

Ministero dell'Istruzione e della Ricerca
Alta Formazione Artistica Musicale e Coreutica



ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI VENEZIA

CORSO DI DIPLOMA DI PRIMO LIVELLO IN ARTI VISIVE E DISCIPLINE DELLO SPETTACOLO

INDIRIZZO IN Pittura

TESI DI DIPLOMA ACCADEMICO IN Pittura

CATTEDRA DEL PROF.

LUCA REFFO

Tutto è Vanità

RELATORE

Prof. Danilo Ciaramaglia

CANDIDATO

Laura Meneghello
Matricola 7956/T

ANNO ACCADEMICO 2016-2017

INDICE

INTRODUZIONE

7

Capitolo I

VANITAS NEL CORSO DEI SECOLI

1.1	Vanitas: origine della parola.....	9
1.2	Contesto strico e sviluppo.....	11
1.3	Vanitas e la Contemporaneità.....	16

Capitolo II

LA SIMBOLOGIA DELLA VANITAS

2.1	I simboli della Vanità del piacere, del potere e del possesso.....	21
2.2	I simboli della natura effimera della vita.....	25
2.3	I simboli della rinascita e della resurrezione.....	30
2.4	Vanitas e figura.....	35
2.5	Il Teschio.....	43

Capitolo III

CONCLUSIONE

3.1	Motivazione e spiegazioni del progetto artistico.....	51
3.2	Lavoro progetto artistico.....	54

ALLEGATI

Bibliografia artistica

Portfolio Tavole e Figure

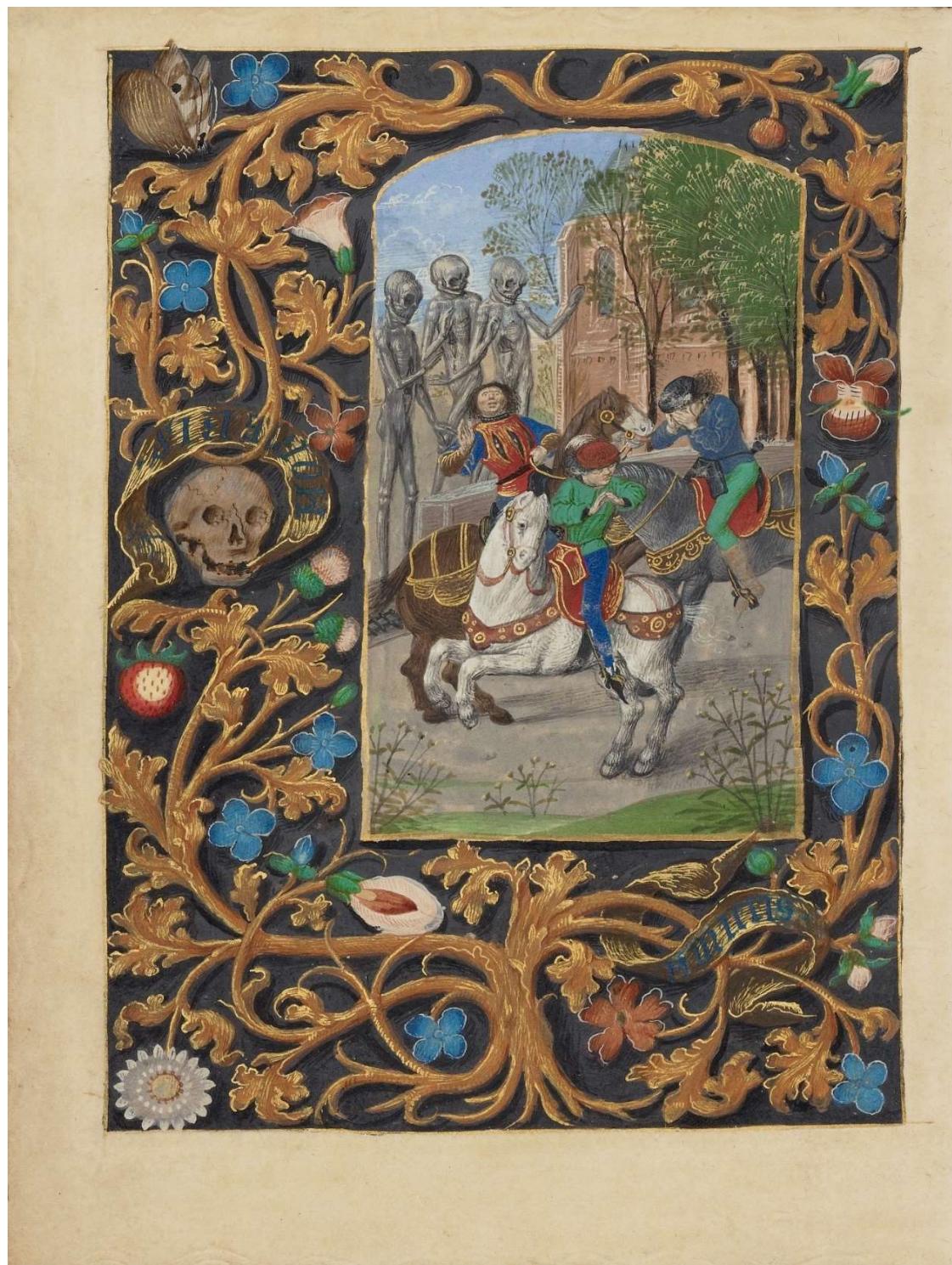
INTRODUZIONE

La ricerca che ho sviluppato, inherente al lavoro svolto durante il triennio Accademico nelle Arti Visive, è iniziata tramite la rappresentazione di oggetti che si ritrovano nella quotidianità e nei luoghi comuni, questi lavori venivano fatti per puro divertimento, la maggior parte sono delle sperimentazioni ed esercitazioni eseguite durante il corso degli anni. Sono sempre stata affascinata dalle trasparenze dei vetri e dei vuoti che si creano tramite rifrazioni di luce attraverso di essi.

All'interno della Tesi si sviluppa il genere della *Vanitas* nell'arte, un tema della natura morta che mi ha affascinato fin da subito, nella quale ho ritrovato molte somiglianze nei soggetti che dipingevo e disegnavo. Nella prima parte della tesi si parlerà del origini della parola vanitas di come è associata al “vuoto” e al “soffio-fumo”, successivamente si parlerà del contesto storico nella quale si sviluppa maggiormente, e che ha influenzato non solo la pittura ma anche altre forme d'arte come la filosofia, e la letteratura, fino a come viene trattato il tema della vanitas nell' arte contemporanea.

Nella seconda parte si discuterà della varia e ampia simbologia allusiva alla caducità della vita, del potere, del possesso e del piacere e di molte altre, soprattutto delle rappresentazioni del Teschio di come vengono ritrovate e rivisitate nelle opere contemporanee; tra gli allegati troveremo un portfolio con le opere d'arte scelte dallo studente, nelle quali viene ritrovata la simbologia della *Vanitas*.

Nell'ultima parte verrà spiegato i progetti e i lavori fatti durante gli anni Accademici, si presenterà il progetto artistico nella quale verranno spiegate la motivazione del tema trattato; successivamente troveremo un portfolio in formato power point con all'interno il lavoro artistico dello studente. Infine troveremo negli allegati la bibliografia con i libri letti e scelti dallo studente.



1.1 Autore: Crohin-LaFontaine (fiammingo) Opera: Leggenda dei tre morti e dei tre vivi 1450 1515
Tecnica: Illustrazione tempera su pergamena

I

VANITAS NEL CORSO DEI SECOLI

1.1 Vanitas le origini della parola

Nel linguaggio comune, il termine *vanità* indica un'eccessiva credenza nelle proprie capacità e attrazione verso gli altri. Prima del XIV secolo non aveva alcun significato narcisistico, ma era considerata una *futilità*. In ambito filosofico, la vanità si riferisce ad un più ampio senso di egoismo e superbia. Friedrich Nietzsche scrisse che, secondo lui, "*la vanità è la paura di apparire originali: perciò è una mancanza di superbia, ma non necessariamente di originalità*". In uno dei suoi aforismi, Mason Cooley disse che "*la vanità, nutrita bene, diventa benevola. Se affamata, diventa maligna*". Nel dizionario si posso trovare varie definizioni di vanità, come per esempio: "Vanità, dal lat. *vanitas,-atis*, astr. di *vanus*".Vano: vuoto, ma anche inutile, futile, inconsistente, fugace, inane. Più apparenza che sostanza. Quindi la connotazione del termine e dei suoi derivati è negativa. Assenza di corporeità, mancanza di consistenza materiale, mancanza di efficacia o di utilità. Inconsistenza; fugacità."

L'etimologia della parola *vanitas* il più delle volte parafrasata con il termine *vanità*- deriva da *vanus*, che significa "vuoto", "caduco". Teologi, filosofi, intellettuali e scrittori di tute le epoche si sono ampiamente cimentati nel tentativo di definire cosa si intende per vanità. Per Goethe la vanità è autocompiacimento privo di fondamento che non conduce all'immortalità ma ben si all'immoralità: "Compiango le persone che si lamentano tanto della transitorietà delle cose e si perdono nella contemplazione della vanità terrena. Giacché noi esistiamo proprio per rendere eterno ciò che è transeunte; questo può arrivare solo qualora si apprezzi sia il

transeunte che l'eterno.” La vanità deve essere espressa da concetti contrapposti (carne-spirito, essere-apparire) che inducano a condannare tutto ciò che è superfluo, ovvero ricchezza, bellezza, potere temporale, prestigio gloria terrena, perché da morti le cose cessano di avere un valore. Il concetto di vanità, così com’è nelle arti visive. Deriva dal libro sapienziale della bibbia, l’Ecclesiaste. Il testo è una complessa riflessione sulla vanità universale, una prova di sofferenza che mette l’uomo di fronte al tormento della conoscenza, alla fugacità del tempo, alla fragilità della vita e delle cose che le appartengono. Nell’ Ecclesiaste la vanità del mondo: scienza dei piaceri e della sapienza, viene commentata dall’ autore come una “grande sventura.” Non a caso l’incipit del testo biblico è suggellato dalla parafrasi “Vanitas vanitatum et omnia vanitas” (vanità delle vanità, tutto è vanità) deriva dal superlativo ebraico Havel Havalim, traslato in un immenso vuoto, dunque quel tutto è vanità sta a significare più esattamente “tutto è vuoto”. Il termine Hevel, tradotto in latino con vanitas, può a riferissi a diversi concetti; tra questi c’è il soffio che non è un principio di vita, al contrario è un respiro che si affievolisce gradualmente, fino a spirare, in poche parole è un venir meno fino a scomparire. Ma equivalenti dell’hevel sono anche il fumo, il vapore e la nebbia. Possiamo accumunare questa definizione vanitas con Havel, possiamo tradurla come “fumo dei fumo”-“polvere di polveri” mentre la frase tutto è vanità è resa impalpabile da “tutto passa in un soffio”; questo tutto è destinato a dissolversi: sapienza e piacerei sono i cardini del suo progressivo svanire.

1.2 Contesto storico e sviluppo

Il concetto della vanitas si può distinguere, in diverse tipologie, riassumibili all'interno di due più ampie categorie: le *vanitates* in cui gli oggetti rivestono un ruolo centrale nella composizione e in quelle in cui dominante è la figura umana. Il concetto di *vanitas* si potrebbe in aggiunta estendere alle opere d'arte occidentale che, pur sfuggendo allo schematismo tipologico del genere rappresentano, tuttavia, gli effetti e gli esiti devastanti del tempo quali elementi figurali costitutivi e in primo piano. Il tema della *vanitas* si sviluppa in un ambito spirituale nel Medioevo con la raffigurazione della morte presente nelle iconografie occidentali raffigurata soprattutto sui vasi come un mostruoso genio malvagio, chiamato Tanato una figura maschile alata sia nella pittura vascolare che in numerosi rilievi.(primi ritrovamenti a Pompei). Nell'età cristiana il tema della morte era rimasto limitato ai filosofi, alle ceremonie liturgiche e ai predicatori mentre gli artisti lo trattavano quasi esclusivamente nell'arte funeraria. Dalla seconda metà del XIII secolo i pittori riempirono le chiese di raffigurazioni intensamente realistiche della morte. Da notare che le raffigurazioni simboliche o le pitture sacre per i per molti analfabeti del tempo erano la *Biblia pauperum*, la Bibbia dei poveri: così venivano definiti gli affreschi che sostituivano efficacemente i testi sacri.

Il tema, che presenta spesso numerose varianti locali, rappresentava tre giovani cavalieri in abiti signorili che, nel corso di una cavalcata per la caccia, incontravano tre cadaveri quasi ridotti a scheletri, che li ammonivano dicendo: «Ciò che sarete voi, noi siamo adesso. Chi si scorda di noi, scorda sé stesso».

Altre varianti del racconto aggiungevano che i tre morti si rivolgevano ai tre cavalieri dicendo: «Io fui Papa», «Io fui Cardinale», «Io fui Notaio apostolico»: e poi, tutti assieme annunziavano: «Voi sarete come noi: potere, onore, ricchezza sono vani».

