DOPPIOZERO

I colori di Daniele da Volterra

Aurelio Andrighetto 15 Marzo 2017

Mi trovo davanti a due immagini sacre dipinte da Daniele da Volterra: *Elia nel deserto* e la *Madonna con il Bambino, san Giovannino e santa Barbara*, ma non vedo alcun devoto raccogliersi in preghiera in questa sala della Galleria Corsini a Roma dove sono esposte (fino al 7 maggio 2017). Vedo estimatori d'arte che si soffermano inclinando leggermente la testa, addetti ai lavori che prendono appunti e centometristi del turismo culturale che sostano davanti alle opere appena il tempo necessario per scattare un selfie. Il nostro sguardo non è più quello di Daniele o di un devoto del Cinquecento al quale le opere erano destinate. Cosa vediamo noi, oggi, nella monumentale composizione delle figure e negli spericolati accostamenti cromatici che Daniele trae dalla lezione di Michelangelo? Cosa vediamo nella *Madonna con Bambino, san Giovannino e santa Barbara*?

In quest'opera Daniele da Volterra utilizza un contrasto cromatico per esaltare il rosso-arancio che fiammeggia sulla veste della Madonna e renderlo ancora più vivo di quanto già non sia. Lo fa opponendo al rosso-arancio della veste il blu-verde del manto che le ricopre le ginocchia. Si tratta di un contrasto di caldo e freddo. All'esaltazione del rosso concorre anche il viola che colora la superficie interna del manto, colore della Passione di Cristo e dell'afflizione quaresimale. L'afflizione alla quale il viola è simbolicamente associato modifica il suo carattere smorzandone la forza, così che sia in contrasto sul piano semantico con la vivacità del rosso della veste. Giorgio Vasari, che è stato testimone di questa epopea della pittura, nonché pittore lui stesso, in *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri* scrive a questo proposito: "con i colori maninconici e pallidi [i pittori] fanno parere più allegri quelli che li sono accanto e quasi d'una certa bellezza fiameggianti". Il rosso quindi si accende nel modo irrealistico che contraddistingue la pittura del Manierismo, sia per il contrasto di caldo e freddo con il verde-blu, sia per l'effetto

del malinconico viola sul rosso che quindi guizza e fiammeggia con lingue di fuoco, suggerite anche dalle pieghe della veste. Fiammeggia ma senza allegria. È infatti una vivacità inquieta perché il rosso, virando per effetto della sua cangianza dal rosso-arancio al magenta e, dove il braccio sinistro proietta la sua ombra sulla veste, anche più in là verso le aree fredde del cerchio cromatico, annuncia qualcosa di raggelante: la morte del figlio.

La superficie interna color viola del manto svolge infatti anche un'altra funzione: incornicia una porzione di figura chiamata *mezzobusto*. È un codice visivo che dalla scultura si trasferisce alla pittura e dalla pittura al linguaggio televisivo passando attraverso la fotografia e il cinema. In TV ha lo scopo di portare l'attenzione sull'espressione del viso e sui gesti delle mani dei giornalisti e delle annunciatrici. Nella *Madonna con Bambino, san Giovannino e santa Barbara* porta l'attenzione sullo sguardo della Madre diretto al cartiglio, che reca l'annuncio del sacrificio del figlio: "Ecce Agnus Dei", e sul gesto della sua mano sinistra che lo srotola. La cornice luttuosa sottolinea il fatto che la madre è consapevole del sacrificio annunciato da san Giovannino, fatto evidenziato anche dall'insistere di Daniele sul contorno della mano, documentato dalle analisi spettrografiche del dipinto. Mentre la madre legge rassegnata e composta l'annuncio, san Giovannino lo ricorda a noi, che l'abbiamo già letto.

Con questa sintassi pittorica, unitamente a quella compositiva che monumentalizza le figure, Daniele racconta la storia sacra, rielaborandola in una forma retorica detta "prolessi" che consiste nel rappresentare una vicenda anticipandone la conclusione con un anacronismo storico. Il viola della Passione di Cristo annunciata da san Giovannino agita una fiamma incandescente nel petto della madre, mentre santa Barbara osserva sporgendosi da un lato della sua torre.

Siamo in un universo testuale, letterario e visivo nel quale la sintassi pittorica interagisce con quella narrativa per dar luogo a una strategia di pensiero nella quale la percezione visiva svolge un ruolo importante.



Le due opere illustrano la storia sacra ma per chi, ora che la maggior parte dei giovani non la conosce affatto? Per coloro che invece sono stati catechizzati e la storia sacra la conoscono, ma sono diventati scettici per penuria di fede o eccesso di cultura, il passo veterotestamentario 19,5-6 tratto dal primo libro dei Re (“Allora un angelo lo toccò, e gli disse: Àlzati e mangia. Egli guardò, e vide vicino alla sua testa una focaccia cotta su pietre calde, e una brocca d'acqua”) è diventato un testo utile per l’analisi iconografica dell’opera *Elia nel deserto*, una questione di metodo storico-artistico che non ha a che fare con la fede ma con lo studio dell’arte figurativa.

