

Imprecise eppur perfette. Immaginare il nascosto

Claudio A. Barzaghi

Nulla è corretto fino a tal punto
che non gli manchi qualcosa.
Francesco Petrarca

«Appena ebbi posto lo sguardo su questa lettera, conclusi che si trattava proprio di quella che cercavo. Certo, sembrava radicalmente diversa da quella descrittami minuziosamente dal prefetto. Però, queste differenze erano [...] tali da far pensare all'intenzione d'ingannare l'osservatore, dandogli l'impressione di un documento senza importanza. Tutte queste cose, insieme con la posizione troppo appariscente di questo documento, messo sfacciatamente sotto gli occhi di ogni visitatore, [...], tutte queste cose, dico, confermavano il sospetto in chi era venuto con l'intenzione di sospettare»¹. Così si conclude la caccia alla lettera rubata, con la vittoria piena e inequivocabile dell'investigatore flâneur ai danni dell'intrigante ministro, poeta e matematico al tempo stesso. E soprattutto, così interpreta Poe la seducente arte dell'occultamento: porre sfacciatamente ciò che si vuole occultare sotto gli occhi dell'osservatore. Il disvelamento, però, è subordinato al fatto che l'osservatore giunga all'appuntamento, come l'investigatore Dupin, animato dal sospetto e intenzionato a trovarvi una conferma.

A queste condizioni tutto funziona, anche con l'arte, la quale è sempre degna di sospetto.

Gennaio 1989: la fotografa Manuela Fabbri scatta alcune foto a luce radente al *Cristo in croce* [fig. 1] del Cellini conservato all'Escorial, e dai negativi affiora inaspettato un volto dissimulato nell'addome del Cristo. Considerato inizialmente terribile nelle fattezze, a una visione diretta e ravvicinata il volto nascosto si rivela invece, secondo Federico Zeri, dolcissimo. Di fronte alla scoperta, della quale è pienamente persuaso, lo storico dell'arte Bona Castellotti pone la domanda delle domande: «Chi sarà questo personaggio che vive in simbiosi con Cristo da oltre quattro secoli e che solo oggi si manifesta a noi, visto che nessuno mai l'aveva notato?», e a proposito della genesi del crocifisso sottolinea che il Cellini «non lo eseguì né su commissione, né per lucro, ma per assolvere a un voto concepito anni addietro, il che è strano, dato il suo attaccamento bestiale al denaro»².

Maggio 2004: Marco Bussagli, pittore e storico dell'arte, pubblica un libro dedicato al celeberrimo *Giudizio Universale* [fig. 2] di Michelangelo nel quale ravvisa inequivocabile, facendo ricorso anche a trattamenti grafici dell'immagine, un gigantesco volto nascosto: «i due fuochi compositivi delle lunette con gli angeli che portano gli strumenti del martirio, posti simmetricamente ai lati di un asse verticale che segna il centro della parete con il gruppo di Cristo e della Vergine, e una lunga linea orizzontale in basso, costituita dai gruppi di figure sottostanti la prima striscia di cielo, corrispondono allo schema del volto. L'effetto antropomorfo si rafforza se, socchiudendo gli occhi, riduciamo la composizione a due soli elementi di contrasto: il cielo, appunto, e le masse umane da considerare come un tutto unico con le nuvole.

¹ E. Allan Poe, *La lettera rubata*, in *Racconti del mistero e dell'orrore*, Milano, SugarCo, 1974, pp. 249-250.

² M. Bona Castellotti, *Il Mascherone clandestino*, "Il Sole-24 Ore", 15 gennaio 1989.

Sotto, costituito dall'azzurro del cielo, si apre l'ampio spacco della bocca schiusa come a proferire le terribili parole del giudizio»³. In questo caso, almeno per l'autore della scoperta, non vi sono dubbi: si tratta del volto di Dio.

