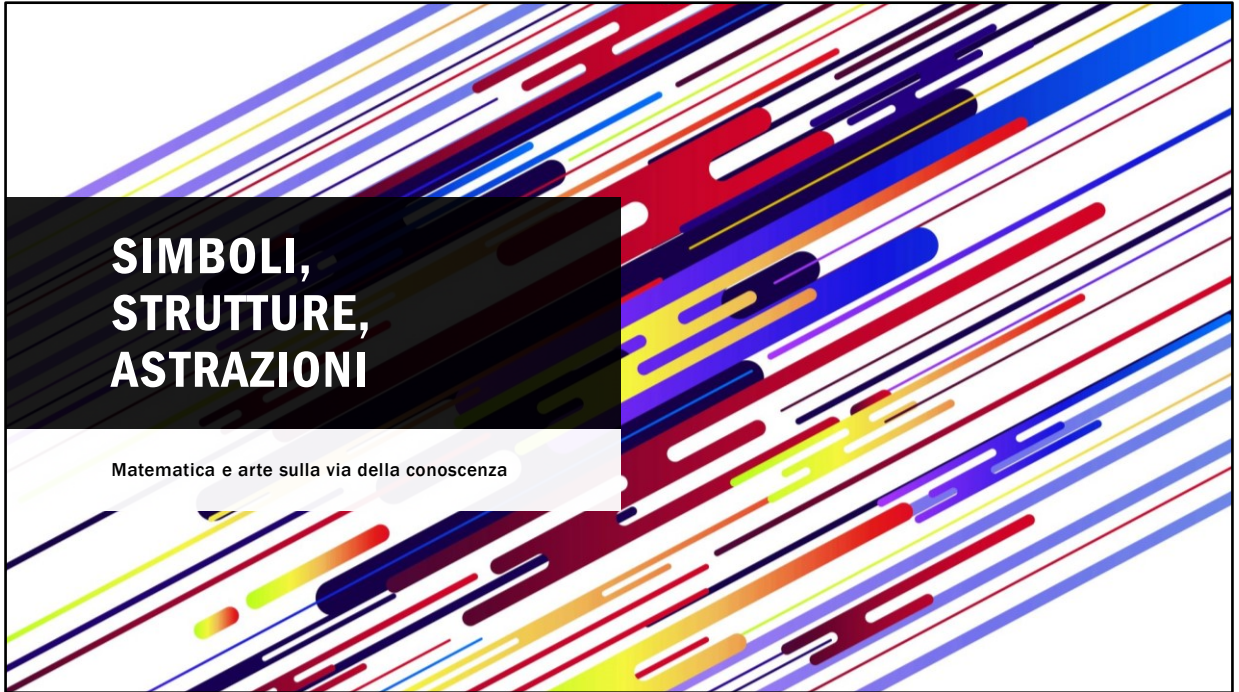


An abstract painting by Piet Mondrian, featuring a complex composition of overlapping geometric shapes, lines, and colors. The palette includes vibrant reds, yellows, blues, and greens, set against a light background. The composition is dominated by a large yellow rectangular shape in the center, surrounded by various lines and smaller shapes. A prominent red diagonal line is visible in the upper left quadrant. The overall style is characteristic of De Stijl, emphasizing primary colors and non-representational forms.

Margherita Barile

**Dipartimento di
Matematica**

**Università degli Studi di
Bari «Aldo Moro»**



Questa non è una lezione di storia dell'arte. Vogliamo tuttavia prendere spunto da tre particolari correnti artistiche - simbolismo, costruttivismo ed astrattismo - affermatesi in un periodo compreso fra la fine dell'Ottocento e la metà del Novecento, per ritrovare, nell'ambito della pittura e della scultura, alcuni elementi caratteristici dell'approccio matematico alla conoscenza e alla rappresentazione della realtà. O meglio: del pensiero sulla realtà.

TRATTO COMUNE



La sparizione dell'oggetto
naturale

Ecco un tratto comune alle tre correnti artistiche citate.

LA NOVITÀ

- Superficie suddivisa in parti
- Esigenze:
 - **logiche** dell'espressione
 - **geometriche** dell'estetica

Auguste Herbin, *Joker*, 1947

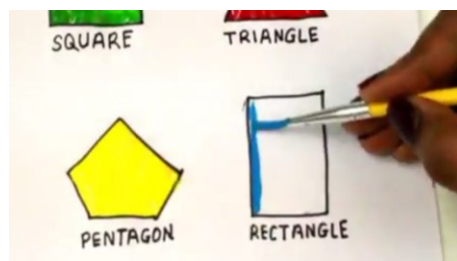


Ed ecco cosa si sostituisce all'oggetto naturale scomparso dal quadro.

LA «MATEMATICA» DELL'ARTE

Sulla tela si riporta

- l'impronta visibile e strutturata di un pensiero
- ridotta ai suoi tratti essenziali (le *linee di contorno*)
- ma dotata di un'anima (il *colore di riempimento*)



Ed ecco, infine, cosa avviene nella pittura non figurativa.

