

*L'ora dello spettatore. Come le immagini ci usano*

mostra a cura di Michele Di Monte

4 dicembre 2020 – 28 febbraio 2021

**Gallerie Nazionali di Arte Antica - Palazzo Barberini**

Roma, via delle Quattro Fontane 13

COMUNICATO STAMPA

**Dal 4 dicembre 2020 al 28 febbraio 2021** le Gallerie Nazionali di Arte Antica presentano nella sede di Palazzo Barberini la mostra *L'ora dello spettatore. Come le immagini ci usano*, a cura di **Michele Di Monte**.

“La mostra – dichiara **Flaminia Gennari Santori**, direttrice del Museo – approfondisce con un prezioso contributo la conoscenza delle opere della collezione, valorizzando ancora una volta la politica di scambi con altri musei, volta a rafforzare il ruolo chiave svolto delle Gallerie a livello nazionale ed internazionale”.

Oltre ad alcune opere provenienti dalla collezione delle Gallerie Nazionali, la mostra si avvale infatti di prestiti da importanti musei, fra gli altri la National Gallery di Londra, il Museo del Prado di Madrid, il Rijksmuseum di Amsterdam, il Castello Reale di Varsavia, il Museo di Capodimonte a Napoli, la Galleria degli Uffizi di Firenze, la Galleria Sabauda di Torino.

In un percorso che si snoda attraverso **25 capolavori**, l'esposizione intende esplorare le forme di quel tacito dialogo che si stabilisce sempre tra l'opera d'arte e il suo spettatore, come sono elaborate nella pittura tra Cinquecento e Settecento.

Se l'arte si rivolge sempre a un pubblico, questo appello non si limita mai a un semplice guardare, ma richiede una partecipazione e una collaborazione più attive. Gli artisti, da parte loro, hanno spesso escogitato soluzioni e invenzioni figurative per coinvolgere personalmente lo spettatore nello spazio e nella storia raccontata dalle opere, chiedendogli di essere un complice partecipe, di stare al gioco delle immagini. Che è un gioco di allusioni, provocazioni, seduzioni e ironia, grazie al quale l'osservatore diventa

inaspettatamente osservato, entra a far parte dell'opera e collabora alla piena realizzazione dei suoi effetti e della sua riuscita.

Lo scopo della mostra è quello di far sperimentare concretamente agli spettatori reali i modi in cui la pittura non si limita a presentarci qualcosa da vedere, ma ci chiede di riflettere su quel che guardiamo, come e perché.

Dopo un'allusiva introduzione al tema della mostra, con l'esposizione del capolavoro di Giandomenico Tiepolo dal Museo del Prado, *Il Mondo Novo*, la mostra si articola in **cinque sezioni**.

Nella prima, "**La soglia**", finestre, cornici, tende e sipari ci invitano a varcare il confine che separa il nostro mondo da quello del quadro; come succede nell'affascinante *Ragazza in una cornice* di Rembrandt, proveniente dal Castello Reale di Varsavia, che sembra attenderci al di là dell'immagine.

Questo tacito invito diventa esplicito nella sezione successiva, "**L'appello**", dove opere come il ritratto del poeta *Giovan Battista Caselli* di Sofonisba Anguissola, *Venere, Marte e Amore* di Guercino o *La Carità* di Bartolomeo Schedoni si rivolgono apertamente a chi guarda e pretendono la sua attenzione.

Nelle due sezioni centrali, "**L'indiscreto**" e "**Il complice**", il coinvolgimento dell'osservatore si fa più sottile, allusivo, segreto e persino imbarazzante. Lo spettatore è chiamato a prender posizione su ciò che vede, e che in qualche caso non dovrebbe neppure vedere, come nell'ammiccante *La buona fortuna* di Simon Vouet, nella seducente *Giuditta e Oloferne* di Johann Liss, o nell'*Ebbrezza di Noè* di Andrea Sacchi.

