DOPPIOZERO

VelÃ¡zquez: la pittura non Ã¨ separabile dalla vita

Giuseppe Di Napoli
12 Dicembre 2016

La cornice, nel delimitarne il confine, separa il mondo rappresentato dal mondo reale. Racchiusa in questo recinto, quindi, lâ??opera cessa di far parte dellâ??ambiente e si isola dal mondo, proponendosi come esperienza astratta dallo spazio e dal tempo della realtÃ quotidiana. Allâ??interno della sua semplice geometria, racchiude un campo di forze, i cui effetti dipendono anche dal suo orientamento nello spazio, esercitando un influsso innegabile sulla visione dellâ??immagine che delimita. La cornice prende attivamente parte al gioco delle forze compositive, attraendo o respingendo, schiacciando o allargando le componenti del quadro: un paesaggio collocato in un formato orizzontale si distende, una figura posta in un formato verticale si allunga. Se escludiamo i paesaggi, ove inevitabilmente alcuni elementi risultano tagliati dai margini laterali della tela, dato che ogni veduta implica unâ??inquadratura, un riquadro che lo sguardo del pittore delimita rispetto alla continuitÃ dello spazio ambientale, tutte le altre immagini, e in particolare quelle raffiguranti gruppi di persone, dovrebbero contenere al loro interno e per intero tutti i soggetti che fanno parte della composizione.

Questo Ã¨ quanto il buon senso ci porta a pensare. Ma ciÃ² che a noi sembra ovvio non lo Ã¨ evidentemente per i pittori, dato che Ã¨ molto frequente imbattersi in scene dipinte brutalmente interrotte dai margini fisici del dipinto, e in alcuni casi i tagli inflitti a cose e figure sono cosÃ¬ vistosi che saremmo indotti a pensare che il pittore abbia iniziato a dipingere la scena senza ben considerare le dimensioni della tela, accorgendosi solo in ritardo di non avere spazio sufficiente per tutte le figure che in un primo momento aveva pensato di includere.

Ovviamente, nessun pittore Ã¨ cosÃ¬ sprovveduto: prima di iniziare a dipingere una scena la progetta in ogni dettaglio; pertanto quello che il dipinto finale presenta corrisponde esattamente a ciÃ² che egli voleva che figurasse al suo interno. Possiamo essere certi di questa conclusione? Come vedremo, le cose non stanno sempre cosÃ¬, e molto spesso i margini della tela non sono definitivi: a volte, dopo la realizzazione del dipinto, sono stati tagliati e ridotti per svariati motivi (commerciali, espositivi, di trasporto e altro ancora). Ma quel che piÃ¹ sorprende Ã¨ che in taluni casi sono stati perfino ingranditi, ovvero allungati e allargati per misteriose e controverse ragioni.

Alcune opere del pittore spagnolo Diego VelÃ¡zquez sono state oggetto di singolari vicissitudini che hanno investito sia le problematiche del titolo, sia quelle dei limiti del dipinto, due questioni spesso considerate â??marginaliâ?• dallâ??occhio un poâ?? superficiale di certa critica, ma che si sono poi rivelate â??centraliâ?• tanto per una corretta esegesi dellâ??opera, quanto per una piÃ¹ effettiva comprensione del modo di vedere dello stesso pittore.

Velazquez, La fabula de Aracne o Las Hilanderas, 1657, Museo del Prado.

