

Il Seicento e lo spazio che non si vede: Mattia Preti

LUIGI TASSONI

LO SPAZIO CHE SI VEDE

Quando guardiamo un quadro, così come quando leggiamo un romanzo, ci accontentiamo di vedere lo spazio che si vede, quello spazio che il pittore o lo scrittore hanno messo sotto i nostri occhi per farci partecipi della scena, per farci assistere ad una rappresentazione. Intendiamoci: tutto ciò si lega a quel qualcosa di teatrale sentito da tutti come necessità di soffermarsi sull'immagine messa in evidenza, che sembrerebbe essere sotto gli occhi di tutti, pronta a farsi cogliere. Quell'immagine ci garantirebbe di aver colto almeno un aspetto del messaggio creativo in cui ci siamo imbattuti: la sua evidenza di per sé garantisce un Senso, sia esso astratto o realistico, ma comunque consente di stabilire che la tale opera del tale autore è in fondo una realtà che abbiamo sotto gli occhi in un certo momento.

Tuttavia guardando un quadro o leggendo un romanzo siamo portati a compiere un'operazione che non può essere teatralizzata, un'operazione che potrebbe aiutare o contraddire l'evidenza, e che comunque consiste nel porci dei dubbi e ipotizzare che esista per lo meno nascosto una sorta di *spazio che non si vede*. Se ne possono supporre naturalmente di diversi tipi: dallo spazio volutamente negato con il colore nero, come nel caso dei fondi o quinte di Caravaggio, allo spazio appena celato per simulare il nascondiglio, come i veli nella poesia di Foscolo e nella scultura di Canova, fino via via allo spazio che non si vedrebbe se la mano e la mente del pittore, pensiamo a Pollock, non ne avesse fatto un groviglio di linee e colori per aggiungere alla realtà del visibile questo «oggetto del caso» che diventa l'opera d'arte. Tale posizione implicherebbe naturalmente qualche riflessione proprio sul concetto di realtà nell'epoca contemporanea, ennesimo spazio che non si vedrebbe o si vedrebbe in una limitante parzialità se si presumesse di fermarsi alle leggi della verosimiglianza, dell'accadimento realistico, ecc.

Ora voi mi direte: stai proponendo esempi sin troppo scontati, e il tuo discorso cadrebbe facilmente con esempi ben diversi da questi. È naturale che sia così, giacché non di legge estetica né di caratteristica storica stiamo parlando, quanto di una possibilità offerta ad ogni soggetto nel momento in cui tenta di accrescere il proprio atteggiamento semiotico e perciò cognitivo nella persino quotidiana relazione con il mondo, la realtà, l'universo, degli avvenimenti visibili, possibili, virtuali. Lo sapeva benissimo Honoré de Balzac che difatti scrisse un racconto lungo, *Le chef-d'oeuvre inconnu*, dedicandolo a ciò che si vede e a ciò che non si vede in uno strano ed enigmatico quadro dipinto da un altrettanto strano ed enigmatico artista.

Se poi si cerca di tentare il discorso dello *spazio che non si vede* parlando della pittura del Seicento, paradosso e follia sembrerebbero i termini più adeguati al malcapitato, data la diffusa, ma per fortuna non generale, opinione sulla teatralità appariscente della mente secentesca, soprattutto e non esclusivamente nella letteratura, nella pittura, e addirittura nella filosofia degli italiani. Perché pensare a ciò che non si vede quando già si vede così tanto e così in eccesso nella pittura italiana del Seicento? Non è forse vero che ciò che non si vede, ovviamente, non c'è?

CREARE FORME DA FORME

Nel 1588, dunque alle porte del nuovo secolo che si vuole far coincidere con un nuovo atteggiamento nei confronti della realtà da parte tanto delle arti quanto della neonata scienza, Galileo Galilei si impegna in uno strano studio che proporrebbe il nostro problema in termini rovesciati. Galileo infatti scrive due lezioni fiorentine su «figura, sito e grandezza dell'Inferno di Dante», ovvero su uno spazio che Dante si era immaginato e certamente non aveva visto, collocandovi le proprie figure. La tesi di Galileo sta tutta nelle sue misurazioni, prendendo per buoni i versi danteschi, e cercando di dimostrare che lo spazio immaginato da Dante, uno spazio che non sarebbe concesso di vedere ad alcun comune mortale, era uno spazio verosimile, e dunque il poeta si era impegnato con esattezza nel proprio immaginario, ci aveva dato la raffigurazione di uno spazio plausibile rendendolo visibile attraverso la parola, insomma pur non vedendolo aveva ipotizzato con la poesia uno spazio per un Aldilà «reale». Forse senza rendersene conto, Galileo punta il dito su quella che sarebbe stata di lì a poco una delle più ostinate pretese del Seicento soprattutto pittorico in tutta Europa: rendere plausibile, come se si vedesse sotto gli occhi, come se facesse parte dell'universo reale, e persino misurabile e verificabile (quella galileiana è un po' una sorta di «verifica scientifica» della libertà dell'immaginazione), un universo invisibile, o almeno invisibile perché appartiene a «mondi altri». Se paesaggi, figure e dimensioni, del mondo immaginato da Dante nell'Aldilà sono materialmente misurabili dal principe degli scienziati, certamente la configurazione di più mondi sarà pienamente concepibile nelle forme dell'immaginario del Seicento, e nell'arte posta sotto gli occhi sorpresi e affascinati dello spettatore di quel secolo.

D'altra parte, tornando agli stratagemmi della *Commedia*, ogni lettore sa che il ricorso a svenimenti, cadute, collassi e impossibilità di vedere, da parte dell'autore narratore personaggio può dirsi uso dello *spazio che non si vede* e che proprio per questo resta non conosciuto, enigmatico, inquietante, ma comunque funzionale alla narrazione. Non a caso Dante, in vena di compensazioni, proprio quando cade «come corpo morto cade» e non può più raccontare se gli occhi si chiudono, sostituisce questo spazio non visto e non narrabile dall'io con il riferimento alla percezione della propria fisicità, del proprio esserci materiale, come a voler dire che lo spazio che lui non ha potuto vedere c'era come c'era il corpo del narratore.

