

*“Oltre l’Ovvio”*

AL  
TER  
e

*Lidia Pizzo*

*Riflessioni sull’arte e dintorni*

**NUOVE DIREZIONI**

Rivista dal  
2010



CITTADINO e VIAGGIATORE  
[www.nuovedirezioni.it](http://www.nuovedirezioni.it)

3



Clicca sul numero di pagina  
per andare alla pagina desiderata



## SOMMARIO

<b>Riflessioni da inCamper 2009</b>	<b>4</b>
<i>La sezione aurea</i>	
<i>Il paesaggio nell'arte e analisi de La Sorgente di Ingres</i>	
<i>Ancora sul paesaggio</i>	
<i>Ritratto e autoritratto</i>	
<i>Autoritratto di Dürer e alchimia</i>	
<i>L'Alchimia</i>	
<i>Natura morta e Alchimia</i>	
<b>Riflessioni da inCamper 2010-2011</b>	<b>62</b>
<i>La dizione "natura morta" e la "polvere" nell'arte</i>	
<i>La pittura tonale a Venezia</i>	
<i>Interpretazione dell'Amor Sacro e dell'Amor Profano</i>	
<i>La Melancholia I di Dürer</i>	
<i>Dürer pittore</i>	
<i>Michelangelo Buonarroti</i>	
<i>La Sagrestia Nuova in San Lorenzo a Firenze</i>	
<b>Riflessioni da inCamper 2019</b>	<b>120</b>
<i>Il polo museale di Palazzo Bellomo a Siracusa</i>	
<i>Un museo a misura d'uomo, da visitare in una giornata</i>	



Rivista dal  
2010



**NUOVE DIREZIONI**

CITTADINO e VIAGGIATORE  
[www.nuovedirezioni.it](http://www.nuovedirezioni.it)

328 8169174 • [info@nuovedirezioni.it](mailto:info@nuovedirezioni.it)  
[annd@pec.nuovedirezioni.it](mailto:annd@pec.nuovedirezioni.it)  
50125 FIRENZE via di San Niccolò 18



## La sezione aurea

### La Divina Proporzione

**L**ettori miei carissimi, e affezionati se siete arrivati a leggere tutte le puntate. In questo numero mi azzardo a parlarvi di fatti matematici, di cui non capisco un'acca e quindi la cosa mi è alquanto difficoltosa. Ma siccome so, per esperienza, che se un concetto è difficile, prima di tutto bisogna semplificare, in modo da renderlo più chiaro e poi approfondire man mano le varie idee. Questo è quello che cercherò di fare, per precisare prima a me e poi a voi cosa sia la "sezione aurea" in un dipinto.

In primis, come dicono le persone di altissima cultura... cerchiamo di definire cos'è la sezione aurea. Essa, in parole povere, è "il rapporto tra due grandezze disuguali". Questo di primo acchito.

Poi, approfondiamo il discorso e complichiamolo col dire che "la grandezza maggiore è medio proporzionale tra la grandezza minore e la somma delle due grandezze". Un poco complicato, vero?

Semplifichiamo: se abbiamo due grandezze disuguali:  $a$  e  $b$ , la sezione aurea di esse sarà espressa dalla proporzione:  $(a + b) : a = a : b$ . Questo in astratto.

Semplifichiamo ancora e diciamo in concreto: prendiamo un segmento  $AB$  che sia diviso da un punto  $C$ , il rapporto "aureo" è dato dalla proporzione  $AC : CB = AB : AC$ .

Detto in parole: il segmento maggiore diviso per il segmento minore è uguale al rapporto tra l'intera linea divisa per il segmento maggiore e cioè, lo ripetiamo ancora e controllate bene, avremo come abbiamo detto  $AC / CB = AB / AC$ .

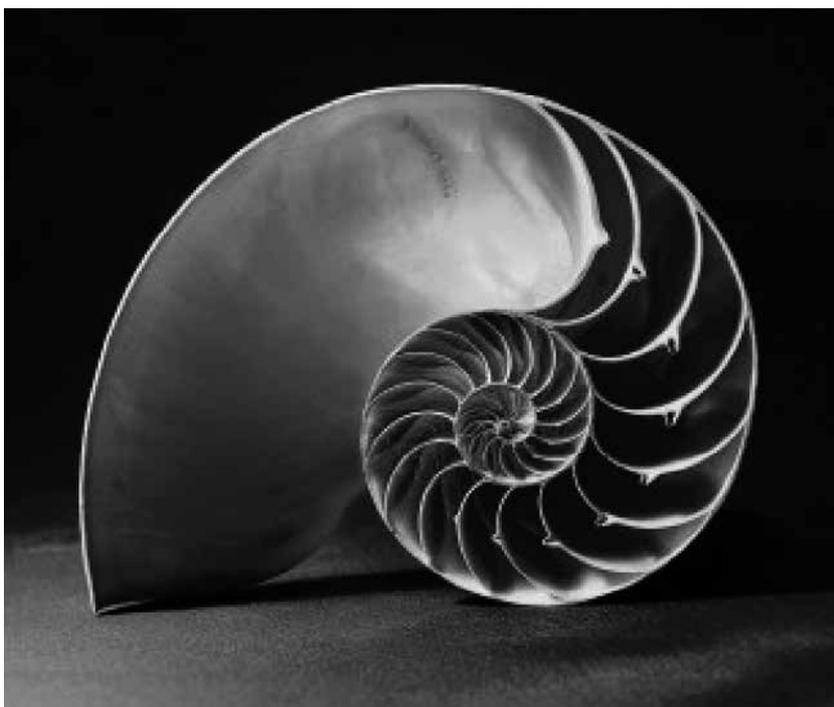
È più chiaro adesso? Io penso di sì!



Pertanto, quando vi serve un rettangolo, sceglietelo in modo che i due lati siano in rapporto aureo.

Lo so, lettori cari, ve l'avevo detto, è una cosa complicata. Ma andiamo avanti e semplifichiamo ancora una volta: tale rapporto equivale approssimativamente a 1,6180, un numero irrazionale. Questa costante matematica è espressa dal simbolo greco "fi" ( $\phi$  minuscolo, oppure  $\Phi$  maiuscolo).

Ed ecco un'altra curiosità: questa costante si avvicina moltissimo alla serie Fibonacci formata dalla progressione: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, ... Come potete constatare ogni numero è costituito dalla somma dei due precedenti. Questi rapporti matematici trovano riscontro anche



Struttura interna del Nautilus

in natura, per cui, come facilmente potete arguire, hanno sempre impressionato la mente degli studiosi sin dall'antichità, che vi hanno visto un ideale di bellezza e di armonia tanto da chiamarlo "Divina Proporzione".

Sembra che il cervello umano sia predisposto a questa proporzione, in quanto ne ricava una sensazione di piacevolezza, quando essa è applicata a un quadro o quando si osserva, per esempio, la posizione dei semi nel girasole oppure una pigna o le scaglie dell'ananas o la disposizione dei petali in un fiore, la stella marina, la bellissima spirale che segue nel suo sviluppo il Nautilus e un'infinità di forme naturali.

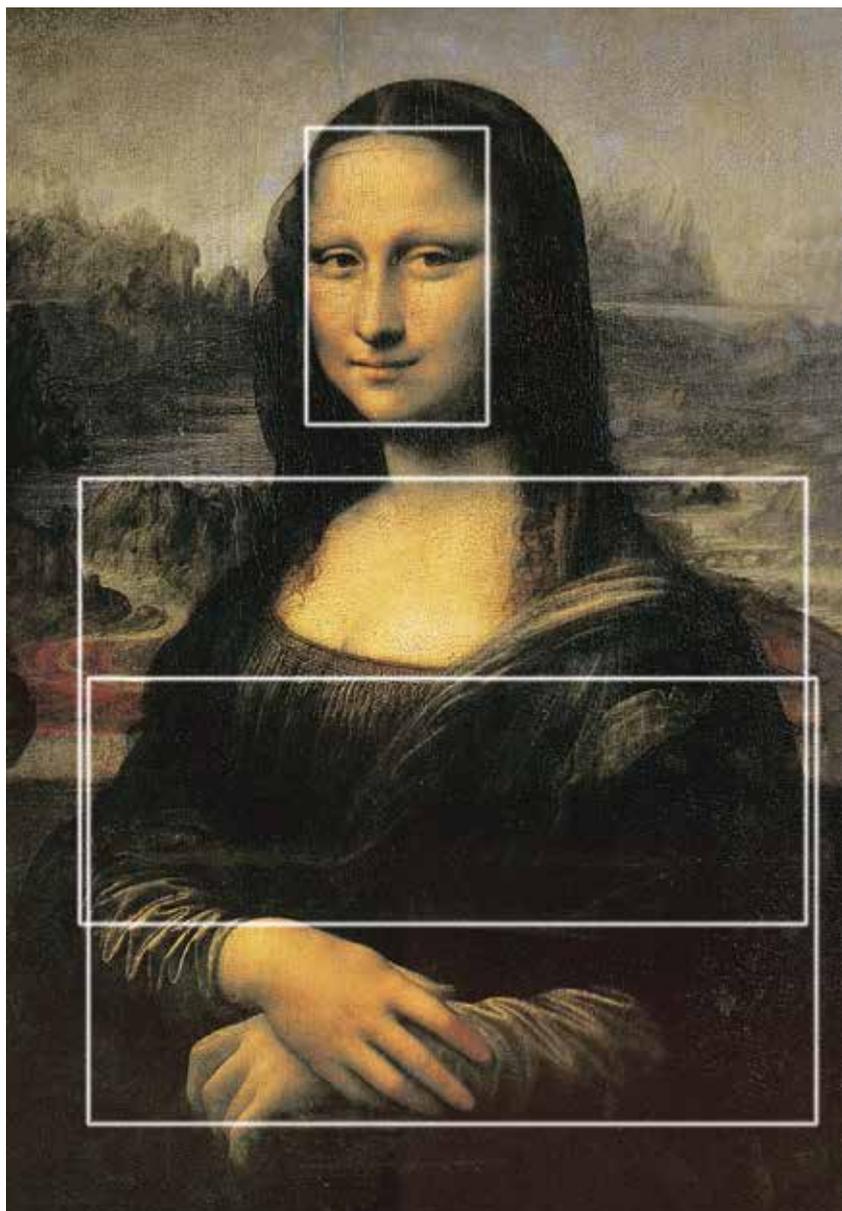
Ma non basta, anche i moderni frattali sono ispirati alla "Divina proporzione", così come le misure delle schede telefoniche, delle carte di credito, delle schede SIM ecc... Provare a misurare per credere. Basta seguire le precedenti indicazioni.

Ancora qualche altra curiosità: Notre Dame di Parigi è stata costruita secondo le regole della suddetta proporzione, così come il Palazzo dell'ONU a New York. E non è da meno la Piramide di Cheope. Pare, e sottolineo *pare*, che essa sia stata edificata secondo le regole della "divina proporzione" appunto, anche se non è abbastanza sicura la conoscenza di essa, in quanto le nozioni in possesso degli antichi Egizi erano per la massima parte empiriche.

E che dire, poi, della musica! Per gli intenditori una curiosità: Beethoven, per esempio, nelle “33 variazioni sopra un valzer” divise la composizione secondo la serie di Fibonacci.

Ora andiamo sul pratico e vediamo come gli artisti si regolano quando vogliono mettere in evidenza certe forme, certi punti piuttosto che altri. Immaginate che il *disegno a* sia equivalente a un quadro di forma rettangolare le cui misure siano per esempio 81 centimetri

Rapporti aurei identificati nello spazio che va dal collo a sopra le mani, dalla scollatura fin sotto le mani e nelle dimensioni del volto della **Gioconda** di **Leonardo**

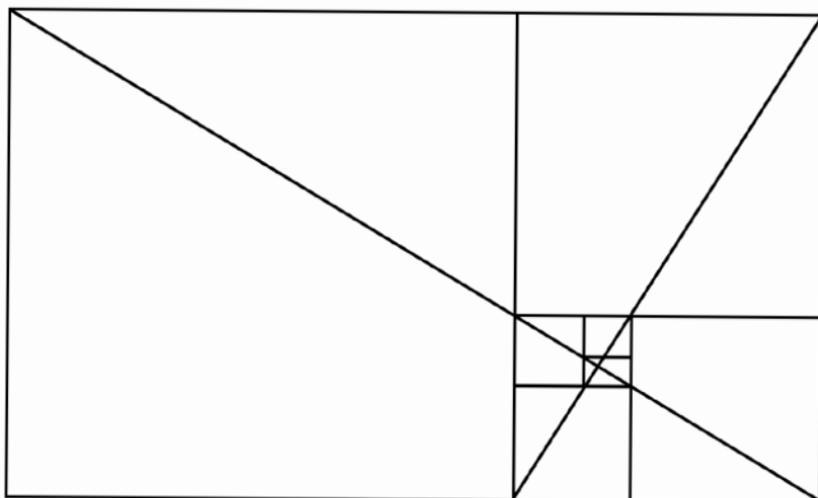


per il lato maggiore e 50 per il minore (le misure della Gioconda di Leonardo sono intorno al 50 x 80).

In seno a questo rettangolo cerchiamo, nella pratica del disegno, di stabilire qual è la sezione aurea  $\phi$  (vi siete mai chiesti perché in genere gli artisti privilegino le forme rettangolari nei quadri?) senza fare troppi calcoli e in modo sbrigativo. Tracciate in questo rettangolo un quadrato che abbia per lato lo stesso lato di quello minore del rettangolo, cioè un quadrato di lato 50 x 50, vi resterà ancora un rettangolo di lato maggiore 50 e minore 31, poi ancora togliete un quadrato uguale al lato minore e così via, fino a quando tracciando le diagonali del primo rettangolo (50 x 81) e del secondo (31 x 50) esse si incontreranno in un punto x, che costituisce appunto la sezione aurea di un rettangolo 50 x 81. Vi potete cimentare anche con altre misure e troverete sempre con tale procedimento la sezione aurea. Questa si può trovare facilmente in un triangolo, un pentagono ecc... anche se il procedimento è leggermente più complicato, io per semplicità mi sono soffermata solo sul rettangolo.

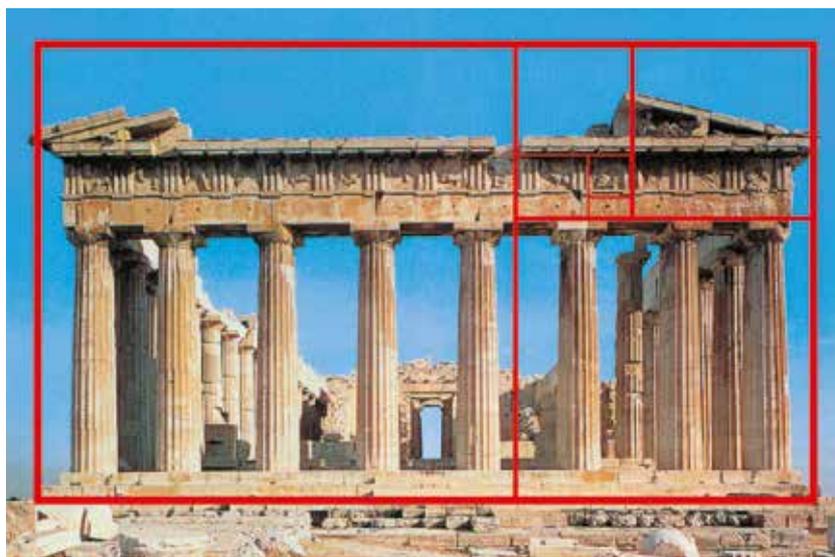
Un suggerimento: se siete pittori o simpatizzanti, scegliete sempre una tela su cui riportare il vostro disegno in modo che, dall'inizio, il rapporto tra il lato maggiore e il minore sia uguale a 1,6180, all'interno di essa scegliete uno o più sezioni auree e il successo è assicurato. Avrete un quadro in cui l'occhio dell'osservatore si soffermerà istintivamente dove volete voi.

Ovviamente in seno al rettangolo di cui sopra, a seconda di come organizzate la suddivisione dei quadrati e dei rettangoli, ci saranno altre sezioni auree.



Schema della sezione aurea in un rettangolo

Una sezione aurea della facciata  
del **Partenone**,  
**Atene**



In genere l'occhio per un destrorso va in alto a destra. E poiché poco sopra abbiamo parlato della Gioconda, vi potete divertire a tracciare varie "divine proporzioni" a cominciare dal celebre volto racchiuso appunto in rettangolo aureo.

Passate al Partenone. Figuriamoci se i Greci non si intendessero di armonia... Tutto l'edificio è racchiuso in un rettangolo aureo, all'interno del quale ci sono diverse sezioni auree. Io ve ne indico una: quella che sta in alto a destra tra il quinto e il sesto triglifo. Altri punti aurei li potete trovare da soli, secondo lo schema indicato.

Ancora un quadro con complesse sezioni auree, che abbiamo visto nel numero precedente e che richiamo alla memoria, è *L'ultima cena* di S. Dalí del 1955, in cui le stesse dimensioni del quadro (167x268) sono quelle di un rettangolo aureo e ancora la disposizione delle figure è ottenuta secondo rettangoli aurei. Le stesse facce pentagonali del dodecaedro che sovrasta la scena della cena sono realizzate tenendo presente la sezione aurea.

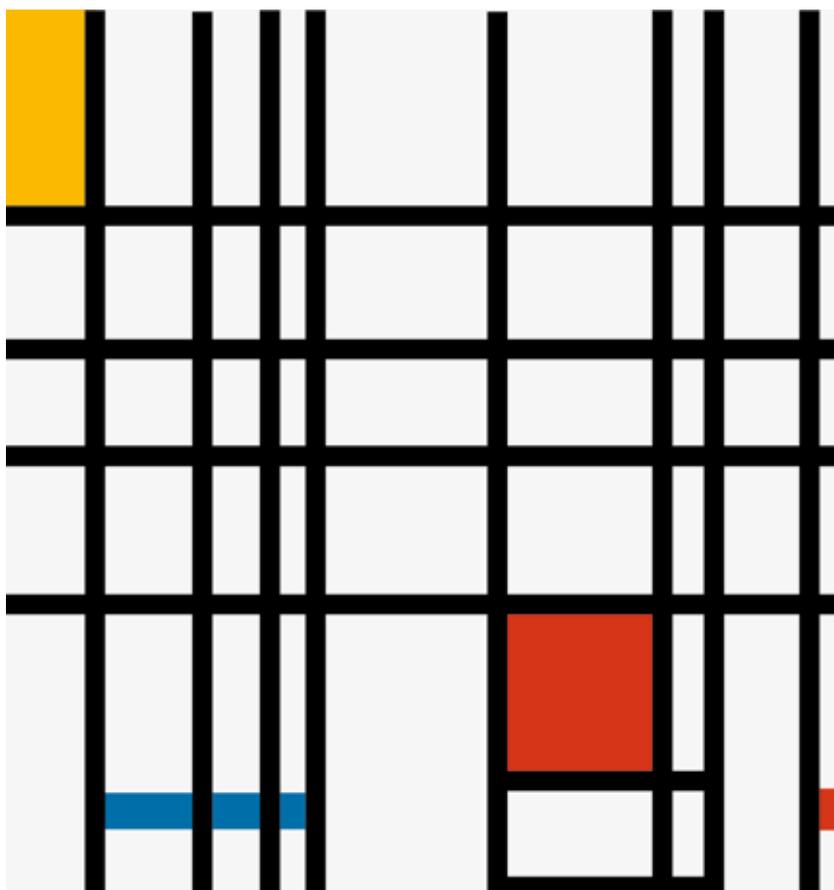
Tra gli altri moderni, grande ricercatore di armonie nel quadro è senz'altro Mondrian.

Se non fosse stato quel grande maestro che fu, i suoi quadri sarebbero passati sotto silenzio a causa della semplicità delle forme. Ma ciò non avvenne per la capacità grandissima di saper dosare e calibrare il "peso" dei colori, le varie sezioni auree, le linee verticali e orizzontali, il loro spessore, i loro rapporti... Ma voi mi insegnate che questo non basta per realizzare un capolavoro, è necessaria anche una grande sensibilità e una grande intuizione, tutte qualità che

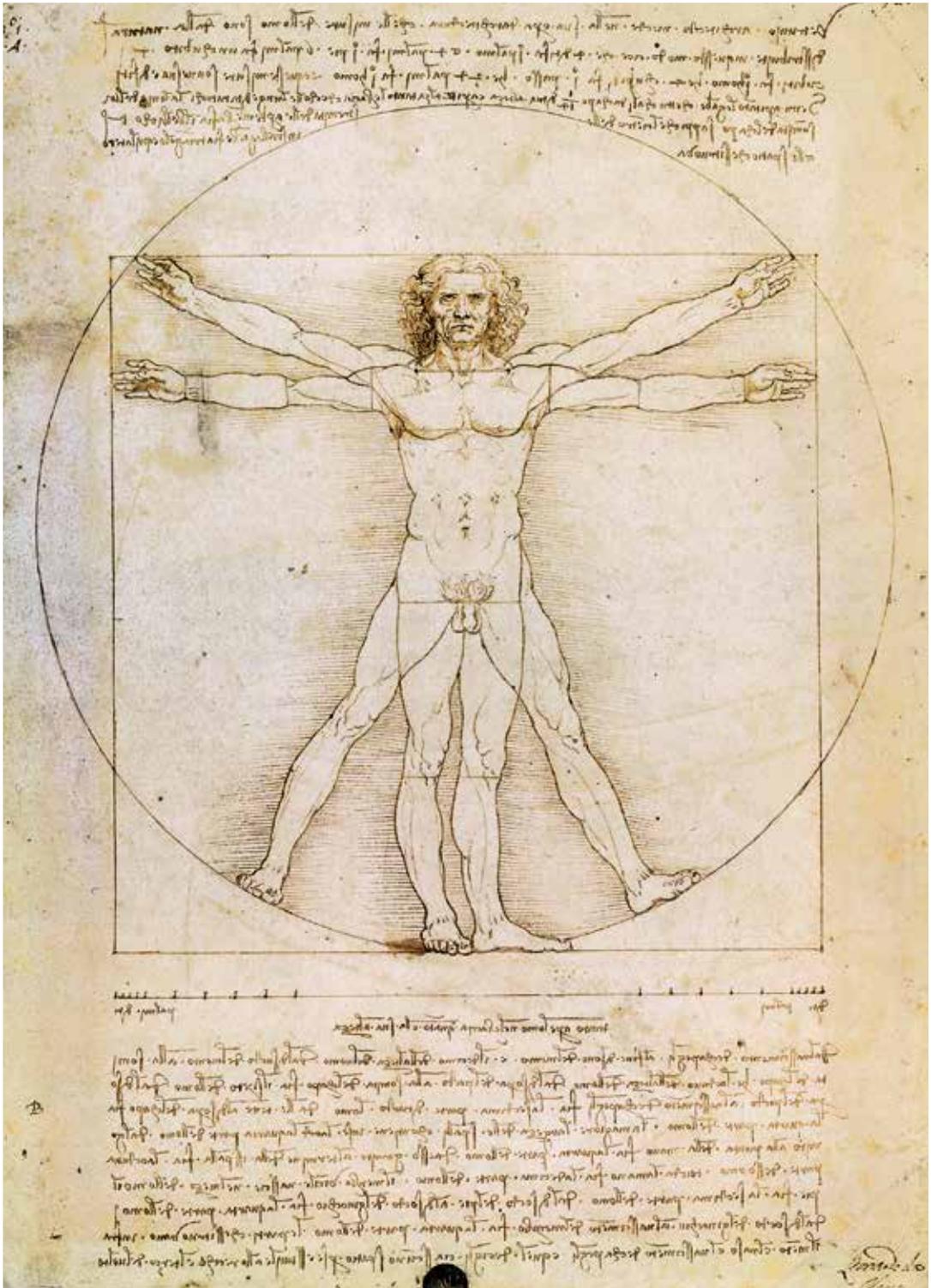
Mondrian possedeva in sommo grado insieme a una cultura teosofica molto vasta, almeno stando a quanto dicono i suoi biografi.

Ecco, nella figura riportata sotto, un esempio della grande capacità di questo artista di rendere straordinariamente armoniche le sue linee e le sue campiture di colore, sul significato delle quali ci soffermeremo qualche altra volta.

Relativamente alla sezione aurea si potrebbe parlare a non finire. Basti dire che essa viene applicata anche al corpo umano. Famosissimo è il disegno di Leonardo conservato all'Accademia di Venezia che riprende un disegno di Vitruvio, il quale nel "De Architectura" scrive: "Il centro del corpo umano è inoltre per natura l'ombelico; infatti, se si sdraia un uomo sul dorso, mani e piedi allargati, e si punta un compasso sul suo ombelico, si toccherà tangenzialmente, descrivendo un cerchio, l'estremità delle dita delle sue mani e dei suoi piedi". Infatti, Leonardo sostiene che la figura umana è perfetta quando l'ombelico divide l'uomo in modo aureo.



Mondrian, *Composizione con rosso giallo e blu*, olio su tela, Tate Gallery, Londra



Allo stesso modo per le proporzioni delle altre parti del corpo: la distanza dal gomito alla mano (con le dita tese), calcolando il rapporto aureo moltiplicata per 1,618, dà la lunghezza totale del braccio. La distanza dal ginocchio all'anca, moltiplicata per il numero d'oro, dà la lunghezza della gamba, dall'anca al malleolo. Anche nella mano i rapporti tra le falangi delle dita medio e anulare sono aurei, così il volto umano è tutto scomponibile in una griglia i cui rettangoli hanno i lati in rapporto aureo.

E adesso che avete appreso queste nozioni, mi raccomando, non vi mettete in costume adamitico davanti allo specchio con metro e penna alla mano per tentare di stabilire se il vostro corpo è armonico oppure no.

La risposta la sapete già, è NO! NO!!!, in modo assoluto. Quella pancetta vi frega le divine proporzioni!!!

Non azzardatevi a farlo poi col corpo della vostra compagna... sarebbe un vero disastro e vi costerebbe una fortuna in creme e diete dimagranti.

Torniamo al nostro uomo perfetto nelle sue dimensioni di Leonardo. Secondo me il disegno nel suo insieme sottende (è una mia interpretazione, e quindi prendetela col beneficio d'inventario) anche la famosa quadratura del cerchio. Essa è simbolo di perfezione che solo l'uomo può raggiungere. Infatti, notate che nel disegno il capo dell'uomo tocca il centro del quadrato (simbolo dell'aria, acqua, terra, fuoco nella nostra civiltà occidentale), mentre i piedi non sono più dentro il quadrato ma nel cerchio, simbolo di perfezione rappresentato anche nell'antica civiltà egiziana dall'*ouroboros*, cioè dal serpente che si morde la coda e che quindi forma un cerchio.

Perché proprio il serpente? Perché cambia pelle e si rinnova, come l'uomo si rinnova, perfezionando il suo sapere. Io penso questo proprio perché Leonardo era un conoscitore di alchimia, come del resto tutti gli artisti di quel periodo.

E adesso esercitiamoci.

Guardiamo la Nascita di Venere del Botticelli, soffermiamoci sulla figura di Venere. Inscriviamola dentro un rettangolo e vedremo che le sue misure sono secondo la "divina proporzione". Infatti l'ideale linea che va dal cento della testa fino a poco più in fuori del piede destro ha il suo rapporto aureo proprio nel punto in cui c'è l'ombelico, provate poi con braccia, gambe e altre parti del corpo.

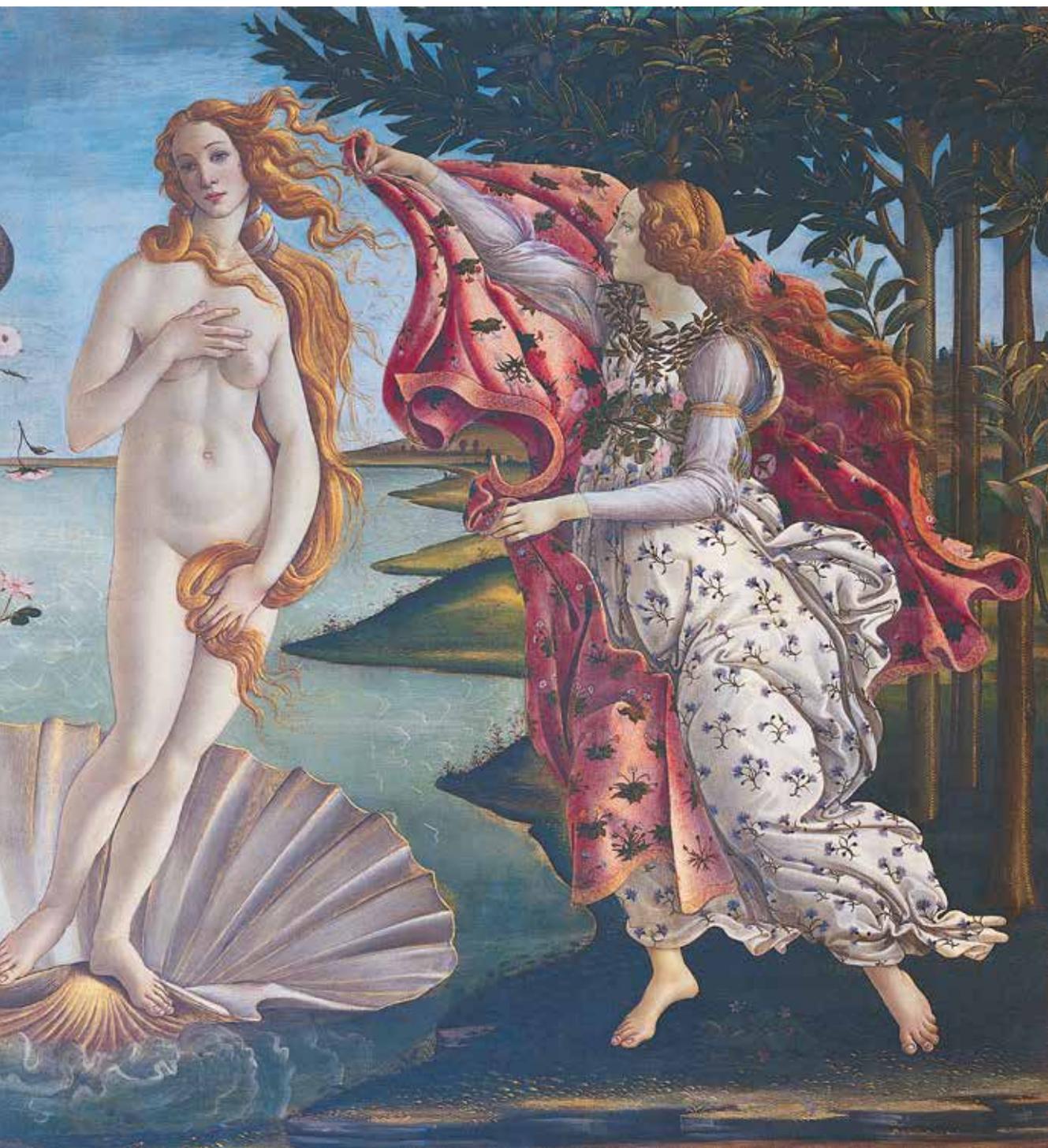
Per carità, come sopra, non mostratela alla vostra compagna, se siete uomini. E se siete donne non fate vedere il disegno di Leonardo. Io non voglio rimorsi... per beghe di centimetri...

Un'immagine ancora vorrei farvi ammirare, ed è *La Sorgente* di Ingres conservata al Louvre di Parigi.

