

# DOPPIOZERO

---

## Le sculture multi-touch di Bernini e la relatività di Einstein

Aurelio Andrighetto

1 Gennaio 2018

*Swipe, touch, drag, pinch-open* su un display per orientarmi nei vicoli del rione Pigna e in breve tempo raggiungo piazza della Minerva. Qui si erge un obelisco egizio sorretto da un elefante scolpito nel 1667 su disegno di Gian Lorenzo Bernini. Un turista si arrampica sul monumento per toccare con una mano le terga dell'animale. Un gesto propiziatorio? Toccare parti anatomiche relative alla sfera sessuale di animali che sono simboli di forza pare sia di buon augurio, ma l'elefante che regge l'obelisco non ha l'organo riproduttivo in evidenza. La parte per il tutto? Che il turista sia un esperto di retorica in vena di applicare dal vero una figura di quest'arte?

Chissà cosa ne avrebbe pensato l'autore del monumento che di retorica se ne intendeva assai. Tutti ricorderanno, per averlo visto dal vero o riprodotto nei libri di testo del liceo, il gruppo marmoreo *Apollo e Dafne* scolpito da Bernini. La figura di Dafne che si slancia in alto mutando in pianta di alloro trattenuta a terra dalle radici, vinta ma orgogliosa, è un'immagine retorica dell'*inalberarsi*, spiega Anna Coliva in uno dei saggi del catalogo della mostra dedicata a Bernini in corso a Roma presso la Galleria Borghese (fino al 4 febbraio 2018), che nel frattempo ho raggiunto spostandomi con i mezzi pubblici.



*Gian Lorenzo Bernini, Ratto di Proserpina, 1621-1622. Roma, Galleria Borghese. Copyright Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Gian Lorenzo Bernini, Apollo e Dafne, 1622-1625. Roma, Galleria Borghese. Copyright Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.*

La mostra valorizza la Galleria Borghese come teatro delle sculture di Bernini alcune delle quali concepite appositamente per dare “figura d’immaginazione” alle stanze su commissione del cardinale Scipione Borghese. Tra queste anche il *Ratto di Proserpina* dove la mano di Plutone che tocca e preme non lo fa per scaramanzia come quella del turista, ma per rapire la figlia di Cerere. Le dita di Plutone affondano nella carne della fanciulla con una verosimiglianza da far accapponare la pelle. Osservo con attenzione. Il dettaglio visivo trasmette una sensazione tattile se pur non stia toccando la scultura, cosa assolutamente proibita nei musei. Vedere e non toccare, come si dice, ma in questo caso tocco vedendo, cosa che è nei sogni di molti maschi italiani, almeno a credere agli stereotipi.

Com’è possibile?

Secondo la teoria dei neuroni-specchio, un gesto o anche la sua rappresentazione può essere riprodotta dalla nostra mente insieme alle relative sensazioni, ma a suscitare questa sensazione concorre anche “l’effetto dell’immagine lontana”. L’occhio può percepire visivamente a distanza le proprietà tattili di una scultura saggiandone il volume quando il suo potenziale plastico si riassume nella veduta principale come “impressione unitaria di superficie”. Il singolare tipo di percezione è stato studiato nel contesto della pratica e della teoria della scultura. Lo scultore e teorico delle arti visive Adolf von Hildebrand scrive nel 1893: “Questa doppia percezione [tattile e visiva] di uno stesso fenomeno non si deve necessariamente produrre con due organi separati, il corpo che tasta, l’occhio che vede, ma si trova già riunita nell’occhio” (*Il problema della forma*, Palermo, 2001, p.36).

Nel *Ratto di Proserpina*, esposto alla Galleria Borghese insieme ad altre ragguardevoli sculture ivi raccolte, Bernini trasforma il marmo in carne viva innalzando in modo illusorio il senso di presenza e partecipazione al ratto della figlia di Cerere. Una realtà virtuale ante litteram, si potrebbe quasi dire. Per innalzare il senso di presenza negli ambienti immersivi di realtà virtuale infatti si trasferiscono al soggetto percipiente sensazioni tattili oltre che visive utilizzando dei guanti digitali. Non disponendo di tale tecnologia Bernini usa una tecnica diversa: scolpisce e leviga il marmo. Questa percezione non ha luogo in natura ma nel mondo artificiale delle forme da lui scolpite.

