

Carola Barbero
LE RESTITUZIONI DELL'ARTE

Abstract

Artworks' masterpieces are often felt as being far from our lives: sometimes because they have been stolen and lost forever or because they are closed in galleries, churches, and museums. The Italian artist Andrea 'Ravo' Mattoni shows impressively how it is possible to return art to the world, by making a conceptual approach meet a classical one: like an orchestra leader, he produces new versions of our tradition's masterworks offering everyone the possibility to experience again – and somehow differently – the power of Beauty. And this is a gift, a present making the past back again, on a wall in a square, under a flyover or on the side of a hospital.

Le opere d'arte pittorica sono frutto di un processo. Prima c'è la tela bianca, il muro, la tavola o un supporto qualsiasi, poi grazie a una serie di azioni, solitamente guidate da un progetto di realizzazione, l'opera viene compiuta. Dal *tempo 0* del supporto vuoto al *tempo n* dell'opera ultimata abbiamo l'arco temporale in cui il dipinto è stato creato. Anche se non conosciamo con esattezza la data di inizio e quella di fine del processo (talvolta tenute celate nelle opere d'arte tradizionali, a differenza di quelle contemporanee in cui invece le fasi di realizzazione dell'opera sono spesso portate in primo piano, diventando così più importanti del risultato finale), questo deve avere avuto in qualche modo luogo.

Per esempio si sa che la *Gioconda* è stata realizzata da Leonardo da Vinci nell'arco di tempo che va (circa) dal 1503 al 1504, il che non toglie che verosimilmente Leonardo abbia cominciato il suo lavoro in un giorno e a un'ora ben precisi, magari proprio incidendo sul legno quello schizzo dell'opera – come rilevato nel 2006 dagli studi effettuati dal *Centre de recherche et de restauration des musées de France* (C2RMF) – poi dipinto a olio e ammirato da milioni di visitatori al Louvre di Parigi.

Rivista di estetica | I Quaderni. Le arti contemporanee, n. 1, pp. 109-125 © Rosenberg & Sellier

Una volta conclusosi il processo, le opere diventano oggetti autonomi rispetto ai loro autori e ai loro fruitori originari¹. E infatti possono essere *acquistate*, come probabilmente aveva fatto con la stessa *Gioconda* Francesco I di Francia, *spostate*, come era accaduto quando si era deciso di esporla tra le decorazioni della *Salle de Bain* del castello di Fontainebleau, *trasferite*, come quando Luigi XIV la volle a Versailles e Napoleone nella sua camera da letto. Non solo, possono essere anche *rubate*, ossia sottratte ai legittimi proprietari, per le più svariate ragioni.

1. Furti

Perché rubare le opere d'arte e la loro bellezza? Spesso (e banalmente) perché hanno un certo valore economico: si spera di rivenderle in cambio di molto denaro o di favori. In alcuni casi i furti sono commissionati da collezionisti privati che magari vogliono essere gli unici a possedere quel capolavoro. Poi ci sono anche i furti commessi per provocazione, per vandalismo, per ignoranza. Tra i vari motivi per i quali le opere d'arte vengono sottratte in maniera illecita ce n'è poi uno che forse potrebbe essere addirittura considerato nobile: il *furto per restituzione*. Ossia il furto commesso al fine di restituire l'opera al legittimo proprietario, nazione, istituzione, o persona fisica che sia. Come nel manga (uno dei più famosi di tutti i tempi) scritto e disegnato da Tsukasa Hōjō, pubblicato in Giappone nella prima metà degli anni Ottanta del secolo scorso, intitolato *Cat's Eye*², in cui tre sorelle che gestiscono un bar sono in realtà una banda di ladre dedite al furto di opere d'arte, però non per lucro, bensì per recuperare i capolavori appartenuti al loro padre ormai scomparso, Michael Heinz, un artista degli anni Quaranta.

Una simile idea di *restituzione* si era forse insinuata nella mente confusa di Vincenzo Peruggia quando questi aveva architettato il furto della *Gioconda* (credeva che il dipinto fosse stato rubato da Napoleone e andasse pertanto restituito all'Italia), rubata al Louvre la notte tra il 20 e il 21 agosto del 1911, poi custodita segretamente per più di due anni (evidentemente prima di restituirla aveva ritenuto opportuno “godere” in maniera esclusiva della sua misteriosa ed enigmatica bellezza raffigurata nel capolavoro di Leonardo) e infine restituita

¹ Nello specifico, i dipinti su tela come quello qui preso ad esempio, sono artefatti concreti dipendenti da un certo autore e da determinati materiali utilizzati per realizzare un certo scopo. Le tre caratteristiche che ogni oggetto deve soddisfare per poter essere considerato in generale un artefatto sono: deve essere frutto di una azione intenzionale, deve implicare la modificazione o l'utilizzo di determinati materiali e deve avere uno scopo (per la distinzione tra oggetti che esistono per natura e oggetti che esistono grazie all'abilità di qualcuno, cfr. Aristotele, *Metafisica* 1033a ss., *Etica Nicomachea* 1140a ss., *Fisica* 192b ss.). Riguardo ai rapporti di dipendenza e di indipendenza che caratterizzano gli artefatti, cfr. Thomasson 2008.

² Pubblicato sulla rivista giapponese *Shōnen Jump* di Shūeisha dal 1981 al 1985. In Italia è uscito nella collana Starlight di StarComics negli anni 1999-2000.

(dopo un goffo tentativo di richiesta di riscatto di 500.000 lire ad Alfredo Geri) a chi di dovere.

