

# Lo specchio strumento dell'artista

- Il rapporto tra l'artista e lo specchio-strumento si articola sostanzialmente su due aspetti diversi, ma complementari:
- lo specchio impiegato dall'artista come *macchina* per ottenere l'immagine da riprodurre e
- lo specchio considerato come *modello*, come «maestro de ' pittori» direbbe Leonardo, a cui fare riferimento nell'atto della creazione artistica.
- Aspetti complementari perché, in realtà, sono le due facce della stessa medaglia tanto che, talvolta,
- *lo specchio è macchina e modello insieme.*

- L'utilizzazione dello specchio quale strumento ottico su cui segnare i punti corrispondenti alle immagini riflesse era un espediente largamente adoperato nell'antichità, usato da Erone, da Archimede e insegnato da Tolomeo che mostrava come con esso si ritrovassero, per un piano dato, i punti d'intersezione.
- Un metodo non del tutto diverso da quello suggerito da Leonardo da Vinci che consigliava di porre, a ma' di foglio da disegno, una lastra di vetro «... tra l'occhio e la casa che tu vuoi ritrarre...». Poi, proseguiva il maestro, «... copriti un occhio, e col pennello o con lapis a matite segna sul vetro ciò che di là appare...», così da esibire, infine, **una realtà ricalcata**, come tale certissima e, per così dire, scientifica.
- Si trattava, in sostanza, di una **macchina per disegnare** assai più semplice di quelle costruite, poi, da Albrecht Dürer, ma come quelle ideata per offrire quasi «... una incisione meccanica della realtà... ».

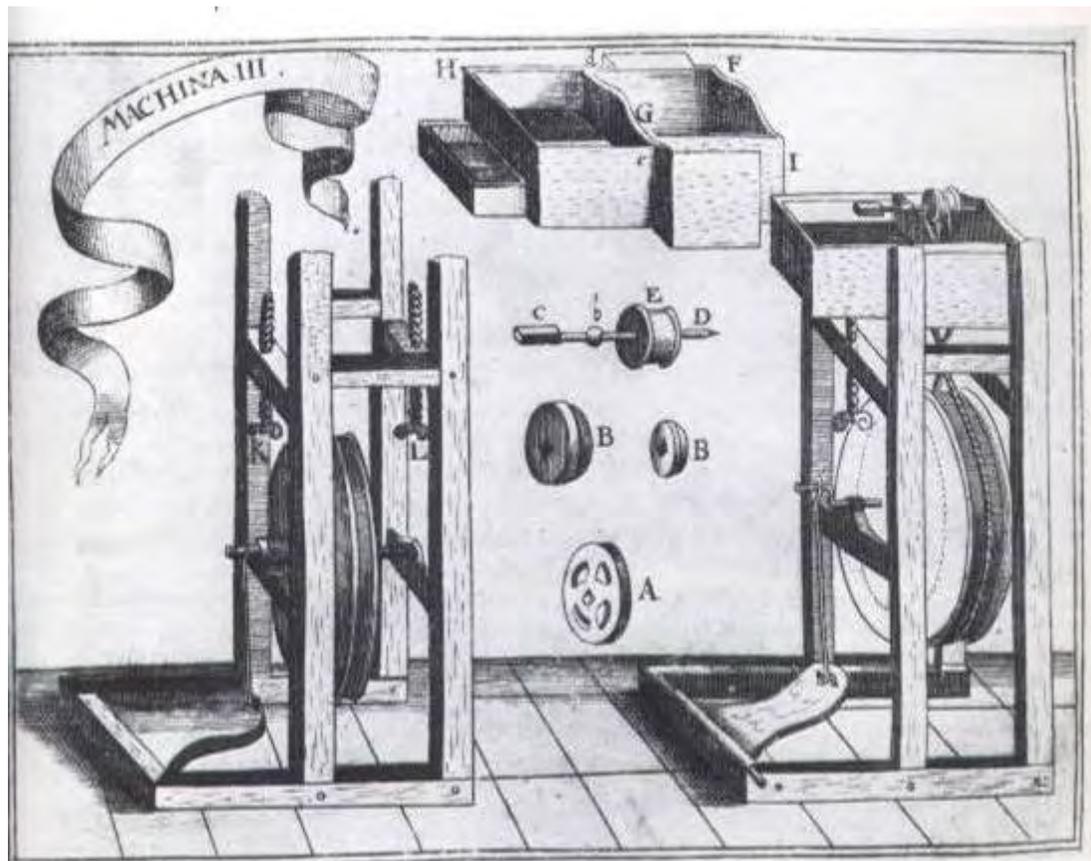
- Anche se, nel caso del maestro di Norimberga, la complessità dell'apparato meccanico denunciava la volontà di eliminare del tutto l'apporto soggettivistico dell'uomo a tutto vantaggio della registrazione e della riproduzione oggettivamente esatta della realtà stessa.
- La semplicità dell'espedito leonardesco e di quello tolemaico, invece, lasciava assai più spazio alla creatività dell'artista.  
Del tutto diversa per finalità e metodologia fu, invece, l'esperienza brunelleschiana che, oltretutto, si pone, cronologicamente, prima del metodo suggerito da Leonardo e prima delle macchine costruite da Dürer.

# Brunelleschi e la prospettiva

- Tramandatoci da Antonio di Tuccio Manetti architetto e matematico, l'esperimento condotto dal Brunelleschi è, nelle grandi linee, noto ai più. Egli dipinse su una tavoletta di circa quaranta centimetri di lato (il «mezzo braccio quadro» di Manetti) il Battistero di san Giovanni a Firenze visto dalla porta centrale di santa Maria del Fiore. E per raggiungere lo scopo non è improbabile — il Gioseffi lo dà per certo — che la tavoletta fosse interamente argentata così da risultare specchiante e da permettere il controllo del tracciato prospettico.<sup>4</sup> Eseguita l'opera «con tanta diligenza e gentilezza [...] che non è miniatore che l'avessi fatto meglio», Filippo di ser Brunellesco ebbe cura di brunire in argento la parte corrispondente al cielo e... Acciò che ('aria e cieli naturali vi si specchiassero dentro» e procurò di fare e... un buco nella tavoletta, dov'era questa dipintura». La tavoletta, tenuta in mana, veniva avvicinata all'occhio mentre con l'altra mano, a braccio teso, si sosteneva uno specchio nel quale si rifletteva la pittura, sicché, ricorda Manetti, «... pareva che si vedesse el proprio vero». Questa la meccanica nuda e cruda dell'esperienza brunelleschiana che, si sa, costituisce il momento cardine di tutta la ricerca prospettica rinascimentale.

- Lo scopo di Brunelleschi, in questo caso, non è tanto quello di riprodurre il vero quanto, piuttosto, quello di indagare i principi che regolano la visione per impadronirsene e, poi, riutilizzarli.
- Lo specchio brunelleschiano è quindi **il mezzo per svelare tali leggi**; è, per così dire, una ***macchina didattica*** giacché insegna a comprendere il vero.

- lo specchio ha la capacità di mostrare all'artista una realtà identica al vero, ma *riassunta* in una condizione di bidimensionalità che la semplifica. Infatti, scriveva Leonardo: «... tu vedi la pittura fatta sopra un piano dimostrare cose che paiono rilevate, e lo specchio sopra un piano fa il medesimo».
- In altre parole, lo specchio riduce il vero a dimensione pittorica ed evidenzia i «lineamenti» e le «ombre» che danno il senso della profondità, ma in quanto «ombre» e «lineamenti» riproducibili in pittura.
- L'artista, perciò, guarda allo specchio come *modello*, ma lo utilizza come *macchina* che sveli i «trucchi» della natura ai fini della rappresentazione pittorica. Sembra che anche Giorgione e Correggio ne abbiano fatto uso.
- L'aria e la luce dei paesaggi di Claude Gellée, altrimenti noto come Lorrain, sarebbero da attribuirsi anche al sapiente uso dello specchio convesso e scuro, chiamato mirror lorrain.



...che per la ... L'occhio, questa volta piano, trova intanto ... mente accecato, con uno specchio ester-

# Claude Lorrain , Paesaggio boschivo con torrente, 1630 Roma





Claude Lorraine, detto  
Lorrain  
Paesaggio incorniciato  
torrente  
1630  
olio su tela, cm 99x111  
Roma, Colonna Traiana  
106



Specchio nero  
1825 circa  
cristallo scuro, scocca  
in mogano, cm 21,5x21,5  
Parigi, Galerie Paris  
Bernard  
107

M. Richette  
Specchio nero  
Parigi, fine XVII secolo  
vetro rosso scuro,  
scocca in legno  
ricoperto in cuoio rosso,  
Ø cm 18  
Parigi, Galerie Paris  
Bernard  
108

- La funzione dello specchio, perciò, è quella di «stilizzare» i termini linearistici e coloristici del vero così da renderli più facilmente riproducibili oppure, come nel caso di Lorrain, evidenziare certi aspetti del reale piuttosto che altri.
- In tal senso è da interpretare il ricorso allo specchio convesso da parte dei pittori fiamminghi e tedeschi.

Questo strumento aveva una duplice applicazione:

- poteva servire per abbracciare un campo visivo più vasto offrendone una riduzione prospettica non aberrante,
- oppure essere adoperato per rimpicciolire un volto da ritrarre

## Samacchini Allegoria della Natura e delle Arti

XVII secolo penna, inchiostro e acquerello su *pierre noire* e sanguigna cm 41,5x55,7

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques nv 90251



La donna seduta simboleggia la Pittura identificato con 'Arte), capace di domare la Natura selvaggia (il vecchio. Essa può, come lo specchio che tiene in mano, riprodurre le immagini dei personaggi che la osservano meravigliati

- Filarete suggerisce all'artista di ritrarre la realtà guardandola in uno specchio perché «... vedrai i dintorni delle cose più facili...».
- Il senso di quest'affermazione va ricercato nella capacità dello specchio di mostrare all'artista una realtà identica al vero, ma — se vogliamo — *riassunta* in una condizione di bidimensionalità che la semplifica. Infatti, scriveva Leonardo: «... tu vedi la pittura fatta sopra un piano dimostrare cose che paiono rilevate, e lo specchio sopra un piano fa il medesimo».
- In altre parole, lo specchio riduce il vero a dimensione pittorica ed evidenzia i «lineamenti» e le «ombre» che danno il senso della profondità, ma in quanto «ombre» e «lineamenti» riproducibili in pittura.

Francesco Maggiotto, Allegoria della pittura 1769



- L'artista, perciò, guarda allo specchio come **modello**, ma lo utilizza come **macchina** che sveli i «trucchi» della natura ai fini della rappresentazione pittorica.
- Sembra che anche Giorgione e Correggio ne abbiano fatto uso. L'aria e la luce dei paesaggi di Claude Gellée, altrimenti noto come Lorrain, sarebbero da attribuirsi, oltre che all'indiscusso genio dell'artista, anche al sapiente uso dello specchio convesso e scuro che ancor oggi è detto «miroir lorrain».
- Del resto, in epoca assai più recente, Cristiano Banti aveva sperimentato e proposto al gruppo dei Macchiaioli l'impiego dello specchio concavo e scuro per lo studio del colore in quanto «semplificatore di toni e rapporti».
- **La funzione dello specchio, perciò, è quella di «stilizzare» i termini linearistici e coloristici del vero così da renderli più facilmente riproducibili oppure**, come nel caso dei Macchiaioli e di Lorrain, evidenziare certi aspetti del reale piuttosto che altri.
- In tal senso è da interpretare il ricorso allo specchio convesso da parte dei pittori fiamminghi e tedeschi. Questo strumento aveva una duplice applicazione: poteva servire per abbracciare un campo visivo più vasto offrendone una riduzione prospettica non aberrante, oppure essere adoperato per rimpicciolire un volto da ritrarre

- Una miniatura francese del 1402, infatti, mostra una donna intenta a eseguire il proprio autoritratto riflettendosi in uno specchio convesso che tiene in mano
- Qui lo specchio svolge la funzione di *modello* e di *macchina* che riduce le proporzioni del viso senza però alterarle.
- Del resto, nel caso dell' autoritratto di Parmigianino, eseguito verso il 1530 con il preciso intento di riprodurre illusionisticamente, su una semisfera di legno, e distorsioni prospettiche determinate dall'uso dello specchio convesso, si può notare agevolmente che il volto non risulta affatto distorto. E anzi il pittore che pone in primo piano la mano a insistere sulla deformazione curvilinea caratteristica di questo strumento che anche in questo caso è impiegato come macchina e come modello.

Parmigianino, *Autoritratto*, 1524,  
Vienna, Kunsthistorisches Museum



- Il celeberrimo specchio convesso appeso sulla parete di fondo del *Ritratto dei coniugi Arnolfini*, dipinto da Van Eyck nel 1434, invece, ha la funzione di sintetizzare lo spazio e di introdurre nell'opera un punto di vista diverso da quello del quadro, proprio come accade nella litografia di Escher del 1935, che mostra l'artista riflesso in una sfera cromata che lui stesso tiene in mano.



- Evidentemente l'uso dello specchio convesso ha affascinato i pittori di tutte le epoche, ma come rileva il Gioseffi «... ha tratto occasione da una pratica di *atelier...*» ove l'impiego di questo strumento aveva le funzioni ricoperte oggi da un moderno grandangolare.
- **Un caso del tutto diverso di uso della superficie specchiante è rappresentato dai giochi anamodici. Infatti, mentre lo specchio convesso modifica la realtà, gli anamorfoscopi speculari (cilindrici, conici o piramidali) sono impiegati per *raddrizzare* una forma che è stata costruita geometricamente secondo una «prospettiva» distorta in funzione dello specchio che ne consente la visione ricomposta**



- Tuttavia, il periodo in cui si diffuse il ricorso
- sistematico a strumenti ottici di supporto da parte dei pittori fu senz'altro il XVIII secolo, anche perché venne in aiuto degli artisti una nuova invenzione: quella della camera ottica. Descritta per la prima volta dall'abate Maurolico, la camera oscura con lente convessa era già adoperata dal Reisner prima del 1580 per duplicare i disegni.
- Di uso comune nel Seicento (tanto che non è fortuita la coincidenza fra la nascita del realismo caravaggesco e l'impiego di simili macchine), la *camera portatile da disegnare*, nel XVIII secolo, «... è universalmente conosciuta e largamente prodotta, tanto nella forma a portantina (ermetica ma ingombrante), quanto nella forma ridotta "a tendine"».
- **La camera ottica è la summa delle teorie e delle applicazioni d'ottica che si sono susseguite dall'antichità in poi.** L'apparecchio sicuramente più diffuso, perché più pratico, era, però, il visore di tipo reflex, costituito da una scatola di legno al cui interno era sistemato, diagonalmente, uno specchio che rifletteva su un vetro smerigliato (incorniciato nella parte superiore della scatola) le immagini «raccolte» da un cannone porta-lente sistemato nel lato anteriore dell'apparecchio.

