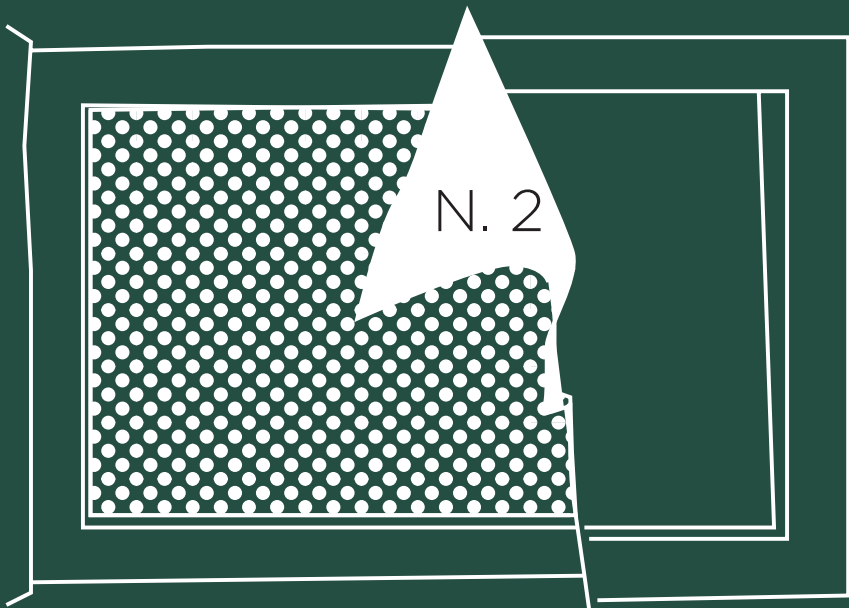


# *Iperurano*

*Trimestrale di critica culturale*

VOL. I - AGOSTO 2010



*Anche il quadro è un  
oggetto: l'oggetto del quadro*

# *Colophon*

---

## Iperurano

Trimestrale di Critica Culturale

<http://www.artearti.net/iperurano>

**Direttore responsabile**

Giovanni Masotti

**Direttore editoriale**

Cinzia Colzi

**Direttore scientifico**

Marica Guccini

**Direttore artistico**

Caterina Chimenti

SUPPLEMENTO TRIMESTRALE ALLA TESTATA GIORNALISTICA  
ARTE E ARTI REGISTRATA AL TRIBUNALE DI FIRENZE IN DATA 26  
GENNAIO 2008 AL N. 5629

**ISSN 2421-2431**

---

## Edizioni Arte e Arti Associazione Culturale

**Legale rappresentante**

Patrizia Moresi

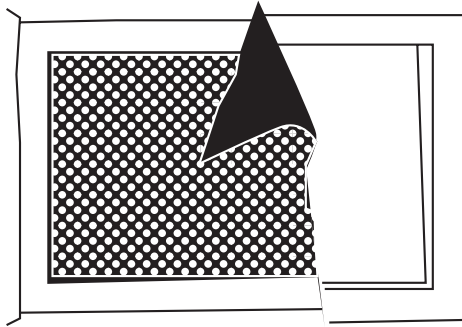
**Sede**

via Fra' Domenico Buonvicini, 17 - 50132 Firenze

**Codice fiscale:** 94152770486

**E-mail:** [iperurano@artearti.net](mailto:iperurano@artearti.net)

---



## Stretcher Frame Revealed Beneath Painting of a Stretcher Frame

Roy Lichenstein (1973), Olio e magna su tela, 91,8 x 117,2cm  
Belgio, collezione privata.

L'arte non è il reale, ma lo rappresenta realmente.

# Indice

---

## Premessa

p. 7 di JAMES MICHAEL BRADBURNE

---

Direttore Generale Fondazione Palazzo Strozzi

---

## Introduzioni

p. 17 di CINZIA COLZI

---

Direttore editoriale - Iperurano

---

p. 19 di MARICA GUCCINI

---

Direttore scientifico - Iperurano

---

## Fontana e la tela come soggetto-oggetto della rappresentazione

p. 23 di GIORGIA SONCIN

---



**Immagine:** Ugo Mulas, *Lucio Fontana*, Milano 1964, fotografia bianco e nero.

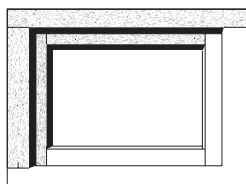
Significato e significante

---

## La tela come soggetto del quadro. Da Gijbbrechts a Lichtenstein

p. 46 di CLAUDIA TOMBINI

---



**Immagine:** *Retro di una tela*, Cornelius Norbertus Gijbbrechts, 1670, olio su tela, 87x66 cm, Copenhagen, Statens Museum for Kunst.

Il retro di una tela, lo straniante effetto dell'assenza di immagine.

## Ce n'est pas un cabinet...

p. 66

di VALENTINA MARTINI

---



**Immagine:** Willem van Haecht, *Cabinet d'amateur di Cornelis van der Geest*, 1628, olio su tavola, 100 x 130 c., Anversa, Rubenshuis

Quando “la parola è la realtà stessa” : il paradosso di un cabinet che diventa quadro

---

## Estremo Oriente: supporti alternativi

p. 82

di ELISA BERGAMI

---



**Immagine:** *Ventaglio giapponese* (sec.XVI), Kyoto, tempio.

“Un pezzo di seta bianca come neve, si taglia per fare un ventaglio, rotondo come la luna piena” (Ban Jieyu).

---

## Il quadro come oggetto narrativo nel Cinema, tra opere famose e tele immaginarie.

p. 97

di ANDREA MANCANIELLO

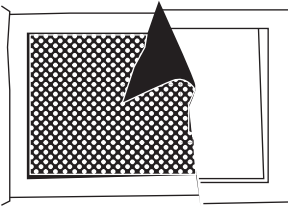
---



**Immagine:** René Magritte, *Il castello dei Pirenei*, 1959, olio su tela, 200 x 145 cm., Gerusalemme, Israel Museum, donazione Harry Torczyner

Gigantesca massa rocciosa imponente e leggera, sospesa nel cielo domina il mare. Emblema sublime, potere dell'immaginazione, fantasia abitata dalla fiaba come il Cinema abita i nostri sogni.

\* **Testo a fronte:** *Quando l'oggetto è il soggetto. E viceversa*, traduzione dall'inglese di Caterina Chimenti



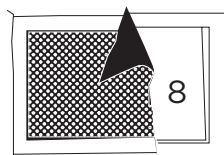
When the object is the  
subject - and vice versa \*

## JAMES MICHAEL BRADBURNE

---

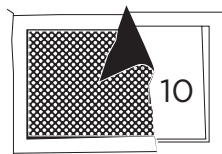
Direttore Generale Fondazione Palazzo Strozzi

**The illusion of art – when the object deceives.** *Trompe l'oeil* painting is notoriously difficult to define, and often masquerades as other genres. Alfred Frankenstein argued it is characterised by the use of shallow perspective in order to create the illusion of depth, but this seems limited and technical, an attempt to pour the fluid nature of *trompe l'oeil* into the rigid confines of a definition. *Trompe l'oeil* is distinguished not just by its realism, nor even by its shallow perspective (after all, still life, perspective painting, photography and indeed hyper-realism can all claim to be realistic) but by its wit. In the best *trompe l'oeil* the artist deliberately sets out to trick you, and most importantly, to let you know you have been tricked – *trompe l'oeil* is almost painfully self-conscious. The exhibition *Art and Illusions* [Palazzo Strozzi October 2009 – January 2010] celebrated the charm, irony and sometimes irreverence of *trompe-l'œil*, from antiquity to the present. The Palazzo Strozzi's own playful approach to the subject was shown by the very first work that the visitor encountered, Pere Borrell del Caso's painting *Escaping Criticism*, which showed a young boy escaping the rigid confines of a gilded frame, being watched attentively by an American tourist with her baby in a stroller – the work of the hyper-realist sculptor Duane Hansen. *Trompe l'oeil* delights in the existence of the Other, and is the expression of an artist who directs the gaze outwards, in the expectation of meeting – and confounding – other minds.



**L'illusione dell'arte: quando l'oggetto inganna.** Il *trompe-l'œil* è notoriamente un genere pittorico difficile da definire, e spesso si traveste da altri generi. Alfred Frankenstein ha sostenuto che ciò che lo caratterizza è l'uso di una leggera prospettiva per creare l'illusione della profondità, ma questa definizione sembra limitata e tecnica, un tentativo di costringere la natura fluida del *trompe-l'œil* all'interno dei limiti rigidi di una definizione. Il *trompe-l'œil* si distingue non tanto per il suo realismo, e nemmeno per la sua leggera prospettiva (dopo tutto, la natura morta, la pittura prospettica, la fotografia e in effetti anche l'iperrealismo sono tutti generi che possono reclamare il diritto di essere altrettanto realistici) bensì per il suo spirito ironico. Nel miglior *trompe-l'œil* l'artista intende prendersi deliberatamente gioco di te, facendoti sapere che sei stato ingannato – il *trompe-l'œil* è eccessivamente conscio della propria immagine, in modo quasi doloroso. La mostra *Inganni ad arte* [Palazzo Strozzi, ottobre 2009-gennaio 2010] celebrava l'incanto, l'ironia e in alcuni casi l'irriverenza del *trompe-l'œil*, dall'antichità fino ai nostri giorni. Lo stesso modo giocoso con il quale Palazzo Strozzi ha trattato il soggetto era evidente sin dalla prima opera nella quale il visitatore si sarebbe imbattuto, il dipinto di Pere Borrell del Caso *In fuga dalla critica*, che rappresenta un giovane intento a fuggire dai rigidi confini di una cornice dorata, sotto l'occhio vigile di una turista americana con un bimbo nel passeggino – l'opera dello scultore iperrealista Duane Hanson. Il *trompe-l'œil* si diletta nell'esistenza dell'altro, ed è l'espressione di un artista che rivolge lo sguardo verso l'esterno,

**The art of illusion – when the subject deceives.** As one of the serendipitous consequences of having discovered an extraordinary trompe l’oeil painting – *D’-JIA-VU?* – in the home of a private collector while organising the exhibition above, and met the heirs of the artist, who came to Florence to see the work in the exhibition, I found myself writing the biography of Otis Kaye. Writing a biography means confronting very quickly how little we know about anybody. It is an interesting paradox that on the one hand, we all know something about each other (our friends, our partners, our children) but by no means everything. On the other hand, everything is known by someone – but often by many different people. The bank teller, the flight attendant, the shopkeeper, the dentist, the co-worker, the business colleague – the more complex the life, the more people are needed to complete the picture. Of course I am not speaking of the ‘interior world’ of thoughts, ambitions and dreams, merely the visible world of being somewhere at sometime doing something – which is already difficult enough. Otis Kaye was a German painter born in Dresden in 1885, who came with his parents to Neemah (or Nahma) Michigan in 1888. After leaving in his teens to study engineering in Germany, he returned to America and settled in Chicago, where he went to live near his cousin, Paul Banks I. Outside of his work as an engineer, his activities were only known when he appeared on the family’s doorstep – otherwise he moved in mysterious ways, for which most of the documentary evidence has been lost or destroyed. When the family decided – under pressure from a series of unscrupulous dealers – to put Uncle Otis’s pictures on the market in the 1980s, a lot of fictional biography was written to create a cloud of legitimacy around Otis Kaye. For instance, two of the first works to be sold were



nell'attesa di incontrare – e confondere – altre menti.

**L'arte dell'illusione: quando il soggetto inganna.** Quale fortuita conseguenza dell'aver scoperto uno straordinario dipinto *trompe-l'œil* – *D'-JIA-VU?* – nella casa di un collezionista privato mentre organizzavo la mostra già citata, incontrando gli eredi dell'artista che erano venuti a Firenze per vedere le opere esposte, mi sono trovato a scrivere la biografia di Otis Kaye. Scrivere una biografia significa rendersi conto molto velocemente di quanto poco sappiamo di chiunque. Il fatto che da un lato tutti sappiamo qualcosa degli altri (i nostri amici, i nostri partner, i nostri figli), ma non sappiamo mai tutto, costituisce un interessante paradosso. D'altro canto tutto è a conoscenza di qualcuno – ma spesso di persone diverse. L'impiegato di banca, l'assistente di volo, il commesso del negozio, il dentista, il collega, il partner in affari – più complessa è la nostra vita, più persone sono necessarie per completare il quadro. Ovviamente non sto parlando del “mondo interiore” che comprende i nostri pensieri, ambizioni e sogni, ma semplicemente del mondo visibile, conseguenza dell'essere in un determinato posto, in un determinato momento, facendo una determinata cosa – che è già una questione abbastanza complicata. Otis Kaye era un pittore tedesco, nato a Dresda nel 1885, che si era trasferito con i suoi genitori a Neemah (o Nahma), Michigan, nel 1888. Partito, ancora adolescente, per studiare ingegneria in Germania, fece ritorno in America e si stabilì a Chicago, dove andò a vivere vicino al cugino, Paul Banks I. Al di fuori del suo lavoro di ingegnere, le sue altre attività erano note solo nel momento in cui appariva sulla soglia di casa – altrimenti si muoveva in modo misterioso, motivo per cui molte delle prove documentali sono andate perse o distrutte. Quando la famiglia decise – sotto la pressione di una

said to be from the 1920s, and, as Kaye had signed them with the name of another artist, N.A. Brooks, the story soon circulated that he had met Brooks in his youth in New York in 1903, had once owned a painting by Brooks, had belonged to the circle of *trompe l'oeil* painted around Brooks etc. In fact, the paintings were made in the 1960s, one of them explicitly as a wedding present for Paul Banks III's fiancée – and the N.A. Brooks signature was just another example of mature (and characteristic) Kaye irony. As with much research, the riddles continue, and we seem to have more questions than answers.

**When the subject becomes object.** As argued above, *trompe l'oeil*, more than many other genres, is highly inter-subjective. Whereas a work by Monet or Rothko could conceivably have been made without consideration for a future viewer, *trompe l'oeil*, with its emphasis on deception and irony, seems unthinkable without an imagined observer to be taken in, and to appreciate the joke. In the case of Otis Kaye, however, this assumption is called into question. Kaye was an engineer until the end of WWII, and a nomadic near-recluse afterwards. Notwithstanding one unsuccessful episode where he tried to sell his landscapes at the urging of the family, he never sold a painting in his lifetime. Each of his major works, which took months of painstaking effort, was stored in the homes of various friends and family. His most notably works by today's standards, his *trompe l'oeil* money paintings, were considered unseemly and odd even by his intimates, and rarely hung. In one case a pastel was dusted into oblivion by a careless cousin. One thing is sure, Kaye never intended them to be seen, except – perhaps – by his closest friends.

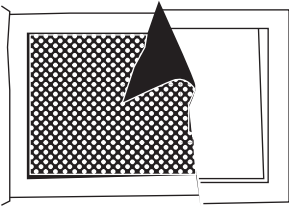
serie di mercanti senza scrupoli – di mettere i dipinti di zio Otis sul mercato negli anni '80, furono prodotte molte biografie romanzate, per creare un'aura di legittimazione attorno a Otis Kaye. Per esempio di due dei primi lavori venduti, si disse che erano degli anni '20, e dato che Kaye li aveva firmati col nome di un altro artista, N.A. Brooks, presto iniziò a circolare la storia che aveva incontrato Brooks durante la sua gioventù, a New York nel 1903, che una volta aveva posseduto un quadro di Brooks, che aveva fatto parte dei circoli dei *trompe-l'œil* dipinti nella cerchia di Brooks, ecc. Di fatto i dipinti furono eseguiti negli anni '60, uno di questi era esplicitamente un regalo di nozze per la fidanzata di Paul Banks III – e la firma N.A. Brooks era solo un altro esempio della matura (e caratteristica) ironia di Kaye. Come in molte ricerche, gli indovinelli continuano e sembra che abbiamo molte più domande che risposte.

**Quando il soggetto diventa oggetto.** Come sostenuto in precedenza, il *trompe-l'œil*, più di altri generi, è altamente inter-soggettivo. Se un'opera di Monet o Rothko poteva plausibilmente essere stata creata senza alcuna considerazione per un futuro fruitore, il *trompe-l'œil* con la sua enfasi sull'inganno e sull'ironia, sembra impensabile senza un immaginario osservatore da coinvolgere e al quale fare apprezzare lo scherzo. Nel caso di Otis Kaye, comunque, questo stesso presupposto è messo in discussione. Kaye fu un ingegnere fino alla fine della II Guerra Mondiale, e un nomade quasi eremita nel periodo successivo. Nonostante un unico episodio andato a buon fine, quando spinto dalla famiglia cercò di vendere i suoi paesaggi, non vendette mai un dipinto in tutta la sua vita. Tutte le sue opere più importanti, frutto di mesi di lavoro meticoloso, erano conservate nelle case di vari amici e familiari. I suoi lavori più importanti in base agli standard odierni, i

If biography is one of the most difficult forms of non-fiction, it could be said that autobiography is the supreme work of fiction, as it involves a highly arbitrary, selective and imaginative recreation of a life through the eyes of a subject. Otis Kaye wrote his autobiography in *trompe-l'oeil*. From his earliest teasing showpieces, to his later masterpieces such as *D'-JIA-VU?* (1937), *The Sweetest Notes* (after 1929) and *Amor Vincit Omnia* (1950), Kaye told and retold the story of his life in *trompe-l'oeil*. Each work is seeded with visual puns, one-line jokes and clues to the events that marked – and scarred – Kaye's life. So how are we to understand Kaye's works in particular, and the nature of *trompe-l'oeil* painting in general? To Kaye, each painting served as a comment, a moral statement, a catharsis, a reflection and reconstruction of a chaotic, capricious and seemingly immoral world in which everything could be bought, sold, and lost in a continuing game of chance. One of his last paintings, the imposing oil on canvas *Fate is the Dealer* (1957), is not a true *trompe-l'oeil*, and shows a hooded figure dealing out cards, while Kaye himself, with beret and painter's smock, palette in hand, looks over his shoulder – a self-portrait in an autobiography. But if the painter works only for himself, then *trompe-l'oeil* collapses into tautology, and becomes merely painting. If every author is her own first reader, a *trompe-l'oeil* seen only by its maker is stripped of the pretence of illusion, and is absorbed in the even greater illusion that is autobiography.

suoi dipinti di denaro *trompe-l'œil* erano considerati inappropriati e stravaganti anche da chi gli era vicino, e raramente venivano appesi. Una cosa è certa, Kaye non aveva mai voluto che fossero visti, se non – forse – dai suoi amici più intimi.

Se la biografia è una delle forme più difficili di scrittura non narrativa, si potrebbe dire che l'autobiografia è il supremo lavoro di narrativa, dato che implica una ricreazione altamente arbitraria, selettiva ed immaginifica di una vita attraverso gli occhi di un soggetto. Otis Kaye scrisse la sua biografia in forma di *trompe-l'œil*. Dalle sue prime opere provocatorie fino ai suoi capolavori successivi come *D'-JIA-VU?* (1937), *The Sweetest Notes* (dopo il 1929) e *Amor Vincit Omnia* (1950) Kaye raccontava e raccontava ancora la sua vita nei *trompe-l'œil*, ogni lavoro è disseminato di giochi di parole visivi, barzellette di una sola riga, e indizi degli eventi che marcarono – e segnarono – la vita di Kaye. Quindi come dobbiamo intendere il lavoro di Kaye in particolare e la natura della pittura *trompe-l'œil* in generale? Per Kaye ogni dipinto serviva come commento, come affermazione morale, una catarsi, una riflessione e una ricostruzione di un mondo apparentemente caotico, capriccioso ed immorale nel quale tutto poteva essere comprato, venduto e perduto in un continuo gioco d'azzardo. Uno dei suoi ultimi dipinti, il magistrale *Fate is the Dealer* (1957) non è un vero *trompe-l'œil* e mostra una figura incappucciata che dà le carte, mentre lo stesso Kaye, con berretto e grembiule da pittore, la tavolozza in mano, guarda da sopra la sua spalla – un autoritratto in un'autobiografia. Ma se il pittore lavora solo per sé stesso, allora il *trompe-l'œil* si riduce a una tautologia, e diventa semplicemente un dipinto. Se ogni autore è il primo lettore di sé stesso, un *trompe-l'œil* visto solo dal suo creatore è spogliato dalla sua pretesa di illusione ed è assorbito nell'ancora più vasta illusione che è l'autobiografia.



# Introduzioni

## CINZIA COLZI

---

Direttore editoriale - Iperurano

Braccia e gambe mentre si divincolano, immagini scorciate di una figura che ti crolla addosso.

All'angolo opposto altri due personaggi guardinghi osservano con maestosità incombente sulla tua piccola figura fatta di niente in confronto a quel "tanto".

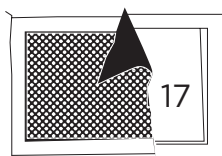
È l'illusione della pittura, lo avevamo già visto fare variamente a Correggio, e Caravaggio non ne è esente quando dipinge la volta del Casino Boncompagni Ludovisi, perla ancora preclusa ai più.

Di questa stessa illusione vive il *trompe-l'oeil*, un messaggio che ricade sul misero osservatore, punto sul quale è proiettato.

Aria, acqua e terra, ravvisabili allegoricamente nelle tre divinità pagane in congiunzione astrale "elementi col globo del mondo in mezzo a loro" per materializzare la pietra filosofale.

Paradossalmente danno vita a una scintilla infuocata che accende la fugace impressione dell'appassionato d'arte che con lo sguardo al cielo si ritrova immerso in un altro mondo... laddove il fuoco è volutamente l'unico elemento a non essere rappresentato in quello studio per esperimenti alchemici del Cardinale Francesco Maria del Monte.

Eppure l'arte non ha bisogno di rappresentare direttamente le cose per evocarle, ma non disdegna nemmeno, a volte, di decidere di farlo. Come scrive James Michael Bradburne nel contributo in premessa - donato al secondo numero di *Iperurano* del quale lo ringraziamo



## infinitamente

Trompe l'œil is distinguished not just by its realism, nor even by its shallow perspective (after all, still life, perspective painting, photography and indeed hyper-realism can all claim to be realistic) but by its wit.

Concedetemi quindi l'azzardo "iperuranioso" che l'illusione della pittura sia nel *trompe-l'oeil* e, in questo caso, in Caravaggio, o meglio nell'impressione vissuta al di sotto di quest'opera straordinaria.

---

## MARICA GUCCINI

---

Direttore scientifico - Iperurano

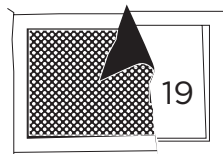
*Iperurano* parla di idee ... ma anche di oggetti.

Il secondo numero di *Ip* indaga tale biunivocità che caratterizza anche ciò che, solitamente, riteniamo depositario e identificativo del concetto di arte stessa, il quadro.

Sulla tela l'artista concretizza, secondo quanto gli detta la sua particolare sensibilità, l'idea che gli preme divulgare. Ma prima di essere strumento al servizio del genio artistico, il quadro non è altro che un oggetto fatto di tela, trame di tessuto, legno, punzoni, colori... Questo ha a sua volta un "cosa" rappresentato, un soggetto che lo riempie e giustifica la sua esistenza.

Cosa accade quando questo soggetto non è altro che la rappresentazione del quadro stesso, sia esso opera completa oppure un semplice oggetto e come tale rappresentato e utilizzato?

Quando oggetto e soggetto finiscono per confondersi e fondersi l'uno nell'altro, lo spaesamento e l'inganno dell'arte vengono inevitabilmente portati a galla. Se è l'oggetto a ingannarci riguardo la sua mutevole natura è l'illusione dell'arte a scendere in campo, sottile seppure capitale la differenza rispetto a quando ad ingannare è il soggetto, mettendo così in scena l'arte dell'illusione. Quando poi il soggetto diventa oggetto, le trame vengono a confondersi rendendo complesso se non impossibile il loro discernimento. Un discorso questo ancora una volta permeato dal *trompe-l'oeil* e ancor più, come vediamo, da un discorso sull'illusione dell'arte, discorso sul quale non smetteremo mai di interrogarci, ma "we seem to have more questions than answers".



Il direttore James Michael Bradburne di cui abbiamo appena citato uno stralcio, regalandoci uno spunto essenziale ci fa scoprire come le nature di queste riflessioni siano liminari tra loro. È l'esempio di cui gli siamo grati chiarisce il tutto. Otis Kaye (1885-1974) un pittore, un ingegnere che non ha mai venduto un dipinto in tutta la sua vita. Bradburne ci racconta di come le sue opere considerate irreali e stravaganti anche da chi gli era vicino, non erano destinate ad essere viste. Kaye racconta la sua vita nei *trompe l'oeil* ed ogni lavoro è disseminato di giochi di parole visivi, barzellette, indizi e rimandi alla propria vita. Soggetto e oggetto fusi diventano strumento per raccontare l'autobiografia del loro artefice,

If every author is her own first reader, a *trompe l'oeil* seen only by its maker is stripped of the pretence of illusion, and is absorbed in the even greater illusion that is autobiography.

Il percorso che andiamo delineando, iniziando da Fontana e analizzando l'utilizzo particolarissimo che egli fa della tela, intende prendere le mosse dal portato estremo di un discorso circa la biunivocità di soggetto e materia in merito alla questione dell'utilizzo del quadro.

La tela ferita, lacerata, utilizzata, diventa contemporaneamente soggetto e oggetto della rappresentazione pittorica che ad essa tende e ad essa si rifà per realizzarsi. Con la tela Fontana crea materialmente la sua opera, tuttavia essa ne è inoltre la protagonista.

Oggetto e soggetto, i due elementi fondanti dell'espressione artistica che da sempre rappresentano il punto di partenza e il punto di arrivo del percorso artistico, nell'arte di Fontana giungono a combaciare e ad esaltare un discorso più ampio, all'interno della percezione dell'opera d'arte stessa, sullo spazio e sul tempo intesi come istanze filosofiche ed esistenziali.

Con un balzo temporale torneremo alle origini della particolare interpretazione dell'oggetto quadro che ci interessa quando, a partire dal XVII secolo, il *trompe-l'oeil* s'impadronisce anche di questo ambito della raffigurazione. Utilizzandolo come espediente significativo all'interno del proprio corpus, nel contesto del *trompe-l'oeil* la tela che rappresenta il retro della tela veicola la tangenza tra significato e significante che ci preme mostrare. L'artista negando, o fingendo di negare ogni partecipazione alla produzione artistica, cela la sua identità dietro l'opera che, apparentemente e illusoriamente, sembra esistere a prescindere dal suo intervento. Ma, citando ancora Bradburne, sappiamo che il

*Trompe l'oeil* delights in the existence of the Other, and is the expression of an artist who directs the gaze outwards, in the expectation of meeting -and confounding- other mind

Seguendo le fila di un percorso che, passando per l'arte americana dell'Ottocento giunge fino alla controversa rappresentazione di Lichtenstein, noteremo come l'artista eclissandosi dietro la sua pittura voglia lasciare che sia questa a parlare di sé, rimanendo tuttavia profondamente concentrata sulla percezione dell'altro.

Abbandonato a terra contro a una parete, appoggiato sopra a una sedia o collocato ovunque si voglia, il dipinto che raffigura attraverso la pittura il retro della tela stessa, ci parla dell'illusorietà di quest'arte capace, ancora una volta, di emulare addirittura sé stessa, beffando lo spettatore che, incuriosito, si avvicinerà per girarla e vederne la rappresentazione che si aspetta trovando poi, solamente, la stessa faccia della medaglia, non più dipinta ma reale.

Quando si parla di *cabinet d'amateurs* la tematica diventa, se vogliamo, ancora più complessa. All'interno di questi meccanismi volti a

celebrare la memoria del committente e di chi il *cabinet* lo possedeva, i quadri non hanno valore per il discorso semantico che portano, ma semplicemente per il loro essere oggetti, tele decorate da colori che valgono, in quel contesto, esattamente quanto una conchiglia o una carcassa di qualche animale esotico. Nelle pitture di *cabinet* il quadro non è altro che un oggetto, seppure privilegiato, tassello indispensabile per una rappresentazione più ampia a sostegno dell'ideologia d'insieme che dalla quadreria si riflette sul suo proprietario.