Conclude la mostra la sezione dedicata al "**Voyeur**", in cui si svela infine la dimensione erotica e ambigua del rapporto tra immagine e sguardo. Nei dipinti di Lavinia Fontana, di van der Neer o di Subleyras, il voyeur guarda non solo l'oggetto del suo presunto desiderio, ma scopre anche l'atto stesso del suo guardare, il suo essere pienamente spettatore.

In occasione della mostra è prevista la pubblicazione di un **catalogo** (Campisano Editore) con saggi del curatore e di Giovanni Careri, Claudia Cieri Via, Wolfgang Kemp, Sebastian Schütze.

**MATERIALI STAMPA E FOTO AL LINK:**

[https://www.dropbox.com/sh/aat3tvhoefbkny7/AAAWk\\_xCPq4RVFcYwGiKxcxqa?dl=0](https://www.dropbox.com/sh/aat3tvhoefbkny7/AAAWk_xCPq4RVFcYwGiKxcxqa?dl=0)

Roma, novembre 2020

**UFFICIO STAMPA:**

Maria Bonmassar: +39 06 4825370 | +39 335 490311 |  
[ufficiostampa@mariabonmassar.com](mailto:ufficiostampa@mariabonmassar.com)

**INFORMAZIONI:**

[www.barberinicorsini.org](http://www.barberinicorsini.org) | [gan-aar.comunicazione@beniculturali.it](mailto:gan-aar.comunicazione@beniculturali.it)

**MOSTRA:** *L'ora dello spettatore. Come le immagini ci usano*

**CURATORE:** Michele Di Monte

**SEDE:** Roma, Palazzo Barberini, via delle Quattro Fontane, 13

**APERTURA AL PUBBLICO:** 4 dicembre 2020 – 28 febbraio 2021

**ORARI:** martedì/domenica 10.00 – 18.00. La biglietteria chiude alle 17.00

**GIORNI DI CHIUSURA:** lunedì, 25 dicembre, 1° gennaio

**BIGLIETTO:** Intero 10 € - Ridotto 2 € (ragazzi dai 18 ai 25 anni). Gratuito: minori di 18 anni, scolaresche e insegnanti accompagnatori dell'Unione Europea (previa prenotazione), studenti e docenti di Architettura, Lettere (indirizzo archeologico o storico-artistico), Conservazione dei Beni Culturali e Scienze della Formazione, Accademie di Belle Arti, dipendenti del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, membri ICOM, guide ed interpreti turistici in servizio, giornalisti con tesserino dell'ordine, portatori di handicap con accompagnatore, personale docente della scuola, di ruolo o con contratto a termine, dietro esibizione di idonea attestazione sul modello predisposto dal Miur.

**La prenotazione per i singoli è consigliata ma non obbligatoria. E' invece obbligatoria per i gruppi. A questi link:**

Palazzo Barberini: <https://bit.ly/BigliettiPalazzoBarberini>

Oppure contattando il numero: 06-32810

Facebook: @BarberiniCorsini | Twitter: @BarberiniCorsin | Instagram:  
@BarberiniCorsin