Mi allontano dalla scultura per ottenere la visione d’insieme consigliata da Hildebrand e cogliere appieno i cosiddetti *valori tattili* dell’opera, poi mi avvicino di nuovo per osservare con attenzione il gesto di Plutone che secondo la teoria dei neuroni-specchio suscita la stessa impressione, ma per ragioni assolutamente diverse.

Giunto a poche decine di centimetri dalla scultura impugno il mio smartphone e attivo la fotocamera. Per ingrandire il dettaglio delle dita che affondano nella carne di Proserpina allontano indice e pollice e poi li avvicino un po’ per ridimensionare. Qui mi blocco fulminato dalla constatazione che i gesti *pinch* e *stretch* dello zoom m’impongono di essere presente nell’atto della visione attraverso il tatto: il gesto annulla la distanza e mi porta dentro l’immagine mentre questa s’ingrandisce innalzando ulteriormente il livello di presenza e partecipazione al rapimento della fanciulla. Le mie dita scorrono sul display mentre quelle di Plutone affondano nella carne di Proserpina scatenando un’emozione inaspettata. Le emozioni suscitate dal senso della prossimità (il tatto), sono più forti di quelle suscitate dal senso della distanza (la vista), che pur le scatena. Si tratta infatti di un’esperienza tattile indiretta, che passa attraverso il visivo e i dispositivi che lo attivano (quello plastico dell’opera scultorea e quello digitale della tecnologia multi-touch), scatenando un’emozione che mi ha preso alla sprovvista.

Mi siedo su una sedia lasciata temporaneamente libera dai custodi per riposarmi e raccogliere le idee.

La mostra ha il pregio di dare risalto storico-artistico all’opera di Bernini, ma anche di farci riflettere sul fatto che il tattile, mediato dal visivo, ha un peso importante nelle odierne strategie di comunicazione e seduzione che sfruttano una risposta diretta ed emotiva, non intellettuale. La tecnica ci ha calati in un mondo di emozioni e desideri, non di pensieri, e questo dovrebbe farci riflettere sul vuoto lasciato dal pensiero critico, che è stato appunto riempito da emozioni pronte all’uso, per così dire di facile consumo.

Non sono però queste le emozioni che le opere di Bernini suscitavano nel cuore dello spettatore seicentesco. La *Transverberazione di Santa Teresa d’Avila* in Santa Maria della Vittoria e l’*Estasi della Beata Ludovica Albertoni* in San Francesco a Ripa costituiscono un superbo esempio del teatro barocco degli affetti allestito da Bernini. Nelle sue sculture il tattile talvolta trionfa anche con una sensualità pagana convertita attraverso un dispositivo retorico in sentimento amoroso neoplatonico. Per esempio nel gruppo scultoreo *Apollo e*



*Dafne*, corredato da un distico, intorno al quale sto girando ammirando stupefatto la maestria con la quale Bernini rende la carne, i capelli che mutano in foglie di alloro e anche l'aria che le figure sembrano spostare fuggendo l'una dall'altra.