IL PENSIERO...

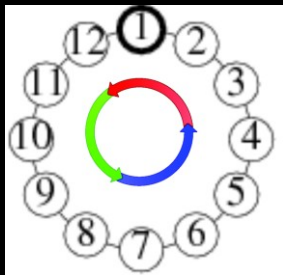
... può anche nascere da un oggetto naturale e ...



L'oggetto in questione può presentarsi, nella realtà, sotto varie forme.

I TRATTI ESSENZIALI ...

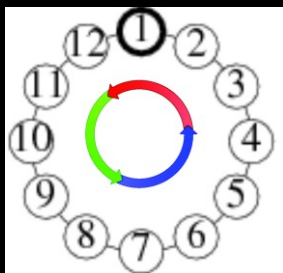
... ne colgono alcuni aspetti
particolari ...



In questo caso, l'aspetto particolare è il moto circolare delle lancette, che si ripete identico ogni 12 passi.

I TRATTI ESSENZIALI ...

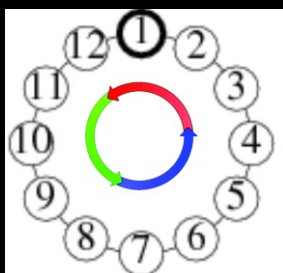
... presenti anche in altri oggetti ...



Riscontriamo lo stesso tratto essenziale in questo calendario circolare, in cui i dodici settori corrispondono ai mesi dell'anno.

I TRATTI ESSENZIALI ...

... e riducibili ad uno schema con
...



+	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1
2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2
3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3
4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5
6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

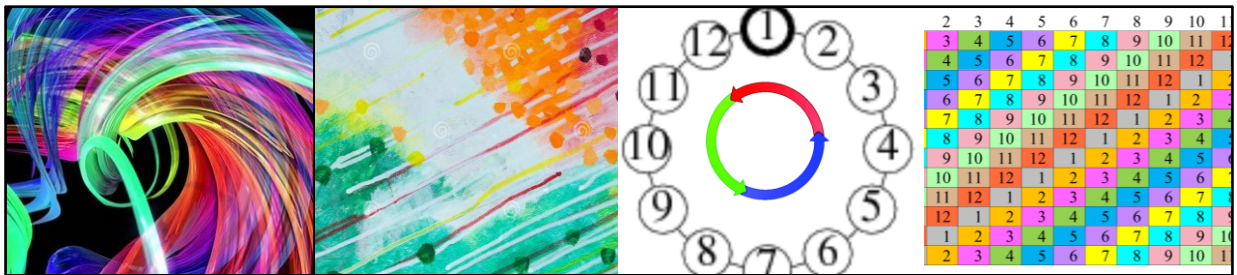
$$5 + 9 = 2!$$

La stessa idea può essere schematizzata in modi distinti: qui a destra compare la tavola di composizione dell'addizione modulo 12. Questa funziona come l'usuale somma di numeri naturali quando il risultato è compreso fra 1 e 12. Al di sopra di 12, ci si riconduce ad uno dei valori dell'intervallo sottraendo un opportuno multiplo di 12. Nasce così la «strana» somma riportata qui sopra. Quando dalle ore 5.00 sono trascorse 9 ore, sono le ore 14.00, ma la lancetta del quadrante è posizionata sul 2.

...UN'ANIMA!

+	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1
2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2
3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3
4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5
6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

La ripetizione di numeri uguali lungo le antidiagonali della tabella può essere messa in evidenza con un corrispondente utilizzo dei colori. La successione dei colori da sinistra a destra riproduce, in forma lineare, la ciclicità del meccanismo dell'orologio.



...UN'ANIMA!

Due elementi:

- linearità
- circolarità

I due termini opposti sono entrambi presenti, e potrebbero ispirare un'opera pittorica (vedi le prime due figure) in cui questi compaiono separatamente, oppure fusi in un'unica forma. In questo modo si potrebbe dare corpo, mediante il colore, ad un'idea astratta come quella del tempo, che si misura in maniera ciclica in ore, giorni, mesi, ma in maniera lineare contando gli anni. Nel primo caso il conteggio corrisponde ad una figura chiusa e limitata, nel secondo caso ad una figura aperta e illimitata.

...UN'ANIMA!

I colori

- svolgono un ruolo *concettuale*
- non sono dettati dalla natura
- non sono elementi puramente decorativi



La funzione puramente decorativa è quella svolta dal colore nelle tre immagini qui sopra.

CERCHI E RETTE

Wassily Kandinsky
(1866-1944)



Questi sono i due elementi fondamentali di molte opere geometriche del noto astrattista russo.

ALTRI BINOMI:

- Spazio **chiuso e limitato** →
- Spazio **aperto e illimitato** →



Chiuso e limitato è lo spazio delimitato da ognuna delle caselle quadrate del primo dipinto. Nel secondo dipinto non esistono contorni esterni, né suddivisioni interne, e le varie linee, rette e curve, si compenetrano in assoluta libertà.