Spaziando, come gradiamo, con lo sguardo, ci accorgeremo facilmente come in altre parti del mondo, soprattutto in Oriente, il quadro, inteso come oggetto materiale e quindi come significante, manchi. Non manca invece il suo significato, che trova via di espressione in supporti pittorici di diverso tipo. L'oggetto quadro assume così le sembianze di rotoli, ventagli, pannelli e paraventi, alla ricerca di formati che si prestino alla maneggevolezza e trasportabilità che le opere d'arte, in un tessuto culturale tanto particolare quanto quello orientale, hanno sempre richiesto.

Tuttavia la complessità del discorso è ancora più accentuata considerando come in Oriente contenuto e forma siano strettamente dipendenti, richiedendo quindi una molteplicità delle superfici utilizzate che risponda alla necessità di varietà strettamente legata alla vita e allo spirito del dipinto.

Infine il cinema. Già l'assonanza linguistica che ci porta spesso a indicare con il termine "quadro" la stessa inquadratura cinematografica, ci dimostra quanto la relazione tra i due sia molto più stretta del pensabile. Bagaglio visivo e storico al quale attingere di volta in volta seguendo modalità diverse, spesso l'opera d'arte pittorica è entrata in modo preponderante e decisivo all'interno della creazione cinematografica.

Del resto, cos'è il cinema se non un "quadro in movimento".



# Fontana e la tela come soggetto-oggetto della rappresentazione

di GIORGIA SONCIN

---

*Si richiede un cambiamento nell'essenza e nella forma. Si richiede il superamento della pittura, della scultura, della poesia e della musica.*

*E' necessaria un'arte maggiore in accordo con le esigenze dello spirito nuovo.*

Lucio Fontana (*Buenos Aires, 1946*)<sup>1</sup>

“Oggetto” e “soggetto”, due elementi fondanti dell'espressione artistica; il punto di partenza e il punto di arrivo di un percorso delineato dalla soggettività dell'artista e dal suo desiderio di manifestare, attraverso l'opera, una personale interpretazione del mondo.

Concetti, questi, che nel corso dei secoli hanno seguito un'evoluzione precisa determinata dal susseguirsi fenomenologico di culture e poetiche differenti fino ad intersecarsi, a congiungersi per poi distaccarsi e nuovamente divenire i due volti di una stessa medaglia.

Nell'arte contemporanea la dicotomia tra soggetto e oggetto può di fatto essere considerata il *fil rouge* che percorre un dibattito ancora aperto sulle potenzialità rappresentative e concettuali, nonché simboliche, del supporto di cui si avvale l'atto artistico e creativo per prendere forma, per manifestarsi al mondo.

*L'objet trouvé*, il *ready made*, per citare Marcel Duchamp, si fa oggetto d'arte nel momento in cui perde la sua primaria funzione, acquisendone una completamente nuova e partecipando attivamente ai processi ideativi dell'autore.

Questa concezione trascende dunque la natura dell'oggetto in quanto tale permettendogli di divenire, esso stesso, protagonista effettivo dell'opera d'arte, capace di interagire con l'osservatore e di dialogare attivamente con lo spazio.



Tale pratica artistica, evolvendosi progressivamente dà spazio all'*assemblage* dadaista e alle accumulazioni di Arman fino alla Pop-Art degli anni '60, emblematico movimento artistico legato alla percezione dell'oggetto di uso quotidiano e popolare, modalità estetiche che interiorizzano l'oggetto fino a far perdere all'opera l'identità propriamente figurativa per lasciare spazio ad un concettualismo profondo e impregnato dello spirito di continua ricerca e curiosità intellettuale che rese possibile questa rivoluzione. Analogamente, esperienze come quella di Jackson Pollock, Yves Klein e Piero Manzoni, tra *dripping*, *monochromes* e *achromes* collocano il binomio tela-colore in una posizione di assolutizzazione del concetto e valorizzazione dell'opera artistica come esperienza nella sua totalità.

In questa prospettiva si colloca l'intervento di molti artisti che si concentra verso l'uso, talvolta pionieristico, dei mezzi e degli strumenti tradizionali, quali il pennello e la tela.

La superficie della tela passa quindi dall'essere l'oggetto-supporto, necessario alla realizzazione dell'opera all'esserne il soggetto attivo, la protagonista.

Tale processo si manifesta nel momento in cui questa esaurisce la sua funzione di spazio chiuso e delimitato entro cui l'artista dipinge e lavora "per addizione" aggiungendovi il colore per divenire *spazio* e *materia*, dimensione parallela entro cui l'artista si trova a lavorare, spinto da una volontà fortemente analitica e innovativa che lo porta a rendere quest'ultima protagonista principale in un dialogo estetico tra forma, dinamismo in cui si radica il desiderio di rinnovamento che sarà tipico dell'arte del XX secolo.

Ma non intendiamo abolire l'arte del passato o fermare la vita: vogliamo che il quadro esca dalla sua cornice e la scultura dalla sua campana di vetro. Una espressione d'arte aerea di un minuto è come se durasse un millennio, nell'eternità.<sup>2</sup>

1947. Lucio Fontana, artista dialettico e poliedrico, sintetizza questo concetto in poche righe esprimendo la necessità primaria di una nuova forma d'arte in grado di oltrepassare l'effimero e la caducità per raggiungere l'eternità attraverso l'interazione con lo spazio.

Una riflessione profonda e articolata, quella che permea lo Spazialismo e che porterà l'artista, negli anni, a ricercare, con una meticolosità fuori dal comune, una modalità espressiva eternamente capace di instaurare un dialogo con il mondo.

La ricerca del maestro, partita dalla scultura nel 1930 prende forma e si plasma nel tempo, tenendo conto dell'evoluzione sociale e culturale della propria epoca; dall'impatto dei due conflitti mondiali sulla società, alla diffusione dei mezzi di comunicazione di massa fino all'avvento di nuove scoperte nell'ambito della scienza e della fisica.

In questa ottica, la contemporaneità non permette più la staticità nell'arte ma spinge gli artisti ad una ricerca sul movimento, nel tempo e nello spazio tenendo conto dell'opera d'arte come totalità, come *Gesamtkunstwerk*<sup>3</sup> in cui suono, forma, colore e materia sono tasselli di un unico mosaico.

Fontana è convinto di questo, tanto da avventurarsi in *Ambienti Spaziali*, correndo il rischio di non essere capito e apprezzato dalla propria generazione.

Spazio non inteso come contenitore vuoto, bensì come luogo di irradiazione di energie ondulatorie, o di esplosione di fenomeni nucleari. Da qui il carattere etereo che ebbero sempre le soluzioni di Fontana.<sup>4</sup>

Uno spazio che si modifica attraversando la tela evolvendosi nei *Concetti Spaziali*.

Come fa notare Paolo Fossati,

L'attività di Fontana (...) travalica lo specifico settore delle arti visive per giungere a un discorso insieme concettuale e operativo che è bagaglio comune a tutti gli altri settori di ricerca e di esperienza (...). Intitolando moltissime delle sue opere *Concetti*, Fontana non privilegiava un momento intellettuale o mentale (...).<sup>5</sup>

Lesioni, perforazioni, buchi realizzati con il punteruolo e tagli; ferite inferte alla tela da cui non sgorga sangue, bensì linfa vitale, nutrimento di una nuova concezione dell'arte che funzionerà da motore propulsore per molti dei movimenti artistici che si susseguiranno a partire dalla seconda metà del Novecento.

Paolo Fossati fa notare ancora che

Se è vero che recidere è un gesto preciso ed esatto, possiamo dire: freddo, estremamente interessante è l'attenzione che Fontana pone nel comportamento della materia, dello spazio, dello spessore su cui egli è in tal modo intervenuto.<sup>6</sup>

Buchi e tagli trasformano così la tela in concetto epurandola dei suoi originari attributi; come sottolinea l'artista stesso:

Cheché ne dici dei buchi, è dai buchi che filtrerà purificata la orientazione della nuova arte.<sup>7</sup>

Argentino di origine ma Italiano nel sangue e nello spirito, Lucio Emilio Fontana nasce a Rosario di Santa Fé (Argentina) nel 1899; figlio d'arte, il padre Luigi Fontana è scultore, trae da questa duplice



anima una particolare percezione dell'arte e della vita che rimarrà nel tempo come un marchio imprescindibile.

Già dai primi anni del Novecento, il giovane Lucio si trasferisce in Italia dove frequenterà il liceo artistico dell'Accademia delle Belle Arti di Brera acquisendo capacità artistiche unitamente al sapere tecnico datogli dalla parallela formazione nell'ingegneria e nell'edilizia.

E' il 1920- 1921 quando ritorna in Argentina, dove compirà le prime esperienze scultoree vicino al padre.

Dopo alcuni anni dedicati a questo affiancamento Lucio Fontana, apre autonomamente uno studio per dedicarsi alla ricerca e alla sua personale volontà di progredire sia concettualmente che tecnicamente.

Sono di questo periodo le raffigurazioni di nudi e figure femminili, manifestazioni di una crescente attenzione alle volumetrie ispirata anche dall'interesse per la contemporaneità artistica dal futurismo al cubismo.<sup>8</sup>

L'artista rientra a Milano nel 1927 dove, nel 1930, si diplomerà in scultura all'Accademia di Brera dopo essere rimasto profondamente toccato dalle lezioni di Adolfo Wildt.

Questo è il momento in cui avviene la cesura, fondamentale nel percorso dell'artista, che fa presagire l'impossibilità per Fontana di rimanerne ancorato all'accademismo e spianano il cammino verso quella che sarà la sintesi del suo lavoro.

1930. Una colata di cemento su una figura antropomorfa; un improvviso cambio di rotta, un gesto violentemente simbolico: nasce *Uomo Nero*.

(...) Appena uscito dall'accademia, ho preso una massa di gesso, le ho dato una struttura approssimativamente figurativa di un uomo seduto e le ho gettato addosso del catrame. (...) a me interessava trovare una nuova strada, una strada che fosse tutta mia.<sup>9</sup>

Una tale affermazione, opponendosi palesemente alla scuola wildtiana è il trampolino di lancio di una nuova filosofia destinata a diventare causa ed effetto dell'estetica dell'artista.

Da questo momento le opere di Fontana, plasmate dalla materia, pur mantenendo una personale figuratività, manifestano il desiderio ben preciso di emancipazione che troverà, nella metà degli anni Trenta, realizzazione nella linearità e nell'astrattismo di opere in cemento o ceramica.

Questa forma di bipolarismo rimarrà un tratto distintivo dell'artista, notata anche in una delle prime monografie a lui dedicate, nel 1936, dall'architetto e gallerista Edoardo Persico<sup>10</sup> che ne sottolineerà la continua capacità di cambiamento e mutazione.

- Quali sono le ragioni della sua pittura?
- Attualmente per me non vi sono ragioni di pittura e scultura, le mie ricerche sono per un'arte che si deve rinnovare attraverso il mezzo.<sup>11</sup>

Nel 1940 Fontana rientra in Argentina, soggiorno prolungatosi inaspettatamente fino al 1947 ma determinante per ciò che riguarda il nucleo centrale dell'innovazione apportata dall'artista.

Dalla permanenza in Sud-America infatti egli torna con il *Manifesto Blanco*<sup>12</sup> redatto presso l'Accademia di Altamira, in cui si menziona il *concepto espacial*, principio e summa del suo lavoro.

Questo primo manifesto, a cui ne seguiranno altri, risente dell'impulso delle avanguardie dadaista e futurista, associato ad una intrinseca volontà di rinnovo e ripresa tipica del secondo dopoguerra, a fronte dell'instabilità che contraddistingue tale periodo storico.

In questo si ricerca una nuova forma per l'arte, capace di riflettere la contemporaneità: un'arte "dell'oltre" che oltrepassi i concetti di pittorico e scultoreo, un'arte maggiore che si avvalga di nuovi mezzi e nuovi linguaggi divenendo a tutti gli effetti lo specchio della propria epoca.

Andando oltre il concetto di informale, Fontana sembra parte di quella che Renato Barilli definisce *omnitudo realitatis*, quell'universo di esperienze in cui l'uomo è calato e di cui è parte integrante.<sup>13</sup>

*L'Uomo Atomico* (1947) e la *Scultura Spaziale* (1947) sembrano divincolarsi dagli schemi plastici precostituiti per esplicitare la volontà dell'artista di plasmare, operare la materia con una perizia "chirurgica" e con la consapevolezza di chi chiede alle arti di dialogare con lo *Zeitgeist*<sup>14</sup> quali imprescindibili elementi della contemporaneità.

Fontana deve trovare una forma artistica che possa dare percezione dello spazio, della luce e del movimento; che interagisca con il mondo superando le vecchie modalità artistiche, ormai saturate dallo scorrere del tempo.

L'arte, secondo il maestro, si sarebbe dovuta incanalare verso nuove forme espressive che toccassero a trecentosessanta gradi la contemporaneità e che si avvalessero di tutte le opportunità date dal progresso tecnologico e scientifico. Nasce così lo Spazialismo, il cui *Primo Manifesto*, nel 1946-1947, ne definisce le caratteristiche salienti.

Fontana agisce nella e con la pittura; nella e con la scultura; nella e con la grafica“ per realizzare un'opera che agisce attivamente nello spazio proponendo non solo “opere” ma problematiche, domande<sup>15</sup>.

Tali domande vengono pienamente recepite dagli artisti a lui contemporanei, che vedevano nello Spazialismo una tendenza

rinnovatrice e rivoluzionaria, figlia dell'*élan vital* che contraddistingue il secondo dopoguerra.

Questa percezione dell'opera d'arte come *Gesamtkunstwerk*<sup>16</sup> si enuclea nel 1949 negli *Ambienti Spaziali*<sup>17</sup>.

Come sottolinea Jole De Sanna, il soggetto di questi lavori è la luce, che rimarrà tale fino ai *Buchi*, e successivamente ai *Tagli*, divenendo denominatore comune all'operato e definendo il concetto di spazio fontaniano come dualismo materiale-immateriale (luce-dinamica)<sup>18</sup>. In queste installazioni polimateriche, spazio e tempo sono definiti dalla specificità dell'opera che dialoga con l'ambiente e ne definisce i limiti e la dimensione reale. La luce di Wood, poi, pone l'opera artistica al centro di una corrispondenza tra questa e la tecnologia.

Faber, innovatore scandaloso di modalità operative, come lo definisce Flaminio Gualdoni<sup>19</sup>, Fontana sembra voler abbracciare nel suo lavoro tutti i linguaggi artistici ribaltandone e ridefinendone quindi l'essenza. Secondo l'artista, pittura e scultura necessitano di un superamento all'interno anche di un contesto urbano in cui i nuovi media, come la televisione possano supportare la trasmissione dell'arte superando il concetto mentale di quadro, scultura e pagina.<sup>20</sup>

Intrinseca in questo anche una nuova relazione artista- spettatore che non implichi l'imposizione di un tema figurativo<sup>21</sup>, ma lasci spazio alla fantasia e alla capacità immaginativa dell'osservatore; *worldmaking*, per citare Nelson Goodman<sup>22</sup>, ovvero la possibilità che l'arte ha di creare mondi.

Dal 1949-1950, Fontana inizia a manipolare fogli di carta per poi orientarsi verso la manomissione della tela monocroma tramite un punteruolo. Nascono i *Concetti Spaziali forati*, i *Buchi*.



Come afferma l'artista,

L'arte è una delle manifestazioni dell'intelligenza dell'uomo, nessuno può definirne i segni – i limiti, le ragioni, le necessità. I buchi: nessuna rivoluzione solo l'intelligenza di fare dell'arte.<sup>23</sup>

La tela, ovvero ciò che prima era il supporto materiale per l'opera d'arte, ne diviene soggetto-oggetto; bipolare emblema di un'*art vivant* che chiede di essere liberata dalla raffigurazione rinascimentale dello spazio per identificarsi nella terza e quarta dimensione.

In questa svolta artistica, attuata dal secondo dopoguerra, si nota una grande fecondità realizzativa che, come nota Michel Tapié<sup>24</sup>, trova un omologo scientifico nelle nuove considerazioni sullo spazio. Fontana accoglie pienamente le prospettive modulate dalla scienza e le trasla nella sua opera riorganizzando le superfici da dipingere e ampliando la prospettiva ben oltre la bidimensionalità, fuori dalla dimensione del quadro.

L'artista applica alla tela un foglio di carta bianco quadrato lungo un metro e praticandovi dei buchi comincia la trattazione della carta come un materiale plastico piuttosto che come superficie bidimensionale, modificandone identità e funzione.

La perforazione della tela ben tesa per mezzo di un punteruolo o la parziale apertura della sua superficie per mezzo di un bisturi, permisero a Fontana non soltanto di accennare in modo inimitabile, realmente geniale, alla *riduzione all'essenziale* ma anche di trasportarla e renderla visibile con un gesto lapidario, il più semplice possibile.<sup>25</sup>

I *Buchi* sono dunque da considerarsi come “campi mentali” piuttosto che semplici interventi artistici, tanto da essere definiti dallo stesso



autore, non “quadri” bensì *Concetti Spaziali*, rappresentando, nella loro continuità, un fattore invariabile, stabile rispetto al metamorfismo del contesto in cui nascono e quindi molto più “forti”<sup>26</sup>.

Questo concetto è sottolineato dall’artista stesso in una delle sue ultime interviste:

Intanto io non parlerei di quadro; già le opere che facevo nel ’46 non le ho chiamate quadri, ma fin dall’inizio le ho chiamate “concetti spaziali” e questo perché per me la pittura sta tutta nell’idea. La tela serviva e mi serve per documentare un’idea.<sup>27</sup>

Come fa notare Enrico Crispolti, lo spettatore è qui messo di fronte alla volontà di vivere l’opera poiché di fronte a lui si apre una dimensione “altra”: “frattura emblematicamente rivelatoria di un’altra dimensione”, relativa all’infinito.<sup>28</sup>

Questa pratica dà il via ad una attività seriale di lesione della tela che rende l’opera vibrante e che le permette di “respirare” ed emanare luce attraverso i fori come se questi fossero pertugi evocando il mito Platonico della caverna.

All’interno di questa, che simboleggia la chiusura e il ristagno intellettuale, l’uomo è bloccato, al buio, nella totale inconsapevolezza di ciò che accade al di fuori. I buchi fanno penetrare la luce e la tela è resa dunque protagonista di questa “presa di coscienza” che si manifesta, appunto, grazie all’arte e attraverso l’arte.

Fontana era il nostro profeta. Dai suoi tagli e buchi giungevano raggi suggestivi e sacrali, come quelli che partono dal costato di Cristo.<sup>29</sup>

Una manipolazione profondamente voluta e studiata nei minimi particolari, che l’artista compie non come manifestazione



prettamente violenta, ma piuttosto come punto di partenza per la riflessione sulla materia.

In una lettera non datata a Giò Ponti, l'artista scriverà che la materia non è altro che un pretesto per contenere la luce.

Come fa notare Rossella Siligato, l'artista italo-argentino sottolinea il valore della luce come "risorsa della tecnica moderna" e, passando attraverso l'uso di neon e luci di Wood, fa di questa un pilastro della propria poetica traslando nella pratica artistica il gesto scientifico.<sup>30</sup>

A questo proposito, la volontà di rendere visibile l'immagine immaginata, come nota Giulio Carlo Argan, di renderla immediatamente percepibile e di caricarla di significato attraverso una forma plastica che sia in relazione allo spazio<sup>31</sup>: è qui che partendo dalla scultura, la poetica di Fontana si dilata verso tutte le modalità espressive a disposizione, fino al punto in cui la tela vive ed emana luce.

L'opera, trascende il concetto di tela come oggetto/supporto su cui è realizzata l'opera d'arte ma ne fa il soggetto, la protagonista imprescindibile della creazione da un lato e della percezione dall'altro. I fori sono fatti intervenendo con il punteruolo da entrambe le parti e creando così cavità sia introflesse che estroflesse e, in alcuni casi alle opere su tela si aggiunge la proiezione di luci e immagini<sup>32</sup>.

A questo va ad aggiungersi l'uso di vetri e lustrini, che caricheranno l'opera di una intensità barocca evidente nei cicli dei *Barocchi* (1954-1957) e delle *Venezie* (fine anni Cinquanta).

Monocromia e lacerazione, *blessures*, conducono Lucio Fontana ad una sintesi naturale e necessaria che raggiunge il suo *acme* nelle *Attese*, iniziato nel 1958.

In questo ciclo Fontana rompe la chiusura dell'opera pittorica e scultorea e "sacrifica" ancora una volta la tela, fendendola con perizia.

Nel marzo del 1959 i Tagli vengono presentati presso la Galleria Stadler di Parigi con un catalogo introdotto da Michel Tapié: sono tagli netti, assoluti, ieratici.

Tagli di precisione alchemica e chirurgica segnano la tela provocando cicatrici che mai si rimargineranno, dietro alle tele frasi nostalgiche scritte come epitaffi, proprio perché, secondo l'artista, l'arte non è immortale ma può e deve essere eterna. Il riferimento all'eternità dell'arte e alla sua solennità si fa ancora più forte nei cicli della *Fine di Dio* (1963-1964) e delle *Ellissi* (1963-1967).

Nelle *Attese* i tagli vengono realizzati con la tela ancora umida di colore, il bisturi ne incide il retro o la parte frontale e i due lembi si increspano. In alcuni casi, a tela asciutta, Fontana metterà dietro al taglio la garza nera, quasi a voler curare la ferita provocata.

L'attesa: condizione ineludibile dell'uomo moderno. Attesa di una risposta, attesa di sapere cosa c'è oltre la fenditura, attesa come limbo che evoca, in un certo senso, la contemporanea *pièce* teatrale di Samuel Beckett *Aspettando Godot* (1952-1953).

Attesa di chi? I tagli, come nota l'artista Damien Hirst, sembrano figure che dialogano tra loro, impettite; modelli scheletrici in posa che aspettano incessantemente...<sup>33</sup>

Fontana taglia la tela, che diventa un non-luogo, per dirla alla Augè, per farne uscire, o entrare, qualcosa di ben preciso, e questa diventa una porta, uno *Stargate* aperto su una concezione avveniristica e sperimentale del binomio arte e vita.

Come nella filosofia kantiana, le categorie spazio e tempo sono alla base dello sviluppo di un *modus operandi* che porterà l'artista a non poterne prescindere in nessuna delle fasi che determinano il suo percorso creativo.

I tagli, realizzati freddamente e calibrati nella loro precisione estrema delimitano e definiscono uno spazio assoluto; l'osservatore entra in questa dimensione diventandone protagonista, o quantomeno, ha l'opportunità di sbirciare, come da un buco della serratura, tornando bambino e stupendosi di fronte a ciò che rappresenta il principio e la fine di tutto.

Uno spazio *televisivo* in cui la parola greca *tele* (lontano) si fonde con la più moderna *tela* identificando una superficie che permette di vedere oltre, davanti e dietro il limite che essa costituisce<sup>34</sup>.

Come viene messo in luce in uno dei manifesti del movimento spaziale, la televisione è sicuramente il medium che più incarna la volontà di emancipazione, di vedere lontano attraverso l'utilizzo dello spazio conosciuto come materia plastica, plasmabile per un verso e la necessità di scoprire lo spazio ancora ignoto, per un altro verso, "osando" e addentrandosi in dimensioni "altre".<sup>35</sup>

Fontana è un "aviatore dell'arte"<sup>36</sup> capace di superare il muro del suono di ogni superficie bi e tridimensionale ed è proprio in funzione di questo che la tela diventa pura materia oltrepassando i concetti di pittura e scultura in nome di una rappresentazione artistica che sia figlia della propria epoca.

Negli anni Sessanta questo processo si concretizza in tavole ieratiche e perentorie, come sottolinea Paolo Campiglio,

Le Attese hanno una specifica morfologia: dai primi Concetti Spaziali che riportano forme astratte dipinte e tagli quasi motivi decorativi, agli ultimi concepiti nel corso degli anni Sessanta, sempre più monumentali, perentori e assoluti, spesso unici protagonisti su fondo monocromo.<sup>37</sup>

Anche nei *Concetti Spaziali. Attese* Fontana conferma l'aspetto



dicotomico che contraddistingue la sua opera accostando la razionalità del primo titolo con l'emotività del sottotitolo, come sottolinea Giulio Carlo Argan;<sup>38</sup> duplicità che si riconduce da un lato alla doppia identità della tela in quanto soggetto e oggetto, dall'altro alla bivalenza della sua opera, che si colloca volutamente in una perenne zona di confine tra pittura e scultura.

E' a questo punto che l'artista giunge alla fusione del proprio pensiero nella matericità dell'opera. Così la tela manifesta una coincidenza tra significante e significato in cui il mezzo fisico diventa parte del discorso, come una sillaba all'interno di una parola.

Nello stesso frangente, Fontana realizza le *Nature* e gli *Olii*, sculture le prime dominate anche esse da tagli e lesioni; dipinti i secondi in cui la materia si rende ancora più pastosa e ferita dai buchi e dai tagli ad essa inferti, coperta da materiali vinilici e pittura ad olio.

Lo strappo è qui un grido di dolore, una ferita appunto; il buco è una voragine aperta e la monocromia delle opere stesse rivela la profondità di queste lesioni che rappresentano, come sottolinea Renato Barilli<sup>39</sup>, da un lato un reale sfondamento della superficie, dall'altro aperture verso una dimensione contemplativa mantenendo la collocazione verticale sulla parete.

Nello stesso periodo l'artista prosegue la ricerca attraverso i cicli dedicati alle città di Venezia e New York determinati per un verso dall'uso dei materiali quasi fossero magmi da plasmare in maniera plastica evocando l'identità delle città rappresentate. Venezia, centro del barocco tempestato di barlumi dorati e New York, metropoli che si riflette nei materiali metallici che la compongono.

A queste si aggiunge la serie di *Concetti Spaziali* sottotitolati *Fine di Dio* in cui le perforazioni raggiungono l'estremizzazione: la tela

sembra inserirsi negli interstizi tra un buco e l'altro e l'arte sembra voler coprire il ruolo filosofico del "pungolo", del *dàimon* socratico che parla attraverso la tela.

Tavole ovali di 178 cm, monocromi dipinti ad olio con colori vivi, feriti da squarci violenti evocando, nella forma della tela, l'uovo, simbolo cristiano della nascita qui contemplato in quanto riferimento all'eterno ritorno.

La *Fine di Dio* fa riferimento all'infinito, alla fine della figurazione, al principio del nulla; come fa notare Roberto Terrosi, La fine di Dio è anche

la fine dell'universo conosciuto, quello delle forme, del mondo della vita ed è un'apertura verso l'infinito che rappresenta anche l'impensabile, il nulla.<sup>40</sup>

Torniamo così al ruolo chiave che la tela svolge nell'opera di Fontana, che si evolve verso risultati pittorici nella forma ma multimediali nel concetto, alimentati sin dall'inizio, come abbiamo visto, dalla volontà di emanciparsi dalla catalogazione legata al supporto per ampliare le possibilità espressive in accordo con la tecnologia e l'interazione di colori, luci e immagini.

E' per questo che dalla metà degli anni Sessanta l'artista esaspera il taglio e l'interazione con la tela, fino ad arrivare alla serie di *Concetti Spaziali dei Teatrini*, vere e proprie sovrapposizioni in cui il gioco luci-ombre-colori si fa ancora più accentuato dando vita a scenari immaginifici che evocano il teatro giapponese delle ombre.

Nella tela, i classici fori incorniciati in una struttura che li circonda creano una ambientazione raccolta e costruita. Un paesaggio interiore che riconduce ad una dimensione intimistica degli *Ambienti Spaziali*

di molti anni prima. Se un tempo erano le luci di Wood e il luogo fisico a creare l'opera, ora è la luce naturale che attraversa la tela.

