



# **EDUCAZIONE, FORMAZIONE E TRASMISSIONE DEI SAPERI**

**NEL MEDIOEVO ED OLTRE**

A cura di

LUCIANA PETRACCA

DEMETRIO RIA



**UNIVERSITÀ  
DEL SALENTO**

2022



## 8

Collana diretta da  
Salvatore Colazzo, Piergiuseppe Ellerani e Demetrio Ria

La collana “Sapere pedagogico e Pratiche educative” intende proporre volumi collettanei e monografici in cui la tensione operativa si sappia coniugare con solidi fondamenti epistemologici.

La pedagogia nel corso del XX secolo è passata da una dipendenza dalla filosofia prima, e dalla psicologia poi, alla conquista di una piena autonomia scientifica, che è fatta di capacità di dialogo con una pluralità di discipline, chiamate a contribuire all’elaborazione di modelli di spiegazione e di intervento capaci di inquadrare il soggetto col suo bisogno di identità, la sua tensione progettuale, nel contesto delle relazioni da lui stabilite con l’ambiente socio-culturale in cui è incardinato, con gli altri soggetti, impegnati come lui nella ricerca di senso.

La pedagogia, che vorremmo veicolare attraverso la collana parla di un uomo che è “storicamente determinato”, e, in quanto tale, continuamente proteso a modificare le condizioni del suo esistere, attraverso una costante negoziazione di significati, che, in maniera – verrebbe da dire – frattalica lo interessa, dalla costituzione del suo *bios*, via via a salire fino alla dimensione che qualcuno ha definito dell’*uomo-mondo*. La collana intende, in tale quadro, trattare dei processi di insegnamento/apprendimento iscrivendoli nel più lato processo che fa dell’uomo un soggetto pienamente culturale impegnato progettualmente ad auto-costituirsi.

*Tutti i saggi contenuti nel presente volume sono stati sottoposti a peer review con il sistema double blind.*

### Comitato Scientifico

Salvatore Colazzo, Università del Salento

Piergiuseppe Ellerani, Università del Salento

Pierpaolo Limone, Università di Foggia

Loredana Perla, Università di Bari

Elisa Palomba, Università del Salento Maurizio Sibilio, Università di Salerno Teresa Grange, Università della

Valle d’Aosta Antoine Lubamba Kibambe Langay, Université de Lubumbashi (Congo) Xavier Herrán

Gómez, Universidad Politécnica Salesiana, Cuenca (Ecuador) Juan Pablo Sakgado Guerrero, Universidad

Politécnica Salesiana, Cuenca (Ecuador)

Roberto Maragliano, Università RomaTre Francesco Bottaccioli, SIPNEI Bruno D’Amore, Universidad

Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia Martha Isabel Fandiño Pinilla, NRD, Dipartimento di

Matematica Università di Bologna P.M. Holmes, Durham University S.E. Higgins, Durham University Paolo

Calidoni, Università di Sassari Paul Vermette, Niagara University Carmen Elboj Saso, Universidad de

