

# L'arte (ri)specchiante

Loredano Matteo Lorenzetti

## 1.

Lo specchio – come l'opera d'arte – è 'luogo' pro-vocante riflessività. Di diverso tipo, natura, senso.

Se poi il manufatto d'arte è ideato e reso attraverso gli specchi, come "Passi", di Alfredo Pirri, allora ci s'inoltra in una situazione-ambientazione che *s-confina* fra installazione architettonica, spazialità scultorea, scenografia dello spazio riflettente, materia luminosamente plastica, coreografia modificante la superficie percorsa dal fruitore. Moltiplicando, a questo modo, e contemporaneamente, l'assetto dell'opera, *tra-mutando-la* in *r-iflessione delle riflessioni* accadenti nella partecipazione al prodotto artistico.

Il libro di Valentina Galeotti: *Dal taglio alla luce. Passi di Alfredo Pirri*, (Castelvecchi, Roma 2023), ha anch'esso pagine invitanti a molteplici riflessioni, che muovono nelle varie, interrelate, dimensioni inaugurate dagli 'elementi' costitutivi – compresenti – dell' 'oggetto' d'arte, allestito per essere soggettivamente visitato in *attraversamento calpestante* la sua superficie, con pluralità d'esiti, vissuti, significati: corpo/spazio/luce; transito/fessurazione; distruzione/trasformazione; esteriorità/interiorità della conoscenza sperimentabile.

Al di là d'una sintesi d'assieme del testo, delle precise annotazioni lacaniane che vi si ritrovano e che l'Autrice, sapientemente, sviluppa e intreccia per affiancare il pensiero dell'artista e indagare articolatamente, a più livelli e possibili interpretazioni, l'opera "Passi", intenderei presentare quel flusso di spunti, sensazioni, idee, collegamenti personali, emersi dalla lettura del denso scritto di Galeotti.

Più che altro si tratta d'una rassegna di pensieri – di tipo associativo – fedelmente rispecchianti, è il caso di dire, lo scorrere la scritturalità delle centotrentuno pagine del libro.

## 2.

Iniziando dalla corporeità che la creazione interpella, come primo e fondamentale atto partecipativo. Poiché "Passi" chiama in causa, quale performatore, la persona 'tutta intera' a *fisicizzare* il vivere la struttura artistica nel percorrerla. A rendere il corpo protagonista, con una serie di *p-assaggi*: sulla lastra dello specchio, dentro l'opera, all'interno di se stessi, sul fessurato dal peso del corpo, sugli squarci vetrosi che l'agito procura, (in-)direttamente, nella mente, nella psiche, nel paesaggio delle emozioni e dei sentimenti che il *cam-minare* (rovinosamente, distruttivamente) l'opera, suscita.

E suscita a partire dal corpo 'perlustrante' lo spazio. Corpo che è pur sempre un corpo/mondo. Declinato nei mondi-modi-esperienze che lo de-lineano, allineandolo al caleidoscopio dei vissuti tratti dall'esperito, nelle tracce che in esso rimangono.

Non un luogo a sé. Non un esatto collocamento spaziale, ma una *col-locazione spaziente* estesa-estensiva di sé. Un *corpo agito*, praticante spostamenti de-localizzanti.

Così come la mente che è 'diffusa' e 'riflessa' nel e dall'ambiente vissuto.

Perciò non può essere del tutto 'interpretato'. Poiché è un assieme di realtà, non una e una sola. Un aggregato contenente differenze e diseguaglianze dovute ai *tras-corrimenti* e posizionamenti transitori dei luoghi e alle *im-pressioni* lasciate e ricevute.

Un 'ibrido', dunque, che i mondi esperiti hanno 'contaminato'. Che lo specchio dell'altro/altri, degli ambienti, degli oggetti, della luminosità, gli rimanda in maniere diversificate, persino con aspetti-significati incongruenti od opposti.

È, pertanto, un *evento esistenziale* saturo di ripercussioni, aggiustamenti nella messa a fuoco *coscienziale*, negli adattamenti *situazionali*. Per cui non è del tutto assumibile, sussumibile, in una concettualità, in un sunto razionale, intellettuale.

In virtù di tale mobilità-mutevolezza, soggetta all'*eventualità*, alle circostanze, che ne fa *corpo dei luoghi*-mondi, si attualizza come corpo storicamente *di-veniente* ed *eveniente*. Un corpo *tra-s-forma-attivo*.