I cavalieri terrorizzati fuggivano ma l'apparizione di una croce faceva loro capire di aver ricevuto un'ammonizione dal cielo.

Nella versione italiana del racconto con i tre morti vi era anche un monaco, che recava in mano un cartiglio in cui era scritto: «Voi sarete quel che noi siamo».

Evidente il riferimento alla caducità della vita ma anche talvolta il monaco non veniva raffigurato come un eremita, ma rappresentava un mendicante della città che cercava invece il contatto con i fedeli per prepararli alla morte, i monaci si proponevano come mediatori tra gli uomini e Dio. Nel Medioevo la vita era breve ma intensa, così intensa che ogni situazione era amplificata; ecco spiegato il perché del “sentimento del macabro” che attanagliava così duramente la società dell'epoca. Nacque durante i secoli *l'artes meriondi* cioè “l'arte del ben morire”, consisteva nella lettura di testi che servivano ad alleviare le sofferenze ed i timori del morente, preparandolo al incontro con Dio inducendolo ad accettare la morte come un dono; questo genere di letture (testi o illustrazioni) era molto diffuso nel Medioevo a causa del alto tasso di mortalità del epoca , circostanza che induceva l'uomo a mantenere un certo contegno di fronte alla morte e alle persone che si radunavano al suo capezzale. Queste esecuzioni devono le origini ai sermoni, ovvero, le danze macabre, che derivano dalle danze sciamaniche orientali, esse hanno origine dalla leggenda dei tre vivi e dei tre morti, ci mostrano scheletri che si muovono e gesticolano in modo scomposto mentre cercano di mescolarsi ai viventi. Il tema mette in scena tragedie a cui prendono parte sia i vivi che i morti mentre procedono in un corteo verso il luogo di sepoltura; il tema funereo è smentito dal fatto che gli scheletri si divertono, scherzano suonano in compagnia dei mortali, suggerendo loro di gioire quanto più possibile delle gioie della vita. Nonostante lo scricchiolio delle giunture e il digrignare dei denti l'immagine allude alla caducità della vita, morti e morituri sono avvinti gli uni agli altri in una sciarada tra questo mondo e l'aldilà. In questo giro di danze e di vita, ciascun individuo preserva la sua individualità, sia per

quanto riguarda l'età sia per la sua condizione sociale, tant'è vero che ogni abito ne esplicita il ceto e il mestiere. Soltanto nel 1500 inizierà a definirsi la figura della Morte, distinguendosi dagli scheletri comuni. La Morte viene rappresentata come il quarto cavaliere dell'apocalisse, un tema molto presente nel Medioevo, simboleggiava appunto la fine di ogni cosa esistente. Nell'affresco "*il trionfo della Morte*" (Palermo) del 1440 (fig.27), la Morte in sella ad un cavallo avvizzito, ignora i mendicanti per calpestare coloro che si sono abbandonati ai lussi e ai piaceri. Il Seicento è il secolo della crisi, caratterizzata innanzitutto dalla perdita della visione antropocentrica propria dell'età umanistico-rinascimentale, ossia della fiducia nelle potenzialità dell'uomo di dominare la natura e l'universo e di essere artefice del proprio destino. Con l'affermarsi del modello eliocentrico, che soppianta quello geocentrico, l'uomo del Seicento scopre di non essere più al centro dell'universo e di non avere pertanto dei saldi punti di riferimento. In secondo luogo, la dilatazione dei confini geografici del mondo, dopo la scoperta dell'America e lo spostamento conseguente del baricentro economico dal Mediterraneo all'Atlantico, determinano la decadenza economica dell'Italia, l'emergere di nuove potenze commerciali e coloniali (Paesi Bassi e Inghilterra) e la crisi della centralità dell'Europa. Inoltre, con il Seicento, vengono meno anche i tradizionali punti di riferimento politici e religiosi; la composizione dell'Europa, rispetto ai secoli precedenti, è caratterizzata da una diffusa frammentazione sia politica che religiosa. Nel Seicento trova compimento, infatti, il processo inarrestabile di crisi che aveva investito le due istituzioni cardine del Medioevo, la Chiesa e l'Impero. All'unica chiesa cattolica si sono affiancate numerose chiese riformate (luterana, calvinista ecc.) e all'impero numerosi stati nazionali, più o meno estesi. Il Seicento è inoltre segnato dalle sanguinose guerre di religione, dalla Guerra dei Trent'anni, dalle epidemie di peste e dalle crisi economiche. Di qui il senso di profondo smarrimento, di insicurezza, di instabilità del reale, delle ingannevoli apparenze, di transitorietà del tutto che caratterizza questo

secolo. Eppure, non si esaurisce in questo l'identità di un'epoca che è, al contempo, di grande ricchezza e complessità e che vede emergere alcune caratteristiche di quella che siamo soliti chiamare “modernità”: il Seicento è infatti il secolo del razionalismo, della rivoluzione scientifica e del Barocco. Ma è anche il secolo in cui si affermano, come generi del tutto autonomi, nuovi ambiti pittorici: la natura morta, la pittura di paesaggio e quella della scena di genere. Il XVII è il secolo d'oro della natura morta, particolarmente nell'Europa del Nord, ma anche in Italia e in Spagna. Il termine “natura morta”, prevalso nelle lingue neolatine fra il XVII e XIX secolo, non riesce tuttavia ad esprimere appieno il contenuto della rappresentazione; finirono per chiamarle Stilleven-stilleben, corrispondete alla lingua inglese che la indicava con il termine still life. Tali espressioni non designano tanto l'oggetto, semmai il silenzio e l'immobilità di cui era circonfuso il soggetto stesso. La natura morta è quindi una vita silente, immobile e taciturna che trasmette un apparente serenità. Sono opere in cui esiste un continuo, inarrestabile, movimento interno che suggerisce allo spettatore un senso di avvizzimento, di caduta e di perdita. I soggetti sono umili e insignificanti, proprio perché le nature morte facevano inizialmente riferimento a cose naturali o a cose minute, ritenute di poco conto. Lo spettatore è quindi tenuto ad ascoltare e a imparare da queste opere che sono il riflesso della realtà, un'immagine che giunge ad essere più vero del vero, esercizio virtuosistico che impegnava e impegna tutt'oggi gli artisti nella rappresentazione, fermo restando che il soggetto, al di là dell'allegoria, rimane pur sempre la pittura (o un'opera d'arte). Come in un ragionamento, l'arte non rappresenta solo la vanità, è vana e vanesia essa stessa. I primi esempi di *vanitates* risalgono effettivamente alla fine del Quattrocento, benché fossero ancora vincolati da un tema portante o ad un contesto. Bisognerà aspettare fino alla metà del Cinquecento perché acquistino autonomia, diventando un genere a sé (grazie anche al favore dei ricchi borghesi, che affiancarono aristocratici e prelati nell'acquisto di opere d'arte). L'Olanda e le

Fiandre furono i paesi in cui il genere delle nature silenziose attecchì maggiormente - in particolare nelle città di Leida e Haarlem- affermandosi definitivamente intorno al XVII secolo. Le composizioni prendevano oggetti d'uso quotidiano che celavano significati allegorici connessi alla passione e alla resurrezione di cristo. Laddove non si trattava di un semplice dipinto dal vero, gli oggetti domestici diventavano veri e propri emblemi. Le nature morte tendevano a rendere palese il deperimento delle forme, mettendo in evidenza le parti guaste del cibo o gli insetti che se ne seviziano e che concorrevano a rafforzare il significato della corruttibilità di tutte le cose. Con un atteggiamento didascalico gli artisti, avevano una mania per il dettaglio e il preziosismo di queste “nature vive” accentuò quell’inclinazione alla contemplazione e all’intimismo che è una prerogativa delle *vanitates*. Nel libro *Vanità* di Michel Butor i tre personaggi della Leggenda dei tre vivi e dei tre morti, senza le loro controparti scheletriche, discutono sull’ inutilità dei beni e dei lussi terreni di fronte all’ineluttabilità della morte. Durante la loro conversazione i tre personaggi elencano gli *omnia temporalia*, quegli oggetti che più di frequente ricorrono nelle composizioni in relazione al mondo terreno, e cercano di collocarsi all’interno del loro giusto ambito. Vediamo nello specifico: i simboli degli onori militari (armi, bandiere, armature), civili (corone, scettri, pergamene, monete) ed ecclesiastici (tiare papali, mitre vescovali). Seguono gli elementi del piacere connessi ai cinque sensi, ossia l’udito (strumenti musicali, spartiti), l’olfatto (fiori, flaconi) il gusto (cibarie, frutti, carni, vini), la vista (finestre aperte, gioielli, specchi), il tatto (superficie morbide come il velluto e la pelliccia, oggetti duri e appuntiti, il caldo e il freddo, il ghiaccio e il fuoco, il secco e l’umido), e poi per finire gli elementi dell’intelligenza e delle scienze (libri, penne, calamai, sestanti). Nelle *vanitates* quattrocentesche il tema era generalmente anonimo, in alcuni rari casi faceva riferimento a personaggi letterari o più rado a figure storiche che venivano rappresentate sul “verso” dei medesimi dipinti. Il mondo delle apparenze era ridotto alla sostanza: la vanità del

ritratto si trovava a stretto contatto la verità della “meta finale” del genere umano. Nell’arco di duecento anni (che coprono il periodo del XV e il XVII secolo) assistiamo al ribaltamento inverso, il *memento mori* non viene più celato dietro ad un quadro, ma diventa egli stesso il protagonista. Da una posizione di marginalità, i soggetti “gretti, sporchi e sordidi” prendono posizione, conquistando la ribalta della scena. Dapprima limitando gli elementi sopra a un tavolo o a una mensola, in seguito accentuando prepotentemente i dettagli e gli oggetti che si accumulano uno accanto all’altro, fino ad ammassarsi scompostamente, ovunque capitì. La vanitas ci ammonisce sui beni terrenti e sui piaceri connessi ai cinque sensi, è pur vero che sono proprio questi stessi a essere esaltati nelle rappresentazioni. Nella pittura fiamminga del Seicento venivano di consueto raffigurati bevitori a indicare il gusto, fumatori di pipa l’olfatto, musicanti l’udito, e donne strette ai fianchi degli uomini il tatto. Quanto alla vista, si gratificava di tutte queste cose messe insieme. Poiché dai sensi derivano le immagini delle cose, esiste una precisa correlazione tra l’espansione del cranio, che si è sviluppata grazie all’evoluzione del *Homo sapiens*, in rapporto ai cinque sensi enfatizzati dalle nature morte.

1.3 Vanitas e la Contemporanea

Il tema della vanitas nell’arte del XX secolo, perde i suoi tipici simboli che la rappresentano e ne vengono aggiunti di nuovi, con l’influenza del consumismo ritroviamo spesso l’accumularsi di “rifiuti” e non più dei semplici oggetti, diventando delle vere proprie “*omnia vanitas*” - tutto è vanità. Un originale attualizzazione di queste nature silenziose la possiamo ritrovare nei quadri di Manfredi Beninati oppure nelle fotografie, nei dipinti e negli arazzi di Shirana Shahbazi. Ma è soprattutto nelle sculture di Gianpaolo Bertozzi e Stefano dal monte Casoni che il genere raggiunge l’apice delle miseria e della caducità umana. I due artisti sfruttano

l'idea del residuo e del degrado per creare una visione del mondo veramente intensa. Nel degrado troviamo la vera essenza della vita, perché tutto il resto è addomesticato, è fatto per anestetizzarci. Nel degrado vedi la vita vera, vedi l'essenza dell'uomo, rifacendosi alla società del consumismo e dello spreco, Bertozzi e Casoni accumulano rifiuti capaci di suscitare attrazioni e repulsioni. Lo scheletro, in particolare il teschio è uno dei pochi elementi delle vanitates che rimane invariato durante il corso dei secoli, viene raffigurato in moltissime varianti, e si utilizzano moltissime tecniche, dalla scultura alla fotografia ai cortometraggi. In altre opere, lo scheletro è la metamorfosi della Morte, in *riflessione sulla morte* del 2008 (fig.10) , la nera signora siede al tavolo di un bar sgranocchia qualche popcorn; stanca e annoiata sfoglia un elenco telefonico per scegliere la sua prossima vittima. (guarda caso l'ordine alfabetico è aperto sull'indirizzo dei due artisti). Carte da gioco mozziconi di sigaretta, avanzi di cibo, tazzine di caffè, cartacce e rifiuti vari rivelano i tanti tentativi di “ammazzare il tempo”, una pistola posta sul tavolo forse è un segno di frustrazione di non potersi sottrarre all'eternità. La triste mietitrice di Bertozzi e Casoni viene identificata nella figura della Madonna, tutto ha inizio con la rappresentazione con la prima madonna del giardino (evergreen) del 1994, la seconda la *Madonna gadget pubblicitario- scegli il paradiso* del 1997(fig:11) ha per basamento un aiuola, piccolo appezzamento di terra ricoperto da tulipani ripresi nella veste della beata Vergine, che diventa allegoria della Primavera “un poco perfida, scanzonata ed incosciente” capace di dare e togliere la vita. Facendo un ulteriore ricerca i due artisti creano *la Madonna scheletrica, detta madonna con tosaerba* del 2003 (fig. 12); la postura è uguale alla seconda madonna, una gamba è protesa in avanti e le mani appoggiate sul manico del tagliaerba, lo scheletro argentato e il tosaerba metallico (la falce) sembrano l'uno il prolungamento dell'altro. In questo caso la falce è a motore e non più a mano, rendendo più aspro il dissidio tra natura e tecnologia. Una seconda madonna scheletrica (2008) è alle