Las hilanderas (Le filatrici) Ã¨ un quadro commissionato da Pedro de Arce, nobile guardia del re, per celebrare la fabbrica di arazzi Santa Isabella di Madrid, dipinto da VelÃ¡zquez nel 1657: raffigura lâ??interno di un laboratorio, in cui un gruppo di operaie addette a filatura e cardatura Ã¨ alle prese con arcolai, matasse e gomitoli di lana sparsi sul pavimento; sullo sfondo, un gruppo di dame in visita. Il soggetto raffigurato Ã¨ una comune scena di genere, piÃ¹ volte utilizzata dal pittore in gioventÃ¹, che esalta lâ??attitudine del suo sguardo a cogliere con immediatezza un momento di vita, unâ??istantanea dipinta al naturale e fissata con mirabile abilitÃ dalla sua mano sulla tela. Lâ??immagine, infatti, presenta tutte le caratteristiche di una ripresa dal vero di un evento quotidiano, un momento qualunque di una tranquilla giornata di lavoro, testimoniato da due eloquenti dettagli: un gatto sonnacchioso dietro la gamba scoperta della filatrice di sinistra e la postura delle due figure ai due lati della scena. Sopraggiungendo dal retro, la figura di sinistra sembra essere sorpresa mentre scosta il telo e si protende verso la donna anziana per prestare orecchio a quanto questa le sta proferendo, avvicinandosi al punto da lasciar intendere che possa trattarsi di una confidenza o di qualcosa che le altre donne presenti non devono ascoltare. Anche la figura sul lato destro della composizione Ã¨ colta sulla soglia di una porta, in procinto di depositare un cesto colmo di matasse di lana.

Nel 1734, nel palazzo AlcÃ¡zar di Madrid, ove era custodita allâ??epoca *Las Hilanderas*, divampÃ² un incendio che danneggiÃ² in parte anche il dipinto di VelÃ¡zquez. A seguito di questâ??evento, il quadro fu sottoposto a un intervento di restauro che modificÃ² in misura consistente anche le dimensioni della tela e quindi dellâ??immagine dipinta. Non sappiamo se fu ripristinato il suo stato originale (danneggiato dal fuoco) o se si procedette a completare la scena per renderla semplicemente piÃ¹ grande. Si scoprÃ¬ questa variazione di dimensioni nel corso dellâ??ultimo restauro del 1983, durante il quale le analisi radiografiche e riflettografiche agli infrarossi rilevarono che alle dimensioni originali del dipinto (164 x 250 Â± 1 cm.) erano state aggiunte bande laterali di 37 cm. e una banda superiore di 50 cm., composte da tele differenti, per tessitura come per consistenza del filato, da quella originale utilizzata da VelÃ¡zquez. Per lâ??esposizione permanente al Prado, dopo i lavori di restauro del 1983, lâ??opera venne montata entro un dispositivo speciale, una scatola predisposta per coprire le aggiunte laterali e lasciare in luce solo la parte dipinta da VelÃ¡zquez nelle supposte dimensioni originali. A giudizio dei responsabili del museo, questa ridotta visibilitÃ aveva il pregio di conferire maggiore equilibrio e forza alla composizione. La scheda tecnica posta a fianco del dipinto esposto al Prado include una piccola fotografia a colori del quadro comprensivo delle aggiunte laterali e superiori descritte in precedenza, ed evidenziate da una linea tratteggiata bianca.

Velazquez, Las HilanderÃas, Il mito di Aracne, 1657, Targhetta esplicativa del museo del Prado apposta sotto il dipinto.

La scheda non riporta la data in cui le cosiddette aggiunte sarebbero state inserite (lâ??indicazione temporale del XVIII sec. Ã¨ molta approssimativa). Ancora oggi, del resto, molti libri dâ??arte e cataloghi di mostre riproducono entrambi i formati del quadro. Nella versione piÃ¹ ampia, la schiena della figura di destra compare per intero, mentre sul lato sinistro si vede un grande tendaggio scostato e annodato dalla ragazza di sinistra e, cosa ancora piÃ¹ rilevante, compare il soffitto a botte della stanza che ospita lâ??arazzo della contesa, sotto il quale, sullo sfondo, vediamo unâ??apertura: una finestra, un lucernaio, una presa dâ??aria dalla forma di un grosso foro sul muro, ben sagomato e incorniciato da un anello circolare di intonaco in rilievo. Tutte queste componenti scompaiono nelle fotografie che riproducono il dipinto in formato ridotto e delimitano lâ??immagine allâ??altezza dellâ??arazzo appeso al muro di fondo escludendo gran parte del corpo della ragazza di destra e praticamente tutto il tendaggio di sinistra. Dietro le loro apparizioni immediate, i soggetti raffigurati celano numerosi enigmi non del tutto risolti nemmeno oggi, e che nel corso dei secoli sono stati oggetto di contraddittorie interpretazioni. Limitarsi a riportare che *Le filatrici* â??Ã¨ stata restaurata e ampliata dopo lâ??incendio del 1734â?•, non fornisce unâ??informazione esauriente, anche perchÃ© non menziona chi operÃ² lâ??ampliamento, nÃ© spiega se lâ??ignoto restauratore agÃ¬ per arbitrio personale o perchÃ© spinto dalla necessitÃ di ripristinare le parti originali danneggiate o distrutte dallâ??incendio oppure se, indipendentemente da questo evento, ponendosi al di sopra di VelÃ¡zquez e giudicando incompleto il dipinto, ritenne che lâ??opera non fosse risolta e necessitasse di un completamento, per fare in modo che la chiusura dello spazio architettonico conferisse maggiore profonditÃ alla scena rendendo piÃ¹ teatrale lâ??intera composizione.