Di conseguenza, solo parzialmente conoscibile-interpretabile (pure dalle teorie filosofiche, psicologiche, sociologiche e dalle pratiche psicoterapeutiche).

Maurice Merleau-Ponty ha scritto che il corpo è il nostro mezzo per *avere un mondo*. E che si è nel come ci si vede, in quanto: *campo intersoggettivo*. Precisando che così accade non malgrado il proprio corpo e la propria storia, bensì perché si è un determinato corpo e questa situazione storica *per mezzo di essi*. Cioè della creazione del mondo, dell'*intersoggettivo* e di quel che ne deriva.

Aggiungerei: si è come *ci si vede nello sguardo* che le cose e le interrelazioni umane ci rimandano, vivendone il riflesso.

### 3.

Il corpo, e la sua percezione, è in *tran-sito* nel modo. Le relazioni sono spaziali e la 'soggettività corporea' è centro e periferia, rispetto all' 'oggettività' di riferimento.

Anche quello esperito nel domestico quotidiano. Il cui spostamento lo *de-localizza* indefinitamente; lo *de-centra* continuamente; lo ri-definisce; lo ri-storicizza; lo coscientizza (in una *ri-e-dizione*, ri-narrazione) di situazione in situazione, in *ulteriore narrabilità*. Producendo un vissuto *in-stabile*. Dalle numerose sfaccettature, che vanno ri-strutturandosi. Indefinitamente.

Va considerato che pure stando immobile, disteso, il corpo ha taluni organi in movimento. E organi per la sopravvivenza. Sicché per non morire il corpo ha autonoma, involontaria, motricità, modificante – istante per istante, evolutivamente – la propria 'sostanza'.

È, inoltre, evidente che il corpo *re-agisce* secondo l'allestimento dello spazio e l'*atmosfera* che entrambi possono determinare.

Allo stesso modo, esso, è *spazio vissuto* e *vitale*: eterogeneo, polisopico nelle multi-percezioni-visioni, cinestesie, a cui è soggetto e nel quale vive il proprio muoversi. È nei *versi dell'andare*, nei dove, nei 'come' vivere, e motivare, i mobili *dirigersi* che il corpo *nutre la propria spazialità*. Della quale abbisogna per *attuarsi nel mondo*.

La vita ha bisogno di spazio. Il bambino apprende utilizzando lo spazio. La vegetazione è in competizione per accaparrarsi spazio e luce.

L'uomo è concepito, si sviluppa, nasce e vive nello spazio e lo 'definisce', nella sua indefinitezza, con il moto, la visione, la luce.

Lo spazio, come ogni altra percezione, ha una dimensione-elaborazione, in prima istanza, intima.

Renato Guttuso ha definito la pittura un segreto tra sé e sé stesso, una *relazione misteriosa* tra sé e la propria opera, che, a mio avviso, è trasferibile anche in colui che fruisce di un'opera d'arte.

E se Kandiskij interpreta il prodotto d'arte come un'espressione esteriore in forma pittorica di una impressione interiore, Pollock evidenzia che dipingere è azione di *auto-scoperta*, così come può esserlo per chi, immergendovisi, la vive.

#### 4.

Spazio e luce sono 'contigui' nell'esperienza: l'uno permette all'altra la percettibilità, in un *viceversa* che rende la loro co-presenza manifestazione della realtà osservabile-conoscibile.

Il buio sottrae caratteristiche al potenziale sperimentabile attraverso la luce. Ostacolando la visione della realtà. Negandone la sua fruibilità nel percorrere l'illuminato/illuminante l'esperienza e ciò che essa fisicamente, psichicamente, cognitivamente, procura (ancor più se la realtà d'arte propende per illuminare uno o più significati nell'essere attraversata).

Perciò entrambi – luce e spazio – sono indispensabili l'una all'altro.

Yves Klein era dell'opinione che i colori fossero i veri *abitanti dello spazio* e André Derain ha sostenuto che la *sostanza* della pittura è la luce.

Questi aspetti a me sembra siano non solo presenti in "Passi", ma costitutivi dell'opera e 'mezzi' originanti l'esperienza che se ne trae.

Va considerato, infatti, che la visione dipende dalla rifrazione della luce sull'oggetto, permettendo all'occhio la percezione dei colori, che sono la 'parte' (gamma di onde elettromagnetiche) della radiazione non assorbita dagli oggetti: si vede ciò che è *rifratto*. Cioè la 'fra-azione' elettromagnetica che attira e *accoglie* l'oggetto. Aspetto che ha a che vedere con l'immagine che rinvia lo specchio: l'*ac-coglienza* della sua superficie.

