

## Vedere il visibile. Il realismo di Guttuso

MARCO CARAPEZZA

Da alcuni anni a questa parte assistiamo a un recupero del realismo nelle sue forme più varie. Nel dibattito filosofico, per esempio, la questione del realismo sembra tornata di scottante attualità in filosofia e non solo, basti citare un libro come *Bentornata realtà*, con scritti di famosi filosofi, un libro che già dal titolo ammicca ad un pubblico assai più vasto di quello accademico; in ambito letterario, il realismo, si pensi ad autori come Saviano e agli autori del *narrative journalism*, sembra incontrare un momento di grande favore. Ancora, se consideriamo il mondo del cinema, notiamo il successo che ha arriso ad autori come Kiarostami, Ken Loach, ai fratelli Derdenne, e film che sviluppano poetiche e tematiche realiste vengono premiati alle Biennali di Venezia e ai festival di Berlino (Panahi). Potremmo dire che, dopo la sbornia di effetti speciali che ha caratterizzato parte degli anni '80 e gli anni '90, le tematiche realiste sono tornate ad essere oggetto di attenzione di critica e pubblico. Vi è solo un ambito del sistema delle arti dove attualmente il termine realismo è accolto in genere con un'espressione di sufficienza ed è quello dell'arte contemporanea, sempre più tesa ad inseguire il modello di organizzazione dell'alta moda basato su eventi spettacolari e sulla capacità di comunicazione dei suoi esponenti di punta, come Hirst, Koons, o Cattelan (cfr. Clair, 1983; Perniola, 2015).

Nell'ambito del sistema dell'arte contemporanea, sembrerebbe che il termine 'realismo', abbia perso ogni riferimento semantico per assumere un'aura tendenzialmente negativa. Le ragioni sono complesse, tra queste

certamente l'equiparazione tra realismo e realismo socialista, con il suo carico di tragedie storiche. Mi ha colpito, per esempio, un articolo di J. Jones sul *The Guardian* del 12 gennaio 2015 che, recensendo una mostra di Guttuso alla Estorick Collection di Londra, dà per scontata l'equiparazione del realismo di Guttuso con il realismo socialista, non prendendo neanche in considerazione l'ipotesi che il realismo socialista possa essere per certi versi antitetico al realismo, per esempio di Guttuso. Lo stesso critico si accorgeva della difficoltà di tenere assieme i quadri di Guttuso con quella categoria interpretativa e trova la soluzione in una divertente ipotesi ad hoc: l'opera di Guttuso sposa il realismo socialista con la gioia di vivere del comunismo *Italian style*.

A ben guardare però lo sfocamento semantico del termine realismo è forse dovuto, più che a una effettiva perdita di significato, all'assunzione di quest'aura negativa, perché che il termine fosse ambiguo era chiaro ai teorici più avveduti, come Jakobson (1921) almeno dal periodo dell'avanguardia storica. Cosa intendere, infatti, con la categoria del "realismo"? Difficile dirlo, di certo possiamo dire che si tratta di termine usato per descrivere o definire stili espressivi tra loro molto differenti. Il termine realismo non gode di uno statuto particolare ma, come tutti i termini che hanno una storia interessante, esibisce la rimarchevole proprietà di indicare accezioni d'uso collegate tra loro da *somiglianze di famiglia*, come le chiamò Wittgenstein. Di fronte a questi termini, almeno in sede di riflessione critica è utile avere un atteggiamento di cautela teorica e cercare di ricostruire le singole poetiche di quegli autori che consideriamo centrali per un discorso sul realismo. Anche restringendo il campo alla poetica di un pittore come Guttuso, e pensiamo al magistrale lavoro di Enrico Crispolti per il suo monumentale *Catalogo Ragionato Generale dei dipinti di Renato Guttuso (1983-1985)*, è necessario però operare dei distinguo e, per i vari momenti della produzione artistica del pittore, costruire di volta in volta specifiche categorie esplicative del realismo. Più semplicemente cercheremo qui di mettere a fuoco alcune intuizioni del pittore relative alla rappresentazione figurativa nella convinzione che si tratti di osservazioni di notevole spessore teorico. Uno spessore, paradossalmente spesso oscurato dal ruolo di

