Velázquez: la pittura non è separabile dalla vita

Giuseppe Di Napoli
12 Dicembre 2016

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

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

Ovviamente, nessun pittore è così sprovveduto: prima di iniziare a dipingere una scena la progetta in ogni dettaglio; pertanto quello che il dipinto finale presenta corrisponde esattamente a ciò che egli voleva che figurasse al suo interno. Possiamo essere certi di questa conclusione? Come vedremo, le cose non stanno sempre così, e molto spesso i margini della tela non sono definitivi: a volte, dopo la realizzazione del dipinto, sono stati tagliati e ridotti per svariati motivi

(commerciali, espositivi, di trasporto e altro ancora). Ma quel che più sorprende è che in taluni casi sono stati perfino ingranditi, ovvero allungati e allargati per misteriose e controverse ragioni.

Alcune opere del pittore spagnolo Diego Velázquez sono state oggetto di singolari vicissitudini che hanno investito sia le problematiche del titolo, sia quelle dei limiti del dipinto, due questioni spesso considerate “marginali” dall’occhio un po’ superficiale di certa critica, ma che si sono poi rivelate “centrali” tanto per una corretta esegesi dell’opera, quanto per una più effettiva comprensione del modo di vedere dello stesso pittore.

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

Las hilanderas (Le filatrici) è un quadro commissionato da Pedro de Arce, nobile guardia del re, per celebrare la fabbrica di arazzi Santa Isabella di Madrid, dipinto da Velázquez nel 1657: raffigura l’interno di un laboratorio, in cui un gruppo di operaie addette a filatura e cardatura è alle prese con arcolai, matasse e gomitoli

di lana sparsi sul pavimento; sullo sfondo, un gruppo di dame in visita. Il soggetto raffigurato è una comune scena di genere, più volte utilizzata dal pittore in gioventù, che esalta l'attitudine del suo sguardo a cogliere con immediatezza un momento di vita, un'istantanea dipinta al naturale e fissata con mirabile abilità dalla sua mano sulla tela. L'immagine, infatti, presenta tutte le caratteristiche di una ripresa dal vero di un evento quotidiano, un momento qualunque di una tranquilla giornata di lavoro, testimoniato da due eloquenti dettagli: un gatto sonnacchioso dietro la gamba scoperta della filatrice di sinistra e la postura delle due figure ai due lati della scena. Sopraggiungendo dal retro, la figura di sinistra sembra essere sorpresa mentre scosta il telo e si protende verso la donna anziana per prestare orecchio a quanto questa le sta proferendo, avvicinandosi al punto da lasciar intendere che possa trattarsi di una confidenza o di qualcosa che le altre donne presenti non devono ascoltare. Anche la figura sul lato destro della composizione è colta sulla soglia di una porta, in procinto di depositare un cesto colmo di matasse di lana.

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

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

La scheda non riporta la data in cui le cosiddette aggiunte sarebbero state inserite (l’indicazione temporale del XVIII sec. è molta approssimativa). Ancora oggi, del resto, molti libri d’arte e cataloghi di mostre riproducono entrambi i formati del quadro. Nella versione più ampia, la schiena della figura di destra compare per intero, mentre sul lato sinistro si vede un grande tendaggio scostato e annodato dalla ragazza di sinistra e, cosa ancora più rilevante, compare il soffitto a botte della stanza che ospita l’arazzo della contesa, sotto il quale, sullo sfondo, vediamo un’apertura: una finestra, un lucernaio, una presa d’aria dalla forma di un grosso foro sul muro, ben sagomato e incorniciato da un anello circolare di intonaco in rilievo. Tutte queste componenti scompaiono nelle fotografie che riproducono il dipinto in formato ridotto e delimitano l’immagine all’altezza dell’arazzo appeso al muro di fondo escludendo gran parte del corpo della ragazza di destra e praticamente tutto il tendaggio di sinistra. Dietro le loro apparizioni immediate, i soggetti raffigurati celano numerosi enigmi non del tutto risolti nemmeno oggi, e che nel corso dei secoli sono stati oggetto di

contraddittorie interpretazioni. Limitarsi a riportare che *Le filatrici* “è stata restaurata e ampliata dopo l’incendio del 1734”, non fornisce un’informazione esauriente, anche perché non menziona chi operò l’ampliamento, né spiega se l’ignoto restauratore agì per arbitrio personale o perché spinto dalla necessità di ripristinare le parti originali danneggiate o distrutte dall’incendio oppure se, indipendentemente da questo evento, ponendosi al di sopra di Velázquez e giudicando incompleto il dipinto, ritenne che l’opera non fosse risolta e necessitasse di un completamento, per fare in modo che la chiusura dello spazio architettonico conferisse maggiore profondità alla scena rendendo più teatrale l’intera composizione.

