

Nel 1648, il gesuita fiammingo Heinrich Engelgrave pubblica una raccolta di meditazioni: *Lux Evengelica Sub Velum Sacrorum Emblematum Recondita* [fig. 1]. Ogni meditazione è accompagnata da un emblema e nel quarto si vedono le mani divine che, ancora avvolte dalle nuvole, scalpellano il legno, definendo una forma umana.² Il dio che plasma la materia dandole vita è, dunque, paragonato allo scultore che estrae la forma da un tronco: un dio artista che realizza il proprio simulacro.³

La metafora di Engelgrave è un *tòpos* iconografico: lo è di per sé la *manus Dei* che spunta da una nuvola, ma, all'immagine sacra tradizionale, l'emblema ha ancorato un significato moderno, facendo coincidere la mano d'artista con quella divina. A rendere possibile l'avvicinamento è l'immagine stessa che, nella sua enigmaticità, diventa un acceleratore semantico.

L'apparizione misteriosa della mano di Dio richiama alla mente l'episodio biblico (*Dn* 5:1-31) del *Festino di Baldassarre*: illustrato da Rembrandt, intorno al 1639, in un dipinto oggi conservato a Londra [fig. 2]. Nel racconto biblico tutto comincia con un sontuoso banchetto nel palazzo di Baldassarre, l'ultimo re babilonese.



Fig. 2. Rembrandt Harmensz van Rijn, *Il festino de Baldassarre*, 1639 ca, olio su tela, 167×209 cm, London, National Gallery.

A sfregio degli Ebrei e del loro Dio, il re ordina che il vino sia servito nelle ricche coppe che suo padre ha saccheggiato nel tempio di Gerusalemme, ma proprio quando la festa sta per iniziare: “In quel momento, apparvero le dita di una mano d’uomo, le quali scrivevano sulla parete della sala reale, di fronte al candelabro. Nel vedere quelle dita che scrivevano, il re cambiò d’aspetto” (*Dn* 5:5-6). L’iscrizione è indecifrabile e Baldassarre convoca l’ebreo Daniele per sciogliere l’enigma e sarà proprio lui a rivelare che il messaggio è una

² La prima ed. del volume è quella anversina del 1648. Qui è stata, però, consultata l’ed. stampata a Colonia nel 1655 (I, 42). Nell’emblema la scultura parla per citazioni letterarie. L’*inscriptio*: “Tu quis es?” è tratta da *Gv* 1:19. E la *subscriptio* dalle *Satire* di Orazio: “Olim truncus eram” (I, 8, 1).

³ Engelgrave precisa che la trasformazione a cui si riferisce è l’effetto di un processo interiore (1655, I, 42).

sentenza di morte: una profezia di sventura che si avvererà quella stessa sera, quando il re morirà assassinato.

Il festino di Baldassarre è una fiaba cupa e Rembrandt ne cattura l'atmosfera sinistra: la luce dei candelieri, l'apparizione della mano senza corpo, la scrittura sul muro e la costernazione dei presenti, che non sono in grado di decifrarla. Nel contesto del cristianesimo riformato, come quello olandese, Rembrandt rimane fedele al racconto biblico, concentrandosi sul tema della visione. Il dipinto è simile a un fermo-immagine: da un lato l'apparizione della nuvola con la mano che spunta e la traccia delle lettere sul muro e dall'altro lato gli occhi spalancati del re, fissi sull'iscrizione.⁴ In effetti, la parola scritta nell'Antico Testamento, oltre che portatrice di un messaggio, assolve una funzione simbolica: è un'icona,⁵ una traccia fisica della presenza divina; il suo potere, simile a quello di una reliquia, è così forte che, entrando in contatto con la parola scritta, Baldassarre soffre.⁶

D'altro canto, nella rappresentazione di Rembrandt, l'apparizione della mano misteriosa richiama alla mente un gioco di prestigio, e tale è anche la messa in scena figurativa. Nel suo celebre *Éloge de la main*, Henri Focillon, riflettendo sul mestiere dell'artista, osserva come questi:

riceve con gratitudine il dono del caso, e lo mette rispettosamente in evidenza. Gli proviene da un dio, e così è anche per la causalità che è frutto della sua mano. Se ne appropria senza esitare, e fa nascere qualche nuovo sogno. È un prestidigitatore (mi piace questa vecchia parola, così lunga) capace di trarre partito dai suoi errori, dalle sue prese mancate, per farne giochi nuovi.⁷



Fig. 3. Jusepe de Ribera, *La visione di Baldassarre*, 1635, olio su tela, 52×64 cm, Milano, Galleria Arcivescovile.

⁴ L'opera non è datata, ma sembrerebbe risalire al 1639; per ricostruire la sua storia e il dibattito intorno alla sua cronologia, si rinvia alla scheda nel catalogo generale e alla bibliografia qui citata: Bruyn, Haak, Levie *et al.* 1989, 124-133.

⁵ Sul problema della scrittura nel mondo ebraico veterotestamentario: Niditch 1996. Nel *Festino*, per evidenziare il tema della scrittura-icona, Rembrandt utilizza i caratteri ebraici: Bruyn, Haak, Levie *et al.* 1989, *ibid.*

⁶ "Il re cambiò d'aspetto: spaventosi pensieri lo assalirono, le giunture dei suoi fianchi si allentarono, i ginocchi gli battevano l'uno contro l'altro" (*Dn* 5:6).