protagonista svolto da Guttuso nel dibattito politico-culturale italiano del Novecento. Un ruolo che portò lo stesso pittore talvolta ad un'estrema semplificazione dei termini della questione, e allo stesso tempo portò gli attori del dibattito a leggere i suoi scritti all'interno di una prospettiva che ne accentuava la valenza politico-culturale. Lo stesso pittore era ben consapevole di queste urgenze e non intese di certo sottrarsi, consapevole del fatto che il dibattito sul realismo aveva delle fortissime implicazioni politiche.<sup>33</sup>

Prescindendo dai dibattiti sul significato politico dell'opera d'arte che preferiamo lasciare al secolo scorso, riteniamo sia possibile individuare alcuni punti che stanno al cuore del realismo guttusiano. Si tratta di aspetti che non sempre sono messi nella giusta luce dagli innumerevoli studiosi che si sono occupati del pittore anche perché, con l'eccezione di Enrico Crispolti, i critici hanno sottovalutato la rilevanza teorica dei suoi scritti anche per la difficoltà di reperimento degli stessi. Il sottolineare la rilevanza di questo aspetto dell'attività del pittore va accompagnato con un'altra considerazione abbastanza banale: l'opera teorica di un grande pittore, e Guttuso non fa eccezione, è tesa alla comprensione della sua attività pittorica.

In un suo saggio del 1957 (Guttuso, 2013, p. 1444) troviamo un'osservazione interessante sugli aspetti che caratterizzano la rappresentazione pittorica:

Spiegarsi per proprio conto le parole: disegno, luce, colore, oggettivo, soggettivo, materia, "valore", tono, sentimenti, contenuto, natura, realtà. Parole che hanno un senso solo quando il pittore è riuscito a darne loro uno.

Utilizzeremo gli ultimi termini di quest'elenco "Oggettivo, soggettivo, natura, realtà" per individuare una matrice della poetica del pittore e provare a individuare alcune caratteristiche del suo conclamato realismo.

---

<sup>33</sup> Al contrario di quanto si potesse pensare questa consapevolezza non era caratteristica solo dei pittori realisti o dei pittori politicamente impegnati, come mostra la storia dello straordinario intervento della CIA a sostegno di Jackson Pollock e dell'espressionismo astratto, cfr. STONOR SAUNDERS 2013.

Realismo di un'opera è infatti un attributo relativo ad una modalità di raffigurazione e all'oggetto di questa raffigurazione: lo spazio antropologico, comunque declinato.

A differenza della fotografia che, come ha sostenuto Barthes (2003), è basata sulla autocertificazione di un contatto diretto dell'opera con ciò che vi è raffigurato, l'immagine dipinta, è banale dirlo, è invece raffigurativa sulla base della sua iconicità, sulla base cioè di una qualche forma di somiglianza che consente all'immagine di mostrare il piccolo pezzo di mondo da essa raffigurato senza certificarne un'assoluta fedeltà, ma con l'unico vincolo della riconoscibilità. Comprendiamo un'immagine senza sapere se il fatto raffigurato è vero, ma perché riconosciamo il fatto come logicamente (ma non fisicamente) possibile. Questo rapporto tra immagine e fatto raffigurato lascia aperta un'ampia serie di possibilità espressive che ripercorrono buona parte della storia dell'arte occidentale e danno ragione della varietà di fenomeni che possiamo includere nel termine realismo. Non vi è dunque un aspetto che caratterizzi il modo in cui un certo fatto dev'essere rappresentato per poter dire che quell'immagine è un'immagine realista, se non la riconoscibilità del suo contenuto, che è però nozione tutt'altro che evidente.

Il problema era già presente a Jakobson (1921), che scrive: «definiamo realiste le opere che ci sembrano verisimili» e problematizza quest'affermazione chiedendosi se questa verosimiglianza vada ricercata nell'opera o nelle intenzioni dell'artista.

