

Il custode del mistero

Tommaso Scarponi

Guénon una volta scrisse che il Rinascimento «segna di fatto, da ogni punto di vista, il compimento della rottura del mondo occidentale con le proprie dottrine tradizionali». Quando gli uomini vollero a tutti i costi convincersi che la volta celeste sopra di loro non era dorata, quando l'agire dell'artista trascese il mero lavoro, per divenire un indefinito «oltre» dell'*ergon* – fu allora, per Guénon, che l'Occidente sprofondò in quella ragione priva di senso che dall'alba della modernità lo circonda e stringe come un cappio.

Distrutto l'intero, ci si affannò a scrutarne le scaglie, nel tentativo di riconnetterle. Per questo la pittura oltrepassò l'ambito della tecnica, ed ereditò dai grandi neoplatonici medievali l'indagine metafisica sulla Luce che «aggioga» (come Heidegger amava tradurre) l'Ente. Con il Beato Angelico, Piero della Francesca e i loro eredi, la teoresi neoplatonica rinascimentale toccò infatti i propri vertici speculativi (assai più che nelle pagine del Ficino, di Pico e di Francesco Zorzi). Ed è a partire dall'attività di questi *poeti* che la pittura, proprio per il suo mettere in questione la possibilità di dare «figura» alla Luce, divenne la somma disciplina in grado di indagarla.

Questa straordinaria «filosofia del linguaggio» ebbe i suoi esiti più drammatici nelle opere pittoriche del

Giorgione. I motivi che animano questo artista sono infatti squisitamente platonici: la potenza di Eros, l'esser *poetico* di questi, il parlare della natura secondo il *mathema* – numerose e autorevoli fonti sostengono che Giorgione amò e praticò la musica fin da giovane, ed è possibile che questo abbia influito sul suo approccio alla *comprensione* della realtà, in forza della quale, secondo André Chastel, attuò «una simbolizzazione non di una dottrina esoterica, ma della forza e della stranezza stessa delle rivelazioni musicali, nella più pura effusione romantica»; idea già presente in Ruskin, che nel quinto libro dei *Modern Painters* (1860) ricordava quanto, in un soggiorno a Venezia, Giorgione l'avesse impressionato, tanto da sembrargli «essere appartenuto a una scuola di contemplazione astratta». (Inutile ricordare l'ampia circolazione, all'epoca, di dialoghi come il *Simposio* e il *Timeo*; più interessante sarebbe indagare se e quanto Giorgione avesse letto Petrarca o avesse eseguito sul suo liuto le musiche di Josquin des Prés). Come per molti suoi contemporanei, è possibile avvicinarsi al cuore pulsante dell'attività di Giorgione a partire dalle pagine dedicategli dal Vasari ne *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori* (1550, 1568). Ma questa ricostruzione biografica presenta, a prima vista, una contraddizione. Infatti, dopo aver parlato della dedizione giovanile dell'artista al disegno esclusivamente *mimetico* («egli, innamoratosi delle cose belle di lei [la natura], non voleva mettere in opera cosa che egli dal vivo non ritraesse»), l'autore ricorda che dopo il «fuoco terribilissimo» che divorò il Fondaco de' Tedeschi nel 1505, fu chiesto a



Giorgione, *Cantore appassionato*, Roma, Galleria Borghese

Giorgione di ridipingerlo, e «messovi mano Giorgione, non pensò se non a farvi figure a sua fantasia per mostrar l'arte, ché nel vero non si ritrova storie che abbino ordine o che rappresentino i fatti di nessuna persona segnalata, o antica o moderna; et io per me non l'ho mai intese, né anche, per dimanda che si sia fatta, ho trovato chi l'intenda, perché dove è una donna, dove è un uomo in varie attitudini, chi ha una testa di leone appresso, altra con un angelo a guisa di Cupido, né si giudica quel che sia». Ad un'ostinata volontà di ritrarre parrebbe quindi opporsi una «fantasia» libera dai vincoli del «vero», autonoma e imperscrutabile. Ma il segreto dell'«enigma-Giorgione» sta proprio tra queste due facce della pittura, solo apparentemente opposte. E quando Chastel, commentando *La Vergine e il Bambino con san Francesco e san Liberale* (e, con essa, la produzione generale del pittore di Castelfranco), parlava di «un rifiuto a essere espliciti», alludeva a quel segreto, a quel centro speculativo intorno al quale ruota tutta la *forma mentis* giorgionesca.