Esposti nel 1965 alla Galleria Apollinaire di Milano, i *Teatrini* rappresentano un'ulteriore evoluzione prospettica, definita anche attraverso una sorta di "ritorno alla natura" e alla dimensione onirica della composizione.

A conferma di questo, l'*Ambiente Spaziale* portato alla XXXIII biennale di Venezia nel 1966 in cui in uno spazio ovale totalmente bianco, troneggiavano tele monocrome con un unico taglio, anche esse candide in un clima di solennità ieratica apparentemente eterna. Realizzata insieme all'architetto Carlo Scarpa e fotografato da Ugo Mulas, questo intervento scultoreo-architettonico-pittorico ha conferito all'artista il Gran Premio Internazionale per la Pittura, confermandone il valore nell'idea polimaterica dell'opera.

Contemporaneamente, dal 1959 al 1968 Fontana dà vita al ciclo dei *Quanta*, piccole tele modulari, poligoni tagliati che si ripetono e che ribadiscono l'idea di sistematicità dello studio intrapreso dall'autore. Nel 1968, il *climax* di questo percorso è raggiunto a Kassel, alla IV edizione di Documenta<sup>41</sup> dove in uno spazio pressoché labirintico l'artista presenta una parete/pannello di gesso con al centro un unico taglio, massima summa del suo operato.

Nello stesso anno, l'artista sarebbe morto per un attacco cardiaco: ma avrebbe lasciato all'arte contemporanea una grande eredità. La conquista dell' "oltre" percorrendo strade non ancora battute, facendosi pioniere di una filosofia rappresentativa che sarebbe divenuta un pilastro per i movimenti artistici successivi. Forma artistica legata ad un intervento dirompente sulla tela e alla volontà

di farne la protagonista dell'opera, oltre che il soggetto attivo di un dialogo tra arte e contemporaneità

A conclusione di questo *excursus* nella complessità del lavoro di uno dei maestri più discussi dell'arte contemporanea, è importante sottolineare la valenza della ricerca di Fontana come punto di partenza per un dibattito più ampio circa il valore del supporto artistico e della sua mutevole identità, determinata dal passaggio da oggetto a soggetto del lavoro.

Per quanto l'artista si ponesse come primo scopo quello di uscire dalla staticità della tela, questa emancipazione non sarebbe stata possibile senza la presenza costante di tale supporto bidimensionale.

E' qui che emerge, ancora una volta la "bipolarità" dell'autore attraverso la manifestazione consequenziale di *pars destruens* e *pars construens*: la tela viene lesa, bucata e tagliata, manomessa diventando protagonista principale della costruzione di una via di fuga necessaria per uscire e liberarsi degli stilemi artistici. Fontana apre una porta per consentire il passaggio dalla seconda alla terza e quarta dimensione, che hanno per coordinate lo spazio e il tempo.

Come sostiene l'artista stesso, l'arte è eterna ma non immortale; è proprio per questo motivo che necessita di un gesto che possa essere perpetuato nel tempo così che essa "Rimarrà eterna come gesto, ma morrà come materia"<sup>42</sup>.

E' in tale prospettiva che l'artista conferisce nuova vita a questo elemento ponendolo su un differente livello del discorso, rendendolo una vera e propria porta spaziale verso l'infinito, l'*àpeiron* attualizzato attraverso i linguaggi e le tecnologie della contemporaneità.

L'opera di Fontana si articola così in una creazione continua; come

un lavoro inesauribile sul linguaggio, anche correndo il rischio di non essere immediatamente capito dai suoi contemporanei.

Nel 1962 la critica nazionale riconosce in lui l'artista più influente e importante del paese,<sup>43</sup> personaggio che seppe, negli anni, lasciare solchi non solo nelle tele ma anche nella percezione dell'opera d'arte come "discorso" più ampio sullo spazio e sul tempo intesi come istanze filosofiche ed esistenziali.

## NOTE

---

1. Fontana L., *Manifesto Blanco*, Buenos Aires, 1946 [[↑](#)]
2. Fontana L., *Primo manifesto Spaziale. L'opera d'Arte è distrutta dal Tempo*, Milano, 1947 [[↑](#)]
3. Concezione dell'opera d'arte come compendio di tutte le arti [[↑](#)]
4. Barilli R., 2005, p.272 [[↑](#)]
5. Fossati P., 1970, p.5 [[↑](#)]
6. Idem, p.7 [[↑](#)]
7. Lettera a Tullio d'Albisola, Milano, 12 maggio 1953, in De Sanna J. [[↑](#)]
8. In questo contesto è da notare l'interesse particolare nei confronti dell'opera dello scultore ucraino Alexander Archipenko (Kiev 1887- New York 1964) di cui la scultura *La Mujer y el Balde* (1926-1927), confrontata con l'opera dell'ucraino *Woman Combing Her Hair* (1915) ne è un esempio. [[↑](#)]
9. Rossi B., *Dialogo con Lucio Fontana*, in "Settimo Giorno", 22 Gennaio 1963 [[↑](#)]
10. Direttore della galleria d'arte Il Milione di Milano [[↑](#)]
11. Risposte all'inchiesta di Sauvage T. in Sauvage T., 1957. [[↑](#)]
12. Buenos Aires, 1946 [[↑](#)]
13. Barilli R., *considerazioni sull'informale*, in Barilli, 1964. [[↑](#)]
14. Spirito del tempo [[↑](#)]
15. Fossati P., 1977. [[↑](#)]
16. Concetto di opera d'arte totale [[↑](#)]
17. Il primo dei quali, *Ambiente Spaziale a luce nera*, fu realizzato come installazione *in situ* presso la galleria d'arte di Milano, il Naviglio, il 5 febbraio 1949. Grazie alle luci di Wood il colore e l'opera d'arte interagiva con lo spazio. [[↑](#)]
18. De Sanna J., 1993. [[↑](#)]
19. Gualdoni F. (a cura di), *Fontana a Palazzo dei Diamanti*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti), Ferrara 1994. [[↑](#)]
20. Riout D., *L'arte del XX secolo. Protagonisti, temi, correnti*, tra. italiana di Arecco S, Torino 2002. [[↑](#)]
21. Fontana L., *Proposta di un regolamento. Manifesto Spazial.*, Milano 1950. [[↑](#)]
22. Goodman N., *Vedere e costruire il mondo* (1978, *Ways of worldmaking*), trad. italiana Marletti C., Bari 1988. [[↑](#)]
23. Fontana L., *Perchè sono Spaziale*, Milano 1952. [[↑](#)]
24. Tapié M., *Devenir de Fontana*, Torino 1961. [[↑](#)]

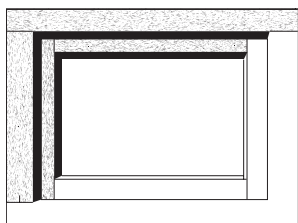
25. Gachnang J., in Fuchs R., J. Gachnang, 1986 p.19. [[↑](#)]
26. Il “fattore in variante è molto più forte delle variabili”. Cirlot J. E, *Lucio Fontana*, Barcellona 1966. [[↑](#)]
27. Intervista con L. Fontana di D. Palazzoli, Bit. N.5, Milano ott-nov 1967. [[↑](#)]
28. Crispolti E., in Crispolti E., R.Siligato, 1998, p.146. [[↑](#)]
29. Milani M., in Barbero L.M., 1996, pp.130- 131. [[↑](#)]
30. Siligato R., in Crispolti E., R.Siligato, 1998, p.17. [[↑](#)]
31. Argan G.C., in Apollonio U., Argan G.C., Masciotta M., *Cinque scultori d'oggi*, Torino 1960. [[↑](#)]
32. In linea con il valore dato all'artista dalla tecnologia e dai nuovi mezzi di trasmissione via etere nel *Manifesto del Movimento Spaziale per la Televisione*, Milano, 1952; in questa ottica si veda anche: Fontana L., *Manifesto Tecnico. Noi continuiamo l'evoluzione del mezzo dell'arte*, Milano 1951. Nel 1952, a Milano, proietta immagini luminose in movimento su un *Concetto Spaziale* forato in occasione di una trasmissione sulla Rai. [[↑](#)]
33. Hirst D., in Casoli S., Guena E., *Lucio Fontana. Luce e Colore*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 22 ottobre 2008-15 febbraio 2009), Milano 2008. [[↑](#)]
34. Ibidem, si veda in particolare il contributo di G. Dorflès presente nel volume. [[↑](#)]
35. Fontana L., *Manifesto del Movimento Spaziale per la Televisione*, Milano 1952. [[↑](#)]
36. Oliva A.B., in Casoli S., Guena E., *Lucio Fontana. Luce e Colore*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 22 ottobre 2008-15 febbraio 2009), Milano 2008. [[↑](#)]
37. Campiglio P., 2008, pp. 36- 37. [[↑](#)]
38. Argan G.C. in Casoli S., Guena E., *Lucio Fontana. Luce e Colore*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 22 ottobre 2008-15 febbraio 2009), Milano 2008. [[↑](#)]
39. Barilli R., *L'arte Contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Milano 2005. [[↑](#)]
40. Terrosi R., Nardone D. (a cura di), *Lucio Fontana. Opere Grafiche*, catalogo della mostra (Cesena 2001), Cesena 2001. [[↑](#)]
41. Importante mostra di arte contemporanea che si tiene ogni cinque anni a Kassel, in Germania a partire dal 1955. [[↑](#)]
42. Fontana L., *Secondo Manifesto Spaziale. L'arte è eterna ma non può essere immortale*, Milano 1948. [[↑](#)]
43. Nel giugno del 1962 la *Domenica del Corriere* propone un'inchiesta dal titolo *Chi sono i nostri pittori più importanti?* La critica si orienta su Lucio Fontana. [[↑](#)]

## BIBLIOGRAFIA

---

- Apollonio U., Argan G.C., Masciotta M. (a cura di), *Cinque scultori d'oggi: Moore, Fontana, Mastroianni, Mirko, Viani*, Torino 1960.
- *Arte del XX secolo. 1946- 1968: La nascita dell'arte contemporanea*, Milano 2007.
- Barbero L.M. (a cura di) *Spazialismo: Arte astratta a Venezia 1950-1960*, catalogo della mostra (Vicenza 1996-1997), Venezia 1996.
- Barilli R., *L'informale e altri studi di arte contemporanea*, Milano 1964.
- Barilli R., *L'arte Contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Milano 2005.
- Campiglio P., *Fontana*, Firenze 2008; Suppl. a "Art e dossier", 249 (novembre 2008).
- Casoli S., Guena E., *Lucio Fontana. Luce e Colore*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 22 ottobre 2008-15 febbraio 2009), Milano 2008.
- Cirlot J. E., *Lucio Fontana*, Barcellona 1966.
- Crispolti E., Siligato R. ( a cura di), *Fontana*, catalogo mostra (Roma 1998), Milano 1998.
- De Sanna J., *Lucio Fontana. Materia, spazio, concetto*, Milano 1993.
- Dorfles G., *Catalogo XXXIII Biennale di Venezia*, 1966.
- Fontana L., *Manifesto Blanco*, Buenos Aires 1946.
- Fontana L., *Primo manifesto Spaziale. L'opera d'Arte è distrutta dal Tempo*, Milano 1947.
- Fontana L., *Secondo Manifesto Spaziale. L'arte è eterna ma non può essere immortale*, Milano 1948.
- Fontana L., *Proposta di un regolamento. Manifesto Spaziale*. Milano, 1950.

- Fontana L., *Manifesto Dell'Arte Spaziale. Quarto Manifesto Spaziale*, Milano 1951.
- Fontana L., *Manifesto Tecnico. Noi continuiamo l'evoluzione del mezzo dell'arte*, Milano 1951.
- Fontana L., *Perché sono Spaziale*, Milano 1952.
- Fontana L., *Manifesto del Movimento Spaziale per la Televisione*, Milano 1952.
- Fossati P. ( a cura di), *Fontana. Concetti Spaziali*, Torino 1970
- Fossati P. ( a cura di), *Fontana. Disegni*, Catalogo mostra, Electa, Milano 1977.
- Fuchs R., Gachnang J. (a cura di), *Lucio Fontana. La cultura dell'occhio*, catalogo della mostra (Castello di Rivoli 20 giugno-28 settembre 1986), Torino 1986.
- Goodman N., *Vedere e costruire il mondo (1978, Ways of worldmaking)*, trad. italiana a cura di Carlo Marletti, Bari 1988.
- Gualdoni F. (a cura di), *Fontana a Palazzo dei Diamanti*, Catalogo mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti), Ferrara 1994.
- Hess B., *Fontana*, Colonia 2006
- Nardone D. (a cura di), *Lucio Fontana. Opere Grafiche*, catalogo della mostra (Cesena 2001), Cesena 2001.
- Riout D., *L'arte del ventesimo secolo: protagonisti, temi, correnti*, Torino 2002.
- Rossi B., *Dialogo con Lucio Fontana*, in "Settimo Giorno", 22 Gennaio 1963.
- Sauvage T., *Pittura italiana del dopoguerra (1945- 1947)*, Milano 1957.
- Tapié M., *Devenir de Fontana*, Torino 1961.



La tela come  
soggetto del quadro.  
Da Gijsbrechts a  
Lichtenstein

di CLAUDIA TOMBINI

---

“Le creature del pennello sono, in realtà,  
quel che dicono di essere”

William Shakespeare, *Timone d'Atene*, atto I

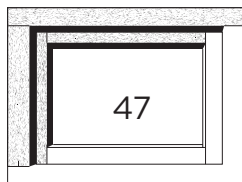
Se in un angolo dello studio di un pittore si trovasse, posato a terra e appoggiato alla parete, un dipinto senza cornice, di cui si vedesse solo il rovescio, un telaio saldamente fissato con dei chiodi e la tela grezza, chi non avrebbe la tentazione di prenderlo e capovolgerlo per ammirarne l'immagine sulla parte frontale? Se poi il telaio recasse un cartellino o fosse numerato, la curiosità crescerebbe per via dell'ipotesi che il pezzo appartenga ad una serie.

Quale sarebbe la nostra meraviglia se sul retro della tela non trovassimo che il retro della tela, cioè il telaio vero e proprio?

Siamo di fronte ad un'immagine in *trompe-l'oeil* che, in quanto tale, appare come il frutto di un gioco messo in atto dall'artista per disorientare il pubblico, ma che offre invece molteplici risvolti interpretativi.

La riproduzione del rovescio di un dipinto si classifica come un fenomeno limite della pittura illusionistica e, seppure conservi il carattere di *still-life*, rinuncia ai contenuti tradizionali della figurazione artistica e ai consueti oggetti della vita quotidiana che affollavano le pitture di nature morte, conferendo assoluta centralità all'oggetto-quadro.

Il dipinto viene rappresentato e ripresentato, viene ad esistere come un nuovo oggetto, un doppio reale che, allo stesso tempo, non è altro che l'illusione di un oggetto<sup>1</sup>. Nella scelta di proporre l'oggetto dipinto quasi fosse il vero telaio di un quadro il cui valore d'uso è comunemente noto, deprivato della originaria funzionalità e presentato come una realizzazione artistica, si riconoscono i principi che sono alla base del



*ready-made* teorizzato da Duchamp<sup>2</sup>.

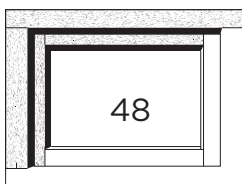
Si considera il quadro come qualcosa che è già fatto. L'artista nega o finge di negare una qualsiasi partecipazione nella produzione artistica e cela la sua identità dietro l'opera che, apparentemente, esiste a prescindere dal suo intervento<sup>3</sup>.

Lo spettatore, al cospetto di un oggetto comune esibito come opera d'arte, sarà chiamato a valutarlo sul piano estetico senza badare agli aspetti pratici che esso evoca. E' la teoria dell'arte a conferire lo *status* di opera d'arte a un manufatto che rinuncia a due componenti essenziali quali l'apporto personale dell'artista e la rappresentazione iconografica<sup>4</sup>. La comprensione di quest'arte è indissolubilmente legata al suo concetto e il giudizio estetico si fonda un'astrazione mentale.

La comparsa in tempi relativamente recenti del concetto di *ready-made* nell'orizzonte artistico, ci induce a pensare che il fenomeno sia una provocazione dell'arte contemporanea nei confronti dell'odierna società industriale, o il risultato dell'affermazione dell'individualità dello spettatore che, nel processo di ricezione, è assunto a un ruolo importante quanto quello dell'artista<sup>5</sup>.

In realtà il genere di rappresentazione che prende a soggetto la tela capovolta, ha origine a partire dal XVII secolo e fiorisce, nell'ambito della pittura *trompe-l'oeil*, in quei paesi che meglio recepirono il genere della natura morta e la lezione dell'arte come *mimesis*. Le prime riflessioni sul tema compaiono nel Nord Europa e in particolare nei Paesi Bassi dove, come è noto, l'affermarsi dei ceti borghesi e la dedizione ai commerci avevano posto l'attenzione sugli aspetti materiali della vita quotidiana.

D'altra parte, in ambito latino, un dipinto che non avesse rappresentato



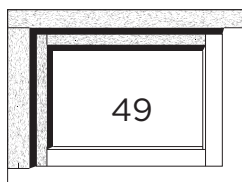
altro che sé stesso e che fosse, dunque, un dipinto muto, non avrebbe soddisfatto i precetti dettati dalla Controriforma che imponevano all'arte una finalità propagandistica a favore dei dogmi religiosi.

La scelta di raffigurare una tela o, più precisamente, il suo retro, rivela che il pittore non pone più lo sguardo oltre la finestra aperta sulla natura dalla tradizione umanistica, ma colloquia intimamente con gli oggetti presenti nella sua stanza, ne riproduce l'aspetto esaltandone la corporeità e ne colloca i doppi in uno spazio che è loro congeniale<sup>6</sup>. Il pittore Cornelius Norbertus Gijsbrechts (ca. 1610-1675), originario di Anversa e attivo dal 1668 al 1772 al servizio dei re di Danimarca, è l'autore del *Retro di una tela*, opera datata 1670 e conservata presso lo Statens Museum for Kunst di Copenhagen<sup>7</sup>.

Iscritto per gli anni 1659 e 1660 alla Gilda di San Luca ad Anversa, il pittore si trasferisce dapprima in Germania e poi in Danimarca.

Avvezzo a compiacere con dipinti di nature morte un pubblico borghese più curioso che erudito, Gijsbrechts fu apprezzato anche dal sovrano danese, Federico III, appassionato di alchimia, che divenne il più grande collezionista delle sue opere. Il re utilizzava i *trompe-l'oeil* per stupire i suoi ospiti e, nel momento stesso in cui i visitatori si rendevano conto di esser stati tratti in inganno e prendevano coscienza della fugacità dei loro sensi, avevano preso parte, senza volerlo, al grande gioco delle apparenze sapientemente allestito da Gijsbrechts.

Le sue nature morte raffiguranti candele spente, clessidre, teschi, strumenti musicali e fogli di pergamena, si inseriscono nella tradizionale categoria artistica della *Vanitas*, ma nel *Retro di una Tela* c'è un elemento nuovo, una riflessione sulle fasi produttive dell'immagine, è l'arte che interroga sé stessa. L'opera rappresenta

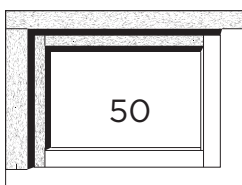


il telaio ligneo di un quadro girato, di cui sono state perfettamente riprodotte le venature e le scheggiature e la parte tergale della tela, con apposto un cartellino sul quale è scritto il numero 36.

Il dipinto segna per Gijsbrechts il punto di arrivo di un percorso artistico che, prima di rovesciare completamente l'immagine, l'ha fatta "a brandelli". La tela sulla quale vengono rappresentati gli oggetti-simbolo della caducità della vita, è dipinta essa stessa e non si presenta mai integra, ma staccata dal finto telaio e lacerata in alcuni punti, così da scoprirne il retro. Gijsbrechts affianca alla tela sfilacciata gli strumenti del pittore, pennelli, tavolozza e poggiamano, ad indicare che l'azione creatrice dell'artista e quella distruttrice del tempo sono facce di una stessa medaglia<sup>8</sup>.

La critica d'arte ha interpretato le opere di Gijsbrechts valutandone le corrispondenze con la *Rettorica* aristotelica. Più in generale, tutta la produzione secentesca fondata sul binomio imitazione-idea, è intesa come una trasposizione figurativa dei principi formulati dalla retorica poiché, al suo pari, sembra procedere secondo le categorie dell'*inventio*, della *dispositio* e dell'*elocutio*<sup>9</sup>. L'arte grafica, come un discorso, deve dapprima aver chiaro ciò che intende rappresentare, poi decidere il modo di disporre i contenuti e, infine, servirsi dell'ornamento per dare definitivamente forma all'idea che presiede a tutto il processo creativo.

Nell'ottica del parallelismo tra arte figurativa e arte oratoria, Stoichiță ha considerato il *Retro di una Tela* del pittore fiammingo come un "paradosso", cioè come un discorso che va contro l'opinione corrente e che sollecita maggiormente lo spettatore, istigandolo a verificare la veridicità dei suoi contenuti<sup>10</sup>. Il critico ritiene che il dipinto di Gijsbrechts si caratterizzi per essere l'apoteosi della



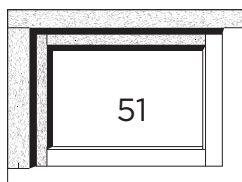
vanità e sia partecipe delle coeve meditazioni “sul nulla”, di cui è massima espressione il *Tractatus philosophicus de nihilo*, di Martinus Schoockius, pubblicato a Groninga nel 1661<sup>11</sup>.

Letta in quest’ottica l’opera si configurerebbe come la rappresentazione di un nulla artistico. L’immagine viene infatti negata e, come il paradosso, “non ha ragion d’essere all’infuori dell’antitesi che suscita nel ricevente”<sup>12</sup>. Tuttavia, per Stoichiță l’opera di Gijsbrechts non è “puro nulla”, perché non è una tela bianca e, per il fatto di essere dipinta, seppure rappresenti il nulla, è il “nulla di qualcosa”, è l’immagine dell’assenza di immagine, la sua negazione, è ciò che nel discorso corrisponde al silenzio, qualcosa che per il fatto di non essere espresso, non significa in assoluto che non sia.

Nel pensiero di Stoichiță l’opera di Gijsbrechts è pura tecnica, una tecnica volta unicamente a persuadere l’osservatore e, del resto, non si può negare che nel *Retro di una Tela* si realizzi a pieno il compiacimento per la composizione, elemento distintivo dell’estetica barocca. Gijsbrechts infatti utilizza la pittura come fine, senza alcun intento comunicativo, privilegiando l’artificio come mezzo per stupire lo spettatore.

Il risultato da lui ottenuto nell’arte figurativa è paragonabile ai virtuosi componimenti poetici costruiti attraverso paradossi e accostamenti inusuali e spesso inconciliabili di parole dal significato opposto, come sono quelli appartenenti al genere letterario fiorito nel Seicento e noto come Concettismo.

Lo studioso argentino José Emilio Burucúa, in un saggio che ha come oggetto l’indagine interpretativa della pittura di Gijsbrechts<sup>13</sup>, ha avanzato l’ipotesi che negli atelier artistici dei Paesi Bassi, nel corso del XVII secolo, fosse circolato il principale trattato sulla metafora,



*Il cannocchiale aristotelico*, scritto dal gesuita piemontese Emanuele Tesauro. Dopo la pubblicazione della sua prima versione avvenuta a Venezia nel 1654 il testo aveva visto infatti una larga diffusione in tutta Europa<sup>14</sup>.

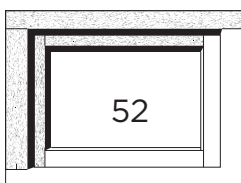
Il trattato è un elogio all'ingegno e all'arguzia che giocano un ruolo fondamentale nella creazione della metafora, utile ad "esprime un concetto per mezzo di un altro molto diverso, trovando in cose dissomiglianti la somiglianza".

Le teorizzazioni seicentesche sulla *mimesis* non trascurano l'aspetto ludico delle rappresentazioni illusorie già postulato da Aristotele.

La posizione del filosofo nei riguardi dell'arte si oppone al severo giudizio datone da Platone, convinto che il visibile sia un'ombra del reale e che imitarlo, dunque, significhi copiare una copia, allontanarsi ulteriormente dal vero e dal bene<sup>15</sup>. Aristotele giustifica il piacere suscitato dall'imitazione e non esclude che la pittura possa essere una fonte di conoscenza della natura. Se dunque, per Platone, i manufatti artistici non sono che un pallido indizio dell'*idea* nel mondo reale, Aristotele li investe di grande dignità considerandoli autonomi e, per alcuni versi, reali essi stessi.

A questo punto, per comprendere l'effettiva portata del fenomeno "meta-artistico", occorre valutare meglio un aspetto caratterizzante del *trompe-l'oeil*, la spinta verso l'esterno e la propensione a coinvolgere fisicamente e mentalmente sia lo spettatore sia lo spazio circostante, che è quanto distingue la pittura illusionistica dalla semplice natura morta orientata, al contrario, ad isolare gli oggetti raffigurati.

Di fronte a un *trompe-l'oeil* da cavalletto si ha l'illusione dell'oggetto, e i sensi sono stimolati a reagire, proprio come se si fosse davanti all'oggetto vero e proprio.

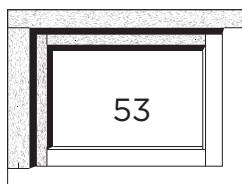


Nel giugno 1739 Charles de Brosses presidente del parlamento di Digione, durante il suo viaggio verso l'Italia dopo aver visitato Avignone confessò, in una lettera all'amico Bernard de Blancey, di essersi ingannato di fronte ad un cavalletto su cui aveva visto poggiata una tela con dipinto *l'Impero di flora*, dall'originale di Poussin, sormontata da un disegno che serviva come modello e da una incisione di Le Clerc ai piedi del quale c'era una tela capovolta con infilata, nell'asse verticale del telaio, un'altra piccola incisione di paesaggio<sup>16</sup>. De Brosse si trovò di fronte ad un *trompe-l'oeil* datato 1686, che dava l'illusione di un cavalletto di un pittore in piena attività e che l'artista veneziano Antonio Forbera (attivo XVII secolo) aveva realizzato a grandezza naturale e con la tecnica dello *chantourné*, sul modello dell'opera dello stesso tema realizzata quindici anni prima da Gijbrecchts<sup>17</sup>. Al pittore fiammingo, infatti, era venuta l'originale idea di dipingere la sua solita tela girata sotto un finto cavalletto che ne reggeva un'altra dipinta, ed è presumibile che sia stato anche il primo a scontornare il profilo del dipinto, ideando quello che sarebbe poi diventato noto come *chantourné*.

Il motivo del frequente impiego di questo espediente tecnico da parte degli autori di *trompe-l'oeil*, risiede nel fatto che il quadro, così rifinito, oltre ad assumere la medesima forma dell'oggetto copiato, getta ombre reali sulla parete alle sue spalle e maschera ancora di più l'artificio pittorico. Gli spazi reali si mescolano con quelli virtuali.

Il tema della tela sul cavalletto non ha smesso del resto di affascinare nemmeno gli artisti contemporanei e ha raggiunto i massimi risultati, in termini di artificio e inganno visivo, soprattutto con Michelangelo Pistoletto (Biella 1933).

La sua opera *Tela con cavalletto* è una serigrafia su acciaio inox,



lucidata a specchio, sulla quale appaiono in *trompe-l'oeil* i tradizionali strumenti del pittore. Il disorientamento è totale e l'utilizzo dello specchio amplifica in maniera esponenziale l'alterazione della realtà. Tuttavia, le persone che di volta in volta vi si riflettono, producono continui cambiamenti all'aspetto del dipinto e, se viene soddisfatta l'intenzione dell'artista di restituire la fugacità del tempo e del divenire attraverso un'opera dinamica, nello stesso tempo è compromessa la centralità della tela che vi è raffigurata<sup>18</sup>.