- Probabilmente una camera ottica di questo tipo è quella che appartenne a Canaletto , il più famoso fra i pittori che ne fecero uso. Ma adoperarono un simile strumento Giuseppe Maria Crespi, il Piazzetta, il Bellotto, il Guardi, anche se è noto che tutti i vedutisti si servirono di apparecchi di vario tipo.
- L'impiego della camera ottica permetteva di *ricalcare* il vero sicché il Canaletto, per realizzare le opere a olio, lavorava sulla base di vedute «schizzate» calcandole sul vetro smerigliato della camera ottica. E anzi, ne faceva delle serie utilizzando sempre il medesimo quaderno. Poi le riuniva, riproducendole nell'opera finale, anche senza ricorrere a uno «schizzo» d'insieme, ma giustapponendole quasi in un fotomontaggio *ante litferam*; oppure le riunificava, grazie alla prospettiva scientifica.

- Con Canaletto giunge al punto limite l'uso dello specchio-strumento a servizio dell'artista portando alle estreme conseguenze le premesse di Durer e ponendo le basi per un impiego della fotografia come supporto della ricerca artistica

- In definitiva , lo specchio-strumento, sia come *modello*, sia come *machina*, altro non è se non il mediatore fra la natura e l'artista. La prima si riflette nello specchio e l'artista la imita.
- Perciò l'arte è specchio della natura sicché, se sarai buon pittore, dice Leonardo: “ ...la tua pittura parrà ancor essa una cosa naturale vista in un gran specchio

- La Natura, specchiandosi, fa un gran passo avanti verso la Pittura, svela a quest'ultima i suoi segreti visivi sicché la Pittura le si avvicina tanto che tu non saprai quale sia la tela e quale sia lo specchio



- Lo specchio, non per vedere le cose grandi e lontane, ma per studiare quelle piccole e vicine, era stato già usato un secolo prima a Firenze.
- Nel 1539 fu infatti pubblicato a cura del Trissino un volumetto (*Le Api*) scritto in eleganti endecasillabi e composto nel 1524 da Giovanni Rucellai. In questo libro, che è più noto tra i letterati e i cultori di zoologia che tra gli storici dell'ottica, si descrive l'uso di uno specchio concavo, usato come microscopio semplice, per studiare l'anatomia dell'ape: «Così vedrai multiplicar l'imgo dal concavo riflesso del metallo in guisa tal, che l'ape sembra un drago».
- 
-

**doge sul Bucintoro presso la riva  
di Sant 'Elena**

**Francesco Guardi, 1766**

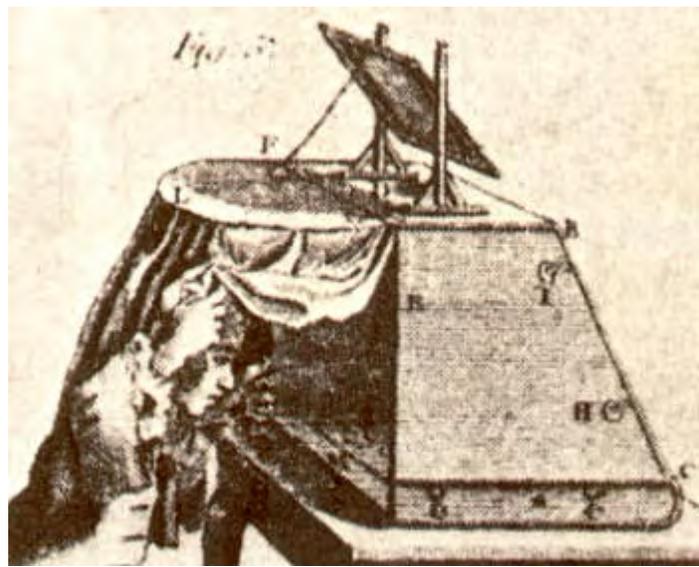
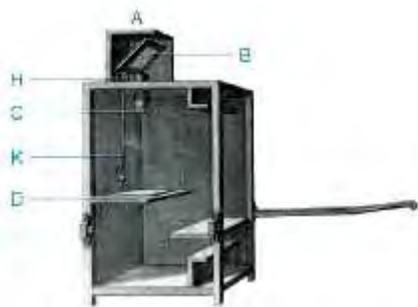


- Le figure femminili di Pistoletto, schiacciate sui grandi specchi, come la Donna nuda sul tavolo bianco, vivono tranquillamente là dove specchio e pittura sono, tutt'uno uno spazio che non c'è

# Michelangelo Pistoletto







- **Camera ottica** (da Jombert, *Méthode pour apprendre le dessin*, 1755).
- Si tratta di un apparecchio a operatore interno, nel quale il disegnatore infilava la testa sotto una cortina di panni scuri per scorgere e ricalcare direttamente l'immagine nei suoi tratti fondamentali, annotando le zone di luce, di ombra e le tonalità del colore fondamentali, completando poi in studio la realizzazione. E questo, probabilmente, lo strumento di cui parlano con entusiasmo molti scrittori dell'epoca come Francesco Algarotti
- ( da P. Adorno, *L'arte italiana*, D'Anna, 1998, Vol.III/I, p.103 )
-

J. Grupp, Autoritratto 1646,Uffizi



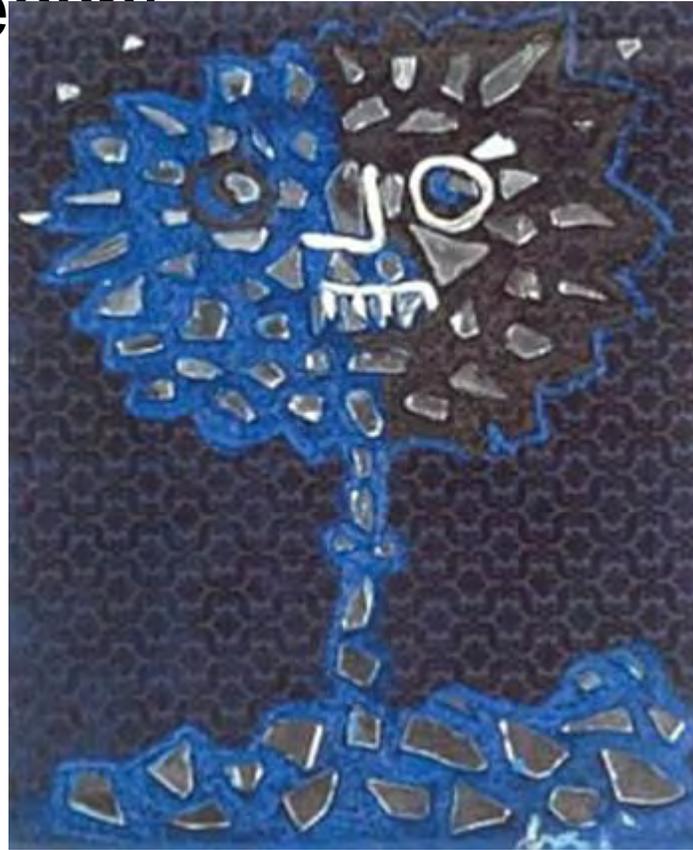
# Io-Noi-Boccioni 1907-10



Marcel Duchamp attorno a un tavolo 1917



- Enrico Baj Specchio Milano 1961  
collage di specchi

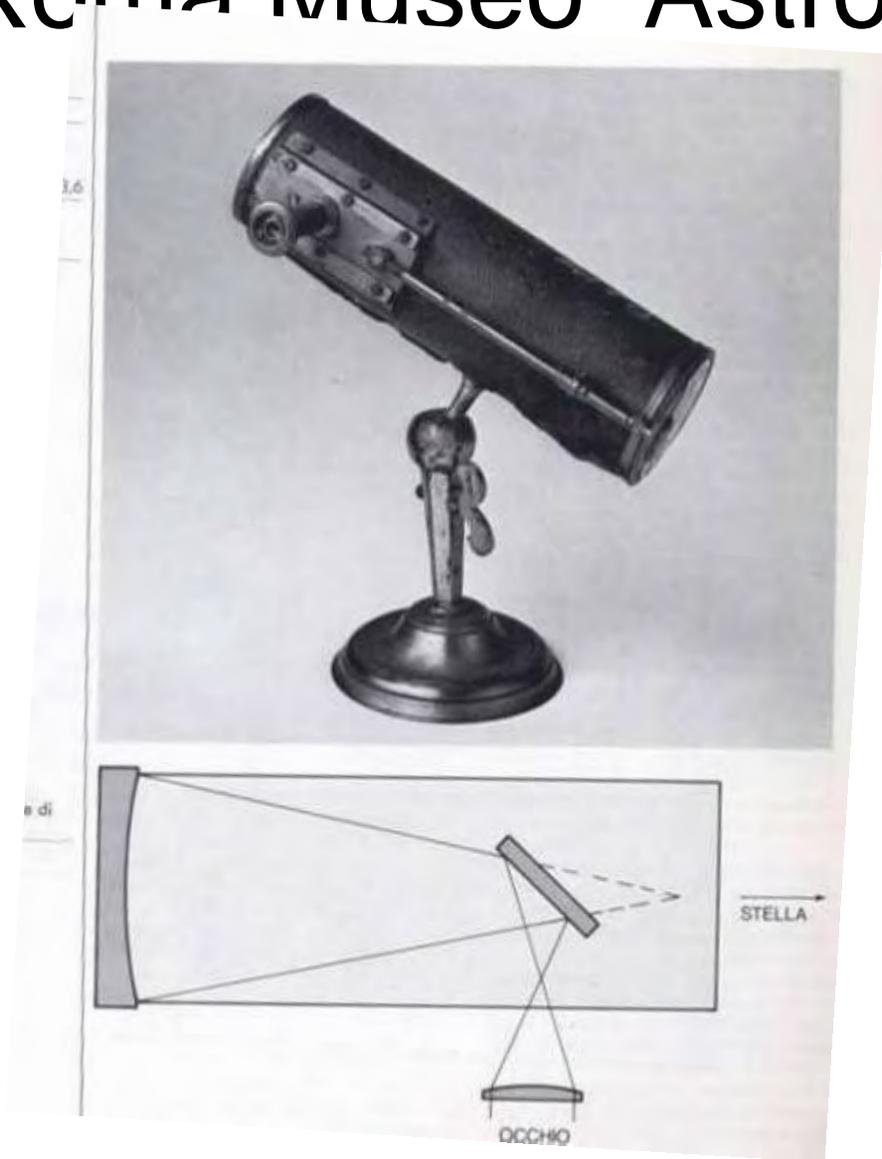


# GLI SPECCHI TELESCOPICI

- **Se** rileggiamo le numerose lettere che **Galileo** e Giovanfrancesco Sagredo si scambiarono tra il 1610 e il 1620, il tema più frequente è l'estrema difficoltà di avere buone lenti e le imperfezioni delle lenti stesse; termini veneti come «vessiche e puleghe» si incrociano con termini toscani, come «i torticci».

Il problema era duplice: da una parte la produzione di vetro trasparente, senza bolle e soffiature, omogeneo, e dall'altra la lavorazione delle lenti, tanto che Galileo decise di fare da sé lavorazione e lucidatura, impiantando nella casa di Padova il macchinario necessario, che poi portò a Firenze. Ci volle oltre un secolo di lavoro per imparare a produrre un vetro di buone qualità ottiche e, per le lenti, bisogna arrivare alla metà del Settecento, quando John Dollond, ottico inglese, realizzò l'obiettivo acromatico.

# Telescopio riflettore di Newton, fine XVII sec. Roma Museo Astronomico



- Giustificato era quindi la ricerca tesa a evitare, nel telescopio, la lente obiettivo ricorrendo invece a uno specchio concavo.  
Le prime proposte e costruzioni sono di padre Zucchi, nel 1616, seguite, nel 1636, dalle proposte di padre Mersenne, con combinazioni di due specchi parabolici.
- Vennero poi le costruzioni di John Gregory, in Inghilterra, che nel 1663 usò specchi metallici, per arrivare a Newton, il cui telescopio, del 1671, aveva una lunghezza totale di 16 cm e un diametro dello specchio di 37 mm,.



***Attempting the Impossible***  
1928, oil on canvas,  
Galerie Isy Brachot,  
Brussels.

**René Magritte**  
**Reproduction Prohibited, 1937**



Catturare lo spazio

*Sant 'Eligio nella sua bottega* (1449, coll. Lehman, New York) di

Petrus Christus.



- In questo caso lo specchio convesso non rimanda le immagini dell'interno, ma, come una vera e propria telecamera di controllo, l'informazione di ciò che avviene all'esterno, sulla strada, a filo del davanzale. La bottega è aperta sulla strada e la sicurezza non è mai abbastanza ..., anche per un santo.
- Ma ciò che interessa rilevare è quest'improvviso squarcio di cronaca quotidiana: due personaggi stanno avanzando ed si può immaginare quello che si stanno dicendo. Stanno facendosi delle confidenze, l'oggetto delle loro parole e dei loro pensieri è proprio l'orefice.
- Sembra di poter cogliere quella che James Joyce avrebbe potuto chiamare un'Epifania, una repentina apparizione di parole e di suoni, estrapolati da un contesto più ampio.
- Micro eventi! Parole o gesti che appaiono o risuonano momentaneamente nell'aria, per subito perdersi, se non ci fossero le orecchie e gli occhi dell'artista, e le macchine di ... duplicazione, a fissarne repentinamente (l'importanza del sapere cogliere il momento: timing!) la memoria per l'eternità.