C'è un passo nel libro terzo de *L'anima* in cui Aristotele afferma che «poiché la vista è il senso per eccellenza, la fantasia [φαντασία] ha preso il nome dalla luce [φάος], giacché senza la luce non è possibile vedere». (È uno di quei casi straordinari in cui lo Stagirita si rivela una guida insostituibile sulla via che porta al suo stesso maestro). L'immaginazione ha quindi nella Luce, in cui la natura si dà alla vista, l'inizio e la fine delle sue possibilità. Ora, se si accetta di intendere il Quinto della settima lettera platonica come «ciò attraverso cui gli enti sono conoscibili e veri», ogni filosofia dovrà prendere coscienza di muo-

versi, irreparabilmente, *entro* i confini del «giogo» della Luce – che sono i limiti del linguaggio stesso. L'autore, nelle sue opere, non nasconde, come spesso si è ipotizzato, la verità del proprio messaggio: egli ha invece capito che qualora si tentasse di dire l'Indicibile non si compirebbe alcuna profanazione metafisica, ma si darebbe solo dimostrazione di non aver compreso l'Indicibile in quanto tale (la Luce stessa). Giorgione «rifiuta di essere esplicito» perché ha compreso *l'impossibilità di dire il dire stesso*. La sua è una pittura che non ambisce ad essere un metalinguaggio capace di dar ragione della natura dell'ente; ed è per questo che le opere di Giorgione, come la più arbitraria fantasia, ritraendo la natura resistono ad ogni lettura che pensa se stessa in termini definitivi. Esse testimoniano la natura più intima del mistero dell'armonia del mondo: la sua inflessibilità al discorso. E come l'oracolo nelle parole del sapiente, questo parlare «non dice, ma accenna».

Fra le opere di Giorgione custodite nella Galleria Borghese di Roma, c'è una tela intitolata *Cantore appassionato*. Dall'incerta datazione (tra il 1508 e il 1510), essa è tra le più suggestive dell'autore. In primo piano è raffigurato, a mezzo busto, un uomo vestito di una camicia bianca, scollata. Ha un manto appoggiato sulla spalla sinistra ed un grande cappello rosso ad ampie falde. Con la testa reclinata leggermente alla sua destra, e una mano appoggiata sul petto, tiene la bocca leggermente aperta, trasportato dal canto. Alle sue spalle si scorge una seconda figura, più piccola e sfocata: affiora pro-

prio da dietro il volto del cantore, indossa un cappello identico al suo, ed è ruotata verso il basso di novanta gradi. Molti interpreti hanno cercato di leggere questa seconda piccola figura come un precedente abbozzo del soggetto, successivamente scartato dall'autore. Occorre invece, al contrario, comprendere che a Giorgione non interessò affatto servirsi dell'ordinario linguaggio diretto; volle parlare attraverso simboli. Simbolo è ciò che non si esaurisce nell'essere definito: inconsumabile parola partecipe delle cose eterne, è questa la lingua che l'artista deve voler parlare.

Si tratta di cogliere la simbologia dell'atto (o meglio, il fatto che ogni atto sia essenzialmente un simbolo), di ciò che, nell'opera, è *dia-légein* con l'altro – che questo «altro» sia, rispetto alla figura che agisce, un'altra entità pittorica, sua pari, o lo spettatore, poco importa. Davvero nelle opere di Giorgione c'è dialogo – esse, anzi, *sono* dialogo, incarnano un dialogare ambivalente ed ingannevole, eppure mai *falso*. I personaggi sono in base a ciò che fanno. Mai come in questa declinazione dell'arte l'essere ha significato fare. Ora, se è l'azione a far sì che il personaggio sia, queste due dimensioni (l'*essere* e il *fare*) sono consustanziali e necessariamente indistinguibili; e si finirebbe alla deriva nel momento in cui si avanzasse l'ipotesi secondo cui o è l'essere a determinare l'azione, o l'azione a determinare l'essere, e che questi due domini non partecipino l'uno dell'altro, in egual misura.

Ed ecco la drammaticità di questo enigma: ogni azione o atteggiamento sono «parole doppie», nulla vi è di non-nascosto (*a-létheia*); tuttavia, questo non priva af-

fatto l'opera del suo essere *vera*. È nello scandagliare le cromie e gli ambivalenti gesti tipici di Giorgione che è possibile sentire quegli stessi atti e quegli stessi chiaroscuri «smorzati» gettare lo sguardo sulla condizione esistenziale di ogni uomo. Ed è questo sguardo lacerante, percepito dallo spettatore nel suo più inabissato fondo, ove non vi è sonda capace di far luce, a rendere Giorgione autentico iconografo. Lo sguardo del cantore appare infatti incredibilmente simile a quello del *Salvatore* di Rublëv. Occhi dapprima diretti, cristallinamente chiari, che divengono, in un secondo momento, nebulosamente ambigui, adornano entrambi i volti. Che un qualunque nessuno sia accostato a «Colui che è» – e che, proprio per questo, è l'unico a poter salvare – non desti alcuno scandalo: identico è, infatti, il modo in cui i due guardano nell'essere guardati. L'unica differenza sta nella completezza, nella bellezza che costituisce l'icona perfetta. Che la pienezza dell'icona risieda nella sua possibilità di redimere, di salvare, con il suo messaggio, e che le opere di Giorgione appaiano, proprio per questo, come «icone a metà», è evidente; ma è necessario comprendere che l'avventurarsi nella lettura di Giorgione, e quindi di ciò che non si dà come comprensibile dal principio, sia cosa comunque giusta. Perché, come scrisse Simone Weil in una straordinaria pagina dei suoi *Quaderni*, bello è ciò che di Dio manifesta l'assenza. Ciò che, concretamente, ri-vela l'essere inattingibile del Verbo. Questa è l'essenza ultima dell'icona, questo il mistero della Luce che Giorgione, sfumando il confine incerto fra allegoria e simbolo, ha testimoniato fino alla fine.