E se penso alle tante pagine proprio di analisi quasi inventariale di grandi scrittori del Seicento, come Daniello Bartoli e Emanuele Tesauro, mi accorgo che il comune denominatore di tanta profusione esemplare è l'identificazione di quello spazio che non si vede, spettante tanto all'intelligenza creativa quanto alle trasformazioni esistenti in natura, entro il quale simulazione, illusione, osservazione, descrizione, fanno tutt'uno nel raggiungimento di quel senso di «sconfinamento» della realtà in una realtà altra, e di modo che l'una abbia bisogno dell'altra.

Tanto le «perfette imprese», ovvero gli emblemi, quanto i geroglifici, le forme in natura, gli insetti, il linguaggio stesso, gli enigmi, i sogni, i «vincoli» necessari tra forma e forma (come li aveva chiamati Giordano Bruno), e così via, fanno parte nella mente secentesca di uno straordinario disegno che porta gli scrittori, gli artisti e i filosofi-scienziati a ipotizzare in termini plausibili la materialità dello *spazio che non si vede*, universo infinito in cui opera l'immaginario umano. Ma in tanta generosità di atteggiamento c'è qualcosa che non va sottovalutato: lo *spazio che non si vede* esiste.

Tutto ciò coincide ma non si limita alla fantasia barocca. Se ne desume insomma un più generale orientamento che si può spiegare semplicemente in questi termini:

Il barocco si concretizza (...) come lo spirito che pensa l'altro, ma soltanto in questo mondo e a partire da questo mondo. Il barocco si concretizza attraverso la presa di coscienza dell'uno e del molteplice e dell'alterità e su questo tenta di costruire un mondo, simbolo dell'universalità: *unus versus alium*. L'universalità rappresenta in tal modo la problematica dell'«uno versus l'altro» nel senso in cui l'altro è un indeterminato e l'alterità (o l'alternanza) è quella de «l'uno e l'altro», nel senso in cui l'altro si determina in rapporto all'ego. L'altro mondo è quaggiù e dunque corrisponde a uno sdoppiamento della realtà: in questa prospettiva il barocco diventa una chiave primaria sia in quanto interpretazione della modernità sia in quanto segno precursore della modernità stessa. L'altro mondo non è più l'inferno né l'Aldilà, esso è qui e ora... (Angoulvent, 1996, pp. 42-43.)

Per capire quale operazione del pensiero operi concretamente nell'arte lo «sconfinamento» della materia secentesca, si dovrebbe riandare appunto alle pagine del *Cannocchiale aristotelico* di Tesauro (1670) o alle dettagliate riflessioni della *Ricreatione del Savio* di Bartoli (1659), quello stesso Bartoli che analizzando il sogno come materia mentale e sorgente di fantasmi lo paragona all'immagine visibile, e ben conosciuta, del motivo a grottesca:

M'era venuto in pensiero d'assomigliare all'opera del lavorare a Grottesco, che tutto è si può dire, un mosaico di spropositi insieme commessi, tanto più bello quanto le parti son tolte di più lontano, e in più forme s'adunano. Spuntare dal gambo d'un fiore il collo d'una gru, finito in un capo di scimia, con quattro corna di lumaca che buttan fuoco: fiorire al mento d'un vecchio una coda di pavone per barba, e una folta zazzera di coralli, a un altro le braccia viti, le gambe ellere attorcigliate, gli occhi due lumicini accesi nel guscio di una conchiglia, il naso un zufolo, gli orecchi un paio d'ali di vipistrello, e specchiandosi in una rete, si vede dietro rispondere l'immagine d'un mammona: e di cotali fantastiche bizzarrie, quante i dipintori ne sogliono immaginare. (Bartoli, 1659, pp. 284-285)

Per questi scrittori riflessivi l'interpretazione del reale, nella sua totalità di manifestazione della conoscenza, è intesa come «sconfinamento» del possibile, come misura dell'immaginario e come possibilità inventiva della mente e dell'azione umana. Siamo lontani tanto dalla razionalizzazione dell'irrazionale quanto dalla fantasia che vorrebbe migliorare il reale. Siamo, come dico, in una ipotesi di «sconfinamento» cognitivo e intreccio semiotico a vari innesti: la forza immaginaria è quella potenza creatrice che accresce e accentua la nozione stessa di reale. In questo, Leopardi e dopo di lui tutto il XX secolo sono eredi del pensiero e dell'arte del Seicento.

Oltre a ciò, sono convinto che molta parte dell'invenzione e della speculazione secentesca, anche nei suoi momenti più contraddittori, rimane racchiusa in un numero incalcolabile di grossi libri, conosciuti come *in folio*, redatti soprattutto in latino, nei quali la materia prevalentemente teologica affronta il tema del sapere. Questi archivi dimenticati e ricchissimi di indicazioni si trovano sia nelle biblioteche che sulle bancarelle antiquarie di gran parte d'Europa, e non so quando e se l'attenzione della contemporaneità, sempre più veloce ma spesso superficiale, avrà il coraggio di rimuovere questi autentici e ciclopici serbatoi di conoscenze dal loro dimenticatoio.

LO SPAZIO POPOLATO

L'1 gennaio 1661, a quarantotto anni, Mattia Preti da Roma scrive al principe Antonio Ruffo della Scaletta a Messina, con il quale è in corrispondenza, auspicando di potere affrescare probabilmente la Cattedrale di Messina:

Li 27 ha punto di dicembre riceve la carissima sua con il Modello della Sala ben fatto del quale io ne farò li disegni in quella conformita della nota che ho ricevuto adornati nel miglior modo che si fosse e con la pretesa possibile e ben vero che sempre quando si fa l'opera si va mutando e accrescendo qualche cosa secondo vengano li penzieri quando si sta facendo, ma dalla compositione che mandaro potranno scorgere la vaghezza che averà. (Ruffo, 1914, p. 28)

L'opera, dice Mattia, sin dalla fase sperimentale del disegno, si forma con l'intervento imprevisto di quei «penzieri» che la mutano e la accrescono man mano che l'opera si sta facendo. Quei «penzieri» sono indicazioni di forma, appropriazione di spazi.