Zaragoza Ana Lucía Hernández Cordero, Universidad de Zaragoza

Demetrio Ria, Università del Salento

Coordinamento della Segreteria di Redazione: dott.ssa Antonella Lippo

© 2022 Università del Salento – Coordinamento SIBA

**Coordinamento SIBA**  
UNIVERSITÀ DEL SALENTO  
<http://siba.unisalento.it>

e-ISBN: 978-88-8305-189-0

e-ISSN: 2610-8968

DOI: 10.1285/i26108968n8

## INDICE



Indice	3
<i>Introduzione.</i> <b>Luciana Petracca e Demetrio Ria</b>	5
<i>Il canto gregoriano e le Scholae cantorum.</i> <b>Salvatore Colazzo</b>	7
<i>La enseñanza en el Reino de Sevilla a finales de la Edad Media: centros, agentes e instrumentos.</i> <b>Silvia María Pérez González e Alberto Ruiz-Berdejo Beato</b>	15
<i>Liber scriptus.</i> <b>Roberto Maragliano</b>	37
<i>I libri come silenziosi custodi della storia straordinaria della biblioteca che li conserva. La biblioteca arcivescovile "A. De Leo".</i> <b>Katiuscia Di Rocco</b>	43
<i>Italo Toscani e l'educazione dell'infanzia socialista tra guerra e dopoguerra (1915-1920).</i> <b>Daria De Donno</b>	53
<i>Il lessico specialistico e la Scienza Brutta di Barbascura.</i> <b>Annarita Miglietta</b>	61
<i>Saperi e pratiche contabili nel principato di Taranto alla metà del XV secolo. Prime riflessioni.</i> <b>Maria Rosaria Vassallo</b>	71
<i>El mio magistro a dito el vero sença falir: il flos duellatorum e la trasmissione delle tecniche di combattimento nel XV secolo.</i> <b>Simone Callegaro</b>	81
<i>Uno strumento innovativo per l'apprendimento della Storia medievale: il software Chatbot.</i> <b>Gianluca Bocchetti</b>	95
<i>Edutainment: apprendimento ludico della Storia Medievale.</i> <b>Elisabetta Lucia De Marco</b>	109
<i>"Musici et cantores": agli albori della cultura musicale europea.</i> <b>Emanuele Raganato</b>	121
<i>Il museo scientifico d'età moderna come luogo di conoscenza (XVI-XVIII secolo).</i> <b>Daniela Caracciolo</b>	129
<i>Preparare alla professione i ragazzi fragili attraverso un approccio alla trasmissione dei saperi basato sulla pratica delle professioni antiche.</i> <b>Vincenzo Salerno e Giosuè Casasola</b>	141
<i>Formularios notariales en la Corona de Aragón en la Edad Media: Circulación de libros, fórmulas y saberes.</i> <b>Daniel Piñol-Alabart</b>	153
<i>Il principio di parsimonia in Guglielmo di Ockham e la didattica dei saperi fondanti delle discipline.</i> <b>Demetrio Ria</b>	171
<i>Biblioteche signorili e committenza letteraria nel Mezzogiorno d'Italia (sec. XV) Il caso salentino.</i> <b>Luciana Petracca</b>	185

<i>Un mercante medievale alle soglie del rinascimento. Aldo Manuzio e la circolazione di un nuovo sapere.</i> <b>Nicola Lorenzo Barile</b>	199
<i>Narrazione per immagini: il volto femminile un tableau vivant.</i> <b>Daniela De Leo</b>	209
<i>Luoghi d' «essere» dell'educazione per le giovani donne. Dal Rinascimento all'Età Moderna.</i> <b>Gabriella Armenise</b>	221
<i>Morando in arte. Aprender en una notaría rural catalana en el siglo XIV.</i> <b>Jordi Saura Nadal</b>	235
<i>Per educare la nobiltà: il genere d'Institutio tra Medioevo e Rinascimento.</i> <b>Maria Francesca D'Amante</b>	249
<i>Pensare con le mani: osservare, rielaborare, creare in collaborazione e condividere.</i> <b>Gianni Panconesi</b>	259
<i>Le città medievali: un percorso didattico digitale per la scuola secondaria di secondo grado.</i> <b>Giuseppe Ferraro</b>	271
<i>La "Scuola rurale": il caso di Stignano. Semi di modernità per costruire una comunità educante.</i> <b>Valerio Palmieri</b>	281
<i>L'educazione femminile nel periodo medievale secondo il "De eruditione filiorum nobilium" di Vincent De Beauvais.</i> <b>Federica Gualdaroni</b>	289
<i>Domandare, rispondere, interpretare, riassumere: trasmettere l'esegesi biblica nel Medioevo.</i> <b>Giulia Guerrato</b>	293
<i>Ripensare l'offerta formativa dei CPIA per contrastare l'analfabetismo della popolazione adulta.</i> <b>Giovanni Di Pinto</b>	307



## Narrazione per immagini: il volto femminile un tableau vivant

Daniela De Leo (Università del Salento)

### 1. Premessa

Numerose sono le immagini di volti femminili che abitano spazi figurativi di tele che tappezzano i muri dei musei o impreziosiscono le pagine dei libri. Ognuna intesse una trama di rimandi che svelano e al contempo celano un modello di visione: dalla perfezione sensuale e statuaria della *Venere* (1485) di Sandro Botticelli alla purezza mistica della *Madonna con il bambino* (1465) di Filippo Lippi, dalla goffaggine burlesca della *Nana* (1465) di Andrea Mantegna alla mostruosità terrificante di *Medusa* (1598) di Michelangelo Merisi (Caravaggio).



*Venere* (1485) di  
Botticelli



*Madonna con il  
bambino* (1465) di  
Filippo Lippi



*Nana* (1465) di  
Andrea Mantegna



*Medusa* (1598) di Caravaggio

Alcuni di questi volti sono dipinti con articolate combinazioni di colori e arricchiti da minuziosi particolari, come *La ragazza con l'orecchino di perla* (1665) di Jan Vermeer o *Giuditta I* (1901) di Gustav Klimt; altri sono tratteggiati in impercettibili evanescenze di chiari e scuri da intercettare in controluce come *La scapigliata* (1508) di Leonardo da Vinci.