Giugno 2004: una sensitiva vede distintamente un volto "santo" sul petto di una statua di Cristo che era stata collocata sul fondo del mare cinquant'anni prima. Ed è subito miracolo! La stampa dà ampio risalto alla cosa e i pellegrini si affollano. Il *Cristo degli Abissi* [fig. 3], un'opera piuttosto tradizionale realizzata in bronzo nel 1954 dallo scultore Guido Galletti, viene riportato alla luce per un necessario restauro, e la città di Genova coglie l'occasione per esporlo al pubblico. La scultura, illuminata dall'alto da una luce concentrata, rivela improvvisamente un volto nascosto: «verosimile la sagoma di un volto con barba, impossibile dire chi sia, visibile però soltanto da un punto preciso della stanza» (Corriere della Sera, 22/6/'04), così ben dissimulato da sfuggire negli anni a tutti gli sguardi, inclusi quelli ravvicinati e recenti dei restauratori e della curatrice della mostra. Il cardinale Tarcisio Bertone dichiara: «mi è sembrato qualcosa di più di un gioco di luci. Dovrò rivederlo. Alla luce naturale, e da altre angolazioni. Ci tornerò» (la Repubblica, 18/6/'04). In definitiva, l'unico miracolo è relativo al fatto che nessuno abbia verificato subito l'esistenza del volto misterioso anche sulle altre tre copie esistenti, oppure sull'originale in gesso tuttora conservato. L'episodio, in sé marginale e un po' caricaturale, potrebbe essere semplicemente archiviato tra le bizzarrie, se lo stupore col quale viene accolta la scoperta non avesse riproposto platealmente la questione del "nascosto" in un'opera d'arte.

Comunque non ci interrogheremo sull'identità degli enigmatici volti, preferendo constatare che dai tre episodi si evincono due solide costanti: 1) il volto nascosto è un intruso senza committenza né identità certa; 2) lo si può scorgere inizialmente solo a determinate condizioni (negativo fotografico, luce radente, occhi socchiusi, punto preciso di osservazione, sguardo non eccessivamente condizionato da ciò che già si sa o si crede di sapere).

In realtà, seppure loro stesse più nascoste, di costanti se ne profilano anche altre due. Una di carattere tecnico-progettuale: queste opere sono imprecise; o almeno tali dovrebbero essere considerate se valutate dal punto di vista dell'opera "prima", e cioè di quella che tale appare al consueto approccio di tutti gli osservatori. Per fare spazio all'ospite, infatti, alcune parti dell'opera devono subire alterazioni, essere piegate cioè al secondo disegno e rese parzialmente incoerenti rispetto all'immagine principale. E l'altra di natura più estetologica: la scoperta dell'"intruso" genera sorpresa nell'osservatore, l'effetto straniamento.

Sul fronte percettivo ci soccorre una considerazione di Giovanni Garroni: «La coscienza dell'esistenza di una seconda organizzazione dei segni, [...], ci costringe a mettere i segni su un piano di pariteticità. Per cercare la nuova interpretazione, oltre che superare la difficoltà implicita nel rimuovere la figurazione principale, dobbiamo azzerare gli schemi gerarchici che utilizziamo normalmente: la seconda figurazione è occulta proprio perché non corrisponde a uno schema abituale»⁴. Eppure queste opere addizionali, per di più portatrici di domande moleste, risultano in ultima istanza complessivamente "perfette", cioè complete e compiute in tutte le loro parti, a tal punto frutto di una sapiente imprecisione da poter conservare a lungo il segreto della coesistenza attraversando il tempo e gli sguardi per concedersi, poi, solo ad alcuni.

È dunque evidente la possibilità di giungere alla perfezione tramite l'imprecisione programmata. Come nel particolare caso dello strabismo di alcuni sguardi dipinti, il quale scompare se l'osservatore individua il punto di vista prospettico privilegiato

³ M. Bussagli, *Michelangelo. Il volto nascosto nel Giudizio*, Milano, Medusa, 2004, p. 63.

