DOPPIOZERO

Luigi Grazioli. Figura di schiena

doppiozero

19 Giugno 2014

In occasione della pubblicazione del nostro ultimo ebook Figura di schiena, di Luigi Grazioli, un itinerario vario e composito che attraversa il periodo classico della pittura e diventa un modo di vedere il mondo e ragionare sul proprio posto tra gli uomini e le cose, riportiamo di seguito il blog che l'autore sta aggiornando periodicamente con materiale inedito sul suo libro. In coda troverete un'anteprima tratta dal primo capitolo. Il testo si può acquistare QUI.

È opportuno cominciare con la definizione del campo di indagine e del suo oggetto, che sarà poi seguita, per specificazioni successive e non lineari, dalle analisi delle tipologie e caratteristiche, nelle quali i vari argomenti verranno ripresi per ampliare il discorso o focalizzare qualche caso particolare ogni volta che sarà necessario.

Tranne poche eccezioni, per ragioni che appariranno più chiare in seguito, l'ambito temporale è circoscritto alla stagione classica della pittura, dal Quattrocento al Seicento.

Ribadito che per figura di schiena qui si intende quella e solo quella che è rappresentata di spalle senza che venga mostrato alcun tratto del suo volto, mi sembra di poter raggruppare le poche che ho trovato, tanto per iniziare, nelle seguenti categorie:

1 – gente che a vario titolo non partecipa alla scena principale (in particolare gente che si distrae);

2 – partecipanti che eseguono ordini o lavori subordinati o, più spesso, spregevoli (servi, soldati, aguzzini, scagnozzi, tirapiedi, delatori);

3 – spettatori;

4 – gente che non c’entra niente;

5 – gente in fuga;

6 – morti.

Di solito in un quadro le figure di schiena compaiono in un unico esemplare o al massimo in due; più numerose, ma sempre meno di quanto ci si potrebbe aspettare (almeno fino al ’500 avanzato), sono solo nelle scene di massa o nelle opere che impaginano in un unico spazio una successione di eventi come la Passione o la vita di qualche santo.

Fig. 2, Miniatore lombardo, Salomone costruisce il Tempio di Gerusalemme,, 1331, ms. lat. 4895, Biblioteca Nazionale, Parigi

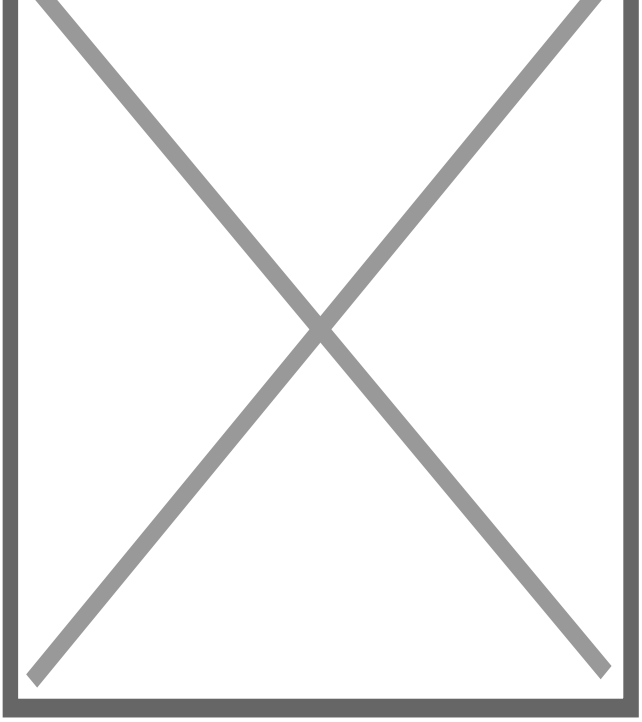
La loro posizione è quasi sempre decentrata, e sono spesso più piccole delle altre figure (fig. 2), cioè sono marginali, secondarie in quanto personaggi, per ruolo, o subordinate per funzione: sia essa subordinazione pittorica, formale, anatomica, sessuale, o a ciò che stanno facendo (nel senso che ciò che stanno facendo, il loro compito, o il fine a cui è rivolto, è più importante di chi lo svolge, anche quando è sacro e solenne come nella Messa di san Gregorio, di cui si può vedere al museo di Torino un bell’esempio di Defendente Ferrari, che segnalo anche perché, quanto al periodo prescelto, è a mia conoscenza la figura di schiena più grande raffigurata in un quadro).

