La storia dello specchio

- Lo specchio tipico è un foglio di vetro che è rivestito sulla relativa parte posteriore con alluminio o argento che producono le immagini dalla 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, che 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; un amalgama di latta e di mercurio era il metallo usato. 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 se. 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 hanno soccombuto alla tentazione di trasportare i segreti del loro mestiere ad altre città e, dalla metà del diciassettesimo secolo,l'arte dello specchio si era espanso 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 con il marquetry della noce, dell'oliva e del laburnum.
- Le strutture del branello e del cucito dovevano inoltre essere trovate. Gli artigiani quali i Gibbons di Grinling (1648-1721) hanno prodotto spesso strutture elaborate intagliate dello specchio per abbinare un insieme decorativo completo.

- La tradizione presto si è consolidata in corporazioni dello specchio nello spazio sopra il mantelpiece: molte delle versioni iniziali di questi specchi, conosciute solitamente come i overmantels, sono state accluse nei telai di vetro. La struttura architettonica di cui questi specchi sono fatti è diventata progressivamente più elaborata; i progettisti quali i fratelli inglesi Robert e James Adam hanno generato le unità del camino che allungano dal focolare al soffitto e che dipendono in gran parte per il loro effetto dagli specchi.

- Nel complesso, le strutture dello specchio hanno riflesso il gusto generale del tempo e spesso sono state cambiate per accomodare le alterazioni nel gusto, strutture solitamente che sono più poco costose e quindi più facilmente sono state sostituite che lo specchio in se. Per la fine del diciottesimo secolo, la decorazione verniciata in gran parte ha soppiantato la scultura sugli specchi, le strutture che sono decorate con i modelli floreali o ornamenti classici. Allo stesso tempo, il francese ha cominciato a produrre gli specchi circolari, circondati solitamente da una struttura neoclassica della scrofa giovane che a volte ha sostenuto i candlesticks, che hanno goduto facilmente una grande popolarita per il diciannovesimo secolo. Le nuove tecniche meno costose di produzione dello specchio nel diciannovesimo secolo hanno condotto ad una grande proliferazione nel loro uso. Non solo sono state incorporate nelle parti di mobilia, quali i mobili e le macchine, ma inoltre sono state usate negli schemi decorativi per i posti pubblici.

Tutta l'arte è completamente inutile.

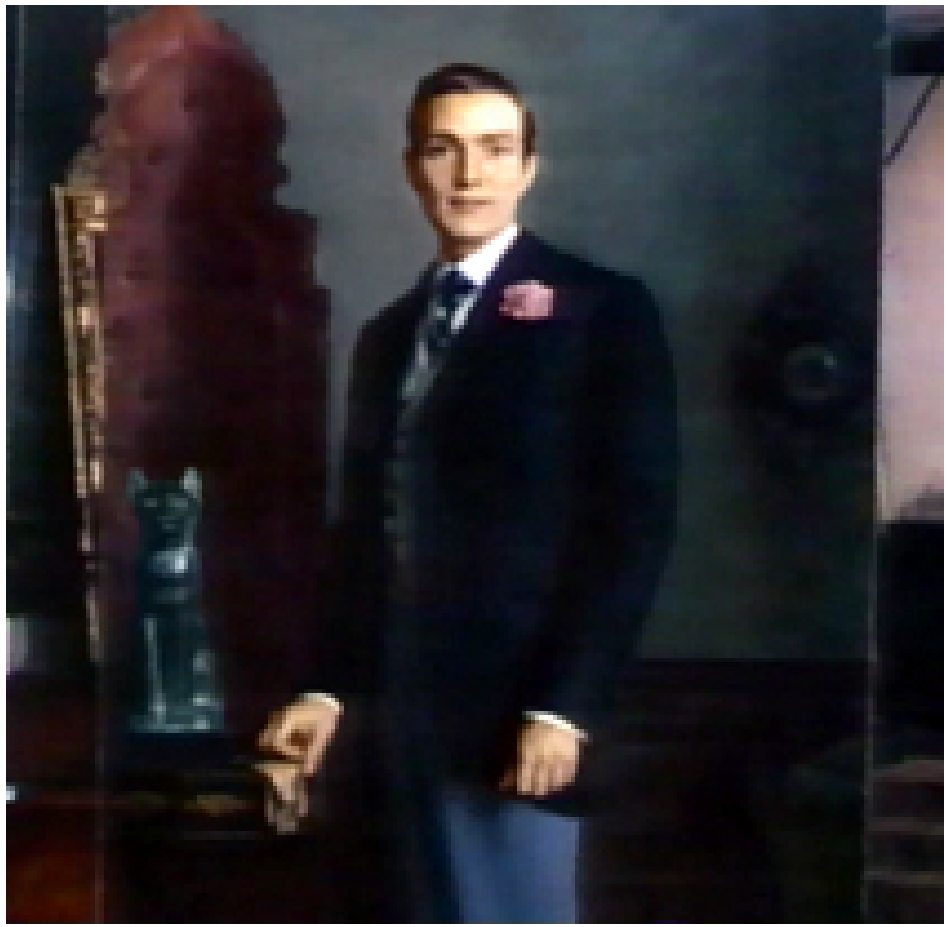
OSCAR WILDE

- **L'artista è il creatore di cose belle. Rivelare l'arte e nascondere l'artista è il fine dell'arte. Il critico è colui che può tradurre in diversa forma o in nuova sostanza la sua impressione delle cose belle.**
- **Tanto le più elevate quanto le piú infime forme di critica sono una sorta di autobiografia. Coloro che scorgono brutti significati nelle cose belle sono corrotti senza essere affascinanti. Questo è un errore.**
- **Coloro che scorgono bei significati nelle cose belle sono le persone colte. Per loro c'è speranza. Essi sono gli eletti: per loro le cose belle significano solo bellezza.**
- **Non esistono libri morali o immorali. I libri sono scritti bene o scritti male. Questo è tutto.**
- **L'avversione del diciannovesimo secolo per il realismo è la rabbia di Calibano che vede il proprio volto riflesso nello specchio.**
- **L'avversione del diciannovesimo secolo per il romanticismo è la rabbia di Calibano che non vede il proprio volto riflesso nello specchio. La vita morale dell'uomo è parte della materia dell'artista, ma la moralità dell'arte consiste nell'uso perfetto di un mezzo imperfetto.**

- **L'artista non desidera dimostrare nulla. Persino le cose vere possono essere dimostrate. Nessun artista ha intenti morali. In un artista un intento morale è un imperdonabile manierismo stilistico. Nessun artista è mai morboso. L'artista può esprimere qualsiasi cosa.**
- **Il pensiero e il linguaggio sono per un artista strumenti di un'arte. Il vizio e la virtú sono per un artista materiali di un'arte. Dal punto di vista formale il modello di tutte le arti è l'arte del musicista. Dal punto di vista del sentimento il modello è l'arte dell'attore. Ogni arte è insieme superficie e simbolo. Coloro che scendono sotto la superficie lo fanno a loro rischio.**
- **Coloro che interpretano il simbolo lo fanno a loro rischio. L'arte rispecchia lo spettatore, non la vita. La diversità di opinioni intorno a un'opera d'arte dimostra che l'opera è nuova, complessa e vitale. Possiamo perdonare a un uomo l'aver fatto una cosa utile se non l'ammira. L'unica scusa per aver fatto una cosa inutile è di ammirarla intensamente.**

Il Ritratto corrotto come opera d'arte

Il ritratto di Dorian Gray era in soffitta,
coperto da un telo,
perchè nemmeno gli occhi della coscienza
e nemmeno per sbaglio potessero vederlo.
Il ritratto di Dorian Gray come un'ossessione
si mescolava i colori tra grovigli di pensieri,
tra le vampate di violenza dell'anima perversa
di cui mostrava gli errori
come la stanza dell'orrore del museo delle cere.
E il demonio
seduto sulla cornice del quadro
rideva dell'uomo che aveva rubato,
rideva di un cuore impietrito,
di un bosco incantato
in cui nulla appare per quello che è realmente
in cui le catene del male imprigionano la mente.
Promesse di eterna giovinezza,
di divina onnipotenza.
Lucifero l'artista che imbratta le tele di sangue
in un oblio tagliente.



- **Il tema del ritratto corrotto**
- **Il ritratto corrotto che Wilde mette in evidenza nel romanzo è quello di Dorian. L'arte viene espressa in un ritratto che tutti giudicano stupendo, un opera che il grande pittore Basil Hallward ricorderà come una delle sue migliori. Ma il giovane e puro Dorian viene stregato dal proprio ritratto e, istigato dalle parole di Sir Henry, esprime il tremendo desiderio di restare per sempre giovane e il ritratto sia ad invecchiare. Ma l'anima del ragazzo, benchè egli sia sempre giovane, bello e in apparenza puro, diviene sempre più nera, accumulando per quasi un ventennio una serie di azioni terrbili come l'omicidio di Sybyl Vane, una giovane attrice. Ma il ritratto intanto diventa lo specchio della sua anima, si rabbruttisce, invecchia, si copre di croste che si accumulano con ogni pensiero terribile e con ogni azione di Dorian. Il ritratto corrotto, come un personaggio del libro, diventa "L'altro Dorian", quello che parla di verità, che denuncia una vita tremenda e che Dorian tenta di nascondere nella nascosta stanza dell'ultimo piano, ove però viene poi per la prima volta visto da un estraneo,**

- **Basil, il pittore, il quale esterrefatto fa un riferimento alla religione, implorando Dorian di pregare per la redenzione dei peccati. Il ritratto lo ha corrotto, un anima indiavolata lo ha tentato e Dorian, preso dalle parole del disanimato Sir Henry, ha risposto. Ma nemmeno le parole di Basil persuadono il giovane, che si allontana da questa possibile salvezza uccidendo l'amico. Il ritratto si insanguina e, come in una agitazione della tela, anche Dorian diventa teso e sempre piú preoccupato. Il ritratto interpreta così anche i sentimenti di Dorian. Quando Dorian fece quel giuramento, la parte umana di lui stesso si è riversata sulla tela e di lui non rimane che la parte immortale, certo, ma anche la parte non più umana. Ecco che dunque in preda ad una crisi di identità, Dorian tenta di riaquistare quell'umanità per la donna che ora ama davvero e alla quale ha timore di dover prima o poi mostrare il suo tremendo segreto. Così in preda alla disperazione di non sapere più chi essere veramente, davanti a quel ritratto che gli rovinò la vita con il desiderio ispirato, si toglie la vita affondando il coltello nella tela.**
-

Oscar Wilde

- ***La vita***
  Dopo gli studi classici al Trinity College di Dublino, Wilde frequentò l'università di Oxford, dove subì l'influsso della poetica di Walter Pater e John Ruskin. Spirito eccentrico e dandy di rara eleganza, cominciò a far parlare di sé negli ambienti mondani e fu preso di mira dalla rivista umoristica "Punch", che ne mise in ridicolo vezzi e atteggiamenti. Per il suo acume e il fascino della sua conversazione brillante, ebbe tuttavia anche numerosi estimatori. Alla pubblicazione del primo volume di poesie nel 1881, seguì un fortunato ciclo di conferenze negli Stati Uniti. Tornato in Inghilterra, Wilde si stabilì a Londra e nel 1884 sposò una facoltosa irlandese, dalla quale ebbe due figli. Nel 1895, all'apice della carriera, fu al centro di uno dei processi più chiacchierati del secolo, quello che lo vide imputato di sodomia, uno scandalo senza pari nell'Inghilterra vittoriana. Condannato a due anni di lavori forzati, ne uscì finanziariamente rovinato e psicologicamente provato. Trascorse gli ultimi anni della vita a Parigi sotto falso nome (Sebastian Melmoth) e, poco prima della morte, avvenuta per meningite, si convertì al cattolicesimo.

- Alla prima fase produttiva di Wilde appartengono due volumi di fiabe scritte per i figli (Il principe felice, 1888; La casa dei melograni, 1891) e la raccolta di racconti Il delitto di lord Arthur Savile (1891). Il suo unico romanzo, Il ritratto di Dorian Gray (1891), è una storia melodrammatica di decadenza morale che si distingue per il brillante stile epigrammatico.
- Wilde non risparmia al lettore alcun particolare del declino del protagonista verso un abisso di corruzione, ma il finale rivela una presa di posizione dell'autore contro la degradazione dell'individuo; ciononostante, la critica lo accusò di immoralità.

- Le opere teatrali più interessanti di Wilde sono le quattro commedie Il ventaglio di Lady Windermere (rappresentato per la prima volta nel 1892), Una donna senza importanza (1893), Un marito ideale (1895) e L'importanza di chiamarsi Ernesto (1895), tutte contraddistinte da un intreccio abilmente congegnato e dialoghi brillanti.
- Pur senza una solida preparazione drammaturgica alle spalle, Wilde dimostrò con queste opere un autentico talento naturale per la tecnica teatrale e una felice predisposizione alla farsa: le sue commedie sono un fuoco d'artificio di trovate e paradossi divenuti celebri. A queste si contrappone Salomé, dramma serio sul tema della passione ossessiva, originariamente scritto in francese, che, censurato in patria, fu rappresentato a Parigi nel 1896, con l'interpretazione della celebre attrice Sarah Bernhardt. Nel 1905 il compositore tedesco Richard Strauss ne trasse l'opera omonima.