*La ragazza con l'orecchino di  
perla* (1665) di Jan Vermeer



*Giuditta I* (1901) di  
Gustav Klimt



*La scapigliata* (1508) di Leonardo da Vinci

Tutte le tele, nella propria specificità, riescono a far scorgere lo spazio figurativo di un volto, questo perché bastano pochi tratti che diano un accenno ad un ovale, anche creato da una disposizione particolare di colori, per restituire, a colui che sta guardando, quelle informazioni che consentono di scorgere un volto. Un esempio può essere rappresentato dal quadro di Pablo Picasso *Giovane donna*

(1909) in cui è dipinta, secondo una ricerca tecnico espressiva del cubismo analitico, una donna nuda seduta su una poltrona. La giovane appare adagiata con gli occhi socchiusi, inserita in un contesto di colori neutri a cui si contrappone la luce creata dai colori del corpo.



*Giovane donna (1909) di Pablo Picasso*

Il potere che questa tela racchiude è la possibilità che l'immagine figurata possa essere riconosciuta, ciò avviene grazie al contesto di rimandi percettivi che essa sollecita. Infatti è l'esperienza che viene chiamata in causa e facilita la funzione del riconoscimento, senza dover pretendere dallo spazio figurativo una accuratezza di particolari, in quanto non è la ricerca dell'identico quella che viene richiesta, ma del simile. Nel guardare la tela il lavoro che si attiva è un "processo di riconoscimento", un processo che non pretende l'eshaustività, i tratti e i colori che ombreggiano un volto non devono necessariamente avere tutti i particolari del volto reale, ma rimangono lì quasi sospesi tra la materialità dei colori e dei tratti di matita e la profondità dell'apparire, come quella testa inclinata che interroga modi possibili d'essere, dal sogno alla stanchezza, dall'abbandono alla compostezza. Quindi possiamo asserire, senza timore di essere smentiti, che le immagini attivano un processo percettivo che si snoda tra luci e ombre, tra svelamenti e nascondimenti: sulla tela ci possono essere volti ben definiti che scorgiamo immediatamente, ma ci sono anche tratti abbozzati o combinazioni di colori che ci invitano a cambiare prospettiva, per poter scorgere i lineamenti di un volto. In altre parole il quadro si "mette in scena", si impone allo sguardo dell'osservatore, e tramite un intreccio di linee e colori lo spazio figurativo si fenomenizza. Dunque, la certezza che un volto di donna si possa scorgere nelle numerose tele, che nel corso dei secoli sono state realizzate da illustri o meno conosciuti pittori, corrisponde al fatto che tale visione è resa possibile seguendo i *cenni* degli stessi autori, o meglio le "promesse" di una visibilità.

Ad esempio nel quadro della *Vergine annunziata* (1476) di Antonello da Messina il pittore segna, in quella mano destra della donna messa in primo piano, il punto di vista da cui guardare. Quella mano ci indica la linea e ci formalizza un ordine del vedere. Ci invita ad assumere un "comportamento percettivo", ad entrare in relazione con ciò che il pittore ha già visto, in questo modo la promessa di visibilità diventa ordine per accedere ed entrare in quel procedimento ermeneutico, o come Hans George Gadamer lo definiva nel *gioco ermeneutico* (Gadamer, 1972). Ecco, allora, che la lettura di questo volto femminile si mette in scena per l'osservatore, e lo conduce in un *gioco ermeneutico* a cui concorrono, come

direzione di senso, sia la didascalia del dipinto sia alcuni particolari raffigurati: dal velo blu che copre il capo e le spalle della Vergine allo sguardo rivolto a sinistra in basso che restituisce alla percezione un'espressione timorosa. Anche il fondo, molto scuro e privo di particolari, per risaltare quello sguardo e il gesto di attenzione dell'imperiosa mano, concorrono a far assumere un comportamento percettivo al ricevente, una postura orientata intenzionalmente dall'autore.



*Vergine annunciata (1476) di Antonello da Messina*

E allora nel risponde alla domanda “che cosa vedo?” siamo da un lato condizionati da una sorta di passività del vedere, imposta dal quadro, dalla tessitura di tratti e colori e dall'altro, nel desiderare di vedere meglio, possiamo decidere di interrogare la tela e di entrare nel *gioco ermeneutico*, disponendoci nella prospettiva migliore per riconoscere la figuratività del volto. È quest'ultimo punto di vista che ci fa comprendere che la prassi del riconoscimento non è una mera corrispondenza ad una struttura teorica messa in pratica, ma una vera e propria *reconnaissance*: non una percezione immediata, ma mediata da una fitta trama comunicativa in cui nel riconoscere richiamiamo le nostre esperienze percettive e ci riconosciamo compartecipanti di questo spazio figurativo. Non posso decidere ciò che voglio vedere, in quanto l'oggetto della raffigurazione è scelto dal pittore, cioè le regole sono nel quadro, ma posso volgere lo sguardo ora in questa e ora in un'altra direzione, creando i presupposti perché la percezione si attualizzi.