Ci sono anche opere che, una volta rubate, non sono state mai più ritrovate. Così è successo a quel capolavoro di Caravaggio, dipinto a olio su tela, intitolato la *Natività con i Santi Lorenzo e Francesco D'Assisi* datato 1600, originariamente posto sull'altare maggiore dell'Oratorio di San Lorenzo a Palermo, nel quartiere della Kalsa, e trafugato su commissione della mafia la notte tra il 17 e il 18 ottobre del 1969³. Il pentito Vincenzo La Piana aveva dichiarato che la tela di Caravaggio era stata seppellita vicino a Palermo – ma nonostante le varie ricerche effettuate nei luoghi indicati, l'opera non è mai stata ritrovata. Un altro pentito, Francesco Marino Mannoia, aveva confessato a Giovanni Falcone di essere stato uno degli autori del furto all'Oratorio di San Lorenzo ma che, nell'atto di staccare e arrotolare la tela, questa si era rovinata e perciò era poi stata distrutta – tuttavia ulteriori indagini avevano accertato che il furto cui si riferiva il collaboratore di giustizia riguardava in realtà un'altra opera situata in una chiesa vicina. Uno dei membri più importanti di Cosa Nostra, Giovanni Brusca, nel 1996, fresco di arresto, aveva promesso di riconsegnare il quadro se ci fosse stato un alleggerimento del 41bis che gli spettava – ma lo Stato italiano rifiutò la sua offerta. Un suo “collega” (anche se non pari grado), Salvatore Cancemi, parlava della *Natività* di Caravaggio come di quella tela che veniva esposta durante le riunioni più importanti della *Cupola*. Ancora un altro mafioso, Gaspare Spatuzza, sosteneva che l'opera fosse stata affidata alla famiglia Pullarà la quale però l'aveva nascosta in una stalla dove era stata irreparabilmente rovinata dai topi e poi non c'era stato altro da fare che bruciarla. Infine, secondo Gaetano Grado, la tela sarebbe stata in realtà ceduta a un collezionista svizzero da Gaetano Badalamenti in cambio di denaro.

Vista la molteplicità di confessioni tra loro incompatibili, non stupisce che ancora non sappiamo quale fine abbia fatto la *Natività con i Santi Lorenzo e Francesco D'Assisi* di Caravaggio. L'unica cosa che di fatto sappiamo è che ci è stata sottratta. Forte della convinzione che la tela esista ancora e debba essere restituita alla comunità, nel giugno 2018 la Procura di Palermo ha riaperto l'inchiesta⁴.

2. Restituzioni

Non essendo stata ritrovata, la *Natività* non può essere restituita in quanto opera d'arte. Tuttavia può essere restituita ai fruitori *l'esperienza estetica* connessa

³ Sul furto della *Natività* di Caravaggio, si veda Lo Verso 2018 e il documentario *Operazione Caravaggio - Mystery of the Lost Caravaggio* prodotto da Sky e distribuito da Sky Arte HD nel gennaio 2016.

⁴ https://www.ansa.it/sicilia/notizie/2018/06/18/furto-nativita-riaperta-inchiesta_0bff9de3-f50f-49e9-a1f1-0134b037f0bb.html.

a questo capolavoro. In che senso? Tanto nel senso delle caratteristiche interne di tale esperienza (attenzione verso l'oggetto, la sua intensità, l'unità, la coerenza e la completezza che la caratterizzano), quanto nel senso delle caratteristiche dell'oggetto esperito (il colore, l'immagine, le dimensioni, ecc.)⁵.

Precisamente in questo modo può essere interpretata l'idea – la cui realizzazione è stata ufficialmente inaugurata nel dicembre 2015 dal Presidente della Repubblica Italiana Sergio Mattarella – di riproporre nello stesso Oratorio di San Lorenzo di Palermo, una accuratissima riproduzione digitale (realizzata dallo studio *Factum Arte* di Madrid)⁶ dell'opera rubata nel 1969: per *restituire*, appunto, all'Oratorio e ai suoi visitatori il tipo di esperienza artistica, emotiva e culturale che potevano avere le persone prima che l'opera venisse rubata. Questa prima accezione di "restituzione" (oltre, ovviamente, a quella ordinaria che vuole che si possa parlare di "restituzione" quando qualcosa torna indietro, integro, ai legittimi proprietari) è interessante perché mostra come, grazie a una copia percettivamente indistinguibile dall'originale, sia possibile ricreare, in quel luogo, lo stesso ambiente che si aveva prima che il furto fosse commesso. Si tratta di una copia, certo, ma una copia ricostruita, a partire da una diapositiva a colori, grazie a uno studio attentissimo ai dettagli tecnici e una particolare analisi sulle tele di Caravaggio.

Un altro tipo di restituzione – che rischiando l'ossimoro potrebbe essere definita una *restituzione per sottrazione* – è invece quella proposta da Danh Vo (artista concettuale vietnamita cresciuto in Danimarca, oggi lavora a Città del Messico; i suoi principali temi di interesse sono connessi alle questioni d'identità, da un lato, e al patrimonio culturale, dall'altro), che alla Biennale di Venezia del 2013 ha esposto il grande telaio di legno dell'opera di Caravaggio, da cui era stata strappata la tela e su cui vi erano ancora minuscoli frammenti. In questo modo Danh Vo restituisce l'opera offrendo di essa tutto ciò che, di fatto, ci è rimasto: un telaio di 268 x 197 x 3 cm. In questo modo l'opera è presente nella sua assenza, o è presente in ciò che di essa oggi possiamo dire ancora di avere, ossia piccoli lembi di tela. Ovviamente l'esperienza estetica risulta essere radicalmente mutata: innanzitutto il telaio non è esposto nel luogo originario bensì in una fiera artistica, poi ciò che è mostrato e di cui si fa esperienza non è l'opera d'arte in sé, bensì ciò che è rimasto dopo che il furto è stato commesso. Potrebbe quindi essere vista come una *esperienza negativa* perché ciò che propriamente si esperisce è la *manca*za di qualcosa.

⁵ I cosiddetti difensori delle teorie interniste dell'esperienza estetica sono: Beardsley 1958 e Dewey 1934. I difensori delle teorie esterniste invece: Beardsley 1982 e Dickie 1988.