Condividi con: #PalazzoBarberini e #LoSpettatore

*L'ora dello spettatore. Come le immagini ci usano*

Mostra a cura di Michele Di Monte

**27 novembre 2020 – 28 febbraio 2021**

**Gallerie Nazionali di Arte Antica - Palazzo Barberini**

Roma, via delle Quattro Fontane 13

#### **ELENCO OPERE IN MOSTRA**

##### **0. Introduzione. L'attesa del pubblico**

Giandomenico Tiepolo

*Il Mondo Novo*, 1765 ca

olio su tela, 34x58,3 cm

Museo Nacional del Prado, Madrid

##### **1. La soglia**

Scipione Pulzone

*Ritratto di Ferdinando I de Medici*, 1590

olio su tela, 142x120 cm

Gallerie degli Uffizi, Firenze

Gerrit Dou

*Autoritratto con la tenda*, 1650 ca

olio su tavola, 48x37 cm

Rijksmuseum, Amsterdam

Rembrandt Van Rijn

*Ragazza in una cornice*, 1641

olio su tavola, 105,5x76,3 cm

Castello Reale di Varsavia – Museo, Varsavia

Ottmar Elliger II

*Fanciulla alla finestra*

olio su tavola, 31,3x20,3 cm

Gallerie Nazionali di Arte Antica - Palazzo Barberini, Roma

**L'itinerario dello sguardo**

Hans Memling

*La Passione*

olio su tavola, 56,7 x 92,2 cm

Musei Reali di Torino - Galleria Sabauda, Torino

**2. L'appello**

Sofonisba Anguissola

*Ritratto del poeta Giovan Battista Caselli, 1557-1558*

olio su tela, 77,7x61,4 cm

Museo Nacional del Prado, Madrid

Guercino

*Venere, Marte e Amore, 1633*

olio su tela, 136x157,5 cm

Gallerie Estensi, Modena

Bartolomeo Passerotti (Bologna, 1529 – Roma, 1592)

*Macelleria, 1577-1578*

olio su tela 112x152 cm

Gallerie Nazionali di Arte Antica - Palazzo Barberini, Roma

Bartolomeo Schedoni

*La Carità*

olio su tela, 180x128 cm

Museo di Capomonte, Napoli

**3. L'indiscreto**

Jusepe de Ribera (Jativa, 1591 – Napoli, 1652)

*San Gregorio Magno, 1612-1615*

olio su tela, 102x73 cm.

Gallerie Nazionali di Arte Antica - Palazzo Barberini, Roma

Jacob van Oost

*Davanti al cavalletto*, 1645

olio su tela, 56,5x58,7 cm

The National Gallery, London. Presented by Sir Henry Howorth through the Art Fund in memory of Lady Howorth, 1922, Londra

Giovanni Girolamo Savoldo

*Maddalena*, 1535-1540

olio su tela, 84x77,5 cm

Gallerie degli Uffizi, Firenze

Simon Vouet (Parigi, 1590 – Parigi, 1649)

*La buona fortuna*, 1617

olio su tela, 95x135 cm

Gallerie Nazionali di Arte Antica - Palazzo Barberini, Roma

#### **4. Il complice**

Johan Liss

*Giuditta e Oloferne*, 1622

olio su tela, 128,5x99 cm

The National Gallery, London. Presented by John Archibald Watt Dollar, 1931, Londra

Guido Reni (Bologna, 1575 – Bologna, 1642)

*Salomé*, 1638-39

olio su tela, 134x97 cm

Gallerie Nazionali di Arte Antica - Palazzo Barberini, Roma

Mattia Preti

*Cristo e l'adultera*,

olio su tela, 106x133 cm

Galleria Spada, Roma

Andrea Sacchi

*Ebbrezza di Noè*

olio su tela, 191x228 cm

MARCA-Museo delle Arti di Catanzaro, Catanzaro

Giovanni Lanfranco (Parma, 1582 – Roma, 1647)

*Venere suona l'arpa*, 1630

olio su tela, 214x150 cm

Gallerie Nazionali di Arte Antica - Palazzo Barberini, Roma

Giovanni Lanfranco (Parma, 1582 – Roma, 1647)

*Morte di Cleopatra*

olio su tela, 100 x 143 cm

Collezione privata, Milano

## **5. Il Voyeur**

Lavinia Fontana

*Venere e Marte*, 1650

olio su tela, 116x140 cm

Fundación Casa de Alba, Madrid

Jacopo Zucchi (Firenze 1541 ca - Roma 1596)

*Betsabea al bagno*, 1573

olio su tavola, 115x145 cm

Gallerie Nazionali di Arte Antica - Palazzo Barberini, Roma

Eglon van der Neer

*La moglie del re Candaule*, 1662

olio su tela, 82,3x100x3 cm

Kunstpalaat, Düsseldorf

Pierre Subleyras (Saint Gilles du Gard, 1699 – Roma, 1749)