prese con una zolla di terra molto più grande, in cui la rasatura del manto erboso porta in evidenza un terreno pieno di rifiuti, spazzatura che era stata ingentilita dai fiori e che ora ritorna a mostrarci il suo brullo, squallido aspetto. La morte che rifletteva oziosa al tavolino del bar ha finalmente trovato un hobby, sublimando il suo ingrato compito falciando non più vite umane, ma il prato. Le vanitates nell'arte contemporanea sono diventate futili di se stesse, il teschio prende il posto del protagonista nelle opere racchiudendo il significato di caducità della vita, perché un qualsiasi oggetto in un qualsiasi conteso diventa una vanitas, perdendo il loro significato e intendo originario. L'antica cultura messicana è ricca di simboli, funerari tra questi, il teschio umano che ha un posto in primo piano. Il *diè de los muertos* viene festeggiato il 2 novembre, l'indomani del nostro giorno di Ognissanti, ricorrenza in cui vivi rendono omaggio ai propri defunti. I messicani non intendono sdrammatizzare la morte ma cercano di convincerci in modo gioioso, consapevoli che è un evento del tutto naturale niente affatto terrifico. Si tratta di una festa frenetica, rumorosa beffarda: parata funerea e farsesca che ricorda molto da vicino i dipinti di James Emsor, in cui si può ridere e burlarsi della morte. L'usanza vuole che in occasione di questa festa si preparano teschi, scheletri bare di gesso e cartapesta; gli stessi soggetti sono preparati in marzapane e vengono decorati in modo vistoso per essere mangiati. A cavallo fra 2007 e il 2008 la Kunsthalle Wine e il centro Atlantico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria, hanno allestito la mostra "Viva la Muerte" ponendo l'accento sull'immanente rapporto tra vita e morte che contraddistinguono le popolazioni dell'America Latina. Nella mostra è stato prestato particolarmente attenzione ai riti religiosi e pagani (è questo il caso del Dìa de los Muertos) per poi denunciare le piaghe sociali- il traffico di droga colombiano, il colonialismo spagnolo, il dramma dei desparecidos e la violenza dei dittatori-che affliggono questi paesi. "Viva la Muerte" ha così puntato il dito sullo spaccato sociale e culturale di una popolazione che, suo malgrado, ha finalizzato con la morte. Inutile

dire che il genere della natura morta ha inaugurato un nuovo, straordinario capitolo nella storia della pittura. Come allegoria delle fragilità e della bellezza, essa mostra e ammonisce didatticamente sul tempo che passa e non ritorna più. La frutta troppo matura inizia a marcire, le foglie sbocconcellate dagli insetti, le mosche sciamano sulle parti guaste, i vermi banchettano con il disfacimento della materia biologica, mentre le foglie rinsecchiscono e i fiori appassiti degradano in un color ruggine. Con uno sguardo invaso da un orrore sottile e crudele, assistiamo all'impedito sfracello della bellezza vegetale, alla liturgia del divenire delle forme che si intride di un malessere che non ci lascerà più.



www.settemuse.it

De Pereda Antonio: Il sogno del cavaliere (dett)

2.1 Autore: Antonio de Pereda Opera: Il sogno del Cavaliere (dettaglio) Tecnica: olio su tela 152 x 317 Ubicazione: Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando di Madrid

II

SIMBOLOGIA DELLA VANITAS

2.1 Simboli della vanità del piacere, del potere e del possesso

-*I piaceri dei sensi. Il mangiare, il bere, il fumo, il gioco:*

I sensi come strumenti e i piaceri come finalità. Nel dipinto “*Dopo l’orgia*” (tav.20) di Cagnaccio di San Pietro, del 1928, l’attacco al moralismo di matrice borghese è aperto. L’azione è interrotta: il tempo è sospeso e l’immagine si reitera, intrappolata in un circolare ed eterno ritorno. Tre nudi femminili dalle forme spigolose, forse riproducono la medesima donna, giacciono inerti sul pavimento. Di fianco a essi si trovano ancora alcune carte da gioco, una sigaretta fumante prossima a spegnersi e due coppe di champagne abbandonate accanto alle bottiglie vuote. Un’altra presenza, infatti, testimoniata da un pulsino bianco sbotttonato e una bombetta poggiata su candidi guanti maschili, si nasconde alla vista. Del piacere consumato sino alla nausea rimangono le inutili spoglie, celate dal velario di un’ipocrita convenienza. Il repertorio è quello della *vanitas* e persino l’intento provocatorio affonda le radici in un atteggiamento morale proprio del genere, per quanto di matrice diversa. Il fumo è, dunque, anche simbolo del piacere e perciò pipe e, appunto, sigarette appartengono all’iconografia della *vanitas*. Le sigarette compaiono, inoltre, nel dipinto di Cesare Sofianopulo “*La cicchina di Dorothy*” (La cicca – Autoritratto in cenere) del 1952 (fig.92). Dalla loro cenere, simbolo di penitenza e morte – Pulvis es et in pulverem reverteris (polvere sei in polvere ritornerai) – emerge il volto dell’artista, il quale ama indulgere sui temi della *vanitas*,

sperimentando le sue diverse declinazioni iconografiche. Infatti, nell'opera "La morte della farfalla" del 1924 (fig.88) uno scheletro è intento a studiare con uno stilo pungente il corpo, inerte del lepidottero, la cui anima vola distante oltre la finestra. Inoltre, in *Erat-Erit* (Pinturicchio oltraggiato dal tempo) del 1924 (fig. 89) l'artista si ritrae nell'atto di restaurare un quadro, ispirato all'autoritratto di Pinturicchio affrescato nella Cappella Baglioni, appoggiato a un teschio irridente; mentre nel dipinto *Maschere* del 1930 (fig. 90) si rappresenta nei panni di un diavolo, di un clown, di un frate, di un poeta ellenico e di un borghese che si accompagna alla Morte, mascherata da fanciulla avvenente. Infine, nell'olio "l'*Ora triste*" del 1931 (fig.91) una processione funebre si muove al cospetto di una folla di scheletri: tra di essi uno solo, in primo piano, si volta quasi sorridendo a fissare l'osservatore sfregandosi le mani; anche James Ensor nelle sue opere rappresenta molte volte bizzarri personaggi (ispirato dalla città di Bruxelles) un modo suo di mettere in ridicolo la società del epoca tra cui maschere e teste di scheletro, come ad esempio "la morte e le maschere" del 1897 e "l'entrata di Cristo a Bruxelles" del 1889 (fig.93). A partire dal 1887, le maschere e scheletri assumono una posizione in primo piano, rievocano la tradizione del carnevale Olandese, ma hanno anche una valenza simbolica. Le prime camuffano ed accentuano una realtà oltremodo sgradevole e crudele, mentre i secondi sottolineano la vanità e l'assurdità del mondo. Il genere della *vanitas* attribuisce valore simbolico anche alle carte da gioco, strumenti di un piacere effimero a cui l'uomo vanamente si abbandona. Esse sono presenti nell'opera "Tavolo da gioco" del 1928 (fig. 35) di Gigi Chessa che rappresenta un tavolo con delle carte da gioco sparse sopra, un ampolla trasparente ed una ciotola. Tradizionalmente le carte da gioco appaiono nelle *vanitates* per alludere alla natura fugace del diletto e talvolta si accompagnano ai simboli della ricchezza e del potere, per ribadire la transitorietà dei beni materiali. Tale sovrabbondanza di riferimenti si riscontra anche nelle opere contemporanee, in cui vengono comunque introdotte

delle varianti legate all'aggiornamento dell'iconografia, alle mutate esigenze espressive, a un'interpretazione della *vanitas* che sfrutta e potenzia alcuni aspetti del genere come accade, per esempio, nell'opera di Cagnaccio di San Pietro "Dopo l'orgia", descritta poc'anzi.

- Oggetti d'arte, strumenti musicali e del sapere, armi:

Le statue, assieme alle rovine, sono l'impronta per eccellenza di civiltà ormai passate, delle cui glorie rimangono solo le poche tracce. Sculture sono presenti in numerosi dipinti di artisti molto diversi, da Tosi, in *Natura morta con il busto di gesso* del 1939 e *Natura morta con la statuetta* del 1940, a Morlotti in *Natura morta* del 1941 (fig. 71), in *Composizione (Statue)* del 1942 (fig. 73) e nella serie dei Gessi (fig. 72); ma è soprattutto in Filippo De Pisis che il tema delle rovine ritorna coi significati propri della tradizione, come a esempio nell'opera "L'Archeologo" del 1928 (fig. 43). In essa colossali frammenti di statue giacciono tra la vegetazione inculta e l'archeologo con cappello a tesa e bastone le osserva, mentre sullo sfondo una figura ammantata di bianco guarda verso l'orizzonte. "Les oignons de Socrates" del 1927 (fig. 42), ove accosta alla candida figura di Socrate presso il mare, una statua acefala, ai cui piedi si trovano due cipolle, l'una completa di ciuffo e buccia, l'altra ridotta agli strati essenziali; le sue opere d'arte, sono infatti melanconiche testimonianze della natura vana ed effimera di ogni creazione umana. Perciò risulta interessante considerare come nella "Natura morta con strumenti" dipinta da Afro Basaldella nel 1937 (tav. 2) tutti gli strumenti musicali paiano danneggiati, senza corde o comunque incapaci di liberare il suono e di realizzare lo scopo della loro arte, a cui allude il quadro sullo sfondo. Lo stato di abbandono in cui versano viene amplificato dal vaso con foglie secche posto sul tavolo e da un volume che, seppur aperto, mostra solo pagine illeggibili. Il libro, a sua volta, è tradizionalmente rappresentato nelle *vanitates* in qualità di strumento del sapere e quest'iconografia sopravvive anche grazie al "contagio visivo" che si verifica tra diversi artisti come

accade, a esempio, nel passaggio degli stessi motivi da Van Gogh, che nel 1885 dipinge “*Nature morte con Bibbia*”(fig. 94) Quanto, invece, stia effettivamente mutando l’atteggiamento di Afro Basaldella lo si avverte in “*Natura morta rossa lunga*” dello stesso anno (tav. 7), in cui l’artista ripropone il motivo degli strumenti musicali con un esito molto distante da “*Natura morta con strumenti*” del 1937 (tav. 2). Diverse sono la cromia, giocata su contrasti più violenti, e la pennellata, meno calibrata, a testimoniare un impeto crescente, accresciuto dall’inserimento di un utensile in basso a sinistra che, con le sue punte acute, rinvia ai coltelli raffigurati nelle opere di “Corrente”, affini a questo dipinto anche per le scelte cromatiche e compositive. Afro Basaldella manifesta, dunque, un’inquietudine che, soprattutto nelle *vanitates* realizzate durante gli anni della guerra, abbandona i toni melanconici per farsi dramma, come annota Neri Pozza, apprezzando le opere esposte in occasione della XXIII Biennale di Venezia: «pittura sviluppata in un clima di tristezza coloristica cosciente e di una umanità inquieta al massimo grado». Il tema dello strumento musicale ritorna, inoltre, nella “*Natura morta con strumenti musicali*” che Leone Minassian dipinge nel 1945 (fig. 60). Il dipinto presenta in basso a destra i simboli della melagrana e della conchiglia, si concentra sul genere della natura morta. Giuseppe Santomaso infine opta per l’astrazione, dopo aver comunque dipinto un’interessante serie di *vanitates*, come a esempio la “*Natura morta*” del 1939 (fig. 82). Armi e corazze ricorrono ripetutamente e con assiduità nell’opera di Giorgio de Chirico. Tuttavia, in *Cocomeri con corazze e paesaggio*” del 1924 (fig. 38), nonostante lo sfondo sia dominato da un paesaggio di rovine e statue classiche e benché parti dell’armatura vengano avvicinate a un cocomero aperto, che potrebbe assumere, per la ricchezza di semi nel frutto, le caratteristiche proprie della melagrana, l’artista sembra maggiormente interessato alla realizzazione di accostamenti strani, piuttosto che al valore simbolico degli elementi utilizzati. Le armi e le corazze riccamente decorate sono, invece, per tradizione simboli del

potere temporale, destinati a soccombere all'assalto del tempo. Perciò la rappresentazione dei raffinati emblemi della forza terrena allude alla loro fatale disfatta: infatti, col sopraggiungere della morte, a potenti e ricchi verranno strappati ambizioni e averi.