Come del resto nel gioco, il gioco “ci gioca”, ma siamo anche noi a giocare il gioco. Noi partecipiamo alla logica del gioco, “stiamo al gioco”, altrimenti non si potrebbe giocare, cioè il gioco non funzionerebbe, ma siamo noi che decidiamo quale mossa fare, ad esempio quale pezzo spostare sulla scacchiera. Così la normatività delle immagini non può imporsi, ma deve chiedere la disponibilità dell'osservatore a prendere parte di quegli “schemi intuitivi” che consentono di tradurre una forma obiettiva in una *forma figurativa*.

*Giocando con le regole della percezione, la prassi figurativa trova le regole del suo stesso gioco*, in un processo in cui ogni mossa che ci consenta di accedere a una visibilità nuova diviene la meta di una ripetizione. Per disegnare una mano si può fare così – e la nuova soluzione che consente al bambino di restituire alle dita un palmo e un polso diviene presto una via percorribile, una possibilità figurativa di cui ci si può di volta in volta avvalere. Imparare a disegnare significa allora, tra le altre cose, arricchire il proprio *vocabolario figurativo* – una espressione, questa, che va presa con tutte le cautele del caso, perché le parole di cui quel vocabolario

consta non traggono la loro sensatezza da convenzioni, ma dal loro radicamento nelle *strutture fenomenologiche* della percezione (Spinicci, 2008, p. 106).

In sintesi, non possiamo considerare il guardare un dipinto come una frattura tra normatività e metafisica speculativa affrancata da ogni impegno ontologico, riproponendo la differenziazione tra forma e contenuto, tra rappresentazione e rappresentato. Occorre rivendicare all'arte quell'intima connessione con il dispiegarsi complessivo della prassi umana che, a partire dalla svolta radicale impressa da Immanuel Kant alla comprensione dell'estetica, si sarebbe interrotta col risultato di confinare l'incontro con l'opera in un luogo separato dall'esperienza, e relegato nella coscienza estetica. Dopo Kant, in altri termini, il giudizio estetico sembra capace di esibire quei tratti essenziali di una soggettività comprendente le cose.

Dall'altro anche Georg Wilhelm Friedrich Hegel riferendosi al punto di vista dello "spirito soggettivo" rinviene in esso il "bisogno di arte", considerato come una costante antropologica, rimane il punto cruciale, però, che nel procedere storico delle figure dello "spirito assoluto" l'arte ha perduto, e irreversibilmente, ogni possibilità di lasciarsi ancora incontrare come un'esperienza in cui ne va dei più alti interessi spirituali di una comunità. In entrambi i casi, sia in Kant sia in Hegel, anche se pure con motivazioni diverse, l'arte non si costituisce più come esperienza di verità. Si deve attendere la riflessione gadameriana per recuperare il dialogo tra astrazione normativa e soggettivazione estetica.

La differenziazione tra forma e contenuto, tra rappresentazione e rappresentato, compiuta in nome della purezza dell'arte, ha come base e conseguenza il fatto che

si prescinde da tutto ciò in cui un'opera si radica come nel suo originario contesto vitale, da ogni funzione religiosa o profana in cui essa era posta e in cui aveva il suo significato [...] in tal modo, attraverso la differenziazione estetica, l'opera perde il suo posto e il mondo al quale appartiene, giacché viene ad appartenere alla coscienza estetica (Gadamer 1972, p. 144).

A ciò Gadamer oppone il concetto di "non differenziazione estetica" come reinserimento dell'arte nell'ambito dei suoi rapporti vitali. Questo riconoscimento dell'esperienza dell'arte inscrivere l'opera nella costruzione del senso, che non è mai pienamente raggiunto, ma che è sempre perseguito nel dialogo costante tra artista e ricevente. Lo spazio figurativo permette all'osservatore l'accesso ad un mondo altro, la finzione figurativa consente il raddoppiamento dell'io dell'osservatore: l'io fisico è lì nella posizione situata dello sguardo, l'altro io, quello immaginario è nella nuova dimensione raffigurata. Questo il mondo del *come se* in cui l'osservatore si trova immerso e ne partecipa con le sue emozioni, così un ritratto può incutere paura mentre un altro può invitare a un tenero ricordo.

Dobbiamo allora soffermarci sulla natura di tale spazio figurativo che non è uno spazio oggettivamente chiuso nella locazione dell'immagine, ma è uno spazio che

si connette con lo spazio dell'osservatore, con colui che attenziona l'immagine tramite lo schermo di una cornice.