ALTRI BINOMI:

- Distinzione fra dettagli (*analisi*) →
- Visione d'insieme (*sintesi*) →

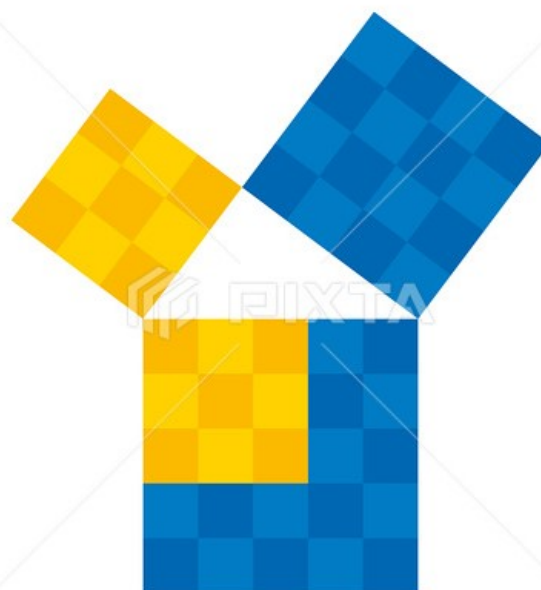


Queste classificazioni ruotano intorno al rapporto tra le parti e il tutto. La visione d'insieme è quella contenente l'espressione di un'idea organica: un corpo composto di parti messe in relazione, ma non un corpo fisico, presente in natura. È un concetto articolato, che vive di vita propria, ha proprie caratteristiche e regole di formazione, come gli enti matematici. Questi, come i relativi problemi, possono essere studiati mediante l'*analisi*, ossia la decomposizione di un tutto in un insieme di parti distinguibili (passaggio dal complesso al semplice) oppure mediante la *sintesi*, consistente nella raccolta di elementi distinti e nella loro combinazione in un tutto unitario (passaggio dal semplice al complesso).

LE PARTI E IL TUTTO

Una **struttura** è un sistema di elementi messi in **relazione**. Si compone della:

- forma **esteriore**, esprime il **rapporto tra le parti e il tutto**
- forma **interiore**, esprime il **rapporto tra le parti**



In entrambi i dipinti appena visti si riconosce una «struttura». Precisiamo il concetto, con riferimento alla matematica, ed utilizzando altre coppie di opposti. La forma esteriore può anche essere aperta, ossia priva di contorni, come nel secondo quadro di Kandinsky. In ogni caso, l'esperienza della geometria, anche elementare, ci mostra come le proprietà matematiche si provino guardando ad un oggetto contemporaneamente da fuori e da dentro. E il fuori e il dentro spesso sono una questione di punti di vista: il teorema di Pitagora riguarda un triangolo (il *tutto*), formato da tre lati (le *parti*) le cui lunghezze ne determinano il carattere di triangolo rettangolo (forma esteriore: *ipotesi* del teorema). Le parti danno origine a quadrati le cui aree sono legate da una particolare identità (forma interiore: *tesi* del teorema). Il *rapporto tra le parti* viene quindi analizzato a fondo, introducendo *parti delle parti* (i quadretti), dal cui confronto scaturisce la *dimostrazione* del teorema.

LE PARTI E IL TUTTO

Il quadro astratto è un **autonomo** sistema di elementi messi in **relazione**.

Può trarre ispirazione da un oggetto, ma anche no.

In ogni caso, il rapporto con la cosa rappresentata non è di *uguaglianza*, bensì di **equivalenza**.

Un'idea, anche derivante dalla realtà esterna, presente nella mente dell'artista, viene riformulata nel **linguaggio segnico** del dipinto.

L'equivalenza viene stabilita non tra l'aspetto dell'oggetto e le forme del disegno, bensì tra il pensiero dell'artista e un «testo» composto da elementi grafici in grado di rievocarlo. La traduzione avviene interamente a livello intellettuale e può manifestarsi in più modi, a seconda degli aspetti che si vogliono esprimere.

L'AUTONOMIA DELL'ARTE

LA REALTÀ



IL QUADRO

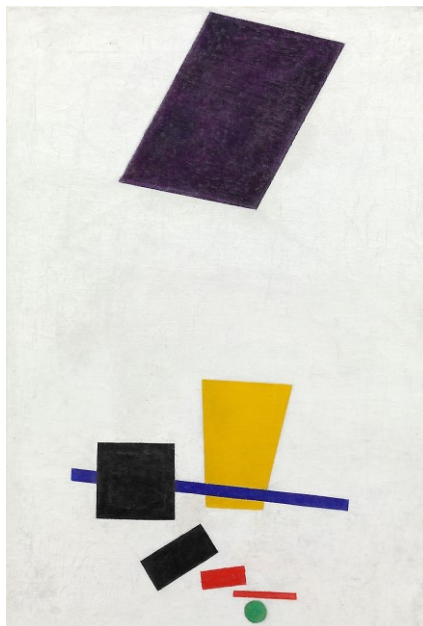


Il quadro non figurativo, della realtà, non riproduce la fotografia, bensì il significato che ad essa attribuisce la mente dell'artista.

