

# Lo specchio ,la riflessione e la rappresentazione



- Lo specchio tipico è un foglio di vetro che è rivestito sulla relativa parte posteriore con alluminio o argento che producono le immagini dalla riflessione. Gli specchi utilizzati nell'antichità Greco-Romana e durante Medio Evo europei erano dischi semplicemente un po'convessi di metallo, bronzo, latta, o argento, che riflettevano la luce fuori delle loro superfici altamente lucidate.

- Un metodo di sostegno della piastra di vetro piano con un foglio sottile per riflettere il metallo è entrato nella produzione diffusa a Venezia durante il sedicesimo secolo; un amalgama di latta e di mercurio era il metallo usato. Il processo chimico di ricoprire una superficie di vetro d'argento metallico è stato scoperto da Justus von Liebig nel 1835 e questo avanzamento ha inaugurato le tecniche moderne per fare lo specchio.

- Gli specchi attuali sono fatti polverizzando uno strato sottile di alluminio o di argento fuso sulla parte posteriore di una piastra di vetro. Negli specchi utilizzati nei telescopi ed altri strumenti ottici, l'alluminio è volatilizzato sulla superficie anteriore del vetro piuttosto che sulla parte posteriore, per eliminare le riflessioni deboli dal vetro in se. L'uso degli specchi ha una storia lunga sia come oggetti della famiglia che come oggetti della decorazione. Gli specchi più antichi erano specchi della mano; quegli abbastanza grandi per riflettere il corpo intero non sono comparsi fino all'inizio del secolo. Gli specchi della mano sono stati adottati dai romani e per la fine di Medio Evo erano diventati abbastanza comune in europa, solitamente essendo fatti di argento, oppure a volte di bronzo lucidato. L'uso di vetro con una protezione metallica è cominciata verso la fine del dodicesimo e inizio tredicesimo secolo.

- Gli specchi prodotti a Venezia erano famosi per la loro alta qualità. Malgrado gli ordini dei dogi, gli operai veneziani hanno soccombuto alla tentazione di trasportare i segreti del loro mestiere ad altre città e, dalla metà del diciassettesimo secolo, l'arte dello specchio si era espanso anche a Londra e Parigi. Generalmente, gli specchi erano estremamente costosi. Dal tardo diciassettesimo secolo in avanti, gli specchi e le loro strutture hanno avuto una parte sempre più importante nella decorazione delle stanze. Le strutture in anticipo erano solitamente di avorio, di argento, dell'ebano, o del guscio di testuggine o sono state impiallacciate con il marquetry della noce, dell'oliva e del laburnum. Le strutture del branello e del cucito dovevano inoltre essere trovate.

- Gli artigiani quali i Gibbons di Grinling (1648-1721) hanno prodotto spesso strutture elaborate intagliate dello specchio per abbinare un insieme decorativo completo. La tradizione presto si è consolidata in corporazioni dello specchio nello spazio sopra il mantelpiece: molte delle versioni iniziali di questi specchi, conosciute solitamente come i overmantels, sono state accluse nei telai di vetro. La struttura architettonica di cui questi specchi sono fatti è diventata progressivamente più elaborata; i progettisti quali i fratelli inglesi Robert e James Adam hanno generato le unità del camino che allungano dal focolare al soffitto e che dipendono in gran parte per il loro effetto dagli specchi. Nel complesso, le strutture dello specchio hanno riflesso il gusto generale del tempo e spesso sono state cambiate per accomodare le alterazioni nel gusto, strutture solitamente che sono più poco costose e quindi più facilmente sono state sostituite che lo specchio in se.

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

- Se c'è un oggetto con il quale il rapporto è per definizione conflittuale, questo è certamente l'amato-odiato specchio, testimone indifferente e confessore segreto, "doppio" di noi stessi eppure anche dotato di una sua presenza misteriosamente autonoma e inquietante, davanti alla quale ci sentiamo "nudi" e disarmati. Il florilegio dei significati allegorici e dei rimandi letterali legati allo specchio è praticamente infinito, e anzi occupa uno spazio bibliografico e antropologico preciso. Nei contesti figurativi che esprimono un significato simbolico, in generale, lo specchio è l'attributo caratteristico di due vizi capitali, la lussuria e, soprattutto, la superbia. Per questa valenza morale, lo specchio è visto con forte sospetto, come un oggetto essenzialmente negativo. Prendere in mano uno specchio, osservare il proprio viso, è considerato un atto sconveniente, carico di lascivia, degno di una "donna perduta". Dall'età del gotico a tutto il rinascimento si guardano allo specchio famose peccatrici e personificazioni di vizi capitali, depravazioni dei sensi che conducono all'inferno, ma l'effetto prodotto dagli artisti è spesso tutt'altro che repellente: anzi, in moltissimi casi, le fanciulle nude o discinte che si ammirano compaciute nello specchio inducono pensieri e sospiri scopertamente erotici. Nel corso del rinascimento, e ancor più nell'età barocca, si cercheranno tutti gli espedienti possibili per moltiplicare attraverso i riflessi l'immagine di ragazze intente a farsi belle: limpide acque, metalli rilucenti, scudi lustrati, vetri e così via.



- Peccatrici incallite o fanciulle in fiore, lo specchio diventa un'arma "professionale", un compagno potente, il corredo indispensabile per la bellezza. In effetti, nella medesima congiuntura culturale e religiosa, lo stesso specchio può assumere significati addirittura opposti, diventando oggetto caratteristico di alcune virtù e strumento positivo di attività o di conoscenza. Lo specchio è collocato in mano all'allegoria della Superbia (immaginata come una splendida donna che tiene con l'altra mano un pavone), ma è anche compagno della Scienza, strumento magico della Prospettiva, e indispensabile attributo della virtù cardinale cristiana della Prudenza. Non deve quindi stupire se un pittore un po' nevrotico come il tedesco Hans Baldung Grien, appassionato cultore di simboli e allegorie, ha utilizzato lo specchio rotondo in contesti addirittura opposti, come emblema nobilissimo della Prudenza o come mezzo con il quale l'orrida apparizione della Morte rivela la caducità della Bellezza. Nel secondo Cinquecento italiano il tema dello specchio resta legato alla seduzione.

# La simbologia dello specchio

## Il latino "*speculum*" ha dato il nome

- a *speculazione*: in origine speculazione significava osservare il cielo e i relativi movimenti delle stelle, con l'aiuto di uno specchio. "*Sidus*", che significa "stella", ha parimenti dato *considerazione*, che etimologicamente significa guardare l'insieme delle stelle. Queste due parole astratte, che significano oggi delle attività altamente intellettuali, hanno origine dallo studio degli astri riflessi negli specchi. Da cui deriva il fatto che lo specchio in quanto superficie riflettente è il supporto di un simbolismo estremamente ricco sul piano conoscitivo.  
Che cosa riflette lo specchio? La verità, la sincerità, il contenuto del cuore e della coscienza - si legge su uno specchio cinese del museo di Hanoi -: " come il sole, come la luna, come l'acqua, come l'oro sii chiaro e brillante e rifletti ciò che vi è nel tuo cuore". Sebbene il suo significato profondo sia diverso, lo specchio è ugualmente riferito nella tradizione giapponese alla **rivelazione della verità** e anche alla **purezza**.  
Lo specchio magico, sotto forma puramente divinatoria, è solamente lo **strumento più basso della rivelazione di Dio**. La verità rivelata dallo specchio può essere di ordine superiore: evocando lo specchio magico degli Ch'in, Nichiren lo paragona allo specchio Darma buddhista, che mostra la causa degli atti passati. Lo specchio sarà lo **strumento dell'Illuminazione**. Lo specchio è infatti il **simbolo di saggezza e della conoscenza**, mentre lo specchio coperto di polvere è **simbolo dello spirito oscurato dall'ignoranza**.  
Questi riflessi dell'intelligenza o della parola celesta fanno apparire lo specchio come **simbolo della manifestazione che riflette l'intelligenza creatrice**. È anche il **simbolo dell'intelletto divino che riflette la manifestazione**, creandola come tale a sua immagine. Questa rivelazione dell'Identità nello specchio è il culmine della più alta esperienza spirituale. Così San Paolo e in numerosi mistici cristiani e musulmani. "Il cuore umano, specchio che riflette Dio" è espresso ad esempio in Angelus Silesius; lo specchio del cuore che riflette, presso i buddisti, la natura del Buddha; presso i taoisti, il Cielo e la Terra.

- L'intelligenza celeste riflessa dallo specchio si identifica simbolicamente con il sole; per questo motivo lo specchio è spesso **simbolo solare**. Ma è anche un **simbolo lunare** perché la luna, come uno specchio riflette la luce del sole. Lo specchio solare più conosciuto è quello del mito giapponese Amaterasu: lo specchio fa uscire la luce divina dalla caverna e la riflette sul mondo. Nel simbolismo siberiano i due grandi specchi celesti riflettono l'universo, riflesso che lo sciamano capta a sua volta con l'aiuto dello specchio. Nella tradizione vedica lo specchio è il miraggio solare delle manifestazioni; esso rappresenta simbolicamente la **successione delle forme, la durata limitata e sempre mutevole degli esseri**. Lo specchio dà un'immagine rovesciata della realtà. "Ciò che è in alto è come ciò che è in basso", dice la *Tavola di Smeraldo* ermetica, ma in senso inverso. La manifestazione è il riflesso rovesciato del principio, come è espresso dai due triangoli rovesciati dell'esagono stellato. Il simbolo del raggio luminoso che si riflette sulla superficie delle acque è il segno cosmogonico della manifestazione. Tuttavia questa passività che riflette le cose senza esserne influenzata è in Cina il simbolo della **non attività del Saggio**.

- Simbolo lunare e femminile, lo specchio è in Cina <B< b>. Lo specchio "prende il fuoco dal sole". Esso è d'altra parte il **segno dell'armonia, dell'unione coniugale** e lo specchio spezzato è **segno della separazione** (la metà spezzata dello specchio viene sottoforma di una gazza a rendere conto al marito dell'infedeltà della moglie). L'animale chiamato *p'o-ching* o *specchio rotto* è collegato alle fasi della luna; l'unione del re e della regina si realizza quando la luna è piena, quando lo specchio è ricostituito nella sua interezza. L'utilizzazione taoista dello specchio magico è assai particolare: rivelando la natura reale delle influenze malefiche, le allontana e protegge da esse. Così si pone, ancora ai nostri giorni, sopra la porta delle case uno specchio ottagonale recante gli otto trigrammi.

- Lo specchio ottagonale, che è senza dubbio **segno di armonia e di perfezione** nel caso di Amaterasu, è in Cina intermediario tra lo specchio rotondo (celeste) e lo specchio quadrato (terrestre). Il binomio non si vede riflesso soltanto nel bronzo levigato o nell'acqua calma, come testimonia questo testo degli *Annali dei T'ang* utilizzato da Segalen: "L'uomo si serve del bronzo come specchio. L'uomo si serve dell'antichità come specchio. L'uomo si serve dell'uomo come specchio". In Giappone il *kagami* o *specchio* è **simbolo di purezza perfetta dell'anima, dello spirito senza macchia, della riflessione dell'io sulla coscienza. È anche simbolo della dea solare, amaterasu-o-mikami.** L'uso dello specchio magico corrisponde ad una delle forme più antiche di divinazione, secondo Varrone è di origine persiana. Secondo una leggenda Pitagora aveva uno specchio magico che presentava la faccia della luna, prima di vedervi il futuro, come facevano le streghe della Tessaglia.

- Simbolo lunare e femminile, lo specchio è in Cina <B< b>. Lo specchio "prende il fuoco dal sole". Esso è d'altra parte il **segno dell'armonia, dell'unione coniugale** e lo specchio spezzato è **segno della separazione** (la metà spezzata dello specchio viene sottoforma di una gazza a rendere conto al marito dell'infedeltà della moglie). L'animale chiamato *p'o-ching* o *specchio rotto* è collegato alle fasi della luna; l'unione del re e della regina si realizza quando la luna è piena, quando lo specchio è ricostituito nella sua interezza.

L'utilizzazione taoista dello specchio magico è assai particolare: rivelando la natura reale delle influenze malefiche, le allontana e protegge da esse. Così si pone, ancora ai nostri giorni, sopra la porta delle case uno specchio ottagonale recante gli otto trigrammi. Lo specchio ottagonale, che è senza dubbio **segno di armonia e di perfezione** nel caso di Amaterasu, è in Cina intermediario tra lo specchio rotondo (celeste) e lo specchio quadrato (terrestre). Il binomio non si vede riflesso soltanto nel bronzo levigato o nell'acqua calma, come testimonia questo testo degli *Annali dei T'ang* utilizzato da Segalen: "L'uomo si serve del bronzo come specchio. L'uomo si serve dell'antichità come specchio. L'uomo si serve dell'uomo come specchio". In Giappone il *kagami* o *specchio* è **simbolo di purezza perfetta dell'anima, dello spirito senza macchia, della riflessione dell'io sulla coscienza**. È anche **simbolo della dea solare, amaterasu-o-mikami**. L'uso dello specchio magico corrisponde ad una delle forme più antiche di divinazione, secondo Varrone è di origine persiana. Secondo una leggenda Pitagora aveva uno specchio magico che presentava la faccia della luna, prima di vedervi il futuro, come facevano le streghe della Tessaglia.

- In virtù dell'analogia acqua-specchio, si incontra spesso l'utilizzazione magica, di frammenti di specchio nei riti per la pioggia ad esempio presso i Bambara. Lo specchio, come la superficie dell'acqua, è usato nella divinazione per interrogare gli spiriti. La loro risposta alle questioni poste vi si iscrive per riflesso. Nel Congo gli indovini utilizzano questo procedimento cospargendo di polvere di caolino lo specchio o la superficie di una scodella di acqua, i disegni formati dalla polvere bianca, emanazione degli spiriti danno loro la risposta. In Asia centrale gli sciamani praticano la divinazione per mezzo dello specchio, dirigendolo verso il sole o la luna che sono ritenuti essi stessi degli specchi su cui si riflette tutto ciò che avviene sulla Terra. Il tema dell'anima come specchio, che si trova abbozzato da Platone e da Plotino, è stato particolarmente sviluppato da Sant'Anastasio e da Gregorio di Nissa. Secondo Plotino l'immagine di un essere è disposta a ricevere l'influenza del suo modello come uno specchio.

- L'uomo in quanto specchio riflette la bellezza o la bruttezza secondo l'orientamento. La cosa importante è in primo luogo la qualità dello specchio: la sua superficie deve essere perfettamente levigata, pura, per ottenere il massimo del riflesso. Per questo motivo, secondo Gregorio di Nissa, "come uno specchio quando è ben fatto riceve sulla superficie levigata i trattamenti di chi gli è presentato, così l'anima purificata da tutte le macchie terrene, riceve nella sua purezza, l'immagine della bellezza incorruttibile". È una partecipazione e non un semplice riflesso: l'anima partecipa alla bellezza nella misura in cui si volge verso di essa.  
Lo specchio non ha solo la funzione di riflettere un'immagine: l'anima che diventa uno specchio perfetto partecipa all'immagine e attraverso questa partecipazione subisce una trasformazione. Esiste dunque una corrispondenza fra il soggetto riflesso e lo specchio che lo riflette. L'anima finisce col partecipare alla bellezza stessa a cui si rivolge.



**"La Dogana, San Giorgio (William Turner - 1842) - Tate Gallery, London, UK**



# Disperazione" (Edvard Munch - 1892) -Stoccolma, Thielska Gallerie



# **Ninfee" (Claude Monet - 1907)**

**- Museum of Fine Arts, Houston**



# **Stagno a Montgeron" (Claude Monet - 1877) - Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo**



# **Autoritratto, ca 1800**

## **Copenaghen, Collezioni Reali**



- **Caspar David Friedrich (Greifswald, 5 settembre 1774 - Dresda, 7 maggio 1840) è stato un pittore del romanticismo tedesco.**
- **L'artista, uno dei più importanti rappresentanti del "paesaggio simbolico", basava la sua pittura su un'attenta osservazione dei paesaggi della Germania e soprattutto dei loro effetti di luce; permeandoli di sentimenti romantici.**
- **Friedrich costruisce con razionale meticolosità immagini della natura in cui trovare l'esperienza religiosa; la sua pittura è lo svelamento della presenza divina nella natura, mediatrice del rapporto dell'uomo con Dio.**
- **Non a caso, Friedrich scrisse con semplicità che "il divino è ovunque, anche in un granello di sabbia; una volta l'ho raffigurato in un canneto".**



- **Autoritratto,  
1798**
- **Londra,  
National  
Gallery**

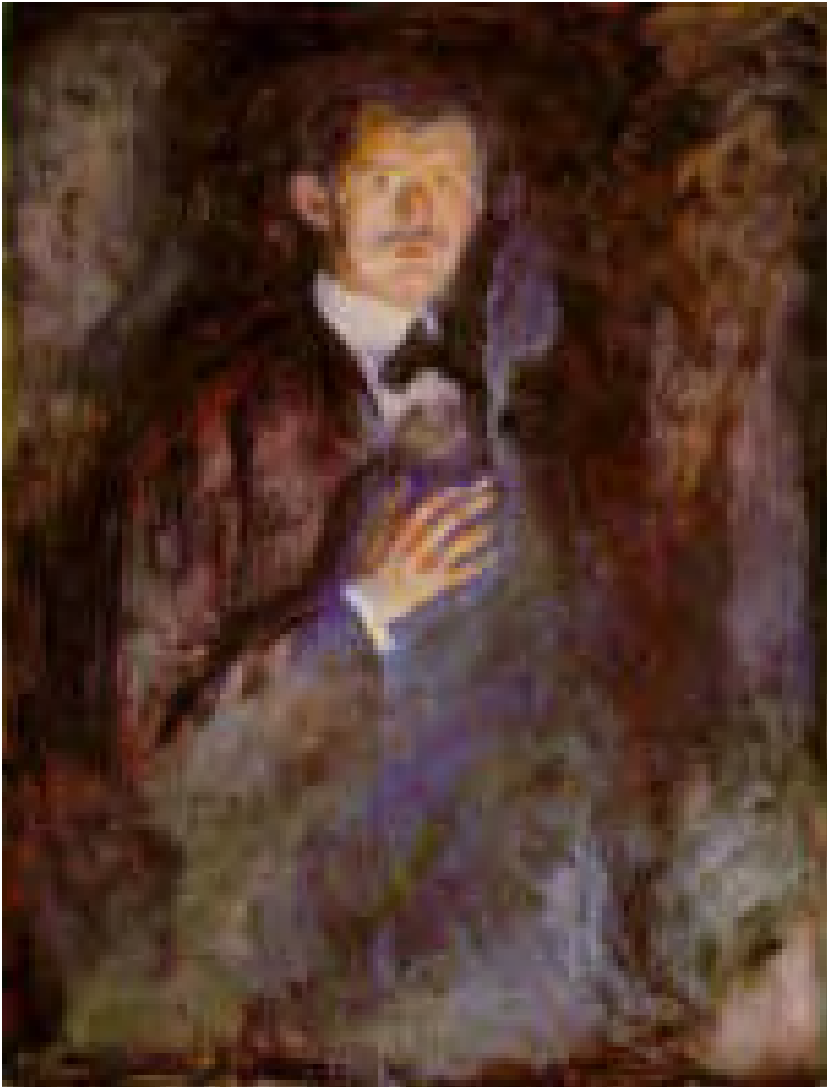
# **Autoritratto, Londra, National Gallery**





- **Claude Oscar Monet (Parigi, 14 novembre 1840 – Giverny, 6 dicembre 1926) è stato un pittore francese, tra i maggiori esponenti dell'Impressionismo.**
- **Per Monet l'elemento fondamentale della pittura impressionista è l'acqua.**
- **Nella sua mobilità riflette tutto ciò che la circonda. I riflessi dell'acqua variano continuamente così come il nostro essere.**
- **È certamente Turner ad avergli suggerito come dissolvere la forma mediante il colore: fondendo il mare e il cielo così da annullare l'orizzonte, rese ombre grigie le navi dello sfondo, il paesaggio, divenuto, nell'immediata impressione visiva del pittore, un insieme di forme vaghe, dà all'osservatore di quella impressione riportata sulla tela un'emozione suggestiva e indefinita.**
-

**Autoritratto con sigaretta  
accesa, 1895  
National Gallery, Oslo**



- **Edvard Munch (Løten, 12 dicembre 1863 – Ekely, 23 gennaio 1944) è stato un pittore norvegese. Uno dei massimi esponenti del Decadentismo. *L'urlo*(1893) è probabilmente la sua opera più conosciuta. Come in molti casi delle sue opere, ne ha dipinte molte versioni (tra cui una esposta alla Galleria Nazionale di Oslo ed una, rubata e poi ritrovata, nel museo Munch, sempre ad Oslo).  
Stando all'autore stesso, dipinse l'opera mentre camminava al tramonto su un ponte, con due amici. Di colpo, fermandosi, immerso in quell'atmosfera rosso sangue, sentì improvvisa l'angoscia del vivere.**
- **Munch è il pittore dell'angoscia , per sua ammissione gli unici temi che lo interessano sono l'amore e la morte.**
- **L'ombra della morte lo accompagnerà lungo l'arco della sua intera esistenza: muore la madre, mentre è ancora bambino e, adolescente, assiste alla morte della giovane sorella, logorata dalla tisi.**
- **Questi episodi acuiranno la sua sensibilità nervosa, e ne influenzeranno già i primi quadri.**

**ALLO SPECCHIO**

**IL NOVECENTO**

**nelle collezioni della Fondazione Cariverona e della  
Fondazione Domus**

**15 dicembre 2008**

**Roberto Marcello Baldessari, Giacomo Balla, Ettore Beraldini,  
Renato Birolli, Umberto Boccioni, Cagnaccio di San Pietro,  
Massimo Campigli, Felice Casorati, Mario Ceroli, Sandro  
Chia, Enzo Cucchi, Francesco Danieli, Vincenzo De Stefani,  
Antonio Donghi, Lucio Fontana, Renato Guttuso, Osvaldo  
Licini, Cesare Maggi, Augusto Manzini, Arturo Martini,  
Giovanni Battista Meloni, Francesco Menzio, Umberto  
Moggioli, Giorgio Morandi, Michael Nobel, Renato Paresce,  
Orazio Pigato, Gino Rossi, Rubens Santoro, Alfredo Savini,  
Alberto Savinio, Mario Schifano, Pio Semeghini, Gino  
Severini, Emilio Tadini, Orfeo Tamburi, Tancredi  
(Parmeggiani), Aurelio Tiratelli, Guido Trentini, Giulio Enrico  
Trois, Emilio Vedova.**

# Cagnaccio di San Pietro

*Allo specchio*



- La mostra prende le mosse da quella inquietudine di un **Tempo sospeso** che si percepisce come nota dominante nel quadro di Cagnaccio e che si ritrova espresso come in un'eco nelle figure solitarie di Cesare Maggi, *Il montanaro* o di Guido Trentini, *La pianta rossa*, oppure nei paesaggi di Paresce, di Morandi e di Rossi, nella mestizia dell'ora del *Vespro* di Vincenzo De Stefani, nell'impossibile dialogo delle figure metafisiche di Savinio, di Campigli e di Chia.

- Dalle pieghe del pannello bianco, dove si annida la firma dell'artista e la data del 1927 e dalla modella Presa alle spalle da Cagnaccio discende un percorso dello sguardo su alcune delle sculture più rappresentative della **collezione della Fondazione Cariverona e della Fondazione Domus per l'arte moderna e contemporanea** come *La donna che nuota sott'acqua* di Arturo Martini, presenti nella mostra solo grazie a questo prezioso dettaglio che l'obiettivo fotografico ha saputo sapientemente ritagliare. Il manicure alla moda, la punta dell'orecchino ci avvicinano al centro narrativo del quadro di Cagnaccio, a quello specchio trattenuto al muro da graffe acuminate. Dalla massa ancora scomposta dei capelli, dalle punte crudeli si avverte il senso del Dipanare della storia e allora il visitatore può attraversare in piena consapevolezza il *Concetto spaziale* di Fontana, *Varsavia* di Vedova e i grovigli di segni eleganti di Giovanni Meloni.

- Il pacato disporsi dei piccoli contenitori sul piano della toletta invita all'ascolto del Silenzio degli oggetti nelle nature morte di Casorati, di Morandi, di Tadini e di Severini. Allo sguardo non resta che inoltrarsi dentro lo specchio che racchiude il gesto rivelatore della modella: l'astuccio del rossetto sulle labbra. Rossi legami sono al centro di *S'avvicina il temporale* di Francesco Danieli, in *Alberi e siepe a Villa Borghese* di Balla, esplodono nell'*Incendio alle Cinque Terre* di Birolli, veleggiano nell'aquilone di Licini, dilagano nella fucilazione di Guttuso e nella *Scheggia* di Basaldella.



- La vera immagine è contenuta nello specchio, costituisce il centro narrativo scelto da Cagnaccio, dunque rappresentare riflessi è il segno di una raggiunta sapienza pittorica, quasi di un virtuosismo come nella pittura di Orazio Pigato con le sue *Case sull'Adige a Santo Stefano*, in Antonio Donghi fermo a ritrarre i giochi della luce sulle sponde del fiume che bagna *Castelfranco Veneto* e ancora in Aurelio Tiratelli e in Rubens Santoro. Ferma sulla soglia la modella di Cagnaccio guarda nello specchio come alla finestra. Augusto Manzini pone sul davanzale delle sue finestre il vaso di fiori, metafora della presenza femminile. La pittura, l'arte figurativa è racchiusa nello sguardo. Quando l'artista si pone alle spalle del soggetto interpreta uno sguardo di cui è impossibile controllare la traiettoria, rendendo così palese il desiderio mai appagato di comprendere il visibile. La donna alla finestra è dunque metafora dell'artista che invano insegue la possibilità di catturare tutto il visibile nell'opera. Oltre la soglia, fra gli altri, lo sguardo febbricitante dei ritratti di Boccioni e quello vuoto del gesso di Accademia di Guido Trentini. Cagnaccio con la sua opera sembra suggerire la certezza illusoria dell'immagine allo specchio e lo fa restituendo quella realtà a frammenti e in via di decomposizione che prende forma ai margini.

