

a cura di  
Matteo Bertelé  
Silvia Burini  
Maria Redaelli  
Giulio Zavatta

Vedere il testo

# GB

Percorsi di ricerca  
per Giuseppe Barbieri

# Vedere il testo

Percorsi di ricerca  
per Giuseppe Barbieri

*a cura di*

Matteo Bertelé, Silvia Burini,  
Maria Redaelli, Giulio Zavatta

## In forma di fantasma: il Carpaccio di Ramón Gaya

Elide Pittarello

Ramón Gaya, nato a Murcia nel 1910, attraversò con varia fortuna tutto il secolo breve e si spinse anche oltre, chiudendo la sua lunga vita a Valencia, nel 2005. Da “pittore che scrive”, come amava definirsi, raccontò più volte quanto l’avesse deluso l’avanguardia quando mise piede a Parigi per la prima volta. Era il 1928 e si fermò cinque mesi. Dalla sua città di provincia, l’artista adolescente si era invaghito delle forme nuove sfogliando cataloghi patinati. Aveva sperimentato timidi approcci cubisti, scorci domestici e oggetti umili in primo piano. Presagivano un genere di pittura che egli avrebbe poi fatto suo per amore e per forza con tutt’altro stile. Ramón Gaya non separò mai la casa dallo studio. Nelle sue opere – necessariamente di piccolo formato – la traccia iconica del quotidiano finisce per diventare un duplicato della firma, il segno identitario. Il più consueto, un bicchiere pieno d’acqua, inconfondibile e misteriosa cifra pittorica secondo un suo prestigioso estimatore, il critico e storico dell’arte e della letteratura Juan Manuel Bonet. Così, ellitticamente, egli esprime il suo stupore: “De cómo a un gran pintor le puede bastar, para condensar su experiencia de la pintura, de la vida, del mundo, una sencilla copa de agua. De cómo una copa de agua se puede convertir en símbolo de su obra, de su universo, de su verdad”<sup>1</sup>.

Esplorando Parigi, il giovanissimo Ramón Gaya prende le distanze da quasi tutto – pittori, critici, collezionisti e mercanti d’arte – tranne che dal magistero silenzioso del Louvre, di poco successivo a quello esperito nel Prado prima di partire. Molti anni dopo e in un altro continente, così avrebbe ricordato la sua prima visita:

“En enero de 1928, casi un niño todavía, entraba yo temblando, sin respiración, sin aliento, en el Museo de más... *sustancia pictórica* que existe. Sabía muy bien, por reproducciones y libros, lo que encerraban aquellas salas – por aquel entonces muy silenciosas y casi desiertas –, pero ahora lo que tenía ante mí no eran unas simples estampas planas, aplastadas, sin vida, sino la misteriosa *verdad directa* de la Pintura”<sup>2</sup>.

Conviene considerare equivalenti “sustancia” e ontologia, una presa di posizione inattuale ma tutt’altro che passatista o conservatrice. Ramón Gaya, attivista repubblicano che aveva perduto la guerra civile, dal 1939 era andato in

esilio in Messico, dove visse tredici anni in luttuosa solitudine. La moglie era morta sotto le bombe mentre cercava di riparare in Francia. Con il suo corpo aveva fatto scudo alla figlia di poco più di un anno, che una coppia di amici – Cristóbal Hall e sua moglie – si offrì di portare con sé a Lisbona. Furono anni di grande precarietà, Ramón Gaya avrebbe rivisto la figlia quando era già una adolescente. Alle soglie della Seconda guerra mondiale, molti artisti e intellettuali spagnoli che avevano dovuto abbandonare la Spagna erano emigrati in America latina. Come loro, anche Ramón Gaya aveva cercato scampo alle ritorsioni della dittatura franchista che passava per le armi migliaia e migliaia di cittadini repubblicani dopo la fine del conflitto. Di quel tempo e del suo impegno politico egli non volle più fare parola, fu la pittura la sua salvezza.

Non era il muralismo che allora in Messico trionfava, soprattutto quello del dispotico Diego Rivera che faceva dell'arte un mezzo di propaganda marxista. Per non averne condiviso l'ideologia e l'estetica, Ramón Gaya venne emarginato e visse una sorta di esilio nell'esilio<sup>3</sup>. Estraneo alla tradizione del cambiamento che fa di ogni rottura un inizio – è questa la definizione del moderno che avrebbe dato il poeta e saggista messicano Octavio Paz<sup>4</sup> – lontano dall'Europa Ramón Gaya fece soprattutto professione di nostalgia pittorica. Per lui non c'erano né scuole, né stili. La pittura era una forma di vita naturale che gli appariva episodicamente perché se ne facesse tramite con una arrendevolezza prossima all'esperienza mistica.

