

Indice

Introduzione,
I dilemmi di Jean, Georges e l'uomo in bombetta fuori cornice, 9
Guida all'uso del testo, 21

Capitolo I. I RITRATTI

Finché prometti davanti all'artista rimane traccia del tuo giuramento, 25
Quando le armi da guerra lasciano il segno del potere, 29
Dai colori eterni alla prospettiva della conoscenza, 33
Gli occhi che mi seguono, 39
Il mestiere della pittura, 45
Smetti di farti male, fermati un momento e mettiti in posa, 51

Capitolo II. GLI OGGETTI

Se credi di conoscere il mondo, cambia il punto di vista, 59
Fino a perdersi nel giallo, 65
La natura come cilindro, sfera e cono, 69
Arte da macello, 75
Esprimere se stessi usando gli oggetti di ogni giorno, 79

Capitolo III. GLI SPAZI

Sulle ali di un corvo guardando il paesaggio, 87
Sopra un mare di nebbia guardando il paesaggio, 91
Travolti dall'onda con gli artigli nel mare in tempesta, 95
Attenti al treno!, 99
All'aria aperta camminando in punta di pennello, 103
Il rosso. Dall'armonia alla fine del mondo, 111
Da diversi punti di fuga, 117

Capitolo IV. LE STORIE

La storia

Guerra di prospettiva, 125

Dal mondo della guerra al mondo dell'industria:
storie di uomini, progresso e distruzione, 129

Il mito

Tappezzeria vegetale con figure eleganti, 135

La religione

L'abbraccio di Giuda, 141

Dalle tre dimensioni della Sacra Famiglia al chiaroscuro della Vocazione di San Matteo, 145

Capitolo V. OLTRE LA REALTÀ

La fantasia

Dalla felicità di vetro ai segni della memoria e dell'anima lungo il filo dell'invenzione, 153

Lo strano profilo dell'estate, 161

Quando i colori della natura urlano, gli uomini rispondono, 165

L'insostenibile leggerezza di un sacco sulle spalle, 169

Ometti neri in bombetta come pioggia, 173

Arte astratta

Sonata per soli colori, 177

Quando sgocciolare o sospendere campi di colore sopra la tela è un'arte, 183

Il glossario, 189

Le macchie di colore, 225

Elenco delle illustrazioni del glossario, 227

Indice analitico

Gli artisti, i movimenti e le correnti, le opere, 229

La carta dei musei, legenda, 234

Introduzione

I dilemmi di Jean, Georges e l'uomo in bombetta fuori cornice



In una giornata incerta, chiusi in uno spazio che il gioco delle ombre rendeva senza tempo, Jean de Dinteville, ambasciatore, e Georges de Selve, vescovo, non ne potevano più dell'immobilità che la pittura causava loro forse da anni, probabilmente da secoli, sicuramente da troppo tempo.

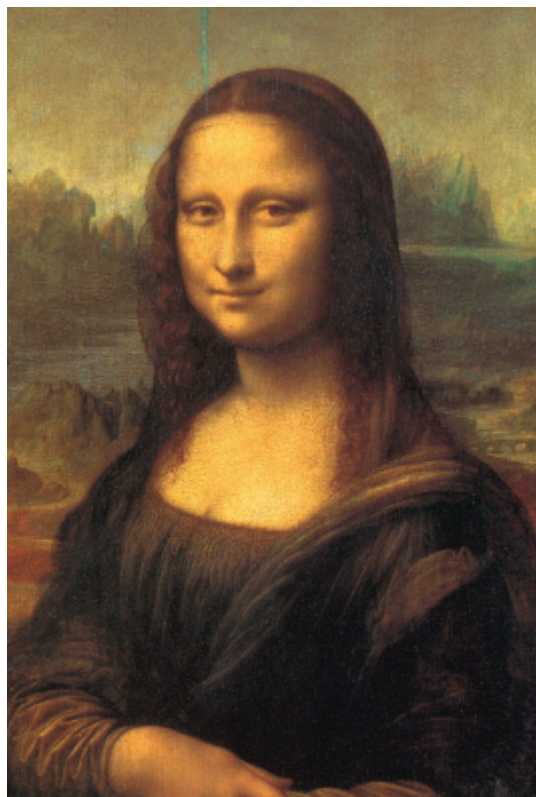
Certo, l'artista che li aveva dipinti, il grande Hans Holbein, aveva trovato il mezzo espressivo per dare loro l'immortalità, provando a usare questo gioco, la pittura, per giocare come tanti altri avevano fatto in passato e avrebbero fatto in futuro. A lungo si erano chiesti come era stato possibile ingannare e farsi ingannare, vedendo come reale ciò che non lo è e fantastico quello che è reale, come uno scherzo di continui rimandi o una sala degli specchi da cui non si esce. Ma chi è la persona ingannata e chi colui che inganna? E dove sta la realtà, ammesso che ce ne sia una sola, ammesso che esista e che possa trovare uno spazio?

Jean e Georges furono talmente catturati dal mistero della pittura che un giorno, d'incanto, uscirono, come per ironia, dall'arte a due dimensioni dopo tanti interrogativi posti e una tensione che li prendeva da un tempo memorabile. I due uscirono dal quadro con l'arduo compito di darsi delle risposte e di soddisfare quella grande curiosità che li aveva messi in scacco. Fuori da un illusorio mondo quadrangolare di spazi, forme e volumi, i nostri amici erano entrati in quel luogo dove le sale che si moltiplicavano a dismisura sembravano comparire e scomparire secondo la luce e il movimento delle nubi all'esterno.

Ma che cosa avevano osservato prima, immobili, e che cosa avrebbero continuato ad osservare poi, percorrendo sala dopo sala il sentiero forse ininterrotto della pittura?

Curiosi ed attenti indagatori, avevano ragionato su un oggetto più grande di loro, lo sguardo dello spettatore, che mette in gioco uno dei cinque sensi, la vista, tra tanti indizi percettivi talvolta illusori e spesso fuorvianti. Da quando avevano tentato di ingannare il tempo, classificando gli sguardi sempre diversi di cui erano stati oggetto da parte di tante persone di ogni età e provenienza, l'elenco dei tipi di sguardo si era fatto sempre più lungo così come le domande sulla differenza possibile tra vedere e guardare, su come funzionano le cose tra emozioni e sentimenti in chi guarda e nel contempo si sente osservato.

Ad un certo punto, ecco comparire dalla sua stessa ombra l'uomo in bombetta di Magritte, con camicia e cravatta, vestito di nero, già da tempo uscito dal cielo azzurro di Golconda, anch'egli con un altro fardello di domande e curiosità, in viaggio tra le tante sale della pittura. Questo incontro del tutto occasionale permise ai tre di fare amicizia e condividere lo stesso percorso, uniti dal medesimo spirito che, nel caso loro, rendeva uniche e sorprendenti le facce degli spettatori.



Al cospetto del volto di una donna, che di nome faceva Lisa, ma era più nota come Gioconda, i tre amici cercarono in tutti i modi di sfuggire ai suoi occhi da cui si sentivano inseguiti ad ogni movimento. E fu proprio allora che iniziarono una vivace discussione sullo sguardo.

Tutto iniziò dalle parole di Giacometti, noto artista del Novecento, che l'uomo in bombetta riferì agli altri due: *“Io disegno per capire cosa vedo”*. E ancora: *“L'arte non è che un mezzo per vedere. Qualunque cosa guardo mi sbalordisce ed io non so esattamente cosa vedo. Allora bisogna cercare di copiare semplicemente, per rendersi un po' conto di cosa vediamo”*.

“Ma qual è la differenza tra vedere e guardare?” chiese Jean.

“E lo sguardo che cos'è secondo voi?” aggiunse Georges.

Senza troppe esitazioni l'uomo in bombetta disse: “Guardare un quadro significa vedere con l'attenzione e la voglia di comprendere di chi bada a tanti aspetti diversi, quali le linee, il colore, la luce, lo spazio, la forma, la composizione, il soggetto e ad altro ancora”.

“Certo” disse Jean “ma ci sono tanti modi di guardare”.

“E poi c'è il punto di vista dell'artista” aggiunse Georges, fermandosi davanti al dipinto di van Eyck, *I coniugi Arnolfini*, “e di chi guarda il quadro, senza dimenticare il soggetto, cioè noi, che per tanto tempo siamo rimasti schiacciati dalle due dimensioni di colui che ci ha creati” aggiunse Georges.

“Gli sguardi sono tanti” disse Jean. “C'è quello indagatore attento a tutti i dettagli e ai possibili indizi, poi quello che cattura la visione d'insieme e ancora quelli che si lasciano prendere dall'intensità delle emozioni date dai colori delle superfici che si combinano in forme diverse, suscitando anch'esse sensazioni mutevoli. Ma non è tutto perché lo sguardo può volare tra fantasia, poesia, ironia e musica, magari alla ricerca del fondamento delle cose”.

“Ma allora la cosa più bella per noi cos'è stata?” si chiese Georges.

“Penso proprio che Giacometti avesse ragione quando disse a qualcuno, di cui non ricordo il nome, le seguenti parole” suggerì l'uomo in bombetta: *“C'è molta gente che trova la realtà banale e pensa che le opere d'arte siano più belle. Una volta io andavo al Louvre e i quadri mi davano sempre l'impressione del sublime. Adesso vado al Louvre, e non posso fare a meno di guardare la gente che guarda le opere d'arte. Il sublime per me adesso sta nelle facce di quelli che guardano”*.

“E pensare che tutto iniziò da un punto in movimento su una superficie, come una serie di punti messi l'uno dopo l'altro fino a formare una linea in libertà” disse Jean.

“Prendi come esempio *Una domenica pomeriggio alla Grande Jatte*” ricordò Georges, dopo aver attraversato alcune sale con





gli altri due e aver smarrito l'orientamento prima tra i punti di Seurat e poi fra i punti, le linee di Klee, di Kandinskij e di Mirò. E continuò dopo essersi ripreso, dicendo "da lontano le figure ci sembrano ben definite ma se ci avviciniamo che cosa vedete?".

"Solamente punti colorati uno vicino all'altro senza scorgere più le figure" osservò l'uomo in bombetta con il naso appiccicato al quadro.

"Chi l'avrebbe mai detto che il punto può lasciare tanto spazio all'invenzione fino a una massima combinazione di punti colorati che danno forme a un simile capolavoro!" esclamò Jean.

"Ma allora, se inseguiamo un punto in movimento, camminiamo su una linea" scoprì l'uomo in bombetta "e tante linee tracciate su una superficie danno vita a tante opere d'arte".

"Se andiamo a caccia di linee ne vediamo di tutti i colori" propose Georges, tirandolo per il soprabito scuro. "Possono essere curve, rette, spezzate, oblique, ondulate, più grosse o fini, aggressive o armoniose, tanto delicate da non sembrare disegnate o simili alla melodia di un'improvvisazione musicale e così avanti. Tutto ciò è ben visibile nei dipinti di questa sala".

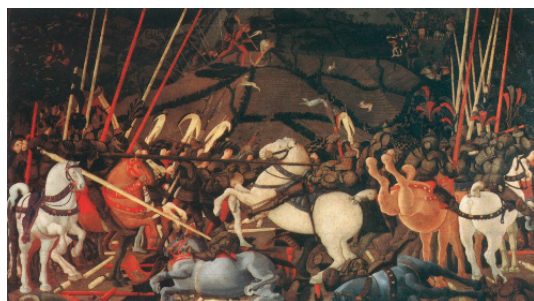
"Ma come vedi le linee dei disegni non portano alla conoscenza di una verità, anzi ci dimostrano quanto sia soggettiva la nostra percezione" spiegò l'uomo in bombetta.

"Come sarebbe a dire?" chiese sbalordito Jean.

"Prova ad osservare attentamente la scala nel *Carnevale di Arclecchino* di Mirò. Ti sembra che poggi sul pavimento o su una parete, che sia posta in verticale oppure stia diversamente? Le linee verticali sono parallele o convergenti verso l'alto?" chiese l'uomo in bombetta.

I due amici si avvicinarono al dipinto, lo guardarono con attenzione da punti di vista differenti, si misero a discutere animatamente e alla fine si videro costretti a dar ragione all'uomo in bombetta.

Fu così che quest'ultimo, per mettere d'accordo i due, spiegò la complessa operazione dell'immagine che dall'occhio viene trasmessa al cervello per poi essere elaborata e ricostruita permet-



tendoci di vedere. “Ma gli osservatori sono tanti, come ben sapete, i cervelli pure, pertanto la percezione non può essere identica per tutti e se infine sommiamo anche le illusioni ottiche, potete immaginare come possa accadere di osservare quello che non c’è e di non catturare quello che c’è. Potremmo citare anche van Gogh sulla necessità della menzogna nell’arte per arrivare alla verità”, concluse l’uomo in bombetta, riferendo le parole che scrisse in una lettera al fratello: *“Forse quello che faccio è una menzogna, ma riesce ad evocare la realtà con più precisione”*.

“Ma allora lo spazio che artisti come Paolo Uccello, Piero della Francesca, Antonello da Messina e altri hanno creato in modo magistrale è un inganno come già sospettavo?” chiese Georges sempre più rapito dalle spiegazioni del compagno di viaggio.

“Tracciare la linea dell’orizzonte, usare luci, contrasti, ombre e colori, collocare oggetti e figure di dimensioni diverse, nei modi della convergenza che indica lontananza, ha permesso a tanti artisti di ricreare l’illusione della profondità spaziale su una superficie a due sole dimensioni” spiegò l’uomo in bombetta.

I tre ritornarono sui loro passi e, meditando in silenzio, guardarono gli indizi di profondità che gli artisti avevano combinato per dar vita a quella tridimensionalità che *San Gerolamo nello studio* e la *Battaglia di San Romano* tanto ben rappresentano.

“Nelle opere che avevamo visto prima e anche in quelle dei cubisti, quali Picasso e Braque, mi sembra che gli oggetti siano raffigurati in modo assai diverso” affermò Jean.

“È vero” disse Georges “sembra che lo spazio abbia a che fare con il tempo e che i punti di vista si moltiplichino”.

“Fu una delle grandi sfide dell’arte del Novecento rappresentare più oggetti da diversi punti di vista, saldando altezza, lunghezza, profondità e tempo” aggiunse l’uomo in bombetta che riprese a camminare velocemente seguito dai suoi amici, trafelati e sempre più spaesati fino a condurli davanti ad una grande tela di Picasso, *Pane e fruttiera su di un tavolo*.

“Hai ragione, sembra quasi che la superficie della tela sia sovradimensionata, lo spazio compresso e che la presenza del tempo

LA PITTURA RACCONTATA AI RAGAZZI



permetta di compiere un giro attorno agli oggetti. A questo punto sembra proprio di vederli in tutte le loro parti” disse Jean.

“Ma non è finita qui” aggiunse l’uomo in bombetta. “Se ci spostiamo per guardare più in là un’opera di De Chirico, *Mistero e malinconia di una strada*, avrete modo di notare quanto poco coerente sia la rappresentazione dello spazio nella scena fino a produrre un effetto di disorientamento tale da provocare angoscia e turbamento nello spettatore. Se poi prendiamo in considerazione la superficie intesa come contenitore dell’opera inclusa tra linee orizzontali e verticali passiamo da materiali come il legno e la tela alla trama delle combinazioni di oggetti, quali cuscino, lenzuolo e coperta del letto di Rauschenberg che dà al suo lavoro proprietà visive ma anche tattili”.

“Fino adesso abbiamo parlato di punti, linee, spazi e superfici ma che ne pensate delle forme che in tanti modi si possono combinare? Non vi sembrano sempre riconducibili alle forme geometriche del cerchio, del triangolo e del quadrato, nonostante la loro frequente irregolarità?” chiese Jean.

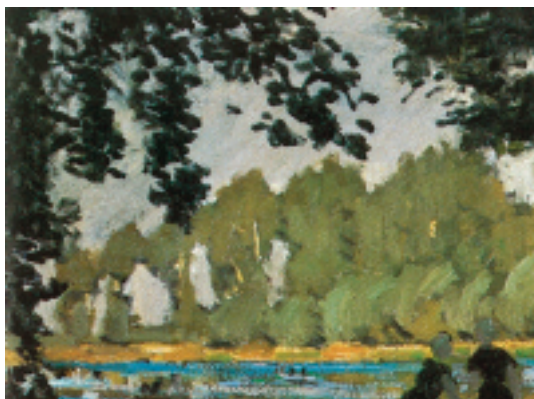
“Aggiungerei perfino il valore simbolico delle stesse” disse Georges “quando servono ad esprimere ordine, stabilità ed equilibrio oppure precarietà o ancora universalità e infinito”.

“Infatti fu proprio Kandinskij ad associare alle forme geometriche alcuni di questi significati” ricordò l’uomo in bombetta che aveva una gran passione per i dipinti del Novecento.

“Ma vi dimenticate del volume, cari amici, che dà un aspetto solido alle forme bidimensionali quasi fossero delle sculture” sottolineò Jean. “Vi ricordate le forme del *Tondo Doni* di Michelangelo, davanti al quale sostammo ammirati a lungo?”.

