

Da: *Sensing Painting. Opere dalla Collezione d'arte della Fondazione CRC / Works from the Collection of Fondazione CRC*, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 27 ottobre 2023 – 28 gennaio 2024), Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino 2021, pp. 25-30.

Sensing Painting / Pittura in persona. Un saggio

Marcella Beccaria

Comincio con una confessione. *Pittura in persona*, il titolo che ho proposto per questa mostra, è in parte un piccolo furto. Oppure, per porla in maniera più elegante, è una citazione, dunque un omaggio. In fondo, l'intera storia dell'arte occidentale, e soprattutto quella della pittura, è percorsa da un moto complesso che mette in stretta relazione i concetti di copia/citazione/omaggio (ben diversi dal deprecabile plagio). Anche se hanno significati diversi, ci sono casi in cui i confini tra l'uno e l'altro sono creativamente porosi, dove gli artisti o interi movimenti culturali dichiarano la propria tendenza cleptomane, come ci ricordano Cattelan e Duchamp, o il post-moderno e il manierismo, per risalire alla Roma antica e ben oltre. Tra i compiti di chi fa storia dell'arte rientrano lo studio delle fonti iconografiche e la loro analisi iconologica: quegli ambiti della disciplina che, a partire dall'identificazione dei soggetti, dei temi e dei simboli raffigurati, si interrogano su come la reiterazione degli stessi, le modifiche apportate o l'introduzione di ulteriori forme diventino indizi di precisi cambiamenti nell'evoluzione della cultura. Una certa impostazione prospettica, un colore, un gesto, persino il dettaglio di un dito... Idee, forme e modelli sono da sempre oggetto di citazione e, viaggiando da un'opera all'altra, raccontano qualcosa di chi se ne appropria, li cambia o talvolta li rifiuta, gettando luce sui nuovi contesti nei quali vanno ad abitare.

Tornando allo specifico di questa mostra, la citazione *Pittura in persona* si riferisce a un'opera di Giulio Paolini, *Il modello in persona*. Di questo lavoro mi preme ovviamente non solo il titolo ma anche il significato, con la tipologia di storia a cui esso rimanda. Realizzata nel 2020 in occasione della mostra personale al Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, l'opera è formata da due cavalletti da pittura, una fotografia dello studio di Paolini a Torino, una lastra in plexiglas trasparente e un calco in gesso raffigurante Narciso¹. Mettendo in scena questi elementi, Paolini offre agli spettatori l'ideale possibilità di osservare con i propri occhi l'artista nel suo studio, mentre è intento a lavorare, a partire dalle forme del Narciso che gli è di fronte. Raffigurato come un giovane con un mappamondo in mano, il calco che Paolini presenta è la riproduzione di un bronzo realizzato nel 1885 da Vincenzo Gemito. Più volte fusa dall'artista napoletano, che dedicò al progetto un tempo anche più lungo di quello che solitamente riservava alle proprie opere originali, la scultura è in realtà la copia di un bronzo ellenistico rinvenuto a Pompei nel 1862, presumibilmente a sua volta riferibile a modelli precedenti. Gemito vide per la prima volta il bronzo ellenistico alcuni anni dopo la sua scoperta, nel corso di una visita presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli dove era stato allestito².

Paolini che ci accoglie nel suo studio permettendoci di osservarlo al lavoro, Gemito che incontra il Narciso nelle sale di un museo, e la statua che condensa una storia visiva (prodotta tenendo di fronte modelli o loro copie). In questa sequenza, la costante che mi interessa riguarda il concetto di