⁴ G. Garroni, *Elogio dell'imprecisione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, p. 46.

dall'artista. Accade lo stesso con l'*Annunciazione* [fig. 4] di Leonardo – considerata per lungo tempo immatura e difettosa – dove il bugnato troppo ravvicinato, il leggio e il contorto braccio destro della Vergine si trasformano, normalizzandosi, se solo si osserva l'opera da destra e un po' dal basso. Un effetto anamorfico progettato dall'artista niente affatto inesperto. Ma anche in questo caso siamo in presenza di una consapevolezza critica maturata solo di recente.

Vi sono però casi in cui questo non accade, in cui cioè non è la sola geometria a giocare un ruolo, perché all'appello della vista mancano letteralmente alcuni pezzi, e dalla perplessità – «[nei *Tre filosofi* di Giorgione] collo, parte superiore del braccio e spalla del vecchio vengono sottratti alla vista. La parte superiore del braccio sinistro, che sorregge la parte inferiore della tavola, sembra – in modo tanto misterioso quanto emblematico – scomparire *anteriormente* nell'oscurità del bosco che si trova *dietro* di lui, in un gioco d'ombra che separa otticamente la testa dal tronco»⁵ [fig. 5] – è possibile passare allo sconcerto. E infatti Augusto Gentili analizzando la *Tempesta* [fig. 6], sempre del Giorgione, si sofferma quasi indispettito, comunque inquietato, su alcuni dettagli: «La donna è collocata sulla sponda erbosa in una posizione goffa e scomoda che rischia di farla scivolare in basso da un momento all'altro, anche per via del faticoso, assurdo incrocio del braccio sinistro sul ginocchio destro (e permettetemi una "boutade": il seno che nutre è il destro o il sinistro? E l'altro dov'è?). L'uomo non è un soldato, ha un lungo bastone nella mano destra e non si sa come e dove mette la sinistra»⁶.

Di fronte a parti inesistenti, o che si sottraggono alla vista, lo stupore è d'obbligo. Ed è sempre lo stupore misto a inquietudine alla base, probabilmente, delle congetture di quegli oculisti, psicologi e medici che diagnosticarono di volta in volta per El Greco lo strabismo congiunto all'astigmatismo, l'omosessualità, oppure l'abituale consumo di hashish. Di fatto intrappolandolo in una sorta di galleria lombrosiana in cui non mancano il temperamento iberico e il rapimento mistico. La girandola di ipotesi si arresta solo quando si scoprono le postille del pittore, vergate a margine su alcuni dei libri in suo possesso (Vasari e Vitruvio), e allora, con nuovo e diverso stupore, tutto si ricompone: «El Greco parla del suo lavoro con la raziocinante freddezza [...] di un "pintor sabio" calmo e distaccato che elabora a tavolino le sue teorie estetiche. [...] la pittura è semplicemente imitazione della natura e il colore ne è il tramite. Bisogna saper trovare il giusto modo di raffigurare la natura terrena e quella soprannaturale, tenendo presente che la natura è vibrante e in movimento non ferma e rigida come vorrebbero i 'vitruvistas' (buffo termine con cui El Greco stigmatizza i seguaci degli impianti prospettici a tutti i costi)»⁷.

Ecco che riletti alla luce della relazione elaborata dall'artista tra processo di rappresentazione e prodotto, gli oggetti intrinsecamente "imprecisi" mutano e rivelano aspetti niente affatto scontati, se non altro perché inseriti in schemi non abituali né tanto meno pacificati. Diventano, anzi, disobbedienti e capaci di veicolare significati impreveduti, non senza qualche sprezzo del pericolo.

Emerge insomma, e con una certa prepotenza, una forte carica individuale, una personale disposizione intellettuale che riformula il ruolo dell'artista fondendo insieme, e in modo intenzionale, strategia e fantasia⁸. Non esattamente una novità, se ne trova

⁵ W. Hirdt, *I tre filosofi di Giorgione*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2004, p. 87.

⁶ A. Gentili, *Giorgione*, Firenze, Giunti, 1999, p. 45

⁷ M. Carminati, *Così El Greco divenne espanol*, "Il Sole-24 Ore", 7 febbraio 1999.