- ***Le ultime opere***
  Durante la prigionia, Wilde compose l'epistola De Profundis (pubblicata postuma nel 1905), amara confessione delle sue colpe passate. La ballata del carcere di Reading (1898) fu scritta dopo il rilascio e consegnata alle stampe in forma anonima. Considerata il suo capolavoro poetico, essa descrive con lingua magnificamente cadenzata la crudezza della vita dei reclusi e la loro disperazione. Per molti anni ancora dopo la morte, la figura di Oscar Wilde dovette portare il marchio infamante impostole dal puritanesimo vittoriano.
-

Il Doppio e la psicanalisi

La psicanalisi non può assolutamente considerare casuale il fatto che il significato di morte legato alla figura del Doppio sia in stretta relazione con il narcisismo.

Si cerca innanzitutto di capire perchè l'idea di morte legata alla vista del Doppio sia stata sostituita nella leggenda di Narciso proprio nel motivo dell'amore per se stessi, per il quale l'uomo esclude dalla coscienza l'idea penosissima della morte. Il senso di morte legato alla figura del Doppio viene ad essere sostituito da un motivo di amore: il narcisismo è dannoso alle scelte d'amore.

Come ne "Il ritratto di Dorian Gray" , di Oscar Wilde, l'amore narcisistico per la propria immagine e per il proprio io appare accanto alla paura e all'odio per il Doppio, spesso legati al timore di invecchiare o comunque di cambiare, e quindi all'immagine della morte. A questo atteggiamento narcisistico si aggiungono uno sconfinato egoismo, l'incapacità di amare e una vita sessuale anomala. Ad esempio Dorian dice chiaramente che la sua incapacità di amare deriva dalla fissazione narcisistica.

- *"Desideravo poter amare, ma pare che io abbia perso la passione e scordato il desiderio. Mi sono concentrato troppo su me stesso. La mia persona mi è diventata un peso. Vorrei fuggire, andarmene, dimenticare."*
- La rimozione del narcisismo si manifesta inizialmente in due forme diverse: nella paura e nella ripugnanza per la propria immagine, oppure nella perdita dell'ombra e del riflesso.
- Questa però non è una vera perdita, bensì un acquisire forza, autonomia e potenza, il che prova ancora una volta un eccessivo interesse per l'io. La spiegazione della paranoia dal punto di vista della psicanalisi ci insegna che alla base di questa forma c'è una forma di "fissazione al narcisismo" alla quale corrisponde una tipica megalomania, la sopravvalutazione sessuale del proprio io.
- La fase di sviluppo da cui i paranoici regrediscono nel narcisismo originario è l'omosessualità. Il desiderio di mantenersi sempre giovani è un motivo che rivela una certa relazione tra l'angoscia di morte e l'atteggiamento narcisistico.
-

- Da un lato rappresenta la fissazione libidica dell'individuo ad un certo stadio di sviluppo dell'io, dall'altra però esprime il timore di invecchiare, dietro al quale si nasconte la paura della morte. Dorian dice:*"Quando mi accorgerò di invecchiare, mi ucciderò"*. Infatti il tema del suicidio ricorre in una serie di testi nei quali i personaggi sono perseguitati dal proprio Doppio. Si arriva così al paradosso per cui il suicida, per liberarsi dell'insopportabile angoscia della morte, la cerca in sua volontà. In realtà l'uomo non può tollerare l'idea di perdere se stesso e per questo la morte gli appare spaventosa: questo desiderio-speranza è una vanità infantile, una ridicola megalomania. Con l'uccisione del proprio Doppio, il protagonista cerca di proteggersi dalla persecuzione, ma in realtà ci troviamo di fronte ad un suicidio, reso indolore dal fatto che è un altro a morire.
-

LO SA DOTTORE, HO SPESSO L'IMPRESSIONE CHE LA GENTE SI PERDA IN DISTRAZIONI ASSURDE, PUR DI NON ASCOLTARE QUELLO CHE HO DA DIRE... È BUFFA COME PARANOIA, NO? CHE NE PENSA? DOTTORE? DOTTORE?
...
1-35

Specchio, segno di civettera

Sirene, lussuria,vanità vi si riflettono.

Innumerevoli rappresentazioni allo specchio

La vanità della vita Brueghel il giovane

- ***Venere e Cupido*** *è un dipinto ad olio su tela di cm 122,5 x 175 realizzato nel 1648 circa dal pittore Diego Velázquez.*

- *National Gallery di Londra***.**

- Il tema è tratto dalla mitologia romana e rappresenta Venere adagiata mollemente su un lettino mentre Cupido le regge uno specchio.
- La dea è nuda, ritratta di schiena per non offendere il pudore degli inquisitori spagnoli. Così, mentre il volto è celato direttamente alla vista, il riflesso dello specchio di Cupido ci permette di vederlo riflesso. Il contrasto dei toni pastosi e forti delle lenzuola grigie e del tendaggio carminio fanno risaltare la carnagione di Venere, lunare e perlata

La Venere allo specchio di Velazquez e la Maya desnuda di Goya sono gli unici nudi femminili di tutta l'arte spagnola; sembra però che Velazquez abbia dipinto altri due nudi che sono andati persi nel tempo. Il soggetto del quadro è mitologico e sta ad indicare il divino che si cela negli aspetti della vita quotidiana.

- Il ritratto risale al secondo soggiorno romano (1649-1650) e pare che la Venere fosse un'amante di Velazquez, anch'essa pittrice

- Il tema mitologico della Venere deriva in particolar modo da Tintoretto, da Tiziano e da Rubens, mentre le forme della dea provengono dalla statuaria classica.
- Esso raffigura la Venere, sdraiata su un letto, il cui viso viene riflesso in uno specchio tenuto in mano dal piccolo Cupido.
- Il tema dello specchio è ripreso dai pittori fiamminghi.

Ritratto di giovane donna allo specchio - 1515

- Gloriosamente avviato verso i novant'anni, patriarca riconosciuto della pittura lagunare, Bellini si concede il suo primo e unico grande nudo femminile.
- Mentre già stava scalpitando Tiziano con le due bionde bellezze dell'"Amor sacro e Amor profano", il vecchio Bellini osserva con delicatezza la paziente toilette di una ragazza, utilizzando un doppio gioco di specchi: uno in mano e uno, più grande, alla parete.

Tiziano, Danae 1553
San Pietroburgo

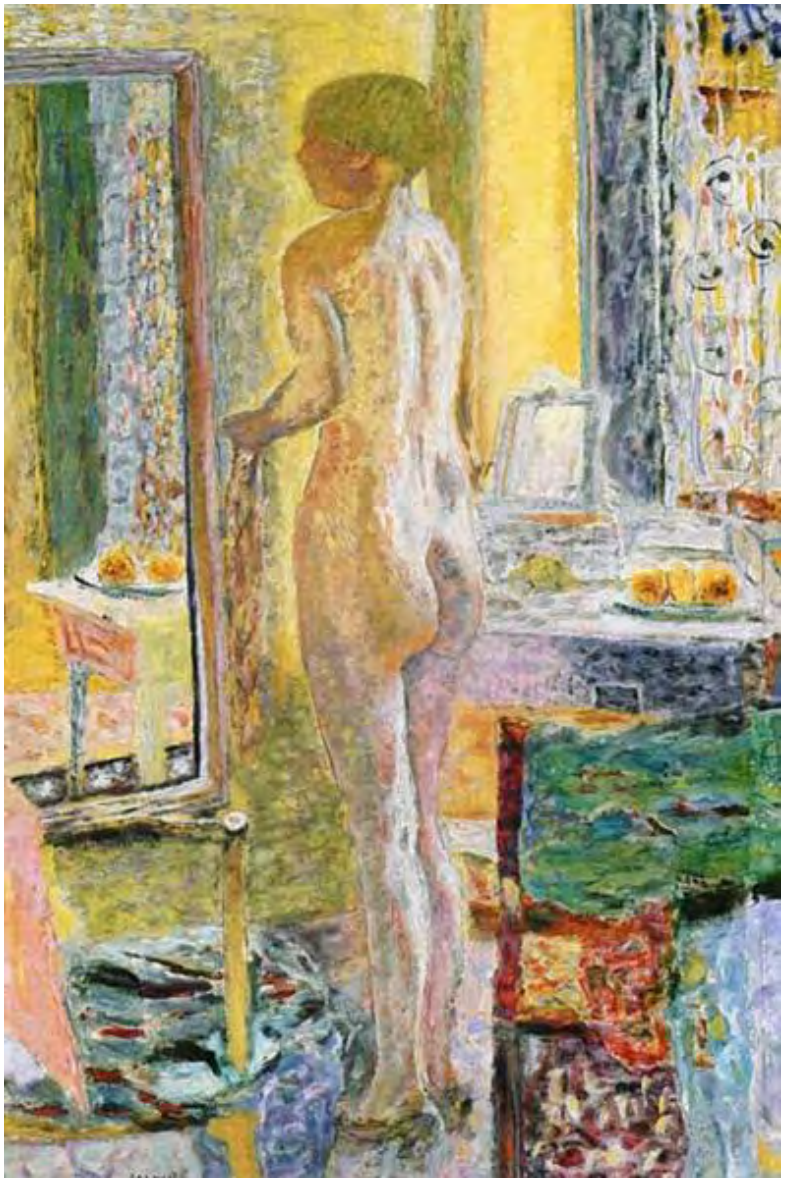
Tintoretto Susanna e i Vecchioni 1557

Rubens, Venere al bagno 1612-15 circa, Vaduz

Venere d'Urbino” di Tiziano agli Uffizi.

Jean-Antoine Watteau - Giudizio di Paride - 1720

Bonnard nudo allo specchio



Baldung ,Allegoria della prudenza

- Se c'è un oggetto con il quale il rapporto è per definizione conflittuale, questo è certamente l'amato-odiato specchio, testimone indifferente e confessore segreto, "doppio" di noi stessi eppure anche dotato di una sua presenza misteriosamente autonoma e inquietante, davanti alla quale ci sentiamo "nudi" e disarmati.
  Il florilegio dei significati allegorici e dei rimandi letterali legati allo specchio è praticamente infinito, e anzi occupa uno spazio bibliografico e antropologico preciso.
  Nei contesti figurativi che esprimono un significato simbolico, in generale, lo specchio è l'attributo caratteristico di due vizi capitali, la lussuria e, soprattutto, la superbia.
  Per questa valenza morale, lo specchio è visto con forte sospetto, come un oggetto essenzialmente negativo. Prendere in mano uno specchio, osservare il proprio viso, è considerato un atto sconveniente, carico di lasciva, degno di una "donna perduta".

- Dall'età del Gotico a tutto il rinascimento si guardano allo specchio famose peccatrici e personificazioni di vizi capitali, depravazioni dei sensi che conducono all'inferno, ma l'effetto prodotto dagli artisti è spesso tutt'altro che repellente: anzi, in moltissimi casi, le fanciulle nude o discinte che si ammirano compaciute nello specchio inducono pensieri e sospiri scopertamente erotici.

- Nel corso del Rinascimento, e ancor più nell'età barocca, si cercheranno tutti gli espedienti possibili per moltiplicare attraverso i riflessi l'immagine di ragazze intente a farsi belle: limpide acque, metalli rilucenti, scudi lustri, vetri e così via. Peccatrici incallite o fanciulle in fiore, lo specchio diventa un'arma "professionale", un compagno potente, il corredo indispensabile per la bellezza.
- In effetti, nella medesima congiuntura culturale e religiosa, lo stesso specchio può assumere significati addirittura opposti, diventando oggetto caratteristico di alcune virtù e strumento positivo di attività o di conoscenza.

- Baldung Grien - La morte e la fanciulla - 1510

- Lo specchio è collocato in mano all'allegoria della Superbia (immaginata come una splendida donna che tiene con l'altra mano un pavone), ma è anche compagno della Scienza, strumento magico della Prospettiva, e indispensabile attributo della virtù cardinale cristiana della Prudenza.
  Non deve quindi stupire se un pittore un po' nevrotico come il tedesco Hans Baldung Grien, appassionato cultore di simboli e allegorie, ha utilizzato lo specchio rotondo in contesti addirittura opposti, come emblema nobilissimo della Prudenza o come mezzo con il quale l'orrida apparizione della Morte rivela la caducità della Bellezza.
  Nel secondo Cinquecento italiano il tema dello specchio resta legato alla seduzione.