OLTRE IL VISIBILE

Kazimir Malevič,

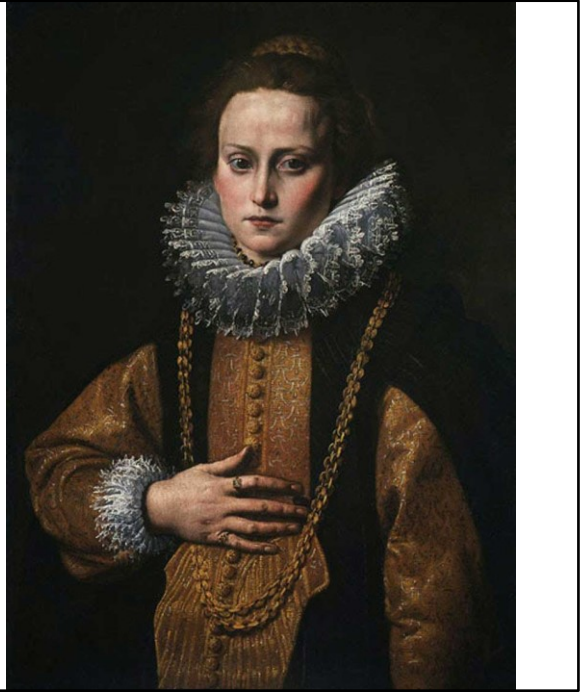
Realismo pittorico di un calciatore – Masse di colore nella quarta dimensione
(1915)



Questo non è il ritratto di una cosa vista, bensì di un pensiero suscitato dalla cosa, il *senso* della cosa, che si immagina inserita fuori dalla realtà percepibile con gli occhi, e ridotta ad una composizione di elementi puramente mentali, come avviene nella matematica. Poniamo l'accento, a questo proposito, sul riferimento alla «quarta dimensione».

Qui vedete le idee del raffronto tra masse, di varia consistenza e forma, poste a una certa distanza, la linea da attraversare, ecc.. Le singole parti sono in relazione l'una rispetto all'altra, ma lo spazio in cui sono immerse non ha una conformazione determinata. Non è lo spazio euclideo del mondo fisico intorno a noi. Siamo in presenza di un'applicazione dell'idea di uno *spazio astratto*, in cui possono trovare posto molteplici geometrie non euclidee, prive di relazione con la realtà sensibile, ma ciascuna dotata di una propria coerenza logica interna.

IL LATO NASCOSTO...



Occorre tenere presente che ogni raffigurazione pittorica, anche la più naturalistica, implica qualcosa che è fuori dalla portata del nostro sguardo: esiste, ma lo dobbiamo immaginare. Ad esempio, in questo ritratto, dobbiamo immaginare la parte posteriore della testa del personaggio ritratto. Anche se accendessimo la luce, e illuminassimo lo sfondo, non la vedremmo. È, in qualche modo, dentro la faccia nascosta della superficie del dipinto.

Nell'immagine, un *Ritratto di gentildonna* del pittore Tanzio da Varallo (Antonio d'Enrico, 1582-1633).

... RESO VISIBILE!

Copertina del libro *Gli
immaginari in geometria*
(1921) di Pavel Florenskij

ПАВЕЛ ФЛОРЕНСКИЙ

МНИМОСТИ

В ГЕОМЕТРИИ



Questa realizzazione grafica è la copertina di un trattato matematico dello scienziato, filosofo e mistico russo Pavel Florenskij, ucciso dal regime stalinista nel 1937, al termine di una lunga prigionia in un gulag. L'autore era un grande studioso della teoria dei simboli, ed in questo disegno ne compare uno fondamentale, che costituisce la sua chiave di lettura: a sinistra vediamo la lettera j , che indica l'immaginario, ciò che estende il piano reale al di là della pagina. Il carattere appare rovesciato specularmente, perché si deve intendere come visto da dietro: lo dobbiamo pensare come scritto sul retro del foglio, sul quale troviamo anche la «faccia» posteriore della curva tracciata a destra. Questo lato, in bianco, è la parte nascosta, quest'altro lato, in nero, la parte visibile.

FINESTRE

- Quel che c'è ma non vediamo?
- Ciò attraverso cui vediamo?
- Il supporto di ciò che vediamo?

René Magritte, *La chiave dei campi* (1936)



Ritornando alla pittura, l'esempio precedente ci porta ad una questione in parte di invisibilità, in parte di ambiguità visiva, che è ben illustrata dal caso della finestra riprodotta in un quadro. Il suo vetro, che cos'è, per noi che osserviamo? Quelle elencate qui sopra sono varie possibilità, che si applicano naturalmente anche allo «spazio» occupato dal foglio nell'immagine precedente. E questa nuova compresenza di aspetti contraddittori è ben evidenziata da alcune opere surrealiste di René Magritte, in particolare da questa. Il gioco delle trasparenze è ancora una manifestazione della sovrapposizione degli opposti. Consideriamo ora il significato dell'*ambiguità*. È una coincidenza tra una cosa e un'altra, un incontro tra l'*essere* e il *non essere*, ossia, in un certo senso, un *essere sfuggente* che sfuma nel *divenire*. È il principio formatore di uno sviluppo, un percorso caratterizzato dalla mutevolezza nella continuità, da qualcosa che rimane inalterato, mentre qualcos'altro cambia. È, in altri termini, il principio della variazione musicale, in cui un tema principale fa da base ad una serie di melodie nate da suoi rimaneggiamenti e reinterpretazioni.

