

Come l'artista "invisibile" si manifesta sfruttando alcune figure presenti nella sua opera

di Claudio A. Barzaghi

*Non dirò ciò che ho fatto
ma ciò che sono
Sant'Agostino*

Nel 1436 Leon Battista Alberti pubblica il "De pictura", dedicandone la versione in volgare a Filippo Brunelleschi. Di quel testo capitale per la storia dell'arte un passo in particolare resiste all'usura del tempo e mantiene inalterato il suo valore descrittivo: «Et piacemi sia nella storia chi admonisca et insegni ad noi quello che ivi si facci, o chiami con la mano a vedere o con viso cruccio et con li occhi turbati minacci, che niuno verso lor vada; o dimostri qualche pericolo o cosa ivi meravigliosa»¹. L'indicazione si rivela preziosa, spiega molto di quanto appare e accade in un'opera pittorica, se figurativa, ed ha l'innegabile pregio di richiamare l'azione scenica, il teatro, e quindi di utilizzare a mo' di spiegazione un'azione plateale assai comprensibile agli spettatori del '400 (nonché ai successivi). Inoltre sembra, al di là della sua stringata formulazione, ben sintetizzare il pensiero dell'autore: «nel trattato di Leon Battista Alberti sulla pittura è espressa in fondo un'unica norma estetica: si tratta di rappresentare una narrazione o scena pittorica (*historia*) nella quale, come in teatro, ogni figura ricopre un ruolo e coinvolge lo spettatore nella propria emotività, come fa l'attore con il pubblico. Il punto focale si sposta dal soggetto (ossia da *cosa* l'immagine racconta) alla sua messa in scena (a *come* la racconta)»². E, infatti, nel corso del tempo questa indicazione è stata assunta e utilizzata, in ambito interpretativo, come si fa con una buona soluzione che in virtù della sua univocità sembra poter spiegare tutto.

Ma se non fosse così o, perlomeno, non solo così, e fosse possibile contemplare anche un altro aspetto? E cioè, se la figura dell'*ammonitore* (il *festaiuolo*³ nelle rappresentazioni teatrali), o di altre figure assimilabili, fosse stata usata dagli artisti per implicare anche un altro protagonista di primaria grandezza (oltre allo spettatore, l'esplicito obiettivo della prescrizione albertiana), seppur invisibile agli occhi e – in parte – anche alla cultura dell'epoca?

Il percorso necessario all'artista per prendere piena coscienza di sé si è rivelato nel corso del tempo, e a questa istanza sembra aver contribuito, dal punto di vista visivo ma non solo, il significativo sviluppo della pratica dell'autoritratto nel Quattrocento e in modo particolare nel Cinquecento. Con un limite pratico significativo, però, ben

¹ L. B. Alberti, *Della pittura*, Firenze, 1950, p. 94

² H. Belting, *Giovanni Bellini. La Pietà*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1996, p. 11.

³ «[...] il festaiuolo, spesso impersonato da un angelo, restava sulla scena durante lo svolgimento dello spettacolo come un tramite tra il pubblico e le vicende rappresentate: figure corali di questo genere, che colpiscono il nostro occhio e mettono a fuoco l'azione centrale, vengono spesso usate anche dal pittore». M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del quattrocento*, Torino, Einaudi, 1978, p. 75.

descritto da Édouard Pommier: «Nel Cinquecento l'autoritratto continua a portare avanti una riflessione sulla personalità fisica e morale e sulla condizione sociale e culturale del suo autore. Ma a che pubblico può rivolgersi al di là della cerchia dei parenti, degli amici o dei discepoli del diretto interessato? L'autoritratto parla, ma forse parla nel vuoto»⁴. Certo, ritraendosi l'artista raggiunge lo scopo di dare visibilità e dignità alla propria persona fisica, esibendo il proprio viso dà volto alle proprie ambizioni e istanze morali, si autocelebra con un 'egli', e così facendo afferma la propria raggiunta nobiltà; ma, in definitiva, lo fa per sé, per compiacere il proprio committente, e quindi se stesso.