⁷ Sulla morfologia genetica delle forme artistiche, Focillon ribadisce quanto scritto in *Éloge de la main* (2002 [1934], 123).

La scrittura-reliquia, ma soprattutto la mano del prestidigitatore sono il soggetto de *La visione di Baldassarre*, dipinta nel 1635 da Jusepe Ribera [fig. 3]: un quadro di piccolo formato, firmato e datato, appartenuto al cardinale milanese Cesare Monti e oggi nelle collezioni del Palazzo Arcivescovile di Milano.⁸ Nel dipinto, Ribera non mostra la scena del banchetto e neppure Baldassarre e Daniele, protagonisti dell'episodio. In un interno scuro e spoglio si vede soltanto una mano maschile che uscendo da una nuvola traccia alcuni caratteri su un muro. L'assenza di figure e l'ombra del braccio sul muro creano un'atmosfera sinistra, a cui contribuisce una prospettiva obliqua: l'iscrizione, infatti, è leggermente inclinata e lo è ancor più la firma del pittore, apposta sul margine inferiore del dipinto. L'iscrizione è, come nel racconto biblico, il nodo drammatico della scena, ma nel dipinto di Ribera la scrittura è davvero indecifrabile. I segni tracciati dalla mano misteriosa non sono caratteri ebraici e non corrispondono a una sequenza fonetica in un'altra lingua. Il pubblico si trova, dunque, come Baldassarre, di fronte a una scritta illeggibile.

Nel 1650, redigendo l'inventario della collezione del Cardinale Monti, l'estensore descrive il dipinto come: "una mano fatta da Giovanni de Rivera Spagnuolo detto Spagnoletto, con doto accenna alcune lettere, le altre stanno in pugno".⁹ Il motore narrativo dell'immagine è, infatti, proprio il gesto della mano e quello che la mano omette. D'altra parte, dobbiamo chiederci di chi sia la mano che vediamo: è quella che è apparsa a Baldassarre o è piuttosto la mano del pittore? Se la scritta è indecifrabile, c'è un'altra iscrizione leggibile nel dipinto. Si tratta della firma di Ribera apposta sul margine inferiore della parete, la stessa parete su cui la mano scrive. La vicinanza spaziale suggerirebbe un'ulteriore prossimità. Seguendo, infatti, la pista dei sottintesi, il secondo carattere della scritta misteriosa, che ricorda una «r» latina maiuscola, potrebbe riferirsi all'iniziale del cognome dell'artista, che si firma più in basso come: "Jusepe de Ribera espanol F[ecit] 1635".¹⁰ Ecco, dunque, che il soggetto del dipinto non sarebbe più una *mano fatta da Ribera*, come riporta l'inventario del 1650, ma si tratterebbe proprio della *mano di Ribera*. Lo confermerebbe, peraltro, la descrizione del dipinto fatta nel 1742 da Bernardo de Dominici, pittore napoletano e autore di una *Vita di Giuseppe Ribera*. Scrive, infatti, de Dominici che "Nella Galleria dell'Arcivescovo di quella Città [Milano] fra' quadri di Pittori eccellentissimi, si novera una mano,

⁸ L'opera, che proviene dalla collezione del cardinale e vescovo di Milano Cesare Monti, è stata riscoperta in occasione della mostra statunitense dedicata al pittore spagnolo: Felton, Jordan (eds.) 1982, 146-147.

⁹ Nella nota inventariale il dipinto corrisponde al n. 66, come confermato dalla documentazione pubblicata da Basso 1994, 121. Nel catalogo della mostra milanese è presente anche una scheda relativa al dipinto: *ivi*, 223-224.

¹⁰ Una riflessione su come la firma d'artista possa influenzare la struttura segnica dell'immagine dipinta è contenuta in Calabrese e Gigante 1989, 27-43.

che scrive, dipinta con tanta arte ch'è passata in proverbio la mano dello Spagnoletto" (1742, 16).

Rendendo presente il pittore assente, come in un fuori campo cinematografico, la mano mette in scena la reversibilità visiva del quadro, che determina l'azione del vedere e quella dell'essere visti, e segnala il complesso gioco della pittura. Avvolta da una nube, al centro di un'inquadratura stretta che la fa apparire quasi amputata, più simile a uno studio anatomico che a una mano viva, la mano di Ribera sarebbe, dunque, una metafora pittorica. D'altronde, proprio questa mano che incide su una parete dei segni illeggibili, di una scrittura muta, unicamente visiva, i contemporanei del pittore spagnolo ritenevano di riconoscere la mano dell'artista: la sua *pars pro toto*¹¹. Ribera ha così trasformato una teofania in un'epifania pittorica, facendo del pubblico il testimone oculare dell'apparizione. L'ombra sul muro aumenta l'impressione di una presenza fisica immanente e l'effetto richiama ancora alla memoria la figura del pittore prestidigitatore e le parole di Focillon che, sempre nell'*Éloge de la main*, osserva come l'arte sia anche *negromanzia*, l'arte che si decifra "sulle pietre, nello sciabordio delle onde, sulle ali degli uccelli, nei segni scritti da mani che non si vedono" (Focillon 2002, 123).



Fig. 4. Parmigianino, *Autoritratto entro uno specchio convesso*, 1524 ca., olio su tavola, 24,4 × 24,4 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.