**Leonardo, Proporzioni della figura umana**, Penna su carta, 34,3 x 24,5 cm, Accademia, Venezia

Botticelli, *La nascita di Venere*,  
Galleria degli Uffizi,  
Firenze







Osservatela bene e racchiudetela dentro un ideale rettangolo, poi controllate la divina proporzione lungo la linea immaginaria che va dalla testa ai piedi tenendo d'occhio il suo ombelico e vi accorgete facilmente come sia rispettata la divina proporzione. Infatti in tutte le figure che ho mostrato notate un grandissimo senso di armonia compositiva e di euritmia delle linee, appunto perché gli artisti hanno rispettato le regole di cui sopra. Successivamente vi parlerò del fascino della Sorgente in relazione alla sua composizione e postura.

Mi scuso per la relativa aridità dell'esposizione, però credo che per comprendere bene un dipinto, ma anche un'architettura, un disegno, una scultura sia necessario conoscere questi piccoli segreti che gli artisti applicano alle loro opere.

Il discorso di cui sopra è certo un poco duro da digerire, ma, secondo me, molto interessante se, davanti a un'opera d'arte, vogliamo capire perché l'autore ha messo in evidenza quel punto in cui istintivamente si posa l'occhio, e non un altro, come vi dicevo sopra.

## Il paesaggio nell'arte e analisi de *La Sorgente* di Ingres

**N**el numero precedente abbiamo trattato la “sezione aurea” nei dipinti. In questo numero vorrei parlare, invece, della storia del paesaggio nell'arte, anche perché molte figure che vedremo sono inserite in questa cornice.

Dunque, il paesaggio ha una lunga storia e compare nei dipinti a partire dalle civiltà più antiche: Egizi, Greci, Romani...

Ricordate quante figure degli Egizi sono inserite in un paesaggio stilizzato e intuitivo? Tuttavia, come genere indipendente, rappresentato secondo determinate tipizzazioni, è relativamente recente. Infatti, solo nel '500 negli elenchi delle opere in possesso delle famiglie patrizie compare la dizione “paesi” o “tavolette di paesi”. Addirittura, nientemeno che la *Tempesta* di Giorgione viene definita in uno di questi elenchi: “paesetto su tela con tempesta, una zingara e un soldato”.



Giorgione, *La tempesta*,  
Galleria dell'Accademia,  
Venezia



Se osservate la *Gioconda*, le tante immagini, riportate in precedenza, i tanti San Sebastiano, i quadri di Botticelli e via elencando, vi accorgete che il paesaggio è sempre presente come “sfondo”. Nello stesso '500 si nutrivano un certo disprezzo per questo genere.

Infatti, a proposito dei pittori fiamminghi, il Vasari dice che “delle loro opere se ne trova persino nelle case dei ciabattini.” Soltanto nel secolo successivo e cioè nel '600, il paesaggio assume la dimensione della vera e propria pittura da cavalletto.

A Firenze, per esempio, questo genere come dipinto a sé stante non ebbe grande fortuna. I paesaggi di Giotto sono solo elementi stilizzati di scarso rilievo agli effetti della narrazione.

Mentre, poco distante, a Siena, nelle opere di Ambrogio Lorenzetti il paesaggio è già funzionale alla scena e un secolo più tardi nel San Sebastiano del Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi) il paesaggio è realistico con le sue colline, i ruderi, i sentieri e le figurazioni di contorno. Tutti questi elementi, se osservate bene l'immagine, avvolgono la figura del Santo e sono visti secondo una rigorosa prospettiva, che scandisce ritmicamente e armonicamente lo spazio sensibile e reale. Bisogna aspettare la fine del '600 e il '700 perché gli artisti acquistino padronanza dei mezzi espressivi al fine di rendere la luce e l'atmosfera del momento. Ma, come spesso suole avvenire, alcuni esiti sono altissimi, altri meno, soprattutto quando i pittori vogliono rendere la realtà in modo fotografico, tutto a scapito della poesia e della capacità di cogliere l'attimo, isolandolo nello spazio e nel tempo. Fermiamoci un momento, cari lettori, e chiediamoci, ancora una volta: cos'è l'arte? E ancora una volta cerchiamo di articolare una possibile definizione. È la vita stessa che scorre, però, su un altro binario, ove trovano composizione armonica spazio e tempo, per cui quell'attimo viene a caratterizzarsi come eterno. Infatti, noi oggi fruivamo opere antiche in modo sempre emozionante, appunto perché l'artista ha isolato l'istante dal suo transeunte e poeticamente lo ha reso eterno. Mi viene in mente: “Silvia, rimembri ancora quel tempo della tua vita mortale...”. Il Leopardi nell'attimo del ricordo ha isolato l'immagine nello spazio e nel tempo, traendola fuori sia dal tempo sia dallo spazio stessi e l'ha resa eterna. Così, da quel momento in poi noi lettori la fruivamo come se quella immagine fosse davanti ai nostri occhi e sentivamo tutto il peso della giovinezza tradita, la malinconia di una vita spezzata nel suo fiorire.

E, dopo questa digressione che spero avrà reso più chiaro il concetto, torniamo al nostro argomento. Ancora nei primi decenni dell'Ottocento il paesaggio veniva dipinto in modo idealizzato, ma già dalla metà del secolo diviene genere a sé e domina incontrastato nelle rappresentazioni pittoriche di maestri più o meno affermati.

*Pagina precedente*  
**Giovanni Bazzi detto il Sodoma, San Sebastiano,**  
Galleria Palatina,  
**Firenze**

“Perché il paesaggio diventa genere a sé?”. È presto detto. Siamo in piena rivoluzione industriale, le città annerite dalle fabbriche si ingrandiscono a dismisura e la natura sembra più lontana che mai e allora ecco spuntare i paesaggi in arte, quale rappresentazione di un'oasi di serenità.

Nel momento in cui non era diffusa ancora la macchina fotografica, addirittura i viaggiatori andavano in giro con un blocchetto di carta per fare degli schizzi e avere poi l'opportunità di ricordare i posti. Lo stesso Goethe nel suo viaggio in Italia fece numerosi bozzetti di questo genere.

T. Rousseau, *La foresta di Fontainebleau*, Louvre, Parigi



Ma il tempo passa e i suoi ritmi si fanno più frenetici, la macchina fotografica soppianderà presto quest'uso, perché con un semplice scatto ci si porta a casa l'immagine che piace, anche se si è persa la poesia della traccia della propria mano.

E ora passiamo in rassegna rapidamente alcune immagini in cui il paesaggio diventa genere a sé. Vediamo quello del 1851 di Théodore Rousseau che ritrae una veduta di Fontainebleau. Abbiamo in primo piano una specie di quinta di palcoscenico costituita dalle fronde degli alberi dietro la quale si apre un paesaggio. Siamo al tramonto, l'atmosfera è serena. L'ambiente è boscoso e una tranquilla mandria si abbevera lungo un ruscello.

Dall'insieme scaturisce, è vero, una situazione di genere, però l'opera, pur non essendo eccezionale, ci mostra in pieno l'atmosfera ottocentesca col suo culto per la natura.

Inoltre, è questo il periodo in cui l'artista afferma il proprio diritto alla libertà d'espressione. Ne consegue che il rapporto con gli oggetti osservati e il suo pensiero stesso subiscano delle trasformazioni. Per esempio, passioni e sentimenti, nel momento in cui sono espressi, travolgono i tradizionali canoni estetici e portano il rapporto con la natura verso una concezione panica in opposizione e come reazione, ovviamente, alla razionalità illuministica.

Dice il Novalis: "Essere romantici significa conferire ai fatti quotidiani un significato più elevato, ai fatti conosciuti il fascino dell'ignoto,



C.D. Friedrich, *Scogliere bianche a Rügen*,  
Stiftung O. Reinhart,  
**Winterthur**

e al finito lo splendore dell'infinito." Pochissime parole per mettere in evidenza le grandi passioni che animano gli artisti ottocenteschi: la malinconia, il furore, l'amore, lo smarrimento, il desiderio di "altro", l'evasione dal banale e dal quotidiano trovano espressione anche nella "qualità" dei paesaggi. Se in T. Rousseau abbiamo visto rappresentata la serenità di un angolo di mondo in vagheggiamento romantico georgico, in Gaspar David Friedrich, che si dedicò lungo tutta la sua vita quasi esclusivamente alla pittura di paesaggi, gli stessi "argomenti" sono affrontati con animo visionario e con una oscura carica patetica. In essi si evidenziano i sentimenti e le angosce dell'artista, che nell'opera cerca di sottolineare il legame universale di corrispondenza o di opposizione tra natura e individuo.

Se esaminiamo *Scogliere bianche a Rugen*, notiamo lo stesso impianto prospettico del Rousseau con questi alberi altissimi ed eleganti che fanno anche qui da quinta di palcoscenico, ma come è diversa l'atmosfera! Idilliaca nel primo, sottilmente inquieta qui, sottolineata dal personaggio pensoso a destra. Mentre a lui fa da contraltare una figura di donna che indica a un uomo abbassato qualcosa tra le piante a terra. In questo dipinto, in particolare, l'artista raggiunge un notevole equilibrio tra intellettualismo e sentimento della natura.

Passo sotto silenzio Constable per motivi di spazio, magari ne parleremo un'altra volta, ma non posso non citare Turner la cui modernità è sconvolgente e sconvolgente la sua morte, quando, già vecchio, per assistere al cambiamento di luce durante una tempesta, ci rimise l'esistenza, di cui peraltro si sa pochissimo. Non si sposò ma ebbe relazioni con un paio di donne, addirittura da Sara Danby, vedova di John, pare abbia avuto due figlie.

Da questi pochi accenni biografici, arguite che in Turner l'arte assorbiva completamente la sua vita. Sua preoccupazione costante furono gli effetti della mutevolezza della luce, precedendo in ciò di molti decenni le ricerche *en plein-air* degli Impressionisti.

Infatti, tale propensione dell'artista risulta chiaramente sin dai primi acquerelli, in cui lui cerca di superare il mero dato naturalistico, per concentrarsi sulla luce, particolarissima e visionaria, ricca di suggestioni liriche.

Osservate *Pioggia, vapore e velocità*. Qui è quasi scomparso il tradizionale paesaggio e le leggi della prospettiva. Invece, risultano protagonisti, assoluti, audacissimi giochi di luce e di colore in uno spazio altrettanto libero da costrizioni prospettiche. Così, il colore sembra seguire il ritmo concentrico della luce e raggiarsi da essa. L'atmosfera è suggestiva e attira quasi lo spettatore all'interno della scena come a risucchiarlo dentro un vortice leggero ma deciso. L'effetto nebbia, l'effetto visione, il gioco dello sfumato creano un *trait d'union* tra pittura e poesia, tra realtà e immaginazione difficilmente superate successivamente.



William Turner, *Pioggia, vapore e velocità*, National Gallery, Londra

Passiamo, ora, all'analisi del dipinto di Ingres *La Sorgente*, già trattato in parte nel numero precedente.

Intanto, diciamo un paio di notizie sulla biografia dell'artista. Questi manifestò anzitempo il suo talento non solo in arte ma anche in ambito musicale. Infatti, a soli 14 anni era secondo violino dell'orchestra Capotole. Nacque da ciò la famosa leggenda del "Violon d'Ingres". Tuttavia, il piccolo Ingres non eccelleva solo in musica, già a otto anni copiava con grande maestria le incisioni dei maestri olandesi. Ma il vero amore del talentuoso giovane fu l'italiano Raffaello che ebbe modo di vedere, poi, dal vero durante il viaggio in Italia.

A Parigi fu allievo del già famosissimo David, ma le sue innovazioni in fatto di dipinti non furono comprese dal grosso pubblico ed egli stesso, sempre cosciente dei propri mezzi (il genio sa di esserlo!), disse che "l'arte avrebbe bisogno di essere riformata e mi piacerebbe essere quel rivoluzionario. Mi batterò con tanta forza che forse un giorno accadrà". E quel giorno si avverò e oggi Ingres è uno dei massimi rappresentanti della pittura del ricco '800 francese.

Tralasciamo, adesso, altri particolari e andiamo a *La Sorgente* firmata e datata 1856, quando il suo autore aveva 76 anni.

Tuttavia l'opera ha avuto una lunghissima elaborazione. Infatti fu iniziata a Firenze a partire dal 1820. Nel momento in cui fu terminata cinque acquirenti si disputavano l'opera e Ingres non sapeva come fare per non scontentare nessuno. Gli venne incontro il conte

Duchatel che gli offrì una somma altissima per i tempi: 25.000 franchi. Quest'opera fu definita dal critico T. Gautier "puro marmo di Paro rosato di vita." Eppure niente di più semplice ed essenziale c'è nell'impostazione della figura che rappresenta una delle Naiadi, sorella di Venere, divinità acquatica che abita i corsi d'acqua e le fonti. In questa figura l'artista ha fissato il suo tipo di ideale femminile e la derivazione dalla *Venere* del Botticelli è evidente ma anche da un'altra propria opera la *Venere Anadiomene*.

Nell'esaminare lo schema compositivo della *Sorgente* ci riferiamo all'analisi che ne fa R. Arnheim nel testo *Arte e percezione visiva*, che troverete solo nelle biblioteche, per chi voglia approfondire le questioni, in quanto a tutt'oggi non esiste ristampa.

Intanto, teniamo presente la traiettoria che va dal capo al piede e che vede la sezione aurea nell'ombelico, come osservato in precedenza. Ora, esaminiamo più attentamente la figura.

Essa è fedele a una riproduzione attendibile di una giovane donna vera, semplice e sensuale. Ma se osserviamo più attentamente il dipinto queste qualità sembrano appannarsi. Intanto il gesto stesso di tenere l'anfora è artificioso, pur dandoci la sensazione che esso sia improntato alla massima naturalezza.

L'immagine femminile, l'anfora e l'acqua che viene versata sono mostrati integralmente e chiaramente nonostante la posa artificiosa. Tra l'altro è artificiosa anche la posizione del braccio. Provate a tenere un'anfora e a versare dell'acqua da una brocca passando il braccio stesso attorno alla testa. Il vostro gesto risulterà sgraziato. Ma qui non lo è, grazie a un sottile gioco di corrispondenze. Allora osserviamo il corpo dell'anfora. Esso somiglia nella forma alla testa della fanciulla ma posto sottosopra. Inoltre, sia la brocca che la fanciulla hanno un fianco libero. Quello dell'anfora ha un manico, che trova corrispondenza nell'orecchio visibile della figura femminile. E ancora, sia il viso sia il fianco della fanciulla nonché dell'anfora sono leggermente sollevati verso l'alto.

La figura ha i capelli sciolti e trova una corrispondenza nell'acqua che fuoriesce dalla brocca. Tale analogia mette in evidenza la struttura perfettamente geometrica del corpo della fanciulla che fa tutt'uno con la brocca. Come risulta dallo schema a fronte. Inoltre dalla brocca scorre l'acqua invece la bocca della giovane rimane chiusa. L'anfora lascia sgorgare il liquido mentre il ventre della figura è perfettamente serrato. In altre parole, questo dipinto, così come è stato realizzato, mette in evidenza una femminilità trattenuta ma non negata, rappresentata anche dalle ginocchia strette, dall'aderenza del braccio alla testa, fattori tutti che bilanciano l'esibizione completa del bellissimo corpo femminile.



Ingres, *La source*, Louvre, Parigi

A sinistra  
Lo schema compositivo  
de *La source* di Ingres

Ingres, *Venere Anadiomene*,  
Musée Condé,  
Chantilly



E ancora, geometricamente la figura presenta un asse di simmetria perfettamente dritto ma se osserviamo bene esso non è realizzato in nessun posto a eccezione del viso. Allo stesso modo la verticale non è realizzata in nessun posto ma risulta immaginata dalla obliquità degli assi minori (seni, ginocchia ecc.) la cui direzione cambia diverse volte. In sintesi la linearità apparente della figura è realizzata con parti oscillanti. Lo stesso movimento sinuoso del corpo dà la sensazione che in esso sia racchiuso qualcosa che ricorda immancabilmente l'onda dell'acqua. Di conseguenza, pur essendo quella della fanciulla una posa statica, a noi sembra estremamente dinamica, dinamica proprio perché accentuata dalle piccole curve del lato sinistro, che si concludono nel grande arco del fianco, mentre a destra questo è quasi dritto, a controbilanciare armonicamente il movimento del primo.

Importante particolare da notare è la simmetria obliqua dei gomiti, che serve a bilanciare una composizione che sarebbe potuta sembrare monotona per la presenza di curve molto arrotondate, laddove l'angolarità pronunciata dei gomiti serve a equilibrare le sinuosità dell'immagine.

A questo punto, cari lettori, penserete che l'artista si sia scervellato anni e anni a cercare tutti questi escamotage. Non è così!

Un vecchio refrain dice che la composizione non si impara. Dipende dalla sensibilità dell'artista. Essa è come lo stile, quando si scrive. Questo non si insegna perché esprime la personalità di chi scrive.

E qui, nel nostro caso, potremmo non notare questi fatti formali, avremmo lo stesso la sensazione di trovare linee e forme magistralmente fuse in uno schema compositivo armonico scaturito dalla posa del soggetto stesso, a sua volta esaltata e fusa col pigmento pittorico. Ne deriva un'esperienza estetica di grande ricchezza e profondità.

Naturalmente le regole per la resa artistica dell'anatomia del corpo o di qualsiasi oggetto non sono univoche, ma ogni volta vengono applicate a seconda della sensibilità e della pratica pittorica, scultorea o altro dell'artista.

E per oggi la pillola artistica, anche se difficoltosa da inghiottire, può bastare. Tuttavia, imparate alcune semplici regole, la decodificazione di un'opera procurerà un maggiore piacere.

## Ancora sul paesaggio

Vorrei continuare a dire qualcosa d'altro sul paesaggio, anche perché, se la volta scorsa avessi continuato a parlarne, sarebbe venuto a noia, invece a pillole mi pare che sortisca un effetto più accettabile.

In precedenza, ho accennato ai due più importanti paesaggisti dell'800: Constable e Turner. Il primo (1776-1837) ha una vita molto travagliata perché nato fuori ambiente artistico. È figlio, infatti, di un mugnaio con il demone dell'arte. Disegnatore e pittore per istinto persegue con fatica le sue inclinazioni e soltanto nel 1798 potrà entrare alla Royal Academy di Londra. La sua vita sarà tutta un altalenare tra ristrettezze e difficoltà aggravate anche da un amore infelice per la moglie, Maria Bicknell, al cui matrimonio con l'artista si opponevano i parenti e che, una volta sua sposa, gli darà ben sette figli, morendo poi di tubercolosi.

Questa l'arida biografia. Dietro la magnificenza dei quadri, infatti, c'è sempre un uomo che ha vissuto, ha realizzato con le sue mani quei lavori eterni, perché, come vi dicevo la volta scorsa, l'arte scaturisce dall'attimo armonico in cui lo spazio e il tempo poeticamente si incontrano e vengono consegnati dall'artista all'eternità.

Constable amava la natura e in pieno libero spirito ottocentesco non voleva seguire scuole e imposizioni, ma preferiva osservare direttamente dal vero. Questo gli comportava la ricerca di uno stile e di una tecnica che gli permettessero di registrare la mutevolezza della luce e le gradazioni di colore sulle cose. In tal senso anticipa anche lui gli impressionisti e la scuola di Barbizon in particolare.

Constable, osservando attentamente la natura, non indulge mai ai facili effetti, preferisce invece una ricerca rigorosa, relativamente al ritmo della luce e alla immediatezza del taglio degli scorci.

Niente quinte di palcoscenico, come abbiamo visto precedentemente, niente escamotage per la resa del colore, ma ricerca di armonie cromatiche per riprodurre la naturalezza del paesaggio.

Pertanto, nelle sue opere confluiscono l'osservazione puntuale del vero insieme con un sentimento romantico della natura.

Essa per il Nostro è un complesso di fenomeni non esterni al creato, ma interni, che trovano la loro unificazione nel "sentimento" della luce, mezzo di trasfigurazione poetica dell'immagine.

Ricordiamo sempre che ogni arte va verso la signora delle arti: la poesia, lo stesso dire comune "è un quadro estremamente poetico", "un pezzo musicale ricco di poesia" e così via, ce lo testimonia.

E il paesaggio ancora domina i dipinti degli impressionisti e come non potrebbe, se essi dipingono all'aria aperta! Esemplici i paesaggi di Corot, Coubert, Monet, Sisley, Pissarro in Francia, ma non sono da meno gli italiani Fontanesi, il visionario Previati, quello che scom-



pone la luce in sottili filamenti iridescenti, Giovanni Segantini, i cui paesaggi con le mucche, i poveri interni di stalle sono dei veri e propri capolavori del genere, che un po' tutti conosciamo e che è facile decodificare partendo dalla prospettiva, qualora ci sia, o vedendo il movimento della luce e delle forme, l'armonia dell'insieme, la trasfigurazione poetica.

E non può mancare il solito Van Gogh con i visionari paesaggi dell'ultimo periodo della sua vita, in particolare. Abbiamo riportato i due ultimi, prima del suicidio, e di cui parla al fratello Theo in questi termini: "Mi sono rimesso al lavoro, anche se il pennello quasi mi casca dalla mano, e ho ancora dipinto tre grandi tele. Sono immense distese di grano sotto cieli cupi e non mi è stato difficile cercare di esprimere la tristezza, l'estrema solitudine". Bastano queste poche parole per dare un'impronta a questi lavori in cui domina un colore ricco e serpeggiante.

Cosciente della sua malattia, trova pace nel rendere omaggio alla natura, alle povere e semplici cose che lo circondano e che gli consentono di tenersi aggrappato alla vita.

Grandissimo disegnatore, Van Gogh predilige questi soggetti in cui la vegetazione, le nuvole, le case dai muri grezzi gli permettono di

**Constable, Veduta di Dedham,**  
Victoria and Albert Museum,  
**Londra**

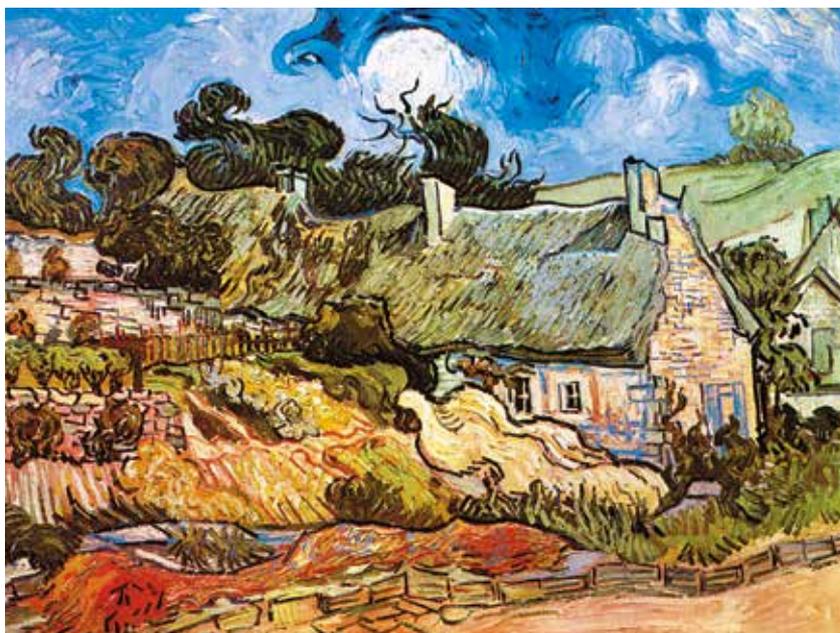
tratteggiare col pennello grossi filamenti fluenti e morbidi, densi di audace cromatismo, vedi l'ultimo quadro della sua vita "Campo di grano con volo di corvi", che sembra presagire la fine dei suoi giorni in quel cielo cupo e basso, in quelle pennellate furibonde del campo di grano, ove la natura non è più rasserenante e rasserenata, ma cupa, foriera di presagi oscuri. Infatti di lì a poco con lucida determinazione l'artista si suiciderà.

E ancora un paesaggio vorrei mostrarvi denso, invece, della sensibilità contemporanea, quello espressionista di Oscar Kokoschka del 1947 dal titolo "Veduta del Montana", in cui l'artista esprime attraverso tormentate pennellate la drammaticità di una terra forte e primitiva, terra di avventurieri e di passioni vive.

Qui, come in tutta la sua opera, l'artista tende a superare i limiti della rappresentazione che consente il disegno e il colore, per "compenetrarsi" nello spirito del paesaggio. L'immagine è molto intensa ed esprime in forma visibile il sentimento che anima l'artista. Infatti, in relazione a questo, il colore assume una sua autonomia rispetto alla realtà in favore di una resa più che altro fantastica.

Se paragoniamo questo lavoro con quelli di Van Gogh facilmente risaltano similitudini e differenze. Il colore in Van Gogh rimane sempre a un livello naturalistico e l'intimo disagio esistenziale è espresso dalla pennellata tormentata, mentre in Kokoschka la realizzazione è più che altro fantastica in cui segno e colore si compenetrano, per

Van Gogh, *Bicocche a Cordeville*, Louvre, Parigi



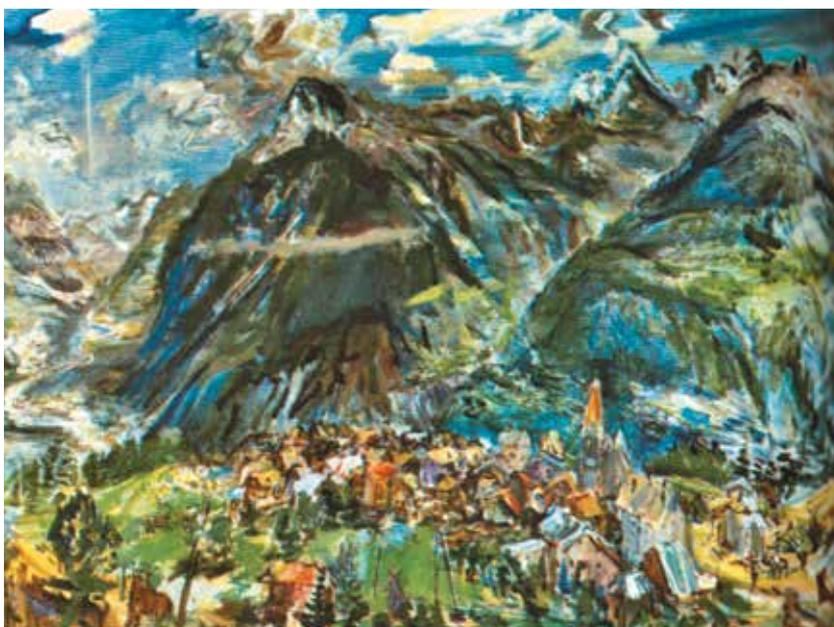
esprimere una visione che va oltre i limiti del colore e della forma, come dicevamo.

E ora prendiamo in esame, come già per la *Sorgente*, qualche altro dipinto di Ingres. Teniamo tuttavia sempre presente che ogni opera d'arte va guardata prima di tutto nell'insieme, per vederne l'organizzazione globale delle linee, delle forme, dei colori, del ritmo compositivo, della forza della linea e così via. Solo in questo modo possiamo sentirne l'intima armonia, la poesia insomma. Poi cominciamo a esaminare le relazioni tra le singole parti e a saper distinguere tra pezzi e parti.

È chiaro che, se abbiamo un cielo uniforme, non esiste una struttura pittorica ben determinata, per cui un pezzo vale l'altro. Se invece si tratta di una scultura non possiamo ottenere da essa una segmentazione arbitraria.

In seno a questa differenziazione, poi, è necessario distinguere tra stile classicista e stile espressionista. Il primo tende alla semplicità, alla simmetria, alla regolarità, a un certo ordine compositivo, come già è stato visto nel numero scorso, quando si è esaminata *La Sorgente* di Ingres; il secondo mette in maggiore evidenza l'asimmetria, l'irregolarità e tende a stabilire una maggiore tensione tra le parti, vedi il paesaggio di Kokoschka.

Nel dipinto di Ingres, citato sopra e preso in esame precedentemente, le parti costitutive del quadro erano grossomodo due, lo sfondo



O. Kokoschka, *Veduta del Montana*, 1947, Kunsthhaus, Zurigo



Ingres, *La grande Odalisca*,  
Louvre,  
Parigi

delle rocce e la figura della fanciulla, che abbiamo esaminato minutamente nella impostazione delle linee sia interne all'immagine sia di contorno.

Inoltre, se avete fatto attenzione, abbiamo visto la figura prima nel suo insieme e poi l'abbiamo per così dire "sezionata" in unità più piccole. Lo stesso si può fare con altri lavori, senza perdere mai, però, lo sguardo d'insieme e cioè la struttura dell'opera nel suo complesso, come dicevamo.

Guardiamo, ora, la "Grande odalisca" sempre di Ingres. Le masse principali sono tre: il corpo dell'odalisca che ha una posizione a semicerchio, il tendaggio che continua formalmente il corpo della donna e lo sfondo. La continuità della linea compositiva a semicerchio è data anche dal colore della tenda richiamato dal cuscino su cui poggia il braccio sinistro l'odalisca e in parte anche dalla somiglianza cromatica del turbante della stessa, che è sul medesimo tono.

Questa struttura organizzativa delle forme e dei colori conferisce all'insieme un andamento sinuoso ed elegante, nonostante la sproporzione del corpo della donna, la schiena troppo allungata e i fianchi accentuati. Ma questo non lo notiamo al primo impatto, perché l'insieme è straordinariamente armonico. E sapete perché? Perché gli artisti, rispetto a noi, vedono le cose in modo differente. Noi osserviamo le forme, loro le masse, quindi i loro occhi funzionano in

modo diverso dai nostri. Infatti, in questo capolavoro, la massa dei fianchi era necessaria all'artista per bilanciare la massa del busto che a sua volta doveva bilanciare la massa della tenda e la piccola massa del cuscino sotto il braccio. Ecco perché non notiamo la sproporzione delle membra, anzi l'organizzazione delle masse ci sembra perfetta.

Lo stesso modo di lavorare è in Michelangelo. Se avete presente la *Madonna col bambino* della Sagrestia di San Lorenzo in Firenze, noterete come prima cosa una figura armonica, con la massa del bambino alzato in grembo il quale ha una posizione avvilita, e dà all'insieme un forte senso di dinamicità. Guardate poi le gambe della Madonna, audacissime per la posizione della Santa Madre di Cristo, sono accavallate ma ne manca una...

Bisogna porvi attenzione per accorgersene. Così, se siamo superficiali ci sembra che tutto funzioni a meraviglia e invece... Da ciò arguiamo la modernità e la grandezza di un artista che ragiona per masse e non per particolari.

Per tornare all'*Odalisca*, osserviamo il modo di girare la testa, il braccio destro leggermente ricurvo che continua nella piega della tenda, determinando una chiusura dello spazio in primo piano e dandoci una gradevole sensazione di intimità, come se anche noi, risucchiati dallo sfondo e respinti contemporaneamente dalla massa del corpo sinuoso volessimo entrare, senza riuscirci, dentro la scena.

Ovviamente, ancora queste masse principali possono essere frammentate in masse più piccole e poi ancora più piccole, ma, secondo la mia esperienza, se frammentiamo troppo, perdiamo l'insieme.

Come quando si fa l'analisi testuale di una poesia e la si sviscera da tutti i lati, dalla punteggiatura ai campi semantici, dal colore ai chiaroscuri e via di questo passo, alla fine non abbiamo più il piacere della lettura e le sensazioni che l'insieme delle parole e delle frasi ci suscitano.

E, comunque, bisogna sempre tenere presente che tra l'insieme e le sue parti esiste un rapporto biunivoco, per cui l'aspetto di ogni parte è sicuramente influenzato dall'aspetto del tutto, che a sua volta subisce l'influsso delle parti. Questo perché, quando l'artista crea un'opera, ha in mente uno schema di base fatto di superfici, di contorni e di volumi diversi uno dall'altro, che organizza secondo una grande varietà di forme.

Osserviamo, ora, la *Parabola dei ciechi* di Bruegel.