D'altra parte l'artista aveva già dovuto misurarsi nel tradizionale e annoso dibattito sulla superiorità delle arti liberali rispetto a quelle meccaniche, e confrontarsi con il primato dell'arte poetica⁵. Un lungo cammino e un lungo cimento, insomma; e l'autoritratto sembra un punto d'arrivo, la giusta soluzione formale per compensare, almeno in parte, di tante fatiche e umiliazioni subite: «la sua storia mette molto esattamente in evidenza la curva che ci interessa, cioè il passaggio dallo stato artigianale debitamente accettato all'ostentazione del "virtuoso" che sfugge all'oscurità»⁶.

La stessa compensazione che, evidentemente, già induceva l'artista ad autoritrarsi – fin dai tempi dell'arte classica greca – in vari ruoli e vesti⁷ (con un procedimento simile a una effrazione) all'interno di opere gremite di personaggi. Un'autoaffermazione in uno spazio pubblico anticipatoria del riconoscimento sociale vero e proprio, ancora di là da venire. Benozzo Gozzoli, a scanso di equivoci, si spingerà ne *l'Adorazione dei Magi* (1460) a scrivere il proprio nome sul bordo del cappello indossato nell'affresco.

Però, e per il momento, «questi artisti restano formalmente nell'ambito della missione che è stata loro affidata. Mantengono un legame con lo spazio della scena che sono stati incaricati di dipingere» (ancora il Pommier). Al dunque intrappolati nel ristretto spazio della rappresentazione pittorica e sempre confinati nella precipua tecnica dell'attività praticata. Orgogliosi e consapevoli quindi, come dimostra il loro esibirsi, eppure ancora confinati e ligi all'incarico.

Forse. O forse non solo, e la fuga dallo spazio ristretto era già in atto da tempo, messa in pratica sfruttando paradossalmente l'invisibilità e le opportunità offerte dallo spazio al di fuori dall'opera. Una fuga sapientemente congegnata sempre grazie alla loro maestria (comunque destinata col passare del tempo a far rendere loro giustizia). Un modo di dire, che diventa un modo di pensare giunto fino a noi, conosce una grande fortuna nella Firenze del '400: "*ogni dipintore dipinge sé*". La frase, attribuita nel significato al Brunelleschi ma formalizzata, stando al Poliziano, da Cosimo il Vecchio, si rivela particolarmente felice perché, «au moment même où les peintres luttent pour leur reconnaissance sociale, elle supposait une relation de filiation inaliénable entre l'artiste et sa création»⁸.

Apparentemente la propria effigie riprodotta all'interno dell'opera, o la propria firma apposta sull'opera, oppure la compresenza di entrambe, sono elementi sufficienti per

⁴ E. Pommier, *L'invenzione dell'arte nell'Italia del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2007, p. 297.

⁵ Basterebbe considerare che il Castiglione, nel suo *Il libro del Cortegiano*, «sottolinea l'"ornamento" e l'"utilità" della musica e della pittura e riscatta quest'ultima dalla corrente svalutazione ad arte meccanica. Il riconoscimento [...] concorda con lo sforzo di Leonardo per riqualificare anche in senso sociale il ruolo del pittore». P. Barocchi, a cura di, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1977, vol. 1, p. 113.

⁶ A. Chastel, *L'artista*, in AA.VV., *L'uomo del Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 267.

⁷ L'elenco fatto da Victor I. Stoichita dei modi adottati dall'artista per raffigurarsi all'interno della propria opera, è puntiglioso e dettagliato: «Chiamerò quindi "autoproiezione contestuale" la rappresentazione dell'autore inserita in un'opera di cui egli si dichiara, in un modo o nell'altro, l'artefice. L'autoproiezione contestuale presenta molteplici modalità di realizzazione. Ne indicherò quattro: l'autore testualizzato, l'autore mascherato, l'autore-visitatore, l'autore in autoritratto riportato», ma per gli opportuni approfondimenti rinviamo al suo testo, *L'invenzione del quadro*, Milano, il Saggiatore, 1998, pp. 202 - 208.