Avviene, dunque, che lo spazio come elemento scenografico utile all'orientamento della visione viene concepito come indispensabile alla possibilità di vedere, riconoscere, capire, da parte del guardante. Sia che le figure e le forme coprano ogni centimetro della tela o del muro sia là dove si diradano. Tutto è lecito per il pittore, pur di raffigurare l'accalarsi dei corpi e aggiungere senso al senso, dire e ridire, mostrare mediante l'apparenza in primo piano, e finire con miriadi di particolari che nulla lasciano di intentato, non detto. Anzi a volte il superfluo, il fuori-discorso o fuori-tema, irrompe nel dipinto come se fosse la cosa più naturale del mondo.

Lo spazio propriamente vuoto fa orrore perché fuori del discorso: il silenzio dell'immagine richiede una convivenza difficile con questo sommarsi del segno. Il «tutto pieno» deve contribuire a stilare-mostrare il tema, senza ambiguità né doppi sensi, anzi con ridondanza, con eccesso di spiegazione, di spiegamento. Il molteplice di fronte alla singolarità.

Anche la leggerezza dei tanti voli sui dipinti del Seicento non può essere semplice svolazzio d'ali, deve avere corpo. Il disegno parte da questa necessità.

Per l'affresco, specie per quello di Preti, dovremmo fare un discorso a parte: vi è in esso la necessità che ha il pittore di offrire allo spettatore uno spazio ampio e leggibile, là dove lo spazio vuoto si pone come pausa di silenzio, utile a mettere in risalto la pienezza del pieno. Lo scorgiamo in certi abbozzi di Mattia (esplicito in questo senso il foglio raffigurante *San Marco e altri studi*, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte), nel susseguirsi e sovrapporsi di cerchietti (testine) e linee curve (parti del corpo). Abbozzo di movimenti diversificati. Lo spazio bianco aereo fa letteralmente galleggiare tutto ciò che si vede, che si deve vedere in questa movimentata dinamica di coesistenza fra dimensione e numero delle figure da un lato e dall'altro la difficoltà di far finta che sia possibile. Ecco alcune delle ragioni della grande sorpresa e dell'eccitazione secentesche.

Ma stiamo attenti: si pone una sostanziale differenza di poetica tra ciò che si deve o si può vedere bene (l'anatomia del corpo maschile), e ciò che si può vedere solo a patto di coprirlo, come nel caso del corpo di Susanna (rammento a tale proposito il dipinto della Pinacoteca civica di Pistoia, *Susanna e i vecchioni*, e sul medesimo tema quello più famoso della Fondazione Longhi a Firenze), modellata in quella tipica maniera in cui si adoperano veli effettivi e veli formali, come una rotondità delle forme che leviga e quasi annulla l'anatomia del corpo femminile.

OLTRE LA «METRICA DEI PIANI»

Ci troviamo perciò di fronte a un fenomeno che va ben oltre quella che con immagine suggestiva Roberto Longhi aveva chiamato la «metrica dei piani».

Nella Co-Cattedrale di San Giovanni alla Valletta, a Malta, spazio della pittura e spazio dell'affresco si integrano nell'invenzione di un metodo nato dalla necessità materiale di adoperare strumenti della pittura, il colore a olio, e dell'affresco, le dimensioni, i muri, le architetture (cfr. Cutajar, 1999).

Guardiamo lo spazio pieno e continuo, popolato da figure, e lo spazio «vuoto» alle loro spalle che sfrutta il giallo naturale della globigerina, la pietra di Malta, e vi aggiunge il giallo e il bianco delle nuvole: l'immagine pur nella sua materialità volumetrica e architettonica deve la sua consistenza a quel fondo luminoso. Qualche linea e una diffusa patina fanno consistere, agli occhi dell'uomo del Seicento, uno spazio possibile, non orrifico, materialmente visibile. Uno spazio che fa da quinta all'immagine, fa parte del tema ma non rappresenta niente, o almeno rappresenta una sorta di *feed-back* all'orrore per uno spazio vuoto e insignificabile.

Prendiamo anche l'immagine di *San Giovanni nel deserto* nel già menzionato grande ciclo della Co-Cattedrale di San Giovanni a Valletta (fig. 1): qui si vede chiaramente che il volo leggero di angeli e putti dietro le finte quinte delle architetture dipinte e lo svolgersi di una scena con il Battista in effetti silenzioso e riflessivo, nel deserto appunto, si reggono su quella meravigliosa materia fatta di gialli che non deve fare immaginare altro che luce e profondità. Ebbene questa, come molte delle sequenze della grande opera della Cattedrale, esige uno spettatore che sappia: 1. muoversi agevolmente fra i quattro tempi della visione, 2. arrivare alle stesse conclusioni a cui arrivano Galileo o Bartoli o Tesauo: ovvero entrare nella realtà con il linguaggio dell'immaginario, e mettere in collegamento i due universi. Della scena infatti fanno parte:

1. i due Beati fuori dal riquadro: prima immagine. Essi vigilano sulla scena che parte dalla
2. architettura d'insieme (seconda immagine) che fa a sua volta da cornice alla scena principale, pur non appartenendo a essa razionalmente e, per di più, entrandovi, nella scena, con colonne a busti umani, e
3. mentre cogliamo il Battista (terza immagine) in un deserto-oasi di rocce (quale mescolanza di ossimori!), alberi, cervi, un bue e un immancabile agnello,
4. dobbiamo fare i conti (quarta immagine) con la parte più leggera e felice ma anche prorompente dell'immagine, ovvero i voli di angeli, putti, creature dell'oltre che entrano prepotentemente nel qui più terreno, abbracciando la pecora, la colonna.