- Nella tradizione italiana l'utilizzo dello specchio quale strumento della costruzione legittima ha ben scarso ruolo e nella stessa cultura fiamminga il significato, altamente speculativo, dello specchio quale propulsore dell'immagine spaziale, tende piuttosto a divenire fattore di concentrazione e intensificazione della veduta di interno.
- E canonico il caso dei Pesatori d'oro di Quentin Matsys, tipico dipinto d'interno, all'inizio del secolo XVI, nelle Fiandre.
- Qui, sul tavolo dove sono collocati i gioielli in corso di esame, lo specchio, rivolto verso l'osservatore, riflette la finestra che è davanti ai personaggi e parte della stanza, secondo una visione compressa e convergente ancora memore del taglio figurativo di Van Eyck.
- E una modalità di descrizione che diventerà proverbiale e si dilaterà sempre più, in termini di sovrano virtuosismo formale, nell'attitudine dell'artista a rendere,



**Quentin Massys,**  
nome registrato  
anche come  
**Quinten o Kwinten**  
e cognome come  
**Matsys, Metsys, o**  
**Matsijs**  
([Lovanio, 1466](#) –  
[Anversa, 1530](#)), è  
stato un [pittore](#)  
[fiammingo](#),  
fondatore della  
[Scuola di Anversa](#).





- dentro una piccolissima superficie specchiante (sia uno specchio vero e proprio, l'iride dell'occhio, o una caraffa trasparente piena d'acqua) i riflessi del reale circostante minutamente analizzati e restituiti agli osservatori del quadro.
- E' uno degli aspetti per i quali la «minuzia» fiamminga diverrà proverbiale e ancora se ne sentiranno gli esiti in alcune testimonianze sugli inizi del Caravaggio, tra la fine del Cinquecento e i primi del Seicento.

- In quest'opera di Quentin Metsys intitolata *Il cambiavalute e sua moglie* (1514, Louvre, Parigi), un uomo e una donna di estrazione borghese sono intenti a soppesare con infinita cura del denaro, di cui debbono saggiare il valore.
- Tutti i dettagli dell'arredamento e degli strumenti sono perfettamente incisi. Lo specchio ci rivela la presenza di un personaggio e di una finestra. *Ad un piccolo specchio convesso che può facilmente sfuggire alla nostra attenzione spetta tuttavia il compito di aprire la descrizione ad un'imprevista eco narrativa: lo specchio ci mostra infatti il volto preoccupato di un uomo che ha sicuramente a che fare con le operazioni del cambiavalute, ed una volta che questo dettaglio ci abbia colpiti è difficile negare alla scena una diversa drammaticità. Ora che abbiamo visto nello specchio disegnarsi quel volto, sospettiamo quale sia lo sfondo di quel contare che si accompagna ad una così serena lettura dei testi sacri!*

- *E tuttavia, per quanto significativa sia qui la cesura tra ciò che è raffigurato al di qua e al di là della cornice e per quanto questa scansione in uno spazio primario e in uno spazio secondario sia necessaria per dare all'immagine la complessità di significato che le spetta, resta egualmente vero che l'intera scena avrebbe potuto cadere sotto un unico sguardo. Abbiamo a che fare allora con una riflessione che è sì esterna allo spazio fattualmente racchiuso dalla cornice ma che non pretende per questo di infrangere ma solo di ampliare lo spazio figurativo in quanto tale. Parleremo allora di una riflessione solo accidentalmente esterna o, se si preferisce avvalersi di un linguaggio più "filosofico", ontologicamente interna. In questo, infatti, il rispecchiamento interno e il rispecchiamento accidentalmente esterno coincidono: nel loro additare un luogo che non implica uno scarto ontologico rispetto alla sfera rappresentativa in quanto tale (Seminario citato).*



# Arte italiana

- E' da una antica testimonianza sul Caravaggio che è possibile individuare un tema ben più rilevante in cui l'uso dello specchio diviene strutturale e necessario, conferendo spessore significativo a nuove ricerche sulla pittura.
- Non si tratta più di indagini sulla struttura globale dello spazio ma piuttosto sulla **verosimiglianza del rappresentato** in rapporto a una diversa etica ed estetica della pittura.  
E' il Baglione, uno dei primi biografi del Caravaggio, a suggerire tale interpretazione quando scrive: «Poi andò a stare in casa del Cavalier Giuseppe Cesar d'Arpino per alcuni mesi. Indi provò a stare da se stesso, e fece alcuni quadretti da lui nello specchio ritratti. E il primo fu un Bacco con alcuni grappoli d'uve diverse, con gran diligenza fatte; ma di maniera un poco secca.
- Fece anche un fanciullo, che da una lucerta, la quale usciva da fiori e da frutti, era morso; e pareva quella testa veramente stridere, e il tutto con diligenza lavorato».

- Fece anche un fanciullo, che da una lucerta, la quale usciva da fiori e da frutti, era morso; e pareva quella testa veramente stridere, e il tutto con diligenza lavorato». Nel racconto del Baglione questi e consimili quadri non avrebbero incontrato quel successo che verrà solo quando il Caravaggio sarà accolto sotto la protezione del Cardinale Del Monte, uomo colto e potente. Baglione dunque individua in questo primissimo momento del Caravaggio una condizione di debolezza sociale.
- Il maestro è solo a Roma e lo specchio è per lui non strumento di vanità e di autogrificazione ma umile mezzo tramite il quale cerca di mettersi in luce. Ciò che caratterizza queste opere è una virtù nel contempo pratica e ideale: **la diligenza**. E interessante qui il passaggio a una fase completamente nuova della pittura, **radicalmente «moderna» rispetto anche alle più avanzate esperienze del Manierismo europeo dove lo specchio, in quanto strumento di supporto alla rappresentazione, è riscontrabile in due tipi contrapposti di esperienza**. La prima è quella, addirittura normativa, *dell'Autoritratto* del Parmigianino nello specchio, dove la superficie riflettente pone l'immagine dell'artista a ridosso dello spazio esistenziale su una soglia avanzata, allegorizzante la concezione achemica che struttura tutto il suo pensiero esoterico. Dimensione introspettiva dello specchio quale dilatazione dell'io creatore e melanconico, cui si contrapponeva, specie in ambiente francese, la messa in

- evidenza dello specchio quale mezzo di frantumazione dello spazio, specie in tematiche di soggetto erotico.  
E' naturalmente nella Scuola di Fontainebleau che questa idea peculiare emerge chiara in quella cerchia di artisti, gravitanti intorno a Francois Clouet e Antoine Caron, le cui fisionomie permangono incerte.
- Nelle varie versioni della scena della *Toeletta di Venere*, ma soprattutto nel ritratto della cosiddetta *Diana di Poitiers*, lo specchio assume una funzione che è nel contempo simbolica e spaziale.  
Nella *Diana di Poitiers* si vede la donna nuda a mezzo busto, connotata da quell'erotismo di corte, esplicito e rigido nel contempo, dove le forme della *maniera* fiorentina si schematizzano in un aspetto araldico e immutabile.
- Lo specchio è collocato normale al piano di visione del quadro e la testa della donna vi si riflette integralmente.
- Si crea la sensazione del *quadro nel quadro* secondo la logica moderna dello enucleazione del particolare dal più generale contesto dell'opera, quasi un castone figurativo da estrapolare dall'unità del contesto.
- E' logico che tale concezione di fasto e lusso rappresentativo utilizzi anche lo specchio quale suggestivo *doppio* dell'immagine dipinta, esaltandola e intensificandola, in una sorta di *guida* alla corretta percezione del quadro, con quella componente speculativa e riflessa che la cultura del tardo Manierismo esprime globalmente.

- Sono gli esiti estremi, che il Caravaggio terrà ben presenti, di un problema figurativo che, pur trovandosi alle origini stesse del Manierismo, era stato progressivamente accantonato, un problema che non deriva tanto dalla applicazione dello specchio allo spazio della pittura ma dalla *specularità* delle immagini, intesa quale arcana simmetria e corrispondenza delle parti.  
E dalla riassunzione di questi aspetti che il Caravaggio trarrà spunti per l'edificazione del suo discorso figurativo.  
Da sempre i problemi della simmetria, del bilanciamento e della armonica corrispondenza tra le varie componenti dello spazio figurativo, avevano interessato gli artisti.

- Ma è con quella che è ormai tradizionale definire epoca *manierista*, a partire dal Pontorno e da Rosso Fiorentino, che *lo questione della simmetria e dello specularità acquista significati spaziali e simbolici tali da condizionare l'intera vicenda europea.*
- *L'emanazione* di una immagine da un'altra, come scaturenti da uno specchio che moltiplica a capacità di vedere sia da parte dell'artista creatore che dell'osservatore è centrale nella poetica pontornesca.

Nella *Visitazione* della Pieve di San Michele di Carmignano, una delle opere più inquietanti di tutta l'arte italiana, la concezione della specularità diventa assoluta.

Se lo spunto, come è stato ripetutamente osservato, poté venire al Pontorno da Dürer (e del resto l'influsso dureriano investe tutta la problematica pontornesca) è completamente sua la straordinaria invenzione del moltiplicarsi delle immagini, per cui non solo le due donne che si abbracciano sembrano promanare da un'identica figura che si guarda allo specchio ma e altre due, che scrutano verso l'esterno del quadro, sono di fatto immagini allo specchio che costituiscono, anche tipologicamente, il *doppio* della Vergine e sant'Elisabetta

# "Visitazione" di Jacopo Carucci detto il Pontormo (1494-1556),



Visitazione



- Sono, dal punto di vista visivo, le *stesse* donne che da un lato si incontrano in un fervido abbraccio e dall'altro si presentano a fianco, ignorandosi totalmente, in un magistrale contrapposto figurativo e psicologico che pare veramente presentire inquietanti indagini sulla psiche, sull'io e sul suo doppio.
- E' una dimensione figurativa che verrà ingigantita e portata alle sue estreme conseguenze dalla ritrattistica del Bronzino, che di Pontormo fu allievo e amico, ed è in questo punto metodologico che si incontra poi la speculazione caravaggesca, in cui l'idea dello specchio quale enucleazione di una parte preziosa, come nella scuola di Fontainebleau, è ricondotta invece verso i termini speculativi che, dalle premesse pontormesche e dalle conseguenze tratte dal Bronzino, avevano interessato, con vasti sviluppi, tutta la cultura manierista.

- Tutta la storia del ritratto cinquecentesco, da Bronzino in poi, forniva a Caravaggio i presupposti necessari per la formulazione di un tipo di ritratto allo specchio, che costituisse un momento decisivo del definitivo passaggio al naturalismo del secolo nuovo.
- La specularità, nel senso della grande arte fiorentina del Cinquecento, era stata un mezzo di *allontanamento dalla verosimiglianza*, una vera e propria immobilizzazione delle sembianze reali sulla soglia del tipo assoluto, del *prototipo universale* dentro al quale le apparenze vengono riformulate.
- Motivo questo per cui i ritratti del Bronzino sono, quasi paradossalmente, tutti presumibilmente molto somiglianti e tutti uguali tra di loro. C'è in queste immagini proprio il senso **della visione nello specchio inteso quale strumento di controllo sull'equilibrio, bilanciamento e simmetria.**

# Bronzino



- Guardarsi allo specchio significa avvicinarsi al piano che riflette e immobilizzarsi davanti.
- Lo specchio si scruta in quanto esso stesso si pone come quadro davanti a chi l'osserva.
- Attraverso il dominio di una sostanza stilistica unitaria che rifabbrica ogni apparenza del reale tramite gli stessi fattori analitici, Bronzino e con lui tutta la tradizione toscana, rappresenta il personaggio proprio *come se* questi stesse guardandosi allo specchio deducendone una immagine inevitabilmente vera ma nel contempo caricata di tutte le aspettative personali inerenti all'espressione, alla esaltazione anche delle proprie carenze, all'estrinsecazione di quella componente narcisistica che spinge appunto irresistibilmente a guardare verso lo specchio e a restarvi immersi.



Caravaggio  
Bacco

- Una *componente narcisistico* sembra di poter ravvisare anche nelle prime opere del Caravaggio, specie in quelle che, stando alla testimonianza delle fonti. il maestro avrebbe eseguito, *subito dopo* il periodo dei ritratti allo specchio, come il **Concerto dei giovani**, oggi al Metropolitan Museum di New York, o il **Bacco degli Uffizi** che non è da identificare con il quadro descritto dal Baglione.

L'avvicinamento che lo specchio richiede per vagliare l'immagine fino a toccare un limite massimo oltre il quale è finito lo spazio dipinto e si entra nella dimensione esistenziale, è esplicito nel *Bacco degli Uffizi*, dove l'offerta del vino da parte della figura mitologica diviene il mezzo attraverso il quale, dal punto di vista compositivo, la figura sonda il piano di soglia del quadro, contiguo appunto al piano dell'osservazione.



P.P.Rubens,  
Venere allo  
specchio

- L'uso dello specchio nel giovane Caravaggio è così un fattore di discriminazione ideologica da cui la carriera del grande rinnovatore della pittura prese le mosse. All'opposto, l'utilizzazione degli effetti provocati dallo specchio all'interno di un contesto pittorico di tipo edonistico, quale si era originato dall'ambiente di Fontainebleau, era destinata a permanere con interessanti sviluppi in pieno Seicento e oltre.  
È logico che una tale impostazione si incontri, nel corso dei secoli XVII e XVIII, in tutte le esperienze artistiche concentrate sulla esaltazione di principi vitalistici e comunque sull'eros e sulla fisicità come nel caso, determinante, della carriera rubensiana.  
Nella ***Venere allo specchio***, dalle collezioni del Principe del Liechtenstein, l'idea della visione multipla del profilo e del tre-quarti, resa possibile dall'inserimento dello specchio nello spazio rappresentato, conferma l'interpretazione tradizionale di **Rubens quale cultore di una sontuosa bellezza femminile.**
- La vecchia idea del *quadro nel quadro* è attivata qui nelle nuove forme del *naturalismo* posteriore alle acquisizioni caravaggesche, ormai orientato verso quello che sarà il mondo del grande Barocco.
- Lo specchio adombra l'idea dell'ingigantimento della visione, centrale nella speculazione barocca, ma qui in una dimensione privata e segreta.