In ambedue i casi ci troveremmo di fronte ad un problema: se la verosimiglianza è nell'opera, dovremmo considerare realista una nuvola che assume sembianze umane, se la troviamo nelle intenzioni dell'artista dovremmo considerare realiste opere che non hanno alcun apparente contenuto di realtà. E ci troviamo in un bel dilemma.

Ma andiamo con ordine, e vediamo come Guttuso si situa in questo guazzabuglio teorico. In un importante articolo su Picasso del 1933 (Guttuso, 2013, p. 732 e sgg.), troviamo perfettamente identificati due bersagli polemici, la fotografia e la rappresentazione naturalistica strettamente intrecciati tra loro:

a) Non «c'è cosa più lontana dalla realtà che la fotografia».

b) La pittura naturalistica: «apparentemente più aderente alla comune realtà fisica» di una pittura più intellettualistica.

La pittura infatti: «Non [è] imitazione del vero apparente, ma elaborazione poetica fondata su una sensazione umana, comprensione lenta e graduale di un fenomeno fisico che si trasforma poi fatalmente in poesia, nell'espressione pittorica».

Ma seguiamo il suo argomento:

I pittori [naturalisti] non si preoccupano nel dipingere, per esempio, un contadino, che la loro rappresentazione somigli al contadino, ma alla fotografia di un contadino. Il che, come è chiaro, è molto diverso (e può essere, d'altronde, un principio come un altro). Solo che in tal caso converrebbe avere il coraggio di dire che non la realtà interessa, ma l'immagine strettamente visiva più o meno falsata dal gioco delle prospettive, ombre, ecc., e fermata dalla precisione meccanica, della realtà. Ma a me, personalmente, interessa la realtà.

Possiamo discutere il giudizio riduttivo della fotografia dato dal giovane Guttuso, ma non è questo il punto che c'interessa, ma il fatto che la fotografia sembra generare immagini lontane dalla realtà. Per due ragioni:

1) L'impressione visiva non coincide con l'esperienza effettiva. È il problema che Guttuso riscontra nella pittura impressionista troppo legata alla ricerca della sensazione visiva.

2) Le immagini fotografiche raffigurano simulacri di fatti rappresentati. Infatti attraverso le fotografie noi ricreiamo ciò che ci aspettiamo di vedere. Si pensi ai ritratti fotografici di fine Ottocento basati sulla ritrattistica pittorica precedente e si confrontino con i selfie contemporanei. Una recente immagine ha avuto grande successo nel web: un'immagine scherzosa della Gioconda come fosse un *selfie*. Bene l'autore o l'autrice ha pensato di

inserire il cellulare, ma cosa più sorprendente di accentuare il sorriso della Gioconda. Evidentemente il sorriso non è percepito come sufficientemente *da selfie*.

Emergono immediatamente le aspettative che noi abbiamo rispetto al fatto raffigurato. Non è vero che nell'Ottocento erano tutti seri, e non è vero che oggi ridiamo sempre.

In questo paradossalmente la fotografia agisce come la pittura naturalista e quelle modalità di raffigurazione che prescindono da un autentico rapporto con la realtà. È una delle ragioni per cui Guttuso stigmatizza il realismo socialista come un movimento "formalista" anticipando linee di interpretazioni assai più recenti (Clair, 1983, p. 44). Il realismo socialista infatti descrive il mondo che si vorrebbe nuovo attraverso stilemi elaborati nella pittura ottocentesca (Guttuso, 2013, p. 425). Celebre la definizione di Andrej Sinjavsky (1966, p. 42) che scrive: «potrebbe più giustamente definirsi "classicismo socialista"», evidenziandone il carattere anacronista.

Non è stato sufficientemente messo a fuoco che Guttuso, sia pure con alcune oscillazioni, considera la realtà in cui noi viviamo come il risultato di una complessa costruzione. La realtà ci si presenta come un mondo di «forme standardizzate e sommarie», perché siamo portati a vedere il mondo attraverso schemi concettuali, diremmo oggi, che spesso non colgono (o non colgono più) la realtà delle cose. Scrive Guttuso (2013, p. 1431):

La realtà dunque non è qualcosa che l'artista trova pronta e già costituita e fatta fuori di sé, e per esprimere la quale non debba far altro che tradurla pari pari sulla tela, ma non è neppure qualcosa che l'artista reinventa secondo l'estro della sua immaginazione, non è un pretesto (*fauves*), un'occasione, un incentivo all'astratta invenzione di forme [astratte] [...] È l'artista colui che può operare il miracolo di questa conoscenza profonda, che è formale e non formale.