incontro, l'idea di stare in un determinato luogo e vedere con i propri occhi qualcosa che accade in quel momento, di persona e in persona. Costruendo un'articolata architettura dello sguardo – che, ripeto, offre agli spettatori la visione dello studio dell'artista e di quanto lì avviene a partire da una quinta a sinistra, data dal retro di un quadro posato su un cavalletto – il lavoro di Paolini stimola l'immaginazione. Come la maggior parte delle sue opere, essa si rivolge all'intero catalogo della storia dell'arte, con particolare attenzione alla pittura. Sfogliando questo volume ideale, il dettaglio dell'uso del retro di un quadro, disposto a sinistra, per introdurre una scena ambientata nello studio di un artista, riappare in un precedente celeberrimo, *Las meninas* di Velázquez del 1656, che ritrae la famiglia del sovrano Felipe IV. Descritto in termini semplici, il dipinto di Velázquez raffigura il momento in cui una bambina di circa cinque anni fa irruzione nello studio del pittore impegnato a ritrarre i genitori di lei. Carica di significati complessi, inclusa la magnificazione dell'imminente ruolo politico di quella bambina, che è l'Infanta di Spagna, l'opera fu già ammirata dai contemporanei che arrivarono a definirla la “teologia della pittura”³. Inoltre, l'importante ruolo che Velázquez riserva per se stesso nella raffigurazione connota il quadro quale tassello fondamentale nella costruzione del concetto moderno di pittura come attività intellettuale e autonoma. Qualsiasi interpretazione, tra le molte ad oggi proposte, si voglia privilegiare, resta il fatto che tanto le citazioni quanto le invenzioni iconografiche che strutturano questo dipinto riescono a coinvolgere chi guarda al punto da produrre l'illusione di entrare nella stessa stanza nella quale si svolge la scena, incontrando i protagonisti. Mentre ne scrivo, non resisto alla tentazione di rivedere l'opera, e lo faccio aprendo il sito internet del Prado, il museo che la ospita. L'immagine digitale mi cattura, ma l'idea di incontro di cui parlo penso sia pienamente esperibile solo se si tiene presente che, vista dal vivo, l'opera è alta più di tre metri e queste sue imponenti proporzioni contribuiscono a produrre la sensazione di poter accedere al Cuarto del Príncipe, la stanza del Real Alcázar di Madrid dove Velázquez teneva il suo atelier. E solo quando osservata di persona, l'opera svela la scelta dell'artista di veicolare l'immediatezza della scena anche attraverso tratti rapidi del pennello che accostano colori non mescolati, anticipando una tecnica che verrà sviluppata dai pittori impressionisti nei secoli successivi.

Oltre all'idea di pittura in persona, intesa quale soggetto di se stessa, alla base della mostra c'è la volontà di rispondere alla pervasività della mediazione digitale e della smaterializzazione che definiscono molteplici aspetti dell'esperienza contemporanea. Non si tratta tuttavia di sminuire il ruolo del digitale e delle informazioni visive che abbiamo a disposizione grazie alla rete. Anzi, restando anche solo nello specifico dell'arte, si deve ricordare come la possibilità di accedere a un infinito numero di immagini di opere venga oggi a costituire il più grande museo che la storia della civiltà umana sia stata in grado di produrre. È un'idea meravigliosa, in parte debitrice ad André Malraux, tra i primi a elaborare il concetto di un museo senza mura, un luogo immaginario in quanto potenzialmente presente nella mente di ciascuno. Nell'idea di Malraux, che scriveva negli anni cinquanta del secolo scorso, la fotografia e il suo prodotto, il libro d'arte, erano gli strumenti che permettevano la costruzione di questo museo⁴. Per inciso, sono stati tantissimi gli storici dell'arte che, pur rimanendo instancabili viaggiatori, si sono affidati alla fotografia per approfondire studi di carattere comparativo che prima non erano possibili. Oltre allo stesso Malraux (che anche su internet campeggia quale protagonista di meravigliosi scatti che lo riprendono disteso per terra nel suo ufficio, mentre lavora circondato da innumerevoli fotografie di opere d'arte), si pensi prima di lui ad Aby Warburg e al suo progetto Mnemosyne⁵. Si possono anche citare le ambiziose raccolte fotografiche di Federico Zeri o, tornando di nuovo indietro di qualche anno, di Bernard Berenson, che definiva la storia dell'arte un grande gioco d'azzardo il cui vincitore era chi possedeva più

fotografie. Ben prima di questi studiosi (purtroppo mi vengono in mente solo uomini) e della fotografia, erano state le incisioni a diffondere la conoscenza delle opere d'arte⁶.

Proprio come la fotografia e l'incisione hanno veicolato determinati contenuti rispetto alle opere, così accade per la loro riproduzione digitale. Come la mano dell'incisore – senza dubbio – interpretava ciò che riproduceva, la fotografia è tutt'altro che quello strumento oggettivo che la sua presenza nei nostri documenti d'identità ci vuole far credere (già all'inizio del Novecento, Matisse era solito commissionare più fotografie per documentare ciascuna delle sue opere, notando che ogni immagine ne catturava aspetti diversi). Nel caso della riproduzione digitale e delle numerose applicazioni che l'AI ci può offrire (pensiamo per esempio all'emozione di vedere le parti mancanti della *Ronda di notte* di Rembrandt⁷), un punto cruciale del dibattito attuale riguarda l'opacità dei contenuti con i quali i software vengono addestrati e la gestione dei modelli che ne derivano. Inoltre, come già Marshall McLuhan aveva intuito, il mezzo tecnologico modifica il cervello umano, che viene rimodellato da tale tipo di esposizione⁸.