- Ma prima che lo specchio, in quanto strumento di sondaggio e moltiplicazione delle apparenze del Reale trascritte nello spazio estetico, dispieghi nuove potenzialità, è da ricordare come divenga invece vero e proprio *supporto fisico* per un tipo di raffigurazione pittorica che riassume in sé il fasto e la magnificenza della cultura barocca.  
Si tratta degli *specchi dipinti* e in generale delle grandiose specchiere che, intorno alla metà del secolo XVII, diventano parte essenziale del decoro di Palazzi nobiliari e ambienti di altissima rappresentanza.  
A Roma le grandi casate, superata appunto la metà del Seicento, cominciano a dotarsi di questi splendidi apparati.

- Due tipologie si uniscono insieme. Quella della *Natura morta di fiori* che a Roma vede come suo massimo esponente Mario Nuzi detto Mario dei Fiori, artista prediletto da casate quali i Rospigliosi, i Colonna, i Chigi, e quella della pittura dei *puttini volanti* introdotta collateralmente dai primi maestri del Barocco, tra cui soprattutto Pietro da Cortona e divenuta ben presto un genere autonomo. Il sistema decorativo prevedeva grandi specchiere, in parte dipinte con festoni di fiori o vasi contenenti fiori, sovente con allegorie all'antica, in mezzo ad angioletti volanti che allegorizzavano le *Stagioni*, i *Temperamenti*, e così via.

In questi giganteschi apparati si realizzava uno dei principi strutturali della tematica barocca, il coinvolgimento fisico ed emotivo nello spazio decorato dell'osservatore che vede se stesso inserito in un ambiente estetico nobilitato e nobilitante.

Un'arte di respiro europeo che esalta la magnificenza della natura morta e, nell'elemento dello specchio, tende a rinnovare quella idea di *continuità tra spazio dipinto e spazio esistenziale* che, fin dalle origini prime nel XIV secolo,

- era stata esigenza primaria espressa nell'ambito della *pittura de//e corti*. Questo riflettersi metaforico nella bellezza e floridezza della *Natura* è l'aspetto aulico della cultura barocca in cui l'elemento dello specchio assume di nuovo un senso rilevante. E chiaro tuttavia come la componente speculativa del Barocco si estrinsechi soprattutto nella grandiosità delle volte dipinte e nelle rappresentazioni religiose, mentre sarà tipica della cultura settecentesca l'utilizzazione, razionale e ordinatrice, dello specchio nella pittura *vedutista*, tramite le camere ottiche e accorgimenti peculiari che anticipano addirittura la cinematografia, come le lanterne magiche di cui c'è già esplicito sentore nell'ambiente veneto gravitante nella cerchia dei Tiepolo, sul finire del Settecento, specie nell'opera di Gian Domenico Tiepolo, figlio di Giovanni Battista, con il quale siamo ormai agli inizi dell'Ottocento.

In questa estrema fase del Barocco, 'elemento dello specchio manifesta contestualmente due aspetti, in esso intrinsecamente presenti, entrambi basati su doti di geometria ottica.

Si tratta di uno sviluppo inerente alle proprietà di *riflessione* e *propagazione della luce* che una superficie specchiante possiede in sé.

- Nell'opera del principe dei pittori prospettici, il gesuita **Andrea Pozzo**, questa compresenza di elementi risulta chiara.
- Pozzo, che trae i presupposti della sua cultura da una complessa elaborazione in cui hanno posto gli antichi prospettici del Quattrocento, le più recenti ricerche matematiche della scuola tedesca, il sistema delle proiezioni ortogonali e la speculazione del gesuita Athanasius Kircher sulla trasmissione della luce, **concepisce** la sua opera cruciale e, in qualche modo, definitiva, cioè l'affrescatura della chiesa di Sant' Ignazio in Roma, proprio quale conseguenza della riflessione su una superficie specchiante di raggi luminosi, come convogliati in forma polarizzata.
- Nella gigantesca impalcatura prospettica della volta della navata, la figura centrale, che attrae l'attenzione di chi osserva, è quello di un giovane che mostra uno specchio su cui convergono i raggi luminosi che a loro volta colpiscono la figura di sant' Ignazio dal quale, di nuovo, si dipartono raggiungendo le quattro allegorie delle parti del Mondo.

# Sant ' Ignazio in Roma





- Lo specchio, riflettendo e indirizzando la luce, moltiplica e costruisce gli spazi fino a un punto liminare in cui la forma costruita confina con l'irradiazione luminosa stessa e ne viene riassorbita come già nel prototipo apprestato dal **Baciccio per la chiesa del Gesù di Roma.**

# Baciccio per la chiesa del Gesù di Roma.



- Ma analoga è la funzione dello specchio nelle ricerche dei **vedutisti** e nelle loro indagini sulla **camera oscura** dove il sistema di specchi è il mezzo **per costruire l'organizzazione logica della veduta urbana razionalmente dedotta** ma per lo più rimontata al di fuori della regola di quello che avrebbe potuto essere un embrionale obiettivo fotografico. Per molto tempo resterà latente, pur in una scarsa attenzione per lo specchio in rapporto alla rappresentazione pittorica, l'interesse verso l'incombenza della superficie riflettente quale fattore di *sdoppiamento* dell'immagine o di *sparizione* gravida di significati simbolici. Come nella *Ofelia* di Millais dove la cultura preraffaellita indaga sulla profonda inquietudine tra l'immagine reale e il suo sprofondare in un altro da sé che la assilla e la distorce

# J. Millais , Ofelia 1852



- Oppure come nell'esperienza liminare di Manet nel **Bar alle Folies-Bergere** dove l'immenso spazio, che si disgrega dietro le spalle della donna, assume il respiro della allegoria universale in cui si perdono i contorni delle apparenze in una tragica allegoria della morte che non ha volto e tutto travolge nell'annientamento, ma nello specchio che riflette la percezione distorta del vecchio che si avvicina con il bastone

# E. Manet



- Questo quadro fu esposto al Salon del 1882 l'anno prima della morte di Manet (1832 – 1883).  
Il soggetto raffigura l'interno del bar delle Folies-Bergère, locale alla moda del divertimento di Parigi.  
Lo spazio di rappresentazione è molto ristretto, comprendente appena il piano del bancone, e lo spazio retrostante in cui è raffigurata la cameriera Suzon, personaggio reale che Manet rappresenta in diversi quadri.
- La barista rappresentata ha però uno sguardo triste e assente, alieno da quel fragore della folla del locale, metafora della crisi sociale dei tempi dell'industrializzazione e dell'aria delle città. L'effetto di grande spazialità è dato dal grande specchio sulla parete di fronte nel quale si riflette lo spazio dilatato del locale. **Nel riflesso dello specchio vediamo a destra, molto decentrati, il riflesso della donna di spalle e il riflesso di un uomo che le sta di fronte. Questa visione non è possibile dal punto di vista frontale, e ci attesta come Manet nei suoi ultimi quadri è ormai al superamento definitivo delle leggi della prospettiva, superamento che negli anni successivi sarà anche sperimentazione di Cezanne.**

- La tecnica: Olio su tela  
Benché Manet anche in questo quadro resti fedele all'uso del colore nero, le abbreviazioni formali che vi introduce, insieme al gioco di luci e colori sapientemente ottenuti, lo portano a realizzare una delle più belle opere in assoluto dell'impressionismo. C'è un contrasto tra la precisione del ritratto della donna bionda al bar, molto ben definita con la pennellata a macchie e invece nei soggetti del fondo la pennellata si fa più veloce con piccoli tocchi di colori e si possono vedere solo bagliori luminosi riflessi nel grande specchio.

- Se ne vedranno le conseguenze in certo Matisse, nell'impostazione della ritrattistica di Modigliani fino all'ipotesi limite della cancellazione di ogni riflesso in quella sorta di specchi ciechi che costituiranno la indecifrabile epopea figurativa di Mondrian

# Perché Magritte

Cosa significano le sue opere?

“La chiave dei sogni”,

- Il mistero della realtà nella lucida enigmatica visione dell'inconscio.
- Immagini per esplorare se stessi ed interrogare il mondo.  
Con Magritte la razionalità si ritrae, la logica si ripiega su se stessa, la mente si offusca.
- Accostamenti dissociativi, composizioni assurde, situazioni in bilico tra l'onirico e la più fervida immaginazione, tutto, nella diafona recettività dell'artista che trasferisce nell'immagine il pensiero visibile.
- Oggetti quasi banali, sapientemente incastonati in scenografie al limite del concepibile, risvegliano ricordi assopiti nei più remoti angoli dell'inconscio e le visioni oniriche acquistano, così, tangibilità con simboli e segni che turbano e inquietano lo spettatore.
- Una mostra la cui soluzione di continuità è cesellata nel mondo dei sogni, dove ogni opera è una scena aperta nella teatralità della mente.  
L'inconscio sprigiona la bellezza onirica, fonte di mistero e la prontezza mentale carpisce il loro senso.  
Sono opere, quindi, che non appagano per una bellezza classica ma che stimolano l'istinto nella ricerca della propria profondità. Un gioco di quinte e fondali nel teatro dell'esistenza, proprio come nell'opera "Il fantino perduto" - la sua prima opera surrealista, dove un sipario teatrale incornicia il fantino a cavallo nella sua statica corsa, tra una foresta di pseudo-birilli rivestiti di spartiti musicali, trasformati in alberi.
-

# "Le joueur secret 1927"



- *MAGRITTE, SOGNI E RICORDI*
- Nulla è più lontano dalla realtà quanto una reale visione dell'anima allo specchio.
- Nulla è più lontano dall'irrazionale quanto l'inconscio razionale di Magritte. Percezione sensoriale, frantumazione dello spazio, dilatazione del tempo. Al di là della mente, nell'estrapolazione arcaica di segni che rimandano al sensibile, tutto a un senso. Surrealistica introspezione dell'io nella conflagrazione di arte, filosofia e psicoanalisi. Il corpo, tempio dell'essere acquista valenza simbolica e l'astrazione dell'anima prende forma.
- Renè Francois Magritte nasce nel 1898 a Lesines, in Belgio, monarchia indipendente dal 1831.
- Non amava le biografie, la vita di un'artista, secondo Magritte, sta nelle proprie opere che la devono smentire.
- Una vita imperniata sui ricordi è presagio di una esistenza persa è l'immagine del passato in una proustiana ricerca del tempo perduto.
- Il pensiero freudiano, riconosce la presenza dei ricordi nel lavoro della memoria e in Magritte l'affermazione dello psicoanalista J.-B. Pontalis assume il suo pieno significato:

- Non abbiamo ricordi d'infanzia, ma solo ricordi sulla nostra infanzia.
- Essi non emergono dal passato remoto ma si formano in tarda età. **La nostra memoria è una finzione retroattiva**, retroattivamente anticipatrice, che appartiene a pieno titolo al regno della Phantasia".
- **Il ricordo vive nell'inconscio**, Freud ne percorre i labirinti, ne scandaglia il territorio, mettendo a nudo paure, ansie e desideri. Intime rivelazioni emergono dalla profondità dell'animo umano in riflessi di un vissuto inesplorato, enigmatico e visionario.
- Nell'inconscio, l'illogico incontra il ricordo e ne scaturisce l'iconografia sequenziale d'istanti cristallizzati nella nostra memoria emotiva.
- Appare, allora chiaro , come il tema costante della pittura di Magritte, si risolva in un segmento di ricordo legato alla morte della madre. Nel 1912 infatti, la madre viene trovata annegata nel fiume Sambre, con la testa avvolta da una camicia da notte. Il ricordo della camicia da notte che copre il volto, ritorna come un leit motiv in moltissimi lavori di Magritte. (*L'histoire centrale* e i volti degli *Amanti* del 1928

# ” Gli amanti” – 1928



- Nel 1916 s'iscrive e frequenta l'Accademia di Belle Arti, conosce poeti e letterati dell'avanguardia di Bruxelles come Pierre Bourgeois e Pierre Louis Floquet, dipinge quadri di ascendenza cubista e futurista. Il suo è un percorso di ricerca, d'introspezione, di conoscenza di se stessi. Un'indagine a più voci dove ogni singola sfumatura, ogni timbro vocale viene modellato in un'orchestrazione raffinata e velata di mistero.
- Ma è la conoscenza di De Chirico e in particolare del suo quadro metafisico, *Canto d'amore*, di cui il poeta Marcel Lecomte gli mostra la riproduzione, a imprimere nella sua poetica una svolta fondamentale, tanto da ricordare, molti anni dopo:

- *"Nel 1910 De Chirico gioca con la bellezza, immagina e realizza ciò che vuole: dipinge il Canto d'amore, in cui si vedono riuniti un guanto da boxe e il viso di una statua antica. Dipinge Malinconia in un paesaggio con alte ciminiere di fabbriche e muri infiniti.*
- *Questa poesia trionfante ha sostituito l'effetto stereotipato della pittura tradizionale. È una completa rottura con le abitudini mentali proprie degli artisti prigionieri del talento, del virtuosismo e di tutte le piccole specialità estetiche. È una nuova visione nella quale lo spettatore ritrova il suo isolamento e intende il silenzio del mondo".*
-

- **Il linguaggio metafisico, la pittura metafisica, l'universo metafisico, avvolge e affascina Magritte.**
- Atmosfere indefinite nella sospensione dei suoi temi, echeggiano tra l'apparenza e la realtà. Immagini che sono mistero, trame impossibili, contenuti indecifrabili, illogici accordi sequenziali, provocano inquietudine, sgomento, timore verso l'ignoto.
- **Soggetto e oggetti, in apparenza senza nessuna relazione fra loro, sembrano vagare nello spazio, emergere dallo sfondo e soffermarsi sulla soglia per indicare vie sconosciute.** Costruzioni e decostruzioni, architetture della mente, piani estremi dove le piazze, gli spazi aperti e gli orizzonti alla De Chirico, s'innescano con le presenze metafisiche dei luoghi dello spirito. Contrasti, proporzioni e sproporzioni, pieni, vuoti, zone d'ombra e masse dense che, se da un lato creano incoerenza visiva, dall'altra generano atmosfera nello spettatore. Un'eterofonia di sfumature, di suoni e richiami verso il surrealismo.