La mano del pittore è una sineddoche, una parte per il tutto, ed è così che appare nel celebre *Autoritratto in uno specchio convesso* di Francesco Mazzola, il Parmigianino [fig. 4]. L'opera – conservata a Vienna e dipinta nel 1523 per impressionare Clemente VII, dal quale il pittore sperava di essere ingaggiato – è di un esercizio di abilità tecnica, quasi un trompe-l'œil, realizzato

¹¹ Occorre osservare che né l'estensore dell'inventario del 1635, né De Dominici, più tardi, associano l'opera a *La visione di Baldassarre*. Sulla vicenda, cfr. Bona Castellotti 1994, 223-224. È possibile che Ribera sia stato influenzato nella scelta del soggetto dal successo che pochi anni prima aveva avuto un dramma teatrale messo in scena alla corte madrilenza, ispirato proprio alla storia di Baldassarre.

adoperando uno specchio sferico.¹² Come osserva Vasari nell'edizione torrentiniana delle *Vite* (1550), Mazzola:

avanzandosi nell'arte et investigando le e sottigliezze, si mise un giorno a fare esperimento e saggio di sé, a ritrarsi in uno specchio da barbieri, di que' mezzi tondi. [...] e dentro si mise con grande amore a contraffare tutto quello che vedeva nello specchio, e particolarmente se stesso. (Vasari 1550 [1986], 816-817)

E nella successiva edizione delle *Vite* (1568) Vasari precisa:

e perché tutte le cose che s'appressano allo specchio crescono, e quelle che si allontanano diminuiscono, vi fece una mano che disegnava un poco grande, come mostrava lo specchio, tanto bella che pareva verissima. E perché Francesco era di bellissima aria et aveva il volto e l'aspetto grazioso molto e più tosto d'angelo che d'uomo, pareva la sua effigie in quella palla una cosa divina. (Vasari 1964 [1568], 13-33)¹³

Se il volto angelico del pittore riflesso *in quella palla* sembra una *cosa divina*, l'attenzione è, però, sulla sua mano, ingigantita nello specchio. Una mano che sta disegnando ed è *tanto bella* da sembrare *verissima*. In realtà, Vasari inciampa in un lapsus: la mano non disegna e, nell'ombra scura, sotto le dita, non si distingue un lapis o un pennello. Tuttavia, proprio la curvatura dello specchio suggerisce quello che non c'è, accelerando l'impressione di trovarsi di fronte a un'impugnatura: di fronte, per l'appunto, alla mano di un artista al lavoro. D'altronde, il passo tra la *mano* e la *maniera* è breve e Mazzola esibisce la propria maniera per ottenere, come poi accadrà, una commissione papale.

La mano d'artista riflessa nello specchio è un richiamo visivo a quello straordinario e ingannevole gioco di specchi che è la pittura. La relazione tra lo specchio e l'immagine dipinta è già presente nella *Repubblica* di Platone (X, 596), ma tornando all'autoritratto di Mazzola, l'esegesi del passo vasariano citato chiama in causa, con la sua complessità, la relazione tra lo specchio e l'immagine dipinta, una relazione strumentale evocata anche dai padri della letteratura artistica quattrocentesca. Per Alberti lo specchio deve *emendare le cose prese dalla natura* e Leonardo lo considera *maestro di natura*; Mazzola, invece, non nasconde l'inganno della pittura, ma lo accentua utilizzando la convessità dello specchio. Nell'autoritratto di Vienna, la mano distorta e

¹² La fortuna eccezionale del dipinto si accompagna a una copiosa letteratura artistica. Tra i contributi più recenti, si ricordano lo studio di Ferino Pagden (2002, 67-82) e il saggio di Marzia Faietti, nel catalogo di una mostra curata dalla studiosa, in cui si ricostruisce la fortuna critica del dipinto (2016, 139-161). Inoltre, sul dipinto e sul suo autore, si rinvia al catalogo della mostra al Quirinale: Ekserdijan 2016.

¹³ L'aggiornamento della *vita* di Parmigianino è successivo al viaggio di Vasari a Parma, nel 1566, quando probabilmente lo storico dell'arte fiorentino aveva preso nuove informazioni sull'artista.

ingigantita dal riflesso dello specchio non coincide con il naturale, ma è proprio quella mano che sancisce il primato della pittura: una pittura che, con piena consapevolezza, mette in scena il proprio potere illusivo.¹⁴ D'altro canto, l'accento posto sulla mano d'artista è sintomo di una sensibilità nuova.¹⁵ Se il Rinascimento aveva rivendicato la componente intellettuale del mestiere dell'artista, nella seconda metà del Cinquecento la mano del pittore e, quindi, il lavoro manuale erano stati rivalutati dai trattatisti come dai pittori.¹⁶



Fig. 5. Artemisia Gentileschi, *Autoritratto come allegoria della Pittura*, 1638-1639, olio su tela, 98,6 × 75,2 cm, Royal Collection, London, Kensington Palace.

Realizzando il proprio *Autoritratto come allegoria della Pittura*, dipinto nel 1633 e oggi nella Royal Collection di Windsor e conservato a Londra, a Kensington Palace [fig. 5], Artemisia Gentileschi si identifica con la divinità stessa della pittura.¹⁷ Con lei la tradizionale allegoria della pittura dell'*Iconologia* di Cesare Ripa diventa autoritratto, dando un'identità biografica alla personificazione di Ripa.

L'iconografia, infatti, ricorda da vicino la descrizione che nel suo trattato Ripa fa della pittura:

¹⁴ Su questo tema, è ineludibile il riferimento a Victor Stoichița e al suo studio sulla nozione moderna di quadro, dove, tra gli esempi di specchi dipinti come *inserzioni autoriali*, è citato anche l'autoritratto di Viena di Parmigianino (1999, 289-293).