La mescolanza e la confusione fra i quattro tempi della storia è pari alla intromissione dell'oltre nel qui, del presente nel passato, del presente con l'assente. Dunque è nella mescolanza e nella sovrapposizione che i «penzieri» di Mattia vanno componendo e reinventando la visione del reale, di un reale, come vedete, molto complesso ma plausibile. La dinamica dei vari tempi di realtà è coerente con questa modernizzazione diacronica delle storie e degli eventi.

Lo spazio che non si vede è quello della conquista dello sconfinamento, cioè una funzione referenziale dell'immagine nella sua totalità, basata sulle tracce-segno dei quattro piani descritti.

Fra l'altro, a riprova che Mattia Preti orientasse la costruzione delle scene in funzione dello spazio visivo dell'architettura, posso citare un disegno probabilmente preparatorio, conservato al Cooper-Hewitt Museum di New York (e da me pubblicato

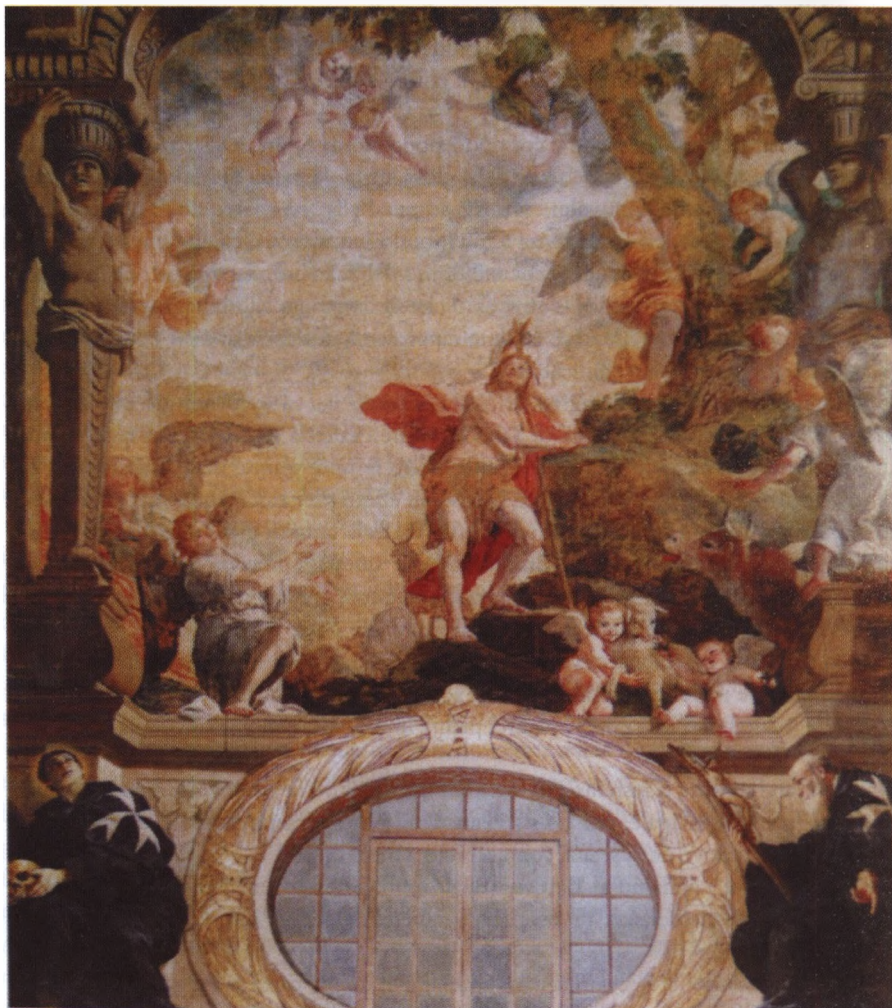


Fig. 1, *San Giovanni nel deserto*, Valletta, Co-Cattedrale di San Giovanni.

nel 1990 su «Critica d'arte», n. 2/3, pp. 62-65, *Un episodio maltese e alcuni fogli di Mattia Preti*).

Il disegno è generico, e comunque qui Mattia si sforza di studiare lo spazio di ciò che si dovrebbe vedere, mentre lascia laconicamente e un po' drammaticamente insoluta la questione della materia sullo sfondo.

IL PIÙ CHE VISIBILE

Nello spazio scenico del più che visibile secentesco si confondono i piani (fig. 2, *Padre Eterno benedicente*, Valletta, Co-Cattedrale di San Giovanni): i putti escono fuori dal consentito, invadono lo spazio immaginario architettonico, gli angeli quasi comprimono e coprono il visibilissimo Dio e la sua quasi insignificante nuvoletta, persino un po' ingenua.

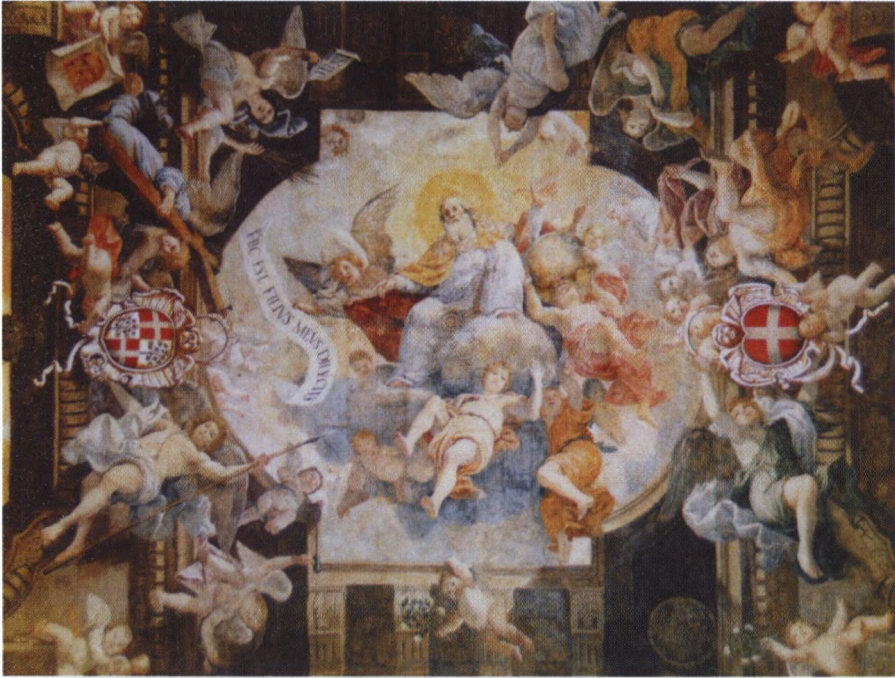


Fig. 2, *Padre Eterno benedicente*, Valletta, Co-Cattedrale di San Giovanni.