- **Il Surrealismo** nacque nel 1924, teorico del gruppo fu soprattutto lo scrittore André Breton che ne redisse anche il Manifesto. Secondo Breton, il sogno rappresenta gran parte dell'attività del pensiero umano. Solo conciliando i due momenti, quello della veglia e quello del sogno possiamo giungere ad una realtà superiore (appunto una surrealtà).
- Una considerazione che porta Breton a definire così il Surrealismo:
  - *"Automatismo psichico puro col quale ci si propone di esprimere, sia verbalmente, sia per iscritto, sia in qualsiasi altro modo, il funzionamento reale del pensiero. Dettato dal pensiero, in assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di ogni preoccupazione estetica o morale."*
  - Molti furono gli artisti che aderirono o che si avvicinarono al surrealismo, Ernst, Mirò, Dalì, Savinio, De Chirico, tutti riuniti nella *Scacchiera surrealista* di Breton

# *”Scacchiera surrealista “ – 1934*





Le caselle di una normale scacchiera da gioco, sostituite con le fototessere degli amici surrealisti. Nata nel 1934 da un'idea di Man Ray, la scacchiera mette insieme, chi surrealista lo è stato da subito, chi fu espulso dopo il primo anno, come Dalì e chi non ha mai aderito formalmente, come Giorgio De Chirico. Nessun gioco può rappresentare il surrealismo come gli scacchi, la partita tra Duchamp e Man Ray, in una terrazza, nel film surrealista, *Entr'acte*, di René Clair, ne è la sintesi perfetta. Lo stesso Magritte era appassionato di scacchi tanto da dedicare molti quadri all'argomento, *Le jockey perdu*, del 1926 (uno dei suoi primi quadri surrealisti) e *Scacco Matto*, del 1937.

- **Nel senso di esistere è imperniata la condizione umana**, trovare un senso logico, concreto, corrispondente al vero, al trascendente è bisogno primario dell'uomo. La continua ricerca di un equilibrio tra il sé e l'esternazione del sé, si configura in una parabola tra etica e utopia, come quintessenza del pensiero per scorrere tra la linfa del mondo.
- **Ma dietro l'apparente tranquillità delle cose c'è il sogno, il presagio, lo spirito, il surrealismo e lo spostamento del senso.**
- Il surrealismo non nega la realtà, la trasfigura, questo disorienta, sconcerta, inquieta, induce al mistero, all'enigma più dell'astrattismo. Fondamentalmente i principi basilari sono due: gli accostamenti inconsueti e le deformazioni irreali. I primi, spiegati da Max Ernst come *“accoppiamento di due realtà in apparenza inconciliabili su un piano che in apparenza non è conveniente per esse”*.

- Per libera associazione di idee si uniscono oggetti e spazi che non hanno niente in comune, distanti fra loro e appartenenti a contesti diversi. Ne risulta una visione di bellezza inedita, assurda, al limite del concepibile quasi, a voler frantumare le nostre certezze. Le seconde nascono dalla metamorfosi. Corpi, oggetti, forme rivelano la natura delle cose nella loro trasformazione in qualcos'altro.
- Caducità di uno stato transitorio che suggestiona la mente, suscita sensazioni sospese tra l'apparenza della realtà e il suo profondo, e induce a riflettere sul divenire comprensibile e l'onirico, il mistero, l'impenetrabile. La trasformazione della foglie in uccelli ne *Le grazie naturali*, 1963, di Magritte, è dialogo allo stato puro, dove nessun parametro logico viene rispettato, la visione supera la realtà, si stacca dalla sua crosta e vive libera da vincoli e da limiti.

-

# *"Il fantino perduto" – 1927*



# “La grazie naturali”- 1963



- Magritte è surrealista, estremamente surrealista tanto da risultare scomodo al surrealismo. Sia perché il suo ostinato isolamento belga lo tiene lontano dal fermento parigino, sia perché la visione, acquista sempre più spessore, valenza autonoma e importanza fondamentale, superiore e al di là della realtà.
- Un percorso solitario all'interno di un movimento eterogeneo, che provoca nel 1929 la rottura con l'amicizia di Breton, quando decise di tornare in Belgio, ma già nel 1934 è il quadro di Magritte *Le viol* a fare da copertina al libro di Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme?*

- Magritte è surrealista, estremamente surrealista tanto da risultare scomodo al surrealismo. Sia perché il suo ostinato isolamento belga lo tiene lontano dal fermento parigino, sia perché la visione, acquista sempre più spessore, valenza autonoma e importanza fondamentale, superiore e al di là della realtà.
- Un percorso solitario all'interno di un movimento eterogeneo, che provoca nel 1929 la rottura con l'amicizia di Breton, quando decise di tornare in Belgio, ma già nel 1934 è il quadro di Magritte *Le viol* a fare da copertina al libro di Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme?*

# *” Le viol ” – 1934*



# IL PENSIERO VISIBILE

- *Importante nella mia pittura è ciò che essa mostra.*" Questa semplice affermazione riassume le evidenti diversità che contraddistinguevano la sua opera da quella degli altri esponenti del surrealismo. L'opera ha vita propria, svelarne l'invisibilità equivale a coglierne il senso. Per Magritte il mondo delle idee vive nelle visioni e il suo stile pittorico, riporta nelle immagini, la naturalità della magia, del pensiero, dell'invisibile, eludendo ogni artificio, dalla teatralità della metafora e della metamorfosi di Dalì, alla proliferazione dei fantasmi desertici di Tanguy. Come il soffio del vento solleva il pulviscolo, la pittura solleva Nel pensiero visibile gli oggetti sono denudati dal nostro significato intrasoggettivo e si scopre la magia, intesa come volere, potere, entrare in tutte le forme, in tutte le identità senza dimorare in nessuna, dal termine "mogen".

- L'universo si schiude sotto i nostri occhi è l'impossibile, l'inspiegabile, l'assurdo, l'ipotetica visione onirica appare con la più disarmante naturalità nel mistero del surreale.
- Davanti a opere come *La grande famiglia*, allora è logico chiedersi: sono le nuvole a farsi colomba o viceversa? Ma per un'altra grande opera *La firma in bianco* è lo stesso Magritte a risponderci: "*Le cose visibili possono essere invisibili.*"
- *Se qualcuno va a cavallo nel bosco, prima lo si vede, poi no, ma si sa che c'è, nella Firma in bianco, la cavallerizza nasconde gli alberi e gli alberi la nascondono a loro volta: Tuttavia il nostro pensiero comprende tutte e due, il visibile e l'invisibile. E io utilizzo la pittura per rendere il pensiero visibile.*"
- il sapere. Quindi non più gesto pittorico inteso esclusivamente come abilità tecnica, ma trasmissione del pensiero attraverso un piano estetico. Il pittore, oltre a saper pensare deve far pensare.
- Ne risulta un'immagine strettamente collegata al pensiero, un'immagine che è pensiero.
- La sensibilità all'interno della materia, le cose fisiche divengono, quindi, il tramite dell'invisibile e di conseguenza il pensiero diviene visibile grazie al pittore.

- Nel pensiero visibile gli oggetti sono denudati dal nostro significato intrasoggettivo e si scopre la magia, intesa come volere, potere, entrare in tutte le forme, in tutte le identità senza dimorare in nessuna, dal termine "mogen". L'universo si schiude sotto i nostri occhi è l'impossibile, l'inspiegabile, l'assurdo, l'ipotetica visione onirica appare con la più disarmante naturalità nel mistero del surreale. Davanti a opere come *La grande famiglia*, allora è logico chiedersi: sono le nuvole a farsi colomba o viceversa?

- Ma per un'altra grande opera *La firma in bianco* è lo stesso Magritte a risponderci: "*Le cose visibili possono essere invisibili. Se qualcuno va a cavallo nel bosco, prima lo si vede, poi no, ma si sa che c'è, nella Firma in bianco, la cavallerizza nasconde gli alberi e gli alberi la nascondono a loro volta: Tuttavia il nostro pensiero comprende tutte e due, il visibile e l'invisibile. E io utilizzo la pittura per rendere il pensiero visibile.*"

# "La grande famiglia" - 1963



# *“La firma in bianco” - 1965*



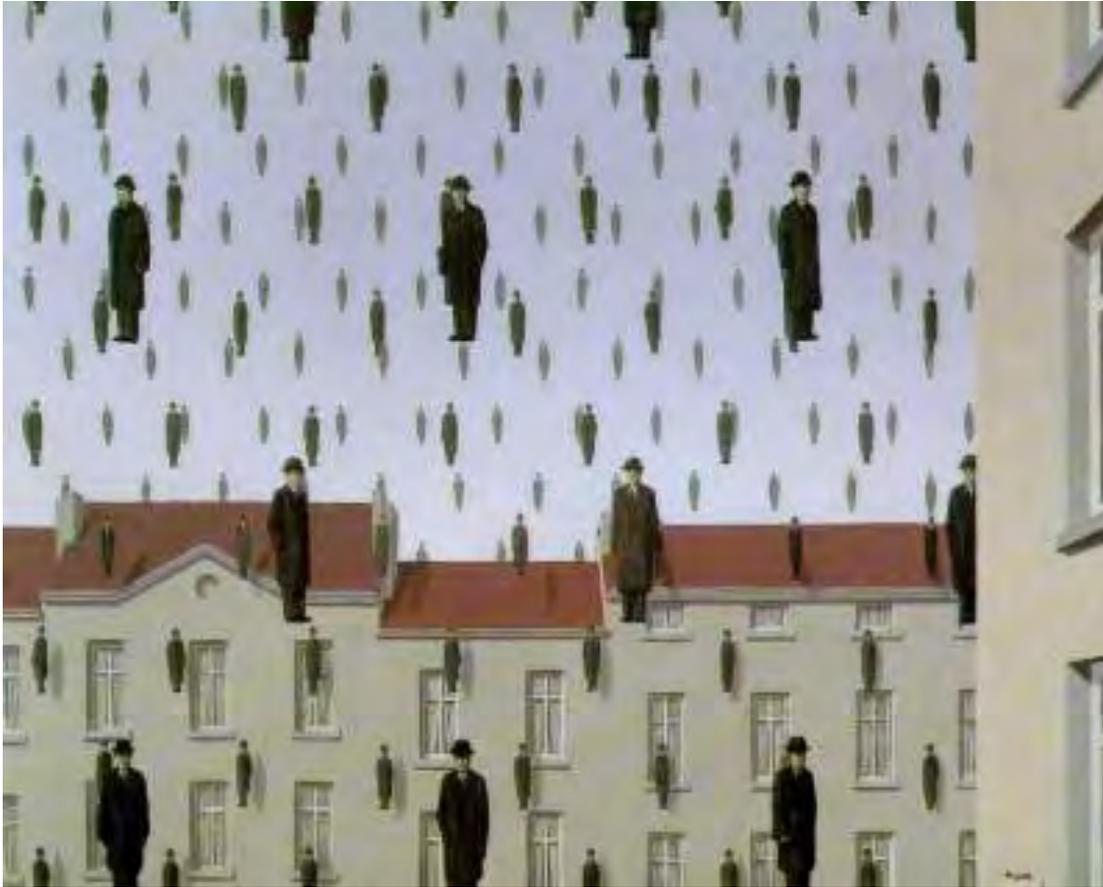
- 
- 

- Il pensiero visibile in immagini attraverso le quali l'artista intravede il possibile, il tangibile, il non senso. Composizioni che rimandano oltre l'apparenza delle cose e racchiudono, nella loro solenne integrità surreale, le poetiche sfumature del mistero e del canto del cigno come ultimo avamposto della mente. Ma anche la magia, l'appartenenza alla non forma, evocatrice di atemporalità e di spazialità sovrapposte. Incredibili visioni, traslate da ragionamenti filosofici, che semplificano il senso e trascinano la realtà esterna dentro il pensiero visibile. Lo spostamento del senso avanza e l'opera Golconde diviene esistenza surreale sospesa nell'infinito. In un ipotetico non luogo della mente, avanzano solidi palazzi dall'architettura belga, la realtà è più vicina di quanto si pensi ma si frantuma all'orizzonte quando, la trasmigrazione del reale tocca le vette del pensiero visibile e il mistero sfugge a ogni regola e a ogni certezza cognitiva.

- Fedele alla sua natura enigmatica induce a riflessioni sulla profondità interiore celata dietro le inquietudini dell'ignoto, i turbamenti del ricordo e le sensazioni del sogno. Il pensiero tesse la sua tela su una superficie dove il vero e il reale hanno lo stesso spessore delle cose della realtà. Su questo borderline l'artista intreccia i tasselli di vari stimoli creativi scolpendo nella più fluida e nitida poetica dell'inconscio figure svuotate di anima e di spirito fermate in un tempo indefinito. Appaiano così gli omini in soprabito e bombetta rivolti tutti verso lo spettatore. Giochi d'ombre improbabili, di uomini che avanzano come la pioggia nella sua nella perenne stabilità di movimento, tutto nella sospensione assoluta di uno spazio metafisico per una visione surreale al limite dell'astrazione.



# *“Golconde” - 1953*



# ARTE E FILOSOFIA

- 
- 
- Arte e filosofia , significati nascosti, giochi di rimandi, dissonanze di pensiero, trasparenza del percepibile, scivolamento nella consapevolezza, limiti sfiorati dall'esistenza, visibile e invisibile. Magritte è strettamente legato alla filosofia e in particolare a Nietzsche, le sue opere sono idee che prendono forma e trasmigrazione di forme in sensazioni. Sorpresa, turbamento, antitesi, paradosso e il non senso, rivoluzionano gli schemi mentali e il pensiero rimane sospeso nell'intelligenza del dubbio. Nietzsche è il filosofo che più di tutti influenza Magritte. Entrambi utilizzano lo smascheramento del reale e la metafora per la rappresentazione del pensiero. La conoscenza, quindi, appare come fonte di luce e di chiarezza per un universo in perenne ricerca della verità e prigioniero delle proprie convinzioni. Sintesi di alcuni passi di " Zarathustra " o della " Gaia Scienza " in visioni sovrapposte non combacianti, immagini che generano perplessità, ma sfiorano le corde dell'anima e traducono il suo suono nella trasmigrazione sensoriale del pensiero in forma. L'arte figurativa ha, così dato un'epidermide al senso o al ..... non senso.

