

DOPPIOZERO

Mostrare le spalle

Claudio Franzoni

30 Ottobre 2014

“Mi scusi se le mostro le spalle!”: è facile accorgersi anche nel galateo quotidiano del singolare stigma rivolto al corpo visto da dietro. Non accade diversamente nella storia delle immagini, dove continuamente troviamo figure che ci vengono incontro, ci mostrano le loro fattezze, i loro movimenti, il loro abbigliamento. È quasi un’ovvietà: comprendiamo le intenzioni degli altri osservandoli di fronte, perché è così che ricaviamo informazioni da quello che è l’emittente per eccellenza del corpo umano, il volto; ed è sempre dal davanti che possiamo osservare le traiettorie delle infaticabili collaboratrici del volto, le mani. Eppure, più spesso di quanto non si creda, i pittori hanno fatto ricorso alle figure viste da dietro. Lo dimostra ora Luigi Grazioli in *Figura di schiena*, edito da [Doppiozero books](#), e scaricabile dal [sito online della rivista](#).

Si comincia dal Trecento e da una delle più significative apparizioni della figura di schiena, il compianto sul corpo di Gesù che Giotto dipinse a Padova nella Cappella degli Scrovegni; è qui, nelle donne sedute a terra attorno a Gesù morto, che osserviamo, come all’improvviso, una delle più importanti funzioni di questo motivo: consentire allo spettatore di entrare, per così dire, nella scena dipinta. Non si tratta di un gioco di parole: lo spettatore coglie immediatamente e istintivamente il parallelismo tra il proprio corpo e quello delle figure viste da dietro, come lui intente ad osservare ciò che accade al centro del dipinto, e può partecipare più intensamente al dramma in atto, nel nostro caso la morte di Gesù.

Grazioli segue dunque la traccia delle figure di schiena dal medioevo al Seicento, traccia esile e non sempre caricata dell’impegno affidato ad esse da Giotto; più spesso svolgono il ruolo del *parergon*, fungono cioè da riempitivo, completano la scena rendendola più credibile: pastori addormentati nelle scene di Natività, soldati assonnati accanto al sogno di un imperatore antico, guerrieri a terra dopo una battaglia; oppure, ai margini dell’episodio principale, uomini e donne ci girano le spalle per servire da testimoni o da spettatori di un evento memorabile. E sono quasi sempre inquadrati da dietro i manigoldi che stanno per decollare un santo: lo splendore del martire risalta ancor di più accanto all’opacità del boia.

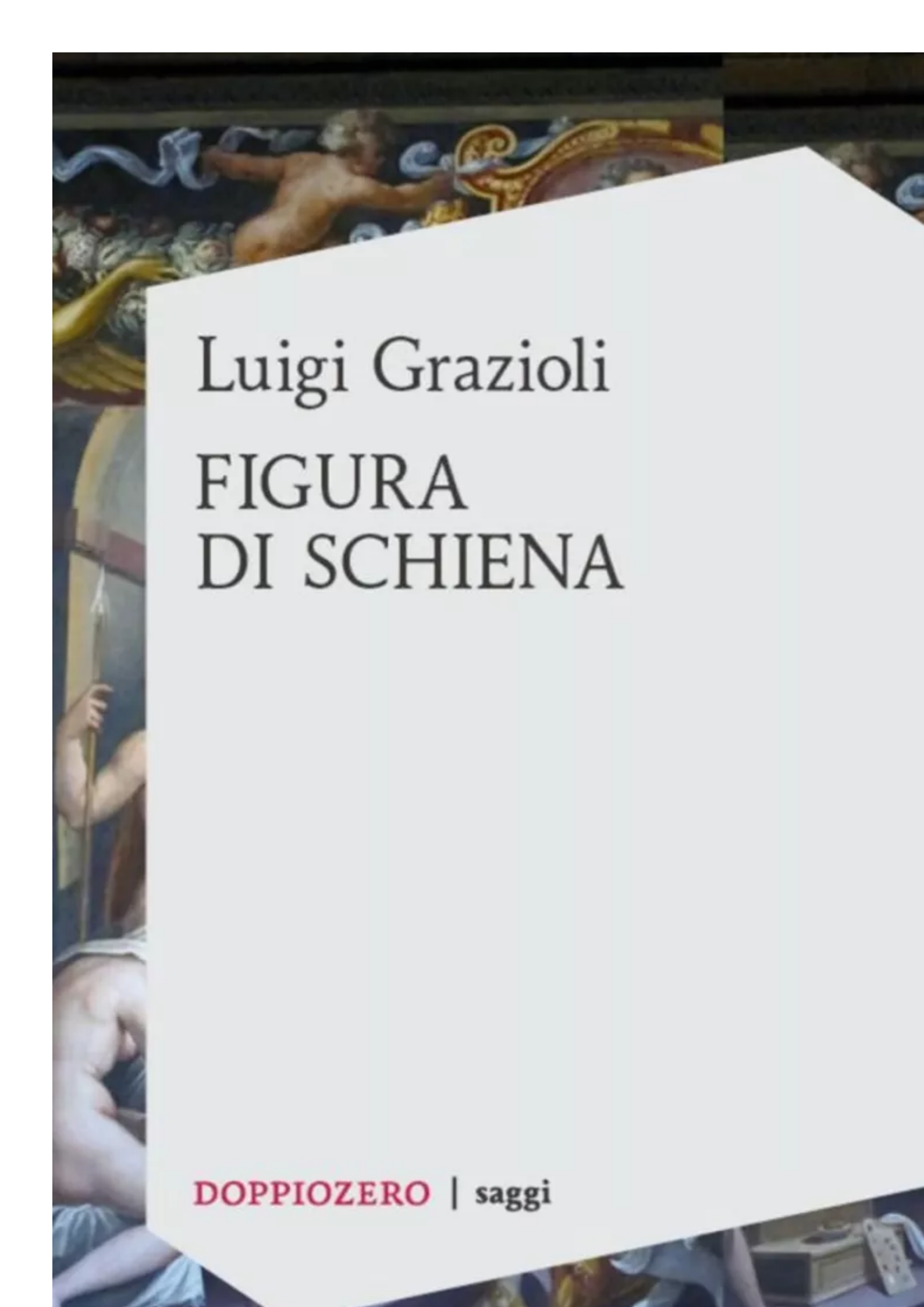
In questo itinerario Grazioli si imbatte in testi celebri come quello degli Scrovegni, ma anche in opere molto meno consuete, come il *Sacrificio di Lavinia* che Mirabello Cavalori eseguì per lo Studiolo di Francesco I in Palazzo Vecchio a Firenze; e pone domande anche a artisti moderni come Caspar Friedrich, Picasso, Magritte, per poi soffermarsi a lungo su una foto – prosaica quanto ambigua – di Brassai, *L’armadio a specchi* (1932). Solo in apparenza questo percorso è divagante, infatti ben presto l’autore restringe le sue osservazioni all’ambito fiammingo e con un obiettivo ben preciso, quello di ricostruire il retroterra dell’opera che più lo ha affascinato, l’*Arte della Pittura* di Vermeer, in cui il pittore protagonista del quadro è ripreso appunto di spalle.