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

Incontestabilmente, l’ampliamento dello spazio architettonico con l’aggiunta del soffitto a volta, della stanza e dell’arazzo, conferisce maggiore profondità alla composizione e marca con maggiore evidenza la discontinuità e la distanza tra le due scene. Ciò che emerge in modo rimarchevole è che le due versioni presentano differenti configurazioni dello spazio dipinto che sembrano rispondere perfettamente a due ipotesi interpretative dell’opera. È del tutto evidente che, nell’immagine dipinta nella versione estesa, l’occhio dell’osservatore coglie con maggiore immediatezza la raffigurazione di uno spazio teatrale, la scena di una rappresentazione in corso, come la rappresentazione di una rappresentazione, in coerenza con la peculiare attitudine del pittore a confondere i confini e i limiti tra ciò che l’immagine riproduce in termini ottici, retinici e ciò che raffigura come “storia” in termini di contenuto. Altrettanto evidente è il fatto che la visione ridotta del dipinto induce l’occhio dell’osservatore a vedere uno spazio più ravvicinato e non delimitato, dove le figure vengono percepite come più prossime e a portata di mano dell’osservatore. L’effetto che tale vicinanza produce è quello di far sentire le azioni e i gesti dei personaggi come istanti di vita, colti da una realtà quotidiana, quella delle operaie al lavoro nella fabbrica di arazzi. Nell’occhio che tende a vedere il dipinto come “una scena di genere” agisce inconsapevolmente il subliminale convincimento che Velázquez avesse dipinto soltanto la tela in formato ridotto, quella attualmente visibile al Prado; mentre per l’occhio che considera il dipinto una delle opere più emblematiche e più riuscite, in cui il pittore spagnolo mette in scena la pittura stessa, lo spazio dipinto non

può che essere quello esteso e completo di sipario e volta. (fig. 3)

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

Le argomentazioni a sostegno della decisione di ridurre la visibilità del dipinto non hanno considerato l'effettiva importanza che hanno i margini nella visione di un'immagine e nella lettura dei suoi significati. I margini di un dipinto non indicano soltanto un dato metrico e quantitativo riconducibile unicamente all'estensione della superficie poiché, al pari dell'orientamento e della forma geometrica del supporto di un dipinto, anche i limiti del supporto costituiscono i fattori che più incidono sulla organizzazione visiva dell'opera. Essi corrispondono ai parametri strutturali attentamente soppesati dal pittore fin dalla prima ideazione e progettazione dell'opera, in rapporto ai quali egli regola l'equilibrio o la dinamica delle tensioni interne tra gli elementi formali della composizione. Essi quindi sono determinanti per il perseguimento dell'unità dell'immagine. Talvolta vengono utilizzati anche per accentuare la spinta di un'azione in fieri, per suggerire la direzione di un percorso visivo, sottolineare la direzione di un

movimento, indurre a dare maggior peso visivo a una parte, a un lato piuttosto che a un altro, in considerazione del fatto, noto a tutti i pittori, che la nostra percezione dello spazio visivo è anisotropa, ovvero che i quattro lati di un quadrilatero non vengono percepiti come identici, con lo stesso peso e significato spaziale. Per l'occhio umano il margine inferiore, anche se delle stesse dimensioni di quello superiore e dei due laterali, possiede una diversa valenza percettiva, così come quello in basso viene visto come più pesante e più vicino rispetto a quello alto, e quello di sinistra viene visto come più instabile rispetto a quello di destra che al contrario appare più statico e induce l'incedere dello sguardo alla sosta. I margini agiscono anche sulla scena che delimitano, alterandone gli equilibri compositivi e modificandone perfino gli indizi spaziali raffigurati: con il formato ridotto, la scena delle *Hilanderas* appare molto più vicina all'osservatore rispetto a quella con il formato esteso. Si tratta di un fatto non di poco conto, dato che determina una visione del tutto differente e condiziona il rapporto prossemico tra osservatore, spazio dipinto e i soggetti raffigurati al suo interno, al punto da compromettere perfino la ricezione del contenuto effettivo del dipinto.

Le filatrici o Il mito di Aracne è un'opera concepita come un omaggio all'arte del dipingere, che offre allo sguardo l'architettura visiva di una polifonica risonanza di stili, la messa in scena di un serrato palinsesto di citazioni: il modo in cui risolve il conflitto tra luce e ombra è di chiara origine caravaggesca, in particolare per quanto concerne il taglio della luce laterale che, penetrando da sinistra e scendendo obliqua dall'alto in basso, illumina la scena sul fondo per poi posarsi sulle spalle della figura della giovane tessitrice Aracne in basso a destra, lasciando in controluce la figura della ragazza seduta al centro e in ombra le altre tre donne assorbite dal lavoro in primo piano. Tuttavia il pittore utilizza sapientemente questo contrasto chiaroscurale, non lascia annegare nell'oscurità le figure in ombra, e sfrutta invece tale condizione ambientale di scarsa luminosità come espediente per impreziosire l'impalpabile penombra che avvolge le donne di lanuginosi ed eterei riverberi, che conferiscono alla pulviscolare trasparenza dell'aria un cromatismo tonale di chiara derivazione tizianesca. La disposizione delle due figure in primissimo piano è una dichiarata citazione delle due figure di *Ignudi*, poste a lato della *Separazione della terra dalle acque*, affrescate da Michelangelo nella Cappella Sistina e che Velázquez aveva ammirato nei suoi due viaggi in Italia, negli anni precedenti la realizzazione del dipinto. Velázquez derivò la soluzione dell'arazzo appeso al muro dal dipinto che Rubens realizzò dello stesso mito, ben evidente fin dal bozzetto preparatorio. La concezione della composizione, di chiaro stampo teatrale, ribadita dalla figura di sinistra colta proprio nel momento in cui apre il sipario sulla scena, o meglio sulle