*La nuda*, 1740

olio su tela, 74x136 cm

Gallerie Nazionali di Arte Antica - Palazzo Barberini, Roma

**BARBERINI**  
GALLERIE  
**CORSINI**  
NAZIONALI

Nicolas Poussin (Les Andelys, 1594 – Roma, 1665)

*Il trionfo di Ovidio*, 1624-1630

olio su tela, 143x176 cm

Gallerie Nazionali di Arte Antica - Galleria Corsini, Roma

*L'ora dello spettatore. Come le immagini ci usano*

Mostra a cura di Michele Di Monte

**27 novembre 2020 – 28 febbraio 2021**

**Gallerie Nazionali di Arte Antica - Palazzo Barberini**

Roma, via delle Quattro Fontane 13

## **PANNELLI DI SALA**

### **L'ATTESA DEL PUBBLICO**

È stato detto della pittura che “anche quando sembra destinata ad altri scopi, non celebra mai altro enigma che quello della visibilità”. Ma non c'è visibile senza qualcuno capace di vedere, mosso dal desiderio di farlo, e solo in questo sguardo i dipinti – in quanto meri oggetti materiali – diventano immagini, dichiarano la loro intenzione, svelano il loro mondo.

Il teatro della pittura è progettato fin dall'inizio per i suoi spettatori, senza i quali non c'è spettacolo, ed è l'opera della pittura a trasformare coloro che osservano in un pubblico, una comunità reale, di cui – come ha scritto il filosofo Mikel Dufrenne – l'opera stessa “è il passaporto”.

E se il pubblico resta invisibile, nell'ombra della platea, è perché la luce della scena abbia la massima visibilità. Ma ciò non significa che non ci sia. Per vederlo bisogna fare un passo indietro, guadagnare una distanza critica, “riflessiva”, come ha fatto Giandomenico Tiepolo in quell'opera acuta e singolare che non a caso, e non senza ironia, è intitolata al “Mondo Nuovo”. Alle soglie dell'Età dei Lumi, Tiepolo celebra le promesse di una nuova tecnologia della visione, un nuovo strumento d'attrazione e d'evasione, che già prefigura l'avvento della fotografia e del cinema, e apre le porte alla società dello spettacolo.

Ma il dipinto è pure una metafora della pittura stessa e del destino dell'immagine, in cui non riusciamo a vedere altro spettacolo che quello del pubblico che si affolla curioso davanti a noi, spettatori tra gli spettatori, in attesa del nostro turno. La pittura parla di sé, ma con ciò parla anche di chi la guarda, che diventa così il suo vero “soggetto”. Lo spettatore è già sempre all'opera, perché è già *nell'opera*.

### **1. LA SOGLIA**

Fin dall'antichità, la soglia è stata immagine della verità, o almeno una figura della sua immediata, patente accessibilità. «Chi sbaglierebbe una porta?», si chiedeva retoricamente Aristotele. In questa immagine sta pure la verità della pittura, che della soglia è appunto una figura paradigmatica, in senso materiale e metaforico. Linea di confine e di contatto, superficie che separa ma pure unisce, luogo di transizione, attraverso il quale si entra, come in ogni rito di passaggio e di iniziazione, in un “mondo nuovo”.

Non stupisce perciò che proprio la pittura abbia fatto della soglia e dei suoi dispositivi anche il proprio oggetto di rappresentazione e di “riflessione”. Duplicando la cornice all'interno della cornice, aprendo una finestra nella

finestra del quadro, sospendendo un velo o un sipario in quello spazio visibile ma incolmabile che sta sempre tra noi e l'immagine, quello spazio virtuale che è l'immagine stessa.

Non a caso, proprio un pittore, Leonardo, si chiedeva incerto, scrutando il mare dalla riva, se l'orizzonte fosse il limite superiore dell'acqua o il confine inferiore del cielo. In questa oscillazione e coappartenenza stanno il luogo e l'orizzonte propri delle immagini e insieme di chi le guarda, con curiosità, partecipazione e consapevolezza: compito non sempre così facile come indovinare una porta. Per fortuna – come scriveva Goethe – “nessuno è più consapevole dello spettatore”.