Coerentemente con questo impianto, lo stesso telo di sinistra acquista la presenza necessaria per svolgere la funzione di un vero e proprio sipario, cosÃ¬ come il completamento della figura di destra rende la sua presenza in primo piano piÃ¹ giustificata, mentre la demarcazione della soglia, dalla quale la ragazza entra in scena, trasforma la porta in una vera e propria quinta laterale.

Incontestabilmente, lâ??ampliamento dello spazio architettonico con lâ??aggiunta del soffitto a volta, della stanza e dellâ??arazzo, conferisce maggiore profonditÃ alla composizione e marca con maggiore evidenza la discontinuitÃ e la distanza tra le due scene. CiÃ² che emerge in modo rimarchevole Ã¨ che le due versioni presentano differenti configurazioni dello spazio dipinto che sembrano rispondere perfettamente a due ipotesi interpretative dellâ??opera. Ã? del tutto evidente che, nellâ??immagine dipinta nella versione estesa, lâ??occhio dellâ??osservatore coglie con maggiore immediatezza la raffigurazione di uno spazio teatrale, la scena di una rappresentazione in corso, come la rappresentazione di una rappresentazione, in coerenza con la peculiare attitudine del pittore a confondere i confini e i limiti tra ciÃ² che lâ??immagine riproduce in termini ottici, retinici e ciÃ² che raffigura come â??storiaâ?• in termini di contenuto. Altrettanto evidente Ã¨ il fatto che la visione ridotta del dipinto induce lâ??occhio dellâ??osservatore a vedere uno spazio piÃ¹ ravvicinato e non delimitato, dove le figure vengono percepite come piÃ¹ prossime e a portata di mano dellâ??osservatore. Lâ??effetto che tale vicinanza produce Ã¨ quello di far sentire le azioni e i gesti dei personaggi come istanti di vita, colti da una realtÃ quotidiana, quella delle operaie al lavoro nella fabbrica di arazzi. Nellâ??occhio che tende a vedere il dipinto come â??una scena di genereâ?• agisce inconsapevolmente il subliminale convincimento che VelÃ¡zquez avesse dipinto soltanto la tela in formato ridotto, quella attualmente visibile al Prado; mentre per lâ??occhio che considera il dipinto una delle opere piÃ¹ emblematiche e piÃ¹ riuscite, in cui il pittore spagnolo mette in scena la pittura stessa, lo spazio dipinto non puÃ² che essere quello esteso e completo di sipario e volta. (fig. 3)

Velazquez, La fabula de Aracne o Las Hilanderas, 1657, Museo del Prado.