“Certo non abbiamo dimenticato quel quadro, ma vorrei ancora richiamare la vostra attenzione sull’importanza del chiaroscuro e del colore che, sapientemente dosati, donano alle forme volumi inaspettati!” esclamò Georges.

“E nel bel paesaggio di Monet, *La Grenouillère*, che cosa succede alla forma che sembra disintegrarsi nella luce e nel colore?”



chiese Jean, avendo ancora negli occhi il chiaroscuro dell'acqua dipinto con pennellate fluide e poco definite.

“Senza dubbio per cogliere l'impressione del momento” disse l'uomo in bombetta “l'artista seppe catturare con spontaneità la visione d'insieme non lasciandosi sopraffare dai dettagli. In fin dei conti, per contenere tutti gli effetti nella percezione di un istante, Monet aveva portato il suo cavalletto all'aria aperta, *en plein-air* come era solito dire”.

Fuori nel cielo si erano addensate molte nuvole e, quasi in assenza di luce, i colori sembravano scomparire. Ecco che i tre all'improvviso, quando la luce riapparve più forte, sentirono il bisogno di mettersi sulle tracce di colori intensi come il giallo, il rosso, l'arancione e altri ancora.

Però, quando furono davanti prima ai *Girasoli* di van Gogh, poi alla *Stanza rossa* di Matisse e infine al *Senza titolo* di Rothko, non seppero più definire le loro sensazioni.

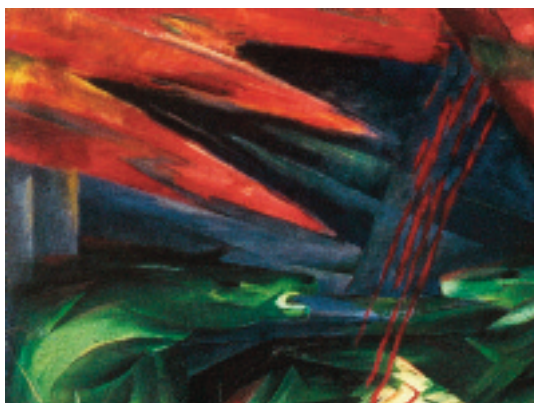
“Mi sembra” osservò Georges “che ogni colore non abbia solo un significato e un valore simbolico, come in più occasioni abbiamo avuto modo di constatare, ma che le variazioni del colore con il mutare delle condizioni di luce non finiscano mai di suscitare in noi stati d'animo differenti e percezioni sempre diverse”.

“Infatti, gli artisti che avevano ben compreso le infinite possibilità dei colori si erano serviti degli stessi per comunicare le loro emozioni e sensazioni, provocandone altre nello spettatore” aggiunse Jean.

“Dopotutto, un mio vecchio amico filosofo, austriaco di nascita, si esprime con queste parole” ricordò l'uomo in bombetta: *“I colori non sono cose che abbiano proprietà ben definite, cosicché si possono senz'altro cercare colori, si possono immaginare colori che non conosciamo ancora o cosicché possiamo immaginare qualcuno che conosce colori diversi da quelli che conosciamo noi”*.

“Figurarsi poi gli stati d'animo!” esclamò Georges. “Comunque mi pare che tu la faccia un po' troppo difficile!”.

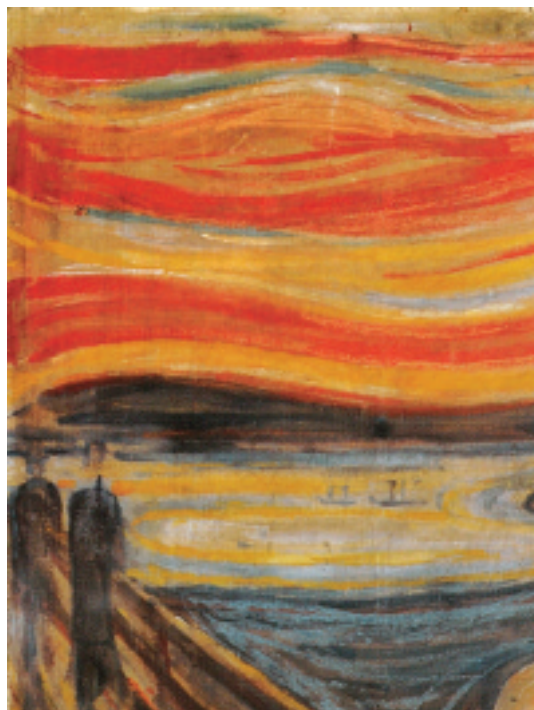
“Ma questa non è materia da trattare con troppa leggerezza”



osservò l'uomo in bombetta “perché in molti hanno giocato con i colori. Ci sono anche artisti del mio tempo che hanno associato la tavolozza dei colori alle note musicali e agli strumenti dell'orchestra. Così il rosso diventa squillante come la melodia suonata da una tromba, il giallo da una trombetta, il blu, nelle sue varie gradazioni, passa dal soave flauto al più cupo violoncello, all'oscuro contrabbasso fino alle profondità del suono dell'organo”.

“Però credo che tu dimentichi, tra le tante cose dette, che l'effetto del colore si modifica a seconda della tecnica usata. Ti ricordi la luminosità degli affreschi di Giotto, le tempere brillanti di Piero della Francesca, le trasparenze delle macchie di Kandinskij o la densità dell'olio utilizzato da Antonello da Messina?” chiese Jean, quasi infastidito da tanta erudizione dimostrata dall'uomo in bombetta.

“Certo che l'ho notata e ti dirò di più, c'è anche lo sfumato del pastello” replicò l'impassibile uomo in bombetta.



“Smettetela voi due perché parlate tanto di tecnica e colore, colore e musica, ma un po' alla volta ci stiamo scordando della composizione” osservò Georges, mettendo fine al confronto tra i due.

“Non l'avevamo dimenticata affatto, ma volevamo prima indagare sugli elementi principali che la composizione organizza in un'opera d'arte” gli rispose l'uomo in bombetta.

“A questo punto” s'intromise Jean “è il caso di considerare da un lato alcune regole della composizione, dall'altro anche chi se n'è liberato, dando il massimo spazio alla casualità, all'improvvisazione e pertanto alla libertà espressiva”.

“Forse ti stai dimenticando che gli aspetti costitutivi della composizione variano con le epoche, le culture e le società di cui fanno parte gli artisti” sottolineò Georges.

“Certo hai ragione, ma proviamo a fare degli esempi con riferimento alla simmetria, all'equilibrio e al ritmo” disse Jean.

Quasi a gara, gli altri due iniziarono ad elencare alcune opere: per la simmetria e l'equilibrio ne indicarono alcune, in particolare



del Quattrocento e del Cinquecento, per il ritmo invece *Destino di animali* di Marc e soprattutto l'*Urlo* di Munch.

“Tutto bene fin qui, ma come spiegate la composizione in un’opera come *Cattedrale* di Pollock?” chiese Jean.

“Lasciatemi dire che il quadro di Pollock è più che altro una scomposizione per lo sgocciolare libero e casuale dei colori sulla tela. Anche i Dadaisti, ad esempio, con le loro invenzioni, scombinarono tutte le regole e si affidarono al caso” osservò l’uomo in bombetta.

“Sapete cosa vi dico, che al di là della composizione o della scomposizione possibile, a me sfugge del tutto il soggetto nel quadro di Pollock” disse Georges “sarà forse perché appartengo ad un altro mondo in cui i soggetti religiosi, mitologici o storici erano il contenuto fondamentale dei dipinti, ma in questo caso faccio fatica a capire che cosa succede nel quadro e l’artista che l’ha realizzato”.

“L’artista astratto ha dato esistenza materiale a molti mondi e tempi invisibili” spiegò l’uomo in bombetta, riferendo le parole di Rothko e continuò ancora, citando l’artista. “*Dipingo quadri molto grandi. Capisco che storicamente la funzione della pittura di quadri di grandi dimensioni è qualcosa di grandioso e pomposo. Tuttavia, la ragione per cui li dipingo – credo che la cosa valga anche per altri pittori che conosco – è precisamente perché voglio essere molto intimo e umano. Dipingere un’immagine piccola significa collocarsi al di fuori della propria esperienza, osservare un’esperienza come una visione stereoscopica o con una lente rimpicciolente. Comunque, si dipingono i grandi quadri in cui ci si trova dentro. Non è qualcosa che si possa comandare*”.

“Mi sembra che come al solito, citazioni a parte, tu non abbia il dono della chiarezza e della sintesi” osservò Jean “forse più semplicemente in sintonia con il soggetto ogni artista ha trovato il proprio modo di esprimersi secondo le sue idee, le sue sensazioni o impressioni, i suoi sentimenti e la sua sensibilità”.

“Una volta tanto hai ragione perché tanta erudizione non serve

a nulla se non ti aiuta a capire. Proprio adesso mi vengono in mente le parole di Bacon” ammise l’uomo in bombetta. *“Prima di tutto bisogna, io penso, essere totalmente d’accordo con il proprio soggetto. Bisogna che il soggetto vi assorba completamente. Se non avete un soggetto che vi abita e vi corrode interiormente, finite per diventare dei decoratori. Potete attingere da tutti i libri, da tutto ciò che vi circonda ma non basta. Anche se uno conosce tutta la storia dell’arte dall’Egitto ai giorni nostri. A volte, spesso, questo non basta. A me servono cose che mi tocchino in profondità. E neanche questo funziona sempre”*.

“Tu che sei stato un uomo del Novecento e che hai condiviso tante esperienze sensoriali del tutto rivoluzionarie per la nostra sensibilità, sapresti farci comprendere il perché di quei baffi scarabocchiati da Duchamp sul volto della Gioconda?” chiese Georges all’uomo in bombetta.

“In realtà capisco la tua difficoltà davanti a dei baffi così bizzarri su un dipinto tanto apprezzato e famoso, ma ciò che Duchamp ha voluto fare con due piccole linee curve è riconducibile all’importanza che egli attribuiva alla sostanza delle idee che secondo lui non dovevano essere semplicemente un prodotto della visione. Il suo scopo era di mettere la pittura al servizio della mente, chiedendo allo spettatore uno sforzo in più al fine di portare alla luce, mescolando le idee, cose che abitualmente restano taciute” rispose l’uomo in bombetta, assai compiaciuto, ripetendo poi le parole del vecchio Marcel. *“La cosa curiosa a proposito dei baffi e del pizzetto è che quando si osserva la Monna Lisa, essa diviene un uomo. Non è una donna travestita da uomo; è un uomo vero e proprio, e questa fu la mia scoperta, senza che all’epoca me ne rendessi conto”*.

“Quindi” osservò Jean “è come dire che il moltiplicarsi degli sguardi, la maggiore curiosità e l’entusiasmo verso le cose sono sentieri per la scoperta del mondo in cui viviamo e per avere a mano quelle idee che con le emozioni e la fantasia rendono vivo un dipinto con cui si vuole narrare e reinventare il mondo stesso”.

“È anche vero” aggiunse Georges “che molti hanno pensato





che l'idea abiti nell'anima. Pertanto il quadro non dovrebbe solamente imitare corpi e oggetti, restituendoceli attraverso la loro riproduzione che noi percepiamo con la visione. In più dovrebbe dare visibilità all'anima, ai suoi mutevoli stati e alle sue passioni".

"Ma come si può raffigurare l'anima?" chiese Jean rivolgendosi all'amico.

"È una faccenda semplicissima!" rispose Georges. "L'anima resta invisibile ma non la sua espressione umana. Voglio dire che qui non si tratta solo dei movimenti del nostro corpo vivente, ma anche delle immagini che esso ha prodotto ad esempio con la linea, il colore e la materia".

"Mi fa piacere che vi siate presi dei rischi per capire il potere delle immagini e che ciò vi abbia fatto aguzzare l'ingegno per cogliere nella creazione artistica lo spazio esistente tra il pensiero e l'azione, gli stati dell'anima e l'espressione e quanto sia illusoria ogni forma di autocontrollo" disse l'uomo in bombetta.

I tre compagni di viaggio si erano avventurati nel territorio della pittura con la volontà di uscire, una volta per tutte, dai dilemmi che tale materia aveva suscitato in loro, ma cammin facendo si erano resi conto che il fardello delle conoscenze acquisite e delle considerazioni fatte aveva moltiplicato i loro dubbi e interrogativi. Senza neanche accorgersi si erano ritrovati al punto di partenza, davanti al dipinto incompleto di Holbein, chiazato di bianco per la mancanza dei due protagonisti.

Ridotti al silenzio, un po' demoralizzati, Jean e Georges furono presi lì per lì dalla tentazione di rientrare nel dipinto, quando l'uomo in bombetta, per un attimo non più impassibile e calmo, si volse indietro, dicendo: "Già vi arrendete, abbandonando il percorso compiuto fino a qui?".

"Ormai abbiamo la testa che ci scoppia" ammise Jean "dopo tutto ciò che abbiamo visto e detto sulla pittura, non siamo stati in grado di attraversare come avremmo voluto con più certezze a disposizione il mondo illusorio della pittura".

"Certo il lavoro creativo del pittore è fatto di libertà e fantasia,

ma ci siamo resi conto che nel tempo sono tanto mutevoli il vissuto e l'agire dell'artista da metterci a mal partito. Forse non abbiamo quell'allenamento di cui avrebbero bisogno corpo e mente per accostarsi a tale complessità" aggiunse Georges.

"Mi sembra che, continuando a rimproverarmi la poca chiarezza, siate andati alla ricerca di soluzioni o di risposte troppo facili, perdendo di vista quello che in fin dei conti volevo farvi capire" disse l'uomo in bombetta.

"Cosa vorresti dire con queste parole?" chiese Jean.

"Si può imparare davvero se si è disposti a giocare con l'invenzione che deve essere sostenuta dalla curiosità e ancora dalla scoperta. Dopotutto non è questa una ricerca di libertà attraverso l'esplorazione dei sentieri di mondi possibili? E ogni tentativo di definizione dell'opera d'arte non vi sembra poco utile quando sembra sfuggire ad ogni spiegazione?" domandò l'uomo in bombetta.

"Forse può essere che ogni dipinto assomigli piuttosto ad un gioco le cui regole vengono stabilite durante il gioco stesso dall'artista, dall'osservatore e dal quadro stesso" disse sbalordito Georges.

"E allora anche quella macchia di colore che Holbein ha dipinto nella parte inferiore della tela che ci ha accolti fino a poco tempo fa è qualcosa di simile!" s'illuminò all'improvviso Jean.

"Può essere che Hans il Giovane si sia divertito con le regole della prospettiva e abbia scherzato con l'osservatore, dipingendo un teschio secondo il punto di vista dell'anamorfose, rendendo possibile la sua visione solo da una posizione ravvicinata e non centrale" disse l'uomo in bombetta, incoraggiando gli altri due a riprendere l'avventuroso viaggio nell'arte.

Giunti a questo punto, capirono che la ricerca della libertà e della fantasia che ci parla in tanti modi diversi doveva continuare e ben presto, senza le preoccupazioni di prima, scomparvero, seguitando a camminare sala dopo sala.



Guida all'uso del testo

Il libro che ti proponiamo è un viaggio nel mondo della pittura, articolato in cinque parti: i ritratti, gli oggetti, gli spazi, le storie e oltre la realtà. In ogni sezione si trova una serie di schede e ognuna di esse è riferita a uno o più dipinti molto significativi. All'interno sono presenti: un testo esplicativo, corredato da immagini, una breve biografia per ogni artista e alcune indicazioni per la consultazione del glossario e l'uso delle macchie di colore. La scelta di mettere in relazione due dipinti è dovuta all'opportunità di un confronto per somiglianze o contrasti e per avvicinarsi alle variazioni possibili che i linguaggi dell'arte hanno offerto nel corso del tempo.

Finché prometti davanti all'artista rimane traccia del tuo giuramento

Togli i sandali dai piedi, perché il luogo sul quale tu stai è una terra santa!
Esodo 3,5

Jan van Eyck (1390 ca.-1441)

Vissuto nei primi decenni del Quattrocento, protagonista dell'arte fiamminga, Jan van Eyck, pittore di corte e diplomatico, fu capace con i suoi dipinti di rinnovare la pittura sul piano tecnico e visivo. Con l'uso della pittura ad olio, che contribuì a diffondere l'attenzione per ogni minimo dettaglio della realtà, poté rappresentare scene e interni con figure solenni, che ispirano rispetto e sono tanto impalpabili da non notare alcuna emozione. Gli oggetti domestici sono raffigurati attraverso numerosi ritmi e gradi di luminosità, ma non risultano privi di riferimenti simbolici.

Chi sono e da dove vengono le due persone raffigurate?
Che cosa stanno a rappresentare le loro mani che si uniscono?
Forse soggiornano in un paese lontano e stanno in una camera d'albergo?
Il cane vicino agli zoccoli è lì per caso o perché era simpatico a mastro van Eyck?

Il dipinto del 1434, noto come *I coniugi Arnolfini*, raffigura due ricchi italiani, residenti a Bruges in Belgio: il mercante di stoffe raffinate originario di Lucca, Giovanni Arnolfini e Giovanna Cenami, diventata sua moglie. Come sembra raccontarci il loro piccolo cane che ci osserva in primo piano, il padrone Giovanni ha una faccia seria e particolare, con il naso lungo e la pelle liscia, indossa un mantello colorato di pelliccia, un cappello a tesa larga e tiene la mano destra sollevata come per

25

Breve biografia dell'artista nella colonna di sinistra.

