

PALAZZO **BARBERINI**

BARBERINI
GALLERIE
CORSINI
NAZIONALI



L'ora dello spettatore

Come le immagini ci usano

www.barberinicorsini.org f @ t #LoSpettatore

L'ora dello spettatore

Come le immagini ci usano

Roma, Palazzo Barberini

Una mostra delle Gallerie Nazionali Barberini Corsini

A cura di
Michele Di Monte

Direttore
Flaminia Gennari Santori

Assistente del Direttore
Claudia Sarpi

Coordinamento Generale
Michela Ulivi
con **Alessandra Avagliano**

Coordinamento
Amministrativo
Claudia Baruzzi
Roberta Cannone
Vanna Coppola
Giorgia Corrado

Promozione
e Comunicazione
Paola Guarnera

Progetto di Allestimento
e Illuminotecnico
Dario Aureli
con **Gabriele Mari**
Fabio Pecora

Responsabile Allestimenti
Permanenti
Maurizia Cicconi

Collection Manager
Maria Assunta Sorrentino

Responsabile Ufficio Prestiti
Cinzia Ammannato

Registrar
Giuliana Forti

Conservazione
Chiara Merucci responsabile
Massimo Brunetti
Pilar Grazioli
Alessandra Percoco

Progetto grafico
Alberto Berengo Gardin

Ufficio Stampa
Maria Bonmassar

Comunicazione Digitale
Nicolette Mandarano
con **Giuseppe Perrino**
Paola Villari

Fotografie
Alberto Novelli

Allestimento
Articolarte Srl

Trasporti e Movimentazione
Arteria Srl

Assicurazioni
Axa XL Insurance Company SE
Willis Towers Watson /
Willis Italia Spa

Catalogo
Campisano Editore

**Si ringrazia il personale
di sala di Palazzo Barberini**

Prestatori

Brun Fine Art, Milano

Fundación Casa de Alba, Palacio Liria, Madrid

Galleria Spada - Direzione dei Musei Statali della Città di Roma

Gallerie degli Uffizi, Firenze

Gallerie Estensi, Modena

Il Castello Reale di Varsavia-Museo

Kunstpalast, Düsseldorf

MARCA-Museo delle Arti di Catanzaro

Musei Reali di Torino - Galleria Sabauda

Museo e Real Bosco di Capodimonte, Napoli

Museo Nacional del Prado, Madrid

Rijksmuseum, Amsterdam

The National Gallery, London

L'ora dello spettatore

Come le immagini ci usano

Roma, Palazzo Barberini

Una mostra delle Gallerie Nazionali Barberini Corsini
a cura di **Michele Di Monte**

L'ATTESA DEL PUBBLICO È stato detto della pittura che "anche quando sembra destinata ad altri scopi, non celebra mai altro enigma che quello della visibilità". Ma non c'è visibile senza qualcuno capace di vedere, mosso dal desiderio di farlo, e solo in questo sguardo i dipinti - in quanto meri oggetti materiali - diventano immagini, dichiarano la loro intenzione, svelano il loro mondo. Il teatro della pittura è progettato fin dall'inizio per i suoi spettatori, senza i quali non c'è spettacolo, ed è l'opera della pittura a trasformare coloro che osservano in un pubblico, una comunità reale, di cui - come ha scritto il filosofo Mikel Dufrenne - l'opera stessa "è il passaporto".

E se il pubblico resta invisibile, nell'ombra della platea, è perché la luce della scena abbia la massima visibilità. Ma ciò non significa che non ci sia. Per vederlo bisogna fare un passo indietro, guadagnare una distanza critica, "riflessiva", come ha fatto Giandomenico Tiepolo in quell'opera acuta e singolare che non a caso, e non senza ironia, è intitolata al "Mondo Nuovo". Alle soglie dell'Età dei Lumi, Tiepolo celebra le promesse di una nuova tecnologia della visione, un nuovo strumento d'attrazione e d'evasione, che già prefigura l'avvento della fotografia e del cinema, e apre le porte alla società dello spettacolo.

Ma il dipinto è pure una metafora della pittura stessa e del destino dell'immagine, in cui non riusciamo a vedere altro spettacolo che quello del pubblico che si affolla curioso davanti a noi, spettatori tra gli spettatori, in attesa del nostro turno. La pittura parla di sé, ma con ciò parla anche di chi la guarda, che diventa così il suo vero "soggetto". Lo spettatore è già sempre all'opera, perché è già nell'opera.

LA SOGLIA Fin dall'antichità, la soglia è stata immagine della verità, o almeno una figura della sua immediata, patente accessibilità. «Chi sbaglierebbe una porta?», si chiedeva retoricamente Aristotele. In questa immagine sta pure la verità della pittura, che della soglia è appunto una figura paradigmatica, in senso materiale e metaforico. Linea di confine e di contatto, superficie che separa ma pure unisce, luogo di transizione, attraverso il quale si entra, come in ogni rito di passaggio e di iniziazione, in un "mondo nuovo".