- L'immagine si moltiplica nel *Paesaggio anemico* di Schifano, si frantuma nell'*Hommage à Yves Klein* di Arman, si disfa in mestizia in *La canzone del Piave* di Ettore Berardini. La signora allo specchio offre il suo sguardo al visitatore poco prima di entrare in scena nel gran teatro di Orfeo Tamburi ( che intendeva raccontare a mosaico per l'E 42 la storia del teatro) e di cui sono rimasti i bozzetti monumentali sui quali, come su un fondale, prendono vita storie di danza e d'amore. Nei pezzi di ogni collezione è racchiusa una storia, una vicenda che parla di passione per il bello, questa della Fondazione Cariverona documenta più di un aspetto della ricerca dell'arte italiana del Novecento, nella sua qualità più alta. È dallo spessore dell'opera che nascono come da una tela orditi e trame di percorsi narrativi e interpretazioni critiche. La collezione continuamente viene arricchita per l'alacre impegno di chi a questa è preposto, come dimostrano gli artisti in mostra: Afro (Basaldella), Arman,
-

# IMPRESSIONISMO

L'acqua, la luce e il colore

- L'impressionismo è un movimento pittorico francese che nasce intorno al 1860 a Parigi. È un movimento che deriva direttamente dal realismo, in quanto come questo si interessa soprattutto alla rappresentazione della realtà quotidiana. Ma, rispetto al realismo, non ne condivide l'impegno ideologico o politico: non si occupa dei problemi ma solo dei lati gradevoli della società del tempo.
- La vicenda dell'impressionismo è quasi una cometa che attraversa la storia dell'arte, rivoluzionandone completamente soprattutto la tecnica. Dura poco meno di venti anni: al 1880 l'impressionismo può già considerarsi una esperienza chiusa. Esso, tuttavia, lascia una eredità con cui faranno i conti tutte le esperienze pittoriche successive. Non è azzardato dire che è l'impressionismo ad aprire la storia dell'arte contemporanea.
- La grande rivoluzione dell'impressionismo è soprattutto la tecnica, anche se molta della sua fortuna presso il grande pubblico deriva dalla sua poetica.
- La tecnica impressionista nasce dalla scelta di rappresentare solo e soltanto la realtà sensibile. Evita qualsiasi riferimento alla costruzione ideale della realtà, per occuparsi solo dei fenomeni ottici della visione. E per far ciò cerca di riprodurre la sensazione ottica con la maggior fedeltà possibile.
- Dal punto di vista della poetica l'impressionismo sembra indifferente ai soggetti. In realtà, proprio perché può rendere piacevole qualsiasi cosa rappresenti, l'impressionismo divenne lo stile della dolce vita parigina di quegli anni. Non c'è, nell'impressionismo, alcuna romantica evasione verso mondi idilliaci, sia rurali sia mitici; c'è invece una volontà dichiarata di calarsi interamente nella realtà urbana di quegli anni per evidenziarne tutti i lati positivi e piacevoli. Ed anche le rappresentazioni paesaggistiche o rurali portano il segno della bellezza e del progresso della civiltà. Sono paesaggi visti con occhi da cittadini.

- I protagonisti dell'impressionismo furono soprattutto pittori francesi. Tra essi, il più impressionista di tutti, fu Claude Monet. Gli altri grandi protagonisti furono: Auguste Renoir, Alfred Sisley, Camille Pissarro e, seppure con qualche originalità, Edgar Degas. Un posto separato lo occupano, tra la schiera dei pittori definiti impressionisti, Edouard Manet, che fu in realtà il precursore del movimento, e Paul Cézanne, la cui opera è quella che per prima supera l'impressionismo degli inizi.
- Date fondamentali per seguire lo sviluppo dell'impressionismo sono:
- 1863: Edouard Manet espone «La colazione sull'erba»;
- 1874: anno della prima mostra dei pittori impressionisti presso lo studio del fotografo Nadar;
- 1886: anno dell'ottava e ultima mostra impressionista.
- L'impressionismo non nacque dal nulla. Esperienze fondamentali, per la sua nascita, sono da rintracciarsi nelle esperienze pittoriche della prima metà del secolo: soprattutto nella pittura di Delacroix e dei pittori inglesi Constable e Turner. Tuttavia, la profonda opzione per una pittura legata alla realtà sensibile portò gli impressionisti, e soprattutto il loro precursore Manet, a rimeditare tutta la pittura dei secoli precedenti che hanno esaltato il tonalismo coloristico: dai pittori veneziani del Cinquecento ai fiamminghi del Seicento, alla pittura degli spagnoli Velazquez e Goya.

- Punti fondamentali per seguire le specificità dell'impressionismo sono:
- 1. il problema della luce e del colore;
- 2. la pittura en plain air;
- 3. la esaltazione dell'attimo fuggente;
- 4. i soggetti urbani.

- La grande specificità del linguaggio pittorico impressionista sta soprattutto nell'uso del colore e della luce. Il colore e la luce sono gli elementi principali della visione: l'occhio umano percepisce inizialmente la luce e i colori, dopo di che, attraverso la sua capacità di elaborazione cerebrale distingue le forme e lo spazio in cui sono collocate.
- La maggior parte della esperienza pittorica occidentale, tranne alcune eccezioni, si è sempre basata sulla rappresentazione delle forme e dello spazio.

- Il rinnovamento della tecnica pittorica, iniziata da Manet, parte proprio dalla scelta di rappresentare solo la realtà sensibile. Su questa scelta non poca influenza ebbero le scoperte scientifiche di quegli anni. Il meccanismo della visione umana divenne sempre più chiaro e si capì meglio il procedimento ottico di percezione dei colori e della luce. L'occhio umano ha recettori sensibili soprattutto a tre colori: il rosso, il verde e il blu. La diversa stimolazione di questi tre recettori producono nell'occhio la visione dei diversi colori. Una stimolazione simultanea di tutti e tre i recettori, mediante tre luci pure (rossa, verde e blu), dà la luce bianca. Questo meccanismo è quello che viene definito sintesi additiva.



- Il colore che percepiamo dagli oggetti è luce riflessa dagli oggetti stessi. In questo caso, l'oggetto di colore verde non riflette le onde di colore rosso e blu, ma solo quelle corrispondenti al verde. In pratica, l'oggetto, tra tutte le onde che costituiscono lo spettro visibile della luce, ne seleziona solo alcune. I colori che l'artista pone su una tela bianca seguono lo stesso meccanismo: selezionano solo alcune onde da riflette. In pratica, i colori sono dei filtri che non consentono la riflessione degli altri colori. In questo caso, sovrapponendo più colori, si ottiene, successivamente, la progressiva filtratura, e quindi soppressione, di varie colorazioni, fino a giungere al nero. In questo caso si ottiene quella che viene definita sintesi sottrattiva.

- I colori posti su una tela agiscono sempre operando una sintesi sottrattiva: più i colori si mischiano e si sovrappongono, meno luce riflette il quadro. L'intento degli impressionisti è proprio evitare al minimo la perdita di luce riflessa, così da dare alle loro tele la stessa intensità visiva che si ottiene da una percezione diretta della realtà.
- Per far ciò adottano le seguenti tecniche:
  - 1. utilizzano solo colori puri;
  - 2. non diluiscono i colori per realizzare il chiaro-scuro, che nelle loro tele è del tutto assente;
  - 3. per esaltare la sensazione luminosa accostano colori complementari;
  - 4. non usano mai il nero;
  - 5. anche le ombre sono colorate.
- Ciò che distingue due atteggiamenti fondamentalmente diversi, tra i pittori impressionisti, è il risultato a cui essi tendono:
  - – da un lato ci sono pittori, come Monet, che propongono sensazioni visive pure, senza preoccuparsi delle forme che producono queste sensazioni ottiche;
  - – dall'altro ci sono pittori, come Cézanne e Degas, che utilizzano la tecnica impressionista per proporre la visione di forme inserite in uno spazio.
- Monet fa vaporizzare le forme, dissolvendole nella luce; Cezanne ricostruisce le forme, ma utilizzando solo la luce e il colore.

# La pratica dell'en plain air

- La pittura, così come concepita dagli impressionisti, era solo colore. Essi, pertanto, riducono, e in alcuni casi sopprimono del tutto, la pratica del disegno. Questa scelta esecutiva si accostava all'altra caratteristica di questo movimento: la realizzazione dei quadri non negli atelier ma direttamente sul posto. È ciò che, con termine usuale, viene definito en plain air.
- L'en plain air non è una invenzione degli impressionisti. Già i paesaggisti della Scuola di Barbizon utilizzavano questa tecnica. Tuttavia, ciò che questi pittori realizzavano all'aria aperta era in genere una stesura iniziale, da cui ottenere il motivo sul quale lavorare poi in studio rifinandolo fino alla stadio definitivo. Gli impressionisti, e soprattutto Monet, portarono al limite estremo questa pratica dell'en plain air realizzando e finendo i loro quadri direttamente sul posto.
- Questa scelta era dettata dalla volontà di cogliere con freschezza e immediatezza tutti gli effetti luministici che la visione diretta fornisce. Una successiva prosecuzione del quadro nello studio avrebbe messo in gioco la memoria che poteva alterare la sensazione immediata di una visione.
- Gli impressionisti avevano osservato che la luce è estremamente mutevole. Che, quindi, anche i colori erano soggetti a continue variazioni. E questa sensazione di mutevolezza è una delle sensazioni piacevoli della visione diretta che loro temevano si perdesse con una stesura troppo meditata dell'opera.

# La poetica dell'attimo fuggente

- La scelta dei pittori impressionisti, di rappresentare la realtà cogliendone le impressioni istantanee portò questo stile ad esaltare su tutto la sensazione dell'attimo fuggente.
- Secondo i pittori impressionisti la realtà muta continuamente di aspetto. La luce varia ad ogni istante, le cose si muovono spostandosi nello spazio: la visione di un momento è già diversa nel momento successivo. Tutto scorre. Nella pittura impressionista le immagini trasmettono sempre una sensazione di mobilità.
- L'attimo fuggente della pittura impressionista è totalmente diverso dal momento pregnante della pittura neoclassica e romantica. Il momento pregnante sintetizza la storia nel suo momento più significativo; l'attimo fuggente non ha nulla a che fare con le storie: esso coglie le sensazioni e le emozioni. E quelle raccolte nella pittura impressionista sono sempre sensazioni e impressioni felici, positive, gradevoli. L'impressionismo, per la prima volta dopo la scomparsa della pittura rococò, rifugge dagli atteggiamenti tragici o drammatici. Torna a rappresentare un mondo felice ed allegro. Un mondo dove si può vivere bene.
- L'attimo fuggente della pittura impressionista ha analogie evidenti con la fotografia. Anche la fotografia, infatti, coglie una immagine della realtà in una frazione di secondo. E dalla fotografia gli impressionisti non solo prendono la velocità della sensazione, ma anche i particolari tagli di inquadratura che danno alle loro immagini particolare sapore di modernità.

- Sul piano dei soggetti l'impressionismo si presenta con un'altra notevole caratteristica: quella di rappresentare principalmente gli spazi urbani. E lo fa con una evidente esaltazione della gradevolezza della vita in città. Questo atteggiamento è una novità decisa. Fino a questo momento la città era stata vista come qualcosa di malefico e di infernale. Soprattutto dopo lo sviluppo della Rivoluzione Industriale, i fenomeni di urbanesimo avevano deteriorato gli ambienti cittadini. La nascita delle industrie avevano congestionato le città. Erano sorti i primi effetti dell'inquinamento. I centri storici si erano affollati di immigrati dalle campagne, le periferie sorgevano come baraccopoli senza alcuna qualità estetica ed igienica. Le città erano dunque viste come entità malsane.

- L'impressionismo è il primo movimento pittorico che ha un atteggiamento positivo nei confronti della città. E di una città in particolare: Parigi. La capitale francese, sul finire dell'Ottocento è, sempre più, la città più importante e gaudente d'Europa. In essa si raccolgono i maggiori intellettuali ed artisti, ci sono i maggiori teatri e locali di spettacolo, si trovano le cose più eleganti e alla moda, si possono godere di tutti i maggiori divertimenti del tempo.
- Tutto questo fa da sfondo alla pittura degli impressionisti, e ne fornisce molto del suo fascino. I luoghi raffigurati, nei quadri impressionisti, diventano tutti seducenti: le strade, i viali, le piazze, i bar, gli stabilimenti balneari lungo la Senna, i teatri (da ricordare soprattutto le ballerine di Degas), persino le stazioni, come nel famoso quadro di Monet raffigurante «La Gare Saint-Lazare».

# Édouard Manet (1832-1883),

- nato in una famiglia borghese, dopo gli studi classici si arruolò in Marina. Respinto agli esami, decise di iniziare la carriera artistica. Dal 1850 al 1856 studiò presso il pittore accademico Couture, pur non condividendone gli insegnamenti. Viaggiò molto in Italia, Olanda, Germania, Austria, studiando soprattutto i pittori che avevano scelto il linguaggio tonale quali Giorgione, Tiziano, gli olandesi del Seicento, Goya e Velazquez.
- Notevole influenza ebbe sulla definizione del suo stile anche la conoscenza delle stampe giapponesi. Nell'arte giapponese, infatti, il problema della simulazione tridimensionale viene quasi sempre ignorato, risolvendo la figurazione solo con la linea di contorno sul piano bidimensionale.
- Manet è stato un pittore poco incline alle posizioni avanguardistiche. Egli voleva giungere al rinnovamento della pittura operando all'interno delle istituzioni accademiche. E, per questo motivo, egli, pur essendo il primo dei pittori moderni, non espose mai con gli altri pittori impressionisti. Rimase sempre su posizione individuale e solitaria anche quando i suoi quadri non furono più accettati dalla giuria del Salon.

- Le sue prime opere non ebbero problemi ad essere accettate. La rottura con la critica avvenne solo dopo il 1863, quando Manet propose il quadro «La colazione sull'erba». In questa tela sono già evidenti i germi dell'impressionismo. Manet aveva abbandonato del tutto gli strumenti classici del chiaroscuro e della prospettiva per proporre un quadro realizzato con macchie di colori puri e stesi uniformemente. In esso, tuttavia, l'occhio riesce a cogliere una simulazione spaziale precisa se osservato ad una distanza non ravvicinata.
- Nello stesso anno realizzò l'«Olympia». Come «La colazione sull'erba», anche questo deriva da un soggetto tratto da Tiziano. Da questo momento, infatti, molte delle opere più famose di Manet derivano da soggetti di pittori del passato, quasi a rendere omaggio a quei pittori tonali a cui lui aveva sempre guardato. Ne «Il balcone» riprende un analogo soggetto dipinto da Goya. E sempre da Goya («La fucilazione dell'8 maggio 1808») deriva il suo «Esecuzione dell'imperatore Massimiliano». Da Velazquez («Las meninas») riprende le visioni riflesse che si ritrovano nel suo celeberrimo «Bar aux Folies Bergère». Tutti questi quadri sono la dimostrazione inequivocabile di come la pittura di Manet sia decisamente moderna, sul piano della visione, rispetto a quella del passato. Tuttavia, questo progresso non fu compreso proprio dal mondo accademico del tempo, al quale in realtà Manet si rivolgeva. Fu invece compreso da quei giovani pittori, gli impressionisti, anche loro denigrati e rifiutati dal mondo ufficiale dell'arte.
- Nei confronti degli impressionisti Manet ebbe sempre un atteggiamento distaccato. Partecipava alle loro discussioni, che si svolgevano soprattutto al Café Guerbois, e, in seguito, al Café della Nouvelle Athènes, ma non espose mai ad una mostra di pittura impressionista. Egli, tuttavia, non rimase impermeabile allo stile che egli stesso aveva contribuito a far nascere. Dal 1873 in poi, sono evidenti nei suoi quadri le influenze della pittura impressionista. Il tocco diviene più simile a quello di Monet, così come la scelta di soggetti urbani («Bar aux Folies Bergère») rientra appieno nella poetica dell'impressionismo. Egli, tuttavia, conserva sempre una maggior attenzione alla figura e continuerà sempre ad utilizzare il nero come colore, cosa che gli impressionisti non fecero mai.
- Tra tutti i pittori dell'Ottocento francese, Manet è quello che più ha creato una cesura con l'arte precedente. Dopo di lui la pittura non è stata più la stessa. E la sua importanza va ben al di là del suo contributo alla nascita dell'impressionismo.



# ***Edouard Manet, La colazione sull'erba, 1863***

- Il quadro di Edouard Manet venne presentato al Salon del 1863. La giuria lo rifiutò. Proprio quell'anno gli artisti rifiutati al Salon furono ben 300. Napoleone III, per contenere le loro proteste, fece aprire un altro salone: il Salon des Refusée. In esso venne esposto anche «La colazione sull'erba» di Manet. Ma, anche qui, le accoglienze del pubblico e della critica furono negative.
- Il quadro scandalizzava sia per il soggetto, sia per lo stile. In esso vi sono raffigurati, in primo piano, una donna completamente nuda che conversa con due uomini completamente vestiti. In secondo piano vi è una seconda donna che si sta bagnando in uno stagno. Non è il nudo della donna a scandalizzare, ma la sua rappresentazione troppo realistica in una situazione apparentemente quotidiana ma decisamente insolita. Ciò che in sostanza urta è che la nudità della donna rende volgare una conversazione tra normali borghesi.
- Il soggetto del quadro è una rilettura del «Concerto campestre» di Tiziano. Nel quadro del pittore veneziano le figure hanno un preciso significato allegorico. La donna nuda di spalle, con il flauto in mano, sta insegnando la musica ai due pastorelli innanzi a lei. L'altra sta versando dell'acqua in una vaschetta, per simboleggiare un rito di purificazione. Le due donne sono nude perché rappresentano due ninfe. Sono la natura, mentre i due uomini appartengono alla civiltà e perciò sono vestiti. Il significato allegorico dell'immagine sta in ciò: l'uomo civile riceve dalla natura il dono della musica, che rimane la più trascendentale tra le arti, solo dopo essersi purificato. Questo tipo di allegoria, carica di significati alchemici (l'acqua che purifica), andava molto di moda nel Cinquecento. Il soggetto aveva un significato nascosto ma ben individuabile da chi aveva la cultura per leggere una simile immagine.
- Nel caso di Manet il soggetto non ha un messaggio così preciso da comunicare. È solo un pretesto per evidenziare la modernità della sua pittura rispetto a quella del passato. Il contenuto del quadro di Manet è solo la novità tecnica della sua pittura. Ma ciò determinò un ulteriore sconcerto da parte del pubblico e della critica. La tecnica pittorica di Manet apparve decisamente poco elaborata e quasi rozza rispetto ai canoni della pittura accademica di quegli anni.
- Il suo quadro vuole cercare il più possibile la sensazione luminosa della visione dal vero, e per fare ciò Manet evita il più possibile la sintesi sottrattiva dei colori. Accosta solo colori puri, stesi senza alcuna diluizione o velatura per dar loro l'effetto chiaroscurale. Ad una visione ravvicinata il quadro si presenta come una somma di macchie. Acquista maggior suggestione, e senso di verità, solo ad una visione distanziata.
- Il pubblico del tempo non era, in realtà, abituata a considerare i quadri in questo modo. Per loro uno dei parametri per giudicare la bravura di un pittore era proprio la verifica a distanza ravvicinata che consentiva di apprezzare il livello di definizione e perfezione della stesura pittorica. Tutto ciò era negato nel quadro di Manet che, al contrario, a distanza ravvicinata rendeva manifesto come l'occhio riesce a percepire un'immagine anche tra colori che non definiscono una forma precisa.
- Fu questo che, in realtà, suscitò notevole entusiasmo tra i giovani pittori che presero insegnamento da Manet: la possibilità di usare i colori in totale libertà, svincolandosi dal problema di creare prima una forma e poi attribuirgli un colore.

# *Edouard Manet, Olympia, 1863*

- L'altra grande realizzazione di Manet, nel 1863, fu il quadro raffigurante Olympia. Anche questo è il rifacimento di un tema inventato da Giorgione e Tiziano, poi ripreso da Goya nella «Maja desnuda».
- Il quadro di Manet è realizzato con la stessa tecnica del contrasto cromatico e luministico, qui usato quasi con intento dimostrativo. «Olympia» è di maggior rottura che non la «Colazione sull'erba», anche per la voluta ambiguità dei passaggi tonali bianco su bianco e nero su nero che rendono difficile una immediata comprensione dell'immagine. La testa della serva e il gattino ai piedi della donna scompaiono quasi nella oscurità dello sfondo. Il bianco delle lenzuola viene rilevato con sovrapposizioni di pennellate grigie, mentre il corpo nudo della donna si presenta di un bianco uniforme, la cui piattezza è però compensata dalla ben calibrata posizione degli arti. È un esercizio di virtuosismo stilistico, in cui le piccole macchie di colore rosso e verde danno il punto di saturazione del tono luminoso in bilico tra il bianco-luce e il nero-oscurità.
- Anche questo quadro di Manet scandalizzò per il soggetto. Olympia, infatti, era una nota prostituta parigina che qui si mostra con una sfrontatezza decisamente volgare. Lo sguardo così diretto della donna, la sua posa, i particolari eccessivamente realistici, come le pantofole ai piedi, non permettono all'osservatore di trascendere la vera realtà di ciò che è rappresentato sul quadro.
- «La Venere di Urbino» di Tiziano – il quadro a cui direttamente si ispira Manet nel dipingere l'Olympia – aveva ben altro significato. Questo tipo di quadro nasceva come dono di nozze e l'immagine della donna nuda, oltre ad esaltare le qualità estetiche della futura moglie, serviva ad una nuova allegoria. La sensualità e la seduzione rappresentano sicuramente uno dei fascino maggiori del matrimonio. La scena in fondo a destra, ove si vede una nurse con una bambina, con il suo carattere familiare serve a ricordare che la seduzione femminile è un bene da consumarsi nelle coordinate del focolare domestico. La rosa che la donna ha in mano serve, invece, a ricordare che la bellezza fisica tende a sfiorire. Il cagnolino ai piedi, infine, indica l'attributo più richiesto ad una moglie: la fedeltà.
- Nel quadro di Manet viene tutto invertito. La nurse diviene una serva per altre funzioni. Il mazzo di rose è il chiaro segno di una richiesta galante di tipo non nuziale. Il cagnolino diviene qui un gattino che, nella stessa logica simbolica, è attributo demoniaco (il gatto, nelle mitologie antiche, veniva considerato il messaggero che le streghe utilizzavano per comunicare con il diavolo).
- Il quadro, esposto al Salon del 1865, subì la stessa sorte della «Colazione», ricevendo aspre e violente critiche.

# ***Edouard Manet, Il balcone, 1868-69***

- Altra «opera d'après» di Manet, che in questo quadro riprende un soggetto analogo realizzato qualche decennio prima da Goya, è «Il balcone». In questo riprendere dipinti di maestri precedenti, Manet istituisce spesso un dialogo diretto con il passato, che è decisamente illuminante per comprendere la novità tecnica della sua pittura. Le immagini dipinte da Manet, rispetto a quelle del passato, appaiono più piatte e meno dotate di volume. Tuttavia, se osserviamo alla giusta distanza il dipinto e con un solo colpo d'occhio, esso ci appare più vero dei quadri precedenti. Il motivo è che l'occhio, guardando la realtà, coglie soprattutto macchie di colore, mentre il chiaroscuro è un effetto locale che si coglie osservando un particolare da vicino ma che difficilmente si percepisce in una visione d'insieme. Ed anche in questo quadro Manet si muove con grande virtuosismo, dimostrandoci che la percezione visiva funziona soprattutto per contrasto tonale. Si noti ad esempio il diverso effetto che fa il verde sulle vesti bianche delle donne rispetto a quello che produce sullo sfondo delle persiane. O come avviene la diversa definizione delle figure rispetto allo sfondo oscuro, dove le donne si stagliano nell'intera figura grazie ai loro vestiti bianchi, mentre l'uomo con il vestito nero ne viene quasi inghiottito per far emergere solo le parti di tonalità chiara: il volto, le mani e la camicia bianca.

# ***Edouard Manet, Il bar alle Folies-Bergere, 1881***

- In questa che è l'ultima opera importante realizzata da Manet, assistiamo ad una adesione piena allo stile impressionista, stile che il pittore aveva contribuito a far nascere, ma dal quale aveva sempre mantenuto le distanze. Il soggetto raffigura l'interno del bar delle Folies-Bergère, locale alla moda di Parigi. Lo spazio di rappresentazione è molto ristretto, comprendente appena il piano del bancone, e lo spazio retrostante in cui è raffigurata la cameriera Suzon, personaggio reale che Manet rappresenta in diversi quadri. L'effetto di grande spazialità è dato dal grande specchio sulla parete di fronte nel quale si riflette lo spazio dilatato del locale. Questo effetto illusionistico di spazialità riflessa è probabilmente un omaggio al capolavoro di Velazquez «Les meninas» dove un analogo gioco di riflessi costruisce la spazialità completa del quadro. Manet si concede ulteriori libertà di rappresentazione, venendo meno per la prima volta alla unicità del punto di vista. Nel riflesso dello specchio vediamo infatti a destra, molto decentrati, il riflesso della donna di spalle e il riflesso di un uomo che le sta di fronte. Questa visione non è possibile dal punto di vista frontale, e ci attesta come Manet, nei suoi ultimi quadri è ormai al superamento definitivo delle leggi della prospettiva, superamento che negli anni successivi sarà anche sperimentazione di Cezanne. Benché Manet anche in questo quadro resti fedele all'uso del colore nero, le abbreviazioni formali che vi introduce, insieme al gioco di luci e colori sapientemente ottenuti, lo portano a realizzare una delle più belle opere in assoluto dell'impressionismo.

# Claude Monet (1840-1926),

- tra tutti i pittori dell'impressionismo, può essere considerato il più impressionista di tutti. La sua personale ricerca pittorica non uscirà mai dai confini di questo stile, benché egli sopravviva molto più a lungo dell'impressionismo. La sua formazione avvenne in maniera composita, trovando insegnamento ed ispirazione in numerosi artisti del tempo. A diciotto anni iniziò a dipingere, sotto la direzione di Boudin, che lo indirizzò al paesaggio en plain air. Recatosi a Parigi, ebbe modo di conoscere Pissarro, Sisley, Renoir, Bazille. In questo periodo agisce su di lui soprattutto l'influenza di Courbet e della Scuola di Barbizon.
- Nel 1863 si entusiasmò per «La Colazione sull'erba» di Manet e cercò di apprenderne il segreto. Nel 1870 conobbe la pittura di Constable e Turner. In questo periodo si definisce sempre più il suo stile impressionistico, fatto di tocchi di colore a rappresentare autonomi effetti di luce senza preoccupazione per le forme. Nel 1872 dipinse il quadro che poi diede il nome al gruppo: «Impression. Soleil levant». Questo quadro fu esposto nella prima mostra tenuta dagli impressionisti nel 1874.
- In questo periodo lo stile di Monet raggiunge una maturazione che si conserva inalterata per tutta la sua attività posteriore. Partecipa a tutte le otto mostre di pittura impressionista, tenute fino al 1886. I suoi soggetti sono sempre ripetuti infinite volte per esplorarne tutte le varianti coloristiche e luministiche. Tra le sue serie più famose vi è quella che raffigura la cattedrale di Rouen. La facciata di questa cattedrale viene replicata in ore e condizioni di luminosità diverse. Ogni quadro risulta così diverso dall'altro, anche se ne rimane riconoscibile la forma di base pur come traccia evanescente e vaporizzata.
- Dal 1909 al 1926, anno della sua morte, esegue una serie di quadri aventi a soggetto «Le ninfee». In questi fiori acquatici sono sintetizzati i suoi interessi di pittore, che rimane impressionista anche quando le avanguardie storiche hanno già totalmente demolito la precedente pittura ottocentesca.

