

La storia dello specchio è anche la storia dell'uomo con la propria immagine, con il proprio doppio, quindi. Nell'unire verità e apparenza, dimensione intima e collettiva, lo specchio assume su di sé passioni e proiezioni e diviene per alcuni riflesso del divino, per altri strumento di seduzione o simbolo di menzogna.

Leonardo da Vinci - Trattato della Pittura
Parte terza - De' vari accidenti e movimenti dell'uomo e proporzione di membra

402. Come lo specchio è il maestro de' pittori

- Quando tu vuoi vedere se la tua pittura tutta insieme ha conformità con la cosa ritratta di naturale, **abbi uno specchio**, e favvi dentro specchiare la cosa viva, e paragona la cosa specchiata con la tua pittura, e considera bene se il subietto dell'una e dell'altra similitudine abbiano conformità insieme.
- Soprattutto lo specchio si deve pigliare per maestro, intendo lo **specchio piano** imperocché sulla sua superficie le cose hanno similitudine con la pittura in molte parti; cioè, tu vedi la pittura fatta sopra un piano dimostrare cose che paiono rilevate, e lo specchio sopra un piano fa il medesimo; la pittura è una sola superficie, e lo specchio è quel medesimo; la pittura è impalpabile in quanto che quello che pare tondo e spiccato non si può circondare con le mani, e lo specchio fa il simile.

- Lo specchio e la pittura mostrano la similitudine delle cose circondata da ombre e lume, e l'una e l'altra pare assai di là dalla sua superficie. E se tu conosci che lo specchio per mezzo de' lineamenti ed ombre e lumi ti fa parere le cose spiccate, ed avendo tu fra i tuoi colori le ombre ed i lumi piú potenti che quelli dello specchio, certo, se tu li saprai ben comporre insieme, la tua pittura parrà ancor essa una cosa naturale vista in un grande specchio

L'acqua, il primo specchio



Giulio Parigi, 1599-1600.

‘stanzino delle matematiche’, Galleria degli Uffizi



- Archimede inventò giganteschi specchi che , usando la luce del sole, incendiavano le navi romane 212 AC

Perseo e la Medusa
Caravaggio (Michelangelo Merisi), ca. 1590



La storia dello specchio

- Lo specchio tipico è un foglio di vetro che , rivestito sulla relativa parte posteriore con alluminio o argento, produce le immagini per riflessione.
- Gli specchi utilizzati nell'antichità Greco-Romana e durante Medio Evo europei erano dischi semplicemente un po'convessi di metallo, bronzo, latta, o argento. Riflettevano la luce fuori delle loro superfici altamente lucidate. Un metodo di sostegno della piastra di vetro piano, con un foglio sottile per riflettere il metallo, è entrato nella produzione diffusa a Venezia durante il sedicesimo secolo;

- . Il processo chimico di ricoprire una superficie di vetro d'argento metallico è stato scoperto da Justus von Liebig nel 1835 e questo avanzamento ha inaugurato le tecniche moderne per fare lo specchio.
- Gli specchi attuali sono fatti polverizzando uno strato sottile di alluminio o di argento fuso sulla parte posteriore di una piastra di vetro.
- Negli specchi utilizzati nei telescopi ed altri strumenti ottici, l'alluminio è volatilizzato sulla superficie anteriore del vetro piuttosto che sulla parte posteriore, per eliminare le riflessioni deboli dal vetro in sé.

- L'uso degli specchi ha una storia lunga sia come oggetti della famiglia che come oggetti della decorazione.
- Gli specchi più antichi erano specchi della mano; quegli abbastanza grandi per riflettere il corpo intero non sono comparsi fino all'inizio del secolo.
- Gli specchi della mano sono stati adottati dai romani e per la fine di Medio Evo erano diventati abbastanza comune in Europa, solitamente essendo fatti di argento, oppure a volte di bronzo lucidato.

- L'uso di vetro con una protezione metallica è cominciata verso la fine del dodicesimo e inizio tredicesimo secolo.
- Gli specchi prodotti a Venezia erano famosi per la loro alta qualità. Malgrado gli ordini dei dogi, gli operai veneziani non hanno resistito alla tentazione di trasportare i segreti del loro mestiere ad altre città e, dalla metà del diciassettesimo secolo, l'arte dello specchio si era espansa anche a Londra e Parigi. Generalmente, gli specchi erano estremamente costosi.

- Dal tardo diciassettesimo secolo in avanti, gli specchi e le loro strutture hanno avuto una parte sempre più importante nella decorazione delle stanze. Le strutture in anticipo erano solitamente di avorio, di argento, dell'ebano, o del guscio di testuggine o sono state impiallacciate

Specchio egizio antico regno



Nuovo regno



specchio persiano, 1100-900 BC
this bronze mirror is made of a sheet of metal.
Caspian sea, and in Anatolia.





early chinese octagon bronze
mirror.
in china,

etrusco



romano



- Il tema dello specchio ha sempre affascinato lo spirito umano attirando nel corso dei secoli l'attenzione delle più svariate figure di ricercatori. Agli inizi de '900 le scoperte relative ai territori inconsci da parte di Freud e Jung ne hanno fatto un simbolo elettivo degli oscuri recessi dell'anima: lo specchio inteso come luogo di manifestazione del «doppio», canale di decantazione della controparte occulta della personalità cosciente, è stato studiato all'interno del mito arcaico di Narciso, della storia avventurosa di alice, del sostrato superstizioso di molte tradizioni popolari.



- shaker mirrors
(a protestant religious community, originated in manchester, england in 1772
under the leadership of mother ann lee. moved to new york in 1774, then near albany, where their communal life began to develop. shakers were well known for their production of elegant and functional furniture and tools.)

Lo specchio

Liberamente tratto da:
" Lo specchio, simbolo del simbolo "
Maurizio Calvesi 1989 Fabbri editori

Lo Specchio

- Lo specchio è simbolo del simbolismo del funzionamento del simbolo
- Il simbolo, come lo specchio, RIVELA
- Lo specchio , come ogni simbolo, è magico

Si usa lo SPECCHIO per vedere ciò che senza di lui non potremmo vedere, come il nostro volto o qualcosa che è al di fuori del nostro angolo di visuale. Fuori del nostro spazio prospettico, o fuori del nostro spazio temporale, fuori nostro tempo.

Lo SPECCHIO (magico) capta e rivela qualcosa che non c'è, che non c'è più, che non c'è ancora!!!!

Qualcosa che non c'è o non è presente o visibile.

Il SIMBOLO agisce allo stesso modo: è indicativo di una cosa non manifesta, è lo specchio magico dei significati, è rivelativo

- Il trapasso dalla funzione comune dello specchio a quella magica è in questa irresistibile associazione tra le proprietà dello spazio e del tempo.
- Lo specchio fa vedere ciò che esorbita dai nostri limiti spazio-temporali
- E' paragonabile alla nostra immaginazione, alla nostra mente, alla nostra anima
- È uno strumento fondamentale e fedele della conoscenza , è simbolo della conoscenza e della verità –questa simbologia è comune al pensiero occidentale e orientale-

- Agisce come la nostra anima e la nostra mente
- è simbolo dell'anima e della mente
- La conoscenza risiede nella mente in quanto specchio
- La conoscenza si realizza attraverso:
 - la speculazione (*speculum*) da Platone a Plotino
 - la riflessione (riflettere è specchiare)
 - la considerazione (*cum e sidera*): riguardare l'insieme delle stelle, e dove, se non nello *speculum* dell'originaria speculazione? Che fu appunto l'atto di osservare il cielo e gli astri con l'aiuto di uno specchio

