

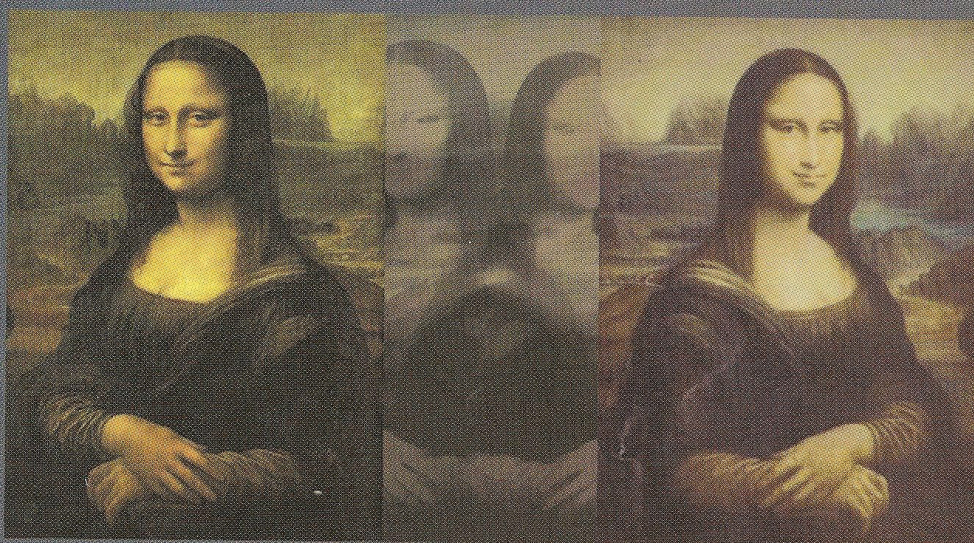
Piero Trupia

PERCHÉ È BELLO CIÒ CHE È BELLO

La nuova semantica dell'arte figurativa

Con un saluto di Santo Versace
e una riflessione di Renzo Piano

*Se di fronte a un'opera sei rimasto senza parole
se le parole del critico ti hanno lasciato senza risposta
se hai difficoltà a distinguere una Gioconda dall'altra
leggi questo libro*



Le competenze della formazione

FrancoAngeli



Fig. 9 - Francis Bacon, Studio per Ritratto II (dal calco della testa di William Blake) (1955), Tate Modern Gallery, Londra



Fig. 10 - Francis Bacon, Tre studi per un autoritratto (1980), (pannello di destra del trittico), collezione privata



Fig. 11 - Mario Bernasconi, L'Asceta (c. 1930), Casa Museo Mario Bernasconi, Lugano



*Fig. 12 - Il Bronzino, Ritratto di Ugolino Martelli (1537-1538),
Gemäldegalerie der Staatlichen Museen, Berlino*

L'impatto di questa opera nasce dal senso di immobilità e definitività, dalla perfetta compenetrazione, un'appartenenza da sempre, tra figura e ambiente. Inclusa la figura, ma non reclusa. Orgogliosamente **compos sui**.

La fuga delle finestre accentua il primo piano del personaggio, collocandolo fuori scena, per dominarla. In una nicchia, in fondo, Davide con, ai piedi, la testa di Golia, omaggio del Bronzino all'autore della scultura, Bernardino Rossellino (National Gallery of Arts, Washington), nonché metafora dell'intelligenza che prevale sulla forza. Qualcuno ha visto in essa un accenno all'orgoglio nazionale fiorentino. Considerazione non valida perché estrinseca.

Il *Ritratto di Ugolino* è anche una testimonianza di quell'irraggiungibile peculiarità umana, espressa, con grande potenza di sintesi, da Edith Stein che parla di quel «comportamento [coscienziale] nel quale si osserva ciò che accade in se stessi»¹⁰, ci mostra «L'io, che fino a quel momento viveva nel flusso dei dati, dei quali era in possesso senza tuttavia "guardarli" – Ugolino che legge – apre ora il suo sguardo spirituale e si dirige verso qualcosa che gli si presenta, divenendo per lui "oggetto"»¹¹. Ugolino che riflette su quanto ha appreso.