- Tiziano - Toilette

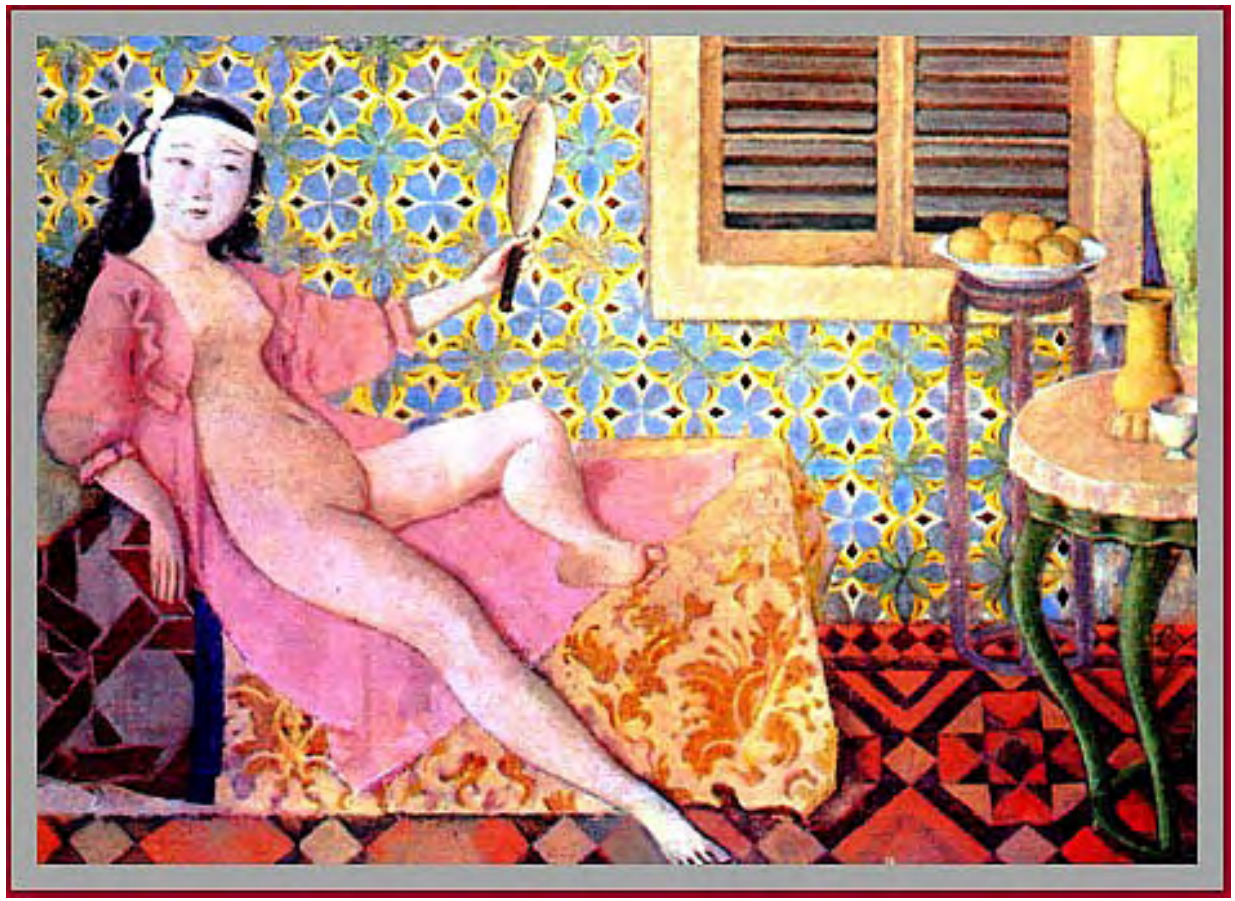
- Più popolari e diffusi sono i dipinti che, sotto un labile pretesto mitologico, offrono agli occhi dei collezionisti e dei visitatori le generose forme di fanciulle nude.
- La Venere allo specchio è uno dei più fortunati remakes seicenteschi di un grande successo del passato.

- G. Bellini - Ritratto di giovane donna allo specchio - 1515

- Partendo dal raffinato e pacato precendente di Giovanni Bellini, Tiziano aveva accentuato gli effetti sensuali, avvolgenti, sostanzialmente erotici della ragazza seminuda che si guarda allo specchio.
- Un dettaglio è rivelatore: nel dipinto di Giovanni Bellini viene riflessa la parte posteriore della, Tiziano invece fa ruotare la figura in modo che l'immagine nello specchio dardeggi uno sguardo carico verso di noi.

Nudo di fronte allo specchio - 1955

La camera turca - 1963
Balrhus



- Il grande quadro rappresenta una delle opere più importanti che Balthus eseguì a Roma, mentre dirigeva l'Accademia di Francia. La "camera turca", infatti, esiste davvero, ed è uno stanzino orientaleggiante ricavato nel sottotetto di Villa Medici da Horace Vernet, presidente dell'Accademia dal 1828 al 1835. Il pavimento che si vede nel dipinto riproduce esattamente quello reale lastricato di marmo policromo, così come le pareti rivestite di piastrelle di maiolica e la bifora d'ispirazione moresca compaiono, fedelmente riprodotti, come motivo decorativo per lo sfondo del dipinto. Protagonista esotica della "camera" è Setsuko Ideta, la giovane moglie giapponese di Balthus, che, in accappatoio rosa, si specchia sdraiata su un sofà. Due disegni preparatori concentrano l'attenzione sul corpo della modella, e ne studiano la posa sensuale delle gambe e la curva della schiena e dell'addome. La tecnica utilizzata nel dipinto è quella che Balthus sperimenterà in questi anni, ottenendo una superficie opaca con la miscela di caseina, gesso e colori a olio sul supporto di tela. Stilisticamente, invece, l'opera unisce insieme la tradizione italiana disegnativa (Masolino e Piero della Francesca) con quella francese coloristica di Bonnard e soprattutto del decorativo Matisse.

Nudo di fronte allo specchio - 1955

- Se c'è un oggetto con il quale il rapporto è per definizione conflittuale, questo è certamente l'amato-odiato specchio, testimone indifferente e confessore segreto,
- "doppio" di noi stessi eppure anche dotato di una sua presenza misteriosamente autonoma e inquietante, davanti alla quale ci sentiamo "nudi" e disarmati.
- Il florilegio dei significati allegorici e dei rimandi letterali legati allo specchio è praticamente infinito, e anzi occupa uno spazio bibliografico e antropologico preciso.
- Nei contesti figurativi che esprimono un significato simbolico, in generale, lo specchio è l'attributo caratteristico di due vizi capitali, la lussuria e, soprattutto, la superbia.
-

- Per questa valenza morale, lo specchio è visto con forte sospetto, come un oggetto essenzialmente negativo.
- Dall'età del Gotico a tutto il Rinascimento si guardano allo specchio famose peccatrici e personificazioni di vizi capitali, depravazioni dei sensi che conducono all'inferno, ma l'effetto prodotto dagli artisti è spesso tutt 'altro che repellente: anzi, in moltissimi casi, le fanciulle nude o discinte, che si ammirano compiaciute nello specchio, inducono pensieri e sospiri scopertamente erotici.

- Nel corso del rinascimento, e ancor più nell'età barocca, si cercheranno tutti gli espedienti possibili per moltiplicare attraverso i riflessi l'immagine di ragazze intente a farsi belle: limpide acque, metalli rilucenti, scudi lustri, vetri e così via.
- Peccatrici incallite o fanciulle in fiore, lo specchio diventa un'arma "professionale", un compagno potente, il corredo indispensabile per la bellezza.
- In effetti, nella medesima congiuntura culturale e religiosa, lo stesso specchio può assumere significati addirittura opposti, diventando oggetto caratteristico di alcune virtù e strumento positivo di attività o di conoscenza.
-

- Lo specchio è collocato in mano all'allegoria della Superbia (immaginata come una splendida donna che tiene con l'altra mano un pavone), ma è anche compagno della Scienza, strumento magico della Prospettiva, e indispensabile attributo della virtù cardinale cristiana della Prudenza.
- Non deve quindi stupire se un pittore" un po' nevrotico" come il tedesco Hans Baldung Grien, appassionato cultore di simboli e allegorie, abbia utilizzato lo specchio rotondo in contesti addirittura opposti, come emblema nobilissimo della Prudenza o come mezzo con il quale l'orrida apparizione della Morte rivela la caducità della Bellezza.

Allegoria della Prudenza

Baldung Grien
La morte e la fanciulla - 1510

Nel secondo Cinquecento italiano il tema dello specchio resta legato alla seduzione

Venere allo specchio

Più popolari e diffusi sono i dipinti che, sotto un labile pretesto mitologico, offrono agli occhi dei collezionisti e dei visitatori le generose forme di fanciulle nude.

La Venere allo specchio è uno dei più fortunati remakes seicenteschi di un grande successo del passato.

- Afrodite è la dea dell'amore e della fertilità, identificata a Roma con Venere. È madre di Cupido e le sono ancelle le Grazie. Suoi attributi sono le colombe o i cigni, la conchiglia, i delfini, la cintola magica che rende seducente chi la indossa, la torcia che desta amore, il cuore fiammeggiante, la rosa, il mirto sempreverde come l'amore. Altro attributo convenzionale può essere lo specchio.
- Il mito narra della sua nascita dalla spuma creata dagli organi sessuali di Urano tagliati e gettati in mare da Crono. Appena uscita dall'acqua, fu trasportata dagli Zefiri fino alla costa di Cipro, ma secondo altre fonti approdò prima a Citera o a Pafo. Sulla riva fu accolta dalle Ore (le Stagioni) che la vestirono, la agghindarono e la condussero presso gli immortali.

- Un'altra versione del mito la vuole invece figlia di Zeus e Dione. Platone immaginò l'esistenza di due Veneri, una nata da Urano, il cielo, e detta perciò Venere urania, dea dell'amore puro; l'altra nata da Dione detta Venere pandémia, cioè popolare, dea dell'amore volgare. Dal punto di vista iconografico Venere può essere rappresentata come anadiomene, cioè che sorge dalle acque, che giunge alla riva di Cipro, giacente o dormiente, in trionfo, o associata ad altri soggetti mitologici.
  Personificazione eterna dell'amore, Venere è raffigurata in un'ampia varietà di immagini e di pose, ora vista come simbolo di purezza, ora come espressione di una sensualità conturbante.

- Dal Rinascimento in poi Venere è stata la figura mitologica femminile più rappresentata nell'arte occidentale. Il suo ruolo di dea dell'amore giustificò il fatto che venisse dipinta senza veli e il suo nome era talvolta solo un pretesto per poter commissionare un nudo femminile; difatti anche se spesso è inserita in una scena che illustra il suo mito, altre volte è solo un nudo, magari accompagnato dai simboli della sua divinità, per esempio uno specchio.
  Per i neoplatonici fiorentini del Quattrocento come Lorenzo di Pier Francesco de' Medici, mecenate del Botticelli, c'erano due Veneri, immagini rispettivamente della natura spirituale e di quella fisica dell'amore.
- Secondo tale teoria, formulata per la prima volta dal filosofo greco Platone, la Venere celestiale personificava l'amore nato dalla contemplazione del divino mentre la Venere terrena attendeva di trasformarsi in quella celestiale. Nei dipinti, la prima era raffigurata nuda, simbolo di purezza, mentre la Venere terrestre era vestita elegantemente e ricoperta di gioielli.

- Le leggende relative a Venere e ai suoi amanti furono temi molto amati dai pittori, in particolare il mito di Venere e Adone, il bellissimo giovane di cui la dea s'innamorò, ucciso durante una caccia, e quello di Venere e Marte (suo amante e dio della guerra), soggetto spesso ripreso in epoca rinascimentale per celebrare nozze o fidanzamenti.
- Tra le altre rappresentazioni ricordiamo Il trionfo di Venere, dove la dea è seduta sul suo carro trionfale;
- Il bagno di Venere, in cui appare distesa mentre si rimira in uno specchio retto dal figlio Cupido; il Giudizio di Paride, la celebre contesa fra Venere, Minerva e Giunone per premiare la dea più bella.
- Nel corso dei secoli la dea appare in molte allegorie con personaggi mitologici.

- **G. Bellini - Ritratto di giovane donna allo specchio - 1515**

Tiziano - Toilette

- Partendo dal raffinato e pacato precendente di Giovanni Bellini, Tiziano aveva accentuato gli effetti sensuali, avvolgenti, sostanzialmente erotici della ragazza seminuda che si guarda allo specchio.

Un dettaglio è rivelatore: nel dipinto di

Giovanni Bellini viene riflessa la parte posteriore della fanciulla, Tiziano invece fa ruotare la figura in modo che l'immagine nello specchio dardeggi uno sguardo carico verso di noi.

Correggio 1531, Giove ed Io

Parma Galleria Nazionale

Il bacio

- Pochissimi gesti hanno mantenuto nei millenni e nei diversi continenti lo stesso valore, come invece è accaduto al bacio, e la sua forza è ulteriormente accresciuta dalla ricchezza e dalla varietà dei significati simbolici e dalle implicazioni sentimentali.
  Il bacio è un ingrediente essenziale, sia nei preliminari dell'innamoramento, sia anche nel vivo del rapporto amoroso. Esempi figurativi suggestivi di antichi baci vengono offerti dalle sculture ellenistiche e romane.
  Di fronte all'abbondanza di materiale offerto dalla letteratura e dall'arte classica, e anche naturalmente considerando l'intrinseca efficacia del gesto stesso, bisogna peraltro notare che dopo il crollo dell'impero romano le arti figurative occidentali si sono mosse con molta cautela nei confronti del bacio.
- Anche in questo caso, si ripete il fenomeno già osservato: le immagini appaiono generalmente più "caste" e controllate delle parole a cui sono sovente ispirate. Ai consueti motivi di "decantazione" del tema erotico nel passaggio dalla letteratura all'arte se ne aggiunge qui uno specifico: la presenza di un bacio assolutamente "negativo", quello del tradimento Giuda.
  Con il diffondersi del gotico cortese il bacio ritrova il suo spazio: brivido d'emozione, omaggio galante, approccio seduttivo.
  La pittura cinquecentesca deve ancora una volta adeguarsi alla necessità di un "mascheramento", i pittori sono costretti ad affidare la magia del bacio alle labbra degli dei e degli antichi eroi.

- Nel quadro del Correggio (1531)la nuvola d'amore in cui si dissimula Giove per abbracciare Io diventa l'occasione per il dipinto forse più sensuale dell'intero Rinascimento europeo. La Riforma con il suo plumbeo moralismo lancia strali contro l'amore.
- Un instancabile fabbricante di immagini di stretta ortodossia luterana come Lucas Cranach il Vecchio non esita a stigmatizzare l'eccesiva confidenza e i pericoli insiti nel bacio. Per trovare baci "veri" bisogna andare nella Venezia fisica e solare di Tiziano, nei cui quadri, dicevano i commentatori dell'epoca, "le carni tremano".
  La pittura barocca è molto più libera e aperta rispetto a quella dell'ultimo rinascimento. Gli abbracci rusticani delle feste paesane di Rubens ricordano i baccanali di Tiziano, le ancelle dalle ampie scollature che Rembrandt dipinge durante gli anni trenta del Seicento richiamano i precedenti di Veronese. Ritroviamo baci sonori e sodi, scoccati con ardore e desiderio. Ancora più del Seicento, il grande secolo

Rubens - Venere allo specchio - 1613

- Il travolgente maestro fiammingo rende ancora più penetrante il doppio sguardo della bella, ardente e vivo in mezzo a generose ondate di capelli biondi e a sbuffi di carni rosate.