- Come lo specchio e il tempo, così il macro e il microcosmo sono entità che si intersecano e si rispecchiano. La conoscenza del cosmo e dell'universo equivale a quella del circoscritto individuale, anzi la conoscenza più preziosa è quella di noi stessi.
- Lo specchio permette di conoscere noi stessi

- Lo specchio, come Narciso, simboleggia il socratico “conosci te stesso”
- Conoscere è conoscersi; specchiare è specchiarsi
- Dentro di noi troveremo Dio, come dice Agostino
- Secondo Marsilio Ficino, la mente è come uno specchio di iddio. L'immagine stessa dell'uomo è a somiglianza di Dio, ovvero la riflette: “Or noi tutti, che a viso scoperto riflettiamo come uno specchio la gloria del Signore, siamo trasformati nella stessa immagine sempre più gloriosa come per azione del Signore che è spirito” (Paolo, II Corinzi,3,18)

- Anche il simbolo è tutto questo, nel pensiero di chi, dall'Antichità al Rinascimento, lo ha ricercato con religione: è verità, è conoscenza, è speculazione, è "anima": san Paolo vuole che le scritture siano lette secondo l'allegoria, che è l'anima del testo sacro, come la lettera ne è il corpo, "la lettera uccide, lo spirito vivifica"

- Come l'immagine dello specchio, il simbolo è presenza immanente-trascendente, è nesso tra l'universale(divino) e l'individuale
- (terreno).Il mondo stesso non è che segno (simbolo) e specchio (oscuro,ma il simbolo è oscuro) del Divino.
- Sant'Ambrogio si dilunga a descrivere il simbolismo degli animali,creando il modello degli Specula, in cui i teologi medievali descrivono l'universo spiegandone il complicato simbolismo
- Nella vita terrena“noi vediamo attraverso uno specchio oscuramente” san Paolo 8 I Cor 13, 12
- Agostino ripete che vediamo la realtà “ attraverso lo specchio in un enigma “

- Specchio e Simbolo sono quindi sinonimi
- Lo specchio oscuro risulta essere un simbolo del simbolo
- **La stessa pittura**, in quanto ricettacolo e descrizione di simboli, è Specchio, cioè immagine vivida, attenta, fissante, luminosa, rivelativa.
- Anche Caravaggio continua a vedere il mondo come simbolo (juvenilia, dipinti realizzati allo specchio), la natura come vivido messaggio da decifrare, l'insistenza della luce che evidenzia le sue frutta, i suoi vasi, le sue perle equivale al segno mercato con cui Durer riproduceva una pianta al fine di evidenziarne la struttura che di per sé doveva essere rivelativa

- Per Caravaggio il mondo è un divino rebus, per decifrarlo occorre analizzarne con attenzione anche i minimi dettagli.
- La pittura è lente, “spera” o “specchio”, anche in senso magico dell’immagine che riflette (Narciso); silenzio degli altri sensi ed esaltazione della vista, che è il più vicino all’intelletto, anzi simbolico di esso e delle sue dipendenze dal lume.

- Lo specchio ,come simbolo, può essere ombra, ma ciò che ci si legge è sempre traccia di luce.
- Lo specchio, come simbolo, è luce: la celeste,luminosa intelligenza e il divino messaggio che nello specchio, come nel simbolo, si riflette, si identifica con il sole, di cui spesso lo specchio è simbolo teologico .
- Lo specchio può essere maschile e femminile, simbolo di armonia e unione(Coniugi Arnolfini).Sferica totalità
- Lo specchio come armonia è simbolo Orientale, in Persia è in uso lo specchio dei Fidanzati (Ayin Bibi Maryiam),in Afganistan Pakistan è appeso nella stanza dell'incontro

- Lo specchio inverte, e anche il simbolo inverte, si inverte. La simbologia dello specchio, come tutte le simbologie, inverte se stessa, come allo specchio.
- L'inversione, il rovesciamento operato dallo specchio, può essere letto positivamente, come esempio di rettifica.
- Ma può anche funzionare come metafora della inevitabile reversibilità di ogni simbolo.
- Non può esserci sistema di simboli senza quel rovesciamento che è il meccanismo della specchiatura.

- Lo specchio come simbolo positivo: di conoscenza e di verità umane e divine, di trasparenze e di spiritualità, quindi di teologia, saggezza, di virtù e di mille altri corollari.
- Possiamo identificarlo ancora come simbolo di carità, gratitudine, anima pura, anima contemplativa, amor di Dio, scienza come dono di Dio, umiltà ecc....
- Ma, COME PER EFFETTO DI INVERSIONE O DI SEPARAZIONE

- Lo specchio è anche simbolo di civetteria, vanità, lussuria, falsità, vizio
- SPECCHIARE non più l' ANIMA ma il CORPO, ovvero l'attenzione verso la parte caduca di noi stessi, è segno di miope vanità e introduce al peccato e all'inganno dei sensi.
- Il fenomeno vive separato dalla sostanza
- Il femminile separato è il femminile lussurioso, l'esca dei sensi

- Chi si specchia , è sempre la donna alla toilette; ha lunghi capelli che ondeggiano come l'acqua, Ondeggiando la capigliatura richiama l'immagine acquatica e viceversa:Lo specchio diventa oggetto liquido e inquietante (G.Durant,le strutture antropologiche 1972)
- L'acqua è lo specchio originario in cui Narciso si specchia. Mito negativo, punito con la morte.
- L'acqua dà il riflesso fuggevole, frange l'immagine e ne spezza l'unità, la separa,Lo specchio rotto, simbolo di sciagura

- Lo specchio liquido e frantumante, o lo specchio frantumato, rendono un simbolo che è spezzato, dimezzato
- Solo nelle valenze positive, ovvero di totalità, il simbolo (sin ballein, mettere insieme) esercita a pieno la propria funzione di raccordo tra alto e basso, tra celeste e terreno,
- In quelle negative, esercita una funzione limitata parziale, separata: dimezzata, spezzata

- Non più evocativa, ovvero pienamente simbolica, ma solo moralisticamente dimostrativa, ovvero allegorica, L'inversione operata dallo specchio, come l'inversione del simbolo, è allora rovesciamento nel particolare e nel pratico, inversione della totalità, perdita del simbolo, ovvero dell'autentica specchiatura.
- Abbiamo proceduto come procede il simbolo, dando per scontato che il mondo stesso è simbolo di Dio e che lo rispecchia
- Quando, circa con l'Illuminismo, questa premessa venne meno (non si è più certi) cade anche la pienezza del simbolo.
- Il simbolo è illusivo come lo specchio. Il recupero del significato più "profondo" diventa sforzo storiografico, scavo psicoanalitico.
- L'illusione si riproduce continuamente in altre apparentemente nuove, nella nostra psiche, proprio come un gioco di specchi. Ed eccoci allo specchio come gioco, al simbolo come gioco culturale, alla cultura come gioco magari disperante, alla nostra cultura.

- Gli Anolfini recano una firma, emblematicamente collocata sopra lo specchio circolare in cui sono riflessi i due sposi e i due emblematici personaggi, di sorprendente evidenza e aulicità.
- Lo specchio è un mezzo di concentrazione dell'immagine e dei significati, spaziale e iconologici, ad essa inerenti

La firma

- Scrittura corsiva
- Scrittura aulica, cancelleresca, dotata di una valenza figurativa autonoma.
- -Johannes de Eyck fuit hic- non è una semplice attestazione di autografia
- È interpretabile in modi diversi, la collocazione anomala, soprattutto se vista in sé e non in relazione con lo specchio sottostante

- **La firma** si collocava nella parte bassa dell'opera, a destra o a sinistra, per lo più in lettere capitali.
- **Qui si tratta di una firma reale**, messa dentro la scena, come fosse vergata sul muro, percepibile tra il candelabro su cui arde una sola candela e **lo specchio** che , con invenzione innovativa, diviene fulcro prospettico dell'opera e ne dilata ed ingigantisce il senso profondo, sondandone una valenza ulteriore, oltre lo spazio umanistico razionalmente misurabile e misurato, dotato di un fuoco prospettico centrale su cui l'intera composizione si commisura.

