DOPPIOZERO

Navi stanche

Claudio Franzoni
12 Marzo 2021

Riempire lo spazio di un quadro: condizionati come siamo dalla visione romantica dell'artista in preda alla potenza dell'ispirazione, ci sembra che questo non sia un problema suo, al massimo del pittore dilettante; crediamo insomma che l'intuizione creativa iniziale si estenda uniformemente in tutte le dimensioni dell'opera e vada a occupare ogni sua area. Eppure c'è un episodio che smentisce questo nostro pregiudizio. Nel 1573, in piena stagione controriformistica, Paolo Veronese viene sottoposto a un interrogatorio presso il Sant'Uffizio, sospettato di inserzioni eretiche in un suo dipinto dell'Ultima Cena; a un certo punto, incalzato dall'inquisitore, il pittore se ne esce con questa frase: "se nel quadro li avanza spacio, io l'adorno di figure, secondo le inventioni". In altre parole, secondo Veronese, una volta che sia leggibile il soggetto principale, l'artista può fare quello che vuole.

Il desiderio di riempire gli spazi diventa esplicito in certe fasi della storia dell'arte – l'alto medioevo, ad esempio –, e per esse si usa un'espressione mutuata dall'antico lessico scientifico, "horror vacui". In realtà non si tratta affatto di "paura del vuoto", ma del bisogno di abbellire anche quelle parti dell'opera in cui – per così dire – non succede niente.

In un dipinto di Botticelli, o più probabilmente della sua bottega (Galleria Cini, Venezia), ciò che succede è al centro, com'era prevedibile: un episodio della mitologia greca, amatissimo anche dall'età medioevale in poi, il Giudizio di Paride. Inconsapevole della sua nascita principesca e, soprattutto, del suo destino rovinoso, Alessandro-Paride vive la vita dei pastori; a un bel momento viene chiamato dagli dèi a scegliere la più bella tra Atena, Era e Afrodite. Eccole tutte e tre a sinistra, interamente vestite (di solito invece le si vede spogliate). In compenso le vesti sventolano con leggerezza. Non è la brezza marina (altrimenti anche il

vestito della dea al centro si solleverebbe), ma il desiderio di dare un'impronta "all'antica" alle figure: è stato Warburg a spiegarci quale importanza avesse per i pittori del Quattrocento il recupero dei dettagli in movimento ("bewegtes Beiwerk") scoperti nella scultura classica.

Mentre le altre due si scostano disilluse, Afrodite sta per afferrare la mela d'oro che le porge in premio il pastore; su di essa è scritto in caratteri maiuscoli "pulchriori detur" (sia data alla più bella), le stesse parole che leggiamo nell'*Istorietta troiana*, un testo scritto tra XIII e XIV secolo in area toscana ("una palla d'oro ove era scritto pulchriori detur"). Alessandro-Paride, seduto come si addice a un giudice, è vestito sin troppo bene per essere un pastore: una coroncina sulla testa e una casacca ben ornata, mentre dall'albero pendono il suo cappello e una grossa bisaccia. La scena poteva fermarsi qui, ma la tavola è larga quasi due metri (come accade il più delle volte non conosciamo il motivo della scelta di questo o quel formato), ed ecco allora la necessità di riempire lo spazio circostante. A destra, un gruppo di animali al pascolo, un gregge e una mucca, rappresentano la vita dei pastori; un montone si gratta (come quello sulla formella che Brunelleschi aveva eseguito nel 1401 per il concorso per le nuove porte del Battistero di Firenze); uno dei due cani guarda incuriosito Afrodite.

Da qui in poi il pittore abbandona il tema principale e, per così dire, improvvisa. Un veliero con vele imbrogliate è fermo là in fondo sul mare, tra il volto della dea vittoriosa e quello di Paride. E poi – da una parte e dall'altra – due grandi città sul mare, che non possono avere a che fare con questa gara di bellezza *ante litteram*. Quella di destra ha un grande porto e due altissimi fari. L'altra è una specie di Roma in cui riconosciamo la Colonna Traiana, un Colosseo rimesso a nuovo e, soprattutto, il Pantheon preceduto dal suo pronao.

Deviazioni come queste diventano come pietre d'inciampo per quegli storici dell'arte del secondo Novecento (e forse anche di oggi) per i quali deve sempre esistere un "programma", quasi che ogni propaggine dell'opera d'arte debba sempre rientrare entro un preciso sistema di significati. Invece, il piacere di guardare e di mostrare prende ancor più il sopravvento nella porzione destra del quadro, dove ci troviamo davanti a una specie di cantiere navale.

Che cosa ci fa infatti quel bastimento – inutile dire, una nave della seconda metà del Quattrocento – appoggiato alla riva e tutto reclinato su un fianco? Quali riparazioni servono, oppure va solo incatramata? Così piegata, la nave si mostra in un'abbondanza di particolari che forse non ha confronti nella pittura rinascimentale. A differenza dell'albero maestro e di quello di poppa, l'albero di prua è pericolosamente inclinato in avanti, verso il bompresso; scorgiamo le funi e i bozzelli, vediamo bene il fasciame del ponte, tre aperture verso la stiva, e una scaletta a pioli. Ma i pennoni sono nudi, nessuna traccia delle vele. La minuzia analitica prosegue anche sulla riva, dove rimane una grande bitta per l'ormeggio e dei cordami gettati sull'erba. Ma che cosa sono le due complesse strutture in legno posate a terra e mirabilmente descritte in prospettiva: sono forse elementi della fasciatura interna dello scafo?