⁶ La *Factum Arte* (<https://www.factum-arte.com>), guidata da Adam Lowe, è un luogo di incontro tra artisti, architetti, esperti di restauro, designer, chimici, comunicatori, e si propone esplicitamente di creare un ponte tra arte e tecnologia. Le produzioni della *Factum Arte* – in cui originale, facsimile, copia e autentico si mescolano fino a confondersi – sono state apprezzate e ammirate in tutto il mondo.

Un ultimo senso di restituzione che potrebbe essere preso in considerazione si configura in un certo senso come la *fusione* delle due tipologie di restituzione appena viste: una restituzione dell'esperienza estetica perduta tramite una copia eccellente insieme a una restituzione dell'esperienza che di fatto ha sottratto l'opera originale, il furto. Maestoso esempio di restituzione in questa ultima e struggente accezione è la *Natività con i Santi Lorenzo e Francesco D'Assisi* che Andrea Ravo Mattoni ha realizzato in Piazza De Gasperi a San Salvatore di Fitalia, in provincia di Messina (figura 1). L'opera è una riproposizione di quella di Caravaggio, ma rispetto a quella creata dalla *Factum Arte* (identica quanto a dimensioni, colori, pittura), qui il rimando è realizzato a partire da una assoluta differenza: la *Natività* di Ravo è un murales realizzato con bombolette spray. È scomparsa la tela, è radicalmente mutato il materiale per realizzare l'opera, le dimensioni non sono più le stesse ed è profondamente cambiato il contesto di fruizione.

Questa *Natività* peraltro si caratterizza come *fusione* della riproduzione digitale di *Factum Arte* e dell'opera di Danh Vo anche in una accezione più profonda per la quale Mattoni mostra di essere erede in senso forte tanto del tradizionale approccio creativo all'arte (elaborando immagini e attribuendo importanza al risultato finale del lavoro) quanto di quello di matrice più concettuale (insistendo sull'importanza del processo grazie al quale l'opera viene in essere e in cui le diverse fasi di realizzazione sono condivise con la comunità che assiste/partecipa all'atto creativo).



Figura 1. Andrea Ravo Mattoni, *Natività con i santi Lorenzo e Francesco d'Assisi* (da Caravaggio, 1600), spray su muro, San Salvatore di Fitalia 2016.

3. Arte pubblica

Con la *Natività* di Ravo, quindi abbiamo sì a che fare con una copia, ma che non si propone come indistinguibile dall'originale, bensì come *totalmente altra*, pur caratterizzandosi come una nuova e potente versione dell'opera di Caravaggio. Così si mantiene, da un lato, e si amplifica in maniera maestosa, dall'altro, la dimensione relativa all'esperienza estetica. Perché se la *Natività* di Caravaggio era stata concepita per essere esposta in un luogo di culto ed essere ammirata dai fedeli e da eventuali visitatori, l'opera di arte murale che affaccia sulla piazza di San Salvatore di Fitalia è stata pensata per essere ammirata da tutti. In questo senso la restituzione dell'opera che ha avuto luogo è non solo imponente ma anche struggente perché la bellezza, una simile bellezza poi, viene messa a disposizione di tutti: chiunque può immergersi, percepirla, conoscerla o anche rimanerne turbato.

Avere una esperienza estetica così intensa senza quella distanza e quel senso di protezione che gli spazi espositivi solitamente assicurano, può essere destabilizzante. Ci si trova davanti a quel (giovane, o almeno così pare) San Giuseppe di spalle – con i capelli corti e brizzolati, le gambe muscolose in evidenza e un lungo manto verde – rivolto verso un uomo anziano che sta accanto a San Francesco. E non abbiamo la concentrazione della preghiera o la quiete del silenzio intorno ad aiutarci nell'apprezzamento. C'è invece, sul lato opposto rispetto a San Giuseppe, San Lorenzo con un manto oca e lo sguardo chino verso la Madonna, dall'aria triste e malinconica, con il bambin Gesù, sul giaciglio. Come se non bastasse, alzando lo sguardo, vediamo anche un angelo planare sulla scena, potente simbolo della gloria divina. E noi? Noi siamo nel bel mezzo di un paese e stiamo contemplando un'opera così forte a cielo aperto. Ci sentiamo rapiti, catturati, ipnotizzati, trasportati in quel vortice di luce al centro della scena, nei lunghi abiti scuri, nel movimento dell'angelo, negli occhi bassi di Maria.

Ecco perché la restituzione che ha luogo per mano di Ravo Mattoni, che si definisce "pittore di arte murale", offre molto di più rispetto a quanto originariamente sottratto, reinterpreta, esattamente come un direttore d'orchestra, un coreografo o un regista, l'opera originaria, e riuscendo così a portare a compimento un progetto apparentemente impossibile: riportare nel mondo ciò che da questo ha tutta l'aria di essere scomparso. Ciò che viene così restituito è amplificato tanto nella dimensione oggettuale (l'opera è più grande) quanto in quella esperienziale, e la famosa distinzione di Nelson Goodman⁷ tra *opere autografiche* e *allografiche* pare essere seriamente messa in discussione.

Secondo Goodman è possibile distinguere le opere a seconda del rapporto che hanno con le copie e le falsificazioni: mentre nel caso delle opere che sono *oggetti fisici* le copie e i falsi si possono dare (per esempio i falsi Vermeer di

⁷ Goodman 1968.