Il testo, nella colonna di destra, è costituito da una parte esplicativa che presenta una lettura del dipinto, preceduta da una serie di domande che servono, fin dall'inizio, a darti dei suggerimenti e a condurti attraverso i diversi aspetti dell'opera pittorica considerata.

Il titolo di ogni scheda non è quello del dipinto ma è un pretesto per offrirti, fin da subito, degli indizi da considerare nel corso della lettura dell'opera.

La citazione si riferisce a un aspetto o a un particolare importante presente nel dipinto ed essa è un ulteriore indizio per la comprensione dell'opera.

Vai al glossario



Tavolozza delle parole:

- arte;
- artista (vedi arte);
- colore;
- dettaglio;
- figura;
- luce;

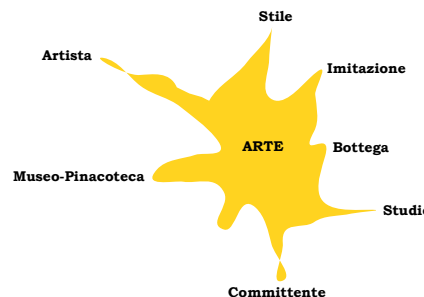
Le parole, segnalate in grassetto nel testo, sono elencate nella Tavolozza delle parole. Per trovare i loro significati è opportuno consultare il glossario della pittura.

Vai alla mappa delle macchie di colore



Arte

Artista



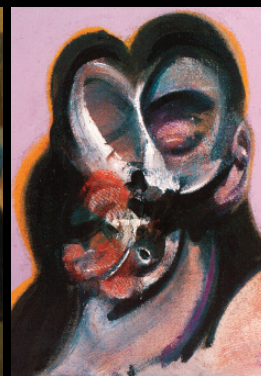
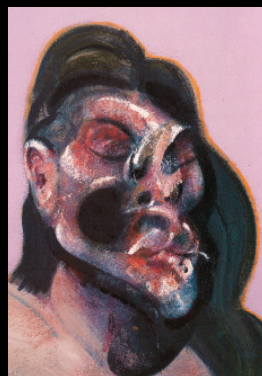
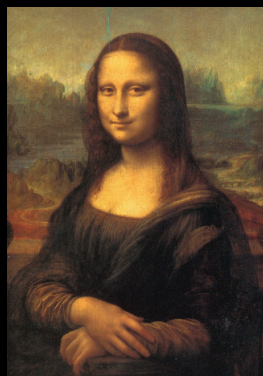
Nella scheda sono indicate delle parole associate a macchie di colore. Le ultime pagine della guida contengono una sezione dedicata alle macchie di colore, vere e proprie mappe, che sono come finestre aperte sul mondo della pittura, tali da permettere, anche con l'aiuto del glossario, percorsi e collegamenti utili alla comprensione delle opere d'arte.





Capitolo I

I ritratti





Finché prometti davanti all'artista rimane traccia del tuo giuramento

*Togliti i sandali dai piedi, perché il luogo
sul quale tu stai è una terra santa!*

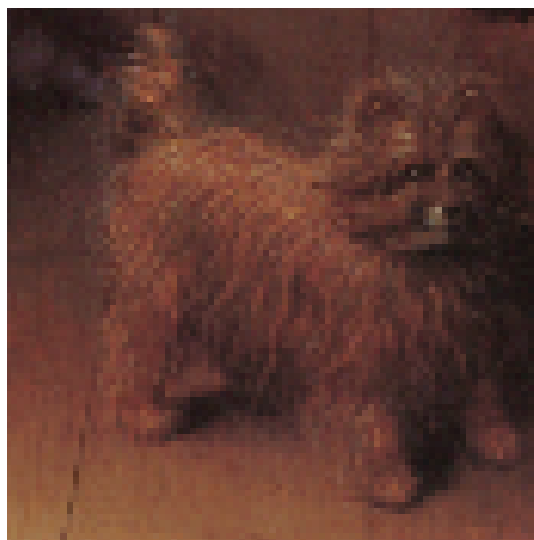
Esodo 3,5

Jan van Eyck (1390 ca -1441)

Vissuto nei primi decenni del Quattrocento, protagonista dell'arte fiamminga, Jan van Eyck, pittore di corte e diplomatico, fu capace con i suoi dipinti di rinnovare la **pittura** sul piano tecnico e visivo. Con l'uso della **pittura ad olio**, che contribuì a diffondere l'attenzione per ogni minimo **dettaglio** della realtà, poté rappresentare scene e interni con **figure** solenni, che ispirano rispetto e sono tanto impassibili da non far notare alcuna emozione. Gli oggetti domestici sono raffigurati attraverso numerosi riflessi e gradi di luminosità, ma non risultano privi di riferimenti **simbolici**.

**Chi sono e da dove vengono
le due persone raffigurate?
Che cosa stanno a rappresentare
le loro mani che si uniscono?
Forse soggiornano in un paese lontano
e stanno in una camera d'albergo?
Il cane vicino agli zoccoli è lì per caso
o perché era simpatico a mastro van Eyck?**

Il dipinto del 1434, noto come *I coniugi Arnolfini*, raffigura due ricchi italiani, residenti a Bruges in Belgio: il mercante di stoffe raffinate originario di Lucca, Giovanni Arnolfini e Giovanna Cenami, divenuta sua moglie. Come sembra raccontarci il loro piccolo cane che ci osserva in primo piano, il padrone Giovanni ha una faccia seria e particolare, con il naso lungo e la pelle liscia, indossa un mantello con l'orlo di pelliccia, un cappello a tesa larga e tiene la mano destra sollevata come per



**Perché gli zoccoli stanno lì
abbandonati sul pavimento
in un'atmosfera così solenne?
La luce proviene
dalla finestra o dal lampadario?
Che cosa fanno
quelle due figure
riflesse nello specchio?
E sopra? Una macchia,
uno schizzo o una firma?**

fare giuramento secondo alcuni, per salutare secondo altri. Lei, invece, con le guance morbide e pallide e la fronte alta, pare affidarsi passivamente all'espressione severa del suo compagno ed alla sua mano. È avvolta nel suo ampio vestito verde, a vita alta, trattenuto da una cintura che arriccia il tessuto in tante piccole pieghe sotto il petto, non per una gravidanza come molti hanno sostenuto, ma com'era d'abitudine allora, quando era di moda tenere in fuori il ventre. Il movimento nervoso delle mani che stropicciano la veste, forse, tradisce una serenità solo apparente.

Le due figure, nel momento della promessa matrimoniale o del fidanzamento, anche se non tutti sono dello stesso parere, stanno in una camera da letto che all'epoca veniva adibita anche a soggiorno, un ambiente domestico in cui tutti gli oggetti trovano posto nella realtà, ma anche nel mondo dei **simboli**. Un piccolo terrier o forse uno spitz, con la sua vivace ed affettuosa fedeltà, sembra rappresentare il legame tra i due coniugi.

Gli zoccoli sul pavimento in legno assomigliano ad una **natura morta** come tra l'altro le arance sulla panca che, rare nell'Europa del Nord, sono simbolo di ricchezza, così come il tappeto poggiato sul pavimento, i mobili e i raffinati abiti della moglie. Può essere che le calzature servissero a non bagnarsi i piedi nelle giornate piovose, ma è molto più probabile che la loro presenza ricordi che il luogo dove stanno è reso sacro dalla promessa di matrimonio ed è questo il motivo per cui, come sta scritto nel libro dell'Esodo, è necessario togliersi le scarpe. Dalla finestra, a sinistra, entra la **luce** che illumina il lampadario, gli abiti preziosi dei coniugi e gran parte della stanza tra raffinati riflessi e gradazioni luminose. L'unica candela accesa del lampadario è simbolo di fedeltà matrimoniale.



Appeso alla parete di fondo, lo specchio convesso, decorato con le scene della Passione di Cristo, riflette i personaggi effettivamente presenti nella stanza che osservano la scena. Il dipinto è dunque frutto di un lavoro minuzioso e assai impegnativo in cui l'**artista** ha usato un metodo speciale con dei **colori** diluiti nell'olio di lino, dopo aver prima preparato un supporto di legno di quercia. Infatti, le tinte sono brillanti e trasparenti ed ogni dettaglio è ben dipinto. L'opera è il primo **ritratto** di coppia a figura intera in un interno e uno dei più importanti dell'età moderna. Van Eyck ricorda la sua presenza sia di artista che di testimone del fatto con la sua firma sopra lo specchio: "Jan van Eyck è stato qui/1434".

Nel 1434 Jan van Eyck raffigurò *I coniugi Arnolfini* in un dipinto di cm 82,2 x 60, usando i colori ad olio. L'opera è conservata alla National Gallery di Londra.

Vai al glossario



Tavolozza delle parole:

- arte;
- artista (vedi arte);
- colore;
- dettaglio;
- figura;
- luce;
- natura morta;
- olio, pittura a;
- pittura;
- ritratto;
- simbolo - simbolico
(vedi simbolo-allegoria).

Vai alla mappa delle macchie di colore



Arte



Artista



Genere



Luce



Pittura



Quando le armi da guerra lasciano il segno del potere

(...) *maestro raro e divino nelle difficoltà de' corpi regolari e nella aritmetica e geometria (...).*

Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*

Piero della Francesca
(1416/20 - 1492)

Illustre pittore del Quattrocento, originario di Borgo San Sepolcro in Toscana, Piero della Francesca contribuì alla diffusione della visione **prospettica**, confrontandosi con i grandi protagonisti dell'arte del **Rinascimento**. Al servizio di signori e religiosi soprattutto in Toscana, in Emilia Romagna, nelle Marche e in Umbria, realizzò opere dall'armoniosa geometria, nel più totale rispetto delle proporzioni, quasi a ricordare la perfezione del creato. Nell'ultima parte della sua vita, si dedicò all'approfondimento della matematica e scrisse due trattati: *De prospectiva pingendi* e *De quinque corporibus regularibus* per sottolineare l'importanza delle **forme** geometriche considerate alla base della diversità di tutti gli oggetti naturali.

**La persona raffigurata
è un uomo di potere o un letterato?
Chi l'ha conciato in quello stato?
E perché dobbiamo guardarlo solo di profilo?**

Piero dipinse i ritratti di profilo per i Montefeltro di Urbino, secondo la tradizione delle monete antiche, per celebrare i rappresentanti del potere di allora, astuti e senza scrupoli, capaci di fondere un raffinato interesse per l'arte con l'esercizio del potere, usando qualsiasi mezzo pur di raggiungere il fine stabilito. La luce del giorno non illumina il profilo di Federico ma crea delle **ombre** sul suo volto già segnato dalla pratica delle armi. Infatti, aveva perso l'occhio destro in un torneo e poi si era fatto togliere parte del setto nasale per poter avere così un **campo visivo** più ampio a favore dell'occhio sano. L'artista aveva trasformato l'inconfondibile e irregolare profilo nella perfezione di una forma geometrica come a mettere in evidenza che la ragione può governare la tendenza del nostro carattere a mutare.



**Il paesaggio alle spalle della figura
è reale o frutto d'invenzione?
Si tratta di una natura selvaggia
o di un ambiente modificato dall'uomo?**

Il dipinto è anche interessante perché rappresenta il dominio dei Montefeltro su Urbino, un tempo piccola città, poi cambiata nella forma di un palazzo quasi come una “città ideale” del Rinascimento in accordo con la divina proporzione, tanto ricercata da Piero della Francesca, per raffigurare uomini e natura. Anche il **paesaggio** dell'Appennino umbro-marchigiano sullo **sfondo**, modificato dalla mano dell'uomo, fa parte del dominio dei Montefeltro ed è simbolo del loro buon governo.

Piero della Francesca dipinse i ritratti di Battista Sforza e di Federico da Montefeltro nel 1472, con la tecnica dell'olio su tavola. I due pannelli misurano cm 47 x 33 e sono conservati nella Galleria degli Uffizi di Firenze.

Vai al glossario



Tavolozza delle parole:

- campo visivo;
- forma;
- galleria (vedi museo);
- ombra;
- paesaggio;
- prospettiva (vedi prospettiva);
- Rinascimento;
- sfondo;
- tavola.

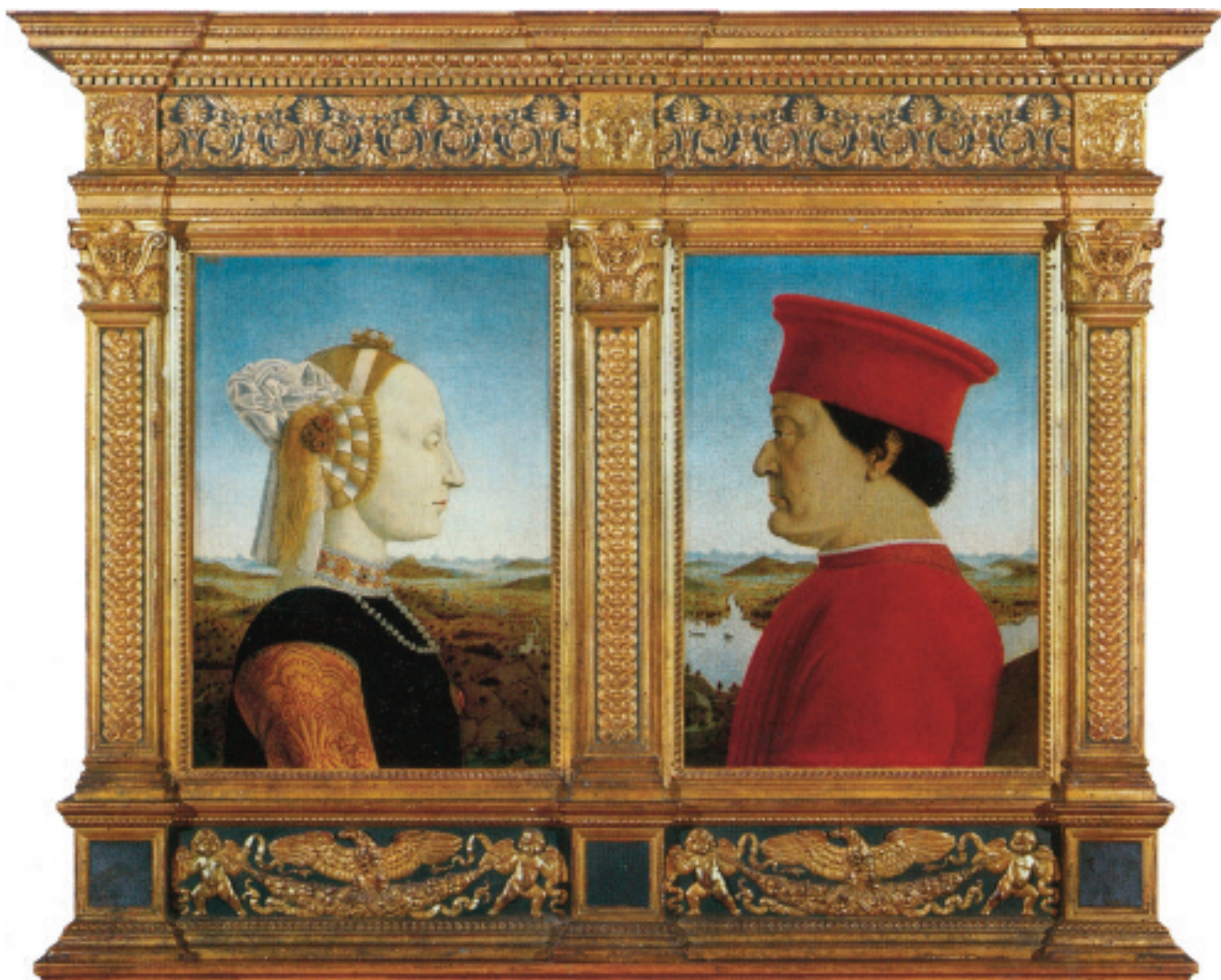
Vai alla mappa delle macchie di colore



Composizione



Rinascimento





Dai colori eterni alla prospettiva della conoscenza

Nel dipinto si legge un fortissimo rapporto con la pittura fiamminga. Praticamente Antonello è il più grande "creato" della pittura fiamminga in Italia (...).