Qui il nascosto sta dietro la prova altisonante dei presenti: esserci, rappresentare, significare. Lo spazio semiotico di queste presenze in vista, che se non si vedono non esistono, somiglia a quello degli spettacoli televisivi nostri, là dove più si compare più si è, e si è se si appare in tv.

Ma cosa *non* è questo Dio pretiano?

Mattia offre alla committenza il pane per i propri desideri: qui il pittore abdica, e si pone il problema spaziale del committente e dello spettatore, universo che non ammette zone invisibili. L'invisibile è come il silenzio, la pausa, il possibile, qui schiacciato centimetro per centimetro dall'esuberanza degli attori che come *soubrettes* devono dare prova della propria bravura mettendosi davanti alla telecamera. Ma nei volti attoniti, e in quello del Dio, c'è come il segnale dell'accettazione di questa circostanza che è prova dell'esistere: Buster Keaton inseguito inevitabilmente da pietre enormi che rischiano di schiacciarlo. In quel volto attonito c'è il silenzio superiore di chi si trova in primo piano ma forse dovrebbe nascondersi, non apparire.

LA CATENA UMANA

Le nozze di Cana (fig. 3), Londra, National Gallery.

Ecco un quadro che ho guardato a lungo e a più riprese nella grande sala della National Gallery di Londra, cercando di capire quale fascino particolare possa stare in una così accalcata folla di figure in mezzo alle quali spuntano oggetti. Una sorta di catena umana disposta su due assi portanti del tavolo a forma di elle, posto a sua volta in uno spazio interno che in effetti risulta essere un esterno, totalmente aperto. Tutto si apre in questa grande tela, e tutto si sovrappone, figura su figura, *silhouette* su *silhouette*, come a non voler lasciare spazi scoperti.



Fig. 3, *Le nozze di Cana*, Londra, National Gallery.

La vista trova un po' di riposo nei due punti prospetticamente opposti e significativi nell'impianto: a destra con il Cristo e la Madre, e a sinistra un bel ritratto di gentildonna pensosa. Poco si vede di un grande spazio nascosto che pure dovrebbe trasparire, e invece ne abbiamo solo un vago sentore: i colonnati, i consueti muraglioni obliqui con la piattiera, il cielo grave, grigio, incombente. Tutto sta a sospingere lo sguardo dello spettatore verso la catena umana, l'avvicinarsi di volti e dorsi fino al primissimo piano della schiena del servitore, fino alla tavolozza di quel carnato che è la firma di Mattia Preti: senza altra espressione che non quella della sua muscolatura di non più giovane.

LO SPAZIO CHE FUNZIONALMENTE NON SI VEDE

Fin qui abbiamo visto, dunque, quasi l'ansiosa teoria delle sovrapposizioni e della quantità.

Se guardiamo invece *Il figliol prodigo* del quadro conservato al Museo Archeologico di Reggio Calabria (fig. 4.), non possiamo evitare di porci la domanda: su cosa poggia questa figura di ragazzo quasi sospesa per aria verso il padre? Siamo nel dominio dell'illusione visiva: la figura sta sospesa su una invenzione necessaria allo svolgimento in verticale dell'incontro, ripetuto tante altre volte da Mattia. Dunque quel piedestallo è accettato dal nostro occhio, ma non dalla mente che cercherebbe di sapere



Fig. 4, *Il ritorno del figliol prodigo*, Reggio Calabria, Museo Archeologico.

che cosa sta sotto, che cosa sta oltre. Invece deve soffermarsi sui tre splendidi carnati da grandissimo pittore, dalle anatomie non cruente o di maniera, come spesso si vede, ma dolci, moderne, non impressionanti (ragazzo, contadino, fanciulla anonima). Anche qui tutto il resto del dipinto è costituito da teste, sia pure ben pettinate, stoffe, e due curiosità, l'asinello in primo piano e la gabbia dei colombi, simboli domestici e insieme pacifici. La scena alle loro spalle si allarga fino al cielo grave (anche qui i personaggi e le cose sono volutamente compressi), cupo, sordo, mentre dal terrazzo del palazzo in lontananza sorprendiamo numerosi spettatori a guardare, come testimoni di un evento annunciato: versione paradossale questa di una dimensione così eclatante della notizia. E l'evangelico ritorno a casa del figliolo amato come viene raffigurato? Semplicemente, e qui converrebbe sottolineare l'avverbio, con il suo accostarsi ad una liscia colonna (= casa) su cui scivola con la naturalezza di una presenza un angelo-putto. Ora, scusandomi per la pedante descrizione (ma dir a parole ciò che si vede significa vedere), il punto è che su quel piedestallo, che non si vede e che non si sa cosa sia, si regge strutturalmente l'illusione ottica e narrativa del quadro che risponde non a un criterio di narrazione realistica ma piuttosto ad un criterio di «scienza dell'immaginario», secondo il solito travaso da un mondo all'altro, qui dal mondo architettonico plausibile per la mente umana al mondo illusorio dell'immagine possibile anche se non grammaticalmente e razionalmente spiegabile.

ANCORA UN ESTERNO COME INTERNO

Un esterno che dovrebbe in realtà essere un interno è la famosa *Predica di San Bernardino*, del Duomo di Siena.