Monet è stato definito pittore della luce per la tecnica adottata esaltante la luminosità dei percetti. Caravaggio l'ha adoperata per 'costruire' i soggetti in movimento, dare risalto alle azioni raffigurate, privilegiare l'attenzione su uno spazio specifico del dipinto, focalizzare l'attenzione su taluni particolari simbolici o su gesti che metaforizzano il significato del dipinto.

Cézanne nel sostenere che la luce è una cosa che non può essere riprodotta ma deve essere rappresentata attraverso un 'altra cosa' – che per lui era il colore – ha (sotto)inteso che fra luce e oggetto va a porsi *qualcos'altro*: un *mediante*-mediatore, un 'rappresent-ante', che, indirettamente, rende l'effetto della luminosità. Come lo specchio 'effettua' la mediazione della propria immagine, nell'*anticipazione* della sua caratteristica riflettente.

Lo specchio è lo *spazio* dove l'immagine trova, heghelianamente, la *negazione della negazione* di sé, per confermare la sua 'asserività' rappresentativa, che consiste nel *ri-conoscimento* del riflesso. Cioè per legare, col-legare, rap-portare, l'immagine reale a quella mediata da una superficie che la ri-produce in falsata, ingannevole, specularità.

Picasso è dell'idea che l'arte è la bugia che ci permette di comprendere la verità.

#### 5.

Il tema dello specchio è indubbiamente affascinante e ha numerosi richiami.

Fra questi, me ne sono sovvenuti alcuni, scivolanti l'uno dietro l'altro: i miti e il dio fabbro Efesto che forgia il metallo specchiante; l'origine egizia simboleggiante il sole; il medioevo e i primi specchi in vetro; le credenze superstiziose popolari che fanno di quest'oggetto rotto, o scheggiato, segno premonitore di sfortuna o negatività; lo specchio delle brame della fiaba di Biancaneve; la letteratura e filmologia che hanno adoperato lo specchio nella narratività di personaggi, oppure di strane situazioni; il potere di materializzare il passato e il futuro; il richiamo ai vizi e alle virtù; i numerosi utilissimi esperimenti scientifici che hanno convalidato importati teorie della fisica, e della fisica quantistica, grazie all'impiego,

sofisticato, d'avanzate tecnologie adoperanti gli specchi; gli universi multipli; le ricerche delle neuroscienze sui neuroni specchio e quelle che mettono in rapporto la percezione cenestesica all'occhio; gli studi sull'immagine di sé riflessa che attiva notevolmente l'encefalo; la spettrofobia; i diversi significati psicologici (per esempio il tema del 'doppio').

Ma, soprattutto, talune questioni psicologiche che in me hanno preso campo nell'attenzione fluttuante rivolta al variegato argomentare di questo interessante libro di Galeotti, che in diverse pagine riconduce allo specchio.

Jung ha colto nello specchio il proiettare all'esterno, in modo inconsapevole, parti di sé: gli aspetti meno o non accettati, o quelli percepiti come estranei.

Secondo Winnicott, la fase dello specchio di Lacan, rinvia, presupponendone l'esperienza precedente, allo sguardo materno nel quale il piccolo si è visto rispecchiato.

Nell'arte Albrecht Dürer ha fissato il ri-conoscersi come processo affidato allo specchio. È in quella superficie che, a suo parere, s'accerta le proprie fattezze. Ed è il luogo, che necessita di un rimando constatante, appurante, verificante, i segni fisiognomici, quelli dell'interiorità, delle immagini di sé descriventi salute o malattia, s-velanti sentimenti che affiorano nelle fattezze del corpo, sulla *es-tensione* della pelle.

Egli afferma che il pittore è interiormente pieno d'immagini. Ritenendo che lo specchio fosse un indicatore-rilevatore dei propri stati d'animo, del proprio aspetto fisico, nella convinzione che l'autoritratto, attraverso lo specchio, fosse uno strumento per dare un volto alla soggettiva identità. Per fare apparire sulla 'pelle' dello specchio la soggettiva *pelle vitale*, nelle condizioni manifestate da una iniziale 'segretezza' interiore.

## 6.

Personalmente trovo stimolante l'idea che l'Io-corporeo rimanga sorpreso dall'immagine che lo specchio riflette.

Questione sulla quale psicologia e psicoanalisi si sono soffermate parecchio.