# ***Claude Monet, Impression. Soleil levant, 1872***

- I quadri dei pittori impressionisti venivano sistematicamente rifiutati dai Saloni ufficiali. Alcuni giovani pittori decisero quindi di autopromuovere una loro esposizione. Nel 1874 questi pittori – Claude Monet, Auguste Renoir, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Edgar Degas e Paul Cezanne – si unirono in società e realizzarono una loro mostra presso lo studio del fotografo Nadar. A questo gruppo gli artisti diedero il nome di: «Società anonima di pittori, scultori, incisori». Il nome «Impressionisti» fu loro dato dal critico francese Louis Leroy che coniò il termine con intento dispregiativo. E il nome derivava proprio dal titolo di questo quadro dipinto da Claude Monet.
- Esso è divenuto uno dei simboli della pittura impressionista. In questo quadro ci sono molti degli elementi caratteristici di questa pittura: la luce che svolge il ruolo da protagonista, il colore steso a tocchi e macchie, la sensazione visiva che fa a meno della definizione degli oggetti e delle forme, il soggetto del tutto casuale e al di fuori della ordinaria categoria di paesaggio.
- Il quadro rappresenta uno scorcio del porto di Le Havre. L'immagine è colta all'aurora quando il sole inizia a filtrare attraverso la nebbia mattutina. Monet è del tutto indifferente a ciò che ha innanzi. Non ne cerca la riconoscibilità ma abbozza forme indistinte. Due barche sono solo due ombre scure, il cerchio del sole rimanda alcuni riflessi nell'acqua, un insieme di gru e ciminiere fumose si intravedono in lontananza.
- Egli, tuttavia, è attento a registrare con immediatezza e verità solo l'impressione visiva che si coglie guardando una immagine del genere. Nella sua pittura esiste solo la realtà sensibile, ossia solo ciò che l'occhio coglie d'istinto: la luce e il colore. Alle forme e allo spazio egli è del tutto indifferente.
- In questo quadro la sensazione, o meglio l'impressione, visiva è data dalla sintesi di luce e di colore. Ed è una sintesi che si basa sulla percezione istantanea. La registrazione che dà il quadro della percezione riguarda un attimo fuggente. Un istante dopo la visione può essere già diversa, perché la luce è cambiata e, con sé, anche la tonalità di colore che essa diffonde nell'atmosfera. Ma rimane una sensazione, fatta di suggestioni ambientali e atmosferiche, che il pittore coglie come testimonianza del suo vedere e del suo sentire.
- Da notare che, in questo quadro, benché poco evidente un ruolo essenziale lo svolge lo specchio d'acqua del porto. In moltissima parte della pittura impressionista, e di Monet in particolare, l'acqua svolge sempre un ruolo fondamentale. Essa riflette le immagini distortendole. E il riflesso varia in continuazione. Questa visione tremolante che si coglie di riflesso nell'acqua è già una immagine impressionista per eccellenza. E permetteva ai pittori di rappresentare le immagini con una libertà di tocco, fatto in genere a tratteggi e virgole, che sintetizzano immediatamente la loro poetica dell'attimo fuggente.
- Questo quadro è stato rubato nel 1985 dal Musée Marmottan di Parigi.

# ***La stazione Saint-Lazare, 1877***

- Gli impressionisti mostrano sempre un grande interesse per la città, ed in particolare per Parigi, che vedono come luogo di divertimento e mondanità, oltre come luogo della formazione della cultura. A questo interesse si aggiunge anche la predisposizione per tutto ciò che è moderno. Non vi è quindi da stupirsi che le stazioni ferroviarie, grande novità che appare in quegli anni nelle città, attirino la loro attenzione. Monet dedica diversi quadri alle stazioni ferroviarie. In questo vediamo la grande struttura in ferro e vetro che copre la stazione, ma che nel quadro racchiude soprattutto una grande massa di vapore nella quale si intravedono le sagome dei treni, delle persone e degli edifici sullo sfondo. In pratica, come l'acqua, anche il vapore creato dai treni, ben si prestava a quella evanescenza delle immagini che dà alle cose un'impressione di movimento.

# ***Claude Monet, Regata ad Argenteuil, 1872***

- Argenteuil è una località che sorge lungo la Senna, poco a nord di Parigi, e che ricorre spesso nella produzione di Monet. L'interesse del pittore per l'acqua, e per le immagini che vi si riflettevano, è sempre stato costante in tutta la sua produzione artistica. In questo periodo, del resto, Monet si era fatto costruire un atelier galleggiante: un barcone, in pratica, che egli aveva adattato a studio mobile, con il quale poteva percorrere il fiume Senna e cogliere tutte le immagini che voleva. In questa tela è evidente la sua pennellata a tratti, l'uso di colori puri e la mancanza del nero, che sono i tratti fondamentali dello stile impressionista, insieme alla realizzazione en plain air della tela.



# ***Claude Monet, Cattedrale di Rouen, 1894***

- Nel 1894 Monet realizzò una serie di trenta tele dedicate alla facciata della cattedrale di Rouen. In queste tele ciò che l'artista cerca è la luce, e come essa riesce a modificare la percezione della realtà. Così egli rappresenta la cattedrale in diverse ore del giorno e con diverse condizioni atmosferiche, giungendo ogni volta a risultati pittorici diversi. La cattedrale a volte sembra smaterializzarsi, a volte si cristallizza in forme più salde, ma la luce ne modifica in ogni caso la percezione cromatica, così che la sua facciata cambia di colore a seconda dell'ora del giorno. L'insieme delle trenta tele è davvero impressionante e suggestivo, in quanto lo stesso oggetto dà luogo a trenta immagini differenti. E in ciò Monet cerca di dimostrare uno degli assunti fondamentali del movimento impressionista, che la percezione della realtà è cosa ben diversa dalla conoscenza mentale e razionale della medesima, in quanto nella prima entra in gioco il fluire continuo e mutevole della luce e del movimento, così che ogni istante della percezione è sempre diverso da un altro, anche immediatamente successivo.

# ***Claude Monet, Donna con ombrello, 1886***

- Quadro realizzato nel 1886, riprendendo un analogo soggetto del 1875 («Donna con parasole e bambino» della National Gallery di Washington), nell'anno dell'ottava e ultima mostra degli impressionisti, alla quale però Monet non partecipò. Quadro che dimostra come lo stile impressionista in Monet non conobbe mai ripensamenti. Confrontando questo quadro con i precedenti appare invece evidente come la sua tecnica di rappresentazione si muove verso una semplificazione maggiore, e il tocco del pennello segue sempre meno la mimesi della realtà per lasciarsi andare a rappresentazioni di effetti cromatici quasi astratti ma di grande qualità decorativa. Il soggetto, come detto, si inquadra pienamente in quella ricerca dell'attimo fuggente, che qui è suggerito dal continuo movimento del vento, che sospinge insieme la donna, le nuvole e l'erba del prato.

# ***Claude Monet, Donna con ombrello, 1886***

- Quadro realizzato nel 1886, riprendendo un analogo soggetto del 1875 («Donna con parasole e bambino» della National Gallery di Washington), nell'anno dell'ottava e ultima mostra degli impressionisti, alla quale però Monet non partecipò. Quadro che dimostra come lo stile impressionista in Monet non conobbe mai ripensamenti. Confrontando questo quadro con i precedenti appare invece evidente come la sua tecnica di rappresentazione si muove verso una semplificazione maggiore, e il tocco del pennello segue sempre meno la mimesi della realtà per lasciarsi andare a rappresentazioni di effetti cromatici quasi astratti ma di grande qualità decorativa. Il soggetto, come detto, si inquadra pienamente in quella ricerca dell'attimo fuggente, che qui è suggerito dal continuo movimento del vento, che sospinge insieme la donna, le nuvole e l'erba del prato.

# ***Claude Monet, Ninfee, 1914-17***

- Ritiratosi nella sua tenuta di Giverny, la ricerca pittorica di Monet si concentrò sempre più sulla rappresentazione dei colori della natura, facendo scomparire del tutto nei suoi quadri la figura umana. Tra le tele realizzate in questo periodo, grande rilevanza hanno i quadri con le ninfee, che compaiono in circa trecento tele realizzate a partire dal 1914 fino alla sua morte. La ninfea, fiore d'acqua che non ha radici e che quindi si muove continuamente sulla superficie dei fiumi e degli stagni, è quasi il simbolo di quella realtà mai fissa e perennemente mobile che gli impressionisti cercavano di rappresentare. In questi quadri Monet giunse ad una ulteriore semplificazione della sua pittura con tele che hanno grande eleganza formale

# IV.7.8 AUGUSTE RENOIR

- Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) è il pittore che, dopo Monet, ha meglio sintetizzato la poetica del nuovo stile pittorico. Iniziò la sua attività da ragazzo decorando porcellane, stoffe e ventagli. Si iscrisse all'École des Beaux-Arts e frequentò lo studio del pittore Gleyre dove incontrò Monet e Sisley. Dalla metà degli anni '60 la sua pittura si configura già pienamente impressionista.
- Partecipa alla prima mostra impressionista del 1874 presso lo studio di Nadar. I quadri di questo periodo sono caratterizzati dalle immagini en plain air. In essi si avverte una leggerezza e un tono gaio che ne fanno una rappresentazione di gioia suprema. Capolavoro di questo periodo sono «La Grenouillère», o il «Bal au Moulin de la Galette». Renoir è anche insuperabile nella resa delle figura femminile, specie nei nudi. Le sue immagini sono create dalla luce stessa che, attraverso mille riflessi e rifrazioni, compone una immagine insolita ma di grande fascino.
- Dopo il 1881 la sua pittura entrò in crisi. Abbandonò la leggerezza del periodo impressionista per aprire un nuovo periodo che egli stesso definì «agro». La sua pittura tese ad un maggior spirito neoclassico, e a ciò non fu estraneo un viaggio che egli fece in Italia e che gli permise di conoscere i grandi pittori del passato. Colpito da artrite reumatica continuò imperterrita la sua attività di pittore fino alla morte.
- **OPERE**

# ***Auguste Renoir, La Grenouillère,*** **1869**

- Questo quadro appartiene alla fase in cui Renoir lavorava gomito a gomito con Claude Monet. Entrambi avevano lavorato presso lo studio del pittore svizzero Gleyre; entrambi si riunivano intorno a Edouard Manet nel Café Guerbois; insieme si recavano, nell'estate del '69, alla Grenouillère per dipingere. La Grenouillère era uno stabilimento balneare che sorgeva lungo la Senna, e ricorre in numerosi quadri sia di Monet che di Renoir.
- Il luogo sembra un paesaggio ma è in realtà un luogo urbano per eccellenza. Qui si portavano i parigini per passare ore felici e spensierate, passeggiando, nuotando, remando in barca. Il luogo non ha una presenza monumentale che ne segni lo spazio. È un ambiente fatto di elementi impalpabili: acqua, aria, luce che filtra tra gli alberi. Ed è indubbio che siano proprio questi elementi a costruire il fascino di un simile ambiente.
- Renoir cerca di cogliere la sensazione di essere in un luogo attraverso la percezione di luci e colori. Il tutto è reso con una immediatezza sorprendente. La visione che ha innanzi è in continuo movimento. Variano le luci e i riflessi nell'acqua. Le persone e le barche si spostano in continuazione. Renoir cerca di fissare sulla tela il tutto, senza però congelare il loro continuo divenire. Le forme, grazie a questa sensazione di sfumato e sfocato che la pittura trasmette, sembra che stiano in bilico tra due attimi successivi. Tra due spostamenti successivi.
- La tela è satura di colori stesi a pennellate divise, più nette nella parte inferiore del quadro, più sfumate nella parte alta, così da trasmettere una sensazione prospettica virtuosisticamente ottenuta solo con luci e colori, nella più pura tradizione tonale. Da notare il verde cupo delle foglie dell'albero sulla rotonda che staccano in maniera perfetta il primo piano dal piano di fondo, trattato con diversa tonalità di verde; in questo secondo piano pochi tocchi di bianco-celeste riescono a dare l'illusione perfetta di un ulteriore piano di profondità.
- Il quadro, per il suo contenuto lieve e spensierato, per la sua tecnica esecutiva fatta a tocchi staccati, è un'opera già pienamente impressionista, e rimane come una delle più alte testimonianze non solo dell'attività di Renoir, ma di tutta la pittura impressionista francese dell'Ottocento.

# ***Auguste Renoir, La Grenouillère,*** **1869**

- Questo quadro appartiene alla fase in cui Renoir lavorava gomito a gomito con Claude Monet. Entrambi avevano lavorato presso lo studio del pittore svizzero Gleyre; entrambi si riunivano intorno a Edouard Manet nel Café Guerbois; insieme si recavano, nell'estate del '69, alla Grenouillère per dipingere. La Grenouillère era uno stabilimento balneare che sorgeva lungo la Senna, e ricorre in numerosi quadri sia di Monet che di Renoir.
- Il luogo sembra un paesaggio ma è in realtà un luogo urbano per eccellenza. Qui si portavano i parigini per passare ore felici e spensierate, passeggiando, nuotando, remando in barca. Il luogo non ha una presenza monumentale che ne segni lo spazio. È un ambiente fatto di elementi impalpabili: acqua, aria, luce che filtra tra gli alberi. Ed è indubbio che siano proprio questi elementi a costruire il fascino di un simile ambiente.
- Renoir cerca di cogliere la sensazione di essere in un luogo attraverso la percezione di luci e colori. Il tutto è reso con una immediatezza sorprendente. La visione che ha innanzi è in continuo movimento. Variano le luci e i riflessi nell'acqua. Le persone e le barche si spostano in continuazione. Renoir cerca di fissare sulla tela il tutto, senza però congelare il loro continuo divenire. Le forme, grazie a questa sensazione di sfumato e sfocato che la pittura trasmette, sembra che stiano in bilico tra due attimi successivi. Tra due spostamenti successivi.
- La tela è satura di colori stesi a pennellate divise, più nette nella parte inferiore del quadro, più sfumate nella parte alta, così da trasmettere una sensazione prospettica virtuosisticamente ottenuta solo con luci e colori, nella più pura tradizione tonale. Da notare il verde cupo delle foglie dell'albero sulla rotonda che staccano in maniera perfetta il primo piano dal piano di fondo, trattato con diversa tonalità di verde; in questo secondo piano pochi tocchi di bianco-celeste riescono a dare l'illusione perfetta di un ulteriore piano di profondità.
- Il quadro, per il suo contenuto lieve e spensierato, per la sua tecnica esecutiva fatta a tocchi staccati, è un'opera già pienamente impressionista, e rimane come una delle più alte testimonianze non solo dell'attività di Renoir, ma di tutta la pittura impressionista francese dell'Ottocento.

# ***Auguste Renoir, Bal au Moulin de la Galette, 1876***

- Questo quadro è divenuto anch'esso un simbolo dell'impressionismo. In esso sono sintetizzati soprattutto quello spirito giovane e ottimista che caratterizza i pittori, ma anche quella gioia di vivere, tipicamente parigina, che coinvolge anche le classi popolari che trovano i loro luoghi di svago nei bar lungo la Senna per una vita apparentemente senza pensieri.
- Il Moulin de la Galette era un locale popolare di Montmartre ove si andava a ballare all'aperto. Rispetto alla Grenouillère, in questo quadro Renoir si concentra maggiormente sulle figure che riempiono lo spazio della visione. Molti dei personaggi raffigurati sono amici del pittore.
- Tutto il quadro è pervaso da una sensazione rilassata e tranquilla. Le persone sono tutte sorridenti. Sono protetti da una ombra fresca che riflette su di loro una luce chiara ma non accecante. Nella più pura tradizione tonale, Renoir realizza gli spazi e i volumi solo con accostamenti di colori. La sua pennellata, in questo quadro, non è il solito tocco virgolettato ma si allunga in un andamento sinuoso e filamentoso.
- Si è molto discusso se questo quadro sia stato o non sia stato realizzato sul posto. La sua complessa elaborazione fanno ritenere che, in realtà, Renoir lo abbia realizzato nel suo studio. Esso, tuttavia, non perde alcunché di freschezza ed immediatezza percettiva. La sensazione è che il quadro sia il fotogramma di un film in continuo svolgimento. E ciò serve appunto non a raccontare una storia ma ad esprimere in profondità una sensazione vitale.
- Questo che rimane, probabilmente, il quadro più celebre di Renoir è quasi la sintesi di tutto ciò che l'impressionismo ha portato come carica innovativa nella pittura francese ed europea.



# ***Auguste Renoir, Torso di giovane ragazza al sole, 1875***

- La tela fu esposta alla seconda mostra dei pittori impressionisti nel 1876, e non mancò di attirarsi critiche violente. Albert Wolff, critico de *Le Figaro*, scrisse: «Cercate di spiegare al signor Renoir che il torso non è un ammasso di carne in stato di decomposizione, con quelle macchie verdi, violacee, che denotano lo stato di completa putrefazione di un cadavere». La tela, che in realtà è uno studio di figura femminile, presenta degli effetti di luce che per quegli anni erano decisamente rivoluzionari. Il concetto sul quale si basa Renoir è che il colore di un oggetto è determinato non solo dalla propria luce riflessa ma anche dalla luce riflessa, e quindi cromaticamente determinata, degli oggetti che lo circondano. Per cui se una donna è posta in un luogo illuminato da luce filtrata da foglie si determina un risultato del genere: le parti illuminate direttamente dal sole prendono la colorazione rosea più tipica degli incarnati, le altre parti ricevono invece una luce che non è più bianca ma è in buona percentuale verde, che quindi determina una diversa colorazione dell'incarnato. Scientificamente la posizione teorica dalla quale parte Renoir non fa una piega, ed in effetti il risultato a cui giunge è di grande realismo visivo. Tuttavia le aspre critiche che il quadro si attirò ci testimoniano come la critica, e non solo quella del tempo, è più portata a giudicare una qualsiasi immagine non in base a ciò che gli occhi realmente vedono, ma a ciò che la testa conosce e razionalizza in forma mentale.

# ***Auguste Renoir, Il palco, 1874***

- «Il palco» è una delle opere che Renoir espose nella prima mostra degli impressionisti del 1874, ed è una delle poche opere che di quella mostra ebbe una accoglienza positiva da parte della critica. Nell'immagine domina la figura della donna, la modella Ninì Lopez, colta nello spazio ristretto di un palco di teatro. Di dietro si scorge la figura di Edmond Renoir, fratello del pittore e compagno della modella, che, nel suo gesto di guardare in alto con il cannocchiale, ci suggerisce la più ampia spazialità da cui è ritagliata la scena del quadro. L'opera, nel cogliere un momento di mondanità galante, ci presenta un'immagine gioiosa e spensierata, e nello stesso tempo elegante, parametri fondamentali della poetica legata al moderno degli impressionisti.

# ***Auguste Renoir, Colazione dei canottieri, 1880-81***

- La «Colazione dei canottieri» è un quadro realizzato pochi anni dopo il «Bal au Moulin de la Galette» e ne rappresenta per molti versi una variazione sul tema. La tela raffigura il ristorante Fournaise a Bougival, dove si ritrovavano abitualmente i canottieri che praticavano questo sport sul fiume Senna. Il locale era frequentato anche dai pittori impressionisti e in questa tela Renoir rappresenta anche il pittore Gustave Caillebotte. La donna in primo piano, che ha tra le mani un cagnolino, è Aline Charigot, futura moglie di Renoir. Il quadro è uno degli ultimi dipinti "impressionisti" di Renoir e di fatti già si avverte un distacco dalle precedenti opere. Non vi è più il suo caratteristico tocco un po' filamentoso e le figure acquistano una solidità più classica. Anche gli effetti di luce sono meno curati, mentre vi è più attenzione agli equilibri cromatici tra le varie superfici che compongono la tela.

# ***Auguste Renoir, L'altalena, 1876***

- «L'altalena» di Renoir è un quadro che, già nella scelta del soggetto, si presta al confronto con «L'altalena» di Fragonard. Quest'ultima opera, realizzata giusto un secolo prima, appare molto più distante nel tempo, testimonianza di un mondo aristocratico oramai definitivamente scomparso. Tuttavia la distanza dei tempi diviene vicinanza per altri parametri che val la pena considerare. Sia il rococò francese che l'impressionismo indulgono sui momenti piacevoli e spensierati della vita, ed entrambi si appoggiano ad una poetica che, privilegiando l'«attimo fuggente» al «momento pregnante», considerano la vita come qualcosa che principalmente regala emozioni e sensazioni. Ma anche da un punto di vista stilistico l'opera di Fragonard ha somiglianze con quella degli impressionisti. Basti pensare alla grande attenzione per il rapporto luce-colore, e per l'utilizzo, già in Fragonard, delle ombre colorate. Sono due momenti artistici che si prestano a contatti straordinari, e, nel panorama storico degli ultimi secoli, costituiscono forse i due momenti in cui l'arte ha avuto un rapporto felice, e non angosciante e problematico, con la realtà. In questa tela di Renoir vale la pena comunque apprezzare la ricerca che l'artista svolgeva nell'ambito della definizione della pittura impressionista. In particolare è straordinaria la ricerca sugli effetti di luce e d'ombra, filtrati da un fogliame verde, con la conseguente definizione cromatica della luce.

# Edgar Degas (1834-1917)

- ) tra tutti i pittori impressionisti è quello che conserva la maggiore originalità e distanza dagli altri. I suoi quadri non propongono mai immagini di evanescente luminosità ma rimangono ancorati ad una solidità formale assente negli altri pittori. Ciò fu, probabilmente, originato dalla sua formazione giovanile che lo portava ad essere un pittore più borghese degli altri. Degas era infatti figlio di un banchiere e compì, a differenza di altri suoi amici, regolari studi classici. Viaggiò molto in Italia, suggestionato dalla pittura rinascimentale di Raffaello e Botticelli.
- Nel 1862 realizzò il suo primo quadro che lo rese famoso: «La famiglia Bellelli». In esso raffigura la famiglia della sorella sposata ad un fiorentino di nome Bellelli. Nel quadro compaiono il marito, la moglie e due figlie. L'inedito taglio compositivo, insieme ad una precisa introspezione psicologica dei personaggi, ne fanno un'opera di un realismo e di una modernità che addirittura anticipa alcune delle successive conquiste di Edouard Manet.
- Negli anni successivi iniziò ad uscire dal suo ambiente borghese per frequentare il Café Guerbois dove strinse amicizia con Manet e gli altri pittori che avrebbero formato il gruppo degli impressionisti. Fu tra i fondatori del gruppo e fu proprio egli ad organizzare la mostra presso il fotografo Nadar. E partecipò a tutte le otto successive mostre impressioniste, tranne quella del 1882.
- Le sue differenze con gli altri impressionisti sono legate soprattutto alla costruzione disegnata e prospettica dei suoi quadri. Le forme non si dissolvono e non si confondono con la luce. Sono invece rese plastiche con la luce tonale e non con il chiaroscuro, e in questo segue la tecnica impressionista. Ciò che contraddistingue i suoi quadri sono sempre dei tagli prospettici molto arditi. Per questi scorci si è molto parlato dell'influenza delle stampe giapponesi, anche se appare evidente che i suoi quadri hanno una inquadratura tipicamente fotografica.
- Tra i suoi soggetti preferiti ci sono le ballerine, (che costituiscono un tema del tutto personale), e le scene di teatro. Anche in questo, Degas coincide con l'impressionismo: la scelta poetica di dar immagine alla vita urbana, con i suoi riti e i suoi miti, a volte borghesi, a volte bohemiène.

# Edgar Degas, *L'absinthe*, 1876

- La scena di questo quadro è ambientata in un bar. Per l'esattezza è il «Cafè de la Nouvelle-Athènes». In questo bar si trasferì il gruppo dei pittori impressionisti dopo gli iniziali incontri nel «Cafè Guerbois».
- Nel quadro sono raffigurate due persone. Si tratta di due amici di Degas. La donna è l'attrice Ellen Andrée, l'uomo è l'incisore Marcellin Desboutin. Il titolo del quadro si riferisce ad un liquore diffuso in Francia: l'assenzio. Esso è nel bicchiere che la donna ha davanti a sé.
- Rispetto ai quadri impressionisti, qui permane una certa abbreviazione esecutiva, fatta di campiture piatte di colore accostate con contrasto tonale. È invece assente qualsiasi indagine sulla luce. Il quadro ha un senso cupo, differente dalla leggerezza della gran parte dei quadri impressionisti. Il pittore, più che indagare sull'istante della visione ottica, cerca di cogliere un istante di sensazione psicologica.
- Le due persone nel bar sono vicine ma si ignorano completamente. La solitudine della donna viene accentuata proprio dal bicchiere che ha innanzi. La donna ha lo sguardo perso nel vuoto, l'uomo è una vicinanza che non le dà compagnia, beve da sola: è l'immagine stessa della solitudine.
- Ciò che risulta tipico della pittura di Degas è questo taglio insolito, che sembra decisamente la inquadratura, a distanza ravvicinata, di una macchina fotografica con un grandangolo. Il taglio compositivo è evidenziato dai piani verdi dei tavoli. Formano un angolo retto che porta fino allo spettatore. Un giornale posto a cavallo di due tavoli dà l'indicazione della prosecuzione del piano orizzontale. Sul tavolino in primo piano c'è un archetto per suonare il violino. Se ne deduce che nella scena c'è un terzo personaggio e che ha il punto di vista del pittore. Un musicista, probabilmente, che sta guardando la donna che beve e l'uomo che fuma.
- Questa ripresa dal vero è un singolare documento di vita. Degas, il più legato tra tutti i pittori impressionisti alla città di Parigi, scava a fondo nei piaceri e nelle solitudini di una grande città, presentandoci qui il rovescio della medaglia. Questo quadro è l'esatto opposto del *Moulin de la Galette* di Renoir. Il bar non è più un luogo per incontri piacevoli ma per solitudini confortate solo dall'alcol.
- **Edgar**

# **Edgar Degas, *La famiglia Bellelli*, 1858-67**

- «La famiglia Bellelli» è un ritratto della famiglia della zia paterna dell'artista sposata ad un fiorentino di nome Gennaro Bellelli. L'opera è stata realizzata nel corso di circa di dieci anni, e sicuramente si è sviluppata lungo un percorso che parte da un impianto disegnativo di tipo accademico per giungere ad un linguaggio finale di tipo impressionistico. La novità compositiva è innanzitutto nella scelta di non presentarci una famiglia unita, ma in pose ed espressioni che rivelano una forte tensione interna. Il marito dà le spalle alla scena ed appare solo di profilo. La moglie ha invece un aspetto altero, che volutamente ignora il marito, attirando a sé le figlie con atteggiamento possessivo. Il quadro quindi non punta semplicemente a ciò che si vede, ma cerca di comunicarci anche stati d'animo e caratteri psicologici, come frequentemente avviene nella pittura di Degas. Da notare come Degas, al pari di Manet rispetto al quale era più giovane di soli due anni, utilizzi anche lui il nero come colore. Ma si noti soprattutto il grande virtuosismo dello specchio posto sulla testa dell'uomo. Lo spazio che si riflette in esso, con una porta da cui filtra luce, insieme alla porta posta sulla sinistra del quadro da cui si intravede un'altra finestra che dà luce, danno una ricchezza spaziale all'immagine di grande qualità che, probabilmente, denota uno studio sia della pittura italiana del Cinquecento sia di Velazquez.