⁸ D. Arasse, *Le sujet dans le tableau*, Paris, Flammarion, 1997, p. 11.

fornire inequivocabili indizi sulla paternità dell'opera e, di conseguenza, sull'esistenza di un artefice. Ma l'artista sembra aver escogitato anche altre soluzioni per "dipingere sé", o perlomeno aver messo a punto almeno un'altra strategia enunciativa⁹ per comunicare la propria presenza seppur in assenza della propria immagine tradizionalmente intesa.

Si è vista l'importanza attribuita dall'Alberti al personaggio che dall'interno svolge il compito di implicare lo spettatore all'esterno. Ma, in definitiva, siamo nel novero dei movimenti deittici volti a segnalare un percorso narrativo "visibile" all'interno della raffigurazione nella quale l'*ammonitore* è un figurante. Osservando alcune opere, invece, si ha netta la sensazione che l'artista possa aver fatto tesoro di un altro senso della parola "figura", un senso niente affatto dimenticato nel Quattrocento e rintracciabile, ad esempio, in Giovanni da Genova (predicatore domenicano autore di un famoso dizionario: il *Catholicon*) secondo il quale: «figurare, spiegava, consiste nel "trasporre il senso in un'altra figura". Dar figura a qualche cosa, secondo quell'accezione, non significava affatto rendere l'aspetto di quella cosa; al contrario, significa darle un altro aspetto, cambiarne la visibilità, introdurvi l'eterogeneità, l'alterità. Insomma, raffigurare una cosa equivale a significarla mediante qualcos'altro che non è il suo aspetto»¹⁰. In altri termini, si ha la sensazione che alcuni artisti possano aver usato una figura all'interno dell'opera per fare certamente riferimento all'esterno, ma non solo per indurre lo spettatore ad *andare* all'interno, bensì per far permanere l'attenzione in quel vuoto occupato e riempito da loro stessi.

Per riuscire a segnalare se stesso, e quindi esserci pur rimanendo a tutti gli effetti non visibile, all'artista era però necessaria una riformulazione in chiave linguistica del sistema della rappresentazione, come ben sottolineato da Omar Calabrese a proposito dell'*invisibilità* intesa come: «[...] ostacolo tecnico, che diventa sfida estetica; ostacolo tecnico che si trasforma anche in sfida linguistica. Infatti, lungi dall'essere inesprimibile, ogni barriera diventa una nuova frontiera linguistica, puntualmente superata per mezzo del rinnovamento del sistema dell'espressione. [...] l'invisibile - limite "naturale" della rappresentazione visiva - non rimane affatto indicibile, ma porta a ricomporre tutto il sistema della rappresentazione pittorica»¹¹. E nel caso specifico si direbbe essersi resa necessaria la messa a punto di una soluzione che rivelasse l'invisibile, grazie ad uno sguardo rivolto da una figura di secondo piano (quando minore se non minima) all'esterno dell'opera e in una direzione precisa, e che al contempo svelasse quanto di "costruito" e riflessivo, di strategico, vi è nella realizzazione di un'opera pittorica. Senza, però, intaccare troppo in profondità le convenzioni tipiche dell'opera stessa e la conseguente relazione con il fruitore.. Pena l'incomprensibilità e il conseguente rifiuto da parte del pubblico o del committente.

Vi è una posizione originaria e generativa dell'opera nello spazio all'esterno del quadro, invisibile perciò agli occhi e spesso al pensiero di chi guarda. Quella posizione viene occupata da una figura fondamentale: quella demiurgica dall'artista al lavoro¹², e ciononostante data per scontata e perciò ignorata. Normalmente, infatti, tale presenza non entra nell'esperienza di chi fruisce un'opera figurativa che ambisca a riprodurre il reale. Questo, almeno, fino a quando non accade qualcosa in grado di modificare la

⁹ «Componente essenziale di ogni comunicazione o azione significante – accanto all'organizzazione di valori, e alla messa in scena di tempi, luoghi, azioni – è infatti la creazione di una determinata relazione con il fruitore, ossia di una determinata strategia enunciativa»: L. Corrain, Introduzione, in AA.VV., *Semiotiche della pittura*, Roma, Meltemi, 2004.

¹⁰ G. Didi-Huberman, *Beato Angelico. Figure del dissimile*, Milano, Leonardo, 1991, p. 126.

