

L'autoritratto

Jan Van Eyck è stato qui



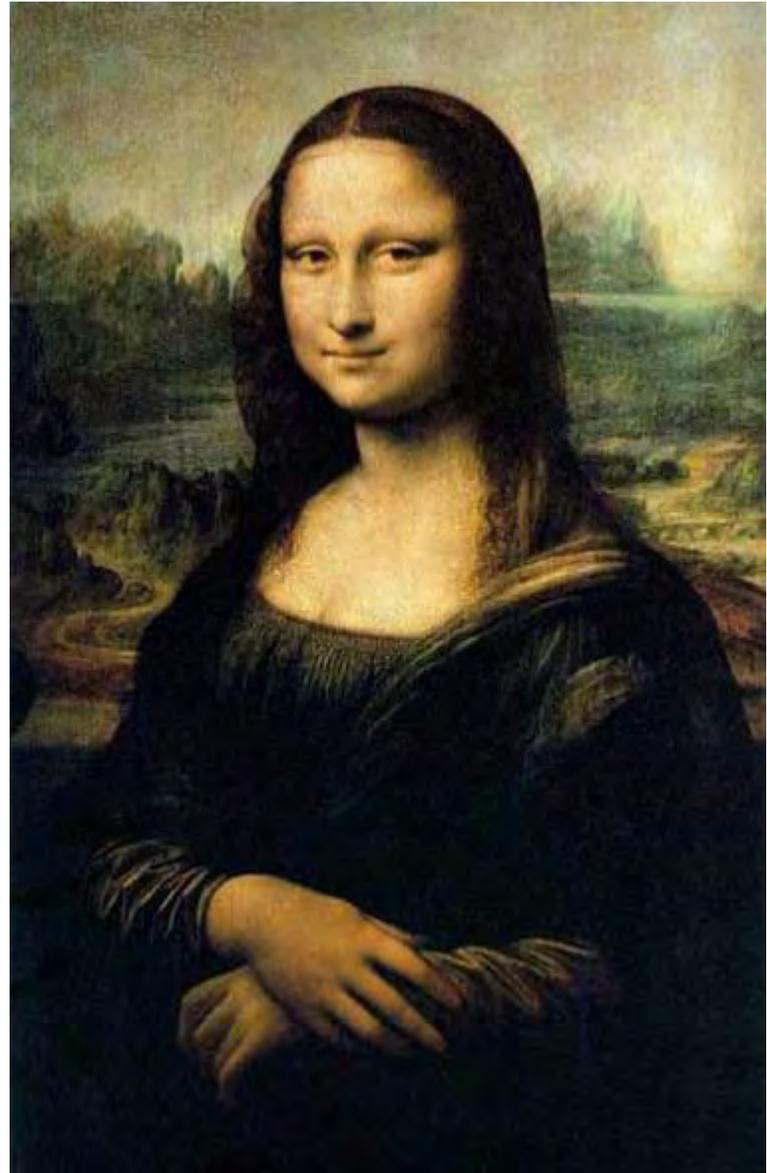
Jan Van Eyck, I coniugi Arnolfini, 1434, National Gallery, Londra

- La luce che pervade questa scena intima e familiare, in cui tutti gli elementi rappresentati esaltano ogni fiducia nell'amore coniugale, da corpo anche al corpo del pittore: al centro del quadro, sulla parete di fondo, è dipinto uno **specchio** che riflette gli sposi visti da dietro e, tra questi, l'autore dell'opera. *Campo e controcampo*, diremmo oggi; questo celeberrimo dipinto nasconde e svela un autoritratto. La storia dell'arte è ricca di autoritratti mascherati come questo: sopra lo specchio c'è scritto *Johannes de eyck fuit hic 1434.*: Jan Van Eyck è stato qui.

Albrecht Dürer, *Autoritratto a ventidue anni*, 1493, Louvre, Parigi



Leonardo da Vinci, 1503-6, Louvre,
Parigi



Leonardo

- *Quando il sole fa rosseggiare li nuvoli dell'orizzonte, le cose che per la distanza si vestivano d'azzurro saranno partecipanti di tal rossore, onde si farà una mistione infra azzurro e rosso, la quale renderà la campagna molto allegra e gioconda; e tutte le cose che saranno illuminate da tal rossore, che sono dense, saranno molto evidenti, e rosseggheranno; e l'aria per esser trasparente avrà in sé per tutto infuso tal rosseggiamento, onde s dimostrerà del color del fiore de' gigli. Fa che i nuvoli facciano le loro ombre in terra, e fa i nuvoli di tanto maggior rossore, quanto e' sono più vicini all'orizzonte. Il sole non vide mai nessuna ombra. Piglia mo' lo esempio del sole, il quale se caminerai per una riviera d'un fiume e vederai specchiare in detto fiume il sole tanto quanto caminerai lungo esso fiume tanto ti parà che il sole con te camini: e quest'è che il sole è tutto per tutto e tutto nella parte. Il sole non si move. La luna non ha lume da sé, se non quanto ne vede il sole, tanto l'alumina. La luna densa e grave, densa e grave come sta, la luna?*

Sofonisba Anguissola, Autoritratto, 1556, Muzeum Zamek,

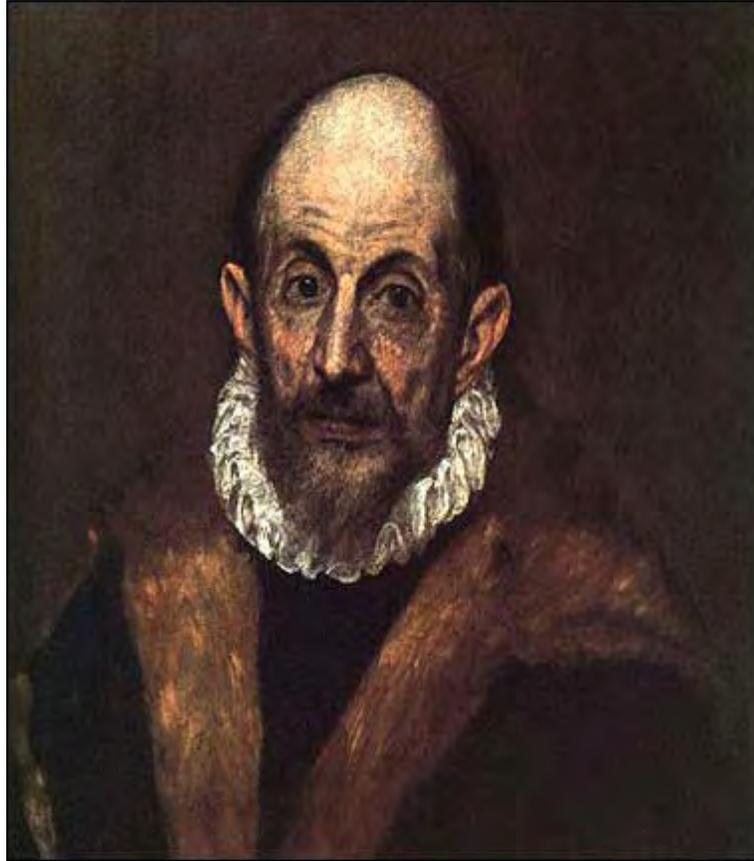
Lancut, Poland



- Comincia con [Sofonisba e le sue sorelle](#) l'ingresso delle donne nella storia della pittura. Tenute alla larga dalle botteghe artigiane del Medioevo, riservate agli uomini, le artiste del Rinascimento giungono alle corti portando il loro universo domestico, che è anche l'ambiente della formazione artistica. Si deve a questa ragione la produzione di numerosi dipinti che ritraggono scene di [vita familiare](#). Pochi, invece, i soggetti a [carattere religioso](#). La casa è un luogo temperato e qui, circondata da cose care, Sofonisba ha ambientato i suoi autoritratti, le mani, gli sguardi.

- *Ma dove Sofonisba è veramente inimitabile, è nella descrizione delle anime; di quel tanto di anima che viene tradito dalle fattezze fisiche; di quell'attimo sentimentale che Sofoniba –con ogni consapevolezza– destinato a essere ingoiato nella morta gora del tempo; di un baluginio di vita che non si ripeterà più. Questo mistero (che è il sentimento transeunte delle emozioni e del tempo), Sofonisba Anguissola è fra i pochissimi artisti a rappresentarlo in tutto il Cinquecento.*
- *Roberto Longhi aveva ragione quando vedeva in Sofonisba un precedente dell'immenso viaggio dentro il cuore dell'uomo. [Flavio Caroli](#)*

El Greco, *Autoritratto*, 1604, The Metropolitan Museum of Art, New York



- C'è l'odore del sangue nei quadri di El Greco; il sangue gonfia il paesaggio, i polsi, dilata il palato dei serpenti. Uomini e animali, minacciati dal tempo, combattono la stessa predestinazione. I santi, loro malgrado, sono i più guastati dal cielo, dal destino e dal desiderio. Scrutano l'alto, dolenti, invocando chissà quale risarcimento.

*Artemisia Gentileschi, Autoritratto, 1630-39,
Kensington Palace Collection, Londra*



- E' una scena di guerra: l'autoritratto di una giovane donna stuprata e torturata; le armi sono i pennelli. Cancella il dolore con i tuoi pennelli. Dipingi sopra il dolore, mia cara, finché non ne rimanga traccia la esorta un'amica suora. Nel 1611 Artemisia, figlia del pittore [Orazio](#), viene ripetutamente stuprata da un altro pittore, [Agostino Tassi](#), suo insegnante di prospettiva. Il processo che segue la vede umiliata al punto da subire la [tortura dei sibilli](#), inflitta dagli inquisitori ad Artemisia per garantire, secondo il costume giurisprudenziale di allora, l'accertamento della verità. La verità è che la tortura si compie per indurla a ritrattare la denuncia e negare quanto accaduto. Invano. Il lungo processo si conclude con la condanna di Agostino Tassi ma Artemisia deve trasferirsi in un'altra città per lo scandalo. La pittura successiva al processo-tortura, per lungo tempo, è la risposta armata di Artemisia a quanto accaduto: [Giaele](#), [Giuditta](#)... hanno il volto di Artemisia nelle vesti di donne che uccidono uomini per difesa, soccorso o vendetta. I pennelli s'imbevono di sangue, si rovesciano i ruoli, se pure nella sola rappresentazione pittorica, e la vittima diviene carnefice. Non basta la sentenza di un tribunale a risanare la memoria guastata da un danno.

- *Serrò la camera a chiave e dopo serrata mi buttò su la sponda del letto dandomi con una mano sul petto, mi mise un ginocchio fra le cosce ch'io non potessierrarle et alzatomi li panni, che ci fece grandissima fatica per alzarmeli, mi mise una mano con un fazzoletto alla gola et alla bocca acciò non gridassi e le mani quali prima mi teneva con l'altra mano mi le lasciò, havendo esso prima messo tutti doi li ginocchi tra le mie gambe et appuntendomi il membro alla natura cominciò a spingere e lo mise dentro. E li sgraffignai il viso e li strappai li capelli et avanti che lo mettesse dentro anco gli detti una stretta al membro che gli ne levai anco un pezzo di carne.*
Testimonianza di Artemisia al processo

Elisabetta Sirani, *Autoritratto*, 1658,
Museo Pushkin, Mosca

- *Babbo, è arrivato il Conte, quello vecchio amico tuo, e mi ha regalato della carta regia e un lapis nuovo. Mi ha detto di provare a disegnare un tuo ritratto mentre dipingi. Babbo, tu non vuoi che io faccia la pittrice, lo dici sempre alla mamma, ma a me mi vengono le figure. Dove vai tutto il giorno, tu? Perché non mi porti con te... Vai in piazza, là dove andava Guido. Oggi ho fatto un disegno, ma ho paura di finire quella bella carta nuova, perciò la uso davanti e dietro, così non la spreco. Mi ha detto il conte che qui tutti parlano di Guercino. Non è tuo amico, vero? Dicono che tu eri il prediletto di Guido ma che poi tu l'hai lasciato. Era geloso di te? Io non so cosa vuol dire prediletto, ma vorrei essere la tua prediletta. Ti metto questo foglio sotto il cuscino, tu non farlo vedere a nessuno, nemmeno alla mamma, ma questo suo ritratto somiglia tanto alla Madonna che tu hai di là e che hai copiato da Guido. Ho visto che tu hai finito alcuni suoi quadri quando lui è morto. Guido non sta più in piazza. Passa veloce e va, come il vento. Guido va... Il Guido della lettera al padre è [Guido Reni](#), figura di riferimento per tutta la breve vita di Elisabetta. Sono sepolti insieme a Bologna, nella chiesa di San Domenico. Elisabetta muore a ventisette anni avvelenata, si dice, dalla governante. In realtà muore di peritonite ma il mito della morte per avvelenamento durerà per secoli. Anch'io sto male ma lo debbo tenere nascosto. Mi fa male lo stomaco e mi tocca dipingere sempre in piedi. Me ne vorrei andare... Lo studio delle sue figure, dei documenti rimasti, è un viaggio avvincente e doloroso; tutto è pregno della sua verginità.*
- *Dimmelo, dai, Lucia, Dimmelo. Sai che non vedo mai nessuno. Ho sentito il babbo che diceva alla mamma che tu hai un fabbro che ti fa la corte che si chiama Giovanni. E poi la mamma ha detto che tu ti acconci i capelli che sembra che sei tu la padrona e dice che così non va. Ho tanto mal di stomaco, Lucia, dammi il tuo pancotto. Mi fa ridere questa storia dei capelli. Dimmelo Lucia se il fabbro è il tuo innamorato. Dimmi se ti vuole sposare. Lavinia Fontana si è sposata, e suo padre l'ha anche aiutata. Ma il mio... Tu non te li devi arricciare i capelli, perché li hai già belli. Ti ricordi quanto tempo ci abbiamo messo per farmi i ricci quando mi son dovuta fare l'autoritratto?*

Angelica Kauffman

(1741- 1807) pittrice svizzera, specializzata nell'arte della ritrattistica.

La pittrice Angelica Kauffman Born nacque a Coire, nel cantone di Grisons, in Svizzera, il 30 ottobre del 1741. Allieva di suo padre, Johann Joseph, un pittore di talento mediocre che, tuttavia, impartì alla figlia le conoscenze fondamentali per l'uso dei colori. Angelica mostrò contemporaneamente grandi attitudini sia per la musica sia per il canto, per questo fu spesso esortata a smettere di dipingere e a dedicarsi esclusivamente alla musica, ma invano. In giovane età cominciò a viaggiare in compagnia del padre, approdando anche in Italia, visitando Parma, Firenze, Venezia e Roma, dove molto apprezzato fu il suo talento.

Nel 1766 si recò a Londra ed anche qui suscitò molta ammirazione sia per le sue doti artistiche, sia per la piacevolezza dell'aspetto fisico, sia per l'intelligenza e la vivacità del carattere e, affascinati, cantarono di lei persino Gessner e Klopstock.

Angelica dipinse molti ritratti e scene mitologiche, come La madre dei Gracchi, Il sacrificio di Messalina, L'incontro di Edgar ed Elfrida e Amore e Psiche, e collaborò con i noti architetti Adam, eseguendo dipinti decorativi di pregevole fattura; fu, inoltre, insieme a Mary Moser, l'unica donna membro fondatore della Royal Academy.

Anche il presidente della Royal Academy, il pittore Joshua Reynolds, le accordò un ricevimento molto lusinghiero e concepì per lei una grande passione, ma la pittrice non ricambiò il suo sentimento e, alla morte del marito, si risposò col collega veneziano Antonio Zucchi, insieme al quale, dopo una permanenza a Venezia ed una visita a Napoli, si stabilì definitivamente a Roma.