Formidabile calca, con il demonio fra il pubblico, rovine, e la medesima aria tenebrosa già osservata, che però non vi sembri una cifra tipica di Mattia Preti. Non provate ad andarlo a vedere questo eccellente dipinto: lo conservano nel buio più pesto e forse più nessuno a Siena ricorda di aver lì davvero un capolavoro. Questa volta è proprio l'opera d'arte ad essere, per colpa nostra e non della mano secentesca, lo spazio che non si vede: non si vedono i diversi piani che si intersecano, non si vedono le figure da mondi differenti che si incontrano in questo movimento sconvolgente. L'effetto sì è tutto pretiano, compresa l'enfasi che vi mette nel movimentare la scena.

Ho letto il testo delle prediche di San Bernardino, che sono interessanti, eppure oggi a noi non appaiono così sconvolgenti. Sono acute, colte e comunicative esegesi che però non credo avrebbero fatto il miracolo di colpire giovani donne, come accade ad una nel dipinto, riversarle all'indietro come se avessero dicevuto un pugno sul mento. È ben evidente che la metafora, sviluppata da Mattia secondo la consueta spettacolarità, e una certa ambiguità di universi che si confondono e coesistono, mira a dire che l'onesta esegesi del Santo avrebbe potuto colpire fisicamente.

LO SPAZIO ORDINATO DEL
DISORIENTAMENTO

Guardiamo adesso lo spazio ordinato, apparentemente senza emozione, del *Banchetto di Erode* (Toledo, USA, Toledo Museum of Art), che tradizionalmente si vuole dipinto da Mattia intorno ai quarant'anni, tra il 1653 e il 1656 (fig. 5).

Ancora un falso interno, mezzo esterno, tanto quanto basta a far irrompere la luce direttamente su una Erodiade compostissima, impreziosita da stoffe, gioielli, dalla accurata pettinatura, il tutto secentesco. Erodiade ci appare tonda e impenetrabile. Che cosa vi sorprende? Un effetto mancato e un effetto imprevisto.

L'effetto mancato contraddice realismo e verosimiglianza: la giovane Salomé porge la testa del Battista su un grande piatto che sta poggiando sulla mensa della coppia regale a pranzo. A questo punto abbiamo tre tipi di atteggiamento da parte degli attori: 1. Erodiade, Erode e la ragazzina Salomé, enigmatici ma tutto sommato impassibili guardano senza emozione l'oggetto orrifico (il piatto con la testa del Battista), 2. il vecchio con il turbante, la guardia con il pennacchio, un cortigiano e un ragazzino che regge un bicchiere (questi è l'unico a mostrare un po' di sorpresa e forse terrore), assistono forse un po' preoccupati, 3. infine c'è chi non si accorge per nulla dell'episodio pur essendo lì a due passi: il bambino biondo dietro la spalla di Erodiade con un vaso e una ciotola, un altro appena visibile dietro la cameriera, due servi sullo sfondo e un inserviente che sistema piatti, vasi, brocche scintillanti su una sorta di espositore a scala che spesso vediamo utilizzato dall'artista in altre opere.

Se nient'affatto o poco rintracciabile risulta essere il senso dell'orrore, l'effetto ottenuto è che la testa del Battista sembra essere fuori luogo. Non può attirare l'attenzione visiva dello spettatore.



Fig. 5, *Il banchetto di Erode*, Toledo (USA), Toledo Museum of Art.

Lo spettatore, invece che da quel macabro reperto che motiva il tema ma non il discorso dell'opera, è senz'altro attirato dall'eccesso di luccichio: ori, argenti, stoffe, e soprattutto i piatti vuoti e gli utensili argentei, i gioielli dei commensali, e i piatti, i vasi, in mostra obliqui alle spalle, e l'abito rilucente del servitore. Non c'entra niente tutto questo con il tema, sì con l'immaginario pittorico di Mattia. Lo spazio che si vede non va interpretato in base a ciò che si vede, a tutta questa pienezza di vita, di fronte alla piccola testa di un morto martirizzato. Ciò che non si vede è appunto la faccia del Battista, il sangue, la cavità del collo, mentre sul piatto può trovare posto un pezzo del suo bastone di canna con il nastro a lettere incise.

I piatti scintillanti valgono forse più di quella testa fredda? No di certo. Eppure ciò che più importa in questa tela, ciò che c'è di più straordinario e sorprendente, è la sfasatura, il fuori luogo, la mancanza (di sorpresa ad esempio, di commozione, di tensione).

Volutamente non c'è dramma, Mattia non lo vuole, ma dietro e in mezzo a questa folla di persone fa passare cose e atmosfere strane come la contraddizione. Tutto risulta fuori luogo in relazione a tutto. Ma tutto può essere ben visto chiaramente, senza mediazione. L'immagine che raffigura la realtà evangelica dice di essere pittura, e solo in seconda battuta si dice enunciazione di un racconto evangelico. L'immaginario ha adoperato l'enunciato come significante e ne ha prolungato la durata visiva mediante nuovi significanti. In questo la pittura del Seicento è prima di tutto Segno. La contraddizione, l'indifferenza, lo scintillio, persino la tavola (pseudocannibalesca), questa levigatezza, pulizia, ordine, ricchezza, flessuosità, persino innocenza, producono la percezione del macabro che dunque non viene dall'oggetto macabro ma da tutto l'insieme di dinamiche della macchina macabra messa in atto.

Ecco lo spazio che non si vede e che, come un serpente eloquente, si aggira per colpire la mente del guardante. L'immagine dice, grazie a ciò che non ha immagine se non formata nella mente del guardante chiamato alle concordanze interpretative. Senza di lui la tela rischia di rimanere impassibile, come il volto tondo di Erodiade.



Fig. 6, Vanità, Firenze, Uffizi.

LA RIPETIZIONE

È ben nota l'abitudine dei pittori del Seicento di riutilizzare generalmente soggetti, figure, motivi, particolari, di replicarli e ricollocarli in contesti differenti. Partendo da questo presupposto più di dieci anni or sono mi accadde di notare la perfetta coincidenza tra un capolavoro indiscusso del Preti, la figura femminile intitolata *Vanità* agli Uffizi fiorentini (fig. 6), replicata (ma potrebbe essere anche il contrario?) in un quadro intitolato *Sísara e Jaele* (già al Municipio di Taverna, oggi forse nel Museo cittadino) (fig. 7).