In questo suo desiderio di divagare soffermandosi anche su una nave stanca, il pittore avrà trovato forse una giustificazione cólta in un passo di Plinio il Vecchio (35,101), quello in cui lo studioso di età romana riferiva un aneddoto su Protogene, un pittore attivo nella seconda metà del IV secolo avanti Cristo: "Alcuni dicono che fino a cinquant'anni dipinse solo quadri di navi; e come prova portano le sue opere nei Propilei, nel santuario di Atena, uno dei luoghi più celebri di Atene: qui, quando fece il bel quadro di *Paralo* e l' *Ammoniade* (che qualcuno chiama *Nausicaa*), aggiunse nelle parti marginali – quelle che i pittori definiscono

"parerga" – diverse piccole navi da guerra, con l'intenzione di mostrare così il genere in cui si era manifestata per la prima volta quella bravura che lo aveva portato al culmine della gloria".

Per molti anni, dunque, Protogene aveva dipinto navi, cioè ex-voto dedicati nei santuari da marinai sopravvissuti a un naufragio o da chi chiedeva agli dèi un buon viaggio, insomma un genere minore. Poi era arrivata la fama, dovuta anche a un modo di dipingere estremamente studiato.

A quel punto, ecco una prestigiosa commissione pubblica, due dipinti da collocare sull'Acropoli di Atene: doveva celebrare due navi sacre (le navi da guerra che servivano per cerimonie religiose ufficiali e missioni diplomatiche statali), la *Paralo* e l'*Ammoniade.* In modo (per noi) inatteso, rappresenta le due triremi con due personificazioni: per la prima scelse forse un marinaio, per la seconda una ragazza (tanto è vero che poi, passati secoli, qualcuno la scambiava con un personaggio omerico, Nausicaa). Ai lati o sullo sfondo, infine, il pittore greco dipinse in piccolo delle navi da guerra: gli esperti antichi pensavano fosse una orgogliosa allusione al suo umile inizio di carriera (in ogni epoca c'è chi non si accontenta della superficie delle immagini). Forse Botticelli (o un suo allievo) si sarà sentito autorizzato da questo illustre precedente classico a inserire in un Giudizio di Paride le navi che voleva. Vascelli dismessi per la verità, ben poco aggressivi.

Le navi hanno bisogno di riposo. In un tono antiretorico, in un voluto contrasto con le solennità dei poemi epici, Catullo aveva fatto la storia di una di esse. A dire il vero, più che una nave, si trattava di una barca a remi e a vela così leggera che, dopo aver girato per il Mediterraneo, poté andarsi a ritirare in un "limpido lago". Il viaggio del *phaselus*, ricorda Catullo, era cominciato in una foresta sui monti, come quello di tutte le imbarcazioni in legno. Poi aveva servito alle richieste del padrone, e ora (il poeta sta mostrando la barca agli ospiti) sta invecchiando in una riparata tranquillità ("nunc recondita senet quiete").

Il carme di Catullo è l'ennesimo esempio di un oggetto assimilato a una persona (nella seconda linea il *phaselus* addirittura parla). Viene quasi naturale questo trasferimento di vita alle navi e alle barche, visto il loro continuo girovagare in compagnia degli uomini: non per nulla da sempre si dà loro un nome, e spesso un nome di persona.

A suo modo, è un tributo alla vecchiaia di una nave anche il quadro di Turner dedicato all'ultimo viaggio della *Temeraire* (1838-1839). Quale ora migliore della luce declinante del tramonto per accompagnare la fine di un'imbarcazione? Un rimorchiatore davanti e un altro dietro portano la grande nave da guerra – non più temeraria come una volta – verso la demolizione. La fiamma che esce dall'alto fumaiolo del rimorchiatore è anche un annuncio: la stagione dei grandi velieri sta per finire e si apre uno nuovo paesaggio di materiali, di forme, di tecniche di propulsione.

Sul vecchio vascello Turner ha dipinto i tre alberi (che a quanto pare da tempo erano stati levati via), omaggio dovuto a una nave che aveva fatto la sua parte nella storia inglese: la *Temeraire* aveva combattuto proprio accanto alla *Victory* di Nelson a Trafalgar, nel 1805.

Dal 1958 i cantieri navali Sanlorenzo costruiscono motoryacht su misura di alta qualità, distinguendosi per l'eleganza senza tempo e una semplicità nelle linee, leggere e filanti, che si svela nella scelta dei materiali e nella cura dei più piccoli dettagli.

Leggi anche

Claudio Franzoni, *Wiligelmo e l'arca*

Claudio Franzoni, *Il vino, il mare, le navi*

Claudio Franzoni, *La gondola meccanica*

Claudio Franzoni, *Le navi dei re magi*

Claudio Franzoni, *La nave Argo*

Claudio Franzoni, *Faber navalis*

Luigi Grazioli, *La spedizione degli Argonauti*

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