Intanto il quadro si rifà al detto biblico: "Se il cieco si fa guidare dal cieco, cadranno entrambi nel fosso." A questo punto, conosciuto l'argomento, diamo uno sguardo dall'alto, cioè uno sguardo d'insie-



Michelangelo, *Madonna Medici*, Cappella Medici, San Lorenzo, Firenze

Pieter Bruegel, *Parabola dei ciechi*, Palazzo Reale, Capodimonte



me e notiamo come la “struttura” portante del dipinto sia data dalla trasversale che parte in alto dall’angolo sinistro del quadro e arriva fino all’angolo destro in basso. In questa struttura si muovono diverse forme unite, a sinistra in gruppo di quattro e, a destra, in gruppo di due. Tutte queste sei figure hanno una grande coerenza formale. Inoltre, le teste formano una curva discendente, che si piega verso il basso a destra. Se per un attimo ci lasciamo assorbire dalla scena, abbiamo la sensazione di vedere diversi fotogrammi di un film, in cui si evidenzia l’andatura incerta dei personaggi, che incespicano qua e là fino a cadere a terra.

Inoltre, le figure si assomigliano ma non in modo esatto, piuttosto mutano gradualmente e noi osservatori senza volere seguiamo l’andamento dei corpi e spostiamo l’occhio fino al soggetto caduto.

Osserviamo ora le masse: lo sfondo, il gruppo dei quattro a sinistra, i due a destra. La scena si affolla nella parte alta, ma è bilanciata, come masse, dai grandi alberi sullo sfondo di destra. I colori sono tutti di tonalità piuttosto fredda, spenta, come spenti sono i globi oculari delle persone, e per di più sono stesi con la tecnica della tempera su tela, e si nota chiaramente la trama della stessa.

Il quadro è firmato in basso a sinistra e porta la data MDLXVIII (1568). Cari lettori, a questo punto mi vorrei fermare perché l’esposizione sicuramente vi ha stancato essendo un pochino arida. Purtroppo se ci vogliamo rendere conto della composizione, delle masse e dei colori è necessario un certo tecnicismo. Spero di rifarmi la prossima volta con qualcosa di più “leggero”.

## Ritratto e autoritratto

**P**rima di dare di piglio all'argomento nuovo, vorrei rinfrescare la mia e vostra memoria di lettori su quanto abbiamo detto in precedenza.

Abbiamo distinto i generi nell'arte e indicato le principali allegorie di cui si servivano gli artisti. Abbiamo illustrato in modo molto elementare i principi della prospettiva. Abbiamo accennato al nudo, alla sezione aurea applicata all'arte. Abbiamo "letto" tecnicamente: *La Sorgente* e *La grande odalisca* di Ingres, *La Parabola dei ciechi* di Brueghel. Abbiamo analizzato l'evoluzione del "paesaggio" nei secoli e qualche altra cosa che mi sfugge.

Ora intendo parlarvi del ritratto e dell'autoritratto.

L'espressione del volto con la sua mimica, che rivela un sentire, ha sempre affascinato l'uomo.

Con ogni probabilità, in principio, il ritratto aveva funzione rituale legata alla magia e al culto dei morti. Nell'effigie, infatti, riviveva il defunto in questo mondo. Famosi i ritratti appartenenti a epoche diverse posti sulle mummie del Fayum, località dell'Egitto, che molti avranno visto, perché alcuni anni orsono a Roma la Fondazione Memmo vi ha dedicato una mostra straordinaria per ricchezza e bellezza di prodotti. L'uso del ritratto rimase per molti secoli, fino a giungere alle odierne foto sulle lapidi dei cimiteri. Esso ebbe sempre un posto importante nell'arte funeraria in quanto ricordo di colui che fu e contemporaneamente evocazione del suo spirito ed ebbe anche lo scopo di rappresentare il signore o il re davanti alla divinità, essendo divinità lui stesso, vedi la ritrattistica reale nell'Antico Egitto.

E adesso un po' di storia, nella speranza di non essere troppo didascalica.

Presso gli Etruschi il ritratto del defunto è presente nei coperchi delle urne cinerarie detti "canopi", dalla città egizia di Canopo, ove si venerava il dio dei morti Osiride. Per questo popolo italico raffinatissimo l'effigie del defunto più che funzione rappresentativa di vero e proprio ritratto aveva funzione evocativa, come tra gli Egizi.

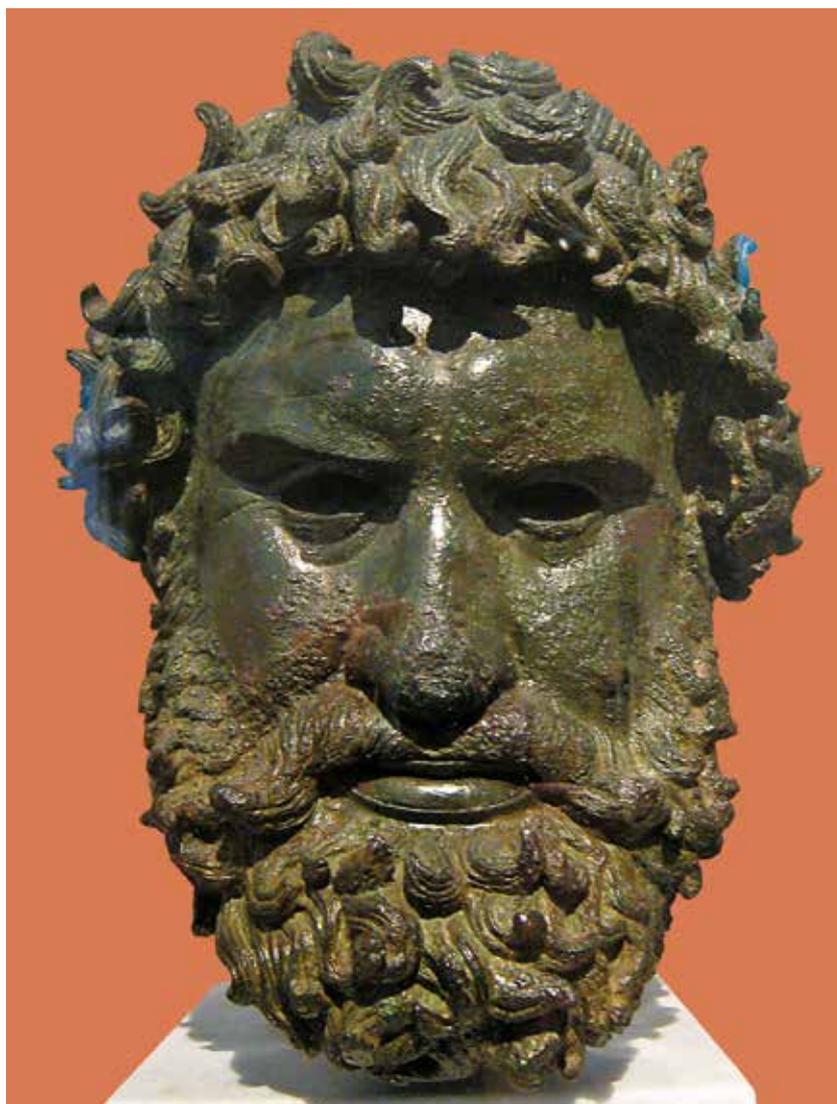
In immagine un coperchio di canopo che ritrae un defunto, i cui grandi occhi sembrano cercare il mistero dell'esistenza e contemporaneamente fissare un futuro che confina con l'eternità. Se osserviamo i tratti del volto, la mascella forte, la bocca severa, il profilo tagliente, si materializza davanti ai nostri occhi l'immagine di una persona di grande forza morale e di grande compostezza di fronte alla morte.

Nella cultura greca il ritratto, manifestatosi peraltro piuttosto tardi, ebbe per oggetto la sola testa con un accenno di busto. In esso erano idealizzati i tratti resi come eroe, condottiero, filosofo, poeta... Successivamente si fece più realistico come nel ritratto qui rappresentato probabilmente realizzato intorno al 340 a.C. In esso l'artista



Testa di Canopo etrusco, VII sec. a. C., terracotta, Civico Museo Archeologico, **Milano**

Testa di Pugile, 340 a. C.,  
Museo Archeologico,  
**Atene**



si rifà a tratti fisiognomici concreti espressi attraverso la rude schiettezza del modellato.

Presso i Romani, nei primi secoli, la raffigurazione di un soggetto evidenzia una forma di collegamento tra i vivi e i morti, solo in età tarda ebbe lo stesso significato che vi diamo oggi e cioè di rappresentazione delle fattezze e del carattere del singolo individuo. Presso questi antichi conquistatori il ritratto ebbe una grande diffusione perché, per esempio, nei volti degli imperatori e delle consorti si doveva leggere l'austerità e la maestosità della potenza dell'impero, indipendentemente dalla condotta e dall'aspetto dei personaggi.

Il primo promotore storico della sua effigie in senso pubblicitario fu senz'altro Augusto, piccoletto e insignificante, ma quanta grandezza nelle statue che lo rappresentavano nelle varie regioni dell'impero. Eh, cari lettori, se fosse esistita la televisione! L'Ottaviano Augusto avrebbe saputo bene come utilizzarla!

Mutatis mutandis, nulla cambia nel mondo, perché gli uomini e l'animo degli uomini sono sempre uguali e la sete di potere affascina tutti. Come ritratto, poi, da mostrare in figura ho scelto quello dell'imperatore Claudio, che aveva un fisico tutt'altro che "macho", se Claudio significa claudicante. Ma in effigie la sua immagine è magniloquente e pomposa e contrasta con la realtà.

Adesso, pazienti lettori, andiamo avanti con la tiritera e passiamo al Medio Evo.

In questo lungo periodo i donatori e i dedicatori di chiese sono raffigurati in mezzo ai Santi, ai piedi del Cristo o delle Madonne secondo rigidi schemi.

Eh, miei cari, come sempre, su questa terra, ci si illude che il denaro sia una buona raccomandazione e possa comprare persino un posto in prima fila tra Madonne e Santi per una sgomitata in più verso il Paradiso. Si deve giungere al Trecento affinché il valore dell'individuo per sé stesso venga affermato sullo schema simbolico precedente. Nasce a questo punto il ritratto vero e proprio con cui si cimenteranno gli artisti.

Se avete uno di questa benemerita categoria a vostra disposizione, amati lettori, non mancate di farvi fare il ritratto, potreste passare alla storia, non tanto perché siete voi, ma perché l'artista ha saputo bene interpretare il carattere, lo spirito che stanno dietro le sembianze del vostro volto.

Quindi animo. Tentate. L'artista nella modernità ha avuto e ha il compito di intuire la psicologia dell'uomo o della donna raffigurati. E vi sembra poco?

Come si fa a entrare nell'animo di una persona solo attraverso i tratti del viso? Tra l'altro, al disgraziato che vi ritrae, non potete raccontare nemmeno i fatti vostri in modo da dargli una traccia del vostro carattere. Nossignore, è proibito. Distrarreste l'artista dal suo arduo compito: leggere nel vostro animo.

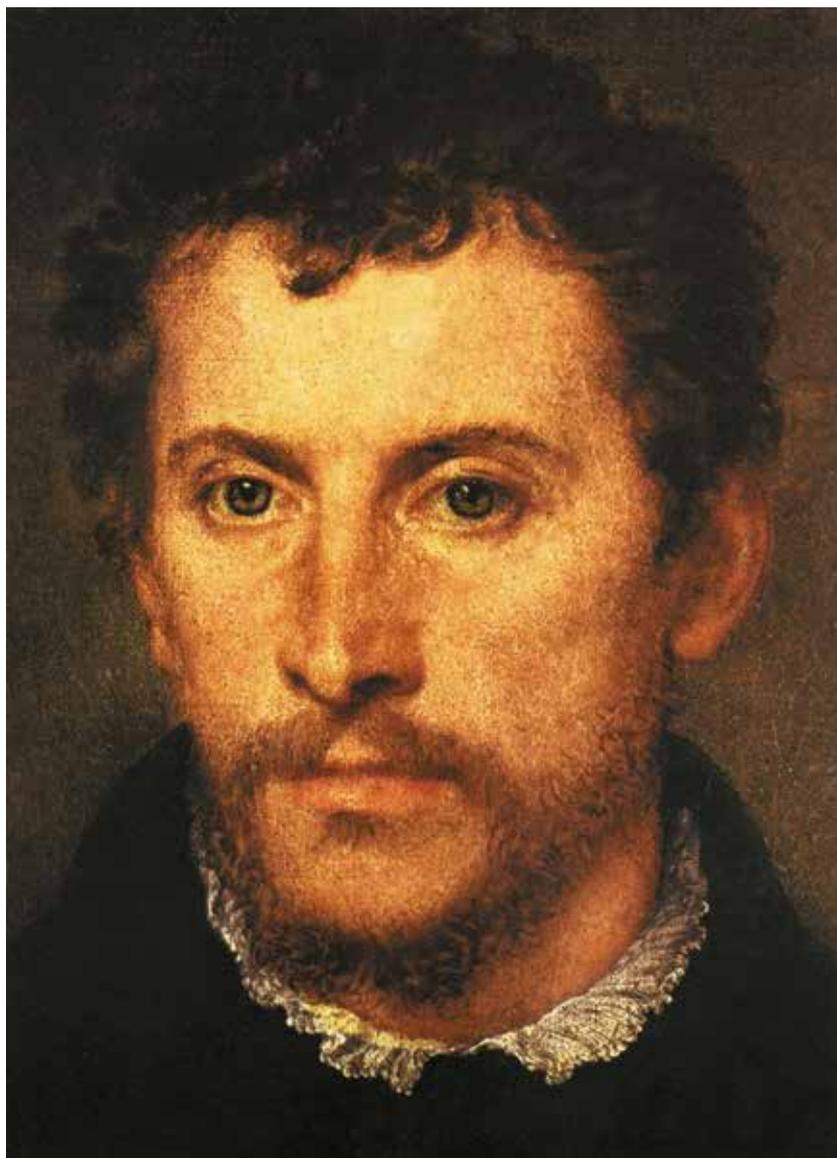
È vita disgraziata quella del ritrattista. Ma anche quella di chi è ritratto non è semplice, se di lui si perde il nome, come spesso accade.

E se si perdesse il vostro nome nel ritratto fatto dal tale artista famoso? Oh! Signori miei, per la storia dell'arte, noi, la nostra immagine, né il nostro nome hanno importanza, è importante l'intensità dell'espressione, la dignità umana che l'opera testimonia e che non ha bisogno di alcuna denominazione. In parole povere, la persona raffi-



**Imperatore Claudio,**  
Musei Vaticani,  
Roma

**Tiziano Vecellio, *Ritratto di gentiluomo dagli occhi glauchi* (particolare), olio su tela, Galleria Palatina, Firenze**



gurata è solo una quisquilia per il grande pittore. Beh, francamente, se l'oblio riguardasse me, mi dispiacerebbe e... non poco.

Il fascino della bellezza dell'immagine, è vero, passerebbe di bocca in bocca, sarei ammirata e magari amata in effigie dopo aver dato fondo a un bel gruzzolo, ma poi... cosa funesta, non lascerei traccia della dissipazione delle mie ricchezze neanche in qualche sparuto documento, che attesti che quel tal pittore mi ritrasse in questo e quest'altro modo! Vita triste quella di chi è ritratto, carissimi. Ve l'ho già detto.



Philippe de Champaigne,  
*Triplice ritratto del Cardinale Richelieu*, olio su tela,  
National Gallery,  
Londra

A proposito di soggetto anonimo, guardate questo ritratto eseguito da Tiziano Vecellio che data intorno al 1540-1545 e che titola: *Ritratto di gentiluomo dagli occhi glauchi*. Costui, come potete constatare dall'abbigliamento, è un aristocratico. Su chi sia, si sono fatte molte congetture fino ad approdare al nome di Ippolito Riminaldi. Ma, dicevamo poco sopra, il soggetto ha poca importanza rispetto alla capacità dell'artista di aver saputo esprimere, attraverso lo sguardo dell'uomo, un profondo, malinconico pensiero. Noi, che osserviamo, restiamo turbati (ditemi la verità lettori, succede pure a voi) da quello sguardo verde-acqua fisso in una lontananza indefinibile, che esprime la grande complessità psicologica del personaggio, sicuramente uomo taciturno, che sollecita anche noi alla meditazione.

E ora, ecco un quadro sorprendente dipinto nel '600 da Philippe de Champaigne. È il *Triplice ritratto del Cardinale Richelieu*, che tutti conosciamo, se non altro attraverso le avventure dei tre Moschettieri di Dumas. Il Cardinale era debole di fisico, malaticcio, epilettico, ma dotato di una volontà di ferro, che gli fece superare l'empasse della sua salute e gli diede la facoltà di rendere gli altri succubi del suo carattere. Fu dotato di un eloquio raffinato, tanto che era difficile sottrarsi ai suoi ordini. Fu molto stimato dal papa Paolo V Farnese, che lo chiamò a Roma, ove Richelieu apprese l'arte della politica e della dissimulazione.

Ve lo dicevo poco sopra, lettori miei, guardatevi intorno e vedrete come nulla cambia! Il cervello pensa una cosa e la bocca, invece, dice: “Tiè queste parole, il resto si vedrà...” Non è così? Io spererei il contrario per il bene di tutti, ma ho troppi anni per farmi qualche illusione.

Torniamo al nostro beniamino, dopo varie vicende divenne onnipotente ministro del debole Luigi XIII. Tradì persino la regina madre: Maria dei Medici, che lo aveva chiamato a corte, gli aveva dato il potere e alla quale aveva giurato fedeltà. Per la ragion di stato non esitò a macchiarsi dei più atroci delitti. E comunque fu un uomo acuto e intelligentissimo. Questa a volo d’uccello la personalità. Ora vediamo cosa traspare dal triplice ritratto.

Le tre espressioni ermetiche mostrano chiaramente una personalità complessa di uomo deciso, di sottile e infido diplomatico, di doppiogiochista nella politica internazionale. Il fatto stesso che la figura viene vista da tre angolazioni diverse sembra moltiplicare le sfaccettature di animo e di mente di questo tortuoso personaggio.

Come sto cercando di dimostrare, quella del ritrattista è opera difficile, perché la resa psicologica del soggetto deve essere alta. Importa poco che si tratti di ciabattino o di regnante, per distinguerli basteranno pochi simboli e pochi oggetti di contorno: costume, in-

Goya, *La famiglia di Carlo IV*, Prado, Madrid



segne, suppellettili diranno a quale strato sociale appartenne: laico, religioso, popolano, regnante o altro.

Tuttavia sarà il volto la parte “parlante” che dirà la psicologia del personaggio.

Un esempio per tutti mi sembra opportuno citare. Il ritratto impietoso che fece Goya della famiglia reale di Carlo IV. Suntuosi i costumi, molti gli ori, i velluti e i gioielli, ma i figuranti sono solo dei manichini, fantasmi di sé stessi, simboli di una decadenza fisica e morale sottolineati dal colore spento. I personaggi sono divisi in due gruppi serrati ai lati mentre in uno spazio al centro dominano le figure dei due sovrani accanto ai quali ci sono gli altri membri della famiglia. A sinistra il futuro Ferdinando VII con la fidanzata, che nasconde il viso perché al tempo in cui l'artista dipinse il quadro non era stata scelta. Dietro i fidanzati, nella penombra, Goya ha raffigurato se stesso intento a dipingere. Questo ha fatto supporre che l'artista avesse effigiato la famiglia reale come se l'avesse vista dentro uno specchio. L'influenza di Velasquez de “Las meninas” è evidente.

E ora un ultimo ritratto. Vi sarete già stancati e mi state mandando al diavolo. Ma prima che lo fate, vi propino qualcosa di più moderno: Modigliani col ritratto della sua compagna Jeanne che amò perdutamente il pittore, gli diede una figlia e quando lui morì non seppe resistere alla sua assenza e pur essendo in attesa di un altro figlio si gettò dalla finestra.

Il sorriso tenue, appena accennato, quasi sofferente fa trasparire tutta la semplicità di una donna innamorata di un artista tormentato, che in lei aveva trovato un attimo di quiete. L'espressione malinconica è ottenuta stilizzando le linee del volto.

Questo ritratto assurge quasi a simbolo dell'ultimo periodo della vita di Modigliani, il più tragico, minato dal male, mentre la sua arte si faceva più ricca nello stile e nella profonda umanità che seppe trasporre nella figura della donna amata.

Un genere a parte è poi l'autoritratto. Esso dice dell'artista più di qualunque biografia.

Alcuni addirittura, vedi Van Gogh, per tutta la vita si autoritrassero e noi riguardanti possiamo notare il mutamento di carattere, i segni della vecchiaia, i tormenti interiori del personaggio.

Ma cosa spinge un artista a fare un autoritratto? Certamente un po' di vanità. Infatti, raramente abbiamo autoritratti giovanili, ma anche un po' di rivalsa nei confronti del tempo che scorre inesorabile.

Secondo le varie epoche, poi, gli autoritratti hanno una struttura compositiva diversa. Nel Quattrocento in genere l'artista si raffigurava in piedi tra altri personaggi. Nel Cinquecento invece si hanno i mezzobusto effigianti l'artista in età matura.



**Modigliani, Ritratto di Jeanne Hébuterne**, collezione privata, **Berna**



Perugino, *La consegna delle chiavi*, Cappella Sistina, Roma

Un presunto autoritratto merita la nostra attenzione. Avete presente “La consegna delle chiavi” del Perugino nella Cappella Sistina, quella da cui trasse spunto Raffaello per “Lo sposalizio della Vergine”? Nel personaggio in primo piano a destra si pensa che il Perugino abbia effigiato sé stesso. Se pensate alle sue bellissime Madonne, non vi sembra vero che quel faccione da gaudente, sfatto, largo, occhi sfuggenti e fronte bassa sia il suo e metta in evidenza un uomo più attento al guadagno che alla religione. Nonostante ciò, gli dobbiamo attribuire il merito di essere stato sincero, almeno!

Nel Seicento, come per tutte le altre manifestazioni, l'autoritratto è enfatico. L'epoca ne è ricchissima, perché tante sono le personalità artistiche del tempo.

Fa eccezione, quanto a stile, naturalmente il Caravaggio. Probabilmente è sua l'effigie della testa di Golia nel David della galleria Borghese. In esso è raffigurato tutto il dramma della vita dell'artista co-



Caravaggio, *David*,  
Galleria Borghese,  
Roma

stretto a vivere in mezzo ad avvenimenti e intrighi più grandi di lui. E ora andiamo al Settecento. Gli autoritratti sono sontuosi e inseriti in un'ambientazione anch'essa sontuosa e quindi sono facilmente riconoscibili e collocabili in quel secolo. Invece nell'Ottocento troviamo ritratti accademici in cui i maestri sono effigiati in giacche scure e Vi starete chiedendo, miei lettori, come mai la storia dell'arte sia così ricca di autoritratti. Gli uomini a qualunque latitudine e classe sociale appartengano sono sempre un po' vanitosi e ci tengono a lasciare ai posteri le loro effigi quasi segno di promozione sociale.

Chissà perché la classe ricca e nobile non ha prodotto artisti. Che sia la fame il motore dell'arte? Scherzo, evidentemente, ma non tanto. Con l'arrivo delle Avanguardie gli autoritratti cambiano nello stile e nel linguaggio espressivo. Ma di questo parleremo un'altra volta. Adesso do forfait, altrimenti, per noia, mi manderete al diavolo ancora una volta.

## Autoritratto di Dürer e alchimia

Carissimi lettori, nel numero precedente abbiamo trattato il genere: “Ritratto e Autoritratto”. Certo, per essere esaustiva avrei avuto bisogno di molto più spazio. Ma devo limitarmi a questo e, per chi vuole approfondire, ci sono un’infinità di testi molto completi. Ora, vorrei continuare a scrivere su un particolare autoritratto e precisamente quello di Dürer del 1500. Osservatelo bene. Non è straordinariamente bello?

Per far comprendere il per come e il perché l’artista si è autorappresentato a quel modo, devo fare un lungo preambolo sulla “Grande Arte”: l’Alchimia, di cui l’autore era un profondissimo conoscitore, se realizzò, successivamente, una bellissima incisione intitolata *Melancholia I*, una specie di summa del magistero alchemico, e di cui tratterò, magari, in un prossimo numero quando il clima un po’ più fresco vi lascerà inclini alla meditazione.

Studi recenti (intorno agli anni Sessanta del secolo scorso), di autori italiani (soprattutto all’inizio) hanno messo in evidenza la stretta relazione tra l’arte e l’alchimia. Cos’è in realtà l’alchimia?

Certo non è una scienza esatta, ce ne guarderemmo bene dall’asserirlo, ma è una branca del sapere che mirò a “leggere” simbolicamente la realtà, nel senso che mise a fuoco “procedimenti dell’immaginazione, registrando impulsi ideali e tensioni liberatorie della psiche”.

Fermarsi a questa definizione, per comprendere qualcosa dell’Alchimia, è molto riduttivo, anche perché è una “scienza” (le virgolette sono d’obbligo) antichissima, di cui si è nutrita per secoli l’umanità, fino all’Illuminismo, quando cadde in disuso sotto i colpi della razionalità.

Cominciamo, intanto, a spiegare le cose per benino e chiediamoci, come faccio sempre dinanzi ai termini complicati: “Da dove deriva la parola?”.

“Alchimia” richiama alla memoria la parola “chimica”. In realtà, non ha nulla in comune con questa, se non la radice: al-kimiya. Parola araba, derivata dal siriano e da una tarda voce greca: chumeia o chemeia, probabilmente, a sua volta, derivata da cheo, che vuol dire fondere, oppure da chem che vuol dire nero. Secondo Plutarco l’Alchimia proviene dall’Egitto. Da lì, grazie ai mercanti arabi, si diffuse in Europa.

addirittura, alcuni studiosi sostengono che la parola potrebbe rifarsi a una voce cinese: “kin-ye”. Essa indicava un composto di oro rosso e succhi di erbe, che avrebbe dovuto avere virtù rigeneratrici.

L’apprendimento e la padronanza dei principi dell’alchimia avevano la funzione di fare raggiungere all’adepto la salvezza e la libertà attraverso l’amore, in senso lato, il cui fuoco trasmuta, perché è illuminante ed è fonte di conoscenza.

La comprensione e l’approfondimento di questa arte hanno avuto alti e bassi per lunghi periodi, fino a essere accantonati definitivamente nel Settecento, il secolo dei “lumi” della razionalità, come detto poco sopra.



**Albrecht Dürer, Autoritratto con fiore di eringio,**  
1493, Louvre,  
**Parigi**

Ora, andiamo ad approfondire le questioni. Dicevamo che la “Grande Arte” è una scienza antichissima. Essa si esprime attraverso simboli ed è evidentemente destituita da ogni attendibilità scientifica.

Certi autori la fanno risalire, addirittura, alla preistoria, e in particolare all’uomo di Neandertal (il predecessore dell’*homo sapiens*!) quando seppelliva i morti vicino al focolare in posizione fetale, con accanto pezzi di carne e utensili, affinché la fiamma potesse dare il calore della

vita al defunto. In questo senso già l’alchimia si pone nella prospettiva della rigenerazione del corpo. Infatti, per questi individui preistorici non c’era di meglio che consegnare il morto nel grembo della madre terra, per favorirne la rinascita. Successivamente, l’*homo sapiens* seppellì il defunto spalmandolo di terra rossa a simboleggiare la linfa vitale, il sangue. Non per nulla l’ultimo stadio dell’opus alchemico è il raggiungimento della perfezione umana simboleggiata dal colore rosso. Cari lettori, lo so, è un po’ desueto rifarsi a questi concetti, ma di essi per secoli si è nutrita la civiltà. Infatti, vi siete mai chiesti perché certe persone, ancora al giorno d’oggi, decantano le proprietà terapeutiche dell’ocra? Perché certe tradizioni sono durissime a morire.

Tra l’altro questa terra giallo rossiccia era in uso tra gli antichi Greci ed è in uso ancora oggi nella farmacopea sia in Oriente che in Occidente. Da questo tipo di alchimia fisica nacque quella spirituale, il cui fine fu la trasformazione con mezzi mentali della qualità della vita dell’uomo, il quale raggiungeva la perfezione attraverso vari stadi, l’opus appunto, simboleggiati dai diversi colori.

Quanto detto sopra è un cenno appena della complessità della “Grande Arte”.

Jung, il secondo importante strizzacervelli, dopo Freud, vi attinse a piene mani, per cercare di spiegare determinati fenomeni della psiche, come gli “archetipi” dell’inconscio collettivo, che non sono altro

che simboli dell'immaginazione, i quali si presentano costantemente e a ogni latitudine sia nel mito che nell'arte, come nei sogni.

Detto in altre parole, il senso dell'alchimia risiede nel desiderio del soggetto, l'adepto, di cambiare se stesso per cambiare il mondo. Principi sostenibili anche al giorno d'oggi, tanto è vero che la visione ecologica della terra, dell'uomo e dell'universo, la medicina psicosomatica, l'esaltazione dell'amore e dell'erotismo e molto altro ancora sono attraversati dal pensiero della "Grande Arte".

L'adepto o seguace nella fase iniziale, la nigredo, (simbolicamente rappresentata dal sole al tramonto, per esempio) vede la sua morte e percorre varie fasi tra decesso e rinascita in forme sempre più pure, fino alla sua rinascita definitiva sotto forma di pietra filosofale, nel senso che l'essere umano diventa consapevole di sé stesso, allorché prende coscienza del suo essere doppio: maschio e femmina contemporaneamente: re-bis=la cosa due, rappresentata dall'androgino, uomo e donna insieme.

Anche questa pseudo teoria fu ripresa poi da Jung, quando sostenne che nell'essere umano è presente il processo di "individuazione", (dal latino *individuus* = non diviso) allorché il soggetto prende coscienza, se maschio, della sua parte femminile, se femmina, della sua parte maschile. Solo in tal caso l'uomo raggiunge il perfetto equilibrio psichico, che è poi equilibrio tra il maschile e il femminile di ciascun essere, come dicevamo, o che è lo stesso tra la parte razionale, solare, apollinea e la parte irrazionale, femminile, lunare, dionisiaca, presenti in ogni soggetto.

Vi faccio un esempio banalissimo. Se ci osserviamo bene ci accorgiamo subito che esiste in noi una parte razionale che spinge a ragionare sulle cose (maschile) e una parte irrazionale che ci spinge a intuire le cose (femminile). Nel momento in cui noi abbiamo piena consapevolezza di ciò e accettiamo l'una e l'altra parte, possiamo essere "individui".

Certo, se il povero prof. Jung sentisse come ho spiegato e ridotto all'osso e forse all'ovvietà, il suo famoso processo "individuationis", mi scaglierebbe in testa la sua lapide. Non lo può fare. E io con uno sberleffo ne approfitto.

In figura, adesso, osservate l'androgino alchemico, il quale, attraverso l'unione dei principi contrari del maschile e del femminile, supera la fase della "nerezza" e della morte, rappresentata dal pipistrello, per raggiungere la sublimazione, rappresentata dall'aquila.

Vista in questi termini, l'alchimia faceva sì che l'adepto, con le sole sue forze, migliorasse se stesso e il mondo, come abbiamo detto in apertura. Queste conclusioni trovano riscontro anche nel mondo orientale. Il filosofo taoista Chuang Tzu diceva che la vita e la morte non sono due cose nettamente separate, ma due aspetti dello stesso processo, della

stessa armonia ritmica, (ch'i-yun), che unisce i termini di una dualità come lo yin (luna, notte, buio, freddo, ecc.) e lo yang (sole, giorno, luce, ecc.). Infatti, il Tao, cioè la via, è chiaro e scuro, è vita e morte e l'uno necessita dell'altro per interpenetrarsi, ma senza fondersi mai, però. Tutti conosciamo il simbolo del Tao: un cerchio diviso in due parti, una bianca che contiene il segno opposto (nero) e una nera che contiene un cerchietto bianco, proprio a significare che tra tutti gli aspetti della vita non c'è opposizione, ma compenetrazione, come dicevamo. Quanto sopra mi fa porre una domanda, che in realtà giro anche a voi, stimatissimi lettori. La domanda è la seguente: l'interpretazione del mondo e del nostro essere nel mondo ha avuto, in realtà, una radice comune sia in Oriente che in Occidente?

