

2288

DM

709.04

ACTODP

comune di bologna
GALLERIA D'ARTE MODERNA

regione emilia romagna

L'ALTRO OCCHIO DI POLIFEMO

a cura di Giorgio Celli

si ringrazia per la collaborazione:

Biblioteca civica dell'Archiginnasio, Bologna; Civico museo bibliografico musicale, Bologna; Museo civico archeologico, Bologna; Istituto di Storia dell'Arte, Università di Bologna; Civici musei, Reggio Emilia; Galleria nazionale d'arte antica, Roma; Museo nazionale del cinema, Torino; Museo civico di Castelvecchio, Verona; British University Film Council, Londra; Departement of Zoology, Oxford University; Bell Laboratories, New Jersey. Euracquarium S.p.A., Bologna; Titanus distribuzione, Bologna; Società N.C. Mazzanti, Pontecchio Marconi; Montedison Servizi Agricoltura, Mantova; Creazioni Walt Disney, Milano; Galleria Il Naviglio, Milano; Rinaldo Franco & C., Milano; Mario Bulzoni Editore, Roma; Neri Pozza Editore, Vicenza. Adriano Avanzolini, Remo Bianco, Carlo Consiglio, Ernst H. Gombrich, H.B.D. Kettlewell, Maria Orri Pederzini, Alice Polgrossi, Walter Rossi, Carlo e Marcello Sestieri, Franca Scheggi, Valerio Sbordoni, Enrico Stella, Carlo Zucchelli.

comitato organizzatore**sezione mimetismo:**

Luciano Bullini

sezione antropomorfismo:

Danilo Mainardi

sezioni illusioni ottiche nella psicologia:

Mario Farnè e Francesco Campione

sezione arte e tecniche della percezione:

Giorgio Celli, Vittorio Mascaldi, Pino Parini, Franco Solmi

sezione anamorfosi:

Giorgio Celli, Franco Solmi

sezione trompe-l'oeil:

Emilio Contini

segreteria e catalogo:

Marilena Pasquali

organizzazione:

Angela Tosarelli

relazioni con la stampa:

Deanna Farneti

collaborazione scientifica:

Anna R. Andreoli, Alessandra Barucco, Barbara Berti Ceroni, Andreina Sebellico, Mara Bortolotto, Laura Calari, Paola Cazzola, Claudio Cerritelli, Doriana Chiarini, Silvia Costa, Francesco De Felice, Elisabetta Farioli, M. Cristina Garulli, Giorgio Marcon, Paolo Ragazzini, Emanuela Santoro, Attilia Scarlini, Fabrizio Serrano, Carla Soverini.

servizi audiovisivi:

Piero Vannini

fotografia:

Roberto Bossaglia, Antonio Masotti, Antonio Migliori, Paolo Ragazzini, Dario Santoro, Studio Fantoni, Studio Gnani, Studio Villani.

l'allestimento delle singole sezioni è stato curato dai rispettivi gruppi di lavoro con la collaborazione del personale della Galleria e dell'A.T.C.

Nel cuore del Palazzo ducale di Urbino una minuscola stanza e l'annessa cappelletta interna giocano un ruolo importante nella finzione illusionistica: lo sfondamento dello spazio attraverso il sapiente gioco delle tarsie concepite col *trompe-l'oeil*. Lo studiolo di Federico di Montefeltro, incastonato tra due sale, passaggio e angolo di meditazione al contempo, è il regno incantato dell'immaginazione: qui Baccio Pontelli ha realizzato, tra il 1472 e il 1476, cinque secoli fa, la magia prospettica delle tarsie istoriate: strumenti musicali appoggiati su ribaltine, librerie con gli sportelli aperti su scaffali zeppi di libri, carte e oggetti, finte transenne, riquadri con un piccolo universo di cose familiari e al tempo stesso preziose, riunite per creare una illusione di sconfinamento in uno spazio angusto. Queste tarsie più che semplici decorazioni sono riuscite sintesi di pittura scultura e architettura, il *trompe-l'oeil* plastico che anima un ambiente al centro del labirintico palazzo nella capitale del piccolo regno del Montefeltro. Le leggi della prospettiva sono violate per accondiscendere al potere del piccolo Re, e mostrargli come egli sia al centro del potere, il perno della forza e della cultura e delle arti nella sua roccaforte.