Sosterrei che l'Io-corporeo esperienziale non ha un confine ben definito. Finito nei suoi processi. È una dimensione vivente-elaborante la realtà, la prossimità alle cose. In un certo senso un: *Io-luogo*, quale dispiegamento teso al vissuto di ciò che incontra e che ne *ri-de-linea* l'immagine corporea percepibile.

Umberto Galimberti sostiene che non si accede al mondo se non percorrendo quello spazio che il corpo dispiega attorno a sé nella forma della prossimità o della distanza dalle cose.

Può accadere, allora, una disarmonia fra il vissuto corporeo e l'immagine ricavata dal luogo dello specchio. Si può provare il sentimento d'estraneità di e in se stessi, che può turbare.

Il filosofo tedesco Bernhard Waldenfels fa riferimento anche alla fotografia, che può, anch'essa, registrare identica impressione di stupore, inquietudine, persino smarrimento e sgomento. Pure se confrontata con scatti precedenti, che ri-traggono la testimonianza del passato, ri-frangente nell'immagine.

Freud affronta il tema del perturbante come qualche cosa di familiare che lo specchio rimanda come non familiare. Citando un'esperienza durante un viaggio in treno che somiglia al turbamento che ha assalito il prof. Mach nello scambiare la propria immagine per quella di un altro (un suo insegnante invecchiato), nel vederla specchiata sul vetro di un tram, che la riproduceva in maniera imprecisa.

Come se l'Io potesse venirsi a trovarsi, come afferma lo stesso Freud "straniero a casa propria". Poiché è da quel che sembra familiare che emerge il non familiare e viceversa.

Avendo il perturbante caratteristica d'ambiguità, indefinitezza, ed essendo sfuggente, appare inquietante come il volto riflesso dallo specchio, o ripetuto da un vetro che rifrange la

propria immagine dai contorni confusi e confondibili. Per cui, l'esitazione nel non riconoscersi, o con-fondersi con un'altri, provoca disagio.

Secondo Salvador Dalí l'arte è fatta per disturbare, mentre la scienza per assicurare.

## 7.

Il disagio può essere alimentato – in “Passi” – dall'azione frantumante gli specchi dalla, parafrasando diversamente Milan Kundera, *insostenibile pesantezza dell'essere*. Pesantezza distruttiva.

Picasso ha sostenuto che il distruggere è essa stessa *urgenza creativa*.

D'altronde l'essere umano è esso stesso 'opera d'arte' che nel costruirsi, contemporaneamente evolve verso la morte, il progressivo dis-facimento, fino alla polverizzazione.

La distruttività umana è constatabile perfino nella mente (nelle gravi patologie psichiatriche).

La dimensione ravvisabile nelle forme d'arte che assumono l'aspetto-condizione d'intervento del fruitore alterante l'assetto originario di un'opera è intesa come azione in 'negativo'. Un tipo di *gesto* mirato a spettacolarizzare una sorta di *de-creazione* dell'opera. Atto che mette in scena un *fare-disfacente*, in cui il visitatore diviene *attore* di un *rituale sacrificale*.

In se stessa appare come condotta *de-formante*, tesa a *secolarizzare l'evento arte*. Rendendo l'opera richiamo, motivo, occasione di *possibilità* di una simbolica *comunicazione-linguaggio alternativi* sulla resa dell'opera. Come se l'implicazione d'un intervento estraneo fosse intervento dell'estraneo sull'opera. Quale *soggetto implicato* nella *de-ri-strutturazione* della stessa *in-compiutezza* dell'artefatto. Negando, in tal modo, una presupposta integrità immutabile dell'opera. Af-fermando, al contrario, il tratto d'identità mutevole. Ciò con scopi diversi che l'artista intende associare a tale procedimento-percorso.

Joan Mirò, alla base del suo operato d'arte, ha dichiarato l'intenzione di distruggere; distruggere tutto ciò che esiste nella pittura. Perché provava disprezzo per la pittura. In se stesso l'atto del cancellare l'assetto originario di un'opera, con qualsiasi genere di pratica, non è, in realtà né completamente, un negarla, ma un tentativo di *svelare altro*: il *qualcos'altro* che ogni atto d'arte contiene.

Quello che “Passi” ‘eventualizza’, e mette in forma in un assetto *di-veniente tran-sito-rio*, interrogando l'agente provocatore il cambiamento è in sé *pro-posta* di personale *co-in-volgente* riflessione sia da parte dell'autore dell'opera, sia da quella di chi ne diventa partecipe.