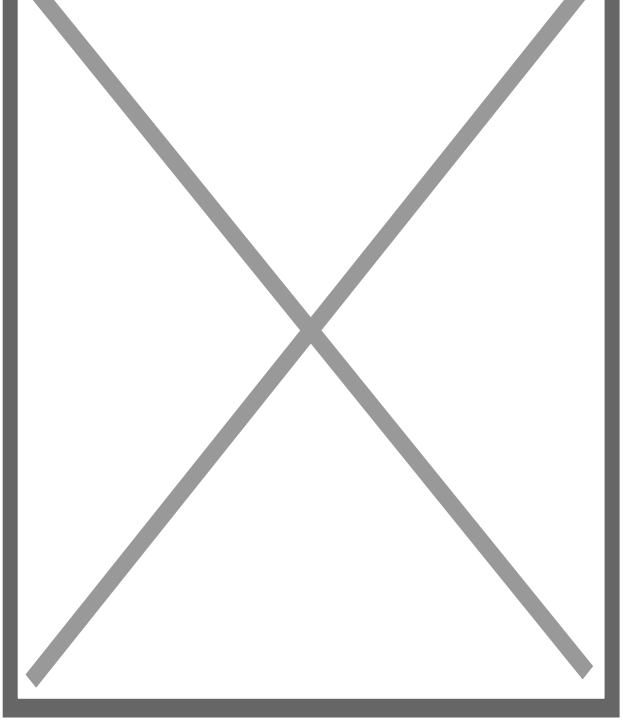
In genere non si è tenuto in considerazione quelle che punteggiano indistinte i paesaggi sullo sfondo o sono confuse in scene di massa perché rientrano tutte nella tipologia appena abbozzata. In modo analogo, a parte un’eccezione, sono stati esclusi dall’indagine i nudi, il cui valore si esaurisce quasi completamente a livello di resa plastica, di dettato anatomico o di dimostrazione di perizia esecutiva e di maestria prospettica, senza apportare niente di nuovo rispetto a quelle prese in esame. Inoltre, quando la figura di schiena è nuda, il gioco dei muscoli e la sua posizione surrogano l’espressione assente, tentano di caratterizzarla, di individuarla e individualizzarla (al contrario, come vedremo meglio più avanti, quando ha degli abiti addosso, spesso la figura di schiena non è vestita ma, come un manichino, abbigliata: diventa solo un supporto per l’abito e per ciò che esso intende segnalare).

Fig. 3, Anonimo, Ruota della fortuna, copia del XIX secolo di un disegno dell’Hortus deliciarum, del XII secolo.

Come già accennato, fino al Quattrocento le figure di schiena sono pochissime, ma, tra quelle significative, la più remota ne manifesta già un tratto saliente. Si tratta di un disegno del XII secolo che rappresenta un motivo molto popolare nel Medioevo, la ruota della fortuna (fig. 3). Una figura femminile (ovviamente la Fortuna) seduta su un trono saldamente poggiato su piano a sua volta poggiato, a mio parere meno saldamente, su tre cocuzzoli rugosi di monti scoscesi, fa girare una ruota apparentemente senza sforzo (ma il braccio che fa maggior pressione sulla leva sembra piuttosto robusto). Un personaggio regale è seduto al colmo della ruota che gira in senso orario; quattro altri personaggi vi stanno aggrappati, due in ascesa e due per cercare di opporsi alla caduta, questi ultimi muniti a loro volta di una corona che tuttavia ha già lasciato il capo di quello che sta a ore quattro, mentre un sesto, a ore sei, sta precipitando a testa in giù. I due in ascesa sono rappresentati di tre quarti, come quello a ore due che si volge all’indietro, mentre quello che ha ormai perso la corona è di profilo (cioè ha perso metà faccia); il re, con le braccia spalancate che reggono i simboli del potere, è l’unico visto di fronte; il poveraccio che sta precipitando è di schiena. Con la fortuna, lo ha abbandonato anche il diritto a un volto. Fra un istante non sarà più niente.

Nel Trecento per il momento ne segnalo solo cinque: due sono donne nel Compianto giottesco della Cappella degli Scrovegni (fig. 1), poi ripreso e variato da molti seguaci e successori (per esempio nella Pietà di san Remigio di Giottino agli Uffizi e nella Deposizione di Simone Martini a Berlino, entrambe splendide); le altre nei due pannelli laterali di un polittico di Giovanni da Milano al Museo di Prato (figg. 4 e 5): nel primo pannello un boia dalla capigliatura ferina sta per decapitare santa Caterina; ai margini dell'altro, tagliate a metà, una guardia e una donna che assiste al martirio di san Barnaba in procinto di essere bruciato. Le donne di Giotto rappresentano il dolore (ne troveremo molte nelle scene della Passione, in particolare nelle Crocifissioni, che hanno i loro prototipi in Italia in Masaccio e a Nord in Van Eyck); in quelle di Giovanni da Milano, la donna velata rappresenta lo spettatore, mentre la guardia e il boia la violenza, la stolidità, l'indifferenza, la pervicacia del male. Tutte svolgono un'importante funzione formale, di equilibrio narrativo in Giovanni da Milano (specie nel secondo pannello), nonché di separazione tra il piano della rappresentazione e spazio dello spettatore e sua immagine proiettiva o rappresentante di quest'ultimo, come nel Compianto giottesco su cui ci sarà modo di tornare.