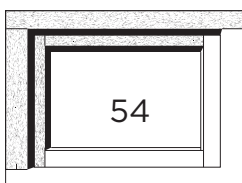
Nella pittura *trompe-l'oeil* non è sufficiente che l'artista sia perfettamente padrone della tecnica, essa è concepita per suscitare in qualcuno l'illusione di qualcosa e non può prescindere dalla presenza dello spettatore<sup>19</sup>.

E' senz'altro vero che il passaggio dall'inganno al disinganno destabilizza le facoltà percettive ma, perché si inneschi una relazione sensoriale tra il dipinto-oggetto e l'osservatore, è necessario che quest'ultimo si lasci persuadere.

Come è ovvio, quanto più la scelta del soggetto da rappresentare si uniforma alla sensibilità e alla cultura del tempo, tanto più aumenta il coinvolgimento emotivo del pubblico e, dovendo l'artista affidare la funzione comunicativa unicamente al mezzo tecnico senza poter esprimere la propria individualità, spesso si serve di figure simboliche o mitiche appartenenti all'immaginario collettivo.

Questa tendenza si ritrova, nel panorama contemporaneo, nella produzione di *trompe-l'oeil* della pittura americana del XIX secolo dove si assiste anche alla ricomparsa del tema del quadro girato, con accenti sulle tinte ironiche e allo stesso tempo malinconiche che lo caratterizzavano.

A distanza di due secoli dalle riflessioni meta-artistiche del barocco



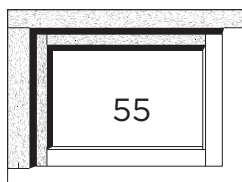
nordeuropeo, nei territori d'oltre oceano la pittura continua a rappresentare sé stessa, rimanendo ancorata all'ambito della natura morta ma con esiti differenti da quelli ottenuti da Gijsbrechts.

William Moore Davis (1829-1920), pittore vissuto a Port Jefferson, Long Island, nei pressi di New York, è il primo a ripresentare il tema della tela girata nell'opera intitolata *A canvas back* dipinta nel 1870<sup>20</sup>. Il quadro è capovolto, come nell'opera di Gijsbrechts, il cartellino attaccato alla parte alta del telaio reca la scritta "A Canvas Back By Kro Matic" e, infilate tra il telaio e la tela, sono poste due buste. Una di esse sembra contenere delle banconote e porta scritti sul dorso il nome e l'indirizzo del destinatario, "Wm. M. Davis, Port Jefferson" e la data di spedizione, evidente nel timbro apposto accanto al francobollo di Westport, New York.

Delle opere in *trompe-l'oeil* di Davis, *A canvas back* è l'unica pervenutaci ma conosciamo, attraverso le recensioni dell'epoca, il titolo e il contenuto di due opere perdute che chiariscono la posizione del pittore nei confronti dei temi politici, sociali e di attualità<sup>21</sup>.

Scoppiata la guerra civile (1861-1865) in seguito ai contrasti economici tra i paesi industriali del nord, favorevoli al protezionismo, e i paesi latifondisti e liberisti del sud, William Moore Davis sostenitore dell'Unione e di Lincoln, il presidente eletto dagli stati del nord, aveva preannunciato la sconfitta dei paesi secessionisti in due pitture oggi perdute<sup>22</sup>.

*Hic Jacet Secesh* è il titolo della prima ma anche l'epitaffio funebre posto sul mausoleo dei militari ribelli e, in *The Neglected Picture* sempre datata 1862, una vecchia e macchiata litografia di Jefferson Davis, il primo presidente degli stati confederati, è imprigionata tra le ragnatele e i vetri rotti di una cadente cornice di mogano<sup>23</sup>.



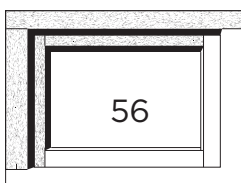
Nel 1870 con *A canvas back* la polemica, espressa sempre con sottile ironia, colpì questa volta la moda dei trofei di caccia. Con un gioco di parole, il quadro girato “canvasback”, portava il nome di un’anatra, originaria del Nordamerica, così chiamata per il colore delle sue penne<sup>24</sup>.

L’oggetto del dipinto è ancora, dunque, la tela rovesciata, che rinnova gli stilemi della Vanitas e continua a servirsi dell’artificio del *trompe-l’oeil* fino a creare un suo doppio, ma l’attenzione posta sull’oggettualità del quadro, per William Moore Davis è funzionale alla trasmissione di un messaggio, sia esso denigratorio o celebrativo di qualcosa.

La meditazione sull’arte attraverso l’arte non ha più come unico fine quello di rappresentare sé stessa, ma è viziata dalla volontà di veicolare una denuncia sociale o un’ideologia politica.

Comunicare con il pubblico che osserva il proprio dipinto significa, per l’artista di *trompe-l’oeil*, rendere immediatamente riconoscibili gli oggetti raffigurati per suscitare una facile identificazione con essi. Così, la scelta del pittore di genere De Scott Evans (1847-1898) di collocare tra i vetri rotti del retro di una tela arachidi o mandorle, sarebbe giudicata inconsueta da un osservatore del nostro tempo, mentre apparve meno bizzarra ai contemporanei, trattandosi di prodotti allora molto popolari. Infatti, dopo il 1865, finita la Guerra Civile, la coltivazione domestica di noccioline era cresciuta fino ad acquisire un posto considerevole nei mercati americani e rappresentava uno dei principali fattori di crescita economica del Paese<sup>25</sup>.

Le tele girate dell’artista risalgono circa al 1891 e sono state battute in varie case d’asta americane, impressionando un pubblico sensibile



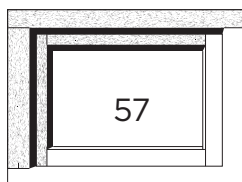
all'umorismo dei cartellini che corredevano le raffigurazioni. Con le frasi "Free Sample. Take one" oppure "A New Variety. Try one", lo spettatore era invitato a servirsi, a prendere e provare una delle noccioline incastrate nel finto telaio di legno, i sensi e la mente erano entrambi chiamati a dialogare con l'oggetto.

Dopo William Moore Davis e De Scott Evans, anche Jhon Frederick Peto (1854-1907) nel 1898 offre una versione di tela capovolta, conferendogli un tono elogiativo con l'aggiunta dell'immagine di Abraham Lincoln, compresa in un ovale ad essa appeso, intitolata *Lincoln and the Phleger Stretcher*<sup>26</sup>. Peto ritorna sullo stesso tema nel 1904 con l'opera *The Great orator*, oggi in collezione privata.

L'artista lavora poi a stretto contatto con il pittore Harnett, compagno di studi all'Accademy of fine Arts in Pennsylvania, ma non raggiunge la notorietà dell'amico e la critica, fino a tempi molto recenti, non gli ha nemmeno riconosciuto la paternità di alcune opere<sup>27</sup>.

In molti dei dipinti indipendenti dagli incarichi della committenza privata, realizzati tra il 1894 e il 1904 e, dunque, successivi al trasferimento nella piccola località di villeggiatura di Island Heights nel New Jersey, si riflettono gli aspetti più intimi della personalità di Jhon Peto. Di famiglia medio borghese, metodista e massone, figlio di un mercante di successo che aveva combattuto nella Guerra Civile, l'artista valorizzò la sfera emozionale con frequenti tributi ai ricordi familiari e alle figure politiche per cui nutriva grande ammirazione<sup>28</sup>.

Le tele capovolte dei pittori americani del XIX secolo pongono gli oggetti raffigurati a corredo del dipinto in una posizione di primo piano, facendone i veri soggetti del quadro e non suscitano nel riguardante la curiosità di capovolgere la tela per conoscervi il contenuto posto sull'altro lato. L'intento di comunicare attraverso immagini familiari al

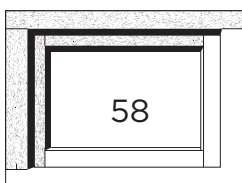


pubblico o scritte allusive, fa delle loro opere ottimi esempi di pitture *trompe-l'oeil*, ma non c'è traccia della concezione di Gijsbrechts, antesignana del ready-made duchampiano che non rappresentare l'oggetto ma ne presenta un doppio.

Peraltro, è praticamente impossibile che i pittori americani di *still-life* abbiano potuto conoscere la pittura di Gijsbrechts e ispirarsi ad essa<sup>29</sup> innanzi tutto perché, ad eccezione di De Scott Evans che per un periodo aveva lavorato a Parigi presso Adolphe William Bougueraeu, nessuno degli altri ebbe modo di visitare l'Europa e, in secondo luogo, era molto improbabile che circolassero stampe o incisioni delle opere del pittore secentesco, riscoperto dalla critica solo molti anni più tardi. Gijsbrechts, infatti, dopo la sua morte era caduto in un penoso oblio e i suoi dipinti erano stati relegati ai depositi dei musei europei e tenuti nascosti al pubblico<sup>30</sup>.

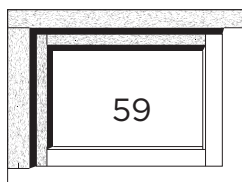
Se quindi, nel caso dei pittori americani di fine Ottocento, la somiglianza con il Retro di una tela di Gijsbrechts è pura coincidenza, al contrario sul finire degli anni sessanta del XX secolo, l'artista newyorkese Roy Lichtenstein (1923-1997) ha recuperato il tema del quadro girato con criteri concettualmente affini a quelli del pittore fiammingo. La tecnica è nuova ed è quella del *puntinato Bunday*, tipico del genere fumettistico.

Ricalcando lo stile grafico della stampa industriale, l'artista si conforma ai moderni sistemi di comunicazione di massa e, con la volontà di riscattare la dignità dell'immagine artistica, banalizzata dalla civiltà contemporanea che l'ha sfruttata a scopi commerciali e divulgativi, accetta la sfida di Duchamp e attinge al vastissimo panorama degli oggetti quotidiani di largo consumo, come a un'infinita serie di ready-made da proporre al pubblico come opere d'arte<sup>31</sup>.



Lichtenstein è artefice di un continuo gioco di rimandi tra vecchio e nuovo, riproduce i capolavori delle avanguardie storiche ma rifiuta l'imposta artisticità delle opere del passato, e pone all'attenzione di spettatori ormai assuefatti una riflessione nuova sul significato dell'arte, partendo innanzitutto dalla sdrammatizzazione dei soggetti<sup>32</sup>.

Inoltre, preso atto del progressivo svuotamento di contenuto delle opere prodotto dalla volgarizzazione culturale avvenuta in seno alla società post-bellica, Lichtenstein si mostra piuttosto interessato ai processi formativi dell'immagine, ai sistemi percettivi, tanto che nel 1968, nell'ambito della sperimentazione della tecnica del *trompe-l'oeil*, approda alla serie dei quadri girati e ne fornisce due versioni particolarmente significative per l'attinenza che hanno con le opere fin'ora citate. Stiamo parlando di *Stretcher frame with cross bars III* e *Stretcher Frame Revealed Beneath Painting of a Stretcher Frame*. L'analogia con il *Retro di una tela* di Gijsbrechts si rende evidente innanzitutto valutandone l'aspetto di "oggetto" ottenuto attraverso la scontornatura del profilo. Ciò che si mostra allo spettatore in entrambi i casi è ancora il retro della tela. Il primo dei due dipinti mostra un semplice telaio incrociato, sui lati del quale è attaccata la parte marginale della tela bianca che immaginiamo copra tutta la faccia nascosta, mentre in *Stretcher Frame Revealed Beneath Painting of a Stretcher Frame* la cornice sembra derivare direttamente dai quadri di William Moore Davis e Jhon Frederick Peto ma è come "imballata" in un involucro strappato su uno dei due lati che, sulla parte frontale, simula lo stesso aspetto della cornice sottostante. Illusorio è l'incarto che raffigura il retro di una tela ma altrettanto illusoria è la tela che si intravede dallo strappo. Alla difficoltà di immaginare cosa



contenga il dipinto sul fronte, si aggiunge quella di discernere tra due rappresentazioni irreali del reale.

Lichtenstein, da grande estimatore di Lewis Carrol autore di *Alice nel paese delle Meraviglie*, ci fornisce una chiave interpretativa delle opere che riflettono sull'apparenza e l'inganno dei sensi pronunciando queste parole:

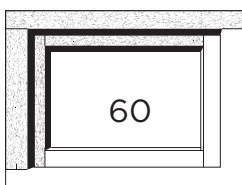
Ho scelto di non riflettere il mio ego ma di offrire all'osservatore ciò che io ho visto nella vita, la bellezza, la verità e la saggezza sono davvero negli occhi di chi guarda<sup>33</sup>.

L'anonimato degli artisti che rinunciano ad ogni personale forma di espressione a favore di un radicale realismo pittorico che inganni i sensi dei riguardanti, è il tratto comune ai pittori presi in questione. Con il passare del tempo il fascino emanato dai dipinti muti che raffigurano il quadro stesso, è rimasto invariato.

Gli americani del XIX secolo hanno indugiato sugli elementi decorativi ma Gijbbrechts e Lichtenstein hanno colto a pieno le potenzialità di questa iconografia, hanno conferito al prodotto artistico l'oggettualità che lo rende autonomo rispetto alle gerarchie istituzionali dell'arte.

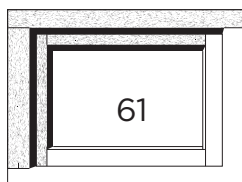
Concludendo possiamo dire che i due artisti hanno portato a compimento il principio *ars est celare artem*, mutuato dalla retorica. L'arte è lasciata da sola, a riflettere sul suo ruolo. Per un momento, smette la frenetica ricerca di individuazione del trascendente, della dimensione spirituale della natura, di espressioni e significati. Essa basta a sé stessa e rimane sospesa tra il nulla e il tutto.

Emblematico di questa condizione meditativa dell'arte è il *Tableau en déplacement* che il pittore parigino Pierre Ducordeau (1928) realizza nel 1974 e che rappresenta una cornice verde con una bordatura ovale lasciata in bianco, dove un cartellino avverte che l'autoritratto



dell'artista è stato trasferito per essere esposto a Londra ad una mostra sui grandi capolavori dell'arte francese<sup>34</sup>.

Giocando sul paradosso dell'allontanamento fisico dell'artista dal quadro, il dipinto in questione trasferisce sul piano delle immagini il principio che è alla base del quadro girato: l'artista deve eclissarsi dietro la sua pittura e lasciare che sia la pittura stessa a parlare di sé.

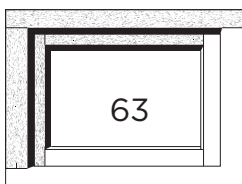


## NOTE

---

1. Veca A., 1980, p. 23. Il testo citato è il catalogo della mostra allestita alla Galleria Lorenzelli di Bergamo, in occasione della quale furono presentati, per la prima volta in Italia, alcuni *trompe-l'oeil* da cavalletto provenienti da collezioni private. [[↑](#)]
2. Caldura R., 2005, pp. 141-161. [[↑](#)]
3. D'Angelo P., 2005, pp. 125-135. [[↑](#)]
4. Ibidem [[↑](#)]
5. Ibidem [[↑](#)]
6. Veca A., 1980 p. 30 [[↑](#)]
7. A lungo dimenticato, il personaggio di Cornelius Norbertus Gijsbrechts è stato riscoperto da Poul Gammelbo, durante il lavoro di catalogazione delle cinquanta opere dell'artista fiammingo presenti a Copenhagen. Compite tra il 1952 e il 1955 le ricerche si sono concluse con la pubblicazione di uno studio in lingua danese dal titolo *Cornelius Norbertus Gijsbrechts og Franciskus Gijsbrechts* sulla rivista «Kunstmuseets årsskrift», 39/42 (1952/55), pp. 125-156. Le notizie sul pittore vennero integrate dai successivi contributi di Marlier G., 1964, pp. 96-105 e di Mirimonde A.P., 1971, pp. 223-271. [[↑](#)]
8. Stoichita V.I., 1998, p. 268 [[↑](#)]
9. Morpurgo Tagliabue G., 1955, pp. 119-195 [[↑](#)]
10. Stoichita V.I., 1998, p. 270 [[↑](#)]
11. Idem p. 276 [[↑](#)]
12. Idem p. 273 [[↑](#)]
13. Burucua J. E., 2006, pp. 121-129 [[↑](#)]
14. *Il Cannocchiale aristotelico, ossia Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione che serve a tutta l'Arte oratoria, lapidaria, et simbolica esaminata co' Principij del divino Aristotele* di Emanuele Tesauro fu pubblicato nella sua versione definitiva a Torino nel 1670. [[↑](#)]
15. Milman M., Magali P., Taws R., Rosen J., 2005. [[↑](#)]
16. La lettera datata 7 giugno 1739 è presente nelle *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740* di Charles de Brosses, pubblicate a Parigi nel 1931 a cura di Bezarid Y., cfr. De Loye G., 1960, n.1, pp. 19-24. [[↑](#)]
17. *Il cavalletto* di Forbera è stato acquistato nel 1955 dal Musée Calvet di Avignone, dove è tuttora conservato. Il dipinto del 1670 di Gijsbrecht è conservato, invece, presso lo Staten Museum for Kunst di Copenhagen. [[↑](#)]
18. Alibrandi A., 2003. [[↑](#)]

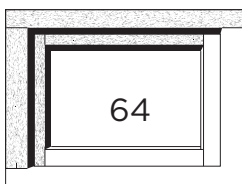
19. Mauriès P., 1996. [[↑](#)]
20. Il dipinto è conservato presso Stony Brook, Long Island, Suffolk Museum. [[↑](#)]
21. Frankenstein A.V., 1969. [[↑](#)]
22. D'Otrange Mastai M.L., 1975, pp. 286-288. [[↑](#)]
23. Ibidem. *The Neglected Picture* rappresenta il primo esempio di impiego dell'elemento del vetro rotto nella tradizione Americana di *still-life*. [[↑](#)]
24. Ibidem. [[↑](#)]
25. Troy N., 1977, pp. 36-44. [[↑](#)]
26. Battersby M., 1974, pp. 155-157. L'opera è conservata presso il New British Museum of American Art in Connecticut. [[↑](#)]
27. Frankenstein A.V., 1949, pp. 38-56; con questo studio Frankenstein attribuì a Peto alcune nature morte, fino ad allora considerate opera di Harnett. [[↑](#)]
28. Lowenthal A.W., 1996. [[↑](#)]
29. Battersby M., 1974, pp. 155-157. [[↑](#)]
30. Milman M., 1982, p. 70. [[↑](#)]
31. Serafini G., 2000, p. 6. [[↑](#)]
32. Idem, p. 19 [[↑](#)]
33. Waldman D., 1999. [[↑](#)]
34. Milman M., 1982, p. 70. [[↑](#)]



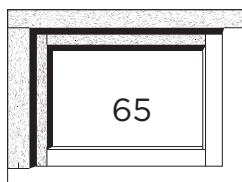
## BIBLIOGRAFIA

---

- Alibrandi A. (a cura di), *Superfici specchianti di Michelangelo Pistoletto 1962-2000*, Firenze 2003.
- Battersby M., *Trompe l'oeil, the eye deceived*, Londra 1974, pp. 155-157.
- Caldura R., *Produzione e ricezione nel processo artistico in Marcel Duchamp in Il luogo dello spettatore, forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, a cura di A. Somaini, Milano 2005.
- D'angelo P., *Ars est celare artem. Da Aristotele a Duchamp*, Macerata 2005.
- D'Otrange Mastai M.L., *Illusion in art: trompe l'oeil; a history of pictorial illusionism*, New York 1975.
- De Loye G., *Le trompe-l'oeil d'Antoine Fort-Bras* in «La revue des arts», 1960, n.1, pp. 19-24.
- Frankenstein A.V., *Harnett true and false* in «The Art Bulletin», 31, 1949, pp. 38-56.
- Frankenstein A.V., *After the hunt: William Harnett and other American still life painters, 1870-1900*, Los Angeles 1969.
- Gammelbo P., *Cornelius Norbertus Gijsbrechts og Franciskus Gijsbrechts* in «Kunstmuseets årsskrift», 39/42.1952/55, pp. 125-156.
- Lowenthal A.W., *The object as subject studies in the interpretation of still life*, Princeton 1996
- Marlier G., *Cornelius Norbertus Gijsbrechts l'Illusioniste* in «Connaissance des arts», 145, 1964, pp. 96-105
- Mauriès P. (a cura di), *Il trompe l'oeil. Illusioni pittoriche dall'antichità al XX secolo*, Parigi 1996



- Milman M., *The illusion of reality, trompe l'oeil painting*, Ginevra 1982, p. 70
- Milman M., Magali P., Taws R., Rosen J. (a cura di), *Le trompe-l'oeil: plus vrai que nature?*, Catalogo della mostra (Monastero Reale di Brou à Bourg-en-Bresse, 21 maggio-4 settembre 2005).
- Mirimonde A.P., *Les peintres flamands de trompe l'oeil et des natures mortes au XVIIe siècle, et les sujets de musique* in «Jaarboek», 1971, pp. 223-271.
- Morpurgo Tagliabue G., *La retorica aristotelica e il barocco in Retorica e barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi umanistici*, Venezia 15-18 giugno 1954, a cura di E. Castelli, Roma 1955, pp. 119-195
- Serafini G., *Lichtenstein* in «Art e Dossier», Firenze 2000.
- Stoichita V.I., *L'invenzione del quadro*, Milano 1998, p. 268
- Troy N., *From the peanut Gallery: The rediscovery of De Scott Evans* in «Yale University Art Gallery Bulletin» 36, 2 (1977), pp. 36-44.
- Veca A., *Inganno e realtà, Trompe l'oeil in Europa XVI-XVII secolo*, Bergamo 1980
- Waldman D., *Roy Lichtenstein. Riflessi*, Milano 1999





# Ce n'est pas un cabinet...

di VALENTINA MARTINI

---

La migliore tradizione del realismo illusionistico dell'arte fiamminga diede i natali ad Anversa, nel corso del XVII secolo, ad un genere pittorico particolare e specifico: le *cabinet d'amateur*. Guardando un cabinet d'amateur saremmo tentati di dare ragione alla denuncia di Platone sulla falsità dell'immagine essendo, il quadro, "così somigliante a ciò che pretende di somigliare" da reclamare perfino l'omonimia linguistica<sup>1</sup>. Spazio reale o spazio pittorico quindi?

Contendendo il suo statuto ontologico con lo spazio reale, le cabinet d'amateur vorrebbe sconfessare la sua attinenza alla sfera artistica per essere assimilato a quella del tangibile, denunciando quelli che, in realtà, sono i veri quadri: quelli che rappresenta.

Mai il virtuosismo naturalistico della pittura si era spinto a tanto, a voler possedere la stessa struttura dell'Essere e, quindi, la stessa nominazione della realtà oggettuale.

Alla base di questa elucubrazione vi sarebbe il contesto della filosofia del nome, il cui primo elemento chiave risale alla radice platonica della concezione realistica del linguaggio. Secondo i platonici, estimatori del significato ontologico della parola, la conoscenza dei nomi forniva anche quella delle cose, fino all'estrema conclusione che "la parola è la realtà stessa"<sup>2</sup>. All'origine vi era la necessità di concepire un legame sostanziale – e non meramente convenzionale – tra il nome e ciò che viene nominato.

Secondo questa impostazione, il processo nominativo che portò quindi alla definizione di "cabinet d'amateur" quale luogo deputato alla raccolta di una collezione, veniva a identificarsi – nella sostanza – con quest'ultima.

Il sillogismo seguente era semplice. In virtù di tale identità di sostanza tra nome e nominato, il quadro che rappresenta l'interno di una collezione,



una volta colto l'intrinseco legame tra linguaggio e vita, nominandosi anch'esso "cabinet d'amateur", attingeva all'essenza del reale.

Pur divenuto realtà, tuttavia, le dimensioni ridotte del cabinet d'amateur non possono certo persuadere lo spettatore ad avvallare la sua pretesa di essere fisicamente il cabinet, ma solo illuderlo di trovarsi di fronte ad una reale finestra aperta su una collezione dalla quale può spiare la parete gremita di quadri, *naturalia* e statue.

La messinscena è concettualmente potente. L'immagine non è un cabinet ma lo rappresenta, ed i quadri, a loro volta, diventano solo degli oggetti della rappresentazione pittorica.

Nell'arte pittorica occidentale, la storia del quadro che rappresenta altri quadri vanta una lunga storia. Talvolta, alcuni studiosi, hanno erroneamente definito tout court il processo come una *mise en abime*, tralasciando il fatto che il reale significato allude ad un meccanismo che si rivolge all'infinito. Una *mise en abime* è la stupefacente rappresentazione di Giotto del polittico Stefaneschi per l'altare maggiore della Basilica di San Pietro in Vaticano<sup>3</sup>; non la rappresentazione di un qualsiasi quadro nel quadro, né di un quadro con analogo soggetto: la rappresentazione in miniatura deve essere la stessa.

Non è stato finora documentato un caso in cui un cabinet d'amateur riproduca sé stesso tra i quadri che rappresenta. Nel caso della *Bottega di Jan Snellinck* realizzata nel 1621 da Hieronymus Francken II ed esposta oggi nel Musée Royaux des Beaux Arts di Bruxelles, la ripresa, in miniatura, di un quadro avente come tema un cabinet d'amateur, rappresenta una *mise en abime* imperfetta, perché il quadretto non riproduce a sua volta la bottega di Jan Snellinck.

Tuttavia è utile notare come il cabinet d'amateur attinga allo stesso dispositivo concettuale della rappresentazione del quadro nel



quadro, della mise en abime, pur non essendo la stessa cosa. Il cabinet d'amateur si ferma un passo prima dell'infinito.

Le origini e la cronologia dei cabinet d'amateur propriamente detti rappresentano un problema tuttora aperto<sup>4</sup>. Secondo alcuni, la loro nascita sarebbe stata generata dall'atteggiamento polemico nei confronti delle immagini tipico del periodo controriformistico<sup>5</sup> o, piuttosto, la considerazione dei problemi tassonomici del catalogo dipinto, mentre altri sostengono la nascita del genere a partire da un impulso allegorico debitore delle *Allegorie della Vista* di Brueghel il Vecchio, o ancora un impulso retorico<sup>6</sup>, illustrazione del dibattito contemporaneo erudito sui principi della mnemotecnica.

Quale che sia, nelle rappresentazioni pittoriche di questo tipo è evidente la struttura enciclopedica, si percepisce l'ambizione totalizzante ed esaustiva di una cultura, quella Seicentesca, che anela alla possibilità di dominare il sapere universale<sup>7</sup>. E quindi ben vengano i cabinet e le loro rappresentazioni che descrivono quadri, statue greche e romane, incunaboli, arazzi, naturalia...

Ma questi cabinet erano realmente esistenti? Una recente mostra, nata dalla collaborazione fra il Mauritshuis e la Rubens House ad Anversa,<sup>8</sup> ci svela un particolare interessante che può aiutarci a capire gli schemi messi in opera dai pittori per rappresentare i quadri nei cabinet. Questi ultimi, talvolta, lungi da essere una fedele riproposizione dei quadri presenti in una collezione, combinavano realtà e finzione.

L'opera interessante ai fini di questo discorso esce dal pennello del celebre pittore anversese Willem van Haecht (Anversa 1593-1637) che sappiamo essere uno dei pionieri del genere dei cabinet e di cui conosciamo la sicura autografia di almeno tre dipinti aventi tale



soggetto. Tutti e tre rappresentano la collezione di Cornelis van der Geest (1555-1638), un importante collezionista d'arte anversese che ingaggiò il pittore come consigliere per la sua collezione. Il dipinto in questione è *Apelle che dipinge la consorte di Alessandro Campase* conservata al Mauritshuis, che ripropone, in chiave moderna, lo studio del mitico pittore antico, celebrato affianco a San Luca nella dedicazione della Gilda dei Pittori di Anversa, nel quale è interessante notare l'affastellamento dei quadri nella stanza. Il significato del quadro è ben preciso, la quadreria di Cornelis van der Geest è la trasposizione della bottega del celebre pittore greco.