Altre tarsie hanno tentato questa suggestione dell'inganno ottico (gli stalli a S. Domenico a Bologna, gli armadi della sacristia e gli stalli del coro di S. Maria in Organo a Verona), specialmente attraverso la natura morta, ma poche realizzano un insieme concluso come questo studiolo nascosto nel Palazzo ducale di Urbino, vero scrigno di armonia.

Nell'«Annunciazione» del Maestro di Flemalle, del museo di Bruxelles, un'opera degli inizi della prima metà del XV secolo, si può rinvenire uno dei primi esempi di *trompe-l'oeil*: la natura morta sul tavolo poligonale, al centro della composizione, ove una brocchetta, un candelabro ed un libro aperto, con le pagine accartocciate ed un drappo rigato tendono a rompere l'impianto prospettico seguito per debordare fuori dal quadro, in quella direzione tutta-avanti che il pittore intuisce come indispensabile ad una conquista di spazi più esauriente e completi. Tutto in *trompe-l'oeil* invece «Il profeta Geremia», del Maestro dell'Annunciazione di Aix-en-Provence, dello stesso museo di Bruxelles (1449), più scolpito che dipinto entro una nicchia, sovrastata da un ripiano sul quale sono accastellati vari oggetti, libri, vasi

ed uno scrigno con i manici di cuoio ed un panno annodato, pendenti in giù ma ben sporgenti rispetto alla nicchia stessa. Il ripiano, oltre a creare un motivo compositivo, interrompendo la cavità, consente di far aggettare elementi plastici traendoli dall'oscurità. Un altro esempio è reperibile nel dipinto del Maestro di Francoforte, un artista operante ad Anversa tra il 1490 e il 1515 (forse Jan de Vos): il «Ritratto del pittore e della sua sposa», datato 1496. I coniugi sono colti dinanzi ad un desco, mentre si preparano a mangiare un piatto di ciliegie. Due pagnottelle sono disposte ai lati del piatto contenente la frutta; una fettina di pane sporge fuori dal bordo del tavolo, verso la cornice esterna, come pure i fiori contenuti in un vasetto decorato, a destra. L'effetto contenuto è chiaro ed a mostrarlo meglio sta anche l'evidente forzatura prospettica del piano del tavolo, che tende a ribaltarsi dinanzi all'osservatore, mentre le due figure conservano la loro prospettiva verticale davanti ad un fondo neutro.

«I pittori di natura morta godevano poca stima presso i loro colleghi teorici — scrive A.B. de Vries presentando a Roma una mostra dell'arte olandese del Seicento (3) — «Gli oggetti acquistano una propria vita. Qualche volta è dato loro un senso simbolico, che a noi, oggi, spesso sfugge. Le rappresentazioni della «Vanitas» col teschio e la clisside, sottolineano l'intenzione morale. Ci si chiede se anche le numerose rappresentazioni di una tavola bene imbandita non avessero avuto un significato più profondo». E conclude: «Noi non possiamo vedere in esse, null'altro che la loro bellezza pittorica». Di certo il tempo del magico realismo dei Van Eyck e di Rogier van der Weyden si è allontanato nella memoria, ed anche se «la grande varietà degli oggetti può fondersi in una unità meravigliosa», le nature morte imbevute di luce e ricchissime di particolari finiscono con l'assumere un carattere decorativo. Come una venatura sotterranea, però il *trompe-l'oeil* ricompare ad infrangere una scena ormai tradizionale. È il caso di Melchior d'Hondecoeter, un pittore vissuto tra l'Aja e Amsterdam, autore di un curioso «Gallo appeso», ora presso i Musei reali di Bruxelles: eliminata la profondità, ecco su un tavolato grezzo, forse un uscio, o una parete di una casa rustica, stagliarsi un pennuto in tutta evidenza, appeso per le zampe ad un chiodo, al centro del quadro. L'ombra, proiettata sul muro, spinge in avanti il gallo,

unico protagonista del dipinto; le venature del legno, descritte con la minuzia tipica di quel procedimento, recano incise alcune rozze figurette, graffite da mani incolte: i segni della presenza popolare. Tra un nodo e l'altro, s'inseguono verticalmente, come in una carta da parati, i solchi del legno sul quale sono passate tante mani, si sono strofinate tante dita, logorando le assi del tavolato. Anche la firma corsiva dell'artista è graffita, quasi l'anonima traccia del visitatore comune in gita, nel monumento visitato. Questo dipinto, pur nella sua essenzialità, possiede un suo fascino, specialmente per l'insistita descrizione delle assi della parete, qua e là marcate dai nodi come occhi ciechi e indagatori e per un certo senso di inesorabilità del quotidiano che si avverte dinanzi a quella barriera di legno, eretta di fronte allo sguardo.