Questo spazio figurativo permette la narrazione immaginativa, quale sistema di rimandi tra possibilità d'azione. Ma non tutte le possibilità d'azione appartengono ad una certa apertura, non tutte giungono a interpellare una specifica esistenza. Infatti, questa specifica esistenza, la mia, la tua, viene interpellata solo quando le possibilità d'azione vengono comprese emotivamente, in quanto le emozioni dislocano la nostra esistenza e la smuovono.

## 2. L'immagine oggetto e dispositivo dialogico

Riavvolgiamo il bandolo della matassa argomentativa che fino a questo punto abbiamo disteso: se l'immagine vive nel suo rapporto con lo spettatore, ed è parte integrante della narrazione in quanto la trama narrativa è suggerita dall'immagine stessa, l'immagine raffigurata in una tela è da un lato un oggetto che si *volge* verso un possibile spettatore e dall'altro parte di un *dispositivo dialogico*.

Così nelle tele le immagini appaiono entità "date" da cui possiamo muoverci per coinvolgere esse stesse in un insieme di procedure immaginative che ci consentono di tacitare ciò che pure sappiamo, che, ad esempio, in un quadro quegli occhi ritratti in un volto, seppur rivolti verso di noi, non possano guardarci. In altri termini l'immagine informa, ma allo stesso tempo *forma*.

Questo approdo teoretico è profondamente rilevante nel momento in cui le scelte pittoriche direzionano modelli o impongono dei veri e propri stereotipi, come nel caso dell'iconografia della donna.

Rintracciamone alcuni significativi esempi.

Fin dalle composizioni artistiche del Medioevo lo sguardo maschile stigmatizza la donna, ne abbiamo prova nella scelta delle sembianze femminili date al volto del serpente nelle scene raffiguranti la tentazione di Eva.

Una delle prime rappresentazioni delle sembianze femminili del serpente tentatore la si trova riprodotta sulla facciata della *Vergine* della Cattedrale di Notre Dame a Parigi. Nel 1163 il vescovo di Parigi, Maurice de Sully, ordina la costruzione della Cattedrale di Notre-Dame, terminata solo nel 1345.



Particolare della facciata della cattedrale dei  
Notre Dame a Parigi (1163- 1345)

Successivamente ritroviamo le sembianze di donna nel volto del serpente anche nella scena della tentazione di *Adamo ed Eva* dipinta nel 1510 da Michelangelo Buonarroti nella Cappella Sistina.

Al centro del quadro vi è disegnato l'albero della conoscenza del Bene e del Male, al lato sinistro entro la zona delimitata dal fogliame dell'albero e dalla lieve discesa del profilo roccioso, in contrasto con un cielo chiarissimo, appare la scena del peccato originale: sull'albero si arrampica il serpente tentatore nelle sembianze di una figura femminile, che porge ad Eva un frutto proibito, mentre Adamo è in atteggiamento di prenderne altri. Sul lato destro sono raffigurati nuovamente Adamo ed Eva, completamente privi di indumenti inseriti in un paesaggio desolato e spoglio che vengono allontanati da un angelo che si libra nel cielo impugnando una spada.



*Michelangelo, Peccato originale e caccia dal Paradiso terrestre (1510 circa), affresco, particolare. Roma, volta della Cappella Sistina*

Assegnando al serpente il volto di donna si consegna all'osservatore lo stereotipo della donna tentatrice. Questa interpretazione viene rafforzata quando, in vari dipinti, si ricorre alla raffigurazione della Maddalena, anche se in quest'ultima le si aggiunge la connotazione di penitente. Sull'evangelico *Noli me tangere* diversi pittori, dal Bramantino al Tiziano, dal Botticelli a Michelangelo, si sono cimentati per risaltare la Maddalena "lacrimosa" inginocchiata davanti alla regalità del Cristo. La Maddalena è la figura, spesso ammantata di rosso, colore che simboleggia la lussuria e la tentazione, che appare affranta e isolata vicino alla regale figura del Cristo.

Acanto a questa visione della donna considerata "oggetto" di peccato, vi è un'altra *ekphrasi* che viene messa in atto e che orienta il processo osservativo: considerare, in modo esclusivo, l'identità della donna nella sua natura generatrice. In molti dipinti medievali raffiguranti le scene del parto non vi erano mai uomini. Un esempio è il dipinto della nascita della Madonna, in cui la vecchissima Anna viene soccorsa dalle amiche, l'intera scena è composta da sole donne, proprio perché il parto era una "faccenda" di donne.

Il modello iconografico della natività di Maria nel Medioevo fu affidato a Giotto nel 1303, che eseguì un dipinto nella splendida Cappella degli *Scrovegni*. Ambientata nella stessa identica abitazione di sant'Anna che appare nell'Annuncio. La scena mostra l'anziana donna che sdraiata nel proprio letto ha appena partorito la figlia Maria fasciata da una levatrice, mentre una seconda donna le sta per porgere qualcosa da mangiare. La scena mostra inoltre altri due episodi: in basso due aiutanti hanno appena fatto il primo bagnetto alla neonata

e l'hanno fasciata, mentre all'ingresso dell'abitazione un'altra fantesca riceve da una donna vestita di bianco un pacchetto di panni.