2.2 Simboli della natura effimera alla vita

- La candela, il lume, il candelabro:

il simbolo della candela e del lume in particolare, rappresentano la luce dell'anima o dello spirito, infatti questo oggetto viene riposto sulle tombe dei defunti, manifesta il pensiero costante dei propri cari. Quando la fiamma, l'immagine dello spirito e della trascendenza, è spenta, sottolinea l'assenza dell'anima, la sua avvenuta dipartita e, in poche parole la morte. In “*Pesci sacri*” (tav. 13) Giorgio de Chirico accosta a una natura morta arricchita dai suoi oggetti propri metafisici – un candeliere, simbolo del seme della vita e della salvezza, decorato da motivi vegetali e floreali. In esso è infilata una candela, che non termina in una fiamma o in uno stoppino spento, ma un fiore sbucciato, oltreché archetipo dell'anima. Il candeliere è presente, inoltre, in Felice Casorati “*L'astrolabio o Eclissi di luna*” (fig. 27). Enio Morlotti aveva riservato all'artista un analogo gesto con il suo dipinto *Omaggio a Morandi* del 1940 (fig. 69) in cui una farfalla vola poco distante dal lume a gas che solitamente popola le nature morte del maestro bolognese. Il simbolismo della lampada è legato a quello dell'emersione della luce, in tal senso, soprattutto nell'uso rituale in Occidente, è manifestazione della presenza divina; per giunta, la lampada(candela) è una rappresentazione dell'uomo: come lui essa ha un corpo d'argilla, un'anima vegetativa o principio di vita che è l'olio, uno spirito che è la

fiamma. motivo per cui è tuttora consuetudine accendere candele e lumi nei luoghi sacri, segno tangibile dell'avvenuta preghiera. Il quadro “*il tempio*” del 1923 di G. Morandi tra i suoi oggetti dipinti con assiduità tra di essi troviamo, la lampada a gas (tav. 30) ritorna con insistente frequenza e, specialmente negli anni della Seconda guerra mondiale, si assiste a una crescente e, infine quasi ossessiva, rappresentazione del lume (figg. 63-64 *Natura morta*) accanto agli eterni ritorni di vasi e di stoviglie. Anche questo mondo chiuso e rassicurante è assediato, dunque, – a mio parere – da un'inquietudine che non solo condiziona le scelte stilistiche, ma anche i soggetti dell'artista, il quale in una lettera del 1943 si augura «che finalmente torni un po' di sereno per questa povera Italia che ne avrebbe bisogno». Basadella Afro, a sua volta, realizza alcune nature morte in cui riesce a fondere l'iconografia tradizionale della *vanitas* con una personale interpretazione dello spirito proprio del genere. Nel 1937 dipinge un'affollatissima “*Natura morta*” (tav. 3), in cui accosta a un candeliere e ad alcune maschere due pezzi di candela spenti, decorati da un motivo a fiori e foglie; il candeliere vuoto ritorna, inoltre, in “*Natura morta*” del 1942 (fig. 9) e in “*Natura morta con conchiglia*” (tav. 5), sul cui sfondo si vedono i dorsi consunti e le pagine impolverate di alcuni libri. Ma è soprattutto in “*Natura morta con candela*” del 1942 (fig. 8) che i simboli della *vanitas* sembrano assumere una capacità: la fiamma della candela, questa volta, è accesa e i colori vibrano di una drammaticità che distorce le forme, accentua i contrasti, rompe i profili. Pertanto, in questa complessa fase storica, Basadella Afro matura una forma più aspra e angolosa e una con una nuova pastosità del colore e accensione tonale, che avvicinano l'opera quale “*Natura morta col cestino*” del 1942 (tav. 6) a “*Fiasco, candela e bollitore*” del 1940 (tav. 22) di Renato Guttuso.

- La clessidra, l'orologio:

L'orologio a sabbia – o clessidra – rappresenta simbolicamente il tempo che eternamente fugge, generando infiniti cicli di esistenza e distruzione. Il continuo

scorre della sabbia corrisponde, nel ciclo umano, alla morte, ma esprime anche una possibilità di rovesciamento del tempo, gli antichi Greci distinguevano il “nascere” inteso come “comporsi”, dal “morire”, che equivale allo “scomporsi” un ritorno alle origini. Nel 1867-1869 circa, Paul Cézanne dipinge *La pendule noire* (fig. 29): il punto di attrazione dell’opera è la pendola, o meglio il nero profondo che la distingue, e non il tavolo al centro della composizione. Infatti, la candida e pesante tovaglia su cui poggiano una tazza, una conchiglia tritone, un vaso di cristallo e un limone compensa solo in parte la zona oscura creata dall’orologio che manca, inoltre, delle lancette per segnare l’ora. Lo stesso motivo viene ripreso da Filippo De Pisis in *Natura morta con l’orologio* del 1925 (fig. 41): vi è il tavolo su cui poggiano un vaso di vetro, una tazza e della frutta, ma l’orologio, che qui segna le cinque e trentacinque, è solo parzialmente visibile e, di fronte a esso, l’artista dipinge due uccellini morti, soggetti a lui particolarmente cari e caratterizzanti la sua produzione pittorica. Essa si confonde tra i porri e la brocca della *Cena del cappuccino* del 1923 di F.De Pisis (fig. 40), per alludere allo spirito con cui i frati si apprestano a consumare il loro frugale pasto; spicca, invece, nella “*Natura morta con cipolle, mele e clessidra*” del 1924 (fig. 49) e posa, infine, su due libri in Natura morta del 1923, infilandosi tra una maschera e un’immagine ispirata ai Caprichos di Goya, che ritroviamo anche in *Natura morta con il Capriccio di Goya* (Natura morta col piumino) del 1925 (tav. 15), ove appare nuovamente accanto a oggetti casalinghi, libri, piume e a un fiore reciso o sguardo struggente di Filippo De Pisis, infatti, trasfigura la quotidianità: racconta il destino degli uccelli caduti in riva al mare e delle lepri immote, in cui riconosce il fato dolente degli uomini, contempla la bellezza dell’arte non sentendosi mai pienamente all’altezza del proprio ideale e accarezza con melanconica delicatezza i petali dei fiori recisi, cogliendo la sofisticatezza della rosa o la gioia semplice ed esuberante dei fiori di campo prima che il tempo li consumi.

- I fiori:

Come le farfalle, a cui sono associati analogicamente, i fiori rappresentavano spesso le anime dei morti. Il dipinto *Fiori* del 1918 (fig. 61) di Giorgio Morandi, il quale affronta più volte il motivo del fiore reciso, al punto che, osservando le variazioni sul soggetto, si può notare il crescendo di inquietudine che caratterizza i suoi Fiori negli anni del secondo conflitto: dagli steli rinsecchiti e vibranti del 1942 (fig. 65) ai ramoscelli ischeletriti e poveri del 1943 (fig. 66). Anche nei *Fiori appassiti* (tav. 25) di Mario Mafai la melanconia del tema sembra contagiare la cromia e la composizione dell'intero dipinto. La preferenza accordata alle tinte fredde ribadisce il valore iconografico del fiore appassito, simbolo del tempo ormai trascorso e della bellezza sfiorita. La composizione è spoglia: i fiori poggiano in precario equilibrio sul ripiano bruno di un mobiletto e si stagliano contro uno sfondo in cui si distingue un rettangolo bianco, forse un foglio interposto tra gli steli e l'azzurro del muro per esaltare le ombre e i profili, mentre un rivolo di colore rosso si accende in basso a sinistra. Mafai ritorna ancora su questo motivo nell'opera *Fiori* del 1935 (fig. 59), in cui un fascio di fiori secchi giace abbandonato su un tavolo, coperto unicamente da una tovaglia chiara e immerso in un ambiente indistinto e buio che esalta i colori ocra e gialli del mazzo. Lo stesso soggetto è interpretato, inoltre, da Renato Guttuso in *Fiori sul tavolo* (fig. 54) del 1942: carnose corolle arancioni, sparse confusamente sopra un fazzoletto bianco o un foglio di carta, si mescolano a foglie brune e pungenti, che esaltano i contrasti cromatici e la cruda spigolosità delle forme, secondo scelte stilistiche riconoscibili nelle *vanitates* realizzate dall'artista in quel momento, quali *Fiasco, candela, bollitore* del 1940 (tav. 22) o *Natura morta con drappo rosso (Sedia, bucaneve e drappo rosso)* del 1942 (fig. 55). Anche Basaldella Afro realizza, soprattutto negli anni Trenta e Quaranta, numerosi dipinti di fiori in un crescendo «distruttivo», che si concretizza nella rappresentazione di una natura sempre più ischeletrita, malata, putrescente. È quanto si può notare osservando la

Natura morta del 1938 (tav. 4), la *Natura morta con vasi* del 1939 (fig. 6) e la *Natura morta con fiori* del 1940 (fig. 7), in cui il tema tradizionale del fiore che appassisce, simbolo della vita che fugge e della bellezza destinata a sfiorire, diviene occasione per meditare sul disfacimento fisico come proiezione di un'intima angoscia. Allo stesso modo Filippo De Pisis indugia sui segni di putrefazione della frutta, delle prede uccise, delle foglie rinsecchite e dei fiori, che particolarmente ama. In essi assapora la gioiosa bellezza della vita e, nel contempo, di essi constata la fragilità di fronte al rapido scorrere del tempo: per questo riconosce nei fiori recisi il tragico destino dell'uomo e forse perciò li descrive quasi fossero compagni nella sventura, giungendo a identificarsi in essi sino alla commozione, come talvolta gli accadeva leggendo alcuni versi di Baudelaire. De Pisis, pertanto, eleva i fiori a simboli del legame inscindibile tra vita e morte, gioia e tristezza e in *Rose per terra* del 1938 (fig. 48) dipinge una coppia di infuocate rose rosse, poveramente appoggiate a terra sopra un foglio di carta sdrucita. Le sue opere, in conclusione, sono permeate da una sensibilità lacerata, che lo porta a esaltare l'esuberanza di mazzi di fiori di campo o di rose e, nel contempo, a trasfigurarli in emblemi melanconici della fugacità della vita.

-La farfalla:

Una credenza popolare greco-romana attribuiva l'aspetto di una farfalla all'anima che abbandona il corpo, ma il suo aspetto metamorfico ne fa un emblema della Risurrezione. Filippo De Pisis – che, al pari delle conchiglie, ama collezionare e dipingere farfalle, come si intuisce in *Natura morta con le farfalle* del 1926 – ne fa il soggetto principale dell'opera *La falena* (tav. 18). In questo olio su cartoncino, il lepidottero poggia sul davanzale di una finestra aperta sul cielo notturno. Il colore, mai puro, viene steso con una sicurezza quasi gestuale, desiderando l'artista «mettere un po' della nostra pena» (cit. De Pisis) in ogni pennellata. Ciò rende ancor più efficace il rinvio alle caratteristiche metamorfiche e notturne della falena, in

particolare, ai significati funesti attribuiti alla specie “*Sfinge testa di morto*”, così chiamata per la macchia chiara a forma di teschio sul lato superiore del corpo. Proprio La falena (tav. 18) è dedicata all’editore critico d’arte e collezionista milanese Giovanni Scheiwiller.

2.3 I simboli della rinascita e della Risurrezione

- L’edera, le spighe di grano:

L’edera è una pianta sempreverde, simbolo della permanenza della forza e della persistenza del desiderio, ragione per cui cinge le tempie di Dioniso. È inoltre consacrata ad Attis, compagno di Cibele dea della terra e della natura, e rappresenta il ciclo eterno della morte e delle rinascite. In *Natura morta con vaso blu* del 1937 (tav. 26) Mario Mafai dipinge un ramoscello d’edera a sfiorare le labbra di una testa di bambola. Un drappo color carminio esaspera la cromia violenta del dipinto, in cui molti sono i motivi ricorrenti nell’opera dell’artista: la brocca di vino e il vaso blu, il letto di foglie e fiori secchi, presenti anche in Fiori e foglie secche e Fiori secchi nel *Testa di bambola (Natura morta con maschera)* del 1938 (tav. 27). Accanto alla serie dei fiori, anche la natura morta è un tema ricorrente nella pittura di Mafai degli anni trenta: sono nature morte in cui Mafai inserisce fiori, candelabri, manichini, maschere, teste in cera o teste di bambola (come in questo caso), oggetti della vita quotidiana presenti nel suo studio e legati alle persone. Il motivo della testa appoggiata a un fascio di foglie ritorna, inoltre, in un dipinto di Felice Casorati, *Testa bianca con cranio bendato*, risalente al 1940 (tav. 12). L’artista ricorre anche ad altri emblemi della *vanitas*, a esempio, in *Libro e spighe* del 1933 (tav. 11). La spiga, infatti, è simbolo – come l’edera – di rinascita dopo la morte, perché contiene il

grano che muore, sia per nutrire, sia per germinare. Il motivo appare ancora in *Composizione con le spighe* di Piero Gauli (fig. 52). Nell'opera del 1942 egli rappresenta un vaso di spighe, che emergono brillanti dallo sfondo buio grazie al colore dorato di cui risplendono. Sul tavolo una brocca, un piattino col limone tagliato, un'oca e due ciotole, forse, di condimenti: una mensa imbandita, dunque, a esprimere un desiderio di abbondanza e di vita che si oppone ai momenti più oscuri del conflitto.