Diego Velazquez - Venere e Cupido - 1648

D. Velàzquez sceglie il tema della Venere allo specchio per il suo unico quadro di nudo femminile: la rotazione della figura è ora completa, e noi vediamo la ragazza di schiena, mentre il volto stranamente serio e assorto viene riflesso nello specchio, un po' appannato, sorretto dall'amorino. La sfocatura dei contorni, il senso di indeterminatezza, la sospesa atmosfera psicologica, un'indefinibile eppure avvertibile malinconia conferiscono all'immagine uno strano e conturbante fascino, rapinosa miscela di turbamento e di passione.

Nella Spagna barocca lo specchio è molto più spesso utilizzato come mezzo per "guardarsi dentro", vedere la vera immagine della propria anima e del destino che ci attende, superando le illusioni dell'esteriorità e della mera, fuggevole apparenza.

I pittori barocchi hanno aggiunto simboli inequivocabili:

il teschio,

la candela che si consuma,

i petali di fiori appassiti,

la voluta di fumo di una brace che si sta spegnendo.

Con lo sviluppo dell'ottica, il miglioramento delle vetrerie, la fiducia nel progresso scientifico e il parallelo declino delle allegorie morali,

il Settecento toglie finalmente allo specchio le implicazioni negative.

Nella pittura settecentesca a sfondo erotico Le pose, i movimenti, gli sguardi delle ragazze, che fanno toilette davanti allo specchio, vengono osservati con incredibile fascino e “rapimento”

Jean-Antoine Watteau - Giudizio di Paride - 1720

- Boucher - La toilette di Venere - 1751

CANOVA: VENERE CON LO SPECCHIO

Gustave Courbet - Ritratto di Jo 1866

- Gli impressionisti hanno una nota predilezione per i riflessi della luce e del colore.
- Il gruppo che si forma intorno a Renoir, Monet, Pissarro e Manet ha un atteggiamento disinibito nei confronti della femminilità e della sensualità.
- E' dunque comprensibile l'importanza dello specchio nell'arte degli impressionisti, un oggetto che in qualche caso assume un valore persino provocatorio.

Christoffer Wilhelm Eckersberg

Donna in piedi di fronte a uno

specchio - 1841

Caratteristica dei Paesi dell'area germanica e nordeuropea è lo stile Biedermeier, basato sul recupero dei banali e quotidiani piaceri della casa.

Non c'è bisogno di cercare significati reconditi o pretesti mitologici per le serene immagini di ragazze del Nord che compiono con studiata lentezza le operazioni di maquillage, della pettinatura.

Svuotata dai vecchi significati allegorici, la scena della ragazza allo specchio si riempie ora di una nuova intensità intimista e psicologica.

L'arte francese dell'Ottocento non tarda a impadronirsi di questo filone, trasformandolo in una soggetto di grande successo.

- Bisogna aspettare l'inizio dell'Ottocento per ritrovare un atteggiamento sereno e domestico nei confronti dello specchio. Si chiude l'epoca delle Veneri e delle Maddalene, del dualismo tra vizio e virtù, dello specchio come confine tra mondi opposti. Lo specchio torna finalmente a essere un semplice arredo della casa, indispensabile per la cura personale e per questo opportunamente collocato in luoghi riservati.

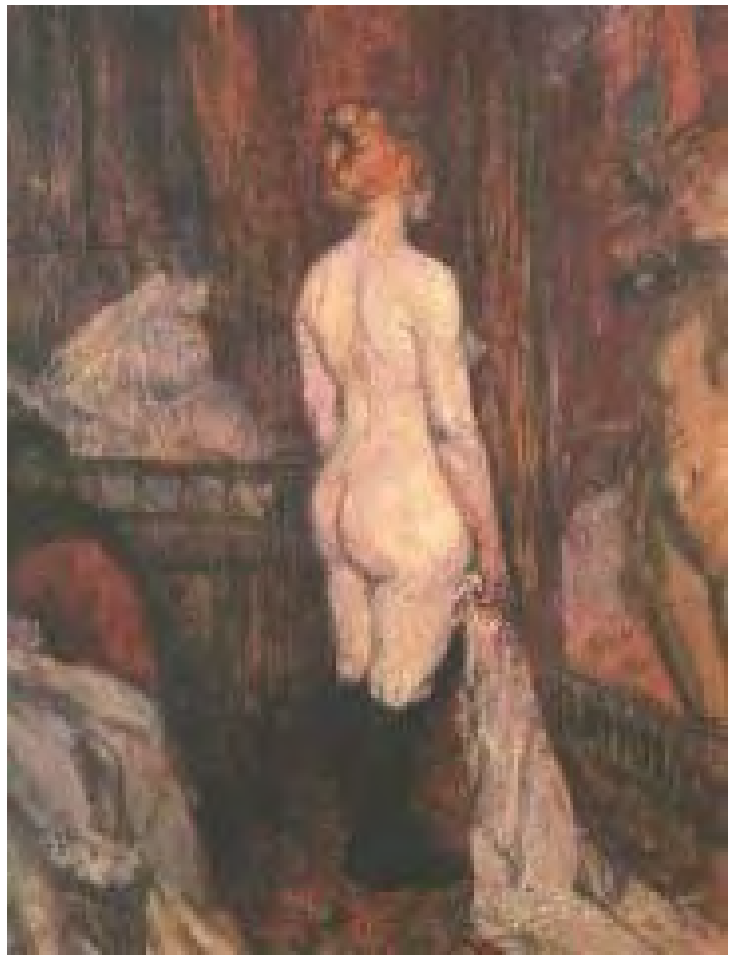
Manet - Nana - 1877

- Uno dei più celebri quadri di Manet ritrae Henriette Hauser, abitualmente chiamata Nanà, un'attricetta ammirata soprattutto per la piccante bellezza e i facili costumi. E' qui raffigurata in sottoveste mentre si sta incipriando.
- Il quadro di Manet trova un delicato precedente in una tela di Berthe Morisot, realizzata appena una anno prima. La Morisot, cognata di Manet, è comunque un'artista dotata di una personale e lirica autonomia poetica, interprete "dall’ interno" del mondo dei sentimenti femminili, dove spesso sono i dettagli, le piccole cose ad aprire spiragli sull'anima.
- Sostenuta da un talento raffinato e dalla grande capacità di controllare gli accordi dei toni chiari, Berthe Morisot aggiunge una nota di verità psicologica alla pittura impressionista.

Pierre Bonnard - Modella alla luce - 1929

- La delicatezza dei sentimenti, la semplicità della situazione rivelata dalla pittrice troverà importanti esiti fino ai primi decenni del XX secolo, lungo gli snodi del postimpressionismo e soprattutto nell'intimismo di Vuillard e di Bonnard, per il quale la ragazza allo specchio è uno dei soggetti più frequentemente investigati. Disincantata e amara è la tela di Toulouse-Lautrec, la protagonista non è un'attrice provocante o una fanciulla che sta scoprendo la sua bellezza: al contrario, si tratta di una prostituta non più giovanissima, un po' appesantita dalla professione. La donna si colloca nuda davanti allo specchio, riconoscendo i primi segni del logorio di un corpo fin troppo utilizzato, la donna compie silenziosamente un inventario della sua vita. Per un breve periodo, a cavallo tra Otto e Novecento, lo specchio torna a essere un oggetto carico di significati allusivi, alternativamente strumento di conoscenza o metafora dell'inganno, luogo privilegiato dell'indagine interiore o fonte di turbamenti violenti, anche di carattere erotico.

Nudo allo specchio



- In quest'ultima chiave lo specchio diventerà uno dei temi prediletti dell'arte e della letteratura surrealista, ampiamente sfruttato da pittori come Delvaux, Magritte e Dalì.
- Interessanti sviluppi, specie per l'acerbo e insieme conturbante erotismo, sono poi offerti dagli specchietti tenuti in mano dalle Lolite di Balthus.
- Avanguardie artistiche come il futurismo e il cubismo utilizzano come modello figurativo le schegge casuali dell'immagine riflesse dai frammenti di uno specchio infranto, proponendo così in termini moderni il dilemma antico sullo specchio tra realtà e illusione. Attratto dal gioco delle scomposizioni e dell ricomposizioni, ma anche attentissimo lettore dell'arte dei secoli precedenti, Picasso torna volentieri sul tema della donna con lo specchio, lungo l'intero arco della sua carriera.

- **Gustav Klimt**
  Nuda Veritas
  1899

- In questo grande pannello allegorico, Klimt riprende il valore "positivo" dello specchio e del nudo femminile, immagini complementari di purezza e di verità.

- La camera turca 1963

F. Botero. La toilette 1989

Tiziano

Amor sacro e Amor profano

Galleria Borghese , Roma

Amor sacro e amor profano Tiziano 1513 olio su tela, 118 × 279 cmRoma, Galleria Borghese

- Il dipinto di Tiziano, conservato presso la Galleria Borghese di Roma, nasconde un complesso significato allegorico.
- Un putto alato, immagine di Eros nella mitologia greca, immerge la mano nell'acqua, simbolo dell'esistenza umana: è l'amore che gioca con il destino dell'uomo. La vasca finemente istoriata che contiene l'acqua ha la forma di un sarcofago marmoreo: un'immagine della conciliazione fra i contrari, in questo caso le idee della morte e della vita. Sui bordi della vasca siedono due figure femminili.
- La nudità di una delle due donne allude alla purezza spoglia e innocente dell'amore spirituale, mentre le vesti della figura riccamente abbigliata simboleggiano gli orpelli terreni che occultano l'essenza delle creature, suscitando la vanità e la passione voluttuosa.
- Le due donne assumono dunque le sembianze di due figure opposte e complementari della filosofia neoplatonica: la Venere mondana e la Venere celeste. Il titolo, *L'Amor sacro e l'Amor profano*, che sintetizza questa interpretazione, fu attribuito al dipinto verso la fine del Settecento. In precedenza l'opera era nota come *Donna ornata e disornata*.

- *La committenza del dipinto è stata desunta da un suo dettaglio: lo stemma sulla fontana. Quest'ultimo è quello di Niccolò Aurelio, commissionatore del dipinto per le sue nozze con Laura Bagarotto (di cui aveva mandato a morte il padre B. Bagarotto, accusato di alto tradimento) nel 1514.L'opera doveva essere non solo un importante dono di nozze e di riconciliazione con la moglie, ma anche un atto politico da cui derivasse un'opera immortale, simbolo dello splendore della sua casata presso i veneziani.*

- *L'impianto rispecchia la concezione neoplatonica tipica di M. Ficino secondo la quale la bellezza terrena è specchio di quella celeste e la sua contemplazione prelude alla perfezione ultraterrena. L'amor sacro, ammantato di rosso, è raffigurato in piena luce, mentre l'amor profano è fasciato da ricche vesti e si staglia contro uno sfondo ombroso: il bilanciamento luministico, cromatico e compositivo assume quindi anche un preciso significato simbolico.*

- *L'opera è di grande importanza per quanto riguarda la poetica di Tiziano: si tratta infatti dell'unica tela interpretabile in chiave neoplatonica (corrente caratteristica dell'ambiente toscano, cui si contrapponeva l'aristotelismo tipico di Venezia).*
- *Vi è inoltre un altro livello di lettura dell'opera, oggi considerato piuttosto superato, alludente al comportamento che una buona moglie deve tenere in privato e in società, all'immagine irreprensibile che deve dare di sé la moglie di un personaggio politico come Niccolò Aurelio.*

- *Lo sfondo su cui sono collocate le due figure è la contrapposizione di due orografie differenti e contrapposte: a sinistra, dietro all'amor profano, si nota un paesaggio montuoso, con un sentiero in salita percorso da un cavaliere diretto al castello. Viene letto come metafora di un percorso faticoso da compiere per giungere alla virtù, che si conquista con fatica e rinunce o, alternativamente, come allusione al carattere "secolare" e "civile" dell'amor profano; a destra il paesaggio è pianeggiante, disteso, punteggiato da greggi al pascolo che evocano le utopie bucoliche e in lontananza si scorge una coppia ed una chiesa. Si contrappone al paesaggio di sinistra legandosi alla sfera religiosa e spirituale.*
- *Secondo alcune fonti la donna che interpreta Venere è riconducibile ad Angela del Moro, nota ai tempi come Zanfeta, famosa “etera”dell'epoca, di nascita nobile. Donna di grande cultura, era amica di letterati illustri come Bembo e Aretino. Venne chiamata come modella da pittori famosi, fra i quali appunto Tiziano.*

- *Un ruolo fondamentale nell'identificazione delle due donne in Venere e Proserpina è stato rivestito dalla fontana-sarcofago, connotata da simboli di morte e vita.*
- *Nella parte destra, infatti, il sarcofago presenta una raffigurazione di Venere in riferimento alla Hypnerotomachia Poliphili di F. Colonna e all'episodio in cui la dea si punge un piede nel soccorrere Adone aggredito da Marte (fu in particolare il Clerici a dare una svolta critica significativa in questo senso). Nella parte sinistra, è riconoscibile il ratto di Proserpina .*
- *L'opera risente profondamente dell'opera di Giorgione, soprattutto nello sfondo e nell'uso di tonalismi: si può quindi considerare un'opera di transizione nella maturazione artistica del pittore*

Vanitas

Memento mori

Memento mori. Ricordati che devi morire

Non è una macabra frase ad effetto, ma il senso di un filone pittorico abbastanza in auge nel '600 in Europa, soprattutto nell'area geografica corrispondente oggi a Belgio e Olanda.