- Siamo di fronte al manifestarsi di un'oscura epifania, di un evento decifrabile secondo molteplici chiavi di lettura.
- Gli Arnolfini sono un quadro assai piccolo ma è evidente come ciò che è fisicamente microscopico proponga qui una ipotesi di microcosmo che, alla data di esecuzione del dipinto 1434 non è avvertita in nessuna altra cultura pittorica europea con tale evidenza dimostrativa

- Siamo di fronte al manifestarsi di un'oscura epifania, di un evento decifrabile secondo molteplici chiavi di lettura.
- Gli Arnolfini sono un quadro assai piccolo ma è evidente come ciò che è fisicamente microscopico proponga qui una ipotesi di microcosmo che, alla data di esecuzione del dipinto 1434 non è avvertita in nessuna altra cultura pittorica europea con tale evidenza dimostrativa

- Lo specchio è un modulo al quale l'intera tessitura spaziale del dipinto fa esplicito riferimento. La struttura prospettica dello ambiente in cui i due coniugi si trovano riflette la tipica caratteristica fiamminga della spazialità profonda, articolata e, nel contempo, compressa.

Lo specchio funge da lente che permette di decifrare le immagini secondo il principio della concentricità, tanto che lo spazio si incurva e si schiaccia, con l'accentuazione di un senso d'abissale lontananza

- Intorno allo specchio 10 minuscole scenette della Passione di Cristo forniscono ulteriore materia alla retta comprensione di questa inaudito modo di procedere.
1. Non sono mancate le interpretazioni “familiari”, riferite al pittore stesso: nel 1434 Van Eyck ebbe un figlio cui il Duca Filippo fece da padrino ma qualsiasi sia l'identificazione dei personaggi, resta il fatto che il dipinto presenta l'idea del disvelamento e dell'apparizione, aperta su una molteplicità di spazi e di fenomeni

Lettura Claudio Strinati

2 Se è vero, come vuole Panofsky, che la candela accesa sia simbolo delle nozze, è altrettanto vero che l'iconografia del dipinto suggerisce l'idea di un'Annunciazione profana,

L'uomo adombra il gesto dell'Angelo annunciante, mentre la donna è gravida, anche se il fatto è stato messo in dubbio

- Nella stanza, dipinta con grande precisione, si manifesta una spazialità rialzata che porta le immagini verso uno squilibrante cono prospettico al termine del quale l'occhio dello specchio scruta lo spazio. Qui l'elemento della forma emerge in tutta la sua valenza figurativa.
- Nello specchio **curvo** trapela l'ipotesi spaziale che rende l'esperienza di Van Eyck determinante per tutto il pensiero umanistico europeo. E' l'ipotesi di uno spazio infinito che, dal chiuso di un ambiente privato e intimo, scende al più riposto microcosmo.

- Tutto questo si contrappone con il concepimento del Polittico dell'Agnello mistico (San Bovone, Gande), in cui è la dimensione del macrocosmo che ingigantisce le più minute sembianze.
- Gli Arnolfini si configura, in data precocissima, come l'annuncio di un'età nuova che coincide con la nascita del figlio della misteriosa coppia, paragonato quindi al Redentore stesso secondo una reminiscenza che potrebbe essere connessa al tema, di derivazione virgiliana e dantesca, della "nuova progenie"

Ritratto dei Coniugi Arnolfini

- Olio su tavola 81,8. 59,7cm.
- Londra, National Gallery
- Donato da don Diego di Guevara a Margherita d'Austria, figura nell'inventario del 1516, (citato Hernouil le fin). poi nelle collezioni reali spagnole sino al 1789. Riappare a Bruxelles, probabilmente nel bottino di qualche ufficiale dell'Impero Napoleonico, prima di passare in Inghilterra

- Il dipinto presenta la coppia di sposi all'interno della camera da letto: veduta di interno, minuziosamente osservata in ogni dettaglio e colta con squisita sensibilità per la composizione spaziale di insieme.
- La luce proviene dalla finestra a sinistra e contribuisce a creare profondità.

- La pittura eyckiana affida le soluzioni spaziali all'uso del colore e della luce: interni ed esterni sono studiati nel succedersi dei piani attraverso il mutare dei toni e il gioco luminoso crea contrasti rispetto al primo piano dell'immagine, sbalzandola in evidenza, e, soprattutto negli esterni, avvolge nella vibratilità dell'atmosfera ogni particolare e attira nel chiarore della profondità dell'orizzonte lo sguardo dell'osservatore, perdendolo verso le lontananze infinite

- Abiti di tessuti pregiati, foderati di pelliccia, dichiarano la ricchezza dei due coniugi, come l'arredo della stanza con il bel letto a baldacchino, il tappeto e il mobile intagliato su cui sono appoggiate le arance rilevate nitidamente nella luce.
- L'occhio di Dio onniveggente (la luce)

- Jan Van Eyck operava secondo procedure molto elaborate che dovevano rispondere alla perfezione alle esigenze dei toni cromatici e alle necessità di effetti luminosi e luministici che l'artista si poneva
- utilizzava normalmente i colori con un legante comunque oleoso e di rapida essiccazione, variandolo a seconda della densità e dello strato, in modo da poter procedere per stesure sovrapposte che gli permettevano grande trasparenza ed effetti.

- Secondo Ervin Panofsky, il quadro commemora le nozze tra G. Arnolfini e G. Cenami. Lo sposo ha la mano destra alzata per giurare fedeltà, come si usava in un periodo in cui il diritto canonico ancor non richiedeva la presenza di un prete per consacrare l'unione, con l'altra regge quella della sposa. **J. Van Eyck** ha scelto di rappresentare il momento del giuramento fides levata, e non l'unione delle mani, fides manualis, che avrebbe richiesto il congiungimento delle due mani destre.

- Gli zoccoli sono abbandonati (primo piano e in fondo) : Si ricordi la prescrizione di Dio a Mosè sul monte Sinai di doversi togliere le scarpe in un luogo santo.
- Il giuramento viene pronunciato con una candela accesa per attestare la presenza divina. La candela accesa allude alla vita matrimoniale. Santa Margherita, raffigurata sullo schienale della sedia, è protettrice delle partorienti
- Il cane è simbolo di fedeltà
- I simboli, facili da decifrare, sono posti su uno stesso asse. Sullo stesso asse è posto anche il famoso specchio, con relativa firma

1. " costui fu Jan Van Eyck", ma la scritta non sarebbe in grado di indicare lo sposo rappresentato, perché non è solo
2. Forse si riferisce alla sagoma che si intravede nello specchio, profilarsi nella porta ivi riflessa, seguita da un altro personaggio
3. Il fatto è che Van Eyck è stato qui, in questa camera dipinta nel quadro, tale stanza è l'equivalente della camera vera e propria, il quadro vuol essere testimone diretto della realtà vissuta

- Si può dubitare che i due coniugi siano effettivamente Giovanni Arnolfini e Giovanna Cenami, poiché c'erano in Fiandra altri italiani che si chiamavano Arnolfini, ma nessun solido argomento permette di riconoscere in questo quadro il pittore stesso e sua moglie Margherita, come è stato proposto in varie occasioni

- Se si aggiunge che lo specchio è situato nella stanza ad una altezza che corrisponde visibilmente a quella degli occhi di un uomo di statura media, ciò significa che esso riflette l'immagine simmetrica di ciò che è visto dal personaggio che si vede di fronte e l'immagine simmetrica di ciò che è dipinto

Il 400 fiammingo

⋮

- I paesi fiamminghi (che comprendevano oltre alla Fiandra, Artois, Brabante, Hainan, Limbourg e, più a nord, Olanda e Zelanda) godono all'inizio del XV secolo di una rinnovata prosperità. Data la posizione geograficamente favorevole delle città maggiori (Gand, Bruges, Ypres) il commercio stimola una vivace attività finanziaria. Ciò contribuisce alla formazione di una società cosmopolita, agiata e culturalmente aperta, attivamente interessata alla produzione figurativa. Forse per la prima volta la committenza borghese eguaglia, se non supera, quella aristocratica, ma nonostante ciò il polo di maggior importanza della vita culturale resta la corte. Molti sono gli elementi che accomunano la società fiamminga a quella fiorentina ma non bisogna dimenticare le differenze profonde che esistono tra le due culture: basti pensare alla diversa sensibilità religiosa, fondamentale in un'epoca in cui il pensiero e le forme religiose incidavano sui più vari aspetti della vita.