Guardare un'opera su uno schermo digitale vuol dire vederne alcune caratteristiche (quelle per le quali l'algoritmo è stato addestrato da qualcuno) e leggerle impiegando un cervello culturalmente riorganizzato (che ha sviluppato circuiti specifici). Se questo ragionamento è esatto, guardare un'opera da uno schermo di computer o guardarla dal vivo – stando di persona ma anche “in persona”, con il proprio corpo, di fronte ad essa – sono esperienze differenti. I più recenti studi in ambito neurofenomenologico, a partire dalle ricerche di scienziati come Francisco Varela, sviluppano il concetto di cognizione incarnata (*embodied cognition*), che riconosce un ruolo centrale al corpo e all'ambiente nel quale esso si muove e fa esperienza⁹. Soprattutto quando si tratta di pittura, il linguaggio che definisce la maggior parte delle opere raccolte in questa mostra, l'incontro diretto consente una precisa percezione dell'ingombro spaziale dei dipinti, del loro corpo fisico rispetto a quello di chi guarda, e della materialità tattile che li definisce, esattamente come accade per la pelle degli esseri umani. La pittura ha anche un profumo specifico, indimenticabile, come sa chi la pratica o ha la fortuna di frequentare lo studio di un artista. Ad oggi, le tecnologie in uso non sono in grado di veicolare queste caratteristiche. Perché privarsi di questo tipo di esperienza?

Una prima versione di questo testo è pubblicata in *Pittura in persona. La nuova Collezione della Fondazione CRC*, a cura di C. Christov-Bakargiev e M. Beccaria, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino 2021.

¹ Si veda *Giulio Paolini*, catalogo della mostra, a cura di M. Beccaria, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino 2021.

² Per un approfondimento sull'opera di Gemito si veda Salvatore Di Giacomo, Vincenzo Gemito, *La Vita – L'opera*, Achille Minozzi Editore, Napoli 1905.

³ Riportata da Andrea Palomino, l'affermazione è attribuita a Luca Giordano. Si veda *Velázquez*, catalogo della mostra, a cura di A. Domínguez Ortiz, A.E. Pérez Sánchez, J. Gállego, Museo del Prado, Madrid 1990.

⁴ Si veda André Malraux, *Il Museo dei Musei*, Leonardo, Milano 1994 (ed. originale *Les voix du silence*, Gallimard, Paris 1951).

⁵ *Mnemosyne* è stato oggetto di una recente mostra nel 2020 a cura di Roberto Ohrt e Axel Heil, organizzata presso la Haus der Kulturen der Welt, Berlino. Si veda *Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne: The Original*, catalogo della mostra, Hatje Cantz, Ostfildern 2020.

⁶ Nel 1998 Federico Zeri ha donato all'Università di Bologna la sua Fototeca, un archivio di oltre 290.000 fotografie al cui riordino aveva dedicato grande cura. Il Fondo è parte della Fondazione Federico Zeri. Inclusiva di circa 300.000

fotografie, la Fototeca di Berenson è custodita presso la Villa I Tatti vicino a Firenze, quale parte della donazione all'Harvard University Center for Italian Renaissance Studies.

⁷ Nel 2019 il Rijksmuseum di Amsterdam, che conserva il capolavoro dipinto da Rembrandt nel 1642, ha avviato un lavoro di restauro pluriennale che ha incluso anche la ricostruzione delle parti mancanti del dipinto, mutilato nel 1715. Basandosi su antiche copie dell'opera e insegnando all'AI a dipingere nello stile dell'artista, i ricercatori sono arrivati a proporre le parti mancanti. Si veda *Operation Night Watch*: <https://www.rijksmuseum.nl/en/whats-on/exhibitions/operation-night-watch>.

⁸ Si veda ad esempio Norman Doidge, *Il cervello infinito*, Ponte alle Grazie, Adriano Salani Editore, Milano 2013.

⁹ Si veda ad esempio Francisco Valera, Evan Thompson, Eleanor Rosch, *La via di mezzo della conoscenza*, Feltrinelli, Milano 1992 (ed. originale *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1991).