A parte la domanda precedente, a questo punto il nostro discorso avrebbe bisogno di ulteriori approfondimenti, che, per la calura estiva, vi farebbero sudare le sette famose camicie e in un batter d'occhio mi mandereste al diavolo con tutte le scarpe, poiché afflitti da noia mortale. Allora, a scanso di anatemi, aggiungo una sola postilla.

Con l'avvento del Cristianesimo molte metafore cambiarono e si stabilì la frattura tra creatore e creatura, che l'alchimia aveva cercato di colmare, e contemporaneamente si snaturò l'opus alchemico, che aveva mirato all'autotrasformazione dell'uomo.

Ora, la trasmutazione del soggetto, simboleggiata dai vari metalli, è equiparata alla transustanziazione del sacramento eucaristico, mentre, l'uomo non raggiunge più da sé stesso la pietra filosofale, cioè la perfezione, ma potrà ottenerla attraverso il Cristo, poiché la pietra filosofale è il Cristo stesso.

A questo punto, vi starete chiedendo perché vi sto parlando di alchimia, se il mio argomento è l'arte?

È presto detto, l'artista e l'alchimista condividono gli stessi obiettivi: fare per conoscere, conoscere per trasformare sé stessi e il mondo, da una parte, e, dall'altra, la creazione artistica in senso lato esprime l'insopprimibile desiderio dell'uomo di immortalità. Infatti, lo stesso Freud aveva notato come l'artista tenda a identificarsi con la propria opera, attraverso la quale vive in ispirito nei secoli.

Già in epoche remote gli antichi Egizi quando effigiavano il defunto e ne riproducevano le fattezze, in realtà credevano di ridargli la vita. Lo prova il fatto che "creare" una scultura equivaleva nel linguaggio parlato a: "infondere vita". Addirittura l'artista era assimilato alla divinità, poiché aveva facoltà demiurgiche. Infatti, era credenza che il dio Path, (beato lui!) che aveva creato sé stesso, gli dei e tutte le cose, aveva creato anche l'arte e l'officina dell'artista.

Leonardo stesso sosteneva che, quando l'artista realizza un'opera, "la sua mente si trasmuta in modo simile alla mente divina".



*Rebis o l'androgino alchimistico*  
(miniatura tratta da *Aurora consurgens*)



Albrecht Dürer, *Autoritratto con guanti*, 1498, Prado, Madrid

Dopo questi sparuti rudimenti di alchimia, (qualcos'altro dirò nel numero seguente) possiamo, adesso, riallacciarsi al discorso iniziale: l'autoritratto di Dürer.

Infatti, questo mio lungo excursus sull'alchimia prelude al fatto che proprio la lettura alchemica di alcuni capolavori dell'arte ci restituisce la visione "romantica" del "genio", cioè dell'artista emulo di Dio. Non è possibile "leggere" le opere del citato Dürer, di Michelangelo in primis, di Botticelli, di Leonardo, di Jan van Eyck, del Parmigianino, Bosh, Giorgione, Rembrandt e così elencando senza conoscere l'alchimia, appunto.

Ma, riprendiamo, finalmente, l'autoritratto di Dürer, dipinto nell'anno 1500, terzo e ultimo, dopo *Autoritratto con fiore di eringio* e *Autoritratto con guanti*.

I tratti del volto dell'artista, rispetto ai due precedenti, sono allungati e trasmettono un vivo senso di ieraticità e, poiché sono incorniciati da una chioma spiovente, rimandano certamente al volto di Gesù. L'opera si rifà, dunque, all'insegnamento dell'*Imitatio Christi*, consistente nell'imitazione del Cristo, appunto, da parte del fedele nel ripercorrere un cammino integerrimo, attraverso il quale raggiungerà la salvezza rappresentata dal Cristo, nuova pietra filosofale.

Come noterete, questo autoritratto è molto audace nell'iconografia, poiché l'*Imitatio Christi* si spinge fino a considerare l'alchimista-artista come un Redentore. Infatti, grazie alle capacità rigenerative proprie della Grande Arte, la materia oscura e caotica può essere "redenta" e trasformata in luce, in pietra filosofale. In altre parole, allo stesso modo del Cristo, che aveva riscattato l'uomo dalle tenebre del peccato, l'artista rende sublime la materia bruta.

Non a caso Lutero (contemporaneo di Dürer e verso il quale l'artista sembrava attratto) era un simpatizzante dell'alchimia, poiché essa riportava alla memoria la filosofia degli antichi saggi con le sue metafore e rappresentava bene sia "il fedele raccolto in preghiera davanti ai suoi Fornelli", sia "la Resurrezione dei morti nel giorno del Giudizio."

Osserviamo ancora l'autoritratto di Dürer del 1500 e paragoniamolo agli altri due. In essi l'artista si ritrae di tre quarti, mentre nell'ultimo di fronte. Con tutta evidenza lui vuole recuperare modelli che risalgono al periodo bizantino. La stessa mano destra, che tiene il bavero della pelliccia, potrebbe essere assimilata alla mano del Cristo benediciente.

L'opera è firmata col monogramma dell'artista e, contrariamente agli altri due autoritratti, riporta una scritta in latino anziché in tedesco: "Albertus Dürerus Noricus ipsum me propriis sic effingebam coloribus aetatis anno XXVIII".



**Albrecht Dürer, Autoritratto con pelliccia, 1500, Alte Pinakothek, Monaco di Baviera**

Cari lettori, questa pillola di arte è stata un po' indigesta. Non è vero? Io ho cercato di renderla più chiara possibile. Ma la mia trattazione avrebbe dovuto occupare la rivista intera. Non dispero, piano piano ce la metterò tutta... per farmi mandare nel paese ove nessuno vuole andare!!! Scherzo, evidentemente. Tuttavia qualche altra pillolina ve la prescriverò ancora, perché non è possibile "leggere" le opere di molti autori senza conoscere i rudimenti dell'alchimia.

## L'Alchimia

La Grande Arte come attività simbolica della mente

Cari lettori, mentre avete la mente “fresca”, come si diceva ai tempi miei, quando ci si svegliava alle 4-5 del mattino per studiare, abitudine ormai desueta, dicevo mentre avete la mente riposata, vorrei propinarvi un'altra pillola di “alchimia” per passare poi ad altro argomento.

Nelle pagine precedenti ho fatto una carrellata generale sull'argomento, ora cerco di approfondire un po' le cose in relazione alla simbologia. Ho sostenuto diverse volte, che ammiriamo la maestria formale di un Michelangelo, Giorgione, Tiziano, Leonardo e via elencando, ma, se scendiamo nei particolari della lettura delle immagini, in realtà cosa comprendiamo? Quale significato ha la gestualità nei capolavori di Leonardo? Quale significato assumono i personaggi della *Tempesta* di Giorgione con la donna nuda mentre un lampo attraversa il cielo? E che dire del contenuto dell'Amore sacro e dell'amore profano di Tiziano? E potrei continuare all'infinito. Molti significati non li sapremo mai.

Vi avrò detto anche che il famoso critico Federico Zeri sosteneva che, già a distanza di trent'anni, molte cose ci sfuggono nella lettura di un'opera, figuriamoci a distanza di secoli, quando siamo totalmente fuori dallo spirito del tempo del periodo preso in esame.

A tutt'oggi, l'interpretazione della *Primavera* del Botticelli non è certa. Ogni personaggio, ogni fiore, ogni frutto hanno un significato nascosto, che era chiaro ai contemporanei ma oscuro per noi. Non per nulla le scene del Vecchio e del Nuovo Testamento raffigurate nelle chiese erano dette la “Bibbia dei poveri”, perché in epoca di analfabetismo diffuso, l'immagine raccontava attraverso simboli, immediatamente riconoscibili dal popolo, le storie.

Conosciamo tutti la Divina Commedia, ma quanto complicato è il suo sistema planetario e ultraterreno! Essa, infatti, costituisce la summa del pensiero Medievale, ormai lontanissima dal nostro modo di pensare, e affonda le radici in un sistema simbolico molto complesso, per esempio, relativamente alla complicata organizzazione del cosmo e del mondo sotterraneo.

Gli stessi problemi si presentano quando si devono “leggere” le opere d'arte. Ecco perché ho ritenuto necessario dare dei cenni di Alchimia. Quasi tutti i lavori dei pittori dal Rinascimento in poi e fino all'Illuminismo si possono interpretare meglio, se si conosce qualcosa di questa materia. Senza contare molti moderni quali De Chirico, Duchamp e tanti, tanti altri.

Nell'articolo precedente ci siamo diffusi sull'etimologia e anche sul fatto che essa affonda le radici lontano nel tempo, addirittura nell'uomo di Neanderthal. Con i Persiani si giunge già a una simbologia complessa, che passa poi a tutto il mondo antico e prende a diffondersi rapidamente per mezzo dei mercanti arabi.



*Allegoria dell'alchimia*, da Cabala, Spiegel der Kunst und Natur di S. Michelspacher

I primi veri trattati contenenti anche immagini alchemiche risalgono ai Bizantini nell'XI secolo con il Codice Marcianus Graecus 299. Tra tali figurazioni: cerchi concentrici, segni criptografici, geroglifici, e, soprattutto, l'ouròboros, il serpente che si morde la coda, simbolo di perfezione, appunto perché questo rettile cambia la pelle, come l'adepto quando apprende e pratica la dottrina alchemica, che ha come fine quel desiderio tutto umano di perfezione e di prolungamento della vita anche oltre la morte. Infatti, l'adepto attraverso vari gradi, simboleggiati dai pianeti, dai metalli o dai colori, può raggiungere il benessere fisico e mentale.

Lo scopo del magistero alchemico, dunque, è comprendere la Natura e le sue arcane trasformazioni, affinché il cammino dell'uomo sia parte di un tutto, che poi è il cosmo stesso.

In questo senso vengono rivisitati molti miti pagani. Emblematico quello di Orfeo, che scende negli Inferi e adombra il viaggio dell'anima da

*Il laboratorio dell'alchimista,*  
dal trattato *Voarchadumia*  
*contra Alchimiam* di G. Panteo,  
1530



uno stato di nerezza fino alla risalita attraverso la forza dell'immaginazione creatrice, che l'arte, nel caso di Orfeo la musica, può esprimere. Quello dell'alchimista è un gesto di umiltà, una professione di ignoranza (come non ricordare Socrate?) che dà significato alla sua fatica quando vuole scoprire il senso ultimo del proprio essere nel mondo. E quanto bisogno di alchimia ci sarebbe oggi, presi come siamo a rincorrere... che cosa?

Ma sorvoliamo su queste arcane analisi, che lasciamo ad altri, esperti più di noi!

Vi siete mai chiesti perché si dice: “questo vino è un elisir”, “quell’uomo è la quintessenza della bontà”, “hai trovato la pietra filosofale”? Se ci fate caso, miei lettori, i detti attraversano secoli e millenni anche quando il senso originario si è perso. Infatti, elisir, quintessenza, pietra filosofale sono simboli alchemici, che nutrono corpo e anima e portano alla “salus” fisica e spirituale in un processo che rispecchia la metamorfosi dei metalli.

La quintessenza (ricordiamo che i progressi scientifici, come li intendiamo oggi, erano quasi inesistenti) è la sostanza con cui erano costituiti i cieli, secondo gli alchimisti. Essa è ingenerata e incorruttibile e, a differenza dei 4 elementi (aria, acqua, terra, fuoco) il cui andamento è rettilineo, ha un movimento curvilineo.

La quintessenza permea di sé tutti i mondi: vegetale, minerale, terrestre, celeste, e pertanto “tutto è uno e uno è tutto”, nel senso che nell’universale è contenuto il particolare, e nel particolare è contenuto l’universale. Quindi, la quintessenza è intermediaria tra il micro e il macrocosmo ed è metaforicamente rappresentata, per esempio, da una catena aurea, che ha la funzione di unire le leggi naturali con quelle dell’universo. Per traslato, poi, la catena aurea ha lo scopo di unire le forze intellettive e quelle vitali del mondo, in altri termini unisce l’uomo con il cielo.

Alla catena aurea si può pure sostituire un altro simbolo: la scala di Giacobbe. Ecco perché in molti dipinti voi vedete una scala. Questa metaforicamente unisce il cielo, rappresentato da un’aquila, con la terra, rappresentata da un rospo e simbolicamente ogni gradino corrisponde alle fasi dell’opus.

L’*Opera*, in questi termini, ribadiamo, si configura come viaggio (già questo concetto è presente nei pitagorici come viaggio dell’anima e anche nella loro numeralogia) dell’anima verso la liberazione dalla prigione del corpo. Essa è rappresentata dall’attraversamento di sette porte di metalli diversi assegnate a divinità planetarie diverse, davanti a ciascuna delle quali l’adepto sosta quaranta giorni, prima che la divinità preposta lo faccia passare alla porta successiva, che lo porterà alla fine al “tesoro nascosto” oppure, che è lo stesso, alla conoscenza suprema.

Conoscere e interpretare questo percorso di ascesa e purificazione apparentemente è semplice, se si sanno interpretare i simboli, diventa più oscuro quando la simbologia cambia completamente, per cui lo stesso percorso può essere descritto con altri simboli o con altre metafore. Bellissima la parabola del re che si spoglia delle sue vesti per fare un bagno purificatore e rinascere più potente. Il che vuol si-

gnificare che l'anima deve fare un certo percorso fino a raggiungere la sua liberazione.

In questo senso l'Alchimia è una dottrina della salvezza. L'acqua del bagno che fluisce non è altro che l'anima del mondo, che gli alchimisti chiamano "mercurio filosofico", perché questo elemento è instabile, inafferrabile, irrequieto. L'obbiettivo di questa disciplina, dunque, è quello di formare l'uomo universale, l'anthropos, attraverso una dinamica, un movimento, dynamis, che insegna a unire l'inizio con la fine, il basso con l'alto e così via nell'unità del tutto attraverso l'umano e titanico tentativo di conoscere sé stessi e il mondo.

Osservate attentamente le due immagini riportate nelle pagine precedenti e tenete a mente i vari simboli che ritroveremo in molte composizioni che commenteremo di seguito.

Quindi quello alchemico è percorso di salvezza mediante le forze dell'uomo, che poi con il Cristianesimo sarà svalutato in quanto avverrà attraverso Cristo.

Ancora una volta, ripetiamo, tutto il cammino sopra indicato si comunica per simboli. Conoscitori profondi di Alchimia furono: il già citato De Chirico, i Surrealisti e Duchamp in primis, nell'era moderna, senza tralasciare Maurizio Calvesi e in particolare Arturo Schwartz a noi contemporanei. Cari lettori, questa volta l'argomento è un po' indigesto, vero? Abbiate pazienza, devo aggiungere un'altra notazione.

L'alchimia si esprime anche attraverso i simboli della geometria pitagorica, proponendosi questa come scienza della proporzione universale, per esempio, col suo quadrato magico, la somma dei cui numeri in tutti i sensi (orizzontale, verticale, trasversale) dà sempre lo stesso risultato. Questa stessa branca del sapere stabilisce pure i valori dei luoghi musicali, medici e astronomici. Ecco perché la musica è tanto celebrata in molti quadri. Importante pure la "tetraktis", formata da piccoli triangoli disposti a loro volta in forma triangolare la cui somma per ogni lato è sempre dieci.

Carissimi lettori, lo capisco perfettamente, vi starete un po' annoiando con tutti questi concetti astratti, ma vedrete che vi torneranno utili nei vostri giri per musei e quando un simbolo vi sembrerà fuori posto, comprenderete presto quale messaggio l'artista ha voluto darvi.

Adesso un'ultima pillolina e la più importante. L'opus alchemico dava molta importanza all'immaginazione, potente e magica attività creatrice dell'anima, assolutamente diversa dal fantasticare e dalla fantasia. In questo modo vi spiegate l'attenzione che molti artisti riservano ai simboli ermetici, appunto perché attraverso la sua immaginazione l'artista era un demiurgo, un creatore.

La favoleggiata trasformazione del piombo in oro, che tanto fa sorridere i digiuni di alchimia, non è altro che un processo redentivo, come



più volte detto, della materia nella sua complessità e molteplicità espresso dalla frase: “nel tutto l’uno, l’uno nel tutto”, proprio perché unica è la materia, compreso l’uomo, e unico il percorso escatologico, cioè di salvezza. Da quanto sopra, risulta chiara l’importanza dell’immaginazione creatrice, la cui funzione è quella di unire i due stati delle cose attraverso il potere imitativo-magico, che racchiude l’immagine simbolo.

Tiriamo un sospiro di sollievo e passiamo alla natura morta, che approfondiremo in un numero successivo, tanto per “dimenticare” il polpettone alchemico, e osserviamo quella che l’universo mondo conosce come simbolica di questo genere: la *Canestra* del Caravaggio. Il pittore stesso affermava che non c’è alcuna differenza tra dipingere un quadro di fiori e un quadro di figure.

Prima di addentrarci nell’allegoria, diciamo che l’opera fu dipinta, come risulta dall’esame radiologico, su un’altra tela cancellata di Prospero Orsi detto Prosperino delle Notti, amico “di schiamazzi” del Caravaggio. Essa, con ogni probabilità, insieme con un’altra an-

**Caravaggio, *Canestra di frutta*,  
Pinacoteca Ambrosiana,  
Milano**

data perduta, gli fu commissionata dal Cardinale Federico Borromeo, quella perduta era legata al culto mariano, questa rimanda al Cristo.

Leggiamo, ora, la *Canestra* dal punto di vista formale. La prospettiva è leggermente ribassata in modo che sulla parete chiara sia i frutti sia le foglie possano risaltare. Inoltre, la natura morta è schiacciata verso il basso e questo le conferisce un grande senso di spazialità, come avverrà molti anni dopo anche nel *Seppellimento di Santa Lucia*. La composizione è a piramide ribassata. La massa rappresentata dalle foglie in alto a sinistra è equilibrata da quella a destra in basso. L'occhio si posa sulla mela bacata (sezione aurea? Calcolate voi?) e scorre trasversalmente ad abbracciare tutta la composizione.

In genere, le nature morte stanno su un ripiano, la novità della *Canestra* è che sporge dal bordo dello stesso e addirittura proietta un'ombra. Cosa vuol dire l'artista? Come la canestra è in equilibrio precario, così la nostra vita e, quindi, l'opera simboleggia la "vanitas" e contemporaneamente è segno di offerta del Cristo per la redenzione dell'umanità. I frutti sono legati alla simbologia cristologica. Infatti, non era possibile "ritrarli" dal vero, in quanto la loro maturazione appartiene a periodi diversi. La mela bacata rappresenta la caducità delle cose e il trascorrere del tempo. Essa ha una simbologia antichissima e fu legata al culto della Grande Madre, e quindi alla bellezza femminile e alla seduzione, metafora, insieme con tante altre, passate direttamente nella tradizione cristiana.

Il fico è l'allegoria della vita, della luce e della forza della conoscenza e presiede alla nascita.

La pesca è il simbolo della trinità in quanto formata da polpa, nocciolo e seme. Adombra la Redenzione e dunque la Verità.

L'uva infine rinvia al sangue di Cristo. Sant'Agostino, infatti, paragona Cristo a un grappolo di uva, non per nulla il prete alla consecrazione del pane e del vino dice che quest'ultimo è il sangue di Cristo. A questo punto, cari lettori, tirate un sospiro di sollievo, prendete la riproduzione della *Canestra*, shakerate quanto detto e ne avrete bella chiara la simbologia, apprezzando mille volte di più il dipinto, in quanto lo avrete decodificato nel suo significato più recondito.

Un'ultima cosa ho dimenticato: il fondo. Esso è simbolo già di per sé stesso di luce in senso reale e in senso metaforico. Da qui, possibilmente, parte la ricerca sulla luce in quanto metafora salvifica, che sarà la cifra distintiva del Caravaggio maturo.

## Natura morta e Alchimia

Cari, e spero incuriositi, lettori, continuerò a trattare la “natura morta”, in relazione alla lettura alchemica.

Essa è un genere antichissimo, addirittura è presente nelle raffigurazioni egizie come offerta agli dei o al defunto. A Pergamo nei mosaici del pavimento erano raffigurati oggetti e avanzi di cibo caduti dalle tavole del banchetto.

In epoca ellenistica frutti e oggetti ritornano sia nei vasi che nei dipinti, senza dire di Ercolano e Pompei, dove figurano come fatto autonomo negli affreschi insieme a vasi, coppe, argenti ecc... con una resa naturalistica altissima.

Nel Medioevo, invece, la natura morta compare schematizzata nei mosaici. Si eclissa, poi, per un po' di tempo, per ricomparire nel '500 quale componente di opere più complesse, per esempio sulla tavola di un banchetto, nelle Ultime Cene, sullo sfondo di un ritratto, ai piedi di un Santo.

Come dipinto autonomo ritornerà nel '600 e il Caravaggio innoverà il genere in senso assolutamente realistico, ma con una spiccata simbologia.



*Frutta e cacciagione,*  
I sec. d.C., affresco, Museo  
Archeologico Nazionale,  
**Napoli**



Caravaggio, *Suonatore di liuto*, Ermitage, San Pietroburgo

Realismo e simbologia, già illustrate per la *Canestra*, si riproporranno sia nel *Bacco* che nel *Bacchino malato*.

Dopo Caravaggio, molti pittori seguirono il suo esempio, addirittura alcuni si specializzarono proprio in tale genere, un nome per tutti: Giuseppe Recco, a cui accenneremo ancora nel numero seguente. Nei lavori di tutti gli artisti ogni oggetto, fiore o frutto racchiudevano un significato ulteriore.

Teschi, clessidre e orologi diventarono, così, il simbolo del passare del tempo e della vanità delle cose (come già in Caravaggio nella posizione stessa della *Canestra*, nello stesso frutto bacato che stanno a indicare la caducità delle cose), le monete allusero al tatto, nonché all'inutilità delle ricchezze, che non si possono portare all'altro mondo. Tale simbologia per i nostri predecessori era immediatamente riconoscibile, oggi, invece, ne abbiamo perso il senso e possiamo ammi-

rare solo la bellezza formale dei dipinti, a meno che... non cominciamo a chiederci quale sia il significato degli oggetti... Tra l'altro, nell'arte contemporanea dei grandi maestri, le nature morte hanno perso terreno, se si eccettua qualcuno come De Chirico, o Salvador Dalì nella *Cena* e qualche altro.

Una notazione a parte meritano le "nature morte" di Morandi, i cui oggetti vivono una vita tutta propria. Sono cose umili, bottiglie, vecchi barattoli, lumi, combinati in modi diversi, che, attraversati da una sottile malinconia, diventano simboli universali.

Anche l'arte "pop" e "optical" non disdegna a volte la raffigurazione di nature morte.

Facendo un salto indietro nel tempo, una menzione particolare meritano accanto ai paesaggi le nature morte di Fiamminghi e Olandesi. Costoro a partire dal tardo Medioevo portarono tale genere a livelli altissimi se non addirittura virtuosistici. Ma ne ripareremo ancora nei prossimi numeri.

Ora, esimi lettori, esaminiamo alcuni dipinti.

Continuiamo con il Caravaggio e osserviamo il *Bacco*. I critici del '600, è vero, giudicarono aspramente quest'opera, ma la compresero pienamente. Infatti, il realismo del nostro artista non è naturalismo, ma sottintende una ricerca della verità, per cui "fare arte" possa diventare attività morale.

Ricordate come gli alchimisti consideravano l'artista? Allo stesso modo del Cristo, che aveva riscattato l'uomo dalle tenebre del peccato. Similmente l'artista rende sublime la materia bruta, facendo un suo percorso di conoscenza (l'opus alchemico).

Caravaggio, allora, da uomo del suo tempo, attraverso l'evoluzione di un percorso pittorico si immerge nella realtà, "rivive" il fatto, ne scopre sia i motivi profondi che l'hanno generato sia gli esiti trascendenti e quindi se ne assume tutte le responsabilità nella realizzazione dell'opera. Il motivo realistico si trasforma in mitico, la pittura in poesia, non come invenzione della fantasia, ma come espressione e significato autentico della vita interiore. E più alchimista di così!?

Gli artisti, dal Rinascimento in poi, con la rivisitazione del mondo classico non ignoravano i miti e al mito si rifà Caravaggio nel *Bacco*. Ma il suo non è il Dio ebbro dei Greci che ubbidisce alle pulsioni, ma un dio, se così si può dire, più meditativo. Un dio che è consapevole che tra le pulsioni e il soddisfacimento delle stesse c'è il tempo della ragione (Saturno). Infatti, il suo sguardo non ha l'ardore della passione di Dioniso, piuttosto del tempo dell'attesa, della meditazione (Chronos). Attesa e meditazione sono i principi che trasformano la materia, ossia la pulsione in coscienza. Il *Bacco* di Caravaggio espri-

me, dunque, meditazione, introversione, malinconia (nigredo), attesa, dicevamo, affinché la macerazione dei sensi giunga, attraverso la ragione, a conclusione.

E ancora una volta ritornano i simboli che abbiamo visto nella *Canestra*. L'uva e le foglie di vite rappresentano i desideri dei sensi, le pulsioni, che sono reiterati anche nei tralci che stanno sulla testa del fanciullo (molto simile all'ermafrodito) come a dire che la pulsione, la libido, è diventata stimolo creativo. La frutta anche qui accenna alla putrefazione e la coppa e la bottiglia alla decantazione. In pratica, si sta compiendo nel fanciullo un iter cognitivo attraverso l'eros, l'amore, che lo porterà alla verità.

Spero di non aver forzato l'interpretazione del dipinto, ma ho tenuto presente i precetti alchemici letti attraverso la religione, che circolavano ampiamente negli ambienti colti e che l'artista dovette ben presto assorbire.

Più o meno la stessa interpretazione possiamo tentare nel *Suonatore di Liuto* che insieme con *I bari*, la *Buona ventura*, *Bacchino malato*, *Fanciullo con canestro di frutta* costituiscono un ciclo che ha per soggetto "sottinteso" la conoscenza della realtà.

Esaminiamo solo il *Suonatore di liuto*. Ormai dovrete essere esperti nell'interpretazione.

Compare sempre un giovane, sulla scena gli stessi elementi simbolici: sensazioni, emozioni e corporeità espressi dai tre tipi di fiori dentro il vaso, la cui luce rilette addirittura la finestra! Questi si trasformano in valori etici e principi spirituali simboleggiati dalle tre pere. Essi sono mezzi per far suonare le corde dell'anima rappresentata dall'archetto e per interpretare la "mistica musica". Infatti lo spartito è aperto su una composizione religiosa. Le dodici corde del liuto sono a loro volta metafora della conoscenza, che può avvenire solo se si superano determinati ostacoli. Ricordate la simbologia della scala nell'alchimia? Mi sono chiesta perché il fanciullo, che è poi l'ermafrodita, porta un vestito bianco e un nastro bianco in testa?

Questo "non-colore", secondo la simbologia alchemica, vuol dire rinuncia ai ruoli imposti dal mondo materiale, per raggiungere la pienezza della propria individualità, animus e anima insieme, maschile e femminile, razionalità e irrazionalità. Ricordate Jung? Sosteneva che una persona diventa individuo, (che vuol dire "non diviso") quando se femmina prende coscienza del suo maschile, viceversa se maschio del suo femminile, il che vuol dire che il soggetto ha raggiunto uno sviluppo armonico tra razionalità e fantasia.

Lettori cari, che bella maratona.

Vediamo di decodificare qualcosa di più "leggero", si fa per dire, con il tornare all'alchimia.

Tutti avrete visto o almeno sentito parlare della poesia visiva e visuale. Beh, non è un'invenzione contemporanea.

A parte gli alessandrini e tutti quelli venuti dopo, gli Alchimisti usavano immagini simboliche, dette "corpo", unite a delle parole, dette "anima", le quali avevano il compito di spiegare la natura simbolica della composizione nel suo insieme.

In altri termini, si cercava di unificare l'immagine e la parola attraverso il significato mistico di entrambe. Ne derivava che l'apparente diversità delle due espressioni era resa unificata dal medesimo significato. Infatti il detto oraziano "ut pictura poesis" (la poesia è



Caravaggio, *Bacco*, Uffizi,  
Firenze

come la pittura) trova rispondenza in questo modo di unire le due espressioni artistiche. In questo senso si può parlare di costruzione immaginativa. Essa prende il nome di “Emblemata”.

Accanto agli “Emblemata” sono i “sigilli geroglifici”, immagini simboliche allusive all’armonia del cosmo rappresentate in forme geometriche. Infatti, la geometria, per gli alchimisti, coordinava il micro col macro cosmo. Sono detti “geroglifici” perché si fanno risalire all’antico Egitto i cui ideogrammi avrebbero alluso a presunti sensi morali e simbolici.

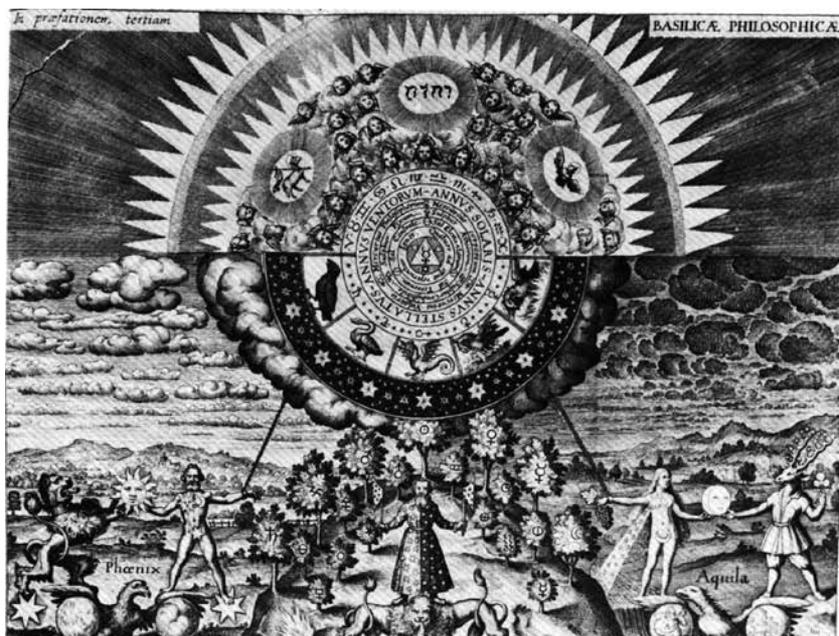
Gli umanisti, infatti, pensavano che nella sapienza degli Egizi convivessero parola e immagine. Anche perché, allora, la decodificazione dei segni era “in mente dei” e avverrà secoli dopo.

Lettori cari, è delizioso osservare la figura qui sotto, ci dà la sensazione di qualcosa di magico, ma poi quanto alla decifrazione punto per punto è un rompicapo, perché ogni segno, anche il più piccolo ha un suo preciso significato.

Faccio un esempio breve e veloce.

Vi inviterei a osservare determinati segni che stanno attaccati agli alberi dell’immagine centrale in basso. Alcuni di essi li ritroveremo nella Porta magica a Piazza Vittorio a Roma. Questa non si trova nella sede originaria che era l’ingresso secondario alla villa del marchese Palombara sull’Esquilino e, per giunta, è in pessimo stato di conser-

Janitor Pansophus,  
La cosmologia alchemico-  
rosacrociana nella visione  
dell’unità microcosmo terreno e  
macrocosmo uranico,  
Musaeum Hermeticum,  
Francoforte



vazione. Fu portata nella sede attuale quando fu sistemata la piazza Vittorio Emanuele e fu demolito il muro di cinta dell'orto della villa. Attualmente, a fianco di questa porta in marmo, ci sono due nanetti, che nulla hanno a che vedere con quella.