In quest'ultimo dipinto, un autentico capolavoro che non v'è dubbio sia di mano del Preti, la robusta figura femminile, anziché avere in mano lo specchio della vanità ha, addirittura, un martello ed è colta nell'atto di conficcare un grosso chiodo (un istante dopo il fatto) nella testa di Sísara. Le figure femminili dei due quadri sono di identiche dimensioni, espressione, fattura, positura, insomma perfettamente replicate. Lo stupore dell'osservatore dovrebbe spostarsi più su *Sísara e Jaele* (che ho pubblicato e commentato in Tassoni, 1989) che sulla *Vanità*, ovvero sulla strana posa impassibile, estatica, impersonale, del capolavoro di Taverna, che alcuni superficialmente o non hanno riconosciuto o addirittura, e inspiegabilmente, ne hanno messo in dubbio la qualità e la paternità (ritengo per i soliti motivi accidiosi che minano il mondo della critica d'arte e mortificano in modo ignorante le tante intelligenze che lavorano in questo ambito).



Fig. 7, *Sísara e Jaele*, Taverna, Museo Civico.

I motivi di questo stupore stanno nella ripetizione formale, nella riproposizione delle forme, che nel Seicento artistico determina un implicito, e spesso non voluto dall'artista, effetto di straniamento, difficilmente interpretabile per il guardante d'oggi se non considera l'abitudine secentesca, appunto di riutilizzare materiali d'uso, figure, oggetti, particolari, modelli, repliche, che semioticamente appaiono come meri significanti che nell'atto della ricontestualizzazione risultano depotenziati del loro significato o della motivazione concettuale di partenza. In questo senso direi che il Segno nella pittura secentesca va inteso come dinamica formale di indicazioni prima di tutto, cioè di indicazioni del significante figurativo. Perciò: attenzione a infilarsi in discorsi sulla simbologia, sul simbolismo, sul realismo, o peggio sull'espressività delle figure in alcune opere d'arte. In questo un po' di filologia elementare aiuta a meglio vedere.

In particolare quando Mattia Preti popola tele e pareti di putti, angeli, nuvole, padreterni, santi, madonne, nobildonne, vittime, carnefici, ecc., difficilmente cerca la

specificità di una identità psicologica, storica, o mitica, sia pure conservando alcuni elementi di riferimento obbligatori. Ma è insomma ben lontano dall'accuratezza della simbologia caravaggesca, più volte impeccabilmente dimostrata da Maurizio Calvesi, e naturalmente dalle abitudini rinascimentali e manieristiche. Si direbbe che al discorso dell'intelligenza delle fonti la modernità pretiana preferisca l'intelligenza dinamica della relazione di quinte e architetture illusorie, che abbiamo già visto, al posto del laconico e affascinante buio di Caravaggio, appena infranto da un drappo o talvolta da un paesaggino.

Il mondo di Mattia Preti, ricco di forme massicce, voluminose, ma anche di linee dolci e colori attenuati, di pelli lunari e dorsi rosei, questo mondo del presente visibile (non intendo il presente realistico) predilige il pieno, unisce, collega, rende intercomunicante, tutto ciò che l'intelligenza rinascimentale aveva diviso, distinto, stilizzato, fino a farne maniera.

Mattia inevitabilmente diventa agli occhi dei suoi contemporanei il campione di una riproducibilità della proporzione che sconfinava nella quantità e nell'effetto d'insieme sproporzionato. Ma soprattutto dimostra una fiducia costante nella forza del pieno. La modernità secentesca intuisce l'orrore per le forme del vuoto e per il silenzio, per il limite e per la fine, quindi implicitamente per la morte. Così che quando ci troviamo di fronte all'opera di Mattia Preti dobbiamo fare i conti con un paradosso riguardante le capacità cognitive umane: chi ha orrore della morte ne fa oggetto di rappresentazione, la presentifica. Non fugge in qualche nirvana estetico, ma si sofferma a osservare minuziosamente il rituale delle morti. E questa morte è soprattutto corpo: deve essere visibile, persino erotico (pensate alla seduzione di San Sebastiano martirizzato), e comunque capace di sfuggire all'intangibile. Non può essere morte silenziosa, muta, e persino Dio non può essere invisibile, silenzioso, muto.

L'OCCHIO E LA PITTURA

La pittura dà all'occhio ciò che la mente si aspetta. La paura del vuoto, del limite, della morte e del silenzio, viene così esorcizzata. Il mondo della pittura si muove dinamicamente, non fa ammirare forme statiche, emblematiche, simboliche. La pittura scopre insomma la possibilità come forma di realtà. E questo Segno del Seicento, così consapevolmente Segno, individua un universo referenziale così culturalmente ampio da consentire di ipotizzare che ciò che si vede non vuol significare ciò che è, così come ciò che la realtà visibile propone è solo una parte della realtà.

Ed ecco che la tecnica di Mattia Preti si impone per rispetto e conoscenza delle forme figurative. Non contravviene mai a questo principio. E per questo le sue grandi architetture, la scene, i ritratti, partono da una realtà del sembrare, là dove naturalmente la grammatica della pittura non viene mai messa in discussione, anzi vi è da parte dell'artista un'accettazione dolce del modello naturale. Il discorso che eccita la mente costruttiva del pittore moderno sta invece nella possibilità: il visibile diventa il possibile. Così Mattia lavora sullo spazio. Lo spazio che si vede: luci, stoffe, distribuzione cromatica, ali, voli, sangue, bocche. Solo gli occhi dei suoi modelli non necessitano di eccessiva introspezione, anzi se rivelassero il vortice irrepresentabile della psiche (in una Maddalena, in un Battista, in un predicatore o in un poveruomo), sarebbe un rischio gravissimo. Rischio e pericolo di aprire quegli occhi come porte spalancate su un abis-

so, su un vuoto abissale fondo come la pische. E sarebbe il passaggio alla visività informale, per ora prematura. La mente e i luoghi dell'immaginario secentesco concedono espressioni di circostanza a questi occhi, modelli che si possono replicare senza che tra spazia pentimento, incertezza, turbamento, equivoco, gloria, ambiguità, perversione, o altro. E forse anche piacere.