Han Van Meegeren) e sono qualcosa di sostanzialmente diverso rispetto agli originali, nel caso delle opere che sono *oggetti astratti* non abbiamo nulla del genere (una copia di *La recherche* di Proust non è un falso) e, soprattutto, le riproduzioni sembrano essere l'unico mezzo a nostra disposizione per poter fruire dell'opera. Goodman definisce le opere del primo tipo "autografiche" e quelle del secondo tipo "allografiche"⁸, chiarendo come, da un lato, le prime siano oggetti fisici unici dipendenti esclusivamente e necessariamente dai loro autori, mentre i secondi sono oggetti astratti passibili di molteplici istanziazioni. E nel caso della *Natività* di Caravaggio? Se quella realizzata da *Factum Arte* per l'Oratorio palermitano è una copia ma non un falso (sarebbe un falso nel caso in cui avessero voluto proporla come la ritrovata opera di Caravaggio), quella realizzata da Mattoni non sembra essere una copia, quanto piuttosto *una nuova versione* dell'opera di Caravaggio, una interessante reinterpretazione fruibile *en plein-air* di un capolavoro classico, peraltro riproposta in quella stessa terra in cui l'originale era stato sottratto (anche se in una provincia diversa), quasi a voler risarcire quel medesimo popolo del torto subito. E a differenza dell'opera originaria posta sull'altare maggiore dell'oratorio di San Lorenzo, intesa celebrare san Lorenzo e san Francesco, questa nuova versione di Ravo Mattoni vuole essere una esperienza artistica immersiva che può sorprendere, attrarre, emozionare e dare spunti per la riflessione a chiunque passi lì davanti. Anche se non conosce Caravaggio né la storia del dipinto rubato, anche se non ha tempo e/o voglia di andare in un museo o in una chiesa ad ammirare altri capolavori, il passante si ferma meravigliato davanti a questo autentico esempio di bellezza, recuperato e restituito sul muro di un edificio che si affaccia su una piazzetta. Un'opera d'arte trafugata da un oratorio viene restituita, più grande che mai, al mondo, viene "messa in piazza", davanti agli occhi dei passanti, offerta, donata. L'arte si concede democraticamente al mondo, diventa pubblica, fruibile da tutti in qualsiasi momento. In questo caso specifico poi, non fa nemmeno concorrenza a musei e chiese perché la *Natività* di Caravaggio è stata, appunto, rubata.

Le tre diverse accezioni del concetto di "restituzione" prese in esame hanno a che fare con qualcosa che è stato sottratto, l'opera, e che è stato nuovamente presentato, offerto alla fruizione nel suo essere indistinguibile dall'originale (prima accezione), nel suo rendere tangibile la sottrazione stessa, quasi a voler rendere presente l'assenza (seconda accezione), o infine nel consentire a tutti di avere (peraltro amplificata) quell'esperienza che invece con il furto era stata per principio negata. Indissolubilmente connessa a queste tre varianti di "restituzione" è l'idea stessa di impossibilità, in senso proprio, di restituire, riconsegnare, dare indietro, banalmente perché la *Natività* non è ancora stata ritrovata (e forse non lo sarà mai).

⁸ Ivi: 102.

È doveroso considerare tuttavia anche un altro senso di *restituzione*, quello che, per restare in Sicilia (ma il progetto di Ravo Mattoni di allestire una pinacoteca a cielo aperto, in collaborazione con le istituzioni e nel rispetto dell'ambiente all'interno del quale le opere si andranno a collocare, si sta estendendo rapidamente in Italia – dove possiamo ammirare molti dei suoi lavori – e all'estero), sempre a San Salvatore di Fitalia, potremmo chiamare, semplicemente, la *restituzione al mondo*, alle persone comuni, alla strada, di ciò che invece per tradizione e valore siamo soliti trovare in musei, gallerie, chiese e collezioni. Concerne ciò che ha un valore inestimabile, che va protetto e che solitamente richiede l'acquisto del biglietto per poter essere ammirato, e che tuttavia viene *restituito*, a tutti, nella propria maestosità, per la strada, in ogni momento e gratuitamente. Così è stato per *Cena in Emmaus*, sempre di Caravaggio (figura 2), il cui originale, dipinto a olio su tela, conservato alla National Gallery di Londra e che Andrea Ravo Mattoni ha riproposto su un grande muro all'ingresso del paese, nell'esplicito intento di rendere sociale, condividere in senso proprio, l'arte classica. Così le bombolette spray da strumento trasgressivo e vandalico si trasformano in un mezzo per fare arte e un capolavoro come la *Cena in Emmaus* viene riproposta in un luogo unico di incontro tra opera e pubblico.



Figura 2. Andrea Ravo Mattoni, *Cena in Emmaus* (da Caravaggio, 1601), spray su muro, San Salvatore di Fitalia 2016.

Ravo Mattoni non porta semplicemente la *Cena* fuori dalla National Gallery, fa molto di più: offre ai luoghi e alle persone che li abitano la possibilità di fare

una esperienza estetica diventandone parte. I capolavori dei più prestigiosi musei del mondo possono così essere incontrati, conosciuti e apprezzati nelle strade, nelle piazze, sotto i cavalcavia, sui palazzi di giustizia, sui muri delle carceri. La bellezza invade il mondo, riempie gli occhi e il cuore, oltre a illuminare le vite dei passanti.

È nota l'affermazione del principe Myškin ne *L'idiota* di Doestoevskij che «la bellezza salverà il mondo», variamente interpretata, intesa e criticata, ma quello che è evidente è che la bellezza dei capolavori *restituiti* da Ravo è una bellezza che non solo salva, ma resiste attraverso i secoli parlando un linguaggio universale che tutti possono capire e ammirare. E ciò di cui si può fare così esperienza non è solo il capolavoro in sé, ma anche la creazione del medesimo al quale (spesso) le persone hanno il privilegio di poter assistere: mentre Ravo Mattoni, armato di maschera e bomboletta, realizza le sue opere di arte muraria nei diversi luoghi, i passanti lo osservano, gli domandano, si incuriosiscono. Ha un che di sorprendente seguire la trasformazione di un muro qualsiasi in un capolavoro, lascia senza parole accompagnare il processo di restituzione della bellezza – che torna così a sconvolgere e coinvolgere tutti, senza distinzioni di ceto sociale, livello culturale, provenienza – al mondo.