Angelica aprì il suo salotto ai personaggi più illustri del tempo, accolse persino Goethe che parlò di lei nel suo Viaggio in Italia, continuando sempre a dipingere soprattutto ritratti, ai quali imprimeva il suo personale tocco ricco di grazia, e dipinse anche per l'imperatore Giuseppe II, Il ritorno di Arminius vittorioso sulle legioni di Varus e Enea che celebra i riti funebri di Pallade.

Negli ultimi anni della sua vita fu molto provata dai rovesci di fortuna e dalla morte del marito, avvenuta nel 1795, al quale sopravvisse, struggendosi di dolore, ancora per dodici anni.

Morì a Roma il 5 novembre del 1807 e fu seppellita nella chiesa di S. Andrea delle Fratte.

Tempo addietro aveva scritto ad un amico:
La povertà non mi spaventa, ma la solitudine mi uccide.

- "Nessuno ha mai indovinato che il mio corpo era intento e teso, nessuno ha mai indovinato il bisogno che provavo di offrire il mio essere, completamente, ad un altro essere". È lo sfogo di Angelica Kauffman (1741-1807) la più ammirata pittrice del '700 sia per la sua arte che per la sua particolare bellezza.
- Di nascita svizzera ma cittadina del mondo, la sua fama internazionale largamente affermata non è dovuta solamente a meriti artistici ma è anche il risultato di una personalità interessante sotto il profilo culturale e sociale.
- Il desiderio del bello e dell'amore appartiene ad ognuno di noi. È difficile soddisfarlo. Il bello può appartenere all'arte o anche a qualsiasi attività in cui si riconosca che ci rende migliori.
- Ma Angelica Kauffman cerca anche l'amore. Ammirata da re, principi, personaggi famosi, Lei cerca la semplice verità di un sentimento autentico. Poiché solo i sentimenti, ciò che si prova nel vero amore sono dinamici. Ma si spezzano mille e mille volte per una sola volta che si uniscono in un tutto.
- Angelica rivela una consapevolezza emancipata del suo essere nei confronti di molti uomini, compreso il grande poeta Johann Wolfgang Goethe, che di lei dice "...talento veramente immenso". L'autore si avvale di una ricostruzione storica che conduce il lettore ad immedesimarsi in un vissuto intenso e affascinante condividendo gli stati d'animo più profondi della protagonista.

Autoritratto



La famiglia Earl Gower



Autoritratto



Vincent van Gogh, *Autoritratto per Gauguin*,
1888, Fogg Art Museum, Cambridge



Vincent vive e muore da dissidente, schernito da una società conformista che scandalizza suo malgrado. Dipinge il dolore, le stelle, il suo sguardo abbacinato sull'esistenza. Tagliandosi un orecchio attua una separazione dal mondo e da sé; l'autoamputazione è l'ultima domanda-risposta prima dello sparo. Occhi sfondati dal sole, corvi sul campo di grano.

Per questo lavoro io rischio la vita, e la mia ragione è naufragata, Vincent

(ultima lettera a Theo)

Paul Gauguin, *Autoritratto, Les Miserables*, 1888,
Van Gogh Museum, Amsterdam



- Per Gauguin il quadro è una finestra sul sogno, un tappeto volante; Van Gogh non concepisce un dipinto senza un oggetto-soggetto da ritrarre: questa è la principale discussione che agita i due mesi di convivenza nella [casa gialla](#) di Arles. E' accanto ai minatori che nasce in Vincent la necessità di dipingere: il quadro è la risposta-colore alla dolorosa condizione umana, uno strumento di denuncia e di lotta. Gauguin comincia a dipingere dopo essersi lungamente occupato di finanza: il quadro è la risposta-colore al bisogno di fuga dal destino burocratico. Van Gogh è il militante che resta sul posto e in un campo di questo posto si spara; Gauguin trascorre tutta la sua esistenza come un esule viaggiante; muore in un'isola dei mari del sud. Ci sono sogni che possono cominciare solamente dopo una fuga.
- *Andando a ritroso sono arrivato ben lontano, molto più lontano dei cavalli del Partenone, sino al giocattolo della mia infanzia: il buon cavallo di legno. Paul Gauguin*

Giacomo Balla, *Autocaffè*, 1928, Galleria degli Uffizi, Firenze



- C'è sempre un buon motivo per bere un caffè. Al mattino il suo aroma corre per casa e preme sulle finestre perché si aprano. Il rientro dai sogni è meno fastidioso in compagnia di un caffè, due, tre... Tra tutti il mio preferito è quello del tramonto. *La serietà incurabile del crepuscolo* induce a uno sguardo più chiaro sulle cose, l'attenzione si *allunga* come le ombre prima dell'ultimo lampo del sole. Senza zucchero, grazie Peppina.
- *Divina Flor, che cominciava appena a fiorire, servì a Santiago Nasar una gran tazza di caffè rustico con uno schizzo d'alcol di canna, come faceva tutti i lunedì, per aiutarlo a smaltire il peso della notte precedente. La cucina enorme, con il sussurro del fuoco e le galline addormentate sulle grucce, pareva respirare col fiato sospeso. Santiago Nasar masticò un'altra aspirina e si sedette a bere a lunghe sorsate la tazza grande di caffè, con lento pensare, senza staccare lo sguardo dalle due donne che sbudellavano i conigli sul fornello.* [Gabriel Garcia Marquez](#), *Cronaca di una morte annunciata*

Tony Cragg, *Autoritratto con sacco*, 1980



- Pezzi di plastica, materiali da buttare, disposti come tessere di un mosaico. Altrimenti destinati a un inceneritore questi resti danno vita alla rappresentazione tridimensionale di un uomo il cui *sguardo* è rivolto a un sacco d'immondizia che pare un grembo. L'uomo dà corpo agli oggetti, gli oggetti danno corpo all'uomo. La natura fa il resto.

Tiziano

Amor sacro e Amor profano
Galleria Borghese , Roma

***Amor sacro e amor profano* Tiziano 1513 olio su tela,
118 x 279 cm Roma, 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*

- **Tiziano Vecellio:
Autoritratto**



Biografia di Tiziano Vecellio (1488/90 - 1576)

- "Tiziano veramente è stato il più eccellente di quanti hanno dipinto: poiché i suoi pennelli sempre partorivano espressioni di vita" (Marco Boschini, 1674).
Nato a Pieve, in provincia di Belluno, fra le montagne del Cadore, tra il 1488 e il 1490, Tiziano Vecellio appartiene ad un'antica famiglia del piccolo centro alpino. Uomo estroverso, instancabile lavoratore, Tiziano attende alle sue opere senza mai avere sosta. La sua carriera è trionfale, la vita di lunga durata, se è vero che la morte sopraggiunge quando il pittore ha già da un po' superato l'incredibile età di ottant'anni.
Ancora molto giovane, egli abbandona la "magnifica comunità cadorina" per ricevere un'adeguata istruzione pittorica. Giunge così a Venezia, ove i suoi primi maestri sono Gentile e Giovanni Bellini.
Tra il 1508 e il 1509, è al fianco del pittore Giorgione nella realizzazione del Fondaco dei Tedeschi. Solo un anno più tardi, la sua fama è già consolidata e riceve commissioni importanti, quali la Pala di san Marco e di Santa Maria della Salute. Nel 1511 affresca la Scuola del Santo a Padova. Ottenuta dal Consiglio dei Dieci una rendita ufficiale, destinata ai pittori migliori, nel 1533 diventa pittore ufficiale della Repubblica di Venezia. La sua attività è frenetica: egli accetta molte commissioni da parte della nobiltà contemporanea, realizzando parecchie opere a soggetto profano.

- Nel 1516 Alfonso I d'Este richiede i suoi servizi e nel 1518 gli commissiona la decorazione del "camerino d'alabastro". Tra il 1519 e il 1526 dipinge la Pala Pesaro per i Frari, e il Polittico Averoldi per la chiesa bresciana dei Santi Nazaro e Celso. Ormai osannato come il più celebre pittore del tempo, Tiziano è conteso tra le corti italiane: lavora a Mantova per i Gonzaga e ad Urbino per i duchi. Nel 1542 ha inizio la sua collaborazione con papa Paolo III e con la sua famiglia; ben presto si trasferisce a Roma e qui rimane fino al 1546. Nel contempo, la sua apprezzata attività di ritrattista procede ed egli ha l'occasione di ritrarre Carlo V durante la sua incoronazione nel 1530. L'imperatore e suo figlio Filippo II, futuro re di Spagna, ne fanno il loro pittore prediletto. Tiziano lavora per anni al servizio della famiglia asburgica. Muore il 27 agosto del 1576, mentre infuria la peste, lasciando incompiuta l'opera che avrebbe desiderato venisse posta sulla sua tomba: la "Pietà".

Nell'occhio di Escher

Bert Treffers



- In una lettera del 1920 Escher, appena ventiduenne, descrive in terza persona un'esperienza avuta mentre ascoltava uno di quei grandi organi, quasi unico ornamento delle chiese nordiche, protestanti.
“D'improvviso”, così scrive, “nelle canne dell'organo si sollevò una tempesta e una voce tuonò annunciando la gloria di Dio. Il ragazzo si distese nel mezzo della chiesa sul freddo pavimento. Nell'uragano che sibilava, sentiva il suo cuore gonfiarsi... Neanche i pilastri della chiesa sembravano sopportare il suono. Prendevano vita, come un organismo che si desti improvvisamente e si tenda così energicamente che ad ogni istante potrebbe accadere l'irreparabile.”

- Il giovane - continua Escher - si era sdraiato sulle fredde lastre distendendosi come sul punto di essere crocifisso. Si aggrappava alle pietre e capiva di giacere sulla madre Terra. Sentiva che la madre Terra era una sfera e con le braccia tese l'abbracciava quasi completamente. Sopra di lui poteva vedere i pilastri ondeggiare. Il vento soffiava ancora più impetuosamente nelle canne dell'organo. L'organo stesso ingigantiva; dal cielo le canne raggiungevano la terra e il giovane subiva la forza del vento fino al punto di sollevarsi dal pavimento e volare attraverso i pilastri ondeggianti".

- Fu un'esperienza fondamentale. In un disegno a penna probabilmente dello stesso anno, si vede l'interno della chiesa riflesso nella sfera di un lampadario di ottone come se fosse in una sfera magica. Sul pavimento giace un uomo. L'interno dell'edificio è assorbito dalla curvatura della sfera così che interno ed esterno diventano una cosa sola. Guardando indietro da una posizione elevata anche le piccole cose che appartengono alla terra diventano a loro volta rivelazioni celesti. E infatti, per Escher anche la vegetazione è "angelica". Quando, nel 1922, Escher descrive una passeggiata nel bosco vicino a Siena, la sua esperienza assume dimensioni che si potrebbero definire estetico-mistiche: "Mi commuoveva sopra ogni cosa la vita angelica che cresce sulla terra."

- Non ho la minima idea di che specie di fiori cresca qui con tanta abbondanza: non conosco i loro nomi. Ma mi sono commosso a tal punto, che quando mi sedevo avevo cura di non schiacciare che pochissime erbe e piante con il mio corpo maldestro. (...) Mi sentivo vicino ai silenziosi, gioiosi, esuberanti, celestiali bambini del cielo. Sono così umili, così tranquilli e non gli importa neanche che tu li osservi nella loro bellezza (...) Nè importa loro se non li guarda affatto, sono semplicemente lì nel bosco e crescono e fioriscono ugualmente, in pace, con gioia e silenziosamente. Sono assolutamente sicuro che non sanno nulla del comportamento e della porcheria della gente... conoscono soltanto il cielo”.

- La natura com'è innocente, dunque; com'è immacolata. Le piante sono pure come quei cristalli di quarzo che Escher aveva notato solo pochi mesi prima durante un'altra passeggiata, sempre fuori Siena: "Mentre tornavo", scriveva in una lettera, "nel mio sentirmi ancora bambino provavo una grande gioia: vedevo tutto un luccicare di cristalli di quarzo... Giacciono accanto alla strada a decine, a migliaia. Mi chino e scelgo i più belli e li porto a casa, felice come fossero dei diamanti". Fiori angelici, come cristalli, puri, riflessioni celesti, bambini del cielo, dunque, come lo stesso Escher il quale si sente anch'egli 'bambino', un bambino potenzialmente celeste, cristallo anch'egli. E, infatti, molti anni dopo, in una conferenza tenuta ad Alkmaar nel 1953, confessa: "l'ideale del vero artista consiste nel produrre una riflessione cristallina di se stesso".

- Per Escher, “il talento di un artista non è determinato solo dalla qualità dei pensieri che vuole trasmettere... ma anche dalla capacità di esprimerli così bene da farli giungere agli altri senza alcuna distorsione. Il risultato della guerra tra pensiero e capacità di esprimerlo, tra sogno e realtà, è quasi sempre un compromesso o una approssimazione. Non riusciamo che raramente a raggiungere il grande pubblico e, in fondo, rimaniamo più che soddisfatti se siamo capiti ed apprezzati da una minoranza di persone sensibili”.

- Diventare lo specchio di se stessi; riflettere tutto ciò che è creato. Salire mentalmente al cielo limpido, per ritrovare la purezza di una terra incontaminata dalla presenza invadente degli uomini che non sanno più la loro origine divina e dimentichi dei loro limiti hanno perso ogni senso di umiltà. “E’ vero”, diceva nell’aprile 1952, “la nostra conoscenza è molto limitata, conosciamo soltanto una parte minuscola del mondo in cui viviamo”. E, poco prima, dichiarava ciò che può fornirci la chiave di lettura di tutte le sue opere: “Capire la relazione tra piano e spazio è, per me, fonte di emozione; e questa emozione mi è d’incitamento per creare un’immagine”. Elevarsi dal piano allo spazio che è sempre uno spazio vivente, cioè alzarsi in volo dalla linea grafica alla sfera immaginata, anche solo su carta, è per Escher un viaggio fisico, e allo stesso tempo mentale e addirittura spirituale. Scendere non è altro che il primo passo di quella salita metaforica di tradizione cristiana, la cui più alta espressione è la Divina Commedia.

- L'arte di Escher è, similmente al *Cantico di frate Sole* di San Francesco, il riflesso di un viaggio fondamentalmente circolare, cioè un viaggio che si compie in due direzioni opposte contemporaneamente. Tutte quelle figurine di monaci sulla scala, sul tetto di un edificio vagamente rinascimentale, scendono in un ininterrotto salire. E salgono scendendo. Per Escher, nella nostra mente terra e cielo non sono che un'unica cosa. Nella sfera magica dell'arte tutto si trasmuta. Le sue opere diventano finestre che si aprono sulla realtà stessa. L'artista è specchio vivente e contiene nella sfera del suo occhio l'immagine dell'intero cosmo, concentrando tutto ciò che vede come in una formula magica. Da vero giocoliere gioca con le regole della prospettiva evocando così un'armonia meravigliosamente impossibile

- Specialmente nell'ultima fase della sua vita, Escher riuscì a creare opere che, proprio per la costruzione meticolosa e sapiente di un'armonia paradossale, evocano un senso di libertà imbarazzante. Notte e giorno sono inesorabilmente legati. Il negativo dell'uno è l'identico opposto dell'altro. L'aria e il mare non sono che trasformazione continua della stessa cosa. I pesci volano, gli uccelli sono pesci. Le colline diventano onde del mare. Le onde del mare non sono che colline toscane che si muovono nell'occhio dell'artista. Diventando specchio, l'artista rispecchia il proprio riflettere. Questo è il messaggio del famoso autoritratto del 1935.