Seppure la collezione che fa da sfondo è quella di Cornelis, sappiamo che il pittore assemblò nel cabinet opere di maestri famosi che non fecero mai parte di quella collezione, neppure sotto forma di copie. Seppure l'intenzione alla base di questo *pastiche* era quella di rappresentare una collezione ideale<sup>9</sup>, è rilevante osservare, ai fini del nostro discorso, come il cabinet finisse per contraddire ciò che fortemente affermava di essere.

Riproponendo un cabinet e, soprattutto, nominandosi come tale, fingeva di diventare esso stesso quella realtà ma, introducendo nel suo discorso un elemento falso, apriva a due possibili discussioni che ragionano intorno al tema della finzione della sfera artistica: era il cabinet stesso a cadere nell'errore di lasciare scorrere la fantasia sul pennello, autodenunciando così il suo appartenere al mondo artistico, oppure erano i quadri che rappresentava, nella loro finzione, ad ingannare la realtà del cabinet?

Talvolta invece l'interesse del pittore sembra essere stato essenzialmente enciclopedico-documentario nel momento in cui si trattava di rappresentare una collezione reale. È il caso di alcune opere



licenziate dalla bottega del pittore David Teniers il Giovane (Anversa 1610-Bruxelles 1690), che divenne pittore consulente dell'arciduca Leopoldo Wilhelm, governatore dei Paesi Bassi spagnoli, per cui dipinse diversi cabinet rappresentanti i quadri della collezione che l'arciduca stava allestendo a Bruxelles. Possiamo riconoscere quegli stessi quadri negli elenchi degli inventari della sua collezione e nelle sale del Kunsthistorisches Museum di Vienna, che deve la sua costituzione a partire dalla quadreria dell'arciduca, trasferita da Bruxelles a Vienna alla fine del suo mandato nei Paesi Bassi spagnoli, nel 1656.

Alcuni di questi cabinet, oggi conservati nei più famosi musei del mondo, come Kunsthistorisches Museum di Vienna, il Museo del Prado e tra loro anche il Lázaro Galdiano Foundation Museum di Madrid, colpiscono per l'assoluta impossibilità di vedere un benché minimo stralcio di parete, tanto le cornici sono identiche e i quadri ridimensionati in rapporto alle dimensioni del vicino.

Tuttavia, se vogliamo realmente penetrare l'essenza di un cabinet occorre fare tabula rasa dell'occhio dello storico dell'arte per evitare di cadere nella tentazione di giocare a riconoscere i singoli quadri rappresentati, accostandoci digiuni di nozioni storico artistiche. Un occhio profano, lontano da sovrastrutture, considererà il loro aspetto puramente visivo, e arriverà a definire più agevolmente la sua struttura, il funzionamento degli elementi che lo compongono.

Sofferamoci un attimo sul dispositivo messo in opera dal quadro che rappresenta un cabinet d'amateur. Una caotica parete colma di quadri. Quadri che sono appoggiati a delle sedie, piuttosto che a dei tavoli, o ancora su dei cavalletti, essendo lo spazio delle pareti talmente saturo da impedire di esservi appesi. Un caotico tavolo ricolmo di naturalia,



carte, sfere armillari, conchiglie e coralli, strumenti musicali...

Ci accorgeremo quindi che i quadri, nei cabinet, “non servono quasi ad altro se non a ricoprire semplicemente le pareti”. Questo duro affondo all’aura dell’arte proviene dallo scritto di uno dei più celebri teorici dei cabinet d’amateur, Monsieur Georges de Scudéry<sup>10</sup> che, inoltre, ritiene di dover specificare che “non sono solo i quadri a comporre per intero i cabinet”.

Tale concezione di declassamento del quadro nel contesto dei cabinet, a mero oggetto, si ritrova in alcuni dipinti di Frans Francken II (1581-1642) come nel *Cabinet d’amateur con asini iconoclasti* del 1619/11, o nel suo *Cabinet d’amateur* datato intorno al 1615<sup>12</sup>; nel *Cabinet* del 1620 ca.<sup>13</sup>; ed infine nel *Cabinet d’Amateur* del 1620 circa<sup>14</sup>, tanto per fare alcuni degli esempi più celebri del pittore.

In questi cabinet i dipinti devono condividere lo spazio del tavolo con delle conchiglie che li accerchiano, e perfino i rapporti proporzionali – e quindi di valore – sembrano venire meno.

In altri casi, possiamo osservare come la scelta di rappresentare dei quadri nei cabinet d’amateur non avveniva in virtù del loro intrinseco valore semantico e iconografico, quanto per il contributo che davano a sostegno dell’ideologia dell’insieme, della quadreria, e quindi, per riflesso, quella del suo proprietario<sup>15</sup>.

Osservando il dipinto *Le cabinet d’amateur di Cornelis van der Geest*, opera già citata del pittore Van Haecht, eseguita nel 1628 e conservata al Rubenshuis di Anversa, rappresenta la visita del 23 agosto del 1615 degli arciduchi Alberto d’Austria e Isabella, governatori dei Paesi Bassi spagnoli, alla collezione di Cornelis van der Geest. In particolare, il pittore volle mettere in luce il momento nel quale il noto collezionista declinò la richiesta di Isabella di farle dono del



quadro che stava ammirando: una madonna con bambino di Quentin Matsys.

Ma si badi bene, all'interno della collezione di Cornelis il quadro di Matsys aveva perso la sua funzione religiosa; non rappresentava un documento della natura dell'arte secolarizzata, né il nuovo culto dell'arte per l'arte ma solo un'immagine, un quadro come un altro. La contesa avveniva su un piano differente dalla considerazione del valore artistico o religioso che gli era proprio, bensì si verificava in quanto Matsys, all'epoca, era ritenuto erede di una tradizione pittorica autoctona dei Paesi Bassi e, quindi, ogni suo quadro era visto come una emblemizzazione del patriottismo civico anversese. *Madonna con Bambino o Cambiavalute e la moglie* poco importava<sup>16</sup>.

Quello che è interessante ai fini del nostro discorso concerne il fatto che, nei cabinet, la rappresentazione dei quadri non era valutata per il valore semantico o iconografico, artistico o religioso che gli era proprio, poiché il valore ideologico dell'insieme dei quadri, nel cabinet, travalicava quelli del singolo.

Ritornando alle parole di Monsieur de Scudéry, ma volendo potremmo anche rifarci a quelle di altri contemporanei che descrissero dei cabinet, queste non ci dicono mai che i quadri erano lasciati per terra appoggiati alle gambe di tavoli e sedie; ed il buon senso ci dice che non c'è ragione per ritenere che una tale situazione si sia mai verificata.

Come giustificare, quindi, la rappresentazione affastellata di quadri appoggiati sul pavimento a tavoli e sedie? La saturazione ottica dell'ambiente della collezione poteva bene essere un modo per visualizzare maggiormente le implicazioni culturali dei suoi



visitatori e, quindi, del loro status, ma quello che a noi interessa è scoprire i motivi alla base della scelta di questo dispositivo.

Se, come scrive Stoichita, il cabinet nasceva da un impulso catalogatore e rappresentava l'autocoscienza di un sistema di immagini<sup>17</sup>, l'impressione non può che essere quella di una coscienza caotica e satura.

In questo senso, nei cabinet si cercava di visualizzare il modo di vedere e di agire della collezione e, di riflesso, del suo collezionista. L'affollamento degli oggetti nasce dalla volontà di far condurre un balletto visivo allo spettatore, fatto di salite e discese, di cesure e discorsi narrativi, tra l'insieme e ogni sua parte, perché la collezione stessa non può essere apprezzata come oggetto globale se si perdono di vista i singoli oggetti che la costituiscono. Il sogno di ogni collezione è di divenire unità in quanto unione di unità e, nelle rappresentazioni pittoriche dei cabinet, questo sogno si esprime nel condurre un legame caotico a una serie di oggetti forzatamente diversi uno dall'altro.

Caos o più propriamente caso. Comunque sia, la disposizione delle immagini sulla parete sembra dipendere più dal caso che da criteri espliciti.

Ad un confronto, alcuni scritti di collezionisti e le rappresentazioni dei cabinet contraddicono, in linea di principio, i teorici del collezionismo che consigliavano di disporre i quadri tenendo conto delle epoche, dei soggetti e delle maniere<sup>18</sup>. I generi pittorici, come anche le scuole, le cronologie e le iconografia appaiono, nei cabinet, mescolati. Anche il cardinale Federico Borromeo, nel suo opuscolo *Musaeum*<sup>19</sup>, affermava che la disposizione dei dipinti nella sua pinacoteca fosse stata determinata dalla necessità di offrire una



sistemazione adeguata ai quadri della sua collezione, in rapporto ai vincoli imposti dagli ambienti del palazzo ma, soprattutto, dal caso. Essendo questo aspetto della saturazione delle immagini e del disordine uno degli elementi che più contraddistinguono i quadri nel cabinet d'amateur, è importante cercare di analizzarlo e approfondirlo. Vorrei inizialmente ricondurre il discorso agli psicologi gestaltici secondo i quali la configurazione delle parti di una struttura, di una forma, sia essa un semplice disegno o un'opera elaborata e complessa, viene colta dal soggetto che la percepisce non parte dopo parte, ma nella sua globalità. Quindi il soggetto umano non percepisce le forme tratto dopo tratto, elemento dopo elemento, ovvero non coglie i componenti della struttura (linee, forme, oggetti) prima della loro struttura globale, ma viceversa, la forma globale o, se vogliamo, l'ordine strutturale complessivo prima dei suoi singoli elementi<sup>20</sup>.

In questo senso, rappresentando un complesso ed elaborato insieme di immagini, si trattava, per l'artista, di voler far leva su questa attitudine naturale della percezione. Il pittore era dunque consapevole che l'apprensione del quadro da parte dello spettatore sarebbe stata appunto di tipo globale, e, che i meccanismi percettivi di questi, avrebbero ricostruito spontaneamente un qualche ordine al suo interno, giungendo, in conclusione, ad evidenziare la struttura interna della composizione.

Osservando un cabinet d'amateur cogliamo dapprima la complessità dell'insieme, poi la percezione procede dalla confusione verso un ordine, dalla disposizione indeterminata a quella determinata, ed in questa ricerca di un ordine veniamo colpiti tanto dalla perfezione pittorica con cui si compie il realismo della rappresentazione di una conchiglia, quanto da quella di un dipinto, in egual misura.



Come già detto, l'origine di tale babelica confusione nel cabinet d'amateur è da ripercorrere nella cultura enciclopedica Seicentesca. Ne siamo tutti d'accordo ma, a mio avviso, il disordine può essere rappresentato in tanti modi.

Rendendoci conto di ciò, il gioco antagonistico di ordine e disordine può essere messo in luce da un principio prodotto nel XIX secolo che, tuttavia, si basa su un'attitudine naturale del pensiero umano. Mi riferisco al principio di entropia. Definito come grado di disordine provocato in un sistema, questo ha condotto i teorici dell'informazione e della storia dell'arte a concludere che il disordine totale offre il massimo dell'informazione<sup>21</sup>.

Se, alla luce di queste considerazioni, esaminiamo i modi in cui i cabinet d'amateur rappresentano i quadri e gli altri oggetti, concludiamo che una disposizione improbabile degli elementi come si verifica ad esempio nella Galleria di Cornelis van der Geest di Willelm van Haech, è in grado di apportare il massimo dell'informazione mentre, nella struttura sequenziale su cui è impostato il Cabinet dell'Arciduca Leopoldo nel Museo viennese di David Teniers il Giovane, il cui verificarsi è molto probabile, contiene poca informazione e quindi l'attenzione non si concentra su nessun singolo elemento.

Ragionando ancora sul sistema di immagini messo in luce nei cabinet, in considerazione del fatto che esso rappresenta i quadri come elementi dello stesso insieme delle "curiosità" della collezione, ci possiamo rifare alle considerazioni filosofiche del XIX secolo riguardanti la teoria degli insiemi.

Cosa sono, appunto, i quadri che compongono il cabinet se non elementi che appartengono a un insieme di oggetti eterogenei?

Georg Cantor, matematico e filosofo di fine Ottocento, diede luogo a



una teoria che sosteneva che un insieme fosse una qualsiasi collezione di oggetti che condividono una determinata proprietà. Applicando questa teoria al nostro discorso è evidente l'inadeguatezza di questo concetto, qualora si applichi al cabinet e agli elementi che esso rappresenta, tra cui i quadri.

La collezione, per acquisire coscienza di sé, necessita di dotarsi di un catalogo che elenchi i singoli elementi.

Se un collezionista promuove la committenza di un cabinet d'amateur che rappresenti i quadri che possiede, poiché il cabinet stesso è un quadro, ci sono due possibilità: nel primo caso il cabinet è presente nella quadreria assieme agli altri quadri, nel secondo invece, esso non contiene sé stesso. In entrambi i casi si arriva ad una contraddizione<sup>22</sup>. Contraddizione che poi si trasfigura in paradosso poiché il catalogo si converte in una rappresentazione pittorica, attivando un processo che entra di disaccordo con la logica comune.

Riassumendo, se il denominatore comune segreto che stabilisce un collegamento tra oggetti così eterogenei si trova nell'operazione paradossale della rappresentazione pittorica di un catalogo, ne consegue che il cabinet *ce n'est pas un cabinet*.

Questo è il senso della relazione tra l'immagine che non è il cabinet ma lo rappresenta, e il cabinet e i quadri intesi come oggetti di un insieme suscettibili di occupare lo stesso posto, lo stesso valore e la stessa funzione.



## NOTE

---

1. Napolitano Valditara L. M., *Platone e le ragioni dell'immagine. Percorsi filosofici e deviazioni tra metafore e miti*, Milano 2007. [[↑](#)]
2. Lingua G., *La parole e le cose. La filosofia del nome di P.A. Florenskij*, in *Dialegethai. Rivista telematica di filosofia* [in linea], anno 4 (2002). Alla concezione del nome fanno riferimento tutti i principali problemi gnoseologici che hanno caratterizzato la storia della filosofia occidentale. [[↑](#)]
3. Nel quadro, il cardinale inginocchiato di fronte a San Pietro, presenta al santo un polittico nel quale a sua volta è rappresentato, in miniatura, egli stesso mentre dona il polittico. La superba soluzione figurativa di Giotto con cui rappresentava l'intenti del cardinale di dare fisicamente luogo a una sua offerta devota che si sarebbe protratta nei secoli dei secoli, è la logica della mise en abime. [[↑](#)]
4. Un esame approfondito sulle origini e la cronologia può essere offerto dalla lettura di Scarpa Sonnino A., *Cabinet D'Amateur. Le grandi Collezioni d'Arte nei Dipinti dal XVII al XIX secolo*, Milano 1992; Marr A., *The Flemish "pictures of collections" genre: an overview*, in "Intellectual History Review", volume 20:1, 01 (Marzo 2010), pp. 5-25; Speth-Holterhoff, *Les Peintres Flamands de Cabinets d'Amateurs au XVII siecle*, Paris 1957; Legrand F. C., *Les Peintres Flamands de Genre*, Bruxelles 1963. [[↑](#)]
5. I quadri menzionati sono designati in letteratura come "Cabinet d'amateur con asini iconoclasti" la definizione si deve a Speth-Holterhoff, *Le peintres flamands, de Cabinets d'Amateurs au XVII siecle*, Parigi 1957; si veda anche Freedberg D., 1986, pp. 39-84. [[↑](#)]
6. Stoichita V. I., 1993, pp. 110-151 ( si veda in particolare p. 135). [[↑](#)]
7. Impery O., MacGregor A., *The Origins of Museums. The cabinets of curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century Europe*, Oxford 1985; DaCosta Kaufmann Th., *Remarks on the collection of Rudolf II: the Kunstkammer as a Form of rappresentatio*, in "Art Journal", XXXVIII (1978), pp. 22-28; Olmi G., *Dal Teatro del mondo ai mondi inventariati. Aspetti e forme del collezionismo in età moderna*, in Barocchi P. e Ragionieri G. ( a cura di), *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*, Firenze 1983, pp. 233-269. [[↑](#)]
8. Van Suchtelen A., Van Beneden B. (a cura di), *Willem van Haecht: room for art in 17th-century Antwerp*, catalogo della mostra (Rubenshuis di Anversa 28 novembre 2009-28 febbraio 2010; e successivamente al Mauritshuis, The Hague 25 marzo-27 giugno 2010), Zwolle, Waanders 2009. [[↑](#)]
9. Stoichita V. I., 1993, pp. 110-151 ( si veda in particolare p. 144). [[↑](#)]



10. De Scudéry G., *Le cabinet de Monsieur de Scudéry, Gouverneur de Notre Dame de la Garde* (Parigi, 1646), ed. consultata a cura di Biet C., Moncornd'hui D., Parigi 1991. [[↑](#)]
11. Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. [[↑](#)]
12. Francoforte sul Meno, Historisches Museum. [[↑](#)]
13. Oggi conservato nella Quadreria Cassani-Copello della Società Economica di Chiavari. [[↑](#)]
14. Conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna. [[↑](#)]
15. Olivier Christin, 2003, pp. 345-360. [[↑](#)]
16. Nei *cabinet*, l'immagine religiosa non si accontenta di documentare la natura secolarizzata del nuovo culto dell'arte e quindi andando contro le idee acquisite concernenti i cabinet. Le collezioni dei cabinet sono solo teoricamente votate al culto dell'arte per l'arte. Lontano dal rappresentare un luogo neutro consacrato solo alla gioia estetica, al piacere disinteressato, certi cabinet assumono un significato preciso inquadrato in una prospettiva edificante e militante. [[↑](#)]
17. Stoichita V. I., 1993, p. 111. [[↑](#)]
18. Un esempio per tutti lo possiamo evincere dalla lettura di Mancini G., *Considerazioni sulla pittura*, a cura di A. Marucchi, L. Salerno, Roma 1956. [[↑](#)]
19. Borromeo F, *Musaeum* (1625), nuova edizione con trad. italiana di Beltrami L. e Graselli L., Milano 1909. [[↑](#)]
20. Arnhem R., *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley and Los Angeles, 1954; trad. it. *Arte e percezione visiva*, Milano 1962. [[↑](#)]
21. Arnhem R., 1974; ed. cit. 1989, parte II, in particolare pp. 22-51. [[↑](#)]
22. Quello citato è una trasposizione del paradosso di Russell. La sua argomentazione, nella versione ironica, riguardava un barbiere. Un'altra storia, che si presta con più facilità alla comprensione, soprattutto nel contesto di questo saggio, è quella del catalogo impossibile: "supponiamo che ogni biblioteca pubblichi il catalogo dei libri che possiede; poiché lo stesso catalogo è un libro, ci sono due possibilità: o il catalogo è presente, oppure non è presente nell'elenco dei libri della biblioteca che si trovano nello catalogo stesso. Nel primo caso diremo che il catalogo contiene se stesso, nel secondo caso che il catalogo non contiene se stesso". [[↑](#)]



## BIBLIOGRAFIA :

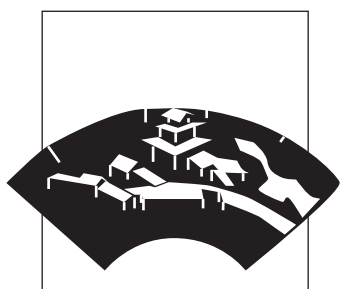
---

- Arnehim R., *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley and Los Angeles 1954; trad. it. *Arte e percezione visiva*, Milano 1962.
- Arnehim R., *Entropia e Arte*, trad. it. Torino 1974; ed. cit. 1989.
- Borromeo F., *Musaeum* (1625), nuova edizione con trad. italiana di Beltrami L. e Graselli L., Milano 1909.
- DaCosta Kaufmann Th., *Remarks on the collection of Rudolf II: the Kunstkammer as a Form of rappresentatio*, in “Art Journal”, XXXVIII (1978), pp. 22-28.
- De Scudéry G., *Le cabinet de Monsieur de Scudéry, Gouverneur de Notre Dame de la Garde* (Parigi, 1646), ed. consultata a cura di Biet C., Moncornd’hui D., Parigi 1991.
- Freedberg D., *De Kunst en de Beeldenstorm, 1525-1580. De Noordelijke Nederlanden* / “*Art and Iconoclasm, 1525-1580. The Case of the North Netherlands*, nel catalogo della mostra *Kunst voor de Beeldenstorm. Noordnederlandse Kunst 1525-1580* (Anversa, Rijksmuseum 13 settembre-23 novembre 1986), Amsterdam 1986, pp. 39-84.
- Impery O., MacGregor A., *The Origins of Museums. The cabinets of curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century Europe*, Oxford 1985.
- Legrand F. C., *Les Peintres Flamands de Genre*, Bruxelles 1963.
- Lingua G., *La parole e le cose. La filosofia del nome di P.A. Florenskij, in Dialegesthai. Rivista telematica di filosofia* [in linea], anno 4 (2002).
- Mancini G., *Considerazioni sulla pittura*, a cura di Marucchi A., Salerno L., Roma 1956.



- Marr A., *The Flemish "pictures of collections" genre : an overview*, in "Intellectual History Review", volume 20:1, 01 (Marzo 2010), pp. 5-25.
- Napolitano Valditara L. M., *Platone e le ragioni dell'immagine. Percorsi filosofici e deviazioni tra metafore e miti*, Milano 2007.
- Olivier Christin, *Le Modèles*, in Engammare M., Fragonard M.-M., Redondo A., Ricci S. ( a cura di), *L'Etude de la Renaissance nunc et cras. Actes du colloque de la Fédération internationale des Sociétés et Instituts d'Etude de la Renaissance (FISIER)*, Ginevra 2003, pp. 345-360.
- Olmi G., *Dal Teatro del mondo ai mondi inventariati. Aspetti e forme del collezionismo in età moderna*, in Barocchi P. e Ragionieri G. (a cura di), *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*, Firenze 1983, pp. 233-269.
- Scarpa Sonnino A., *Cabinet D'Amateur. Le grandi Collezioni d'Arte nei Dipinti dal XVII al XIX secolo*, Milano, 1992.
- Speth-Holterhoff, *Les Peintres Flamands de Cabinets d'Amateurs au XVII siecle*, Parigi 1957.
- Stoichita V. I., *L'instauration du tableau, Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Parigi 1993, pp. 110-151.
- Van Suchtelen A., Van Beneden B. (a cura di), *Willem van Haecht: room for art in 17th-century Antwerp*, catalogo della mostra (Rubenshuis di Anversa 28 novembre 2009-28 febbraio 2010; e successivamente al Mauritshuis, The Hague 25 marzo-27 giugno 2010), Zwolle, Waanders 2009.





# Estremo oriente: supporti alternativi

di ELISA BERGAMI

---

Quando decidiamo di andare a vedere una mostra, spesso siamo già anticipatamente preparati a ciò che ci troveremo davanti; al di là dei temi e delle modalità, abbiamo la certezza che appesi in bell'ordine alle pareti ci saranno delle tele più o meno grandi o quadri incorniciati e protetti da un vetro. Supporti convenzionali con cui la maggior parte delle persone è abituata a confrontarsi; sostegni che chiamiamo senza alcun tentennamento opere d'arte.

Un discorso simile lo si può fare guardando semplicemente le pareti della propria abitazione: sicuramente ci sarà almeno un quadro in bella mostra, che fa colore o che riempie uno spazio troppo vuoto, ma comunque sia sempre presente a sé stesso.

Lo stesso non vale se spostiamo il nostro punto di vista, o meglio, se rivolgiamo lo sguardo ad un'altra parte di mondo: l'Oriente. Con un approccio filosofico da sempre differente ed applicato a qualsiasi ambito culturale, a questo non vi sfugge neppure la dimensione artistica che, anzi, di tale diversità fa la sua peculiarità.

In questi termini rileviamo un'assenza che si trasforma in presenza di qualcos'altro, equivalente nella sua alterità: l'oggetto quadro assume così le sembianze di rotoli, ventagli, pannelli e paraventi.

Da sempre le opere estremo orientali possiedono un significato tanto profondo ed intimo da far sì che il possessore le mostrasse agli ospiti solo in particolari occasioni, salvo poi riporle in perfetto ordine al termine della visione.

In relazione a ciò, le dimensioni di questi supporti erano quindi concepite per permetterne lo spostamento in maniera agevole e facilitata, nonché per far sì che la loro sistemazione non presupponesse un contenitore dalle dimensioni spropositate.



La forte connessione con l'ambiente circostante e, fatto ancora più importante, la profonda influenza della natura e in particolare delle stagioni, permette di delineare un altro tassello del "puzzle" artistico levantino. Al di là delle tematiche, marginali in questa sede, l'osservazione regolare dell'andamento stagionale è una pratica tutt'ora radicata e minuziosamente seguita sia in Cina che in Giappone. In entrambi i casi è costume tradizionale armonizzare il più possibile la decorazione interiore con il costante cambiamento delle condizioni della natura esterna.<sup>1</sup>

Tutto ciò è stato senza dubbio all'origine del costume comune di non esporre mai la stessa opera per un lungo periodo; un rotolo, per esempio, dopo più o meno una settimana viene sostituito da un altro, riavvolto su sé stesso e nuovamente riposto.

Quest'aspetto ci dà ancor più la misura di quanto radicata sia la convinzione che, solo esponendo il manufatto nel periodo a lui più congeniale, ci possa essere la totale e pervasiva estrata in comunione con esso.

I supporti orientali sono piuttosto vari, superando in numero e complessità quelli con cui siamo abituati a confrontarci. Alcune indubbie tangenze, tra Oriente ed Occidente, sono presenti, ma va sottolineato come la molteplicità delle superfici utilizzate risponda in larga parte ad una necessità di varietà strettamente legata alla vita e allo spirito del dipinto; nella cultura estremo orientale il contenuto e la forma sono tanto dipendenti l'uno dall'altra da rendere la superficie su cui operare fondamentale, perché in grado di determinare lo stile e la tecnica utilizzata.<sup>2</sup>



Il primo materiale impiegato in pittura, ad eccezione di quello usato per la decorazione in arti minori come vasellame, suppelletili o mobili, è stato certamente la seta. Uno degli aspetti principali di questo materiale organico è la trama, che deve essere finissima, tanto da creare delle difficoltà quando la si deve distinguere dalla carta. La trattazione preventiva di entrambi i lati con un composto di allume, colla animale ed acqua, è indispensabile per farle acquisire lucentezza e brillantezza, rendendola idonea all'accogliere l'inchiostro o i colori, senza che questi si espandano sulla superficie e valorizzando al meglio le loro qualità cromatiche.<sup>3</sup>

La diffusione degli allevamenti di bachi da seta e la sua costante produzione la rendevano, quantomeno all'inizio, particolarmente disponibile sul mercato e, di conseguenza, uno dei supporti pittorici maggiormente utilizzati.

Purtroppo, proprio in virtù della sua organicità, essa era meno durevole e maggiormente soggetta all'usura del tempo rispetto, ad esempio, alla carta, che divenne ben presto il materiale preferito da moltissimi artisti.

Inventato in Cina nel 123 a.C., il materiale cartaceo si impose sulla ormai decaduta superficie serica, sia per il basso costo che per la possibilità di produrne diversi tipi, adattabili alla tecnica utilizzata, alla destinazione dell'opera finita e così via.

La porosità del materiale comportava un maggior assorbimento dei pigmenti di colore e dell'inchiostro, motivo per cui gran parte dei rotoli prodotti sia in Cina che in Giappone, da un certo periodo in poi, furono realizzati con questo materiale.

Al di là dell'utilizzo di materie inusuali, di particolare rilievo è anche



il formato imposto alle opere: analizzarlo permette di sottolineare una differenza sostanziale riguardo la fruizione delle stesse.