- A partire dalla fine del Trecento, anche in relazione allo scisma d'occidente (1378), si era diffusa nei paesi nordici la necessità di un rapporto più stretto e personale tra l'uomo e Dio, che comportava l'intima partecipazione del fedele nei confronti di alcuni temi come la passione di Cristo e la figura di Maria. Alla religiosità privata si legavano sia la diffusione dei libri di preghiere per laici, sia la proliferazione di immagini devozionali, destinate a fornire spunti emotivi che favorivano l'identificazione dello spettatore con il fatto sacro. Per questo l'immagine, analogamente a quanto accadeva nelle descrizioni dei mistici o nei *Misteri*, doveva essere concreta, ricca di dettagli minuti e precisi.

- In una situazione mentale e spirituale influenzata da tale atteggiamento affonda le sue radici il **Realismo Fiammingo che ambienta gli episodi delle Sacre Scritture in interni così dettagliatamente descritti da fornirci una documentazione quasi fotografica** sull'arredamento, gli usi, le funzioni degli oggetti nelle abitazioni fiamminghe del Quattrocento. Il pittore fiammingo cerca di coinvolgere lo spettatore proponendo particolari straordinariamente realistici soffermandosi sull'analisi materica dell'oggetto rappresentato in modo tale da stimolare una percezione non solo visiva ma anche tattile, a differenza della resa prospettica dello spazio che sollecita la sola vista.

- Dunque, se ***la scoperta del reale a Firenze è caratterizzata dalla visione unitaria e sintetica proposta dalla prospettiva lineare brunelleschiana, nell'arte fiamminga tale scoperta è data da un'analisi minuziosa della realtà, accompagnata a una concezione più empirica dello spazio. L'elemento unificatore dello spazio è dato dalla luce che avvolge ogni parte della rappresentazione valorizzandone i minimi particolari.***
- Ne scaturisce una descrizione estremamente accurata della ricchezza dell'universo visibile, in cui lo spazio assegnato all'uomo non è centrale né esclusivo in quanto ogni singolo elemento (sia esso un umile oggetto della quotidianità o uno scorcio di paesaggio) è degno di essere rappresentato e acquista una propria identità e un significato simbolico.

Jan van Eyck

-
-
-
-
- Iniziatore della scuola fiamminga, nonché uno dei maggiori pittori del XV secolo, Jan van Eyck iniziò la sua carriera artistica **eseguendo alcune miniature del *Libro d'ore* che probabilmente appartenne a Guglielmo di Baviera**. Sono subito visibili le sue principali caratteristiche, egli descrive con vivo interesse naturalistico delicate e vibranti rappresentazioni paesaggistiche. Stabilitosi a Bruges, ormai celebre pittore, nel 1432 Van Eyck eseguì, con la collaborazione del fratello Hubert [per la chiesa di S. Giovanni di Gand, il *Polittico dell'Adorazione dell'Agnello mistico* (figg. 4-5), prima opera nota e suo massimo capolavoro

Jan van Eyck, *Polittico dell'Agnello mistico* (o di Gand) aperto e chiuso,
1426-32, olio su tavola 204,3 x 33,2 cm, Gand, Saint Bavon





- Il tema complessivo, trattato su due registri, è quello della redenzione e della glorificazione del Redentore: gli sportelli chiusi introducono al tema raffigurando nella parte superiore l'angelo annunciante sormontato dal profeta Zaccaria e la Vergine annunziata, sormontata dal profeta Michea (; al centro, due pannelli che ricordano la veduta dell'interno in cui si svolge l'Annunciazione - con una bifora che apre su una veduta di città e una nicchia con l'occorrente per il lavamani [(figg. 7-8) - entrambi sormontati da due Sibille, quella Eritrea e quella Cumana; nel registro inferiore, alle estremità i donatori inginocchiati in una nicchia e al centro i santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista rappresentati in grisaille]. La mimesi del reale è accentuata dall'unificazione spaziale del registro superiore, ottenuta sia attraverso la convergenza delle ortogonali sia attraverso l'uniformità della luce. Contemporaneamente viene portato al massimo lo scambio continuo tra finzione pittorica e oggetti reali, abolendo ogni diaframma tra spazio fittizio e spazio in cui si colloca lo spettatore: nella stanza della Vergine è, infatti, proiettata l'ombra dei montanti della cornice, come se fossero investiti dalla luce proveniente dalle finestre della cappella.



Il profeta Michea, part. del *Polittico di Gand*

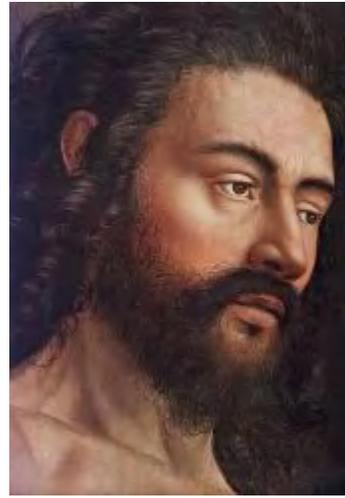
- » bifora che si apre su una veduta di città; a destra: nicchia con l'occorrente per il lavamani



- In questo modo la cornice reale viene assimilata all'immagine e, allo stesso tempo la scena dipinta partecipa dell'oggettività della cornice. Tramite questo accorgimento Jan cerca di coinvolgere lo spettatore all'evento, non solo dal punto di vista emotivo ma *fisicamente*, cerca di creare attorno a lui uno spazio virtuale.
- Le tinte utilizzate sono smorzate, prevalgono i bruni e i grigi, in armonia con un mondo popolato per metà da statue. L'interno è invece uno squillare di luce e di tinte gaie: rossi, oro, verdi brillanti, blu nei toni più diversi. Dal punto di vista concettuale, l'anello di congiunzione tra esterno e interno sono le figure di Adamo ed Eva, i *responsabili* della venuta al mondo del Redentore.

