

Senecio

Direttore
Emilio Piccolo



Redazione

Sergio Audano, Gianni Caccia, Maria Grazia Caenaro
Claudio Cazzola, Lorenzo Fort, Letizia Lanza

Recensioni, note critiche, extravaganze

Senecio

www.senecio.it
mc7980@mclink.it

Napoli, 2010

La manipolazione e/o la riproduzione (totale o parziale)
e/o la diffusione telematica di quest'opera
sono consentite a singoli o comunque a soggetti non costituiti come imprese
di carattere editoriale, cinematografico o radio-televisivo.

Spiritualità (e non) alle Gallerie dell'Accademia

di Paolo Valesio

Venezia, 10 maggio 2009

Al termine di una visita alle Gallerie dell'Accademia che non vedevo da quasi una mezza vita e che restano un enorme scrigno di tesori, appunto due sintetiche riflessioni.

Presenza (e non) della spiritualità

Nelle tavole di pittura precedenti il periodo dei Bellini, il divino è presente, anche se in una forma istituzionale e arcigna; lo spettatore inchina per un attimo mentalmente il capo (un rispetto formale), e poi si diverte a esaminare i dettagli. Ma soltanto quando si arriva alle Madonne di Giovanni Bellini, il senso della divinità compenetra le immagini con dolce forza convinta e pervasiva, come meditazione costante sul colloquio Madre-Figlio. Poi, questo senso scompare. Tiziano (perfino Tiziano), Tintoretto, Veronese, Tiepolo: una serie di immagini stupende e sontuose, dove c'è un'impalcatura mentale piuttosto che spirituale – un'impalcatura che rinvia a una trascendenza la quale peraltro essenzialmente non si sente. (Sto parlando dei quadri dell'Accademia, non generalizzando sopra questi maestri: basti pensare ai Tintoretto della Scuola di San Rocco, all'appassionata “Salita al Calvario” di Giambattista Tiepolo nella chiesa di Sant'Alvise; per non parlare della “Via Crucis” modernamente intensa del figlio Giandomenico Tiepolo nella chiesa di San Polo, che aprirebbe tutto un discorso sulla persistenza della spiritualità nella Venezia settecentesca, la cui atmosfera non è solamente casanoviana; ecc. ecc.). Qui comunque bisognerebbe rivisitare il grande e partigiano libro scritto a metà Ottocento da John Ruskin, *The Stones of Venice*: gli attacchi anti-rinascimentali di Ruskin sembrano avere una base soprattutto teologica – il che conferma (si sia d'accordo oppure no con il suo contenuto) l'importanza della valutazione spirituale.

L'unico altro complesso di opere (non parlo dunque, o almeno non primariamente, di opere singole) nelle Gallerie dell'Accademia in cui chiaramente traspare il senso del divino appartiene anch'esso, come il Bellini, al Quattrocento: si tratta dei quadri di Carpaccio – dove il divino appare sotto forma di visionario incantamento ipnotico, in particolare nel “Sogno di Orsola”. Si entra in quel quadro come in una stanza da cui è difficile uscire. Non è propriamente una scena in cui “si fa silenzio” – espressione che implica un rumorio di parole immediatamente precedenti. Qui invece le parole si

sono taciute da tempo. Orsola vi appare come già profondamente addormentata, e si sente che l'Angelo sulla soglia non sta dicendo nulla, ma trasmette direttamente immagini silenziose alla mente di Orsola. È dunque un quadro che (come dicevo) piuttosto che far silenzio, *fa del* silenzio: esso crea il silenzio come se fosse un'esperienza della prima volta. Per tutto il resto di questa grande passeggiata lungo quadri stupendi che fanno pensare e che suscitano profondi piaceri, non trovo tuttavia il senso del divino, se non in alcune flagranti eccezioni (come l'"Annunciazione" di Antonello da Messina, peraltro collocata in modo sciatto).

A proposito di profondi piaceri, vengono in mente le parole che in un grande racconto Camillo Boito pone in bocca alla sua eroina, la contessa Livia; la quale, durante gli anni della sua giovinezza veneziana, condotta a visitare l'Accademia, dice: "non ci capii quasi nulla", per poi aggiungere che da allora "qualche cosa ho imparato". Ma ciò che conta è la vivace descrizione di quell'allora:

"ma allora, benché non sapessi niente, quell'allegrezza di colori, quella sonorità di rossi, di gialli, di verdi e di azzurri e di bianchi, quella musica dipinta con tanto ardore di amor sensuale non mi sembrò un'arte, mi sembrò una faccia della natura veneziana; e le canzoni, che avevo udito cantare dal popolo sboccato, mi tornavano nella memoria innanzi alla dorata *Assunta* di Tiziano, alla *Cena pomposa* di Paolo, alle figure carnose, carnali e lucenti del Bonifacio". (Cito da Camillo Boito, *Senso*, nell'edizione accompagnata dal commento di Clotilde Bertoni, Lecce, Manni, 2002, p.27; questo racconto geniale va recuperato nella sua originarietà e originalità, al di là dell'abile edulcorazione rosa – in entrambi i sensi della parola – del film di Visconti.)