Le argomentazioni a sostegno della decisione di ridurre la visibilitÃ del dipinto non hanno considerato lâ??effettiva importanza che hanno i margini nella visione di unâ??immagine e nella lettura dei suoi significati. I margini di un dipinto non indicano soltanto un dato metrico e quantitativo riconducibile unicamente allâ??estensione della superficie poichÃ©, al pari dellâ??orientamento e della forma geometrica del supporto di un dipinto, anche i limiti del supporto costituiscono i fattori che piÃ¹ incidono sulla organizzazione visiva dellâ??opera. Essi corrispondono ai parametri strutturali attentamente soppesati dal pittore fin dalla prima ideazione e progettazione dellâ??opera, in rapporto ai quali egli regola lâ??equilibrio o la dinamica delle tensioni interne tra gli elementi formali della composizione. Essi quindi sono determinanti per il perseguimento dellâ??unitÃ dellâ??immagine. Talvolta vengono utilizzati anche per accentuare la spinta di unâ??azione in fieri, per suggerire la direzione di un percorso visivo, sottolineare la direzione di un movimento, indurre a dare maggior peso visivo a una parte, a un lato piuttosto che a un altro, in considerazione del fatto, noto a tutti i pittori, che la nostra percezione dello spazio visivo Ã¨ anisotropa, ovvero che i quattro lati di un quadrilatero non vengono percepiti come identici, con lo stesso peso e significato spaziale. Per lâ??occhio umano il margine inferiore, anche se delle stesse dimensioni di quello superiore e dei due laterali, possiede una diversa valenza percettiva, cosÃ¬ come quello in basso viene visto come piÃ¹ pesante e piÃ¹ vicino rispetto a quello alto, e quello di sinistra viene visto come piÃ¹ instabile rispetto a quello di destra che al contrario appare piÃ¹ statico e induce lâ??incedere dello sguardo alla sosta. I margini agiscono anche sulla scena che delimitano, alterandone gli equilibri compositivi e modificandone

perfino gli indizi spaziali raffigurati: con il formato ridotto, la scena delle *Hilanderas* appare molto piÃ¹ vicina allâ??osservatore rispetto a quella con il formato esteso. Si tratta di un fatto non di poco conto, dato che determina una visione del tutto differente e condiziona il rapporto prossemico tra osservatore, spazio dipinto e i soggetti raffigurati al suo interno, al punto da compromettere perfino la ricezione del contenuto effettivo del dipinto.

Le filatrici o Il mito di Aracne Ã¨ unâ??opera concepita come un omaggio allâ??arte del dipingere, che offre allo sguardo lâ??architettura visiva di una polifonica risonanza di stili, la messa in scena di un serrato palinsesto di citazioni: il modo in cui risolve il conflitto tra luce e ombra Ã¨ di chiara origine caravaggesca, in particolare per quanto concerne il taglio della luce laterale che, penetrando da sinistra e scendendo obliqua dallâ??alto in basso, illumina la scena sul fondo per poi posarsi sulle spalle della figura della giovane tessitrice Aracne in basso a destra, lasciando in controluce la figura della ragazza seduta al centro e in ombra le altre tre donne assorbite dal lavoro in primo piano. Tuttavia il pittore utilizza sapientemente questo contrasto chiaroscurale, non lascia annegare nellâ??oscuritÃ le figure in ombra, e sfrutta invece tale condizione ambientale di scarsa luminositÃ come espediente per impreziosire lâ??impalpabile penombra che avvolge le donne di lanuginosi ed eterei riverberi, che conferiscono alla pulviscolare trasparenza dellâ??aria un cromatismo tonale di chiara derivazione tizianesca. La disposizione delle due figure in primissimo piano Ã¨ una dichiarata citazione delle due figure di *Ignudi*, poste a lato della *Separazione della terra dalle acque*, affrescate da Michelangelo nella Cappella Sistina e che VelÃ¡zquez aveva ammirato nei suoi due viaggi in Italia, negli anni precedenti la realizzazione del dipinto. VelÃ¡zquez derivÃ² la soluzione dellâ??arazzo appeso al muro dal dipinto che Rubens realizzÃ² dello stesso mito, ben evidente fin dal bozzetto preparatorio. La concezione della composizione, di chiaro stampo teatrale, ribadita dalla figura di sinistra colta proprio nel momento in cui apre il sipario sulla scena, o meglio sulle due scene, quella reale e quella mitica, risponde a un concetto di spazio scenografico simile a quello che Bernini realizzÃ² nella Santa Teresa della Cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria, che invita lo spettatore a entrare in scena, a prendere parte alla rappresentazione annullando il limite che separa la realtÃ dalla finzione.