-Il pane e il vino eucaristici:

Rientrano nella simbologia del sacro anche il pane e il vino, spesso utilizzati nelle *vanitates* in riferimento all'Eucaristia, sacramento con cui si rinnova il sacrificio di Cristo per la Redenzione e la vittoria sulla morte. Cagnaccio di San Pietro, nel 1938, dipinge una Natura morta eucaristica, in cui esalta il potere evocativo proprio delle sue nature morte con un attento, quasi drammatico uso del chiaroscuro e ricorrendo a un taglio dell'immagine molto ravvicinato. Pane e vino sono i protagonisti nella *Natura morta con pane e vino* (tav. 8) di Antonio Bueno, in cui però non domina più il silenzio carico di mistero e sacralità di Cagnaccio, ma la quieta dimensione del quotidiano. L'artista dimostra un'abilità prossima al virtuosismo in questo piccolo dipinto: oggetti solitamente utilizzati nell'intimità di una casa vengono rapiti in un tempo immoto in grado di conservarne la fragranza sensibile, lasciando intuire la viscosità del vino rosso lungo le pareti del bicchiere e la croccante rugosità del pane. La caraffa, che ha versato il vino e tuttavia non perso una sola goccia sul candido tovagliolo dal bordo in parte lacero, sembra rammentare il destino artistico di questa "vita silente" in attesa di essere immortalata nella tela appoggiata al muro sullo sfondo. Filippo De Pisis realizza, a sua volta, due opere dal medesimo titolo, *Pane sacro*. Nella prima (fig. 46), un filone appoggiato

verticalmente a uno sgabello, si staglia, enorme, contro un'ampia porzione di cielo. In basso sta una figuretta bianca di spalle. Le proporzioni, dunque, appaiono invertite, come nelle raffigurazioni medievali in cui i committenti sono rappresentati in scala ridotta accanto ai protagonisti della scena sacra. Anche il titolo consiglia un'interpretazione allegorica del soggetto, che ritorna con alcune importanti varianti nel *secondo Pane sacro* (fig. 47). Qui, infatti, il pane si erge verticalmente mantenendo un equilibrio irreale, mentre sotto la piccola figura si trova ora una conchiglia, posta accanto a un frutto, forse un melograno, presente inoltre in *Natura morta coi melograni* sempre del 1930 (tav. 17).

Il nicchio potrebbe suggerire la presenza del mare, ma l'indefinitezza spaziale di entrambe le opere, la posizione innaturale del pane, i mancati rapporti prospettici sembrano indicare che l'attenzione dell'artista non si concentri sulla resa mimetica e miri, invece, a rafforzare i valori simbolici degli elementi iconografici presenti, come appunto la conchiglia, assai ricorrente nelle *vanitates* cinquecentesche e seicentesche. Lo sfondo, pur non identificando un luogo preciso, invita tuttavia ad alcune considerazioni. Infatti, in un cielo percorso da nubi, paiono muoversi delle ombre che non sembrano uccelli, ma velivoli, soprattutto se si operano dei confronti con *Natura morta marina con grande conchiglia* (fig. 45) del 1930 – e per la presenza della conchiglia, dei frutti, della figura in bianco e, nel secondo caso, anche della melagrana.

- La melagrana:

Il simbolismo della melagrana si collega a quello più generale dei frutti con molti semi (cedro, arancia, zucca); è un simbolo di fecondità, di discendenza numerosa. Tuttavia, nell'antica Grecia, il seme di melagrana è il cibo degli Inferi, motivo per cui Persefone, avendone mangiato, è votata all'Ade e costretta a vivere divisa tra due mondi, quello dei morti e quello dei vivi, ove ritorna aprimavera. La

melagrana, pertanto, è simbolo sia di fecondità, sia di rinascita – non solo spirituale, ma anche materiale – dopo la morte. In effetti, quando Pietro Annigoni, nel 1938, dipinge *Le melagrane* (tav. 1), utilizza il frutto come emblema di fertilità; lo stesso artista, tuttavia, ricorre assiduamente ai temi e all'iconografia della *vanitas*, cogliendone lo spirito nel contempo melanconico e tremendo. Filippo De Pisis dipinge, nel 1930, una *Natura morta coi melograni (Melograni sulla spiaggia)* (tav. 17). L'opera, esposta alla prima Quadriennale d'arte, è un esempio di come trasformando questa natura morta in un dipinto in grado di aprirsi su misteriosi spazi. A ciò contribuiscono l'ampia porzione di cielo, che la pennellata rapida e sapiente fa apparire sferzato da un forte vento.

- La conchiglia:

La conchiglia è il simbolo della fecondità; il suo disegno e la sua forma concava ricordano l'organo sessuale femminile, ma anche la falce lunare, di cui assume la duplice valenza; la conchiglia si collega perciò anche all'idea della morte e, in questo senso, la prosperità che essa rappresenta per una persona o a una generazione deriva la morte della precedente. Essa ricorre frequentemente nell'opera di Giorgio Morandi (tav. 29), ma è soprattutto nel corso della guerra e, in particolare, nel 1943, che le sue nature morte presentano con maggior assiduità dei piccoli gruppi di conchiglie come soggetto centrale del dipinto (fig. 67-68). Tale procedimento di ripetizione, consueto per l'artista, sembra tradire qui la stessa inquietudine che permea i suoi Fiori negli anni Quaranta (fig. 66-65). Infatti, mentre in questi ultimi egli registra il progressivo corrompersi sino alla rottura di un fragile equilibrio, nel significato simbolico della conchiglia potrebbe aver trovato la risposta iconografica all'urgenza interiore di una rinascita dell'uomo e della storia. Negli stessi anni anche Gino Severini appare ossessionato dal medesimo tema che ritorna, ad esempio, in *Natura morta con biscotti e conchiglia* del 1943 (fig. 86) e in *Natura morta, frutta e conchiglia* dello stesso anno (fig. 87), dove compare la medesima conchiglia di

Natura morta con maschera teatrale (Nature morte au potiron et masque) del 1930-1932 (tav. 27), soggetto affrontato già nel 1930 in *Natura morta con maschera e conchiglia* (fig. 85). In questa fase, una stesura vibrante del colore, che muove i profili degli oggetti, sfruttando i contrasti chiaroscurali e rifuggendo dalla stesura a campiture, esalta la scelta di un'iconografia meno rassicurante, che si nutre di elementi propri del repertorio della *vanitas*. Anche in Basaldella Afro la conchiglia è un motivo ricorrente nelle nature morte del 1938 essa si accompagna a oggetti che paiono accostati casualmente, invece in *Natura morta con conchiglia* del 1939 (tav. 5) spicca di fronte ad alcuni libri e a un candeliere, caratterizzando di fatto un dipinto, in cui la pennellata comincia a sfaldarsi, quasi subisse la spinta di una cromia sovraccaricata. Il nicchio di *Natura morta con conchiglia* ritorna, inoltre, nel Ritratto che B.Afro realizza sempre nel 1939 (fig. 5): qui compare in tutto il suo candore sulla tela accanto all'artista, che viene colto, col capo chino e ancora il pennello in mano, in un momento di sospensione dalla pittura. L'opera è dipinta sul verso della tela *Demolizioni* dello stesso anno, che testimonia un evento osteggiato, tanto fortemente quanto invano: in entrambe si avverte un ulteriore mutamento nello stile di Basaldella, il quale accentua la violenza dei contrasti cromatici e abbandona la definizione netta dell'immagine a vantaggio di una stesura più drammatica del colore. Tra gli innumerevoli oggetti con cui Filippo De Pisis ama riempire i propri atelier, le conchiglie occupano un posto privilegiato. Creazioni barocche modellate dalla natura e abbandonate sulla spiaggia dai loro primi ospiti dopo la mareggiata, riassumono caratteristiche particolarmente interessanti agli occhi dell'artista. Dotate di una bellezza che è il ricordo di un passato trascorso tra le onde del mare, giacciono dimenticate e alla portata di chiunque desideri raccoglierle: così la conchiglia, perfetto simbolo della visione metafisica per De Pisis, essa ricorre, ad esempio, in *Natura morta con conchiglia* del 1928 (fig. 44), in cui l'artista riproduce parte del *Paysage dans une chambre* di Giorgio de Chirico, verso il quale dimostra

sempre una grande ammirazione. Nel 1933, De Pisis afferma: «Forse solo io so qual martirio, qual passione, qual lavorio diurno della mente e del cuore [...], forse io solo so attraverso quali ricerche e quale lavoro mi è toccato passare per raggiungere quella che, ad occhi superficiali, può sembrare facilità, la condanna di alcuni critici alla mia pittura. Ma è pur tuttavia assai facile accorgersi che le mie cipolle, le mie raccolte di oggetti vari e, talora, umilissimi, i miei fiori, vivono di una lor vita che non è estranea alla poesia». E ciò si avverte in *Natura morta marina con grande conchiglia* del 1930 (fig. 45), in cui ritorna la figurina dalla lunga ombra, presente anche in *Pane sacro* (fig. 46-47) che fa risaltare ancora di più il reperto marino, simile a un elemento di paesaggio, a una collina, a un monte, a un albero gigantesco, come accade nell'opera *La grande conchiglia* del 1927 (tav. 16).

2.4 Vanitas e figura

-La Malinconia:

Dall'immagine emblematica che Cesare Ripa (fig. 81) offre di una donna mesta, dolente e di brutto aspetto, seduta fra i sassi con i gomiti sulle ginocchia e le mani al mento, sino alle interpretazioni più recenti e discusse, la Malinconia subisce una progressiva trasformazione. Le espressioni artistiche del Novecento, infatti, manifestano una conoscenza del repertorio della vanitas eguale alla libertà con cui fondono riferimenti e influenze, ottenendo inusuali declinazioni del tema. In *Melanconia-Solitudine* (fig. 36), De Chirico compendia nella figura di Arianna il motivo statuario e l'atteggiamento melanconico, entrambi propri del genere della vanitas, creando un ibrido fortemente evocativo. Infatti sia la posizione della statua, col capo reclinato sul braccio, sia la scritta, indicano che l'artista vuole collegarsi all'iconografia canonica della melanconia, rinviano alla tradizione che associa l'umore melanconico all'esercizio della poesia, della filosofia e delle arti. Ma

attraverso l'iconografia delle finestre chiuse, sempre evocate negli scritti suoi e del fratello come segno di lutto perché legate al ricordo della morte del padre, si istituisce un legame autobiografico con la sua condizione di melanconico e con la malattia che in seguito a quell'evento lo prostrava ormai da anni. Tutto ciò, affinando la sua già acuta sensibilità in modo quasi morboso, creava quella condizione di depressione melanconica in cui aveva avuto le prime "rivelazioni". La morte del padre e la conseguente "malattia" erano strettamente legate alla nascita della sua arte, e questo quadro, con la statua di Arianna (anima intuitiva che ama i misteri e il labirinto) in posa melanconica, è una profonda meditazione sull'umor nero, che può sublimarsi in forme simboliche e divenire fonte di creazione artistica. De Chirico non può non riflettere sul fatto che la sua meditazione è propiziata dalla presenza della statua di Dante come dalla vicinanza del tempio che accoglie e celebra le più significative figure della cultura italiana. C'è un legame, ci tiene a farci sapere De Chirico, tra questa constatazione e la particolare sensibilità che gli schiude l'occhio dello spirito e gli fa scoprire e sentire come un languore figure, persone, architetture. Il tono del ricordo sarà quello della "melanconia", dice De Chirico; e si affretta a spiegare come si deva intendere per malinconia, una intensa voglia che sia rivendicazione pensosa di operatività. Il giovane de Chirico, dunque, affetto da un male silente e oscuro, acutosi a seguito della morte del padre, mentre medita sul proprio destino e su quello dell'arte, riscopre "come un languore figure, persone, architetture" e col "tono del ricordo" decide di rappresentarle; uno stato malinconico nutre, pertanto, il desiderio di "rivendicazione" del potere di creazione dell'artista, il quale agisce proprio grazie a tale "pensosa" spinta. In ultima istanza, l'attività di de Chirico sembra alimentarsi di questa condizione melanconica, che si concretizza in forme rinnovate rispetto all'iconografia tradizionale, ma ancora ispirate ai significati fondamentali dell'emblema originale. Il motivo statuario ritorna, quindi, in *Malinconia ermetica* del 1918-1919 (fig. 42), qui la testa reclinata