Federico Zeri, *Un velo di silenzio*

Antonello da Messina (1430 ca – 1479)

Nato a Messina, l'artista si trasferì a Napoli nel 1450 dove iniziò la sua formazione, quando, a bottega di Colantonio, ebbe modo di allargare il suo orizzonte alla pittura fiamminga, spagnola e provenzale grazie ai dipinti posseduti dagli Angioini. L'esattezza e la precisione nei particolari anche minuscoli, di derivazione fiamminga, si combinò alla rappresentazione prospettica dello spazio, alla volumetria e all'imponenza delle figure dopo i viaggi in Toscana, nelle Marche, forse a Roma che lo portarono a conoscere artisti importanti quali Piero della Francesca e il Beato Angelico. A Venezia, conobbe probabilmente anche Giovanni Bellini di cui subì in parte il fascino per una pittura che già manteneva i colori vividi e pieni di luce ma sfumati con la perizia di chi vuole riprodurre le gradazioni dei toni osser-

**È un'immagine in prospettiva oppure no?
Il dipinto è opera di un maestro fiammingo
o di un maestro italiano?**

**L'uomo si trova in una chiesa o in un ambiente
domestico come potrebbe essere uno studio?**

**È un uomo di chiesa,
un botanico o un amico degli animali?**

**Da dove proviene la luce che gioca a chiaroscuro,
aumentando il mistero di quest'opera?**

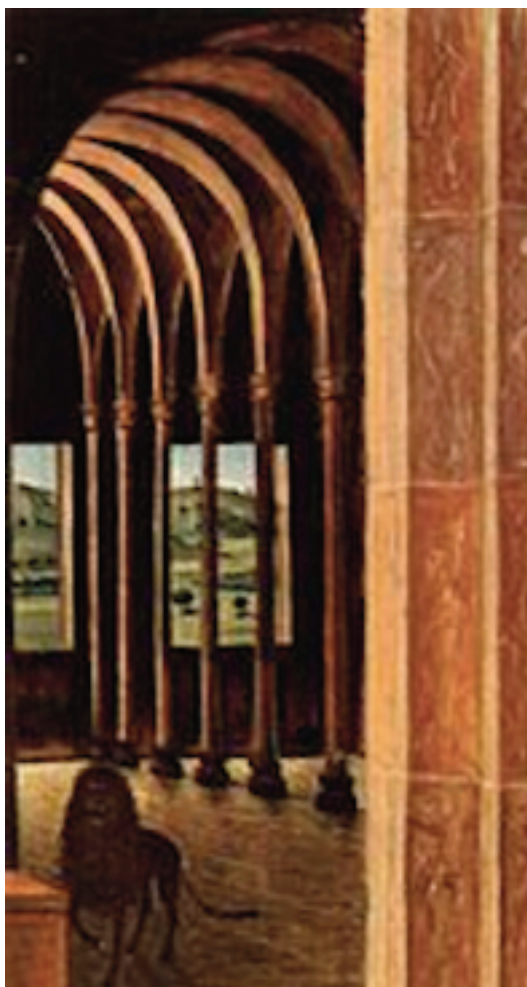
Quali e quanti animali ci sono nel dipinto?

Riconosci le piante?

Questo lavoro di Antonello da Messina, piccolo quanto a dimensioni ma di grande fascino, rappresenta San Gerolamo nello studio. Attribuito ad altri artisti illustri venne poi riferito al maestro siciliano che dovrebbe averlo dipinto secondo alcuni tra il 1455 -1460, per altri intorno al 1475. Ciò che ha

LA PITTURA RACCONTATA AI RAGAZZI

vati nella realtà. Le sue opere presentano una grande padronanza nel mantenere in equilibrio la **composizione**, la luce e il colore. Ritornò più volte a Messina, dove morì ormai gravemente malato, alla fine degli anni Settanta.



permesso una definitiva attribuzione è dato dalla rappresentazione dello spazio secondo le regole della prospettiva e dalla diffusione della luce che, anche in altri capolavori italiani, è così presente, come ad esempio nel caso di Piero della Francesca. Al di là di un arco ribassato, che sembra fare da cornice alla scena e distinguere l'esterno dall'interno, un gioco di **chiaroscuro** con la luce, che giunge dalle numerose aperture, guida la nostra visione, mettendo la figura del Santo al centro di uno spazio che un poco alla volta si restringe sulla figura di Gerolamo. In un ambiente suddiviso da archi e volte, simile in parte ad una chiesa, in parte ad un salone, si colloca un piccolo studio in legno su un pavimento a piastrelle dipinte. Il Santo, colto nell'attività dello studioso tra libri e scrittoio, veste i panni cardinalizi, come è reso evidente dal manto rosso che l'avvolge e dal cappello appoggiato sulla panca, anche se egli non fu mai cardinale. Si trova in un ambiente "sacro" per la presenza dei calzari ai piedi dei gradini e per la coturnice, il pavone e il bacile, simboli rispettivamente della purezza, resurrezione e passione di Cristo. Immerso nella lettura, forse si sta occupando della traduzione della Bibbia dal greco al latino, ispirato dalla sovrastante immagine di Cristo crocifisso. Ai suoi piedi trovano posto una pianta di bosso, un geranio e un gattino grigio, mentre nell'atmosfera oscura del corridoio a destra avanza silenzioso il leone, l'imperdibile compagno del santo, eternamente grato per esser stato liberato da una spina. In alto al di fuori delle bifore volteggiano degli uccelli nell'azzurro del cielo. In basso le finestre si aprono su due splendidi paesaggi in prospettiva. Gerolamo ci riporta alla raffigurazione del sapiente che sostenuto da una forte spiritualità attinge alla conoscenza e contribuisce alla diffusione della parola di Dio.



Albrecht Dürer (1471- 1528)

Dürer, maestro eccelso del Rinascimento tedesco, “uomo sì raro, sì diligente e sì universale”, come ci tramanda Vasari, nacque a Norimberga, dove si formò dapprima lavorando con il padre orafo e successivamente specializzandosi in pittura e grafica in una bottega che realizzava anche illustrazioni di libri a stampa. Terminato l'apprendistato nel 1490, iniziò i suoi viaggi di formazione: prima a Basilea, importante per la tecnica dell'**incisione**, poi in Italia e in particolar modo a Venezia, dove si accostò all'arte antica e al Rinascimento italiano che ebbe una determinante influenza nelle sue opere.

Nel 1495 aprì una propria bottega a Norimberga, dedicandosi non solo alla produzione di stampe, ma anche alla pittura, con ritratti e dipinti di soggetto religioso. Un decennio dopo, raggiunta la fama soprattutto come incisore, ritornò a Venezia, si recò a Bologna “per imparare l'arte della segreta prospettiva” e forse a Roma. La ricchezza del colore e l'attenta raffigurazione dello spazio prospettico, delle proporzioni anatomiche e delle sfumature della psicologia umana divennero suoi tratti distintivi quanto la forza dell'**immaginazione** e l'esattezza dei particolari. Tra il 1513 e il 1515 realizzò, con una perizia che sembrò non aver uguali, tre stampe: *Il cavaliere, la morte e il diavolo*, *Melancholia I* e *San*

**Chi è il personaggio ritratto?
È l'immagine del Cristo,
di un sovrano o di Dürer stesso?**

**Il ritratto assolutamente frontale è casuale
o legato ad un motivo particolare?**

**Tanta sacralità nel dipinto è forse dovuta
all'importanza attribuita da Dürer
alla funzione dell'artista?**

**Può essere che ci fosse allora
la volontà del pittore di mettere
in evidenza l'ispirazione divina
alla base di ogni creazione artistica?**

**Tanta cura per l'abbigliamento
è un fatto di interesse personale
o un'abitudine legata agli
ambienti di corte di quell'epoca?**

“Io Albrecht Dürer di Norimberga, all'età di 28 anni, con colori eterni ho creato me stesso a mia immagine”. Così recita la scritta in latino a destra dell'autoritratto che Dürer fece nel lontano 1500 in Germania per testimoniare il ruolo dell'artista, la cui importanza e dignità è evidenziata dai tratti che evocano la figura del Cristo. Nei *Quattro libri sulla proporzione umana* da lui scritti, la missione dell'artista è ben chiarita da queste parole: “Le idee che vengono in mente agli artisti sono innumerevoli e il loro animo è pieno di immagini che potrebbero realizzare. Perciò, qualora fosse concesso di vivere molte centinaia di anni ad un uomo, che sapesse servirsi in maniera adatta di tale arte e fosse a ciò dotato dalla natura, egli, per il

Gerolamo nello studio, chiamate appunto “incisioni maestre”. Fu al servizio dell'imperatore Massimiliano I e di Carlo V. Nell'ultimo periodo della sua vita, dopo aver ammirato l'arte fiamminga, si dedicò ai ritratti e all'opera di tema religioso *I quattro Apostoli* che dipinse per la sua città.

potere che Dio ha concesso agli uomini, potrebbe effondere ogni giorno molte nuove figure di uomini e di creature e fare ciò che non è mai stato visto prima né è stato mai pensato da altri. Perciò Iddio in questo e in altri concede un grande potere ai veri artisti”. Continua ancora dicendo “ non proporti mai di potere e di volere fare qualche cosa migliore di quanto Iddio ha concesso di produrre alla natura da Lui creata. Poiché il tuo potere è debole di fronte una creazione di Dio”. Come Leonardo da Vinci aveva definito il pittore “nipote di Dio”, così Dürer si ritrasse in modo assolutamente frontale per sottolineare la componente spirituale nel ruolo dell'artista fino a fondere la propria immagine con quella di Cristo. Infatti quest'olio su tavola riporta alla memoria le raffigurazioni bizantine di Gesù e fa pensare all'aspetto sacrale delle cose del mondo e della funzione del pittore. Quanto ai vestiti è bene ricordare che, come è scritto nei suoi appunti, Dürer era molto attento alla moda e amava vestirsi elegantemente.

San Gerolamo nello studio, dipinto da Antonello da Messina, è un olio su tavola di 46 x 36,5 cm, conservato alla National Gallery di Londra.

Autoritratto con pelliccia è stato dipinto da Albrecht Dürer nel 1500. L'opera è un olio su tavola di tiglio di 67 x 49 cm, oggi conservata alla Alte Pinakothek di Monaco di Baviera.

Vai al glossario



Tavolozza delle parole:

- bottega;
- chiaroscuro;
- composizione;
- immaginazione (vedi fantasia-immaginazione);
- incisione;
- Pinakothek (vedi pinacoteca in museo).

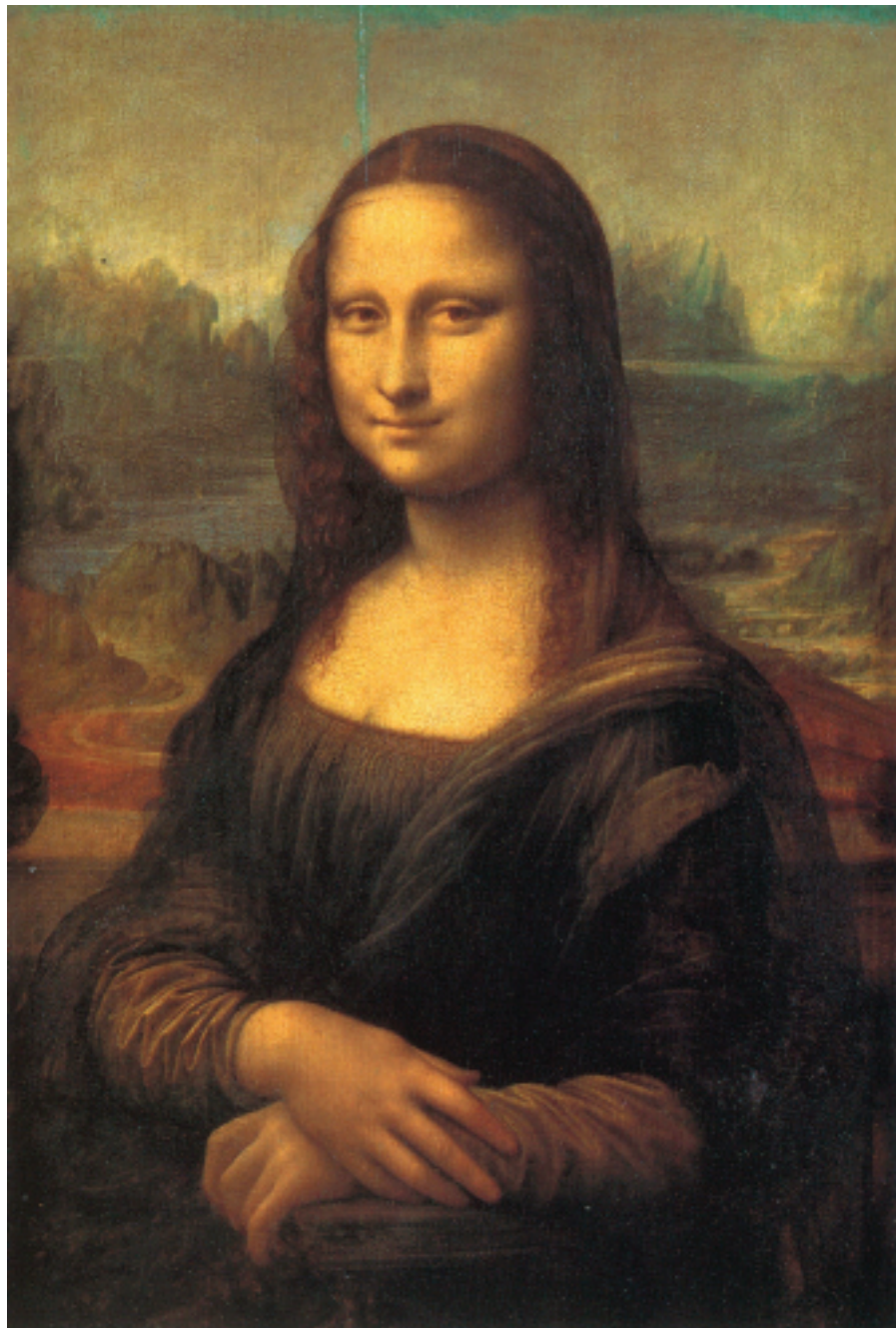
Vai alla mappa delle macchie di colore



Composizione



Rinascimento



Gli occhi che mi seguono

*Sempre la pratica deve essere edificata sopra la buona teorica,
della quale la prospettiva è guida e porta e senza questa nulla si fa bene.*
Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*

Leonardo da Vinci (1452 - 1519)

Nel periodo che noi chiamiamo Rinascimento, ci furono importanti scoperte sia nella scienza che nell'arte. Uno dei grandi maestri del tempo, Leonardo, nato non lontano da Firenze, a Vinci che gli diede il nome, fu sia artista che uomo di scienza e di ingegneria. Si formò nella bottega del Verrocchio, lavorò a Firenze per passare a Milano al servizio degli Sforza, decorando alcune sale del Castello Sforzesco e occupandosi anche di opere idrauliche e di bonifica, dell'invenzione di macchine per le feste a corte, di architettura e urbanistica. Dal 1495 al 1498 si dedicò alla realizzazione del Cenacolo, **affrescato** nel refettorio del convento di Santa Maria delle Grazie. Negli anni successivi si spostò al servizio di molti **committenti**, fu in giro per l'Italia, anche a Roma dove fu ospitato dal cardinale Giuliano de' Medici, futuro papa, occupandosi di scienza e matematica. Nel 1517 si trasferì in Francia alla corte di Francesco I

Chi è la donna ritratta?

È seduta o in piedi?

Che cosa osservano i suoi occhi?

E perché quel sorriso?

Forse sta solo pensando oppure è annoiata?

Il ritratto che potete osservare è uno dei più famosi al mondo, ma è ancora circondato dal mistero; per lungo tempo non si seppe nulla della persona raffigurata. Leonardo, che passò tanto tempo su questo dipinto, ritoccandolo più volte, volle tenerlo con sé fino alla fine della sua vita.

Non sappiamo con certezza chi fosse la donna ritratta, ma pare, come la tradizione afferma, si chiamasse Monna Lisa del Giocondo, moglie di messer Francesco. La parola Monna, in fiorentino antico, sta per Madonna, cioè signora, e dà il titolo al quadro dell'artista. Leonardo la dipinse senza fretta, con cura, sfumando di proposito con differenti gradazioni di colore, alcuni dettagli del suo volto per dare un alone di mistero alla sua espressione. Nel corso d'opera si prese, in modo saggio, il tempo necessario per riflettere e dipingere pennellata dopo pennellata, secondo misura, solo qualche particolare. Un po' alla volta davanti allo

ad Amboise, in qualità di pittore, ingegnere ed architetto del re. Lavorò ancora, nonostante i problemi ad una mano, disegnando ed insegnando, ma a Cloux all'età di 67 anni morì. Nell'arco della sua vita dipinse pochi quadri, ma fondamentali per la storia dell'arte, fu assai attivo dal punto di vista teorico, mettendo in relazione le arti e la scienza. Progettò persino macchine volanti, da guerra e fortificazioni, studiò la natura, l'anatomia e riempì i suoi taccuini di centinaia di **disegni** tecnici, raccolti nei Codici fra cui ricordiamo il *Codice Atlantico*, custodito alla Pinacoteca Ambrosiana di Milano, il *codice Arundel* presso il British **Museum** di Londra e il *codice sul volo degli uccelli*, conservato nella Biblioteca Reale di Torino.

Che cosa puoi vedere alle spalle della Gioconda? I laghi, le strade e le montagne sono reali oppure parti di un dipinto che fa da sfondo? Forse sono elementi di una raffigurazione fantastica che Leonardo ha voluto rappresentare?

sguardo sempre più definito, capì che non era solo il ritratto di una donna fiorentina da sistemare nella ricca casa del marito, messer del Giocondo. Ad un occhio attento, Lisa, nell'opera di Leonardo, sembrava esistere veramente e, secondo quanto anche il Vasari ha sostenuto, “questa fusti dipinta d'una maniera da far tremare e temere ogni gagliardo artefice”, ogni artista capace di portare a termine simili imprese. Il soggetto del ritratto seduto in posa su una poltrona con la testa e il busto ruotati un po' verso l'osservatore, le mani incrociate in grembo come d'abitudine a quell'epoca nel rispetto delle buone maniere, quasi racconta i suoi pensieri più nascosti e i moti dell'anima.