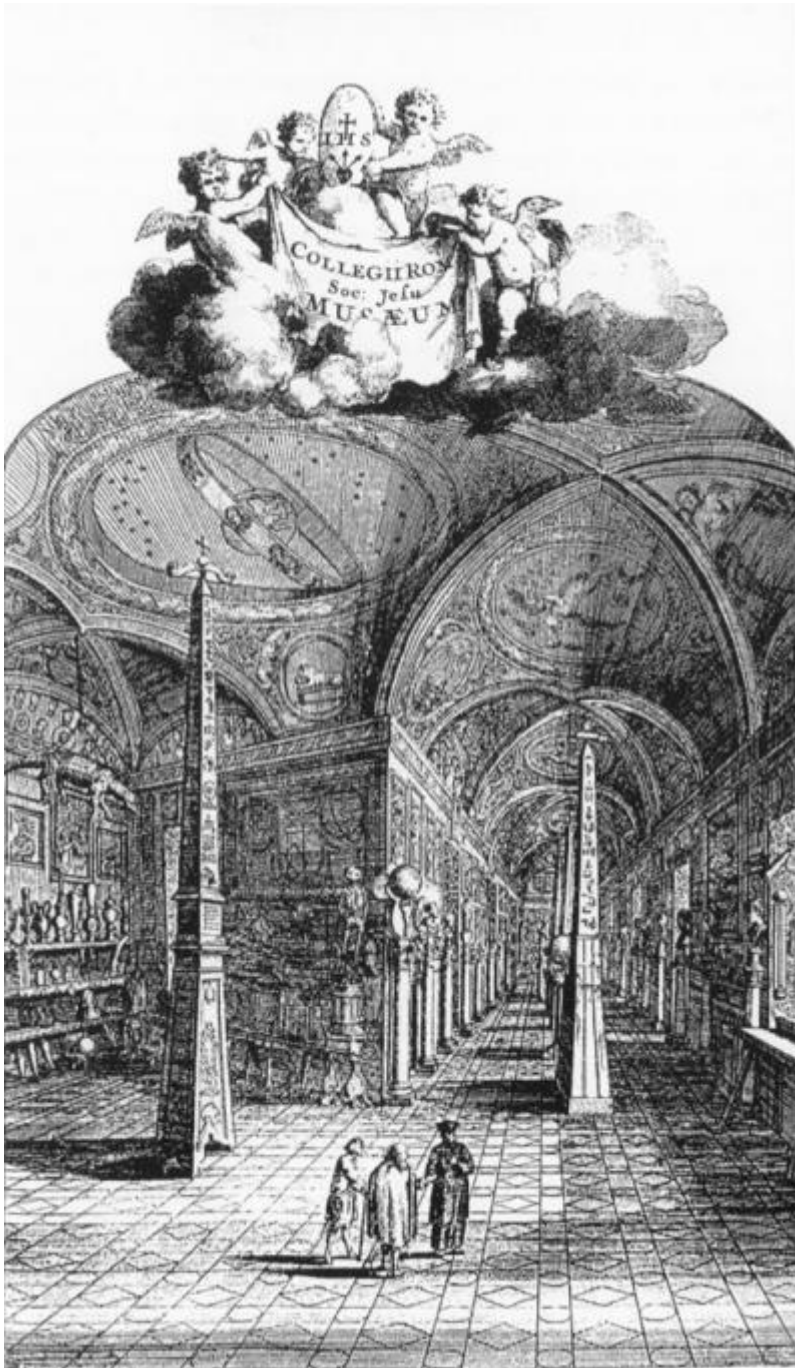
*Gian Lorenzo Bernini, Transverberazione di Santa Teresa d'Avila, 1647-1652. Roma, Santa Maria della Vittoria – Gian Lorenzo Bernini, Estasi della beata Ludovica Albertoni, 1674. Roma, San Francesco a Ripa.*

Di stanza in stanza le sculture si susseguono, una più bella dell'altra. Nella sala d'ingresso una stupefacente quanto sensuale *Verità svelata dal tempo* raprende l'aria con un incredibile movimento ascensionale del velo, catturando anche una supposta luce che cade in diagonale dall'alto. Una scultura atmosferica che potrebbe benissimo fare a gara con quelle di Medardo Rosso. Che dire poi del *Cristo crocifisso* dell'Escorial in bronzo dorato esposto nell'ultima sala caratterizzato da un modellato insuperabile?



*Gian Lorenzo Bernini, Cristo crocifisso, 1654-1656. Madrid, San Lorenzo de El Escorial, Real Monasterio.*

Oltre ad essere uno scultore, Bernini è anche architetto e scenografo. Il colonnato ellittico della basilica di San Pietro, che chiama a raccolta per unire in un abbraccio, è una straordinaria invenzione insieme architettonica e scenografica collegata all'idea che sia possibile tenere tutto insieme in una sola forma. Il tradurre tutto in un'immagine, in uno schema, in un diagramma è l'ideale culturale del tempo. Il Teatro del Mondo di Athanasius Kircher ne costituiva un formidabile esempio. Allestito dal padre gesuita presso il palazzo dei Gesuiti o Collegio Romano era costituito da una raccolta di statue antiche, strumenti matematici, coccodrilli, reperti naturalistici, strumenti ottici e musicali, monete, lucerne, prodigi naturali e una biblioteca, una raccolta eterogenea che rispecchiava l'aspirazione gesuitica alla conoscenza totale del mondo. Il palazzo dei Gesuiti, ora sede del Liceo Classico Visconti, conserva una piccola raccolta del disperso Museo Kircheriano. Si può visitare il giovedì dalle ore 14:30 su prenotazione (Wunder Musaeum c/o Liceo Classico Statale Ennio Quirino Visconti).