¹⁵ Per una lettura semiotica dell'autoritratto d'artista è prezioso lo studio di Calabrese 2010, che si sofferma anche sull'iconografia della mano d'artista. Tra i contributi più recenti, Hall 2014, oltre agli studi storici di Friedländer 1949 (sul ritratto: 230-262) e Pope-Hennessy 1966.

¹⁶ Lo conferma anche la frase attribuita ad Annibale Carracci: "Noi altri dipintori abbiamo da parlare con le mani". La citazione è tratta dalle *Diverse figure al numero di ottanta* (1646) di Agucchi; qui cit. nella versione ripubblicata e commentata da Denis Mahon (1947, 254).

¹⁷ Sull'autoritratto di Artemisia, cfr. Garrard 1980, 97-112; Bissell 1999, 272-275; Woods-Marsden 1998, 194-195, 232. Oltre ai problemi di cronologia e alla fortuna del dipinto, discussi nei saggi già citati, appare utile la lettura semiotica di Calabrese 2010, 206.

Donna bella, con capelli neri et grossi, sparsi et ritorti in diverse maniere, con le ciglia inarcate che mostrino pensieri fantastichi, si cuopra la bocca con una fascia ligata dietro a gli orecchi, con una catena d'oro al collo, dalla quale penda una maschera et habbia scritto nella fronte imitatio. Terrà in una mano il pennello et nell'altra la tavola, con la veste di drappo cangiante, la quale le cuopra li piedi et a' piedi di essa si potranno fare alcuni istromenti della pittura, per mostrare che la pittura è exercitio nobile, non si potendo fare senza molta applicatione dell'intelletto, dalla quale applicatione sono cagionate et misurate appresso di noi tutte le professioni. (Ripa 1603, 404-405)

Il volto di Artemisia si sovrappone, dunque, all'emblema della pittura. Se l'autoritratto richiede uno specchio e alcune pazienti sedute di posa, il ritratto di Londra accelera il discorso simbolico, creando una perfetta identità tra mito e realtà. Artemisia si ritrae con il braccio teso sulla tela vuota e il pennello nella mano, assorta nel momento dell'inizio di un lavoro: tutti i pensieri che l'attraversano sembrano presenti in quella mano che sta per creare. Il ritratto di un pittore che dipinge è di per sé una tautologia, se poi si tratta, come in questo caso, di un autoritratto, la *mise en abyme* è quasi inevitabile.



Fig. 6. Pierre Dumonstier, *Mano destra di Artemisia Gentileschi che tiene un pennello*, 1625, carboncino e sanguigna, 21,9×18 cm, London, British Museum.

L'autoritratto di Windsor rispecchia la divinizzazione/divizzazione del personaggio Artemisia, la cui identità di pittrice e donna era percepita con curiosità. *La mano di Artemisia che tiene il pennello* è ritratta dal vero nel 1625, durante un soggiorno a Roma, dal pittore parigino Pierre Dumonstier [fig. 6]. Nel *recto* del foglio, il francese appone firma e data, descrivendo il soggetto: “la digne main de l'excellente et sçavante Artemise gentil done Romanine”.¹⁸ Inoltre, sul verso, in una seconda iscrizione, citando un *topos* già omerico, evoca le bellissime mani dell'Aurora, superate però in bellezza dalla mano di

¹⁸ L'iscrizione recita: “Faict a Rome par Pierre Du Monstier Parisien, Ce dernier de Decembre 1625/ aprez la digne main de l'excellente et sçavante Artemise gentil done Romanine”.

Artemisia, capace di produrre meraviglie che rapiscono gli occhi.¹⁹ Il confronto tra il dipinto e il disegno è utile per capire la differenza tra come Artemisia si vede e come, invece, è vista dai suoi contemporanei. Entrambi i ritratti non mostrano quello che la mano dell'artista sta dipingendo, giacché il vero soggetto è il mestiere della pittura: un mestiere che Artemisia rivendica e che il suo collega francese racconta con curiosità, dal momento che a dipingere è una donna.

Nel dipinto di Londra, la mano destra impugna il pennello e il braccio è nudo. Con un gesto che tradisce un consapevole erotismo, quasi si trattasse di un corpo a corpo con il quadro, Artemisia per dipingere ha tirato su la manica dell'abito. Nel disegno di Dumonstier, invece, il volant della manica copre il braccio destro fino al polso, ad incorniciare il movimento elegante della sua mano che con delicatezza tiene il pennello sospeso in aria. Con una modalità feticista, Dumonstier trasferisce l'erotismo dal corpo a una sua parte: la mano. La citazione della mano, e quindi del tatto, è un richiamo all'esperienza fisica della sensualità, ma nel disegno la tensione erotica è prima di tutto oculare, dal momento che oltre al voyeurismo di chi sta ritraendo c'è anche, in questo caso, quello del soggetto ritratto. L'esperienza scopica è, infatti, una componente imprescindibile del mestiere del pittore e accomuna, quindi, Artemisia e Dumonstier.

Gli esempi fin qui proposti sono un piccolo saggio di un ricco repertorio, dal momento che, raccontata in prima persona o rappresentata da altri, la mano artista è un tema persistente. D'altro canto, per un artista, ritrarre la propria mano vuol dire manifestare una coscienza teorica. Osservare la propria mano è guardare dentro di sé: esaminare da vicino il proprio strumento di lavoro, interrogarsi sulla propria identità.