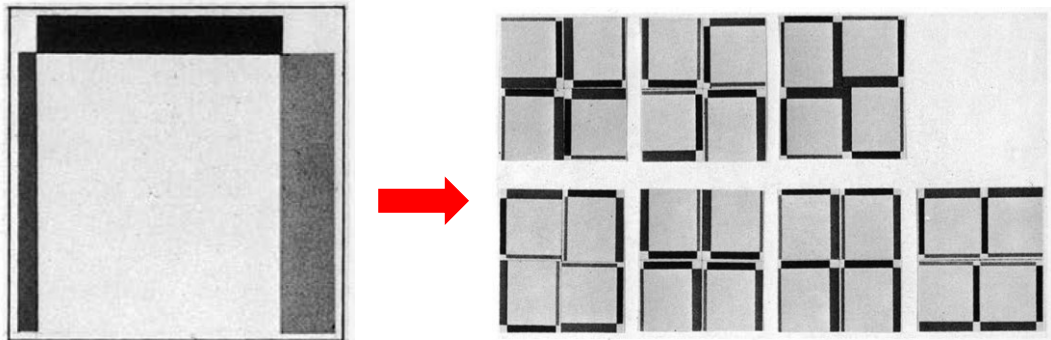
LA VARIAZIONE E L'INCERTO

Oswaldo Licini, *L'incostante* (1933)



Qui l'elemento principale dell'opera è una catena di triangoli somiglianti – non identici – che si congiungono in vario modo, in maniera dinamica e flessibile, visibilmente non predeterminata.

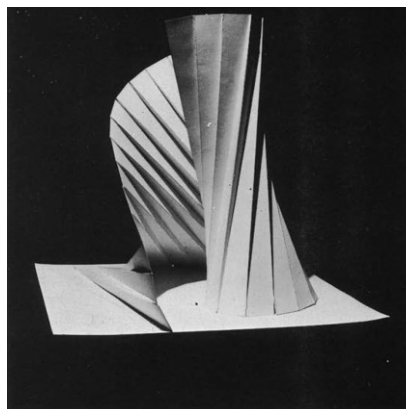
L'UGUALE E IL DIVERSO



Se vogliamo esempi più regolari e rigidi, possiamo fare riferimento ad alcune idee di Bruno Munari (1907-1998), designer e scrittore italiano, sostenitore dell'estetica costruttivista. Una piastrella quadrata dal motivo asimmetrico dà luogo, sul pavimento, a diverse possibili composizioni geometriche, pure corrispondenti alla stessa disposizione 2x2 delle piastrelle.

L'UGUALE E IL DIVERSO

Dalla scuola di Bruno
Munari: *libertà e rigore*

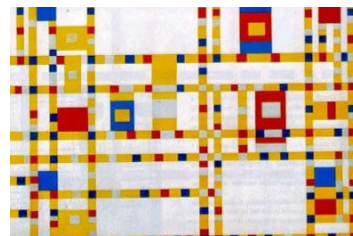
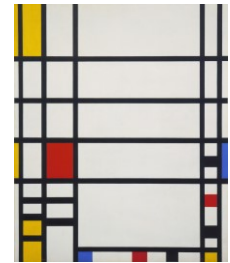


Qui, nello studio di un allievo di Munari, vediamo uno stesso rettangolo riproposto tante volte: le singole copie vengono incollate l'una all'altra lungo uno dei lati maggiori – questa è la regola – mentre vengono progressivamente sottoposte ad un movimento di torsione. Ogni creazione è un misto di libertà (quella di inventare combinazioni degli elementi disponibili) e di rigore (derivante dai vincoli imposti dalla tecnica e dal risultato che si intende ottenere). Lo stesso Munari, in suo famoso saggio (*Da cosa nasce cosa*, Bari, 1981) porta l'esempio della ricetta di un risotto, le cui ideazione ed esecuzione seguono uno schema preciso, suddiviso in varie tappe, di natura scientifica o artistica. E possiamo osservare come l'esistenza di limiti costituisca una sfida, che si può tradurre in uno stimolo alla creatività. Ciò vale soprattutto nell'attività di ricerca matematica.

VERSO LA RAREFAZIONE...