⁸ La qual cosa non stupisce affatto in un'epoca come il cosiddetto Rinascimento in cui gli artisti hanno maturato un'alta considerazione della propria professione e del proprio ruolo, arrivando in tal modo ad eliminare la distanza che li separava dai letterati. Tuttavia la questione, come ricorda Massimo Pulini riferendosi al Concilio di Trento e al Cardinale Gabriele Paleotti, è inevitabilmente molto complessa: «alle immagini non era ancora riconosciuta una valenza interpretativa, ma solo una funzione di racconto

infatti la legittimazione fin dal I secolo d.c. ne *Il Sublime* dello Pseudo Longino: «si definisce fantasia tutto ciò che dà luogo a un'idea da cui nasca un discorso, ma ormai il nome s'è imposto per quei discorsi nei quali le cose che dici nell'entusiasmo della passione sembri proprio vederle e le metti sotto gli occhi degli ascoltatori»⁹. Fantasia e strategia insieme per la realizzazione di un'opera in cui l'effetto sorpresa, generato dall'improvviso "diventare visibile", o dal suo contrario, è palesemente volto a generare straniamento nel destinatario, ma parimenti anche in chi – se preda dell'emozione (entusiasmo e passione) – in quel momento comunica. Non stupisce, quindi, se percorrendo etimologicamente la radice della parola *fantasia* si arriva a *luce, visione* e anche *linguaggio*¹⁰. In definitiva per l'artista si tratta di trovare il modo per dire ciò che non è palese né preciso, il modo di dare corpo alla complessa realtà "vibrante" (come scrive El Greco) utilizzando la luce in modo rivelatore ed escogitando un linguaggio artistico adeguato al personale progetto di realtà ("l'Idea")¹¹; il tutto rimanendo però all'interno di un gusto condiviso, di un'estetica sociale.

Nel lungo processo di elaborazione dell'arte figurativa (che a un approccio ingenuo sembra sempre offrirsi docile allo sguardo¹²), numerosi si sono rivelati i dettagli, i "motivi"¹³ e le soluzioni formali in grado di condensare complessità teoriche, e il *nascosto* sembrerebbe proprio ben figurare nel novero. E di fatto il Wölfflin, pur limitando la propria osservazione allo stile pittoresco, in parte conferma: «Questo suppone che tutto ciò che può essere afferrato completamente di primo sguardo produca un'impressione noiosa nel quadro: perciò qualche parte resta coperta, gli oggetti vengono sovrapposti l'uno all'altro, sono visibili solo in parte, e con ciò la fantasia viene stimolata in sommo grado ad immaginare quello che sta nascosto»¹⁴.

Al dunque, se agli occhi degli odierni storici dell'arte la fantasia del singolo artista risulta quasi un ingombro¹⁵, alla prova dei fatti lei si comporta proprio come tutti i "rimossi": ritorna a imporre la propria presenza e a rivelare, nel cooperativo rimpallo tra produttore e fruitore, le capricciose soluzioni escogitate per spiazzare le fragili sicurezze, e a consentire all'artista di progredire nella comprensione delle potenzialità del fenomeno arte. Così è l'artista a farsi nella pratica quotidiana teorico dell'arte o,

fedele. Solo quando saranno considerate le qualità critiche della pittura, che in sostanza significa riconoscerne la natura interpretativa, verrà sancita la sua piena emancipazione». M. Pulini, *La mano nascosta*, Milano, Medusa, 2004, p. 46.

⁹ Pseudo Longino, *Il Sublime*, Palermo, Aesthetica, 1987, p. 43.

¹⁰ La documentata dimostrazione è contenuta nel saggio di G. Lepschy, *Aspetti linguistici del fantastico*, in AA. VV., *Gli universi del fantastico*, Firenze, Vallecchi, 1988.

¹¹ Come ben puntualizza Claudio Strinati: «l'artista ha uno strumento formidabile dalla sua parte, che altri, che esercitano altre attività, non hanno. E questo è valido anche oggi: l'artista ha la possibilità di costruire un linguaggio che non necessariamente deve spiegare. Un'opera d'arte è sempre un messaggio in bottiglia: si esegue, se ne possono dare spiegazioni, ma c'è sempre un grande margine residuale. E quindi l'artista si espone al rischio, per esempio, di non essere compreso; oppure di essere compreso in un modo che non rispecchia quello che egli voleva dire». C. Strinati, *Il mestiere dell'artista. Da Giotto a Leonardo*, Palermo, Sellerio, 2007, p. 26.