Nell'immaginario comune la creazione di un'opera pittorica, un quadro poniamo, ha inizio quando il pittore si chiude nel suo atelier con una tela bianca e una tavolozza di colori, e si conclude quando le porte dell'atelier si spalancano e il capolavoro può finalmente essere ammirato da tutti. Nel caso di Ravo Mattoni è tutto diverso. Innanzitutto non abbiamo il pittore in tenuta da lavoro e pennello, bensì un artista con bombolette, guanti e mascherina. Poi a differenza di coloro che amano lavorare “a porte chiuse” e tenere celato il processo di creazione, con Ravo assistiamo a un interessante gesto di condivisione e *restituzione* della creazione stessa non solo perché consente di seguire il processo di creazione di alcune opere, ma anche perché in certi casi lascia le tappe del processo ben visibili. In alcuni splendidi esempi, poi diventati parte integrante degli allestimenti, si assiste alla *restituzione* (nell'ultima accezione di restituzione che prenderemo qui in esame) – tramite schizzi, bozzetti preparatori e versioni incomplete del lavoro poi ultimato – al pubblico del processo che ha portato alla resa finale dell'opera. Accade con *Giuditta e Oloferne*, riproposizione da Caravaggio esposta alla Colab Gallery a Weil am Rhein (figura 3), in cui studi incompleti del volto di Giuditta e di Oloferne affiancano l'opera completa e molto suggestiva, realizzata a spray su muro sulla parete di fondo. Questi dettagli incompleti del capolavoro rivestono un grande interesse per diversi motivi.

Innanzitutto perché mostrano la differenza tra il risultato finale e il processo che ha consentito di realizzarlo. Si perde l'idea dell'opera come qualcosa di magico che compare d'un tratto dal nulla e si acquisisce l'idea del lavoro che ci sta dietro, dei passaggi indispensabili perché l'opera prenda forma attraverso i quadretti sulla tela, i contorni sfumati dei volti, l'espressione degli occhi e della bocca, le rughe, i capelli. Si percepiscono i singoli elementi che fanno parte della

scena e si comprende in che senso l'opera finale è un oggetto di ordine superiore⁹, ossia perché è più dell'insieme delle parti che lo compongono (figure 4-5).



Figura 3. Andrea Ravo Mattoni, *Giuditta e Oloferne* (da Caravaggio, 1597), spray su parete; vista della installazione presso la Colab Gallery a Weil am Rhein 2019.

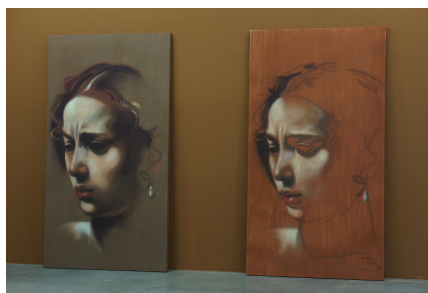


Figure 4-5. Andrea Ravo Mattoni, *Giuditta e Oloferne* (da Caravaggio, 1597), spray su parete e su tela; dettagli della installazione presso la Colab Gallery a Weil am Rhein 2019.

⁹ Cfr. Meinong 1899.

Esaminando le varie tappe, separabili e separate di questa creazione, si afferra il fascino, teorico e percettivo dell'incompletezza. Vediamo i profili, i turbamenti, il terrore e la sofferenza, la violenza, analizzati e studiati in vista di un tutto che è ancora di là da venire.

4. Incompletezza

La filosofia ha studiato l'incompletezza degli oggetti sotto due aspetti: ontologico ed epistemologico¹⁰. Un oggetto ontologicamente incompleto è un oggetto che non è determinato riguardo a tutte le sue proprietà: per esempio, nel dipinto *Natività*, Giuseppe non è determinato riguardo al colore dei suoi occhi, perché è ritratto di spalle. Invece un oggetto epistemologicamente incompleto è un oggetto riguardo al quale la nostra conoscenza non è determinata sotto tutti gli aspetti. Quindi, potremmo dire, gli oggetti delle rappresentazioni pittoriche sono tutti essenzialmente incompleti dal punto di vista ontologico perché chiaramente il modo in cui sono presentati – sempre da una certa prospettiva: di spalle, sotto una particolare luce, con determinati abiti o una specifica espressione – non esaurisce i modi in cui questi sono. Ecco perché posso immaginare che gli occhi di Giuseppe della *Natività* siano di un blu profondo mentre un altro li può immaginare di color nocciola: entrambi completiamo a livello immaginativo il colore degli occhi di Giuseppe senza che di fatto i suoi occhi *siano* propriamente in alcun modo determinati nella rappresentazione pittorica.

Tuttavia le opere preparatorie e incomplete (in cui determinate *porzioni* dei dipinti sono individuate e rappresentate nei minimi dettagli tenendo conto delle molteplici sfumature o anche soltanto abbozzate come in uno schizzo), esposte da Ravo Mattoni sembrano invitare a soffermarsi sull'incompletezza da un altro punto di vista, quello percettivo, grazie al quale abbiamo esperienza delle immagini sulla tela come di qualcosa di per sé non concluso e di cui però ci sono suggerite le possibili vie di completamento, offrendo così utili spunti per comprendere come funzioni la nostra elaborazione percettiva delle immagini. In generale è possibile individuare quattro livelli relativi alla percezione: 1) il livello della categorizzazione di base; 2) quello del controllo e individuazione dell'immagine; 3) quello della conferma relativa all'immagine selezionata; 4) infine quello ultimo in cui si stabilisce che cosa si è visto e quali sono le caratteristiche che esibisce.