Il pittore realista, infatti, è quello in condizione di mostrare la realtà perché non ne prescinde e non ne fa un pretesto. Mantiene l'immediata riconoscibilità del soggetto dell'opera e non si sottrae ai vincoli formali e antropolo-

gici posti dalla realtà. Si tratta così di una conoscenza “formale”, perché la realtà ci si presenta sotto varie forme: «Ogni realtà, ogni oggetto, figura, ogni forma ha il suo significato che sta nelle inflessioni, piani, modulazioni, tonalità della forma stessa, nella sua posizione nello spazio» (Guttuso, 2013, p. 1064).

E “non formale”: perché queste forme da sole non bastano a identificare la realtà, esse offrirebbero un’astrazione della realtà (pittura astratta) o una banale riproposizione del già visto, di ciò che riconosciamo senza conoscere (formalismo naturalistico). Ma senza entrare qui nel complesso rapporto che lega la percezione al dato sensibile, non c’è dubbio che per Guttuso nella rappresentazione artistica gli oggetti entrano come risultato di un processo di costruzione culturalmente mediato che si mostra nello stile del pittore.

Ogni epoca ha il suo realismo – scrive Guttuso e poco dopo continua – Ogni artista ha il suo stile e ogni epoca ha la sua realtà, ed è su questa scoperta continua da parte di quelli che sono capaci di farla che si fondano, d’altra parte, le elaborazioni stilistiche (1947, p. 1086).

Un principio, questo, per il quale Guttuso chiama in causa, a seconda dei periodi, varie nozioni, come quella gramsciana di “struttura e sovrastruttura” o quella lukacsiana di “tipico”. Ma sarebbe un grosso errore considerare la poetica di Guttuso come costituitasi all’interno di quel dibattito. Come abbiamo cercato di mostrare più diffusamente (Carapezza, 2013), si tratta di una poetica formatasi autonomamente già negli anni ‘30 e che trova poi in queste nozioni e in generale in una riflessione sul marxismo alcuni significativi punti di contatto (cfr. Wollheim, 1960).

Per Guttuso, infatti, il nodo teorico di fondo non riguarda soltanto il modo in cui raffiguriamo una realtà che si vorrebbe già data. Al cuore della sua visione vi è l’intuizione che l’opera d’arte ricostruisca la stessa scena originaria in modo proprio dando vita a nuovi oggetti che hanno uno statuto ontologico abbastanza peculiare e che agiscono nello spazio della nostra comprensione della realtà.

Come scrive in questo passo in riferimento alla serie di pitture realizzate come *Omaggio a Morandi del 1965* (Figura 16):

Vorrei che questi quadri fossero considerati pitture “dal vero”, un tentativo di presentazione degli oggetti quali essi sono divenuti attraverso la scoperta fattane da Morandi. *Nuovi* oggetti rispetto alle bottiglie che gli servirono da modello; e, ho tentato, *nuovi* oggetti rispetto agli oggetti di Morandi (Guttuso, 2013, p. 1539).

Qui, Guttuso sta esplicitamente sostenendo che le bottiglie mostrateci da Morandi, sia pure con uno statuto ontologico differente, fanno parte del nostro mondo al pari delle bottiglie concretamente afferrabili, che servirono da modello al pittore bolognese. Cioè le rappresentazioni pittoriche per Guttuso fanno parte a pieno titolo «della realtà e non solo della storia dell’arte».