Fig. 7. Michael Willmann, *Autoritratto dell'artista che disegna la propria mano*, 1675, incisione su carta, 10,7×8,20 cm, Washington, National Gallery of Art.

¹⁹ Sul verso: "Les mains de l'Aurore sont louées et renommées pour leur rare beauté. Mais celle cy/plus digne le doit estre mille fois plus, pour scavoir faire des merveilles,/qui ravissent les yeux des plus Judicieux". Sul disegno, cfr. Rosenberg 1971, 69-70.

Il pittore tedesco Michael Willmann, formatosi ad Amsterdam, all'ombra di Rembrandt, si ritrae nel 1675 in un'incisione, *Autoritratto dell'artista che disegna la propria mano*, mentre, con gli occhiali sul naso e appoggiato a uno scrittoio, sta disegnando la propria mano [fig. 7]. L'opera è un'operazione autopromozionale che offre un dietro le quinte di una seduta di posa, rivelando di fatto la struttura scissa dell'immagine. Nell'incisore, quasi per effetto di una dissociazione, la mano destra dell'artista sta disegnando la sinistra. Il gesto rivela la separazione strutturale tra realtà e immagine, d'altronde tutta la scena è ribaltata, dal momento che per studiarla, Willmann si è servito di uno specchio; lo certifica la scritta con data e firma apposta sul bordo dello scrittoio che leggiamo al rovescio, riflessa appunto nello specchio.²⁰

L'immagine, in un gioco di rovesciamenti, racconta la complessa identità dell'artista: il suo essere figura da ritrarre e, al contempo, esecutore del ritratto. Lo specchio permette di guardarsi dall'esterno, anche se nell'immagine assistiamo a uno scrutarsi all'interno. Il pittore esamina la propria mano, osservandone con attenzione l'indice: è il dito che giudica e, in questo caso, è puntato proprio sulla scritta che svela il nome dell'artista. In fondo, come osserva Pascal Bonafoux, dipingere il proprio autoritratto è affermare una presenza *hic et nunc* e tale presenza è tanto dell'opera, quanto dell'artista.²¹ Tuttavia, rivendicando il potere demiurgico dell'artista, può accadere che, in questo processo di divinizzazione, la mano dell'artista diventi una reliquia.



Fig. 8. Théodore Géricault, *La mano sinistra dell'artista*, 1823, disegno acquerellato su carta, Paris, Louvre.

In linea con il gusto romantico per il frammento, Théodore Géricault aveva già realizzato per la sua *Zattera della Medusa* (1818) alcuni frammenti anatomici. Nel 1823, però, segnato dalla malattia, aveva disegnato la propria

²⁰ Per l'opera, si rinvia a Lossow 1994, 15, 66, 95, 125, e Koziel 2001, 175.

²¹ "Se peindre c'est affirmer une présence hic et nunc et cette présence est celle de l'œuvre comme est celle du peintre. L'une est l'autre" (Bonafoux 2014, 38).

mano sinistra (*La mano sinistra dell'artista*), per documentare il cambiamento del colore della pelle e il decadimento della carne²² [fig. 8]. In questo caso, la mano del pittore ricorda da vicino la mano di Dio, dal momento che Géricault, come un Cristo sofferente, a 33 anni sta morendo.

L'episodio è riportato da Alexandre Dumas che ricorda di aver fatto visita con alcuni amici al pittore nel suo studio, trovandolo intento a disegnare la sua mano sinistra con la sua mano destra:

Quand nous entrâmes chez lui, il était occupé à dessiner sa main gauche avec sa main droite. *Que diable faites-vous, donc, là ; Géricault ?* lui demanda le colonel. *Vous voyez, mon cher,* dit le mourant, *je m'utilise. Jamais ma main droite ne trouvera une étude d'anatomie pareille à celle qui lui offre ma main gauche, et l'égoïste en profite.* (Dumas 1867, IV, 122)

Il corpo del pittore, consumato dalla malattia, era diventato un modello anatomico di cui approfittare. In effetti, osserva Dumas: "Géricault était arrivé à un tel degré de maigreur, qu'à travers la peau, on voyait le os et les muscles de sa main, comme on les voit sur ces plâtres d'écorchés qu'on lui donne pour modèle aux élèves" (*ibid.*).

In una delle due versioni del disegno, un'annotazione sul foglio spiega che l'immagine è stata fatta dal pittore, steso sul letto, appoggiando la mano sinistra sul foglio bianco e ripassando i bordi a matita.²³



Fig. 9. Léon Bonnat, *La mano di Antoine-Louis Barye*, 1897, Baltimore, The Walters Art Museum.

²² Bazin 1987-1997, 6, 150, cat. 2048. Sulla mano di Géricault e più in generale sul tema del frammento anatomico nella sua pittura, si rinvia al contributo di I.D. Knoch, nel volume curato da R. Michel: Knoch 1996, I, 143-160, 151, fig. 52 (201). Inoltre, sulla sensibilità anatomica di Géricault, si ricorda il saggio di Guédron 1997.

²³ L'iscrizione sul disegno, apposta dal suo allievo Lehoux, recita: "Il fit ce dessin étant alité pendant sa dernière maladie – le trait au crayon a été tracé en suivant les contours de la main, placée à plat sur le papier blanc".