- Aperto, il polittico dispiega le seguenti raffigurazioni: nel registro superiore il centro è occupato dalle monumentali figure di Maria e di San Giovanni Battista, assisi ai lati di Dio Padre; angeli cantori e angeli musicisti concertano ai loro fianchi mentre alle estremità sono presenti i progenitori Adamo ed Eva (fig. 9) entro nicchie ornate da finte sculture con l'offerta di Abele a Caino e l'uccisione di Abele





- Le figure di Adamo ed Eva, sono caratterizzate da uno studio anatomico estremamente realistico, Adamo è caratterizzato da un trattamento analitico particolarmente meticoloso dell'epidermide (figg. 12-13) (queste due figure sono indubbiamente opera di Jan) sono evidenziati gli aspetti anche minimi della realtà: la vena pulsante sulla tempia, la pelle delle mani scurita dal sole, la peluria bruna del torace. Da evidenziare è la realizzazione dei soffici e rigonfi capelli, il vibrare dei passaggi cromatici delle carni o, ancora, la bellissima invenzione prospettica del piede portato in avanti le cui dita sollevate consentono di scorgere uno scorcio di pianta che sottolinea la visione da sotto in su, creando un rapporto spaziale che lega l'osservatore alla figura e allo spazio dipinto della nicchia in

- Il risultato è una presenza tanto viva e aggressiva da giustificare il provvedimento, preso nel 1781, di relegare in sacrestia questo pannello con il pendant raffigurante Eva perché ritenuti *conturbanti*.
- Nel registro inferiore campeggia, al centro, l'Adorazione dell'Agnello mistico , alla quale partecipano profeti, apostoli, patriarchi e santi secondo scansioni in gruppi dalla ben individuata gerarchia; ai lati, su coppie di tavole, i giudici integri), i soldati di Cristo, gli eremiti e i pellegrini concorrono alla lettura del messaggio dottrinale, scandito in aderenza al testo di San Giovanni.
-

Registro inferiore, pannello centrale, Adorazione dell'Agnello



sinistra: i giudici integri; a destra: gli eremiti.
Part. *Polittico di Gand*



- Qui è evidente il mutamento dell'organizzazione spaziale delle figure, invece di scaglionarsi in gruppi sovrapposti su un unico piano ascendente, formano un corteo continuo che, con il suo andamento spezzato, segue gli anfratti del paesaggio. L'immagine, apparentemente appare costruita secondo un asse centrale (colomba, altare, fontana della vita) ma l'impianto è più complesso in quanto viene applicato uno schema prospettico basato su due punti di fuga e su una fonte luminosa posta in alto. Ciò è un'ulteriore riprova di come i fiamminghi non fossero indifferenti alle problematiche spaziali, ma tendessero a risolverle per una via sentita come più rispondente alla visione fisiologica binoculare.

- I particolari realistici sono innumerevoli, i diversi materiali sono resi con una perfezione fotografica ad esempio il metallo delle canne dell'organo degli angeli musici o le armature dei Cavalieri di Cristo o, ancora, sorprendenti sono le migliaia di specie di piante riconosciute nel paesaggio dell'Adorazione.





- I particolari uniti ad una magistrale realizzazione dei personaggi sono tutti elementi compositivi studiati in funzione della verosimiglianza della costruzione spaziale che lega il rapporto tra le figure, lo spazio dipinto e l'osservatore.
- Come abbiamo visto è questo uno dei dati più significativi delle novità che Jan van Eyck porta nella pittura di primo Quattrocento e costituisce una chiave di lettura ricorrente per le sue opere.
-

Jan van Eyck



Ritratto dei Coniugi Arnolfini

- Olio su tavola 81,8. 59,7cm.
- Londra, National Gallery
- Donato da don Diego di Guevara a Margherita d'Austria, figura nell'inventario del 1516, (citato Hernouil le fin). poi nelle collezioni reali spagnole sino al 1789. Riappare a Bruxelles, probabilmente nel bottino di qualche ufficiale dell'Impero Napoleonico, prima di passare in Inghilterra

- Il dipinto presenta la coppia di sposi all'interno della camera da letto: veduta di interno, minuziosamente osservata in ogni dettaglio e colta con squisita sensibilità per la composizione spaziale di insieme.
- La luce proviene dalla finestra a sinistra e contribuisce a creare profondità.

- Abiti di tessuti pregiati, foderati di pelliccia, dichiarano la ricchezza dei due coniugi, come l'arredo della stanza con il bel letto a baldacchino, il tappeto e il mobile intagliato su cui sono appoggiate le arance rilevate nitidamente nella luce.
- L'occhio di Dio onniveggente (la luce)

- La pittura eyckiana affida le soluzioni spaziali all'uso del colore e della luce: interni ed esterni sono studiati nel succedersi dei piani attraverso il mutare dei toni e il gioco luminoso crea contrasti rispetto al primo piano dell'immagine, sbalzandola in evidenza, e, soprattutto negli esterni, avvolge nella vibratilità dell'atmosfera ogni particolare e attira nel chiarore della profondità dell'orizzonte lo sguardo dell'osservatore, perdendolo verso le lontananze infinite

- La stanza è impostata come se ci fossimo già inoltrati di qualche passo oltre la porta, il cagnolino fissa attento e teso l'osservatore e lo specchio riflette non solo le spalle dei due ritrattati, ma anche la porta di accesso della camera sulla cui soglia stanno due personaggi maschili che sono stati interpretati come i testimoni all'atto delle nozze.
- Così chi osserva prova quasi la sensazione di trovarsi materialmente all'interno dello spazio dipinto, di partecipare direttamente alla scena

- Jan Van Eyck si contrappone al naturalismo di Robert Campin, alla concezione scultorea del maestro Van Eyck sostituisce una concezione pittorica.
- Nei Coniugi Arnolfini la forma non è più costruita simulando l'effetto di rilievo con ombre intense ma attraverso masse cromatiche immerse nell'aria luminosa

- Le moderne e coeve soluzioni prospettiche italiane mirano anch'esse a restituire credibilità e verosimiglianza alle immagini rappresentate, ma ben diversi sono i modi e le soluzioni adottati.
- Ci si affida a un procedimento basato su un sistema matematico-geometrico, sostanzialmente fondato sulla convergenza delle linee di fuga verso un punto focale immaginato sul fondo dell'immagine spaziale e sulle proporzioni, misurabili nel loro diminuire con la lontananza.

Johannes de eyck fuit hic
1432





- L'opera si presta a una duplice lettura, ma a prima vista si resta impressionati dal realismo della rappresentazione: gli sposi hanno volti giovanili ma compresi della solennità del momento, i loro abiti sono sfarzosi, la mano destra della donna è abbandonata in quella del marito; ma ancor più colpiscono i minuti particolari della stanza: il tappeto, il cane da compagnia, i calzari lasciati sul pavimento, la frutta sul davanzale e sulla mensola sottostante, l'unica candela sul portalampane e, sulla parete, il rosario e uno specchio.

- Proprio lo specchio, posto al centro del quadro, sembra proporre un'idea della pittura come duplicazione della realtà: nonostante la deformazione dell'immagine prodotta dalla sua superficie convessa, infatti, arricchisce il quadro di un nuovo punto di vista, consentendoci di vedere la stanza con i due sposi anche da dietro e di scoprire le figure di chi li sta osservando: presumibilmente il pittore (sicché questo sarebbe un minuscolo autoritratto!) e il vero e proprio testimone delle nozze.

- D'altra parte però molti dei particolari osservati si prestano anche a una lettura simbolica : **il cane**, posto in basso ma al centro, richiama la fedeltà e l'amore reciproci dei coniugi; l'unica candela è stata interpretata da alcuni come simbolo di Dio che tutto vede e giudica; **la frutta** è simbolo di fertilità (e, anche se non è visibile nella nostra riproduzione, sullo schienale della sedia si intravede una santa Margherita, patrona delle partorienti); gli stessi calzari smessi sono un simbolo di santificazione. A questo punto si è tentati di osservare con maggiore attenzione quello specchio: sarà un caso che l'artista abbia scelto di decorarne la cornice con scene della vita di Cristo?



- In questo quadro del 1434 è probabilmente rappresentato il matrimonio di Giovanni Arnolfini, un mercante italiano recatosi nei Paesi Bassi per affari, e Giovanna Cenami, a sua volta figlia di un mercante italiano. Secondo alcuni interpreti il ritratto avrebbe avuto il valore di una testimonianza legale dell'impegno assunto dall'uomo, come oggi potrebbe averlo una fotografia: ciò spiegherebbe l'evidente firma apposta in latino al centro del dipinto: 'Johannes de Eyck fuit hic' (Jan van Eyck è stato qui).