- Non tutti i pensieri giungono a completo compimento, ma ogni loro frammento è cellula germinale allo stato puro, è concentrazione di energia cosmica e bozzolo luminoso. La fluidità incorporea della poesia c'è ne fa assaporare la gioia stimolando il desiderio d'afferrare il sublime nella sua inafferrabilità. La gioia del non senso è sospesa nell'arbitrarietà degli eventi, come vitalità repressa emerge quando la situazione si capovolge, quando l'utile diviene inutile e la costrizione si allenta senza recar danno alcuno. Solo allora siamo capaci di gioire e di sentire il soffio libero del riso e della felicità camuffata da spavalderia. È la gioia portata all'estremo come la gioia degli schiavi nelle loro feste saturnali.
- **Nel *La lampada filosofica* del 1936**, pochi elementi evidenziano la relazione che intercorre tra filosofia, pensiero, conoscenza. Una candela serpentina ( la conoscenza) e una testa che fuma se stessa ( il pensiero filosofico concentrato su se stesso) sono la rappresentazione ironica del sapere intesa come salvezza come illuminazione spirituale.

# *“La lampada filosofica” - 1936*



## **MAGRITTE**

### **NEL LINGUAGGIO DI SAUSSURE E FOUCAULT**

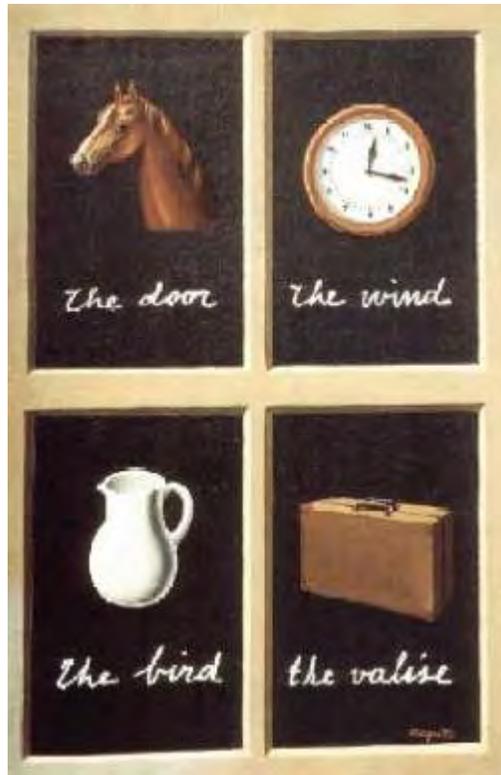
- Magritte, Saussure, Foucault e il linguaggio della filosofia per un percorso semiotico nella filosofia del linguaggio. Il quadro *Ceci n'est pas une pipe* del 1948 è un sunto molto esemplificativo del trattato di Saussure " *Corso di linguistica generale* ". Rivela, in una visione molto chiara, la frattura tra il mondo dei segni e il mondo della realtà. Ciò avvalorata la tesi dell'arbitrarietà dei segni, vale a dire, significato e significante hanno un rapporto del tutto soggettivo, la relazione quindi, che intercorre tra il segno e la sua rappresentazione, non solo frantumata la consapevolezza, più o meno, intrinseca in ognuno di noi, della scissione tra il linguaggio e la realtà, ma diviene la negazione di se stessa. Le parole inserite nell'opera, provocano, infatti, una rottura strutturale introducendoci nel mondo del mistero e dei sogni, dove immagini e realtà, leggere e guardare, non coincidono ma scivolano su sponde diverse e le situazioni più banali, così, si trasformano nelle più sconvolgenti *La chiave dei sogni* è il paradigma dell'associazione inaspettata, dove l'incoerenza crea uno stato dissociativo nelle nostre abitudini mentali, e ci invita a riflettere su quanto i codici, i segni e la loro arbitrarietà influenzano il nostro modo di vedere e di percepire la realtà.

-

# *Ceci n'est pas une pipe* - 1948



# "La chiave dei sogni" – 1935



# *“L’impero delle luci” – 1935*



- Magritte ha descritto così questo quadro: "ho rappresentato due idee diverse, vale adire un paesaggio notturno e un cielo come lo vediamo di giorno. Trovo che questa contemporaneità di giorno e notte abbia la forza di sorprendere. Chiamo questa forza poesia."
- 
- Foucault il filosofo con cui Magritte intrattenne più rapporti, anche tramite corrispondenza, scrisse un saggio intitolato proprio *Ceci n'est pas une pipe*, in cui analizza i quadri dell'artista. Foucault, considera quest'opera un calligramma, in cui però, Magritte, ne provoca la frattura interna. Nel calligramma la cosa di cui si parla e la disposizione dei segni che ne formano il testo combaciano perfettamente, quindi leggere e guardare coincidono. Ma in questo caso fra le due attività si sviluppa un potenziale conflitto, la lettura smentisce la cosa guardata. I due parametri , leggere e guardare, adesso vivono in autonomia e la negazione del rapporto biunivoco si rispecchia anche nella realtà.
- Molto interessante è il carteggio tra Foucault e Magritte, quasi una corrispondenza precisa tra le ricerche dei due pensatori. Sotto esame parole come somiglianza, similitudine, contesto e il mondo
- reale, perché dove tutto è apparenza e la somiglianza si confonde, in un gioco di riflessi e di opposti, con la similitudine, il pensiero visibile e l'invisibile si alternano in immagini che disorientano la mente ed evocano il mistero e il contesto sfugge all'immaginario tangibile.
-

- Così Magritte su *Le mots et le choses* di Foucault, nella lettera del 23 Maggio 1966:
- *“ Le parole Somiglianza e Similitudine le consentono di suggerire con forza la presenza, assolutamente estranea, del mondo e di noi stessi: io credo nondimeno che queste due parole non siano abbastanza differenziate e che i dizionari non siano abbastanza costruttivi circa ciò che li distingue.(...) Le "cose" non hanno far loro somiglianza, ma hanno o non hanno similitudine. Solo il pensiero può essere somigliante.(...). Il pensiero è invisibile, come il piacere o il dolore. ma la pittura fa intervenire una difficoltà: c'è il pensiero che vede e può essere descritto visibilmente.(...)L'invisibile sarebbe dunque talvolta visibile?Sì, a condizione che il pensiero sia costituito esclusivamente da figure visibili. in proposito è evidente che un'immagine dipinta, che è per sua natura intangibile, non nasconde niente , mentre il visibile tangibile nasconde immancabilmente un altro visibile, se vogliamo credere alla nostra esperienza. Ciò che non manca d'importanza è il mistero evocato di fatto dal visibile e dall'invisibile, e che può essere evocato di diritto dal pensiero che unisce le "cose" nell'ordine che evoca il mistero.”*
- Nella stessa lettera Magritte allega, per avvalorare quanto scritto, le riproduzioni del quadro *Perspective: Le balcon de Manet*, che è una variante de *Perspective: Madame Récamier de David*. In cui le figure umane sono sostituite da bare. Alle richieste di spiegazione da parte di Foucault, Magritte risponde così, nella lettera del 4 giugno 1966:
- *"Ciò che mi ha fatto vedere delle bare là dove Manet vedeva delle figure bianche è l'immagine presentata nel mio quadro, dove la decorazione del "balcone" era adatta a situarvi delle bare.(...) Credo che si debba notare che questi quadri intitolati Perspective rivelano un senso che i due significati della prospettiva non hanno. Questa parola e le altre hanno un senso preciso in un contesto, ma il contesto, come lei dimostra meglio di qualunque altro ne *Les mots et le choses*, può dire che nulla è confuso, tranne la mente che immagina un mondo immaginario."*
-

*Perspective: Le balcon de Manet -1950*



*Perspective: Madame Récamier de David-1951*



# *MAGRITTE IN BREVE*

- 
- 
- **1898. René Francois Magritte nasce il 21 Novembre a Lesines, nella provincia di Hainaut in Belgio.**

**1912. Muore la madre. Il suo corpo viene ritrovato nel fiume Sambre con la testa avvolta in una camicia da notte.**

**1913. A Charleroi dove si trasferisce con il padre e i due fratelli, conosce Georgette Berger, sua futura moglie. Compie gli studi liceali, frequenta corsi di disegno e pittura e si appassiona ai film di Fantomas di Teuillade.**

**1916. S'iscrive all'Accademia di Belle Arti di Bruxelles. Ha come maestri Van Damme-Sylva, Comaz e Montald**

**1919/21. Alla Galerie Giroux espone la sua prima tela: Trois Femmes. Frequenta circoli d'avanguardia dove conosce il poeta Pierre Bourgeois, di cui diverrà l'illustratore.**

**1922. Lavora come grafico a Poters- Lacroix a Haren. Primo impatto con l'arte di De Chirico, Le chant d'amour mostratogli dal poeta Marcel Lecomte, lo impressiona.**

**1924/25. Insieme a E.L.T. Mesens, poeta e mercante d'arte, fonda la rivista Oesaphage. Entra nella cerchia dei surrealisti belgi: Marcel Leocomte , Camille Goemas, Paul Nougé , Louis Scutenaire; Paul Colinet e Achille Chavée.**

**Ottiene un contratto con la galleria Le Centaure a Bruxelles, per la quale realizzerà 60 tavole, dopo aver dipinto Il Fantino perduto.**

**1927. prima mostra personale alla galleria Le centaure. Scarsa accoglienza.**

**1929. Contribuisce alla Révolution surréaliste scrivendo Les Mots et les images. Breton lo ammette nella cerchia surrealista e frequenta la celebre casa di rue De Chateau dove si trova la collezione di opere d'arte tribale e le esposizioni di De Chirico, Ernst, Picabia, Duchamp e Picasso. Rompe l'amicizia con Breton.**

**1936. Prima mostra personale alla Julian Levy Gallery di New York e alla New Burlington**

- **Gallery di Londra, partecipa a The international surrealist Exhibition.**
- 1940. Lascia il Belgio dopo l'invasione tedesca. passa 3 mesi in esilio a Carsonne, dove dipinge Le repas des noces e Le mal du pays.**
- 1943. Torna in Belgio, inizia a dipingere alla maniera di Renoir.**
- 1948. Dipinge con uno stile futurista caricaturale dei Fauves francesi, il cosiddetto periodo "vache". Appare la prima versione de L'impero delle luci.**
- 1951/53. È direttore della nuova rivista La carte d'après nature. Termina il Dominio incantato, 8 pannelli murali per il Casinò municipale di Knokke-le zoute.**
- 1957. Viene insignito del premio del Guggenheim International award exhibition per il Belgio. Realizza il murale per il palazzo delle Belle Arti di Charleroi, La fata ignorante.**
- 1961. Esegue il murale per il Palazzo dei Congressi di Bruxelles, Le barricate misteriose. Scrive Il richiamo all'ordine.**
- 
- **1964/65. Il Moma gli dedica una mostra retrospettiva con 82 opere. Appare l'importante monografia a lui dedicata, di Patrick Walderberg con una bibliografia di André Breton.**
- 1967. Corregge i modelli di cera delle sue sculture e li firma. Il 4 Agosto a Rotterdam si tiene una mostra retrospettiva con 103 opere.**
- 
- Il 15 Agosto muore improvvisamente a Bruxelles.**

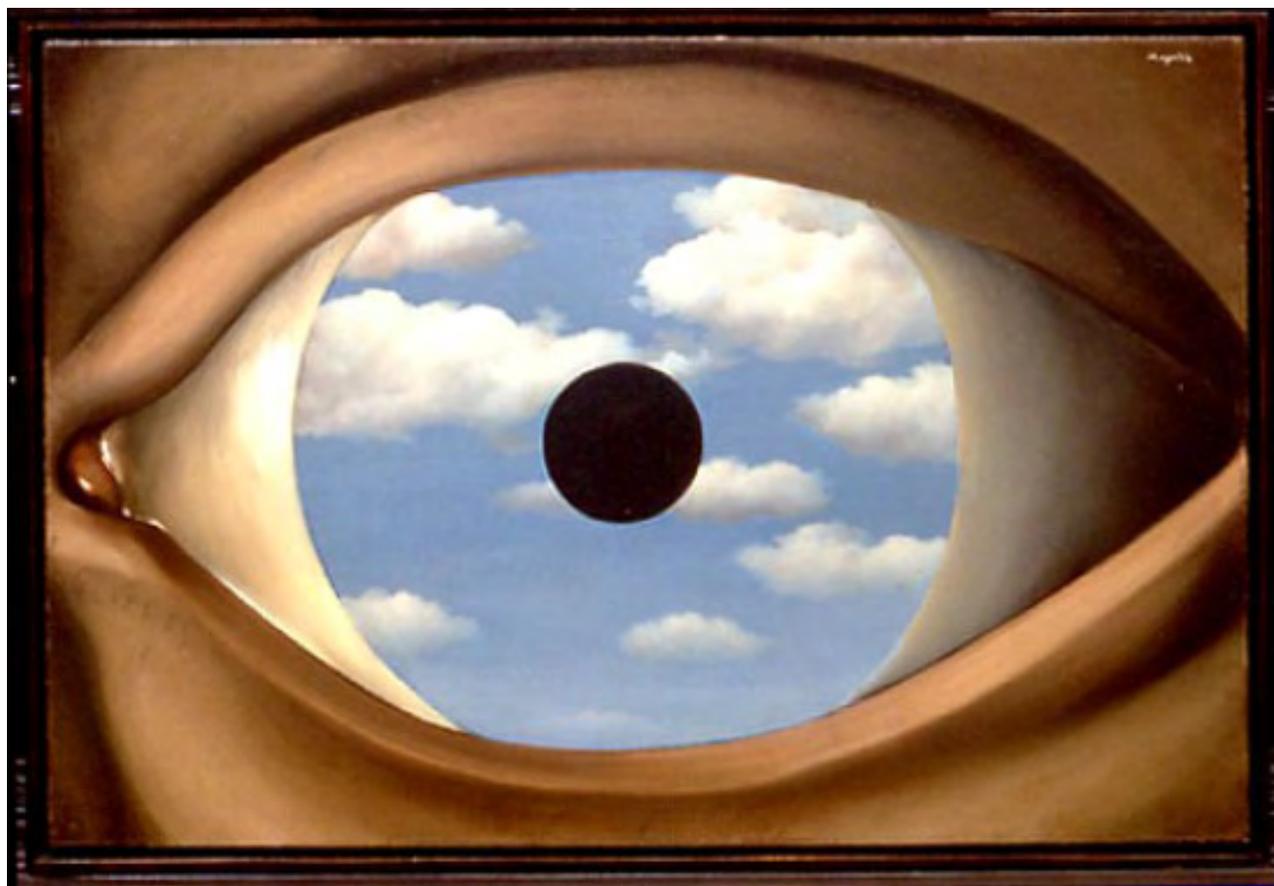
René Magritte , *René François*

*Ghislain Magritte*

( 1898 – 1967) pittore belga.