Il ritratto della mano, eseguito per contatto, ricorda la tecnica del *moulage*, del calco dal vero,²⁴ ma, trattandosi in questo caso di una parte del corpo, la mano dell'artista non è soltanto una parte per il tutto: a contatto con il foglio è diventata una reliquia che sprigiona il suo potere a distanza.²⁵

Quella del calco in gesso era una pratica antica, ma nell'XIX secolo aveva avuto una grande fortuna soprattutto in Francia, dove era stata utilizzata dagli scultori, non soltanto per lo studio dal vero, ma anche per la realizzazione di maschere mortuarie, destinate a eternizzare l'immagine dell'élite politica e culturale del paese. Con il *moulage* la duplicazione artistica avviava un processo di consolidamento del ricordo, contribuendo alla creazione di una reliquia laica; una reliquia che, proprio in quanto tale, poteva presentarsi in forma frammentaria, come nel caso del calco della mano di letterati, musicisti e pittori. Si inserisce, dunque, in questo culto del ricordo il *calco della mano destra di Géricault*, fatto da un anonimo, come pure il *calco della mano* dello scultore animalier Antoine-Louis Barye, che il suo collega, Léon Bonnat, realizzato nel 1897, per poi applicarlo su una tavolozza [fig. 9].

Nella sua carriera Barye non aveva adoperato spesso i pennelli, eppure la tavolozza è associata alla sua mano come un attributo artistico, alludendo a un'estensione narrativa dell'immagine. Non si tratta di un elemento esornativo, ma l'attributo potenzia il senso spirituale, quasi magico, di tutta l'operazione: la mano e la tavolozza sono la reliquia e il reliquiario. D'altronde, se la mano d'artista è un ritratto occulto, una sineddoche, il suo calco non comunica soltanto l'idea del vero, ma anche la consistenza fisica della realtà, proiettando sul feticcio il potere della mano creatrice (Rico 2010, 165-189).

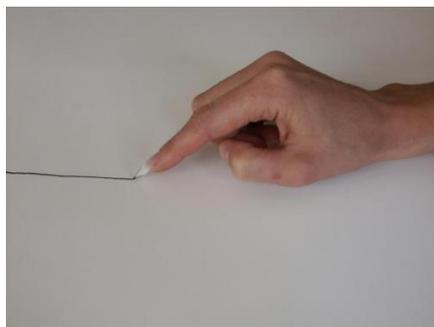


Fig. 10. Katharina Hinberg, *Di-segno*, fotografia, 2006. Dal catalogo della mostra collettiva: *Linie, Line, Linea, Contemporary Drawing*, Berlin 2006.

²⁴ Lo testimonia il successo della maschera funeraria di Napoleone e, pochi decenni più tardi, del manuale tecnico *Le Moulage* per realizzare calchi dal vivo: Lebrun e Magnier 1843. Su questo tema si rinvia anche al catalogo della mostra curata da E. Papet (2001).

²⁵ La questione dell'impronta è al centro di alcuni studi fondamentali sull'estetica e la funzione delle immagini. Infatti, è proprio partire dall'antropologia del calco negli ex voto in cera fiorentini che Warburg, prima di Schlosser mette a fuoco la nozione di Rinascimento. E, investigando la nozione di *traccia*, Benjamin affronta il problema della riproduzione delle immagini, approdando alla celebre definizione di *aura*. Per ripercorrere alcune di queste tappe, cfr. Didi-Huberman 2008, 313.

Il lavoro dell'artista tedesca Katharina Hinsberg intitolato *Di-segno*, del 2006,²⁶ mostra la sua mano destra, o per essere più precisi un prolungamento posticcio del suo dito indice, mentre traccia una linea su un foglio bianco [fig. 10]. In questo caso il segno grafico è fisicamente un'estensione della mano dell'artista, determinando la continuità tra gesto e segno e soprattutto la coincidenza tra artista e opera. Sorprendentemente la mano della Hinsberg ricorda da vicino quella dipinta alcuni secoli prima da Ribera, quella mano misteriosa che traccia alcuni segni indecifrabili sulla parete. Sembra davvero possibile che esista un modello comune, una figura iniziale; un simbolo che nel tempo si è progressivamente scarnificato, fino a diventare segno. Per citare André Chastel: "attraverso una degradazione progressiva, che più che una deriva semantica riflette una sorta di usura *di autoconsunzione* del simbolo, [...] il segno del mistero, impregnandosi di ciò che è implicito, diviene, assorbe e sprigiona il mistero del segno" (2001, 87-88). Scarnificata, ma non depotenziata, la forma ottiene, impregnandosi di ciò che è implicito, una grande forza espressiva.



Fig. 11. Lucio Fontana, *Io sono Fontana*, 1966, acquaforte 56/99, 19,7x15,8 cm, Locarno, collezione Rezzonico.