Il quadro e la pagina occidentali presuppongono una fruizione da un unico e preciso punto di vista e una sorta di immobilità temporale; al contrario, in opere come i rotoli l'osservazione è basata in primis su un movimento: quello fisico dello svolgere e quello temporale dello scoprire, man mano che lo si srotola, il contenuto ed il significato dell'opera. Una sorta di libro illustrato si apre davanti allo spettatore-lettore, costretto a cambiare continuamente punto di vista (in quanto manca la costruzione su una piramide prospettica interna alla scena) e a seguire con lo sguardo da destra verso sinistra l'andamento della vicenda.

Allo stesso tempo, al pari di un libro, l'opera estremo orientale necessita non solo di una fruizione lenta e concentrata, ma anche di una connessione tra il proprio intimo e il tema ritratto, cosa possibile solo in solitudine, senza distrazione alcuna.

Fondamentale è l'immedesimazione con il personaggio, provare ciò che lui prova, la sofferenza così come la gioia determinate da ciò che succede, il vedere tramite i suoi occhi paesaggi e città e, parimenti, come in un gioco di specchi, essere partecipi di ciò che il pittore osserva e che viene trasposto sulla superficie.

In linea di principio, ciò che nell'arte occidentale si avvicina di più ad un tipo di approccio alla realtà di questo tipo sono le video installazioni: solo lo scorrimento delle immagini, l'osservazione continua di frammenti di una storia legati gli uni agli altri, si avvicina all'esperienza visiva vissuta davanti ad un rotolo.

La possibilità di portare con sé il dipinto e non di lasciarlo semplicemente appeso ad una parete, sembra rispondere all'esigenza



di trasferire un significato all'opera stessa che superi il mero dato estetico, ammantandosi di un'aurea più elevata portata a fare del rotolo una prosecuzione del mondo interiore dell'artista, una chiara espressione del lavoro di introspezione personale di quest'ultimo, decisamente poco adatto ad un'esposizione prolungata in pubblico. Considerandolo ipoteticamente come una sorta di diario personale, appare quindi abbastanza chiaro come sia forte la volontà di portare con sé un po' di quel mondo interiore tanto faticosamente indagato e così magistralmente espresso.

Un altro dato piuttosto importante è l'accezione utilitaristica connessa a ciò che, solo successivamente, viene considerata un'opera d'arte: facendo infatti riferimento ad altri due supporti molto diffusi quali il ventaglio ed il paravento, appare evidente quanto abbia la precedenza l'impiego degli stessi rispetto all'ammirazione per la decorazione applicatavi.

Parlando del ventaglio, inseparabile oggetto nelle afose estati orientali, ritroviamo un supporto indubbiamente molto particolare; distanziandosi moltissimo dalla superficie verticale o orizzontale propria sia dei rotoli che dei pannelli dipinti, tende ad essere uno spazio di difficile gestione, ma dalle grandi potenzialità espressive. Anch'esso realizzato con seta o carta, si presenta normalmente in forma rigida o pieghevole, e il primo è sicuramente il formato di più antica concezione. Solitamente rotondo, esso venne introdotto in territorio cinese, sotto la dinastia Ming (1368-1644), dal Giappone, probabilmente passando attraverso la Corea.

I ventagli, utilizzati per combattere il caldo ma anche, al bisogno, per nascondere il proprio viso o semplicemente per darsi un tono,



recavano spesso dal lato esterno un disegno e sul retro un passo scritto (un campione calligrafico, una poesia, un passaggio particolarmente significativo)<sup>4</sup>. Valido sia per quelli rigidi che per quelli pieghevoli, la decorazione di uno spazio minimo riproponeva la volontà di creare dei piccoli gioielli pittorici di dimensioni tanto ridotte da essere comodi compagni di passeggiate, serate o cene importanti. Ognuno, semplicemente tirando fuori il proprio, poteva arricchire la dimensione quotidiana con un po' di colore, rendendo speciale anche il gesto più semplice.

Tradizionalmente, poi, era prassi diffusa che i ventagli smontati e privati delle stecche di bambù, di avorio o di semplice legno diventassero, nelle mani di abili artigiani, rotoli da appendere o uniti insieme a formare album evocativi corrispondenti per rarità e bellezza ai manoscritti occidentali. Una re destinazione, quindi, che non mancava di seguire i medesimi principi sopracitati e che proseguiva sul sentiero di una creazione concepita per uno scopo preciso.

La medesima tecnica di decorare la superficie di seta o di carta, la si ritrova anche per quanto concerne i paraventi. Di dimensioni certamente superiori rispetto ai precedenti, anch'essi diventano rappresentanti privilegiati dello spirito artistico applicato ad un oggetto quotidiano. Le superfici, precedentemente decorate e in seguito montate su telai o direttamente dipinte quando già incorniciate, si trasformavano in accoglienti dimore per la narrazione di eventi, storie o raffigurazioni di una natura placida ed incontaminata.<sup>5</sup>

In origine e per loro stessa costituzione essi erano impiegati innanzitutto per dividere gli ambienti e, soprattutto in Giappone, assumevano un'importanza architettonica senza eguali diventando, insieme alle pareti mobili, parte integrante dello scheletro strutturale dell'abitazione.



Come per i casi precedenti la possibilità di usufruire di un supporto mobile forniva l'occasione di godere, in qualunque ambiente della casa, sia della funzionalità di un oggetto in grado di cambiare aspetto ad una stanza, sia di un'opera d'arte che in tutto e per tutto non aveva nulla da invidiare ai grandi rotoli appesi periodicamente al muro. La capacità degli artisti di sfruttare le qualità del paravento, di creare dipinti che si articolassero perfettamente con la cornice esterna e la piegatura delle singole ante era senza eguali e dimostrava, ancora una volta, la ricerca di un valor estetico solo successivo all'indagine dell'uso, senza che un elemento escludesse l'altro e determinando una felice convivenza tra le due intenzioni.

In definitiva, anche grazie agli esempi fatti, appare evidente quanto sia diffusa la decorazione di qualsiasi oggetto di cui l'uomo si circonda: mobili, travi del soffitto, suppellettili, monili e gioielli non vengono "risparmiati"; così impreziositi essi diventano parte integrante della quotidianità, donando vitalità alla tradizione e un pizzico di bellezza estetica ad elementi ordinari che tali più non saranno.

Entrando a far parte della quotidianità del soggetto, essi non assumono immediatamente l'identità di opera d'arte isolata dal contesto circostante, ma lo diventano lentamente qualora gli occhi, distinguendo tra i vari oggetti presenti, punteranno su ciò che, a prima vista, appare di poca importanza.

Una tale differenza d'intenti non deve, però, portare a pensare che non ci sia stato alcun contatto tra realtà come quella cinese, per esempio, e l'Europa. Già nel XVII secolo arrivarono incisioni, libri illustrati e in misura minore dipinti religiosi, grazie all'opera di alcuni missionari.



Se inizialmente queste opere vennero copiate o interpretate, ben presto numerosi artisti europei (soprattutto gesuiti) si installarono permanentemente nella capitale, partecipando attivamente alla vita di Palazzo e portando, ovviamente, tutto il loro bagaglio di conoscenze artistiche.<sup>6</sup>

Tra questi una menzione d'onore va sicuramente conferita a Giuseppe Catiglione (Milano 1688-Pechino 1766) il quale prima di partire alla volta della Cina, da dove non sarebbe più tornato, fu edotto nell'arte della pittura da Andrea Pozzo (Trento 1642-Vienna 1709), gesuita anch'egli e autore del trattato *Perspectiva Pictorium et Architectorum*, successivamente tradotto in cinese.

Questa sua preparazione doveva rivelarsi utile per creare immagini e icone cristiane con cui adornare le chiese che si andavano costruendo in Cina.<sup>7</sup>

Ma il destino aveva in serbo per il giovane un altro progetto di vita: presentato a corte nel 1715, la maestria da lui dimostrata nell'uso delle tecniche pittoriche occidentali suscitò la curiosità dell'imperatore, che gli commissionò numerosi dipinti, i cui soggetti includevano ritratti formali dei sovrani, lunghi rotoli nei quali erano descritte le grandi battute di caccia effettuate nei territori del nord, i viaggi imperiali verso sud e così via.

Il successo ottenuto dal gesuita si può iscrivere alla spiccata capacità di fondere in un *unicum* meraviglioso sia tecniche derivate dalla pittura occidentale ed estranee alla tradizione artistica cinese — come la prospettiva nelle architetture, il chiaroscuro e l'abilità nella resa dei volumi — con modalità compositive, rese stilistiche nella trattazione di soggetti naturali e vedute paesaggistiche di stampo più cinese.<sup>8</sup>

Ancor più fondamentale è stata la sua capacità di conferire ai propri



dipinti un'intensa luminosità, trovando anche il modo di evitare la pesantezza della pittura ad olio mediante l'uso di una versione modificata dei pigmenti cinesi, nonché adottando sfondi uniformi, in ottemperanza al costume orientale.<sup>2</sup>

L'indagine sui metodi "stranieri" rimane, però, ancora concentrata su ciò che appare in superficie, sulle fonti luminose, sul cromatismo più o meno intenso, sull'organizzazione spaziale del dipinto, senza toccare la questione del supporto sopra il quale tutto si crea; quest'ultimo resta sempre strettamente ancorato alla tradizione orientale.

Un piccolo "a parte" della storia dell'arte questa volta giapponese è, invece, costituito da un esiguo numero di icone e pitture cristiane, realizzate imitando gli stili europei. Le icone cristiane, nel XVI secolo, erano molto richieste nell'opera di evangelizzazione e, poiché le importazioni dall'Europa erano insufficienti, gli originali venivano copiati da artisti giapponesi recentemente convertiti al cristianesimo ed educati da artisti missionari europei.

I pittori giapponesi copiarono anche pitture profane europee, raffigurando gli occidentali nel loro consueto abbigliamento, ma sullo sfondo di scenari esotici; ancora una volta, però, questo avveniva su supporti come i paraventi che ben poco avevano di occidentale.

La maggioranza di queste pitture venne sfortunatamente distrutta all'inizio del XVII secolo quando, sotto il regime dei Tokugawa, i cristiani furono crudelmente perseguitati con un'intensità prima sconosciuta in Giappone. Il giovane germoglio dell'influenza occidentale sull'arte del Sol Levante fu così reciso e, sino all'inizio del XIX secolo, gli stili artistici stranieri non vennero più sperimentati.<sup>10</sup>

Da tutto ciò emerge come lo slancio verso lo straniero fosse



quasi un salto a metà, o meglio, una corsa eseguita risparmiando gran parte delle energie, quasi timorosi di tagliare il traguardo abbandonando parte del proprio bagaglio culturale, aderendo in toto alle influenze esterne.

La svolta si è avuta solo in epoca contemporanea, quando una maggiore apertura nei confronti del resto del mondo ha permesso l'entrare in contatto con lo "straniero". Agli occhi degli orientali, la cultura occidentale ha cominciato gradualmente ad acquisire una nuova identità, tanto affascinante da suscitare in campo artistico un rinnovato interesse nei confronti di temi, tecniche, stili e supporti.

Parlando della Cina, soprattutto per gli onori di cronaca a cui l'arte contemporanea è in breve tempo salita, una primaria fonte di ispirazione è venuta dalla nuova possibilità degli artisti cinesi di avere accesso alle pubblicazioni importate dall'estero, in particolare dall'America.

Nei primi anni '80 alle istituzioni educative fu permesso sia di sottoscrivere abbonamenti con alcune riviste internazionali, sia di ordinare libri oltre oceano (durante il periodo maoista, non c'erano state relazioni commerciali tra la Cina e la maggior parte delle nazioni occidentali). Per le accademie d'arte questo ha significato avere a che fare con cataloghi, monografie e volumi di storia dell'arte generale, i cui titoli erano stati precedentemente inseriti in una sorta di lista nera editoriale.

Ciò che gli studenti hanno pertanto avuto modo di scoprire sfogliandone le pagine, si è rivelato letteralmente sconvolgente; tutto è stato voracemente ingurgitato, prima digerito e poi riproposto assumendo l'aspetto di una fusione tra nuovi atteggiamenti, ambizioni e attività creative.<sup>11</sup>



All'inizio, come spesso accade, gli esperimenti realizzati utilizzando lo "stampo" occidentale, arrivavano ad imitare pericolosamente e sfacciatamente le opere originali; ma questo non rappresentava un grosso problema, dal momento che la tradizione cinese si faceva forte della copiatura dei grandi maestri del passato considerandola, peraltro, un modo per far sviluppare la coscienza critica ed artistica degli allievi. Contemporaneamente ciò non poteva che rappresentare un grosso limite per l'elaborazione di uno stile peculiare e riconoscibile.<sup>12</sup> Cogliendo, dopo poco, i limiti imposti da una ripresa uguale a sé stessa di cose già fatte e di percorsi già intrapresi, gli artisti della nuova generazione hanno scelto, ad un certo punto del loro percorso, di unire temi riguardanti il proprio background culturale, a tecniche e supporti tipicamente occidentali. Grandi tele hanno iniziato, quindi, a costellare gli studi, le pareti di grandi musei e di importanti fiere, ribaltando, in un certo senso, quello che era avvenuto con Giuseppe Castiglione; in una sorta di gioco delle parti, infatti, il supporto diventò questa volta di matrice occidentale, mentre il contenuto tipicamente orientale.

La necessità di accorciare le distanze e guadagnare terreno in termini di visibilità e forza creativa, nonché la volontà di esprimere (almeno all'inizio) emozioni e sensazioni troppo a lungo represses, ha portato all'esplosione di un tipo di arte volta a dimostrare al mondo che l'identità di un Paese con lo sguardo perennemente rivolto al consumismo e al raggiungimento ad ogni costo di ricchezza e benefici, possedeva anche un'altra importante componente. Forti di deflagrazioni sociali di particolare rilievo, costantemente tenuti sotto controllo, indirizzati verso ciò che era ritenuto giusto pensare ed esprimere, gli artisti contemporanei cinesi diventano ora autori di opere di forte impatto non solo visivo ma anche, e soprattutto, concettuale.



L'adesione ai supporti tipicamente utilizzati dai colleghi occidentali, ha permesso a questi artisti di avere a disposizione una maggior varietà di medium a cui attingere, scegliendo quello che poteva, al bisogno, fare al caso loro.

Cambia l'involucro esterno, muta l'atteggiamento creativo e il contenuto si evolve di pari passo con il mutamento del tempo e delle condizioni sociali; ciò che rimane inalterato è una sorta di asse temporale continuo in cui tutto è evoluzione del segmento precedente e in cui l'ineluttabile progressione delle cose viene sempre e comunque assimilato: che si tratti di tecniche, di stili o supporti poco importa.



## NOTE

---

1. Van Gulik R.H., 1958, p.3. [[↑](#)]
2. Van Briessen F., 1962, p. 183. [[↑](#)]
3. Peternolli G., 1996, p. 232. [[↑](#)]
4. Van Gulik R.H., 1958, pp. 36-37. [[↑](#)]
5. *Idem*, p. 35. [[↑](#)]
6. Pirazzoli M., 2007, pp. 10-11. [[↑](#)]
7. Salviati F., Basso S., 2006, p. 342. [[↑](#)]
8. *Idem*, pp. 343-344. [[↑](#)]
9. Bagley R. W., Hay J., Juliano A., Pirazzoli M. -T'Serstevens, Rawson J., Robinson J., Thote A., 1996, p. 541. [[↑](#)]
10. Murase M., 1998, p. 171. [[↑](#)]
11. Smith K., 2005, p. 18. [[↑](#)]
12. *Idem*, p. 19. [[↑](#)]

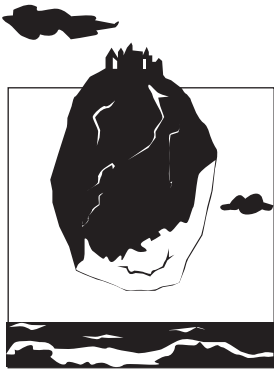


## BIBLIOGRAFIA

---

- Bagley R. W., Hay J., Juliano A., Pirazzoli M. - T'Serstevens, Rawson J., Robinson J., Thote A., *La Cina*, Torino 1996.
- Murase M., *Il Giappone*, Torino 1998.
- Peternolli G., Watanabe Seitei e Edmond de Goncourt, in *Miscellanea in onore di Liano Petroni: Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, Bologna 1996, pp. 237-239.
- Pirazzoli M., T'Serstevens, *Giuseppe Castiglione -1688-1766 Peintre et architecte à la cour de Chine-*, Paris 2007.
- Salviati F., Basso S., *L'arte cinese*, Firenze 2006.
- Smith K., *Nine lives: The Birth of Avant-garde Art in new China*, Hong Kong 2005.
- Van Briessen F., *The way of the brush, Painting Techniques of China and Japan*, Vermont & Tokyo 1962.
- Van Gulik R. H., *Chinese Pictorial Art*, Roma 1958.





# Il quadro come oggetto narrativo nel Cinema, tra opere famose e tele immaginarie.

di ANDREA MANCANIELLO

---

## Indagine sulle relazioni tra opera d'arte dipinta e cinematografica, tra quadri in movimento e film d'ispirazione pittorica.

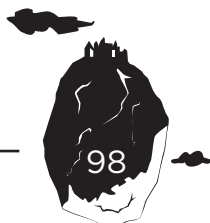
*Le immagini si formano nel tempo stesso in cui nasce il pensiero e le vediamo in quanto "qualche cosa" di questi oggetti è penetrato in noi, ricevuto per impressione dello spirito.*

(Epicuro, 341-270 a.C.)

*Penso che nessun giovane cineasta agli inizi dovrebbe avere il permesso di usare una macchina da presa o una videocamera senza avere prima frequentato tre anni di una scuola d'arte.*

(Peter Greenaway)

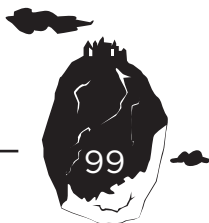
Il quadro e il film. La relazione tra questi due oggetti è più stretta di quanto si possa pensare a un primo superficiale accostamento. In gergo tecnico e cinematografico la parola "quadro" è usata spesso come sinonimo di inquadratura, rendendo subito evidente la parentela tra un'immagine pittorica in cornice e una serie d'immagini o quadri che, visualizzati in rapida successione, creano l'illusione del movimento. Intento di questo percorso è indagare le relazioni tra quadro e cinema, approfondirne le connessioni andando oltre l'uso strumentale del quadro, inserito in molti film come complemento d'arredo, a esplorarne i significati reconditi. Da pellicole che hanno utilizzato opere pittoriche come supporto nella fase di progettazione, senza



mostrarle sullo schermo, ad altre che le hanno inserite nel racconto utilizzandole come espedienti narrativi.

Analizzando lo stretto rapporto tra pittura e cinematografia attraverso una serie eterogenea di film, si può notare come esistano pellicole considerabili quadri in movimento, o come l'ispirazione alla base di un progetto cinematografico possa affondare le sue radici nella storia dell'arte. Talvolta i quadri sono stati usati come bagaglio visivo a cui attingere per riprodurre sullo schermo un'epoca lontana, altre volte hanno fornito ispirazione visiva per ambientazioni o scelte stilistiche. Presentando una serie di titoli che utilizzano in modo originale opere famose della storia della pittura, avremo modo di considerare il quadro come oggetto di comunicazione visiva all'interno di un racconto cinematografico, di osservare come alcuni film siano riusciti nella difficile impresa di portare sullo schermo l'essenza dell'opera di un artista o, infine, come altre pellicole si siano addirittura inventate quadri inesistenti, inseriti come oggetti narrativi veri e propri al centro di storie che hanno affascinato, e continuano ad affascinare da decenni, un pubblico di generazioni diverse.

Partendo dall'assonanza linguistica tra quadro e inquadratura, potremmo estremizzare dicendo che i film sono essi stessi quadri in movimento. Per dimostrare come quest'affermazione non sia poi così eccessiva, prendiamo in esame due film dell'inglese Peter Greenaway, nei quali è evidente il rimando ad alcune opere universalmente conosciute, e a più generali meccanismi della rappresentazione pittorica. Non a caso, del resto, l'attività artistica di Greenaway, prima di approdare al mondo del cinema, è iniziata proprio con la pittura.



Il primo è il cortometraggio *Darwin* che, per la peculiarità della sua struttura visiva, è quanto di più vicino si possa immaginare al concetto di dipinto animato.

Suddiviso per l'appunto in diciotto quadri, così definiti anche nel film, la pellicola ripercorre la biografia del biologo, zoologo e botanico inglese Charles Darwin, la portata rivoluzionaria dei suoi studi scientifici e il contesto storico sociale del XVIII secolo. Con la pubblicazione della sua opera *L'origine delle specie* lo scienziato ha, come noto, rivoluzionato non solo la storia della scienza, ma anche quella del pensiero e del sapere umano, subendo per questo forti attacchi anche personali da parte della Chiesa, del mondo scientifico e del potere costituito che vedevano minacciata ogni loro egemonia dalle nuove teorie evolutive.

L'impianto visivo della pellicola dichiaratamente teatrale, è caratterizzato da un sipario che si apre all'inizio del primo quadro e si chiude alla fine del diciassettesimo con la morte di Darwin.

Sebbene il film sia completamente privo di dialoghi, una voce fuori campo accompagna l'intera visione raccontando fatti, esponendo teorie scientifiche, operando un'efficace ricostruzione storica, non perdendo mai occasione per sottolineare la finzione della messa in scena.

Tutto il film si svolge nello studio di Darwin, non una ricostruzione storica attendibile ma, piuttosto, il prototipo dello studio di un intellettuale dell'epoca, composto di una biblioteca ingombra di libri e un tavolo posto davanti a essa.

Con una buona dose d'inventiva questo spazio si apre a ciò che è raccontato, lo schermo è attraversato dai viaggiatori in partenza sulle navi e dai galeotti in catene deportati nelle colonie ad esempio. Con

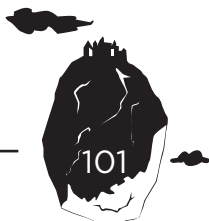


effetti luminosi a simulare lampi da temporale ed espedienti come petali nell'aria, marinai che tendono funi e parti di vele che entrano in campo, è raccontato il viaggio del biologo intorno al mondo sulla Beagle di Sua Maestà Britannica per studiare specie animali esotiche. Dal punto di vista del linguaggio cinematografico ogni quadro si compone di eleganti movimenti di macchina, prevalentemente carrelli in avanti su un dettaglio o all'indietro che, partendo da un primo piano, arrivano a mostrare la totalità della scena mentre un'infinità di oggetti, persone e animali, entrano in campo andando a riempire lo spazio tra lo sfondo e la macchina da presa via via che questo aumenta.

Lo scienziato è sempre rappresentato come un vecchio dai capelli e dalla barba bianca. In uno dei quadri finali, per visualizzare il teorema religioso sulla nascita del genere umano, a quei tempi accreditato anche scientificamente e messo in crisi dalle teorie di Darwin, lo studioso è mostrato come fosse Dio mentre, da un piccolo pulpito di legno, tende l'indice a un giovane nudo evocando la *Creazione di Adamo* dipinta da Michelangelo sulla volta della Cappella Sistina<sup>1</sup>.

La seconda opera cinematografica da prendere in esame, appartiene allo stesso periodo artistico, perché tale può esser definito il percorso filmico del regista inglese, ed è il lungometraggio *Il cuoco, il ladro, sua moglie e l'amante*. Anch'esso nuovamente d'impianto teatrale, il film inizia con due paggi che aprono un sipario di velluto rosso per poi richiuderlo alla fine dell'ultima inquadratura.

La storia è quella di una donna sposata ad un gangster violento e volgare con la passione per i ristoranti di lusso e la cucina francese. Ogni sera il malvivente con la moglie assieme ai suoi ignoranti tirapiedi si reca nel ristorante del cuoco Richard per ingozzarsi senza



assaporare il gusto del cibo – metafora del moderno consumismo – perché abituato solo a consumare selvaggiamente, senza alcuna capacità d’apprezzare qualsivoglia aspetto dell’esistenza. Giorgina, la moglie del ladro, si ritrova inevitabilmente attratta da Michael, uomo colto e gentile che ogni sera cena solo in compagnia di un buon libro. Tra i due scoppierà la passione e un profondo sentimento d’amore appagato sessualmente sotto il naso del marito, nella toilette prima e nella dispensa del ristorante poi.

Dichiaratamente ispirato al quadro *Il banchetto degli ufficiali del corpo degli arcieri di San Giorgio* di Frans Hals<sup>2</sup>, per stessa ammissione del regista che sceglie di mettere in scena l’opera sulla parete di fondo della sala da pranzo del ristorante, la storia si svolge per la maggior parte del tempo proprio con i protagonisti seduti a tavola. Il film possiede la magnificenza visiva di un affresco barocco dai ricercati cromatismi, e lo stesso Greenaway, autore anche della sceneggiatura originale, ha indicato come altro riferimento importante il quadro *La cena in casa Levi* di Paolo Veronese<sup>3</sup>.

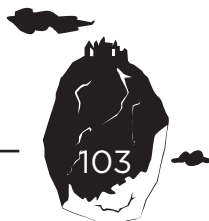
La pellicola, proprio attraverso l’utilizzo di opere d’arte così celebri, affronta una riflessione circa il rapporto che intercorre tra il godimento dato da un lento assaporare e la brutale voracità del divorare, indagando le corrispondenze tra appetito alimentare e sessuale. Protagoniste sono quelle esigenze primarie dell’uomo il cui appagamento è accompagnato dal piacere, che sovente conducono alle stesse esagerazioni per le quali anche Dante, nella *Commedia*, mostra comprensione, collocando coloro che per tali eccessi sono diventati peccatori tra i cerchi più esterni dell’Inferno, i più lontani cioè dall’essenza del Male.

L’accostamento all’Inferno dantesco è quanto mai appropriato



poiché la cupa atmosfera del film, fatta di ambientazioni notturne e prevalentemente in interni, mostra forti analogie con l'antra infernale. Particolarmente interessante la riflessione sulla verità dell'Arte che il film permette attraverso un dialogo tra il cuoco e la moglie del ladro, dove lei chiede all'amico, testimone del suo amore, di raccontarle ciò che ha visto di questa passione perché "possa credere che c'è stata davvero". In fondo, se è vero che il Cinema ha bisogno dell'occhio del pubblico per dare significato alla propria esistenza, questo è altrettanto vero per l'opera pittorica, l'occhio che guarda il quadro se ne impossessa, lo fa proprio scoprendo significati ed emozioni intime che spesso vanno oltre le intenzioni originali dell'artista, travalicandole.

La bellissima fotografia di Sacha Vierny, al servizio della visione raffinata di Peter Greenaway, separa nettamente gli ambienti con scelte cromatiche diverse. Nel salone dove si consuma la violenza e l'ingordigia dell'uomo predomina il rosso, la toilette, luogo in cui Giorgina aspira ad assaporare un momento di libertà e la purezza di un sentimento è bianca, il verde è per la dispensa dove gli amanti vivono la dolcezza del loro amore, il giallo per il rifugio segreto in cui coltivare la speranza del riscatto di una vita insieme, infine il blu per gli esterni di notte che risultano comunque claustrofobici esattamente come fossero ulteriori interni. Curioso notare come la scelta dei tre colori primari, a cui si uniscono verde e bianco, trovi analogie col lavoro preliminare del pittore che, per studiare l'effetto finale della composizione, è costretto a stemperare i colori sulla tavolozza, tagliando i toni tra di loro fino a quando non raggiungono l'effetto desiderato. I colori scelti come sfondi ai diversi ambienti sono i primari, proprio come primari sono gli appetiti umani descritti.



L'abbondanza di movimenti di macchina orizzontali ha qui la stessa valenza dei carrelli sui quadri che compongono il già citato *Darwin*, e completano l'atmosfera che conferisce a *Il cuoco, il ladro, sua moglie e l'amante* il sapore dell'opera d'arte e quel gusto raffinatamente pittorico che lo rende, a buon titolo, un arazzo in movimento.