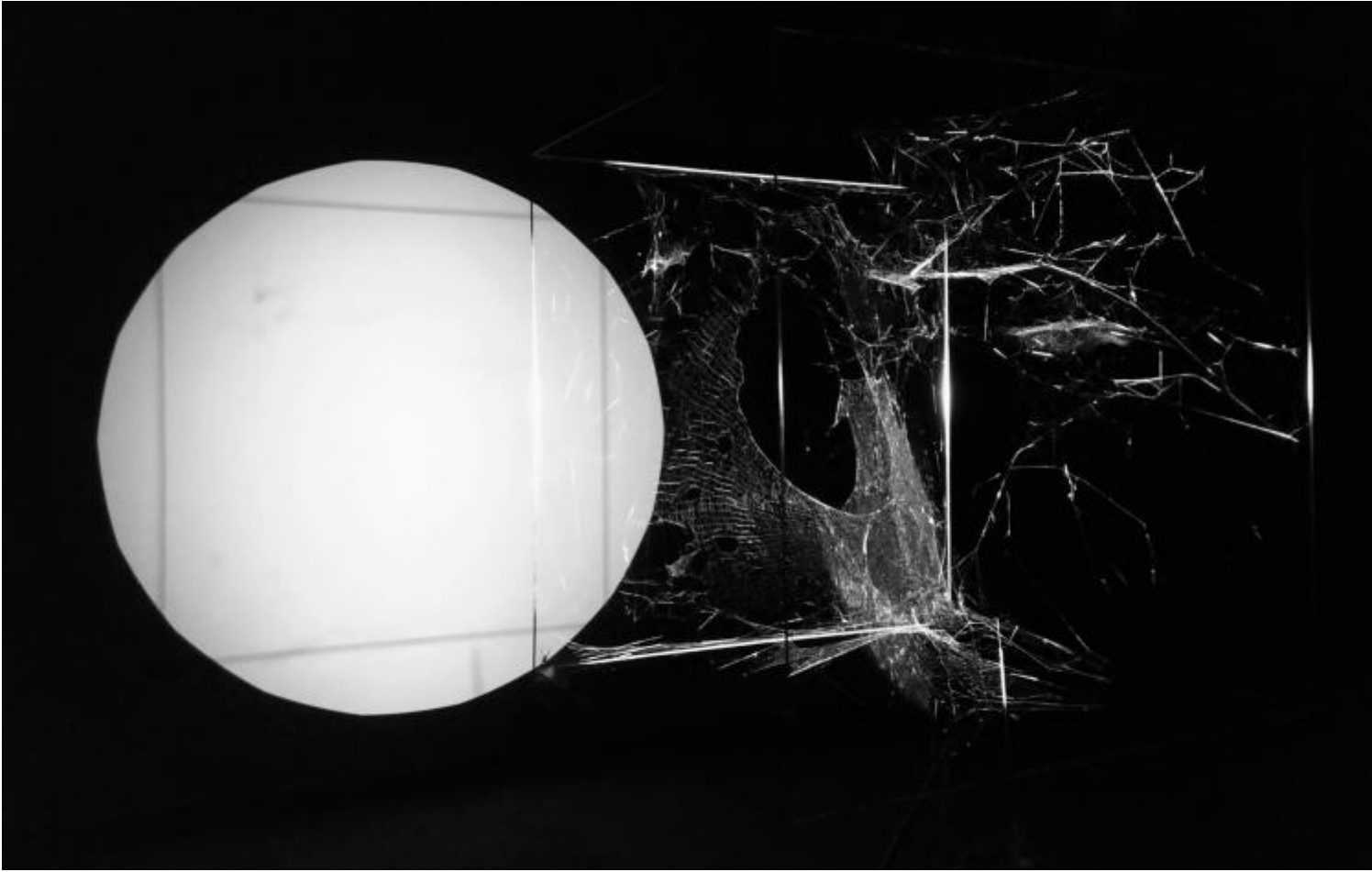
*Frontespizio del volume Romani Colegii Societatis Jesu Musaeum Celeberrimum, pubblicato nel 1678 da Giorgio de Sepi. L'immagine mostra una veduta del Museo del Collegio Romano ideato da Athanasius Kircher – Sfera armillare della fine del XVII secolo. Roma, Wunder Musaeum c/o Liceo Classico Statale Visconti.*

Ho fissato un appuntamento per la visita con la professoressa Paola Vasconi che ha coordinato il progetto curandone la parte scientifica. Sono in perfetto orario. Abbandono la Galleria Borghese e in mezz'ora raggiungo il palazzo dei Gesuiti.