L'Ascesi dello studio

Ho incontrato l'opera di Mario Bernasconi in un mio soggiorno biennale come insegnante a Lugano. Soltanto due opere e di sfuggita, come passante: *L'Acquaiola* al centro di una grande fontana sul lungolago e *Demeter*, la dea dell'abbondanza, un altorilievo di stile classico epico su una parete di Casa Franchini. Quelle immagini mi sono rimaste dentro per un trentennio per riemergere nell'occasione di questo libro. Tornato a Lugano ho visitato la bella realizzazione della Casa Museo di Pazzallo e ho scelto *L'Asceta* (fig. 11), per l'impatto che ho avvertito e per il valore didattico dell'opera. La sua complessità consente una lettura e un discorso esemplari del metodo interpretativo qui proposto.

L'opera di Mario Bernasconi¹² è stata assegnata alla corrente del naturalismo post-classico. Ritengo però che in essa siano presenti anche tratti espressionistici e ciò tutte le volte in cui la rappresentazione di uno stato di coscienza lo richiede.

Giuseppe Curioni, introducendo una biografia dell'artista, definisce il suo naturalismo come

10. Stein E. (1992), *Psicologia e scienze dello spirito. Contributi per una fondazione filosofica*, Città Nuova, Roma, 1996, p. 55.

11. Ivi, p. 72.

12. Lugano 1899-1963.

una concezione culturale in cui la natura e gli oggetti nella natura hanno funzione di modello di riferimento [...]. Fra questi [...] il più ricco e complesso [...], il più difficile da comprendere e da rappresentare è il corpo umano, [...] un tema immateriale (psicologico, spirituale, culturale)¹³.

L'Asceta si trova nella casa natale dell'artista, ora splendidamente restaurata e adattata dalla figlia Claudia.

Bernasconi fu un artista profondamente legato alla sua terra. A essa sempre tornò dopo soggiorni anche prolungati in Italia, in Francia, in Germania, nella Svizzera interna. Dice di lui Vinicio Salati che «era terribilmente ticinese con tutto quello che c'è di buono e di meno buono e appena lontano da casa si sentiva tremendamente spaesato»¹⁴. Un artista di *genius loci*.

L'Asceta è un'opera complessa che esercita un forte impatto sullo spettatore, il quale sente il bisogno di una lettura analitica e di un'interpretazione, poiché intuisce che contiene un messaggio.

Il titolo, *L'Asceta*, all'inizio è fuorviante, ma alla fine si palesa precipuo e preciso.

Il personaggio davanti a noi è veramente un asceta, non però nel senso corrente del termine, quello di una persona che persegue un ideale di santità attraverso il distacco totale dal mondo.

Una novità di quest'opera è una concezione laica di ascesi, quella di un distacco dalla naturalità di una vita, regolata, se non dominata, dall'istinto vitale, dalle pulsioni identitarie, dai bisogni biologici e psichici, dalla routine. Non così per questo nostro asceta che alimenta la sua coscienza e trova la regola del suo stare al mondo in un libro, qualcosa che è venuto da un altrove e che bisogna far proprio con il lavoro della lettura, dell'interpretazione, con la consapevole accettazione del suo messaggio. L'ideale dell'ascetismo laico è il raggiungimento di uno stato di consapevolezza prima intellettuale e poi spirituale, mediante l'acquisizione e la maturazione di contenuti culturali estranei al circuito biologico e sociale ordinario. L'obiettivo è sviluppare lo spazio dell'interiorità, limitando l'esteriorità al minimo vitale.

Ci dice ciò l'intero corpo del personaggio rappresentato. La sua corporatura scarna e rastremata verso l'alto fino alla testa dai lineamenti affilati, lo sterno visibile.

Il volto è sottile, gli zigomi sporgenti divaricano verso l'alto a incontrare le arcate sopraciliari, duplicate da una seconda arcata alla base della fronte.