Ritornando a quanto detto prima, in relazione alla continuità tra gesto e segno e alla coincidenza tra artista e opera: dallo stile alla firma, allora, il passo è breve. Marcel Duchamp realizza il proprio autoritratto, apponendo una firma rossa su un foglio bianco. Nel suo *Autoritratto, firma* del 1964 non c'è un volto, non ci sono mani allusive; l'opera è un'autobiografia realizzata dalla sua stessa mano e servendosi del segno grafico che meglio lo identifica come artista: il proprio nome. Ripropone l'idea, due anni dopo, anche Lucio Fontana nel suo: *Io sono Fontana* (1966), mettendo al centro di un rettangolo-quadro la propria firma, e contornandola con una cornice grafica [fig. 11]. La

²⁶ L'opera di Katharina Hinsberg è stata esposta nel 2006, in una collettiva organizzata dall'Institut für Auslandsbeziehungen di Berlino e dal Goethe-Institut Wellington, e presentata anche in una successiva esposizione: Volker, Clemens *et al.* 2009. Sulla mano d'artista, e sull'uso che di questo tema è stato fatto nell'arte contemporanea, cfr. Casini 2011.

firma prende il posto dell'effigie dell'artista. Quella di Fontana, infatti, proprio come un autoritratto, ci appare speculare, come riflessa da uno specchio.²⁷

Negli anni Sessanta, l'immagine tautologica della mano del pittore che dipinge si rivela in tutta la sua complessità, problematizzando, di fatto, il ruolo dell'artista e, come recita il titolo di una conferenza di quegli anni di Michel Foucault, obbligando ad interrogarsi su *Qu'est-ce-qu'un auteur ?* (1969).



Figg. 12 e 13. Alighiero Boetti, *Oggi è venerdì ventisette marzo millenovecentosettanta*, 1970.
Foto di Paolo Mussat Sartor.

Un artista come Alighiero Boetti, curioso della forma, intesa non come prodotto, ma come pratica del fare, nel 1970 si fa ritrarre mentre scrive con entrambe le mani, specularmente: *Oggi è venerdì ventisette marzo millenovecentosettanta* [fig. 12]. La performance è ripresa prima in studio, davanti alla macchina fotografica di Paolo Mussat Sartor, e poi montata in un video. La scritta che parte dal centro si allunga su entrambi i lati, duplicandosi e distanziandosi progressivamente dal punto di inizio. Protagonista di un gioco paradossale, la mano dell'artista manifesta, dunque, la propria schizofrenia. L'intervento è al contempo un'indagine identitaria e una strategia poetica. La scissione avviene in sincrono nell'opera, ma anche nella biografia di Boetti, che nel 1972 si firma scomponendo il proprio nome in Alighiero e Boetti. Dunque, Boetti difende la propria schizofrenia creativa. Sebbene in altra forma, anche il suo, come quello di Focillon, è, dunque, un elogio della mano del *prestidigitatore*, dell'artista che servendosi del caso inventa *giochi nuovi*. Perché, per dirla come Boetti, liberandosi delle costrizioni: *scrivere con la sinistra è disegnare* [fig. 13].²⁸

²⁷ Didi-Huberman 2008, 356. Tra le fotografie di Ugo Mulas realizzate da nello studio di Fontana, alcune immortalano la mano dell'artista, prima del taglio, appoggiata sulla tela (Castagnoli, Matino, Mattiolo 2007).

²⁸ Nel 1970, l'azione fu ripetuta davanti al pubblico in una serie di performance, anche con scritte diverse, come *Ciò che parla sempre in silenzio è il corpo*, una frase di N.O. Brown.

BIBLIOGRAFIA

- AGUCCHI, G.B. 1646. *Diverse figure al numero di ottanta, disegnate di penna nell'hore di ricreatione da Annibale Carracci intagliate in rame, e cavate dagli originali da Simone Guilino Parigino*. Roma: L. Grignani.
- BASSO, L. 1994. "L'inventario del 1638 e l'Instrumentum donationis del 1650: documenti per una collezione." In Bona Castellotti (ed.). *Le stanze del cardinale Monti, 1635-1650. La collezione ricomposta*, PP. Milano: Leonardo Arte.
- BAZIN, G. 1987-1997. *Théodore Géricault, étude critique, documents et catalogue raisonné*, 7 vol. Paris: Fondation Wildenstein.
- BISSELL, R.W. 1999. *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art: Critical Reading and Catalogue Raisonné*, University Park: Pennsylvania UP.
- BONA CASTELLOTTI, M. (ed.). 1994. *Le stanze del cardinale Monti, 1635-1650. La collezione ricomposta*. Catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale. Milano: Leonardo Arte.
- BONAFoux, P. 2014. *Autoportrait, or tout paraît. Essai de définition d'un genre*. Paris: L'Harmattan.
- BRUYN, J., HAAK, B., LEVIE, S.H., et al. 1989. *A Corpus of Rembrandt Paintings. III, 1635-1642*. Dordrecht-Boston-London: Nijhoff.
- CALABRESE, O., GIGANTE, B. 1989. "La Signature du peintre." *La Part de l'Œil* 5: 27-43.
- CALABRESE, O. 2010. *L'arte dell'autoritratto. Storia e teoria di un genere pittorico*. Firenze: Casa Usher.
- CASINI, T. 2011. *La mano parlante dell'artista. Predella* 29: 25-37.
- CASTAGNOLI, P.G., MATINO, L., MATTIROLLO, A. (eds.). 2007. *Ugo Mulas. La scena dell'arte*. Catalogo della mostra, Roma, Maxxi. Milano: Electa.
- CHASTEL, A. 2001. *Le Geste dans l'art*. Paris: Levi. Trad. 2001. *Il gesto nell'arte*. Bari: Laterza.
- CIERI VIA, A. 2003. *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, Roma: Carocci.
- . 2011. *Introduzione a Aby Warburg*. Bari-Roma: Laterza.
- DE DOMINICI, B. 1742. *Vite dei pittori, scultori e architetti napoletani*. Napoli, F. e C. Ricciardi.
- DIDI-HUBERMAN, G. 2002. *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit. Trad. 2006. *L'immagine insepolta*. Torino: Bollati Boringhieri.
- . 2008. *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris: Minuit. Trad. 2008. *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*. Torino: Bollati Boringhieri.
- DUMAS, A. 1867. *Mes Mémoires*. Paris: Lévy.
- ENGELGRAVE, H. 1648. *Lux Evangelica Sub Velum Sacrorum Emblematum Recondita*. Anterpiæ: J. Cnobbaert.
- EKSERDIJAN, D. (ed.) 2016. *Correggio e Parmigianino. Arte a Parma nel Cinquecento*. Catalogo della mostra, Roma, Scuderie del Quirinale. Milano: Silvana.
- FAIETTI, M. (ed.) 2016. *Raffaello, Parmigianino, Barocchi: metafore dello sguardo*. Catalogo della mostra, Roma, Musei Capitolini-Palazzo Caffarelli. Roma: Palombi.
- FELTON C., JORDAN, W.B. (eds.) 1982. *Jusepe de Ribera lo Spagnoletto, 1591-1652*. Fort Worth, Texas: Kimbell Art Museum.
- FERINO PAGDEN, S. 2002. "L'autoritratto del Parmigianino: la consistenza (im)materiale dell'autoritratto di Vienna." In L. Fornari Schianchi (cura). *Parmigianino e il Manierismo europeo*, 67-82. Milano: Silvana.
- FOCILLON, H. 1934. "Éloge de la main." In *La Vie de formes. Éloge de la main*. Paris: PUF. Trad. 2002. *Vita delle forme seguito da Elogio della mano*, 103-130. Torino: Einaudi.