Il conte Palombara era, al pari del Principe di San Severo a Napoli, della cui cappella parleremo qualche altra volta, uno dei maggiori intenditori di Alchimia. Costui aveva realizzato un orto che aveva tutte le connotazioni alchemiche e la cui porta ne costituiva l'ingresso. Lui stesso parla di questo ambiente nel suo testamento del 1680 di cui riportiamo le parole, rifacendoci a un testo di M. Calvesi, uno dei maggiori intenditori di Alchimia in Italia ancora viventi.

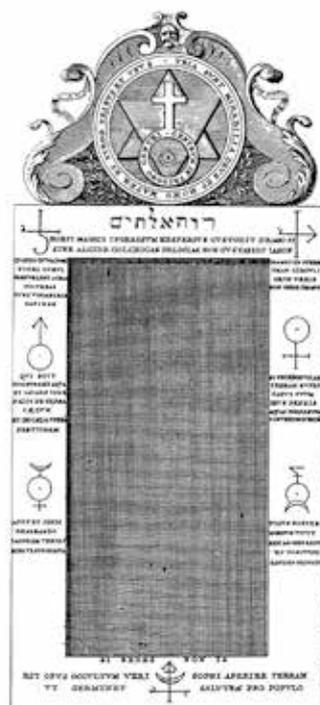
Dice, tra le altre cose il marchese: "... Entra, uomo che non cerchi le cose vane, fuori stia Venere, e a voi, ladri, chiudo le porte. Purificato da ogni vizio, lieto liba il mare di vino genuino (*l'uva e le coppe di vino del Caravaggio! NdR*) secondo il costume di Baccho. Esulta, se vuoi, tra le uve e liberamente attingi a ciò che desideri. A te preparo, con cuore puro, qualunque cosa tu voglia chiedermi. Qui le api producono la chiara ricchezza del miele sempre molle. Ora, se leggerai queste iscrizioni, tu che piangi, starai bene, qui, all'ombra della selva, dove l'estate si sposa alla primavera. Mai piangeresti con la fronte mesta se rimanessi tra i fiori, né resteresti in lacrime, mentre qui spirano mormorii del vento...".

Lettori cari, avrete certamente letto o sentito la frase: "quel tale vive nel suo *hortus conclusus*". Da quanto detto sopra comprenderete a cosa si riferisce l'espressione. "Il giardino era il luogo eletto – come dice lo stesso Calvesi nell'opera citata – in cui la salute fisica e psichica dell'uomo consiste nella simbiosi conoscitiva e spontanea tra sé stesso e Dio attraverso l'ordine della Natura, senza bisogno di alcun "artificio". Quindi da una parte la "Porta magica" con le sue iscrizioni realizzate col segreto linguaggio simbolico, che introduce l'uomo nel giardino disegnato da Dio, dall'altra un macrocosmo dove il sole e la luna interagiscono insieme con gli astri e i quattro elementi: aria, acqua, terra, fuoco.

Ne consegue che la natura considerata nella sua matrice pagana guida l'alchimista a custodire l'opera della creazione, in cui fisica e metafisica camminano di pari passo.

Abbiamo aspettato secoli per scoprire l'ecologia! Ve lo dicevo già in un numero precedente.

Il linguaggio degli alchimisti essendo basato sulle leggi della Natura è totalizzante, perché unifica realtà e immaginario. Più bello di così? Senza tutte le elucubrazioni contemporanee sull'impossibilità del linguaggio di dire la totalità delle cose. Ma, il tempo non si può fermare e neppure l'evoluzione del linguaggio.



La Porta Magica di Roma in una incisione del 1806

## La dizione “natura morta” e la “polvere” nell’arte

**N**elle pagine precedenti, cari lettori, abbiamo parlato delle nature morte, ne abbiamo esposto un po’ di storia e trattato alcune del Caravaggio.

Adesso, continueremo ad approfondire il tema dicendo che, tra la seconda metà del ’500 e il ’600, si sviluppò il concetto di: “genere” pittorico, che poteva essere di carattere religioso, storico, mitologico a cui si aggiungono il ritratto, il paesaggio, la “natura morta”, appunto. Spesso, un modo di indicare qualcosa entra nel linguaggio comune, si trasforma in stereotipo e ne perdiamo senso e origine. Una cosa simile è accaduta all’espressione “natura morta”. Oggi, pronunciandola sappiamo tutti di cosa si tratta, ma non è stato sempre così. La locuzione nacque tra molte difficoltà nel XVIII secolo e il genere che essa indicava per molto tempo fu considerato “minore” con una connotazione dispregiativa rispetto ai quadri storici, religiosi, mitologici e via dicendo, pensati come “cose viventi”.

Nel “Dizionario universale di scienze, lettere e arti” di Lissona e Valle del 1875 abbiamo per la prima volta la seguente definizione: “Natura morta dicesi degli animali uccisi e specialmente della selvaggina, di cui la rappresentazione costituisce un genere particolare di pittura.” Precedentemente a partire dal XVI e XVII secolo si era sempre parlato di “quadri di fiori”, di “colazioni” e così via. La dizione francese “Nature Morte” apparve per la prima volta nel 1756 e dalla Francia si diffuse in Italia, in calco di traduzione, con “Natura Morta”.

F. Zurbaran, *Tazza e vasi*, Prado,  
Madrid





G. Recco, *Pesci*,  
Museo nazionale di S. Martino,  
Napoli

Essa è un genere antichissimo che si era eclissato durante il Medio Evo e che si ripresentò già alla fine del Trecento. Si narra che Giotto dipingesse su un quadro una mosca. Quando il suo maestro Cimabue si avvicinò per scacciarla, si accorse che era dipinta. E comunque sia, a un certo punto gli artisti cominciarono a prestare attenzione al valore simbolico degli oggetti, che permettevano loro di dare dei messaggi per rappresentare il “memento mori”, la “vanitas”, la bellezza passeggera ed effimera e altro.

La pittura olandese e fiamminga a partire dal Cinquecento e Seicento già si era appropriata del genere e l’aveva portato a livelli altissimi. In Spagna ebbero successo i “bodegones” dipinti di interni di umili cucine. Famose le nature morte di Zurbaran avvolte da una luce purissima, come constatate in quella raffigurata, in cui gli oggetti sono allineati uno dietro l’altro. Solo la maestria di un grandissimo artista è riuscita a non rendere monotona la composizione attraverso l’uso sapiente della luce, delle forme, dei colori, della disposizione stessa e dei bilanci delle masse degli oggetti rappresentati.

Importante pittore italiano di “nature morte” nel 600 fu il napoletano Giuseppe Recco, tanto abile e famoso da essere chiamato alla corte spagnola. Tuttavia, rispetto alle raffinate composizioni fiamminghe, quelle napoletane si distinguono per una certa sottile vena ironica, maggiore inventiva compositiva e maggiore fluidità della pennellata, come potete ben vedere in figura.

Vermeer, *La lattaia*,  
Rijksmuseum,  
Amsterdam



La natura morta era conosciutissima nei Paesi Bassi con l'espressione: "vie coye", in Germania con "still leben" e in Inghilterra con "still live", che in realtà significano: natura immobile, statica, silenziosa, di contro agli altri quadri di modelli viventi. In ambito fiammingo, riportiamo di Vermeer l'immagine della Lattaia, invitandovi a osservare il particolare del tavolo con la brocca, il cesto del pane, il pane e tutto il resto che è di per sé stesso una raffinatissima natura morta accarezzata dalla luce spiovente dalla finestra. La composizione è trasversale, per cui l'occhio, guidato dal caldo luminismo, scivola dolcemente dal volto della lattaia alla natura morta composta sul tavolo. Da notare la raffinatezza coloristica: blu i risvolti delle maniche della lattaia, del grembiule e dello strofinaccio che obbligano lo sguardo a una visione semicircolare di modo che dopo una prima occhiata d'insieme ci si possa soffermare sui particolari. Ineccepibili gli accordi cromatici tra colori primari e complementari, nonché lo squisito equilibrio delle masse pittoriche.

Un accenno merita la tecnica a picchiettato puntinismo in modo da far risplendere al massimo i colori.

Sostenevamo poco sopra, che fiori, frutta, stoviglie, strumenti musicali, oggetti vari danno numerosi spunti simbolici e compositivi agli artisti, oltre a offrire il destro per ricerche ottiche alla Manet, scardinamenti prospettici alla Cezanne, vorticosità spaziali futuriste, disar-



**Magritte, *I valori personali*,**  
Museum of Modern Art,  
**San Francisco**

ticolazioni percettive cubiste, cadenze classiche alla Morandi e così via. Anche la moda e l’evoluzione tecnologica con l’esibizione di vasi e ventagli orientali, oggetti di arte primitiva, giocattoli, frutti e cibi esotici, strumenti meccanici e industriali danno agli artisti ampia facoltà di sperimentazione e di indagine sulla realtà.

Una menzione particolare meritano i Surrealisti con le loro improbabili commistioni di oggetti, metamorfosi, incoerenze spaziali e dimensionali, come potete notare in Magritte: *I valori personali*.

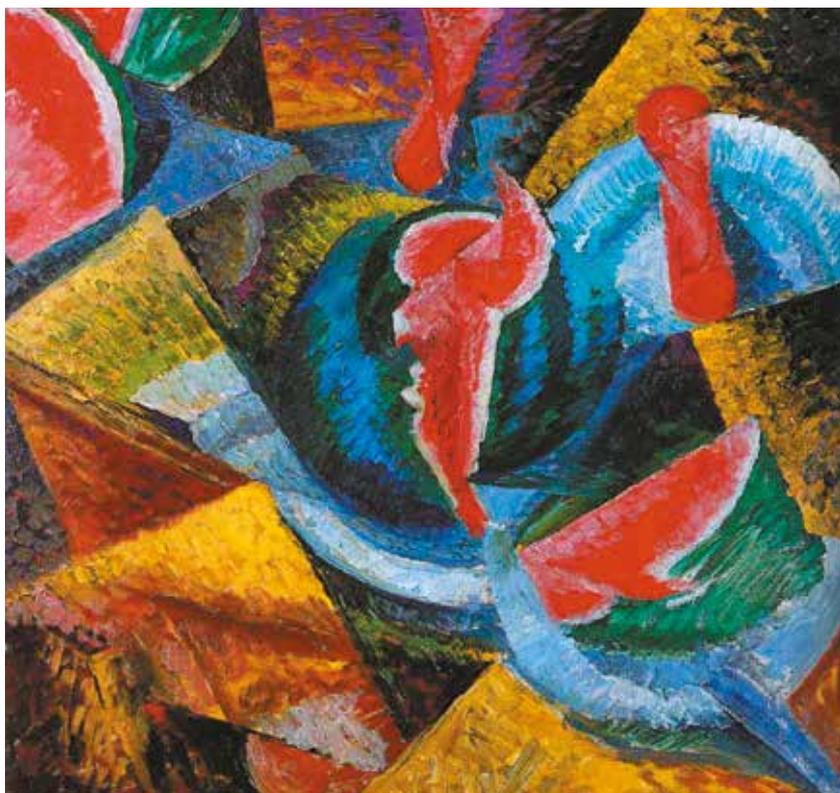
Insomma a farla breve, dal suo apparire come genere autonomo la natura morta si è rivelata come fonte inesauribile di indagine sulla realtà.

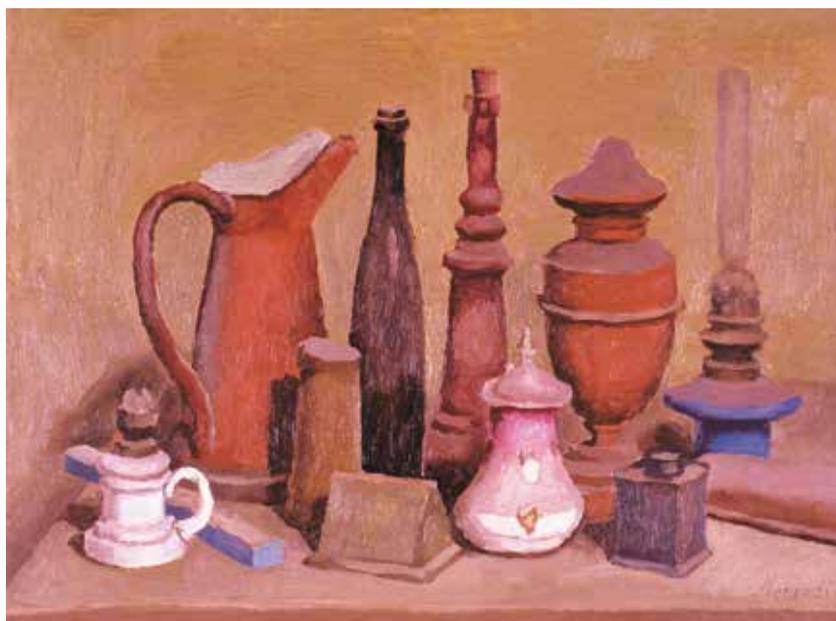
Tra le immagini riprodotte, quella di Braque, a proposito della quale il critico Rosenblum così si esprime: “... nel mondo del Cubismo nessun fatto visivo è un assoluto. Una forma densa e opaca può improvvisamente diventare trasparente e senza peso; un contorno net-

to, fermo improvvisamente può dissolversi in una superficie vibrante.” Invece, nella natura morta di Boccioni, rappresentante del Futurismo, un oggetto reale, il cocomero, viene reinventato nel suo statuto formale. Il vuoto, il pieno, il loro spaccato, le sezioni ottenute sono assemblate per dare vita a una nuova visione della realtà vista come animata dalla scomposizione dinamica. Certo non basterebbe l'intera rivista per riprodurre le nature morte delle varie epoche, tuttavia ne vorrei riportare una di Morandi per introdurre un argomento molto importante che la riguarda e cioè la presenza della polvere.

Se osservate l'opera riprodotta, risulterà evidente che uno strato di polvere sottile avvolge i vari elementi della composizione. Racconta il giornalista Cesare Garboli che, durante un'intervista, ebbe modo di constatare come l'artista odiasse tutto ciò che luccicava e, pertanto, lasciava che uno strato di polvere si depositasse sugli oggetti da rappresentare in modo da smorzare il brillio, i riflessi di luce, annullare ogni bagliore al solo fine di fare emergere le superfici nude e crude senza apporti esterni, neanche luministici. L'unica cosa che doveva avere vita erano le superfici in sé stesse. Nel suo caso, dunque, la natura morta

**Boccioni, *Natura morta.***  
Cocomero, Sprengel Museum,  
Hannover





lunghi dal rappresentare il “memento mori”, voleva affermare il “memento vivere” degli oggetti presi a modello in quanto superficie.

In realtà, che cosa meglio della polvere può simboleggiare il passare del tempo, l’aleatorietà della vita? Molti artisti hanno fatto con la polvere delle vere opere d’arte, vedi Duchamp ne “L’allevamento di polvere”, consistente nel fotografare della polvere lasciata depositare casualmente su una superficie. Cosa, in effetti, rappresenta la polvere? Una traccia, un segno, un calco, una vera e propria iscrizione del tempo legata alla durata. E se per un attimo facciamo attenzione e ricordiamo che l’artista è il padre degli oggetti decontestualizzati (ready made) apparirà chiaro che anche la polvere lasciata accumulare assurge alla funzione di oggetto, ma per la sua stessa natura, essendo inconsistente e deperibile, sarà impossibile fissarla in immagine, se non attraverso la fotografia, che lo stesso artista affida all’amico Man Ray. A questo punto, vorrei chiedere: in effetti cos’è la polvere?

È un elemento mutevole sia nella sua composizione reale che nel nostro immaginario. Essa è aumentata man mano che la civiltà umana si è sviluppata e gli artisti, a partire dal secondo dopoguerra, l’hanno manipolata impastandola con gli elementi tradizionali della pittura fino a fonderli e renderli irrecognoscibili, vedi l’art brut.

Ma poi, se ci fate caso, cos’è la pittura, se non deposito di pigmenti e quindi di polvere su una superficie? E l’uomo non è rappresentato come polvere? (pulvis es et in pulverem reverteris).

A sinistra  
**Morandi, Natura morta,**  
collezione privata

A destra  
**Braque, Violino e brocca,**  
Kunstmuseum,  
**Basilea**





**M. Duchamp, *Elevage du poussière***, foto Man Rey, collezione privata, **Milano**

Pagina precedente  
**Leonardo, *Ultima Cena***  
 (particolare), Cenacolo di Santa Maria delle Grazie, **Milano**

E la polvere già con Leonardo ci induce a riflettere sul mutamento di percezione delle cose, nonché, in sua presenza, sulla variazione del colore nella tecnica pittorica. Con tutta probabilità la tecnica dello sfumato leonardesco prende l’abbrivio da considerazioni di tal fatta. Infatti, la visione delle cose, a causa del pulviscolo che c’è nell’aria, non è mai assolutamente chiara. A sua volta, il pulviscolo non è statico ma in movimento, ne risulta una visione delle cose più dinamica in quanto è possibile cogliere l’energia in potenza presente nell’atmosfera. È come se Leonardo disegnando l’anatomia dei corpi e i fenomeni della realtà volesse interiorizzarne piuttosto che exteriorizzarne il moto. Osservando le varie immagini si ha la sensazione che esse racchiudano “all’interno” della loro superficie il movimento, che solo la luce poi rivelerà. Ne consegue che lo “sfumato”, proprio di Leonardo, vuole esprimere piuttosto valori dinamici, che attutenti e questo può avvenire solo se la pittura diventa osservazione e addestramento intellettuale.

Come ha bene intuito Piero Bigonciari.

Il vinciano scruta la realtà considerandola come un esercizio per la mente. Infatti, nel “Trattato della pittura” dice che osservare è “Un modo di aumentare e destare l’ingegno a varie invenzioni. [...] Non isprezzare questo mio parere, nel quale ti si ricorda che non ti sia grave il fermarti alcuna volta a vedere nelle macchie de’ muri, o nella cenere del fuo-

**E. Baschenis, *Natura morta con strumenti musicali* (quadro centrale del trittico Agliardi), olio su tela, collezione privata**



co o nuvoli, o fanghi, od altri simili luoghi, ne' quali, se ben saranno da te considerati, tu troverai invenzioni, sì di componimenti, di battaglie, d'animali e d'uomini, come di vari componimenti di paesi e di cose mostruose, come diavoli e simili cose, perché saranno causa di farti onore: perché nelle cose confuse l'ingegno si desta a nuove invenzioni."

In altre parole lo "sfumato" leonardesco è come un velo, al di sotto del quale scorre una dinamicità intensa e sottile sottolineata dall'accentuata gestualità dei personaggi. Questa tecnica è possibile in pittura poiché si procede per velature. Pressoché impossibile da realizzare per l'affresco, nonostante le sperimentazioni dell'artista, allorché gli fu affidato il compito di decorare *L'ultima cena* nel Refettorio delle Grazie a Milano. Dal punto di vista tecnico, purtroppo, fallì il suo obbiettivo e già dopo alcuni anni dall'esecuzione l'opera cominciò a disintegrarsi.

Accanto a Leonardo, moltissimi artisti lavorarono con la "polvere". Un esempio per tutti: Evaristo Baschenis. Costui raffigurò di preferenza nelle sue "nature morte", viste spesso in "trompe d'oeil", strumenti musicali, libri e altri oggetti su un tavolo, a rappresentare l'angolo dell'otium, alla latina, cioè dello studio e della meditazione, in quanto nutrimento dello spirito, in una specie di gara tra pittura e musica come mezzi per elevare l'uomo al di sopra della materialità delle cose.

Nelle sue opere la polvere, dicevamo, è presente spesso, ora come ditata ora come strisciata, a sottolineare il segno lasciato da qualcuno e a indicare una suggestione tattile, che ci attrae nel trompe d'oeil, dentro cui anche noi vorremmo lasciare la nostra "ditata". Il tentativo di Ba-



Giacometti, *Uomo che cammina*,  
collezione privata

schenis, allora, è quello di evocare un suono attraverso la tattilità degli oggetti, non per nulla gli strumenti su cui l’artista dipinse le impronte sono quelli a “pizzico”: liuti, mandole, chitarre e quant’altro... In questo modo egli evidenzia lo stretto intreccio tra pittura, musica, tatto. Nell’immobile mondo della natura morta, Baschenis ha introdotto un elemento dinamico: la ditata, che cambia lo statuto delle cose. Allo stesso modo di quando sul nostro tavolo polveroso o sulle nostre auto impolverate qualcuno traccia delle ditate introducendo nell’insieme un elemento incongruo, disgregante, che ci porta a ragionare sul corporeo e sul fisico oltre che sull’individuale,

in modo da attirare l’attenzione e farci riflettere su qualcosa, per dirne un’altra, che potrebbe anche essere, con una visione più “moderna”, che tra la morte e il niente c’è sempre una eccedenza infinitesimale.

Facciamo un bel salto nel tempo e arriviamo, tra i moltissimi che potremmo citare, a Giacometti, altro artista che ha lavorato e vissuto nella polvere accumulata dentro il suo leggendario studio di Parigi per decenni, polvere diventata simbolo, è vero, di precarietà, ma anche di immutabilità, di costante caduta dall’inizio del mondo.

Giacometti faceva e disfaceva costantemente le sue opere, mai contento del risultato. Forse, se non ci fosse stato il fratello Diego a salvarle, noi non ne avremmo che pochissime.

Tuttavia, la polvere in quanto tale non è presente nella sua opera, ma c’è nella sua vita d’artista, anzi è onnipresente a testimoniare il senso della transitorietà dell’esistenza e quindi anche dell’opera. Diceva l’artista che “l’arte è solo un mezzo per vedere”. Anche il celebre Kokoschka aveva intitolato la sua Accademia a Salisburgo: “Scuola del vedere”. Quindi la visione sta sempre in primo piano, visione non di come le cose appaiono ma di come si interpretano. Così le sculture del nostro Giacometti sono idee, effigi della aleatorietà dell’esistenza e, pertanto, custodi della morte, ma nello stesso tempo sono esseri umani, persone, in precario equilibrio tra un qui, sulla terra e un là, labile e sottile, nella morte.

Respiriamo profondamente, raccogliamo le idee e... alla prossima volta.

## La pittura tonale a Venezia

*La tempesta* di Giorgione e *Concerto campestre* di Tiziano

**C**arissimi aficionados della rubrica “Oltre l’ovvio”, ho in serbo un’altra bella chicca alchemica, tanto per gradire ed entrare in argomenti leggeri e vaporosi... Si fa per dire. Niente paura, seguitemi con un minimo di attenzione e i concetti saranno un po’ più... commestibili per la materia grigio-perla.

Nei numeri scorsi abbiamo esaminato alcuni dipinti del Caravaggio e di altri artisti, che si rifecero a questo esclusivo mondo culturale, l’alchemico.

Adesso, addentriamoci ancora un poco nell’argomento e camminiamo passo passo con quei geni, che riuscirono a trasformare i simboli in immagini, ricche di fascino e armonia e a parlarci di altri mondi, cose ed episodi con il tocco prodigioso del loro pennello.

In questo numero parleremo del colorismo veneziano rinascimentale, laddove il fiorentino fu più razionale e l’effetto pittorico affidato soprattutto al disegno.

Venezia nel quattordicesimo e quindicesimo secolo vede un esplodere della vita culturale avendo al centro del fermento la Cancelleria di San Marco, nonché la Scuola di logica e filosofia di Rialto, quali poli di studi storici e scientifici. Non bisogna, tra l’altro, trascurare Aldo Manuzio, per mezzo del quale la città diventa il fulcro dell’editoria e perno di un raffinato umanesimo, nonché meta di artisti e scrittori che, grazie alla tolleranza dimostrata dalla Serenissima, vollero sottrarsi ai rigori e ai condizionamenti della Chiesa.

In questa atmosfera si formarono artisti geniali, la cui influenza ha attraversato i secoli, fino allo scadere del diciannovesimo. Annoveriamo tra i tanti Carpaccio, Cima da Conegliano, Lorenzo Lotto, Sebastiano del Piombo, Giorgione, Tiziano e molti altri.

Tra gli artisti più incerti quanto a datazioni biografiche e, nello stesso tempo, prodigiosi è da annoverare Giorgione, maestro della pittura veneziana, morto presumibilmente all’età di trentatré anni, nel 1511 forse di peste, contagiata da una donna da lui molto amata, secondo quanto racconta il Vasari ne: “Le vite de’ più eccellenti, pittori, scultori, architetti”. Lo stesso aggiunge che l’artista dipinse sia su tavola, che su tela, nonché “in fresco”. Il suo vero nome era Giorgio, ma “dalle fattezze della persona e dalla grandezza dell’animo fu poi chiamato Giorgione, il quale, quantunque egli fusse di umilissima stirpe, non fu però se non gentile e di buoni costumi in tutta la sua vita.”

Oltre alla pittura, coltivò la musica, il canto, il disegno. Probabilmente a Venezia fu allievo dei Bellini e probabilmente anche di Gentile o di Giovanni da Fabriano. Tuttavia, il Nostro sin dall’inizio mostrò una grande indipendenza rispetto ai suoi maestri. Ciò lo allontanò dalle forme tradizionali della pittura per porre l’accento sull’impor-

**Giorgione, *La tempesta*,  
olio su tela, 78 x 72 cm,  
Galleria dell'Accademia,  
Venezia**



Giorgione, *La tempesta*  
(particolare)



tanza del colore puro. In questo senso può considerarsi il precursore dell'arte moderna insieme col suo allievo Tiziano.

Venezia, come abbiamo sostenuto poco sopra, era nei primi anni del '500 un crogiuolo culturale a cui Giorgione non dovette essere estraneo, tuttavia la libertà della sua fantasia non fu mai subordinata a una rigida tematica concettuale, pur presente nei suoi lavori.

Queste le nude e scarse notazioni biografiche, che ci interessano fino a un certo punto, perché, come sostengo, è sempre l'opera a dirci della bellezza e dell'armonia, della fantasia, del colore, del ritmo e del presunto contenuto di un quadro.

Carissimi, pazienti lettori, a questo punto, finalmente, vorrei scendere nei particolari ed esaminare *La tempesta*, opera eseguita con certezza dal maestro. Sappiamo attraverso i preziosi appunti di Marcantonio Michiel che nel 1530 era in casa di Gabriele Vendramin. Dopo varie vicende la ritroviamo nel 1875 nella dimora del Principe

Giovannelli, da cui l'acquistò lo Stato italiano nel 1932. Queste le circostanze relativamente alle date e all'attribuzione certa a Giorgione, meno sicuri, invece, se non contrastanti i pareri sul soggetto.

Intanto, le radiografie hanno evidenziato che sotto la figura del giovane ce n'è un'altra. Una donna nuda seduta sulla riva di un torrentello. Tra la fine del '400 e i primi del cinquecento la cultura umanistica, oltre che alla Cancelleria di San Marco e alla Scuola di logica e filosofia di Rialto, faceva capo anche a Caterina Cornaro, che si circondò di artisti e letterati nella sua ospitale casa. Qui fiorì l'ideale di vita arcadica, che induceva a rifugiarsi nella semplicità della natura. Il Giorgione non dovette essere estraneo a questa congerie, che espresse compiutamente nel nuovo tipo di paesaggio presente nei suoi quadri. Questo non era considerato ancora un genere autonomo, come ricorderete.

Cari, miei lettori, affinché possa io continuare a parlarvi del nostro artista, vi propongo un esperimento. Andate a Venezia in una bella giornata e osservate la luce. Non potete non notare come questa sia di un luminismo particolare. E poiché è la luce a dare risalto alla percezione dei colori, non poteva non nascere nella città lagunare la pittura tonale, in cui luce, colore, aria e spazio si fondono in un tutt'uno altamente espressivo e poetico.

Infatti, è il colore, nelle sue varie tonalità, un elemento che subordina a sé tutti gli altri. A Firenze, invece, anch'essa patria dei grandi geni del momento, uno per tutti Leonardo o Michelangelo, si dà preminenza al disegno. Non può non essere così, perché, come avrete modo di notare, se ponete attenzione, la qualità della luce è assolutamente diversa, più cupa, meno brillante.

Comunque, per non tediare ancora andiamo al quadro. Questo, meglio di qualunque altro, riassume il concetto secondo cui la vera opera d'arte riesce a bloccare l'attimo in cui spazio e tempo sono sospesi e in perfetto equilibrio, e come tali vengono resi dall'opera. Esaminiamone, ora, la struttura compositiva. Essa si articola secondo piani paralleli. Inoltre, osserviamo bene lo sfondo con le architetture e i tronchi di colonna. Ci accorgiamo subito che la prospettiva non è scientifica, ma ciò nulla toglie alla poesia dell'insieme, colto nel momento in cui un lampo fende il cielo squarciando le nuvole. Nell'attimo del balenio luci misteriose si adagiano su piante, acque, erbe, cespugli e ogni altro elemento, traducendoli in poesia.

L'abbiamo detto altre volte: tutte le arti tendono verso la poesia, verso quel quid, che l'artista trae da sé e fa di un'opera un fatto profondamente emozionale. Arte, infatti, deriva, come ricorderete da una radice *ar*, che vuol dire andare verso, nel nostro caso andare dall'immagine verso l'animo dello spettatore per farne vibrare le corde.

Afficionados miei, che mi avete seguito fino a questo punto, magari sbuffando un po', se quanto sopra è facilmente dimostrabile, più arcano resta il significato intrinseco dell'opera, che chiaro dovette essere ai contemporanei, ma oscuro per noi a distanza di secoli.

Tutti avete presente la Gioconda di Leonardo, il cui fascino non sta tanto nella sottintesa androginità, (l'androgino alchemico, ricordate? Ben interpretata secoli dopo da Duchamp, quando, con gesto apparentemente dissacrante, aggiunse barba e baffi) quanto in quel perenne moto molecolare, di cui parlavamo in uno dei numeri immediatamente precedenti, evidenziato dallo sfumato, che diventa, per l'artista, simbolo dell'"unione" alchemica.

Un altro inciso vorrei fare. Bisogna tenere sempre presente che forma e contenuto non sono separabili, proprio perché la visione del mondo (Weltanschauung) di ogni artista si esprime attraverso l'invenzione formale. Nel caso di Leonardo abbiamo lo sfumato, nel caso di Giorgione l'uso "tonale" del colore senza la mediazione del disegno.

Infatti, è il luminismo pieno e realizzato il messaggio, che Giorgione sviluppa, poi, nell'iconografia. In questo lavoro paesaggio e figure sono in simbiosi, perché la pittura "imita" la natura, ripetendone i processi. Ricordate Dürer con il suo ultimo autoritratto, quello del 1500 quando si dipinge con le fattezze del Cristo? Lì, sostenemmo che l'artista con la sua "imitatio Christi" ripercorre il Suo cammino di redenzione. Allo stesso modo l'arte, quando trasforma e redime la materia oscura e caotica.

Quindi, ne *La tempesta* il simbolo di salvezza è rappresentato dalla *fusione tonale*, come dicevamo, come in Leonardo dallo sfumato. Infatti, la pittura non fa altro, secondo le teorie alchemiche, che imitare la natura ripetendone l'iter basato sull'amore, nel nostro caso sull'attrazione dei quattro elementi: aria, acqua, terra, fuoco, presenti nel dipinto attraverso il cielo, il fulmine, il ruscello, la terra. Questi quando si mescolano permettono il sorgere di forme di vita più o meno evolute.

Ci chiediamo allora: "Che cosa simboleggiano l'uomo e la donna?" Certamente, le due polarità del maschile e del femminile, come sostiene Calvesi. E il poppante? Certamente, il frutto della vita. Così come gli arbusti, gli alberi e così via si nutrono dell'umore della terra, allo stesso modo il bimbo si nutre del latte materno. Quindi il processo stesso della pittura è analogo a quello della natura.

Cari lettori, questo è tutto quello che so in merito a *La tempesta* di Giorgione.