¹¹ O. Calabrese, Prefazione, in L. Corrain, *Semiotica dell'invisibile*, Bologna, Esculapio, 1996, p. XIII.

¹² Sarebbe opportuno considerare le differenze tra "osservatore" e "spettatore", ma in questo caso, trattando espressamente di sguardi piantati negli occhi di chi guarda, ci sembra opportuno privilegiare l'unicità del punto di vista «il quale consiste in una sorta di "sguardo originario", lo sguardo del produttore dell'immagine, che è previsto coincidere esattamente con lo sguardo di qualunque fruitore»: O. Calabrese, *La macchina della pittura*, Roma-Bari, Laterza, 1985, p. 266.

situazione e di accendere spie. Una delle accensioni possibili è ben descritta dalla lettura che Claude Lévi-Strauss fa di un particolare dell'*Olympia* (1863) di Manet [fig. 1]: «il gatto scopre qualcosa d'inusitato che lo spaventa o lo irrita. Stando di fronte, il motivo di questo non può essere che il pittore stesso al cavalletto, di faccia alla modella. Intermediario il gatto, Manet, volutamente o no, si fa, nel suo stesso quadro, presente»¹³. Si entra così in contatto, secondo Lévi-Strauss, con un *ammonitore* – il cui scopo è normalmente quello di indurre una reazione emotiva¹⁴ – piegato stavolta agli scopi personali dell'artista e non della storia illustrata.