Gli stimoli visivi ai quali siamo sottoposti possono essere organizzati in diverse maniere e, per rendere conto degli oggetti incompleti che stiamo considerando, può essere utile analizzare quel principio della *Gestalt* chiamato "principio di chiusura" secondo il quale abbiamo la tendenza a percepire un gruppo di sin-

¹⁰ Smith 1979.

goli elementi come tale da costituire un'immagine unica e riconoscibile (e non come una serie di elementi indipendenti). Gli studi psicologici gestaltisti sulle leggi riguardanti la formazione di unità fenomeniche¹¹, spiegano bene come avvenga che si tenda a “vedere” come chiuse figure che in realtà non lo sono e quindi come avvenga che si percepisca l'immagine come unitaria, colmando percettivamente eventuali lacune o aggiungendo elementi mancanti. Per esempio, quando alcuni segmenti di linea sono posizionati in un percorso circolare, noi percepiamo prima olisticamente il cerchio e solo in un secondo momento la serie di elementi distinti.

Questa nostra abilità percettiva si attiva in maniera automatica e inconscia e pertanto non la possiamo controllare. A livello di esperienza estetica tuttavia i lavori incompleti (sia nel senso che mostrano tracce della lavorazione, sia nel senso che selezionano il particolare di un'opera) presentati da Ravo Mattoni (non solo *Giuditta e Oloferne*, anche la *Ragazza con turbante* di Vermeer, la *Gioconda* di Leonardo, oltre a opere di Valentin de Boulogne, Caravaggio, Diego Velázquez, Gustave Courbet e molti altri) hanno anche il grande merito di consentirci di concentrare la nostra attenzione su alcune specifiche parti rappresentate: l'intensità dei colori e dei toni, le dimensioni, la figura propria del soggetto rappresentato indipendentemente dalla posizione che poi occupa all'interno della rappresentazione generale, il modo in cui emerge dallo sfondo, la forza che esercita individualmente e come questa si armonizza con la più ampia raffigurazione, il movimento dei suoi arti o dei suoi occhi considerati in particolare o assorbiti nel quadro. In questo modo, la *restituzione* di cui è questione grazie all'analisi delle varie tappe del processo, oltre che chiarire come funziona la nostra percezione e contribuire a una più intensa esperienza estetica, mostrano anche quale sia il collegamento tra le due, ossia la selettività percettiva per la quale noi siamo soliti selezionare porzioni di tela (o più in generale di mondo) per capirle, apprezzarle, per immaginare eventuali variazioni e cogliere possibili sfumature.

In fondo quest'ultima accezione di *restituzione* svela quello che è il nostro rapporto più puro con le opere d'arte, quello magistralmente descritto (con particolare attenzione alle opere d'arte letterarie) da Roman Ingarden¹² per il quale gli oggetti della nostra esperienza estetica sono *essenzialmente* incompleti e, per quanto i nostri completamenti siano accurati, non riusciranno mai a colmare quella lacuna ineliminabile che li caratterizza. Anche se guardiamo *Giuditta e Oloferne* con un livello altissimo di attenzione, non potremo mai vedere i piedi di Giuditta, per la semplice ragione che non sono raffigurati. E il nostro ruolo di spettatori, nell'avvicinarci rispettosamente all'opera consiste senz'altro nel completare, con l'ausilio della fantasia, quanto nel dipinto è omesso, celato o

¹¹ Cfr. Kanisza 1980.

¹² Ingarden 1931/1965.

soltanto abbozzato: dai muscoli che intravediamo dai pantaloni stretti e dalla casacca verde per esempio, saremo portati a immaginare che il Giuseppe della *Natività* sia un uomo ancora giovane, a dispetto del colore (grigio) dei suoi capelli. Il rispetto e l'attenzione al dipinto nel momento in cui si intraprende il lavoro immaginativo e di comprensione, che va di pari passo con quello percettivo, è simile a quello che riserva l'interprete di una partitura quando deve suonare un pezzo. Peraltro l'idea di rispettare le istruzioni fornite dall'artista per apprezzare la sua opera sembra essere la stessa che Ravo Mattoni ha posto alla base della sua produzione artistica all'interno della quale il ruolo dell'artista è assimilabile a quello del direttore d'orchestra che propone e realizza la propria interpretazione di una determinata partitura. È grazie al lavoro percettivo, immaginativo e cognitivo che avviene il completamento necessario all'apprezzamento di quelli che altrimenti rimarrebbero oggetti meramente incompleti. Perché le entità rappresentate nelle opere (persone, avvenimenti, movimenti, città, emozioni, indumenti, paesaggi, ecc.) presentano una quantità infinita di qualità determinabili ma di fatto indeterminate che seguendo Ingarden potremmo definire "punti di indeterminazione". Punti che le opere incomplete di Mattoni restituiscono allo spettatore in tutta la loro problematica ricchezza estetica

5. Restituzione come dono

In conclusione riprendiamo brevemente uno dei punti dai quali siamo partiti, ossia l'impossibilità, in senso proprio, della restituzione che sta dietro ogni nuova versione di un capolavoro: se ciò che è restituito è "altro", allora la restituzione di fatto è impossibile. Tuttavia Ravo insiste nel dire che intende riportare l'arte, soprattutto l'arte classica, a una dimensione di quotidiana condivisione e apprezzamento. E allora? Allora sembra che il senso proprio di restituzione, quello che in un certo senso può dirsi soggiacente a tutte le varie accezioni che sono state qui prese in esame, sia qualcosa che ha intrinsecamente a che fare con il concetto di *dono* per come lo ha preso in esame Jacques Derrida nel suo *Donner le temps*¹³, a partire dal breve racconto di Charles Baudelaire *La fausse monnaie* contenuta nella raccolta *Le Spleen de Paris* (1869)¹⁴.

Il dono, o *presente* come si dice anche in molte lingue, spiega Derrida, è intrinsecamente connesso al tempo. E come il tempo, il dono non si vede: si vede l'oggetto donato, non *che* è un dono. E non può che essere così, perché se il dono fosse visibile in quanto tale, allora cesserebbe di essere ciò che è, un dono appunto, trasformandosi in qualche altra cosa, l'oggetto di uno scambio o un tassello all'interno di un sistema economico. Lo stesso accade per il tempo

¹³ Derrida 1991.