# **Edgar Degas, *La famiglia Bellelli*, 1858-67**

- «La famiglia Bellelli» è un ritratto della famiglia della zia paterna dell'artista sposata ad un fiorentino di nome Gennaro Bellelli. L'opera è stata realizzata nel corso di circa di dieci anni, e sicuramente si è sviluppata lungo un percorso che parte da un impianto disegnativo di tipo accademico per giungere ad un linguaggio finale di tipo impressionistico. La novità compositiva è innanzitutto nella scelta di non presentarci una famiglia unita, ma in pose ed espressioni che rivelano una forte tensione interna. Il marito dà le spalle alla scena ed appare solo di profilo. La moglie ha invece un aspetto altero, che volutamente ignora il marito, attirando a sé le figlie con atteggiamento possessivo. Il quadro quindi non punta semplicemente a ciò che si vede, ma cerca di comunicarci anche stati d'animo e caratteri psicologici, come frequentemente avviene nella pittura di Degas. Da notare come Degas, al pari di Manet rispetto al quale era più giovane di soli due anni, utilizzi anche lui il nero come colore. Ma si noti soprattutto il grande virtuosismo dello specchio posto sulla testa dell'uomo. Lo spazio che si riflette in esso, con una porta da cui filtra luce, insieme alla porta posta sulla sinistra del quadro da cui si intravede un'altra finestra che dà luce, danno una ricchezza spaziale all'immagine di grande qualità che, probabilmente, denota uno studio sia della pittura italiana del Cinquecento sia di Velazquez.



# ***Edgar Degas, L'étoile, 1878***

- Le ballerine sono uno dei soggetti preferiti di Degas, che a loro dedica non solo decine di tele ma anche numerose statue divenute anch'esse famosissime. In questa sua tematica sono diversi i punti interessanti: innanzitutto la ricerca della grazia espressa dalla fanciullezza delle ballerine, quindi l'espressione del movimento ed infine lo studio di inquadrature nuove. Si noti ad esempio in questo quadro l'arditezza dello scorcio dall'alto, che dà all'immagine un fascino tutto particolare. Della ragazza si vede una sola gamba, il che le dà un aspetto del tutto instabile. Ma ciò aumenta la sensazione della dinamica in corso. La sua figura non occupa il centro dell'immagine ma è chiaramente decentrata. Per quasi due terzi del quadro domina quindi il piano del palco, mentre la restante parte ci lascia intravedere parte delle scene dietro le quali si nascondono altre ballerine. Ma l'attenzione dell'osservatore è catturata tutta dall'istante in cui il movimento della ballerina si ferma in una posa di grande leggerezza e grazia.

# ***Edgar Degas, L'étoile, 1878***

- Le ballerine sono uno dei soggetti preferiti di Degas, che a loro dedica non solo decine di tele ma anche numerose statue divenute anch'esse famosissime. In questa sua tematica sono diversi i punti interessanti: innanzitutto la ricerca della grazia espressa dalla fanciullezza delle ballerine, quindi l'espressione del movimento ed infine lo studio di inquadrature nuove. Si noti ad esempio in questo quadro l'arditezza dello scorcio dall'alto, che dà all'immagine un fascino tutto particolare. Della ragazza si vede una sola gamba, il che le dà un aspetto del tutto instabile. Ma ciò aumenta la sensazione della dinamica in corso. La sua figura non occupa il centro dell'immagine ma è chiaramente decentrata. Per quasi due terzi del quadro domina quindi il piano del palco, mentre la restante parte ci lascia intravedere parte delle scene dietro le quali si nascondono altre ballerine. Ma l'attenzione dell'osservatore è catturata tutta dall'istante in cui il movimento della ballerina si ferma in una posa di grande leggerezza e grazia.

# ***Ballerina dal fotografo, 1875***

- Nelle tele di Degas le ballerine sono protagoniste non solo quando sono in scena, ma anche in momenti meno "ufficiali". In questa tela, proveniente dalla collezione Sukin, la ballerina è nello studio di un fotografo per una posa. Lo spazio è delimitato dal pavimento, uno specchio in primo piano, di cui intravediamo parte della cornice, e una grande vetrata che alle spalle della ballerina ci fa vedere una Parigi invernale. Il grande fascino di questa tela viene soprattutto dalla grande capacità di Degas di rappresentare la luce chiara e fredda dell'esterno. Questa luce inonda anche lo spazio interno, creando una sensazione di freddezza che fa da cornice malinconica al gesto elegante della fanciulla.

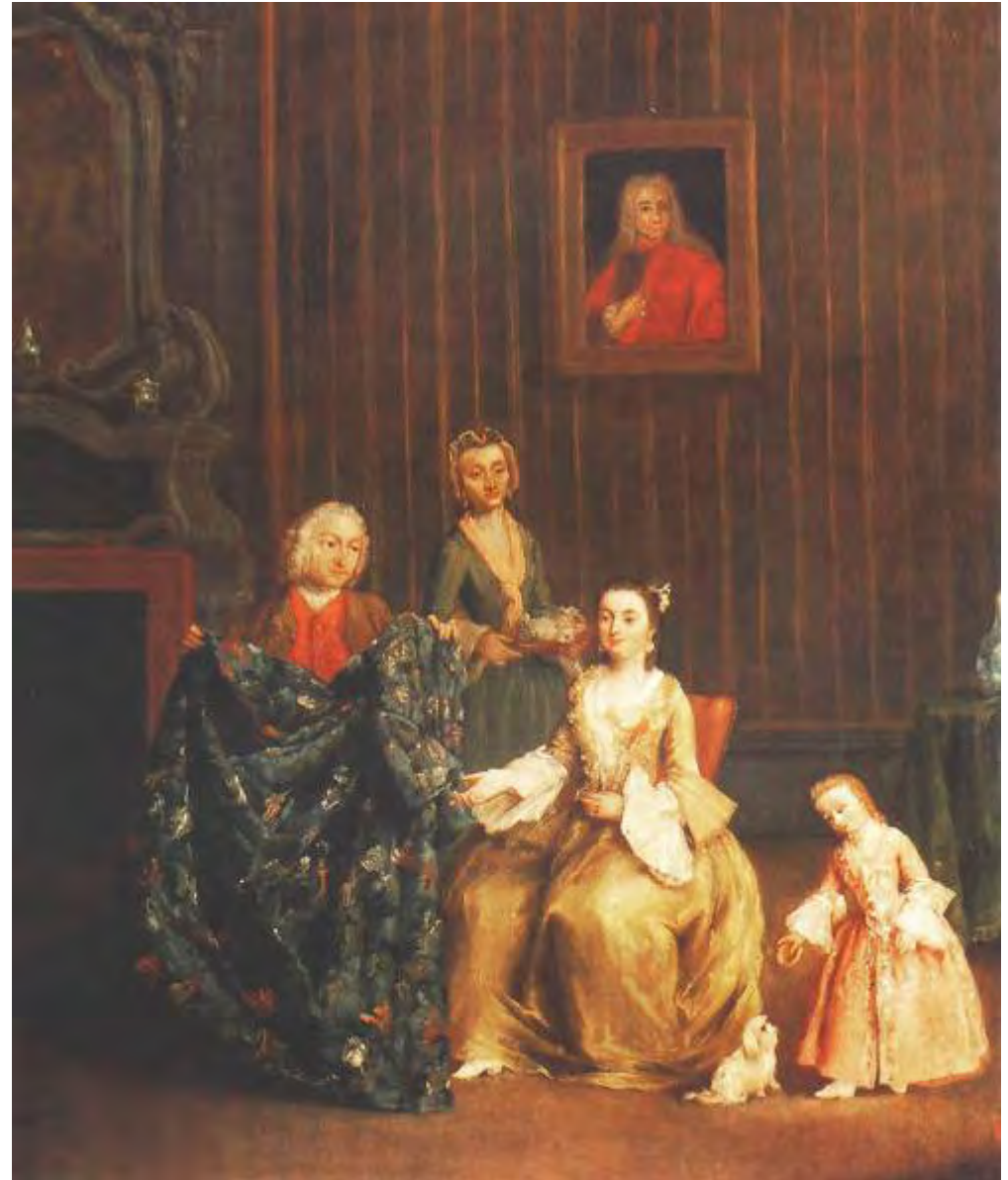
Pietro Longhi



# Pietro Antonio Longhi

- *(Venezia, 5 novembre 1701 – 8 maggio 1785) è stato un pittore italiano.*
- *« Fortunato sarà ugualmente il nostro comune amico celebratissimo Pietro Longhi, pittore insigne, singolarissimo imitatore della natura che, ritrovata una originale maniera di esprimere in tela i caratteri e le passioni degli uomini, accresce prodigiosamente le glorie dell'arte della Pittura, che fiorì sempre nel nostro Paese. »(Carlo Goldoni, *Le commedie*, X, 1755) Per l'opera del Longhi bisogna tener presente i costanti riferimenti al mondo teatrale, e può essere tracciato uno sviluppo parallelo tra l'opera del pittore e quella del commediografo Goldoni, quest'ultimo, attraverso il superamento della commedia dell'arte, crea un nuovo tipo di teatro ispirato alla vita reale, allo stesso modo l'artista, pittore principalmente dell'alta borghesia mercantile veneziana, propone nella sua pittura, un'attenta osservazione e la cronaca puntuale del costume sociale di un'intera epoca*

- ***"The Tailor"***,  
1741, canvas,  
Gallerie dell'  
Accademia,  
Venice



- « ... Longhi dipinse per i veneziani appassionati di pittura la loro stessa vita, in tutte le sua fasi quotidiane, domestiche e mondane. Nelle scene riguardanti l'acconciatura e l'abbigliamento della dama, troviamo il pettegolezzo del barbiere imparruccato, le chiacchiere della cameriera; nella scuola di danza, l'amabile suono del violino. Non c'è nessuna nota tragica...Un senso di profonda cortesia di costumi, di grande raffinatezza, insieme con un onnipresente buonumore distingue i dipinti del Longhi da quelli di Hogarth, a volte così spietato e carico di presagi di mutamento. »(Berenson)



# Il cavadenti, ca 1750, Milano, Pinacoteca di Brera



- « ... il suo merito principale consiste nell'aver introdotto a Venezia il quadro di genere applicando gli insegnamenti del suo maestro Giuseppe Crespi alla società veneziana del Settecento che egli, senza pretendere agli intendimenti morali di Hogarth e senza possedere la grazia delicata, né il sentimentalismo, né l'acutezza psicologica dei pittori francesi contemporanei, riprodusse fedelmente con amabile realismo... »(Ravà)

- l'argomento della sua pittura è la cronaca mondana... ma il genere gli si stereotipa sotto il pennello, un po' alla volta gli diventano convenzionali, di maniera, quegli stessi aspetti grazie ai quali la letteratura encomiastica innamorata della vita del Settecento lo assomiglia, poi, leggermente a Goldoni per suo dono di osservazione, al Parini, ancora più leggermente, per la evidenza molto discutibile della sua satira »(Damerini)

# Il cavadenti, ca 1750, Milano, Pinacoteca di Brera



# Il rinoceronte, particolare, 1751, Venezia, Ca' Rezzonico





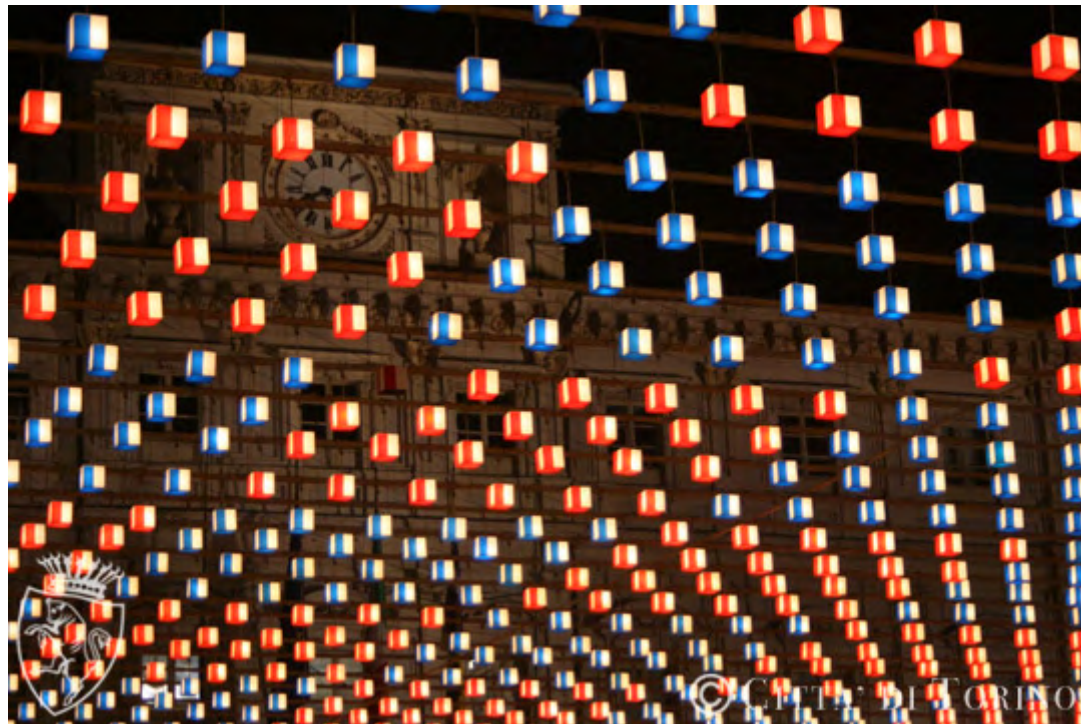
- *Formatosi all'[Ecole des Métiers d'Art](#) ha basato tutta la sua produzione giovanile su una stoffa da tende a righe di 8,7 [cm](#) alternativamente bianche e colorate.*
- *Più recentemente, negli anni ['80](#) ha abbandonato la pittura in favore delle installazioni architettoniche permanenti su spazi pubblici, tra cui *Les Deux Plateaux* al [Palais-Royal](#) di [Parigi](#). Quasi tutte le sue opere non esistono fuori dal tempo e dallo spazio per i quali sono state concepite: la maggior parte di esse sono dunque state distrutte dopo la loro presentazione.*
- *Nel [1986](#) ha partecipato alla [Biennale di Venezia](#) aggiudicandosi il Leone d'Oro per il miglior padiglione.*
- *Attualmente è impegnato in Italia, a [Colle Val d'Elsa](#), dove nell'ambito della riqualificazione del centro della città bassa (progetto coordinato dall'Atelier di [Jean Nouvel](#)), si occupa della ripavimentazione della centrale [Piazza Arnolfo di Cambio](#).*
- *Nel [2008](#) ha partecipato al progetto [Luci d'artista](#) a [Torino](#) con l'installazione "Tappeto Volante" in [Piazza Palazzo di Città](#).*
-

# Tappeto volante

- *Piazza Palazzo di Città*
- Daniel Buren è nato nel 1938 nei pressi di Parigi, a Boulogne-Billancourt. Oggi, lui dice che "Vive dove lavora". Tra i fondatori del gruppo artistico francese BMPT (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni), ha realizzato una ricerca di carattere minimalista e concettuale attraverso la ripetizione seriale di bande alternate, bianche e colorate, di larghezza costante, confrontandosi con supporti e contesti diversi. Dalle prime sperimentazioni su stoffa, è passato agli interventi abusivi sui tabelloni per affissioni nelle vie di Parigi e nelle stazioni della metropolitana, fino alle installazioni *in situ* nelle gallerie e nei musei, in cui la pittura si estende su pannelli lignei e pareti suggerendo una nuova percezione dello spazio. Una fitta rete di cavi d'acciaio ai quali sono appesi tanti cubetti rossi e bianchi, o blu e bianchi, di notte, accesa, ci appare come un *tappeto volante*, sospeso a mezz'aria.



# Tappeto volante



- Passeggiando nel labirinto di specchi che Daniel Buren ha concepito "in situ" a San Gimignano è inevitabile pensare a La signora di Shanghai di Orson Welles. Nel film la scena culminante, ovvero lo showdown in cui eroe e antieroe si affrontano in singolar tenzone, avviene proprio nella galleria degli specchi di un fatiscente lunapark, che illude, altera la percezione, distorce le immagini reali. La stessa esperienza sensoriale si ritrova nell'installazione dal titolo suggestivo Proprio lì negli angoli più inaccessibili, commissionata all'artista francese - al quale è stata assegnata l'etichetta un po' riduttiva di "concettuale" - da Galleria Continua, che con Buren ha un rapporto di stretta collaborazione, tanto che ha realizzato progetti anche nella loro sede di Pechino. Da un anno, nella cittadina toscana, è possibile visitare tale installazione, un intervento che ha modificato un luogo caratterizzato da una complessa struttura di corridoi, cellette, cunicoli, con soffitti bassi e gradini che corrono tra i due livelli delle sale principali, attraverso un gioco di superfici riflettenti che fanno rimbalzare in modi imprevedibili l'ormai celebre outil visuel di Buren.

- Questo "utensile visuale" altro non è che una stampa di quel tessuto per tendaggi a strisce verticali molto comune in Francia, utilizzato sistematicamente dall'artista a partire dal 1967, che alterna una striscia bianca di 8,7 cm a una dello stesso spessore colorata. La visita all'installazione toscana provoca negli spettatori le più varie sensazioni - spaesamento, vertigine, ansia, piacere - tutte benvenute per Daniel Buren. Fin dai suoi esordi, è sempre stato considerato un outsider: fin dai lavori pittorici dei primi anni Sessanta la sua ricerca vira verso un interesse per il contenuto illusionistico e una totale indifferenza per il soggetto narrativo. Questo desiderio di oggettività e di impersonalità trova un'arma formidabile nel carattere "ordinario" di quella stoffa a strisce che diventa la sua cifra distintiva, prima come supporto per la pittura poi come stampa con la quale tappezzare le superfici più varie: muri, porte, pannelli di affissione, cartelli stradali, scale, treni, navi, bandiere, gilet per i custodi dei musei. L'arte di Daniel Buren, abbandonata la pittura, privilegia interventi nelle strade cittadine più che nell'universo chiuso ed esclusivo di musei e gallerie. L'uso spudorato del colore scandalizza il mondo in black & white dell'arte contemporanea, ma Buren non demorde e a metà anni Ottanta viene chiamato a realizzare un'installazione permanente al Palais Royal di Parigi, Les Deux Plateaux, mentre nell'86 ottiene il Leone d'Oro per il miglior padiglione alla Biennale di Venezia. Il resto è un rapporto sempre più intimo e attento tra i suoi interventi e i luoghi destinati ad accoglierli, in un'invenzione di dispositivi architettonici sempre più complessi che intrattengono un dialogo profondo con l'architettura già esistente.

- L'uso sempre più libero del colore, grazie a filtri, lastre in vetro e plexiglas colorati, e l'uso sempre più frequente degli specchi creano l'effetto di una vera e propria "esplosione" gioiosa dell'opera. Come ha lavorato per Proprio lì negli angoli più inaccessibili? "Quando Lorenzo Fiaschi mi ha prospettato l'idea di realizzare un'opera per Galleria Continua in un luogo particolarissimo - un'infilata di stanze una dietro l'altra - ho cominciato a riflettere. Non ho la deformazione professionale di guardare sempre un luogo in funzione di come potrei trasformarlo: ci penso solo quando mi viene richiesto espressamente. Bisogna risparmiare le proprie energie! Ma a partire da quella proposta, ho cominciato a osservare quel luogo in funzione del mio lavoro. Quali sono le sue caratteristiche? È stretto e inabitabile, proprio perché è lungo, angusto, senza finestre. Così ho pensato di creare lì dentro nuove prospettive, nuove aperture, nuovi paesaggi. Ecco perché il gioco di specchi e di linee a terra, che permettono di andare più lontano di ciò che si vede. Il luogo, che è quasi una lunga cantina, diventa così una specie di castello. La sfida era proprio quella di trasformare uno spazio così limitato in una superficie illimitata". Lei ha lavorato in tutto il mondo.

- La città o il paesaggio circostante al sito nel quale si troverà la sua installazione influenzano l'opera?  
"Certo. Mi nutro di quello che vedo e di quello che respiro. La città, il contesto, il viaggio stesso che mi conduce dalla città in cui mi trovo al luogo nel quale dovrò intervenire cambiano la percezione della destinazione. Se mi sveglio, mi guardo allo specchio e sono di pessimo od ottimo umore quella mattina, crede che questo non inciderà sull'opera?  
L'ispirazione è soggetta a un'infinità di variabili. Nel caso di Proprio lì negli angoli più inaccessibili, il paesaggio toscano è stato un elemento di forte influenza. È un paesaggio che suscita naturalezza, ma in realtà la sua grande armonia, che fa pensare alla natura, è completamente alterata e costruita dall'uomo.

- È quasi incredibile pensare che grazia e sensibilità nel disegno di quel paesaggio siano opera dell'uomo. È molto raro oggi trovare la bellezza di un paesaggio che sembra originario, mentre è l'uomo che se ne è preso cura. Con Galleria Continua sono alla quarta installazione permanente, e ovviamente il paesaggio circostante ha giocato un ruolo di cruciale importanza". Lo specchio. Che significato ha nel suo lavoro? Lo spaesamento di Alice attraverso lo specchio di Lewis Carroll ha qualcosa a che fare con le sensazioni che generano le sue opere? "Non si può prescindere da Carroll e dal passaggio di Alice attraverso lo specchio quando si utilizza questo elemento. Lo specchio ci dà la possibilità di vedere due realtà allo stesso tempo: quella che abbiamo davanti e quella che sta dietro di noi. Non si può neanche evitare di pensare all'aspetto narcisistico che implica l'atto del riflettersi, ma quello che mi interessa di più nell'utilizzo dello specchio è il suo potere di allargare il campo visivo in larghezza con l'"effetto cinemascope", e soprattutto la sua capacità di rivelare cose che senza l'apporto di questo materiale stupefacente rimarrebbero invisibili, nascoste. Di qui il titolo dell'installazione: a volte negli angoli più riposti, quelli che ci fanno più paura, si nasconde la vera bellezza.

- È come l'amore: più è inaccessibile, più ci intriga, ci spaventa e ci attrae". Come reagisce la gente a questa installazione? "La cosa che mi ha fatto piacere è stato vedere l'attenzione e l'attrazione di bambini e adolescenti per il mio lavoro. Mi dicono che alcuni restano nell'installazione per ore. Nei weekend vanno in gita a San Gimignano, passano molto tempo all'interno dell'installazione, si divertono a specchiarsi, giocano a nascondino. È una reazione autentica rispetto ai complimenti degli adulti, la cui sincerità riesco a decifrare meno". La predominanza dell'arte antica in Italia impedisce lo sviluppo dell'arte contemporanea? "In Italia tutto lo sforzo è concentrato sull'arte antica, che è più pacificante. La Biennale di Venezia è l'eccezione che conferma la regola. Lo Stato è piuttosto assente, ma il mondo delle gallerie private e degli artisti è estremamente vivace.

- E in più gli italiani sono così abituati alla bellezza che hanno una grande apertura nei confronti delle novità artistiche. L'Italia è la mia seconda patria, ho ottenuto i miei primi grandi riconoscimenti nel vostro Paese". Qual è stata l'impressione più forte della sua esperienza di lavoro in Cina? "La meraviglia spontanea dei cinesi verso l'arte contemporanea. Volevano sempre toccare le opere per rendersi conto dei materiali, per esempio. Hanno una curiosità commovente per l'arte. E ho la sensazione che questo interesse per tutte le forme d'arte e di cultura li farà scivolare dolcemente, senza troppi drammi, dal regime politico attuale a una forma di maggiore democrazia. Nel mio lavoro lì, ho spinto sull'elemento del colore perché la gente è sempre sorridente e me ne ha ispirato l'uso". Il colore e l'arte contemporanea non vanno molto d'accordo... "Sì, e questo mi ha sempre meravigliato moltissimo. Anche nell'arte moderna pochi artisti - Matisse, Klein, Picasso a volte, i Fauves ovviamente - hanno utilizzato il colore. Nell'arte contemporanea, l'eliminazione del colore è ancora più sconvolgente.



- Quando ho cominciato a lavorare, ero molto attratto dal colore e in seguito ne ho sostenuto l'uso in maniera ancor più risoluta e teorica, quando tutte le mostre alle quali sono stato invitato alla fine degli anni Sessanta e per tutti gli anni Settanta erano rigorosamente in bianco e nero. L'arte concettuale era chic e sobria, il colore era considerato roba da decoratori. Io penso il contrario. Per me il colore è uno dei rarissimi elementi puri, tra quelli utilizzabili nell'arte visuale. La sua applicazione e l'effetto che ne risulta appartiene alla sfera del pensiero. Amo creare una battaglia tra colori che normalmente non vanno bene insieme, come il blu elettrico e l'arancio.

- Poi, stranamente, si crea sempre uno strano effetto d'armonia". Com'è cambiata la scena artistica da quando lei ha cominciato? "Negli ultimi quarant'anni l'arte contemporanea è divenuta uno spazio pressoché mondiale. Si sono moltiplicati gli artisti, centuplicati i luoghi di esposizione, e tutto il resto (giornali, televisioni, etc.) è arrivato di conseguenza. La vera novità è stata la nascita di un mercato, che ha finito per inserire l'arte contemporanea in un sistema di "normalità". Tra la capacità dell'artista di sentirsi libero dalle esigenze del mercato e la valorizzazione dell'artista stesso determinata dalla richiesta della sua produzione artistica sul mercato c'è un discrimine sottile.