Due livelli concettuali potrebbero velare i volti: sorriso e dolore. Ma quanto ambigui, duplici, polisensi sarebbero se ad essi non si assegnasse un compito preciso: essere dalla parte della vita o della morte, bianco o nero. Su questa responsabilità del visibile si basa gran parte dei motivi pittorici del XVII secolo. Basti pensare ad un carattere molto differente dal Preti quale quello di Vermeer. Pensate cioè alla situazione di un ordine dell'apparenza, di un quotidiano che si incontra nei minuti particolari delle stanze, e che si può capire non come mera rappresentazione dell'oggi, ma come tentativo di fuga, finestra aperta, attesa del piacere, sguardo ingenuo di donne che desiderano. È che Vermeer coglie in questo atteggiamento provocatorio la vera provocazione del silenzio.

Per Mattia Preti il discorso è un altro. Come ho detto, la sua cura dei particolari serve al disegno di una forma «corretta», «dolce», accettabile sì, (questo riguarda anche Vermeer), e però non soddisfatta dello stupore, neanche quando è letteralmente dipinto sui volti o nella positura dei corpi. Là dove Vermeer tenta di far fuggire le sue figure dallo spazio che si vede e verso qualcosa che sarebbe frutto di desideri legittimi: tanto appare sicura la stanza di musiche, dipinti, e *comfort* borghesi, quanto è seducente la fuga verso qualcosa che non si conosce e che sta fuori, luminoso, fuori dalla prigione dorata di un olandese.

Per Mattia anche gli interni, soprattutto i «concerti» degli anni romani e le scene conviviali, sono una immissione nell'esterno, un minimo ordine apparente in cui penetra prepotentemente il dubbio disordinato del mondo. Non ci si meraviglia dunque se le cene e le tavolate sono in effetti degli esterni, se il mondo intero preme alle spalle dei commensali, se Dio ha un volto rassegnato e malinconico (ho detto, alla Buster Keaton), se le eroine criminali o sante hanno il medesimo volto compassato, se i guerrieri guardano piuttosto verso l'alto che incontro al nemico, se i martiri mostrano il proprio corpo serenamente, se i carnefici stanno in scena come in una catena di montaggio. La meraviglia del nostro sguardo si ancora invece ai segnali di tanta vitalità: sulle teste numerose, gli occhi infantili, le folle lontane, i tendaggi al vento, i tendini tirati, i drappaggi, gli omeri di Cristo, sui gomiti e i colli (più rilevanti dei pugnali che su essi infieriscono), sugli azzurri, i rossi, i corpi e le criniere bianchi, le rughe, le mani levate.

Insomma, se c'è una sfasatura, una dissimmetria, un mancato effetto per cause probabili, vuol dire che ciò che si vede *troppo* ha una relazione indissociabile con ciò che si vede poco o non si vede per niente. Non c'è una causa unitaria motivante per tanti effetti, e forse se lo avessero scoperto i giudici del Seicento, persino il pacifico e altruista Mattia avrebbe dovuto fare i conti con loro. Lo spazio che si vede poco come lo spazio che non si vede funzionano come supporto per la mente, ne sono il nascosto collante, danno la possibilità di capire l'immagine.

Così tanti segnali visivi di effetti mancati ed effetti imprevisi indicano lo spazio che non si vede come realtà mentale e contemporaneamente elemento necessario all'immagine.

Testo della conferenza tenuta all'Istituto Italiano di Cultura di Malta, Valletta, l'8 aprile 1999 a commemorazione del terzo centenario della morte di Mattia Preti.

BIBLIOGRAFIA

Autori vari

- 1989 *Mattia Preti*, a cura di E. Corace. Testi di M. Marini, F. Piccirillo, J. T. Spike, C. Strinati, S. Vitelli, Roma, Palombi editori.
- 1995 *Mattia Preti dal segno al colore*, a cura di E. Corace. Testi di D. Cutajar, E. Settimi, C. Strinati, S. Vitelli, Roma, EdE.
- Angoulvent, Anne-Laure
1996 *Il Barocco*, Bologna, Il Mulino.
- Bartoli, Daniello
1659 *La ricreazione del savio. In discorso con la natura e con Dio*, Roma, Stamperia Ignazio de' Lazzeri.
- Cutajar D., Tassoni L., Spike J.,
1998 «*L'idea del soggetto*». *Drawings by Mattia Preti (1613-1699)*, Valletta (Malta), National Museum of Fine Arts.
- 1999 *St. John's Church, Valletta, Malta*, Valletta, MJ.
- Ruffo, Vincenzo (a cura di)
1914 *Lettere e quadri inediti di Mattia Preti nella galleria Ruffo*, in «Archivio Storico Calabrese», gennaio.
- 1916 *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori e altri documenti)*, in «Bollettino d'Arte», fasc. 7-8 e fasc. 9-10.
- Tassoni, Luigi
1989 *La giovinezza di Mattia Preti e l'eros secentesco*, Catanzaro, La Biblioteka editrice.
- 1990a *Mattia Preti e il senso del disegno*, Bergamo, Moretti e Vitali.
- 1990b *Un episodio maltese e alcuni fogli di Mattia Preti*, in «Critica d'arte», n. 2-3, aprile-settembre, pp. 62-65.
- 1996a *Sull'interpretazione*, Soveria Mannelli, Rubbettino, pp. 27-35.
- 1996b *Non è tutto Barocco quel che luce*, in «IBC», a. 4, n. 6, novembre-dicembre, pp. 17-19.
- 1998 *Mattia Preti: a Continuum of Sense*, in D. Cutajar, L. Tassoni, J. Spike, pp. 5-9.
- Tesauro, Emanuele
1670 *Il cannocchiale aristotelico*, Torino, Bartolomeo Zavatta.