¹⁴ Baudelaire, «La fausse monnaie», *Le Spleen de Paris* (1869), 1975: 323.

presente che pur essendo qui e ora, di fatto non è mai tangibile in quanto tale (ma solo quando si trasforma in passato). Il dono in quanto ineffabile presente sfugge a qualsiasi definizione e così facendo, si offre. Questa può essere una interessante chiave di lettura del lavoro che da anni sta portando avanti Mattoni cercando, con la restituzione al mondo – a tutti, e nei luoghi più diversi – di nuove versioni dei capolavori dell’arte classica, di accettare questa sfida all’ultimo sangue tra l’attimo e l’eterno, facendo uscire la bellezza dei capolavori dai musei o dall’oblio. E così, proprio come nel racconto della moneta falsa di Baudelaire ripreso da Derrida, noi ci troviamo, da un lato, a dover considerare la nuova versione realizzata da Ravo della *Natività* a San Salvatore di Fitalia – che, così come la *fausse monnaie* che il tizio offre al mendicante, non è originale, non è autentica (banalmente, non è stata realizzata da Caravaggio) – e, dall’altro, a constatare come tutta la storia forse avrebbe potuto essere raccontata in un altro modo, perché il capolavoro di Caravaggio che ammiriamo su quel muro ci è stato *davvero* restituito: l’opera è tornata a vivere e a rapire gli spettatori.

La *Natività* di cui facciamo esperienza su quel muro a San Salvatore di Fitalia è o non è un capolavoro di Caravaggio? La moneta donata al mendicante è falsa oppure no? Questo è, in senso proprio, l’enigma e l’essenziale impossibilità stessa del dono, come emerge dal racconto di Baudelaire.

XXVIII LA FAUSSE MONNAIE

Comme nous nous éloignons du bureau de tabac, mon ami fit un soigneux triage de sa monnaie; dans la poche gauche de son gilet il glissa de petites pièces d’or; dans la droite, de petites pièces d’argent; dans la poche gauche de sa culotte, une masse de gros sols, et enfin, dans la droite, une pièce d’argent de deux francs qu’il avait particulièrement examinée.

«Singulière et minutieuse répartition!» me dis-je en moi-même.

Nous fîmes la rencontre d’un pauvre qui nous tendit sa casquette en tremblant. – Je ne connais rien de plus inquiétant que l’éloquence muette de ces yeux suppliants, qui contiennent à la fois, pour l’homme sensible qui sait y lire, tant d’humilité, tant de reproches. Il y trouve quelque chose approchant cette profondeur de sentiment compliqué, dans les yeux larmoyants des chiens qu’on fouette.

L’offrande de mon ami fut beaucoup plus considérable que la mienne, et je lui dis: «Vous avez raison; après le plaisir d’être étonné, il n’en est pas de plus grand que celui de causer une surprise. – C’était la pièce fausse», me répondit-il tranquillement, comme pour se justifier de sa prodigalité.

Mais dans mon misérable cerveau, toujours occupé à chercher midi à quatorze heures (de quelle fatigante faculté la nature m’a fait cadeau!), entra soudainement cette idée qu’une pareille conduite, de la part de mon ami, n’était excusable que par le désir de créer un événement dans la vie de ce pauvre diable, peut-être même de connaître les conséquences diverses, funestes ou autres, que peut engendrer une pièce fausse dans la main d’un mendiant. Ne pouvait-elle pas se multiplier en pièces vraies? ne pouvait-elle pas aussi le conduire en prison? Un cabaretier, un boulanger, par exemple, allait peut-être le faire arrêter comme faux-monnayeur ou comme propagateur de fausse monnaie. Tout aussi bien la pièce fausse serait peut-être, pour un pauvre petit spéculateur, le germe d’une

richesse de quelques jours. Et ainsi ma fantaisie allait son train, prêtant des ailes à l'esprit de mon ami et tirant toutes les déductions possibles de toutes les hypothèses possibles.

Mais celui-ci rompit brusquement ma rêverie en reprenant mes propres paroles: «Oui, vous avez raison; il n'est pas de plaisir plus doux que de surprendre un homme en lui donnant plus qu'il n'espère».

Je le regardai dans le blanc des yeux, et je fus épouvanté de voir que ses yeux brillaient d'une incontestable candeur. Je vis alors clairement qu'il avait voulu faire à la fois la charité et une bonne affaire; gagner quarante sols et le cœur de Dieu; emporter le paradis économiquement; enfin attraper gratis un brevet d'homme charitable. Je lui aurais presque pardonné le désir de la criminelle jouissance dont je le supposais tout à l'heure capable; j'aurais trouvé curieux, singulier, qu'il s'amusât à compromettre les pauvres; mais je ne lui pardonnerai jamais l'ineptie de son calcul. On n'est jamais excusable d'être méchant, mais il y a quelque mérite à savoir qu'on l'est; et le plus irréparable des vices est de faire le mal par bêtise¹⁵.

¹⁵ «Mentre ci allontanavamo dalla rivendita dei tabacchi, il mio amico fece un'accurata suddivisione del suo denaro; nella tasca sinistra del gilè fece scivolare alcune monetine d'oro; nella destra, alcune monetine d'argento; nella tasca sinistra dei pantaloni, una quantità di grosse monete, e infine, nella destra, un pezzo d'argento da due franchi che aveva esaminato attentamente.

“Singolare e minuziosa ripartizione!” dissi fra me.

Incontrammo un povero che ci tese il berretto tremando. - Non conosco niente di più inquietante dell'eloquenza muta di quegli occhi supplichevoli, che contengono nello stesso tempo, per l'uomo sensibile, capace di leggersi, tanta umiltà, tanti rimproveri. Qualcosa di simile a questa complicata profondità di sentimento, la si trova negli occhi lacrimosi dei cani bastonati.

Essendo l'offerta del mio amico molto più consistente della mia, gli dissi: “Avete ragione: dopo il piacere di meravigliarsi, non ce n'è uno più grande di quello di suscitare meraviglia”. - “Era la moneta falsa”, mi rispose lui tranquillamente, come per giustificarsi della sua prodigalità.