- Questa straordinaria e-spansione rischia di avere un po' banalizzato la produzione artistica e l'artista stesso. Ma è anche vero che le forme innovatrici che, nella loro epoca, hanno costituito una provocazione non sono mai state numerose. Io sono convinto che certi artisti saranno capaci anche in futuro di sconvolgere le nostre abitudini". Non è un po' stanco del suo "utensile visuale" dopo tutti questi anni? "Le risponderò con un'altra domanda: "Oserebbe chiedere a Paul Badura-Skoda o a un altro pianista della sua generazione se dopo più di sessant'anni con lo stesso pianoforte, suonando molto spesso lo stesso repertorio, non ne abbia abbastanza di una simile monotonia ripetitiva?". Le rispondo come le risponderebbe Badura-Skoda: "Quando si ha un grande strumento, non si suona mai due volte lo stesso pezzo"".

# Henri-Edmond Cross (Delacroix)

(1856-1910)



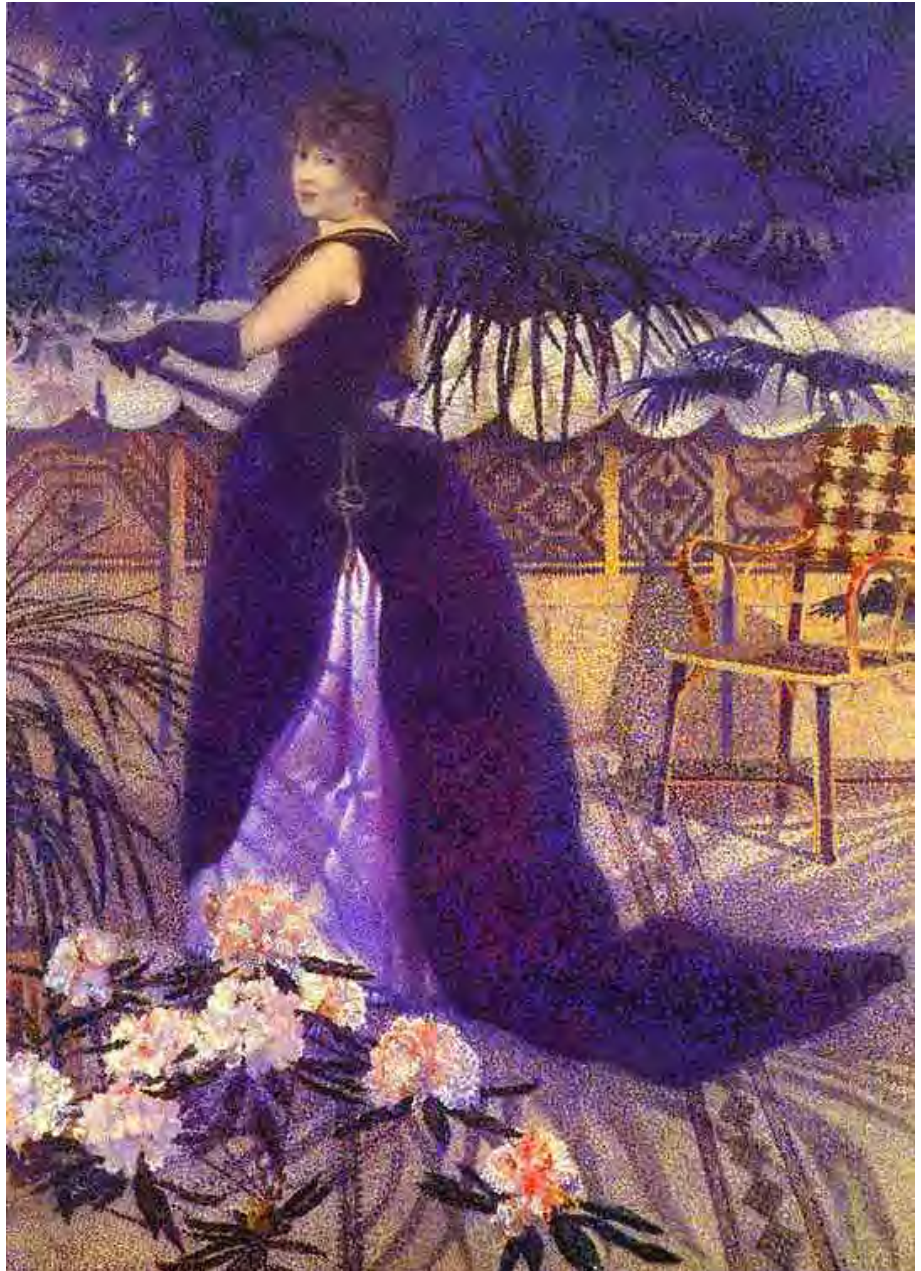
***Self-Portrait  
with Cigarette.***

1880. Oil on  
panel. Private  
Collection.

# La pittura di Henri-Edmond Cross

- Henri-Edmond-Joseph Delacroix, noto come Henri-Edmond Cross, nacque nella nordica, brumosa Douai, al confine belga, il 20 maggio 1856 e morì il 16 maggio 1910 a Lavandou presso il piccolo villaggio di Saint-Clair, vicino Saint-Tropez, in piena Costa Azzura.
- Iscrittosi all' *Écoles Académiques de Dessin et d'Architecture* di Lille si trasferì, nel 1876, a Parigi portando avanti i suoi studi nell' *atelier* di François Bovin. Dopo un proficuo incontro con Monet, si andò staccando dai suoi esordi accademici abbracciando sempre più la pittura impressionista.

***Mme. Henri Edmond Cross.***  
1891. Oil on canvas. 208 x 149  
cm. Musée d'Orsay, Paris,  
France.



- Nel 1881, avvertendo tutto il peso di un cognome importante come Delacroix che lo portava spesso ad essere confuso con il famoso pittore Eugène (1798-1863), decise, avendo una madre inglese, di anglicizzarlo in Cross.
- Nel 1884, mentre Simbolismo e Decadentismo si disputavano la scena artistica in piena antitesi con Naturalismo ed Impressionismo, Cross incontrò Georges Seurat e Paul Signac, massimi esponenti di quel movimento chiamato Neo-Impressionismo, basato sulle nuove teorie scientifiche dell'analisi dei colori e della scomposizione della luce.



***The Iles d'Or.*** 1892. Oil on canvas. 59 x 54 cm. Musée d'Orsay, Paris







***Beach on the Mediterranean.*** Oil on cardboard. c. 1891/92. 38 x 61 cm. Private collection.

- Il loro stile divisionista, sistematico e rigoroso, colpì molto l'artista nordico che prese a frequentarli, divenendo loro amico. Con loro ed altri artisti, tra cui Odilon Redon, Cross fondò la *Société des Artistes Indépendant*, e sempre con gli stessi, nel 1886, organizzò e partecipò al *Salon des Indépendants* che segnò il varo ufficiale della secessione neo-impressionista. Messa fortemente in crisi la tradizionale istituzione del *Salon* che vedeva, sotto gli auspici dell'Accademia, istituire sin dal Settecento, esposizioni periodiche d'arte sotto il controllo dei professori dell'*École des Beaux-Arts*, questa particolare mostra servì a dare una definitiva spallata alla pittura accademica e alle sue manifestazioni più solite, facendole gradualmente perdere importanza e aprendo la strada alla libertà d'espressione della pittura moderna. Pur partecipando regolarmente agli ulteriori *Salons* independentisti del gruppo a Parigi e alle loro manifestazioni a Bruxelles, note come *La Libre Esthétique*, Cross non iniziò da subito a dipingere nello stile neo-impressionista dei suoi amici. Dovettero, infatti, passare alcuni anni prima che una vera e propria rivoluzione di vita e di stile avvenisse in lui.

- Nell'ottobre 1891, trasferitosi con la futura moglie, Irma Clare, da Parigi sulla costa provenzale, prima nel villaggio di Cabasson e poi a Saint-Clair dove visse tutta la sua vita, e venuto in contatto con i colori magici di quella regione che aveva già ispirato Cézanne, Gauguin e Van Gogh, fece esplodere in sé e nella sua pittura quella libertà espressiva e quella particolare predilezione dei colori brillanti che avevano già reso celebre anni prima il suo omonimo, Eugène Delacroix. La luce incredibile degli splendidi paesaggi, i cieli azzurri ed il sole caldo e dorato, la natura rigogliosa e grondante colore riscaldarono la tavolozza di questo uomo del Nord che rimase come abbagliato dalla ricchissima realtà che lo circondava tanto da non volerla mai più lasciare se non per qualche sporadico ritorno a Parigi, città a cui rimase pur sempre legato in quanto fonte di ispirazione continua.



***The Head of  
Hair.*** c. 1892.  
Oil on canvas.  
61 x 46 cm.  
Musée d'Orsay,  
Paris



- ***Flowers in a Glass.*** 1904-07. Oil on canvas. Musée Baron-Berard, Bayeux,



- Il Neo-Impressionismo di Cross si distinse da subito per l'estrema libertà con cui veniva vissuto. In lui convissero fino alla morte due anime: una più scientifica e nordica e l'altra più sognatrice e "sudista". La sua pittura, inoltre, fu una specie di summa delle tendenze artistiche dell'epoca, ricchissima di impulsi che si contrastavano e si integravano in modo così complesso da risultare estremamente difficile attribuire a l'uno o all'altro movimento una data realizzazione. Esempi del variegato e complesso mondo di Cross e della sua pluralità d'espressione sono *La Lavandière* (La Lavandaia) e *Le lac du Bois de Boulogne* (Il lago del Bois de Boulogne).



Nel primo, eseguito tra il 1895 ed il 1896, il tema, apparentemente banale, viene svolto dall'artista con estrema modernità dando un importante esempio della pittura *en plein air* da lui praticata in aperto contrasto con l'ormai obsoleto concetto del quadro da cavalletto. Cross risulta in questo dipinto sempre più vicino alla tecnica *pointilliste* anche se l'interpretazione da lui data appare decisamente più originale, più fortemente espressiva di quella di un Seurat o di un Signac. Nel secondo, dipinto nel 1899, Cross ci mostra come integrasse ancora le due tecniche di pittura a cui si sentiva più vicino: l'Impressionismo e il *Pointillisme*. Il pittore, anche in questa realizzazione, appare molto poco preoccupato delle premesse teorico/scientifiche del movimento neo-impressionista, ma sicuramente molto più attento al dato naturalistico e lirico della composizione (studiò lungamente i cigni qui rappresentati attraverso una nutrita serie di disegni preparatori) che pur mostra uno scrupoloso contrappunto divisionista nell'acqua del lago ed un impianto di sicuro Sintetismo.

- L'artista usa la tecnica divisionista per attrarre l'attenzione e focalizzarla su quel mosaico di piccoli punti di colore puro che disegnano lo specchio d'acqua, vero centro della composizione e lascia all'Impressionismo la descrizione del resto della scena che, grazie agli alberi, porta ad innalzare la mente verso il cielo. L'intera, incantata rappresentazione assume nelle sue mani un particolare e distintivo gusto decorativo sempre presente nelle opere di Cross.





- ***Undergrowth.***  
1906/07  
. Oil on  
canvas.  
58 x 70  
cm.  
Private  
collection



- ***The Shipwreck.*** 1906-07. Oil on canvas.  
Musée d'Orsay, Paris,



- Decorativismo rimproverato da molti, ma in linea con l'*Art Nouveau* di cui anche il bellissimo acquerello su carta, *Landscape with stars (Panorama con stelle)*, del Metropolitan Museum di New York, nella sua unione di Impressionismo e pittura giapponese, anch'essa fondamentale elemento dell'arte *fin de siècle*, ne è una poetica dimostrazione nonché prova dei contatti che Cross ebbe con il gruppo dei *Nabis* da cui trasse anche il suo amore per la litografia da lui ampiamente praticata. Agli inizi degli anni '90, il divisionismo di Cross, era ancora caratterizzato da un regolare situare piccoli punti di colore sulla tela. Gradatamente, però,



***The Bay at Cavaliere.*** 1906-07. Oil on canvas. Musee de l'Annonciade, Saint-Tropez



- il pittore andò abbandonando questo tipo di esecuzione così minuziosa in favore di realizzazioni ancora più decorative, caratterizzate dall'intenso contrasto cromatico, favorito da colpi di pennello a sé stanti, larghi e materici che lo portarono sempre più, verso la fine della sua vita, ad avvicinarsi ai modi di Matisse, che pur da lui aveva imparato quando trasferitosi anch'egli nel sud della Francia nel 1904 gli si trovò a dipingere accanto, e dei *Fauves* nonché a quelli degli Espressionisti tedeschi il cui *entourage* fu da Cross lungamente frequentato. I caldi, solari colori de *La pinède* (La pineta), una sua opera tarda, eseguita nel 1906, riportano immediatamente il pensiero al *Vaso con girasoli di Van Gogh* (1889), dipinto anch'esso in Provenza, all'opera sintetista *I tetti rossi* (1892) del *nabis* Maurice Denis, amico ed estimatore di Cross a tal punto da averlo paragonato per grandezza a Cézanne e a Corot, nonché al celebre *La gioia di vivere* di Matisse, eseguito sempre nel 1906.

- In questa, inoltre, è riscontrabile la stessa libertà d'impianto e dei corpi al sole delle bagnanti di Cézanne e dei nudi espressionisti di Kirchner. Matisse aveva conosciuto Cross nelle sue peregrinazioni nel Sud della Francia ai bordi del Mediterraneo, condividendo da bravo nordista, quell'amore per quelle terre e quei climi così caldi ed intensi, estranei alle loro due infanzie. Anche l'amico Signac si era fatto trasportare in quella realtà incantata da Cross; insieme amavano recarsi a dipingere la costa intorno a Saint-Tropez dove entrambi vivevano anche se i risultati raggiunti dai due erano, pur se nell'ambito del neo-impressionismo, diversi. Cross si distingueva, infatti, dall'amico per intensità e violenza di colore e per il gusto per le superfici piatte.





***Afternoon at  
Pardigon.*** 1907. Oil  
on canvas. 81 x 65  
cm. Musée d'Orsay

- I *Cyprès* (Cipressi) del 1904 con la bella baia di Saint-Clair in lontananza sono una rappresentazione bucolica della rigogliosa vegetazione di quelle terre che entrambi adoravano e che con i loro colori e i loro odori toccano non solamente lo sguardo, ma soprattutto l'anima di chi le ammira. Il colore in tutte le sue accezioni è centrale nell'opera di Cross.





- ***River in Saint-Clair.*** 1908. Oil on canvas.

- Dove, quindi, oltre che in Provenza il pittore poteva continuare la sua ricerca se non a Venezia i cui artisti si sono nei secoli contraddistinti per l'espressione altamente cromatica? Nell'estate del 1903, quindi, il pittore venne in Italia visitando sia l'Umbria (*La chiesa di Santa Maria degli Angeli vicino Assisi*, Museo dell'Ermitage, San Pietrouργο) che la città lagunare che ritrasse in vari acquerelli, tecnica a lui congeniale. *Rio San Trovaso* e *La mer clapotante* (Mare ondosso) dipinti entrambi tra il 1903 e il 1905 non sono altro che l'espressione più compiuta della doppia anima coloristica di questo artista: una più brumosa e nordica, altamente spirituale l'altra più sanguigna, vibrante di quella solarità che solo il sud può esprimere. E se il colore è quell'elemento che lo avvicinò al nascente Espressionismo, sempre il colore gli fece preannunciare l'Astrattismo.

- D'altra parte, Cross è forse l'unico pittore neo-impressionista che più di ogni altro riesce a trarre da questo valenze e ritmi astratti. Poesia e musica, invece, si fondono ne l'*Elude pour faune; L'homme à la grappe* (Studio per un Fauno; L'uomo con il grappolo) del Museo di Grenoble dove l'artista, sorta di novello Ballarmi e Debussy insieme, descrive, praticamente alla fine della vita, questa danza che è allo stesso tempo esaltazione gioiosa ed utopica della gioia di vivere (vedi *La danza* di Patisse), del significato mitologico ed antico della bellezza della natura ed ultima esaltante ode ad un romanticismo ormai in via di declino.



***Antibes.*** 1908. Oil on canvas. Musee de Grenoble,



# L'ALLODOLA E GLI SPECCHI

## Il riflesso di un'altra dimensione

In un'epoca come la nostra, in cui pare che tutto sia stato detto, tutto sia stato fatto, che ogni possibile variante, ogni gradazione, sia stata toccata, che ogni tradizione sia stata trasgredita ed ogni trasgressione tradita; un'epoca in cui il concetto stesso di "contemporaneità" sfugge al nostro controllo perché la ratio collettiva è costretta a ritmi troppo rapidi per riuscire cogliere quell'attimo; un'epoca in cui anche la percezione soggettiva del tempo subisce l'influsso di una globalizzazione in grado di conformare le sensazioni più disparate; un'epoca in cui il "movimento" – virtuale o reale che sia – diventa conditio fondamentale per esistere e requisito essenziale per sentirsi vivi...

Ecco, in quest'epoca appena descritta può apparire assurdo, anacronistico, raccogliere piccoli frammenti ormai rassegnati al loro destino, assemblarli armoniosamente e delegarli ad un compito di grande responsabilità: essere arte.

# L'allodola e gli specchi. Dusciana Bravura



- Parliamo dei mosaici di Dusciana Bravura, perché è proprio nel più piccolo frammento di un mosaico che è possibile leggere il segno rivoluzionario della sua opera: decine, centinaia, migliaia di minuscole tessere e murrine preparate dall'artista stessa, ognuna di vitale importanza, poi selezionate, collocate in una precisa posizione per dar vita a geometrie, sfumature, sensazioni, tenendo sempre a mente il risultato finale e attribuendo la massima dignità ad ogni più piccolo protagonista di questa lenta e affascinante tecnica di creazione. Follia, secondo alcuni; poesia, secondo noi.

Oltre alla tecnica ed agli strumenti di lavoro, altri sono gli ingredienti necessari per il "fare" artistico di Dusciana: l'esigenza della spinta creativa (fondamentale per cominciare), la passione sincera (carburante essenziale per ogni atto rivoluzionario); la consapevolezza del concetto personale di tempo (per entrare in una dimensione meditativa lontana anni luce dalla frenesia dei nostri giorni) e, ça va sans dire, la bravura...

## L'allodola e gli specchi. Dusciana Bravura

- Dusciana Bravura, di origine veneziana, si è formata alla Scuola di Mosaico di Ravenna, manifestando nel suo "fare" artistico le maggiori tradizioni musive del nostro Paese. Ed è proprio nella capitale dell'Impero Romano d'Occidente che l'artista rimane affascinata dalla grandiosità dei mosaici del passato, appropriandosi della tecnica per applicarla con attitudine contemporanea ai suoi lavori.

Opere di bellezza frammentata e ricomposta, per creare forme nuove, scintillanti e intimiste al tempo stesso, a metà strada tra preziosità simboliste e geometrie etniche, sono il risultato di un lavoro creativo e meditativo che può concedere un momento di riflessione e poesia anche alla più curiosa delle allodole.



# Scrive di lei Sabina Ghinassi :

- “Nel suo atelier-laboratorio di Ravenna produce tessere e murrine in vetro che utilizza nelle sue opere con la stessa sapienza di un'alchimista medievale.
- Scrupolosissima ed esigente nella realizzazione dei suoi lavori, siano essi oggetti e complementi d'arredo (tavoli, cornici, specchi in mosaico) oppure opere fini a se stesse, Dusciana produce sempre mantenendosi in equilibrio tra eleganza e fascinazione, tra favola e raffinatezza formale. (...) I suoi lavori sono piacevoli e insieme restano complessi, nel loro essere progettati e studiati con cura, nella perizia del dettaglio, nell'attenzione e cura progettuale.
- E pur essendo pesanti, hanno la stessa levità e grazia di un sogno infantile. Sono il segreto, forse, di questa giovane e insieme antica alchimista.”

Ma allora, come fondere il gesto artistico della millenaria tecnica musiva in un contesto contemporaneo?

E' nella contrapposizione, delicata e radicale, che va cercato il senso dell'opera di Dusciana Bravura: un mondo, il suo, che pare appartenere ad un'altra dimensione. **Ed il ruolo simbolico dello specchio, materialmente e concettualmente protagonista del suo lavoro, è di illustrare l'universo visibile analizzandolo da un punto di vista distaccato, "altro", mostrandolo riflesso pur tenendolo costantemente in contatto con l'osservatore.**

**Lo specchio**, quindi, come rivelazione di purezza, mezzo all'apparenza vacuo ma al tempo stesso fonte di suprema conoscenza, così come per la tradizione Indù è rivelatore del Karma e per il Buddismo riflesso diretto della natura del Buddha – senza spostarci troppo ad oriente, basti pensare all'uomo creato ad immagine e somiglianza, quindi riflesso, di Dio.

- **Lo specchio**, dunque, come più elevata esperienza spirituale perché invita all'analisi esteriore ed interiore, avvicinando l'uomo ad un senso di integrità con l'universo ma ricordandogli costantemente la successione delle forme, la durata limitata e sempre mutevole degli esseri.

Ma anche l'illusione, la menzogna (il proverbiale “specchio per allodole”) ha una sua importanza in questo rovesciamento delle forme, in questo confronto tra identità e differenza: d'altronde è pur evidente che nel riflesso di una superficie specchiante si invertono le direzioni (l'alto sta in basso, la destra a sinistra); ne consegue che l'approccio migliore è quello passivo, quello che non giudica, che riflette la cosa senza esserne influenzato, l'atteggiamento infantile della non-attività – quella che per i cinesi è peculiarità del Saggio.

- Così Dusciana con il suo lavoro ci invita a regredire ad uno stato di ingenuità che inconsciamente sappiamo di aver già vissuto, anche se il disincanto del mondo adulto ci ha convinti che sia ormai un paradiso perduto. E l'allodola che dà il titolo a questa mostra, una grande e surreale allodola mosaicata, non è più vittima di una menzogna, bensì metafora dell'innocenza fanciullesca, un'esortazione a curiosare in profondità ed abbandono, con la consapevolezza di intraprendere l'esplorazione di un paradosso sensoriale, insieme semplice e tortuoso: il riflesso di noi stessi.

V.R.

# DUSCIANA BRAVURA

- Nata a Venezia nel 1969, vive e lavora a Ravenna. Dopo il diploma dell'Istituto d'Arte per il Mosaico "G. Severini" di Ravenna, ha frequentato il corso di Decorazione presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna ( Prof. Mascalchi ). Ha collaborato con il padre, Marco Bravura, per la realizzazione di nove fontane in mosaico, opere pubbliche per le città di Ravenna, Beirut, Rimini, Forlì, Pesaro-Urbino, Sogliano.

# **La Collezione Peggy Guggenheim**

# Lo specchio e l'immagine di sé a cura di Shana Forlani

*“Si usa uno specchio di vetro per guardare il viso e si usano le opere d'arte per guardare la propria anima”  
( George Bernard Shaw)*

- Gli specchi sono gli strumenti attraverso i quali l'uomo scopre e scruta la sua immagine esteriore, riconoscendo il proprio volto e parti del corpo che altrimenti non potrebbe vedere. Sin dall'antichità gli uomini si sono serviti di superfici riflettenti per osservare il proprio aspetto fisico, nutrendo verso gli specchi un sentimento misto di sorpresa e timore e attribuendo loro proprietà magiche e soprannaturali.



- Simbolo di veritas per la loro proprietà di riflettere fedelmente le immagini che hanno di fronte, sono altresì simbolo di vanitas nella cultura occidentale, in quanto associati al compiacimento estetico femminile.
- In determinate epoche, l'uso degli specchi è stato considerato malvagio, come dimostrano i verbali dei processi alle streghe trecenteschi, dove il semplice possesso di uno specchio era ritenuto prova della colpevolezza dell'imputata, oppure la bolla di Papa Giovanni XXII che nel 1324 scomunicava "chiunque costruisse uno specchio allo scopo di attrarre i demoni".

- In arte e architettura, gli specchi sono stati sovente utilizzati allo scopo di creare effetti ottici e luminosi straordinari, come nel caso del Salone degli Specchi del Castello di Schonbrunn, oppure per mostrare parti della realtà altrimenti non visibili in un dipinto, come avviene nel celebre ritratto dei Coniugi Arnolfini.
- Nell'arte moderna e contemporanea, la presenza degli specchi viene sfruttata allo scopo di attrarre lo spettatore all'interno dell'opera, come nel caso della "Scena per fiabe" di Joseph Cornell, oppure per stimolarlo ad osservare se stesso in relazione all'immagine degli altri, come accade nel Padiglione di Dan Graham, dove si mescolano ricerca artistica e analisi psicologica.



- L'immagine riflessa dallo specchio, per quanto fedele al soggetto, non è tuttavia sufficiente per appagare il desiderio dell'uomo di conoscere se stesso, in quanto limitata alla restituzione del mondo fenomenico esteriore ed incapace di mostrare l'interiorità. Nel corso della vita, l'uomo elabora un'immagine di se stesso che è il risultato di svariate considerazioni e analisi della propria persona. Nella creazione della sua immagine, confluiscono l'aspirazione verso un alter ego ideale, la consapevolezza della mutevolezza del sé, legata ai cambiamenti che si verificano nel corso del tempo, infine la necessità di esprimere una personalità coerente di fronte alla società, in alcuni casi unica ed "eroica", che possa venire ricordata e sopravvivere alla morte



- I numerosi autoritratti realizzati dagli artisti delle Avanguardie sono una testimonianza diretta delle dinamiche e delle motivazioni per cui l'uomo costruisce la propria identità allontanandosi dall'immagine offerta dallo specchio. "Pictor classicus sum" scrive Giorgio De Chirico sotto il suo autoritratto, palesando il desiderio di essere ricordato presso i posteri come un artista legato alla classicità greca e rinascimentale, mentre Salvador Dalì rappresenta se stesso come una maschera molle, sorretta da grucce, sintetizzando nel ritratto tutta la sua poetica artistica. Il ritratto di Miss Selavy non è altro che l'alter ego femminile di Marcel Duchamp, mentre il mitico uccello Loplop rappresenta nei dipinti l'alter ego dell'artista Max Ernst. Renè Magritte restituisce di sé un'immagine surreale, quale uomo – mago dotato di sei braccia e quindi in grado di svolgere diverse attività contemporaneamente, mentre Victor Brauner realizza un profetico ritratto di se stesso con un occhio cieco pochi mesi prima di perdere effettivamente la vista in un incidente. Gli esempi di costruzione di un'immagine di sé reale, immaginaria o ideale sono molteplici tanto nell'arte quanto nella letteratura, nel cinema e nel teatro, offrendo la possibilità di riflettere sulla propria identità in relazione alle aspirazioni, ai desideri e ai timori che appartengono ad ogni individuo.