Guardando le pellicole di Greenaway risulta naturale percepirne la formazione artistica, ma il suo non è un caso isolato. Moltissimi altri pittori hanno raggiunto la notorietà grazie ad una carriera da regista cinematografico, si pensi ad esempio a Julian Schnabel e alla Kathryn Bigelow fresca di Oscar per *The hurt locker*, entrambi membri riconosciuti di avanguardie della scena artistica newyorkese fin dagli anni'70. Altri nomi che possono essere citati, tra gli altri, sono Terry Gilliam, ottimo animatore che spesso inserisce nei suoi film, secondo uno stile personalissimo, sequenze in *stop motion*<sup>4</sup> o collage animati; Tim Burton che inizia la sua carriera nel mondo del cinema disegnando ai Disney Animation Studios; Federico Fellini il quale, prima di diventare vero e proprio simbolo del sogno cinematografico, lavora come vignettista per la casa editrice romana Nerbini; persino Tom Ford, acclamato stilista di fama internazionale che ha esordito recentemente alla regia come autore del bellissimo *A single man*, è laureato in Architettura e Storia dell'Arte.

Queste conoscenze, unite a capacità grafiche, risultano spesso utili per l'uso dello *storyboard*<sup>5</sup> adottato sempre più frequentemente anche nella lavorazione del cinema ad azione vivente. Tra i primi e più convinti sostenitori di questa pratica, troviamo il maestro inglese del thriller Alfred Hitchcock, il cui esordio nel cinema risale all'era del muto come disegnatore dei cartelli per le didascalie quando, in



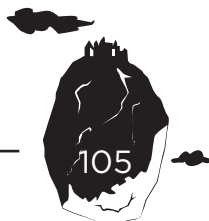
assenza della colonna sonora, apparivano sullo schermo battute e informazioni utili alla comprensione della storia.

Va ricordato inoltre come anche altri grandi maestri del cinema usassero non solo disegnare lo *storyboard* quadro per quadro, ma anche comporre e strutturare le inquadrature, analogamente al procedere del pittore che va impostando spazi e volumi sulla tela da dipingere, calcolando sapientemente i pieni e i vuoti nella composizione dell'immagine. In questo senso famose restano le lezioni del Maestro russo Sergej Michajlovič Ejzenštejn<sup>6</sup>.

Un passo ulteriore nella realizzazione di pezzi immortali d'arte cinematografica avviene quando si unisce, a questa attenzione compositiva, lo studio di piani sequenza continui<sup>7</sup>, realizzati attraverso movimenti della macchina da presa coreografati come una danza insieme ai movimenti degli attori; molti film di Stanley Kubrick e Akira Kurosawa sono da considerarsi tra gli esempi più alti di questa perfezione stilistica.

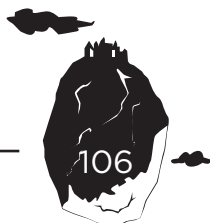
Singolare eccezione a questa tendenza di registi-pittori, è rappresentata dal pittore-regista Salvator Dalí che, dopo aver firmato due capolavori del cinema surrealista come *Un chien andalou* e *L'âge d'or* insieme all'amico Luis Buñuel, dopo aver realizzato le scene oniriche degli incubi di Gregory Peck per *Io ti salverò* di Alfred Hitchcock, dopo aver lavorato con Walt Disney alla progettazione di un cartone animato intitolato *Destino*<sup>8</sup>, cura infine la regia del film *Impresiones de Mongolia Superior* rimanendo comunque universalmente noto solo come pittore.

L'analogia visiva tra quadro e film è ancor più evidente nel cinema d'animazione dove le immagini, disegnate da mani umane, accorciano la distanza tra questi due mezzi espressivi.



Inevitabile prendere in esame, per l'alta qualità artistica, il cartone animato di produzione Disney *La bella addormentata nel bosco* definibile, senza ombra di dubbio, opera d'Arte in movimento. L'intuizione geniale che si deve allo stesso Walt Disney, è stata quella di affidare la realizzazione dei fondali all'artista newyorkese Eyvind Earle che, a capo di una squadra di collaboratori, ha realizzato gli sfondi come fossero quadri d'ispirazione pre-rinascimentale<sup>2</sup>.

Le forme della foresta e dei paesaggi dai quali è bandita ogni rotondità, volutamente squadrate e molto spigolose, sono una rielaborazione della pittura medioevale e gotica, ricchissima di minuziosi dettagli come i prati intarsiati di fiori e i tronchi degli alberi con venature del legno quasi in rilievo. La scena iniziale della fiaba, dove i cavalieri, i cortigiani e tutta la popolazione in festa accorrono al castello per celebrare la nascita della piccola principessa Aurora somiglia, di fatto, a un grande arazzo, mentre le parti di giuntura nella narrazione che sintetizzano un lungo passaggio temporale sono rappresentate come le pagine miniate dei libri medievali. La decisione di dare agli sfondi del lungometraggio questa ricchezza visiva, ha aumentato di molto i tempi di lavorazione e, conseguentemente, la quantità di denaro investito. Perciò all'uscita del film sugli schermi nel 1959, nonostante la pellicola fosse seconda negli incassi solo al kolossal *Ben Hur*, gli ottimi guadagni non furono comunque in grado di coprirne le spese. Questo impose alle produzioni animate targate Walt Disney un cambiamento di rotta già dal film successivo *La carica dei 101* del 1961, che presenta, nei fondali, uno stile molto più grafico e meno ricco di dettagli. A tutt'oggi *La bella addormentata nel bosco* resta pertanto, nella storia del cinema d'animazione, unico e inarrivabile esempio di raffinata Arte in movimento.



Spesso l'arte pittorica è stata fonte d'ispirazione per la realizzazione di pellicole, bagaglio di documentazione necessario per ricostruire epoche passate e i costumi umani che le contraddistinsero, ma anche e soprattutto per creare un'atmosfera che desse un'identità omogenea al film stesso.

In questo senso, pur nella consapevolezza che l'opera cinematografica è per sua natura collettiva, risultato dell'unione di varie professionalità i cui singoli apporti tecnici e artistici sono orientati a plasmare la personale visione dell'opera che ne ha il regista-autore, risulta comunque fondamentale l'apporto del direttore della fotografia. Il suo compito è quello d'illuminare il set per fotografare la scena, spesso è anche l'operatore dietro la macchina da presa, diventando perciò, per l'insieme delle attività svolte, paragonabile al pittore che con i suoi colori illumina la tela.

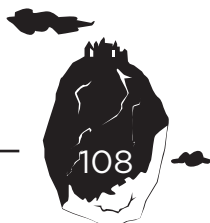
Tanti sono i nomi dei grandi fotografi ai quali si deve molto del fascino del cinema, ma che rimangono tuttavia spesso in ombra rispetto alla fama del regista che firma la pellicola.

Molte volte assistiamo all'instaurarsi di veri e propri sodalizi artistici duraturi tra operatore e regista, che confermano ancora una volta l'importanza del direttore della fotografia. E' il caso di Sven Nykvist che ha illuminato la maggior parte dei film di Ingmar Bergman, o quello di Roger Deakins che da diversi anni è diventato collaboratore indispensabile dei fratelli Joel e Ethan Coen, o ancora del nostro Nicola Pecorini con Terry Gilliam. Infine non possiamo certamente dimenticare la lunga collaborazione tra quello che è oggi riconosciuto come la quintessenza del regista cinematografico, Stanley Kubrick, e il suo direttore della fotografia di fiducia, il britannico John Alcott vincitore dell'Oscar alla miglior fotografia per *Barry Lyndon*.



Proprio questo capolavoro di Kubrick, del resto, s'inserisce perfettamente nel nostro percorso, perché porta sullo schermo tutta l'atmosfera della pittura del XVIII secolo: i grandi paesaggi del Settecento e i ritratti dell'epoca sono stati utilizzati come base per la ricostruzione dell'Irlanda del tempo. In un'intervista del giornalista Michael Ciment, il regista<sup>10</sup>, con rammarico, racconta di aver sventrato libri d'arte per un anno intero, creando la pinacoteca virtuale utilizzata non solo per copiare costumi e ambienti, ma soprattutto per ricreare l'atmosfera di un'epoca scomparsa come rivela ogni inquadratura del film.

Barry Lyndon racconta la storia di un uomo ambizioso che aspira a un'ascesa sociale. Attraverso una serie d'avventure e un matrimonio d'interesse riuscirà a procurarsi un posto nella nobiltà, per scoprire solo in seguito la sua inettitudine e l'incapacità a gestire vita e patrimonio conquistati con la nuova condizione sociale raggiunta. Tratto dal romanzo *Le memorie di Barry Lyndon* di William Makepeace Thackeray, il film è unico per la sua capacità di trasportare lo spettatore all'epoca del racconto. Stanley Kubrick decise di filmare la realtà portando sullo schermo l'atmosfera del Settecento e, a tale scopo, l'intero film fu girato impiegando solo e unicamente luce naturale, con l'utilizzo di obiettivi particolari forniti dalla Zeiss e destinati alla NASA per scattare fotografie nello spazio in condizioni di scarsa luminosità. Questa tecnologia ha reso possibile girare anche al lume di candela, e famose sono diventate le lunghe pause notturne necessarie a riaccendere le migliaia di candele presenti sui lampadari nelle scene della sala da gioco. A volte sul set, racconta lo stesso Kubrick, c'era così poca luce che non era possibile leggere le pagine del copione. Milena Canonero, raffinata costumista italiana che con



*Barry Lyndon* ha vinto il primo di molti Oscar, ricorda come il regista la invitasse a studiare la pittura inglese del XVIII secolo per dare un aspetto “vissuto” agli abiti, evitando che si avesse l'impressione che quei capi fossero appena usciti dalla sartoria.<sup>11</sup>

Altro Maestro riconosciuto della fotografia cinematografica è il nostro Vittorio Storaro, vincitore di tre premi Oscar e divenuto celebre per aver firmato molti importanti film di Francis Ford Coppola, con cui ha esplorato nuove tecnologie, osando in opere sperimentali quali *Un sogno lungo un giorno*. Importante e degna di nota anche la collaborazione con Bernardo Bertolucci, per cui ha illuminato i suoi film migliori da *Ultimo tango a Parigi* a *Novecento*, fino al successo planetario de *L'ultimo imperatore*.

Alcuni anni fa lo stesso Storaro ha pubblicato un trittico di preziosi ed eleganti volumi illustrati, dove racconta l'approccio e la passione che da sempre hanno animato il suo lavoro, rivelando le molteplici fonti d'ispirazione che, a seconda dei soggetti, spaziano con estrema versatilità dalla pittura di Balthus alle illustrazioni di Maxwell Parrish<sup>12</sup>.

Considerando tali influenze pittoriche, la luce che irrompe nella grotta del Colonnello Kurtz/Marlon Brando nelle sequenze finali di *Apocalypse now* di Francis Ford Coppola, è di forte impronta caravaggesca per quel netto contrasto tra il buio e il volto di un uomo annientato spiritualmente dagli orrori della guerra, vittima sacrificale in trepida attesa del carnefice che metta fine all'agonia morale in cui trascina la sua esistenza.

Lo stesso Storaro, nel recente documentario *Caravaggio - l'eredità di un rivoluzionario* di Massimo Macri, afferma che il Maestro è da



considerarsi a tutti gli effetti il primo regista cinematografico della Storia, per il suo allestire un vero e proprio set, scegliendo dalla strada gli interpreti delle sue tele e illuminandoli con fonti di luce studiate e pianificate con cura.

Meno scontato appare invece l'accostamento tra alcuni fotogrammi del bellissimo film di Bernardo Bertolucci, tratto dall'omonimo romanzo di Alberto Moravia *Il conformista*, e i dipinti di Tamara De Lempicka, dove il rimando è fondamentale per ricreare l'atmosfera e il sapore visivo del ventennio fascista.

Inevitabile, a questo punto, prendere in esame un film controverso, che alla sua uscita sugli schermi creò molto clamore ed ebbe grossi problemi con la censura. La pellicola in questione è legata concettualmente non tanto a un'opera precisa, quanto alle idee ispiratrici che hanno animato un intero movimento d'avanguardia pittorica del Novecento, la pittura Metafisica. E' il caso di *Querelle de Brest*, opera ultima di Rainer Werner Fassbinder che ne rappresenta il testamento morale; direttore della fotografia è l'austriaco Xaver Schwarzenberg.

Tratto dal romanzo omonimo di Jean Genet, *Querelle de Brest* racconta la storia del marinaio Querelle, interpretato da Brad Davis, oggetto del desiderio di molti personaggi che gli girano intorno, tra ambigue atmosfere e torbidi luoghi di malaffare, in un porto di Brest completamente ricostruito in studio con intenti dichiaratamente antinaturalistici e la provocazione di ripetuti simboli fallici.

Nell'essenza stessa del film di Fassbinder è evidente il legame con la pittura Metafisica di Giorgio De Chirico, dovuto alla sospensione temporale e all'inserimento di elementi estranei all'ambiente, capaci



di comunicare il disorientamento e l'enigma. Ogni scena si svolge sempre alla luce rossa del tramonto, come nelle *Piazze d'Italia* di De Chirico dove le lunghe ombre proiettate sul terreno, unite all'uso della prospettiva, oltre a suggerire un'atmosfera serale misurano la dimensione del vuoto spaziale che diventa espressione del XX secolo e del suo vuoto di valori. L'assenza del tempo cronologico è la negazione dello sviluppo naturale del cerchio nascita, vita, morte, ed espressione dell'anelito umano all'immortalità. Il film è ambientato in un'epoca imprecisata, ma costumi e scenografie suggeriscono gli anni '40 del Novecento. Così, quando all'ingresso della taverna di Nono, il losco gestore della locanda del porto, vediamo clienti impegnati a giocare al video game con invasioni spaziali tipico degli anni Ottanta, l'effetto di straniamento è lo stesso che abbiamo osservando le locomotive inserite nell'architettura classica delle piazze di De Chirico, espediente per visualizzare una domanda esistenziale alla quale nemmeno l'arte può dare risposta. Si potrebbe perciò affermare che lo stesso *Querelle de Brest*, nella sua interezza, sia un film metafisico, concettualmente aderente alle riflessioni profonde che stanno alla base di quella corrente pittorica, e qui trasferite sullo schermo.

Fino ad ora abbiamo preso in esame pellicole che hanno utilizzato opere d'arte pittorica, per così dire, dietro le quinte, come supporto o fonte d'ispirazione, rielaborate nelle immagini del film e nelle atmosfere da materializzare sullo schermo. Esistono tuttavia film che, attingendo all'immenso patrimonio artistico della Storia dell'umanità, hanno portato il quadro direttamente sullo schermo, mostrandolo all'interno del film stesso.

In questo senso risulta emblematico il caso di *China Blue*, film



americano del regista inglese Ken Russell, che impiega in modo originale opere pittoriche all'interno della storia come sottotesto pieno di rimandi.

Thriller drammatico, il film racconta la storia di Bobby che, per arrotondare, si presta a eseguire pedinamenti notturni per un'agenzia d'investigazioni. Nel seguire la stilista Joanna Crane, sospettata di spionaggio industriale, ne scopre la doppia vita: fredda e irreprensibile lavoratrice di giorno, la notte si traveste e con il nome d'arte di China Blue diventa la prostituta più richiesta della strada. Kathleen Turner è eccezionale nel ruolo della protagonista virando il tono della sua recitazione, a seconda delle situazioni, dal dramma alla commedia. L'uomo, in crisi matrimoniale non ancora confessata nemmeno a se stesso, rimane affascinato dalla donna ricca che si prostituisce per colmare un vuoto esistenziale e decide di conoscerla.

L'originalità con cui le opere d'arte sono inserite nella vicenda sta nel loro utilizzo al di fuori della narrazione, senza un'interazione diretta con gli eventi, come elemento utile a esprimere emozioni e sentimenti nascosti dei personaggi. Se si escludono alcune stampe erotiche in stile liberty e altre antiche giapponesi, i quadri inseriti in *China Blue* sono tre.

Dopo aver assistito a una performance della protagonista che recita col cliente di turno un finto inseguimento e una finta violenza per assecondare le sue fantasie, vediamo la donna accartocciare la banconota ricevuta in pagamento con una gomma da masticare e gettarla via. In dissolvenza su nero, a tutto schermo, appare il dipinto di René Magritte *Lo stupro*<sup>13</sup>, che ritrae un busto femminile nudo incorniciato da una capigliatura imponente, per ottenere l'effetto straniante e surreale di un viso in cui occhi sono in realtà i seni



del corpo, l'ombelico crea l'illusione del naso, il pube è la bocca. Dato il titolo del quadro e la scena a cui abbiamo appena assistito, l'accostamento dell'opera pittorica a un primo piano di Kathleen Turner che sospira spegnendo la luce, unita alla valenza freudiana dell'immagine dipinta, suggerisce un trauma subito, che giustifica il disordine sessuale e la sofferenza interiore del personaggio.

In un'altra sequenza, dopo un rapporto sadomaso in cui China Blue si è spinta un po' troppo oltre i limiti, infliggendo a un poliziotto ferite non superficiali durante l'amplesso, la donna apre le manette che legavano l'uomo al letto e riceve da lui uno sputo; l'improvviso cambio d'inquadratura sul primo piano della prostituta che si sciacqua il viso nel lavandino singhiozzando ci fa presupporre che sia stata percossa. A questo punto, con una dissolvenza in nero, appare la bellissima opera del preraffaellita John Ewerett Millais *Ophelia*<sup>14</sup>, che ritrae la sfortunata fanciulla innamorata di Amleto che galleggia sulle acque che hanno accolto il suo momento definitivo. Accostata all'acqua che scorre sul viso di China Blue, l'opera pittorica suggerisce il dolore esistenziale della protagonista e il suo intimo desiderio di porre fine a quella vita.

Infine, nella sequenza in cui Bobby e Joanna fanno finalmente l'amore dopo l'uscita di scena di China Blue, sulle immagini rallentate, con i corpi accarezzati da lenzuola di raso e una musica dolcissima, appare in dissolvenza incrociata e con uno zoom in avanti sui volti degli amanti *Il bacio* di Gustav Klimt<sup>15</sup>. A differenza delle altre opere che apparivano fisse, a tutto schermo e dal buio di una dissolvenza in nero, il capolavoro di Klimt che rappresenta l'essenza dell'Amore quando l'atto sessuale è accompagnato dai sentimenti, entra in diretta interazione fisica con le immagini del film attraverso le dissolvenze



incrociate di apertura e chiusura. Lo zoom che regala ampio respiro e movimento emotivo all'opera pittorica, sottolinea come l'Amore sia l'unica forza che davvero muova il mondo e possa santificare, redimere e giustificare la nostra esistenza terrena.

Un altro bellissimo esempio di come il quadro assuma un ruolo centrale nella narrazione filmica, appearing nel film come un vero e proprio personaggio, è rappresentato dal lungometraggio spagnolo *Ti do i miei occhi* di Iciar Bollain dove, a differenza del film di Ken Russell, le opere pittoriche interagiscono con le azioni dei personaggi come espedienti narrativi veri e propri, abbandonando il precedente distacco dal racconto e la valenza di sottotesto.

La pellicola affronta in modo lucido ed efficace il problema delle violenze domestiche analizzando dall'interno i meccanismi che portano spesso molti uomini a usare violenza, fisica e psicologica, sulle loro donne. La protagonista Pilar, interpretata da una bravissima Laia Marull, trova lavoro nella biglietteria di un museo di Toledo e inizia così a interessarsi all'arte; si appassiona talmente da cogliere l'occasione di frequentare un corso per diventare guida turistica nei musei e illustrare i significati nascosti dei quadri al pubblico. Nel film sono tre i diversi momenti nei quali il quadro serve da motore per far progredire il racconto, fornendo allo spettatore ulteriori elementi della storia e utilizzando una via narrativa originale rispetto al dialogo diretto o alla metafora.

Nella prima sequenza Pilar spiega al figlio Juan la sua passione per il nuovo lavoro mostrandogli il dipinto di Rubens *Orfeo libera Euridice dall'Ade*<sup>16</sup>, che raffigura la leggendaria discesa agli Inferi del protagonista allo scopo di riportare l'amata nel mondo dei vivi.



In particolare il capolavoro del pittore fiammingo riproduce il momento della fuga dal mondo dei morti e l'incapacità di Orfeo a uscirne fuori senza mai voltarsi, come gli era stato ordinato, perdendo così definitivamente l'amata. Il mito rappresenta un parallelo della situazione vissuta dalla protagonista Pilar con il violento marito Antonio, che va in terapia per imparare a controllare l'ira riportando a casa con sé la moglie che era fuggita e l'aveva abbandonato. Tuttavia il film sembra anche volerci dire che la natura dell'uomo violento non è recuperabile e alla fine cederà alla sua inclinazione, distruggendo ogni sentimento, proprio come l'eroe del mito non è stato capace di resistere all'impulso di voltarsi, perdendo il suo amore per sempre.

Nella seconda sequenza Antonio, il marito geloso, va al museo dove lavora la moglie per incontrarla mentre è in corso la proiezione di alcune diapositive di capolavori della pittura. L'uomo rimane al buio in disparte a osservare la donna che illustra al pubblico dei visitatori una *Danae* di Tiziano<sup>17</sup>. Nelle *Metamorfosi* Ovidio racconta di come un oracolo avesse predetto ad Acrisio, padre di Danae, che il bambino generato da sua figlia lo avrebbe ucciso. L'uomo decise di rinchiudere la ragazza in una torre per impedire che potesse essere avvicinata ma Zeus, innamorato di Danae, s'introdusse nella torre trasformandosi in polvere d'oro per fecondare la giovane donna. Rispondendo alle domande dei visitatori Pilar racconta di come il personaggio di Danae sia innamorato della vita, pone l'attenzione sulla posizione della donna nel dipinto con le gambe leggermente divaricate, pronta ad accogliere il seme fecondatore, alimentando inconsapevolmente la cieca gelosia del marito che, nascosto tra il pubblico, non può far a meno di notare lo splendore che la passione per l'arte dipinge sul volto di sua moglie e, accecato dall'ira, ne fraintende la valenza. Al



commento di un visitatore che paragona l'opera di Tiziano a un porno d'epoca, Pilar risponde spiegando come “alcuni re hanno voluto tenere la Danae vicino a sé, altri l'hanno rinchiusa sotto chiave per nascondersela agli occhi degli altri uomini”, allo stesso modo in cui si comportano i mariti gelosi con le loro mogli. Qualcuno, si racconta, aveva pensato di distruggere il dipinto perché portatore di troppo erotismo, analogamente a ciò che accade spesso nelle tragedie familiari di uomini che uccidono le mogli per sottrarle a un adulterio spesso solo immaginato o temuto.

Infine nella terza sequenza Pilar analizza un quadro astratto di Vasilij Kandinskij<sup>18</sup>. L'opera del grande pittore russo appare in dissolvenza incrociata con le pagine rosse di un diario che il marito utilizza come strumento di terapia. La moglie l'ha trovato in un angolo, l'ha aperto per la prima volta e legge le parole con cui Antonio racconta l'insicurezza e la paura dell'abbandono che si trasformano in violenza. La spiegazione della tela di Kandinskij rappresenta l'ennesima analogia narrativa, in questo caso con la situazione emotiva del personaggio maschile protagonista. Pilar spiega come Kandinskij affermasse che si possono ascoltare i quadri, sentirli dentro di noi come se fossero musica perché i colori sono come le note e si ripetono come in una melodia. La donna illustra “tre cerchi gialli vicini, due azzurri in sequenza e poi il bianco, che rappresenta il vuoto e in musica il silenzio. Se sappiamo ascoltare i colori sapremo anche capirli, il verde è l'equilibrio, l'azzurro è la profondità e il viola è la paura”. La paura del marito insicuro che vedendo la moglie rendersi economicamente indipendente dal suo controllo, non riesce ad accettare il cambiamento e annega nella sua stessa angoscia.



Istintivamente saremmo portati a pensare che le innumerevoli ricostruzioni delle vite dei grandi artisti possano essere ottime occasioni per portarne sul grande schermo le opere pittoriche. Curiosamente invece nella maggior parte dei casi questi film, diventati negli ultimi anni un vero e proprio genere, non hanno saputo raccontare l'arte del protagonista, preferendo di solito al percorso espressivo una messa in scena degli eventi biografici, meglio se drammatici e travagliati, non tentando nemmeno un approfondimento artistico e in alcuni casi stravolgendo la natura stessa dell'opera dell'artista. E' il caso di *Pollock*, esordio alla regia dell'attore Ed Harris che, nel mettere in scena la vita del pittore americano, ne rappresenta i travagli emotivi dell'uomo incline a stati depressivi e perciò alcolista, ma tradisce completamente la sua arte sminuendone l'opera, la portata innovativa e dirompente, riducendo tutta la geniale intuizione di un percorso artistico originale a una semplice casualità senza spessore.

Nonostante questa diffusa difficoltà del cinema a raccontare l'arte, non mancano all'interno di questo genere pellicole di alto livello, come ad esempio il commovente *Séraphine* di Martin Provost. Dedicato alla pittrice naif Séraphine de Sénlis, interpretata con sorprendente partecipazione da Yolande Moreau, il film ha il merito di restituire un ritratto umano davvero toccante, rappresentando in modo tangibile l'urgenza espressiva dell'artista come sua selvaggia esigenza primaria. Altro tentativo riuscito è il film che la regista Julie Taymor ha dedicato alla figura di Frida Kahlo, interpretata da Selma Hayek. Forse per la particolarità del percorso artistico della pittrice messicana, il cui soggetto principale è una sorta di autoritratto dell'anima, *Frida* riesce a portare sullo schermo tutta la dolente forza espressiva di un'opera pittorica così personale, senza tradirne l'essenza rivoluzionaria



e rappresentando in modo efficace la scena culturale di Città del Messico nella prima metà del Novecento.

In primo piano il difficile rapporto e l'amore travolgente della protagonista per il marito, il pittore Diego Rivera, e le drammatiche vicende personali che hanno segnato la sua vita a partire dall'incidente che, all'età di diciotto anni, le spezzò la colonna vertebrale costringendola a una serie di oltre trenta operazioni chirurgiche. La sensibilità artistica della regista, unita alla conoscenza della natura intima della pittura di Frida Kahlo che, dipingendo prevalentemente i traumi della sua esistenza, ha reso indissolubile l'espressione creativa dalla sua biografia, hanno portato alla felice intuizione di visualizzare tridimensionalmente i dipinti dell'artista nel film.

In una sequenza è rappresentato il quadro del 1931 *Frida e Diego Rivera*<sup>19</sup>, dove le comparse ballando entrano nel quadro girando dietro le figure dipinte che si animano, per introdurre la sequenza del matrimonio tra Frida e Diego. In un'altra scena la pittrice è intenta a realizzare l'autoritratto con il taglio dei capelli<sup>20</sup> e, quando volta le spalle al quadro, l'immagine dipinta fa un gran sospiro e si accascia su sé stessa, esprimendo solitudine e sofferenza dell'artista. E' poi presente nel film una sequenza onirica che si conclude riproducendo sullo schermo *La colonna rotta*<sup>21</sup>, dove Frida Kahlo appare imprigionata in un busto di ferro, efficace espressione della prigione fisica rappresentata dal suo corpo martoriato.

I quadri inseriti nel film continuano, dal famoso *Le due Frida*<sup>22</sup> a una summa immaginaria delle opere che, sul finale, attraversano lo schermo in un'unica carrellata.

Non manca neppure un accenno all'arte del marito Diego Rivera seppure rimanga, giustamente, in secondo piano rispetto all'opera



della moglie; nella sequenza del viaggio a New York di Frida con il marito, all'epoca già nome affermato a livello internazionale, Julie Taymor utilizza un collage fotografico in bianco e nero entro cui si muovono gli attori a colori, restituendo in qualche modo anche il sapore politico degli stessi murales dipinti da Rivera a cui si deve la sua fama.