- Una mano regge uno specchio di cristallo e questa sfera riflette, non solo la stessa mano, ma anche l'artista stesso seduto nello studio di casa. Tutto ciò che è fuori dallo specchio esiste solo per dimostrare ciò che è dentro questa sfera di cristallo. Quel *Narciso di vetro* rivela la sua profondità nell'essere *specchio*; la vera realtà non è altro che la riflessione mentale di se stessi. Nella creazione artistica materia e spirito diventano una sola cosa. Qui Escher gioca con il concetto arcano della divinità del Creatore, anche del creatore umano.

- Già 14 anni prima, egli aveva usato lo stesso motivo della mano che regge un oggetto. Ma in questa incisione sul legno del 1921, si tratta di una pigna. Anche qui è contenuto un messaggio preciso; la forma particolare della pigna sembra rinchiudere in sé tutte le altre forme possibili. La pigna ‘parla’; ma chi la fa parlare è proprio l’artista capace non solo di guardare ma, più importante, di vedere. Solo con l’occhio si può penetrare l’enigma del mondo, studiando sia le piccole cose sia l’insieme della creazione. “Voglio trovare la felicità nelle cose più piccole”, scriveva nel 1922, “e voglio realizzare ciò che da molto tempo desidero fare, cioè copiare quanto più sia possibile le cose infinitesimamente piccole consapevole delle loro dimensioni”. Durante il suo primo viaggio in Italia, Escher scriveva da Urbino dove si era recato il 29 aprile 1922, che doveva rimanervi per mesi “per imparare a capire queste colline ondulate e la vegetazione lussureggiante”.

- Per Escher, l'occhio era uno strumento divino; vedere doveva diventare visione; e la visione elevarsi ad una visione pura da concretizzare però su carta. Solo quando lo spazio diventa linea, la linea può liberarsi nello spazio anche se solo immaginario. Per Escher, creare, cioè *fare arte*, era una forma di alchimia sapiente. Era un lavoro continuo, senza tregua; una missione, testimonianza di una religiosità mai espressa come tale. Una religiosità che spingeva l'artista olandese a tentare di unire tutto ciò che appariva frammentario. Tutta la sua arte assume così l'aspetto di una forma di pellegrinaggio continuo, secolare, ma sempre mentale. Il viaggio in Spagna, i viaggi in Italia erano anche viaggi attraverso se stesso, viaggi di recupero in cerca di una armonia che solo l'occhio poteva riscoprire in ogni cosa, in ogni paese, nella terra e nel mare. Navigare era per Escher una necessità spirituale. Amava le barche. Una xilografia del 1937 in apparenza non significativa rivela, in questo contesto, tutte le sue idee. Vi è raffigurato l'oblò della barca sulla quale viaggiava.

- La finestra è aperta. E proprio nell'oblò appare un'altra barca che quasi misteriosamente sembra essere sospesa in un mare che si scioglie nell'aria. Così la barca in cui Escher disegnava questa immagine si rispecchia nell'altra barca che appare nell'oblò. E quell'oblò stesso diventa occhio, specchio. Ogni immagine evoca l'altra, così da formare una catena ciclica. In una continua associazione tutte le immagini si trasformano in immagini che solo nel loro insieme rivelano il proprio significato. Sono riflessioni di un viaggio che non finisce se non con la morte. Questo viaggio dell'occhio, un viaggio in cui Escher cerca l'essenza delle cose create e della stessa creazione è insieme viaggio nell'occhio; un viaggio interiore che in un solo sguardo vuole capire le apparenze. Escher vuole entrare nelle cose perché solo così può penetrare anche in se stesso. Si tratta di un'aspirazione davvero prometea, una voglia estrema di creare come Dio. La sua temerarietà però rimane paradossalmente umile.

- La finestra è aperta. E proprio nell'oblò appare un'altra barca che quasi misteriosamente sembra essere sospesa in un mare che si scioglie nell'aria. Così la barca in cui Escher disegnava questa immagine si rispecchia nell'altra barca che appare nell'oblò. E quell'oblò stesso diventa occhio, specchio. Ogni immagine evoca l'altra, così da formare una catena ciclica. In una continua associazione tutte le immagini si trasformano in immagini che solo nel loro insieme rivelano il proprio significato. Sono riflessioni di un viaggio che non finisce se non con la morte. Questo viaggio dell'occhio, un viaggio in cui Escher cerca l'essenza delle cose create e della stessa creazione è insieme viaggio nell'occhio; un viaggio interiore che in un solo sguardo vuole capire le apparenze. Escher vuole entrare nelle cose perché solo così può penetrare anche in se stesso. Si tratta di un'aspirazione davvero prometea, una voglia estrema di creare come Dio. La sua temerarietà però rimane paradossalmente umile.

- Esiste un autoritratto del 1920 circa, forse non molto originale. Qui l'artista si presenta come un vero demiurgo, spinto da un messianismo artistico tardo ottocentesco, noto per una serie di ritratti e autoritratti postromantici come quello del giovane pittore tedesco Anselm Feuerbach e l'altrettanto noto ritratto di un ancor giovane Dante Gabriel Rossetti. Tutto sembra concentrato nella parte alta del volto visto di fronte: le iridi intorno a due grandi buchi neri con i loro minuscoli punti di luce infuocano uno sguardo che vuole penetrare l'anima dell'artista stesso. Mettendosi davanti allo specchio, Escher ne ricava un'immagine premeditata e costruita su modelli preesistenti per trasmettere un messaggio preciso: solo attraverso il proprio sguardo si può conoscere se stessi.

- Un anno dopo, Escher costruiva un'altra immagine ugualmente rivelatrice: non si tratta però di un volto visto di fronte, ma di un teschio visto di profilo. Anche il teschio è posizionato nello stesso modo in cui lo era l'autoritratto di un anno prima. Qui la scatola cranica è costruita da un insieme di linee che nel loro andamento evocano una forza che trascende la stessa morte. Le cose spente, dunque, continuano ad esprimere una vitalità indomabile. Entrambe le immagini, quella dell'autoritratto e quella del teschio confluiranno molti anni più tardi in un'altra opera in cui nell'occhio, che ora occupa tutto lo spazio del foglio, appare proprio un teschio. Il vero autoritratto è l'occhio che vede. La morte che fa parte di noi, viene accolta dallo sguardo vivo che come specchio vivente supera tutti gli opposti.

tratta sempre, anche per le immagini, semplici in apparenza, di una dichiarazione sulla divinità della creazione e sull'alto concetto che l'artista ha di sé e del proprio mestiere. In fondo anche una goccia di rugiada su una foglia verde contiene tutto il mondo. Anche nel doppio cerchio dell'acqua increspata si può scoprire lo stesso atto della creazione immanente che porta dalla linea alla sfera dell'occhio creativo. Anche qui la presenza dell'artista è un rito di passaggio. Si va dal nulla al tutto e dal tutto si ritorna all'origine biblica del libro della Genesi, a cui anni prima nel 1925, a Roma, Escher aveva dedicato un gruppo di sei – non di sette! – xilografie. L'acqua del mare diventa l'acqua dell'occhio. Aprire l'occhio diventa creare. Creare diventa un viaggio di scoperta che alla fine porta alla realtà stessa come la cosa più magica che si possa immaginare. L'occhio – abbiamo visto – diventa barca e la barca nuota come volano i pesci. Nel piccolo stagno visto durante una passeggiata nel bosco si riflette il cielo.

- Qualcuno è passato in entrambe le direzioni. Qualcuno, dunque, ha attraversato questo stagno miracolosamente limpido che, come l'occhio dell'artista ha ricreato il mondo ricreando se stesso. Basta mettere accanto a questa immagine semplicissima due altri lavori, cioè *Tre Sfere II* del 1946 e *Mani che disegnano* di due anni successivo. Tramite l'artista, questo il messaggio, la creazione crea se stessa. Concetto di una mentalità quasi francescana corrispondente al profondo senso di umiltà che, se sono vere le notizie sull'Escher persona, avrebbe caratterizzato quel nordico fiammingo del Novecento.

- Qualcuno è passato in entrambe le direzioni. Qualcuno, dunque, ha attraversato questo stagno miracolosamente limpido che, come l'occhio dell'artista ha ricreato il mondo ricreando se stesso. Basta mettere accanto a questa immagine semplicissima due altri lavori, cioè *Tre Sfere II* del 1946 e *Mani che disegnano* di due anni successivo. Tramite l'artista, questo il messaggio, la creazione crea se stessa. Concetto di una mentalità quasi francescana corrispondente al profondo senso di umiltà che, se sono vere le notizie sull'Escher persona, avrebbe caratterizzato quel nordico fiammingo del Novecento.

- Tutto ciò raggiunge una coerenza assoluta in due stampe facilmente comprensibili. *In Balconata o Terrazzo* del 1945, tutta la facciata del palazzo con vista sul mare diventa curva tanto da assumere la forma di una sfera. Sia chiaro che questa sfera è identica all'occhio di colui che abita lì, l'artista stesso. La città portuale italiana diventa metafora reale e viva non solo di tutta la creazione, ma anche del creatore divino nell'esecuzione della sua opera. Questo gioco serio con le forme torna anche nella *Galleria di stampe* del 1956 in cui Escher rievoca tutto il suo lavoro formulando allo stesso momento il proprio programma artistico. Qui un ragazzo sogna le opere dell'artista esposte alle pareti di una galleria sul mare dove una barca è pronta per partire o, forse, già di ritorno in porto. Il centro della litografia è vuoto. Dalla finestra una donna guarda la vita che passa. Un solo visitatore studia tranquillamente una delle opere esposte. Qui, Escher, usando tutta l'abilità di cui è capace, racconta la storia di una vita che non è nient'altro che continua metamorfosi. Metaformosi la cui fine e l'inizio sono armonizzati in un'immagine costruita sapientemente perchè contenente come in uno specchio tutto ciò che si può conoscere del mondo. Nella *Liberazione* del 1955 gli uccelli nascono dal niente per librarsi nel nulla: sono uccelli migratori come lo era lo stesso Escher.

-
- /
-
-

- *Questo saggio è estratto dal catalogo (Electa) della mostra*
Nell'occhio di Escher,
Roma, Musei Capitolini, Palazzo Caffarelli
22 ottobre 2004 – 23 gennaio 2005.
Info Tel. 0639967800
<http://www.museicapitolini.org>

Francesco Mazzola
Parmigianino

- Un passaporto per Roma. Il virtuosistico autoritratto dipinto dal **Parmigianino** a Parma, nel 1524, doveva funzionare da promo pubblicitario alla corte del papa Clemente VII. Fu proprio nel '24, infatti, che Francesco si recò nella città eterna accompagnato dallo zio Ilario, in cerca di fortuna e commissioni. Aveva con sé un'opera che parlava. Non solo per il topos dell'*ut pictura poesis*, ma anche per la raffinatezza linguistica con cui era orchestrato.

- Vasari rimase estasiato dall'*Autoritratto allo specchio convesso*, tanto da spendere sul Mazzola parole degne di Raffaello. Anzi, proprio le stesse. "*Graziosissima grazia*", "*vaghezza de' colori*", "*leggiadria di fare svelte e graziose tutte le figure*". Sono i termini che Giorgio Vasari attribuisce ai "cinque aggiunti", nel proemio alla Terza Età, quella del massimo livello dell'arte.
- Parmigianino si pone come un nuovo Raffaello, altrettanto "grazioso" ma più "licenzioso".

- Così voleva presentarsi e così venne percepito dai contemporanei. Non a caso, l'autoritratto del 1524 svela fattezze efebiche e una pettinatura a caschetto decisamente raffaellesche.
- Gli esperimenti tecnici tentati dal Mazzola con lo specchio convesso, su cui la critica ha insistito in passato ("*lo stile alchemico*", Fagiolo dell'Arco, 1970), lasciano spazio per nuove osservazioni.

- La convessità dello specchio ingrandisce le cose ai margini dell'immagine, ma mantiene intatte le proporzioni di quelle al centro.
La selettività con cui l'artista sceglie cosa deformare è indicativa:
- **la mano sinistra si affusola elegantemente, allungandosi ai bordi del tondo; il volto invece è perfettamente proporzionato e risponde alle esigenze della "regola".**



Autoritratto allo specchio

1524 olio su tavola;

diametro cm 24,4 Vienna,

Kunsthistorisches Muse Il dipinto è ricordato dal Vasari (1568)

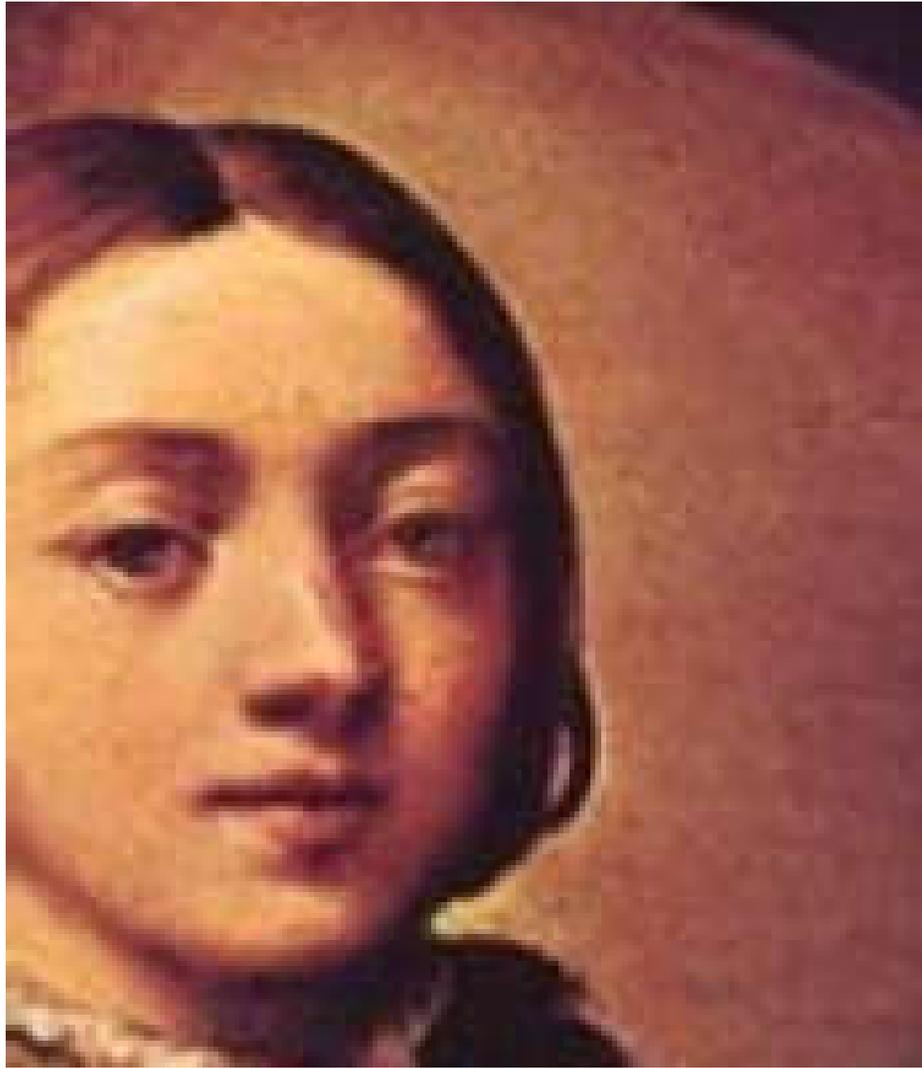
fra le opere eseguite dall'artista prima della sua partenza per Roma (avvenuta nel 1524), eseguito per essere mostrato a eventuali committenti, e nel testo vasariano è anche narrata l'origine dell'insolito formato:

"per investigare le sottigliezze dell'arte, si mise un giorno a ritrarre se stesso, guardandosi in uno specchio da barbieri, di que' mezzitondi e perché Francesco era di bellissima aria, ed aveva il volto e l'aspetto grazioso molto, e più tosto d'angelo che d'uomo, pareva la sua effigie in quella palla una cosa divina".