Allievo di Giorgione e degno rappresentante della cultura del tempo fu Tiziano, perché respirò lo stesso clima culturale del primo e

anche lui si servì in modo mirabile della pittura tonale. Per cui affiancherai a *La tempesta* di Giorgione il *Concerto campestre* di Tiziano, in quanto si possono riscontrare similitudini nei contenuti formali. Lì un uomo vestito, qui due. Lì una donna nuda che allatta un bimbo, di contro due donne nude: una versa l'acqua, l'altra suona un flauto. Più o meno lussureggiante, come la prima, la natura, in cui i quattro elementi sono insiti nell'insieme della composizione: l'acqua è rappresentata dalla figura che la versa, mentre le stesse quattro figure potrebbero essere simboli dei quattro elementi, il fuoco, per esempio, potrebbe essere rappresentato dal vestito rosso dell'uomo di sinistra, l'aria dal giovane con i capelli "cotonati", si direbbe oggi, cioè con i capelli gonfi di atmosfera e la terra dalla figura di donna accosciata e con lo strumento musicale.



Giorgione, *La tempesta*  
(particolare)

**Tiziano, Concerto campestre,**  
olio su tela, 110 x 138 cm, Louvre,  
Parigi

Osserviamo la composizione. Essa ha un'impostazione leggermente obliqua, perché la linea ideale che l'attraversa va dalla testa della donna, che versa l'acqua alla testa della donna seduta. In secondo piano, tra le due donne, sono raffigurati due giovani, la cui posizione dà ulteriore orizzontalità al quadro, come gli alberi e il paesaggio dello sfondo. Simile struttura si trova spesso nei dipinti del Tiziano, *L'amore sacro e l'amore profano* ne è un esempio.

Qui a congiungere le due figure della donna nuda e di quella vestita è un sarcofago istoriato.

Da ciò che vi sto dicendo da almeno un anno a questa parte, spero vi sia chiaro, che è molto più difficile da interpretare l'arte del passato, che non la contemporanea. Questa, infatti, si basa su un unico codi-



ce di lettura, mentre la prima su più codici. Per cui, per apprezzare un'opera, a parte il fatto estetico, si dovrebbero conoscere tutti i codici. Se non tutti almeno i più importanti.

Ma torniamo al Tiziano.

Diceva Leonardo che è triste quell'allievo che non supera il maestro e certamente Tiziano, rispetto al suo maestro, si distingue per la maggiore forza vitale che promana dai suoi capolavori. Essa pulsa in direzione dell'umano, mentre le figure si accampano prepotenti nello spazio, secondo pose sicure, su cui la luce offre infinite possibilità espressive, date appunto dal colore nelle sue molteplici nuance. E il colore sarà il tratto distintivo di questo genio della pittura veneziana.

Per rendersi conto del mio dire basta paragonare le due immagini di Giorgione e di Tiziano. È vero sono simili compositivamente, ma diversi nella carica espressiva, oseremo dire, più terrena e sensuale in Tiziano, meno prepotente nel suo maestro, allorché le figure irrompono nello spazio, ma entrambe altamente poetiche.

Il tema è quello musicale legato alla cultura del tempo, che è la neoplatonica veneziana, riscontrabile chiaramente in questo capolavoro. Infatti, l'artista insiste sul fatto che c'è perfetta concordanza tra musica terrena, il flauto, e musica celeste, il liuto. Entrambe espressioni della corrispondenza tra l'armonia musicale e l'armonia universale.

Tra l'altro, nel dipinto sono sottesi altri significati adombrati dai particolari. Per esempio, a destra irrompe sulla scena un pastore arruffato, che esce da un boschetto insieme col gregge e un altro compagno. I due suonatori si volgono e sembrano confabulare su questa irruzione, che turba l'armonia della natura e della musica. La stessa donna accosciata a terra sospende l'esecuzione e dal gesto sembra che interroghi e si interroghi.

A questo punto è facile chiedersi: "Cosa Tiziano ci vuol far capire?"

Per rendere più agevole la comprensione, paragoniamo il modo di pensare contemporaneo con quello del passato. Oggi, l'arte è frutto, spesso, di commistione di generi, luoghi e persone e di contaminazione tra cultura "alta" e popolare.

Invece, in quest'opera, Tiziano attraverso la simbologia, condanna sia la contaminazione dei generi musicali colti con elementi popolari, sia la commistione tra le classi sociali riscontrabile nel contrasto tra città e campagna.

Tutto questo nostro discorso sta a dimostrare come il linguaggio pittorico non sia dissimile da quello filosofico o religioso e il brevissimo commento di queste opere ce lo dimostra ampiamente. Infatti, ogni espressione del genio umano manifesta sempre lo spirito del tempo, o come direbbero i tedeschi: *Zeitgeist*, fa più kolto!

## Interpretazione dell'Amor Sacro e dell'Amor Profano

**N**el numero precedente, carissimi lettori, ci siamo diffusi a parlare della pittura tonale in quel di Venezia durante il Rinascimento e abbiamo accennato a Giorgione e al suo allievo Tiziano. A proposito di quest'ultimo abbiamo esaminato il dipinto "Concerto campestre".

In questo numero, "interrogiamo" un altro dipinto, a cui avevamo accennato precedentemente e cioè *Amor sacro e amor profano*, di dimensioni considerevoli: 118 x 279 cm, custodito gelosamente nella Galleria Borghese a Roma, non lontano dal Museo di Arte Contemporanea.

Amici miei, a questo punto vi posso dire che per quest'opera ho consultato un mare di testi, molti discordanti, altri concordanti.

Mi viene da versare lacrime amare! Quasi, quasi ritiro la parola e parlo di Paolo e Francesca, che col nostro argomento hanno a che fare tanto quanto i cavoli a merenda.

Mi rimorde, però, la coscienza. Mi insegnarono, bambina, che le promesse si mantengono. Mi armo di coraggio e cerco di districarmi nel



ginepraio di interpretazioni, cominciando a eliminare quelle che mi sembrano cervellotiche, per lasciare, invece, altre che sono più in linea con lo spirito del tempo.

Sappiamo da fonti storiche, che l'opera fu commissionata da Nicolò Aurelio, gran Cancelliere di Venezia nel 1514. Tra l'altro l'Aurelio era anche un dotto umanista e quindi al corrente della temperie culturale della Serenissima, che orbitava attorno a Caterina Cornaro, alla Cancelleria di San Marco e alla Scuola di logica e filosofia di Rialto, nonché all'editore Aldo Manunzio. Come avevamo detto nel numero precedente.

In diversi numeri di questa rubrica abbiamo sostenuto che per l'arte del passato è facile leggere il codice denotativo o primario, come dice il Panofsky, cioè l'aspetto formale strettamente estetico di una qualsiasi opera d'arte. Se passiamo, però, al codice connotativo o, come ho detto altrove, multiplo, le cose si imbrogliano, avendo noi perso i significati simbolici delle immagini dell'epoca.

Intanto, cari lettori, cominciamo dalle cose più semplici.



Tiziano, *Amore sacro e amore profano*, Galleria Borghese, Roma

Il dipinto, probabilmente, fu realizzato, secondo il pensiero di molti studiosi, in occasione del matrimonio del Cancelliere con Laura Bagarotto. Infatti, gli stemmi delle due famiglie compaiono nei fregi della fontana per l'uomo e alla base del bacile posato sopra per la donna. Esaminiamo, adesso, la composizione (codice denotativo). Essa è semplicissima nell'impostazione e si snoda lungo una traiettoria orizzontale, in cui compaiono due donne: una vestita e una nuda in perfetta simmetria. Elemento di raccordo tra le due un sarcofago-fontana finemente istoriato, dentro il quale immerge la mano Cupido.

Il paesaggio fa parte integrante dell'opera, come già nel *Concerto campestre* e in molte opere di Tiziano. Esso si articola su due registri: a sinistra è montuoso ed è attraversato da un sentiero lungo il quale è lanciato un cavaliere al galoppo. Nella radura più in basso e non lontano dalla donna vestita una coppia di conigli, simbolo di fertilità. Le fronde degli alberi si stagliano nitide quasi a proteggere la figura abbigliata, mentre la luce ha caldi riflessi rosati, carezzevoli. A destra, invece, compare un paesaggio pianeggiante, ove si notano chiaramente greggi che pascolano e più indietro, sullo sfondo, una coppia di cavalieri e un cane che insegue una lepre, mentre in lontananza si staglia nitida una chiesa. È naturale, esaminando questa immagine, ricordare utopie bucoliche, che abbiamo visto caratteristiche del circolo di Caterina Cornaro.

Osserviamo, adesso, il sarcofago. Notiamo diversi simboli sia di vita sia di morte. Infatti, nella parte frontale destra sono raffigurati Venere e Adone, nel momento in cui la prima soccorre il secondo, aggredito dal dio Marte, e lei si punge con una spina. A sinistra, invece, è possibile vedere il ratto di Proserpina.

Tiziano,  
*Amore sacro e amore profano*  
(particolare del sarcofago)





Tiziano, *Amore sacro e amore profano* (particolare del paesaggio)

Passiamo al colore: la tavolozza è tenuta volutamente su ridotte tonalità limpide e vive basate tutte sul rosa delle carni, il rosso del mantello e il bianco della veste di seta. L'effetto è di contrasto ma anche di assonanza cromatica, che sarà sempre la cifra distintiva di Tiziano. Le pennellate sono larghe e stese senza disegno preparatorio sulla tela. Le figure dai contorni netti si stagliano possenti nell'ambientazione, umanissime, opulente e morbide.

Conosciamo anche il modo di lavorare di Tiziano attraverso Marco Boschini, che raccoglie le testimonianze direttamente da un allievo: Palma il Giovane. Costui gli raccontava che Tiziano non eseguì mai un'opera "alla prima", cioè senza ritoccarla. Infatti, una volta realizzata, essa veniva messa "faccia al muro", per farla asciugare, e ripresa dopo qualche mese più e più volte. Essa era considerata dall'artista come una nemica con cui lottare fino a farla giungere a perfezione.

Dopo queste scarse notizie vediamo di connotare in qualche modo l'opera, interpretandone i contenuti sottesi.

Osserviamo l'impianto compositivo e cerchiamo di carpirne i significati alla luce delle nostre poche conoscenze alchemiche. Come già nel dipinto *Il concerto campestre* esaminato in dettaglio nel numero precedente, anche questo è di derivazione neoplatonica e interpreta il pensiero dell'umanista Marsilio Ficino, per il quale la bellezza terrena rispecchia la celeste.

Guardiamo, adesso, attentamente le due donne. Una è spogliata e una è vestita. Ci chiediamo: quale metafora esse possono rappre-

Tiziano, *Amore sacro e amore profano* (particolare dell'Amore profano)



sentare in relazione a un dono di matrimonio? Chi è stata la modella delle due donne dalle medesime fattezze? Iniziamo dal secondo interrogativo. Con ogni probabilità fu Angela Moro, chiamata “Zanfetta”, una famosa e colta cortigiana. Erano tempi quelli, quando la cultura riscattava anche una... cortigiana. Infatti, costei si permetteva il lusso di parlare da pari a pari nientemeno che con Pietro Bembo e l’Aretino, oltre a essere modella dei più famosi pittori del momento, e Tiziano tra questi.

Allentiamo un poco la tensione con una curiosità. Il dipinto si trova in bella mostra alla Galleria Borghese. Nel 1899 i famosi banchieri Rotschild offrirono una cifra enorme per questo quadro, così enorme da superare il prezzo dell’intera galleria compresi i dipinti. Non ci fu nulla da fare e il Tiziano ci delizia ancora con la sua bellezza e col fascino dell’interpretazione, attorno a cui, come dicevamo, si sono affannati il fior fiore di studiosi.

Uno solo pare averla spuntata su tutti: il Panofsky. Infatti la sua esegesi è risultata la più convincente e a essa ci riferiamo. Se dovessimo accennare a tutte le altre, non basterebbe l’intera rivista.

A questo punto, cari lettori e amanti dell’arte di Tiziano, facciamo un passo avanti, andiamo ad approfondire la connotazione dell’opera in relazione al neoplatonismo. Osserviamo, ancora una volta, l’immagine delle due donne.



Tiziano, *Amore sacro e amore profano* (particolare dell'Amore sacro)

Su, facciamo una scommessa! Secondo voi, quale delle due donne rappresenta l'amore sacro? Vi verrebbe spontaneo indicarlo nella figura vestita e l'amore profano in quella nuda. Infatti, educati secondo la morale cristiana, "leggiamo" così le due immagini. Non immaginate quale tranello ci è stato teso. Per Tiziano e lo spirito del tempo cinquecentesco la nudità era simbolo di purezza, di virtù e di candore. Vi spiegate

in questo modo anche le tantissime figure nude di Michelangelo nella Cappella Sistina, le cui pudenda, subito dopo la morte dell'artista, vennero ricoperte da Daniele da Volterra, che meritò l'appellativo di "braghettone". E non si comprende il perché, visto che la corte papale era esempio lampante di vizi e corruzione!!! Cambiano i tempi? Beh, magari nella forma... ma il contenuto...

Dopo questo divertissement, torniamo al nostro quadro. La verità è nuda e pertanto l'Amore Sacro viene così rappresentato, ed esprime il "sentimento della bellezza", mentre l'Amore Profano è vestito sontuosamente, perché l'acconciatura, l'abbigliamento e tutto il resto sono gli artifici a cui esso ricorre per aumentare l'attrazione tra i due sessi ed esprime la "consapevolezza della bellezza". Le due figure, poi, sono poste nelle parti estreme del dipinto a significare una divisione simbolica, che è solo apparente, perché metaforicamente sono unite da Eros, colui che inizia ai misteri dell'amore e permette la congiunzione di quello spirituale col carnale, di quello sacro col profano. In altre parole l'Eros unisce la coscienza sacra con la coscienza profana per trasformarla in Bellezza spirituale.

Ricordate tutta la teoria dell'adepto che attraverso una serie di trasformazioni simboleggiati dai metalli, dai colori e quant'altro giunge alla conoscenza del sé, alla presa di coscienza del re-bis, la cosa due, simboleggiato dall'androgino, maschio e femmina contemporaneamente?

La Bellezza è luce, la coscienza è esperienza dei sentimenti. L'eros, il piacere, la Voluptas non è piacere fisico ma energia.

Un simile concetto lo troviamo in India con la Sakti, la sposa di Shiva, che personifica l'energia primitiva, l'aspetto dinamico e potenziale del Dio.

E come non ricordare di Lucrezio: *L'inno a Venere*?

Ma non addentriamoci in altri ambiti, che ognuno, per conto proprio, potrà approfondire. Infatti, le concezioni alchemiche non sono appannaggio solo della cultura europea, ma sono presenti in altre forme e con altri nomi in altre civiltà.

Torniamo al nostro dipinto per sottolineare che a quanto detto sopra contribuisce anche lo sfondo. L'Amore Profano ha uno sfondo scuro con la collinetta e il castello, che simboleggiano la precarietà del mondo, invece l'Amore Sacro ha alle spalle un paesaggio ampio e luminoso, ove la bellezza celestiale (il cielo chiarissimo), la chiesa col campanile svettante stanno a indicare la nudità Sacra, evidenziate anche dalla posizione elevata della figura nuda, appena appoggiata sul sarcofago, e dalla posizione della donna vestita più formosa, più pesante, meno spirituale.

Osserviamo ancora i gesti. La prima ha un braccio alzato a indicare il cielo sottolineato anche dalla fiaccola, che simboleggia l'infinito Amore divino, mentre l'altro è rivolto verso il basso a richiamare la famosa frase alchemica "ciò che è in basso è simile a ciò che è in alto", la seconda, invece, ha una mano in grembo nella stessa posizione del velo dell'altra e quindi simboleggia il sesso, mentre l'altra mano è posata su uno scrigno chiuso, metafora di possesso, di impossibilità di aprirlo, di egoismo, di felicità temporanea; in contrapposizione: un bacile aperto, simbolo dell'infinito, dell'illimitato, della trascendenza dell'Amore Sacro.

Vorrei fermarmi qui con le due figure, altrimenti mi manderete al diavolo presto presto e io prima di arrivarci vi devo tediare un altro po' con qualche altro simbolo: il mirto. La figura di sinistra ne stringe un rametto nella mano, mentre ne ha una corona in testa. Esso è il simbolo oltre che di Eros anche di Venere e della fedeltà coniugale, infatti sullo sfondo, come abbiamo notato sopra, ci sono i due conigli. Tra l'altro, sia il mirto che l'alloro erano usati per commemorare un sacrificio, una vittoria e quant'altro (anche oggi sulla tomba del milite ignoto, il 2 giugno, si mette una corona di alloro). Di conseguenza sono sì simbolo dell'Amore Profano, ma anche di elevazione spirituale che lo fa diventare Sacro. A questo punto, si può parlare di "coincidentia oppositorum", cioè di unione di spirito e materia.

E Cupido, figura di raccordo? Questi immerge la mano nel sarcofago-fontana. Torniamo a osservare la composizione e immaginiamo un semicerchio, che parte dalla testa, scende verso il braccio della figura di sinistra, continua nel braccio poggiato sul sarcofago e sale verso la



Tiziano, *Amore sacro e amore profano* (particolare della mano che tiene la fiaccola)

testa della figura di destra, notiamo facilmente che dentro questo semicerchio è inscritto Cupido. Allora, così leggiamo: Amore è compenetrazione e contemporaneamente superamento dell'esperienza sensoriale indirizzata a un più elevato sentire. Detto in parole molto semplici.

Ultimo rompicapo. Le figure istoriate nella fronte del sarcofago contengono simboli di vita e di morte: a sinistra il ratto di Proserpina, il cui mito di morte e rinascita tutti conoscete, mentre a destra Venere soccorre Adone aggredito da Marte. Di conseguenza, possiamo interpretare le due donne anche come Venere e Proserpina. Interpretazione privilegiata da Calvesi, che decodifica il quadro come rappresentazione dell'alternanza delle stagioni, riferendosi appunto alle scene del sarcofago. Successivamente, dice sempre Calvesi, il quadro divenne un dono di nozze.

Accanto a questa interpretazione ne potrei citare tante altre, ma dopo la maratona che abbiamo fatto, per leggere sia pure in modo superficiale il quadro, certamente mi scagliereste la rivista in testa. E la mia è troppo dolorante per sopportare l'impatto... e poi, chi vi tedierebbe con le cose dell'arte?

Ancora un codicillo. Ho impiegato tutto questo spazio solamente per "leggere" superficialmente, molto superficialmente, un quadro. Cosa voglio dire? Con argomenti alla mano ho cercato di dimostrare quanto sia difficile l'interpretazione dei quadri dei nostri artisti, di cui magnifichiamo la maestria, pure incontestabile, ma di cui sicuramente non comprendiamo i significati. Infatti, denotare un quadro è semplice, ma connotarlo? È proprio vero che l'arte contemporanea è più difficile della classica? Ma ci arriveremo. Abbiate fede nella mia salute mentale.

## La Melancolia I di Dürer

**M**iei carissimi lettori, non vi azzardate a leggere questo mio scritto sotto il solleone! Mi raccomando. Vi brucereste non solo la pelle ma anche le meningi, essendo arduo l'argomento e un po' indigesto, perché l'alchimia la farà sempre da padrona anche ora. Precedentemente, ho trattato, in breve, la pittura tonale veneta e mi sono soffermata sulla decodificazione di alcune opere secondo la cultura del tempo.

Adesso, intendo riferirmi a un autore conosciuto in tutto il mondo al modo del nostro Michelangelo o Tiziano o Leonardo, che risponde al nome di Albrecht Dürer, famosissimo incisore oltre che pittore, nato nel maggio del 1471.

Il padre, anche lui Albrecht, era un orafo affermato, che si era stabilito a Norimberga, allora città molto prospera, ove guadagnava bene nella bottega del famoso maestro Holper. Una volta in proprio ne sposò la figlia, Barbara, dalla quale ebbe ben diciotto figli, (non c'erano ancora gli anticoncezionali!) molti di più rispetto a una squadra di calcio, "mister" compreso, ma erano uomini duri e coraggiosi quelli, anticipatori del "celodurismo" leghista...

Bando alle battute frizzanti e torniamo al nostro Albrecht iunior, che fu il terzo figlio. Tuttavia, molti dei fratelli, come spesso accadeva in quel tempo, morirono fanciulli.

Il Nostro sin da bambino manifestò una spiccata attitudine per l'arte. Infatti, dal padre fu messo a bottega presso un famoso pittore: Michael Wolgemut, con il quale collaborava l'editore e stampatore Anton Koberger, che predilesse Albrecht iunior in modo particolare, essendone anche padrino. Presso di lui si stampavano i libri più importanti del secolo, ma anche si facevano bellissimi multipli di matrici xilografiche.

Cosa è, in realtà, la xilografia?

È una incisione su legno, generalmente di pero, i cui primi esempi risalgono addirittura al settimo secolo.

La scissione del legno può essere di "filo" o di "testa". Nel primo caso la sezione da incidere viene tagliata longitudinalmente rispetto al tronco, nel secondo trasversalmente.

La peculiarità di questa tecnica consente di lavorare in rilievo sulla materia, usando un particolare attrezzo, la sgorbia. Ne consegue che le parti rialzate risulteranno nere, una volta inchiostrate, mentre quelle scavate bianche.

In questa esperienza artistica fu maestro il nostro Dürer, essendo anche un disegnatore formidabile.

Costui, oltre che nella xilografia, eccelse anche nell'incisione a punta secca. Tecnica raffinatissima consistente nell'incidere il metallo con una punta generalmente di diamante senza ausilio di acidi.



Autoritratto di Dürer tredicenne, incisione a punta d'argento, Albertina, Vienna

Facendo sulla lastra una pressione maggiore o minore si ottengono solchi più o meno profondi. Ovviamente in seguito alla pressione, le parti di metallo incise, le barbe, fuoriescono sulla superficie. Queste nel momento della stampa trattengono l'inchiostro e danno all'opera quella sensazione di "vellutato", che è la peculiarità di questa tecnica.

Per darvi un assaggio della precoce capacità artistica del Dürer, basta osservare un suo autoritratto in punta d'argento (tecnica che non ammette pentimenti né cancellature) eseguito a soli tredici anni.

La moglie di Dürer, disegno,  
1495, Grafische Albertina,  
Vienna



Osservando l'immagine, noterete agevolmente di quale e quanto spirito di osservazione fosse dotato l'artista, che, nonostante l'eccellenza nelle due branche incisorie, all'età di quindici anni disse al padre che si sentiva fortemente attratto dalla pittura.

Questi, come abbiamo accennato in precedenza, si arrese ai desideri del figlio e lo mise a bottega del citato Wolgemut.

Ma, già a diciannove anni, il giovane non ebbe nulla da imparare. Bei tempi quelli! I "bamboccioni" erano ancora *in mente dei!*

Subito dopo il giovane cominciò a girare in largo e lungo per la Germa-

nia. Al suo rientro a Norimberga sposò Agnes Frey, ma di lei parleremo un'altra volta.

Della moglie l'artista ci ha lasciato un bellissimo disegno, che per la maestria del tratto e l'espressività della figura resta al di fuori di ogni collocazione temporale e stilistica, come potete vedere nell'immagine.

Non erano trascorsi che pochi mesi dal matrimonio, allorché Dürer sentì il bisogno di intraprendere il famoso viaggio in Italia. Si soffermò a Venezia in particolare, città cosmopolita di grande fascino orientaleggiante.

Qui avvertì decisamente "il vento nuovo", la "maniera moderna" di dipingere, la nuova concezione del paesaggio, che abbiamo già esaminato a proposito di Giorgione e di Tiziano. Conobbe i Bellini, Lorenzo di Credi e diversi altri artisti. Copiò anche il Mantegna e acquisì familiarità con la cultura classica, rimanendo affascinato dal pathos dei gesti, dalle scene mitologiche, che disegnò magistralmente e incise anche su rame.

In figura è possibile notare uno studio per il Ratto di Europa e alcuni magistrali disegni, come quello di un filosofo con un teschio nelle mani, un Apollo con l'arco e alcune teste leonine.

Tenete a mente che, allora, la carta era molto cara e quindi si sfruttava ogni piccolo spazio, come notate in questo foglio.

Dal punto di vista tecnico, osservate, miei attenti lettori, la sicurezza del tratto, la maestria altissima nel disegno, la capacità di rendere armonici i movimenti e così via.



Disse di lui Erasmo da Rotterdam: “Che cosa non dipingerebbe? Dipinge anche quello che non è possibile dipingere! Il fuoco, i raggi del sole, il tuono, i lampi, persino ciò che è astratto, le sensazioni, i sentimenti, l’intera anima umana.”

Nel frattempo iniziò il nuovo secolo, infiammato da molte guerre tra cui quelle di religione contro Lutero e i Luterani verso cui il Dürer inclinava, non senza profonde lacerazioni, data l’indole meditativa e profondamente religiosa.

Ad aggravare la situazione intervenne un’ondata di peste su Norimberga.

Questa fu una scusa buona per lasciare la città per un secondo viaggio a Venezia. Qui eseguì diverse opere di grande respiro. Tornato in patria, continuò a lavorare furiosamente, applicandosi, anche, per oltre vent’anni, all’elaborazione delle sue ricerche teoriche e delle sue riflessioni sull’arte, che affronteremo successivamente insieme con la decodificazione di alcuni suoi capolavori.

Dürer, Foglio d’album,  
Grafische Albertina,  
Vienna



A questo punto, andiamo all'opera *Melancholia I*, che ci interessa commentare in questa sede.

Inutile dire della perfezione del disegno e della maestria tecnica nell'uso del bulino.

Commentiamo, invece, le singole immagini dell'opera e i relativi simboli sottesi (codice connotativo).

Nell'insieme l'incisione mette in evidenza l'indolenza e lo scoramento d'animo di uno spirito erudito. Tuttavia, non c'è disperazione nei gesti, ma la serenità di chi è consapevole, che il proprio sapere deve essere approfondito.

Ci colpisce dell'opera la figura in primo piano di una donna alata in atteggiamento pensoso. La sua mano destra è poggiata su di un libro e stringe un compasso. Essa è sola e piegata su se stessa, intorno moltissimi simboli della scienza e dell'arte, a significare la curiosità dello spirito umano.

Dürer, come abbiamo detto un attimo fa, aveva un temperamento incline alla riflessione e alla meditazione, per cui questa figura ha tutto il sapore dell'autoritratto interiore di un artista nato per creare e, proprio per questo, destinato a essere solo. A testimonianza, basta citare una sua frase che così affermava: "Non posso arrivare a sapere che cosa sia la bellezza". Lui che di bellezza ne aveva data tanta al mondo! Ma torniamo alla decodificazione dei simboli principali e del titolo stesso: *Melancholia I*. Cosa vuol dire?

Per la cultura rinascimentale gli uomini avevano quattro temperamenti: malinconico, flemmatico, collerico e sanguigno. Secondo l'interpretazione del dotto umanista Marsilio Ficino del pensiero di Aristotile, il temperamento malinconico, proprio a causa della fragilità del soggetto, finisce per emergere nelle attività intellettuali, nella creatività.

E cosa significa quel "I"?

Secondo l'interpretazione del Panofsky non indica un numero progressivo riguardante le incisioni, ma la melanconia, in quanto patologia. Nel caso specifico indicherebbe quella degli artisti, giacché essi si muovono nella sfera dell'immaginazione, come, appunto, sembra indicare la figura alata chiusa nella meditazione e profondamente triste perché incapace di dominare completamente il pensiero. Pertanto, essa simboleggia il primo gradino di una scala che si deve aspirare a percorrere fino a giungere alla sommità, cioè alla consapevolezza del sé, insomma al "rebis", a cui tante volte abbiamo accennato.

Infatti, le fasi dell'opus iniziavano dalla nigredo, indicata dal colore nero, nel nostro caso dal sole all'ocaso, che si nota sullo sfondo a sinistra accanto al titolo originale che suona appunto: *Melancholia I*. La seconda fase dell'opus, invece, era l'albedo contrassegnata dal bianco, la terza la "citrinitas" dal giallo e la quarta la "rubedo" dal rosso.

Dürer, *Melancholia I*,  
incisione a bulino, 1514,  
Staatliche Kunsthalle,  
Karlsruhe

Quest'ultima corrispondeva al raggiungimento della pietra filosofale e quindi della perfezione.

A queste quattro fasi corrispondono gli elementi della natura. Alla nigredo: la terra, la notte, la vecchiaia, la morte, la malinconia; all'albedo: l'acqua, la primavera, la fanciullezza; alla citrinitas: l'aria, il meriggio, la giovinezza; infine alla rubedo il fuoco, la maturità, la luce limpida dell'autunno e del tramonto.

Ricordate, cari lettori, la tempesta del Giorgione? Se andate a rivedere il quadro vi noterete agevolmente questi quattro elementi.

Tornate a guardare, ora, l'immagine del Dürer, vi scorgerete che la fase della nigredo, la prima dell'opus, quella riguardante la terra, la morte, la notte, la malinconia possono essere simboleggiate dal volto molto scuro della donna e dal pipistrello, che compare dentro il sole al tramonto. Le altre fasi, invece, possono essere simboleggiate dall'unione dei contrari: caldo, freddo; acqua, fuoco; maschile, femminile.

In questa immagine, infatti, l'incandescenza del sole è oscurata e traccia una scia simile a una cometa, che si dirige in basso verso l'acqua, per creare l'unione dei contrari: caldo (sole), freddo (acqua).

Questa prima fase è sotto il segno di Saturno, mentre la seconda fase è indicata dall'arcobaleno, simbolo dell'unione di molteplici colori, ma in alto a destra è raffigurato anche un quadrato magico o quadrato di Giove, proprio perché la seconda fase è sotto il suo segno. Ricordate la sua peculiarità? In qualunque modo voi sommate i numeri, il risultato sarà sempre lo stesso, nel nostro caso il numero è il trentaquattro. E ancora, segno ben augurante del prosieguo dell'opera sono le ali della donna, che, pur sedendo a terra in una prima fase, ha la possibilità di elevarsi, mentre la borsa posta ai suoi piedi è palesemente vuota, appunto perché potrà riempirsi dell'oro simbolo della raggiunta rubedo o perfezione.

Il processo, ci suggerisce Dürer, di perfezionamento è ciclico ed è simboleggiato dalla ruota di macina (su cui siede un putto alato) posta accanto alla donna. Essa allude alla "triturazione" della materia. Ma, non basta, la stessa forma arrotondata presenta il cane acciambellato. Questo insieme con il putto è il simbolo di Mercurio e, quindi, del mercurio, metallo estremamente mobile e capace di trasformazione. Trasformazione che si può ottenere anche attraverso il calore ed è simboleggiata dall'"athanor", il forno, quella struttura cubica la cui porta è costituita dal quadrato magico e alla cui parete è attaccata la clessidra, che segna il tempo della prima fase dell'opus, fase che si svolge nelle ore notturne, come indicano i numeri romani incisi nel semicerchio posto sulla cima della clessidra. A questo bisogna aggiungere la bilancia, che simboleggia i dosaggi della materia, nonché la scala a pioli in numero di sette.

Essi alludono alle sette operazioni necessarie, per completare la prima fase dell'opus. Sette sono anche le ore notturne indicate dalla clessidra, così come sette è il numero magico ottenuto dalla somma del tre e del quattro, cifre "chiave" del quadrato magico. Il tre simboleggia il divino (la trinità), mentre il quattro il terreno (aria, acqua, terra, fuoco) elementi tutti presenti anche nell'immagine del sole all'ocaso. Da notare le chiavi, attaccate alla cintola della donna, in numero di quattro (le fasi dell'opus) di cui una più in vista, come a volere dire che una fase, la prima, è già in atto.