13. Curioni G., *Introduzione*, in Esposito Bernasconi C. (2005), *Mario Bernasconi*, Salvioni, Lugano.

14. Esposito Bernasconi C., *Mario* cit., p. 51.

Il naso sottile divide nettamente il volto e spinge anch'esso verso l'alto, la barbetta, nettamente tagliata, lascia glabre le guance incavate, accentuandone la magrezza, le orecchie, svasate, accentuano la proiezione del volto verso l'alto. Il busto e il bacino sono due tronchi di piramide legati alla base minore, all'altezza della vita.

Una struttura analoga si riscontra sotto il bacino con le tre sezioni dei piedi, degli stinchi e delle cosce.

È visibile, in questo accentuato e non casuale geometrismo, un gioco cubista che forza l'apparente naturalismo della riconoscibile figura. Tutta la corporatura rispetta e testualizza la coerenza proiettiva verso l'alto di questa modellazione.

Spiccano in primo piano le braccia e le mani. Le braccia formano tre triangoli in tensione muscolare, due laterali e uno frontale. Non le mani che obbediscono a un'altra **semantica**. Vedremo quale.

Questa descrizione può apparire un mero esercizio formale. Va però ricordata la tesi prospettata nella parte introduttiva del volume, ove s'illustra il metodo di lettura dell'arte figurativa qui adottato. Vi si afferma che in un'opera valida, ogni segno, ogni forma in essa presente è significativa e l'insieme delle forme e dei segni significanti ha la coerenza di un **testo**, non diversamente, se non per i mezzi espressivi utilizzati, di un **testo** letterario. La rigorosa struttura geometrica rilevata è la forma dell'espressione dell'opera *L'Asceta*.

Questa struttura geometrica esprime una dinamica, un sistema di forze.

Notiamo in proposito che ai piedi larghi, schiacciati sulla base, corrisponde una spinta verso l'alto di tutta la figura. La spinta prende le mosse dai piedi e si realizza in modo manifesto nell'articolazione a doppio triangolo piedi-stinchi, stinchi-cosce comune a tutti gli animali saltatori dal grillo al canguro. Coerente con questa struttura dinamica è la posizione seduta della figura.

La spinta verso l'alto è data per realizzata a partire dal bacino. Il busto è eretto, la testa, allungata, si erge decisamente sul busto, le braccia sono in **isotopia** simmetrica con gli stinchi, le mani in **allotopia** con i piedi. Queste strutture hanno una valenza vettoriale e puntano in alto. È un'ascesa fisica come metafora dell'ascesi spirituale.

Notiamo però che le mani non hanno la tensione muscolare delle braccia e di tutte le altre membra del corpo. Sono rilassate. In più le dita sono affusolate e le articolazioni tra le falangi s'indovinano a stento sotto la pelle. Queste mani sono una doppia morbida coppa destinata ad accogliere il volto; indicano la risoluzione della tensione ad ascesi compiuta.

Notiamo anche una differenza: la curvatura della mano sinistra è più accentuata di quella della destra. Ma la destra ha già guadagnato il volto, la sinistra vi si approssima.

Altre due segniche sono da registrare. Il lato sinistro della figura è in una tensione muscolare meno pronunciata del lato destro. La spalla sinistra è rilassata e abbassata così come il braccio dello stesso lato e l'occhio sinistro è semichiuso mentre quello destro è ben aperto. Possiamo pensare a una semiosi articolata e diacronica della dinamica dell'ascesa che è asimmetrica e progressivamente coinvolge e mobilita le parti del corpo. È una stilizzazione frequente nel Cubismo. Visibilissima, ad esempio, nel *Ritratto di Dora Maar* di Picasso (1937).

Ritorniamo ora alla forma di entrambe le mani.