Sappiamo inoltre che il dipinto fu donato al papa

Clemente VII, il quale lo avrebbe dato a Pietro Aretino; in seguito appartenne a un intagliatore vicentino e allo scultore Alessandro Vittoria.

All'innovativa scelta di ritrarsi riflesso in uno specchio convesso,



- La misura classica di Raffaello è mimata e allo stesso tempo stravolta. Il volto "di angelo" tanto lodato da Vasari rimane intatto ed il virtuosismo trova spazio *a latere*. Il dipinto si inserisce a pennello nella tradizione del compianto Sanzio, cercando però angoli di messa in discussione. La raffinatezza formale con cui Parmigianino si dondola precariamente tra "regola" e "licenza" è da manuale del Manierismo e ritorna con i colli allungati delle sue Madonne.

Francesco Mazzola fu apprezzatissimo nella Roma clementina, dove si era creato un clima artistico che giocava sugli stessi cavalli di battaglia.

- *L'Autoritratto allo specchio convesso* passò dalle mani più illustri.
- Dal papa in persona allo spregiudicato Pietro Aretino; da lui a Valerio ed Elio Belli, fino a raggiungere la collezione di Alessandro Vittoria, allievo del Sansovino (1560). Fu proprio lo scultore veneziano a lasciarlo in eredità all'imperatore Rodolfo II e a destinarlo inconsapevolmente alla custodia del Kunsthistorisches Museum di Vienna, dove confluì nel 1938.

- Nel 2002, **Sylvia Ferino Pagden**, curatrice della sezione di pittura italiana e del Rinascimento del museo austriaco, ne ha riportato l'eco in patria, parlando dell'autoritratto al celebre e celebrato convegno internazionale di Parma su **"Parmigianino ed il Manierismo europeo"**.

- La figura di Mazzola non perde la sua attualità. Continua ad affascinarci, con le sue instancabili esplorazioni ed i suoi esperimenti. Ci guarda fisso negli occhi dall'ambiente distorto del suo studio e ci invita ad entrare nel suo spazio.

bibliografia essenziale

•

- AA.VV, *Parmigianino e il Manierismo europeo*, atti del convegno, Parma, 2002
- L. DOLCE, *Dialogo della pittura intitolato L'Areino*, (1557), in *Dolce's "Areino" and Venitian Art Theory of the Cinquecento*, a cura di M. ROSKILL, NY, 1968
- M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Il Parmigianino, un saggio sull'ermetismo del Cinquecento*, Roma, 1970
- A. PINELLI, *La bella Maniera*, Torino, 1993
- M. VACCARO, *Parmigianino. Dipinti*, Torino, 2002
- G. VASARI, *Le vite de' piú eccellenti pittori scultori e architettori*, (1968), a cura di G.MILANESI, Firenze, 1865-79

Antoon van Dyck

- Attorno al [1620](#), van Dyck dipinse tre autoritratti, uno conservato a [New York](#), uno a [San Pietroburgo](#) e questo a [Monaco](#). In questo autoritratto van Dyck si mostra tranquillo e ancora una volta sicuro di sé.
- Indossa un abito di seta nera e una collana d'oro, forse qualche riconoscimento artistico, guardando lo spettatore dritto negli occhi.



Autoritratto

[Antoon van Dyck, 1617-1618](#)

olio su tela , 82,5 × 70 cm

[Monaco, Alte Pinakothek](#)

- Indossa un abito di seta nera e mette in risalto la mano, bianca e affusolata, guardando lo spettatore dritto negli occhi.
- Diversi elementi ci permettono di collocare l'esecuzione di questo dipinto nel periodo di soggiorno romano dell'artista, quando aveva all'incirca ventiquattro anni: la presenza di una colonna spezzata, simbolo dell'antichità greco-romana e la somiglianza evidente con un ritratto di Raffaello, che all'epoca si riteneva fosse un autoritratto dell'autore e che van Dyck riportò nel suo *Taccuino italiano*.

**Autoritratto Antoon van Dyck, 1613-1614 olio su tela ,
25,8 × 19,5 cm Vienna, Kunsthistorisches Museum**



- Il dipinto si presenta come il primo autoritratto di van Dyck. Lo eseguì quando aveva più o meno quindici anni.
- Il giovane pittore getta lo sguardo oltre la spalla destra: i suoi occhi sono accesi e pieni di fiducia e sicurezza; i capelli cadono lunghi sul viso. L'autoritratto era caratteristico dei paesi nordici e già molti artisti, come Rubens van Dyck, avevano eseguito i loro autoritratti.
- Quando eseguì questo dipinto, van Dyck lavorava ancora per [Hendrick van Balen](#) anche se stava progressivamente avvicinandosi a Rubens.



Autoritratto

[Antoon van Dyck, 1622-1623](#)

olio su tela , 116,5 x 93,5
cm

[San Pietroburgo, Ermitage](#)

- Indossa un abito di seta nera e mette in risalto la mano, bianca e affusolata, guardando lo spettatore dritto negli occhi.
- Diversi elementi ci permettono di collocare l'esecuzione di questo dipinto nel periodo di soggiorno romano dell'artista, quando aveva all'incirca ventiquattro anni: la presenza di una colonna spezzata, simbolo dell'antichità greco-romana e la somiglianza evidente con un ritratto di Raffaello, che all'epoca si riteneva fosse un autoritratto dell'autore e che van Dyck riportò nel suo *Taccuino italiano*.



Autoritratto con girasole

**Antoon van Dyck, 1632-
1633**

olio su tela , 60 × 73 cm

Collezione privata del duca
di Westminster

- Questo autoritratto fu eseguito da van Dyck durante il periodo di fama maggiore: era stato infatti da poco nominato *principalle Paynter in order to their Majesties*, primo pittore di corte da re [Carlo I](#) e gli erano state donate una grande collana d'oro ed il titolo SIR. Van Dyck indossa un abito di seta cremisi e volge lo sguardo per osservare gli spettatori.
- Accanto al pittore si staglia un grande girasole, sul cui significato si è sempre molto dibattuto.

- L'ipotesi più accreditata presenta il girasole come simbolo regale, che van Dyck avrebbe inserito come segno di gratitudine nei confronti del re d'Inghilterra.



***Autoritratto con Sir
Endymion Porter***
Antoon van Dyck, 1635
olio su tela , 119 x 144 cm
Madrid, Museo del Prado



*Ritratto di Endymion
Porter* opera di
[William Dobson](#) del
1634-35

- Questo autoritratto è l'unico di van Dyck in cui l'artista si raffigura con qualcun altro. Questo dimostra quanto van Dyck fosse legato a [Endymion Porter](#), che aveva conosciuto nel [1620](#), durante il suo primo soggiorno a [Londra](#). Porter era un collaboratore del re ed aiutava il sovrano nell'acquisto di tele di grandi pittori: era stato Porter a concludere l'acquisto della grande collezione d'arte del [duca di Mantova](#) da parte di Carlo I. E Porter stesso era un grande appassionato ed un ricco collezionista di opere d'arte. Oltre al rapporto di amicizia con van Dyck, conosceva bene anche Rubens e Orazio Gentileschi.
- Quando van Dyck eseguì questa tela aveva circa trentacinque anni, Porter quarantasette.

Una galleria di autoritratti di Francis Bacon

Nadia Mazzon



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27



28



29



30



31





1. Francis Bacon, *Self-portrait*, olio su tela, 1956, collocazione incerta, collezione privata
2. Francis Bacon, *Self-portrait*, olio su tela, 1958, Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden
3. Francis Bacon, *Self-portrait*, olio su tela, 1963, London, collezione privata
4. Francis Bacon, *Study for oortrait on folding bed*, olio su tela, 1963, London, The Tate Gallery
5. Francis Bacon, *Three studies for a self-portrait*, particolare, olio su tela, 1967, Germania, collezione privata
6. Francis Bacon, *Four studies for a self-portrait*, olio su tela, 1967, Roma, collezione privata
7. Francis Bacon, *Self-portrait*, olio su tela, 1969, London, collezione privata
8. Francis Bacon, *Three studies for portraits (including self-portrait)*, olio su tela, 1969, Pavia, collezione privata
9. Francis Bacon, *Self-portrait*, olio su tela, 1970, London, collezione privata
10. Francis Bacon, *Two studies for a self-portrait*, olio su tela, 1970, collocazione incerta, collezione privata
11. Francis Bacon, *Self-portrait*, olio su tela, 1971, Paris, Louise and Michel Leiris Collection
12. Francis Bacon, *Self-portrait*, olio su tela, 1972, collocazione incerta, collezione privata
13. Francis Bacon, *Self-portrait*, olio su tela, 1972, collocazione incerta, collezione privata
14. Francis Bacon, *Self-portrait*, olio su tela, 1972, Switzerland, collezione privata
15. Francis Bacon, *Self-portrait*, olio su tela, 1972, collocazione incerta, collezione privata
16. Francis Bacon, *Three studies for self-portrait*, olio su tela, 1973, collocazione incerta, collezione privata
17. Francis Bacon, *Self-portrait*, olio su tela, 1973, collocazione incerta, collezione privata
18. Francis Bacon, *Self-portrait*, olio su tela, 1973, collocazione incerta, collezione privata
19. Francis Bacon, *Self-portrait*, olio su tela, 1973, collocazione incerta, collezione privata
20. Francis Bacon, *Study for self-portrait*, olio su tela, 1973, collocazione incerta, collezione privata
21. Francis Bacon, *Three studies for self-portrait*, olio su tela, 1974, Bogotà, Colección Carlos Haime
22. Francis Bacon, *Sleeping figure*, olio su tela, 1974, New York, collezione privata
23. Francis Bacon, *Self-portrait*, olio su tela, 1975, collocazione incerta, collezione privata
24. Francis Bacon, *Self-portrait*, olio su tela, 1976, Marsiglia, Musée Cantini
25. Francis Bacon, *Two studies for self-portrait*, olio su tela, 1977, collocazione incerta, collezione privata

26. Francis Bacon, *Triptych, partic.*, olio su tela, 1977, collocazione incerta, collezione privata
27. Francis Bacon, *Self-portrait*, olio su tela, 1978, collocazione incerta, collezione privata
28. Francis Bacon, *Three studies for self-portrait*, olio su tela, 1979, New York, The Metropolitan Museum of Art
29. Francis Bacon, *Study for self-portrait*, olio su tela, 1979, collocazione incerta, collezione privata
30. Francis Bacon, *Three studies for self-portrait*, olio su tela, 1980, collocazione incerta, collezione privata
31. Francis Bacon, *Study for self-portrait*, olio su tela, 1980, collocazione incerta, collezione privata
32. Francis Bacon, *Study for self-portrait*, olio su tela, 1981, Wuppertal, Von der Heydt Museum
33. Francis Bacon, *Study for self-portrait*, olio su tela, 1982, New York, collezione privata
34. Francis Bacon, *Three studies for self-portrait*, olio su tela, 1983, Honolulu, Academy of Arts
35. Francis Bacon, *Study for self-portrait*, olio su tela, 1985-86, London, Marlborough International Fine Art
36. Francis Bacon, *Self-portrait*, olio su tela, 1987, collocazione incerta, collezione privata

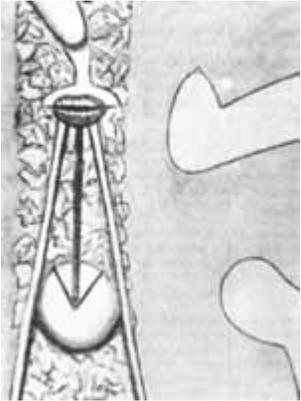
l'arte dell'autoritratto

"Per me l'arte è un'ossessione della vita e poiché siamo degli esseri umani, siamo noi il soggetto della nostra ossessione".

Francis Bacon

- Dell'esperienza artistica di Francis Bacon è stata sottolineata l'assoluta originalità come pure una presunta mancanza di contatti con le realizzazioni pittoriche contemporanee o con le precedenti espressioni artistiche. In realtà i legami esistenti sono molteplici e intensi, come risulta sia dalle interviste rilasciate dall'artista, che dall'indagine approfondita della sua opera. Può essere interessante allora ricostruire, limitatamente all'ambito del ritratto e dell'autoritratto, quale sia stata l'influenza esercitata sull'opera di Bacon da parte di altri artisti, precisando che, sebbene il repertorio visivo a cui egli attinse fosse per sua stessa ammissione sterminato, gli autori che maggiormente ebbero un peso sulla sua poetica del ritratto sono sostanzialmente tre: Picasso, Rembrandt e Van Gogh. Dal lavoro sulla figura umana di questi maestri Bacon trasse gli insegnamenti che fuse nella sua pittura.

- Picasso è l'artista che segnò profondamente gli esordi pittorici di Bacon, il quale dichiarava espressamente di aver deciso di dedicarsi alla pittura dopo aver visto, durante il suo soggiorno parigino alla fine degli anni venti, una mostra con i lavori del grande maestro spagnolo. Bacon era affascinato dalla soluzione che Picasso aveva dato, in quel periodo, al problema della rappresentazione della figura umana, attraverso la realizzazione di figure "biomorfiche" che poco avevano a che fare con la rappresentazione realistica del corpo umano, ma che tuttavia riuscivano a rendere in maniera intensa l'idea della sua struttura: proprio in esse Bacon aveva trovato uno spunto ideale dal quale partire per elaborare la sua personale idea di pittura



- Figure distorte, irreali, rappresentate nell'atto di compiere operazioni assolutamente normali, costituivano una nuova forma di realismo: "Più reale della stessa immagine resa attraverso una pittura illustrativa [...] perché oltre alla realtà del mondo esterno introduce la realtà inconscia" (BACON [1975] 1991). Bacon riconduceva tale innovazione anche all'influenza esercitata sulla pittura da un nuovo orizzonte che si era aperto nella scienza del Novecento, la psicoanalisi: "Dal Surrealismo in poi, o meglio da Freud in poi, il nostro modo di intendere il realismo è cambiato. Siamo più consapevoli, oggi, di quanto esso attinga all'inconscio" (BACON [1975] 1991).

- L'approdo al nuovo esito formale dell'arte di Picasso appariva dettato dal bisogno di rappresentare una nuova, ulteriore dimensione della "realtà"; ma contemporaneamente permetteva di dare una risposta all'interrogativo sul senso e sul valore della pittura contemporanea e di superare l'*impasse* in cui essa era caduta dopo l'invenzione dei mezzi di riproduzione quali la fotografia e il cinema, che si proponevano, rispetto all'arte pittorica, come antagonisti nella riproduzione realistica della realtà: l'artista ritrovava così, per questa via, un senso al proprio fare

- Tuttavia, pur guardando a Picasso e all'esperienza cubista, Bacon tenta di ricucire anche i rapporti con la precedente tradizione figurativa: il rifiuto del passato era percepito dall'artista come un grosso pericolo per l'arte contemporanea e riteneva che la velleità intransigente di emanciparsi dalla tradizione avesse proiettato l'arte verso una deriva senza alcuna possibilità di approdo, come testimoniava il fenomeno dell'Astrazione. Bacon elabora, dunque, un linguaggio che non neghi l'aspetto della raffigurazione realistica, ma la reinventi completamente e per raggiungere questo obiettivo si avvale di un uso del colore che ha come punti di riferimento la lezione di Rembrandt e di Van Gogh.
- Per Rembrandt, rispetto al ritratto dove le norme di raffigurazione sono fortemente codificate, l'autoritratto è l'ambito privilegiato nel quale sperimentare le possibilità espressive del colore; al tempo stesso egli mette in discussione l'immagine idealizzata e solenne dell'artista codificata da Dürer, adottando varie maschere che gli consentono di giocare con diversi ruoli: si raffigura, per esempio, nei panni del soldato, del borghese, del principe o del mendicante, proponendo il senso di una nuova identità che comincia a farsi più complessa e problematica. (figg.