Piet Mondrian:

- *Composizione con rosso, blu e giallo* (1930)
- *Trafalgar Square* (1939-1940)
- *Broadway Boogie-Woogie* (1942-1943)

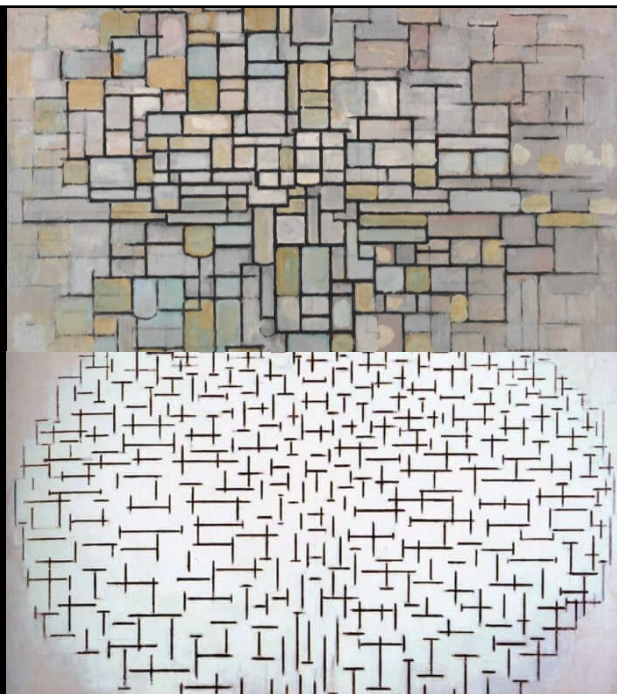


Abbiamo presentato esempi tratti dal costruttivismo, ma possiamo riportare il discorso della variazione e dell'incerto all'astrattismo, osservando l'evoluzione dello stile del pittore olandese Piet Mondrian. Notiamo come i due elementi principali (linee orizzontali e verticali) insieme ai colori fondamentali diano luogo a strutture sempre più fini, articolate, leggere: all'iniziale equilibrio statico di forme solidamente incastrate l'una nell'altra si sostituisce un ritmo creato da singoli elementi sempre più vari nella forma e nelle dimensioni, oltre che slegati e distanti. La staticità e la rigidità dell'impianto originale si aprono, si dissolvono.

... PARTENDO DALLA RAREFAZIONE!

Piet Mondrian:

- *Composizione n.6 in blu, grigio e rosa (1913)*
- *Composizione n.10, molo e oceano (1915)*

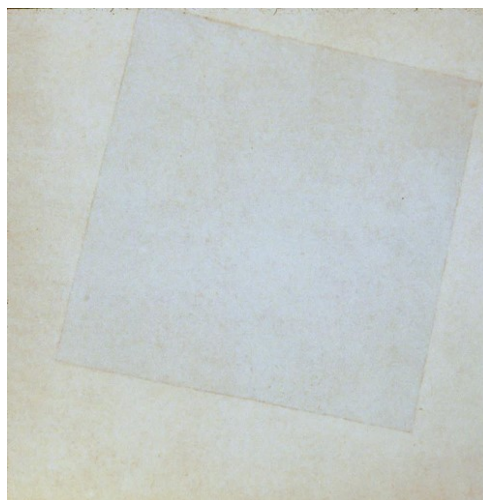


Questa idea, tuttavia, non è solo il punto di approdo di un percorso artistico: era presente, fin dalle origini, nella mente del pittore. E corrisponde a quella componente di evanescenza che da secoli appartiene anche alla matematica, ed è contenuta nella nozione di infinito, di processo illimitato che consente di estendere arbitrariamente un segmento o di approssimare quanto bene si voglia l'area di un cerchio con quella di un poligono inscritto. La figura chiusa si apre e si espande e i suoi contorni, esattamente come, nei dipinti qui riportati, svaniscono in uno spazio i cui confini non sono riconoscibili: una sorta di *nulla*, il vuoto in cui sono sospese le idee non più ancorate agli oggetti del mondo fisico.

LE ESTREME CONSEGUENZE...

- Non più *molteplicità*
- Non più *contrasto*
- Non più *equilibrio*
- Non più *simmetria*

- K. Malevič, *Bianco su bianco*
(1918)



Le estreme conseguenze di questa evanescenza ci allontanano decisamente dall'iniziale idea dell'armonica composizione di tanti elementi determinanti una polarità. Abbiamo un'idea unitaria, priva di articolazione interna e di forma determinata, che si stacca appena dall'ambiente circostante, in cui, tuttavia, fluttua senza punti di riferimento e non seguendo un orientamento privilegiato. Corrisponde a questa descrizione l'infinito, come anche il *continuo*, contrapposto al *discreto* degli esempi precedenti. È un'entità percepita in maniera immediata e in un colpo solo, di per sé, però estesa, come questo quadrato bianco. In un certo senso, si torna indietro, alla geometria euclidea, in cui le figure si trovano dove? In un luogo (non fisico, forse solo mentale) non meglio specificato, che assomiglia al nulla. L'oggetto, lì dentro, è isolato e sospeso. Vale la pena di ricordare che, con ogni probabilità, nella versione originale degli *Elementi* di Euclide le figure non erano nemmeno disegnate, ma solo indicate con nomi. Non si trovano, quindi, proprio da nessuna parte. E, nel momento in cui io le inquadro con l'intelletto per ragionarci sopra, per me esistono solo loro. In particolare perdono di significato termini come orizzontale o verticale, che presuppongono la predeterminazione di direzioni (quella del suolo, quella del filo a piombo). La caratteristica dell'*autonomia* si coniuga qui con l'*astrazione*, che per Malevič coincide con la *sensibilità pura*, priva di *oggettività*. Se manca il riferimento esterno, l'arte è per sé, è il quadro, non ciò che il quadro raffigura. E cos'è lo spazio? È un *libero abisso bianco*, il cui numero di dimensioni è indeterminato. È un tutto e un niente. È, contemporaneamente, *l'infinito* e ... ciò di cui parleremo tra un attimo.