¹² Ma, a dar credito alla "provocazione" di Manfredo Massironi, non solo gli ingenui possono esserne vittime: «Forse anche i semiologi sono rimasti incantati (come parecchi artisti di tutti i tempi e paesi) dalla possibilità quasi magica, propria dell'uomo, di riuscire a riproporre fantasmaticamente oggetti del mondo reale o fantastico in maniera talmente credibile da far pensare che tali immagini si potessero anche confondere con gli oggetti stessi». M. Massironi, *Icone e comunicazione grafica*, in AA. VV., *Estetica e linguistica*, Bologna, il Mulino, 1983, p. 85.

¹³ Per una prima sommaria mappa: la nuvola, la treccia, il ponte, il labirinto, il nodo, la carta geografica, la firma, il duello.

¹⁴ H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco*, Firenze, Vallecchi, 1988, p. 130.

¹⁵ «L'immaginazione o fantasia, cui oggi si guarda per lo più con un certo sospetto, e alla quale, nel discorrere di cose d'arte, si ricorre abbastanza di rado e di malavoglia. L'immaginazione, e più ancora la quasi sinonima fantasia, non sembra godere buona fama presso i critici letterari o artistici, e anche presso gli studiosi di estetica»: P. D'Angelo, *Per una storia della fantasia*, "Studi di estetica", n. 14/15, 1989, p. 109.

meglio, operatore dotato di una coscienza teorica vera e propria, grazie alla quale sa di dover ricorrere alla "differenza" se desidera, a esempio, negare¹⁶ con le immagini. E sembrerebbe proprio questo il caso di un altro aspetto soggiacente, le cui applicazioni ricordano molto - per lo meno in alcuni degli aspetti sin qui osservati - l'arte somma dell'*artem celare*, così come è stata sintetizzata - sulla base di una lunga tradizione retorica - da Daniel Barbaro quando fa dire alla Natura che si rivolge all'Arte: «Emmi pur manifesto che la tua grandezza è di nascondere te stessa quanto puoi e di accostarti a me»¹⁷. In pratica, l'apparente paradosso di usare della perizia tecnica per occultare la stessa perizia tecnica, e apparire così aderenti al dettato naturale. Al fin: esiti imprecisi eppur perfetti di opere smalziate, complesse e capaci di farla franca attraverso il tempo, le reiterate ricognizioni dello spettatore, e le numerose interpretazioni.

¹⁶ «Nel linguaggio la negazione nasce da una differenza e questa è espressa da un elemento discreto, il "non"; nei messaggi visivi, che sono sistemi a codificazione analogica, non può esservi un elemento discreto per la negazione, ma questa deve pur sempre scaturire da una differenza: a ciò provvede la ripartizione binaria in esterno/interno [e sfondo/figura] che è per l'appunto una differenza e consente perciò una negazione». L. Moscato Esposito, *Affermare o negare per immagini*, "Op. cit.", n. 60, maggio 1984, p. 47.

¹⁷ D. Barbaro, *Della Eloquenza*, in B. Weinberg, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970, p. 337.

Fig. 1
Benvenuto Cellini
"Cristo in croce" – 1561 (c.)



Fig. 2
Michelangelo
"Giudizio Universale" - tra il 1536 e il 1541



Restituzione grafica del "Giudizio Universale" realizzata da Bussagli



Fig. 3
Giorgio Galletti
"Cristo degli Abissi" - 1954



(Il Presidente della Regione Liguria, Sandro Biasotti, indica il volto celato)

Fig. 4
Leonardo
"L'Annunciazione" – tra il 1472 e il 1475



Fig 5
Giorgione
"I tre filosofi" – 1509 (c.)



Fig. 6
Giorgione
"la Tempesta" – 1508 (c.)