E' il periodo aureo della natura morta:

un genere di composizione che raffigura essenzialmente le cose inanimate, in assenza totale di figure umane e che si concentra essenzialmente sulle proprietà degli oggeti: le forme, il colore, i volumi, la reazione alla luce.

Quando diciamo "natura morta", subito ci vengono alla mente composizioni di fiori, tavole imbandite, vasellame, cesti di frutta, cacciagione, oggetti da fumo e da musica.

Meno noto, forse perchè all'impatto più inquietante, è il filone della cosoddetta "VANITAS", parola laltina che qui sta a significare l'effimero, il futile, la caducità delle cose terrene.

I simboli di questa pittura sono teschi, clessidre, candele, cioè i simboli della morte e del disfacimento, accostati ai simboli della ricchezza, del potere e del godimento.

Questo stridente contrasto aveva un significato ben preciso: inutile attaccarsi morbosamente alle ricchezze, alle voluttà, agli optional ed agli status symbol: tutto con il tempo diventerà polvere, noi compresi...

LE TOMBEAV

Vanitas

- Genere pittorico affermatosi alla fine del XVI secolo nei Paesi Bassi calvinista e largamente diffuso nel secolo successivo nell'Europa della Controriforma;
- prende il nome da un versetto biblico del libro dell'Ecclesiaste (I, 2): "*Vanitas vanitatum, et omnia vanitas*" (Vanità delle vanità, tutto è vanità).
- I dipinti denominati *vanitas* illustrano, attraverso composizioni di simboli e allegorie, il tema filosofico e religioso dell'ineluttabilità della morte, dell'inconsistenza dei beni terreni e della futilità dei piaceri umani.
- Talvolta il genere si ritrova in contesti esoterici o massonici, caricato di significati comprensibili solo agli iniziati.

- Negli anni Venti e Trenta del Seicento il repertorio iconografico si ampliò e si codificò (*Vanità* di David Bailly, Harmen e Pieter Steenwyck, Jan de Heem, Peter Potter, Pieter Claesz).
- Le opere includevano ora soprattutto simboli delle arti e delle scienze (libri, rotoli di pergamena, occhiali, squadre, strumenti musicali), rimandi al potere e alla ricchezza (borse traboccanti d'oro, gioielli), allusioni ai piaceri terreni (carte da gioco, bicchieri), immagini di morte (ai consueti teschi e fiori appassiti si aggiunsero frutti marci, bolle di sapone o di vetro, violini o liuti con le corde rotte) e talvolta rimandi alla Ressurezione cristiana (rametti di alloro o di edera, spighe di grano).

- Nei dipinti tra il XVI e il XVIII secolo che rappresentano strumenti musicali la ricerca sulla realtà musicale del tempo permette una migliore attribuzione cronologica, storica e geografica dei dipinti stessi. Lo strumento musicale, identificato nei suoi dettagli morfologici e inquadrato nel momento del suo impiego, allarga in gran misura la quantità di informazioni che possono essere utilizzate dallo storico dell'arte nel processo di attribuzione del dipinto.
- Nell'organizzazione di mostre e in studi specifici su dipinti in cui compaiono strumenti musicali, solo recentemente è stato dato spazio a una nuova figura di studioso: quella dell'organologo e del musicologo. Per esempio nella mostra *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, svoltasi a Bergamo nel 1996, nella replica di New York nel novembre 2000, in *Dipingere la Musica* a Cremona e Vienna (2000-2001), in *Colori della Musica* di Roma o anche in *Musica alla corte dei granduchi*, attualmente in corso alla Galleria dell'Accademia di Firenze,
- lo studioso di strumenti musicali ha affiancato il critico d'arte con un contributo tecnico e culturale che ha aperto un dibattito a volte decisivo all'identificazione corretta dei dipinti stessi.

- Nell’ambito dell’iconografia musicale, tra il XVI e il XVIII secolo si usa separare il tema religioso da quello profano.
- Le immagini religiose propongono scene tratte dal Vecchio e dal Nuovo Testamento con strumenti musicali e personaggi che suonano_, mentre nell’iconografia musicale profana dell’epoca sono comprese sia raffigurazioni di episodi storici o mitologici dell’antichità sia immagini di vita quotidiana della stessa epoca del pittore.
- Nelle immagini di musica “mitologica” del XVII secolo, ancora sotto la spinta dell’Umanesimo quattrocentesco, vengono spesso riproposte le immagini idealizzate dei migliori “musicisti” grecoromani – Apollo, Hermes, Marsia, Orfeo, Erato, Euterpe, Calliope –; le raffigurazioni di strumenti musicali presenti in queste scene, quando non sono “antichità” di assoluta fantasia, sono invece piuttosto realistiche e rispettano le proporzioni, la tecnica esecutiva e i particolari morfologici di strumenti coevi all’artista che li ha raffigurati.
- _Per quanto riguarda invece le scene di vita quotidiana, l’iconografia musicale profana considera soprattutto l’utilizzo della musica nell’ambito dei rapporti sociali con immagini di momenti musicali in feste, danze, banchetti ma anche messe, cerimonie religiose, matrimoni, funerali.
- Nella rappresentazione di uno strumento musicale, sia nella tematica religiosa sia in quella profana, è fondamentale distinguere se lo strumento è raffigurato come un mezzo effettivo per fare musica, ed è quindi accostato a una situazione realistica, o è un mero portatore di significati simbolico-allegorici che esulano dal contesto di produzione/consumo di musica.

- Quando attorno al secolo XVII la natura morta si afferma come un genere autonomo, articolato in molteplici temi e varianti, la presenza dello strumento e della partitura musicale assume vari significati: “udito” nell’allegoria dei cinque sensi, ma anche simbolo di caducità del piacere e della vanità. Infatti, il piacere dell’ascolto può durare solo quanto dura la musica stessa: partiture e strumenti, isolati dalla figura del suonatore, mantengono la musica allo stato di potenzialità espressiva.
- La partitura contiene l’idea della musica ma non la possibilità di realizzarsi; lo strumento, senza spartito e suonatore, diventa un oggetto meramente decorativo dalla funzionalità inespressa. In particolare nella Vanitas gli oggetti musicali simboleggiano e rafforzano il significato della fugacità, della caducità, della transitorietà dei beni effimeri di fronte all’inevitabile trascorrere del tempo.
- Fra i pittori che nel XVII secolo in Italia si sono specializzati nelle nature morte a soggetto musicale, oltre ad Evaristo Baschenis (Bergamo 1617-1677), con analogie e differenze si affermano Bartolomeo Bettera (Bergamo 1639-1688?) e Cristoforo Munari (Reggio Emilia 1667-Pisa 1720).
- La natura morta, però, non contempla il rapporto sociale che la musica può offrire ma si limita alla descrizione del mezzo. In realtà, quando uno strumento suona si crea inevitabilmente un rapporto di produzione/consumo di musica. Il produttore/consumatore può essere anche rappresentato da una persona che suona da sola, nel caso del ritratto di persona con strumento, o da più persone quando il musicante opera in un contesto sociale più ampio come il concerto, la “musica da tavola”, la festa danzante, i banchetti. La ritrattistica ci ha tramandato l’immagine di ogni sorta di operatori musicali: musicisti professionisti, semplici dilettanti o personaggi per i quali il ritratto con lo strumento è una semplice esibizione di potenziali capacità culturali o intellettuali. È l’analisi comparata di vari dettagli, che va dalla postura sullo strumento ad aspetti di tecnica manuale, che ci permette di individuare l’appartenenza del personaggio a una o all’altra categoria. Anton Domenico Gabbiani (Firenze 1652-1726) primeggia nella ritrattistica di musicanti, mentre Baschenis raramente si è cimentato in questo ambito (*Trittico Agliardi*).
-

Evaristo Baschenis

- Evaristo Baschenis nasce a Bergamo il 4 dicembre 1617, studia per diventare sacerdote, e contemporaneamente, per assecondare la tradizione della sua famiglia, si dedica al disegno e alla pittura.
  Dopo la sua ordinazione sacerdotale è conosciuto con il nome di "*Prete Evaristo*" o, più comunemente, come "*Prevarisco*".
  Molti elementi della sua vicenda biografica, ed in particolare quelli relativi alla formazione culturale giovanile, rimangono ancora avvolti nell'incertezza. Si è tra l'altro pensato ad influssi di pittori di nature morte francesi e del Nord Europa, ed ancora ad influenze della tradizione decorativa ad intarsio di chiese rinascimentali nell'Italia centro-settentrionale.
  Secondo il Tassi, studioso d'arte vissuto a Bergamo fra '700 e '800, una delle prime opere del celebre pittore è la copia di una "*Battaglia di Alessandro Magno contro Dario*", eseguita da Jaques Courtois, detto il Borgognone (1647-1649), in quel periodo ospite presso la famiglia De Vecchi di Carvico. Questo quadro testimonia la bravura del Baschenis anche nel riprodurre quadri di battaglia.

La critica tra '600 e '800

.

Il primo ricordo critico del Baschenis è individuabile nel 1677 (nell'anno del trapasso, a 60 anni), indizio e prova di una fama locale non senza significati. Il letterato italiano Marco Valsecchi condivide con lo studioso gesuita coevo Francesco Lana, autore di un "Prodromo...all'Arte Maestra" del 1670, l'inesistenza di qualsiasi pregiudizio accademico sulla natura morta, mentre sulla rappresentazione di strumenti musicali annota la sua valutazione particolarmente pregevole.
La natura morta appare poi nel Settecento in calo rispetto ai generi del paesaggio, della battaglia, della marina, dell'uccellagione. Soltanto alla fine del secolo, ma con uno spirito di pura erudizione, compare in una postilla di Francesco Maria Tassi alle sue "Vite" (1793) la sottolineatura dell' operare dell'autore "dal naturale che gli si parava davanti", o dalla virtuosità "dell'inganno", con la notazione finale che le sue opere non sono esposte alla "pubblica vista" in quanto conservate nelle "particolari Gallerie dei nobili e nelle private case dei cittadini". Inoltre sempre il Tassi identifica l'opera del Baschenis identificandola come "bizzarrissima maniera", sottolineando il fatto che egli dipinge strumenti, arazzi e ogni altro oggetto che la fantasia gli suggerisce.
La "fortuna" dell'artista, come quella di tutta la natura morta italiana, si svapora lungo l'Ottocento. E così nel 1806 nel momento in cui i suoi quadri escono dalla Libreria di San Giorgio Maggiore di Venezia per entrare nei depositi demaniali del nuovo Regno Italico, il pittore Pierre Edwards, funzionario per la tutela e conservazione delle pitture delle corporazioni religiose, afferma che l'autore "non è noto nella storia dell'arte"; i primi decenni del secolo segnano il momento di massimo declino del Baschenis sul mercato dell'arte. Ma durante la metà del secolo la nuova borghesia, lombarda e bergamasca, che sta rilevando l'eredità della nobiltà nel suo ruolo mecenatizio, sembra interessarsi di nuovo ai lavori del pittore riorganizzando il variegato patrimonio disperso. Antonio Piccinelli, tra gli altri, costituisce negli anni '70 dell'Ottocento una preziosa raccolta di quadri comprandoli, comunque, addirittura alla metà della loro valutazione di un secolo prima.

La critica nel primo '900

- -

  Occorre attendere il primo Novecento per un serio recupero, non municipale, dell'opera del Baschenis: appaiono i primi studi iconologici e simbolici sulla natura morta transalpina, si avvia l'iconologia dell'impressionismo e delle avanguardie, Cèzanne compone una sorta di "Vanitates", Picasso e Braque richiamano fortemente nelle loro nature morte i modelli secenteschi. E così nel 1912 Michele Biancale, allievo del critico Adolfo Venturi, pubblica su "l'Arte" proprio un ampio saggio sul Baschenis, nel solco delle prime ricerche caravaggesche del maestro; e operando un confronto con il Caravaggio sostiene che "tutto è compreso dal vero, ma l'artista poderoso, vario, fantastico (Caravaggio) l'esprime con perfetta indipendenza, dandogli non so che carattere ideale. Nel Baschenis manca tale sublimazione del vero".
  Gli autori come Baschenis e tutti gli altri pittori olandesi di natura morta, al contrario del Caravaggio, mancherebbero di un deciso stato intimo in cui fluisca, assimilandosi in esso, ogni aspetto della vita. Ma in ogni caso il rapporto Baschenis-Caravaggio può essere visto anche attraverso opere come *La Suonatrice* (Liechtenstein) e *Il Suonatore* della Sabauda di Torino, e ne risulta in definitiva un equilibrio di giudizio, comunque ricco di aperture, fra un Baschenis "realista" in senso proprio, e uno "intimista" e "umile" di natura pietista, di tipo nordico-transalpino.