Tra i reperti del Wunder Musaeum figura una sfera armillare della fine del XVII secolo, ora in prestito al MAXXI per la mostra *Gravity. Immaginare l'universo dopo Einstein* (fino al 29 aprile 2018). La sfera armillare è composta da un meccanismo per mezzo del quale si possono invertire le posizioni di Terra e Sole così da ottenere un modello tolemaico dell'universo reversibile in copernicano. La mostra al MAXXI include opere degli artisti Marcel Duchamp, Fischli & Weiss, Laurent Grasso, Allora & Calzadilla, Tomás Saraceno,



oggetti tecnologici, modelli astronomici, video esplicativi e installazioni interattive. *Gravity* porta l'attenzione sulla crisi attraverso la quale si giunge a un cambio di paradigma e quindi su una fase cruciale per lo sviluppo del pensiero scientifico dominata dall'incertezza. La sfera armillare con paradigma reversibile s'inserisce perciò perfettamente in questa mostra testimoniando un'età, quella di Kircher, nel corso della quale la scienza si mescola ambiguamente all'arte e alla meraviglia.



*Gravity. Immaginare l'universo dopo Einstein. Tomás Saraceno, Echoes of the Arachnid Orchestra with Cosmic Dust, 2017. Dettaglio. Il lavoro di un ragno, la Nephila senegalensis che tesse una ragnatela, è amplificato da microfoni capaci di captare le vibrazioni e di restituirle in suoni; allo stesso tempo lo spostamento dell'aria causato dal suono degli altoparlanti stimola gli spostamenti del ragno. Realizzare ambienti biotecnologici pare sia diventata una tendenza dell'arte contemporanea. L'ambiente realizzato a Münster da Pierre Huyghe per la manifestazione Skulptur Projekte 2017 è il più sensazionale.*

Perché questa visita alla raccolta kircheriana dopo quella alla Galleria Borghese? Kircher e Bernini collaborarono alla realizzazione di due opere monumentali: la *Fontana dei Quattro Fiumi* in piazza Navona e l'*Obelisco della Minerva* eretto nella piazza omonima, dove mi trovavo qualche ora fa.

A questo punto, visto che ho ancora qualche ora di luce, perché non godermi per l'ennesima volta la visione dei due gruppi scultorei avvitati nell'aria di Roma?

Mentre m'incammino verso piazza Navona raccolgo le idee per prepararmi alla "lettura", anzi a una ri-lettura delle due opere e godere al meglio la loro visione, stavolta *guardando con intelligenza* invece che guardando e basta. I monumenti includono due obelischi con geroglifici tradotti da Kircher. I suoi tentativi di

decifrazione si rivelarono fallimentari in quanto compromessi dall'errore di credere che il geroglifico avesse un significato simbolico anziché linguistico (Giuliano Mori, *I geroglifici e la croce. Athanasius Kircher tra Egitto e Roma*, Scuola Normale Superiore, Pisa, 2016). Fu in relazione a questo fraintendimento che Bernini venne edotto da Kircher sul supposto significato simbolico-allegorico dei geroglifici incisi sui due obelischi.



*Gian Lorenzo Bernini, Fontana dei Quattro Fiumi, 1649-1650, modello in legno, terracotta e cera. Bologna, Accademia di Belle Arti - Gian Lorenzo Bernini, Fontana dei Quattro Fiumi, 1648-1651. Veduta parziale. Roma, piazza Navona.*

Nel frattempo ho raggiunto piazza Navona, affollata come sempre. Sono pronto per goderne appieno la visione. Il Rio della Plata, uno dei quattro fiumi della fontana monumentale, è rappresentato in forma di figura colossale con la mano sinistra protesa, secondo i maligni, per difendersi dal crollo della prospiciente



chiesa di Sant'Agnese in Agone progettata da Francesco Borromini, formidabile competitor di Bernini nell'ambiente artistico della Roma barocca. La fontana monumentale può essere osservata con piacere tra gli spruzzi d'acqua e interpretata in senso letterale, vale a dire figurativo. Può altresì essere letta come allegoria delle quattro parti del mondo convergenti verso la cuspide dell'obelisco, da Kircher assimilata al punto geometrico e questo all'Uno, fonte e origine di tutti i numeri, e così via lungo una catena di associazioni simboliche, che includono anche l'interpretazione dei segni geroglifici incisi sull'obelisco: frasi fatte che si ripetono sui lati dell'obelisco, formule stereotipate celebrative che sappiamo avere un valore fonetico-sillabico che il padre gesuita però ignorava.

Qui viene il bello.