L'ampio paesaggio lontano ha un'enorme profondità, è costituito da acqua e terra, cielo e nuvole, montagne e pianure, quasi a due livelli differenti, la parte a sinistra e la parte a destra del viso della Gioconda. L'aria è densa e la luce si disperde nell'atmosfera del paesaggio che, a seconda di come lo guardi, sembra esser vicino o lontano. Lo sfumato è presente anche nel paesaggio, nel ricordo delle immagini sorprendenti che la natura gli aveva donato. Proprio da questa l'artista aveva tanto imparato, migliorando sensibilità e capacità fino a cogliere l'essenza dei misteri più profondi e l'incessante rinnovarsi della vita e della natura. Forse è uno dei motivi per cui a Leonardo era tanto caro questo dipinto poiché raccontava anche di se stesso, delle sue idee e dei suoi stati d'animo. Ma è solo una possibilità, ogni altra idea a riguardo può essere corretta, anche la tua.



Marcel Duchamp (1887-1968)

Nato a Blainville, in Normandia, Marcel Duchamp studiò filosofia ma si interessò all'arte e iniziò a dipingere sotto l'influenza del nonno materno e dei fratelli. A Parigi, nel 1904, frequentò l'Académie Julian e, come rivelano le opere pittoriche di quel primo periodo, fu attratto dai principali **movimenti artistici** tra Ottocento e Novecento. L'incontro con Picabia e Man Ray a New York, dove l'artista si trasferì nel 1915, fu determinante per la nascita del **dada** americano di cui i suoi *ready-made* furono tra le opere più rappresentative. Gli scacchi, ai quali si dedicò come giocatore professionista, lo allontanarono per un certo numero di anni dal mondo dell'arte nel quale fu attivo, dopo questa pausa, fino al termine della sua vita. Non completò mai tuttavia il *Grande vetro*, un dipinto su lastra di vetro di grandi dimensioni a cui aveva lavorato dal 1915 al 1923 e che lasciò incompiuto.

Vai alla mappa delle macchie di colore



Movimento-corrente
artistica



Pittura

La Gioconda aveva i baffi?

Chi non ha mai avuto il desiderio di fare qualche macchia o disegnare qualche dettaglio in più su un ritratto o su un'immagine famosa?

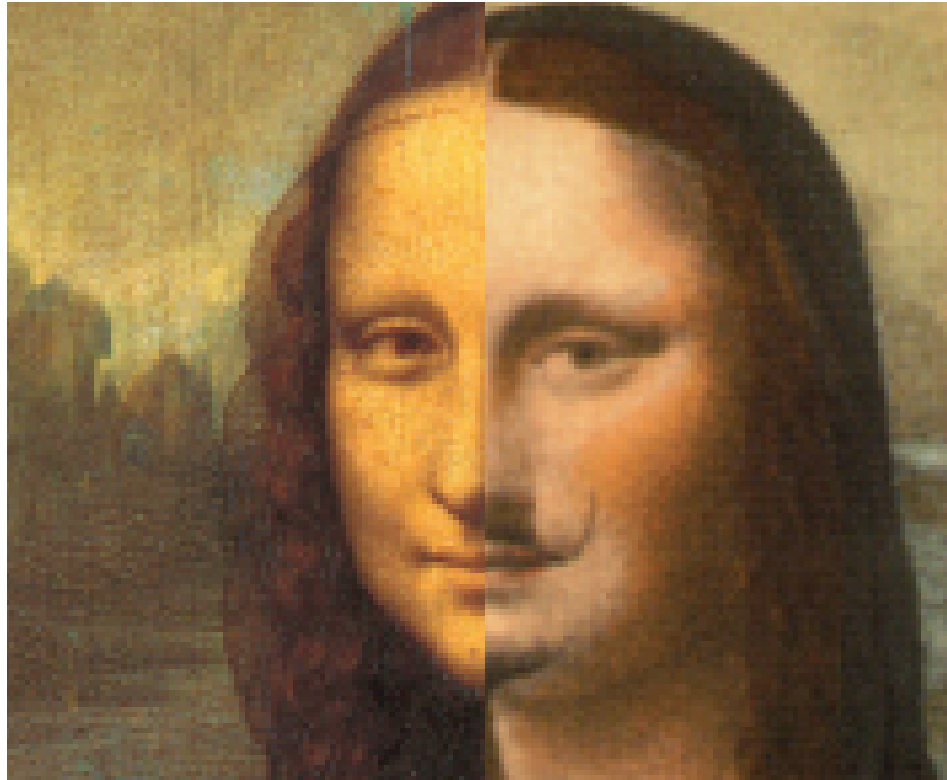
Certamente Marcel Duchamp fu un rappresentante delle arti assai provocatore a cui piaceva scherzare con il proprio corpo e il travestimento. Come aveva già fatto ironicamente degli oggetti comuni opere d'arte (*ready-made* ovvero già fatto) mutò il **punto di vista** nei differenti ambienti della vita quotidiana, rompendo l'abitudine allo stesso modo di guardare e reimparando a stupirsi davanti a ciò che si vedeva senza osservare. Così fece anche per la nota riproduzione della Gioconda con cui si divertì a provocare il pubblico, aggiungendo a matita baffi e barba al volto della Lisa di Leonardo.

Vai al glossario



Tavolozza delle parole:

- affresco (vedi affresco);
- dada (vedi Dadaismo);
- commitente;
- disegno;
- movimento artistico;
- museum (vedi museo);
- punto di vista;
- ready-made.



Leonardo da Vinci dipinse la Gioconda (o Monna Lisa) tra il 1503 e il 1506, usando i colori ad olio su di una tavola di legno delle seguenti dimensioni cm 77 x 53. Il dipinto si trova nel Museo del Louvre a Parigi.

La Gioconda con i baffi, *L. H. O. O. Q.*, è stata realizzata da Marcel Duchamp nel 1919, utilizzando una matita su una riproduzione fotografica delle dimensioni di cm 19,6 x 12,3. L'opera si trova a Filadelfia nel Philadelphia Museum of Art.



Il mestiere della pittura

Non è uno smisurato amore di se stesso che mette il pittore ad ogni momento innanzi allo specchio, ma la libertà che così gli è concessa di ricercare certi effetti di luce, certe pose originali (...).

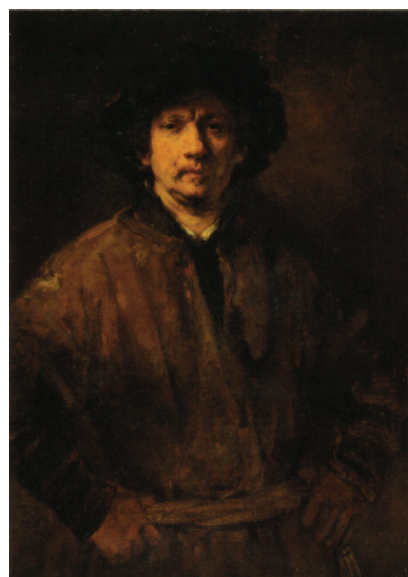
Andreas Munoz, *Rembrandt*

Rembrandt (1606 - 1669)

Nel Seicento, Amsterdam era una delle capitali finanziarie e culturali più importanti d'Europa dove un artista come Rembrandt ebbe la possibilità di dipingere tanti soggetti diversi: dagli episodi mitologici e storie sacre ai paesaggi e alle scene di vita quotidiana. Fu influenzato dalle **tele** di artisti del Cinquecento, quali Tiziano e Raffaello e condivise la fama di un altro grande pittore, Rubens. Realizzò inoltre molti ritratti e numerosi autoritratti di cui ti proponiamo solo alcuni, che lo raffiguravano dalla più giovane età fino alla maturità avanzata quando la sua esistenza divenne dolorosa e solitaria per la perdita delle persone e degli oggetti a lui più cari. L'auto-ritratto a cui si è dedicato in numerose occasioni gli ha permesso di riflettere e rappresentare i segni delle emozioni e del dolore sul volto, sottolineati sempre da un gioco di luci e ombre di notevole intensità.

Che età può avere Rembrandt in questo autoritratto? È forse un vecchio infelice che va alla ricerca di quei sentimenti che negli altri era sempre riuscito a cogliere e a dipingere con straordinaria intensità?

Ebbene sì, in effetti, l'opera non terminata, uno degli autoritratti più misteriosi di Rembrandt, che allora aveva circa 59 anni, ha spinto molti ad interpretarlo nella maniera più diversa. In particolare, possiamo osservare due semicerchi alle spalle del pittore che è all'interno del suo studio, ha in mano **pennelli e tavolozza** ed indossa un'ampia veste scura che sembra poco adatta al lavoro che sta svolgendo. L'artista fissa l'osservatore, orgoglioso degli strumenti di cui si avvale, quasi a rappresentare l'arte della pittura, come se fosse lui stesso un simbolo del mestiere. I segni circolari sullo sfondo sono stati interpretati da alcuni come una prova della capacità artistica, da altri come un disegno preparatorio di due planisferi. Comunque è bene ricordare che nella pittura olandese del Seicento, il tema dell'artista nello **studio** (atelier), combinato alla rappresentazione geografica, serve a confermare quanto l'arte sia in grado di raffigurare in modo quasi uguale la realtà e a evidenziare il valore universale dell'arte, come testimonia anche un'altra opera assai significativa: *L'arte della pittura* di Jan Vermeer.



Rembrandt, tre autoritratti. I segni del tempo e delle emozioni sul volto.



Jan Vermeer (1632 - 1675)

Di questo artista olandese, vissuto nel Seicento, si hanno poche notizie. Figlio di un modesto mercante di opere d'arte non fu solo pittore, ma continuò anche a svolgere la stessa attività del padre, cioè quella di locandiere in cui fu aiutato dalla moglie. La sua non fu una vita trascorsa tra grandi ricchezze e fama, anzi quest'ultima arrivò tardi a partire dalla seconda metà dell'Ottocento. Artista misterioso, apprezzato ancora oggi per la sua arte prodigiosa, dona luce e ineguagliabile silenzio alle persone inserite negli ambienti domestici e agli oggetti di uso quotidiano, tra riflessi, trasparenze, ombre e controluce.

Prova ad osservare il dipinto di Vermeer. Quali sono gli elementi in comune, secondo te, tra il quadro di Vermeer e quello di Rembrandt? Cosa potrebbe rappresentare la donna in fondo a sinistra, illuminata dalla luce proveniente dall'esterno? Che cosa tiene in mano?



Il dipinto di Vermeer raffigura il mestiere della pittura, con gusto sapiente e raffinato di chi indaga sempre su ciò che sta al di là della semplice apparenza di persone e cose. In uno studio illuminato dalla luce del sole, necessaria per dipingere, l'artista, elegantemente vestito, è seduto dando le spalle allo spettatore mentre sta osservando la donna di fronte a lui, per ritrarla. Quest'ultima, che ha sul capo una corona di alloro, simbolo di Apollo per indicare la gloria, in mano una tromba, segno della fama, e probabilmente un libro di argomento storico, forse rappresenta Clio, la musa della Storia che dovrebbe essere sempre, secondo



Vermeer, fonte di ispirazione per l'artista. Sulla parete alle spalle della donna è dipinta, con grande precisione e delicatezza, una mappa dei Paesi Bassi. L'insieme della rappresentazione pare ricondurci al significato dell'autoritratto di Rembrandt evidenziato prima. La tenda alle spalle dell'artista, che è a quanto pare Vermeer stesso, si apre in modo graduale come a voler svelare gli enigmi del mestiere del pittore, compresi quelli inclusi sul tavolo, dati da oggetti quali la maschera a simboleggiare per alcuni la scultura subordinata alla pittura, per altri il volto di un sovrano, le stoffe, il quaderno e il libro.

Quasi turbato per l'indiscrezione, lo sguardo dello spettatore entra nel dipinto, oltrepassando la tenda e al di sopra della spalla dell'artista l'opera d'arte gli si rivela nel momento della sua creazione.

L'autoritratto con tavolozza e pennelli, dipinto da Rembrandt nel 1665 circa, misura cm 114,3 x 95,2. L'opera, un olio su tela, è conservata presso la Kenwood House a Londra.

Jan Vermeer dipinse ***L'arte della pittura*** nel 1665 circa. L'opera, un olio su tela, che si trova al Kunsthistorisches Museum di Vienna, misura cm 130 x 110.

Vai al glossario



Tavolozza delle parole:

- pennello e tavolozza;
- studio;
- tela.

Vai alla mappa delle macchie di colore



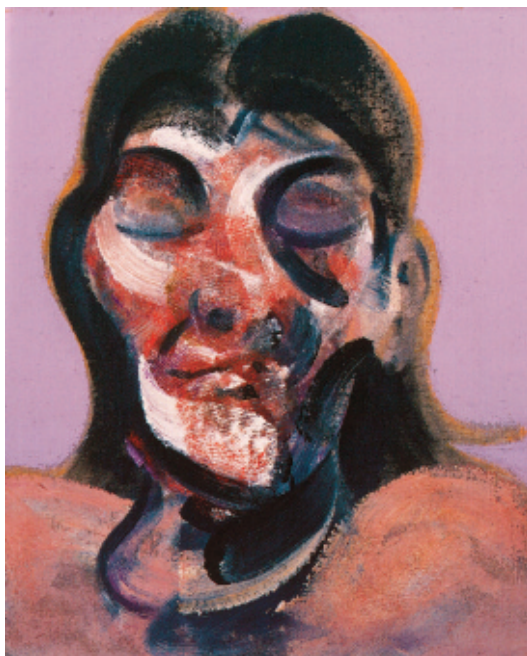
Artista



Luce



Pittura



Smetti di farti male, fermati un momento e mettiti in posa

Ciò che mi interessa è cogliere nell'aspetto esteriore degli individui la morte che lavora dentro di loro.

Ogni secondo un po' della loro vita se ne va. E questo è un fatto. Da un'intervista a Francis Bacon

Francis Bacon (1909 - 1992)

Grande artista del Novecento, irlandese di nascita, dopo una fase giovanile turbolenta, trascorsa tra Londra, Berlino e Parigi, pur non avendo studiato in una scuola d'arte, si dedicò alla pittura e ottenne il successo solo in età più matura. Nelle sue opere tormentate si mescolano **figure**, talvolta ridotte a carne e sangue, deformate dall'angoscia e dalla disperazione derivanti dalla condizione umana sempre incerta, ma forse anche più direttamente dagli effetti di possibili stimolazioni dolorose dei nervi e dalle suggestioni inaspettate, frequentando macellerie, come fu lui stesso a raccontare: "(...) a Londra, mi è scattato qualcosa davanti al banco della macelleria dei magazzini Harood's. (...) Quando vado dal macellaio trovo sempre incredibile il fatto di non essere là al posto dei pezzi di carne".

**È la stessa donna o sono tre donne diverse?
È la stessa donna, in lotta con se stessa al punto
di farsi male o come nei cartoni animati?
È una figura mutante che si sta dissolvendo per
prendere altre sembianze?**

Francis Bacon trovò nel **genere** del ritratto la fonte di ispirazione di tutta la sua vita artistica. Nelle sue opere deforma, distorce ed esaspera la figura umana fino a farla quasi a pezzi sotto il naso dell'osservatore. Infatti, secondo l'artista, non c'è la possibilità di creare tensione e intensità in un dipinto senza lottare con l'oggetto stesso. Per tale ragione, come egli afferma, l'essere umano sembra aver lasciato traccia del passaggio del suo corpo e dei suoi fluidi, distorcendo la sua figura, resa pertanto dilatata e mostruosa sotto una luce piuttosto fredda e in uno spazio soffocante. Le generose pennellate esprimono tutta la violenza, l'angoscia e il dolore che sente dentro di sé e condivide con l'umanità intera, mai veramente capace di accettare il declino e la morte. Anche in questa opera il pittore trasmette allo spettatore l'idea della temporaneità attraverso il **contrasto** tra parti confuse, in movimento che sfumano in uno sfondo stabile di colore grigio scuro.