Lâ??opera, dunque, mette in scena un vertiginoso slittamento di piani rappresentativi, dalla vita quotidiana al racconto mitologico, tessendoli insieme in un mirabile intreccio di registri, da quello letterario a quello pittorico a quello teatrale, al fine di costruire un ingegnoso dispositivo metapittorico, un magistrale esempio di *mise en abÃ®me* in cui realtÃ e finzione passano dallâ??una allâ??altra senza soluzione di continuitÃ : Aracne Ã¨ davanti allâ??arazzo o Ã¨ a sua volta dipinta entro la scena che lei stessa ha tessuto? Dove finisce la scena raffigurata sul tappeto e dove inizia la scena mitologica di Aracne e Atena? Dove finisce la scena mitologica, lo spazio del mito, e dove inizia quello della vita reale delle filatrici della fabbrica Santa Isabella? Dove finisce la realtÃ e dove inizia la finzione? A ben guardare, ci accorgiamo che il tema della realtÃ e della finzione non attiene soltanto ai livelli spaziali della scena ma Ã¨ anche impersonato in modo molto piÃ¹ teatrale dallâ??interpretazione, o meglio dal travestimento di Atena, che si presenta ad Aracne nelle sembianze di unâ??anziana signora, per rivelarsi solo successivamente come divinitÃ .

Nel dipinto possiamo riscontrare le due principali caratteristiche della pittura di VelÃ¡zquez: sulla base di unâ??immagine che riproduce la veritÃ della visione immediata il pittore intesse in filigrana lâ??intricata trama della rappresentazione pittorica: Â«ossia quale puro sistema di problemi estetici che reclamano una soluzione [â?¦] ogni quadro Ã¨ un teorema pittorico, esemplare unico degli infiniti quadri possibiliÂ», rileva con acutezza JosÃ© Ortega y Gasset.

Allâ??interno di una scena di vita assolutamente ordinaria, il pittore intesse unâ??invisibile ragnatela di registri spazio-temporali del tutto incompatibili, le cui logiche figurative si sovrappongono al punto da far apparire la pittura come un enigma per la visione. Il dipinto di VelÃ¡zquez si presenta al nostro sguardo

come un perspicuo dispositivo visivo e/o un congegno figurativo in cui sorprendenti slittamenti temporali (eventi storici e mitologici) sono incastonati a piÃ¹ livelli in sincroniche spazialitÃ (pittoriche e teatrali) e concatenazioni stilistiche (VelÃ¡zquez che imita unâ??opera di Rubens che a sua volta copia da Tiziano), e ove concomitanze tecniche (filatura, tessitura e pittura) vengono ingegnosamente montate le une nelle altre per dare luogo alla costruzione di unâ??immagine il cui impianto compositivo, sapientemente controllato, ci consegna un definitivo saggio della sua ineguagliata capacitÃ di dipingere unâ??opera con gli stessi criteri con i quali si progettavano le strutture sceniche di una rappresentazione teatrale. Giustamente, infatti, la critica considera VelÃ¡zquez Â«il primo pittore di teatro del suo tempoÂ».

Uno dei caratteri piÃ¹ singolari della pittura dellâ??artista spagnolo Ã¨ rinvenibile nella tendenza a concepire il dipinto come la raffigurazione di unâ??immagine palinschematica, un Â«sistema di problemi esteticiÂ» costruito a piÃ¹ strati in modo da richiedere differenti livelli di lettura. Tale aspetto va assunto come qualcosa di piÃ¹ ampio e profondo di un semplice *topos* dellâ??arte di VelÃ¡zquez, in quanto risponde a un meccanismo omogeneo al suo modo di pensare e vedere la pittura, in grado di enucleare, senza lâ??ausilio delle parole, il suo modo di riflettere sullâ??atto stesso del dipingere, di proporre una riflessione metalinguistica sulla struttura della rappresentazione visiva e la logica della visione, che in quel tempo cominciava a essere ripensata anche in ambito scientifico e filosofico.