due scene, quella reale e quella mitica, risponde a un concetto di spazio scenografico simile a quello che Bernini realizzò nella Santa Teresa della Cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria, che invita lo spettatore a entrare in scena, a prendere parte alla rappresentazione annullando il limite che separa la realtà dalla finzione.

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

Nel dipinto possiamo riscontrare le due principali caratteristiche della pittura di Velázquez: sulla base di un'immagine che riproduce la verità della visione immediata il pittore intesse in filigrana l'intricata trama della rappresentazione pittorica: «ossia quale puro sistema di problemi estetici che reclamano una soluzione […] ogni quadro è un teorema pittorico, esemplare unico degli infiniti quadri possibili», rileva con acutezza José Ortega y Gasset.

All'interno di una scena di vita assolutamente ordinaria, il pittore intesse un'invisibile ragnatela di registri spazio-temporali del tutto incompatibili, le cui logiche figurative si sovrappongono al punto da far apparire la pittura come un enigma per la visione. Il dipinto di Velázquez si presenta al nostro sguardo come un perspicuo dispositivo visivo e/o un congegno figurativo in cui sorprendenti slittamenti temporali (eventi storici e mitologici) sono incastonati a più livelli in sincroniche spazialità (pittoriche e teatrali) e concatenazioni stilistiche (Velázquez che imita un'opera di Rubens che a sua volta copia da Tiziano), e ove concomitanze tecniche (filatura, tessitura e pittura) vengono ingegnosamente

montate le une nelle altre per dare luogo alla costruzione di un’immagine il cui impianto compositivo, sapientemente controllato, ci consegna un definitivo saggio della sua ineguagliata capacità di dipingere un’opera con gli stessi criteri con i quali si progettavano le strutture sceniche di una rappresentazione teatrale. Giustamente, infatti, la critica considera Velázquez «il primo pittore di teatro del suo tempo».

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

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

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

Nel secondo piano rialzato e in piena luce, ciò che l’occhio vede è la messa in scena di uno spettacolo teatrale, la rappresentazione di un episodio del racconto mitologico fissato nel momento della contesa tra Aracne e Minerva, che induce l’osservatore a guardare l’immagine attraverso lo sguardo di uno spettatore teatrale. Sul fondo, di fatto un fondale, l’occhio osserva l’arazzo tessuto da Aracne che ripropone la scena del *Ratto di Europa* dipinta da Tiziano. Il frammento d’immagine è una citazione, un’imitazione o la copia eseguita da Rubens? Si tratta di Aracne che imita Tiziano così come lo vede Velázquez, o come lo vide Rubens con gli occhi di Velázquez? Ciò che il pittore pone davanti al nostro occhio è la rappresentazione della realtà vista attraverso il mito, oppure è la

trasfigurazione del mito in un luogo reale e nelle operaie di un laboratorio di arazzi? Come fa l'occhio dell'osservatore, guardando l'immagine dipinta, ad accorgersi che sta transitando da un luogo reale a uno spazio mentale e immaginario? Come fa a differenziare la raffigurazione di un'immagine mentale dalla riproduzione di un'immagine visiva, se l'unità compositiva dell'immagine pittorica è tale da presentare ogni cosa e ogni figura, pur appartenenti a statuti ontologici differenti e inconciliabili, assolutamente essenziali, interagenti tra loro, organicamente integrati nei loro microambienti e legati temporalmente nel loro agire? La verità che la pittura di Velázquez rivela è che la pittura non è separabile dalla vita: è la vita stessa, perché comprensiva di tutti i livelli di realtà che costituiscono la vita di un uomo, che vivendoli non può di fatto vederli, ma che la pittura trasforma in immagine facendoli vedere nella loro stessa visione. Il dipinto, dunque, propone una tale ricchezza di "storie" e un così fitto intreccio di temi da farlo primeggiare tra le opere pittoriche ad alta densità narrativa afferente a diversi aspetti della sua storia: dalle vicende del doppio titolo a quelle del duplice formato, dal contrasto arte-artigianato al confronto delle abilità artistiche con quelle divine, dalla *mise en abîme* al quadro che raffigura il dipingere o la pittura nella pittura. Tutti questi livelli vengono utilizzati dal pittore per tramare nella struttura del dipinto una ragnatela dentro la quale catturare lo sguardo dell'osservatore nelle sue stesse invisibili traiettorie visive.

Da G. Di Napoli, *Nell'occhio del pittore. La visione svelata dall'arte,* Einaudi, Torino 2016.
di_napoli_copertina.jpg

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