Questo genere di osservazioni, che abbiamo citato a proposito di Morandi le ritroviamo variamente modulate a proposito di Picasso, de Chirico, oltre che evidentemente riferite a se stesso. Del resto, attraverso le riflessioni su questi autori, Guttuso riflette sempre sul suo modo di rappresentare la realtà e gli oggetti che la costituiscono. Come scrive in *Diario critico* (1963):

Un oggetto, non *digerito e restituito*, riespresso, ma un oggetto nuovo, “mai esistito prima” e che tuttavia esiste ed è albero, occhio, testa, foglia, così come ogni albero che nasce dalla terra, e ogni foglia che nasce sull’albero, è un albero nuovo, una foglia nuova, mai prima esistiti, e tuttavia, per tutti, albero e foglia.

Per Guttuso questi oggetti nuovi interagiscono con la realtà rendendo “visibile il visibile”. Picasso per Guttuso (2013, p. 795) è il pittore che meglio di chiunque altro realizza questa capacità: «[Egli] domanda, scruta, osserva, registra, risponde. Ed è il procedere di chi opera per “rendere visibile l’esistenza” (ciò che esiste)».

Un aspetto essenziale della riflessione teorica di Guttuso sta proprio nel fatto che la pittura deve mostrare il visibile, come scrive a proposito di de





Figura 16 – R. Guttuso, Omaggio a Morandi, 1965 (Coll. Privata)

Chirico, 1970: «Riprendere in considerazione i valori della pittura in direzione realistica significa essere guidati dalla mano del pittore e vedere con più intensità il visibile».

Il Realismo, come scrive Walter Siti (2003, p. 59): «oppone realtà a realtà» e, quando ci riesce incrina il nostro atteggiamento mentale verso la realtà illudendoci per un attimo di cogliere la realtà stessa.

Lo svelamento del visibile è comunque un'illusione momentanea, cui segue di norma un nuovo abito mentale.

È questo genere di osservazioni che rende conto del senso dei *d'apres* guttusi che non hanno nulla del post modernismo o del citazionismo degli anni 80 ma all'opposto rivendicano un legame fortissimo ed esplicito con la tradizione pittorica, con lo sforzo da essa fatto di penetrare con grana sottilissima le sfumature del mondo reale.

Pensiamo alla ritrattistica rinascimentale di Lotto o di Antonello da Messina fino a quella novecentesca di Picasso e Guttuso. Una delle caratteristiche di questo genere è l'individuazione di espressioni così puntuali che risultano difficilmente comprensibili per un occhio non addestrato alle sottigliezze della vita sociale,<sup>34</sup> ma che per converso costituiscono anche quei casi esemplari su cui queste abilità si formano, come l'ineffabile sorriso della Monna Lisa o del Ritratto di Ignoto di Antonello.

Vi è ancora un aspetto centrale del realismo guttusiano, questa realtà così costruita e ricostruita nella pittura non è mai una realtà indifferente. Raffaele Carieri introducendo in catalogo l'Omaggio a Morandi nota efficacemente come diversissimi siano gli esiti di quest'operazione di Guttuso rispetto a quella compiuta dal pittore bolognese e la differenza stilistica è una differenza relativa al rapporto con il mondo:

Gli oggetti erano gli stessi: barattoli di vecchia farmacia, bottiglie, cuccume, lumi, caffettiere, scodelle dritte e rovesciate...[...] la disposizione frontale di questi oggetti era stata sconvolta e gli oggetti medesimi. Tutto sconvolto. [...] Da una parte gli uomini e le loro sciagure, guerre, massacri. E uno che si agita per soccorrerli. Dall'altra parte il genio del silenzio con i suoi delicati strumenti di incantesimo.

La nostra percezione del mondo è permeata dell'emozione che permea anche il paesaggio, che, va detto per inciso, per Guttuso è di norma un paesaggio umano, non solo nel senso banale che un paesaggio è tale solo per un uomo in una certa cultura, ma arrivando in un'opera straordinaria, come la *Zolfara* ad annullare la differenza materica di uomini e concrezioni geologiche. Come scrisse Elsa Morante (1955): «le masse sulfuree dello scavo sembrano possedere una strana qualità organica, quasi che amaramente fossero mescolate con la fatica e la strage degli uomini».

La rappresentazione pittorica di Guttuso è sempre una forma di azione sul nostro mondo alimentata da passione e comprensione.