Un discorso a parte, spetta a *Caravaggio* di Derek Jarman. Nel film, in realtà, i dipinti di Michelangelo Merisi appaiono poco e di sfuggita, ma è l'impostazione generale della pellicola, grazie alla fotografia di Gabriel Beristain, a tradire in ogni fotogramma la fortissima impronta caravaggesca. Con la frequente presenza sullo sfondo di dettagli estratti direttamente da dipinti famosi, la visione del film appare a tratti quasi una sorta d'interessante dietro le quinte della realizzazione delle opere più famose del Maestro.

Girato completamente in interni, l'inventiva di Jarman trasforma in maniera intelligente la scarsità di mezzi di una produzione a basso costo in una scelta di stile. A costumi molto raffinati e aderenti al periodo storico in cui visse Caravaggio, si accompagnano ambienti e scenografie spoglie ed essenziali. In scena è messa l'essenza della vita travagliata dell'uomo che sta dietro l'artista, portando in primo piano le storie dei personaggi che hanno fatto da modelli per le sue tele. Jarman, come il Fassbinder di *Querelle de Brest*, sceglie un approccio metafisico in luogo di una coerenza storica: inserisce musica jazz nella colonna sonora e riempie il film di oggetti moderni, dalla calcolatrice a cristalli liquidi usata dal contabile del Papa, al camion che appare nella scena in cui Caravaggio uccide l'assassino di Lena, prostituta, modella e sua musa ispiratrice.



Indicativa la presenza di un personaggio equivalente a un critico d'arte dell'epoca, che appare sfogliando un numero monografico dedicato a Caravaggio della rivista d'arte FMR, mentre in un'altra scena lo vediamo nella vasca da bagno con una macchina per scrivere posta su una tavola di traverso alla vasca, intento a redigere un articolo malevolo nei confronti dell'artista e della sua opera. Alla fine della sequenza, il personaggio è inquadrato di profilo con un telo bianco avvolto intorno alla testa, si butta all'indietro esausto riproducendo sullo schermo il famoso dipinto di *David Marat assassinato*<sup>23</sup>. Un modo sottile e intelligente con cui Derek Jarman oppone alle critiche dell'epoca contro l'arte di Caravaggio, la prova visiva di un'eredità artistica raccolta quasi due secoli dopo anche da Jacques-Louis David, sottolineando la modernità dirompente dell'arte di Caravaggio e l'inconsistenza delle polemiche dei suoi contemporanei.

Altro titolo interessante all'interno di questo discorso sulle biografie, pur non essendolo in senso stretto, è *L'ultimo inquisitore* di Milos Forman, che mette in scena in modo anomalo la personalità, ma soprattutto l'epoca nella quale visse il pittore spagnolo Francisco Goya. Alla base del progetto c'è il libro che lo stesso Forman ha scritto con Jean Claude Carrière<sup>24</sup>, frutto dell'accurato lavoro di documentazione svolto per la fase di preparazione del film, e dal quale è stata tratta la sceneggiatura originale.

Goya fu testimone di grandi sconvolgimenti politici e sociali e, con la sua arte, ha fatto giungere fino a noi la cronaca dei tempi bui e violenti nei quali visse. Naturale quindi, per il regista, inserire lungo tutto l'arco del film le sue opere come contrappunto agli eventi narrati.

Partendo dal 1793, anno in cui la decapitazione di Luigi XVI in Francia



creò il panico in tutte le corti reali europee, Forman crea un grande affresco storico che continua anni dopo, narrando la conquista della Spagna ad opera delle truppe napoleoniche, fino ad arrivare alla sconfitta francese inflitta dagli inglesi del Duca di Wellington, che restaura in Spagna la Santa Inquisizione.

Le incisioni di Goya appaiono già nei titoli di testa, ma non rimangono vincolate a un banale uso decorativo. La sequenza iniziale vede, infatti, i vertici del Sant'Uffizio madrileni riuniti in seduta per discutere dell'opportunità di prendere provvedimenti contro la diffusione delle stesse stampe, ormai pericolosamente acquistabili anche per strada. Probabilmente, solo il fatto di essere pittore ufficiale alla corte di Carlo IV re di Spagna, ha messo al sicuro Francisco Goya da ogni azione della Santa Inquisizione. Il film è molto efficace nel dipingere il clima di terrore che coinvolgeva anche figure importanti come quella del grande pittore, a contatto col potere ma consapevole di quanto fosse facile uscire dalle grazie del re.

I quadri vengono utilizzati da Forman in due modi diversi. In alcune sequenze dove si racconta l'invasione francese in Spagna che, con la vittoria di Napoleone, depose allo stesso tempo monarchia e Inquisizione, le celebri tele che riproducono le fucilazioni subite dai patrioti spagnoli<sup>25</sup> appaiono come descrizioni dirette degli eventi, come se Goya con il suo lavoro fosse diventato una sorta di foto reporter dell'epoca, e le sue tele fossero istantanee degli eventi sanguinosi a cui assistette. In una scena il pittore, che negli ultimi anni di vita era diventato completamente sordo, ringrazia Dio di non esser stato privato della vista, così da poter testimoniare con la sua arte lo svolgersi degli eventi. Bellissima anche l'inquadratura che riproduce un *Autodafé*<sup>26</sup>, dove l'imputato indossa una lunga tunica e il cappello



a punta, esattamente come rappresentato in alcune famose opere di Francisco Goya<sup>27</sup>.

La seconda modalità d'utilizzo delle opere pittoriche nel film è invece più prettamente narrativa. I quadri sono inseriti nel racconto a interagire con i personaggi, non solo quando assistiamo alla scena in cui Goya è impegnato a ritrarre la regina di Spagna a cavallo<sup>28</sup>, ma anche in un'altra che mostra come, in epoche diverse, la tendenza dei conquistatori a fare razzia di opere d'arte e denaro nelle nazioni conquistate sia sempre stata la stessa. Il nuovo re di Spagna, nominato da Napoleone nella persona di suo fratello Giuseppe, attraversa grandi saloni scegliendo i quadri da spedire a Parigi all'Imperatore. Lo vediamo rifiutare *Il giardino delle delizie terrene* di Hieronymus Bosch<sup>29</sup> e il *Ritratto di Carlo IV di Spagna con la sua famiglia* di Goya<sup>30</sup>, mentre sceglie *Las Meninas* di Velázquez<sup>31</sup> come soggetto più consono ai gusti di Napoleone. Da un punto di vista di narrazione cinematografica, l'inserimento del capolavoro di Bosch non è casuale, la sequenza precedente raccontava i saccheggi delle truppe napoleoniche ai danni della popolazione locale e il primo piano di figure nude impegnate in attività sessuali, presenti nei dettagli del quadro, sono un modo raffinato per suggerire gli stupri in strada durante gli scontri senza doverne esplicitamente mostrare.

Infine sui titoli di coda *L'ultimo inquisitore* mostra una ricca galleria di ritratti, soggetti primari della tela o dettagli di gruppi con più figure dipinte, a rivendicare ancora una volta l'assoluta aderenza storica e l'accuratezza della ricostruzione in rapporto con l'opera modernissima di Goya. Ultime tele di questa galleria *La lattaia di Bordeaux*<sup>32</sup>, recentemente utilizzata come manifesto per la mostra di Milano a Palazzo Reale<sup>33</sup>, e un autoritratto di Francisco Goya stesso<sup>34</sup>,



quasi a sottolineare come postilla conclusiva che quegli occhi così vivi che vediamo nel ritratto, hanno assistito nella realtà a ciò che noi abbiamo potuto, per fortuna, soltanto assaggiare nella finzione cinematografica del film.

Affrontiamo ora un altro esempio di utilizzo del quadro nel cinema che, per l'originalità del contesto, merita un discorso a parte.

Nel film *Sogni* di Akira Kurosawa, il Maestro del cinema giapponese visualizza in otto episodi diversi altrettanti sogni, tutti attraversati dalla figura di Terao, prima bambino poi uomo, sorta di alter ego dello stesso regista. Nel quinto episodio intitolato *Corvi* il protagonista, armato di cavalletto e valigetta dei colori, si aggira in una sala d'esposizione dove sono in mostra alcuni dei capolavori più famosi di Vincent Van Gogh, da un suo autoritratto<sup>35</sup> alla *Notte stellata*<sup>36</sup>, dalla sua camera<sup>37</sup> alla famosa sedia vuota<sup>38</sup>, fino ai campi di grano<sup>39</sup>. Sempre più rapito dalla bellezza delle opere, il visitatore si ritrova catapultato nella campagna dell'epoca, tra le lavandaie al fiume e il famoso ponte di Langlois<sup>40</sup>, fino a incontrare lo stesso Van Gogh interpretato da un irriconoscibile Martin Scorsese, che si lascia andare a personali confidenze sull'approccio alla sua arte. Il giovane Terao perde di vista il pittore e, nel tentativo di rintracciarlo per poterci parlare nuovamente, si trova ad attraversarne i quadri, paesaggi irreali dove le pennellate sono ben evidenti sotto i suoi piedi, fino a scorgere finalmente l'artista in un campo da cui si alzano in volo infiniti stormi di corvi. Grazie a tecnologie fotografiche della Sony, innovative nel 1990, anno in cui il film fu prodotto, Kurosawa ci catapulta letteralmente dentro la bellezza delle tele del pittore, riuscendo a comunicare direttamente senza mediazioni l'emozione



che regala l'essere davanti a tali capolavori.

Fin qui abbiamo preso in esame solo opere esistenti nella storia dell'arte, utilizzate in vari modi nella realizzazione di progetti cinematografici. Esistono tuttavia film la cui sceneggiatura ha inventato quadri immaginari, utilizzati come veri e propri oggetti narrativi con un ruolo centrale nel motore della storia. Ecco alcuni esempi.

Nel bellissimo film di Alfred Hitchcock *La donna che visse due volte*, è proprio un quadro l'elemento fondamentale nell'inganno che viene ordito alle spalle del protagonista, l'investigatore privato Scott interpretato da James Stewart, ex poliziotto con la fobia per le altezze. Ingaggiato da un ricco industriale navale per pedinarne la moglie affetta, forse, da disturbi psicologici che la portano a identificarsi con Carlotta Valdes un'antenata morta suicida cento anni prima, sulle note sinuose e ipnotiche dell'indimenticabile partitura originale di Bernard Herrmann, seguiamo la bellissima Kim Novak mentre si reca al museo locale di San Francisco dove si ferma a lungo davanti al ritratto della donna impazzita. Hitchcock si diverte a mostrare i dettagli del quadro, l'acconciatura dei capelli e un mazzolino di fiori, alternati agli stessi dettagli che si ritrovano identici sul corpo della protagonista, per esprimere il presunto processo d'immedesimazione della giovane nella sua disgraziata antenata, e il definitivo abbandono da parte del protagonista di ogni scetticismo rispetto all'identificazione della donna nella figura dipinta.

Già in un altro famoso film Hitchcock aveva usato l'oggetto quadro come espediente narrativo, in *Rebecca la prima moglie* la giovane protagonista Joan Fontaine è una ragazza innamorata, fresca sposa



di un ricco vedovo interpretato da Laurence Oliver. Giunta nella villa dove il marito aveva vissuto con la moglie precedente, la ragazza è ossessionata dalla presenza della donna scomparsa, resa tangibile dal ritratto di enormi dimensioni appeso nel salone centrale della casa. Alimentata soprattutto dalla fanatica devozione della governante verso la defunta padrona, la competizione tra la giovane seconda moglie e il fantasma di Rebecca ha il suo apice quando, istigata dalla donna di servizio, questa si veste per un ballo in maschera esattamente come la figura ritratta nel dipinto, ingenuamente convinta di evocare dolci ricordi al marito e scoprendo, a sue spese, la morbosa follia della vecchia governante.

Questo percorso nella storia del cinema, alla ricerca di relazioni e rimandi tra quadri e film, è da considerarsi del tutto arbitrario. Molteplici potrebbero essere i sentieri da battere in un territorio così vasto, si pensi solo alle varie edizioni cinematografiche tratte dal romanzo di Oscar Wilde *Il ritratto di Dorian Gray*, dove l'oggetto quadro è posto esattamente al centro della narrazione già nel testo originale. Oppure al recente *Il codice da Vinci* di Ron Howard, in cui il *Cenacolo* di Leonardo<sup>41</sup> è elemento depositario di arcani segreti, e ancora al film australiano *The tracker* di Rolf De Heer che, raccontando la storia vera di un massacro di aborigeni avvenuto nel 1922, sceglie di mostrare sullo schermo dipinti che testimoniano l'eccidio in sostituzione di scene efferate, affidando all'audio e alla forza evocativa della pittura tutta la descrizione drammatica degli eventi sanguinosi<sup>42</sup>.

Il gioco dei rimandi potrebbe continuare all'infinito, esistono addirittura esempi di film con riferimenti pittorici presenti già



nella locandina. Sul manifesto di *Novecento* di Bernardo Bertolucci è inserito, ad esempio, *Il quarto stato* di Giuseppe Pellizza da Volpedo<sup>43</sup>, il manifesto del film *Gothic* di Ken Russell indubbiamente rappresenta una versione fotografica de *L'incubo* di Johann Heinrich Füssli<sup>44</sup>, senza dimenticare il manifesto di *ET l'extra-terrestre* di Steven Spielberg, che ha un'evidente parentela con il dettaglio più famoso della *Creazione di Adamo* di Michelangelo<sup>45</sup>.

Il Cinema è storicamente un linguaggio espressivo molto più giovane rispetto all'arte pittorica, ma con i suoi centoventi anni compiuti inizia ad avere una sua storicità e a influenzare, a sua volta, la pittura. Lo racconta il recente documentario *Picasso & Braque go to the movie* di Arne Glimcher, dove un appassionato Martin Scorsese ci mostra come l'opera pittorica dei due maggiori esponenti del Cubismo sia stata fortemente influenzata dal cinema delle origini.

In conclusione, rileviamo ancora una volta come l'opera d'arte cinematografica sia ormai indissolubilmente legata alle altre forme d'arte visiva con le quali si attuano scambi continui. I diversi mezzi d'espressione della creatività umana sono destinati a confondersi riducendo sempre più le distanze. Fotografia e Cinema, alla loro nascita, hanno soddisfatto principalmente l'esigenza di rappresentare la realtà, alleggerendo l'arte pittorica da questa responsabilità. Molto presto però, già con i film fantastici di Georges Méliès<sup>46</sup> a inizio Novecento, si è passati dalla rappresentazione all'interpretazione, il Cinema è diventato forma espressiva di creatività attraverso cui dare vita ai sogni, spogliandosi del semplice ruolo d'inerte testimone. Di nuovo, una forte analogia si crea tra espressione pittorica e



cinematografica, entrambe possono documentare il mondo reale, ma anche rappresentare deliri onirici, sullo schermo come sulla tela, perché in fondo pittura e Cinema sono così, fatti “della stessa materia di cui sono fatti i sogni”<sup>47</sup>.

## NOTE

---

1. Michelangelo Buonarroti, *La creazione di Adamo*, 1511 ca., affresco, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Cappella Sistina. [↑]
2. Frans Hals, *Il banchetto degli ufficiali del corpo degli arcieri di San Giorgio*, 1616, olio su tela, Harleem, Franz Hals Museum. [↑]
3. Paolo Caliari detto Veronese, *La cena in casa Levi*, 1573, olio su tela, Venezia, Galleria dell'Accademia. [↑]
4. *Stop-motion*, è la tecnica d'animazione ottenuta muovendo oggetti nello spazio o personaggi di plastilina plasmabili, dei quali viene catturato l'immaginario movimento attraverso una speciale macchina da presa, che consente d'impressionare un solo fotogramma per volta, come se si trattasse di un singolo scatto fotografico. [↑]
5. Lo *storyboard* è l'insieme di piccoli disegni che raffigurano inquadratura per inquadratura l'intero film. Questo metodo, necessario nel cinema d'animazione, viene spesso utilizzato anche dai registi nella realizzazione di pellicole ad azione vivente con attori, per visualizzare il film prima di girare. [↑]
6. Sergej Michajlovič Ejzenštejn, *Lezioni di regia*, edito in Italia da Einaudi. Il volume raccoglie la trascrizione fatta dall'allievo V.B. Nižnij di una serie di lezioni del maestro svoltesi tra l'autunno 1932 e il 1933. La raccolta fu pubblicata per la prima volta in URSS dall'editore moscovita Iskusstvo nel 1958. [↑]
7. Piano sequenza è il termine che definisce, in gergo cinematografico, una ripresa effettuata continuamente e inserita nel film senza stacchi di montaggio al suo interno. Un esempio è rappresentato dal film di Alfred Hitchcock *Nodo alla gola*, realizzato come un piano sequenza unico per l'intera sua durata. L'unico limite fisico che caratterizza il film è la durata dei rulli di pellicola dentro la macchina da presa che ha obbligato, ogni venti minuti circa, la pianificazione di un espediente che coprisse l'obiettivo per un attimo, consentendo il cambio del rullo. [↑]
8. Nel 2003 la Walt Disney Pictures ha portato a termine il cortometraggio a cartoni animati



*Destino* sulla sceneggiatura scritta negli anni '50 da Salvator Dalí, affidandone la regia a Dominique Monfrey. [↑]

9. L'ispirazione di partenza è nata dalla visione di un arazzo medievale intitolato *La caccia all'unicorno*, databile tra il 1495 e il 1505, e conservato al MoMA, Metropolitan Museum of Art di New York. Punto di partenza importante per individuare lo stile del film sono state, inoltre, le opere del pittore fiammingo Jan Van Eyck (1390-1441). [↑]
10. L'intervista citata si trova nel volume di Michel Ciment, *Kubrick*, edito in Italia da Milano Libri Edizioni nel 1981, pp. 169-183. [↑]
11. L'intervista di riferimento a Milena Canonero è contenuta nel documentario di Jan Harlan, *Stanley Kubrick, a life in pictures*, montato da Melanie Viner Cuneo, Warner Bros. Pictures 2001. [↑]
12. Vittorio Storaro, *Scrivere con la luce*, Milano, Electa. L'opera si compone di tre volumi: *La luce* (2001), *I colori* (2002), *Gli elementi* (2003). [↑]
13. René Magritte, *Lo stupro*, 1934, olio su tela, Londra, George Melly Collection. [↑]
14. John Ewerett Millais, *Ophelia*, 1852, olio su tela, Londra, Tate Gallery. [↑]
15. Gustav Klimt, *Il bacio*, 1907-1908, olio su tela, Vienna, Österreichische Galerie Belvedere. [↑]
16. Peter Paul Rubens, *Orfeo libera Euridice dall'Ade*, 1636-1638, olio su tela, Madrid, Museo Nacional del Prado. [↑]
17. Tiziano VerCELLIO, *Danae riceve la pioggia d'oro*, 1553, olio su tela, Madrid, Museo Nacional del Prado. [↑]
18. L'assenza di un'opera di Vasilij Kandinskij citata sui titoli di coda insieme a tutti gli altri quadri presenti nel film *Ti do i miei occhi*, unitamente al fatto che non viene mostrato il quadro del pittore russo nella sua totalità, portano a dedurre che, per esigenze di sceneggiatura, sia stato utilizzato solo un dettaglio della *Composizione VIII* del 1923, riempiendo di colore alcuni semicerchi bianchi e cambiandone l'inclinazione. [↑]
19. Frida Kahlo, *Frida e Diego Rivera*, 1931, olio su tela, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, Albert M. Bender Collection. [↑]
20. Frida Kahlo, *Autoritratto con capelli tagliati*, 1940, olio su tela, New York, MoMA Museum of Modern Art. [↑]
21. Frida Kahlo, *La colonna rotta*, 1944, olio su tavola, Città del Messico, Colección Museo Dolores Olmedo. [↑]
22. Frida Kahlo, *Le due Frida*, 1939, olio su tela, Città del Messico, Museo de Arte Moderno, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Istituto Nacional de Bellas Artes. [↑]



23. Jacques-Louis David, *Marat assassinato*, 1793, olio su tela, Bruxelles, Musée Royaux des Beaux-Arts. [[↑](#)]
24. Jean Claude Carrière, Milos Forman, *La passione di Goya*, Milano, Rizzoli 2007. [[↑](#)]
25. Francisco Goya, *Il 3 di Maggio 1808 a Madrid: Le fucilazioni della montagna del Principe Pio* conosciuto anche col titolo *Le fucilazioni della Monclova*, 1814, olio su tela, Madrid, Museo Nacional del Prado. [[↑](#)]
26. *L'Autodafé* o *sermo generalis* era una cerimonia pubblica, appartenuta in particolare alla tradizione dell'Inquisizione spagnola, nella quale venivano eseguite le condanne per eresia o altri reati decretate dal tribunale dell'Inquisizione. Il nome deriva dal portoghese *auto da fé*, "atto di fede", ed era il cerimoniale giuridico più impressionante usato dall'Inquisizione. [[↑](#)]
27. La serie di ottanta incisioni pubblicata da Francisco Goya nel 1799 e intitolata *I Capricci*, raffigura nelle tavole intitolate *Questa polvere...* (*Aquellos polvos*) e *Non c'è stato nulla da fare* (*No hubo remedio*), rispettivamente, l'imputato durante il processo e dopo la condanna, condotto al patibolo sul dorso di un mulo. A seconda della condanna inflitta diversi erano i disegni sul tipico cappello a punta, nel caso del condannato a morte erano riprodotti demoni e fiamme dell'inferno. [[↑](#)]
28. Francisco Goya, *Maria Luisa di Parma a cavallo*, 1799, olio su tela, Madrid, Museo Nacional del Prado. [[↑](#)]
29. Hieronymus Bosch, *Il giardino delle delizie terrene* (o *Il millennio*), 1503-1504, trittico, olio su tavola, Madrid, Museo Nacional del Prado. [[↑](#)]
30. Francisco Goya, *La famiglia di Carlo IV*, 1800-1801, olio su tela, Madrid, Museo Nacional del Prado. [[↑](#)]
31. Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656, olio su tela, Madrid, Museo Nacional del Prado. [[↑](#)]
32. Francisco Goya, *La lattaia di Bordeaux*, 1827, olio su tela, Madrid, Museo Nacional del Prado. [[↑](#)]
33. *Goya e la modernità* a cura di Valeriano Bozal e Concepción Lomba, Milano, Palazzo Reale, dal 17 Marzo al 27 Giugno 2010. [[↑](#)]
34. Francisco Goya, *Autoritratto*, 1815, olio su tela, Madrid, Museo Nacional del Prado. [[↑](#)]
35. Vincent Van Gogh, *Autoritratto a Saint-Rémy*, 1889, olio su tela, New York, Mrs John Hay Whitney Collection. [[↑](#)]
36. Vincent Van Gogh, *La notte stellata (cipressi e villaggio di Saint-Rémy)*, 1889, olio su tela, New York, MoMa Museum of Modern Art. [[↑](#)]
37. Vincent Van Gogh, *la camera di Vincent ad Arles*, 1889, olio su tela, Parigi, Musée



d'Orsay. [[↑](#)]

38. Vincent Van Gogh, *la sedia di Vincent con pipa*, 1888, olio su tela, Londra, National Gallery. [[↑](#)]
39. Vincent Van Gogh, *Campo di grano con corvi*, 1890, olio su tela, Amsterdam, Vincent Van Gogh Stichting. [[↑](#)]
40. Vincent Van Gogh, *Il ponte di Langlois ad Arles con lavandaie*, 1888, olio su tela, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller. [[↑](#)]
41. Leonardo da Vinci, *L'ultima cena*, 1495-1498, tempera e olio su intonaco, Milano, Chiesa di Santa Maria delle Grazie. [[↑](#)]
42. I dipinti del film *The tracker* sono stati realizzati dall'artista australiano Peter Coad, appositamente per la pellicola di Rolf De Heer. [[↑](#)]
43. Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Il quarto stato*, 1896-1902, olio su tela, Milano, Galleria D'Arte Moderna. [[↑](#)]
44. Johann Heinrich Füssli, *L'incubo*, 1781, olio su tela, Detroit, Institute of Arts. [[↑](#)]
45. Michelangelo Buonarroti, *Creazione di Adamo*, 1511 circa, affresco, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Cappella Sistina. [[↑](#)]
46. Il francese Georges Méliès ha trasformato l'invenzione del Cinematografo da mezzo di rappresentazione della realtà, a espressione della fantasia realizzando, nei suoi teatri di posa appositamente costruiti, più di mille film, di cui una buona metà sono andati perduti, con l'idea di creare giochi visivi che facevano dell'illusionismo il loro punto di forza. Il suo titolo più famoso resta *Viaggio sulla luna* (*Le voyage dans la lune*) del 1902, con l'immagine celebre del missile che colpisce nell'occhio la luna. [[↑](#)]
47. Questa frase, ormai consumata anche da un uso indiscriminato in campo pubblicitario, appartiene alla battuta conclusiva pronunciata da Humphrey Bogart, sul finale de *Il mistero del falco* (*The maltese falcon*, 1941), esordio alla regia di John Huston. Qui la statuetta del falcone maltese diventa metafora dei sogni creati dal Cinema. [[↑](#)]



## FILMOGRAFIA

---

- *Apocalypse now* (*Apocalypse now*, USA 1979) di Francis Ford Coppola
- *Barry Lyndon* (*Barry Lyndon*, Gran Bretagna 1975) di Stanley Kubrick
- *La bella addormentata nel bosco* (*Sleeping beauty*, USA 1959) di Clyde Geronimi, Les Clark, Eric Larson, Wolfgang Reitherman
- *Caravaggio* (*Caravaggio*, Gran Bretagna 1986) di Derek Jarman
- *China Blue* (*Crimes of passion*, USA 1984) di Ken Russell
- *Il codice da Vinci* (*The da Vinci code*, USA/Francia/Gran Bretagna 2006) di Ron Howard
- *Il conformista* (*Il conformista*, Italia/Francia 1970) di Bernardo Bertolucci
- *Il cuoco, il ladro, sua moglie e l'amante* (*The cook, the thief, his wife and her lover*, Gran Bretagna 1989) di Peter Greenaway
- *Darwin* (*Darwin*, Gran Bretagna 1992) di Peter Greenaway - cortometraggio
- *La donna che visse due volte* (*Vertigo*, USA 1958) di Alfred Hitchcock
- *ET L'extra-terrestre* (*ET The extra-terrestrial*, USA 1982) di Steven Spielberg
- *Frida* (*Frida*, USA/Canada/Messico 2002) di Julie Taymor
- *Gothic* (*Gothic*, Gran Bretagna 1986) di Ken Russell
- *Novecento* (*Novecento*, Italia/Francia/Germania Ovest 1976) di Bernardo Bertolucci
- *Picasso & Braque go to the movie* (*Picasso & Braque go to the movie*, USA 2008) di Arne Glimcher - documentario
- *Pollock* (*Pollock*, USA 2000) di Ed Harris



- *Querelle de Brest* (*Querelle*, Germania Ovest/Francia 1982) di Rainer Werner Fassbinder
- *Rebecca, la prima moglie* (*Rebecca*, USA 1940) di Alfred Hitchcock
- *Séraphine* (*Séraphine*, Francia/Belgio 2008) di Martin Provost
- *Sogni* (*Yume*, Giappone/USA 1990) di Akira Kurosawa
- *Ti do i miei occhi* (*Te doy mis ojos*, Spagna 2003) di Iciar Bollain
- *The tracker, la guida* (*The tracker*, Australia 2002) di Rolf De Heer
- *L'ultimo inquisitore* (*Goya's ghosts*, Spagna 2006) di Milos Forman



---

Finito di impaginare e pubblicato su <http://www.artearti.net/iperuranio> a Firenze  
il 12 agosto 2010

---

**IPERURANIO** - SUPPLEMENTO TRIMESTRALE ALLA TESTATA  
GIORNALISTICA ARTE E ARTI REGISTRATA AL TRIBUNALE DI  
FIRENZE IN DATA 26 GENNAIO 2008 AL N. 5629

<http://www.artearti.net/iperuranio>

---

**Copyright**

Testi © 2010 - Arte e Arti Associazione Culturale - Tutti i diritti riservati  
Progetto grafico / illustrazioni © 2010 - Caterina Chimenti