**Perché tanti ritratti dello stesso volto?
Ma è lo stesso volto o sono volti diversi,
ognuno raffigurante un'emozione diversa
come nel dipinto precedente?
Forse l'artista ha dipinto il ritratto
in serie industriale, sperando di avere
l'opportunità di vendere più copie
e guadagnare di più?**

Andy Warhol (1928 - 1987)

Nato negli Stati Uniti da una modesta famiglia di immigrati rumeni, Andy Warhol divenne a New York un noto disegnatore pubblicitario e con la sua produzione artistica contribuì al successo della **Pop Art** negli anni Sessanta. Fondò un importante studio artistico, noto con il nome di The Factory (La Fabbrica) luogo in cui nel passato si fabbricavano cappelli e che Warhol trasformò in un punto d'incontro culturale dove l'espressione artistica si combinava ad arti diverse. Se agli inizi i suoi lavori furono collegati ad un pensiero critico verso la società di quel tempo, poi Warhol si dedicò ad eseguire ritratti per persone ricche e famose, puntando soprattutto all'aspetto commerciale del suo lavoro. A tale proposito l'artista, parlando di

Warhol avviò la sua produzione artistica, basandola sulla ripetizione di immagini già molto note e “consumate” dal pubblico grazie ai mezzi di comunicazione, come per esempio il cinema, la radio e la televisione. La volontà dell'artista si manifestava con un'espressione creativa fondata su immagini destinate a riprodurre in modo meccanico la distanza dalle emozioni nel quadro di una realtà dove, secondo Warhol, nell'era della macchina esiste solamente un pensiero unico. Infatti così si esprime: “Anch'io voglio che tutti la pensino allo stesso modo (...). Tutti si assomigliano e agiscono nello stesso modo, e noi tutti diventiamo sempre più così. Penso che ciascuno di noi dovrebbe essere una macchina (...) perché tutti facciamo sempre le stesse cose. Le facciamo e le rifacciamo (...). Un giorno tutti penseranno esattamente quello che vogliono pensare, e allora probabilmente tutti penseranno nello stesso modo; mi sembra che stia succedendo proprio questo”. Nel nostro caso, il personaggio ritratto è la famosa attrice Marilyn Monroe, proposta numerose volte in maniera anonima per mettere in evidenza l'idea della produzione in serie in un mondo dove prevale la riproduzione sull'unicità dell'opera d'arte e in cui, a parere dell'artista, non è

stimoli creativi, di ispirazione e piacere visivo scrisse: “Non mi ha mai imbarazzato chiedere a qualcuno, alla lettera, *Che cosa dovrei dipingere?* dal momento che il Pop viene dall'esterno e che differenza c'è tra chiedere a qualcuno delle idee e cercarle in una rivista? (...) Lo facevo per settimane ogni volta che iniziavo un nuovo progetto (...) e lo faccio ancora. È la sola cosa che non ho mai cambiato (...)”.

Vai al glossario



Tavolozza delle parole:

- contrasto;
- figura;
- genere;
- Pop Art.

Vai alla mappa delle macchie di colore



Genere



Movimento-corrente artistica

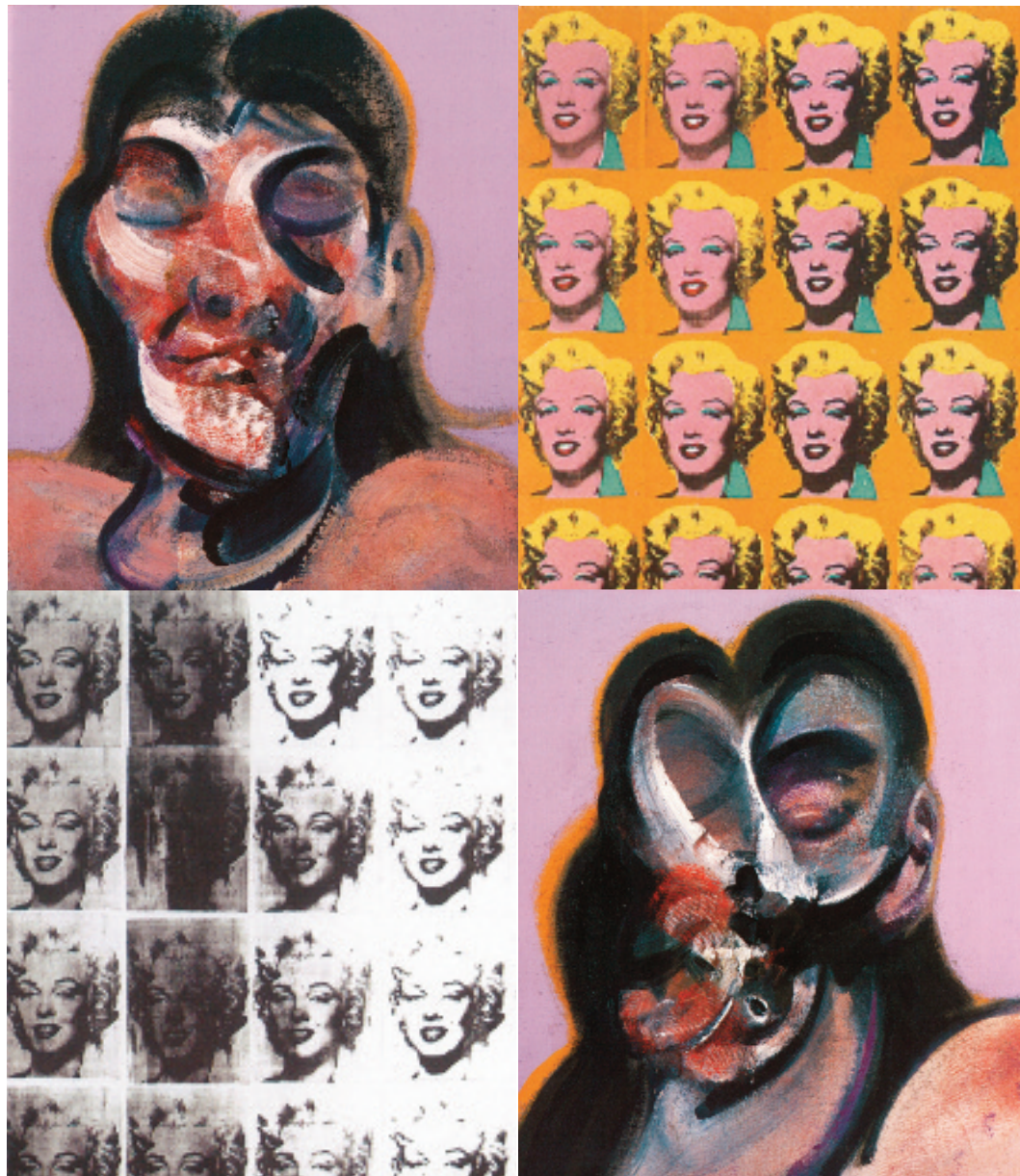
giusta la separazione tra l'arte popolare e quella più raffinata per le persone colte e ricche. In effetti anche un tema quale il decadimento fisico fino alla morte entra appieno in un'opera come il *Dittico di Marilyn*.

Dopo aver fatto diverse copie di una fotografia pubblicitaria di Marilyn in bianco e nero, le colorò i capelli in giallo e le fece un trucco pesante su uno sfondo arancione. Messì uno accanto all'altro i volti con piccole, minime differenze, privi di emozioni e senza alcuna espressione esasperata, come accade invece nel dipinto di Bacon, sembrano pronti per essere “usati”, come le minestre in barattolo o le bottiglie di Coca-Cola. È bene osservare tra l'altro il contrasto esistente tra i colori intensi della parte sinistra e il bianco e nero che si attenua sempre più fino quasi a scomparire nella parte destra, richiamando alla mente il fine vita dell'essere umano fino alla morte, ben evidenziato dalla figura della defunta Marilyn.

Warhol fu uno dei più importanti artisti “Pop”, per aver tratto spunto da immagini di carattere popolare e aver dipinto persone ed oggetti, tutti noti, come nei casi della bottiglia di Coca-Cola o del barattolo di zuppa Campbell, del dollaro americano e del noto cantante Elvis Presley.

I Tre studi per il ritratto di Henriette Moraes furono dipinti da Francis Bacon nel 1969. Si tratta di olio su tela in tre pannelli di cm 35,5 x 30,5 ciascuno e appartengono ad una collezione privata.

Andy Warhol dipinse *Dittico di Marilyn* nel 1962. L'opera è un acrilico su tela di cm 205,4 x 144,8, conservato a Londra alla Tate Modern.

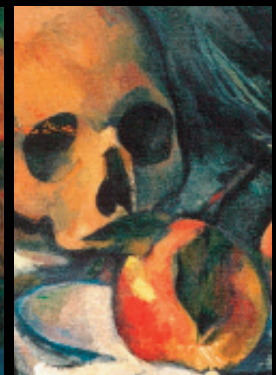






Capitolo II

Gli oggetti





Se credi di conoscere il mondo, cambia punto di vista

*Ti basti quanto detto per commentare il significato dei simboli e deducine il resto da solo;
sciogli l'arcano se ne sei capace e sarai tra quelli.*

Al-Ghazali, *Le perle del Corano*

Hans Holbein il Giovane (1497/8 - 1543)

Nato in Germania ad Augusta, Hans Holbein il Giovane, figlio di artisti assai noti, lavorò al servizio di mercanti, aristocratici e uomini di corte in molte città europee e in particolare a Basilea in Svizzera, portando a termine numerosi dipinti importanti tra cui ritratti, opere murali e pale d'altare. Tra il 1523 e il 1524 lavorò in Francia, poi si trasferì in Inghilterra, dove più tardi fu nominato pittore di corte da Enrico VIII.

Realizzò *Gli ambasciatori* quand'era già celebre e morì a Londra forse per il diffondersi della peste.

**Chi sono i due uomini raffigurati ai lati di un tavolo pieno di strumenti scientifici, musicali e di libri davanti a una tela verde?
Che cosa stanno guardando?
Che rapporto ci può essere tra i due personaggi e gli oggetti raffigurati?**

Come Sherlock Holmes, il famoso investigatore che con la lente d'ingrandimento era sempre a caccia di indizi, anche noi dovremmo metterci nei suoi panni molte volte e fare lo stesso davanti all'opera d'arte. Tutto ciò per riconoscere i personaggi rappresentati, il significato simbolico degli oggetti, il rapporto tra le persone, le cose e gli eventuali fatti raffigurati. In questo caso gli abiti indossati, gli strumenti e i libri disseminati sul tavolo e altri particolari dell'opera, forniscono molte informazioni sulla vita dei due uomini ritratti: i libri, la squadra, il compasso, gli strumenti per l'osservazione del cielo testimoniano il loro interesse per la cultura; il liuto, i flauti, il libro di canti sono invece spia della loro passione per la musica, mentre il mappamondo ci suggerisce che

LA PITTURA RACCONTATA AI RAGAZZI



erano entrambi instancabili viaggiatori e simboleggia inoltre il valore delle esplorazioni e delle scienze. Si tratta, infatti, di due giovani diplomatici, colti e apprezzati a quel tempo, sulla sinistra Jean de Dinteville, ambasciatore francese in Inghilterra e committente dell'opera, vestito con l'abito delle cerimonie ufficiali, sulla destra il suo amico, il vescovo Georges de Selve, con indosso una veste scura ma molto preziosa, ornata di pelliccia, tipica degli ecclesiastici. Il dipinto è stato realizzato a testimonianza della visita di Georges a Jean durante la primavera del 1533. Se poi osservi ancora più attentamente, puoi persino scoprire che sul pugnale in mano di Dinteville e sul libro dove de Selve si appoggia con il gomito destro è indicata la loro età, ovvero 29 e 25 anni. I due amici sembrano guardare altrove, quasi ad evitare con lo sguardo la misteriosa forma che si solleva da terra.

Che cos'è quella strana forma chiara e scura che sembra sollevarsi ai piedi dei due uomini?





Avvicinandoti al dipinto da destra e osservandolo da vicino, la strana forma si raddrizza e diventa un teschio che si solleva minaccioso sopra il pavimento e ricorda ai due giovani che la cultura, la potenza e le ricchezze non possono nulla e sono poca cosa di fronte alla morte a cui nessuno si può sottrarre.

Il teschio è stato dipinto secondo quella tecnica di deformazione ottica che prende il nome di anamorfosi e permette la lettura degli oggetti solamente se l'osservatore rinuncia alla veduta frontale e si pone di lato, quasi a voler suggerire che gli esseri umani pensano di conoscere la realtà che li circonda; basta invece il semplice cambiamento del **punto di vista** per far crollare ogni certezza, anche quella più sensata, e rivelarci altre verità, altri modi possibili di guardare e capire il mondo. Così scrisse a tale proposito Jurgis Baltrusaitis, famoso storico dell'arte francese: "L'anamorfosi dilata e proietta le forme fuori di se stesse, le disgrega perché si ricompongano in un secondo tempo, quando siano viste da un punto determinato".

Fra il mondo islamico e quello cristiano ci furono importanti influenze e ammirazione reciproca in campo artistico, sebbene non mancassero, già allora come oggi, guerre e contrasti. Artisti bizantini lavorarono nel mondo musulmano e artisti islamici in quello cristiano, producendo opere mirabili. Si pensi ad esempio alle ceramiche, alle stoffe ricamate e, come è visibile negli *Ambasciatori* di Holbein, ai tappeti. Inoltre, i musulmani hanno conservato con grande cura tutto ciò che rimane delle antiche culture dei popoli vissuti nell'Asia Minore e appreso una conoscenza artistica, anche delle tecniche, che li ha portati a perfezionare sempre più gli oggetti del proprio lavoro. L'artista islamico tradizionale non vuole mostrare l'aspetto brutto della vita, anzi lo elimina al punto che anche la morte, quando è rappresentata, sembra solenne e non spiacevole.



Che cosa ti colpisce di più, guardando l'opera intitolata *Il medico Dioscoride con un allievo*? La raffigurazione dei personaggi, i loro volti, i colori o i loro atteggiamenti?

Il medico e l'allunno stanno in una stanza con arco e due colonne che fanno da cornice sullo sfondo dorato. Il primo, con un turbante sul capo, è seduto su uno sgabello con i piedi appoggiati sopra un cuscino ricamato di perle, il secondo indossa un turbante dello stesso colore ma è seduto su un cuscino secondo la tradizione dei Paesi arabi. Pertanto sono rappresentati come Arabi e non come Greci. Il maestro porge all'allievo di fronte a lui una pianta medicinale, forse spiegandogli i suoi benefici effetti sulla salute. Infine è interessante notare un'aureola non ben definita dietro il turbante del medico e il suo atteggiamento che ricorda certe rappresentazioni bizantine di Cristo in trono. Ciò dovrebbe farci riflettere sugli influssi presenti nella **miniatura** e su concetti antichi tramandati sia nel mondo musulmano che in quello cristiano.

Quanto al divieto nell'arte islamica di rappresentare uomini e animali, è bene ricordare che esso si riferisce solamente all'arte sacra. Nei libri che trattano di medicina, astronomia, matematica e natura, come in quelli di poesia e nei romanzi, ci sono molte illustrazioni simili.

Hans Holbein il Giovane dipinse *Gli ambasciatori* nel 1533. L'opera, conservata alla National Gallery di Londra, è un olio su tavola di cm 207 x 209,5.

La miniatura *Il medico Dioscoride con un allievo* è stata realizzata nel 1229 ed è conservata presso la Biblioteca del Museo Topkapi Sarayı di Istanbul.

Vai al glossario



Tavolozza delle parole:

- miniatura;
- punto di vista.

Vai alla mappa delle macchie di colore



Composizione



Fino a perdersi nel giallo

*Ciò che l'arte di oggi vuole è che un'opera sia violentemente viva,
di voce alta nei colori, di un'esecuzione smagliante.*

Vincent van Gogh, *Lettere a Theo*

Vincent van Gogh (1853 - 1890)

Figlio di un predicatore protestante, van Gogh, nato in Olanda, condusse un'esistenza segnata da ansie e da tormenti interiori. Lavorò per un'importante società di mercanti d'arte all'Aja e a Londra per poi ritornare nei Paesi Bassi e, sostenuto dal fratello Theo, prendere lezioni d'arte. Dopo averlo raggiunto a Parigi, dove restò per quasi due anni, scoprendo la **pittura impressionista** e l'arte giapponese, si trasferì ad Arles, nell'assolata Francia meridionale, dove dipinse molte delle sue opere più famose, fortemente influenzato dall'intensa luce mediterranea da lui assai apprezzata e dai violenti colori usati da Gauguin, pittore che aveva già conosciuto nella

**Quali colori distingui nel quadro?
Come pensi siano stati stesi sulla tela?
Non ti sembra che i gialli esplodano
su un fondo già molto intenso?**

In una lettera al fratello Theo del 1889, così Vincent scriveva: “Sogno di andare nel mio studio con una mezza dozzina di quadri di girasoli, un arredamento ove i gialli cromo puri o composti esploderanno su fondi diversi, dall'azzurro veronese più pallido fino al blu reale (...)”. Vincent van Gogh dipinse quattro quadri con i girasoli che amava tantissimo. Tolle le foglie e gli steli, uniche cose di differente tinta, tutto il resto è giallo o quasi arancione e il colore è pastoso e distribuito a strati abbondanti, a volte spremuto direttamente dal tubetto sulla tela, secondo un disegno del soggetto fatto con il manico di legno del pennello. Se toccassi la tela sentiresti sotto i polpastrelli il colore in rilievo.

capitale francese. Tutto ciò favorì l'affermarsi in lui di una pittura con tinte sempre più intense ed espressive che servivano a trasmettere al massimo grado l'energia vitale e tragica della sua vita, conclusasi purtroppo con il suicidio dell'artista, ridotto allo stremo da un esaurimento nervoso.