Le filatrici, dunque, puÃ² essere considerato lâ??opera-testo di una teoria figurata del modo di vedere e rappresentare fenomeni e contenuti appartenenti a statuti ontologici molto differenti tra loro, dato che attesta come il vero mistero del mondo sia la visione e come il compito della pittura sia quello di svelarlo. Lâ??opera costituisce un invito allo sguardo dellâ??osservatore a rivedere il dipinto stesso con occhi sempre diversi, affinchÃ© nulla della sorprendente stratificazione di statuti dâ??immagini incastonati al suo interno permanga non visto. Le differenti declinazioni dello sguardo che il dipinto di VelÃ¡zquez sollecita implicano una continua rimodulazione dei registri percettivi e semantici dellâ??atto stesso del vedere: ciÃ² che lo sguardo del pittore esercita quando visita la fabbrica di arazzi Ã¨ la visione fenomenica, in presa diretta con il mondo visibile; ma ciÃ² che lo sguardo che contempla i dipinti di Tiziano e di Rubens esercita Ã¨ una visione poetica dâ??immagini dipinte o prodotti di una visione indiretta; infine, ciÃ² che lo sguardo del pittore â??vedeâ?• con lâ??occhio della mente quando legge il mito di Aracne nel libro di Ovidio Ã¨ una visione proiettiva, che visualizza immagini, ovvero produce visione. Tuttavia, a giudicare da quanto la storia del dipinto documenta inesorabilmente, distinguere queste categorie dâ??immagini in unâ??opera che le confonde ad arte non Ã¨ cosÃ¬ immediato neanche per lâ??occhio allenato degli storici dellâ??arte.

Velazquez, Las Hilanderas, 1657, Particolare dell'elmo di Minerva.

Nel secondo piano rialzato e in piena luce, ciÃ² che lâ??occhio vede Ã¨ la messa in scena di uno spettacolo teatrale, la rappresentazione di un episodio del racconto mitologico fissato nel momento della contesa tra Aracne e Minerva, che induce lâ??osservatore a guardare lâ??immagine attraverso lo sguardo di uno spettatore teatrale. Sul fondo, di fatto un fondale, lâ??occhio osserva lâ??arazzo tessuto da Aracne che ripropone la scena del *Ratto di Europa* dipinta da Tiziano. Il frammento dâ??immagine Ã¨ una citazione, unâ??imitazione o la copia eseguita da Rubens? Si tratta di Aracne che imita Tiziano cosÃ¬ come lo vede VelÃ¡zquez, o come lo vide Rubens con gli occhi di VelÃ¡zquez? CiÃ² che il pittore pone davanti al nostro occhio Ã¨ la rappresentazione della realtÃ vista attraverso il mito, oppure Ã¨ la trasfigurazione del mito in un luogo reale e nelle operaie di un laboratorio di arazzi? Come fa lâ??occhio dellâ??osservatore, guardando

lâ??immagine dipinta, ad accorgersi che sta transitando da un luogo reale a uno spazio mentale e immaginario? Come fa a differenziare la raffigurazione di unâ??immagine mentale dalla riproduzione di unâ??immagine visiva, se lâ??unitÃ compositiva dellâ??immagine pittorica Ã¨ tale da presentare ogni cosa e ogni figura, pur appartenenti a statuti ontologici differenti e inconciliabili, assolutamente essenziali, interagenti tra loro, organicamente integrati nei loro microambienti e legati temporalmente nel loro agire? La veritÃ che la pittura di VelÃ¡zquez rivela Ã¨ che la pittura non Ã¨ separabile dalla vita: Ã¨ la vita stessa, perchÃ© comprensiva di tutti i livelli di realtÃ che costituiscono la vita di un uomo, che vivendoli non puÃ² di fatto vederli, ma che la pittura trasforma in immagine facendoli vedere nella loro stessa visione. Il dipinto, dunque, propone una tale ricchezza di â??storieâ?• e un cosÃ¬ fitto intreccio di temi da farlo primeggiare tra le opere pittoriche ad alta densitÃ narrativa afferente a diversi aspetti della sua storia: dalle vicende del doppio titolo a quelle del duplice formato, dal contrasto arte-artigianato al confronto delle abilitÃ artistiche con quelle divine, dalla *mise en abÃ®me* al quadro che raffigura il dipingere o la pittura nella pittura. Tutti questi livelli vengono utilizzati dal pittore per tramare nella struttura del dipinto una ragnatela dentro la quale catturare lo sguardo dellâ??osservatore nelle sue stesse invisibili traiettorie visive.

Da G. Di Napoli, *Nellâ??occhio del pittore. La visione svelata dallâ??arte*, Einaudi, Torino 2016.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio Ã¨ grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

Giuseppe Di Napoli

Nell'occhio del pittore

La visione svelata dall'arte