

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 x 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.

# 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 servigi 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".





- 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.





- 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.



# 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 ondegianti".

- 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 fanno 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 consapevoli 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.

trattà 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>

# 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 ondegianti".

- 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 fanno 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 consapevoli 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.

trattà 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>

# 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 ondegianti".

- 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 fanno 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 consapevoli 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.

trattà 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>

# 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 ondegianti".

- 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 fanno 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 consapevoli 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.

trattà 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>