Nel suo isolamento messicano Ramón Gaya comincia a evocare con penna e pennelli i quadri rinascimentali e barocchi a lui più cari, promossa la pittura europea a unica patria. Nascono qui gli *Homenajes* struggenti a Velázquez, Rembrandt, Rubens, Tiziano, Canaletto, Carpaccio, *lieux de mémoire* scritti e dipinti che avvalorano la pittura come forma di vita. A distanza di molti anni così ne dà testimonianza in una intervista che sintetizza anche la sua prassi eterodossa:

“Yo no quiero pintar como se ha pintado en el pasado, no es eso; lo que quiero es no apartarme del camino natural. Es en México donde empiezo a pintar eso que yo llamo homenajes. Al vivir rodeado de reproducciones, siempre tenía una u otra reproducción sobre una mesa, entonces colocaba en torno unos objetos y creaba una atmósfera en torno a esa reproducción; era mi manera de comunicarme con la pintura de siempre, era una actitud polémica, polémica sin gritos”<sup>5</sup>.

Le riproduzioni erano una sorta di *aide-mémoire*, una protesi mnemonica<sup>6</sup>, ma Ramón Gaya non riproduce in tutto o in parte il quadro originale, secondo l'uso dell'appropriazione riverente. Oltre a includere qualche traccia del proprio vissuto quotidiano, quale *parergon* che immette la soglia o *mise en abyme* iconica, egli riproduce la riproduzione, dipinge il docu-

mento. Sia questo una cartolina, una stampa o un catalogo del suo archivio privato, ciò che mostrano i suoi *homenajes* messicani sono scorci di quadri fotografati su supporti cartacei diversi, per lo più allusioni a epifanie che non si storicizzano mai. Ne è un chiaro esempio quella che era scaturita per lui dalla tela di Velázquez più celebrata fra i pittori, i critici, i filosofi e i poeti del secolo scorso: “Frente a *Las Meninas* (mirando apasionadamente) dejamos de ser nosotros, esas figuras viven más, nos arrebatan el vivir, nos anulan, nos despojan de nuestra inteligencia y hasta de nuestra memoria. Y sólo, sólo los que saben perderse, entregarse, pueden asegurar que poseyeron algo”<sup>7</sup>.

Questo scriveva Ramón Gaya a un amico nel 1935. Si trovava a Madrid e nel Museo del Prado ci lavorava, a contatto con i Velázquez – solo alcuni – che lo avrebbero catturato per sempre. Per le *Misiones Pedagógicas* ideate dal primo governo della Repubblica, si era impegnato a copiare alcuni capolavori spagnoli e a portarli in giro per le zone rurali, educando alla pittura persone che non erano neppure andate a scuola. Un lavoro analogo a quello della *Barraca* di Federico García Lorca, il teatro ambulante con cui il poeta e drammaturgo portava nelle piazze di paese non le proprie tragedie, ma le commedie popolari del *Siglo de Oro*. Anche svolgendo incarichi di questo genere, Ramón Gaya mostrava di essere al servizio della pittura intesa come forma di vita, rifiutando il ruolo dell’artista che crea, quello del critico che vaglia e, neanche a dirlo, l’intera storia dell’arte come disciplina. Messe da parte le conoscenze filologiche, da pittore egli si arrendeva alla chiamata misteriosa di alcune immagini esistenti o di quelle che chiedevano di venire alla luce, di essere create.

Questa idea trascendente della pittura trovò una speciale accoglienza nella seconda tappa del suo esilio, quando nel 1956 Ramón Gaya riuscì a trasferirsi a Roma, dove si era stabilita nel frattempo anche la filosofa María Zambrano. Come lui era stata un’attivista repubblicana che, finita la guerra civile, aveva dovuto lasciare la Spagna e fare una vita errante per decenni. Il loro epistolario, corredato da foto, riproduzioni di quadri e documenti tratti da riviste e quotidiani, ne illumina non solo l’esperienza di esuli, ma testimonia anche le affinità di pensiero che a Roma condivisero entrambi con una ristretta cerchia di amici: Elémire Zolla, Cristina Campo ed Elena Croce, i più intimi<sup>8</sup>. Fu in loro compagnia che maturò *El sentimiento de la pintura*, una collezione di saggi e una parte di diario che Ramón Gaya pubblicò nel 1960<sup>9</sup>. Il capitolo inaugurale è dedicato alla sua prima visita a Venezia, nell’estate del 1952. Ci sarebbe tornato per vari mesi all’inizio dell’anno dopo e innumerevoli volte nel resto della sua vita. Nella Serenissima si dedicava a dipingere e a scrivere di pittura incessantemente:

“El creador no es un hombre que construye cosas – como es un hombre que construye cosas el artista –, sino un hombre que es-

pera, que cree, que cree en un alma de la realidad y la espera. [...] Ser artista creador no es robarle cosas a la realidad – para luego ser utilizadas en la cínica composición de una obra-objeto –, no es aprovecharse de la realidad, sino aceptarla”<sup>10</sup>.