### **LA PASSIONE DELLO SGUARDO**

Lo sguardo, come lo spirito, spazia dove vuole. Per questo, però, ha talvolta bisogno di una più intima disciplina: intima nel duplice significato del termine, spaziale e psicologico. E proprio un esercizio di disciplinata e meditata visione è ciò che la preziosa tavoletta di Hans Memling ci offre.

Oggetto di devozione privata, la “veduta” del pittore fiammingo è una sorta di *speculum*, uno specchio in cui si riflette il percorso di chi è disposto a intraprendere un viaggio spirituale, e si trova paradossalmente di fronte all'immagine di una lontananza, doppiamente remota, nello spazio della geografia e nel tempo della storia. Un'immagine che serve però a mediare quella stessa distanza in una prossimità che è tanto sensibile e corporea quanto mentale e spirituale.

Se si vuole vedere, se si vuole capire, bisogna avvicinarsi, e di là dal limite oltre il quale il corpo non può andare, è l'occhio che deve mettersi “in cammino” e seguire le orme di Cristo nel tormentato itinerario della sua Passione. Solo per questa via, solo ripercorrendola in sé stessi, si incontra il suo sguardo, che è poi lo sguardo dell'immagine, che ci interpella e ci interroga personalmente, abolendo la distanza. Non sempre ciò che è lontano dagli occhi è lontano dal cuore.

### **2. L'APPELLO**

Se la soglia dello spazio dipinto è un luogo di transizione e transazione, lo spazio reale dello spettatore non è radicalmente estraneo a quello dell'immagine. Anzi, sempre più spesso nella pittura tra XVI e XVII secolo, e in forme a volte assai sofisticate, l'osservatore davanti al quadro finisce per interferire con ciò che vi è rappresentato. Ancorché di passaggio, non passa inosservato, i personaggi raffigurati se ne accorgono e reagiscono.

Persino un cieco – nel suggestivo dipinto di Bartolomeo Schedoni – “avverte” la presenza, per quanto immobile e silenziosa, di qualcuno lì di fronte e lo fissa in attesa: l'osservatore, paradossalmente, diventa osservato. E l'immagine ne approfitta, si pronuncia. Ci invita a guardare, magari altre immagini, con intenti edificanti, come fa il pittore e poeta Giambattista Caselli ritratto da Sofonisba Anguissola, oppure, più prosaicamente, a comprare, per esempio al banco dei meno raccomandabili macellai di Passerotti.

Senza volerlo si arriva persino a turbare la storia dipinta, provocando un inedito finale: così la Venere di Guercino preferisce trascurare il suo amante ufficiale, che appare giustamente risentito, per intrecciare una relazione pericolosa con chi sta al di qua della cornice. E poco importa che il destinatario originario di quell'appello ammiccante fosse il Duca d'Este: nell'ora dello spettatore, il fortunato è colui che guarda, e conviene approfittare.

### **3. L'INDISCRETO**

Il linguaggio della pittura, in specie quella seicentesca, obbedisce spesso alla logica spettacolare della teatralità: ostenta, esibisce, mette in scena e chiama in scena. Ma ci sono anche immagini che mostrano un'evidente indifferenza nei confronti di chi le guarda. Figure assortite nei propri pensieri e nelle proprie azioni sembrano non curarsi e a volte neppure avvedersi di essere viste dal di fuori, alle spalle. Lo spettatore, in certi casi, appare di troppo.

Eppure, proprio questo carattere riservato lascia aperta la possibilità di una partecipazione ravvicinata e privilegiata, ancorché furtiva, se non persino indiscreta, e quello che sembrava un preclusivo distacco diventa attrazione inclusiva. Non è più lo scarto che separa l'immagine dipinta dal suo anonimo osservatore, ma lo spazio visivo e psicologico che mette in rapporto due personaggi di un medesimo piano narrativo, di una stessa storia, che l'osservatore non indifferente completa con la propria partecipazione.