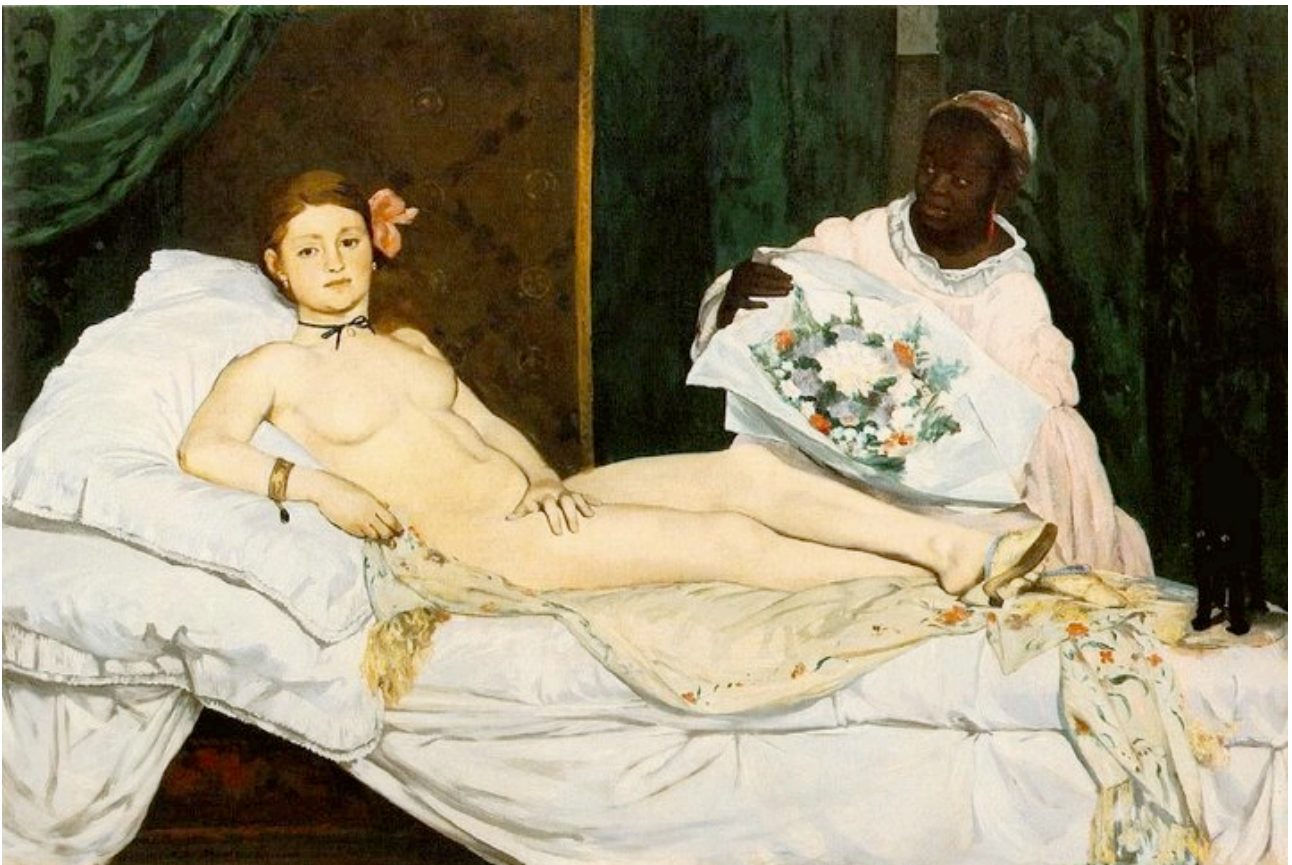


Fig. 1 - **Édouard Manet** *Olympia* (1863)

¹³ C. Lévi-Strauss, Note su Olimpia, "Tuttolibri", 25 ottobre 2008, p. VII.

¹⁴ «Ciò serve a fornire una chiave di lettura del testo, a indicare cioè ad altri personaggi, ma soprattutto allo spettatore, il sentimento che dovrebbe suscitare la scena rappresentata»: P. Polidoro, Che cos'è la semiotica visiva, Roma, Carocci, 2008, p. 68.

Procedendo a ritroso nel tempo s'incontra un quadro di Velázquez, *Cristo in casa di Marta e Maria* [fig. 2], tuttora foriero di discussioni e osservazioni.



Fig. 2 - **Diego Velázquez** *Cristo in casa di Marta e Maria* (1620 c.)

Il quadro presenta una costruzione complessa e ambigua che trova riscontro nelle numerose interpretazioni escogitate per spiegarlo. Infatti, non solo l'opera sembra accostare e far convivere due episodi avvenuti in momenti temporalmente differenti, ma lascia aperta la questione sulla effettiva natura della piccola scena alle spalle delle due donne in primo piano. In quella scena sul fondo si può vedere un quadro nel quadro o uno specchio che rimanda un'azione in corso. Così come vi si può leggere un'apertura nel muro (una sorta di passavivande) grazie alla quale assistere a quanto avviene in un altro ambiente della casa. Queste ultime due ipotesi, tuttavia, renderebbe problematico spiegare la simultanea presenza di Marta in cucina (e in primo piano) e nella stanza attigua. Naturalmente il problema specifico svanirebbe se le due signore anziane presenti fossero due persone distinte semplicemente molto simili tra loro.

Comunque, e indipendentemente dalle possibili interpretazioni, sembra di scorgere almeno un significato preciso, affidato allo sguardo della giovane donna intenta a pestare nel mortaio. Perché, se la donna anziana in primo piano indica il supposto "quadretto" alle loro spalle, è lei a guardare fuori del quadro, è cioè la giovane a guardare al di fuori, a fissare colui a cui tutto andrebbe ricondotto: l'artista. In questa opera, al dunque, si direbbe proprio di poter scorgere l'orgoglioso atto di presenza dell'artista in una precisa forma autocelebrativa: "non solo ci sono, ma quanto state osservando lo dovete alla mia perizia".

Un simile quadro da parte di Velázquez non desta veri stupori, successivamente la vertigine generata da *Las meninas* (1656) sarà ancora più lambiccata e conturbante. Ma in due opere, entrambe intitolate *San Luca dipinge la Vergine* [fig. 3], ed entrambe del 1532, Maarten van Heemskerck pare voler andare addirittura oltre sul piano

dell'affermazione personale, mettendo in scena un pittore intento a dipingere una donna col bambino, mentre essa (e in entrambe le opere) fissa al di fuori del quadro. È cioè la stessa modella a sconfessare il pittore raffigurato all'interno guardando il vero artefice, il pittore al di fuori del quadro. L'artista rivela in tal modo, e in un sol colpo, la sua presenza all'esterno del quadro e il carattere d'artificio dell'intera composizione¹⁵. A sostegno di un atteggiamento sospettoso nei confronti delle vere intenzioni di Heemskerck, osservando ciò che il Santo sta dipingendo si può notare che sul "quadro" nel quadro la Vergine ha il capo rivolto verso il bambino, in una direzione differente rispetto a quella dell'*ammonitore*.