- Un'eredità che sarà raccolta e rilanciata dai romantici nell'Ottocento, i quali videro nella vita e nell'opera del maestro olandese il prototipo dell'artista ribelle, proponendolo come un modello, che conoscerà poi una grande fortuna nel corso del Novecento.
- I primi autoritratti di Francis Bacon, che il pittore propone però in forma cifrata, sono due dipinti quali *Head I*, del 1948, e *Head II*, del 1949



- Non è un caso allora che il primo autoritratto esplicito di Bacon del 1956, quello cioè in cui sono chiaramente riconoscibili i tratti fisionomici dell'artista, presenti delle forti somiglianze con un lavoro di Rembrandt: *l'Autoritratto nei panni di mendicante* del 1630.



- Ma esiste un punto preciso che avvicina l'opera di Bacon all'artista olandese. Simon Schama, nella sua biografia su Rembrandt, cita l'interpretazione data dallo studioso Perry Chapman di un autoritratto del 1628, in cui l'artista si raffigura di tre quarti con il volto fortemente in ombra. Secondo Chapman ci si troverebbe di fronte a una rappresentazione di sé secondo lo schema dell'artista melanconico (SCHAMA [1999] 2000). (fig. 15)
- Schama però, partendo da questo spunto, offre un'altra lettura dell'autoritratto di tre quarti e arriva ad affermare che: "Rembrandt non poteva porsi nella fitta oscurità necessaria a produrre l'ombra profonda che cade sugli occhi e sulla parte superiore del volto e nondimeno creare un'immagine leggibile. Dunque, qualunque cosa sia questo dipinto, certo non è un'immagine realistica [...]. L'autoritratto rembrandtiano [...] è tutto deliberata invenzione" (SCHAMA [1999] 2000). È proprio questo il nesso che interessa Bacon, in cui l'artista può trovare il *fil rouge* che collega il lavoro dei suoi maestri: Rembrandt, Van Gogh, Picasso, pur essendo vissuti in epoche diverse, erano comunque impegnati a cercare il modo di ricreare la realtà attraverso gli strumenti offerti dall'arte, con lo scopo di arrivare a riprodurla in maniera "più vera del vero": più vera di quella dalla cui osservazione erano inizialmente partiti.



- Tramite fondamentale in tutto questo processo è la pittura e, soprattutto, il pensiero pittorico di Van Gogh: l'uso di un colore denso, steso sulla tela con tratteggi spezzati che ricreano letteralmente la realtà, è per Bacon un'esperienza fondamentale: "Se Van Gogh è uno dei miei eroi è proprio perché penso che sia capace di essere quasi letterale e tuttavia, grazie al suo modo di stendere il colore sulla tela, ci dà una visione meravigliosa della realtà delle cose" (BACON [1975] 1991).

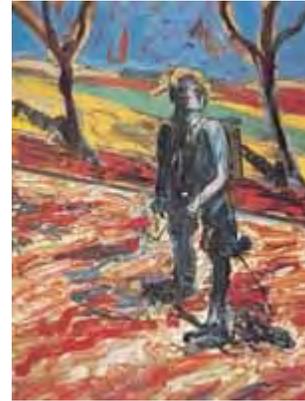
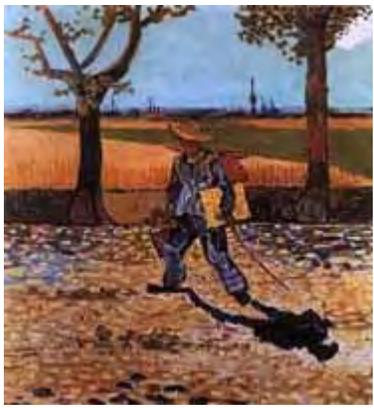


- Bacon ha modo di vedere durante un viaggio nella regione della Crau, nel sud della Francia, all'inizio degli anni cinquanta come: "Semplicemente per il suo modo di stendere il colore, Van Gogh sia riuscito a rendere questa regione così straordinariamente viva, pur restituendola per ciò che è - una terra piatta, spoglia" (BACON [1975] 1991). E in un'intervista rilasciata a Jean Clair, Bacon affermava che l'artista olandese aveva: "[...] Dovuto reinventare un modo di fare i paesaggi. Nessuno prima di lui aveva dipinto un paesaggio esattamente come l'ha dipinto lui. Mi può spiegare perché i suoi colpi di pennello spezzati hanno comunicato la realtà dell'immagine con maggior forza, [...] per chi guarda il quadro, e resa più chiara la vita? Mentre, in effetti, tutto ciò è completamente irrealista, illusorio... in senso, voglio dire, letterale? E tuttavia ci conduce proprio nel cuore stesso della vita" (BACON [1971] 2000).
- Attento lettore dell'epistolario di Van Gogh, Bacon amava anche citare spesso le parole di quest'ultimo quando intendeva chiarire la sua idea di realismo in pittura: "Van Gogh [...] parla del bisogno di introdurre nella realtà delle trasformazioni che sono sì delle menzogne, *però più vere della verità letterale* (c.vo di chi scrive) [...] è l'unico modo in cui un pittore possa restituire l'intensità della realtà che cerca di catturare" (BACON [1975] 1991). Ma l'influenza di Van Gogh su Bacon si esercita anche rispetto alla messa a punto di uno stile personale, basato sulla ricerca e lo sfruttamento delle opportunità creative offerte dall'imprevisto.

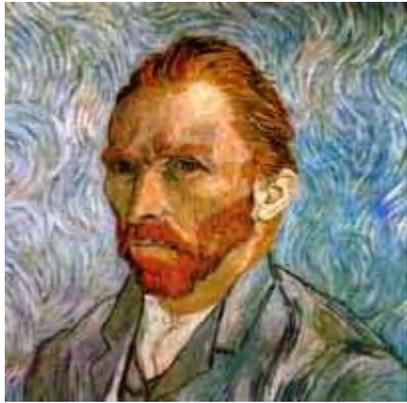
- In una lettera al fratello Theo, Vincent polemizzava contro i pittori che dipingevano solo soggetti esotici in studio: "Ma andate un po' a sedervi fuori! Dipingete sul posto! Vi capiteranno ogni sorta di avventure. Per esempio, sulle quattro tele che riceverai ho dovuto togliere almeno un centinaio di mosche [...] senza contare la polvere, la sabbia eccetera, [...] quando si sono portate delle intelaiature per due ore attraverso la brughiera e le siepi, passando, un ramo o qualcos'altro avrà graffiato la tela" (LECALDANO 1966).
- Bacon, dal canto suo, stende il colore con pennellate vorticose e spezzate, applicate ora con impasti abbondanti che creano dei grumi o per velature, lo mescola con la sabbia o con la polvere, usa stracci, maglioni, spugne per confondere i contorni e le superfici o per creare l'effetto di una griglia sui volti, lancia malloppi di colore direttamente sulla tela per interrompere un lavoro quando gli riesce troppo facilmente, oppure applica sostanze per irruvidire la tela finché alcune fibre cedono e si rompono sollevandosi, creando così effetti inediti



- Potremmo dire che Bacon, inventando una tecnica pittorica ostica e faticosa, cerca di ricreare in studio quell'imprevisto che Van Gogh trovava in natura, dipingendo *en plein air*.
- Infine non è secondario il fatto che l'emergere e l'affermarsi del genere dell'autoritratto nell'opera di Bacon derivi oltre che dal confronto con Rembrandt, proprio dal rapporto con l'arte di Van Gogh, di cui è possibile immaginare che Bacon si senta il continuatore ideale: non a caso egli dà inizio a una ricca produzione autoritrattistica dopo aver realizzato una serie di otto quadri che costituiscono uno studio dell'*Autoritratto sulla strada di Tarascon* realizzato da Van Gogh nel 1888 (oggi perduto in seguito ai bombardamenti della seconda guerra mondiale).



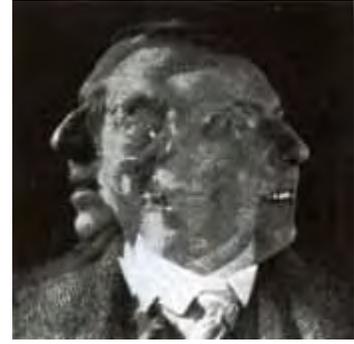
- Il pittore olandese si era sempre confrontato con la rappresentazione della figura umana e con l'autoritratto, ma, come risulta dal suo epistolario, Van Gogh riteneva che, in questo genere, i risultati da lui raggiunti non fossero all'altezza delle aspettative: "In quanto a me, lavorerò, e qui o là qualcosa del mio lavoro resterà; ma quello che è Claude Monet nel paesaggio, chi lo farà nella figura dipinta?"



- Bacon prende il testimone e assume questo ruolo: se Picasso aveva fatto scattare la scintilla che gli aveva indicato la strada della pittura come compimento del destino personale e quasi autobiografico dell'artista, Van Gogh e Rembrandt gli offrono il modo di accedere al tema che costituirà l'ossessione della sua vita: il ritratto.



- In Rembrandt, dunque, Bacon scopre, osservandone gli autoritratti, che: "L'intero contorno del volto cambia costantemente. Pur mantenendo la cosiddetta aria di Rembrandt, è ogni volta completamente diverso; ed è per questo che comunica sempre nuove sensazioni" (BACON [1975] 1991); nella ricchezza cromatica della tavolozza di Van Gogh trova ispirazione per la realizzazione dei capolavori degli anni sessanta e nell'epistolario un riscontro fondamentale al suo particolare linguaggio artistico fondato sul bisogno di realismo che gran parte della pittura del Novecento aveva invece abbandonato: il realismo di Van Gogh, infatti, non poggiava sull'imitazione fedele dell'oggetto rappresentato, ma affondava le radici nel sentimento e nell'intuizione; è il realismo misterioso delle sensazioni, che con la sua forza e intensità è ancora in grado di comunicare alla sensibilità del moderno.
- Tutte le suggestioni accumulate dalle lezioni dei maestri vengono da Bacon rielaborate e contaminate con quelle derivanti dalla fotografia: l'artista guarda tanto agli studi fotografici sulla figura umana di fine Ottocento e inizio Nove



- quanto a semplici ritagli di giornale, quindi mescolati con immagini cinematografiche e con gli studi di Picasso del periodo 1905-1907, che culmineranno nel quadro *Les demoiselles d'Avignon*, nonché con i ritratti dell'artista spagnolo degli anni trenta (fig. 38), quando l'esperienza della scomposizione delle forme approda alla resa del modello secondo la modalità della sintesi dei diversi punti di vista e della simultaneità temporale delle differenti posizioni.
- **38**

È interessante notare, ad esempio, come l'autoritratto del 1967, realizzato nella forma inedita, fino ad allora, del primo piano ravvicinato si ispiri ai volti delle *Démoiselles d'Avignon*

d'Avignon



- fine ultimo di Bacon è creare un'immagine che acquisti totale autonomia rispetto allo spunto reale da cui trae origine: un'immagine di cui si possa dire che vive di vita propria. L'artista non si limita, quindi, a deformare il volto, ma lo sfalda e lo scompone arrivando a riprodurre l'effetto del movimento nella carne in disfacimento, e ottiene così un risultato che suggerisce non solo maggiore intensità e immediatezza ma tende a ricreare una nuova percezione della realtà attraverso la reinventata prospettiva pittorica. In questo modo la sua opera diventa anche lo specchio dello stato di lacerazione e divisione dell'anima moderna, riflessione sulla complessità e contraddittorietà della condizione umana.
- Francis Bacon, fatta propria la lezione tecnica e teorica di Rembrandt e di Picasso, si propone però, nell'ambito del ritratto e dell'autoritratto, come erede e continuatore ideale del lavoro di Vincent Van Gogh, affermandosi come uno dei grandi maestri del Novecento anche per la capacità di rinnovare un genere e insieme di mettere in figura lo spirito di un'epoca.



- Un celebre *Autoritratto* (1498, Museo del Prado, Madrid) di Albrecht Dürer in eleganti abiti rinascimentali. Il dipinto fu realizzato dal pittore ventiseienne e sarà seguito da altri famosi autoritratti, con i quali Dürer pare indagare e mettere in questione – spesso con accenti drammatici – la sua persona, il suo ruolo sociale, il suo valore artistico.

- **Autoritratto** Rappresentazione figurativa di un artista realizzata dall'artista stesso; nell'ambito del genere del ritratto, costituisce un sottogenere dai caratteri e dalla storia ben definiti.
- L'autoritratto nacque in Italia, nel panorama del rinnovamento artistico del Rinascimento.
- Presupposti fondamentali della sua affermazione furono la concezione umanistica dell'individuo, **considerato centro dell'universo e artefice di se stesso**, insieme allo sviluppo delle nuove tecniche pittoriche (pittura a olio, costruzione prospettica dell'immagine ecc.), e ai progressi delle scienze della natura.
- L'artista cominciò a prendere coscienza del carattere unico e originale della propria arte e rivendicò la dignità del suo ruolo di creatore.



- L'autoritratto fu l'atto attraverso il quale egli si impose in seno alla sua stessa opera; una sorta di firma su tutta la sua produzione. Fino alla seconda metà del XV secolo, ogni raffigurazione dell'artista era o del tutto evitata, o chiaramente subordinata a ragioni rappresentative diverse; in nessun caso poteva del resto essere inclusa in una composizione artistica importante, specie se di carattere sacro.
- Verso la fine del Quattrocento, nel clima del Rinascimento ormai maturo, numerosi erano gli artisti coscienti della propria dignità, che ardivano misurarsi con i grandi del passato. Nella tavola dei *Cinque fondatori dell'arte rinascimentale* (1475, Musée du Louvre, Parigi), attribuita a [Paolo Uccello](#), l'autore si rappresenta tra gli altri grandi artisti del secolo: è l'inizio dell'autoritratto nell'[arte figurativa](#).

- Se in un primo momento l'autoritratto risente nello stile e nelle tipologie rappresentative delle forme d'arte già affermate, presto, grazie in particolare agli studi anatomici di Leonardo da Vinci, si affermò come arte realistica, basata sull'osservazione. Grande importanza sullo sviluppo del genere ebbero inoltre i progressi scientifici dell'età moderna, che portarono a modifiche sostanziali nella mentalità e negli atteggiamenti culturali: gli artisti concentrarono l'attenzione sulla fisionomia del volto rappresentato, che doveva riflettere la verità psicologica del soggetto (cioè, nel caso dell'autoritratto, di loro stessi), e sui colori dell'incarnato, che dovevano corrispondere in modo fedele a un'età e a un vissuto.

- L'autore del dipinto non doveva essere solo apprezzato per la sua arte, ma riconosciuto.
- La misura del cambiamento nella percezione del proprio valore da parte degli artisti, e della volontà di sottolinearlo di fronte al pubblico, ci viene dall'autoritratto di DURER (1500) della Pinacoteca di Monaco, in cui il pittore si presenta nelle sembianze di Cristo.

Durer, Pinacoteca di Monaco



- Nel Cinquecento, nell'ambito dell'arte rinascimentale e poi manierista, l'autoritratto rappresentò uno dei generi artistici in cui più evidente fu il conflitto tra la nuova visione della vita razionale e pagana, e la tradizione insieme ideologica e figurativa, improntata alla religione cristiana e alla filosofia scolastica. Inoltre, le innovazioni tecniche nella fabbricazione degli specchi (fine del XV secolo) offrirono all'artista nuovi stimoli per la riproduzione pittorica dell'immagine ottica.