È noto che nell'arte figurativa le mani hanno un valore segnico secondo soltanto a quello del volto. Comprensibile, considerata la loro capacità di supporto all'espressione verbale. Sono uno scoglio artigianale e artistico per la difficoltà di resa della forma e dell'espressività. Ne *L'Asceta* le mani sono leggermente sproporzionate in eccesso rispetto al braccio. Credo sia un segno espressionista, un'accentuazione. Essendo destinate ad accogliere nella loro coppa il volto, a dargli riposo, sono morbide. Ma c'è un altro segno dissonante: le dita sono affusolate. Che non sia un errore di disegno ce lo dice la forma normale, naturalistica dei piedi e, in particolare, delle dita. Possiamo allora dire che la forma delle mani, questa forma, è la marca della fine della tensione ad ascesi compiuta.

Un'altra considerazione è possibile.

In generale le membrature corporee nel nudo hanno valore espressivo in analogia al panneggio nella figura vestita.

Il panneggio, così come la scanalatura delle colonne in architettura, ha un ruolo essenziale nella **semantica** della figura vestita. È molto evidente nella scultura e, con la scanalatura, nell'architettura greca arcaica e in quella romanica. Un rigore stilistico giunto fino al Rinascimento, divenuto libera invenzione dinamica nel Barocco e nel Manierismo. Nelle dita affusolate delle mani de *L'Asceta* si può allora vedere forse il rudente della colonna rinascimentale o quello, assoluto, delle colonne egizie a fascio di papiro. Nella **semantica** di quest'opera di Mario Bernasconi segnano l'imminente punto d'arrivo dell'ascesa-ascesi.

In altri episodi dell'arte figurativa possiamo riscontrare lo stesso fenomeno. Un caso qui riportato è la complessa tunica, detta dalmata, del Cristo nell'opera il *Volto Santo* della cattedrale di Lucca (fig. 22).

Soffermiamoci infine sul volto de *L'Asceta* di Bernasconi.

La profonda scavatura delle guance che riproduce, accentuandola, la magrezza del corpo è il segno significante della drammaticità dell'ascesa.

È una figurazione che ricorda quella della scultura sacra nelle cattedrali gotiche. Abbiamo però detto che qui l'ascesi è laica. È l'ascesi della consapevolezza, azionata dal libro aperto sulle gambe. Momentaneamente o definitivamente abbandonato dopo averne raccolto il pensiero. È questo pen-

siero che ha mosso l'ascesi. Ne abbiamo conferma dalla tensione meditante del volto, dalle bozze frontali della concentrazione, dallo sguardo non perso nel vuoto, ma rivolto *ad infinitum*.

Immediato il confronto con l'*Ugolino Martelli* del Bronzino (fig. 12).

Anch'egli ha sospeso la lettura e medita sul pensiero appena colto nel volume. Questa sua sospensione temporanea non è però un'ascesi. Le mani sono rivolte in basso e una di esse mantiene il segno per riprendere la lettura. Il volto di Ugolino è sereno, non drammaticamente teso. Ugolino è un giovane uomo del Rinascimento che s'impadronisce del sapere per dominare la realtà mondana. L'*Asceta* è un uomo maturo nella crisi europea del primo Novecento che prende le distanze da una realtà sfuggita di mano.

La grazia in un fascio di buio

Nella *Vocazione di Matteo* del Caravaggio (fig. 13) vediamo l'interno di un ufficio pervaso da una luce grigio-giallastra.

A un'estremità del tavolo di lavoro, due impiegati sono occupati a contare delle monete. L'anziano porta i pince-nez, controlla dall'alto e presta una mano per la conta; il giovane, con una mano adunca, separa le monete. Entrambi ignorano quanto succede intorno e non immaginano l'imminente perdita del titolare dell'ufficio. Al contrario, l'armigero osserva i nuovi venuti e spinge con la mano sullo sgabello, pronto ad alzarsi per scacciare gli importuni, non appena ne abbia individuato la condizione. Sull'altro lato del tavolo un uomo di mezza età, Matteo, e un giovinetto che gli appoggia un braccio sulla spalla. A destra, i visitatori, Gesù e Pietro.