### Ma si può accettare una realtà mai presenciata?

A Venezia, città a lungo vagheggiata, c’era una realtà pittorica che aveva alimentato in Messico uno speciale oggetto del desiderio, una mancanza “en forma de fantasma”<sup>11</sup>. Era così che Ramon Gaya si riferiva a quadri visti solo attraverso riproduzioni. Nel 1951, egli intitola *Homenaje a Carpaccio* (fig. 1) la riproduzione delle *Cortigiane*: così si chiamava questa tavola prima che alla fine del secolo scorso si scoprisse che era incompleta. La parte sinistra si trova al Getty Museum di Los Angeles con il titolo *Hunting in the Lagoon*. Allora Ramón Gaya non poteva saperlo e riproduce l’immagine che l’aveva tanto colpito prendendola dalla sua unica fonte, una pagina di catalogo. Esso diventa parte integrante del quadro, appoggiato verticalmente su una parete. La base è nascosta da un tessuto leggero, il colore è neutro come lo sfondo. Sul lato sinistro, coprendo in parte il bordo del catalogo, un ventaglio rimanda ad altri fantasmi, quelli dell’arte orientale. Accanto, un bicchiere di vetro pieno d’acqua invade una porzione del quadro: la speciale visione del creatore che non si considerava artista. In primo piano, due melograni completano l’insieme degli oggetti familiari, i *parerga* del pittore. Uno dei frutti, spaccato come una ferita, ha i chicchi rossi bene in vista. L’iconografia è vasta: da quella pagana di Astarte, Atena, Persefone o Afrodite a quella cristiana del sangue dei martiri, che la Madonna simboleggia quando regge un melograno fra le mani. Nella *guache* sfumata di Ramón Gaya è soprattutto la tavola di Carpaccio a essere appena un abbozzo. L’incompiuto come modalità dell’apparire, l’immagine agognata senza un perché. E proprio per questo tenacemente sopravvissuta<sup>12</sup>.

p. 377

Ramón Gaya idolatrava Tiziano eppure, quando a metà luglio del 1952 riesce a venire a Venezia per la prima volta, è l’originale del Carpaccio – oggi intitolato *Due dame veneziane* – che si precipita a vedere. La sorpresa è esaltante, deve comunicarla subito all’amico scrittore Tomás Segovia, un altro spagnolo esiliato in Messico e che là avrebbe messo radici. Il 16 luglio gli scrive una lunghissima lettera, di cui cito la prima parte, un terzo del totale:

“Esta tarde fui a ver, exclusivamente, *Las cortesanas* de Carpaccio. No he visto nada más de pintura, pues quiero aprovechar estos días – hasta el 19 –, en que estoy solo, para pintar. El Carpaccio es maravilloso, más, mucho más de lo que imaginaba; la reproducción – *excelente como reproducción en sí* (como diría Gaos) pero, claro, falsísima, más brillante de color, más *descarado* todo, más burdo – no tiene nada que ver con el cuadro. El cuadro – no gran-

de, sino como tu retrato, a lo sumo – está mucho más *apagado*, no sólo de color, sino de expresividad, pero a cambio de *eso*, tiene mucha más vida, una vida tan silenciosa, tan secreta, que casi da miedo; aquellas dos mujeres, tan melancólicas, dan la sensación de algo *intocable, sagrado*, que tratándose como se trata, de unas cortesanas, resulta como de un *significado* indescifrable – quizá sin significación – muy *hermoso y raro*. Es un cuadro casi mustio, como una fruta un poco pasada; es un cuadro – una tabla al óleo – muy quieto, lleno de alma – eso sí, de qué manera – (lo contrario, exactamente, de la *Gioconda*), triste, muy recatadamente triste. La actitud de Carpaccio al pintar estas mujeres (¡claro, por eso me gustaban tanto!) es exactamente la de Velázquez al pintar los enanos, y sobre todo, al *Niño de Vallecas*<sup>13</sup>”.

Trovandosi finalmente davanti al quadro a cui tanto aveva pensato, Ramón Gaya non ha certo bisogno di riprodurlo. Il mistero che gli svela è un altro desiderio, più antico e durevole, un’assenza che non ha mai smesso di turbarlo. È il piccolo ritratto di un nano bambino alla corte di Filippo IV d’Asburgo. Vestito di verde scuro come lo scorcio di paesaggio alle sue spalle, seduto immobile contro il tronco di un albero, l’espressione stolido, fra le mani inerti un mazzo di carte, questa figura è per Ramón Gaya la rivelazione del sacro. Anni dopo, in un importante saggio su Velázquez, composto in Italia fra il 1963 e il 1968, dirà del *Niño de Vallecas* che è

“como una elevación, como una ascensión. Todos los retratos velazqueños vienen a ser como altares, pero *El niño de Vallecas* es el altar mayor de su obra desde donde puede saltar, pasar al otro lado de todo, más allá de todo. En ese rostro tierno, manso, santo, animado por una sutil mueca agridulce, es donde con más limpieza parece producirse el sacrificio de la realidad, y también el sacrificio de la pintura”<sup>14</sup>.