Ma nel mio miserabile cervello, sempre occupato a cercare la luna a mezzogiorno (di quale faticosa facoltà la natura mi ha fatto dono!), entrò di colpo quest'idea: che una simile condotta da parte del mio amico non era scusabile se non come desiderio di provocare un evento nella vita di quel povero diavolo, e anche forse di vedere le conseguenze, più o meno funeste, che può far nascere una moneta falsa nelle mani di un mendicante. Chissà, forse poteva moltiplicarsi in tante monete buone! O poteva portarlo in galera. Un oste, per esempio, o un fornaio, avrebbero potuto farlo arrestare come falsario o come spacciatore. Oppure, quella moneta senza valore avrebbe anche potuto diventare, per un povero piccolo speculatore, la fonte di una ricchezza che sarebbe durata qualche giorno. E così la mia fantasia viaggiava, prestando ali allo spirito del mio amico e traendo tutte le deduzioni possibili da tutte le ipotesi possibili.

Ma costui interruppe bruscamente la mia fantasticheria riprendendo le mie parole: “Sì, avete ragione; non c'è piacere più dolce di quello di meravigliare un uomo regalandogli molto di più di quello che si aspetta”.

Lo guardai nel bianco degli occhi e fui spaventato nel vedere che i suoi occhi brillavano di un innegabile candore. Vidi allora chiaramente che egli aveva voluto fare, nello stesso tempo, la carità e un buon affare; guadagnarsi quaranta soldi e l'amore di Dio; portarsi via il paradiso facendo economia; e infine acquistarsi gratis una patente di uomo caritatevole. Gli avrei quasi perdonato il desiderio della gioia criminosa di cui un momento prima lo avevo ritenuto capace; avrei trovato curioso, singolare che si divertisse a compromettere i poveri; ma non gli avrei mai perdonato l'inettitudine dimostrata in questo calcolo. Non c'è scusa per la cattiveria, ma c'è qualche

Si domanda quindi Derrida¹⁶: dobbiamo credere all'amico del protagonista sulla parola quando dice di avere donato al mendicante una moneta falsa, oppure sarebbe più giusto credere che ad essere completamente falso sia in realtà tutto il resoconto che è stato fatto e quindi che la moneta donata fosse in realtà vera nonostante lui avesse preferito farla passare per falsa? Forse conviene lasciare aperta questa domanda affinché ci aiuti a capire, al di là delle rassicuranti distinzioni di Nelson Goodman¹⁷, che cosa sia un originale e che cosa sia una copia, che cosa sia autentico e che cosa falso, che cosa sia un dono e che cosa non lo sia. Non potrebbe peraltro risultare più evidente la dimensione di paradossalità del dono all'interno della quale il progetto di Ravo si inserisce: a coloro ai quali dona le sue opere non chiede nulla in cambio e – a differenza di altri *street artist* che lavorano in autonomia e talvolta in aperta rottura con la società nella quale si muovono – crede nella collaborazione con le istituzioni tanto quanto crede che la bellezza che sfida il tempo debba essere messa alla portata di tutti sotto un cavalcavia, su un muro a strapiombo sui Nebrodi, davanti a una fermata del metrò, sul muro di un ospedale, del carcere o del tribunale. Perché crede che il classico e il contemporaneo possano incontrarsi, a patto di non dimenticare l'instimabile valore della bellezza che, comunque la si voglia definire, è un dono capace di illuminare (e forse addirittura salvare) chiunque la osservi.

Bibliografia

ARISTOTELE

- 1991, *Fisica e Del cielo*, Roma-Bari, Laterza.
- 2018, *Metafisica*, Roma-Bari, Laterza.
- 2018, *Etica Nicomachea*, Roma-Bari, Laterza.

BAUDELAIRE, C.

- 1975, *La fausse monnaie, Le Spleen de Paris (1869)*, n. XXVIII, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade".

BEARDSLEY, M.C.

- 1958, *Aesthetics*, Indianapolis, Hackett.
- 1982, *The Aesthetic Point of View*, Ithaca (NY), Cornell University Press.

DERRIDA, J.

- 1991, *Donner le temps*, Paris, Galilée.

DEWEY, J.

- 1934, *Art as Experience*, New York, Putnam.

merito nell'esserne coscienti; e il più irreparabile dei vizi è fare il male per stupidità». Trad. it. di A. Berardinelli, "La falsa moneta", ne *Lo Spleen di Parigi*, Milano, Garzanti, 1999: 122-125.

¹⁶ Derrida 1991: 125.

¹⁷ Goodman 1968.

- DICKIE, G.
– 1988, *Evaluating Art*, Philadelphia, Temple University Press.
- GOODMAN, N.
– 1968, *Languages of Art*, Indianapolis-New York, Bobbs-Merrill.
- KANISZA, G.
– 1980, *Grammatica del vedere. Saggi su percezione e Gestalt*, Bologna, il Mulino.
- INGARDEN, R.
– 1965, *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, Halle, Niemeyer Max Verlag (1931).
- LO VERSO, R.
– 2018, *La tela dei boss*, Palermo, Novantacento.
- MEINONG, A.
– 1899, *Über Gegenstände höherer Ordnung und deren Verhältnis zur inneren Wahrnehmung*, “Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane”, XXI: 182-272.
- SMITH, B.
– 1979, *Ontological Foundations for Literary Theory*, in J. Odmark (a cura di.), *Language, Literature and Meaning I: Problems of Literary Theory*, Amsterdam, Benjamins: 373-390.
- THOMASSON, A.L.
– 2008, *Artifacts and Mind-Independence: Comments on Lynne Rudder Baker’s “The Shrinking Difference between Artifacts and Natural Objects*, in P. Boltuc (a cura di), “APA Newsletter on Philosophy and Computers”, n. 8, vol. 1: 25-26.