad astra, letteralmente e metaforicamente naufraghi di se stessi: toccati dalla Pietas e sovrastati dal cielo.

Domenico di Michelino,
La Divina Commedia illumina Firenze, 1465,
affresco, Cattedrale di Santa Maria del Fiore, Firenze.



La Divina Commedia illumina Firenze, conosciuto anche come La Divina Commedia di Dante Alighieri, è un affresco che si trova nel Duomo di Firenze.

Nel dipinto appare Dante con una copia della sua Commedia, fra i tre mondi ultraterreni descritti, rispettivamente, nelle tre cantiche e una veduta di Firenze.


QVI COELVM CEPIT MEDIVMQVE IMVMQVE TRIBVNAL LVSTRAVITQVE ANIMO CVNCTA POETA SVO DOCTVS ADEST DANTES SVA QVEM FLORENTIA SAEPE
SENSIT CONSILIIS AC PIETATE PATREM NIL POTVIT TANTO MORS SAEVA NOCERE POETAE QVEM VIVVM VIRTVS CARMEN IMAGO FACIT



«Oh lasso,
quanti dolci pensier, quanto disio
menò costoro al doloroso passo!».

Dante Gabriela Rossetti, Trittico con Paolo e Francesca, Dante e Virgilio, 1855, acquerello su carta, Tate Britain, Londra.

Quando rispuosi, cominciai: «Oh lasso,
quanti dolci pensier, quanto disio
menò costoro al doloroso passo!».

Poi mi rivolsi a loro e parla' io,
e cominciai: «Francesca, i tuoi martìri
a lagrimar mi fanno tristo e pio.

Ma dimmi: al tempo d'i dolci sospiri,
a che e come concedette Amore
che conosceste i dubbiosi disiri?».

E quella a me: «Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
ne la miseria; e ciò sa 'l tuo dottore.

Ma s'a conoscer la prima radice
del nostro amor tu hai cotanto affetto
dirò come colui che piange e dice.

Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto come amor lo strinse;
soli eravamo e sanza alcun sospetto.

Per più fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse.

Quando leggemmo il disiato riso
esser basciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,

la bocca mi basciò tutto tremante.
Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo avante».

L’apoftegma

Motto dal contenuto morale
a supporto dell’immagine.


PRÆSENS PRVDE
TER AGIT









Fase di realizzazione in creta della traduzione tridimensionale dell'opera
"***Allegoria della Prudenza***"
con studio di forme chiuse e aperte
nella resa plastica dei valori pittorici e segnici



Copia in gesso alabastrino esposta presso il Museo Tattile “***Anteros”*** di Bologna

Una pedagogia mirata

Ogni restituzione plastica si inserisce in un percorso didattico progettato in base alle specificità di ciascun utente del museo.



Persona non vedente acquisita in un momento di lettura tattile comparata tra il rilievo originale dell'Allegoria della Prudenza (Tiziano) e la copia realizzata in argilla



Allievo ipovedente durante uno dei laboratori di copia, interiorizzazione e restituzione di un modello dato, attraverso la ricostruzione mentale e fisica del rilevo esaminato.





Ukiyo-e

Il genere Ukiyo-e fece la sua comparsa nella stampa giapponese già nel tardo Seicento ma il vocabolo ha origini molto antiche: inizialmente implicava una significazione buddhista negativa, secondo la quale la vita (yo) sulla terra sarebbe tediosa (uki) e soprattutto transitoria, impermanente in tutti i suoi aspetti fisici, in contrasto con la vita eterna promessa dai Buddha, secondo una concezione metafisica ed escatologica dell'esistenza. Questa visione pessimistica si addolcì progressivamente in un'epoca più permissiva, estetizzante e per alcuni aspetti edonistica, quale fu l'epoca Edo (1615-1867). Il vocabolo uki venne indicato da un ideogramma cinese differente, a rappresentare il significato di "fluttuante". Con questa nuova significazione Ukiyo divenne un'esortazione a vivere, quindi ad assaporare il più possibile l'esistenza, nella sua transitorietà, immergendosi gioiosamente nel suo flusso per accettarne serenamente l'instabilità. La celebrazione della ricerca del piacere, mai privata di un'etica in cui forma e sostanza tendono a corrispondere, è però un'inevitabile presa di coscienza della finitezza umana e malgrado non si veni di malinconia, ha in sé la delicata poesia dell'inizio e fine delle cose. Anche per questo l'Ukiyo-e, composto da tre grandi categorie di rappresentazioni - il paesaggio inteso come trascrizione dell'universalità di Natura, il mondo della bellezza femminile (bijin-ga) e la rappresentazione degli attori del teatro Kabuki - divenne una forma d'arte interiorizzata dagli artisti, curata dai mecenati e destinata a un pubblico relativamente vasto, di estrazione borghese, prospero e incline al mondano, ma mai dimentico del sentimento che accompagna il piacere.