Non stupisce perciò che proprio la pittura abbia fatto della soglia e dei suoi dispositivi anche il proprio oggetto di rappresentazione e di "riflessione". Duplicando la cornice all'interno della cornice, aprendo una finestra nella finestra del quadro, sospendendo un velo o un sipario in quello spazio visibile ma incolmabile che sta sempre tra noi e l'immagine, quello spazio virtuale che è l'immagine stessa. Non a caso, proprio un pittore, Leonardo, si chiedeva incerto, scrutando il mare dalla riva, se l'orizzonte fosse il limite superiore dell'ac-

qua o il confine inferiore del cielo. In questa oscillazione e coappartenenza stanno il luogo e l'orizzonte propri delle immagini e insieme di chi le guarda, con curiosità, partecipazione e consapevolezza: compito non sempre così facile come indovinare una porta.

Per fortuna - come scriveva Goethe - "nessuno è più consapevole dello spettatore".

LA PASSIONE DELLO SGUARDO Lo sguardo, come lo spirito, spazia dove vuole. Per questo, però, ha talvolta bisogno di una più intima disciplina: intima nel duplice significato del termine, spaziale e psicologico. E proprio un esercizio di disciplinata e meditata visione è ciò che la preziosa tavoletta di Hans Memling ci offre.

Oggetto di devozione privata, la "veduta" del pittore fiammingo è una sorta di speculum, uno specchio in cui si riflette il percorso di chi è disposto a intraprendere un viaggio spirituale, e si trova paradossalmente di fronte all'immagine di una lontananza, doppiamente remota, nello spazio della geografia e nel tempo della storia. Un'immagine che serve però a mediare quella stessa distanza in una prossimità che è tanto sensibile e corporea quanto mentale e spirituale. Se si vuole vedere, se si vuole capire, bisogna avvicinarsi, e di là dal limite oltre il quale il corpo non può andare, è l'occhio che deve mettersi "in cammino" e seguire le orme di Cristo nel tormentato itinerario della sua Passione. Solo per questa via, solo ripercorrendola in sé stessi, si incontra il suo sguardo, che è poi lo sguardo dell'immagine, che ci interpella e ci interroga personalmente, abolendo la distanza. Non sempre ciò che è lontano dagli occhi è lontano dal cuore.

L'APPELLO Se la soglia dello spazio dipinto è un luogo di transizione e transazione, lo spazio reale dello spettatore non è radicalmente estraneo a quello dell'immagine. Anzi, sempre più spesso nella pittura tra XVI e XVII secolo, e in forme a volte assai sofisticate, l'osservatore davanti al quadro finisce per interferire con ciò che vi è rappresentato. Ancorché di passaggio, non passa inosservato, i personaggi raffigurati se ne accorgono e reagiscono.

Persino un cieco - nel suggestivo dipinto di Bartolomeo Schedoni - "avverte" la presenza, per quanto immobile e silenziosa, di qualcuno lì di fronte e lo fissa in attesa: l'osservatore, paradossalmente, diventa osservato. E l'immagine ne approfitta, si pronuncia. Ci invita a guardare, magari altre immagini, con intenti edificanti, come fa il pittore e poeta Giambattista Caselli ritratto da Sofonisba Anguissola, oppure, più prosaicamente, a comprare, per esempio al banco dei

meno raccomandabili macellai di Passerotti. Senza volerlo si arriva persino a turbare la storia dipinta, provocando un inedito finale: così la Venere di Guercino preferisce trascurare il suo amante ufficiale, che appare giustamente risentito, per intrecciare una relazione pericolosa con chi sta al di qua della cornice. E poco importa che il destinatario originario di quell'appello ammiccante fosse il Duca d'Este: nell'ora dello spettatore, il fortunato è colui che guarda, e conviene approfittare.

L'INDISCRETO Il linguaggio della pittura, in specie quella seicentesca, obbedisce spesso alla logica spettacolare della teatralità: ostenta, esibisce, mette in scena e chiama in scena. Ma ci sono anche immagini che mostrano un'evidente indifferenza nei confronti di chi le guarda. Figure assortite nei propri pensieri e nelle proprie azioni sembrano non curarsi e a volte neppure avvedersi di essere viste dal di fuori, alle spalle. Lo spettatore, in certi casi, appare di troppo. Eppure, proprio questo carattere riservato lascia aperta la possibilità di una partecipazione ravvicinata e privilegiata, ancorché furtiva, se non persino indiscreta, e quello che sembrava un preclusivo distacco diventa attrazione inclusiva. Non è più lo scarto che separa l'immagine dipinta dal suo anonimo osservatore, ma lo spazio visivo e psicologico che mette in rapporto due personaggi di un medesimo piano narrativo, di una stessa storia, che l'osservatore non indifferente completa con la propria partecipazione.