- « Le immagini vanno viste quali sono, amo le immagini il cui significato è sconosciuto poiché il significato della mente stessa è sconosciuto »

# Il falso specchio



Magritte *Not to Be Reproduced* (*La Reproduction Interdit*), (1937)



# la condizione umana

## 1933



Olio su tela, 100 x 81 cm  
Washington, National Gallery  
of Art

- **Il QUADRO** di cui parliamo è la cosiddetta (*Condizione umana* della National Gallery di Washington, che presenta un tema più volte ripetuto da Magritte, o nella stessa composizione, con lievi varianti, oppure in composizioni diverse, ma con lo stesso significato.
- La scena è vista dall'interno di una stanza, davanti a una grande finestra che ha ai due lati una tenda ad anelli aperta e attraverso il vetro mostra un paesaggio; senonché la parte **centrale** di questo paesaggio è coperta da una tela dipinta poggiata su un cavalletto. Il cavalletto è perfettamente visibile ma la tela dipinta è identica a ciò che appare nel paesaggio, per cui non esiste praticamente soluzione di continuità, se non nell'orlo ripiegato della tela lungo il battente, tra **ciò che** appare fuori della finestra e **ciò che esprime** il quadro.
- Una tipica invenzione di Magritte è quella di proporre immagini **che a prima vista sembrano del tutto incongrue o del tutto bizzarre, ma che poi fanno riflettere.**
- Sono una sorta di giochi di parole **molto intelligenti, ma più che di parole sono giochi di immagini le quali fanno riflettere.** In **questo caso però** o, **l'immagine** visiva proposta **da Magritte** deriva da un'immagine **concettuale, espressa a parole**, che aveva visto la **luce** alla fine dell'Ottocento

- **Che cosa significa questo quadro ?**
- **Può significare anzitutto che l'artista che ha dipinto la tela ha riprodotto fedelmente la realtà esterna al punto che la superficie dipinta può essere confusa con l'aspetto stesso del paesaggio.**
- **Questa è l'interpretazione più ovvia e più banale.**
- **C'è un'altra interpretazione secondo cui la natura, il paesaggio soprattutto visto nella tela , è quello stesso che crea a sua volta il paesaggio vero.**

- **E qui bisogna rifarsi a una nota sentenza paradossale di Oscar Wilde, il celebre scrittore, autore di testi teatrali e dandy londinese dell'ultimo quarto dell'Ottocento**
- **. Egli disse infatti ripetutamente che la natura che noi vediamo, il modo con cui noi percepiamo la natura già esistente non è la natura stessa, ma deriva da ciò che ci rivela l'arte, cioè il modo con cui noi percepiamo i tramonti, i paesaggi urbani, insomma soprattutto i paesaggi campestri e forestali e le montagne, il frutto di un'educazione che il nostro occhio e la nostra mente hanno ricevuto da parte delle opere d'arte.**
- **Cosa peraltro molto giusta, ovvia, perché non potremmo mai "vedere" i tramonti senza l'esperienza di taluni pittori che hanno rappresentato i tramonti.**

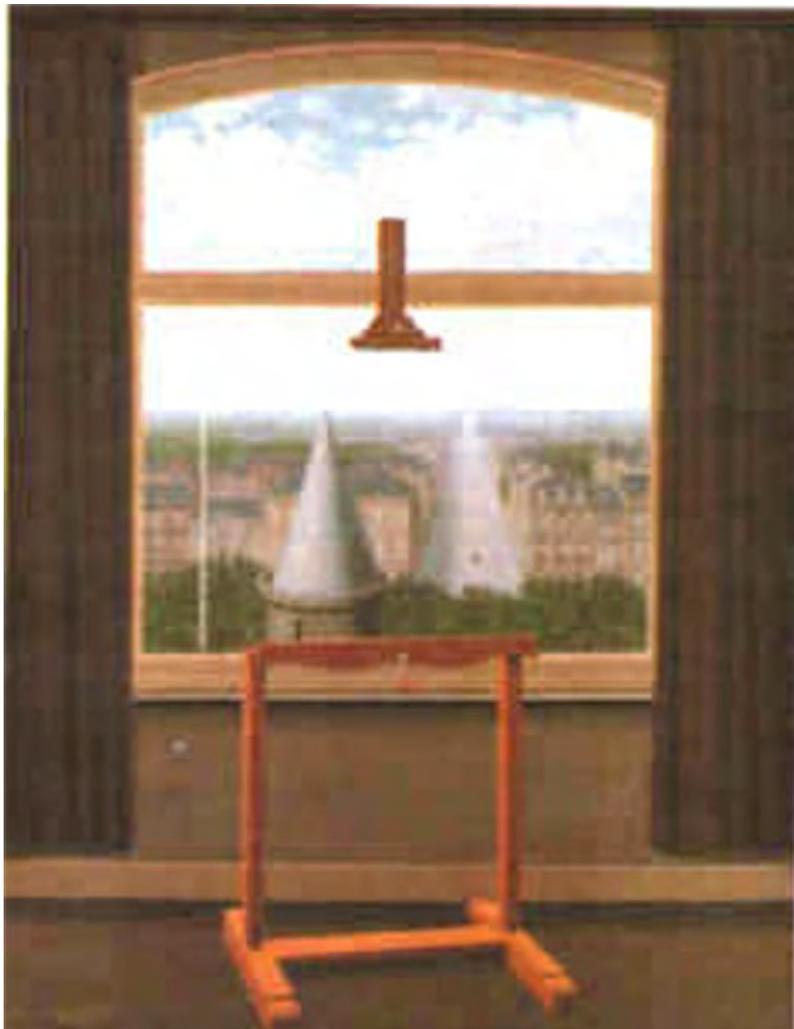
- La percezione visiva della natura che esisteva nel mondo antico, durante il Medioevo e il Rinascimento, fino al secolo XVII, è estremamente diversa dalla nostra, non solo perché noi siamo maturati, abbiamo più esperienza, o perché il nostro occhio cambia continuamente nella percezione dei colori e delle forme, ma soprattutto perché certi aspetti drammatici, lirici, cromatici, formali ci sono stati rivelati dalle opere d'arte.

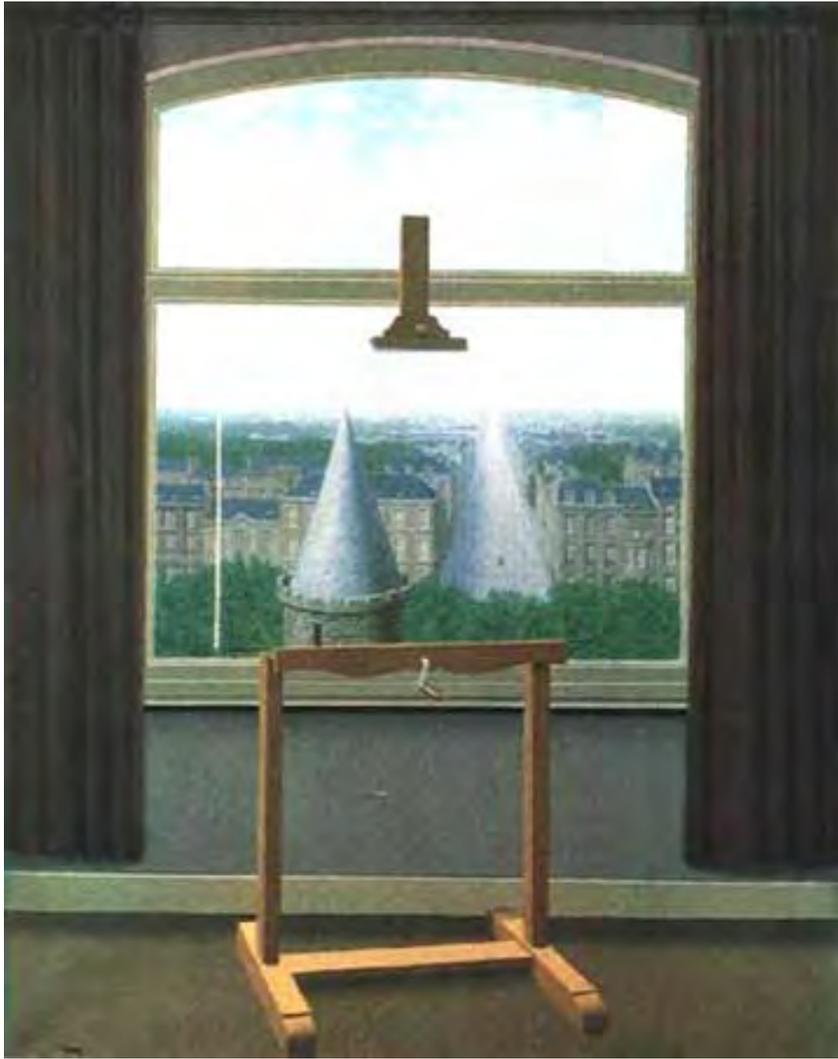
- Questa credo sia la spiegazione più valida di questo quadro che è tra l'altro una delle opere più piacevoli di Magritte. Altre volte l'artista ha ripetuto questo tema dal titolo piuttosto significativo.
- E' la condizione dell'uomo il quale vede il mondo circostante soltanto attraverso la propria esperienza umana, in un modo condizionato di vedere il mondo esterno, perché ciò che è in realtà il mondo esterno ci sfuggerà sempre senza la nostra interpretazione, a sua volta condizionata dalle opere d'arte.
- Ci sono delle varianti di questo tema, come per esempio una tela in cui appaiono delle finestre nei cui vetri è rappresentato un cielo nuvoloso, mentre al di là della finestra non vi è nulla, c'è solo oscurità, il che vuol dire che noi riusciamo a vedere soltanto attraverso l'intervento umano (appunto la finestra). C'è sempre questo legame con il concetto di Oscar Wilde
- .
- Altre volte Magritte ha dipinto lo stesso tema sempre con il quadro che si confonde con la realtà dietro la finestra, una volta la riva di fiume o una spiaggia, un'altra volta una veduta che potrebbe essere Parigi. La versatilità di Magritte è immensa.
-

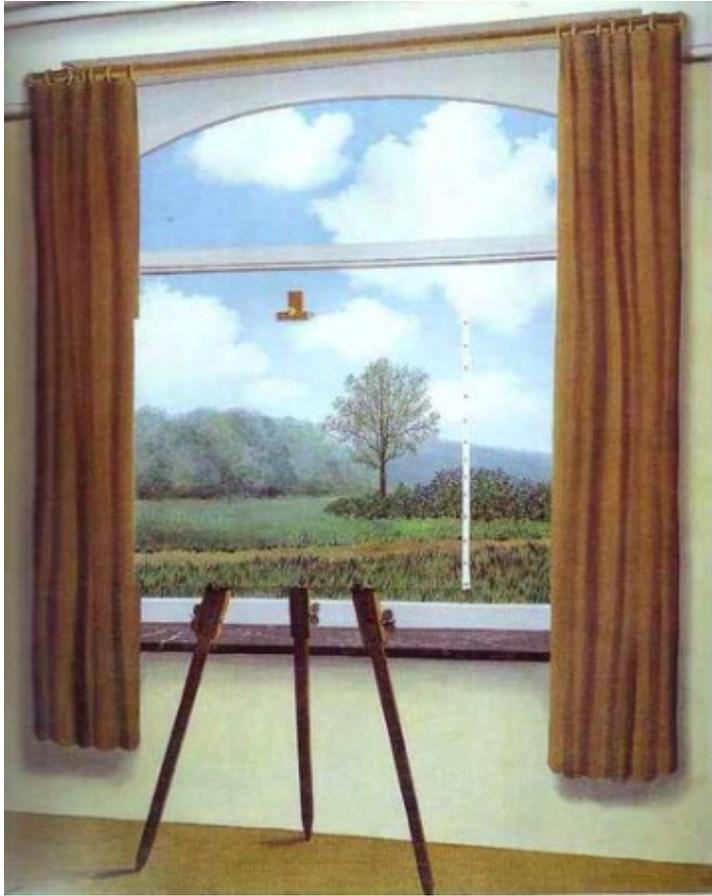
- I suoi quadri sono sempre delle acutissime sentenze, talvolta stupefacenti e molto difficili, sulla realtà umana e sul modo di vedere o di considerare le cose.
- Non esiste altro pittore nel quale la vena surrealista, il modo di esprimersi surrealista sia poi così fortemente legato a delle idee razionali.
- **Il fascino di Magritte consiste proprio in questo suo oscillare tra ragione e irrazionalità.**
- C'è sempre un legame intimo che molte volte sfugge a un esame superficiale, e molte volte viene semplicemente preso come una sorta di *divertissement*, di divertimento, di passatempo.
- Cosa falsissima perché in realtà René Magritte ha meditato e assorbito molto bene le sue immagini: le ha prima create mentalmente e poi le ha volute rielaborare dando ad esse un significato del tutto nuovo. A questo proposito è molto interessante il caso di un tema ripetuto almeno tre volte, dal titolo
- ***L'impero delle luci***, tre versioni oggi rispettivamente in una collezione privata di Milano (la prima, del 1949), nella collezione Peggy Guggenheim di Venezia e in una collocazione ignota negli Stati Uniti (l'ultima, del 1954). Le tre tele mostrano l'ascendente di un poco noto pittore inglese di epoca vittoriana, Atkinson Greemshav

- La **natura** diventa **prigioniera** dell'immagine **rivelata** dall'artista. Questo il **significato** di **Magritte**. Ma di lui **si** potrebbe **parlare** per **mesi** perché **ogni sua composizione, ogni suo quadro, ogni suo prodotto** è una spinta **verso una** lunga riflessione che talvolta è **veramente rivelatrice, è uno stimolo per il pensiero e l'intelligenza** umana.