*La natività di Maria (1303) di Giotto*

L'immagine si fa racconto, e ci narra della donna madre, delle faccende legate alla cura, entriamo così nel gioco immaginativo, in una drammatizzazione immaginativa e impariamo a tacitare le voci che si oppongono alla pienezza del riconoscimento: la donna non è altro che madre, questo il suo unico ruolo. L'identità della donna era quella di essere sposa di un uomo e quindi a lui dedita. Altra sorte invece quando la donna sceglieva la vita monastica, dove come Virginia Woolf sosteneva poteva avere "una stanza tutta per sè", quindi dedicarsi alla lettura, alla musica, alla preghiera, quindi a quelle forme di libertà, ritmate dalle regole del convento, su cui costruire la propria identità di genere.

Accelerando dal Barocco in poi il contesto cambia, la donna non è incastonata nell'alveo della maternità, ma viene raffigurata secondo la sua appartenenza al contesto sociale e ritratta in "vesti esistenziali" varie, dalla nobildonna aristocratica con un volto raffinato e curato alla mendicante trasandata e con capelli spettinati.

Come esempi, per riassumere queste modellizzazioni, possiamo ricorrere al dipinto di Rembrandt Harmenszoon *Giovane donna al bagno in un ruscello* (1654) e al quadro di Silvestro Lega *Il pergolato* (1860),



*Giovane donna al bagno in un ruscello (1654) di Rembrandt Harmenszoon*



*Il pergolato (1860) di Silvestro Lega*

Anche se, a volte, estremamente modellizzate queste nuove forme di raffigurazione tratteggiano il mondo del femminile attraverso relazioni di spaccati di letture d'epoca, e portano a riflettere che quel volto che nel quadro si staglia non è un semplice oggetto, si *volge* allo sguardo di un osservatore e nel momento in cui enuncia si trasforma. Questo concetto trasformativo da dare al quadro, inteso come *dispositivo dialogico* decostruisce ogni possibilità di stereotipare il volto femminile, di catalogarlo in modelli statici.

Un illuminante e interessante video di Philip Scott Johnson, digital artist americano, propone il movimento che il volto femminile, per le sue innumerevoli realtà d'essere dischiude, sottolineando così l'impossibilità di fermarlo in uno standardizzato modello stereotipato. Nel video prodotto dall'artista vengono mostrati, in un'unica sequenza di pochi minuti, cinquecento anni di ritratti femminili nell'arte occidentale<sup>1</sup>, in cui possiamo denotare una sovrapposizione di linee e di sguardi che ci riporta a considerare l'immagine della donna nella sua dimensione pragmatica: non c'è più solo un volto figurato, ma la possibilità che queste immagini, che in un *continuum* si susseguono, giungendo da luoghi remoti, risuonino nell'osservatore e ne interrogino il suo mondo. Si alternano, così, volti archetipo della sensualità femminile a volti colti nella loro istantaneità di perfezione, o ancora volti di giovani donne a volti segnati dal tempo, grazie al differente uso di tecniche che li rischiarano o li adombrano.



*500 Years of Female Portraits in Western*

Tutti questi volti contengono una propria storia, narrano l'essere donna attraverso quella transitoria, luminosa e cromatica scelta pittorica. Ogni rappresentazione si volge verso di noi e ci invita a dialogare: «ci trattiene e ci induce a indugiare in mezzo al frastuono che ci circonda», (Gadamer, 2002, p. 49).

Solo così quel volto del femminile potrà trovare la giusta collocazione, liberarsi dal vincolo della modellizzazione data da un'epoca, da una visione a volte misogina, e attivare la relazione percettiva. Processo percettivo, che è *sia un'attività mentale sia il prodotto di questa attività*, in quanto rinvia contemporaneamente ad una posizione di pensiero e ad una posizione di realtà. La percezione, scrive Merleau-Ponty: «mette capo a oggetti e, una volta costituita, l'oggetto appare come la

---

<sup>1</sup><https://www.youtube.com/watch?v=nUDIoN-Hxs&t=3s>

ragione di tutte le esperienze che di esso abbiamo avuto o potremmo avere», (Merleau-Ponty, 1980, p. 113).

La percezione è tanto l'atto quanto il prodotto, tanto il riflesso quanto il vissuto, tanto il costruito quanto il dato. "La perception comme "écart": écart veut dire que la perception est dimension du champ, variation d'un champ, distorsion du *pattern of forces*"<sup>2</sup>, "perception: domaine où dimensions et choses mesurées échantent leurs rôles"<sup>3</sup>.