Il vedere, constatare che cosa succede se qualcosa si modifica è un modo per vivere quel che ne risulta: un impegnarsi-*impregnarsi* nel/del *di-venuto*, causato dalla propria-altrui azione.

In sostanza è un movimento emozionante-conoscente che soggettivizza l'esito variante, alterante, *meta-morfo-sante*, che l'attra-versamento riversa sull'opera. Un movimento che ‘arruola l'altro’ nel variare l'artefatto e che fa dell'*altro* strumento di versione incostante.

## 8.

Ogni opera d'arte ha un proprio ‘temperamento’. E specchia gli specchi dell'interiorità dell'artista, quelli con cui la soggettiva visionarietà del reale, riflette in lui quella ‘distorsione’ attraverso cui può essere messa in forma una metaforica rappresentazione di ciò

che è il proprio mondo, il personale artistico rappresentato. Vissuto che appartiene, in gran parte, all'attrito esistenziale con cui l'artista partecipa del reale e ne dà una forma.

Attrito che si ripercuote nella frizione, nel contrasto dovuto alla frequentazione dell'opera. Così che la 'pesantezza dell'essere' non può che fessurare, frantumare la superficie delle cose (specchi), perché mostri i segni della 'rovinosa' messa a disposizione degli altri, attestante l'*oltre*-passare l'oggetto.

È nella crepa che compare qualcosa di non omogeneo. E il disomogeneo dell'io, dell'identità, si ri-trova e trova quei significati che vanno al di là di sé, in quel desiderio di *divenire quel che ancora non si è*, ma si è sul punto di divenire. O di intuire quel 'non', quell'avventurarsi nei luoghi dell'ancora non conosciuto-esperto di sé, per *pro-muovere* interrogazioni che aprano all'altro da sé, in-attuato.

Picasso ha paragonato il dipingere a un diario – la storia di sé nel suo *s-volgiamento* – con l'affermare che la pittura è solo un *altro modo* di tenere un diario.

Come se per *essere quel che non si è* ci si dovesse specchiare in una riflessione su se stessi e sulla realtà non riflettente il come già siamo, il come vediamo rutinariamente il reale, ma nella parzialità della stessa coscienza che ne abbiamo. Superando l'idea che tutto di noi ci è chiaro, ben consapevole, interamente coscientizzato.

Dando, in tal modo, *possibilità di possibilità* all'invenzione della scoperta d'una ulteriore *versione di sé* e delle cose. Provocando, con lo stupore, l'incertezza, la sensibilità verso la frantumazione di quelle 'corazze difensive' che servono a ripararci da sorprendenti prese d'atto che si è quel che si crede, pirandellamente, d'essere.

In parallelo, lo spezzettamento scricchiolante di "Passi" può rappresentare una *fuori-uscita* d'altro dalla compattezza dello strutturato. Equivalente a una 'ferita' metaforicamente riconducibile al poco o non conosciuto di sé, per avviare un cammino verso l'al di là del tras-corso, per-corso, e noto di se stessi.

Se lo stupore è da reputarsi lo stato mentale e d'animo che ha dato inizio alla filosofia, lo stesso emozionante vissuto ha mosso nella mente, e nell'anima umana, l'anelito alla conoscenza. Persino la spinta a inoltrarsi nel mistero e anche l'aspirazione al trascendente.

L'oltre sé è la *prossimità a sé* nelle differenze da sé. Scopribile nell'atto con cui siamo disposti – o troviamo le condizioni che ci dispongono – a violare la continuità di sé per affrontare e percorrere la discontinuità, la differenza da sé, la parte di in conosciuto di se stessi.

O allorché un'esperienza particolare, speciale, insolita, coinvolgente (come un'opera d'arte) accende quello stato d'animo, e mentale, per cui si apre in noi un varco per desoggettivizzarci e 'oggettivizzarci' nell'opera in più maniere: con la proiezione identificativa mettendo parti del Sé nel corpo dell'opera per possederla; con l'intenzione di controllarla (pure distruggerla), in un'ottica kleiniana; con il riconoscimento di elementi (o la totalità) dell'opera come conoscibilità che dà possibilità d'apprendere; come esperienza d'assunzione d'aspetti che si percepiscono come positivi o negativi, appartenenti a se stessi, presenti nell'opera d'arte; come desiderio d'introyettare un percepito esteticamente incuriosente, o piacevole, e/o attivante un genere di ricettività incorporante.