---

<sup>34</sup> Uta Frith (2009) ha mostrato come i soggetti autistici siano ciechi a questo genere di pittura.

Noi comprendiamo oggetti ed azioni sulla base della nostra capacità di inserirle in uno schema significativo, lo notò molti anni fa Richard Wollheim (1960, s.p.):

Guttuso dipinge l'uomo essenzialmente come un agente intenzionale [*agent*], un attore, un lavoratore: una creatura che si realizza nelle attività che svolge e arriva ad una piena consapevolezza [*self-consciousness*] solo operando nel proprio ambiente.

Il nostro mondo è carico di significati perché le azioni delle persone sono comprensibili, perché gli oggetti stessi li posso comprendere nel loro far parte dell'ambiente umano – in omaggio a un autore caro a noi e a Wollheim –, potremmo dire nel loro far parte dei nostri *giochi linguistici*, eppure nei singoli atti che noi compiamo e vediamo compiere si intersecano diversi di questi giuochi.

Guardiamo alla Vucciria (Figura 17). Il mercato è colto in un certo istante. Questo istante accomuna tutti, oggetti e persone. Vi troviamo l'esplosione di vita, la vertigine da abbondanza che doveva colpire il giovane Guttuso, non in grado di decifrare appieno quell'offerta di appagamento sensuale che la Vucciria poteva dare, vi troviamo figure di morte, il macellaio ed il pescivendolo, la sensualità della donna che mostra in bellavista il suo sedere, forse ammirato dallo stesso macellaio, come nel racconto di Andrea Camilleri (2011) ispirato al quadro.

I personaggi del quadro stanno in quel luogo per comprare qualcosa, per incontrarsi, per parlare, per mostrarsi, etc. etc. Non sarebbe possibile leggere il quadro a partire da un'unica prospettiva basata su un personaggio o un'azione che avviene nel quadro. Un po' come nelle figure pluristabili dove, a seconda della configurazione che mettiamo a fuoco, individuiamo scene differenti, in quest'opera sono all'opera differenti punti di vista che si mostrano nel gioco delle prospettive. Il gioco delle diverse prospettive presenti, nascosto da un'apparente semplicità narrativa dà un senso di vertigine allo spettatore, come se il quadro richiedesse di orientarsi in una varietà di complessi rituali sociali. Quel tipo di attenzione che ci consente



Figura 17 – R. Guttuso, La Vucciria, 1974 (Università di Palermo)

quasi contemporaneamente di camminare al mercato mettendo a fuoco il pesce che cerchiamo, il banco di frutta che ci tenta, il piccolo cartiglio con il prezzo, e poi la freschezza dei prodotti, i loro colori, mentre osserviamo le altre persone e sentiamo noi stessi osservati. Il quadro coglie un attimo in cui tutto ciò è presente. Non è un momento effettivo, quale potrebbe essere colto da un'immagine retinica o da una foto, ma un momento costruito attraverso la forma pittorica guidata dalla partecipazione emotiva e cognitiva. Il quadro non rappresenta né un momento reale, né un momento possibile del mercato, ma un momento che vero non è, anche per configurazione prospettica, ma a prima vista sembra del tutto reale. Notiamo infatti la differenza con la splendida ricostruzione drammatica che ne hanno fatto Roberto Andò e Marco Betta per *Quadro nero*. Paradossalmente all'accen-