Figg. 4 e 5 Giovanni da Milano, Polittico con Madonna e Santi (predelle), 1354, Galleria Comunale, Prato.

A partire dal Quattrocento invece, soprattutto in area fiamminga (e non a caso), le figure di schiena diventano più numerose, acquistano ruoli figurativi più rilevanti e cominciano a differenziarsi nella tipologia, come si vedrà meglio più avanti.

Fig. 6 – Agnolo Gaddi, Il sogno di Eraclio, particolare, 1380-90, Santa Croce, Firenze.

Quando cominciano ad avere un posto significativo nella composizione, svolgono per lo più ruoli di bassa lega e a connotazione negativa, come già si evince da alcuni Giudizi finali, nei quali gli eletti hanno tutti un volto mentre numerosi sono i dannati di spalle. Tra i soldati delle Crocifissioni è spesso di schiena quello che sta conficcando la lancia nel costato di Cristo, che la tradizione identifica con un centurione di nome Longino; nelle Flagellazioni è l’aguzzino con la frusta; nelle scene di martirio l’esecutore materiale dell’assassinio o della tortura; in molte

scene sacre, come Natività o Sogni di Costantino, ma soprattutto nelle Resurrezioni, i pastori e i soldati addormentati (fig. 6): disgraziati che non fanno il loro dovere e mancano l’appuntamento con eventi fondamentali della storia umana.

Fig. 7 – Antonello da Messina, San Sebastiano, particolare, 1476 circa, Gemäldegalerie, Dresda.

A volte però, e in alcuni casi nello stesso quadro, possono anche avere un ruolo di commento, di varia natura, o fare da controcanto rispetto alla scena principale. Nel San Sebastiano di Antonello da Messina (fig. 7), per esempio, la guardia che conversa con il giovane, sulla destra, lontano dalla scena principale, è indifferente non solo al martirio come evento in sé, ma anche al suo spettacolo, che invece tutte le altre figurine guardano da lontano, così come fa il giovane, che tra una battuta e l’altra ha almeno l’opportunità di gettargli uno sguardo e sembra anzi indicarlo con la mano (ma potrebbe benissimo parlarle d’altro, o chiederle una banale informazione). È questo uno dei casi in cui le figure di schiena sono distratte, non si preoccupano della scena principale e si fanno i fatti loro. A volte non hanno nemmeno distolto lo sguardo: non lo hanno mai posato su ciò che ci viene mostrato in quanto reputato degno di essere visto, non per egoismo ma perché seguono una diversa, tutta loro, traiettoria o preoccupazione.

Alla funzione di commento sono invece da ricollegare i testimoni, che svolgono un ruolo opposto, ma simile e complementare, a quello delle figure che guardano lo spettatore, nelle quali, dal ’400 in poi, molti pittori hanno raffigurato se stessi, dandoci così alcuni dei primi importanti autoritratti.

Se in quest’ultimo caso lo spettatore è chiamato a guardare, nell’altro è la sua stessa posizione a essere inserita nell’immagine che sta guardando quasi a farvelo partecipare con maggior emozione, trattandosi spesso di quadri devozionali (vedi soldati o spettatori ai piedi della croce), o con intelligenza critica (che allo spettatore è sempre opportuno attribuire con una certa generosità).

Fig. 8 – Spinello Aretino, San Michele offre il vessillo a sant'Efisio, particolare, 1391-92, Camposanto, Pisa.

Sia in quanto comparsa che in funzione di spettatore, o dedita ad attività vergognose o basse, oppure a qualcosa di talmente alto che chi la compie conta poco o niente, la figura di schiena talvolta fa parte della storia rappresentata, ma è difficile immaginare una storia che sia sua: non ha una vita dietro a sé, né davanti del resto; il suo tempo è omogeneo, senza sussulti o punti salienti; né quelli eventualmente positivi né quelli negativi sono suoi, e comunque essa non vi presta attenzione così come essi non si segnalano in alcun modo per il benché minimo tratto distintivo. Anche quando muore, la figura di schiena è un morto tra gli altri, un riempitivo (come nelle scene belliche o di massa, fig. 8); il suo dolore, essendo solo suo, non è di nessuno: non c'è nemmeno. (Ma forse l'essenza del dolore è tutta lì: di non essere di nessun altro, se non di chi lo patisce.)

Quando invece è separata, essa può anche manifestare un netto rifiuto della relazione con l'altro, una chiusura destinata a restare per sempre tale. Il suo isolamento e il suo dare le spalle segnalano la presenza di un segreto destinato a non essere mai del tutto svelato, e anzi a crescere quanto più diventerà il motore di un discorso che la riguarda, tanto da radicarsi anche in esso, costituendone però, se coltivato, la risorsa più feconda.

Segui il blog su Tumblr

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

Luigi Grazioli

FIGURA DI SCHIENA

DOPPIOZERO | saggi