- Inoltre in rapporto ad una comparazione con un altro autore coevo è ancora pienamente valida la precisazione di una fondamentale differenza fra il Baschenis e il Bettera. Il primo dispone i suoi strumenti come pittore di gran gusto e come conoscitore esperto d'ogni mistero della composizione di questi oggetti, e da ciò nascono la loro sapiente disposizione e la perfetta rappresentazione, il secondo colloca gli strumenti senza un particolare intento nè decorativo nè pittorico; essi sono raffigurati alla rinfusa, accostati con i dorsi, creando motivi schematici o parallelismi con i lunghi bracci delle chitarre e delle mandole monotonamente abbandonate.
  Il Baschenis risulta essere un valore forte nel discorso critico e storico sulla natura morta italiana, e ciò risulta tra l'altro dallo spazio a lui riservato, fra i pittori di natura morta, alla grande mostra del Seicento e Settecento a palazzo Pitti a Firenze nel 1922.
  Il problema degli esordi e delle "fonti" del Baschenis è dunque individuabile in due diversi aspetti: quella dell'arte delle tarsie e della cultura dei trattati sulla prospettiva applicata tra Cinquecento e Seicento, e quella del clima arcaizzante della cultura della natura morta nell'Italia settentrionale e a Bergamo.

Baschenis: il mondo e la pratica della musica.

- L'accostamento di un grande numero di quadri di questo autore con soggetti musicali corrisponde in pieno ai caratteri della realtà culturale del secolo ed anche dell'ambito specifico della sua città.
  Nel Seicento il maestro di musica è esecutore, improvvisatore, compositore del proprio spartito; viene ammirato sia come strumentista, sia come compositore, intellettuale a lungo disputato e ricercato dalle grandi corti d'Europa e d'Italia. La sua educazione non può non essere poliedrica: deve conoscere la musica speculativa giacchè egli compone ed improvvisa, deve saper poi suonare non solo tutti gli strumenti in cui è specializzato, ma anche quelli similari.

- La presenza di strumenti musicali nelle case nobili è ormai ampiamente documentata. Basta ricordare i fin troppo noti nobili Agliardi di Bergamo ritratti mentre si propongono orgogliosi con i loro i liuti più preziosi. Ed è proprio nel "Trittico Agliardi", una delle due tele con figure di persone, che il pittore Baschenis si riproduce nell'atto di suonare.
  Dal modo in cui è mostrata e combinata la strumentazione nei quadri di Baschenis è stato possibile, addirittura, individuare il tipo di musica che si "potrebbe suonare": si tratta della sonata e del basso continuo, due composizioni che si basano sulla polarità tra basso continuo e parte accompagnata, per costruire in questo modo l'armonizzazione del brano musicale.

La produzione pittorica.

- Dei 49 quadri esposti nella mostra tenutasi presso la Galleria d'arte moderna e contemporanea di Bergamo 30 hanno come soggetto la strumentazione musicale (mandole, liuti, violini, chitarre, spinette) che "meraviglia" per la straordinaria gamma presentata e per le continue variazioni della disposizione prospettica. Le tele puntano, spesso, a valorizzare i soggetti in questione con un punto di vista ravvicinato evidenziando, anche in primissimo piano, l'architettura rigorosa delle casse. Gli strumenti sembrano quasi "sospinti" fuori della tela, mentre su di essi cadono, soprattutto nel primo Baschenis, rivoli di luce dorata con uno spettro cromatico "atipico" (anche perchè alterato dal colore delle vernici) ed incrociato con i rossi ed i neri dei tappeti dei tendaggi e dei fondi.

- A mano a mano che ci si avvicina alla produzione della maturità , e quindi al Baschenis "barocco" degli anni '60, si assiste ad una più articolata complessità del progetto compositivo e ad una proliferazione degli oggetti, sempre disposti con un grande rigore spaziale "cartesiano": la nuova "vitalità" scenografica viene resa più solenne grazie alla distanza del punto di vista e all'ampiezza dell'angolo visuale.
- I tendaggi di broccato diventano sontuosi e, alla maniera di spazi teatrali (siamo, d'altronde, nel secolo della musica e del teatro), fungono da indicatori spaziali; l'effetto di profondità è creato dalla posizione degli strumenti, in genere, su un tavolo ricoperto sempre in maniera non anonima (dal damascato rosso brillante al più sontuoso prodotto anatolico tipo "Lotto" con medaglioncini a rosetta di stampo geometrico, a quello uniformemente verde con grandi foglie cuneiformi). Ed è infatti proprio la ricca cromia degli strumenti dalla gamma dei toni bruno-dorati dei materiali lignei (acero, palissandro, abete) che produce un'originale rifrazione nei corrispettivi colori intensi dei tappeti.

- Ed infine, nell'ottavo decennio del secolo, si svolge la produzione del Baschenis "metafisico": la composizione si fa ora più scarna e plasticamente essenziale, lasciando i timbri dilatati e monumentali di metà secolo, ed oltre, per concentrarsi invece sulle potenzialità "linguistiche" ed espressive dei suoi singolari personaggi.
- L'inquadratura si ravvicina di nuovo, ma per sfruttare al massimo, questa volta, la dicotomia tra "densità" pregnante degli strumenti e buio "metafisico" inquietante dei fondali.
- In una scenografia di "assoluto teatrale" la percezione degli oggetti in campo si giustifica sia come dialettica tra "nature" e "caratteri" singolarmente individualizzati, sia come ossimoro di muti dialoghi e "voci" corali: una prospettiva del tutto nuova in cui la componente informativa e comunicativa è sostituita dalla dimensione delle potenzialità interpretative e plastiche di ogni singolo soggetto musicale.
  Alla fine gli strumenti non sono più alla ricerca dell'autore, ma in una peculiare "esistenza", ormai del tutto autonomi ed autosufficienti, occupano con decisione e autorevolezza tutto l'impianto scenico senza più bisogno dell'intervento dell'artista.

La polvere e i suoi significati

- Su tanti soggetti musicali presenti nei suoi quadri il Baschenis dipinge strumenti con "ditate" o "toccate" nella polvere che li ricopre.
- La finzione vuole proprio ingannare l'osservatore sull'eventualità che qualcuno abbia effettivamente sfiorato con le dita lo strumento dipinto. L'espediente del Baschenis è quello di evocare con figurazioni tattili l'idea di suono - tale è proprio l'effetto di "tocchi" negli strumenti a pizzico - ed è la testimonianza della sua volontà di fingere cose intangibili in maniera fisico-materiale toccabile. Ma le "ditate" indicano anche un'azione e un movimento già avvenuti.
  La polvere invece è universalmente simbolo di *"vanitas"*, della caducità delle cose umane.
- Tale segno può assumere molteplici valenze a seconda dei contesti pittorici; nel dipinto di Casa Agliardi la polvere è liberata dal dato aneddottico e inserita in una precisa direzione narrativo-temporale: prima vengono posti gli strumenti che, a poco a poco, vengono coperti dalla polvere fino a quando qualcuno traccia con le dita dei segni nella polvere; in un altro momento vengono collocate delle mele; l'attimo fuggente è dato dalla mosca che vola sulla notazione.
- Simultaneità e successione si rincorrono in un intreccio di significati: la durata è segnalata dalla polvere; il *carpe diem* dal volo dell'insetto.
  E così con l'invenzione delle tracce di movimento, Baschenis risolve la difficoltà di dare dinamismo e temporalità ad opere in cui prevalgono immobilità e immutabilità.

Le cucine

- Le cucine sono un altro soggetto caro al Baschenis e la mostra ne ha fatto un'interessante selezione. Alberto Capazzi (cfr. Catalogo mostra) scrive che "il cibo mostra un carattere celebrativo e nostalgico in base ai criteri interpretativi: commerciale, stagionale e religioso". Nel secolo di ferro le "buone cose" sono rare e simbolo, insieme, di autonomia e liberalità.
  Infine se si prescinde, definitivamente ormai, dal codice interpretativo del Tassi, di matrice nettamente naturalistico-edonistica, che parla di "incredibile naturalezza" degli oggetti collocati nello spazio pittorico, è opportuno precisare che anche le "cucine" del Baschenis rispondono invece ad un rigoroso criterio spaziale, ispirato allo stesso metodo prospettico dal forte impianto cartesiano utilizzato per le tele a soggetto musicale.
  In definitiva, al di là della questione critica aperta sulla "specificità" dei soggetti pittorici in esame e sulla arbitrarietà della definizione di autentica "natura morta" per le sue opere, è importante cogliere che Baschenis e Bergamo partecipano in maniera notevole, pur in un secolo difficile, al movimento complessivo culturale-artistico che investe l'Italia e l'Europa, con le peculiarità naturalmente del nostro territorio culturale e con l'individualità imprescindibile dell' autore.

- E. Baschenis rappresenta strumenti musicali quasi sempre in assenza del musico. Gli oggetti musicali sono posati su un tavolo, incorniciati da tendaggi preziosi, e spesso sono accompagnati di alcuni oggetti tradizionalmente presenti nella natura morta: libri, candele, strumenti scientifici, oggetti preziosi e così via. Baschenis è riconosciuto dalla critica moderna come il primo vero “ritrattista di strumenti musicali”, facendo riferimento al concetto settecentesco di “ritratto” inteso come oggetto principale del quadro. Nelle Vanitas lo strumento musicale è sempre stato uno degli oggetti che concorrono a rappresentarne la complessa simbologia; nelle nature morte di Baschenis lo strumento diventa invece l’oggetto principale, cioè il “ritratto”. E perdendo la propria simbologia iniziale (oggetto di piacere effimero) acquista una sua precisa identità o meglio “individualità”.

Una bottega in piena attività

- -

- La descrizione dello studio del pittore dopo la sua morte dà l'impressione di una "bottega in piena attività", per la vasta e varia quantità di materiali di lavoro di ogni genere e per una cinquantina di dipinti ancora incompiuti.
  L'inventario dei beni stilato dagli esecutori testamentari dopo il decesso descrive oltre cinquanta dipinti così suddivisi:
  - 18 nature morte di strumenti musicali,
  - 15 cucine,
  - 12 ritratti,
  - 3 di soggetti diversi,
  - 6 battaglie,
  - almeno altri 6 dipinti con il solo tendaggio.

CARATTERI DEL SECOLO

-

- Il Volpi definisce il Seicento un periodo povero di eventi memorabili per la storia della città di Bergamo, e poco significativo dal punto di vista spirituale; lo studioso usa per definirlo l'aggettivo "depresso". Un'altra connotazione è quella di " barocco", e viene riferita alla tendenza imperante di dare molta importanza all'apparenza più che alla sostanza.
  Il Seicento si configura, quindi, come un secolo di evidenti contraddizioni, che rivelano comunque un processo di decadenza complessiva; secolo che è stato definito "cavalleresco e crudele, gentile e sanguinario, sfarzoso e sudicio". In questi contrasti è possibile rinvenire la sua malcelata miseria esteriore e la povertà interiore.

- In questo secolo trionfa la superstizione favorita dalla generale ignoranza, che penetra anche gli spiriti più nobili. Protagonista di molte narrazioni fantasiose a cui l'opinione pubblica dà credito è il diavolo il quale diventa protagonista dei fatti più strani. L'interesse generale è concentrato su tutte le informazioni riguardanti fatti terrificanti quali terremoti o sciagure, oppure fatti eclatanti; le notizie relative a questi insoliti fenomeni vengono diffuse attraverso fogli volanti, e sono riportate e descritte anche da scrittori colti.
- E' questo il caso di Donato Calvi che nella sua *Effemeride* pubblicata nel 1676 dedica per ogni giorno un paragrafo a *visioni, apparitioni, miracoli, prodigi di natura, miracoli e presagi.* Uno dei racconti vede protagonista un folletto di casa Tronti, una sorta di spirito maligno che fa scherzi e dispetti stravaganti alla domestica e che si trasforma, di volta in volta, in servo, mendicante, cane, gatto.
  L'interesse per questo tipo di componimenti che trattano eventi mirabolanti dà vita una ricca produzione letteraria. Queste credenze proliferano nonostante l'Inquisizione processi chiunque sia accusato di stregoneria e di allearsi con il demonio.

Strumenti musicali con ritratto maschile

Guercino e Poussin

Et in Arcadia ego

"***Et in Arcadia ego***"

- "***Et in Arcadia ego***" è un'iscrizione riportata in alcuni importanti dipinti del ‘600, fra cui l'omonimo "*Et in Arcadia ego*" del Guercino, realizzato fra il 1618 ed il 1622. Essa appare anche come iscrizione tombale sul dipinto "*I pastori di Arcadia*" (circa 1640), del pittore francese Nicolas Poussin. La frase significa letteralmente, "Anche io nell'Arcadia".

Guercino, realizzato fra il 1618 ed il 1622.

- La versione di Poussin del 1627 dei *Pastori d'Arcadia*,
- in Chatsworth House, rappresentante una tomba differente, con la stessa iscrizione.

Nicolas Poussin, *Et in Arcadia ego* (seconda versione), Washington, National Gallery of Art, 1630 ca, olio su tela, cm 185 x 121.

pastori di Arcadia **Nicolas Poussin**,
circa 1640 olio su tela, 184 × 121 cm Parigi, Musée du Louvre

- La frase è un memento mori, solitamente interpretata come "Anche io sono in Arcadia" o "Io sono anche in Arcadia", come pronunciata dalla Morte personificata.
- Comunque, il biografo di Poussin, André Felibien, la interpretò come "La persona sepolta in questa tomba è vissuta in Arcadia"; con altre parole, "la stessa persona che una volta ha goduto dei piaceri della vita, adesso giace in questa tomba". Questa lettura era comune nel XVIII e XIX secolo.