- Questa tavola traccia, attraverso alcuni dipinti rinascimentali d'arte nordica, l'atteggiamento pittorico fiammingo tendente al realismo. Contemporaneamente ci rivela i punti di contatto e gli scambi allora esistenti tra mercanti fiorentini e artisti nordici, proprio perché i primi sono ritratti minuziosamente dai secondi. **Warburg affronta tale tematica nel saggio del 1902 *Arte fiamminga e primo rinascimento fiorentino* e in quello del 1905-12 *La posizione dell'artista nordico e dell'artista meridionale nei confronti dei soggetti delle opere d'arte*. La colonia fiorentina e lucchese nelle Fiandre non solo si era fatta ritrarre da artisti nordici, ma aveva anche saputo comprendere la loro espressività e apprezzare l'audace realismo.** Testimoni di tale atteggiamento sono i coniugi Arnolfini, ritratti da Jan Van Eyck, Angelo Tani e Caterina Tanagli da Memling e Maria Baroncelli e Tommaso Portinari da Hugo Van der Goes.

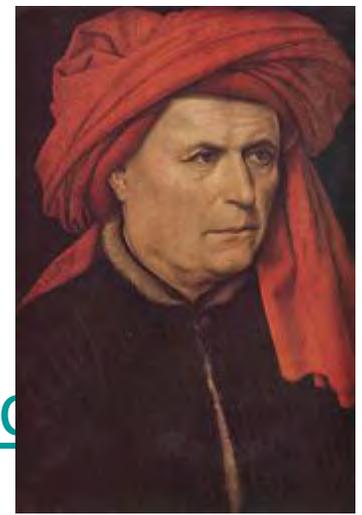
- Considerando il dipinto “Le nozze di Giovanni Arnolfini e Anna Cenami” (fig. 3) di Jan Van Eyck del 1434 possiamo dire, stando all’interpretazione warburghiana presente nel saggio del 1902 sopra citato, che il “fuit hic” dipinto dal pittore sullo specchio al centro del dipinto con tanto di firma sta per «**..vi ho ritratto meglio che potevo perché mi è stato consentito di essere testimone oculare della vostra intimità domestica..**».
- Quindi il quadro diventa **per il nostro autore massima espressione di quell’ intesa esistente tra mercante italiano e pittore fiammingo.**
- Intesa che si risolveva attraverso lo scambio di mostra dello “splendore mondano”, da parte dell’uomo d’affari, e di riproduzione fedele da parte dell’artista.
- Tuttavia gli studi posteriori del Panofsky ci offrono una lettura del quadro di senso diverso. Nel 1934 E. Panofsky pubblicò presso una rivista americana un articolo con l’intento di leggere definitivamente l’opera del pittore fiammingo. Egli partì da un punto fermo: un ritratto di Giovanni Arnolfini.

- Altri mercanti fiorentini che vissero felicemente per un periodo della loro vita a Bourges sono Angelo Tani e Caterina Tanagli, i quali compaiono negli sportelli del “Giudizio universale”(fig. 2) di Memling e Angelo Portinari con Maria Baroncelli nell’ “Altare Portinari” (fig 13) di Hugo Van der Goes, i quali diventano interpreti della vita mercantile rinascimentale. Nella tavola emerge anche, a livello stilistico, l’influenza del realismo nordico in Italia attraverso il dipinto della cerchia del Colantonio e la miniatura. In ultima analisi il pannello ci restituisce parte di quell’atteggiamento nordico di dipingere i soggetti attraverso un filtro malinconico, introspettivo, fortemente umanizzato e non eroico-divinizzato, legato alla loro mentalità

Leonardo , Trattato della Pittura

402. Come lo specchio è il maestro de' pittori

- Quando tu vuoi vedere se la tua pittura tutta insieme ha conformità con la cosa ritratta di naturale, abbi uno specchio, e favvi dentro specchiare la cosa viva, e paragona la cosa specchiata con la tua pittura, e considera bene se il subietto dell'una e dell'altra similitudine abbiano conformità insieme. Soprattutto lo specchio si deve pigliare per maestro, intendo lo specchio piano imperocché sulla sua superficie le cose hanno similitudine con la pittura in molte parti;



- **Robert Campin**
- *Ritratto d'uomo* , 1425-1430 , Londra, [National Gallery](#)
- **Robert Campin** ([1378/1379](#) – [Tournai](#), [1444](#)) è il nome con cui viene ormai generalmente identificato il Maestro di Flémalle, pittore attivo nelle Fiandre ai primi decenni del [XV secolo](#).
- È riconosciuto, insieme a [Jan Van Eyck](#), come capostipite della nascente [pittura fiamminga](#), avendo segnato l'inizio del passaggio dal [Gotico](#) al [Rinascimento](#) della pittura nel Nord.

- Le notizie biografiche su Robert Campin sono molto limitate e frammentarie, in accordo col fatto che le opere attribuite al fantomatico Maestro di Flémalle non sono state né datate né firmate. Nacque tra il 1378 e il 1379 in una località non ancora ben definita delle [Fiandre](#), probabilmente a Valenciennes. Nel 1406 si rilevano tracce della sua presenza a Tournai, città belga all'epoca autogovernata ma compresa nel ducato di Borgogna, ricca di attività artigianali e commerciali. Qui ben presto Campin fondò una scuola di pittura, che sarebbe diventata fucina di notevoli talenti. Nel 1423 i rappresentanti delle corporazioni artigiane di Tournai si dotarono di un proprio statuto. Negli anni successivi Campin entrò nel Consiglio comunale come rappresentante del "[quarto stato](#)". Probabilmente già verso il 1420 aveva iniziato l'esecuzione del Trittico di Flémalle (località, questa, nei dintorni di Liegi). Intanto alla sua bottega si stavano formando molti pittori, tra i quali Jacques Daret e [Rogier Van der Weyden](#): questi, dopo un periodo di frequenza come allievo, assunse nel 1427 la qualifica di apprendista; ne sarebbe uscito nel 1432 col titolo ufficiale di maestro. A causa del suo comportamento battagliero Campin dissipò molti consensi in campo politico, tanto che nel 1429 i notabili di Tournai gli vietarono l'accesso alle cariche pubbliche. La sua attività artistica proseguì comunque, lasciando tracce almeno fino al 1440. Morì a Tournai nel 1444



Heinrich von Werl e San Giovanni il Battista

1438 - olio su pannello - Museo
del Prado - Madrid - (Spagna)

[Campin Robert - Maestro di
Flemalle](#) |

- *L'opera di R. Campin si colloca all'origine di quella che usualmente viene denominata pittura fiamminga, della quale egli ha aperto l'orizzonte, parallelamente a Jan Van Eyck, anche se con percorso artistico diverso. Alla sua formazione hanno concorso da un lato i caratteri dell'arte mosano-renana, dall'altro le conquiste dello stile gotico internazionale affinate dai pittori della corte di Borgogna, allora particolarmente attiva in campo artistico, e portate alla massima altezza da [Melchior Broederlam](#). Campin fa propri e sintetizza i dettami che queste scuole hanno consolidato nel corso del secolo precedente; ma nel contempo apporta all'arte della sua regione innovazioni profonde che derivano da una concezione nuova della pittura, essenzialmente naturalistica: per questo egli può essere considerato il padre del realismo fiammingo. Nelle scene a tema religioso per la prima volta compare la realtà quotidiana: le figure sono rappresentate in luoghi che richiamano gli interni di abitazioni borghesi; nondimeno si respira un'aria di assorta contemplazione, di commozione composta. Il colore è vivo, corposo, incisivo e disegna il contorno delle figure in modo netto, conferendo loro evidenza plastica: a questo effetto contribuisce anche il contrasto chiaroscurale dei panneggi, che arricchisce la scena di luminosità e di efficacia espressiva.*