# Le passeggiate di Euclide 1955, Minneapolis





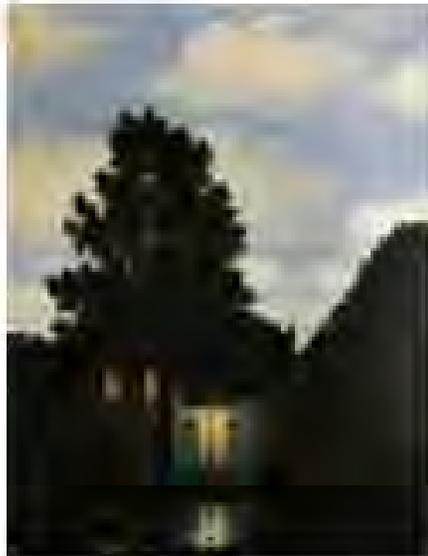




# Il doppio segreto



# *“L'impero delle luci” – 1935*



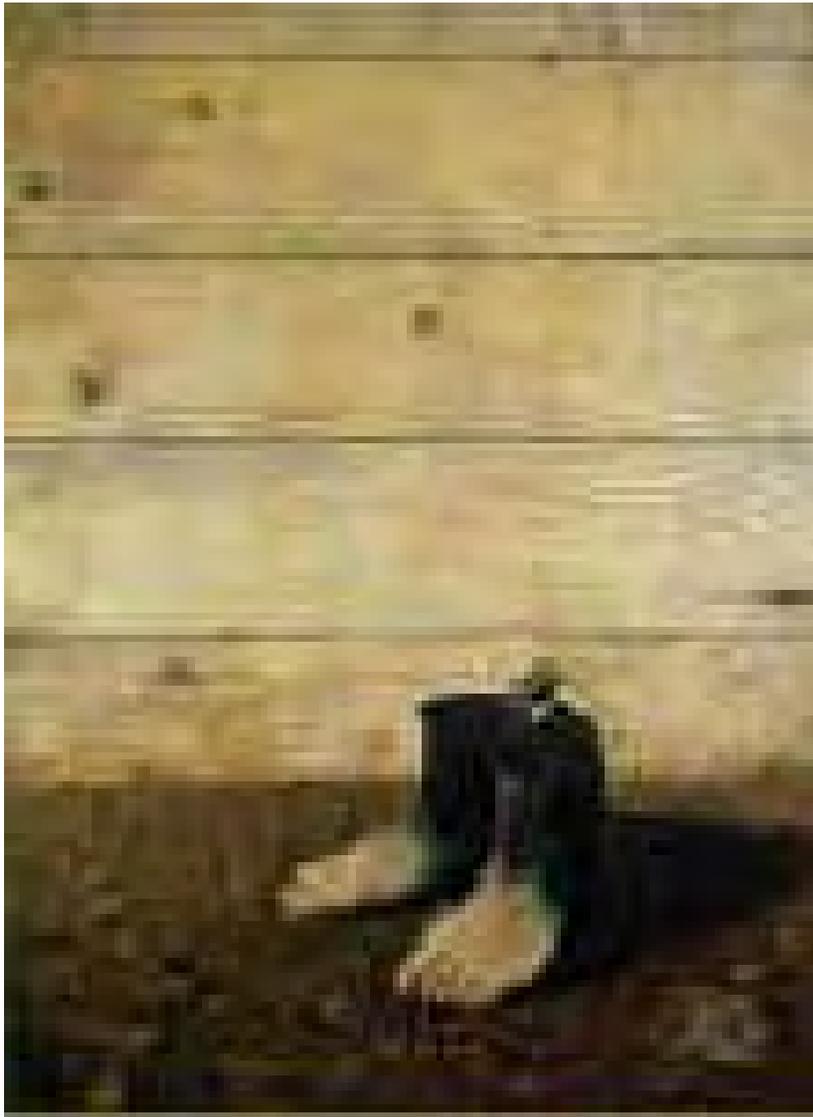
- Il dipinto illustra le difficoltà e i trabocchetti che si possono incontrare nel distinguere i piani degli oggetti nello spazio, ma anche del linguaggio. Il titolo si riferisce al panorama che non è in primo piano, ma che non è nemmeno nel primo livello del linguaggio, in quanto può essere la rappresentazione di un quadro che è all'interno del quadro. Da notare poi che il cavalletto non è parallelo al muro: può essere un riferimento al problema delle parallele

# La condizione umana

- René Magritte è uno dei pochi artisti della corrente surrealista che sia sempre vissuto nella propria patria, e che comunque, salvo brevi viaggi, abbia svolto la maggior parte della sua attività in Belgio. La sua storia è semplice: nel 1916, a diciott'anni, si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Bruxelles e dopo la guerra comincia a lavorare come disegnatore per un'industria di carta da parati. Fa poi un salto qualitativo, cominciando a lavorare per la pubblicità, con manifesti e disegni pubblicitari, e in questi anni conosce un certo Mesens, maestro di pianoforte di suo fratello, il quale lo introduce presso Marcel Lecomte, dandogli modo di lavorare a varie riviste. Lecomte gli fa conoscere soprattutto de Chirico e la pittura surrealista, e Magritte già nel 1926 entra a far parte del gruppo dei surrealisti belgi che si ritrovano insieme nella cosiddetta *Société des Mystères*. L'esperienza di Parigi, tra il 1927 e il 1930, gli fa scoprire Miré, Eluard, Arp, e fino al 1936 è fortissimo in Magritte l'ascendente di de Chirico. Ma presto la sua vena surrealista trova un modo di esprimersi molto particolare, molto personale, che lo ha reso uno dei più celebri surrealisti, presente oggi in moltissimi musei.
-

**l'impero della luce**  
**1954, olio su tela, Collezione Peggy**  
**Guggenheim , Venezia**







René Magritte,  
*La condizione umana*, Ginevra,  
Collezione Spierer, 1935, olio su  
tela, cm. 100 x 81.

- Si iscrisse nel 1916 all'Accademia di belle arti di Bruxelles e dopo la guerra, lavorò come disegnatore nell'industria di carta da parati Peeters, lasciò in seguito l'impiego per guadagnarsi da vivere con manifesti e disegni pubblicitari.
- In questi anni conobbe L. T. Mesens – L'incontro con Marcel Lecomte introdusse M all'opera di De Chirico ed alla poesia surrealista; partecipò poi nel 1926 al gruppo dei surrealisti belgi che si ritrovavano alla Société du mystère (Golmans, Nougé, Seutenaire, Lecomte, Souris, Mesens).
- Dopo un breve passaggio attraverso l'esperienza cubista e futurista ed una serie di quadri astratti, nel 1925 l'artista dipinse il suo primo quadro surrealista: Il fantino perduto. Al suo arrivo a Parigi, dove visse dal 1927 al 1930, M venne introdotto nel circolo di Breton, intrecciando rapporti stretti con Arp, Mirò, Eluard.

- Fino al 1936, l'influenza di De Chirico è evidente nelle sue prospettive urbane in cui oggetti tra loro incompatibili vengono accostati (il Tempio minacciato, 1928: Londra, coll. Peurose; la Scala del fuoco, 1933: Londra, coll.priv.).
- Già dal 1923 nell'opera del pittore è avvertibile il suo interesse per personaggi standardizzati, quali i suoi
- tipici signori con bombetta /cappello a melone (l'Assassino minacciato, 1926: New York, moma)
- o oggetti spesso sostituiti dai personaggi (l'Inchiostro, 1926: Düsseldorf, knw), creando **straniamenti** visuali con l'accostamento di oggetti opposti o al contrario affini secondo un processo logico (le Affinità elettive, 1932: coll., priv.), con uno spirito che si avvicina al collage (i Relitti dell'ombra, 1926: conservato a Grenoble),



- tecnica che M sperimentò negli anni 1925-27.
- Questo interesse per la «**lotta tra il visibile nascosto ed il visibile apparente**»
- ritorna a partire dal 1927 nell'illustrazione delle relazioni ambigue tra realtà e parola
- (la Chiave dei sogni, 1927: Monaco, coll. priv.).

- La tecnica di queste opere è precisa e netta, il disegno corretto, i colori sono soggetti alla ricerca di una neutralità della tecnica pittorica. M aveva un contratto con la Gall. Centaure a Bruxelles quando il fallimento di quest'ultima nel 1930, permise al suo amico Mesens di acquistare tutti i suoi quadri (200 ca.). Il tipo di pittura di M rimase pressoché identico fino al 1940, ed egli continuò la sua esplorazione sulle relazioni inattese tra oggetti ed ambiente (la Condizione umana, 1934: Parigi, coll.,priv.) mettendo in luce aspetti straordinari ora degli oggetti e dell'ambiente, come nel quadro Il corso dell'estate(1938: ivi), in cui il cielo si è trasformato in un muro con fenditure e nicchie.

- Alla fine degli anni Venti, M. esplorò il campo della scultura dipingendo una serie di calchi/gessi delle maschere funerarie di Napoleone e della Venere di Milo (l'Avvenire delle statue). Dal 1943 al 1947, il periodo «Renoir» è caratterizzato dalla ricerca del piacere di dipingere, che approda ad un arricchimento della tavolozza (Età del piacere, 1946: coll. priv.); a questo periodo fa seguito (fine del 1947 – inizio del 1948) il periodo «vache», esplosivo ed erotico, illustrazione del potere sovversivo della tecnica pittorica (il Contenuto pittorico, 1947: Bruxelles, coll. priv.).

- Ma dal 1946, malgrado i suoi rapporti burrascosi con il gruppo surrealista, M ritorna alla sua prima maniera, ora però con un accento crudele e ghignante sconosciuto al suo primo periodo: bare che rimpiazzano il modello Mme Récamier di David in Perspective (1951: Bruxelles, coll., priv.) e i personaggi di Manet nel Balcone (1950: conservato a Gand). In questo insieme di humour noir e di visione tradizionale di colori freschi e spazi ampi, nella affascinante e spontanea immediatezza della sua visionarietà, inesauribile benché aggirantesi attorno ad un ristretto numero di immagini ossessivamente ritornanti, ironicamente ambigua e surreale appunto perché guidata da un linguaggio visivo di sconcertante semplicità e perspicuità, si realizza la sua profonda originalità.
- Nel 1945
- illustra con disegni gli Chants de Maldoror di Lautréamont e nel 1946 la Necessità della vita di P. Eluard.
- Nel corso degli anni Cinquanta realizza numerose decorazioni di interni (Dominio Incantato, 1953: Knokke-le-Zoute, Casino; la Fata Ignorante, 1957: Charleroi, Palais des beaux arts; le Barricate misteriose, 1961: Bruxelles, Salle des Congrès dell'Albertina).

- René Magritte nasce in Belgio nel 1898 e frequenta l'Accademia delle belle arti di Bruxelles.
- Nel 1912 la sua adolescenza è segnata da un episodio che avrà poi molta influenza sulle sue opere: la madre si suicida gettandosi nel fiume e il suo corpo viene ritrovato nudo con la camicia da notte sollevata ad avvolgerle il volto. A partire dal 1920, lavora come disegnatore di carte da parati per poi passare alla creazione di manifesti pubblicitari. Queste esperienze lasceranno dei segni nelle sue produzioni come artista, volte alla ricerca dell'essenzialità, alla precisione e pulizia formale sebbene tratti temi inquietanti, ambigui e inconsci

- Nel 1925 conosce la poesia surrealista francese e incontra De Chirico, in particolare Magritte rimane colpito dal Canto d'Amore dell'artista metafisico dove, sul lato di un edificio, sono accostati la testa enorme di una statua greca e un gigantesco guanto di lattice. Questo sarà uno dei due motivi per cui l'artista belga passerà da una pittura di tipo cubista e futurista ad una più surrealista e metafisica.

# Giorgio De Chirico: Canto d'amore (1914)



- Poco più tardi (nel 1926) prende contatto con Breton, attuale leader del movimento surrealista.
- L'anno successivo si sposterà quindi a Parigi dove avrà la possibilità di entrare in contatto con altri pittori surrealisti quali Eluard, Mirò e Dalì. Nel 1928 partecipa all'Exposition surréaliste e diviene elemento importante del movimento.

Negli anni a seguire, perlopiù trascorsi in Belgio, la produzione di Magritte è costante e continua, regolare e precisa come fu la vita stessa dell'artista. Dopo i primi lavori ispirati alla metafisica dechirichiana segue il periodo delle immagini isolate ed ambigue, poi ai quadri angoscianti del periodo nero fino alla complessa ricerca sulla dialettica e sul rapporto fra immagine e realtà, visone e pittura.

I decenni che seguono sono ricchi di riconoscimenti internazionali, mostre personali in Europa e USA, esposizioni con il gruppo dei surrealisti e commissioni per l'esecuzione di pitture murali in Belgio.

- Caricatura di René Magritte trovata su un sito che raccoglie caricature di personaggi famosi



- Nel dopoguerra l'artista porta avanti la sua ricerca con sempre maggior scioltezza lasciando alle immagini il compito ridisporsi sulla tela in modo apparentemente casuale.
- Magritte muore a Bruxelles nel 1967