- , William Hazlitt scrisse che Poussin "descrive alcuni pastori in una mattina di primavera, e giungendo alla tomba con questa iscrizione, 'Anche io ero un Arcade'.“
- Attualmente, è l'interpretazione formale a godere di maggiore riconoscimento; l'ambiguità della frase è il soggetto di un famoso saggio dello storico dell’arte Erwin Panofsky.
- In entrambi i casi, il sentimento era teso a rappresentare un ironico contrasto tra l'ombra della morte ed il solito fermo ricordo che le ninfe ed i cigni dell'antica Arcadia si pensava incarnassero.

- Et in Arcadia ego" appare nei titoli di famosi dipindi di Nicolas Poussin (1594–1665).
- Si tratta di dipinti pastorali raffiguranti pastori ideali dell‘antichità classica, raggruppati attorno ad una tomba austera.
- La seconda versione del dipinto, più famosa, che misura 122 per 85 cm, è al Louvre, , con il nome di "Les bergers d'Arcadie" (*I Pastori di Arcadia*).

- La prima versione del dipinto di Poussin fu probabilmente commissionata come una rivisitazione della versione del Guercino.

È dipinta in uno stile barocco più avanzato rispetto all'ultima versione, caratteristico dei lavori del primo Poussin.

Nel dipinto di Chatsworth i pastori scoprono attivamente una tomba seminascosta dai rampicanti, e leggono l'iscrizione con espressione curiosa. Il modo di posare della pastorella, sulla sinistra, mostra un fascino sessuale, molto differente dalla più austera controparte delle versioni successive, che è cotraddistinta anche da una composizione più geometrica e da figure più contemplative. La faccia somigliante ad una "maschera" della pastorella è conforme al canone classico del"profilo greco".

La Sirena

"Con il fascino della loro musica attiravano i marinai che passavano nelle vicinanze. Le navi si avvicinavano allora pericolosamente alla costa rocciosa e si fracassavano. Le sirene divoravano allora gli impudenti."

- **Due tipi di sirene popolano il bestiario degli animali fantastici: le sirene-uccelli e le sirene-pesci; le prime hanno preceduto le seconde. Hanno testa e busto di donna, seni appuntiti e zampe palmate da uccello acquatico; vivono sugli scogli delle isole disabitate. La loro arma per "catturare" gli uomini è il canto.**
  La prima storia di sirene entrata nella mitologia è quella di Orfeo che accompagna gli Argonauti lungo il tratto presso l’isola delle Sirene. Per distrarre i suoi uomini Orfeo suona la lira di Bitonto e va a coprire il loro canto fatale; così perdono il loro potere.

- **Ulisse utilizza un altro espediente: mentre ai suoi uomini impone di turarsi le orecchie egli, per tutelar se stesso, si fa legare all’albero della nave. In tal modo può udire e vivere il pericolo ma uscirne vivo. Sconfitte ancora una volta, le sirene si precipiteranno in mare. Così narra la leggenda.**
  I miti sono piuttosto contraddittori sulla loro origine. Apollonio le fa nascere da Tersicore e da Acheloo, il dio fluviale. Altri le vedono figlie di Melpomene. Molti affermano che fossero compagne di Persefone o di Demetra.

- **Fu al momento del ratto di Persefone che le sirene avrebbero preso il volo verso la Sicilia; vennero attribuite loro ali e corpo da uccello per volare alla ricerca della vergine rapita.**
  Qualcuno avanza l'ipotesi che l'esser state trasformate in uccelli fosse una punizione per non essersi opposte al rapimento della loro padrona.
  Più indulgenti, gli uomini, ne fecero l'immagine delle armonie celesti che cantano per la gioia dei Beati nelle Isole Fortunate.
  Nel Medioevo, la sirena, affascinante e crudele, si confonde spesso con l'inquietante arpia, avvoltoio del mondo sotterraneo...

- **Risale forse a questa fase storica la trasformazione radicale della sirena che, in veste di donna-pesce, si fa, via via, sempre più simbolo di pericolosità. Le sirene hanno perso l'oscurità dei loro capelli; ora sono bionde, hanno chiome lunghe e fluenti, ondulate come il mare.**
- **Assieme allo specchio, simbolo che rimanda al doppio, all'ombra e all'inganno, le sirene usano il pettine, termine che, etimologicamente, rimanda alla sessualità. Ciò che lo specchio offre è l'immagine di un corpo nel quale la parte animale ha preso il sopravvento.**

- **Le sirene moderne sono impregnate di una sessualità che era totalmente assente nelle sirene primitive.**
  Nella mitologia greca, infatti, esse furono addirittura punite da Afrodite per il loro tenace rifiuto a qualsiasi rapporto d'amore.
  L'uomo antico cercava nelle sirene quel dono che esse erano capaci di infondere in un attimo di rapimento: il suono della conoscenza.
  Ma il cammino umano è lungo e faticoso; non è un caso che solo Ulisse, il progenitore della coscienza (perchè è il primo ad usare il pronome "io") abbia potuto reggere il peso della nuova consapevolezza sopravvivendone.
  Se prima potevano allettare e far perire nel languore e nella malìa del loro canto celestiale, nel medioevo il corpo diventa protagonista. Da solari (l'oro del sole fermato nei capelli) le sirene diventano lunari, inserite in un tempo ciclico, mutabile e misurabile. Esseri lunari sottomessi alla temporalità e alla morte, come la luna che nasce, cresce, decresce nel buio per poi risorgere.

- **Sirena viene da sereno o da sera. Il crepuscolo evoca la pericolosità ed il rischio di essere divorato.**
  Nel Medioevo, periodo della Scolastica, dei Padri della Chiesa, delle Crociate e di una diffusione sempre più dogmatizzata del Cristianesimo, le sirene perdono dunque le ali; come nelle rappresentazioni alchemiche è la caduta dell’anima.
  Figure per metà pesce e per metà donna, tra il mare, simbolo di un inconscio ancora divorante, e la terra, luogo dell’uomo e regno assoluto dell’Ego.
  Dall’armonia celeste - le ali da uccello dell’antichità - che si diffonde tra gli uomini attraverso un canto che è suono, ancora troppo potente, della conoscenza, alla "perdizione" nel profondo mare dove, per la prima volta, le sirene iniziano a specchiare il loro corpo nudo e a vedersi come illusione.

- **Il primo autore medioevale a parlare delle sirene e del loro canto mortale è Richard de Fournival nel "Bestiario d’amore" del 1250. Molti viaggiatori narrarono di averne vedute e ne interpretarono i comportamenti come segni prognostici. Anche Colombo (scopritore del mondo "nuovo") ne vide tre che danzavano sulle onde, mute e anche molto brutte. Due sono gli animali marini che, con le loro forme, ben si prestano a supportare le leggende: il lamantino, un mammifero che vive alla foce dei grandi fiumi africani e americani, e il dugongo, cetaceo erbivoro dell’Oceano Indiano. Entrambi hanno grandi seni rotondi privi di peli; quando allattano emergono dall’acqua con il tronco.**
  Nel 1614 viene descritta una storia d’amore tra un marinaio ed una sirena.
  Le storie d’amore tra l’uomo e la sirena sono meravigliose ma finiscono sempre male: l’uomo, accompagnato nelle profondità degli abissi in palazzi sottomarini, non può più liberarsi dal vincolo di quell’amore.
  Molto disponibili ad aiutare i naufraghi, li nutrono e li accudiscono ma poi, nei rapporti "traditi", non li lasciano andar via e spesso li uccidono.
  Nelle leggende popolari sono presenti con vari nomi: in Germania è la "nixen", sirena malvagia che spinge l’uomo al suicidio; nei Paesi Bassi le "Merminnes", meno crudeli ma molto vendicative.

- **Come simbolo, la sirena è sempre molto presente nelle rappresentazioni iconografiche più antiche e resta vivo a lungo nelle miniature, nei capitelli, nei blasoni e nelle incisioni.**
  E’ curioso che i tipografi, in passato, abbiano scelto l’insegna della sirena a doppia coda quale simbolo della conoscenza e della cultura umanistica.
  Tra le due branche del sapere, il due dell’opposizione e del conflitto diremmo noi oggi, si apre il sesso affascinante, l’antro marino: è il femminile quale ritorno al tutto, origine e fonte di ogni sapere, vera porta dell'"altro" mondo.

- **E’ nel Medioevo, dunque, che la sirena diventa un mostro creato dalla fantasia dell’uomo solo, isolato, come lo è il marinaio sempre in viaggio, ossessionato dall’immagine della donna. E’ l’emblema del demonio che seduce l’uomo ai piaceri della carne spingendolo alla dannazione. La sirena è il fantasma della sessualità esigente e della tristezza post-coitale: l’incanto, la fascinazione e la malìa della prima fase, quella del desiderio erotico, si trasforma in prigionia e morte. Una morte inutile e definitiva se l’amore è vissuto nell’immediatezza e nell’orizzontalità. Poichè da sempre, amore e conoscenza formano un tutt’uno inscindibile con l’uomo ed il suo stesso divenire.**

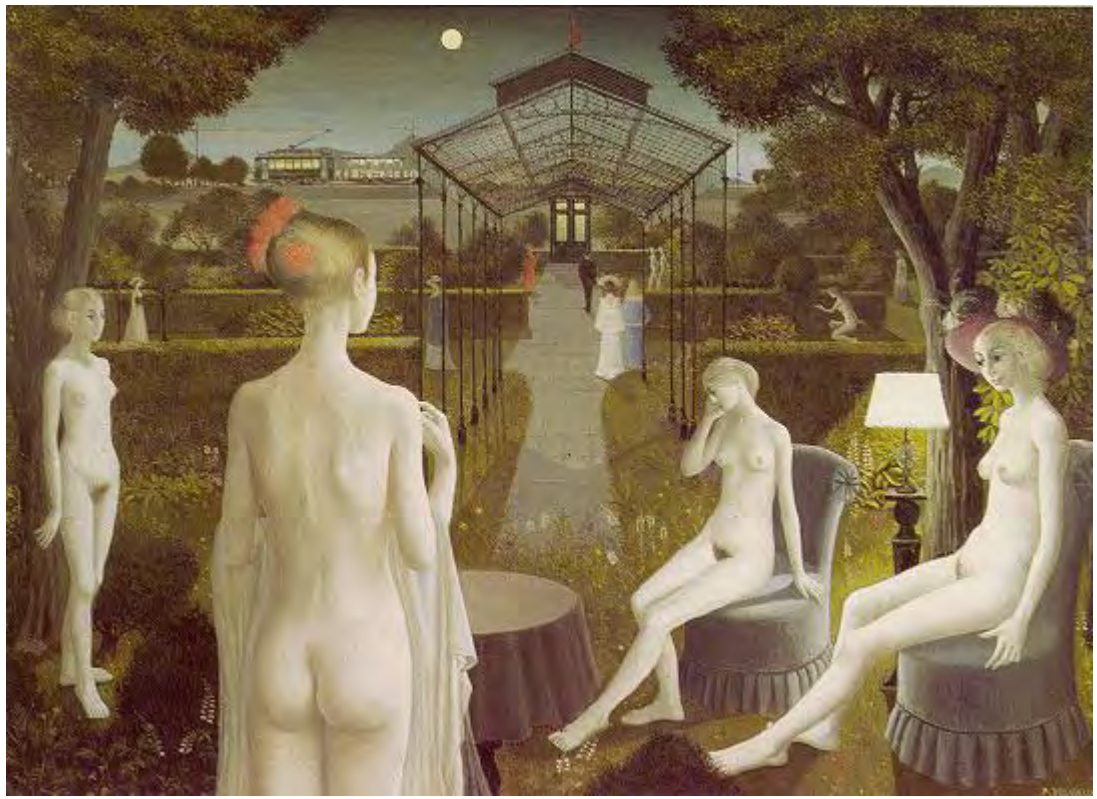
Paul Delvaux

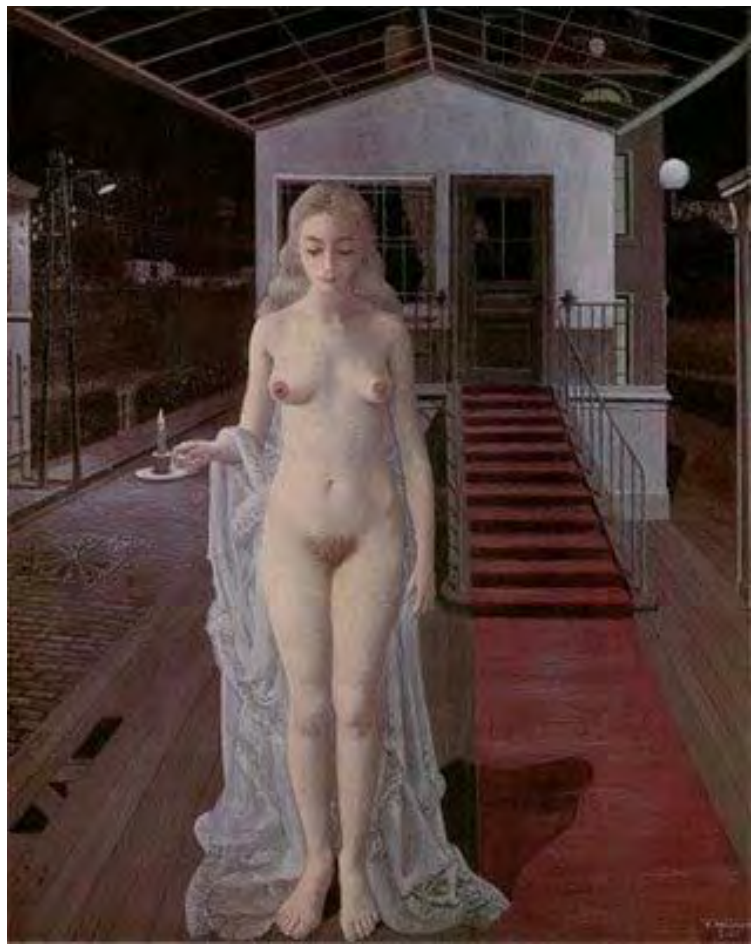
- Il percorso artistico di Delvaux pone l'accento sul sogno e sulla mitologia, le sue opere sono spesso legate all'immagine diafana e sensuale del **corpo femminile** che si presenta come un essere arcano, talora rappresentato in vegetali metamorfosi e collocato in paesaggi surreali dove il treno, segno della modernità, convive con le architetture della Grecia classica a testimoniare contaminazioni di stili provenienti da epoche diverse.