- *Campin indugia nella raffigurazione degli oggetti, così fitti da stipare a volte il quadro, analizzandoli con meticolosità ed acutezza estreme; l'accuratezza, quasi ricercata, del disegno e la dovizia di dettagli trovano giustificazione nell'importanza assunta anche da oggetti apparentemente solo decorativi, per effetto delle numerose allusioni di carattere simbolico.*
- *Appare chiaramente lo sforzo di inserire la scena in un contesto più ampio, da un lato raffigurando i personaggi entro costruzioni geometriche atte a creare l'illusione della profondità, dall'altro estendendo lo sguardo verso i piani di fondo, dai quali spiccano scorci di paesaggi e ambienti di vita tanto minuti quanto precisi nella descrizione di finissimi particolari.*
- *Un ruolo importante nel perfezionare i caratteri di cui sopra è svolto dalla nuova tecnica della [pittura ad olio](#) su tavola, che, grazie alla pregnanza dell'impasto cromatico e alla molteplicità e delicatezza dei toni, ben si presta a favorire la cura per il dettaglio e a conferire alla scena un'impronta di lirica partecipazione.*
- *Notevole è il contributo dato da Campin all'evoluzione della ritrattistica: con lui infatti, così come il sacro si cala nella quotidianità, il ritratto abbandona la solennità olimpica di figure di grande rilievo, per indirizzarsi verso persone comuni, di varia umanità. L'artista ne analizza ogni dettaglio fisionomico senza alcuna idealizzazione e sempre in omaggio alla realtà. In aggiunta, egli cerca di esplorare l'interiorità del soggetto, per coglierne i tratti distintivi della personalità e lo stato dell'animo. Si apre così la strada a una nuova concezione del ritratto, destinata a trovare già subito tra i pittori fiamminghi altre espressioni di ragguardevole qualità.*



- **Campin, Robert** (Valenciennes 1378 ca. - Tournai 1444), pittore fiammingo, solitamente identificato con il Maestro di Flémalle, tra i primi e principali rappresentanti della scuola fiamminga.
- Campin diventò maestro d'arte a Tournai nel 1406 e fu attivo fino alla morte, dipingendo soprattutto pale d'altare e tavole a soggetto religioso. Rompendo con l'idealizzato e artificiale gotico internazionale, manifestò un rivoluzionario interesse per il realismo.
-
- Tre sono le innovazioni che contraddistinguono l'arte di Campin rispetto alla pittura gotica: la concezione della figura umana, rappresentata tridimensionalmente; la consapevolezza della prospettiva; l'attenzione per i dettagli della vita quotidiana.

- Queste qualità, solo accennate nei primi lavori – quali il famoso *Trittico di Mérode* (1425 ca., Metropolitan Museum of Art, New York) – si svilupparono appieno nelle opere dell'ultimo periodo, come l'*Altare Werl* (1438, Museo del Prado, Madrid).
- La tavola che raffigura santa Barbara, ad esempio, è inserita in un interno fiammingo altamente realistico e ricco di dettagli, e la prospettiva della stanza si sviluppa, attraverso una finestra aperta, fino al paesaggio esterno; la figura della santa è dipinta realisticamente, avvolta in ricchi drappaggi.
- L'opera di Campin influenzò profondamente due successivi maestri fiamminghi, il suo allievo [Rogier van der Weyden](#) e [Jan van Eyck](#).

- Da qui riuscì a ripercorrere la storia della famiglia lucchese e a rintracciare fonti utili all'interpretazione tra cui gli scritti del “Vasari delle Fiandre” che parla del dipinto come di “sposi uniti dalla Fede”.
- Quest'ultima descrizione non combacia con le figure che compaiono, ma è considerata dal Panofsky illuminante circa il significato del quadro. Infatti attraverso la storia del dipinto lo studioso scoprì che esso lasciò presto le Fiandre per cui il critico d'arte fiammingo molto probabilmente lo cita per sentito dire.
- Inoltre andando a scavare nei meandri della cultura d'oltralpe rilevò che le modalità di matrimonio si svolgevano in casa, con un reciproco giuramento attraverso il gesto delle mani e alla presenza di un testimone.
- Da qui Panofsky interpreta il “fuit hic” del pittore come una garanzia della validità dell'unione dei due sposi e il quadro da “matrimoniale”, diventa “di matrimonio”. Per concludere questa digressione notiamo che di Warburg rimane l'intuizione di chiamare il pittore “tesimone”.

Hans Holbein, *Gli ambasciatori francesi*, 1533,
olio su tavola, National Gallery di Londra



Il dipinto nasce in occasione della visita di Georges de Selve all'amico Jean de Dinteville, a Londra, durante il periodo pasquale del 1533.

Testo tratto da: Zuffi S. (2006), *Hans Holbein il Giovane, Gli Ambasciatori francesi*, in S. Zuffi (a cura di) *La Storia dell'Arte*, Vol. 9, Milano, Mondadori Electa per La Biblioteca di Repubblica, pp. 432-433.

- Hans Holbein, *Gli Ambasciatori*, 1533, Londra, National Gallery.
- I due ambasciatori francesi in missione diplomatica alla corte d'Inghilterra, Jean de Dinteville e
- George de Selve, posano ai lati di un tavolo interamente ricoperto di oggetti che rappresentano i
- loro principali interessi, dopo quelli politici. Potere e prestigio sono rappresentati dalla gran
- quantità di oggetti di valore, dagli abiti sontuosi e dall'atteggiamento di apparente noncuranza
- dei soggetti ritratti.

- Hans Holbein il giovane fu tra i massimi esponenti della pittura rinascimentale europea e il suo capolavoro, un olio su legno di quercia di 207 x 209,5 centimetri, esposto alla National Gallery di Londra, è tra le opere più note e valutate della pittura di ogni tempo.

Holbein era tedesco, ma visse a lungo nella Londra di Enrico VIII; i suoi ritratti del re, di **Thomas More**, di **Erasmus da Rotterdam** e di tanti altri protagonisti dell'epoca lo identificano come artista di corte, mentre le sue incisioni, di livello non inferiore a quelle di **Dürer**, lo resero anche pittore di sicura popolarità.

- Il quadro fu portato a Parigi dallo stesso Dinteville quando lasciò l' Inghilterra e, dopo molti passaggi di proprietà, venne acquistato nel 1890 dallo Stato britannico, che lo custodisce ora alla National Gallery. Solo nel 1900 la storica dell' arte Mary F. S. Hervey identificò, con certezza, i due personaggi ritratti. Ma ciò, anziché porre fine alle interpretazioni su questi poco più di quattro enigmatici metri quadrati di tela, li accentuò: quello di Holbein era un semplice doppio ritratto? No, non è così. Il primo studioso ad accorgersi che molti quadri del Rinascimento erano stati realizzati secondo una precisa grammatica iconologica fu, all' inizio del Novecento, lo storico tedesco Aby Warburg, ai cui scolari si devono le grandi interpretazioni delle tele di Botticelli e Leonardo. Seguendo questo metodo critico, che non è un semplice gioco enigmistico, lo storico John North, nel libro Il segreto degli Ambasciatori (Rizzoli, pagine 496, euro 19), giunge ora a una emozionante interpretazione del quadro. Il messaggio nascosto negli «Ambasciatori» **sarebbe religioso: la tela è una difesa del cristianesimo e della divina armonia universale e raffigura una sorta di istantanea della liturgia del Venerdì Santo nella Londra del 1533.**

Ovvero del rituale cattolico della crocefissione e morte di Gesù Cristo a un millennio e mezzo esatto dalla sua morte. Il messaggio è cifrato e non esplicito perché, proprio in quella primavera, re Enrico VIII - che aveva ottenuto il divorzio per proclama dell' arcivescovo di Canterbury Thomas Cranmer dalla cattolica Caterina d' Aragona - si apprestava a incoronare come regina, il primo giugno, la seducente Anna Bolena, dalla quale aspettava un figlio.