- In Italia prima che altrove si passò dal ritratto di profilo, ancora medievale, al taglio di tre quarti, che enfatizza lo sguardo (ora rivolto direttamente allo spettatore). Altra caratteristica dell'autoritratto rinascimentale e manierista fu lo studio del colore e degli accostamenti cromatici: le innovazioni tecniche, quali la pittura a olio, ebbero influenza sullo sviluppo del genere, portando a un più definito modellato della figura, in primo piano rispetto allo sfondo, staccato e allontanato nella distanza prospettica. Interessante per i significati simbolici sottesi è l'operazione pittorica di **TIZIANO**, che si rappresenta di tre quarti voltato verso destra – la direzione della forza e della dirittura morale – nel suo primo autoritratto (Gemäldegalerie, Berlino), e voltato verso sinistra – cioè verso il lato oscuro delle cose, la morte e il passato – nel suo secondo autoritratto (Museo del Prado, Madrid).

Tiziano, **Autoritratto**, cm. 75,
Staltiche Museen, Berlino



- In posizione fortemente critica verso la tradizione figurativa improntata alla riproduzione verosimile del reale, alcuni artisti manieristi proposero visioni della figura umana spesso leggermente distorte.
- Si deve al [Parmigianino](#) uno degli autoritratti più provocatori di questa tendenza stilistica (*Autoritratto allo specchio*, 1534, Kunsthistorisches Museum, Vienna), in cui l'artista rappresenta il suo viso deformato da uno specchio convesso.

Parmigianino



- La pittura **fiamminga e olandese** barocca (1620-1650) si ispirò largamente all'arte rinascimentale italiana. La proclamazione dell'indipendenza delle Province Unite (1581) sancì in questi paesi l'inizio di una maggiore libertà intellettuale, e dunque anche la possibilità di una più creativa espressione individuale. Numerosi furono gli artisti che dipinsero autoritratti: tra gli altri, Nicolas Eliasz, Adriaen van Ostade, Pieter van Slingelandt, Arys de Voys, e infine Rembrandt.
- Ispirandosi inizialmente a Tiziano e al suo gusto per la narrazione figurativa, **Rembrandt** si volse, poco a poco, verso un tipo di pittura più coinvolgente, drammatica, ricca di pathos.
- Nell'autoritratto della National Gallery di Londra (1669), il volto emerge d'improvviso dal fondo scuro, rivelando immediatamente e in modo efficace lo stato d'animo e la personalità dell'artista. In altre opere (*Autoritratto*, Musée du Louvre, Parigi), Rembrandt si ritrae nel suo laboratorio, davanti al cavalletto, ponendo l'accento sulla sua professione, parte fondamentale della sua vita.

- La tipologia del ritratto dell'artista nel suo atelier fu ripresa e riproposta da numerosi artisti europei, perlopiù formati alla scuola italiana, nel corso di tutto il Seicento. La diffusione di grandi specchi che potevano riflettere la figura intera influenzò lo sviluppo del genere dell'autoritratto, portando a rappresentazioni più solenni e complesse. [Nicolas Poussin](#) elaborò per i suoi autoritratti sfondi articolati, strutturati in modo analogo alle scenografie teatrali (*Autoritratto*, 1649, Gemäldegalerie, Berlino; *Autoritratto*, 1650, Louvre, Parigi). Alcuni pittori inclusero nell'autoritratto anche altri artisti, che confondono lo spettatore circa il soggetto della rappresentazione. In molti autoritratti la posa dell'artista diviene più ricercata: in piedi, colto in un gesto significativo, o di spalle, con il viso girato verso l'osservatore, come nell'autoritratto di David Bailly (1651, Museo di Lakenhal, Leida).

- La Controriforma e la formazione degli stati nazionali, insieme alle tensioni sociali e politiche e alla devastazione delle guerre europee, segnarono una battuta d'arresto nello sviluppo di questo genere pittorico. Nel clima del rigorismo religioso, che imponeva la mortificazione dell'io, gli artisti dovettero ricorrere a trucchi e manipolazioni per giustificare i propri autoritratti. David Bailly, ad esempio, intitolò il suo dipinto *Vanità*, quasi anticipando le possibili critiche dei moralisti; Antoine van Steenwinkel fece una sorta di parodia di se stesso, suggerendo il tema dell'impostura; Jean Baptiste Chardin trasformò i suoi autoritratti in nature morte.

- Il genere dell'autoritratto consentì agli artisti neoclassici un più largo margine di libertà espressiva in direzione naturalistica, al di là dei canoni della “nobile semplicità e quieta grandezza” (secondo le parole del Winckelmann) ispirati all'arte greca. In alcuni dipinti, il volto del pittore mostra segni e tratti che rimandano alla sua vita interiore, al suo carattere, così come lo vuole fare apparire l'autore.
- Ma è con l'autoritratto romantico che diventa assolutamente centrale la resa psicologica del soggetto, rappresentato spesso come personalità inquieta, scissa tra opposte passioni. L'artista vuole esprimere la propria individualità unica e irripetibile, e al contempo la lotta interiore che lo pone in una condizione di perenne incertezza esistenziale.
- Cerca, allora, di rappresentare la verità del suo essere attraverso la sua personale percezione della natura, interpretata come una sorta di emanazione dell'io.

- Oltre a un'affermazione di sé come individuo e creatore, l'autoritratto intende spesso essere un atto di rivolta e resistenza davanti alle costrizioni della società, sentite come insostenibili dai liberi spiriti romantici. In molti casi gli artisti parteciparono in prima persona alle lotte politiche e rivoluzionarie del proprio tempo, schierandosi con i sovvertitori del regime monarchico, o con i movimenti patriottici che combattevano contro l'oppressore straniero. In Francia, [Jacques-Louis David](#) eseguì il suo *Autoritratto* in prigione (1794, Musée du Louvre, Parigi), rappresentandosi nel suo studio, a ribadire il valore della sua attività. [Elisabeth Vigée-Lebrun](#) fece il primo autoritratto femminile, sottolineando la dignità della propria persona come donna e come artista, e nutrendo quindi il suo gesto di implicite rivendicazioni sociali e culturali (*Autoritratto*, 1820 ca., Musée du Louvre).

- Di impronta prevalentemente psicologica è invece l'*Autoritratto* di Heinrich Füssli (1777, National Portrait Gallery, Londra), che esprime una personalità travagliata, angosciata: il volto posato sulle mani inerti, la potenza del ritratto si concentra nello sguardo quasi folle, ipnotico, dell'artista. Ma è Goya che porta ai massimi vertici questo genere come espressione del sé, della propria vita interiore: nel suo *Autoritratto con il dottor Arrieta* (1820, Institute of Arts, Minneapolis), i tratti fisionomici, i colori, la luce rendono evidente, quasi tangibile la sua malattia e la sua sofferenza fisica e morale.

- Gli **impressionisti** ruppero con le tradizioni pittoriche accademiche, spostando in secondo piano la cura della linea e del disegno, a vantaggio del colore e della resa della luce: nell' autoritratto impressionista, il viso si costituisce attraverso un intreccio di pennellate colorate, che non tengono conto della precisione dei tratti quanto della qualità luminosa della pelle, dei capelli, degli occhi. I tre autoritratti di **Van Gogh** al Musée d'Orsay di Parigi (1887-1889) sono composizioni basate su diversi gradi di blu. L' autoritratto di **Claude Monet** appare quasi come un' opera incompiuta, costruita sui gialli della barba e i rosa del viso (*Autoritratto*, 1917, Musée d'Orsay, Parigi).

- Agli inizi del XX secolo, il genere dell'autoritratto riflette la crisi spirituale e morale dell'uomo occidentale, che sperimenta il fallimento dell'ottimismo positivista ottocentesco e assiste agli orrori della prima guerra mondiale. La rappresentazione dell'io dell'artista non può che essere confusa, nevrotica, frammentaria. L'autoritratto di Raoul Hausmann (*ABCD*, 1923-24, Musée National d'Art Moderne, Parigi) è uno dei primi autoritratti moderni in cui si fa ricorso alla tecnica del fotomontaggio, adatta a rendere lo stato di "disgregazione" interiore dell'individuo.

- Parallelamente, lo sviluppo delle tecniche di stampa e dei procedimenti artistici dei movimenti d'avanguardia rappresentò uno stimolo per reinventare l'arte figurativa: la serigrafia, il collage, la fotocomposizione o il frottage furono solo alcuni tra i metodi espressivi utilizzati anche per l'autoritratto. Nell'autoritratto del surrealista Max Ernst (*Il punching ball o l'immortalità di Buonarroti*, 1920, collezione Arnold H. Crane, Chicago), lo sfondo è costituito da un fotomontaggio, mentre l'immagine si compone in un collage.

- Se altre avanguardie, come il futurismo italiano, non arrivarono a scardinare con tanta determinazione i caratteri del ritratto tradizionale, in tutta Europa l'espressionismo portò a un radicale cambiamento nella concezione dell'arte, coinvolgendo naturalmente anche il genere ritrattistico. L'autoritratto espressionista mira non tanto a rappresentare le fattezze dell'artista, quanto a suggerirne la personalità, attraverso forme spesso angosciose e improntate a una sorta di inquieto misticismo.

- Dopo la seconda guerra mondiale, la Pop Art, movimento artistico nato negli anni Cinquanta in Gran Bretagna e affermatosi rapidamente negli Stati Uniti nel decennio successivo, accolse le tecniche e le forme della pubblicità e della comunicazione di massa quali strumenti più adatti per rappresentare dinamiche e fatti della moderna società dei consumi. Nell'autoritratto, la figura del soggetto appare semplificata e privata di forza espressiva, ridotta a immagine neutra: ne è esempio l'autoritratto di Peter Blake (1961).

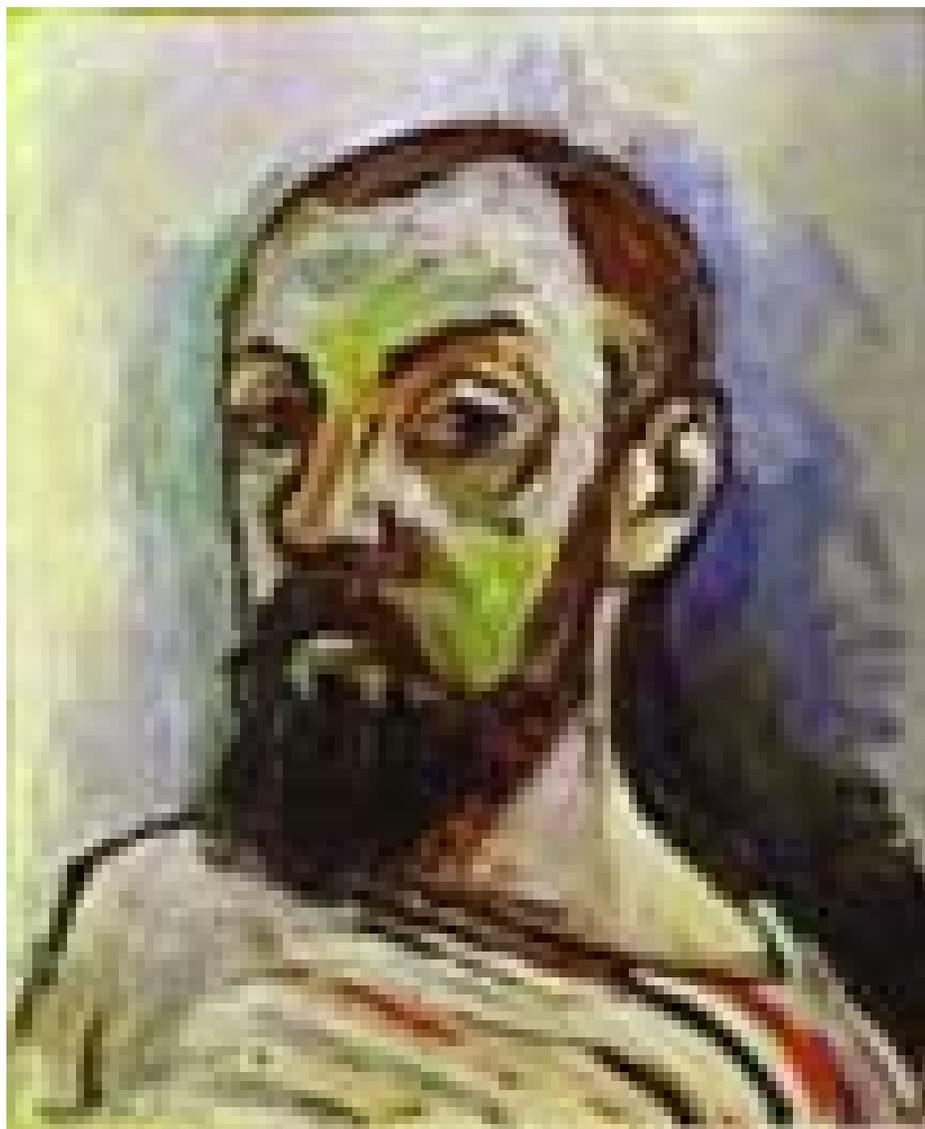
- Nel mondo contemporaneo, il genere dell'autoritratto attraversa tutte le forme di espressione artistica e massmediatica (pittura, fotografia, cinema ecc.), riscuotendo un notevole successo di pubblico. Nata e affermata in Occidente, la declinazione autoreferenziale dell'arte è fatto frequente oggi anche in paesi soggetti all'influenza europea o statunitense: ad esempio in Giamaica, nell'Africa del Nord, nell'Europa dell'Est, e recentemente anche in Asia. L'autoritratto dell'artista cinese Lui Wei (*Il pittore e Hua Guofeng*, 1991) evoca, in modo suggestivo, l'espressionismo di Egon Schiele, coniugando modi espressivi occidentali con l'attenzione per il corpo e per l'individuo tipica della cultura orientale contemporanea.

Veri e propri specchi interiori: una serie di
sguardi introspettivi che offrono
un'autointerpretazione affascinante e ricca di
sfumature psicologiche.

De Chirico



Matisse



Dallo specchio all'anima

- Da sempre, nell'esercizio dell'arte, l'autoritratto è l'occasione per cui l'artista, di fronte a se stesso e non a un modello da ritrarre, si pone un 'interrogativo strettamente personale sulla propria vera identità e su quale effigie di sè far entrare nel repertorio condiviso delle immagini.
- Lo specchio è lo strumento indispensabile per questo dialogo con il proprio doppio, ma ciò che appare riflesso non necessariamente corrisponde all'interiorità, dipanandosi da sempre l'autoritratto tra fisionomia e carattere, verità e idealizzazione.

- Una delle motivazioni primarie del tema è certo la spinta autocelebrativa, per assecondare la richiesta di autoritratti delle Accademie e delle Gallerie d'arte al fine di rendere immortali anche le sembianze dei propri artisti. In senso più lato, ciò che induce l'artista a effigiarsi è l'affermazione del proprio ruolo e della propria identità di artista all'interno di precise realtà sociali, e, in tempi più vicini a noi, anche la necessità di segnalare al mondo la vera e propria crisi di identità dell'individuo contemporaneo.

- E in particolare, nel complesso periodo tra fine Ottocento e primi decenni del Novecento, preso qui in esame, decisivo per il passaggio tra un concetto d'imitazione della natura a un'arte che la interiorizza, più che mai i volti degli artisti riflettono le singole vicende esistenziali, e vanno letti alla luce dei drammi e delle affermazioni riscontrati nei dati biografici, spesso consumati nella propria intimità più recondita ma certo palesi a un occhio attento, e più spesso ancora intrecciati alle vicende ineluttabili della storia, ai mutamenti epocali.