Le trentasei vedute del monte Fuji testimoniano quanto il vulcano-montagna sacra, soggetto "stabile" così presente nella cultura giapponese, sia metafora di come ogni certezza umana possa esistere solo in un contesto più ampio, indomabile e inafferrabile, qual è quello offerto dalla natura, nella sua totalità di manifestazioni e metamorfosi.

Lo haiku

Lo haiku (俳句? [häikɯ]) è un componimento poetico nato in Giappone nel XVII secolo. Generalmente è composto da tre versi per complessive diciassette more (e non sillabe, come comunemente detto, secondo lo schema 5/7/5.

Inizialmente indicato con il termine hokku (発句? lett. "strofa d'esordio"), deve il suo nome attuale allo scrittore giapponese Masaoka Shiki (1867-1902), il quale coniò il termine verso la fine del XIX secolo, quale forma contratta dell'espressione haikai no ku (俳諧の句?, letteralmente "verso di un poema a carattere scherzoso").

Il genere haiku, nonostante già noto e diffuso in Giappone, conobbe un fondamentale sviluppo tematico e formale nel periodo Edo (1603-1868), quando numerosi poeti tra cui Matsuo Bashō, Kobayashi Issa, Yosa Buson e, successivamente, lo stesso Masaoka Shiki utilizzarono prevalentemente questo genere letterario per descrivere la natura e gli accadimenti umani direttamente collegati ad essa.

«Un haikai (o haiku) non è comparabile né a un distico greco o latino né ad una quartina francese. Non è un ‘pensiero’, né un ‘motto’, né un epigramma in senso moderno, né un epigramma in senso antico, cioè un’iscrizione, ma un semplice quadro in tre colpi di pennello, uno schizzo, talvolta un semplice tocco, un’impressione. L’astratto è eliminato. »

“B. H. Chamberlain, “Basho and the japanese poetical epigram”

Non piangete insetti;
gli amanti, persino le stelle,
devono separarsi.

Kobayashi Issa

(15 giugno 1763 – 5 gennaio 1828)



Non piangete insetti;
gli amanti, persino le stelle,
devono separarsi.

Kobayashi Issa
(15 giugno 1763 – 5 gennaio 1828)



«Nel Caravaggio, invece, è la realtà stessa a venir sopraggiunta dal lume (o dall'ombra) per «incidenza»; il caso, l'incidente di lume ed ombra diventano causa efficiente della nuova pittura (o poesia). Non v'è vocazione di Matteo senza che il raggio, assieme col Cristo, entri dalla porta schiusa e ferisca la turpe tavolata dei giocatori d'azzardo.

In effetti, l'artista stagliò questa sua descrizione di luce, questo poetico «fotogramma», quando l'attimo di cronaca gli parve emergere, non dico con un rilievo, ma con uno spicco, con un'evidenza così memorabile, invariabile, monumentale, come, dopo Masaccio, non s'era più visto. La luce che rade sotto il finestrone, spartita dall'ombra come in un quadrante regolabile, lascia riflessi fiochi sulla sordida impannata: sospende nell'aria greve la mano del Cristo mentre l'ombra corrode il suo sguardo cavo; striscia sulle piume, si intride nelle guance, si specchia nelle sete dei giocatorelli; sosta su Matteo mentre, raddoppiando ancora con la destra la puntata, addita se stesso, quasi chiedesse: «Vuol me?» (e il viso scocca dall'angolo delle palpebre sbarrate il ciglio dell'ombra); spiuma confusamente la canizie del vecchio importuno in occhiali; per ultimo, fruga viso e spalle del giocatore a capotavola che vorrebbe immergersi nell'ombra lurida della propria perplessità.

Concepita dunque, di seguito alle cose più giovanili, come evento di costume moderno (…), la scena non poteva non intoppare nell'ostacolo del Cristo e dell'apostolo che pur bisognavano di figurarvi ma che, in quel costume, non si ritrovavano; e il Caravaggio si ridusse, su quel punto, a concedere alquanto a una storica drappeggiatura, non senza soffrire di un contrasto che, soltanto nel corso del lavoro, la sopraggiunta unità drammatica di luce-ombra riuscirà, otticamente, a velare; ma che non è ancora il modo in cui il pittore saprà risolvere il problema più tardi, dopo ben altre meditazioni di «contenuto».