Paul Gauguin (1848 - 1903)

Paul Gauguin realizzò l'opera *Vincent van Gogh che dipinge girasoli* ad Arles, una tra le tante tappe della sua vita movimentata in giro per il mondo. L'esistenza inquieta lo portò dalla Bretagna al Sud America, da Arles a Tahiti e alle isole Marchesi, alla continua ricerca di nuove idee per la sua pittura, costituita da forme semplificate e da un uso del colore piatto ma vivace che non esalta il volume delle stesse. Il ritratto, dipinto sotto l'influenza dell'arte giapponese, fu eseguito in un momento di grande agitazione di van Gogh e, difatti, in una lettera a Theo, Vincent così scrisse: "Hai visto il ritratto che ha fatto di me mentre dipingo dei girasoli? Il mio aspetto si è, dopotutto, ben calmato da allora, ma sono proprio io, estremamente affaticato e carico d'elettricità, come ero allora".

Dopo aver contato i girasoli quanti tubetti di colore pensi abbia usato van Gogh? Credi che l'intensità dei colori abbia un significato simbolico ed emotivo?

Per Vincent il giallo era simbolo di felicità e di amicizia e per un uomo estremamente instabile come lui, che a volte aveva l'abitudine di comportarsi in modo insolito, il rapporto con Gauguin permise una crescita artistica di entrambi poiché si influenzarono a vicenda. Ma, pochi mesi dopo aver dipinto i *Girasoli*, quando quest'ultimo partì in seguito ad una lite molto accesa, van Gogh, in preda alla disperazione, si tagliò parte dell'orecchio sinistro e in seguito si ritrasse con la testa bendata. Nello stesso periodo fu rinchiuso in un ospedale per essere curato.

Vincent van Gogh realizzò la *Natura morta con girasoli* nel 1888, usando colori ad olio su tela. Questo dipinto misura cm 92 x 73 e si trova alla National Gallery di Londra.

Paul Gauguin eseguì l'olio su tela *Vincent van Gogh che dipinge girasoli* nel 1888. L'opera, che misura cm 73 x 92, è conservata presso il van Gogh Museum di Amsterdam.

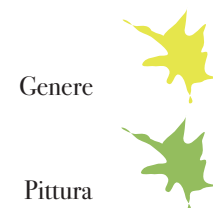
Vai al glossario



Tavolozza delle parole:

- natura morta;
- pittura impressionista (vedi impressionismo).

Vai alla mappa delle macchie di colore







La natura come cilindro, sfera e cono

Vorrei stupire Parigi con una mela.

Paul Cézanne

Paul Cézanne (1839 - 1906)

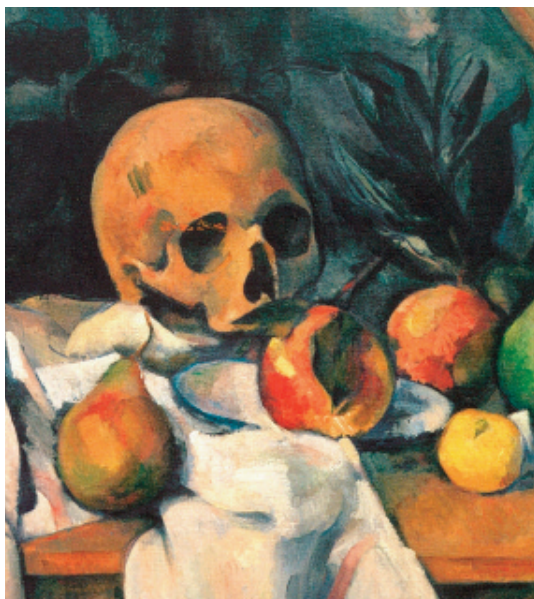
Nato ad Aix-en-Provence, da una ricca famiglia borghese, Cézanne trascorse la giovinezza in Provenza, condividendo letture e studi con l'amico Émile Zola, scrittore famoso del tempo. Dopo un periodo trascorso a Parigi, dove frequentò i **pittori impressionisti** e partecipò ad alcune loro mostre con scarso successo, si allontanò sempre più dall'Impressionismo anche nel modo di dipingere. Nelle sue tele le forme che, modellate dal colore, sono solide, stabili e concrete, come figure geometriche a tre dimensioni, indagano il misterioso rapporto tra geometria e natura, esprimendo il carattere senza tempo degli elementi del paesaggio e delle cose della vita quotidiana. Solo sul finire della sua esistenza Cézanne ottenne i primi riconoscimenti, in particolare dopo un'esposizione del 1895 cu-

Come sono disposti gli oggetti, secondo un ordine prestabilito o a caso?
La mela, vicino al teschio, è poggiata su qualcosa o ti sembra in equilibrio precario, quasi sospesa, come la pera sul bordo del tavolo?
Perché l'artista ha voluto inserire un teschio accanto a frutta così bella e colorata?

Come è possibile osservare, Cézanne non usa più la prospettiva rinascimentale per ottenere uno spazio pittorico, ma si concentra, attraverso la **natura morta**, su oggetti come le mele, le pere e gli agrumi, raffigurati da angolature diverse e tali da sembrare in equilibrio precario, producendo in noi la sensazione di instabilità. Anche il bordo del tavolo in legno, obliquo rispetto a quello della tela, è assai inclinato in avanti e ciò contribuisce a rendere tutto l'insieme della composizione ancor più vacillante. La stessa



rata dal gallerista Vollard. La grande retrospettiva delle opere dell'artista, organizzata nel 1907 subito dopo la sua morte, colpì al quanto Picasso e Braque, influenzando profondamente la **pittura cubista**.



Pablo Picasso (1881- 1973)

Protagonista dell'arte del XX secolo, il pittore e scultore spagnolo, Pablo Picasso, lavorò non solo nella sua terra d'origine ma anche in Francia e a Parigi fu al centro della vita artistica della città. In seguito si distinse non solamente per il suo impegno politico, trasferito pure nell'arte, ma con il susseguirsi dei cosiddetti periodi dimostrò la grande ca-

presenza del teschio sottolinea questo carattere che è fondamento del ciclo dell'esistenza. Pertanto chi osserva è quasi costretto a porsi degli interrogativi non solo sull'armonia e l'equilibrio dei colori ma anche sulla precarietà della vita.

Che cosa ha in comune l'opera di Picasso qui raffigurata con quella di Cézanne? La frutta, il tavolo, i recipienti, lo sfondo sono un insieme di elementi o un unico elemento del dipinto? Le regole della prospettiva sono rispettate oppure no? Ti sembra di poter osservare gli oggetti secondo forme geometriche essenziali?

Nel 1907 a Parigi, Picasso con l'amico Braque diede vita alla pittura cubista attraverso una scomposizione geometrica della realtà, sempre più autonoma dal mondo naturale. Il dipinto *Pane e fruttiera su un tavolo* rappresenta degli oggetti semplici che possiamo trovare anche nella nostra cucina: una scodella capovolta, una fruttiera, alcune pere, altri frutti e del pane, appoggiati su un tavolo in legno dal piano rovesciato e quasi avvolti da una tela verde decorata che fa da sfondo. Ma come le figure acquistano nei suoi dipinti di questo periodo la solidità di una statua, così anche gli oggetti del quadro, sistemati in uno spazio assai ridotto, ci riconducono a un cubismo monumentale e sono raffigurati se-

pacità nel mutare il proprio **stile**, influenzando di volta in volta nuove generazioni di artisti. Dal 1901 al 1904 ci fu il cosiddetto “periodo blu” in cui l’artista lavorò ad opere dai colori più cupi e tra i temi trattati privilegiò la raffigurazione di mendicanti, saltimbanchi, prostitute e alcolizzati. L’anno successivo fu quello del “periodo rosa” con colori più delicati nei toni del rosa e dell’arancione e con arlecchini e personaggi del circo come soggetti. In seguito, con un altro artista francese, Georges Braque, diede vita al Cubismo, creando opere con prevalenti figure geometriche osservate da più punti di vista. Tra il 1919 e il 1929 si dedicò al recupero delle forme **classiche** per realizzare nei periodi successivi opere dal valore simbolico. Si dedicò anche alla scultura, alle scenografie, alla ceramica e ripropose in modo assai personale le opere di alcuni celebri artisti quali ad esempio Rembrandt e Manet.

condo forme geometriche che richiamano la struttura a tre dimensioni delle sculture, da osservare ciascuno da un punto di vista diverso. Inoltre, grazie all’abilità pittorica dell’artista, il piano del tavolo sembra apparecchiato secondo una composizione che ce lo fa apparire alzato davanti a noi spettatori e anche schiacciato contro la superficie del quadro con cui coincide.

La *Natura morta con teschio*, dipinta da Cézanne tra il 1896 e il 1898, è un olio su tela di cm 54,3x65, conservato a Merion negli Stati Uniti presso la Barnes Foundation.

Picasso dipinse *Pane e fruttiera su un tavolo* tra il 1908 e il 1909. È un olio su tela di cm 164 x 132,5, conservato al Kunstmuseum di Basilea.

Vai al glossario



Tavolozza delle parole:

- natura morta;
- pittura impressionista (vedi impressionismo).

Vai alla mappa delle macchie di colore

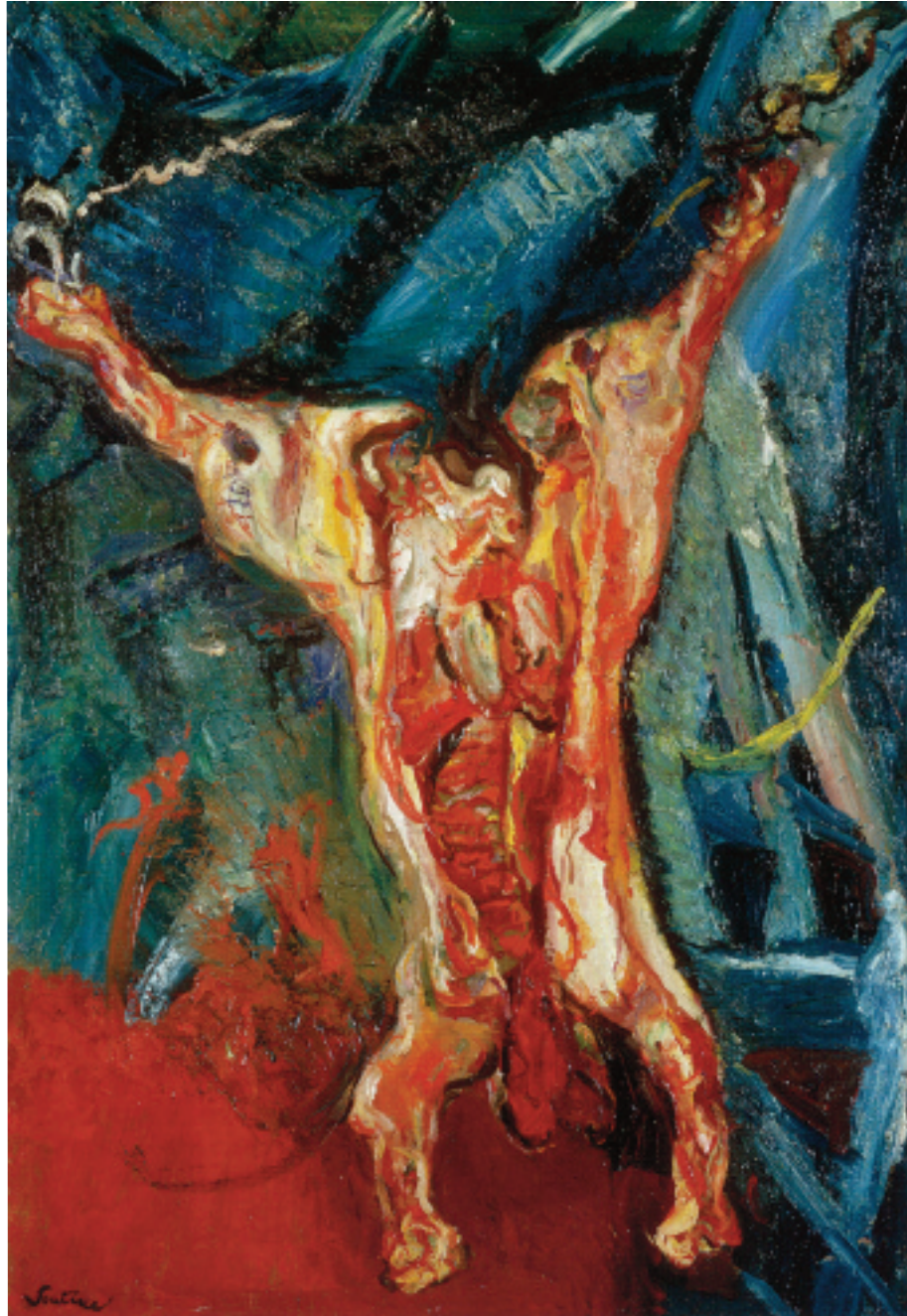
Composizione



Movimento-corrente artistica







Arte da macello

Voglio mostrare tutta Parigi nel tronco di un bue squartato.

Chaïm Soutine

Chaïm Soutine (1894 - 1943)

Nato da una famiglia ebrea, dopo essersi formato a Minsk e a Vilna, Soutine, pittore lituano, agli inizi del Novecento, a Parigi, fu a contatto con alcuni tra i più importanti artisti del tempo, tra cui Chagall e Modigliani e dimostrò grande interesse per i quadri di Rembrandt e Courbet che vide nei musei della capitale francese. Pittore assai stravagante, conobbe la povertà e la malattia mentale, fu sostenuto dallo stesso Modigliani che lo presentò ad un mercante d'arte, lavorò non solo a Parigi ma anche nella regione dei Pirenei ed ottenne un successo che però non lo salvò dal tormento e dall'angoscia. Tra i generi, il ritratto fu quello prediletto dall'artista e in particolare nelle sue opere rappresentò i lavoratori delle classi povere. Affascinato dalla pittura di Rembrandt, volle rendergli omaggio dipingendo ben dodici versioni del bue squartato. Lavorò ad esse in uno stato di

**Com'è appeso il cadavere dell'animale?
Che cos'è quella chiazza di pittura
nell'angolo inferiore sinistro del quadro?
Vi sembra che l'animale sia raffigurato in modo
realistico oppure le lacerazioni possono
rimandare ad altro?**

Il suo modo di raffigurare la realtà non solo esprime esperienze dolorose da lui stesso vissute ma è simile, o almeno ricorda, anche i dipinti di artisti come Munch che avevano lavorato sul tema del dolore nella condizione umana. Come già messo in evidenza prima, il dipinto non è preceduto da alcun disegno preparatorio e l'impiego del colore sulla tela dimostra l'importanza dei gesti di Soutine durante la realizzazione dell'opera. Il blu è intenso e steso a colpi di pennello come se stesse usando uno scalpello. La luce risalta, osservando il cadavere dell'animale appeso all'ingiù. Nella parte inferiore sinistra del quadro il colore rosso, raccolto in una grande macchia, sembra colato dal corpo dell'animale. Anche la corda, a cui il bue è appeso, non solo dimostra la notevole bravura del pittore nell'usare il colore, ma anche il suo stato di grande agitazione interiore, come se fosse in preda ad un attacco di febbre alta. Quella del pittore non è un'arte da macello,

grande agitazione, giorno e notte senza tregua. Purtroppo, quando le carni e le carcasse dell'animale cominciarono a guastarsi e via via a decomporsi, producendo nel suo studio un insopportabile fetore, i vicini avvisarono la polizia e Soutine fu condotto al commissariato con il quadro ma senza l'oggetto incriminato, il bue, sulla sorte del quale non è dato sapere. Per l'artista, che dipingeva dopo lunga riflessione e senza alcun disegno preparatorio, la sofferenza che voleva esprimere attraverso l'arte contava più dell'igiene.

Vai al glossario



Tavolozza delle parole:

- Fantasia.