del dio Hermes, come assorta in profondi pensieri, diventa un’immagine malinconica che contempla gli oggetti disposti senza alcuna logica sul palcoscenico sdruciolato dell’esistenza , un alter ego dell’artista ispirato da una “nuova malinconia”, da mettere in rapporto, anche iconografico, con l’“antica malinconia” codificata da Albrecht Dürer nella famosa incisione Melancolia I come si capisce anche dalla ripresa modificata del poliedro in primo piano che alludeva in Dürer al rapporto tra geometria e melanconia già teorizzato nel Rinascimento. Nelle opere di De Chirico la figura scultorea ricorre, inoltre, nella sua Lucrezia (tav. 14) che, rappresentata come statua classica e rinascimentale, si anima per esprimere il dolore e l’angoscia universale. Tradizionalmente piccole sculture o frammenti di rovine colossali ricorrono nelle *vanitates* per trasmettere il messaggio melanconico dell’Ecclesiaste e la *Lucrezia* (tav. 14) non si limita a quest’unico motivo iconografico, ma combina diversi elementi, quali le rose bianche recise e sfiorite giacenti ai suoi piedi e il lume acceso alle sue spalle: tutti simboli appartenenti all’iconografia della vanitas, al pari della clessidra che l’artista pone in braccio alla sua Vergine del tempo del 1919. Mario Sironi, a sua volta, sembra ricorrere al tema della Malinconia, benché la lettura iconologica della sua opera Malinconia (Donna seduta e paesaggio) del 1927 sia terreno di confronto tra gli studiosi, persino in relazione al titolo e alla datazione. In essa, infatti, Jean Clair riconosce l’iconografia descritta da Cesare Ripa, Emily Braun invece l’abbandono dell’ incertezza dell’allegoria per abbracciare l’oscurantismo del mito, mentre Paolo Fossati pone in discussione la stessa possibilità di un’interpretazione del soggetto che faccia appello al repertorio classico. Tuttavia, essendo consapevoli che le manifestazioni più propriamente neoclassiche comprendono ritorni di tipo assolutamente accademico, spesso difficilmente districabili dalle interpretazioni critiche del classico, non sembra una forzatura ammettere che la riflessione della figura di Sironi, con gli occhi fissi sul simbolo della perfezione geometrica, è ambientata in un paesaggio in rovina, dove

le arcate “dechirichiane” sullo sfondo reggono un ponte che si erge tra rupi minacciose e la stessa figura ha in sé un senso di decadenza e abbandono. Quanto all’immagine tradizionale della vecchia dolente e trascuratamente vestita, in questo momento si afferma un’iconografia della Malinconia sensibile a un ideale “classico” di bellezza, con la raffigurazione di una giovane donna che, pur sedendo pensosa e senza ornamenti, appare comunque rivestita della grazia del nudo statuario. A tal proposito si legga quanto scrive Guzzi nel suo articolo Pittori alla IV Quadriennale del 1943: «in un Funi, che viene dal formalismo novecentesco, si veda che cosa divenga la nostalgia del classico. Diviene una vera proposta di lezioni accademiche su temi di primo ottocento. Achille Funi ci propone il bello statuario, i Greci e i Romani». Non è forse casuale, dunque, che anche Achille Funi abbia affrontato il tema della Malinconia e che, nell’opera Malinconia del 1930 (fig. 51), l’abbia rappresentata come una fiorente fanciulla solo parzialmente coperta da un drappo e seduta col capo chino di lato e lo sguardo basso, assorta in pensieri che sembrano quasi estendere allo sfondo la loro sobria, melanconica ombra.

- La Maddalena addolorata e penitente, la donna con lo specchio, la maschera e il teschio:

L'iconografia della penitente impronta in ogni aspetto l'acquarello Pentimento (fig. 50) di Filippo De Pisis, ove persino le tinte in scala di grigio, stese con un gesto compendiario nel contempo delicato e sicuro, contribuiscono ad amplificare lo stato di contrizione della donna colta nell'atto di pregare. In ginocchio, quasi prostrata dinnanzi al crocifisso che sembra impugnare senza avere il coraggio di alzare gli occhi per guardarlo, si è fermata nei pressi di un albero ai cui piedi giace un teschio, emblema per eccellenza della Morte e del Peccato. Se l'iconografia tradizionale della Maddalena conosce, dunque, nuove declinazioni, non stupisce che anche il tema della fanciulla allo specchio, simbolo della vanità della bellezza che fugge assieme alla giovinezza, presenti numerose varianti nel corso del periodo preso in considerazione. Oscar Ghiglia, nella *Modella* del 1929 (fig. 53), indugia sull'avvenenza della donna che, a capo chino, con gli occhi chiusi e il volto in parte coperto da un grazioso cappellino, siede tenendo in grembo uno specchio, su cui si riflette un seno; in primo piano una conchiglia rosea, appoggiata su un ampio drappo rosso, completa il messaggio del dipinto, alludendo alla natura transitoria della vita terrena. Cagnaccio di San Pietro affronta a più riprese lo stesso motivo, ma con esiti assai differenti. In Fortunata e lo specchio del 1925, una candela spenta compare a lato della fanciulla che volge le spalle allo specchio per fissarci intensamente, vestita di un abito sobrio e con i cappelli raccolti in un velo scuro. Nell'*inquietante Allo specchio* (tav. 19), invece, la donna è ritratta mentre "vanitosamente" si trucca e viene esibita in tutta la sua provocante bellezza, anche se l'artista sembra attratto qui, più che dall'evidente 'deshabillé' della donna, dal tema dell'eterno riflettersi nella doppiezza del cristallo, dove la totalità non è mai data. Lo sdoppiamento della figura interessa, inoltre, *La ragazza e lo specchio* del

1932 (tav. 21), in cui la ragazza siede immobile in una posizione di distratto abbandono, perdendosi in pensieri che sembrano ispirare il colore funebre della veste, mentre lo specchio diventa eco della rappresentazione del soggetto, perfetta, quasi irreale, indagata minuziosamente da una linea analitica che contorna gli oggetti, definisce le forme e le confina in un'atmosfera gelida e chiusa. Tuttavia è soprattutto a partire dagli anni Venti che il motivo della moltiplicazione dell'immagine femminile, oltre a divenire quasi un "tópos nella estetica" dell'epoca, assume una valenza simbolica pregnante, specialmente nelle opere di Felice Casorati. *In Natura morta o Manichini* del 1924 (tav. 10) due teste muliebri di fantoccio, inquietantemente simili nella loro espressività ai modelli viventi, poggiano su un tavolo ricoperto da una tovaglia a motivi floreali accanto a una chitarra e di fronte a un ampio specchio, ove si riflettono l'immagine lontana di una donna che allatta e dell'artista intento a dipingere. L'opera, memore dei giochi di specchi fiamminghi, anche per il modo in cui lo sguardo scivola nell'intimità di un interno, è una raccolta di elementi propri del genere della vanitas, grazie a cui Felice Casorati restituisce un'atmosfera sospesa, che svilupperà nel corso degli anni Trenta giungendo alla creazione, nei primi anni Quaranta, di quella che Guzzi definisce : « una realtà malinconica, squallida se si vuole, ma intanto originale». In *Nudo con la maschera* del 1929 (fig. 23), inoltre, l'artista avvicina alla figura femminile un altro motivo appartenente all'iconografia della vanitas: la maschera. Egli la dipinge, a esempio, in *Maschere* del 1929 (fig. 24), in *Natura morta con la maschera rossa* del 1943 e ancora in *Natura morta con teschio* del 1947 (fig. 26), dove si trova appoggiata ad alcuni libri, proprio accanto a un teschio energicamente scolpito dai contrasti chiaroscurali, emblema già presente, seppur bendato, in *Testa (e cranio bendato)* del 1940 (tav. 12) e *Teste* (fig. 25) dello stesso anno. Funeraria, rituale, votiva o teatrale, la maschera è simbolo di fallacia, inganno, frode e offre un'immagine che si discosta dalla realtà dell'individuo, perché ricorda l'effigie di chi

è ormai trapassato, oppure rappresenta entità superiori o i personaggi finti del dramma; e, in un momento storico in cui “indossare una maschera” sembra una necessità più che una scelta, essa appare frequentemente nelle *vanitates*, svolgendo all’interno della composizione un ruolo fondamentale. Anche Renato Birolli vi ricorre con assiduità, a esempio, nel 1934 con *Nudo dalla maschera* (fig. 15) e la Maschera nera. Ma è soprattutto a partire dal 1938, con *le Maschere vaganti* (*Maschere*) (fig. 16), che si avverte il loro valore simbolico, dal momento che assumono le sembianze di volti sfigurati e tumefatti galleggianti a pelo d’acqua. L’artista, quindi, ritorna continuamente sul tema e nel 1940 esegue *Maschera verde e Maschera gialla* (fig. 17), in cui compare un altro motivo caratteristico del genere della vanitas: la lanterna. Quest’ultima, per di più, viene spesso accostata al nudo muliebre, come accade in *Nudo col velo nero* del 1941 (fig. 19) e in *Figura e lanterna* del 1940 (fig. 18), ove una fanciulla nuda, seduta di fronte a un lume acceso, con il capo appoggiato alla mano e gli occhi socchiusi, sembra assorta in melanconici pensieri. La maschera, inoltre, popola i dipinti di Afro, che negli anni Trenta e soprattutto durante le fasi cruciali del conflitto realizza un’eloquente serie di nature morte, in cui domina il tormentato páthos della vanitas. Nel 1937, infatti, dipinge *Maschere* (fig. 2), *Natura morta* (fig. 4), *Natura morta con maschere* (fig. 3) e un’affollata Natura morta (tav. 3), in cui avvicina due maschere – una tragica e l’altra rovesciata – a un candeliere e a una candela spezzata. Sempre nel 1937, Mario Mafai ne disegna un esemplare in *Maschera e cilindro* – studio preparatorio per la Natura morta con maschera e cilindro dello stesso anno – inserendola tra una bottiglietta da passeggio, un nastro, una pianta appena visibile e un cilindro, dietro cui si intravvede lo spartito di una “MAZURKA”. Gli oggetti qui raccontano di una lieta serata di danze e svago: piaceri in cui l’artista trova forse rifugio da una realtà di cui coglie comunque gli aspetti più melanconici, come si avverte, a esempio, nei suoi *Fiori appassiti* del 1934 (tav. 25). Egli stesso si ritrae, infine, in un frammento di

specchio, nell'opera Natura morta con frammento di specchio del 1940, in cui disegna, inoltre, alcune rose sparse, un vaso con fiori recisi e un candelabro: tutti elementi riconducibili al repertorio iconografico della vanitas.

- Il San Girolamo, il pensatore:

Alle soglie del Novecento Paul Cézanne dipinge *Jeune homme à la tête de mort* (fig. 32), in cui il dualismo tra Vita e Morte emerge con prepotente limpidezza. L'artista affronta più volte questo tema (fig. 30, fig. 31, fig. 33, fig. 34), creando alcune imprescindibili *vanitates* contemporanee, come *Nature morte, crâne et chandelier* del 1866-1867 (fig. 28), in cui una luce dorata accarezza il teschio al centro della composizione, riscalda le rose in boccio e sfiorite che lo lambiscono ed esalta il candore perlaceo del libro, aperto accanto alla candela spenta. Nell'opera del 1896-1898 (fig. 32), tuttavia, il pensiero della morte si percepisce con maggiore intensità per lo sguardo lontano del giovane che, con una mano appoggiata alla tempia, medita sul destino prefigurato dal cranio posto sui libri dello scrittoio. Anche nel dipinto di Corrado Cagli *Il cranio e la candela* del 1940 (tav. 9) si ritrovano gli stessi occhi persi nel vuoto e la medesima postura. In questo caso, però, l'uomo non indossa abiti comuni, ma una veste che per i colori e il peculiare copricapo, simile a una corona o a un cappello da giullare, ricorda il costume variopinto del Bagatto. Egli siede melanconico, dunque, a un tavolo su cui arde una candela, appoggiando il capo sulla mano destra e tenendo un teschio nella sinistra; il suo sguardo tradisce pensieri a cui alludono gli emblemi più evocativi della vanitas, che l'artista, in fuga dall'Italia per le sue origini ebree, non esita a sfoggiare. Giannino Marchig nell'*Eremita* del 1922 (tav. 28) offre, a sua volta, un'ulteriore interpretazione della figura del pensatore, "aggiornando" il tema del San Girolamo nello studio. L'eremita, che indossa degli spessi occhiali scuri, è immerso profondamente nella lettura, quasi in bilico sulla sedia. La penna per scrivere è riposta nel calamaio alle sue spalle e poco distante un crocifisso emerge dal buio della stanza, mentre sul tavolo, coperto

da una pesante tovaglia a quadri, si trova quanto serve a un pasto frugale, un piatto e del pane, accanto a una clessidra e ai libri che sta leggendo. Anche Cagnaccio di San Pietro inizia a dipingere, nel 1925, un San Gerolamo, che non forza i modelli tradizionali del San Girolamo penitente tra le rocce del deserto, ma, pur facendone tesoro, li innova radicalmente in virtù del suo “iperrealismo allucinato”. Del vecchio santo penitente l’artista descrive con minuziosità il volto solcato dalle rughe e scavato dai lunghi digiuni, i peli della barba e del torace, le vene palpitali del braccio sollevato al cielo. Se da un lato questa figura sembra memore delle tavole dei Bellini e soprattutto delle incisioni di Dürer con lo stesso soggetto (si veda ad esempio San Gerolamo presso il salice, una puntasecca del Rijksprentenkabinet di Amsterdam), dall’altro, per il modo in cui i particolari anatomici vi sono descritti. Così un altro motivo, ispirato all’incipit dell’Ecclesiaste *Vanitas vanitatum et omnia vanitas*, riforisce, nutrendosi sia della tradizione allegorica e iconografica dei generi, sia della storia e dell’arte.