IL SIMBOLO

Odilon Redon, *Silenzio* (1900)

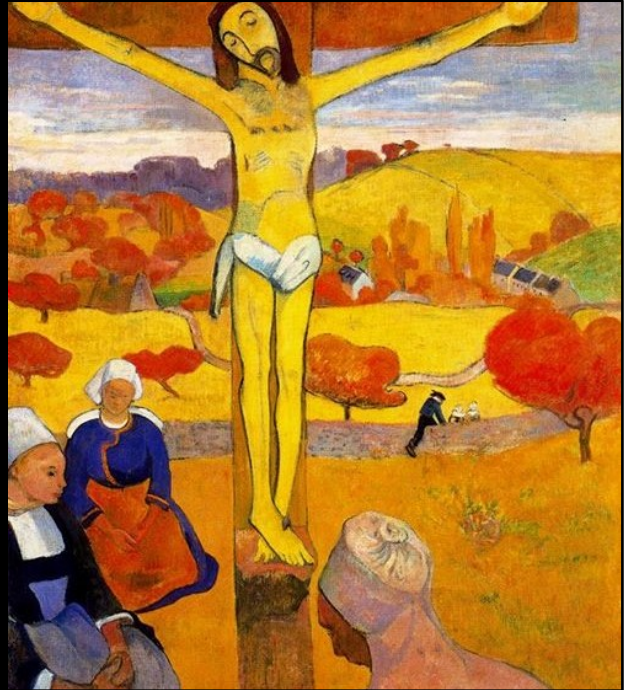
0 • ∅



A proposito dell'inoggettività: questo è un famoso quadro simbolista, che esprime che cosa? Esprime l'inespresso. Un'apparente contraddizione in termini. Eppure ha una precisa controparte matematica, chiaramente richiamata dalla forma centrale del dipinto: lo zero. Il simbolo la cui presenza serve a segnalare l'assenza. Di nuovo, gli opposti si fondono. Due cose distinte nel medesimo luogo. Come nel punto, in cui si incontrano due rette, in cui si congiungono due frasi. O come dice Euclide: *ciò che non ha parti*. Un tutto e un niente. Un tutto perché *indivisibile* (come lo spazio continuo), un niente perché *inesteso*. Un circoletto tracciato sul foglio è in grado di rievocare quest'idea, che non corrisponde a nessun oggetto concreto, ma vive solo nella nostra mente. Pensate anche all'*insieme vuoto*, altro paradosso: un raggruppamento di cose senza cose. Si tratta di idee astratte e universali per eccellenza: per tornare allo zero, se è possibile distinguere *due sedie* da *due bottoni*, non è possibile distinguere *zero sedie* da *zero bottoni*. Il concetto viene (ri)trovato dentro di noi, sotto la suggestione del simbolo, è di carattere spirituale, e viene rievocato sulla base di una forza espressiva interna al simbolo stesso: si tratta di una *forza*, di una sorta di energia, che agisce in maniera immediata, non è un codice strutturato, di tipo geometrico, come nel caso dei diagrammi, della tavola di composizione dell'aritmetica modulare. Per comprendere un simbolo, non dobbiamo entrarci con la logica, bensì lasciare che sia esso a inondare la nostra coscienza. E poi c'è un altro aspetto, che emerge chiaramente da questo quadro: l'isolamento dal contesto. Lo sfondo, in questo dipinto, è una superficie sostanzialmente incolore. Ciò ci ricorda una peculiarità della matematica: insieme alla filosofia, è l'unica disciplina che tratti i concetti *per sé*: il numero 2 per sé, la retta per sé, il logaritmo per sé. Tutte conquiste della matematica pura. Come lo zero e l'infinito.

IL SIMBOLO

Paul Gauguin, *Il Cristo giallo*
(1889)



Tale principio è stato prefigurato da questo dipinto: l'immagine del crocifisso ha una potenza evocativa interiore, una sorta di incandescenza, indicata dal colore giallo. Parla direttamente all'anima, e da sola, perché netti e neri sono i contorni che la separano dalla scena. La croce, da sola, dice tutto, e, in qualche senso, da sempre, in modo diverso secondo le epoche e le culture. È arcaico segno della suddivisione della terra secondo le quattro direzioni celesti (i punti cardinali), simbolo della ricchezza e della potestà paterna (il dieci, che indica il numero di pecore del gregge e, contemporaneamente, è la forma stilizzata del bastone del pastore con la mano che lo regge). Si ricordino anche le croci poste alla base dei dipinti di Mondrian.