Secondo la semiologa Caterina Marrone (*I geroglifici fantastici di Athanasius Kircher*, Viterbo, 2002), un segno, anche linguistico, può essere trasformato in un simbolo se *motivato*, nel caso di Kircher nei modi più stravaganti, come nel caso della sua interpretazione dei geroglifici incisi sui due obelischi. Nel sostenere questa tesi la docente di Filosofia del Linguaggio richiama gli studi di Saussure sull'arbitrarietà del segno linguistico. La *motivazione* consiste nel trovare un legame naturale tra il significante e il significato: "Il simbolo della giustizia, la bilancia, non potrebbe essere sostituito da qualsiasi altra cosa, per esempio da un carro" (Ferdinand de Saussure, *Corso di Linguistica Generale*, 1967, p.87). La semiologa sostiene dunque che *motivando* i segni Kircher opera una loro metamorfosi in simboli, in costellazioni polisemiche dove i significati si concatenano in una serie di rimandi associativi. Talvolta li muta anche in immagini figurative come dimostra il caso delle lettere alfabetiche lette da Kircher come figure. Per esempio, la **A** è interpretata come la stilizzazione di un Ibis con le zampe divaricate e il becco che le interseca.

L'approccio kircheriano alle immagini si rivela sorprendentemente attuale non solo per il contributo dato alla storia del pensare per immagini (Marrone scrive addirittura di "shock gestaltico", p.115), ma anche e diversamente per aver messo in luce una *cangianza dell'immagine*. Siamo infatti continuamente a contatto con *immagini cangianti*, immagini che possono mutare in simboli e segni, anche linguistici. Per esempio, osservando l'immagine della mela di Apple a cosa pensiamo? Nella maggior parte dei casi alla nota azienda di prodotti tecnologici anziché al frutto. Il valore logografico dell'immagine prevale non solo su quello figurativo ma anche su quello allegorico (il frutto proibito della conoscenza) che sembra essere all'origine della sua adozione come logo di Apple. Il senso dell'immagine oscilla quindi tra un'interpretazione letterale (mela), una allegorica (frutto proibito della conoscenza) e una logografica ("Apple", il nome dell'azienda). Inoltre, la parola "morso" in lingua inglese "bite", essendo omofona al termine "byte" del linguaggio informatico, introduce un gioco fonetico.

Giochiamo frequentemente con le immagini in questo modo rendendole *cangianti*. Kircher lo faceva in modo sistematico.

Mi allontano da piazza Navona per tornare al monumento eretto in piazza della Minerva.

Il papa Alessandro VII Chigi incaricò Bernini di progettare un basamento per l'obelisco ritrovato nel giardino dei Padri Domenicani della chiesa di Santa Maria sopra Minerva suggerendo di farlo poggiare sulla groppa di un elefante *Obeliscoforo*, così come figura in una xilografia inserita nel volume *Hypnerotomachia Poliphili* pubblicato a Venezia nel 1499. L'elefante della xilografia è un'allegoria della forza della mente che regge la *Sapienza* rappresentata dall'obelisco. L'elefante scolpito da Ercole Ferrata su disegno di Bernini è perciò un simbolo, come si evince dall'epigrafe posta alla base del monumento, ma al tempo stesso è anche una figura di immediata e larga comprensione attraverso la quale il monumento comunica lo sforzo che la base deve sostenere per reggere l'obelisco, trasmettendo a distanza una sensazione muscolare, così come il *Ratto di Proserpina* trasmetteva a distanza una sensazione tattile. Per mezzo dell'artificio scultoreo il carico

concettuale o meglio dire “concettista” di quest’opera lambiccata, carica di allegorie e analogie stravaganti e ricercate si scarica sul piano percettivo. I processi percettivi, con sensazioni ed emozioni al seguito, incrociano così i concetti suscitando *emozioni intelligenti*, in grado cioè di comunicare e trattare con i processi di astrazione. La moneta di questo scambio è l’*immagine cangiante* pronta a mutare in simbolo o segno, anche linguistico, che il Seicento colto e raffinato di Athanasius Kircher e di Gian Lorenzo Bernini mette a profitto.

Potremmo farlo anche noi, mi viene improvvisamente da pensare tornando con la mente alle considerazioni sulla tecnica che ci ha calati in un mondo di emozioni pronte all’uso e di facile consumo, sulle odierne strategie di comunicazione e seduzione che sfruttano una risposta emotiva, non intellettuale. Perché non usare la stessa moneta per riscattare l’emozione e renderla *intelligente*? Lo si potrebbe fare attraverso un’educazione all’*immagine cangiante* da effettuare in ogni ordine di scuola, non solo artistica, data la sua reversibilità in simbolo o segno, anche linguistico.

---

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](#)

---