Vai alla mappa delle macchie di colore



Pittura

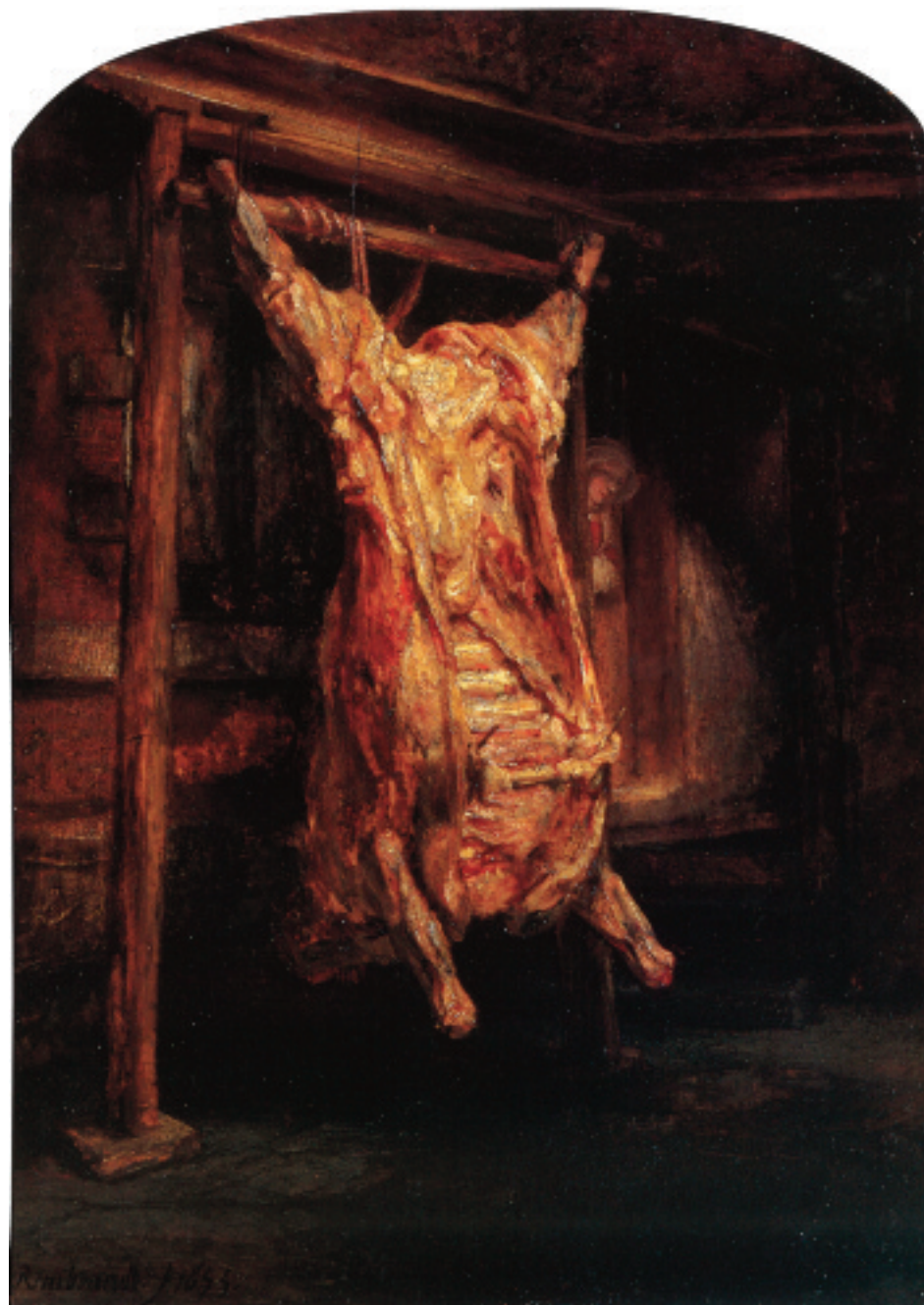
come a molti potrebbe sembrare, ma è un'ispirazione che trae origine dall'osservazione di un'importante opera di Rembrandt, intitolata *Bue macellato*.

Ti sembra che Rembrandt voglia esprimere lo spirito di una città nel tronco di un bue squartato con tanta abbondanza di colore? Oppure l'artista vuole raffigurare la fine di un corpo attraverso l'immagine realistica di un animale macellato la cui carne è destinata a decomporsi come capita a tutti gli esseri umani?

Nell'opera qui raffigurata Rembrandt si concentra sulla carne di macelleria e in particolare su un bue appeso, sanguinante, da poco squartato. Esso esprime una forza particolare data dagli stessi dettagli che mettono in evidenza non solo la grande attenzione per i particolari ma anche la capacità dell'artista nel dar vita ad una potente immagine pittorica, trasformando in capolavoro un soggetto che per molti potrebbe essere raccapricciante. In questo caso non sembra proprio un sognatore abbandonatosi alla **fantasia** ed alla finzione, ma un artista che mette in scena le carni di un animale che in breve tempo cominceranno a decomporsi, se non saranno consumate. Questo è anche lo stesso destino degli esseri umani quando non c'è più vita. Diventa, dunque, impensabile credere alla superiorità dell'uomo sugli animali.

La versione del *Bue squartato* di Soutine, qui proposta, appartiene al Minneapolis Institute of Arts. Il quadro, dipinto nel 1925, è un olio su tela che misura cm 116,2 x 80,7.

Rembrandt dipinse il *Bue macellato* nel 1655 circa. L'opera, un olio su tavola di cm 94 x 67, è conservata al Louvre di Parigi.





Esprimere se stessi usando gli oggetti di ogni giorno

Morandi il pittore della metafisica e delle cose quotidiane.

Giorgio de Chirico

Giorgio Morandi (1890 - 1964)

Nato a Bologna, frequentò l'Accademia di Belle Arti e nello stesso periodo si accostò all'opera di Cézanne, ebbe occasione di visitare la Biennale di Venezia e, a Firenze come a Roma, vide quadri di altre epoche, in particolare dipinti di Renoir e di Monet che lo affascinarono. Qualche anno dopo poté anche ammirare opere di artisti italiani quali Boccioni, Carrà, Soffici e Severini. Nel 1918, dopo l'esordio di due anni prima, quando realizzò alcune nature morte, si avvicinò alla **pittura metafisica**, dipingendo un buon numero di tele che ancora oggi costituiscono una tappa importante del suo percorso artistico. Più tardi espose a Berlino con un gruppo di artisti italiani, tra i quali lo stesso de Chirico. Dal 1930 al 1956 fu insegnante di incisione all'Accademia di Belle Arti nella città natale e nello stesso periodo partecipò a numerose

Gli oggetti dipinti da Morandi vivono il tempo di ogni giorno o ne sono fuori?

Come si presenta la luce in questo spazio di magica quiete?

C'è un dialogo tra le cose che poggiano sul piano? I colori e le ombre derivanti dal mondo raffigurato sono possibili o improbabili?

Si vede forse deformazione da qualche parte?

In una realtà apparentemente banale, la natura morta di Morandi è fatta di pochi oggetti dai colori prevalentemente chiari, tra cui emerge da un'oscurità di fondo la bottiglia bianca scannellata. È alta, lucida, solida, forte, circondata dalle forme di altre cose che vivono e rimandano ad un altro tempo, ad "(...) una determinata *stagionatura*, talvolta una vera *vecchiezza* d'immagine" come ha scritto Francesco Arcangeli, studioso d'arte che dedicò tante pagine all'opera dell'artista. E continua: "Gli oggetti, oltre la squisita convenzione formale, si velano persino d'una polvere sottile, quasi

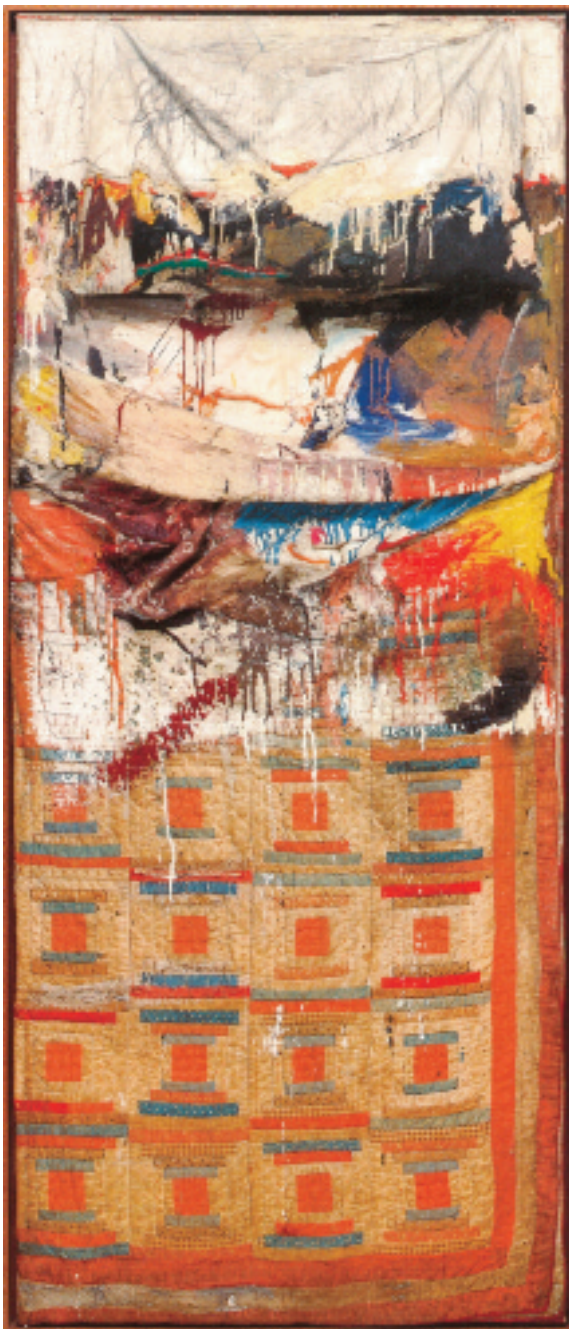
LA PITTURA RACCONTATA AI RAGAZZI



vellutata, che li ripresenta alla sensibilità come emergenti da un *vecchio tempo* che Morandi pare voler restituire”. Sul piano sono collocate poche cose che formano una composizione dalle ombre allungate verso destra, sotto una luce che quasi distorce ciò che si vede. Tutto sembra immerso negli effetti dell’illuminazione provenienti dalla realtà circostante, dalla grande finestra di casa che si affaccia sul cortile. Infatti a partire dal quotidiano, dalla vita di ogni giorno, dall’ambiente domestico, Morandi inventa il “colore di posizione”. Si tratta di colori improbabili ma che provengono dall’intensità delle emozioni vissute con i sensi a contatto con il mondo bolognese. In questo interno gli oggetti sembrano comunicare, uniti da un dialogo sulla durata delle cose nel tempo che l’artista ha saputo creare con il suo modo di vivere e come ha scritto Arcangeli “(...) da riuscire miracolosamente, in certi momenti della sua arte, a non tradirlo e ad esser tuttavia avanzato come i più avanzati artisti dell’Occidente”.

esposizioni tra cui ricordiamo quelle di Venezia, Roma, Parigi e negli Stati Uniti d’America. Nelle sue opere è presente la lezione dei grandi artisti del Trecento e del Quattrocento che ritorna in ogni suo dipinto dedicato alla natura morta, in particolare alle semplici cose quotidiane che raffigurò con perizia e raffinata sensibilità. Dopo la seconda guerra mondiale ebbe riconoscimenti importanti in numerose sedi prestigiose, sia in Italia che all’estero. Concluse la sua vita a Bologna, dipingendo appartato, come del resto fece quasi per tutta l’esistenza, trascorrendo il suo tempo tra la campagna e lo studio di via Fondazza.





Robert Rauschenberg (1925 - 2008)

Nato in Texas, dopo un iniziale periodo di formazione artistica a Kansas City, a Parigi e nel North Carolina, Rauschenberg si trasferì nel 1949 a New York. Nella grande metropoli non solo approfondì gli studi artistici ma si occupò pure di fotografia, musica moderna, danza e allestì la sua prima esposizione personale. In quel periodo ebbe modo di conoscere artisti, galleristi e coreografi e di viaggiare in Italia, Francia, Spagna e Africa settentrionale, partecipando a mostre anche a Roma e a Firenze. Importanti furono i suoi rapporti con il famoso gallerista Leo Castelli, il musicista John Cage e il pittore Jasper Johns. Più tardi fu presente con le sue opere a Parigi, San Paolo del Brasile, in Germania, a Londra e alla Biennale di Venezia. Influenzato soprattutto da un artista come Duchamp, esponente di spicco del Dadaismo, realizzò i cosiddetti *combine paintings*, lavori che erano il risultato di un assemblaggio di oggetti e materiali differenti di uso quotidiano, tolti dall'ambiente urbano e messi in un contesto totalmente diverso. Negli anni Sessanta lavorò anche in modo molto personale su immagini tratte da foto di giornali. Continuò la sua vita viaggiando, innovando la sua tecnica e partecipando ad esposizioni in gallerie prestigiose. Morì in Florida in avanzata età.

È un'opera d'arte o un comune oggetto di uso quotidiano?

Il letto è appeso alla parete o è visto dall'alto? L'artista ha buttato il colore sopra le lenzuola, il cuscino e la coperta oppure è un trucco fotografico?

E i colori che si vedono rappresentano la disattenzione dell'artista che per sbaglio ha rovesciato vasi di pittura colorata o qualcosa d'altro?

Solo i colori fanno parte dell'opera d'arte o anche le lenzuola, la coperta e il cuscino?

Questo oggetto, che tutti conosciamo bene, nasconde segreti o sogni da scoprire?

“Non c'è una ragione precisa. I pittori usano i colori, che di per sé sono oggetti. Io voglio solo inserire nel quadro cose che appartengono alla vita di tutti i giorni (...). La pittura in sé è un oggetto, e la tela anche. A mio avviso, in arte non esiste mai un vuoto da riempire”, così diceva Robert Rauschenberg, parlando delle sue opere chiamate *combine paintings*. Si tratta di combinazioni prodotte con oggetti di largo consumo e usati ogni giorno che l'artista colloca nell'ambito della realizzazione artistica, unendo, nel nostro caso, colori sgocciolati ad un *Bed* che in realtà è un divano ad una piazza. L'opera non si trova in un'abitazione privata ma è appeso alla parete di un museo, come tanti altri dipinti e oggetti d'arte. L'invenzione di Rauschenberg, anche in



questo caso, ha fuso materiali diversi tra espressione artistica e vita quotidiana, cercando di raffigurare il tempo vissuto, ben consapevole del limite della sua condizione di essere umano che usa però tutto ciò che ha a disposizione, dando così di volta in volta un'interpretazione del presente. Secondo ciò che è stato sostenuto da alcuni, tutto l'insieme esprime con una tecnica da **Espressionismo astratto**, un po' alla Pollock, l'interiorità e il ritratto di Rauschenberg stesso a partire dalle lenzuola, dalla coperta e dal cuscino che lui sembra aver usato. In tal modo forse ha voluto esporre la memoria della sua esistenza, unendola a ciò che di più personale è custodito quasi segretamente in un letto. D'altra parte l'artista affermava senza fornire significati o spiegazioni precise: "Non sono interessato all'aspetto morale del mio lavoro, non voglio riformare il mondo, voglio solo essere presente. Terrei che la mia opera fosse altrettanto chiara, evidente e vitale del fatto che oggi lei abbia indossato questa cravatta al posto di un'altra".

Natura morta, dipinta da Giorgio Morandi nel 1950, è un olio su tela di 40,5 x 45,5 cm, ora conservato al Mart (Museo d'Arte Moderna e Contemporanea) di Trento e Rovereto.

Bed è un *combine-painting* che Rauschenberg realizzò nel 1955. Il lavoro di 191,1 x 80 x 20,3 cm si trova al MoMA di New York.

Vai al glossario



Tavolozza delle parole:

- Espressionismo astratto (vedi Espressionismo);
- metafisica, pittura.

Vai alla mappa delle macchie di colore

Luce

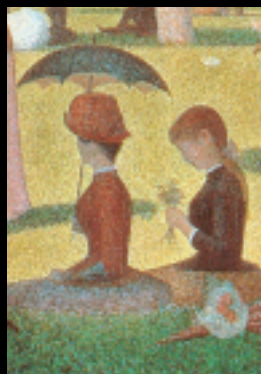
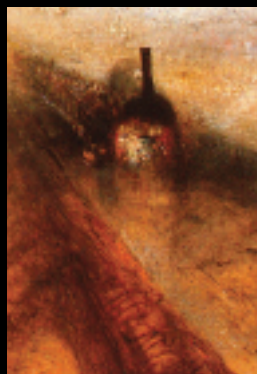






Capitolo III

Gli spazi





Sulle ali di un corvo guardando il paesaggio

Inghiottì tutte le montagne e le rocce e al suo ritorno le risputò fuori sulle tele e sulle tavole.

Karel van Mander, *Libro della pittura (Het Schilder-boeck)*

Pieter Bruegel (1525/30 - 1569)

Vissuto nel Cinquecento nella regione delle Fiandre, Pieter Bruegel, dopo un apprendistato di cui sono rimaste poche tracce, intraprese, come molti altri pittori del Nord Europa, un lungo viaggio in Italia, dai ghiacciai delle Alpi alla cima infuocata dell'Etna. Visitò le più importanti città italiane, osservò, ammirato, monumenti antichi e moderni e dipinti di artisti celebri, ma fu lo spettacolo incantato delle montagne innevate ad affascinarlo maggiormente e ad attrarre tutta la sua attenzione. Fortemente ispirato da Bosch fu innovatore nel modo di dipingere i **paesaggi** come nel “ciclo delle Stagioni”, produzione di un artista già maturo che purtroppo sarebbe morto pochi anni dopo.

**In quale periodo dell'anno
si svolge la scena del quadro?
In quale luogo è ambientata?
È un luogo reale o immaginario?
Quante e quali storie racconta Bruegel
in questo dipinto?**

Al ritorno dall'Italia Bruegel dipinse sei tavole, di cui restano solamente cinque, dedicate all'avvicinarsi dei mesi e delle stagioni. Secondo l'antica tradizione dei Paesi Bassi l'anno era diviso in sei parti e quindi alle quattro stagioni si sommarono due periodi intermedi: l'anteprimavera e il tardo autunno. All'origine la sequenza iniziava con l'anteprimavera, che precedeva la fioritura, per terminare con la raffigurazione del pieno inverno, i *Cacciatori nella neve*, quadro realizzato da Bruegel nel 1565. Sembra un inverno molto freddo, di abbondanti neviccate, quando si cammina a fatica perché si sprofonda passo dopo passo, lasciando le proprie tracce oltre lo strato ghiacciato. I cani sono molto affaticati e fiutano gli odori che li riconduranno a casa, gli uccelli volano