In questo percorso di avvicinamento a Vermeer, la *Madonna del cancelliere Rolin* di Jan van Eyck è un testo cruciale: la figurina che sugli spalti del palazzo ci dà le spalle per sporgersi e guardare in giù mette in campo un ben altro genere di sguardo rispetto a quello con cui il cancelliere si presenta alla Vergine e al Bambino: qui lo sguardo della compunta devozione, là quello della curiosità disimpegnata. Lo sguardo, infatti, coinvolge sempre anche il resto del corpo.

È proprio nel mondo fiammingo, e non solo con van Eyck, che spicca la dimensione accessoria e, nel medesimo tempo, necessaria della figura di schiena; a volte, come nell'autoritratto di Johannes Gump – di spalle, ma con il volto riflesso in uno specchio e dipinto nel quadro in corso d'opera – la figura di schiena spinge addirittura a interrogarsi sullo statuto delle immagini; altre volte si tratta di situazioni irregolari e inattese, come quando Pieter Saenredam è attratto da un ragazzo che scarabocchia sul muro di una chiesa di Utrecht. Un soldato a cavallo visto da dietro di Gerard ter Borch rivela invece l'aspetto più specifico delle figure di schiena, il loro celare fattezze ed espressioni del viso: ma proprio nel momento in cui ci chiediamo quali siano il loro umore o le loro reazioni davanti a un determinato episodio la nostra immaginazione ha già iniziato a mettersi in moto.

Ed è proprio quello che accade nell'*Arte della Pittura* di Vermeer, in cui il ricorso alla figura di schiena diventa lo strumento che rende possibile la difficile quanto equilibrata coabitazione di chiarezza e enigmaticità, di ostensione e allontanamento. Ogni minimo dettaglio è sotto i nostri occhi, il pittore è al lavoro e la ragazza è in posa, eppure tutto sembra sottrarsi a una interpretazione definitiva; se si tratta anche di un autoritratto, come tanti indizi lasciano credere, perché questo apparire e questo nascondersi dell'artista?

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](#)

The background of the cover is a classical painting. At the top, a winged cherub (putto) is shown in profile, holding a golden, ornate scroll. Below this, on the left, a muscular male figure is visible, holding a long, thin staff or spear. The scene is set within an architectural frame, with a doorway or archway visible on the left. The overall style is characteristic of 17th or 18th-century Italian Baroque or Rococo art.

Luigi Grazioli

FIGURA
DI SCHIENA

DOPPIOZERO | saggi