E qui il «*beholder's share*» – nella celebre espressione di Gombrich – diventa sceneggiatura, giacché lo spettatore finisce per impersonare il ruolo “testimoniale” che l'immagine gli assegna: quello, per esempio, del fidato scrivano di Gregorio Magno, che scopre in segreto il miracolo dell'ispirazione divina del maestro, o quello del misterioso compagno di Maddalena che assiste per primo, inopinatamente, alla luminosa epifania del Cristo risorto. Anche la retorica della reticenza e del silenzio è pur sempre eloquenza: “tacendo – avvertiva Tertulliano – ho già detto”.

### **4. IL COMPLICE**

Non sempre si può guardare la pittura come estranei, “senza mai prender partito”, come suggeriva Joseph Addison nella presentazione del suo “*The Spectator*” (1711). In realtà, è proprio la pittura che estende i propri confini ad includere lo spazio esterno, coinvolgendo così lo spettatore nel proprio mondo. Non si tratta dunque soltanto di dare un'occhiata, ma di prendere parte alla storia che le immagini mostrano e raccontano, assumendosi una più decisiva e talvolta più imbarazzante responsabilità: quella del testimone oculare, del curioso indiscreto, del complice sodale, del correo, persino.

L'osservatore è chiamato a mettersi in gioco di fronte a ciò che vede, compito a volte dilemmatico. Nella tenda dove Giuditta sta decapitando Oloferne siamo intrusi importuni o conniventi? Complici di un atto eroico o di un crimine sessuale? Cosa si prova nei panni, scomodi, di Erode (o Erodiade) che riceve in offerta la testa del Battista da una Salomè perfidamente angelica? Cristo stesso si rivolge allo spettatore troppo tiepido di Addison – così nel dipinto di Mattia Preti – per chiedergli se proprio lui sarebbe disposto a scagliare la prima pietra contro la donna colta in adulterio.

Ma la complicità non è sempre colpevole, e può anche essere più sottile, più allusiva, e più allettante, eventualmente mediata da codici semiotici oggi forse meno ovvi ma non per questo meno efficaci, attraverso il linguaggio tacito del corpo, dei gesti e degli oggetti, che, come nei quadri di Lanfranco, tocca altre corde.

## **5. IL VOYEUR**

Ciò che lega lo sguardo all'immagine è un rapporto di desiderio, la volontà di possedere con e nello sguardo. La pulsione visiva si scopre in fondo, prima o poi, pulsione erotica. E sono spesso le immagini a metterlo allo scoperto, facendo dello spettatore un voyeur, il cui sentimento d'attrazione per il proprio oggetto del desiderio è accompagnato da un non meno attraente desiderio di infrazione di un'intimità riservata, di una soglia privata, proibita. "Spira vero incendio da finte bellezze – ammoniva il gesuita Ottonelli discettando dei rischi dello spettatore (1652) – e l'amore arriva ad essere idolatria".

In questo senso, la cornice del quadro si offre come la finestra, la fessura o la lente attraverso la quale il curioso pubblico di Tiepolo scopre le meravigliose visioni e gli affascinanti panorami promessi dal "Mondo Nuovo". Eppure l'illusione di poter spiare al riparo da occhi indiscreti è destinata a fallire, perché chi guarda scopre ben presto d'essere visto a sua volta, irretito dallo sguardo dell'immagine, che lo precede. Che sia quello ambiguo ma esplicito di Venere, come nel dipinto di Lavinia Fontana, o quello totalmente implicito ma non per questo meno perturbante del nudo di Subleyras, le immagini ci ricordano che guardare implica sempre un lasciarsi guardare, perché tanto il compiacimento quanto la liceità dello sguardo sono nell'occhio – o, forse meglio, nell'"io" – di chi osserva.

Non si può mai essere spettatori del tutto invisibili, se non altro a sé stessi. Le immagini ci dicono chi crediamo di essere, e ci fanno vedere come siamo.