LA STRUTTURA

Una costruzione

- compiuta in sé
- che si definisce da sé
- che si regge da sé

Lucio Fontana, *Scultura* (1934)



Abbiamo sottolineato, per l'arte astratta e simbolista, il tratto dominante dell'autonomia dell'opera pittorica. Ritroviamo la stessa caratteristica in un altro ambito. Pensate alla struttura, in senso matematico (il gruppo dell'aritmetica modulare) o anche in senso architettonico. Un edificio che si rispetti deve soddisfare le condizioni elencate qui sopra. Lo stesso vale per la scultura, che non deve necessariamente trovare giustificazioni esterne, altre rispetto al suo *sensu*, che è esserci, ossia, «attraversare lo spazio», con un ritmo «musicale» di linee sottili e spesse (*piano* e *forte*), ascendenti e discendenti (*crescendo* e *diminuendo*). L'ispirazione, dal punto di vista delle tecniche e dei materiali, viene dal *design* industriale, che, di fatto, aiuta la scultura a conquistare questa autonomia.

CHE COS'È?

La statua di una dea.



Piccolo quiz. Che cos'è questa? La statua di una dea. La raffigurazione in tre dimensioni, a grandezza naturale, di una figura femminile.

CHE COS'È?

Gerrit Thomas Rietveld,
Sedia rossa e blu (1917)



E questa? Rispondereste che è la raffigurazione di una sedia? No, questa è *una sedia*. Ed è, proprio come l'oggetto precedente, un'opera d'arte. Scusate la foto non eccellente. L'ho scattata io, passando davanti a una vetrina. Quest'oggetto infatti non si trova in un museo, bensì in un negozio di mobili di Bari.

CHE COS'È?

Georges Vantongerloo,
Composizione dall'ovoide
(1918)



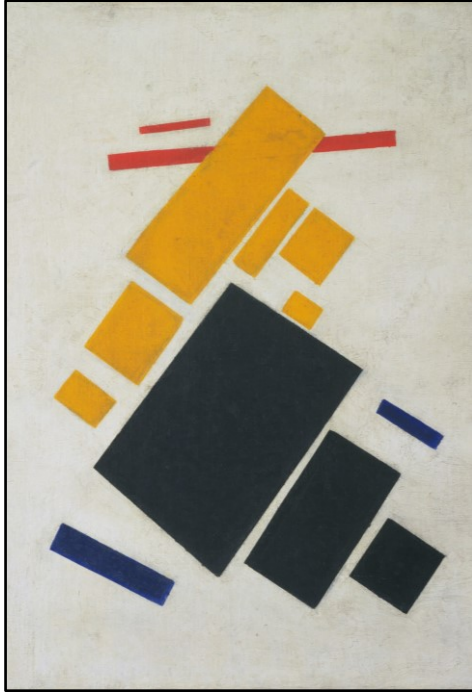
E quindi, allo stesso modo, questa è una composizione di parallelepipedi colorati, è una cosa che non deve rappresentare altro che sé stessa. La tabella dell'aritmetica modulare modulo 37 ha un'esistenza autonoma, anche se non esiste un orologio di 37 ore.



L'ARTE COME GIOCO

I Prelibri di Bruno Munari (1980)

Dunque un oggetto d'arte non è il supporto di una raffigurazione. È una cosa, interessante di per sé, per com'è fatta, il suo significato è nella sua essenza, nella sua bellezza intrinseca, nella genialità della composizione. Indipendentemente dal rapporto con la realtà. E quando ci stacciamo dalla realtà spesso ci mettiamo a giocare, e creiamo un oggetto fantasioso come quello appena visto. Oppure un libro fantasioso, che non è il supporto cartaceo di uno scritto, bensì una cosa bella di per sé, curiosa da esplorare. Questi sono i famosi *prelibri* di Bruno Munari, manufatti destinati ai bambini in età prescolare, che non sanno ancora leggere. E qui ritroviamo: le figure elementari (il cerchio, il quadrato), le trasparenze, i piani sovrapposti, la variazione che crea movimento, ecc.. tutto ciò che si può vedere e toccare, che nasce da un'idea e che altre idee può suggerire in chi lo vede e lo tocca.



L'ARTE COME CONOSCENZA

L'arte che si può spiegare a
chi non sa

E questa è, per eccellenza, l'arte non figurativa. Quella che, apparentemente, non ci dice nulla perché non la capiamo. Ma un quadro come questo si può spiegare facendo unicamente riferimento al quadro, come può avvenire per il contenuto di un testo matematico.



L'ARTE COME CONOSCENZA

L'arte che si può spiegare a
chi non sa

Non è invece possibile spiegare quest'altro quadro a un marziano che non abbia mai visto una donna o un paesaggio terrestre. Lo può capire solo chi già sa.

Ma ognuno di noi può diventare autore di opere, anche tecnicamente semplici, che ispirino nell'osservatore nuovi, originali pensieri.