Cari lettori, so che il vostro cervello sta andando a fuoco, oltre che per la canicola, per tutti questi simboli, che si confondono nella vostra materia grigetta-trasognata, come succede nella mia in questo preciso momento. A furia di osservare questo e quel simbolo, ho proprio paura che, guardandomi allo specchio, il fumo dell'opus alchemico, che si è accumulato dentro la mia testa, esca dalle orecchie.

Il break era necessario, per allentare la tensione e dare di piglio agli altri simboli per concludere al più presto questo argomento e per dimostrare, che è molto più facile decodificare un'opera contemporanea nel momento in cui diciamo: "non ci capisco niente", che non un'opera classica nel momento in cui esclamiamo: "Com'è bella!" Frase che si addice in modo superbo alla Melancholia, ma... poi i guai spuntano in sede di decodificazione.

Pertanto, torniamo ai simboli che stanno a terra. Il poliedro troncato e la sfera riecheggiano la materia allo stato di separazione e di unione. Il mantice, il crogiolo, il vaso, le molle, i chiodi, la sega, la riga, il martello, lo stampo alludono tutti al momento in cui la materia viene tritурata e deve subire infiniti travagli prima di essere "redenta" attraverso il fuoco dell'athanor. In altre parole, la materia, allo stesso modo del Cristo, subisce il martirio, per trasformarsi in pietra filosofale e quindi operare il proprio riscatto. Infatti, sia i chiodi che il martello e la tenaglia non sono altro che i simboli della passione del Cristo.

Il su indicato processo è implicito anche nell'atto creativo dell'artista, come abbiamo più volte asserito nei numeri precedenti. Allo stesso modo dell'opus, anche l'arte ha un percorso identico, che parte da un momento fisico riguardante i materiali, per passare a uno visivo che riguarda l'armonia delle forme e, infine, a uno ideale dello spirito. Questi trovano la loro unificazione nel più alto livello sapienziale o, che è lo stesso, nella conquista dell'oro o della pietra filosofale.

Per questa volta il martirio delle vostre meningi è terminato, non senza avervi raccomandato di prestare attenzione particolare a quanto detto, perché i medesimi simboli e i medesimi percorsi spirituali ritroveremo in molti artisti nostri e in Michelangelo in particolare.

## Dürer pittore

L'influsso del Rinascimento italiano sull'artista

**M**iei attenti lettori, in questo spazio intendo analizzare, ancora, alcune opere di uno dei più grandi artisti di tutti i tempi: Dürer. Di lui in passato abbiamo esaminato varie opere come gli autoritratti, *Melancholia I* e via elencando.

Adesso aggiungiamo qualche altra cosa e, finalmente, lo manderemo a riposare in santa pace.

Intanto, approfondiamo, con qualche curiosità in più, le sue vicende biografiche e in particolare parliamo di quella che è giunta a noi come una novella Santippe: la moglie Agnes Frey. Buon partito per il padre dell'artista, che con il consuocero Hans Frey, commerciante, si era accordato. Lei non aveva che sedici anni e pensava di trovare dal marito lo stesso ambiente di casa sua.

Sbalzata in un mondo di cui non sospettava l'esistenza, non seppe adeguarsi e, probabilmente, Albrecht nulla fece per aiutarla. Agnes era, tutto sommato, una buona diavola, ma spenta e noiosa, cresciuta col solo intento di essere educata per diventare una buona moglie, abile nei lavori domestici e molto oculata, religiosa e affabile con i colleghi del marito, a eccezione del Pirckheimer, che, secondo lei, parlava da miscredente e faceva tante citazioni in latino. Lui la ripagava di ugual moneta, tanto che quando l'artista morì, l'accusò di averne provocato la morte facendolo lavorare al di là delle sue forze per amore di guadagno.

Non avendo i due sposi nulla da dirsi, dopo pochi mesi dal matrimonio, avvenuto nel luglio del 1494, Albrecht partì per Venezia, dove ritornerà una seconda volta nel 1505 per sfuggire, questa volta, alla peste che si diffondeva a Norimberga. Lasciò tuttavia la moglie (con la segreta speranza che la peste se la portasse? Nostro maligno pensiero!) a occuparsi del commercio delle sue opere.

Solo una volta l'artista, addirittura dopo 25 anni di matrimonio, decise di condurla con sé ad Anversa, ma diede disposizione all'albergatore affinché lei pranzasse solitamente per conto suo con la fantesca. Quando desiderava desinare con la moglie, avrebbe dato ordini in tal senso.

Dürer, d'altra parte, influenzato dagli ambienti umanistici coltivava, secondo la moda, una certa misoginia in favore, invece, di una forte amicizia e intesa spirituale tra uomini.

Il tempo passava, la maturità incombeva. A questo punto i colori cominciarono a spegnersi, allora il Nostro si indirizzò verso le incisioni a bulino, come la *Melancholia I*, che abbiamo esaminato in precedenza, a proposito delle quali disse Erasmo da Rotterdam: "Apelle si aiutava con i colori... Dürer cosa, invece, non ha saputo esprimere con i suoi monocromi, cioè con le sue linee nere! Luci e ombre, rilievi e profondità, seguendo scrupolosamente le regole della proporzione



e dell'armonia. Tutto ciò è reso dal Dürer soltanto con l'impiego del tratto nero, in modo tale che se si aggiungesse il colore si guasterebbe l'effetto."

Nel frattempo, cominciarono a diffondersi le idee di Lutero e l'artista, inclinando verso di esse, ebbe una profonda crisi spirituale, soprattutto quando, un po' dovunque, iniziarono le violenze. Ma non visse tanto da vedere la cristianità lacerata. Da tempo sofferente e magro come uno scheletro morì nell'aprile del 1528. Scrisse di lui Lutero: "Gli uomini buoni devono piangere la morte di Dürer."

L'artista non ebbe dei veri e propri maestri, ma solo attraverso le sue riflessioni riuscì ad amalgamare la cultura umanistica e la coloristica italiana con la forza espressiva del gotico nordico in uno con la pre-

**Dürer, Festa del Rosario,**  
olio su legno, Nàrodni Galerie,  
**Praga**

dilezione per i particolari. E ancora, l'amore per l'ideale della bellezza classica si fuse nelle sue opere con la ricerca scientifica che, in un certo senso ci richiama alla mente Leonardo.

A contatto con il colorismo di Giorgione e Tiziano e degli altri maestri italiani rivaleggiò sicuramente con loro nella bellissima tavola *Festa del rosario*. L'opera fu dipinta in cinque mesi come si legge nel cartiglio sulla destra. Tuttavia, sconsiderati restauri l'hanno qua e là sconciata. La scena è ambientata su un prato fiorito con uno sfondo di alberi e montagne illuminati da una luce assolutamente realistica, che mette in evidenza ogni dettaglio.

Miei cari lettori, vi chiedo un attimo di concentrazione. Osservate bene bene l'opera e permettete che vi chieda: "Cosa vi ricorda la sua impostazione?"

Certamente, la pittura italiana del tempo. Infatti, la composizione è piramidale con l'asse che passa sulla corona della Vergine che sta al centro della scena insieme col bambino in posizione rialzata e sotto un baldacchino, mentre due angeli tengono sollevata dal suo capo la corona. In ginocchio il Papa e l'Imperatore con una folla di persone, probabilmente facenti parte della Confraternita del rosario. Sullo sfondo il paesaggio, curato nei minimi particolari, restituisce grande profondità all'opera.

Dürer, *Gesù dodicenne tra i dottori*, Museo Thyssen, Madrid



La pennellata è minuziosa e, come potete facilmente vedere, mette in rilievo ogni particolare, basta osservare solamente il mantello, che copre le spalle del prelado, per rendersi conto di quanto “ferma” fosse la mano dell’artista.

Adesso, a proposito dell’armonia dei colori, vorrei riportare ciò che lui stesso scrisse: “Supponendo che un profano esamini un tuo quadro che contiene, tra le altre cose, un manto rosso, e ti dica: ‘Guarda, amico, come è bello il rosso del manto da questa parte, mentre dall’altra ha un colore bianco e delle macchie pallide’, allora vuol dire che non lo hai soddisfatto e la tua opera è degna di riprovazione. Bisogna che tu dipinga un oggetto rosso – e così per ogni altro colore – in modo tale che sia rosso dovunque, senza che perda l’apparenza del rilievo. Lo stesso principio devi osservare nell’ombreggiare perché non si possa dire che un bel rosso è guastato dal nero. Bisogna quindi che tu faccia attenzione a ombreggiare ogni colore con un colore che sia in armonia con esso...”.

Da quanto sopra, arguite che per Dürer il colore ebbe la funzione di rivestimento luminoso delle cose, come, del resto, dovrebbe essere per qualsiasi artista visivo.

Amici miei lettori, vi esorterei, quando andate per pinacoteche, mostre, esposizioni varie di tenere a mente queste nozioni, valide allora come oggi. Anche se nella contemporaneità molte cose sono cambiate, l’armonia nella scelta del colore rimane sempre uguale, forse perché per legge di natura l’occhio vede e seleziona in un determinato modo piuttosto che in un altro le varie tinte. Il buon artista si riconosce anche da questo.

Quanto meticolosamente Dürer dipinse la *Madonna del Rosario* impiegandovi ben cinque mesi, tanto velocemente eseguì *Gesù dodicenne tra i dottori*, in cinque giorni.

Qui le influenze gotiche si mescolano in modo originale e mirabile con quelle rinascimentali italiane.

La composizione si articola attorno alla gestualità delle mani, mentre i vari personaggi quasi fuoriescono dal quadro con forza, per andare verso il riguardante.

A differenza del primo quadro, le pennellate qui sono ampie e fluide e mettono in evidenza come l’opera sia stata eseguita di “getto”. Lo sfondo è neutro, ma vero capolavoro è l’espressione dei volti, da una parte quelli maligni e inquisitori dei sapienti che tengono in mano con arroganza volumoni contenenti i testi della Legge. Dall’altra, al centro, la figura del Cristo dodicenne che sembra non ascoltarli neanche.

E le mani? Un eccezionale risultato espressivo del senso che può assumere un gesto, nel nostro caso la protervia del sapiente che tocca, quasi in segno di sfida, le mani di Gesù. A questo aggiungiamo il con-

trasto tra il volto caricaturale del dottore e la purezza del volto del ragazzo. Distinti lettori, ora osservate con attenzione la faccia orrenda del dottore che sta vicino al Fanciullo, quale nostro grande artista vi ricorda? Neanche a dirsi, in coro virtuale avrete risposto: Leonardo. Sì, infatti, se prendete certi disegni del nostro genio, vi troverete poche differenze quanto a resa fisiognomica.

Adesso, vorrei farvi apprezzare, carissimi amici, un altro dipinto che a molti sarà familiare, perché trovasi a Firenze: *L'adorazione dei magi*.

In quest'opera è chiara la traccia profonda, che in Dürer lasciò la visione delle opere del nostro Rinascimento durante il viaggio in Italia, che inaugurerà quella serie di "viaggi in Italia" che ogni buon artista doveva compiere. La tradizione si prolungò fino ad arrivare allo stesso Goethe.

Dürer, *L'adorazione dei Magi*, Uffizi, Firenze



Osservando l'opera, notiamo come il paesaggio non è più uno sfondo ma è funzionale, come già in Giorgione o Tiziano, all'opera stessa, creando quella specie di doppio triangolo, i cui vertici sono costituiti dal pilastro quasi diruto sullo sfondo e dalla figura centrale del re, in cui si può ravvisare un autoritratto dello stesso artista. Basterebbe ricordare quello con fiore d'eringio e quello con la pelliccia.

Come nelle altre opere, la cura dei particolari è straordinaria, basta guardare la coppa che tiene in mano il re, molto simile a quelli che l'artista aveva disegnato nel suo *Album di schizzi di Dresda* probabilmente per un suo amico orafo.

Una curiosità ancora. Il dipinto, che originariamente era a Wittemberg, venne nel 1603 portato a Vienna nel palazzo imperiale e qui rimase fino al 1742, quando Rodolfo II lo scambiò con i fiorentini chiedendo un'opera di Fra' Bartolomeo: "La presentazione al tempio".

Desidererei, ancora, sottolineare un altro aspetto dell'opera del maestro. Man mano che lui acquisì ed elaborò gli ideali umanistici e si avvicinò all'arte classica, venne liberandosi da quell'ossessione del nudo femminile, in quanto peccaminoso, che era stato retaggio della cultura medioevale.

A Venezia, infatti, nacque il suo interesse per il corpo umano e per l'armonia delle sue proporzioni a contatto con le opere del Mantegna, del Pollaiuolo e dello stesso Leonardo.

Prima di giungere al superbo *Peccato originale* del Prado, Dürer sperimentò diversi nudi, alcuni addirittura fatti col compasso, secondo le indicazioni di Vitruvio.

Qualche anno prima aveva inciso a bulino un *Adamo ed Eva* nell'atto di compiere il peccato originale.

Quelli del Prado, rispetto ai primi nudi a bulino, sono decisamente più slanciati, lì i corpi erano otto volte la testa, qui nove, le stesse figure sono più morbide e sfumate. Nel cartiglio che tiene Eva si legge: "Albertus Dürer almanus fecit post virginis partum 1507 A.D.".

Da notare che tali opere sono le prime che raffigurano i corpi a grandezza naturale di tutta l'arte tedesca.

Amiche e amici miei non fate paragoni con i e le vostre compagne... questi sono nudi ideali e i vostri sono realissimi e, quel che è di più, tangibili...

Notate, ancora, l'atteggiamento dei volti, stupefatto quello di Adamo (e come poteva essere altrimenti?), civettuolo quello di Eva (sempre lei, la maliarda!).

Nelle due immagini, infatti, si fondono la ricerca scientifica delle proporzioni e il sentimento di partecipazione alla vita dell'essere umano. Il grande artista è proprio questo, allorché riesce a unificare tecnica e tecnicismo senza dimenticare l'uomo.



Infine, l'ultimo capolavoro di Dürer: *I quattro apostoli*, denominazione impropria perché l'evangelista Marco non fu uno degli apostoli e, se vogliamo, nemmeno San Paolo.

Le due tavole originariamente avevano in basso delle iscrizioni di carattere morale, segate quando furono trasferite a Monaco nel 1627.

Opere di maestosa severità, non vennero commissionate, ma furono dipinte su libera iniziativa dell'artista, che rivendicò sempre, con autentico spirito moderno, la propria libertà di espressione. Cristiane, più che cattoliche, sono le immagini. Infatti, sono giudicate esempi di arte protestante, in particolare nella disposizione dei personaggi. In primo piano è San Giovanni, che rappresenta il sanguigno in alchimia, indietro sta San Marco, il collerico, poi San Paolo, il melanconico, e, infine, indietro quella figura che sembra emergere dal fondo, alla Caravaggio: San Pietro, il flemmatico.

Ricordate come dei vari caratteri, o meglio umori, abbiamo parlato a proposito della decodificazione di *Melancholia I*? Anche qui ne abbiamo un esempio.

Ma torniamo ai nostri apostoli. Essi rivelano, tra le altre cose, come l'artista fosse influenzato dalle nuove idee luterane, che vedevano nelle pestilenze, nelle ingiustizie, nelle violenze delle tante guerre, un campo di battaglia tra Dio e il male, che l'artista non sperimentò fino in fondo, perché morì prima di vedere l'immane carneficina dovuta alle lotte di religione.

A questo punto, carissimi lettori, di Dürer sapete qualcosa in più rispetto a prima. Tra l'altro, osservando le sue opere, vi troverete qualcosa di familiare. Perché?

Perché, se l'artista fu influenzato dal Rinascimento italiano, a sua volta influenzò gli altri che vennero dopo di lui, il Pontormo, per esempio, o Rosso Fiorentino, che inaugurarono quella corrente detta Manierismo. Essa si basava non sullo studio della natura, ma su forme e maniere già sperimentate. Un po' come la nostra arte contemporanea.



Dürer, *I quattro evangelisti*,  
Alte Pinakothek,  
Monaco

Pagina precedente  
Dürer, *Adamo ed Eva*, Prado,  
Madrid

# Michelangelo Buonarroti

Un genio titanico al servizio della bellezza

**L**ettori carissimi, vorrei affrontare la “lettura” di qualche opera di un artista per il quale non basterebbero volumi e volumi per comprenderne fino in fondo la grandezza: Michelangelo Buonarroti.

Ricordo, anni fa, di essermi commossa leggendo un racconto di Rilke dal titolo *Di un uomo che ascoltava le pietre*, in cui si narrava che anche il buon Dio si inchinava davanti a Michelangelo: “... [Dio] si reclinò sempre più sulla terra. Trovò l’uomo, come sempre, al lavoro. Guardò, al di sopra delle sue spalle, le mani che ascoltavano le pietre. Rabbri-vidì di spavento. Avrebbero forse, anche le pietre, un’anima? Perché le ascoltava, dunque, quell’uomo?”. E poco più avanti: “Michelangelo!” gridò allora angosciato il buon Dio. “Chi sta racchiuso là in quella pietra?”. Michelangelo tese l’orecchio. Le sue mani tremavano. Poi, con voce sorda, rispose: “Tu, mio Dio, e chi altro? Ma io non riesco a giungere fino a Te...”.

Bastano queste poche parole scritte da un artista per un altro artista, per comprendere la capacità dell’uno di penetrare nel mistero della creazione dell’altro. Ci verrebbe da dire: “Tra titani ci si intende!”

Cosa dire di Michelangelo? I polpettoni televisivi ce ne hanno dato degli assaggi. Ma per valutarne il genio bisogna mettersi dinanzi alle opere. Diverse quelle incompiute, diverse quelle che ci “sembrano” incompiute.

Michelangelo è uomo del suo tempo, e del suo tempo assorbe in modo magistrale la cultura presso il giardino di San Marco a Firenze, specie di Accademia all’aperto in cui erano raccolte statue antiche e moderne.

Qui il giovane incontra il suo protettore Lorenzo il Magnifico che “fiuta” ben presto le sue capacità e lo accoglie nella casa di via Larga, assegnandogli una stanza. Sono due anni splendidi in cui avviene la prima formazione culturale del Buonarroti, che assimila le dottrine del neoplatonismo di Marsilio Ficino e le dottrine ermetiche tra magia e filosofia, che si facevano risalire a Ermete Trismegisto. Ma, in quel luogo non c’è solo il Ficino imbevuto di neoplatonismo, accanto a lui Cristoforo Landino, il poeta Angelo Poliziano, Pico della Mirandola e altri. Tutti costoro facevano parte della Nuova Accademia Platonica.

In particolare, è interessante il pensiero di Pico della Mirandola, il quale, diversamente dal Ficino, cercò di conciliare la dottrina platonica con l’aristotelica e con alcune dottrine religiose e magiche in favore di una visione più universalistica della cultura del tempo, poiché pose al centro di tutta la sua ideale ricerca l’uomo, in quanto essere libero e fornito di dignità. Come notate da questi pochi accenni, alla corte del Magnifico esistevano diverse correnti di pensiero. Insom-

Pagina seguente  
**Michelangelo, Pietà Rondanini,**  
 Museo d’arte antica  
 del Castello Sforzesco,  
**Milano**



ma, la conoscenza del neoplatonismo e delle sue varianti era una specie di moda da cui neanche Michelangelo fu immune.

Che lui conoscesse queste dottrine risulta chiaro da alcuni suoi versi. Ne cito qualcuno, poi, i più curiosi possono approfondirli a proprio agio: “Sol pur col foco il fabbro il ferro stende / al concetto suo caro e bel lavoro, / né senza foco alcun artista l’oro / al sommo grado suo raffina e rende”. L’allusione all’oro è chiara e sta a significare, naturalmente, la trasformazione dei metalli in oro o, che è lo stesso, il raggiungimento da parte del soggetto della perfezione, del rebus, che tantissime volte abbiamo citato.

Ben presto il periodo fecondo di nuove idee finisce, perché Lorenzo si spegne e per il giovane Michelangelo è una vera tragedia, al punto che per molti giorni non riesce a scolpire. Tuttavia si è già messo in evidenza.

Erano bei tempi quelli, quando un talento autentico, se pur giovanissimo, riusciva ad affermarsi e a essere riconosciuto tale. Oggi li sprechiamo, come i broccoli marciti al mercato alle quattordici. Non recriminiamo, però, finiremmo per scoraggiarci e invece di pensare al nostro artista penseremmo ai talenti sprecati, che ci stanno intorno.

Intanto, la fama del Nostro va diffondendosi e Firenze e la corte papale se lo disputeranno. Della corte di Lorenzo gli resteranno profondamente radicati alcuni concetti, come quello del corpo in quanto prigioniero dell’anima, la quale anela a ritornare a Dio, a ciò aggiungasi l’idea che nella materia sia nascosta la potenza della spiritualità, come benissimo intuì Rilke nel passo citato sopra. Ma accanto alle correnti neoplatoniche influisce sul nostro artista anche una religiosità inquieta assai vicina alle dottrine del Savonarola, approfondite anche dalle letture di Dante e della Bibbia. E comunque, cari lettori, tenete costantemente per fermo, che i grandi artisti filtrano sempre quanto apprendono in modo personale e in modo geniale. Altrimenti che geni sarebbero?

Non ricordo più dove ho letto una frase “geniale”, la quale sostiene che il genio non è compreso, è l’incomprensione degli altri a generare il genio e noi, che vorremmo comprendere, ci affanneremo, in questa sede, a portare in superficie ciò che sta nascosto nell’opera. Sempre se ci riusciamo.

A questo punto, vorrei, sottolineare il rapporto bellissimo che Michelangelo ha con una donna conosciuta a Roma nel 1536: Vittoria Colonna, la cui amicizia dura poco più di un decennio e alla quale dedica dei versi indimenticabili e per la quale esegue diversi disegni a soggetto religioso, *Crocifissioni* in particolare. Col Buonarroti si incontra per molto tempo, la domenica, nel convento di San Silvestro

a Bagnacavallo. Qui, raccontano testimoni oculari, la marchesa andava incontro all'artista e lo faceva sedere accanto a sé "ai piedi di un lauro, appoggiati all'edera verde che guarnisce il muro". Quando Vittoria morirà Michelangelo dirà: "Morte mi tolse uno grande amico". La donna aveva un sentire molto affine a quello dell'artista. Per entrambi, infatti, il sentimento religioso era lotta e conquista. Non bisogna dimenticare che questo sarà il periodo in cui Lutero spacherà in due l'Europa cristiana.

Se questi sono i capisaldi del pensiero di Michelangelo, a essi bisogna aggiungere l'influsso profondissimo dell'eredità classica. Tuttavia *mai* in lui i modelli sono imitati, se mai emulati, che è altra cosa e, comunque, la profondità spirituale rispetto agli esempi classici è certamente assai diversa.

Traspare dalle sue opere l'angoscia della condizione umana, un profondo desiderio di liberazione dell'anima dalle catene del corpo, come dicevamo, il senso del peccato, la consapevolezza della fuga del tempo e della brevità della vita, dell'incombere della morte, probabilmente mai esorcizzata, che si risolvono tutti nelle sue opere in profonde tensioni drammatiche, che ne fanno un uomo e un artista assolutamente moderno.

Basta osservare l'ultimo suo capolavoro per rendersene conto: la *Pietà Rondanini*, che compendia in uno gran parte del suo pensiero e in cui le tensioni e i convincimenti di cui sopra si sciolgono completamente.

Rispetto alle altre *Pietà*, questa sicuramente è la più vicina al suo spirito, in quanto esprime insieme il dolore della condizione umana e la sua immortale speranza.

Fu scolpita utilizzando un frammento di costruzione romana, una colonna, pare. Probabilmente l'opera fu iniziata nel 1552, dodici anni prima della morte dell'artista e fu ripresa più volte. Lo stanno a testimoniare le parti "finite" come una gamba e, in particolare, il braccio del Cristo in posizione assolutamente fuori posto rispetto al resto della figura.

Quest'opera si caratterizza per l'allungamento delle proporzioni dei corpi che si intrecciano in una lunga spirale verticale. Come nella *Pietà vaticana*, i personaggi sono due, ma mentre lì il "finito" aveva toccato vertici virtuosistici, in questa al contrario predomina il "non finito". Molti critici considerano quest'opera incompleta. Ma, ci chiediamo: è proprio così, oppure essa rispecchia il punto più alto del pensiero di Michelangelo, pur non essendo pervenuto alla forma definitiva, che avrebbe voluto darle?

Chiunque ha visto questa *Pietà*, si sarà reso conto, anche senza essere un artista, di quanto impiccante sia per uno scultore, che lavora



una statua, quel braccio fuori posto, appena attaccato al resto del gruppo da un frammento, allora mi chiedo: “Perché l’artista non lo tolse? Del resto non gli mancava il vigore, se si dice che con un colpo di mazzuolo staccò la testa del Cristo. Come mai non lo fece con il braccio, che richiedeva anche minor vigore?”

Probabilmente, ci saranno al fondo altre motivazioni. Ma, osserviamo la scultura più attentamente.

Madre e figlio, in quanto salvatori dell’umanità, formano un unico blocco, che si avvolge a spirale in un solo anelito verso il cielo, ma i volti sono rivolti in basso e quello di Maria è carico di tutto il dolore del mondo. Il gruppo esprime un’intensa spiritualità, come se l’artista nella lavorazione rivivesse il percorso della passione, perché a questo punto uomo e opera sono diventati un *unicum*. Il non finito in arte è come il non finito della vita.

Ricordate l’ultimo ritratto di Dürer in cui lui si rappresenta con le fattezze del Cristo? A tal proposito dicevamo che quell’autoritratto si giustificava col principio alchemico dell’*Imitatio Christi* in quanto, così come il Cristo era venuto sulla terra per trasformare e salvare l’umanità, allo stesso modo l’artista trasforma la materia oscura e caotica in luce. Non per nulla il braccio del Cristo di Michelangelo è finito e levigato e, quindi, “luminoso”.

Torno a dire, che quanto sopra è una mia osservazione. Con questa estrema opera, il Buonarroti ha voluto lasciare l’ultimo messaggio spirituale, che inneggia alla grandezza dell’artista che, allo stesso modo del Cristo, ha la forza di redimere la materia. Temi tutti, che come vedremo in seguito, erano comparsi più espliciti nella Sagrestia nuova di San Lorenzo in Firenze.

Cari lettori, mi raccomando, tenete a mente questa “lettura” del “finito” e “non finito” in questa *Pietà*, andate a controllare e ditemi se le mie intuizioni sono corrette, altrimenti scrivetemi i vostri dubbi, li analizzeremo insieme e cercheremo l’interpretazione più esaustiva. Adesso nello spazio che ci resta vorrei esaminare un’altra opera di Michelangelo, una delle prime. Vi avviso, sarò polemica. Quindi affilate le armi.

Desidero parlarvi del *David*. L’opera viene realizzata, secondo quanto sostiene il Vasari, con un blocco di marmo che era stato appena sbizzato da Agostino di Duccio circa quarant’anni prima. Michelangelo, “l’uomo che parlava alle pietre”, avrebbe dato chissà che cosa per averlo! L’occasione si presenta quando Pier Soderini fu eletto Gonfaloniere della città nel 1502. Due anni dopo l’opera è terminata e viene collocata, al posto della Giuditta di Donatello davanti al Palazzo della Signoria. I Fiorentini rimangono molto ammirati dalla capacità del Buonarroti nel recuperare il blocco e soprannominano

Nella pagina a fronte  
**Michelangelo, David**,  
 Galleria dell’Accademia,  
 Firenze

la statua “Il gigante”. È tanto l’entusiasmo che suscita in città che per decidere della collocazione è riunita una commissione che stima opportuna Piazza della Signoria.

Ma perché i Fiorentini ammirarono tanto questa statua? È semplice, essa rappresenta gli ideali delle virtù repubblicane, dopo la cacciata dei Medici, nella fierezza dello sguardo, nella bellezza atletica del corpo.

Andiamo all’iconografia. *David* non è rappresentato in atteggiamento trionfatore, ma un momento prima di attaccare Golia, nell’attimo, cioè, in cui è pronto a porre mano alla fionda.

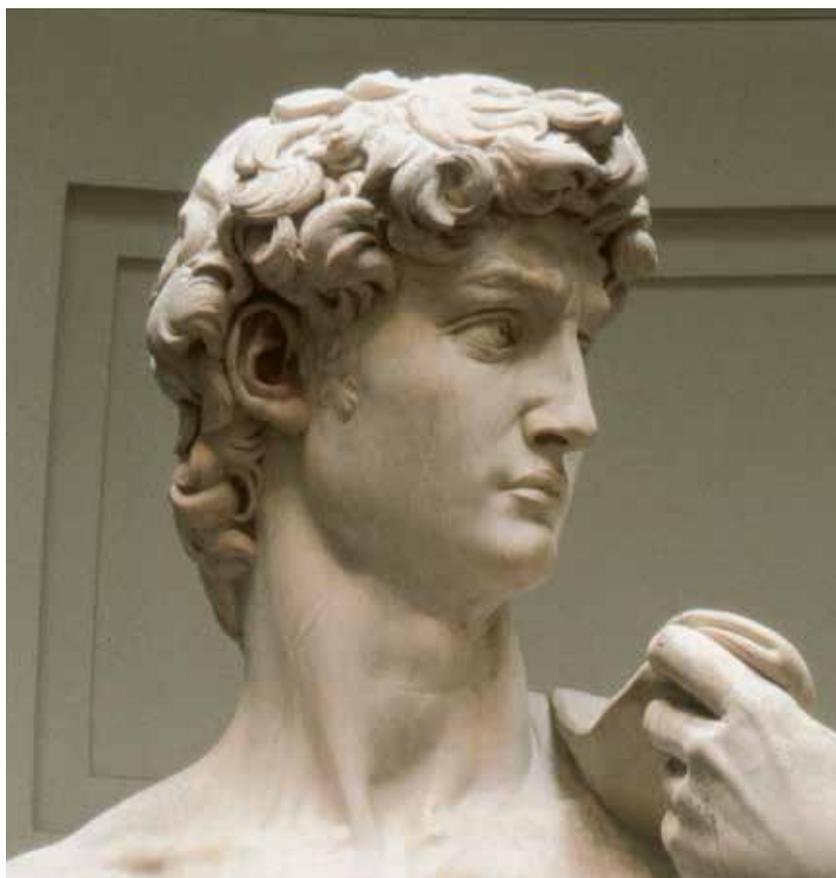
Ora, osserviamo i fianchi della statua, uno è disteso, il destro, che è sotto la protezione divina, l’altro, il sinistro, è piegato e quindi metaforicamente è più vulnerabile, perché esposto alle forze del male. A questo punto il *David* diventa simbolo della Fortezza e dell’Ira, considerate virtù civiche, soprattutto nel periodo della Repubblica fiorentina.

Ora passiamo al fatto esclusivamente estetico.

Tempo fa passeggiavo con due scultori proprio in Piazza della Signoria. Costoro guardavano il *David* e storcivano il naso. Finalmente, uno disse: “Una volta o l’altra bisognerà avere il coraggio di dire che questa è un’opera decisamente brutta di Michelangelo”. E l’altro “Non posso darti torto, nel complesso è sproporzionata. Sicuramente non è questo il posto per il quale Michelangelo l’aveva scolpita. Non avrebbe fatto mai tali errori.”. E il primo: “Lo penso anch’io. Certamente era collocata molto più in alto in modo che si potesse vedere dal basso.”

Esaminando l’opera, in effetti, qualche defaillance esiste. Basta osservare il “testone” troppo grande relativamente al giro delle spalle. Se poi si osservano le gambe e si mettono in relazione al grande busto queste sembrano un tantino risicate, senza parlare delle mani esageratamente grandi, una è, addirittura, percorsa da nervature troppo enfatiche.