Livia è assai probabilmente quella che la critica letteraria chiama un *unreliable narrator*, ovvero 'narratrice inaffidabile' – nel senso che qui l'autore (architetto e critico d'arte, oltre che scrittore) intenderebbe far emergere la voce di una persona troppo immersa nell'immediatezza della percezione sensuale, e che dunque vede le opere d'arte in modo riduttivo. Ma la finzione narrativa è un gioco assai complesso, che può avere effetti da boomerang: le osservazioni ingenuamente dirette di una (inventata, ma bene inventata) contessina ventenne alla fine dell'Ottocento realizzano in fondo una critica ancora valida, come si è appena visto (senza contare che anche in quell'"allora" giovanilistico la contessa è ingenua solo fino a un certo punto: la sua sensibilità sinestetica – "musica dipinta" – è già di tipo simbolistico).

Ma torno alle eccezioni – alle emersioni della spiritualità. Fra queste eccezioni annovero in particolare la straordinaria "Presentazione della Vergine al Tempio" di Tiziano – uno sghembo quadro in salita obliqua che è una delle ultime vedute (in questo caso, è anche una visione) che incontrano lo sguardo di chi sta per uscire dalle Gallerie, alla fine della visita. (A proposito: le

Gallerie dell'Accademia sono, nella loro attuale forma, piuttosto grigie e impersonali, e appaiono bisognose di un restauro – che peraltro è già annunciato e abbondantemente illustrato; si spera soltanto che questa non sia la scusa per chiudere le Gallerie per lungo tempo nel prossimo futuro: è ormai chiaro che è possibile in molti casi simili condurre a termini i lavori con efficienza pur mantenendo parzialmente in funzione le istituzioni coinvolte.)

Nel quadro tizianesco, il cui protagonista strutturale è una lunga scalinata che al tempo stesso fende e salda l'immagine, il centro non-centrico è la figura della Vergine: tradizionalmente iconografica nella sua veste turchina, ma rappresentata come una bambinetta, con un bellissimo contrasto fra questo piccolo corpo indifeso (visto di tre quarti e di spalle, così che la faccia risulta invisibile) e la torreggiante figura del sacerdote carico di paramenti che l'attende al culmine della scalea, in fondo a destra. Certo, questa bambina a metà scalinata si rivela subito come differente e distinta: l'aureola che le circonfonde il capo, e la profonda attenzione degli astanti in fondo alla scala a sinistra, mostrano che qualche cosa di speciale, di diverso dal solito ritmo dei giorni, sta per accadere.

Ma non basterebbe l'aureola intorno alla testolina a presentificare il divino dentro questo quadro. (Le Gallerie sono piene di teste aureolate e di corpi reggenti simboli solenni; ma in generale, come detto, questi restano ornamenti eleganti che non penetrano "l'altra dimensione".) La genialità dell'artista consiste qui soprattutto nella concentrazione e compattezza del corpo della bambina, da cui emana un senso di forza: la sua salita è una vera e propria marcia. Ho sempre trovato commoventi (nell'arte e nella vita – nell'arte/vita) i bambini quando essi manifestano la precocità di una vocazione, di qualunque vocazione (spirituale o mondana) si tratti. E non conosco altra opera di pittura che prefiguri così vividamente l'idea della Immacolata Concezione secoli prima che essa venga teologizzata in dogma – cioè in nucleo sistematico di pensiero. (È da queste opere che bisognerebbe partire, per svolgere una meditata critica del nesso che il citato Ruskin eloquentemente ma restrittivamente stabilisce tra spiritualità e teologia protestante, con frecce anti-cattoliche.)

L'unica altra forte eccezione a questo appiattimento della spiritualità che io ricordi all'Accademia è la "Cena di Emmaus" di un artista di quelli antipaticamente detti "minori" (e mi dispiace non ricordarne il nome, perché non vorrei incoraggiare nemmeno indirettamente certe gerarchie manualistiche). In quel quadro, la spiritualità non emerge né dalla figura del Cristo né da quelle dei due pellegrini (immagini rigide e non particolarmente espressive), ma dalla figura della serva o schiava mora, ritta a sinistra accanto al Cristo. È un'africana giovane, vestita di colori particolarmente vivaci (in cui predominano se ben ricordo – sto scrivendo a memoria, e vari giorni

dopo la visita – il rosso e il giallo). Ma quello che è straordinario è il suo sguardo, così difficile da descrivere – e del resto (a parte il citato problema della descrizione a memoria) se fosse facile descriverlo in parole la performance pittorica non sarebbe così notevole. Lo sguardo della giovane è rassegnato e paziente, tanto che potrebbe a prima vista sembrare scettico; e invece non lo è – è uno sguardo che sembra dire: ‘Sì, io lo so che certe cose possono essere segni; ne ho visti qualche volta, nel villaggio dove sono nata; e so anche quanta fatica costano: ciascuno di questi segni è un bruciamento di vita, e rischia di essere frainteso, e subito dimenticato’. Per parte mia, ricorderò a lungo quello sguardo.