Le raffigurazioni stipulano, così, con l'osservatore una sorta di *accordo tacito*: vi è una prassi che come osservatore devo seguire che è richiesta dall'immagine stessa. Tanto più è accessibile questo riconoscimento tanto più c'è corrispondenza. "Le immagini sono fatte così: sono a loro modo, simili alle ombre e ai sogni, ma spesso ci basta guardare per sentirci trascinati in un gioco che tocca i nostri affetti, che orienta i nostri pensieri e che ci coinvolge" (Spinicci, 2008, p. 11).

### 3. Iconografia femminile: conflitto di interpretazioni

In chiusa, per riassumere il percorso ermeneutico svolto, è funzionale al discorso portare in scena un ultimo quadro, il dipinto di Gabriel Metsu *Donna che legge una lettera* (1662). In esso è raffigurata una giovane donna che legge una lettera, mentre la sua fantesca scosta una tenda e scopre un dipinto di acque agitate, forse in allusione al contenuto della lettera. Sullo sfondo di questa storia di naufragi incombenti, uno specchio mostra ciò che causalmente cade sulla sua superficie, il vano della finestra e le tende lo proteggono.

L'immagine si mostra e non vi è bisogno di saper compitare i segni secondo un sistema di convenzioni poiché l'immagine si dispiega *immediatamente* allo sguardo. Il pittore in modo puntuale decide anche di arricchire la scena di particolari: ci fa vedere la foggia degli abiti e la cura nella scelta dei colori. Nella foggia e nel colore vi è la raffinatezza del vestire della dama che legge, mentre di contro la semplicità dei vestiti umili della fantesca. Elemento emblematico di questi ultimi indumenti, il grembiule, oggetto identificativo delle faccende domestiche. In questo quadro, come in ogni quadro, la libertà del rappresentare, cioè del "dire" visivo si lega all'impossibilità del tacere molte altre cose poiché le immagini condividono *vincoli di manifestatività*. Così il dipinto si disambigua e si svela dietro al drappo, alla lettera che si libera dalla busta e allo specchio appeso al muro: il tutto concorre a dialogare insieme all'osservatore di una stessa realtà, quella di un immaginario femminile. Non banalmente ricondotto in una distinzione di ruoli tra una dama e la propria domestica, non troppo semplicisticamente ridotto alla distinzione del saper leggere o meno, ma tale

---

<sup>2</sup> «La percezione come scarto: scarto vuol dire che la percezione è dimensione del campo, variazione di un campo, distorsione del "pattern di forze"», M. Merleau-Ponty, *Manuscrits*, Vol. XXI, f. 51[r], (il riferimento è al libro di Arnheim). Per la trascrizione di questo manoscritto e di quelli di seguito menzionati cfr. D. De Leo, *La relazione percettiva. Merleau-Ponty e la musica*, Mimesis, Milano 2008.

<sup>3</sup> <sup>2</sup> «Percezione: campo in cui le dimensioni, e le cose misurate scambiano i propri ruoli», M. Merleau-Ponty, *Manuscrits*, vol. XXI, f. 7[r].

*dispositivo dialogico* attiva il processo del riconoscimento in cui si delineano mondi possibili.

Cosa vedo nella condivisione di queste linee, di questi colori, di queste figure che compiono delle azioni, cosa svelano questi vincoli di manifestatività a me che ora sto guardando questo quadro?



*Gabriel Metsu Donna che legge una lettera (1665)*

Certamente più rappresentazioni coesistono, ma queste raffigurazioni rimandano ad altro.

Proviamo a guardare il quadro da un'altra prospettiva partendo dal perché viene scelto per contestualizzare un percorso narrativo della raffigurazione femminile.

In questo quadro le immagini denotano tre narrazioni distinte:

- il fatto narrato nella lettera come un detto, come una narrazione fatta da altri, che non ci è dato sapere, ma è un qualcosa di precostituito, lettera che il pittore decide di porre in mano alla dama;
- la tempesta raffigurata nel quadro appeso al muro;
- l'immagine riflessa nello specchio.

Consideriamo queste narrazioni in un riconoscimento con le narrazioni del vissuto femminile:

- un detto, che può essere un costrutto a cui la donna non può partecipare, ma deve limitarsi a prendere atto nella lettura. Ed è la narrazione in cui per secoli la donna si è trovata relegata. Il suo destino già scritto appena nasce, appena le viene attribuita l'appartenenza al genere femminile;
- la tempesta raffigurata nel quadro come immagine dei sentimenti, dei tormenti interiori guardati dalla donna come su uno schermo altro, come se si volessero rendere lontani o semplicemente oggettivarli nella narrazione. Anche questo aspetto concorre alla ricostruzione identitaria della donna che prende le distanze dal tumulto delle sue passioni per rimanere nei ruoli che la società le ha dato;
- lo specchio che riflette immagini non nitide, adombrate. Come a rappresentare il difficile e tormentato percorso della ricerca del sé compiuto dalle donne.