Di fronte alle presunte prostitute di Carpaccio, figure compassionevoli, Ramón Gaya sutura il tempo veneziano con quello madrileno, vi innesta il fantasma latente che lo accompagna ovunque e dall’età più verde. *El niño de Vallecas* è il quadro prediletto del pittore a lui più caro di tutti. Il solo volto ritagliato è fra gli *homenajes* messicani, il primo di molti altri, dipinti anche dopo il ritorno in Spagna. E non era un anacronismo. Piuttosto, una fedeltà.

- 1** J.M. Bonet, *Una copa de agua*, Museo Ramón Gaya – Fundación Santander Central Hispano, Murcia 2005, p. 43.
- 2** R. Gaya, *Entrada en Madrid de un pintor*, in *Obra Completa*, a cura di N. Dennis, I. Verdejo, prefazione di T. Segovia, Pre-Textos/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Valencia-Madrid 2010, p. 359 (corsivi dell'autore).
- 3** I. Murcia Serrano, *Agua y destino. Introducción a la estética de Ramón Gaya*, Peter Lang, Bern 2011, pp. 88-91.
- 4** O. Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Seix Barral, Barcelona 1990, pp. 17-23.
- 5** R. Gaya, *De viva voz. Entrevistas (1977-1998)*, selezione e presentazione di N. Dennis, Pre-Textos, Valencia 2007, p. 181.
- 6** J. Muñoz Millanes, *Los homenajes de Ramón Gaya*, Pre-Textos, Valencia 2012, p. 57.
- 7** R. Gaya, *Velázquez desmedido (Epistolario)*, in *Obra Completa*, cit., p. 713.
- 8** M. Zambrano, R. Gaya, *Y así nos entendimos (Correspondencia 1949-1990)*, a cura di I. Verdejo, P. Chacón, postfazione di L.M. Durante, Pre-Textos, Valencia 2018.
- 9** R. Gaya, *El sentimiento de la pintura (Diario de un pintor)*, Arion, Madrid 1960. L'ultima ristampa, da cui cito, si trova nella *Obra Completa*, cit., pp. 27-93 e 395-513 rispettivamente. Esiste anche la traduzione italiana: R. Gaya, *Il sentimento della pittura*, traduzione, note e introduzione di L.M. Durante, Solfanelli, Chieti 2015.
- 10** R. Gaya, *El sentimiento...*, cit. pp. 49-50.
- 11** R. Gaya, *Cartas a sus amigos*, prefazione di A. Trapiello, a cura di I. Verdejo, N. Dennis, Pre-Textos, Valencia 2016, p. 218.
- 12** G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Minuit, Paris 2002.
- 13** R. Gaya, *Cartas...*, cit., pp. 245-247. Corsivi dell'autore.
- 14** R. Gaya, *Velázquez, pájaro solitario*, in *Obra Completa*, cit., pp. 120-121.



1. Ramón Gaya, *Homenaje a Carpaccio con dos granadas*, 1951, Murcia, Museo Ramón Gaya

*La raccolta di saggi dedicata a Giuseppe Barbieri rappresenta un omaggio da parte di amici, colleghi e allievi che, attraverso la varietà dei loro contributi, desiderano celebrare la molteplicità degli interessi che hanno sempre caratterizzato l'attività intellettuale dello studioso. Il suo rilevante percorso accademico ha dato esito a studi innovativi, talvolta inusuali, rivolti ad ambiti non convenzionali, sempre animati da un'inesauribile curiosità e costantemente tesi al superamento degli steccati disciplinari. Per questo, il titolo del volume Vedere il testo allude non solo all'originalità delle sue ricerche e all'instancabile impegno didattico, ma anche a un approccio critico capace di intrecciare la dimensione visiva e quella teorica in modo innovativo. La raccolta pone dunque in un ideale dialogo studiose e studiosi di arti visive, storia, critica, letteratura, filosofia, scienze sociali e diritto dell'arte, a testimonianza di una trasversalità di rapporti e di interessi aperta, dinamica e libera da ogni dogmatismo.*

euro 45,00

ISBN 978-88-928-2831-5



9 788892 828315

lotto n. 06TD3/580003WEL

Electa S.p.A.

Via Privata Mondadori 1

20054 - Segrate (MI) - Italy

[www.electa.it](http://www.electa.it)