Michelangelo scolpisce il *David* attorno ai venticinque anni e quindi non manca di esperienza se già a diciassette è un artista affermato. In realtà l’opera non era stata concepita per il luogo in cui fu posta, ma per un contrafforte della cattedrale e pertanto doveva essere osservata dal basso in alto e da lontano. Tutto questo a volere essere pignoli, come i miei due amici scultori. Per il resto è da notare la grande novità “espressiva” che la statua comunica. La tradizione voleva, che gli eroi venissero rappresentati con armi e corazze, invece Michelangelo lo rappresenta nudo, appunto perché a guidare la sua mano deve essere la Provvidenza. Il fatto che il *David* esprimesse l’attimo prima di attaccare il nemico è messo in evidenza anche dalla



Michelangelo, *David*  
(particolare)

tensione dei muscoli, dall'atteggiamento del volto molto concentrato e dalla posizione delle gambe e delle braccia.

Quindi cari lettori, tutte le volte che osservate il David non vedetelo come esempio ormai stereotipato di bellezza maschile, quanto, invece, di virtù.

Ultima curiosità: diverse sono state le traversie di questa statua. Essa ebbe spezzato il braccio sinistro durante una rivolta contro i Medici, fu perduto anche il dito medio della mano destra, rifatto poi nel 1813 e finalmente andò a riposare in pace presso la Galleria dell'Accademia ove ora si trova. Ma, i pazzi non mancheranno, uno ne sfregiò, nel 1991, la punta del piede sinistro prontamente restaurato. Infine nel 2004 subì un ulteriore maquillage per poter celebrare degnamente il proprio compleanno: cinquecento anni.

Le ossa del nostro Michelangelo oggi saranno polvere, ma le opere sono rimaste a perenne memoria del genio. È questa l'immortalità che tocca all'artista. E a noi?

## La Sagrestia Nuova in San Lorenzo a Firenze

**C**arissimi lettori di questa rubrica, vorrei continuare a dire qualcosa sull'opera di Michelangelo e vorrei soffermarmi su un unico complesso monumentale: la *Sagrestia Nuova* in San Lorenzo a Firenze, riferendomi nelle linee generali alla lettura che ne fa M. Calvesi e integrandola con alcune mie riflessioni e qualche curiosità, tanto per allentare la tensione.

Precedentemente, abbiamo illustrato il pensiero dell'artista. Esso, come dicevamo, affonda le sue radici nel neoplatonismo e nelle sue varie interpretazioni, che erano state sviluppate nella cerchia di poeti, artisti, filosofi e intellettuali in genere, che orbitavano attorno a Lorenzo il Magnifico, grande mecenate, uomo di cultura e politico raffinatissimo, tanto da essere definito l'ago della bilancia della politica italiana, perché capace di destreggiarsi autorevolmente tra i diversi staterelli e in grado di comporre pacificamente i conflitti, che, inevitabilmente, scoppiavano per vari motivi. Presso il Magnifico, Michelangelo rimane qualche anno ma non assorbe mai passivamente il neoplatonismo, lo filtra e lo elabora al modo di tutti i geni.

Nella *Sagrestia Nuova*, a mio modesto parere, si concentra, anche se in un piccolo spazio, l'articolato pensiero dell'artista, tradotto in armonia di forme e di ritmi.

Per rendere più chiaro il mio pensiero, immaginate, che io sia la vostra guida virtuale. Seguitemi... addentriamoci nell'atrio dove c'è la biglietteria. Della cripta non parlerò perché sottrarrei spazio al Nostro. Qui, con calma, comincio a dire che la *Sagrestia Nuova* fu commissionata da Leone X e da suo cugino Giulio de' Medici a Michelangelo nel 1520, perché realizzasse una cappella funeraria in armonia con la *Sagrestia Vecchia* del Brunelleschi. Intorno al gennaio del 1521 l'artista ultimò il progetto, subito approvato, quindi si recò a Carrara per scegliere i marmi.

Dopo queste scarse notizie tecniche, saliamo le scale e addentriamoci nella cappella dei Principi e poi nella *Sagrestia Nuova*, il cui impianto architettonico è anche opera di Michelangelo.

A quel tempo lui aveva quarantacinque anni, una grande esperienza tecnica e una profonda cultura, che induceva il suo animo a ripiegarsi, spesso, su se stesso in preda alle riflessioni sulla morte e sulla malinconia che ne derivava. Infatti, questo esprimono i volti delle statue, se osservati attentamente. Lo stesso artista dice a tal proposito: "Il Di e la Notte parlano e dicono: noi abbiamo col nostro veloce corso alla morte condotto il duca Giuliano."

Facciamo con gli occhi un giro panoramico. Architettura e scultura sono armonicamente fuse, pur evidenziando un complesso percorso culturale risolto in immagini di altissima poesia.

Ora, osserviamo i due gruppi statuari affrontati. A destra, rispetto



all'ingresso, si stagliano il *Giorno* e la *Notte*, a sinistra l'*Aurora* e il *Crepuscolo*. Le quattro statue non sono altro che allegorie del tempo a cui il corpo umano è assoggettato.

Al disopra dei gruppi marmorei, a formare con essi un ideale triangolo, Lorenzo e Giuliano. Studiamoli attentamente. Essi non sono stati rappresentati giacenti, come solitamente si fa con i defunti, ma seduti, a simboleggiare l'immortalità dell'anima.

Adesso, giriamo lo sguardo lungo le pareti. La loro monotonia è alleggerita da fasce in pietra serena grigio-nera. Il tutto, nel suo insieme, ci restituisce un senso di profonda armonia, sottolineato dall'ambiente quadrato, che culmina in alto in un'ampia cupola circolare di respiro cosmico, quasi a richiamare alla mente il desiderio della vita eterna. Non dimentichiamo, infatti, che questa è una cappella funebre.

Osserviamo ancora la cupola. Attorno a essa si articolano quattro tondi, che rappresentano i quattro elementi: aria, acqua, terra, fuoco.

Torniamo, adesso, a guardare le pareti di destra e di sinistra con le statue. Dicevamo che esse formano un ideale triangolo. Alla parete destra in alto si erge la statua di Giuliano, duca di Nemours, figlio di Lorenzo il Magnifico. Costui è rappresentato come capitano che regge in mano il bastone del comando, mentre la testa si volge repentinamente da una parte. Esso simboleggia l'azione, mentre la statua affrontata di Lorenzo duca di Urbino il pensiero, lo dice chiaramente

Interno della Sagrestia Nuova in San Lorenzo, Firenze

**Michelangelo, il *Giorno*  
e la *Notte*, Sagrestia Nuova  
di San Lorenzo,  
Firenze**



l'atteggiamento. Entrambi volgono lo sguardo dalla stessa parte: verso la *Madonna col bambino*.

A proposito della statua di Giuliano, alcuni concittadini si lamentarono con Michelangelo, perché aveva idealizzato la figura del condottiero non rispettandone la rassomiglianza. A loro l'artista rispose che nessuno dopo dieci secoli se ne sarebbe accorto!!!

Sotto di lui a destra sta il *Giorno*, a sinistra la *Notte* con i simboli caratteristici: barbaggianni, maschera dei sogni, mazzo di fiori e bulbi di papavero.

A questo punto, la vostra guida virtuale Lidia Pizzo vi chiede: “Analizzate bene la *Notte*. Vi richiama qualche altra opera?... St, st... non gridate! Ho sentito: la *Melancholia* di Dürer. Siete bravissimi, amici miei, le mie parole non sono state sprecate”.

Adesso una notizia certo non sconosciuta. La *Notte* in particolare aveva già attirato l’attenzione dei contemporanei tanto che Giovanni Strozzi scrisse: “La *Notte*, che tu vedi in sì dolci atti / dormire, fu da un angelo scolpita / in questo sasso; e perché dorme, ha vita; / destala, se non ‘l credi, e parleratti”. Michelangelo rispose con un epigramma tra i più belli del Cinquecento, in cui immagina che la statua parli, forse con vena polemica contro i tempi, e dica, alla fine: “Grato m’è ‘l sonno, e più l’esser di sasso, / mentre che ‘l danno e la vergogna dura, / non veder non sentir m’è gran ventura; / però non mi destar: deh, parla basso”.

Andiamo, adesso, a guardare la parte opposta. Vediamo il *Crepuscolo* e l’*Aurora*.

A proposito di quest’ultima il Vasari così commenta: “Ma che dirò io dell’*Aurora*, femmina ignuda e da far uscire il malinconico dall’animo?” Riguardiamo il primo gruppo. Il *Giorno* e la *Notte* si voltano completamente le spalle e stanno a significare che le due essenze sono assolutamente opposte, mentre nel secondo l’*Aurora* e il *Crepuscolo* accennano a un leggero movimento dell’una verso l’altro, appunto perché sono sostanze più affini e quindi tendono ad avvicinarsi.

Osserviamo ancora il volto del *Giorno*. Compare il famoso “non finito”, di cui parleremo tra poco, avvolto in una luce velata, che sembra richiamare il “*Sol niger*”. Ricordate che della stessa iconografia del *sol niger*, o sole all’ocaso, avevamo parlato a proposito di Dürer nella *Melancholia* più volte citata?

Andiamo avanti con le spiegazioni: sul “non finito” michelangiotesco si è detto di tutto e di più, ma se conosciamo la sua formazione culturale la cosa non ci stupirà, a parte quelle opere che l’artista lascia non finite per mancanza di tempo. Qui non pare che sia così, il non finito, a mio modesto, avviso, è voluto, eccome!

Esso si articola in due direzioni. Da una parte, stilisticamente permette al Buonarroti di fare scorrere la luce dove lui ritiene e di bloccarla dove lui vuole, in modo da mettere in evidenza le masse che gli interessano, quindi il dialogo è tra la *materia* e la *forma*, dall’altra gli serve per dimostrare come l’artista pieghi la materia alla propria volontà, allo stesso modo di come l’opus alchemico, attraverso varie fasi, fa pervenire alla perfezione l’adepto. Pertanto, il processo che Michelangelo vuole evidenziare è quello che va dall’informe alla forma.

A questo punto vorrei porre a voi lettori e a me stessa un interrogativo: perché l’artista ha “finito” il volto della *Notte* e non quello

Pagina seguente  
**Michelangelo, l'Aurora e  
 il Crepuscolo**, Sagrestia Nuova  
 di San Lorenzo,  
**Firenze**

del *Giorno*? La cosa non mi sembra casuale se trova riscontro anche dalla parte opposta: *Aurora* e *Crepuscolo*.

Allora, cosa avrà voluto dire? A mio modestissimo avviso, l'artista nel "finito" del volto della *Notte* ha voluto metaforizzare il processo di riflessione del soggetto che avviene appunto nell'oscurità, nella propria interiorità, dove si può acquisire la chiarezza, di contro al "rumore" del giorno, all'incapacità o impossibilità di riflessione, cioè, quando siamo distratti da altre cose. Anche nel *Crepuscolo* in modo meno accentuato si riscontra lo stesso processo del "non finito", perché in quel momento inizia la riflessione, che si risolve poi all' *Aurora*, opera dal volto perfettamente levigato.

Quindi, tirando le somme, il percorso dall'oscurità del pensiero e della materia alla chiarezza è ciclico, come il percorso dell'opus.

Quella testé indicata, ovviamente, è la lettura *razionale* dell'opera. Ma, la grandezza di un artista sta proprio nel trasformare i contenuti in poesia.

Analizziamo ora altri aspetti dell'opera michelangiotesca: il "contrapposto", cioè un contrasto di masse che trova la sua unità nella forma. Sempre a mio parere, esso si articola secondo due direttrici che illustro meglio osservando la *Madonna col bambino*. Pochissimi si accorgono che la Madonna non ha la gamba destra, quella che sta sotto appunto. La mancanza non si avverte, perché il contrasto tra le masse è perfettamente equilibrato. La stessa tecnica si riscontra anche nella pittura. Inoltre, l'appoggio su cui è posato il piede della Madonna è "non finito". Questo, a mio parere, è un escamotage tecnico che permette all'artista di bloccare lì la luce che si apre, poi, a raggiera sulle masse soprastanti. Ciò gli consente, pure, di dimostrare che la materia non finita sta in basso e trova la sua risoluzione o per meglio dire la sua perfezione nella figura della Vergine col bambino. Perfezione che si raggiunge superando i "contrari", finito non finito, luce tenebra, giorno notte e così via

A quanto sopra si deve aggiungere la derivazione classica dell'impostazione del gesto della Madonna, che potrebbe sembrare blasfemo con quelle sue gambe accavallate. Infatti, un precedente si vede in una scultura ellenistica: la *Musa Arundel*.

Aggiungo ancora un'ultima cosa. L'immagine della Madonna lega tra loro i duchi, perché entrambi volgono lo sguardo verso di lei. Essi contemplano la Vergine Madre in quanto simbolo di vita, mentre loro sono morti sì, ma con l'anima libera dalla prigione del corpo.

Ancora un altro aspetto della cultura michelangiotesca che si risolve in poesia: la linea "serpentina". Essa è quel processo di avvitanamento che consente l'equilibrio nella contrapposizione delle masse. Inoltre, tale forma per se stessa è quella del fuoco, della fiamma, della fiamma





*In alto*  
**Musa Arundel**, Ashmolean  
Museum,  
**Oxford**

*A destra*  
**Michelangelo, Madonna**  
**col bambino**, Sagrestia Nuova  
di San Lorenzo,  
**Firenze**



alchemica, cioè della fiamma interiore, agente della trasformazione. Allora, qual è la grande novità a cui perviene il nostro genio? Quella di avere unito in armonico equilibrio il dinamismo della forma e il processo che concorre alla sua genesi.

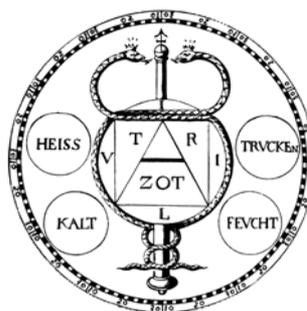
Ovviamente si è parlato di alchimia a proposito di Michelangelo, ma, come vi dicevo, sarebbe molto riduttivo fare dipendere solo da questa l'opera di un artista del suo calibro e di quelli a cui abbiamo accennato in precedenza. L'alchimia, in realtà, fa parte di un sistema di pensiero, che fu la cifra distintiva dell'epoca e, secondo Calvesi, aveva come "punto centrale di riferimento una concezione ciclica del tempo e una visione dinamica delle attive possibilità di realizzazione concesse da Dio all'uomo, quasi a "somiglianza" ed emulazione delle sue virtù demiurgiche: dove Dio (come il fuoco) è la meta da raggiungere, il vertice a cui ricongiungersi, e al tempo stesso il modello di una tensione creativa che consente di proiettarsi verso quel vertice."

A mo' di esemplificazione: così come il nostro secolo è caratterizzato dal "pensiero debole", dalla frammentazione cioè dei "metaracconti" o grandi racconti, allo stesso modo il Rinascimento è contrassegnato dal neoplatonismo e dall'alchimia.

Vorrei confessarvi, amici miei, perché dopo oltre due anni di letture condivise, forse voi vi siete affezionati a me e io a voi, dicevo che vi vorrei confessare una mia idea alquanto strampalata, che mi piacerebbe confermare o confutare, relativamente al vituperato "pensiero debole". Non pensate che se esso fosse stato applicato veramente sottoponendo tutto alla ragione, ci saremmo risparmiate molte violenze? Persecuzioni, nazismo, marxismo e chi più ne ha più ne metta. Il pensiero forte, se non ben arginato, porta alla razionalizzazione, pensiero logico ma non razionale. È la razionalizzazione, infatti, che causa gli integralismi di qualunque forma, sempre a mio modestissimo parere, appunto perché tutto ruota attorno a un centro, un obiettivo che si vuole perseguire a ogni costo. In questo modo solo io posso spiegarmi le violenze inenarrabili della Chiesa, Giordano Bruno docet, del nazismo o del marxismo e via dicendo.

Carissimi, l'argomento è pesantuccio, ma io spero di aver lanciato un sassolino piccolo piccolo di riflessione.

La vostra guida virtuale ha finito il giro della Sagrestia Nuova. Ma, tornate a vedere da soli il posto. Il bagno rigenerante sarà assicurato. Abbracciate l'insieme con lo sguardo, partendo dal pavimento quadrato, salite con gli occhi agli immensi triangoli dei gruppi scultorei, ai tondi, e attraverso la cupola guardate l'infinito, poi, fate un salto temporale e, come nelle ricette per i pasticcini, aggiungete un pizzico di Infinito del Leopardi. Potrebbe essere una prescrizione altamente energetica.



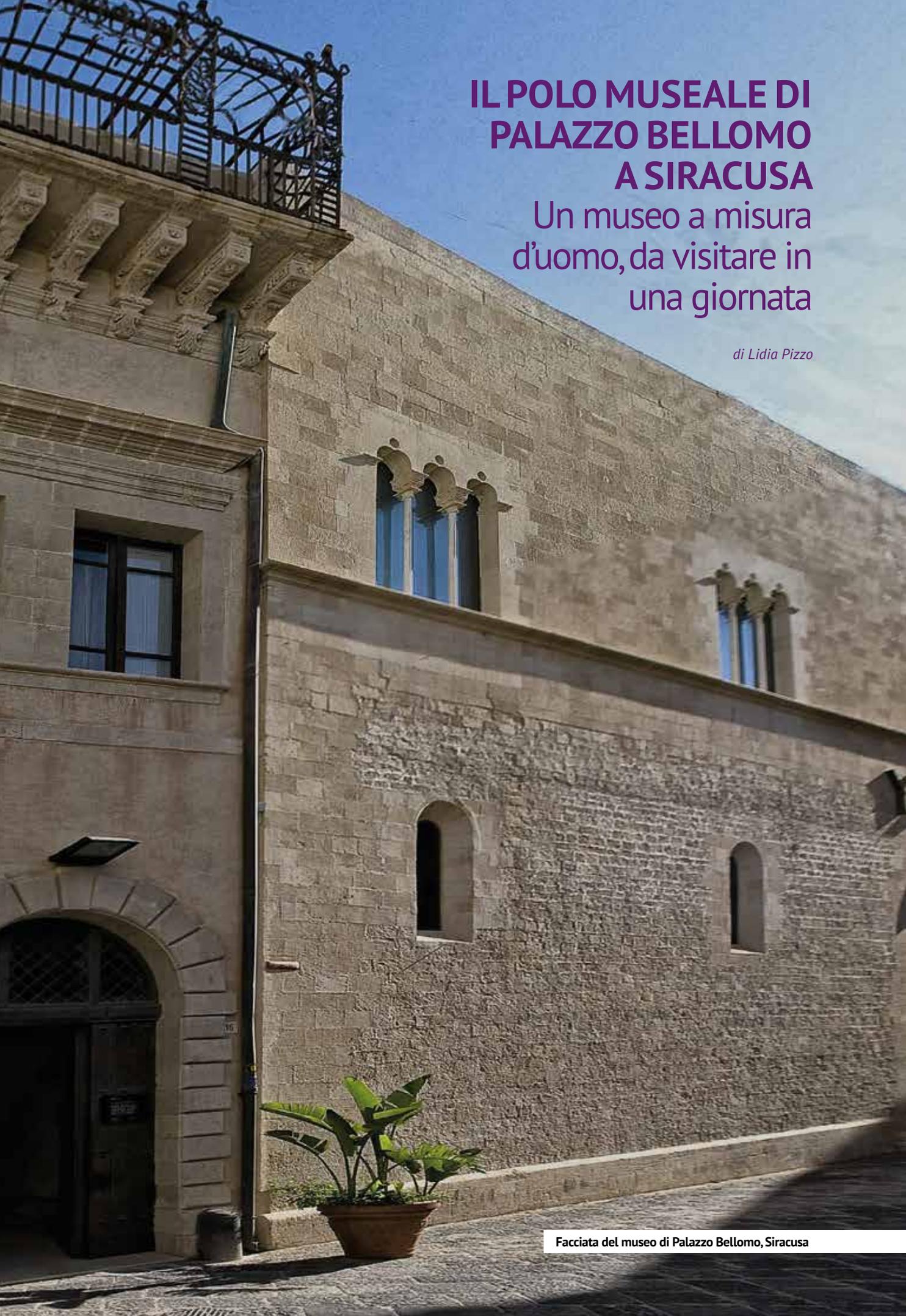
In alto  
Veduta interna della cupola della  
Sagrestia Nuova di San Lorenzo,  
**Firenze**

Sotto  
Confronto con un particolare  
dell'illustrazione della *Cabala* di  
**S. Michelspacher, 1615**

# IL POLO MUSEALE DI PALAZZO BELLOMO A SIRACUSA

Un museo a misura  
d'uomo, da visitare in  
una giornata

*di Lidia Pizzo*



**G**entili lettori, che amate viaggiare “lento pede” o, nell’impossibilità, con la fantasia, che è, forse, anche più bello, vorrei raccontarvi un incontro fortuito o, per meglio dire, fortunato nell’isola di Ortigia, nucleo abitativo assai vetusto di Siracusa, a cui è collegato da due ponti, ma oggi chiuso al traffico. Vengo ai fatti.

Credo di avervi detto, in un articolo di qualche anno fa, che Siracusa è una città antichissima, fondata nel 734 o 733 “Ante Christum Natum” (compatitemi, oggi, dato l’argomento, sono in vena di un fraseggio koltol!), la quale aveva dominato il Mediterraneo per alcuni secoli, grazie alla sua favorevole posizione geografica e orografica. Vi dicevo che, oggi, Ortigia è chiusa al traffico, che non sia quello locale, ed io, misera me! che sono avanti negli anni,

difficilmente posso affrontare il tragitto, che dalla terraferma mi porta nell’isola affollata, in estate soprattutto, di turisti “descamisados”, data la calura. Nonostante ciò, un giorno fausto del mese di giugno mi avventuro per le stradine dell’isola, calpestati da millenni a partire dai pedilon e su su fino ai nostri infradito, perché volevo visitare la Galleria Regionale di Palazzo Bellomo, che non avevo visto dopo la ristrutturazione. Baldanzosa (si fa per dire!), dopo qualche lustro rispetto alla mia ultima visita, raggiungo via Capodieci e al n. 14, come una volta, mi lascia incantata la bella e severa facciata del XIII secolo di impronta federiciana, una delle poche rimasta quasi intatta. Sempre con “lento pede”, l’età non mi permette di più, salgo i pochi gradini e varco



Antonello da Messina, *Annunciazione*, Museo di Palazzo Bellomo, Siracusa

il portone. Vorrei dirgermi alla biglietteria, allorché in fondo al cortile noto una persona che mi sembra di riconoscere (sono una buona fisionomista), anche se sono trascorsi diversi anni. Discute con alcuni impiegati, i cui nomi ritroverete più avanti.

Cosa faccio?

Prendo il coraggio a due mani, mi avvicino e con serafica faccia tosta dico: “Scusatemi se interrompo il vostro colloquio, ma in questo signore alto e aitante riconosco forse il giovane dott. Lorenzo Guzzardi, che incontrai “nel secolo passato” nel Museo Archeologico di Siracusa?” Amabile sorride e conferma che effettivamente è Lorenzo Guzzardi.

Ed io: “Lo dicevo che un giorno l’avrei rincontrato! Non mi dica che dirige questa baracca?”

“Ha indovinato, sono il Direttore del Polo di Palazzo Bellomo.”

Non posso che compiacermi, perché a quel giovane, anni fa, dentro di me augurai una carriera rapida e prestigiosa, avendone saggiata la profonda cultura classica, durante le mie escursioni con gli alunni al

suddetto museo archeologico, dove il giovanissimo Lorenzo conosceva ogni coccio, vaso, suppellettile, gocciaio, statuette di cui ci raccontava storia e simbologia. E, oggi, il dott. Guzzardi è il direttore del Polo Regionale di Siracusa per i Siti Culturali e io ne gioisco, perché i ragazzi preparati dovrebbero essere gratificati. Purtroppo, spesso, anzi troppo spesso, “nemo propheta in patria”, in questa nostra patria un poco dissennata e scialacquatrice di giovani talenti. Comanderete, esimi, che non posso fare a meno di chiedere al dott. Guzzardi un incontro per avere delucidazioni sul suo percorso professionale, che coincide, ovviamente, con un percorso culturale sempre più approfondito, scorrendo gli anni. Infatti, ritengo che i lettori di *inCamper* che desiderano visitare Siracusa, debbano essere edotti, oltre che sui

me Madonne e, degni di nota, sono senz'altro i polittici di fattura pregevolissima e dai colori brillanti. Non manca il Minniti, amico del Caravaggio, il Borremans, il Paladini e tanti altri. Io, come sapete, amo molto i musei “a misura d'uomo”, intendendo quelli che si possono visitare con calma in una giornata e apprezzarne i capolavori, e questo nostro lo è. Ma non ho finito, carissimi, di parlarvi del direttore del Museo Bellomo. Gambe in spalla, percorro più o meno cinquecento metri e mi imbatto in via Nizza al n. 14 nel SAC, che, in altri termini, sarebbe Sant'Agostino Arte Contemporanea, perché sito appunto nell'ex convento di Sant'Agostino. Il neonato museo è stato fortemente voluto dal su accennato dott. Lorenzo Guzzardi. All'ingresso due impiegati: Pietro Tocco e Salvo Pugliara, a cui accennavo poco sopra,



Una sala del Museo di Palazzo Bellomo, Siracusa



Ingresso Museo SAC, Siracusa

reperti archeologici, anche sulla storia più recente. Ed ora un accenno al Bellomo, come lo indichiamo noi siracusani.

Alcuni anni fa avevo lasciato il percorso museale basato su un criterio espositivo *tipologico*, oggi lo ritrovo, oltre che ristrutturato ottimamente nella muratura, basato su un criterio espositivo *cronologico*, di modo che voi visitatori troverete di un'epoca le varie espressioni artistiche, quindi non solo quadri ma anche manufatti preziosi, ceramiche, arte decorativa e così di seguito.

Relativamente alla quadreria, gentili lettori, mi piace farvi ammirare in figura un capolavoro purtroppo in qualche punto rovinato, anche se magistralmente restaurato, di Antonello da Messina: una famosissima “Annunciazione” tra le più notevoli dell'artista. Ma, anche i Gagini sono rappresentati con bellissi-

amabilmente accolgono i visitatori, me compresa.

Vengo a sapere che, insieme ad alcuni altri impiegati, non hanno risparmiato energie anche extra orario ufficio, per approntare le diverse sale del museo, il cui allestimento è stato curato dall'architetto Francesco Piazza. Proprio all'ingresso un polittico in sicofoil trasparente e smalto dell'artista Gino Cilio mi dà il benvenuto. Quindi entro nella prima sala. Immediatamente attira la mia attenzione una videoinstallazione tra le più belle che abbia mai visto realizzata dall'artista Paola Gandolfi.

Accanto, un'altra installazione di Francesco Rinzivillo costituita da un asse su cui sono confitti un'infinita quantità di foglietti colorati, che vanno dal pavimento fino al soffitto e sembrano bucarlo.

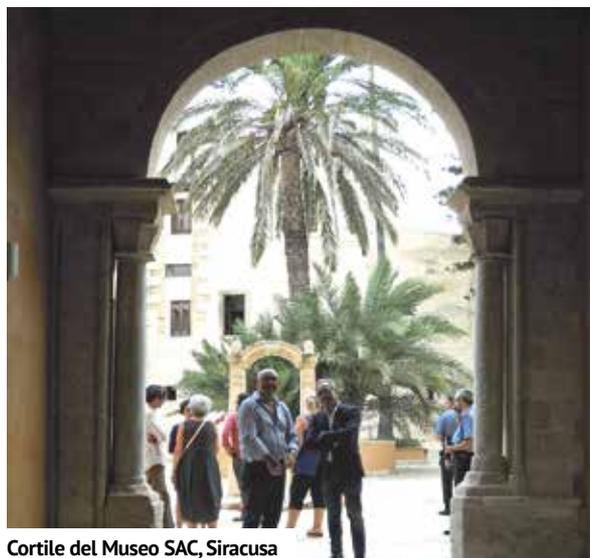
L'opera m'induce a chiedermi: è un postmoderno “axis mundi” con tutta la simbologia che ne con-

## INFO

**GALLERIA REGIONALE DI PALAZZO BELLOMO****SIRACUSA via Capodieci 14 -16****0931 69511****gall.bellomo@regione.sicilia.it****S.A.C. SANT'AGOSTINO ARTE CONTEMPORANEA****SIRACUSA via Nizza 14****0931 69511****solo visite su appuntamento:****urp.gall.bellomo@regione.sicilia.it**

segue? Poco più in là: "Archeologie perdute" di Salvo Bonnici. Ovviamente, non posso citare le opere una per una, per cui rimando voi lettori, che amate viaggiare, al piacere della visita, che suggerisco vivamente. Il SAC recentemente si è arricchito, fatto unico, o quasi, per un museo, di una collezione di MailArt, o meglio, in italiano, Arte Postale, che avevo messo insieme in due mostre internazionali da me curate per il "Centrum Latinitatis Europae" di Siracusa, alle quali avevano partecipato molti artisti storicizzati, e le cui opere con gioia ho donato.

Ma..., gentili lettori, ancora un po' di pazienza, il mio giretto per Ortigia alla ricerca di musei particolari non è ancora terminato. Con "pede" ancora più "lento", rispetto all'inizio di questa narrazione, raggiungo il Foro Vittorio Emanuele alla Marina di Ortigia. Scopro, sempre collegato al Bellomo e appartenente al patrimonio dello stesso, il Museo delle Ceramiche, dove si espongono periodicamente manufatti di ceramica e terrecotte di età moderna e contemporanea, i quali stanno a testimoniare l'importanza che tali produzioni hanno avuto non solo a Siracusa ma nella Sicilia tutta. Ancora una postilla importante desidero fare, a conclusione di quanto scritto per voi, lettori, affascinati da ciò che è bello. Secondo il validissimo pensiero del nostro dottor Guzzardi, il museo non deve essere qualcosa di mummificato, ma deve essere fruibile anche attraverso altri eventi, come mostre temporanee, ad esempio. E nel neonato Museo già ne sono state realizzate diverse. È chiaro che le opere contemporanee di ceramica instaurano un "dialogo" in un rapporto antico-postmoderno, che permette al fruitore di avere una visione dinamica passato-presente. Quindi, miei esimi lettori, animo e con "lento pede" venite a godere delle bellezze di questa antichissima città.



Cortile del Museo SAC, Siracusa

Paola Gandolfi, *Still da video*, Museo SAC, Siracusa

Una sala del Museo SAC con l'opera di Francesco Rinzivillo, Siracusa



# ARTE

---

**2014**

**Riflessioni sull'arte e dintorni  
vol.1**

Raccolta degli articoli  
pubblicati sulle riviste  
inCamper dal 2007 al 2011 e  
NUOVE DIREZIONI dal 2011 al 2014

**2019**

**Riflessioni sull'arte e dintorni  
vol.2**

Raccolta degli articoli  
pubblicati sulla rivista  
inCamper dal 2007 al 2008

**2019**

**Riflessioni sull'arte e dintorni  
vol.3**

Raccolta degli articoli  
pubblicati sulla rivista  
inCamper dal 2009 al 2019

**2013**

**Riflessioni sull'arte e dintorni  
vol.4**

Raccolta degli articoli  
pubblicati sulla rivista  
NUOVE DIREZIONI dal 2011 al 2013

**2016**

**Riflessioni sull'arte e dintorni  
vol.5**

Raccolta degli articoli  
pubblicati sulla rivista  
NUOVE DIREZIONI dal 2014 al 2016

**2019**

**Riflessioni sull'arte e dintorni  
vol.6**

Raccolta degli articoli  
pubblicati sulla rivista  
NUOVE DIREZIONI dal 2017 al 2019

**2022**

**Riflessioni sull'arte e dintorni  
vol.7**

Raccolta degli articoli  
pubblicati sulla rivista  
NUOVE DIREZIONI dal 2020 al 2022

**2025**

**Riflessioni sull'arte e dintorni  
vol.8**

Raccolta degli articoli  
pubblicati sulla rivista  
NUOVE DIREZIONI dal 2022 al 2024

---