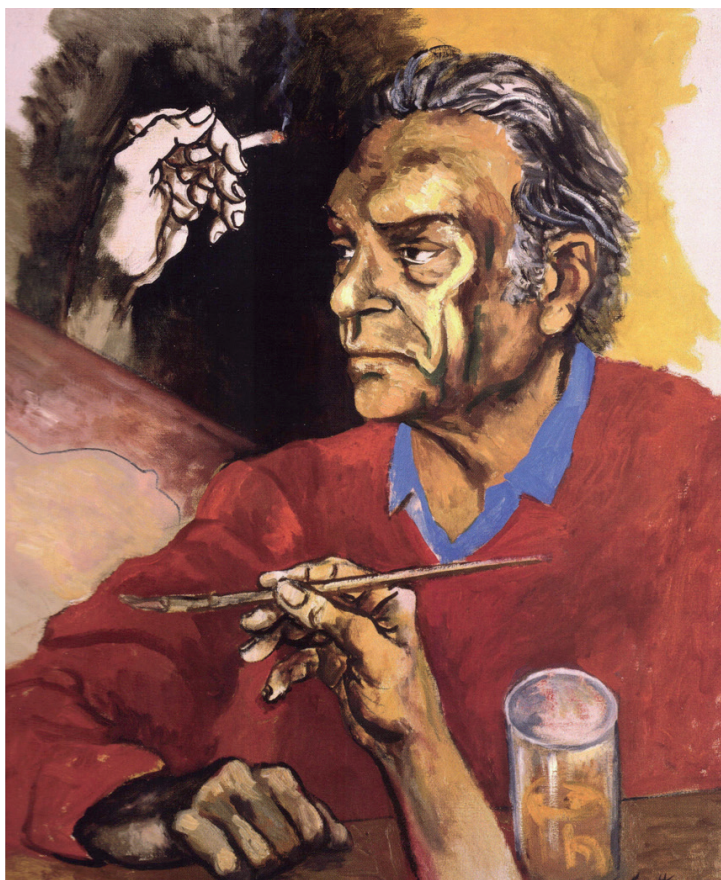


Figura 18 – R. Guttuso, Autoritratto, 1975 (Coll. Archivi Guttuso)

tuazione metafisica dell'immagine nell'opera teatrale, corrisponde una sua semplificazione compositiva. Infatti una ricostruzione effettiva del mercato come quella elegantemente immaginata da Andò, sacrifica inevitabilmente quella pluralità di prospettive che invece sono presenti nel quadro. Restituendoci un istante, temporalmente dilatato della scena raffigurata, ma, come scrive Cesare Brandi (1955), il momento colto da Guttuso «non è la furtiva sospensione [del tempo], ma il concluso silenzio della forma».

Come ancora nota Brandi, il sapiente uso del nero è una delle chiavi di questo risultato. Il nero non è infatti negli oggetti, ma nel modo in cui sono giustapposti i sintagmi del quadro, iscritti ognuno in un sottile sfondo nero: la macelleria e il bancone del droghiere con le olive; il bancone del pesce e il bancone della frutta, e le lastre del bancone del pesce tra loro.

Il nero non è negli oggetti che sono resi attraverso colori vividi che danno una particolare tonalità luminosa al quadro, ma è interno alla visione dell'opera stessa. Il nero che circonda tutti gli oggetti, da un lato li connette in un'unica scena, dall'altro ne fa risaltare il carattere proprio e lo stralcia dalla quotidianità in cui l'oggetto è inserito e da cui pur riceve senso compiuto, in questo caso: il mercato.

In un autoritratto del 1975 (Figura 18) Guttuso si ritrae con una mano appoggiata ad un piano, l'altro braccio è fuori dalla scena, ma nel quadro c'è una mano che dipinge, ed una mano che tiene una sigaretta e poi un bicchiere in primo piano. Sono gli oggetti del proprio lavoro il pennello da un lato, la sigaretta e il whisky dall'altro. Ma ognuno di questi può essere inserito in altre reti di significazione. E questa caratteristica apre lo spazio etico del giudizio: ogni atto può essere diversamente compreso e questa possibilità, che caratterizza ogni aspetto della nostra cognizione, diviene esplicito nella rappresentazione artistica. La rappresentazione delle forme si fa immagine pittorica solo se, nella precisione della forma, riesce a farsi carico di istanze culturali, etiche ed emotive proprie di una forma di vita.

La realtà costruita pittoricamente è dunque carica dell'orizzonte di senso dell'azione umana e del desiderio che la muove, con tutto ciò che la complessità del desiderio significa per gli umani, ed è per questo che il pittore può scrivere (Guttuso, 2013, p. 1610):

Quando dipingo un cielo, un colle o un cespuglio, ritraggo ciò che amo, cerco la somiglianza con ciò che amo. La pittura è una lunga fatica di imitazione di ciò che si ama.