Dunque, per la ragione indicata, ma altre ancora si potrebbero elencare, queste opere esposte presso la Galleria Corsini hanno perso il loro valore devozionale per acquisire un valore storico-artistico, estetico e intellettuale, se non di puro intrattenimento o di testimonianza di una presenza. Possiamo infatti fotografare l’opera con un selfie da pubblicare in rete, oppure ammirarne la cangianza dei colori, oppure, ancora, decifrarla attraverso l’analisi iconografica e penetrarla attraverso l’analisi iconologica. Possiamo avere notizie sulla datazione dell’opera, sull’autore, sui committenti, sulla società e la cultura del tempo, sulla tecnica impiegata, ma non possiamo avvertire nel nostro petto il guizzare della stessa

fiamma che si agita nel petto della madre, nel modo in cui lo potrebbe avvertire un devoto che abbia conoscenza della storia sacra, fede nella funzione redentrice del patimento di Cristo e confidenza con i colori liturgici della gioia e dell'afflizione.

Non possiamo cioè convertire il concetto neotestamentario di redenzione in un colore liturgico per modificare la percezione di un altro colore e suscitare un'emozione, là dove questa diventa *mozione interiore* che infiamma l'anima, nel senso inteso da Ignazio di Loyola nei suoi *Esercizi Spirituali*. Contemplando l'opera di Daniele non possiamo collegare concetti, colori, percezioni, parole ed emozioni nello stesso modo in cui lo poteva fare un devoto del Cinquecento.

Non possiamo più vedere quello che vedeva Daniele.

Quindi cosa vediamo nella *Madonna con il Bambino, san Giovannino e santa Barbara*?

Mi appoggio con la spalla a una parete della sala espositiva per osservare ancora una volta la formidabile sintassi pittorica dell'opera. Dopo aver osservato a lungo il rosso della veste sposto lo sguardo sul foglio ancora bianco degli appunti e vedo il complementare del rosso: un verde pallido, quasi azzurro. Insieme alla percezione di questo colore generato da un *contrasto di successione*, dalla memoria affiora un ricordo cinematografico: il verde-azzurro acceso e innaturale del viso di Jago, una marionetta interpretata da Totò nel film di Pasolini "Che cosa sono le nuvole?". I colori irrealistici del Manierismo amato e spesso citato da Pasolini nei suoi film, nella mia immaginazione stimolata dalla percezione di un colore *postumo*, migrano dalla pittura di Daniele al cinema entrando in rapporto con un'altra narrazione.

Dopo essere stata gettata tra i rifiuti perché ormai inutile, la marionetta giace riversa in una discarica con il viso rivolto al cielo. In questa posizione scambia alcune frasi con quella di Otello che ha subito la stessa sorte. "Iiih! E che so' quelle?" chiede Otello, interpretato da Ninetto Davoli, riferendosi alle nuvole in cielo. Jago: "Quelle sono… sono le nuvole…", "E che so' ste nuvole?" insiste Otello. "Mah!" risponde Jago con un approccio ermeneutico alla realtà. "Quanto so' belle, quanto so' belle… quanto so' belle!" esclama Otello dopo una breve pausa.



Per Otello e Jago le nuvole in cielo non sono “natura” ma “creato”, sono cioè il manifestarsi del divino attraverso segni da interpretare. “Oh, straziante, meravigliosa bellezza del creato!” esclama Jago nei penultimi fotogrammi del film. Le nuvole nel film di Pasolini sono immagini sacre miracolosamente sopravvissute alla *catastrofe spirituale* dell’uomo moderno, che le scopre meravigliato in una discarica dove è stato gettato come cosa ormai inutile, tra i rifiuti, i resti e le rovine. Nella critica che Pasolini rivolge agli italiani del dopoguerra, la *società dei consumi* spazza via ciò che non si omologa alla stringente logica dell’utilità. Possiamo ora dire, a distanza di tempo, che il sistema di produzione e consumo ha omologato più che spazzato. Questo è avvenuto anche per le arti visive.

Il termine *belle arti* adottato da Filippo Baldinucci nel seicento per indicare le arti figurative, negli anni trenta del ventesimo secolo fu sostituito dal termine legislativo *cose d’arte* e successivamente, dagli anni cinquanta, negli atti internazionali e nella legislazione italiana, con *beni culturali*. Sono gli anni in cui principia il cosiddetto miracolo economico italiano, per Pasolini causa della *mutazione antropologica* e della *catastrofe spirituale* dell’uomo moderno. L’opera d’arte diventa così parte di un patrimonio artistico e culturale da valorizzare, gestire e mettere a profitto. Questa trasformazione dell’opera d’arte in bene da

amministrare nel contesto dell'industria culturale costituisce un'altra delle cause per le quali *Elia nel Deserto* e *Madonna con il Bambino, san Giovannino e santa Barbara* hanno perso la loro funzione di immagini sacre.

I colori di Daniele, ora al servizio di un sistema di produzione e consumo culturale, dissociati dalla storia sacra, dalla liturgia, dalla fede nella redenzione e dalle *mozioni interiori*, ora, qui nella Roma di Pasolini, passando dalla pittura al cinema, si associano ad altro: al viso verde-azzurro di Jago, al suo dialogo con Otello e a un gruppo di nuvole tra le quali si scorge l'azzurro del cielo.

Riverso nella discarica, tra le rovine e i rifiuti, con un significato qui aggiunto a quello inteso da Pasolini nel suo film, Otello esclama: "Quanto so' belle, quanto so' belle… quanto so' belle!".

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


ECCE AGNUS