Questo *conflitto di interpretazioni* tratteggia tutta la storia dell'iconografia femminile: dall'antichità in cui i tratti femminili si associano alla maternità e alla fertilità, al periodo in cui nell'epoca cristiana è identificata con il ruolo della vergine Maria, a quella in cui è raffigurata in episodi di vita quotidiana o di natura mitologica, contrapposti allo spazio figurativo in cui è rappresentata come donna fatale e pericolosa.

Il volto femminile appare aver una connotazione comune quello sguardo si rivolge verso l'osservatore, non come semplice oggetto da ammirare, ma come simbolo e rivoluzione. Decostruisce quel modello che vuole la donna rinchiusa nell'intimità delle mura domestiche e restituisce un altro orizzonte identitario da interrogare. Quindi, nel guardare da questa nuova prospettiva, il quadro schiude altre direzioni di significatività. Questo perché accade. Robert Hopkins nel suo libro *Picture, Image and Experience. A philosophical Inquiry* (1998), affermava che ciò su cui si fonda il nostro vedere un'immagine non è la percezione ingannevole di un'identità, ma l'afferramento legittimo di una "somiglianza". Possiamo dirlo in maniera più precisa, le rappresentazioni pittoriche ci insegnano a scorgere somiglianze anche là dove non ne avevamo a prima vista colte. Infatti, le immagini hanno sempre una funzione e spesso stringono una qualche relazione con gli oggetti e le cose del mondo.

Abbiamo pertanto un dovere come spettatori: guardare un quadro tenendo presente che le raffigurazioni stringono una molteplicità di relazioni con gli oggetti e con le credenze di cui si intesse la nostra vita, per dare una immagine ai nostri pensieri, tenendo conto che l'immaginazione prende spunto dalle linee, dai colori, dalle figure del quadro, ma li mette in *movimento* imprimendo in loro una direzione immaginativa – un senso appunto.

Il significato che le immagini rivestono per noi dipende dalla dimensione ludico narrativa che fa da sfondo alla loro ricezione. È un mondo che prende forma tra i quattro lati di una cornice, o nel rimando interno di cornici, e nel mentre espone contiene e permette che avvenga la percezione dell'immagine.

Ciò che vediamo quando osserviamo l'immagine ritratta nel quadro non è un segno che rimanda ad altro, ma quello che si determina mediante l'incontro percettivo, nella relazione percettiva è la configurazione di uno spazio figurativo, che ospita oggetti fenomenicamente visibili, anche se non reali. Vediamo volti, vediamo oggetti e nel vedere attiviamo procedure di visualizzazione a partire da queste "visibilità" che possiamo indicare, che si impongono con la loro presenza, come punti di irradiazione di linee interpretative differenti, come entità intersoggettive. Quindi, lo spazio figurativo del quadro, non inteso come oggettivamente chiuso nella locazione dell'immagine, diviene, in questa lettura fenomenologica, uno spazio che si connette con lo spazio dell'osservatore e permette la narrazione immaginativa, quale sistema di rimandi tra possibilità d'azione.

Il quadro è un *tableau vivant*, che utilizza le proprie parti come simbolo generale del mondo e attraverso il quale, di conseguenza, possiamo "visitare" questo mondo, "capirlo" e trovarvi un significato. Questa la via ermeneutica da seguire,

non stereotipata in prospettive a volte misogine, per partecipare dello spazio figurativo dell'iconografia femminile che ogni quadro mirabilmente dischiude.

### **Bibliografia**

Gadamer, H. G. (1972). *Verità e Metodo*, Milano: Fabbri Ed.

Gadamer, H.G. (2002). *Scritti di estetica*, Palermo: Aesthetica, Palermo 2002.

Hopkins, R. (1998). *Picture, Image and Experience. A philosophical Inquiry*, Cambridge: University Press.

Merleau-Ponty, M. (1960). *Manuscrits, Notes de lecture relative aux derniers travaux*, vol. XXI. "Manoscritti inediti" (*Bibliothèque Nationale de France, Département des Manuscrits Occidentaux*).

Merleau-Ponty, M. (1980). *Fenomenologia della percezione*, Milano: Il Saggiatore.

Spinicci, P. (2008). *Sime alle ombre e al sogno. La filosofia dell'immagine*. Torino: Bollati Boringhieri.

Woolf, V. (2017). *Una stanza tutta per sé*, Milano: Mondadori.