2.5 Il Teschio

Il Teschio è un simbolo presente sia nelle *vanitates* di oggetti, sia in quelle figurative assume un elevato potere e valore simbolico, che gli consente di modificare in chiave macabra il significato delle composizioni in cui viene incluso, è diventato il simbolo della caducità della vita e l’emblema iconografico del *memento mori* fin dai primi secoli del Medioevo, incute paura e timore proprio perché preannuncia la fine di tutte le cose terrene. Nel quadro “gli Ambasciatori” di Hans Hoblein del 1533 (fig. 58) si tratta di un doppio ritratto a figura piena, ambientato vicino a un ripiano pieno di oggetti simbolici ed evocativi, fra cui un’indistinguibile scia sul pavimento. La figura ovoidale in basso che appare obliquamente sospesa sul pavimento, nel punto canonico di visione (ortogonale, ovvero "davanti" al dipinto), continua a rimanere

incomprensibile; solo se analizzato dal lato destro del dipinto, a qualche metro di distanza, ecco il fantasma palesarsi in un teschio per effetto di una deformazione ottica nota come anamorfosi cioè una illusione ottica di un'immagine distorta che si riesce solo a vedere da una posizione precisa; dal punto di vista allegorico il teschio allude all'inesorabilità dello scorrere del tempo, alla caducità della vita e alla natura effimera dei beni mondani. Negli *Ambasciatori*, in particolare, la morte viene intesa come una verità che trascende l'illusione dei sensi e l'inganno della pittura; questo profondo messaggio religioso viene ribadito dal piccolo crocifisso d'argento che si scorge, in alto a sinistra, dietro il tendaggio. Nel quadro di Antoni de Pereda "Allegoria alla Vanità- Vanità" (fig. 39) del 1640 Un angelo ammonitore mostra un cammeo che riproduce il volto del sovrano ispanico e imperatore tedesco Carlo V. Sotto il gioiello è significativamente rappresentato un globo, chiaro riferimento all'estensione del dominio asburgico sul quale "non tramontava mai il sole". E' già trascorso un secolo dalla morte dell'imperatore: come i teschi disposti sul bordo esterno della mensa e in balia del decadimento, così anche il regno non aveva potuto resistere a lungo. I riferimenti allo scorrere inevitabile del tempo sono tutti presenti: la candela spenta, la clessidra e l'orologio. Così come non mancano i segni della guerra e della ricchezza: una corazza, dei fucili, monete e monili. L'iscrizione *Nil omne – tarda contrazione di "nihil omne"*, "tutto è niente" -, incisa sul tavolo a fianco della clessidra, suggella il messaggio dell'artista, che dipinse il quadro nella Spagna di Filippo IV, verso la rovina economica e alla perdita della sua posizione di supremazia dopo la disastrosa guerra con l'Olanda e la conquista dell'indipendenza da parte di Portogallo e Catalogna. Armando Pizzinato dipinge nel 1941, anno in cui interrompe l'attività artistica sino alla liberazione di Venezia, una *Natura morta* (tav. 35) all'epoca esposta a Bergamo il quale ha ricevuto il III Premio Bergamo, è dominata da un'inquietante quanto eloquente cranio. Il teschio, posto accanto a un vaso di fiori recisi, poggia su un drappo rosso, elemento che ritorna spesso nelle

vanitates degli esponenti di Corrente: a esempio nell'opera di Guttuso *Natura morta con drappo rosso (sedia, bucraio e drappo rosso)* (fig. 55) o, ancora, in *Natura morta con drappo rosso* (tav. 33) di Ennio Morlotti, entrambe risalenti al 1942. Le scelte cromatiche avvicinano questa Natura morta ai dipinti di Mario Mafai *Natura morta con vaso blu* (tav. 26) del 1937 e *Testa di bambola (Natura morta con maschera)* del 1938 (tav. 27). Pertanto, più dell'influenza di Guttuso, che Pizzinato ha peraltro modo di incontrare alla Galleria del Milione o di conoscere a Roma, essendo stato suo ospite, emerge qui l'influenza della Scuola romana, con cui ha contatti senza mai aderirvi ufficialmente. Allo scoppio della guerra, infatti, Armando Pizzinato lascia Roma e si trasferisce a Venezia dove conosce, tra gli altri, Giuseppe Santomaso.

Santomaso – che espone alla Galleria della Spiga – riprende più volte il tema del bucraio, a esempio in *Natura morta con bucraio* del 1941 (tav. 37) La luce di questo dipinto, tuttavia, sembra testimoniare della criticità degli anni in cui viene eseguita: è una luce spugnosa e riverberata, come se gli oggetti l'avessero assorbita ed ora la rilasciassero carica di polvere. Spiccano, anche cromaticamente, il bucraio in *Natura morta con bucraio del 1940* (tav. 36)fatta un anno prima , e il piccolo contenitore bianco in posizione centrale che rinvia al vaso presente in alcune opere di Giorgio Morandi, come *Natura morta* del 1929 (fig. 63). Esso ricorre, inoltre, in *Natura morta* del 1929 (fig.62), in cui ritorna l'iconografia della melagrana: gli oggetti, realizzati attraverso assonanze e contrappunti cromatici, si appoggiano e si dispongono tra loro quasi spinti da una “vita interna” che sembra alludere a “un'esistenza altra”, giungendo a creare una strana bottega di rigattiere, dove gli oggetti più miseri si trasformano. Questa realtà “altra” deve parte del suo fascino anche all'iconografia della *vanitas*, la cui rilevanza, in questo momento, è confermata dalla notevole ricorrenza dei suoi emblemi, quali il cranio di animale o umano, presenti nell'opera di diversi artisti, da Ennio Morlotti in *Natura morta con*

bucranio del 1942 (tav. 46) e *Natura morta con bucra*no del 1943 (tav. 34), a Renato Guttuso in *Natura morta con lampada* del 1940-1941 (tav. 36), *Donna alla finestra* (tav. 38) e *Natura morta con drappo rosso (Sedia, bucra*no e drappo rosso) (fig. 63), entrambe del 1942. In quest'ultima al bucrano, ai libri e al bicchiere di vetro, elementi simbolici appartenenti al tradizionale repertorio del genere, si aggiunge il drappo rosso, motivo che allude a una posizione politica e ricorre in questo giro d'anni nelle *vanities* di artisti dissidenti, come a esempio Ciri Agostoni, il quale morì a Milano nel 1944, a soli ventidue anni, durante un'azione partigiana. Delle sue introvabili opere si conservano i titoli: tra tutti spiccano *Bucra*no e *Natura morta col coltello e il drappo rosso* e non è casuale che il coltello ritorni anche nel dipinto *Natura morta con coltello e tenaglia* (fig. 74) di Ennio Morlotti, che dedica al giovane pittore un ricordo commosso, dimostrando di condividerne non solo gli ideali, ma anche alcuni motivi iconografici. Morlotti, infatti, dipinge a sua volta una *Natura morta con drappo rosso* (tav. 33), ribadendo il ricorso a una simbologia codificata da parte degli artisti che alle *vanities* affidano la loro protesta, per quanto celata. Nel corso del III Premio Bergamo, che premia proprio un'opera di Morlotti, *Natura morta* del 1941 (tav. 31), viene, dunque, esposta *Natura morta con bucra*no di Santomaso (tav. 37), infatti, è ricollegabile a tutti gli effetti, per l'iconografia e per il formato alla *Natura morta* del 1940 (fig. 84) affrescata nell'Anticamera del Senato accademico, sopra l'ingresso dell'atrio un'interessante *Natura morta* compendia quasi tutti gli oggetti disseminati sullo sfondo dei vari ritratti dei rettori. Si noti, inoltre, che per la realizzazione delle nature morte viene lasciata a Santomaso carta bianca da parte del committente e dell'architetto e che, forse perché non condizionato da esigenze iconografiche imposte, l'artista si muove in maniera indubbiamente più interessato, fornendo un'ulteriore conferma dei vantaggi goduti da chi sceglie tale genere: all'interno dei suoi confini tradizionalmente definiti, infatti, offre maggiore libertà di movimento, permettendo agli artisti di interpretarlo

in base non solo alle esigenze ambientali e dei committenti, ma anche alle personali necessità espressive. Completano, infine, l'ingresso all'atrio del Senato accademico due affreschi dipinti in basso, a livello del pavimento (fig. 83) Santomaso, dunque, dimostra in questa serie di nature morte e soprattutto nelle sue *vanitates* di aver interpretato con spirito attuale un genere tradizionale e, contestualmente, di aver sviluppato un proprio stile guardando anche all'esperienza dei maestri a lui contemporanei. L'iconografia del teschio viene, inoltre, utilizzata da Corrado Cagli che, oltre a declinare il motivo del pensatore melanconico, caratteristico della vanitas, nell'opera *Il cranio e la candela* del 1940 (tav. 9), introduce un modo tragicamente nuovo di rappresentare la Morte nei disegni realizzati a Buchenwald nel 1944. L'artista durante il suo servizio militare giunge in Germania ed è tra i primi ad entrare nel campo di concentramento di Buchenwald, ritrae i cadaveri riversi accanto al recinto di filo spinato, indugia senza compiacimento sui crani e sulle orbite scavati, sulla magrezza dei corpi, offrendo così alla morte un aspetto cupamente inedito, tinto di folle e vergognoso scempio (fig. 24). Nelle Murderme Collection (2006) di Damien Hirst possiamo trovare non poche opere legate al tema del macabro, lo si deduce facilmente dal nome: murder-me. si vede per esempio *Skull* del 2006 (fig. 56) di Marcus Harvey, un quadro in cui il teschio è stato dipinto come se si trovasse dietro ad un vetro smerigliato, o la scultura *God II* (2003) di Micheal Joo, dove un iperrealistico Inuit (eschimese) è riverso su una lastra di ghiaccio. La postura della statua non lascerebbe presagire il peggio, se non fosse per il cappuccio del eskimo e per l'accidentale smarrimento di un guanto che ne scoprono il volto e la mano scarnificati; gli spettatori, avvicinandosi alla scultura contribuiscono involontariamente- alla sepoltura de eschimese. La Murdeme Collection si distingue per una fusione di fascino-orrore, seduzione-paura, glamour-morte, che possiamo riconoscere nei teschi dell'artista sudafricano Steven Gregory, decorati con pietre preziose che conferiscono una colorazione in confronto al colore

bianco perlaceo dei denti. Lapislazzuli, opali, perle, malachiti, diventano una nuova pelle, diamanti e rubini simulano invece lentiggini e nei, la raffinatezza delle sue opere devono fare i conti con gli occhi di vetro inseriti nelle fosse orbitali. Il vezzo di ornare i teschi è ormai una costante nell'arte contemporanea, soprattutto quando viene fatto con materiali anomali. Originali in questo senso sono il teschio di Sébastien Pons *Paillettes* (2003) un intero teschio ricoperto di lustrini dorati, e il *Numbskull* (2007) di Mark Kilner, rivestito con 630 pillole di paracetamolo, pillole antidolorifiche. Hirst con il suo *For the love of God* in italiano *Perlамordidio* del 2007(fig. 57), ad ispirare il titolo dell'opera furono le parole della madre di Hirst: "Perlамordidio! Che cosa ti inventerai la prossima volta?", questa esclamazione ha in per sé ha una duplice valenza; pensiamo infatti all'uso che ne facciamo di espressioni come "Diavolo!" o "Mio Dio!", nel primo caso ci riferiamo a qualcosa che suscita stupore e meraviglia (la meraviglia ha la stessa radice etimologica del mostruoso), mentre il secondo caso è invece riconducibile all'orrore. L'esclamazione "Perlамordidio!" suscita lo sgomento per la morte, ma poiché il macabro ha in sé la capacità di sublimare la repulsione di un'attrazione, finiamo per rimanerci affascinati. *For The Love of God* consiste in un teschio umano fuso in platino arricchito da 8.601 diamanti, incluso un diamante rosa a forma di goccia (marquise), posto proprio sulla fronte del teschio. I denti, privi di difetti, sono originali, e sono stati presentati come di una persona "vissuta nel Settecento". Presumibilmente, l'ammonimento "ricordati ti devi morire" è l'ultimo dei pensieri che pervadono lo spettatore di fronte a *For the Love of God*, è alquanto improbabile che gli astanti si soffermino sull'opera per interrogarsi sulla beatitudine o sulla dannazione della vita ultramondana. Questo perché l'immagine offerta dal teschio è quella di una sofisticata vanità: invita a cadere in tentazione, accettando la corruzione dello spirito che si "rincarnerà" nella corruzione del corpo. *For the Love of God* viene vista come un plagio della scultura *Vanitas* di Nicola Bolla del 2001(fig.