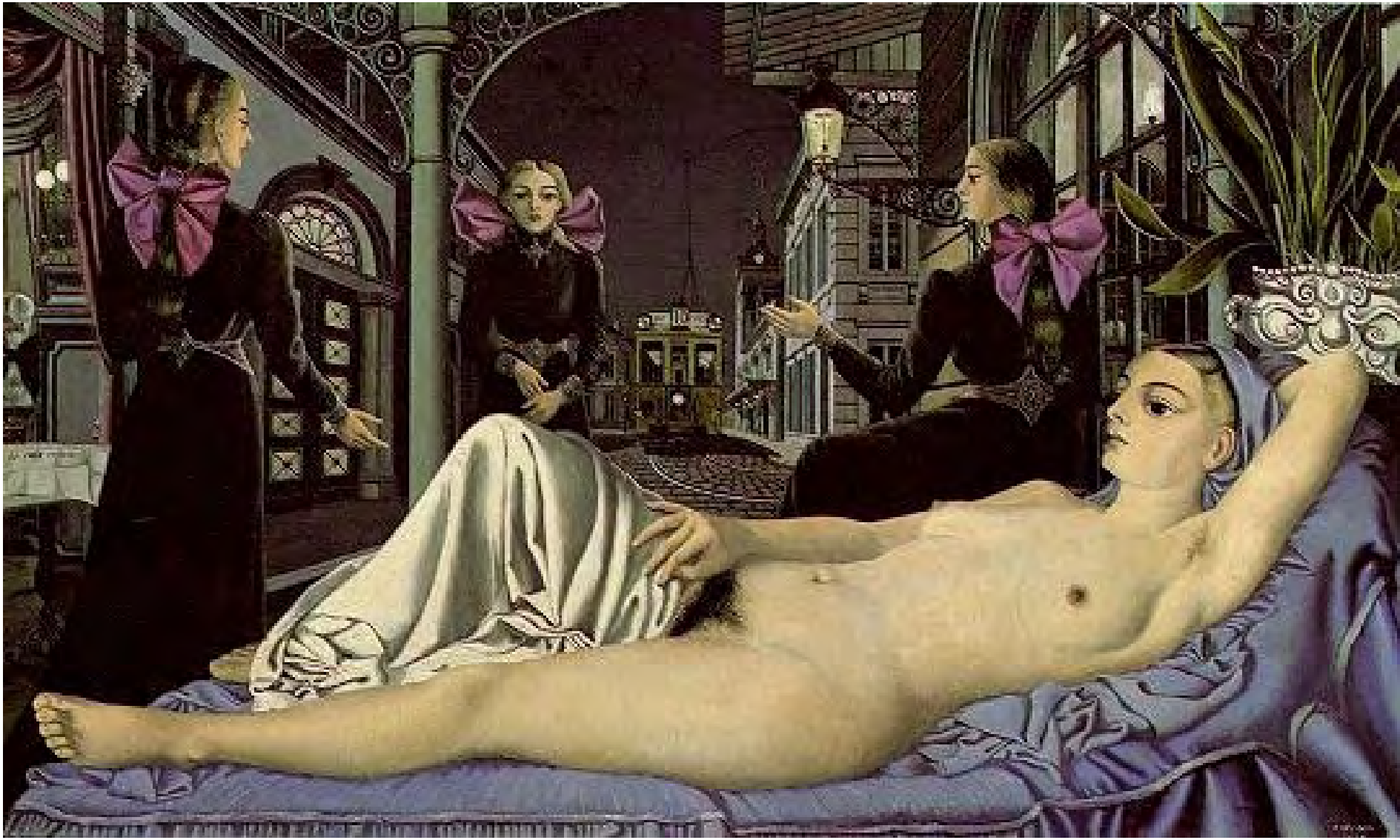
Paul Delvaux
Hommage à Jules Verne

- Come il suo compatriota René Magritte, Paul Delvaux rappresenta con dovizia di particolari meticolosi scene che traggono la loro forza di impatto da sconvolgenti incongruenze del soggetto. Influenzato da Giorgio de Chirico, introduce spesso particolari classicheggianti e utilizza la distorsione prospettica per creare rapidi e improvvisi movimenti in profondità dal primo piano verso il fondo. Peculiari di Delvaux sono le figure silenziose, introspettive, che comincia a realizzare alla metà degli anni ’30.

- Le sue donne nude o seminude appaiono in pose immobili, lo sguardo fisso, le braccia raggelate in gesti retorici, a dominare un mondo in cui uomini inquieti e timidi passano senza disturbare. Nonostante la fusione donna-albero in questo quadro suggerisca un parallelo con i temi della mitologia greca, l'artista sottolinea che non intendeva compiere tali riferimenti. Il motivo dello specchio appare in alcune opere del 1936. In *L'Aurora* è introdotto un nuovo elemento: la figura riflessa non è presente nella scena, ma esiste al di fuori del campo della tela; in un certo senso, quindi, rappresenta chi osserva, uomo o donna che sia.





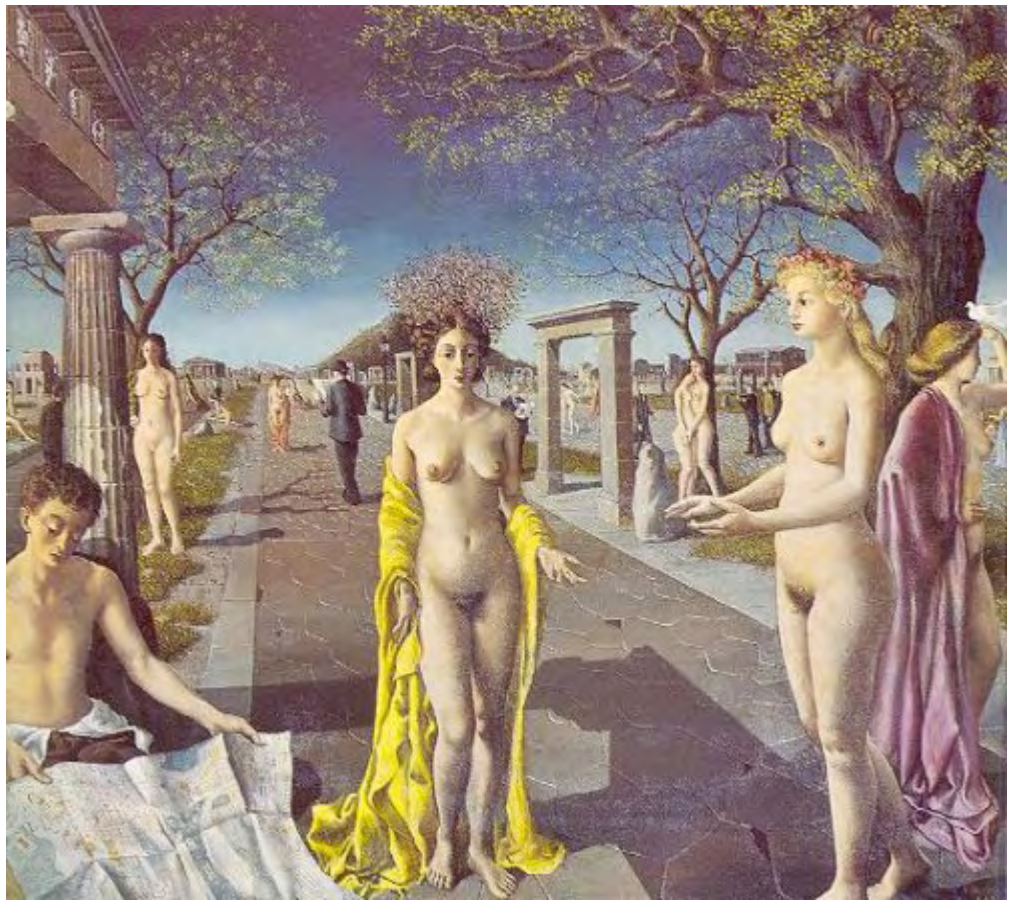


- ***Venere addormentata***
- 1944. Olio su tela (173x199 cm). Tate Gallery, Londra In una città illuminata dalla luna, Venere giace addormentata mentre su di lei vegliano uno scheletro e un manichino da sartoria. Venere giace con le gambe aperte sognando la seduzione della morte ed è forse questa combinazione di bellezza femminile nel pieno della vita e di morte, di desiderio e di orrore, a suscitare sensazioni inquietanti. E' un genere di rappresentazione caratteristico dei surrealisti come Delvaux, che dipingevano strane, spesso bellissime, immagini ispirate al mondo subconscio e ai sogni. Delvaux giunse al surrealismo dopo essersi misurato con l'espressionismo e l'impressionismo.

- ***Venere addormentata***
- 1944. Olio su tela (173x199 cm). Tate Gallery, Londra In una città illuminata dalla luna, Venere giace addormentata mentre su di lei vegliano uno scheletro e un manichino da sartoria. Venere giace con le gambe aperte sognando la seduzione della morte ed è forse questa combinazione di bellezza femminile nel pieno della vita e di morte, di desiderio e di orrore, a suscitare sensazioni inquietanti. E' un genere di rappresentazione caratteristico dei surrealisti come Delvaux, che dipingevano strane, spesso bellissime, immagini ispirate al mondo subconscio e ai sogni. Delvaux giunse al surrealismo dopo essersi misurato con l'espressionismo e l'impressionismo.

Paul Delvaux, *La nascita del giorno*, 1937 Venezia Collezione Peggy Guggenheim

- Nel mistero dei quadri di Delvaux vi è qualcosa di incantato, come nella Nascita del giorno, con le quattro donne-albero immobili, gli archi rivestiti di piante, le ombre lunghe così caratteristiche della visione inquietante (si pensi a De Chirico), la lunga prospettiva che conduce lontano verso le montagne, lo specchio che riflette un seno femminile come se fosse collocato davanti al quadro. Anche qui, come in molti altri surrealisti, l'allucinazione si genera per la contraddizione fra la stranezza delle presenze e il realismo rappresentativo.



- *Paul Delvaux nacque ad Antheit, vicino a Liegi, il 23 settembre 1897.*
- *Suo padre era un avvocato e Paul passò un'infanzia economicamente agiata, durante la quale poté prendere lezioni di musica e studiare greco e latino.*
  Queste letture influenzarono le sue opere giovanili, in cui i temi preferiti sono scene mitologiche.
  Nonostante la disapprovazione dei genitori, fra il 1920 e il 1924 Delvaux studiò pittura e architettura all'Accademia di Belle Arti di Bruxelles.
  Nel 1925 tenne la sua prima mostra personale, presentando idilliaci paesaggi naturali resi su tela attraverso un neonaturalismo primitivista, solo parzialmente influenzato dall'impressionismo e dall'espressionismo tedesco.
- *Negli anni seguenti lo stile di Delvaux si evolve radicalmente.*
  Questo cambiamento fu dovuto al fascino provato nei confronti dell'arte di Giorgio De Chirico e di René Magritte, in particolare per la rappresentazione distaccata di oggetti ordinari presentati in accostamenti inattesi.
  Anche le creazioni di James Ensor, di Salvator Dalì, di Max Ernst, di Joan Miró e di Balthus lo impressionarono a tal punto che si unì al movimento surrealista, partecipando ad alcune loro esposizioni e distruggendo la maggior parte delle sue opere precedenti.

- *In realtà Delvaux non si considerò mai come un vero surrealista, pensando alla sua arte come ad un classicismo rinnovato attraverso il quale trasportare sulla tela la poesia ed il mistero della vita moderna. Nelle opere di questo periodo, che lo resero famoso, lo spazio metafisico di De Chirico si combina con il distacco ermetico di Magritte.*
  Il dominante nudo femminile appare arcano, come ipnotizzato in atmosfere oniriche e vaghe, cariche di un erotismo latente; talvolta sono presenti anche scheletri o uomini vestiti, indifferenti ed impassibili.
  Lo sfondo, di solito una stazione ferroviaria o una costruzione classica, è reso su tela in modo molto realistico ma con una penombra misteriosa ed inquietante.
  Delvaux ripeté variazioni di questi temi per il resto della sua lunga vita.

- *Tra gli anni ’40 e ’50 lo stile si appiattisce sempre più con effetti distorti di prospettiva forzata; in questi anni fece anche diverse serie di crocifissioni e di deposizioni messe in atto da scheletri, oltre a scene notturne con giovani ragazze e treni, un soggetto per lui ricorrente.*
  Queste composizioni non contengono niente di evidente surrealista, tuttavia il chiarore della luce lunare produce effetti allucinatori.
  In questi anni eseguì diversi murali, come quelli al Palazzo dei Congressi a Bruxelles, del Casinò di Ostenda, dell’Istituto di Zoologia a Liegi.
  Nel 1965 fu nominato direttore dell’Accademia Reale di Belle Arti del Belgio.
- *Delvaux viene citato da Leonardo Sciascia nel romanzo Todo modo del 1974*
- *Paul Delvaux morì a Furnes il 20 luglio 1994*