Atto, questo, che gli costò la scomunica papale, alla quale seguirono la rottura con la Chiesa cattolica e lo sviluppo del protestantesimo anglicano.

Vediamo attraverso quali segni - **che per essere compresi necessitano di uno smisurato bagaglio di conoscenze che vanno dalla storia della astronomia, a quelle della magia, della topografia, della matematica e della religione del Cinquecento** –

North cerca di motivare la conclusione alla quale è giunto.

Hans Holbein il giovane (c. 1497-1543) era amico dei maggiori astronomi e filosofi dell' epoca, tra i quali l' astronomo Nikolaus Kratzer che, come Erasmo da Rotterdam e Tommaso Moro, il pittore ritrasse nelle sue tele.

L' interpretazione finora più diffusa del quadro era che allegorizzasse il memento mori dell' artista, poiché una delle meridiane al centro ha due facce che indicano ore diverse e perché il cranio anamorfico sul pavimento è un osso cavo e «osso cavo», in tedesco, si dice «hohles Bein», la firma di Holbein.

- Ma per North non è così semplice. Per una esatta decifrazione, molto dipende dai punti in cui linee significative del quadro intersecano gli strumenti astronomici al centro della tela, che sono iscrivibili in un cerchio e in un doppio triangolo, simbolo del sigillo di Salomone, ovvero dell' armonia universale.
- Sigillo raffigurato anche sul pavimento, che riprende il tema dell' armonia universale, del 1268 dell' abbazia di Westminster. Il globo appoggiato sul tavolo tra i due ambasciatori era uno strumento usato per misurare i giorni dell' anno sulla base della posizione che il sole assumeva rispetto alle costellazioni della volta celeste: quello raffigurato da Holbein mostra il sole che entra nel secondo grado della costellazione del Toro, con l' Ariete (spesso raffigurato come Agnello, proprio come i Cristo) nel segno del Toro. Calcolo alla mano, ci dà una data: 11 aprile 1533, il Venerdì Santo di quell' anno.

- L' orologio solare cilindrico, sempre sul tavolo tra i due ambasciatori, serviva per misurare le ore del giorno: lo schema geometrico del pavimento e la luce sul cilindro consentono di capire che l' altezza del sole (ovvero l' angolo che misura la sua distanza dal suolo) ipotizzata nel dipinto è molto vicina ai ventisette gradi. L' 11 aprile del 1533 il sole assunse l' inclinazione di 27 gradi sul cielo di Londra intorno alle quattro pomeridiane. Il che vuol dire che ci troviamo di fronte all' atto conclusivo della liturgia del Venerdì Santo, essendo l' ora quarta quella seguente l' avvenuta morte di Cristo. Molti altri strumenti, come l' orologio poliedrico e il torquetum, sempre sul tavolo tra gli ambasciatori, forniscono conferme. Passiamo ai libri. Il manuale di aritmetica con una pagina semiaperta grazie a una squadra è stato identificato: è quello di Petrus Apianus del 1527.

- Le somme delle due operazioni che si vedono sulla pagina sono composte da multipli del numero 27: e questa sarebbe una conferma sull' ora della scena raffigurata. L' innario che si vede - il cui angolo della copertina è di 27 gradi - è quello di Johann Walther del 1525 ed è aperto su due canti composti da Lutero: uno è il Veni Sancte Spiritus (usato nel Venerdì Santo), l' altro riguarda i comandamenti. Il teschio anamorfico sul pavimento, realizzato secondo un angolo di 27 gradi, funziona sia come promemoria dell' inclinazione del sole in quel momento sia rappresenta il Golgota, detto, nelle Sacre Scritture, il «luogo del cranio». Il fulcro del quadro, dal quale partono le linee geometriche che sostengono questa lettura iconologia, è il crocefisso che traspare in alto a sinistra seminascondo dietro la tenda verde (tenda liturgica usata nel Venerdì Santo inglese).

- Se si considera che per la Chiesa Cristo è il sole, non sfuggirà l'importanza della linea retta che, partendo dall'occhio sinistro del Cristo crocefisso, passa attraverso punti significativi: l'occhio sinistro di Dinteville, Vega nella costellazione della Lira e Deneb in quella del Cigno sul globo, il sole sul globo all'orizzonte; incontra poi la sommità dell'asticciola dello strumento solare e passa per l'origine (punto zero) della scala del quadrante. Infine, l'angolo che questa linea forma intersecando, fuori dal quadro sulla destra, quella in asse con il cranio, è di 54 gradi, ovvero il doppio del solito 27. E il punto d'incontro è anche l'ipotetico punto dal quale l'osservatore guarda la scena. Ventisette è la media degli anni dei due ambasciatori: 25 e 29, come annotato nel dipinto. Nonché numero puro e triplo della Trinità. Vega è la stella che si trova nel capo della Lira spesso disegnata (anche da Dürer nel 1515) come volatile. Deneb è la più luminosa del Cigno, le cui stelle formano una croce latina (tanto che nell'«Astroscopium» di Wilhelm Schickard Cristo è crocefisso su un cigno dal becco in giù e dalle ali aperte). La figura del volatile come croce è presente anche nelle illustrazioni dell'epoca delle nozze alchemiche tra il sole e la luna e si trova sempre al centro tra i due sposi.

- E questo riferimento potrebbe essere quello richiesto da Dinteville (il sole) a Holbein per ritrarlo con l' amico de Selve (la luna, come dal collarino bianco a mezzaluna). Ci sono poi altre due linee significative: quella di Apelle, che parte dal filo a piombo dello strumento e divide a metà il quadro e incrocia la linea che parte dal crocefisso, passa per il medaglione di San Michele e tocca Roma sul globo. Se ciò non bastasse a convincere dell' interpretazione, North segnala che i guanti che de Selve tiene in mano sono neri come quelli usati il Venerdì Santo, che sul tappeto armeno è presente un' antica abbreviazione armena «He», iniziale del nome di Gesù, che il liuto ha una corda spezzata, il che, secondo l' iconologia di Andrea Alciati, rappresenta la rottura dell' armonia (avvenuta con la morte di Cristo). Sul globo terrestre, inoltre, la cattolica Roma cade in corrispondenza del centro geometrico mentre Gerusalemme è sull' asse sul quale punta il pugnale di Dinteville.
- La cavalcata nella storia della cultura di North ci offre una lettura affascinante. Va notato come questi studi - che trovano seguito nella letteratura - siano ora meno perseguiti in ambito universitario (Erwin Panofsky e Fritz Saxl sono meno studiati che negli anni Sessanta). Anche se, non dimentichiamolo, l' iconologia non è un' enigmistica colta: davvero i pittori seguivano codici che poi divennero sconosciuti.

- Holbein, pittore di mezzi tecnici rilevanti, raggiunse vertici di verosimiglianza e chiarezza quasi insuperabili e il tempo ha dimostrato che anche la qualità materica della sua pittura era altissima: le sue opere dopo mezzo millennio, con ordinari restauri conservativi, sono in condizioni perfette. La lettura di millimetrici particolari è nel caso degli *Ambasciatori* davvero sorprendente