Pietro indica a Gesù Matteo e Gesù stende il braccio verso di lui, con il gesto della creazione di Adamo nella Cappella Sistina. La mano, piegata verso il basso, sembra fluttuare libera nell'aria; il dito indice, leggermente arcuato, chiama a sé il gabelliere. Non è l'annunciazione, ma una convocazione.

Matteo guarda Gesù intensamente, le sopraciglia inarcate, gli occhi sbarrati; punta il dito contro il proprio petto a significare incredulità.

Caravaggio scarta la soluzione oleografica della risposta immediata. Ci sono precedenti. L'*Annunziata* di Antonello a Palermo (fig. 1), che lancia la mano aperta nello spazio per arrestare l'evento, e quella di Lorenzo Lotto a Recanati (fig. 4) che si allontana dall'angelo e stringe il velo sul petto come a proteggersi.

Al contrario, il giovinetto, il viso radiante di luce, guarda affascinato Gesù e coglie la straordinarietà dell'evento.

L'opera è caratterizzata da un'**isotopia** e da un'**allotopia** della luce.

Nella sua presenza o assenza la luce sottolinea accettazione o disinteresse. Luce sul volto e sulla mano di Gesù, luce sul volto e sulla mano di Matteo, luce sul volto del giovinetto. Ma non sulla mano: non è chiamato!

Assenza di luce sui volti degli altri tre personaggi.

Una linea di forza si delinea tra la mano del chiamante e quella del chiamato. Non risponde al momento, ma risponderà.

Il colpo registico della messa in scena è il fascio di buio denso che dall'esterno irrompe nell'ambiente e nel quale Gesù è immerso. È la tenebra del mondo sulla quale si afferma la luce divina della creazione (Ge, 1, 2-5), della grazia (Gv, 1, 4-5), della potenza del Verbo e della chiamata (Mt, 9, 9).

La metafisica di Giotto e quella di Carrà

Carlo Carrà fu prima futurista, poi metafisico, infine **trascendentale**. Giotto, Masaccio, Cézanne i suoi riferimenti. Passa alla Metafisica, abbandona la dinamicità turbolenta del Futurismo e fissa le immagini nell'eternità immobile dell'attimo assoluto. Espressione apicale di questa poetica è *Le figlie di Loth* (fig. 14).

L'impatto dell'opera sullo spettatore è fortissimo, tanto da suggerire alla critica espressioni di enfatico lirismo che sfiorano nel misterico. «Una pittura senza ombre, immersa in una luce irreal» dicono all'unisono le enciclopedie. Ma «irreale» sta qui per “non fattuale”, vale a dire metafisico, supremamente, trascendentemente significativo. Si applica a tutta l'opera di Carrà dopo gli esordi.

Alcuni commenti registrano l'impatto e lì si fermano. «Nel quadro di Carrà sentii improvvisamente una voce chiara e sonora giungere al mio cuore»¹⁵. Questo è il corrente approccio risulativo alla lettura dell'opera che ti dice cosa succede, ma non come succede.

Altri giocano la carta filologica, ritrovando l'ascendente nella storia della pittura. «La ricerca giottesca in quell'equilibrio di masse appoggiate e reagenti [...] una trasparenza e purezza rare [...] una semplicità monumentale»¹⁶. Metà ermetico, metà generico, poiché in pittura “trasparenza e purezza”, “semplicità monumentale” sono più che sono comuni.

L'ermetismo mette il critico al riparo dalla critica. «Carrà riesce sempre in quell'accordo di compensazione tra le facoltà sfolgoranti e sinuose e quelle scrutinanti e selettive»¹⁷.

15. Worringer W. (1925), “Carlo Carrà's Pinie am Meer”, in *Wissen und Leben*, 10, citato in Bigongiarì P. (1970), *L'opera completa di Carrà, dal futurismo alla metafisica e al realismo mitico 1910-1930*.

16. Ragghianti C.L. (1934), “Carrà”, in *Critica d'Arte*, citato in Bigongiarì P., *L'opera cit.*, p. 11.

17. Longhi R. (1937), *Carlo Carrà*, Hoepli, Milano, citato in Bigongiarì P., *L'opera cit.*, p. 12.