- Foto di: Scuola dell'Infanzia di Piaia, I.C. Ponte nelle Alpi, Belluno (a.s. 2006-2007)



# Dan Graham



- *Solido triangolare con inserti circolari*  
1989  
Acciaio  
inossidabile e  
vetri a  
specchio, 230  
x 230 x 230 cm

# Dan Graham

- nasce il 31 marzo 1942 in Urbana, Illinois. Trasferitosi con la famiglia nello stato del New Jersey, comincia a dedicarsi all'arte all'età di ventidue anni, come direttore della John Daniels Gallery di New York, dal 1964 al 1965, e grazie al suo lavoro ha modo di conoscere da vicino l'opera di artisti minimalisti come Carl André, Sol LeWitt, Donald Judd e Dan Flavin. Lasciato l'incarico di direttore si dedica egli stesso all'arte, sia in ambito fotografico, con una serie di foto che mettono in relazione l'architettura pubblica e privata e il modo in cui lo spazio condiziona i comportamenti, sia in ambito grafico, realizzando una serie di stampe di sequenze numeriche. In queste prime opere l'artista rivela un'estetica prevalentemente concettuale e minimalista.

Dopo la sua prima personale, tenutasi alla John Daniel Gallery di New York nel 1969, Graham si dedica alla realizzazione di performance e video.

- Al 1975 risale *Performance/Audience/Mirror*, un video nel quale l'artista interagisce con il pubblico per mezzo di un grande specchio sottolineando la relazione tra soggettività e oggettività. Il confronto tra musica rock e religione nella cultura contemporanea è invece il concetto di base del suo video più famoso, *Rock My Religion* (1982–84). L'artista, inoltre, unirà a volte il video alle sue installazioni con vetri e specchi, note come *Padiglioni*.

I *Padiglioni* sono delle sculture di acciaio e di vetro a diversa capacità riflettente, che generano effetti spaziali disorientanti per lo spettatore. Queste strutture, a metà tra scultura e architettura, interagenti con lo spazio e lo spettatore attraverso superfici trasparenti o riflettenti, sono divenute il segno distintivo dell'arte di Graham, al quale nel 2001 il Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris ha dedicato un'esauriente retrospettiva. L'artista, che ha accompagnato la sua attività artistica con molti scritti teorici, attualmente vive e lavora a New York.

- -

# Morris Hirshfield



- *Due donne davanti a uno specchio*  
1943  
Olio su tela,  
133 x 152 cm

# Morris Hirshfield

- nasce il 10 aprile 1872 vicino al confine tedesco della Polonia russa. Sebbene da giovane realizzi sculture in legno intagliato, di soggetto religioso, si dedica seriamente all'arte solo nell'ultimo decennio della sua vita. All'età di diciotto anni emigra negli Stati Uniti, dove entra nell'industria dell'abbigliamento, prima come fabbricante di abiti e poi, con successo, come produttore di pantofole a Brooklyn. Costretto a ritirarsi per motivi di salute nel 1935, incomincia a dipingere nel 1937. Completamente autodidatta, Hirshfield dipinge donne, bambini, animali e soggetti architettonici; evita l'uso di modelli, e lavora a memoria, usando l'immaginazione e occasionalmente basandosi su cartoline e altre immagini stampate.

Il suo obiettivo artistico è la rappresentazione letterale dei suoi temi, aspirando alla precisione fattuale della fotografia. I suoi dipinti, tuttavia, sono apprezzati di solito più per le qualità decorative del disegno, la simmetria dell'impostazione e l'illusionismo surreale e *naïf* che per la qualità del realismo mimetico.

# Morris Hirshfield

- nasce il 10 aprile 1872 vicino al confine tedesco della Polonia russa. Sebbene da giovane realizzi sculture in legno intagliato, di soggetto religioso, si dedica seriamente all'arte solo nell'ultimo decennio della sua vita. All'età di diciotto anni emigra negli Stati Uniti, dove entra nell'industria dell'abbigliamento, prima come fabbricante di abiti e poi, con successo, come produttore di pantofole a Brooklyn. Costretto a ritirarsi per motivi di salute nel 1935, incomincia a dipingere nel 1937. Completamente autodidatta, Hirshfield dipinge donne, bambini, animali e soggetti architettonici; evita l'uso di modelli, e lavora a memoria, usando l'immaginazione e occasionalmente basandosi su cartoline e altre immagini stampate.

Il suo obiettivo artistico è la rappresentazione letterale dei suoi temi, aspirando alla precisione fattuale della fotografia. I suoi dipinti, tuttavia, sono apprezzati di solito più per le qualità decorative del disegno, la simmetria dell'impostazione e l'illusionismo surreale e *naïf* che per la qualità del realismo mimetico.

- Nel 1939 Sidney Janis presenta l'opera di Hirshfield inserendo due suoi dipinti nella mostra "Unknown Americans" al Museum of Modern Art di New York. L'autore è descritto come un artista dall'innegabile talento e freschezza e le sue opere sono inserite a pieno titolo nella corrente del Surrealismo da autorevoli intellettuali e artisti, come Breton, Duchamp e Mondrian.

La sua pittura affascina anche Peggy Guggenheim confermando l'interesse del collezionismo nei confronti della sua opera, tanto che già nel 1941 il Museum of Modern Art di New York acquista suoi lavori. Nel 1943 lo stesso museo allestisce una retrospettiva dei suoi dipinti, causando nel mondo degli specialisti e della critica aspre controversie ed un acceso dibattito proprio per l'originalità atipica della sua formazione e del modo di concepire ed eseguire le sue opere. Altre mostre di Hirshfield sono allestite alla Julien Levy Gallery di New York e alla Vigevano Gallery di Los Angeles nel 1945. L'artista muore a New York il 28 luglio 1945. Due anni più tardi, nella galleria-museo di Peggy Guggenheim, Art of This Century, viene allestita un'esposizione commemorativa del suo lavoro.

- -

# Joseph Cornell

- *Scena per una fiaba* 1942  
Scatola con materiali vari,  
29,4 x 36,6 x 9,9  
cm





# Joseph Cornell



- *Pappagallo che predice il futuro*  
1937–38 c.  
Scatola con materiali vari, 40,8 x 22,2 x 17 cm

# Joseph Cornell



- *Senza titolo (Farmacia) 1942*  
c.  
Scatola con materiali vari,  
35,5 x 30,6 x  
11,1 cm

# Joseph Cornell

- nasce a Nyack, New York, il 24 dicembre 1903. Dal 1917 al 1921 frequenta la Phillips Academy di Andover, Massachusetts. Appassionato collezionista di oggetti curiosi, pur lavorando come venditore di articoli di lana durante i dieci anni successivi, coltiva il suo interesse per il balletto, la letteratura, l'opera. All'inizio degli anni '30 entra nella cerchia di scrittori e artisti surrealisti della Julien Levy Gallery di New York e ha modo di vedere il romanzo-collage di Max Ernst *La Femme 100 têtes*.

- Nel 1932 espone le prime composizioni di oggetti eterogenei nella mostra “Surréalisme” alla Julien Levy Gallery. Dal 1934 al 1940 si guadagna da vivere lavorando come disegnatore di tessuti nello studio Traphagen di New York; in questo periodo conosce e apprezza i *readymades* di Marcel Duchamp e le costruzioni di scatole di Kurt Schwitters; nel 1936 partecipa all’esposizione “Fantastic Art, Dada, Surrealism” al Museum of Modern Art di New York. Sempre interessato al cinema e alle tecniche cinematografiche, realizza alcuni film, tra cui *Rose Hobart* del 1936, scrivendo inoltre due sceneggiature, una delle quali, *Monsieur Phot*, del 1933, viene pubblicata nel 1936 nel libro di Julien Levy *Surrealism*.

- Nel 1932 e 1939 tiene le sue prime personali alla Julien Levy Gallery, nelle quali espone una quantità di oggetti disparati, molti dei quali sono collocati in scatole. Negli anni '40 e '50, tra le varie serie di scatole, l'artista realizza le *Uccelliere*, gli *Osservatori*, e le scatole *Medici*; così come quelle dedicate ai personaggi del teatro e del cinema. A partire dai primi anni '60 non realizza più nuove scatole ma decide di ricostruire quelle vecchie, oltre a realizzare molti collage. Nel 1967 il Pasadena Art Museum e il Museo Solomon R. Guggenheim di New York gli dedicano due ampie retrospettive; nel 1971 il Metropolitan Museum of Art di New York organizza una mostra dei suoi collage. Cornell muore nella sua casa a Flushing, New York, il 29 dicembre 1972.

*Paul Delvaux* *L'aurora (L'Aurore)*, luglio 1937  
Olio su tela, 120 x 150,5 cm



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

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



# Michelangelo Pistoletto e lo specchio

Intervista di Ierma Segà

# Lo specchio come forma di rapporto con il mondo



- **Lei ha ripetutamente lavorato sul tema dello specchio. Cosa rappresenta per lei? E quale evoluzione ha avuto nella sua arte?**

Lo specchio per me ha rappresentato, fin dal principio, il modo per riconoscere la mia identità, per riconoscere me stesso. Questo negli anni Cinquanta, partendo proprio con l'autoritratto che poteva essere fatto in migliaia di modi traducendo in pittura la mia immagine che potevo riscontrare nello specchio. Però questo modo mi pareva obsoleto.

- Io cercavo un modo oggettivo di riconoscimento, di identificazione ed è per questo che, pian piano, elaborando la tela in diversi modi con fondi oro, argento e nero lucidissimo sono arrivato a trasformare la tela stessa in superficie specchiante.

Da quel risultato è partito tutto il lavoro che ha come base e fulcro il fenomeno speculare. Chiaramente lo specchio ha tradotto il riporto personale in una presenza universale. Insieme all'artista, nel quadro, è apparso tutto il mondo, sono apparsi tutti gli altri.

E' apparso lo spazio e sono apparse le persone, è apparso il tempo reale in uno spazio virtuale, è apparso il rapporto tra ciò che non cambia e ciò che cambia sempre, il rapporto tra individuo e società, uno e tutti.

Nello specchio ciò che vediamo davanti a noi sta anche alle nostre spalle, per cui la prospettiva rinascimentale si ribalta in una doppia prospettiva che non guarda più solo in avanti, verso la modernità, verso il futuro, verso il progresso ma porta il progresso a confronto con ciò che abbiamo dietro di noi, il tempo, il passato; la responsabilità che sta alle nostre spalle diventa la protagonista per uno sguardo nel futuro.



- Tutti questi elementi sono scaturiti, appunto a partire dal 1961, nel lavoro specchiante. Chiaramente lo specchio mi ha portato a nuove forme di rapporto con il mondo. Mi ha avviato in un processo di interazione, di collaborazione, di attività multidisciplinare, all'idea di differenza, di molteplicità, di incontro plurimo tra persone, spazi, tempi, mondi diversi che sono nati dalla fluidità dell'immagine specchiante. Più tardi ho usato lo specchio come strumento di indagine intervenendo nella sua divisione-moltiplicazione, facendo un'operazione in cui lo specchio diviene protagonista al punto che io divento quasi lo specchio dello specchio, la protesi dello specchio stesso.

- **Questo specchio, ad un certo punto, viene infranto. Che significato ha questa performance?**

La prima azione in questo senso l'ho fatta distruggendo il metro cubo d'infinito.

Il metro cubo d'infinito è fatto di sei specchi rivolti all'interno: noi vediamo solo l'esterno del cubo mentre l'interno si moltiplica all'infinito. Noi però non abbiamo la possibilità di osservare direttamente questo fenomeno interno al cubo, lo possiamo solo immaginare.

E' il rapporto tra l'idea individuale e l'idea di infinito attraverso l'immaginazione. E' così anche perché nel metro cubo d'infinito questa moltiplicazione illimitata ci esclude: noi siamo esclusi da questa dimensione illimitata della moltiplicazione.

- **Questo specchio, ad un certo punto, viene infranto. Che significato ha questa performance?**

La prima azione in questo senso l'ho fatta distruggendo il metro cubo d'infinito.

Il metro cubo d'infinito è fatto di sei specchi rivolti all'interno: noi vediamo solo l'esterno del cubo mentre l'interno si moltiplica all'infinito. Noi però non abbiamo la possibilità di osservare direttamente questo fenomeno interno al cubo, lo possiamo solo immaginare.

E' il rapporto tra l'idea individuale e l'idea di infinito attraverso l'immaginazione. E' così anche perché nel metro cubo d'infinito questa moltiplicazione illimitata ci esclude: noi siamo esclusi da questa dimensione illimitata della moltiplicazione.



- Per recuperare l'infinito nel senso della moltiplicazione della nostra immagine ho spezzato, ho distrutto, ho rotto il metro cubo, perciò lo specchio è venuto di nuovo all'evidenza, però spezzettato e moltiplicato in una quantità di frammenti.  
E in ognuno di questi frammenti abbiamo la possibilità di riflettere noi stessi e gli altri nello stesso modo in cui lo può fare il grande specchio.

Può esistere un enorme specchio che riflette tutto l'universo oppure un frammento di questo specchio che ha la stessa proprietà.

Un minimo frammento dello specchio ha la stessa proprietà del totale. E' una cosa che mette in rapporto il particolare con l'universale.

- **Michelangelo Pistoletto, "Ritratto di Ernesto Esposito"**



- "La formidabile novità dei quadri- specchio di Pistoletto è proprio quella di aver creato una giusta relazione tra passato e presente, ovvero di aver inventato una specie di metafora dell'essenza stessa del processo riproduttivo della pittura con mezzi anche tecnologici assolutamente moderni" (Monferrini, 1990) .

Michelangelo Pistoletto è annoverato tra i fondatori del movimento Arte Povera, ma è certamente riduttivo limitarci a vederlo in questa veste perchè la sua inesauribile vena creativa lo spinge contemporaneamente verso originali esplorazioni personali, verso la ricerca multidisciplinare, verso nuove forme espressive quali la Land Art e l'installazione, verso la scultura, una scultura "povera" nella qualità dei materiali e monumentale nella declamazione della forma, in una caleidoscopica attività artistica che si apre sempre di più al mondo universalmente inteso, affermando l'indissolubilità del binomio arte-vita, una costante di tutta l'opera di questo artista generoso e curioso.

- "La formidabile novità dei quadri- specchio di Pistoletto è proprio quella di aver creato una giusta relazione tra passato e presente, ovvero di aver inventato una specie di metafora dell'essenza stessa del processo riproduttivo della pittura con mezzi anche tecnologici assolutamente moderni" (Monferrini, 1990) .

Michelangelo Pistoletto è annoverato tra i fondatori del movimento Arte Povera, ma è certamente riduttivo limitarci a vederlo in questa veste perchè la sua inesauribile vena creativa lo spinge contemporaneamente verso originali esplorazioni personali, verso la ricerca multidisciplinare, verso nuove forme espressive quali la Land Art e l'installazione, verso la scultura, una scultura "povera" nella qualità dei materiali e monumentale nella declamazione della forma, in una caleidoscopica attività artistica che si apre sempre di più al mondo universalmente inteso, affermando l'indissolubilità del binomio arte-vita, una costante di tutta l'opera di questo artista generoso e curioso.

- Agli inizi degli anni '60 il suo linguaggio figurativo si volge a quella che sarà una delle sue più interessanti produzioni sia personali che dell'intero periodo della storia dell'arte moderna italiana, i quadri specchianti, in cui la figura, ripresa fotograficamente, viene ritagliata e applicata su lastre d'acciaio riflettenti. A tal proposito l'artista dichiara: "cercando una forma che avesse le stesse qualità dell'immagine nello specchio , ho trovato che la cosa più vicina era la foto. Attraverso questa soluzione il quadro coinvolgeva direttamente lo spettatore introducendolo nel quadro che diventava anche il suo ritratto".

- La ricerca concettuale si concentra sul tema dello specchio come straordinario catturatore di immagini, supporto del ritratto ma anche luogo di contatto con l'osservatore che, riflettendosi, entra nell'opera, ne fa parte, la crea e la modifica interattivamente: "Si è trattato del primo approdo ad una dimensione nuova del tempo nello spazio e dello spettatore nel quadro - dice Pistoletto - lo spettatore e la vita che si svolgono di fronte all'opera vengono inglobati nello spazio virtuale dell'opera stessa".

L'opera si apre dunque all'ambiente esterno, si allarga fino a contenerne tutte le possibili prospettive, altrettante opere nell'opera, tutte diverse, ciascuna con la stessa irripetibilità di ogni singolo momento creativo, il tempo perde ogni valore storico per divenire un tempo universale, dove il presente, l'immagine riflessa, si trasforma incessantemente nel passato, quando esce dal campo visivo e scompare, e nel futuro, perchè lo specchio è sempre pronto ad accogliere altre immagini, altre vite, altre realtà.

- E' così concretamente resa possibile una integrazione totale in cui l'arte diviene "responsabile di una nuova filosofia basata sull'incontro dei poli opposti, come l'assoluto e il relativo; ..... essa deve rendere evidente la possibilità di determinare i valori d'un vasto equilibrio. Coinvolge l'estetica e l'etica comune .....": è un'arte ridotta ai suoi valori essenziali, in questo senso è "povera", uno schermo in cui va in scena la vita, in cui l'oggetto riflesso, frammento di un tutto, diviene soggetto dell'opera, in cui è possibile contenere il mondo intero, la totalità del mondo fisico ed anche la metafora di quello metafisico, nell'infinita serie delle possibili duplicazioni in una sorta di moltiplicazione genetica dell'immagine ("come gli individui provengono da una moltiplicazione di un'entità unitaria, il lavoro sullo specchio intende dimostrare come lo stesso principio e lo stesso processo siano validi anche per l'arte".)

- Vi sono, nello specchio, una serie di significati latenti che aspettano di essere rivelati, per concretizzarsi in immagini momentanee e precarie, un flusso mutevole come la vita, impossibile da rappresentarsi in modo statico e definitivo, lo specchio è una soglia, uno stargate tra passato e futuro, è un punto di convergenza di molteplici diversità ed è anche un oggetto misterioso e magico che rappresenta la possibilità di vedersi dall'esterno e di acquisire una nuova consapevolezza di sé, perchè se non ci guardiamo allo specchio nulla possiamo dire di noi.

Sta qui il fascino più sottile dei quadri specchianti di Michelangelo Pistoletto, come questo "Ritratto di Ernesto Esposito" del 1987-88, nella coincidenza fra oggetto e soggetto della rappresentazione, dove il ritratto e l'autoritratto finalmente si fondono e lo specchio diventa lo stagno di Narciso in cui l'osservatore si affaccia sul suo inconscio.

*di Vilma Torselli*



Michelangelo Pistoletto - Specchio rotto (Guggenheim  
Museum, New York City, 1978



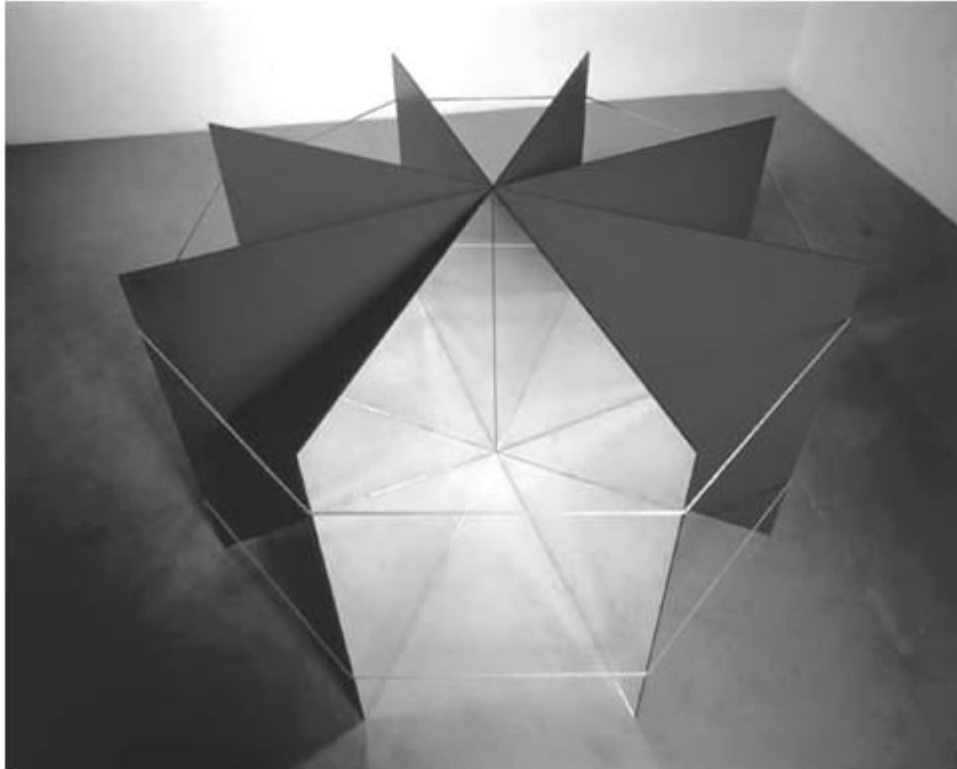
# Michelangelo Pistoletto - Divisione e moltiplicazione dello specchio (1975-79)





[www.scultura-italiana.com](http://www.scultura-italiana.com)

# M. Pistoletto



- **Raggiera di specchi,**  
1973-1976  
Specchi e  
corda, cm  
120 x 200 x  
200  
GAM Torino



- **L'arte assume la religione, 1977**  
Installazione di uno specchio sull'altare della Chiesa di San Sicario, 1977  
Fotografia utilizzata come poster e copertina del catalogo per la mostra  
"Divisione e moltiplicazione dello specchio - L'arte assume la religione",  
Galleria Persano, Torino 1978  
Foto: P. Pellion

# Divisione e moltiplicazione dello specchio

## L'arte assume la religione

- Nel marzo del 1978 si svolge presso la Galleria Persano di Torino una mostra di Pistoletto, preceduta dalla collocazione di uno specchio sull'altare della Chiesa di San Sicario, paese montano dove l'artista periodicamente risiede. Attraverso le opere esposte, le azioni e le discussioni col pubblico nel corso dell'inaugurazione, Pistoletto presenta e annuncia due fondamentali direzioni - *Divisione e moltiplicazione dello specchio* e *L'arte assume la religione* - in cui si svilupperà il suo lavoro. La prima nasce dalla constatazione che lo specchio può riflettere qualsiasi cosa tranne se stesso. Dividendo però in due lo specchio e spostando progressivamente le due metà ad angolo, sull'asse della loro divisione, gli specchi si moltiplicano. Questo fenomeno è alla base sia di una serie di opere che del principio della suddivisione come fondamento universale di ogni sviluppo organico e, sul piano sociale, della condivisione come logica alternativa a quella dell'accumulazione e dell'esclusione.

# *L'Arte assume la religione*

- pone l'arte in relazione alla spiritualità e costituisce una prima attribuzione di centralità all'arte che Pistoletto svilupperà in seguito con *Progetto Arte* e *Cittadellarte*. “Sono intervenuto tagliando lo specchio insieme alla cornice in cui lo avevo posto, così le due mezze parti della cornice, rimanendo attaccate ai due specchi, testimoniavano l'unità da cui questi derivavano. Una serie di lavori ed operazioni sullo specchio tagliato sono proseguite in vari luoghi e circostanze, da Corpus Christi negli USA ad Aalborg in Danimarca. Contemporaneamente procedevano gli interventi della “Collaborazione” iniziata nel 1967 col manifesto di apertura del mio studio, in questo modo si delineavano i paralleli tra una parte teorica del mio lavoro e una parte pratica. La parte teorica è rappresentata dallo specchio e la parte pratica è costituita dalla collaborazione. La mia individualità paragonata all'unicità dello specchio si divide e si moltiplica nella creazione a due. (...)

- A San Sicario ho collocato uno specchio al posto del quadro che stava nella cornice barocca sull'altare della Chiesa. Infatti, come avevo sostituito all'inizio degli anni Sessanta lo specchio alla tela, sulla parete della casa, della galleria d'arte e del museo, ora ho sostituito con lo specchio la tela che sta sull'altare. (...) Al principio del nostro secolo, l'arte ha ritrovato la propria autonomia (con le avanguardie storiche) cessando di rappresentare le immagini del potere religioso e politico, ma è rimasta distante dalla gente perché l'autonomia ha raggiunto soltanto l'aspetto estetico. È venuto ora il momento di dare all'arte la sua autonomia anche in senso pratico. (...) L'arte assume la religione vuol dire che l'arte fa dichiaratamente propria quella parte rappresentata dalle strutture che amministrano il pensiero (come la religione). Questo non per sostituirsi ad esse ma per sostituire ad esse un diverso sistema di interpretazione destinato ad estendere nella gente la capacità di esercitare autonomamente le funzioni del pensiero." (M. Pistoletto, *Divisione e moltiplicazione dello specchio - L'arte assume la religione*, Galleria Persano, Torino 1978 )



- Dall'aprile del 1978 Pistoletto è ospite per un anno a Berlino del DAAD (il servizio di scambio accademico tedesco). Durante questo soggiorno la National Galerie presenta un gruppo di suoi quadri specchianti, esposti tra le opere della collezione permanente del museo. Altri tredici suoi lavori sono disseminati in altrettanti luoghi pubblici della città. Nella galleria Schweinebraden, nel settore est di Berlino, Pistoletto si presenta all'inaugurazione di una sua mostra, intitolata *Un'isola nel tempo*, indossando un abito da gentiluomo del diciassettesimo secolo. Qui espone anche il disegno di un ponte, che sarà il logo della *Creative Collaboration*, realizzata da Pistoletto negli Stati Uniti l'anno successivo

- Nel biennio 1979-1980 Pistoletto presenta in diverse città degli Stati Uniti una serie di mostre personali, installazioni e azioni che si svolgono in musei, gallerie e luoghi pubblici. Ad Atlanta Pistoletto dà vita ad un'ampia collaborazione creativa estesa in tutta la città, per realizzare la quale invita tre artisti con i quali ha già lavorato in precedenza. Il regista teatrale e attore Lionello Gennero, ex membro dello Zoo, il musicista jazz Enrico Rava e il compositore americano Morton Feldmann, con il quale aveva realizzato lo spettacolo *Neither*, su un testo scritto appositamente da Samuel Beckett, nel giugno del 1977 al Teatro dell'Opera di Roma. Assieme a questi tre artisti e coadiuvato da Maria Pioppi, Pistoletto organizza e partecipa a un fitto programma di collaborazioni con numerosi artisti visivi, gruppi musicali e teatrali locali, coinvolgendo un gran numero di persone di età ed estrazione sociale diverse. La *Creative Collaboration* prosegue nel corso dello stesso anno in diverse città. Negli USA ad Athens, New York e Los Angeles. In Italia a Bologna e soprattutto Corniglia, dove in agosto, assieme a Laura Culver e David Head - due artisti partecipanti alla *Creative Collaboration* di Atlanta - Enrico Rava, le figlie Cristina, Armona e Pietra e Maria Pioppi, Pistoletto coordina e prende parte a una serie di spettacoli per le strade di Corniglia, fra i quali *Opera Ah* e *Pecora Cantata*, ai quali prende parte un gran numero di abitanti.