- FOUCAULT, M. 1969. "Qu'est-ce-qu'un auteur?" *Bulletin de la Société française de philosophie* LXIII/3: 73-104. Trad. 1971. "Che cos'è un autore." In *Scritti letterari*, 1-21. Milano: Feltrinelli.
- FRIEDLÄNDER, M.J. 1949. *Landscape, Portrait, Still-life: Their Origin and Development*, Oxford: Cassirer.
- GARRARD, M.D. 1980. "Artemisia Gentileschi's Self Portrait as the Allegory of Painting." *The Art Bulletin* 62: 97-112.
- GINZBURG, C. 2012. "Le forbici di Warburg." *Schifanoia* 42-43: 13-34.
- GUEDRON, M. 1997. *La Plaie et le Couteau. La sensibilité anatomique de Théodore Géricault, 1791-1824*. Paris: Kimé.
- HALL, J. 2014. *The Self-Portrait: A Cultural History*. London: Thames & Hudson. Trad. 2014. *L'autoritratto una storia culturale*. Torino: Einaudi.
- KNOCH, I.D. 1996. "Une Peinture sans sujet? Etude sur les *Fragments anatomiques*". In R. Michel (ed.). *Géricault*, I, 143-160. Paris: Documentation Française.
- KOZIEL, A.F. (ed.) 2001. *Wagner und Michael Willmann*, Salzburg: Salzburger Barockmuseum.
- LEBRUN E., MAGNIER D. 1843. *Nouveau manuel complet du mouleur en médailles, ou l'art de les mouler en plâtre, en soufre, en cire, à la mie de pain, à la gélatine, à la colle forte [...] suivi de L'art de cliquer ou de frapper des creux et des reliefs en métaux*. Paris: Librairie Encyclopédique Roret.
- LOSSOW, H. 1994. *Michael Willmann (1630-1706). Meister der Barockmalerei*. Würzburg: Korn.
- MAHON, D. 1947. *Studies in Seicento Art and Theory*. London: Warburg Institute-University of London.
- MICHEL, R. (ed.). 1996. *Géricault*, Paris: Documentation Française.
- NIDITCH, S. 1996. *Oral Word and Written Word. Ancient Israelite Literature*, Louisville: Westminster-John Knox.
- PAPET, E. 2001. *A Fleur de peau. Le moulage sur nature au XIXe siècle*. Catalogue de l'exposition, Paris, Musée d'Orsay. Paris: Réunion des musées nationaux.
- POPE-HENNESSY, J. 1966. *The Portrait in the Renaissance*. London: Phaidon.
- RICO, A. 2010. "Une Histoire de la Main dans la Littérature: Symbole Anthropologique de L'Imaginaire, Objet Fantastique et Image Inconsciente". In M.G. Bondio (ed.). *Die Hand. Elemente einer Medizin- und Kulturgeschichte*, 165-189. Berlin: Lit.
- RIPA, C. 1603. *Iconologia, ovvero Descrittione di diverse imagini cavate dall' antichità et di propria inventione, trovate et dichiarate da Cesare Ripa Perugino*. Roma: L. Facio.
- ROSENBERG, P. 1971. "La Main d'Artemise." *Paragone* XXII/261: 69-70.
- STOICHITA, V.I. 1999 [1993], *Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*. Genève: Droz. Trad. 2013 *L'invenzione del quadro*. Roma: Il Saggiatore.
- VASARI, G. 1986 [1550]. *Le Vite de' più eccellenti architetti e pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino*. A cura di L. Bellosi e A. Rossi. Torino: Einaudi.
- . 1964 [1568]. *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori testo dell'edizione giuntina*. A cura di P. della Pergola, L. Grassi, G. Previtali. Milano: Rizzoli.
- VOLKER, A., CLEMENS, K. et al. 2009. *Linie, Line, Linea. Contemporary Drawing*. Manchester: Dumont.
- WOODS-MARSDEN, J. 1998. *Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*. New Haven: Yale UP.