Quando una situazione è rappresentata attraverso una metafora (come quella degli specchi), si è facilmente indotti ad adeguare comportamenti che il contesto, così come ciascuno lo assume con proprio significato, suggerisce.

Forse nella progettualità e nell'opera di Alfredo Pirri, la molteplice allusività degli specchi e la condizione plastico-allegorico dell'impianto d'arte, in potenza metamorfica e disponente a un'azione distruttivo-ri-compositiva, sotto altra 'specie' del e dal tutto, ha pure questa pluralità di sensi.

Ha pure il significato – contemporaneamente simbolico e realistico – dell'esistente e della sua caducità, fragilità, tras-formabilità, ri-organizzazione, ri-significa-azione. E il senso dell'andatura dell'esistere che nel calpestare le superfici, le modifica per modificare il suo andamento e lo stesso andare verso la ricerca inventiva d'una qualche scoperta di sé, nei passi, negli imprevisti, nelle indecisioni/decisioni, nelle scelte che richiede, nella partecipazione alle storie altrui: realmente e immaginariamente.

Morin ha sostenuto che ogni sistema vivente (così come il suo vissuto) nell'organizzarsi, si auto-organizza e organizza l'organizzazione. La stessa cosa accade con l'esperienza (concretamente) e con il pensare (astrattamente).

Carlo Carrà era dell'idea che l'opera d'arte deve cogliere quel rapporto che comprende il bisogno di immedesimazione con le cose e il bisogno d'astrazione.

L'arte è un modo d'entrare nella dimensione estetica che l'opera propone.

Simone Weil ha scritto che l'arte supera l'intelligenza.

Così facendo inaugura un *oltre* che richiede la *scoperta inventiva d'una ricerca* che va al di là dell'immediato, dell'emotivo e del cognitivo, coinvolgendo tutta la persona nella sua interezza e significazione.

Un evento-situazione che som-muove (assomma passi) in duplice modo: interiorità dell'autore e quella del fruitore, in una reciprocità di possibili rispecchiamenti multiformi.

Pierre Auguste Renoir ha confessato d'amare i quadri paesaggistici, perché gli facevano venire voglia d'entrarci per passeggiarvi.

Pirri sembra proporre il desiderio d'entrare nella sua opera per godere il passeggio nel paesaggio degli specchi e nel ri-franto da essi.

## 10.

Dando ragione a Picasso, una tra le funzioni dell'arte sarebbe quella di scuotere dall'anima la polvere accumulata nella vita di tutti i giorni. Scopo, questo, raggiunto da Pirri in "Passi" e da Galeotti nel suo libro.

In fondo l'opera di questo artista sembra ri-percorrere l'affermazione di Van Gogh: spesso le persone fanno arte, ma non se ne accorgono. È quel che accade nel rompere gli specchi facendo un atto ri-disegnante il primigenio disegno d'arte.

È mia supposizione che "Passi" contenga il concetto di Degas che l'arte non è ciò che l'autore di un'opera vede, ma ciò che fa vedere agli altri.

In questo senso, a mio parere, risulta essere l'artistico allestimento degli specchi, poiché il visitatore di quest'opera non vive solo ciò che gli fa vedere gli specchi, ma ciò che gli mette negli occhi – e nello sguardo dell'anima – il suo per-formarla.

E, sempre a mio avviso, procedere nel camminamento di "Passi" si va avanti nell'immaginazione personale e nell'accrescerne la fantasiosità e la sua *indole* emozionale.

Keith Haring ha detto che l'arte dovrebbe essere *qualcosa* che libera l'anima, favorisce l'immaginazione, incoraggiando la gente ad andare avanti.

Andare avanti – credo – nella *sacralità* della bellezza dell'arte, secondo la prospettiva di Simone Weil. Ma anche in una sorte di *mistero* a cui ogni opera d'arte allude.

Sicché mi trovo d'accordo, per concludere, con Einstein nel suo affermare che quella del mistero è la migliore esperienza che possiamo avere. È l'emozione fondamentale che veglia la culla della vera arte e della vera scienza.

Vorrei aggiungere che il libro di Valentina Galeotti, come ogni profondo scritto dedicato all'arte, è un duplice atto d'amore: nei confronti dell'arte e degli altri, affinché trovino uno strumento per coglierne le innumerevoli possibili letture.

Una passione che va nella direzione indicata da Van Gogh: più ci penso, più mi rendo conto che non c'è nulla di maggiormente e veramente artistico che amare gli altri.