- Anche per il nostro quadrante storico e geografico tali vicende segnano momenti tragici, dal crollo dell'Impero, alla Grande Guerra qui in uno dei suoi più tragici scenari, al Fascismo e alla Seconda Guerra: anche gli artisti hanno versato il loro sangue per la Patria e dato il loro contributo, in prima persona, alla crescita civile e sociale della collettività.

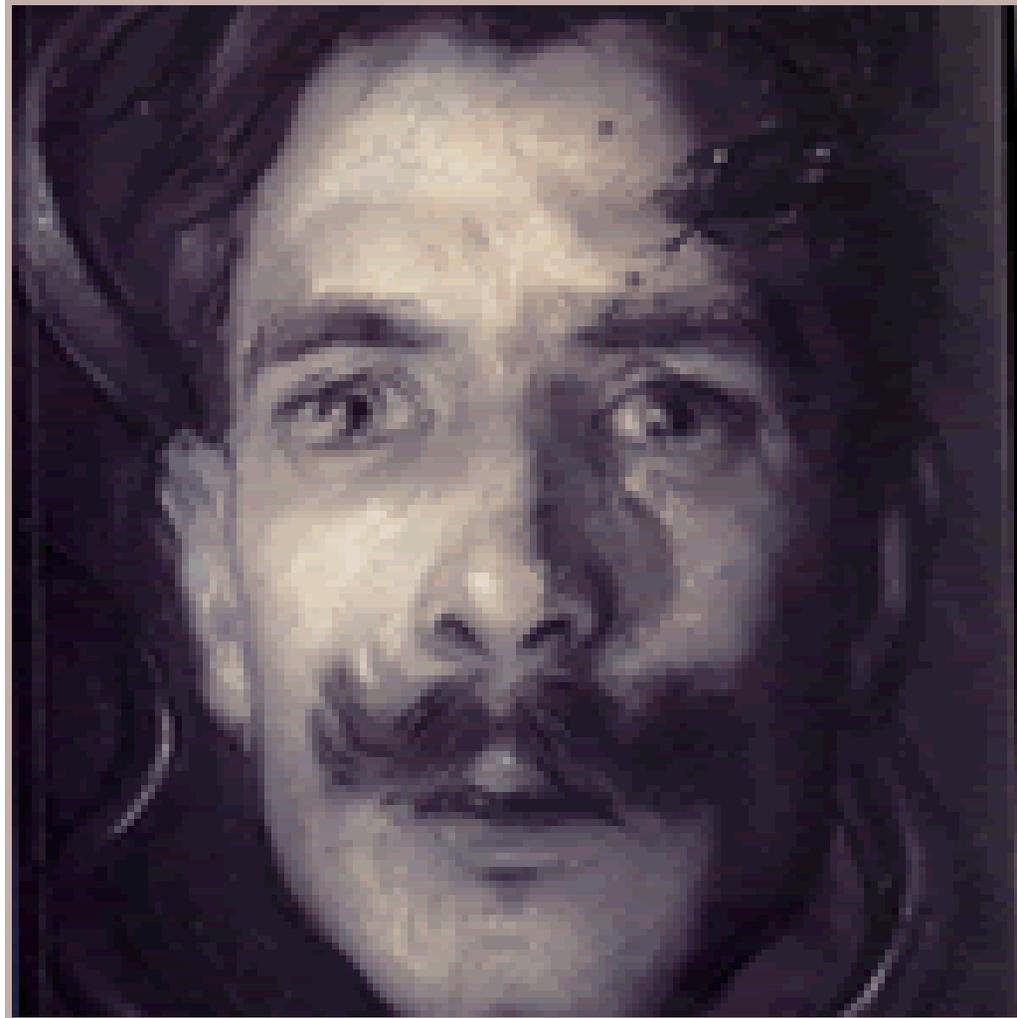
- L'artista del Novecento, più che mai, riflette nella sua opera tutte le inquietudini e le crisi del proprio tempo, e si pone l'interrogativo sul suo vero ruolo all'interno della società contemporanea: la committenza non esiste più, e il pubblico è un'incognita con cui misurarsi quotidianamente: il ruolo del principe, del nobile ambizioso, del colto e facoltoso borghese ha ceduto il posto al libero mercato dell'arte, ovvero spesso alla solitudine e all'incomprensione e lacerazione rispetto a un gusto corrente, facile e di comodo, che però spesso non condivide l'ansia della ricerca e della sperimentazione, che anima l'artista vero.

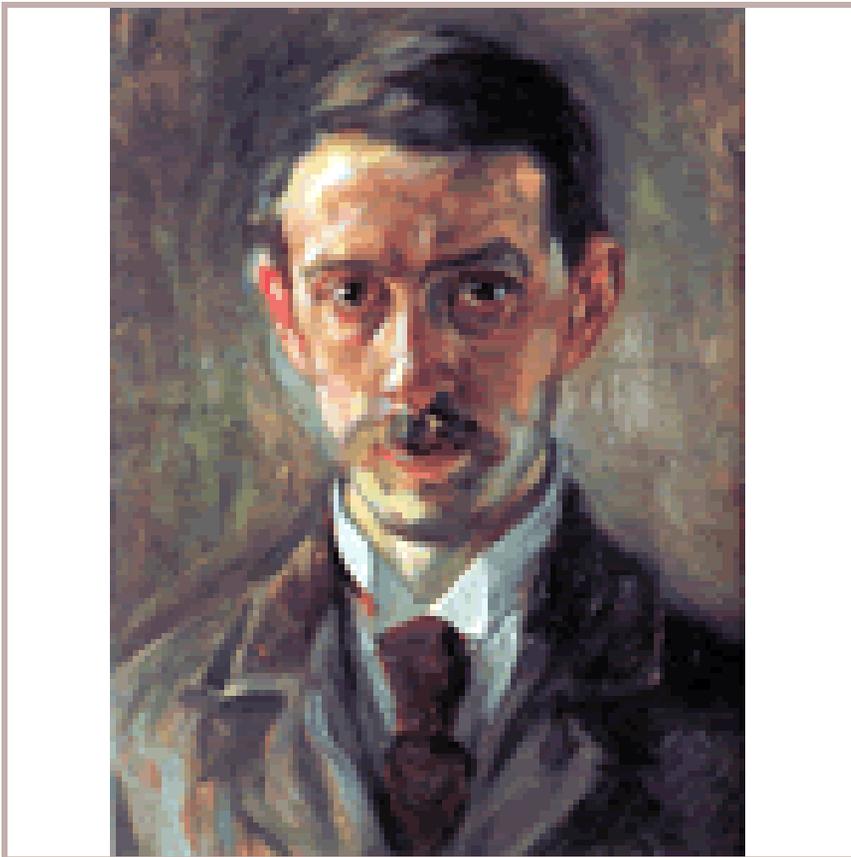
- L'artista, spesso nel chiuso del suo atelier, tra tavolozza, pennelli e cavalletto, posa per se stesso di fronte allo specchio, esercitando due ruoli, attivo e passivo, e lo sdoppiamento tra artista e modello implica un giudizio su ciò che appare nello specchio, che implica l'idea e il progetto di come e cosa tramandare della propria immagine ai posteri.

- Il risultato oscilla tra apparenza e rispecchiamento della propria interiorità, e agli inizi del Novecento, - anche sotto la suggestione non ultima della psicoanalisi - lo specchio riflette sempre di più l'anima, l'io interiore, lo scandaglio del sé. E' l'autoritratto un'occasione di autocoscienza e di autorivelazione di un io sempre più profondo, che segna il passaggio storico tra una rappresentazione di impronta realistica a una proiezione immaginifica, che coinvolge lo spettatore in un codice di lettura più complesso e ricco di riferimenti, ma anche più attento e meno superficiale. Il risultato è un dialogo più profondo e impegnativo, a tu per tu, con l'artista stesso, che questi autoritratti ci auguriamo stimoleranno in quanti vi incrocieranno il loro sguardo.



- **Vittorio Cadel**
*Autoritratto con
serpe, 1909*
Pastello su carta,
cm 32x26,5
Udine, GAMUD





Arturo Fittke

(Trieste, 1873 - 1910)

Autoritratto, 1897

Olio su cartone, cm 48x35,5

Pordenone, Museo Civico d'Arte

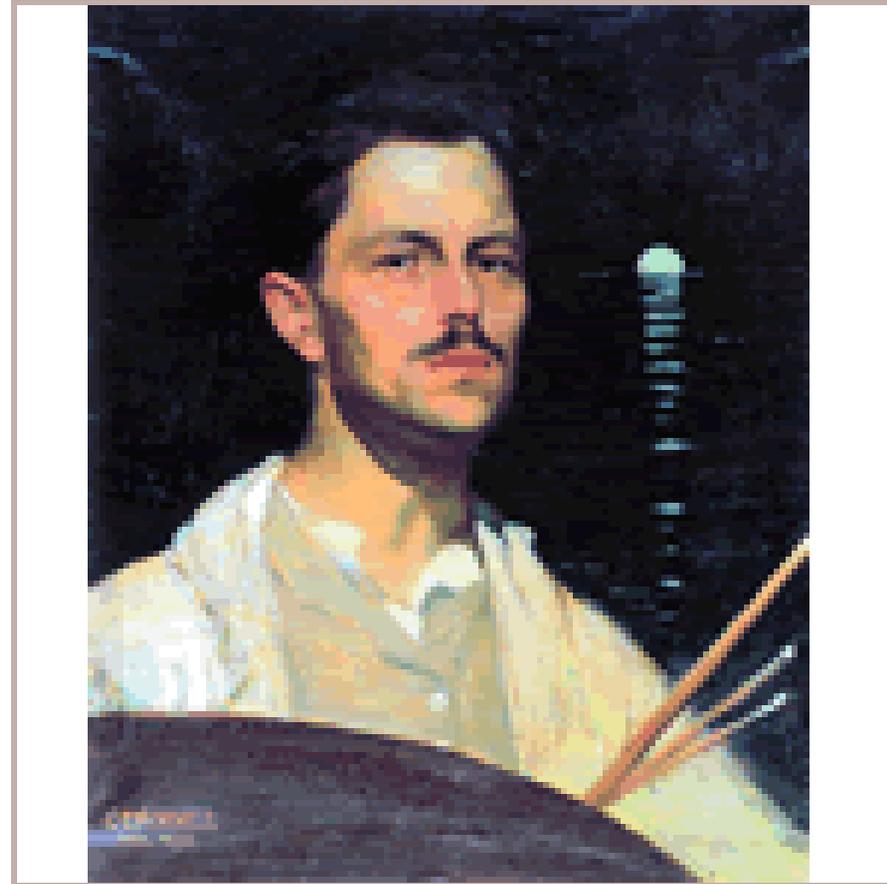
- (Vienna, 1886 - Trieste, 1949)
Autoritratto, 1910
Olio su legno, cm 48x47
Trieste, Civico Museo Revoltella



Franco Cernivez

(Trieste, 1876 - 1923)

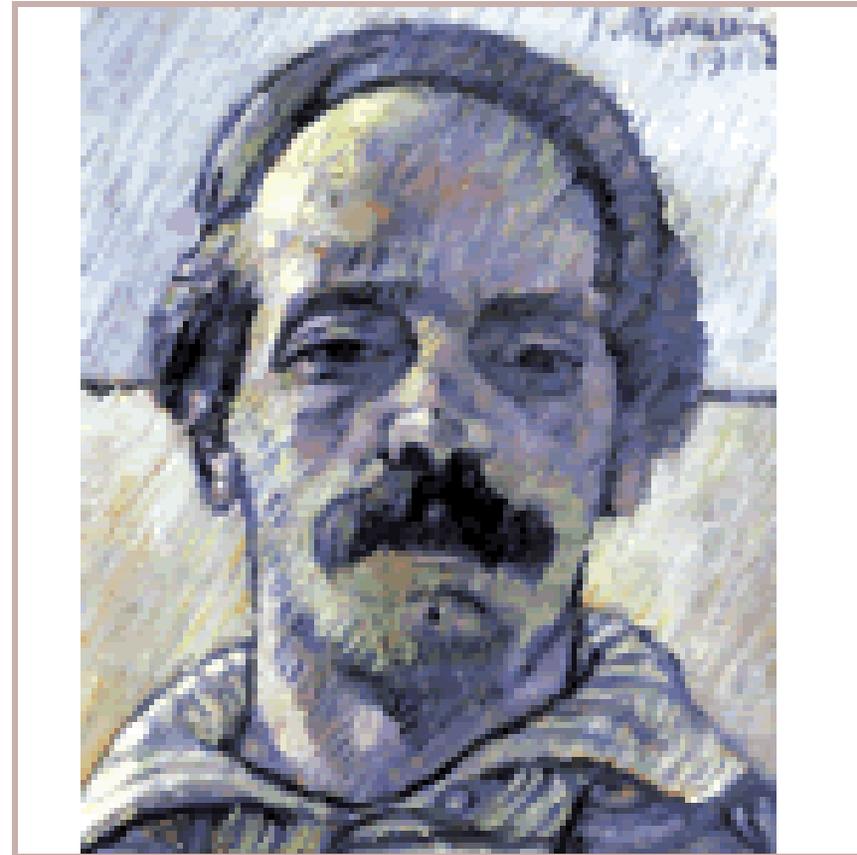
- *Autoritratto, 1913*
Olio su tela, cm
65x55
Trieste, Civico
Museo Revoltella



Piero Marussig

(Trieste, 1879 - Pavia, 1937)

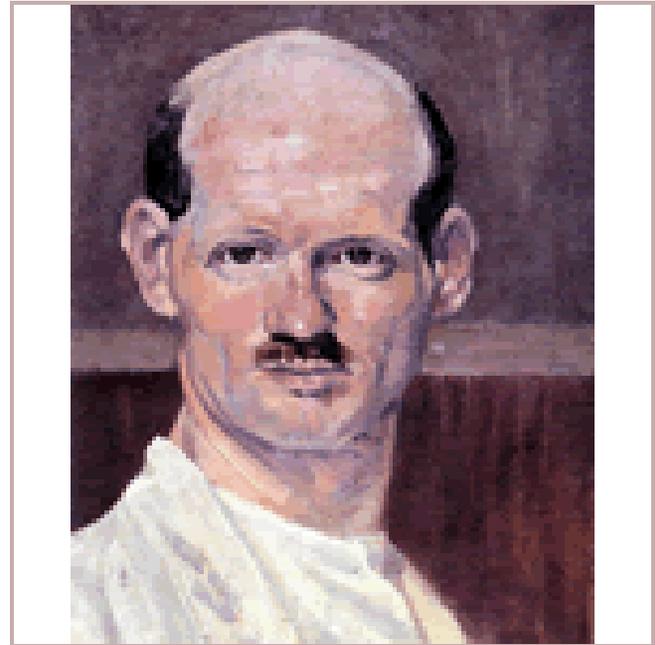
- *Autoritratto, 1917*
Olio su cartone, cm
36x28
Trieste, Civico
Museo Revoltella



Antonio Camaur

(Cormons, 1875 - 1919)

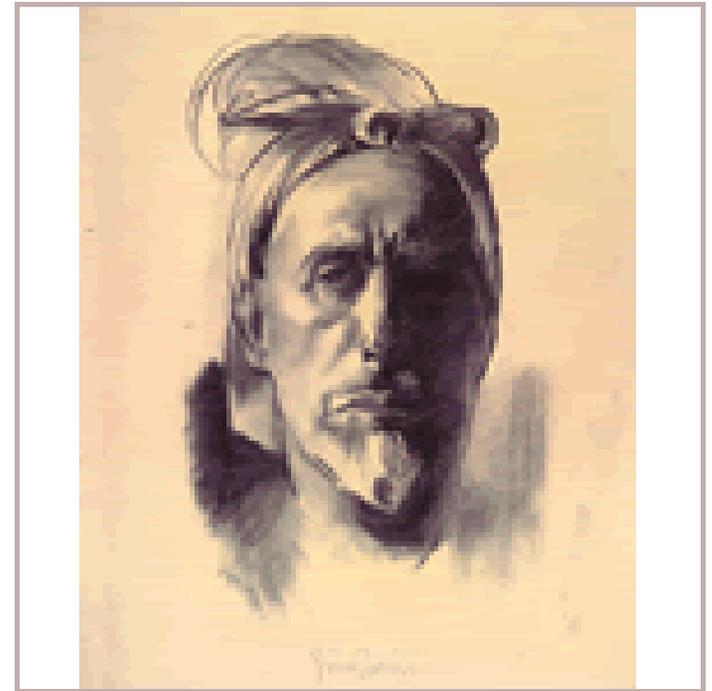
- *Autoritratto, 1917*
Olio su tela, cm
30x40
Trieste, Civico
Museo Revoltella