E qui il "beholder's share" – nella celebre espressione di Gombri-
ch – diventa sceneggiatura, giacché lo spettatore finisce per impersonare il ruolo "testimoniale" che l'immagine gli assegna: quello, per esempio, del fidato scrivano di Gregorio Magno, che scopre in segreto il miracolo dell'ispirazione divina del maestro, o quello del misterioso compagno di Maddalena che assiste per primo, inopinatamente, alla luminosa epifania del Cristo risorto. Anche la retorica della reticenza e del silenzio è pur sempre eloquenza: "tacendo – avvertiva Tertulliano – ho già detto".

IL COMPLICE Non sempre si può guardare la pittura come estranei, "senza mai prender partito", come suggeriva Joseph Addison nella presentazione del suo "The Spectator" (1711). In realtà, è proprio la pittura che estende i propri confini a includere lo spazio esterno, coinvolgendo così lo spettatore nel proprio mondo. Non si tratta dunque soltanto di dare un'occhiata, ma di prendere parte alla storia che le immagini mostrano e raccontano, assumendosi una

più decisiva e talvolta più imbarazzante responsabilità: quella del testimone oculare, del curioso indiscreto, del complice sodale, del correo, persino.

L'osservatore è chiamato a mettersi in gioco di fronte a ciò che vede, compito a volte dilemmatico. Nella tenda dove Giuditta sta decapitando Oloferne siamo intrusi importuni o conniventi? Complici di un atto eroico o di un crimine sessuale? Cosa si prova nei panni, scomodi, di Erode (o Erodide) che riceve in offerta la testa del Battista da una Salomè perfidamente angelica? Cristo stesso si rivolge allo spettatore troppo tiepido di Addison – così nel dipinto di Mattia Preti – per chiedergli se proprio lui sarebbe disposto a scagliare la prima pietra contro la donna colta in adulterio.

Ma la complicità non è sempre colpevole, e può anche essere più sottile, più allusiva, e più allettante, eventualmente mediata da codici semiotici oggi forse meno ovvi ma non per questo meno efficaci, attraverso il linguaggio tacito del corpo, dei gesti e degli oggetti, che, come nei quadri di Lanfranco, tocca altre corde.

IL VOYEUR Ciò che lega lo sguardo all'immagine è un rapporto di desiderio, la volontà di possedere con e nello sguardo. La pulsione visiva si scopre in fondo, prima o poi, pulsione erotica. E sono spesso le immagini a metterlo allo scoperto, facendo dello spettatore un voyeur, il cui sentimento d'attrazione per il proprio oggetto del desiderio è accompagnato da un non meno attraente desiderio di infrazione di un'intimità riservata, di una soglia privata, proibita. "Spira vero incendio da finte bellezze – ammoniva il gesuita Ottonelli discettando dei rischi dello spettatore (1652) – e l'amore arriva ad essere idolatria".

In questo senso, la cornice del quadro si offre come la finestra, la fessura o la lente attraverso la quale il curioso pubblico di Tiepolo scopre le meravigliose visioni e gli affascinanti panorami promessi dal "Mondo Nuovo". Eppure l'illusione di poter spiare al riparo da occhi indiscreti è destinata a fallire, perché chi guarda scopre ben presto d'essere visto a sua volta, irretito dallo sguardo dell'immagine, che lo precede. Che sia quello ambiguo ma esplicito di Venere, come nel dipinto di Lavinia Fontana, o quello totalmente implicito ma non per questo meno perturbante del nudo di Subleyras, le immagini ci ricordano che guardare implica sempre un lasciarsi guardare, perché tanto il compiacimento quanto la liceità dello sguardo sono nell'occhio – o, forse meglio, nell'"io" – di chi osserva.

Non si può mai essere spettatori del tutto invisibili, se non altro a sé stessi. Le immagini ci dicono chi crediamo di essere, e ci fanno vedere come siamo. ■





LA PASSIONE DELLO SGUARDO

Lo sguardo, come lo spirito, spazia dove vuole. Per questo non ha limiti fisici, è una disciplina, intima nel duplice significato del termine: disciplina e disciplina. È una disciplina e meditata visione è ciò che la persona riceve e dà. È una disciplina e meditata visione è ciò che la persona riceve e dà. È una disciplina e meditata visione è ciò che la persona riceve e dà.

THE PASSION OF THE GAZE

The gaze, like the spirit, sweeps wherever it pleases, for the spirit knows no boundaries, no binding and intimate discipline, as a spiritual and psychological concept. It is a discipline and offering us such a kind of exercise in discipline and meditation.

Memling offers us such a kind of exercise in discipline and meditation. As an object of private devotion, the "view" of the Flemish painter is a path of devotion and the path of those willing to embark on a spiritual journey of devotion. But the painter himself is themselves in front of an image of a double discipline: to be present in the present and historical time. However, the image itself aims to lead the viewer to a spiritual and corporeal as it is mental and spiritual.

If you want to see, if you want to understand, you have to go down, and beyond the visible and surpass, it is the eye that has to go "on a journey" and have a discipline of devotion and the pathway of his image, which challenges us and evokes a spiritual and corporeal. What is out of sight is not always out of mind.

















BARBERINI
GALLERIE
CORSINI
NAZIONALI

www.barberinicorsini.org