Questo dipinto, databile circa 1660-65, ricorda la famosa natura morta di Jacopo de' Barbari, di Monaco, eseguita nel 1504 sotto l'influsso del Dürer, che è un indubbio esempio di inganno ottico, e stando al De Logu anche uno dei primi del genere (4). Anche nel «Gallo appeso», come nella «Natura Morta con la beccaccia» di Monaco, un elemento orizzontale inquadra la composizione, mentre le ombre portate si proiettano alla destra, dandoci un frammento di realtà «che sembra *sortir du cadre*».

Esempi di *trompe-l'oeil* risolti in chiave pittorica sono i celebri sportelli della biblioteca del Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna, dipinti da Giuseppe Maria Crespi: due mirabili inganni ottici, ove la minuziosità dei dettagli e l'amore per un vero accarezzato e goduto si accompagna ad un esercizio pittorico di classe, realizzato del resto nella piena maturità dell'artista bolognese. «Ecco il Crespi — scrive Arcangeli (5) — probabilmente sulla sessantina, insufflare ancora una volta un fremito di vita ai grandi dorsi degli *in folio*, dove le giunture si gonfiano appena; alle pagine inquiete; alla luce, che pare quella, nevosa, d'un dolce inverno, in una stanza appartata, dove passa il tempo della vecchia Bologna». La luce ovattata avvolge i libri appoggiati alla rinfusa sugli scaffali, mentre alcuni fogli di carta pentagrammata si piegano in avanti, ricadendo l'uno sull'altro; i titoli, vergati sui dorsi, scritti a penna, si leggono chiaramente; tra due grossi volumi fa capolino un foglio di pergamena, prigioniero nella fessura ove

l'ha infilato una mano sconosciuta, chissà quanto tempo prima. Ma la fedeltà ai particolari non attenua il gusto per la pittura corposa e tenera: e giustamente osserva Arcangeli come il pittore trasferisca la sua forza drammatica «in una più triste meditazione» intuendo, l'artista, «anche in un'aria ferma e profonda come quella di un dolce inverno, gli scaffali, gli oggetti, le costole brune dei libri delle due poeticissime nature morte musicali del Conservatorio» (6). Crespi inserisce abilmente nella tradizione emiliana un tipo di natura morta che fino a quel momento è rimasta estranea al gusto locale, e conduce questa operazione con coerenza di stile e di linguaggio, probabilmente cogliendo il suggerimento che quei volumi e quelle carte di musica gli danno, ricordandogli un repertorio che sappiamo esistere ben preciso e non certamente trascurato dai pittori di oggetti. La natura morta è perciò sublimata e condotta ad un genere superiore, in una epoca in cui veniva confinata a complemento della composizione.

In questa linea «pittorica» del *trompe-l'oeil* si innestano alcuni dipinti di Francisco de Zurbarán le sindoni eseguite tra il 1631 e il 1635: i Volti Santi, incorniciati nei sacri teli accartocciati ai lembi, come apparizioni fantastiche, sono dipinte con l'eliminazione della profondità, verticalmente, su fondi oscuri. In questi quadri, più che nelle celebri e pur virtuosistiche nature morte del maestro spagnolo, si avverte la tensione spaziale e una volontà di avanzare fuori dai margini della tela, come nel grande «San Serapione» del 1628, dai ritmi aggettanti e scanditi.

L'armamentario della natura morta in De Chirico è stravolto e l'inganno ottico gioca un suo ruolo importante, acutizzando questa confusione: il pittore ha gettato alla rinfusa, sul tavolo o contro una quinta immaginaria, come una parete, gli elementi un tempo tranquillamente adoperati, accarezzati, per essere ordinati in bella mostra e ritratti dal pennello, in modo da essere restituiti con una serena convinzione realistica. Siamo negli ultimi anni Dieci, verso la fine del primo conflitto mondiale e negli anni dell'immediato dopoguerra: nel caos della composizione metafisica — un altro genere a sè — non più natura morta, paesaggio o quadro di figura, ma bensì un tutt'unico, emergono plasticamente alcuni oggetti, i più *nuovi* del momento e certamente i meno sfruttati dalla tradizione.



GEORGE DE LA TOUR - S. Giuseppe falegname, c. 1640.



GIUSEPPE MARIA CRESPI - Sportelli del Conservatorio « G.B. Martini », c. 1720.