Giro Parin

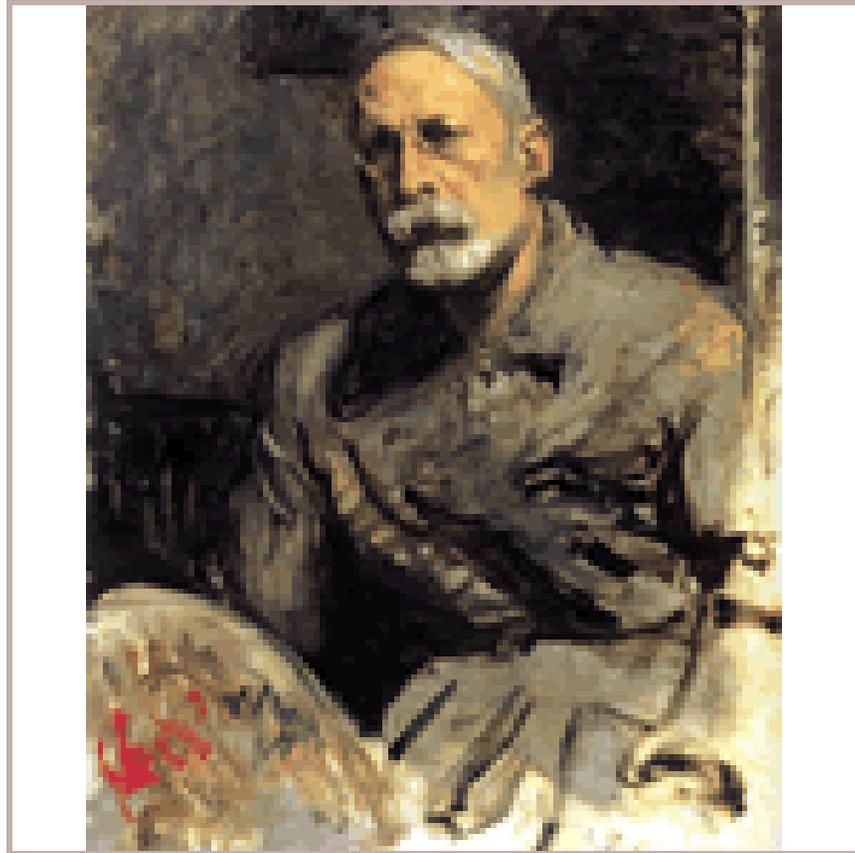
(Trieste, 1876 - Bergen-Belsen, 1944)

- *Autoritratto, 1925*
Carbocino su carta,
cm 62x48
Trieste, Civico
Museo Revoltella



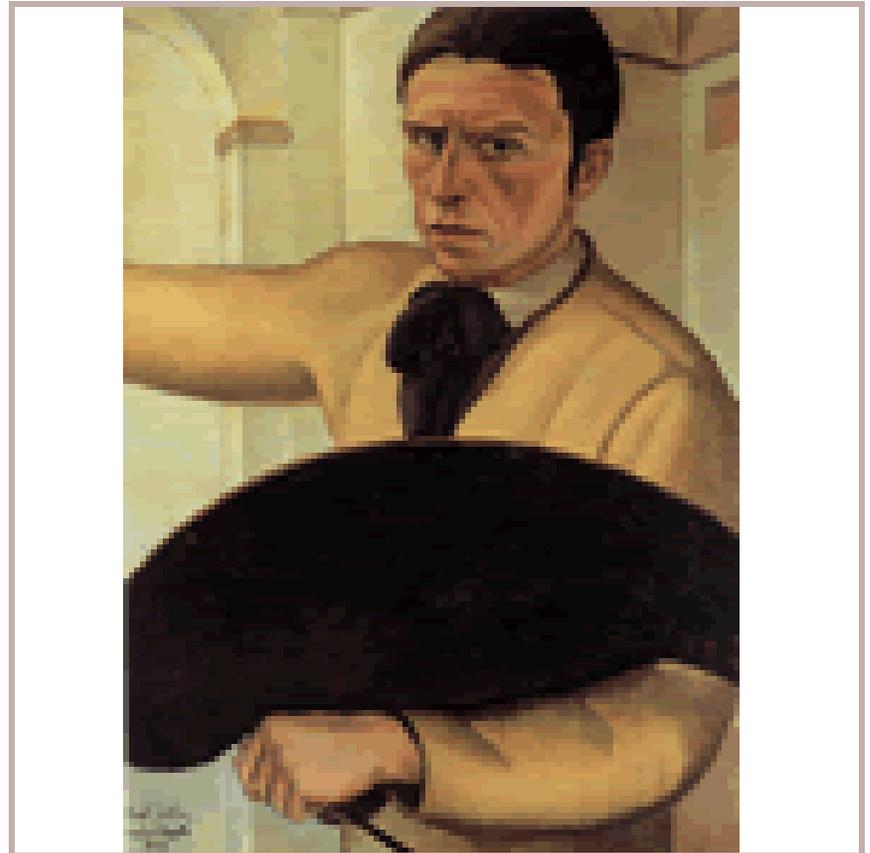
Arturo Rietti

- Autoritratto,
1925 c.
Carboncino su
tela, cm 81x60
Trieste, Civico
Museo
Revoltella



Fred Pittino

- Autoritratto,
1928
Olio su tavola,
cm 76x57
Udine,
GAMUD





- Autoritratto di Albrecht Dürer del 1484 (a 13 anni). Disegno conservato al museo Albertina a Vienna.
- Questo primo autoritratto venne eseguito allo specchio all'età di tredici anni con una tecnica (punta d'argento) che non permette ripensamenti. Già a quell'età dimostra una sorprendente sicurezza tecnica. Comincia qui una serie di autoritratti che permette la rara possibilità di seguire lo sviluppo della fisionomia e della psiche del pittore lungo tutta la sua vita.



- Autoritratto di Albrecht Dürer del 1493 (a 22 anni). Quadro conservato al Louvre di Parigi.
- Qui Dürer aveva ventidue anni, era appena tornato da un viaggio di studio in Germania e Olanda e stava per sposarsi. Infatti, questo autoritratto è dedicato alla fidanzata. Il fiore d'eringio che ha in mano era un simbolo della fedeltà.



- Autoritratto di Albrecht Dürer del 1498 (a 26 anni). Quadro conservato al Museo del Prado a Madrid.
- All'età di ventisei anni Dürer è già toccato dal successo, e si vede: in questo autoritratto Dürer si compiace visibilmente del suo aspetto e del prestigio raggiunto. **Non si sente più un artigiano, ma un intellettuale, un artista. I vestiti curati e soprattutto lo sguardo di Dürer danno al ritratto un tono aristocratico.**



- Autoritratto di Albrecht Dürer del 1500 (a 28 anni). Quadro conservato alla Alte Pinakothek, Monaco di Baviera.
- "Autoritratto con pelliccia" è il titolo di questo quadro che dimostra Dürer all'età di 28 anni quando era ormai famoso in tutta l'Europa.
- Qui Dürer adottò una posizione rigidamente frontale, secondo **uno schema di costruzione utilizzato nel Medioevo per l'immagine di Cristo.**
- Accanto al ritratto Dürer ha posto una iscrizione in latino che dice: "Io, Albrecht Dürer di Norimberga, all'età di 28 anni, con colori eterni ho creato me stesso a mia immagine." Questo non è però da intendersi come atto di presunzione, bensì riflette la considerazione che molti artisti europei di quel tempo (anche Leonardo da Vinci) avevano di se stessi.





- Autoritratto di Albrecht Dürer del 1508-1511 (a ca. 40 anni).
Quadro conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna.
- Questo ennesimo autoritratto è un particolare ingrandito del quadro "Adorazione della Trinità" .
- A parte gli autoritratti veri e propri, molti altri autoritratti si nascondono, per così dire, in quadri di altra natura: qui Dürer si dipinge come colui che presenta la sua opera: è piccolo rispetto alla scena rappresentata, ma con abiti sfarzosi e capelli molto curati, simbolo del prestigio del artista che qui ha ca. 40 anni. Si noti lo sguardo penetrante con cui l'artista si rivolge all'osservatore.



Johannese Gumpp

Somiglianza

Johannes Gump, Autoritratto (1646)





- Se andate agli Uffizi potrete ammirare un autoritratto di Johannes Gump (1646), la cui composizione è valsa all'autore una significativa notorietà. In questo dipinto l'ambizione del pittore non è tanto quella di autorappresentarsi, quanto quella di "restituire" il processo stesso della rappresentazione.

- Questo obiettivo è raggiunto attraverso la calligrafica resa pittorica di una composizione che vede riprodotto lo stesso autore di spalle mentre, osservando l'immagine del suo volto riflessa su uno specchio collocato alla sua sinistra, procede alla realizzazione dell'autoritratto su una tela situata alla sua destra.
- Il volto dell'autore quindi è riflesso dallo specchio e rappresentato dal quadro, entrambi resi pittoricamente.

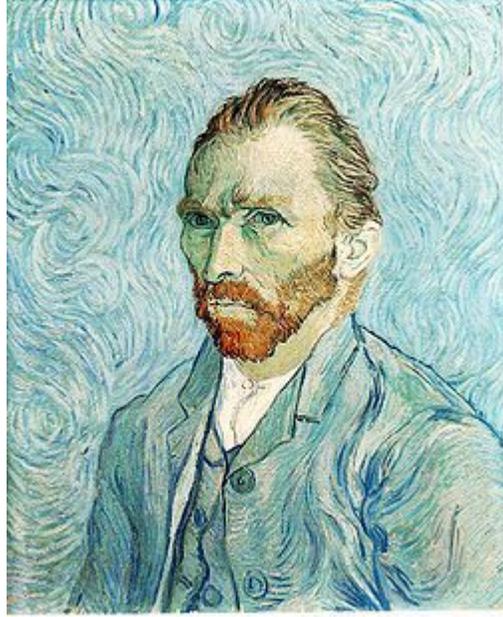
- E' palese l'intenzione di scegliere la pittura stessa, l'atto del dipingere, come soggetto della sua opera, ma anche quella di affermare implicitamente la superiorità della pittura su ogni altro mezzo di riproduzione della realtà, compreso quello apparentemente fedele dello specchio. L'obiettivo di Gump è pienamente raggiunto.

- Il volto sulla sinistra, infatti, che dallo specchio fissa gli occhi del pittore essendone riosservato, si connota per la precisione e la fredda fedeltà dei tratti e anche per l'idea della tecnica raffinata che lo ha prodotto, ma niente di più. Quello di destra, invece, "vive", e gran parte di questa impressione di vita è dovuta alla percezione di uno sguardo che si rivolge altrove, che si rivolge al mondo.

- Quest'opera rifinitissima, ma anche "concettuale ante-letteram", è ampiamente esaminata e analizzata nel breve libro di Jean-Luc Nancy 'Il ritratto e il suo sguardo' (Raffaele Cortina Editore, euro 9.30) e permette al filosofo francese, insieme alla disamina di alcuni altri ritratti di una sua personale galleria di autori eccellenti (Lotto, Matisse, Tiziano ecc.), di sviluppare acute riflessioni su quell'oggetto misterioso che è il ritratto, e dentro di esso sull'oggetto ancora più misterioso dello sguardo.

Il libro è breve ma denso, a volte persino troppo denso. Procedo attraverso scatti di luce in una materia affrontata da un'angolazione originale ed erudita.

- Sembra che la sola frase di Rembrandt che si conosca sia: «Io faccio ritratti». La parola ritratto nella lingua francese per secoli ha individuato la pittura nel suo complesso. E ancora, era Hegel a protestare energicamente contro la sottovalutazione del genere ritrattistico nel quale, viceversa, egli rintracciava l'essenza stessa della pittura, e addirittura, secondo Nancy: «il compimento medio dell'arte in generale: ...il punto di equilibrio tra esteriorità ed interiorità». Affinché questo compimento possa essere realizzato è ovviamente indispensabile la mano di un maestro. Se questa mano c'è, ogni magnificenza è possibile, ogni segreto cede. La pittura allora «mostra alla vita il vivo dello spirito» (Hegel).



- ***Autoritratto** è un dipinto ad olio su tela di cm 65 x 54 realizzato nel 1889 dal pittore Vincent Van Gogh. È conservato al Museo d'Orsay di Parigi.*
- *Van Gogh dipinse un grande numero di autoritratti durante la sua carriera artistica, e questo è considerato uno dei suoi più belli, se non addirittura il migliore. Fu realizzato nel settembre 1889 nel manicomio di Saint Remy, quando il pittore s'era appena ristabilito da una lunga crisi di follia durata due mesi, e durante la quale tentò di suicidarsi ingerendo i colori. A proposito di questa tela, Van Gogh scriverà al fratello Theo: "Noterai come l'espressione del mio viso sia più calma, sebbene a me pare che lo sguardo sia più instabile di prima".*
- *Ed è appunto lo sguardo allucinato che colpisce subito, tanto da restare indelebilmente fissato in chi lo osserva. Ad esso va aggiunto lo stupendo fondale, formato da spirali grigio-verdi arrovellate, molto simili al fogliame dei cipressi dipinti in quel periodo, ma anche a fiamme di una fornace. Sembra quasi che il pittore voglia comunicare, allo spettatore, che per il momento egli riesce pienamente a domare il fiume di lava che è in lui: ma quanto durerà?*
- *Antonin Artaud, grande ammiratore dell'opera di Vincent, commentando quest'opera, dirà: "Uno sguardo che colpisce per immediatezza".*

Fausto Pirandello



- *Autore:* [Fausto Pirandello](#)
Titolo: Autoritratto,
1938 ca.
Dimensioni: cm.
49x32
Tecnica: olio su
tavola
Collezione:
Collezione privata

- *" Devo essermi fatto come un'ombra vagante a furia di tristi pensieri, di trascorsi oziosi e loro stessi semoventi di astratte amaritudini, e proprio, da grande che ero e ingombrante, diafano e inconsistente, un ventoso fagotto di panni attaccato a un cappello, e trampoli per gambe; un fagotto di cose esterne e senza volto nè sembianze, se incrocio chi appena mi vede. Rotto dall'afa, mi perdevo in silenzio, e smemoravo assorto. S'alzò il vento improvviso, come un respiro da troppo tenuto. M'entrò nel naso stanando più in fondo e alla fine un pensiero. Non era uno stornuto: era proprio un pensiero. Solo che, quale fosse, non rammento. Soffiandoci sopra, mi chiuse negli occhi le immagini, il vento. Sappiamo ormai senza vedere con il senso acuto della ragione scarsi in tutti gli altri, costretti ai ripieghi più indegni, a cose inaudite ma sempre con ragione. Guarda come l'uomo sappia sapere, dico, una carne tanto fatta, di certe belle proporzioni, e lì tutto il giorno, a sgonfiare le favole, i miti, le credenze, le religioni, la morale, le metafisiche."*

- [Fausto Pirandello](#)