# Il giudizio universale a dimensione reale

- Nel 1980 Pistoletto trascorre un lungo periodo a Pescara. A settembre, assieme alla propria famiglia, realizza nella galleria Lucrezia De Domizio una mostra preceduta da un'azione - alla quale partecipano anche la gallerista e suo marito, il fotografo Bubi Durini - intitolata *La famiglia - Il tavolo del giudizio*. In tale occasione scrive il testo *Il giudizio universale a dimensione reale*. "L'arte, la scienza e la religione erano una cosa sola per Michelangelo Buonarroti quando dipingeva il *Giudizio Universale* e progettava la cupola di San Pietro. Ma il suo *Giudizio Universale* era contenuto nel breve spazio del muro di una cappella e la cupola di San Pietro era la più alta realizzazione dell'ingegno umano di quel tempo. Oggi la cupola che rappresenta il più alto livello dell'ingegno umano si estende nello spazio tra le stelle, quindi il *Giudizio Universale* dell'arte deve essere ora a dimensione reale." (M. Pistoletto, *Il giudizio universale a dimensione reale*, Galleria Lucrezia De Domizio, Pescara 1980)

# Anno Uno

- Al Teatro Quirino di Roma, il 17 marzo del 1981, Pistoletto mette in scena lo spettacolo *Anno Uno*, interpretato dagli abitanti di Corniglia. Gli attori, come cariatidi immobili sulla scena, reggono sulle proprie teste delle strutture architettoniche, mentre raccontano, simili a un quadro parlante o una scultura vivente, la storia che va da Caino e Abele a Romolo e Remo, dalla civiltà egizia a quella romana, fino al primo volo degli astronauti sulla luna. Lo spettacolo verrà ripreso nel 1991 al Castello di Rivoli (*Dall'Anno Uno ad oggi. Opera in Quattro Stanze*) e nel 1994 al Teatro Marstall di Monaco (*Anno Uno-Anno Bianco*) nell'ambito della manifestazione *Tempo, Tag, Theater*. In tali occasioni si arricchisce via via di nuovi attori (i figli dei primi partecipanti) e nuove parti, fra cui la composizione di Cristina Pistoletto basata su alcuni eventi cruciali del 1989 (la caduta del Muro di Berlino, i fatti di Tienanmen e Timisoara

# La scultura

- La scultura è per Pistoletto una passione che egli nutre fin da ragazzo, quando a quattordici anni acquista a rate un'antica scultura lignea, la prima di una collezione che egli arricchirà nel corso degli anni. A partire dal 1967 utilizza calchi di sculture classiche per alcune sue opere come la *Venere degli stracci* (1967) o *L'Etrusco* (1976). *L'Annunciazione* (1980) - in cui al calco di una statua è applicata una seconda figura in poliuretano - e *Il gigante* (1981), che sovrappone calchi di statue diverse - preannunciano la successiva produzione di vere e proprie sculture, nel senso etimologico del termine, realizzate in poliuretano rigido, materiale scelto per la velocità di esecuzione che esso consente. Così, nel giro di pochi giorni, utilizzando blocchi di poliuretano policromi, crea un gruppo di opere denominato *La natività*, esposte a New York presso la Galleria Salvatore Ala nel novembre del 1981. Successivamente le sculture assumono sempre più l'aspetto di elaborazione e condensazione di frammenti, recuperati come "oggetti trovati" nella memoria della tradizione scultorea, aspetto particolarmente evidente in opere come *L'Acrobata* (1982) o *Albero* (1983). Dal 1984 verrà usato anche il marmo, per "copiare" in grandi dimensioni le sculture in poliuretano, oppure sovrapponendo marmo e poliuretano come nel gruppo *Le quattro stagioni* (1985).



- **L'etrusco, 1976**  
Specchio e gesso  
(calco cm 194 x 90  
x 80; specchio cm  
220 x 280)  
Collezione Goetz,  
München

# Venere degli stracci, 1967-1974



# Quarta generazione - Poetica dura

- Nel giugno del 1985 Pistoletto espone presso la Galleria Persano di Torino un gruppo di opere costituite da superfici e volumi in materiale anonimo, dai colori scuri e cupi, e a cui l'artista si riferisce, nel testo pubblicato sul catalogo, anche con l'espressione "arte dello squallore". Si tratta di un ciclo di opere, prodotte tra il 1985 e il 1989, utilizzando i grandi blocchi di poliuretano usati per le sculture, ricoperti di tela e dipinti. Nella mostra *Immagine*, tenuta a Roma presso la Galleria Pieroni nel 1989, Pistoletto presenta, in forma di riproduzione fotografica su grandi pannelli di legno, le immagini di alcune di queste opere esposte in diversi luoghi negli anni precedenti, evidenziando, attraverso la bidimensionalità della fotografia, la commistione di pittura e scultura che caratterizza questo gruppo di opere.



# Anno Bianco

- Annunciato nel gennaio del 1989 sull'invito di una sua mostra personale a Perugia, *Anno Bianco* è un “continente di tempo”. Concepito “come un quadro specchiante pronto a ricevere le immagini di domani” o “pagine bianche di un giornale” aperto agli avvenimenti esterni. In tal senso vanno intese le grandi lastre di gesso e marmo bianche esposte in diversi luoghi nel corso dell’anno. La corrispondenza visiva tra le immagini rese celebri dai media dei due eventi più significativi di quest’anno - la gente festante sul Muro di Berlino e la statua eretta durante la rivolta di Piazza Tienanment a Pechino - con due opere di Pistoletto - lo spettacolo *Anno Uno* (1981) e la scultura *Dietrofront* (1981) - costituirà un motivo che verrà presentato in più occasioni, a partire dalla mostra retrospettiva di Pistoletto presso la Galleria d'Arte moderna di Roma del 1990. Si rimanda per una ricostruzione dell’intera operazione alla pubblicazione *Michelangelo Pistoletto-Anno Bianco*, curata da Bruno Corà ed edita da AEIOU di Roma nel 1990.

# Tartaruga felice

- Invitato alla Documenta di Kassel del 1992, Pistoletto sceglie come luogo espositivo, nel corso di un sopralluogo nel luglio del 1991, un negozio dismesso di fronte all'ingresso del Museum Fridericianum, sede principale della mostra. Decide quindi di chiamare la sua intera attività artistica a partire da quel momento, per la durata di un anno, *Tartaruga felice*, un continente di tempo costituito dai trenta luoghi in cui egli trasferirà metaforicamente la sua casa come una tartaruga. La mostra di Kassell conclude questo percorso con un'installazione che evidenzia l'intrecciarsi di dimensione pubblica e privata nel suo lavoro. All'interno del suo spazio espositivo, ben visibile dall'esterno attraverso le due vetrine, si trovano infatti, da un lato della stanza l'*Autoritratto attraverso mio padre* (1933-1973) e un divano, dall'altro sua figlia Cristina, seduta ad un tavolo, che esegue una propria performance, *Mouthpiece*, durante la quale canta alcuni brani di giornale mangiando un piatto di riso.

- La stanza è tagliata in due da una costruzione in pietra simile a un'antica strada romana, che partendo dalla porta principale, lasciata aperta, arriva fino al fondo del negozio dove è collocato *L'etrusco* (1976), copia della statua in bronzo detta *L'arringatore*, con il braccio teso in avanti a toccare uno specchio che riflette la sua immagine e, in questo caso, il Fridericianum. Per una descrizione dell'intero progetto *Tartaruga Felice* si rimanda al volume curato da Cecilia Casorati e pubblicato da Carte D'Arte di Messina nel 1992. "È necessario che l'arte, dopo l'apertura del varco specchiante che mostra l'alternativa alla vecchia prospettiva, elevi un braccio e tenda l'indice della mano per indicare, nello specchio, la strada che porta al di là del muro su cui l'umana individualità si sta sfracellando: muro altissimo in qualità progressiva dei mezzi moderni impastato di vetuste credenze, metodi associativi antiquati ed aberranti, regole devastanti. La lunghezza di un braccio è già la prima distanza che si può prendere rispetto al punto tragico dell'impatto finale. Questo è nel lavoro che alla Documenta IX di Kassel ho presentato al culmine ed inizio di una strada." (M. Pistoletto, *La distanza senza ritardo*, in *Fama & Fortune Bulletin*, P&S, Wien 1993)

# L'Etrusco e la strada romana, 1992



- Installazione,  
Documenta IX,  
Kassel, 1992

# Segno Arte

- Con la mostra *Segno Arte*, tenuta in Francia nell'estate del 1993 simultaneamente a Rochechouart, Thiers e Vassivière, inizia una nuova fase di lavoro, che si svilupperà parallelamente in due direzioni, entrambe già delineate in *Cento mostre nel mese di ottobre* (1976): la produzione di una serie di opere da parte dell'artista e l'invito a realizzare il proprio *Segno Arte* anche agli altri. Il *Segno Arte* di Pistoletto è una figura, formata dall'intersezione di due triangoli, che iscrive idealmente un corpo umano con le braccia alzate e le gambe divaricate. Con questa forma, usata principalmente in un modulo base di dimensioni 210x120x60 cm, corrispondente alla massima estensione del corpo dell'artista, Pistoletto realizza numerose opere in materiali diversi, come porte, finestre, contenitori di rifiuti, ecc.. Nel 1999 presso la Henry Moore Foundation di Halifax crea dei *Nuclei Abitativi-Segno Arte*. Come esempio dei *Segni Arte* prodotti dagli altri, si può ricordare *L'ala di Krems*, una scultura permanente, realizzata a Krems nel 1997, composta da pannelli luminosi contenti ciascuno il *Segno Arte* di un abitante di Krems. “Normalmente viene imposto per tradizione un segno per tutti, un segno religioso, un segno politico, un segno pubblicitario, il segno di un prodotto, i segni invadono il mondo, ma soltanto l'artista ha creato il segno personale. Adesso è ora che anche gli altri siano autoresponsabili (...) Ognuno avendo un proprio segno ha la chiave per entrare nella porta dell'arte, una porta che immette sia nello spazio riservato, intimo, personale, sia nello spazio degli incontri sociali” (M. Pistoletto, in *La porta dello specchio*, Sarajevo 2001, p. 78)



- **Il Segno Arte,**  
1976-1993  
Veduta di un  
particolare  
dell'installazione  
permanente, Parc  
de sculpture, Ile de  
Vassivière  
7 elementi in lava  
di volvic, cm 210 x  
120 x 10 ciascuno

# Progetto Arte

- *Progetto Arte* nasce e si sviluppa contestualmente all'attività di insegnamento di Pistoletto presso l'Accademia di Belle Arti di Vienna, dal 1991 al 1999, dove imposta con i suoi studenti un programma innovativo che abbatte le tradizionali barriere tra diverse discipline artistiche. Nel febbraio del 1994 Pistoletto organizza, presso il Teatro Marstall di Monaco, la manifestazione *Tempo Tag Theater*, coinvolgendo, oltre ad artisti di diversi campi, anche esponenti del mondo dell'economia e della politica. Ad ottobre, presso il Palazzo Comunale di Pistoia, ha luogo il primo di una serie di incontri pubblici in cui il manifesto programmatico di *Progetto Arte* viene presentato e discusso con rappresentanti di settori sempre più ampi della società.

"*Progetto Arte* si fonda sull'idea che l'arte è l'espressione più sensibile e integrale del pensiero ed è tempo che l'artista prenda su di sé la responsabilità di porre in comunicazione ogni altra attività umana, dall'economia alla politica, dalla scienza alla religione, dall'educazione al comportamento, in breve tutte le istanze del tessuto sociale". (M. Pistoletto, *Manifesto Progetto Arte*, 1994)

Segue una fitta attività in cui le finalità di *Progetto Arte*, sintetizzate anche in alcuni motti enunciati nel manifesto - "eliminare le distanze mantenendo le differenze", "amare le differenze" e "artista sponsor del pensiero" - si sviluppano e concretizzano. Tra queste la mostra *Le porte di Palazzo Fabroni* (Pistoia, novembre 1995-febbraio 1996), divisa in 16 stanze tematiche (Abito, Politica, Incontri, Architettura, Teatro, Arte, Informazione, Musica, Scienza, Design, Religione, Mercato, Economia, Letteratura, Cibo, Filosofia) che corrispondono alle diverse istanze articolate all'interno di *Progetto Arte*. Nella successiva mostra *Habitus, Abito, Abitare*, al Museo Pecci di Prato (settembre 1996-febbraio 1997), curata come la precedente da Pistoletto e Bruno Corà, le stanze sono "abitate" da artisti, sociologi e designer e vengono organizzate iniziative che coinvolgono gli abitanti in diversi luoghi della città.

Dal 1995 viene pubblicato annualmente il "Journal", che documenta gli sviluppi di *Progetto Arte* e,

# Cittadellarte - Arte al centro di una trasformazione responsabile della società

- Cittadellarte-Fondazione Pistoletto, situata in un'ex manifattura di Biella acquisita da Pistoletto nel 1991, viene inaugurata ufficialmente nell'estate del 1998. A partire da tale data Cittadellarte ha costantemente sviluppato la sua struttura e i suoi programmi. Le sue finalità possono essere oggi riassunte in sintesi nell'"ispirare e produrre un cambiamento responsabile nella società attraverso idee e progetti creativi". La struttura organizzativa di Cittadellarte, come evidente nel suo stesso logo, si suddivide in Uffici, ciascuno responsabile di un campo di attività. I progetti di Cittadellarte attivano a loro volta una fitta rete di collaborazioni con altri enti e soggetti in tutto il mondo, delineando così una "geografia della trasformazione". Ogni anno Cittadellarte organizza un programma di "artist in residence", denominato Unidee (Università delle Idee), e assegna il Minimum Prize, un riconoscimento a chi avvia un cambiamento responsabile nella società. Il conferimento di tale premio nel 2005 a Richard Stallmann, iniziatore del movimento del Free Software e della libera conoscenza, è indicativo del crescente impegno di Cittadellarte nell'ambito della comunicazione. Nel 2003 Pistoletto scrive il *Manifesto dell'Arte e dell'Impresa*, in cui sottolinea la necessità di sviluppare "prospettive di pluralità, di singolarità e differenza", riallacciandosi alla tradizione rinascimentale di stretta connessione tra creatività, scienza e produzione, per controbilanciare, anche sul piano dell'economia, "il sistema onnivoro della omologazione globale". Nel 2003 il museo di arte contemporanea di Anversa, il MuHKA, dedica una grande mostra, intitolata *Michelangelo Pistoletto & Cittadellarte &*, al percorso che dall'attività artistica di Pistoletto porta alla nascita di Cittadellarte, alla sua attività e rete di collaborazioni.



# Cittadellarte-Fondazione Pistoletto

Cortile interno e corpo centrale dell'edificio sede di  
Cittadellarte-Fondazione Pistoletto



# Luogo multiconfessionale di raccoglimento e di preghiera

- Nell'estate del 2000, all'interno dell'Istituto oncologico Paoli-Calmettes di Marsiglia, viene inaugurata l'opera di Pistoletto *Lieu de recueillement et de prière*. Si tratta di uno spazio suddiviso in cinque sezioni, separate da una griglia, disposte attorno ad un'area centrale come i petali di un fiore. In quattro sezioni è collocato il simbolo di una religione, nella quinta, dedicata ai laici e a ogni altra confessione, alcuni libri. L'area centrale ospita il *Metro cubo d'infinito*, un'opera di Pistoletto del 1966, costituita da un cubo formato da sei specchi con la superficie riflettente rivolta verso l'interno. "Il primo fuoco intorno a cui si sono radunati gli esseri umani era il centro della società. La prima pietra che ha raccolto la gente intorno a sé era allo stesso tempo una scultura e un altare. La prima persona che ha posto al centro del gruppo quella pietra e ha graffiato la caverna era artista e profeta. Questo spazio di raccoglimento vuole essere oggi un luogo profetico dell'arte." (M. Pistoletto, pubblicazione per l'inaugurazione dell'opera, Bureau des Compétences, Marseille 2000) Nel 2002 Pistoletto è direttore artistico della Biennale Internazionale Arte Giovane di Torino, che egli intitola *Big Social Game*. In questo stesso anno Pistoletto riceve il Diploma di Benemerito della Cultura e dell'Arte dalla Presidenza della Repubblica Italiana.

# Luogo di raccoglimento e di preghiera, 2000

Installazione permanente, Istituto Oncologico Paoli-Calmettes, Marseille



# Love Difference

## Movimento Artistico per una Politica InterMediterranea

- Nel 2003 Pistoletto riceve il Leone d'oro alla carriera alla Biennale di Venezia. Nell'ambito della Biennale viene presentato *Love Difference-Movimento Artistico per una Politica InterMediterranea*, progetto nato nell'aprile del 2002 e coordinato dall'Ufficio Politica di Cittadellarte. Un grande tavolo specchiante a forma di bacino del Mediterraneo, circondato da sedie provenienti dai diversi paesi che si affacciano su questo mare, è l'opera di Pistoletto che costituisce il simbolo di *Love Difference (Amare le differenze)*. Attorno a questo tavolo, a Venezia e successivamente in altre sedi nel mondo, verranno presentate e sviluppate molte delle attività di *Love Difference*. Nella mostra *Pistoletto & Cittadellarte. La Mensa delle Culture*, svoltasi a Mantova nel 2005, vengono esposti sei grandi tavoli, chiamati Mari Mediterranei, riproducenti ciascuno la forma di un mare (Mar Baltico, Mar Nero, Mar dei Carabi-Golfo del Messico, Mare della Cina meridionale, Mar Rosso e Mare Mediterraneo) che congiunge culture diverse e diventa così mediatore tra terre, lingue, visioni politiche e religioni. Per maggiori informazioni su *Love Difference* si rimanda a [www.lovedifference.org](http://www.lovedifference.org) "Love Difference è un nome, uno slogan, un annuncio programmatico. Il movimento unisce l'universalità dell'arte all'idea di transnazionalità politica e focalizza la sua attività nell'area mediterranea in quanto in essa si rispecchiano i problemi della società globale. Da una parte la differenza tra etnie, religioni e culture è, oggi, causa di terribili conflitti; dall'altra vi è una drammatica situazione prodotta dalla supremazia dei poteri che producono l'uniformità e il livellamento delle differenze (...) Uniformità e differenza sono i due termini antagonisti che rappresentano la massima tensione conflittuale nell'attuale realtà planetaria. Una politica che porti ad "amare le differenze" è vitale per lo sviluppo di nuove prospettive nell'intera compagine sociale". (dal *Manifesto Love Difference*, 2002, in "Journal 7", Cittadellarte, Biella 2002,

# Intermediterraneo, 2002



- Installazione permanente, Stazione della metropolitana di Piazza Dante, Napoli, inaugurata il 27 marzo 2002

# Terzo Paradiso

- Nel marzo del 2004 l'Università di Torino conferisce a Pistoletto la laurea honoris causa in Scienze Politiche. In tale occasione Pistoletto annuncia pubblicamente quella che costituisce la fase più recente del suo lavoro, denominata *Terzo Paradiso*, il cui simbolo è il *Nuovo segno d'infinito* da lui creato nel 2003.  
Nel 2005 il *Terzo Paradiso* viene presentato quale evento nell'ambito della 51a Biennale di Venezia, come opera del soggetto artistico collettivo Cittadellarte, attraverso una mostra intitolata "L'isola interiore: l'arte della sopravvivenza", curata da Achille Bonito Oliva, nel corso della quale sono organizzati - sull'isola di San Servolo, sul rimorchiatore Impetus e in altri luoghi della città - eventi, incontri e workshop con la partecipazione, tra gli altri, di Gilberto Gil in qualità sia di musicista che di Ministro della Cultura del Brasile.  
Relativamente al *Terzo Paradiso* e alla ricerca condotta in questi ultimi anni da Pistoletto sul piano dei simboli, si rimanda a due recenti colloqui tra Pistoletto e Massimo Melotti: *Simbolo e arte*, in *Sul simbolo* (Luca Sossella Editore, Roma 2004) e *Il nuovo segno d'infinito, simbolo del Terzo Paradiso* (Cittadellarte, Biella 2005).

- "Ho tracciato sulla sabbia il nuovo segno d'infinito che sostituisce il simbolo tradizionale formato da una linea continua che si interseca descrivendo due anse. Il nuovo segno incrocia la linea due volte formando non più soltanto due ma tre cerchi. Quello centrale descrive un ventre gravido, prodotto dall'accoppiamento dei due cerchi che costituivano il vecchio simbolo. Questo ventre rappresenta la generazione del Terzo Paradiso. Cos'è il Terzo Paradiso? È l'accoppiamento fertile tra il primo e il secondo paradiso. Il primo è il Paradiso Terrestre, che precede il morso della mela. È il paradiso naturale dove tutto è regolato dall'intelligenza della natura. Il secondo è il Paradiso Artificiale, quello sviluppato dall'intelligenza umana attraverso un processo lentissimo che ha raggiunto nel corso degli ultimi due secoli una dimensione sempre più vasta ed esclusiva. Questo paradiso è fatto di bisogni artificiali, di comodità artificiali, di piaceri artificiali e di ogni altra forma di artificio. Si è formato un vero e proprio mondo artificiale che continua a crescere consumando e deteriorando in modo sempre più drastico il pianeta naturale. Il pericolo di una sempre più imminente tragica collisione fra queste due sfere è ormai annunciato in ogni modo. Ed è per evitare di proseguire verso questo catastrofico avvenimento che si deve concepire il progetto globale che chiamo Terzo Paradiso. (...) Il riferimento biblico non ha finalità religiose ma è assunto come messaggio per dare senso e forza al concetto di trasformazione sociale responsabile e motivare un grande ideale che unisce in un solo impegno l'arte, la scienza, l'economia, la spiritualità e la politica." (M. Pistoletto, *Il Terzo Paradiso*, in "Journal 8", Cittadellarte, Biella 2004, p. 5)



Il nuovo segno di infinito, simbolo del Terzo  
Paradiso,  
tracciato sulla sabbia da Michelangelo Pistoletto,  
2003





# Vincent Van Gogh

- *Guardare le stelle mi fa sempre sognare, così come lo fanno i puntini neri che rappresentano le città e villaggi su una cartina. Perché, mi chiedo, i puntini luminosi del cielo non possono essere accessibili come quelli sulla cartina della Francia? Come prendiamo il treno per andare a Tarascona o a Rouen, così prendiamo la morte per raggiungere le stelle. ..."*  
*Tratto da una lettera a Theo del 1888*



# Notte stellata

1889 - Olio su tela 72 x 92

Museo Arte Moderna, New York

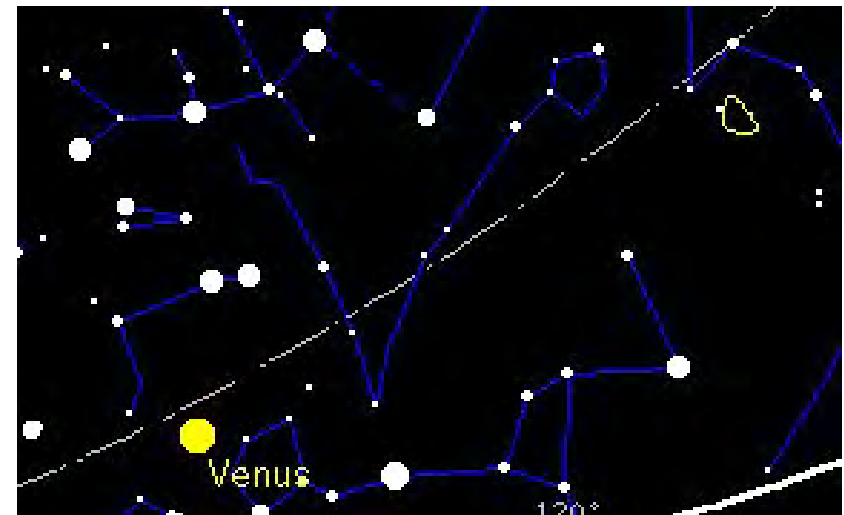


- Dal 1883 al 1889 Van Gogh si dedicò, in diverse occasioni, alla rappresentazione del cielo e "**Notte stellata**" è senza dubbio l'opera più rappresentativa delle diverse e affascinanti atmosfere notturne da lui dipinte. Sulla data esatta dell'esecuzione di quest'opera, la maggior parte degli esperti sono concordi nel sostenere che sia stata dipinta poco prima dell'alba del 19 Giugno 1889, ma su tale data non mancano controversie che ci sentiamo di **condividere** dopo l'attenta lettura di alcune lettere della ricca corrispondenza di Vincent Van Gogh con il fratello Theo. L'artista, infatti, fa esplicito riferimento all'opera "*Notte stellata*" in una lettera risalente al 2 giugno (Lettera n. 593) e l'esistenza di due lettere successive, (lettere n. 594 e n. 595 rispettivamente del 9 Giugno e del 19 Giugno 1889), ci porta a quasi un mese prima del 19 giugno 1889.