Fig. 3 - **Maarten van Heemskerck** *San Luca dipinge la Vergine* (1532)

E così, anche il Parmigianino, che pur aveva già dato una magistrale prova ritraendosi parzialmente deformato in un bombato specchio da barbiere, quando realizza il ciclo di affreschi *Diana e Atteone* (1524) a Fontanellato, non resiste alla tentazione di farsi guardare direttamente da uno dei due figli di Paola Gonzaga ritratti come putti abbracciati [fig. 4]. Ed è alla bambina che assegna il compito di squadrare l'artefice con occhi sgranati e incorniciati da un volto gioiosamente malizioso. Un personaggio al quale ben si attaglia la marachella di 'guardare in macchina' rivelando il fatto di essere consapevolmente in posa davanti a un pittore.

¹⁵ Inoltre in questo caso la scelta del soggetto dell'opera non sembra affatto casuale: «La leggenda di Luca è ormai solo un pretesto, come nel caso di Maarten Van Heemskerck, per un'autopropaganda dell'arte che intanto si separa dalla sua materia o dal suo tema per eleggere a tema se stessa»: H. Belting, *La vera immagine di Cristo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, p. 232.



Fig. 4 – **Parmigianino** *Diana e Atteone* – particolare (1524)

Gli esempi sono numerosi, e la loro elencazione si trasformerebbe in una lunga lista, ma tra questi alcuni sono così marcati da risultare persino ironici. È il caso di un'opera di Filippo Lippi, i *Sette Santi* (tardi anni cinquanta del '400) [fig. 5], una tempera su tavola nella quale sette santi, appunto, seduti uno di fianco all'altro su di un lungo sedile di marmo, pregano e "dialogano" in silenzio, sostanzialmente assorti. Tutti tranne uno: Pietro Martire, l'ultimo sulla destra per chi guarda, che si direbbe annoiato, o almeno è quanto suggeriscono la postura e lo sguardo rivolto all'esterno del quadro. L'atteggiamento è quello del modello che, ormai stanco di mantenere la posizione, osserva l'artista al lavoro in attesa di un cenno.



Fig. 5 - **Filippo Lippi** *Sette Santi* (1450 c.)

Qui potremmo fermarci, tuttavia abbiamo iniziato con un gatto nero, e con un altro animale sembrerebbe opportuno chiudere il cerchio. Lo si vede nelle decorazioni di Palazzo Schifanoia (iniziate nel 1467), ed è quanto di più basso e istintuale riesca a pensare la cultura dell'epoca: una scimmia. Visibile nella fascia superiore dello scomparto di *Settembre* [fig. 6] realizzato da Ercole de Roberti, è seduta sul carro di Vulcano trainato da altri primati come lei, però imperturbabili e con lo sguardo fisso in avanti,. Non è irritata come il gatto di Manet, ma rivolge lo sguardo al di fuori dell'opera con espressione, verosimilmente data la sua natura, incuriosita.



Fig. 6 - **Ercole de Roberti** *Palazzo Schifanoia – Settembre* particolare

Al dunque, vi sarebbe un artista in fuga dalla *historia* albertiana (dalla narrazione rappresentata e dall'idea che "solo studia il pittore fingere quello che si vede") grazie a un sistema escogitato per intervenire su di una parte dell'opera e farne, con volitivo atto di 'presenza', il segno della propria autoconsapevolezza culturale. In conclusione l'artista non si sarebbe impegnato a lasciare semplicemente testimonianza di sé e del proprio status sociale, seppur con un oggetto molto sofisticato come un autoritratto o una firma, ma si sarebbe anche prodigato (sfruttando figure minori e minime) per affermare altrimenti il proprio ruolo, per esplicitare una funzione di primaria importanza perché demiurgica, sulla quale richiamare con discrezione e sagacia linguistica una diversa attenzione.