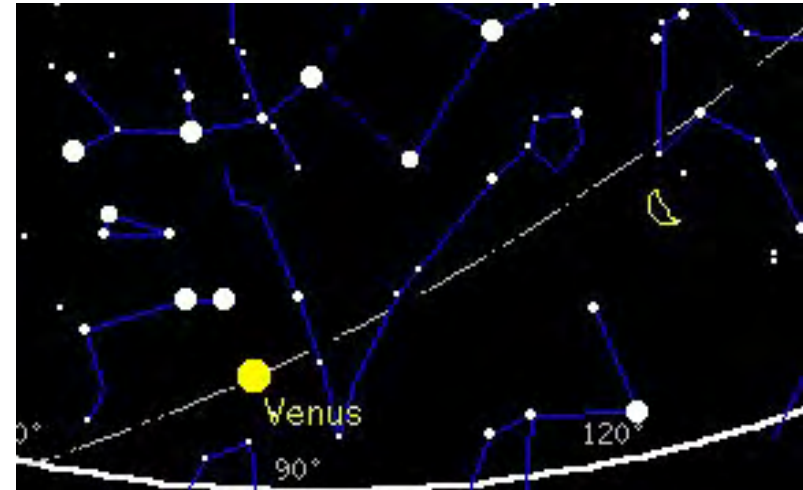
- *"[...] Questa mattina dalla mia finestra ho guardato a lungo la campagna prima del sorgere del Sole, e non c'era che la stella del mattino, che sembrava molto grande. Daubigny e Rousseau hanno già dipinto questo, esprimendo tutta l'intimità, tutta la pace e la maestà e in più aggiungendovi un sentimento così accorato, così personale. Non mi dispiacciono queste emozioni. [...] Credo che faresti bene a lavare quelle tele che sono ben asciutte con acqua e un po' di alcool etilico per togliere il grasso e l'essenza della pasta. Così anche per il Caffè di notte, il Vigneto verde, e soprattutto per il paesaggio che era nella cornice in noce, Anche per la Notte (ma lì ci sono ritocchi recenti, che con l'alcool etilico potrebbero spandere). [...] Per quanto riguarda la mostra degli indipendenti, mi è assolutamente indifferente, fa' come se non ci fossi. Per non rimanere assente e per non esporre qualcosa di troppo pazzo, forse potresti mandare Notte stellata e il paesaggio verde-giallo, che era nella cornice di noce. Poiché sono due quadri di colori contrastanti, forse riusciranno a dare agli altri lo spunto per ottenere effetti notturni migliori. [...]"*  
*Lettera n. 593 a Theo (2 giugno 1889)*

- Il riferimento al 19 giugno è basato su un breve accenno nella lettera n. 595 in cui l'artista afferma:  
*"[...] Infine ho uno paesaggio con gli ulivi e anche uno studio di un cielo stellato. [...]"*  
ma ci sembra poco per sostenere che quella notte abbia realizzato l'opera.
- Analizziamo quindi le considerazioni soprastanti: Venere (*la stella del mattino*), alla fine di maggio e ai primi di giugno 1889 era effettivamente al massimo di luminosità ed era osservabile poco prima dell'alba. Per determinare la data di esecuzione dell'opera c'è anche da considerare che il 19 giugno 1889 la Luna era ai tre quarti e non al primo quarto come appare nel dipinto. Per trovare una data plausibile occorre quindi risalire al 23 Maggio 1889, quando la Luna era al primo quarto e le stelle corrispondevano maggiormente a quelle dipinte, come si nota nei due confronti sottostanti con le ricostruzioni dei cieli che Van Gogh avrebbe potuto osservare guardando verso est dalle latitudini di Saint-Rémy, poco prima dell'alba nelle notti del 19 giugno e del 23 maggio.

# 19 Giugno 1889



# 23 Maggio 1889





- Si vuole ricordare inoltre che dipingere un'opera di dimensioni 72 x 92 cm non è come scattare una fotografia. Occorre del tempo e tra l'inizio e la fine di un tale lavoro e il moto verso Ovest della volta celeste (corrispondente all'angolo in alto a destra dell'opera) avrà sicuramente creato problemi all'autore.



Studio di una veduta di campo nei pressi  
dell'ospedale Saint-Paul-de-Mausole



- Si tratta comunque di un'ipotesi per la quale non ci prefiggiamo di fare approfondimenti perché **ha poca rilevanza in che data l'artista abbia rappresentato il cielo e tanto meno ne ha riscontrare in che misura le posizioni delle stelle dipinte siano esatte. Ciò che riteniamo importante è invece dimostrare in che misura Van Gogh abbia subito il fascino della volta celeste.**
- Questo è stato il periodo in cui Van Gogh era ricoverato nell'ospedale psichiatrico Saint-Paul-de-Mausole, nel sud della Francia, vicino alla cittadina di Saint-Rémy, ma questa era anche l'epoca in cui l'imperialismo entusiasmava e stimolava l'immaginazione degli intellettuali e degli artisti che, con l'Esposizione Universale di Parigi nel 1889, trovarono il massimo stimolo per rafforzare il legame tra l'arte e l'astronomia.

- Dalle lettere scritte al fratello "Theo", si comprende che l'ispirazione per questo genere di rappresentazioni sia scaturita dalla lettura del romanzo "*Miserabili*", nel quale il vescovo *Myriel*, un personaggio secondario, suscitò in lui grande ammirazione per le profonde riflessioni sul cielo stellato narrate nel celebre romanzo di Victor Hugo.
- Nelle sue lettere Van Gogh si lamentò più volte con il fratello di non poter visitare l'Esposizione di Parigi perché era sotto terapia e in queste trapela anche il profilo di un uomo lucido e coerente anche se turbato per il suo stato precario di salute, dovuto forse alla vita sregolata che conduceva, alle numerose delusioni e, soprattutto, dagli attacchi di epilessia che gli lasciavano dei vuoti di memoria insopportabili.
- Osservando *Notte stellata*, ad esempio, resta difficile credere che sia il prodotto di una mente folle. Oggi si conosce molto della sua breve e straordinaria vita che, da lì a pochi mesi, dopo la sua uscita dall'ospedale, si sarebbe spenta con il suicidio, ma di lui resta ancora difficile abbattere il cliché del genio folle. Del suo indiscutibile genio ci restano comunque le meravigliose atmosfere siderali, come "*Esterno di caffè, di notte*" o come "*Notte stellata sul Rodano*" dipinti solo un anno prima di "*Notte stellata*".

**Esterno di caffè, di  
notte**

1888 - Olio su tela 81  
x 65,5

Rijksmuseum Kröller-  
Müller, Otterlo



- in questo dipinto, eseguito ad Arles presumibilmente nella tarda estate del 1888, Van Gogh ha ritratto l'esterno di un caffè sotto un cielo stellato in cui si riconosce la costellazione dell'Acquario.
- La prospettiva riprende una stretta stadina rivolta a sud verso Place du Forum. Nelle sue lettere Van Gogh descrisse le circostanze in cui aveva realizzato l'opera:
- ***"[...] Finora non mi hai detto se hai letto Bel Ami di Guy de Maupassant oppure no e cosa ne pensi del suo talento. Te lo dico perché l'inizio di Bel Ami contiene una descrizione di una notte illuminata di stelle a Parigi con i caffè vivacemente illuminati sul boulevard ed è pressappoco lo stesso soggetto che ho appena dipinto. [...]"***  
***(Lettera 543)***

# **Notte stellata sul Rodano**

1888 - Olio su tela 72,5 x 92

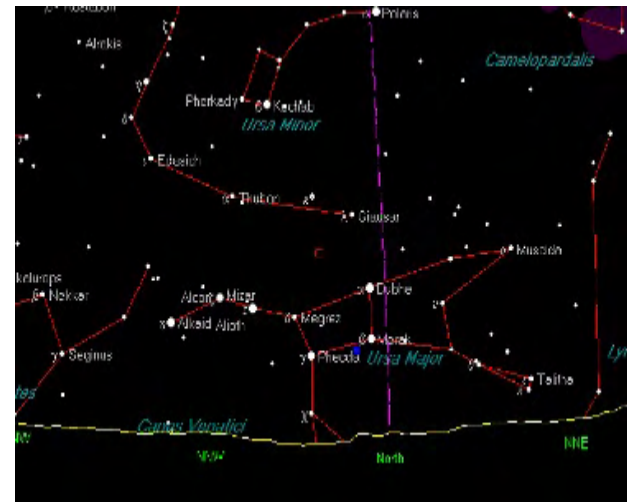
Musée d'Orsay, Parigi,

Collezione Mr. e Mrs. Kahn-Scriber Giraudon/ Art Resource, New York





Il Grande Carro, così come  
visibile ad Arles il 25  
settembre 1888, alle 22.30  
locali. Simulazione ottenuta  
con TheSky



- In quest'opera si individua facilmente la costellazione dell'Orsa maggiore, o Gran Carro, che l'artista ha dipinto nel settembre 1888, quando si trovava ad Arles. Anche in questo caso c'è un riferimento da fare ad una sua lettera a Theo:
- *"[...] Sto lavorando su sette tele da 30 ... e per ultimo a uno studio del Rodano, della città illuminata dai lampioni a gas riflessi nel fiume blu. **In alto il cielo stellato con il Gran Carro, un luccichio di rosa e verde sul campo blu cobalto del cielo stellato, laddove le luci della città e i suoi crudeli riflessi sono oro rosso e verde bronzeo. [...]**"*  
(Lettera 553b)



- Ci sono poi altri esempi in cui Van Gogh rappresentò la falce della Luna ed altri oggetti celesti:

- **Cipressi**

1889 - Olio su tela 93,3 x 74

The Metropolitan Museum of Art - New York



**Strada con cipressi e cielo stellato**

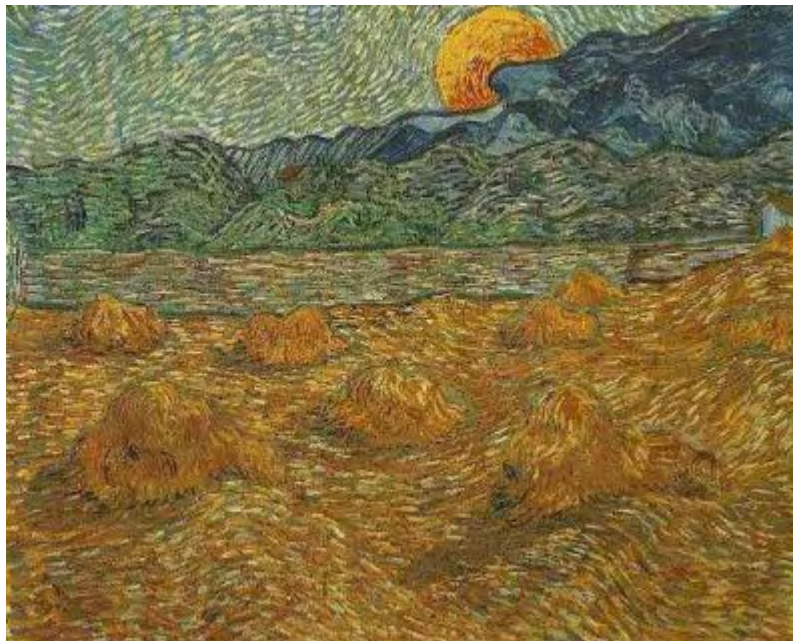
1890 - Olio su tela 92 x 73

Otterlo, Kroller Mueller Museum

# Evening Landscape with Rising Moon

Oil on canvas 72.0 x 92.5 cm.

Saint-Rémy: - 13 luglio 1889 ?



- Riportiamo qui la notizia del risultato di una di queste ricerche portata a termine dall'astronomo Donald Olson e dai suoi colleghi della [Southwest Texas State University](#) di San Marcos.
- Si tratta di studi che hanno permesso di calcolare con precisione la data e l'ora dell'esecuzione di quest'opera.  
“*Si trattava del 13 luglio 1889, alle 21:08. Ne abbiamo le prove astronomiche*”, affermano l'astronomo Donald Olson e i suoi colleghi. Questi hanno inoltre scoperto che, 114 anni dopo, in coincidenza con il 13 luglio 2003, la Luna piena offrirà il medesimo scenario immortalato dall'artista olandese.  
Il luogo dove Van Gogh ha realizzato quest'opera è ancora Saint-Rémy-de-Provence, dove, nel giugno del 2002, il gruppo di ricercatori si è recato con appropriate strumentazioni per eseguire le ricerche, giungendo a stabilire due possibili datazioni: 16 maggio oppure 13 luglio 1889. Poiché il grano nel quadro era già dorato e raccolto, ne hanno dedotto che doveva trattarsi di luglio. Un'altra coincidenza importante, ma del tutto casuale, consiste nel fatto che nel 2003 ricada il 150esimo anniversario della nascita di Van Gogh. Casualità non di poco conto considerando che, anche se c'è una Luna piena ogni mese, questa rivisita lo stesso punto del cielo soltanto una volta ogni 19 anni.
- Olson, D.W., Doescher, R. L. & Olson, M. S. *Dating van Gogh's moonrise*. [Sky and Telescope](#), July, 54 - 55, (2003).

- Approfondendo ulteriormente questa notizia comparsa anche sul sito "Le Scienze" il 18 giugno 2003 (<http://www.lescienze.it/index.php3?id=7465>) siamo andati a cercare la vista che godeva Van Gogh dalla sua cella all'interno del complesso psichiatrico di Saint-Rémy-de-Provence. Da questa foto risultano palesi le analogie con l'opera esaminata, ma anche con numerose altre opere tra cui lo studio a matita sopra riportato. Guardandoci bene dal voler cercare per ognuna di queste l'ora esatta dell'esecuzione, vogliamo elencarne solo alcune per dimostrare, pur in tali costrizioni e condizioni di salute, quanto Van Gogh trovasse ispirazione e giovamento nel riprodurre oggetti siderali



**Enclosed Wheat Field with Reaper**  
Saint-Rémy late June 1889





# Enclosed Field with Rising Sun

Saint-Rémy December, 1889.jpg



- A volte le condizioni del tempo non lo permettevano ma... una falce di Luna, anche se costretto a modellare le nuvole, la inseriva lo stesso! :-)

# Wheat Field Behind Saint-Paul Hospital Saint-Rémy November-December, 1889





**La Notte Stellata sul Rodano di  
van Gogh (Arles, 1888).  
Alcune considerazioni  
astronomiche.**

- Il soggiorno di Vincent van Gogh ad Arles (febbraio 1888 - maggio 1889) appare particolarmente importante per il maestro olandese. Impossibile - e peraltro non opportuno - sarebbe in questa sede approfondirne i dettagli, stante la rilevanza dello stesso nella storia personale dell'artista, nonché la vastità e la complessità della sua produzione in questa fase. Basterà ricordare che proprio in quel periodo il rapporto con Gauguin, giunto infine anch'egli in Provenza, culmina nell'incomprensione e nel dramma, con notevoli conseguenze sull'animo del pittore. Notevolissime anche le esperienze più propriamente artistiche, che conducono ad una serie di numerosi ed immortali capolavori.
- Qui si vuole avvicinare proprio uno di essi, prendendo spunto dal soggetto astronomico, con la speranza che questo nostro approccio stimoli analoghi tentativi, offrendo lo spunto per un lavoro interdisciplinare, capace di interessare ambiti diversi.



- La *Notte Stellata sul Rodano* nasce dalla creatività di uno dei più celebri maestri espressionisti in un periodo in cui lo stesso soddisfa il proprio desiderio di dipingere "dal vivo" e all'aperto (ovvero *en plein air*).
- Segue di soli pochi giorni la realizzazione della *Terrazza del caffè in Place du Forum ad Arles la sera*, opera che già offre molto spazio al cielo notturno. Mentre in quest'ultima, tuttavia, van Gogh pone la sua attenzione soprattutto sulle luci a gas dei lampioni e sul loro modo di "poggiarsi" sulle cose, alla cui artificialità il maestro contrappone proprio lo scintillare delle stelle, nel dipinto che invece ha motivato la nostra indagine il cielo è il protagonista, proprio l'elemento che suscita nell'autore le emozioni più forti.
- Nell'aprile del 1888 aveva scritto a Bernard: "Un cielo stellato, ad esempio. Questa è una cosa che mi piacerebbe provare a fare. [...]. Ma come posso farlo se non a casa mia, con la mia immaginazione?". Evidentemente solo più tardi aveva deciso di cogliere la scena dal vivo, spinto dal desiderio di confrontarsi con i relativi problemi, come si legge in una lettera al fratello del settembre 1888.



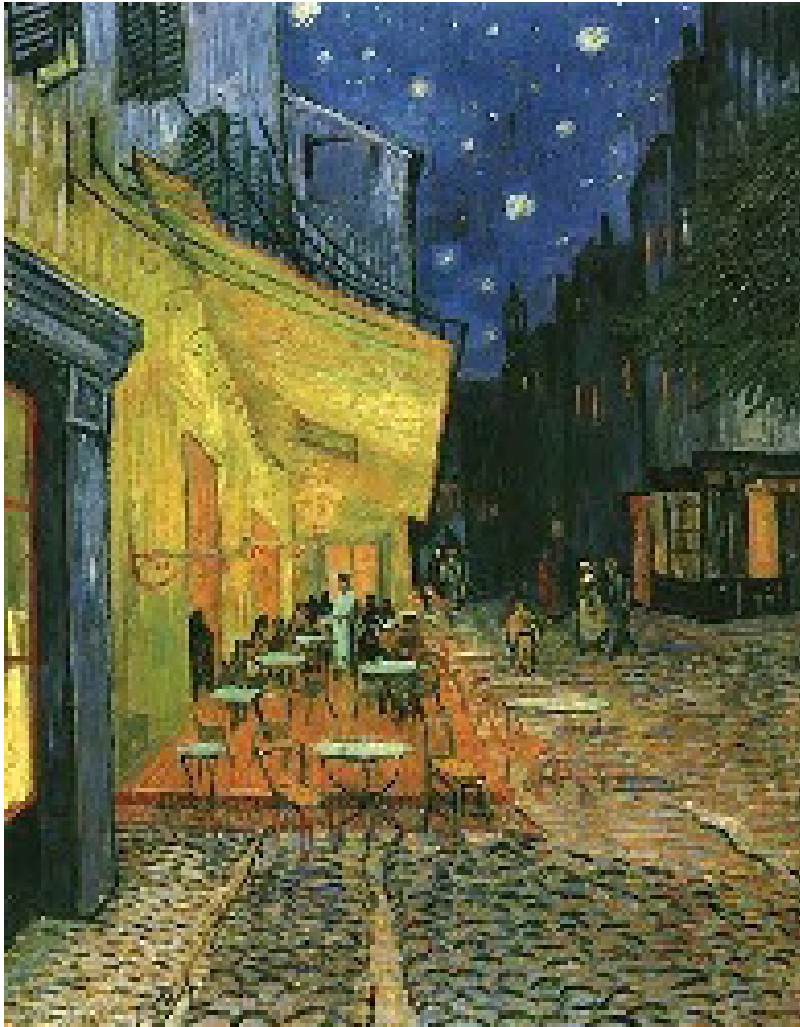
Terrazza del caffè in Place du Forum ad Arles la sera

Olio su tela; 81 x 65,5 cm

Kröller-Müller Museum, Otterlo

Notte Stellata

Olio su tela; 73 x 92  
The Museum of Modern Art, New York



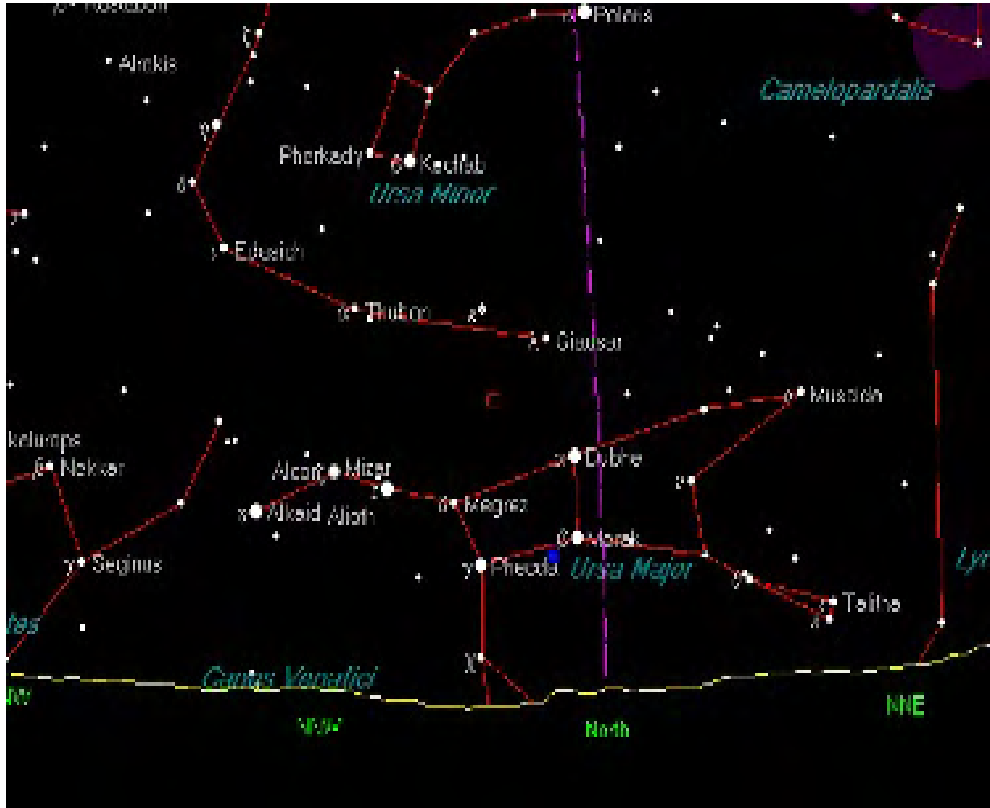
**Notte Stellata** The Museum of Modern Art,  
New York Olio su tela; 73 x 92



- Rispetto alla successiva - ma più celebre - *Notte stellata* (Saint-Rémy, 1889) con i suoi affascinanti astri rutilanti, il dipinto che oggi accende la nostra attenzione appare una rappresentazione evidentemente più realistica del cielo notturno. La figura del Grande Carro, collocata tra stelle più fioche, domina la tela. E' noto - e le considerazioni che seguono lo confermeranno - che l'opera venne realizzata *en plein air* nel settembre del 1888; ha senso dunque domandarsi come sia stato affrontato e risolto il problema del trasferimento sulla tela di quanto osservato. Van Gogh era consapevole di dipingere il Grande Carro o – meglio - l'Orsa Maggiore, come si legge nella lettera a Theo del 28 settembre 1888.

- Anche qui si l'artista si appassiona al contrasto tra la luce delle stelle e quella, violenta, delle lampade a gas che si riflette sulle acque del fiume, ma il cielo ha un ruolo centrale, motivato probabilmente proprio dalla conoscenza del soggetto astronomico presente e dal desiderio di dipingere una notte di stelle che leggevamo nella lettera a Bernard di alcuni mesi prima. Ed è sul cielo che poniamo ora la nostra attenzione. Intanto, alcune considerazioni preliminari possono essere fatte già ad una rapida occhiata. In seguito ci soffermeremo brevemente prima sugli aspetti geometrici, ovvero legati alla collocazione delle stelle sulla tela, successivamente su quelli fotometrici, connessi alla resa nel dipinto delle diverse luminosità degli oggetti riportati.

Il Grande Carro, così come visibile ad Arles il 25 settembre 1888, alle 22.30 locali. Simulazione ottenuta con TheSky.

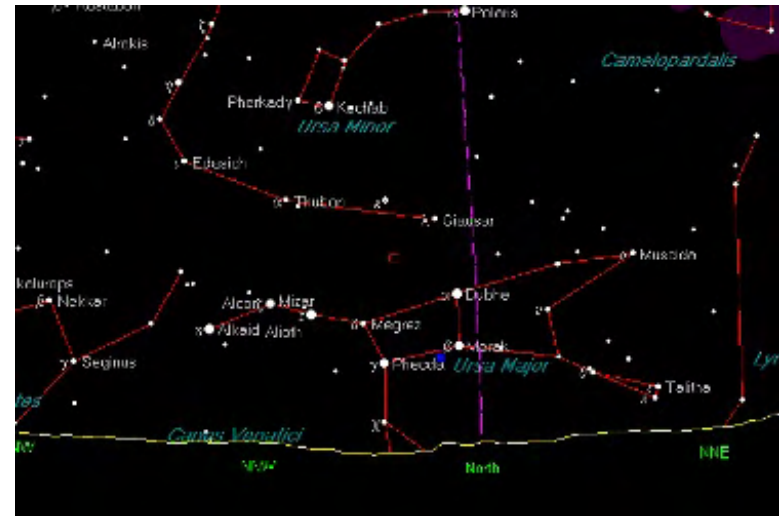




# La Notte Stellata sul Rodano

Olio su tela; 72,5 x 92 cm

Musée d'Orsay, Parigi



- Van Gogh riporta tutte e sette le stelle principali, modificandone però le posizioni relative. In particolare, Alioth è troppo vicina a Megrez, risultando pure fuori allineamento rispetto alla direttrice Mizar-Megrez. Particolarmente alterata è la collocazione di Phecda, che conferisce al quasi-rettangolo posteriore del Carro un aspetto decisamente trapezoidale. Una possibile spiegazione, suggerita dall'accennato ritardo apparente con cui alcune stelle sono state dipinte rispetto ad altre, è che Merak sia stata collocata sulla tela circa 40 minuti dopo le altre, seguita da Phecda, posizionata guardando proprio a Dubhe e Merak, dato che l'angolo Dubhe-Merak-Phecda è corretto (anche se Merak e Phecda sono troppo vicine).
- L'altezza sull'orizzonte dell'intera costellazione, valutata facendo riferimento alle sue dimensioni, è in buon accordo con la latitudine di Arles ( $43.66^\circ$  N), dunque il maestro in questo caso ha saputo giudicare correttamente le distanze angolari in gioco
-

- L'opera fornisce interessanti spunti anche dal punto di vista fotometrico. Abbiamo assunto che il pittore abbia codificato la luminosità con le dimensioni dell'immagine dell'oggetto sulla tela. La stella più brillante del Grande Carro è Alioth, che van Gogh invece "vede" meno luminosa di altre. Le stelle più "grandi" nel quadro sono Megrez (la stella invero più debole tra le sette) e Mizar, rappresentata con un dischetto davvero esteso: chissà se il maestro olandese voleva includere in questo modo la vicinissima Alcor. Dubhe, per noi la stella alfa, è vista come piuttosto brillante. Tutte esse sono rese con il medesimo colore, di chiara dominante verde. In effetti, tutte e sette hanno un colore simile tra loro, per quanto ad uno sguardo attento Dubhe appaia di tonalità leggermente più calda.
- Tutt'intorno al Grande Carro è rappresentato un buon numero di altre stelle. Alcune di esse possono forse essere messe in relazione con le costellazioni circostanti e con l'Orsa Maggiore, altre probabilmente sono state aggiunte di fantasia dal pittore. Per loro la codificazione fotometrica è decisamente più arbitraria.
- 
- **Alla luce di queste considerazioni possiamo concludere che la *Notte Stellata sul Rodano* offre una rappresentazione del cielo alquanto verosimile, a riprova del fatto che il grande olandese era effettivamente "sul posto", sotto le stelle.**
-