20); però esiste una somiglianza tra le due opere: il teschio di bolla è ricoperto di brillanti Swarovski che hanno la stessa identica nitidezza, e lo stesso candore. In Hirst c'è un lusso sfrenato, invece in quello di bolla un gelido barocco. Nicola bolla ha realizzato anche die teschi multicolore, che sono così perfetti e innaturali e così desiderabili da volerli a tutti costi da quanto ne siamo affascinati, essi sono così invitanti da far desiderare la morte anche a chi è in piena salute. Bolla ha fatto proprio il significato dell'Ecclesiaste tant'è vero che chiama vanitas tutte le sue opere tempestate di Swarovski: scimmie, puma, unicorni, gatti, conigli, mobili, ecc...nelle sculture di bolla i cristalli Swarovski sono incastonati in strutture metalliche, creando il vuoto all'interno così che la luce si riflette producendo bagliori che vanno dal giallo al rosso o dal blu al verde. Non sempre è necessario l'utilizzo delle pietre preziose per ottenere degli effetti luminosi, possono bastare dei semplici vetrini. E' il caso di *Vanity Flight Case* del 2005(fig. 80) di Bruno Peinado: illuminato da una luce bianca che dirada la coltre prodotta da una macchia fumogena, il cranio di Peinado, poggia su una custodia, a sua volta, su una piattaforma girevole. L'atmosfera da night club crea un cortocircuito visivo-linguistico con il cranio, che rivestito di tasselli di specchio, ricorda una sfera stroboscopica. L'idea della *Vanity Flight Case* non è certamente nuova, la precedono il *Disco inferno* (2004) di Christopher Steinmeyer e il *Disco Relaxation* (2000) di Anna Konik. Questi ultimi due sono molto simili tra loro: in entrambi il teschio stroboscopico pende da soffitto e ruota sul proprio asse, producendo un riverbero luminoso che si espande nello spazio circostante. Lo stravolgimento del soggetto-oggetto ormai assodato, adattato alla struttura del teschio a quella di una sfera da discoteca, Peinado, Steinmeyer e Konik "aprano le danze"- macabre- del contemporaneo. L'americano Micheal Bevilacqua compie una ricerca dei sottogeneri della cultura, cogliendo le proprie suggestioni sia dalle favole, sia dalle leggende per poi mescolarle con influssi provenienti dalla musica contemporanea. Il folklore del

31 ottobre ritorna nella nature morte dell’artista insieme a candelieri, in cui il fumo pervade- e intensifica- l’atmosfera irreale delle opere. I quadri di Bevilacqua sono dipinti nello stesso modo in cui si racconterebbe una storia di fantasmi: nelle tarde ore del giorno, a lume di candela, per incutere paura negli individui più suggestionabili. Scherzo infantile, forse di cattivo gusto ma pur sempre comico, che Bevilacqua cita nell’opera Ichabod’s del 2007(fig. 13). Imbattutosi nel Cavaliera senza testa, Icabod Crane scompare senza lasciare traccia, a eccezione del capello e di una zucca frantumata. Nel quadro di Bevilacqua ritroviamo sia il capello sia gli spicchi di zucca, posti in prossimità di una candela conficcata nel collo di una bottiglia e di un portafoto con impressa sul vetro l’immagine fantasmatica di un teschio liquefatto. Nelle *vanitas* di Bevilacqua assistiamo ad un cambio repentino e inesauribile di motivi iconografici. In questo suo gioco di rimandi, analogie occultamenti e straniamenti, l’artista trasfigura il motivo della zucca scavata in una mela avvelenata. Il rimando è ovviamente alla storia scritta dai fratelli Grimm, alla perfida regina-strega Grimilde che porge a Biancaneve il frutto velenoso. L’opera in questione, *The Poison Apple* del 2007(fig. 14) è dipinta alla maniera delle insegne dei pub londinesi: il rosso vivo della mela, inevitabilmente associato al colore del sangue, contrasta con la polpa acerba di un verde smeraldo che non allude soltanto al sapore guasto ma parafrasa il metaforico “verde d’invidia” di Grimilde, che si intravede dagli incavi degli occhi e del setto nasale, che sembrano scavati da un bruco. I teschi di Micheal Bevilacqua non incutono terrore, né intimano una riflessione sulla morte, sono semmai l’esempio di come il teschio moderno eserciti sullo spettatore un blando spavento. Uno “Spettro” che ha perso il suo alone sacro per mescolarsi alla vita quotidiana, agli usci e costumi delle tradizioni pagane.

III

CONCLUSIONE

3.1 Motivazione e spiegazione del progetto artistico

Il progetto e la ricerca trattato al interno della tesi è stato lungo e impegnativo. L'argomento non è mai stato tratto in maniera così approfondita. Il genere della vanitas mi ha affascinato fin da subito, da quando mi sono avvicinata a questa forma d'arte ho riscontrato alcune somiglianze tra cui i soggetti e le ambientazioni, simili nei miei lavori. Durante il percorso Accademico svolto nel triennio ho sperimentato l'utilizzo di varie tecniche pittoriche e metodi, creando dei contrasti cromatici. I miei lavori sono principalmente delle composizioni che raffigurano delle situazioni-ambienti, che troviamo nella vita quotidiana e sono per me famigliari; sono caratterizzati da una staticità innaturale, sembrano sospesi nello spazio e nel tempo e danno un'idea non precisa del luogo in cui essi sono. Dopo vari tentativi di raffigurare questi ambienti, ho deciso di focalizzarmi solo su un singolo soggetto, ho scelto il bicchiere, che veniva spesso inserito in queste rappresentazioni. Questo oggetto trasparente di uso comune, mi ha incuriosito in modo particolare in cui cattura la luce e il materiale di cui è composto. Ho utilizzato questo soggetto in varie composizioni mettendo in contrasto a livello cromatico lo sfondo e l'elemento principale. In un altro lavoro che ho svolto, ho utilizzato un singolo colore creando un effetto completamente monocromatico, dando una sensazione di non trovarsi più di fronte ad un bicchiere ma ad una semplice macchia di colore. Il progetto artistico che ho sviluppato per questa ricerca era di trovare un soggetto simile che ricordasse il bicchiere; la trasparenza e il mondo in cui viene riflessa la luce dal vetro sono gli elementi che mi interessavano di più; la bolla di sapone è stato il soggetto che si è avvicinato di più a quello che raffiguravo. La bolla di sapone è un elemento

iconografico che ritroviamo nel tema delle vanitates, questo simbolo allude alla caducità della vita e con il suo aspetto concavo e rotondo ricorda in modo particolare la calotta cranica di un teschio. Nelle mie composizioni di bolle, ho cercato di dare una trasparenza evidente, cercando di far sovrapporre vari elementi, alcuni di questi soggetti sono stati lasciati bianchi oppure presentano una leggera colorazione, in modo da creare un contrasto cromatico e molto forte con lo sfondo pieno di colore; solo alcune sono state colorate con toni contrastanti rispetto a tutto il resto. Le bolle di sapone sono degli elementi che catturano tutto ciò che le circonda, rispetto a come sono realmente, le ho rappresentate vuote e incolore, sembrano sospese nello spazio e congelate nel tempo, ho lasciato solo i riflessi di luce come elemento caratterizzante e non immagini, dando l'illusione di appartenere ad un'altra dimensione. I colori utilizzati per queste composizioni sono pochi, ho prediletto i toni più caldi rispetto a quelli freddi che ho deciso di usare solo per alcuni soggetti presenti; sono state usate varie tecniche pittoriche tra cui: l'acquerello, l'olio e l'acrilico, usando vari supporti come ad esempio carta o cartoncino e tela. I soggetti che raffiguro sono comuni ed a pensarci anche di poco conto, ho notato che la maggior parte dei miei lavori trasmettono un po' di solitudine e che se non presentano un accenno di colore, praticamente guarderemo un mondo in bianco e nero. I colori danno un aspetto vibrante ai soggetti, sembrano prendere vita in qualche maniera ma allo stesso tempo riscontriamo che sembrano venire da un altro mondo. Ho scelto proprio la vanitas perché è un tema nato nel passato ma che tutt'oggi effettivamente è presente, solo che ha perso tutto quel bagaglio di simboli di cui era caratterizzata, ormai tutto è vanità specialmente ciò che ci circonda, solo la morte, (in particolar modo il simbolo del teschio) è rimasta invariata nel tempo, perché gli oggetti e le cose materiali prima o poi svaniranno non rimarrà nulla, il tema della morte è molto più ricorrente nelle arti contemporanee rispetto ai "classici oggetti" presenti nelle vanitates. La

raffigurazione di ambienti quotidiani e di beni materiali, sono una specie di attaccamento morboso alla vita Il motivo di rappresentare queste situazioni sono un tentativo di immobilizzare determinati oggetti e farli propri, per questo che secondo me sono sempre rappresentati dei soggetti che alludono alla vita in maniera di far capire che un giorno tutto ciò che noi conosciamo cesserà di esistere e sarà presente soltanto il vuoto, il niente.

3.2 Lavoro progetto artistico





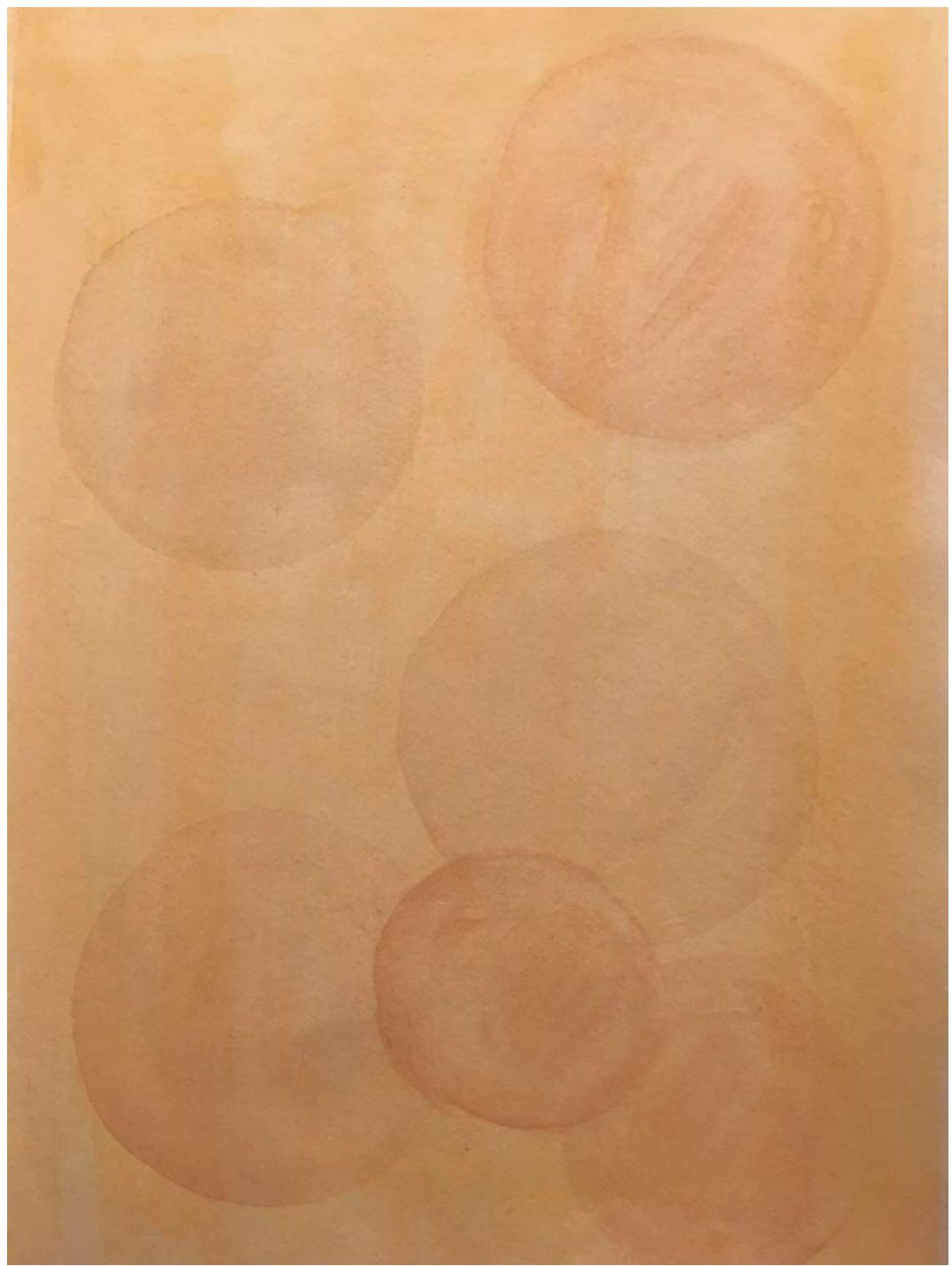


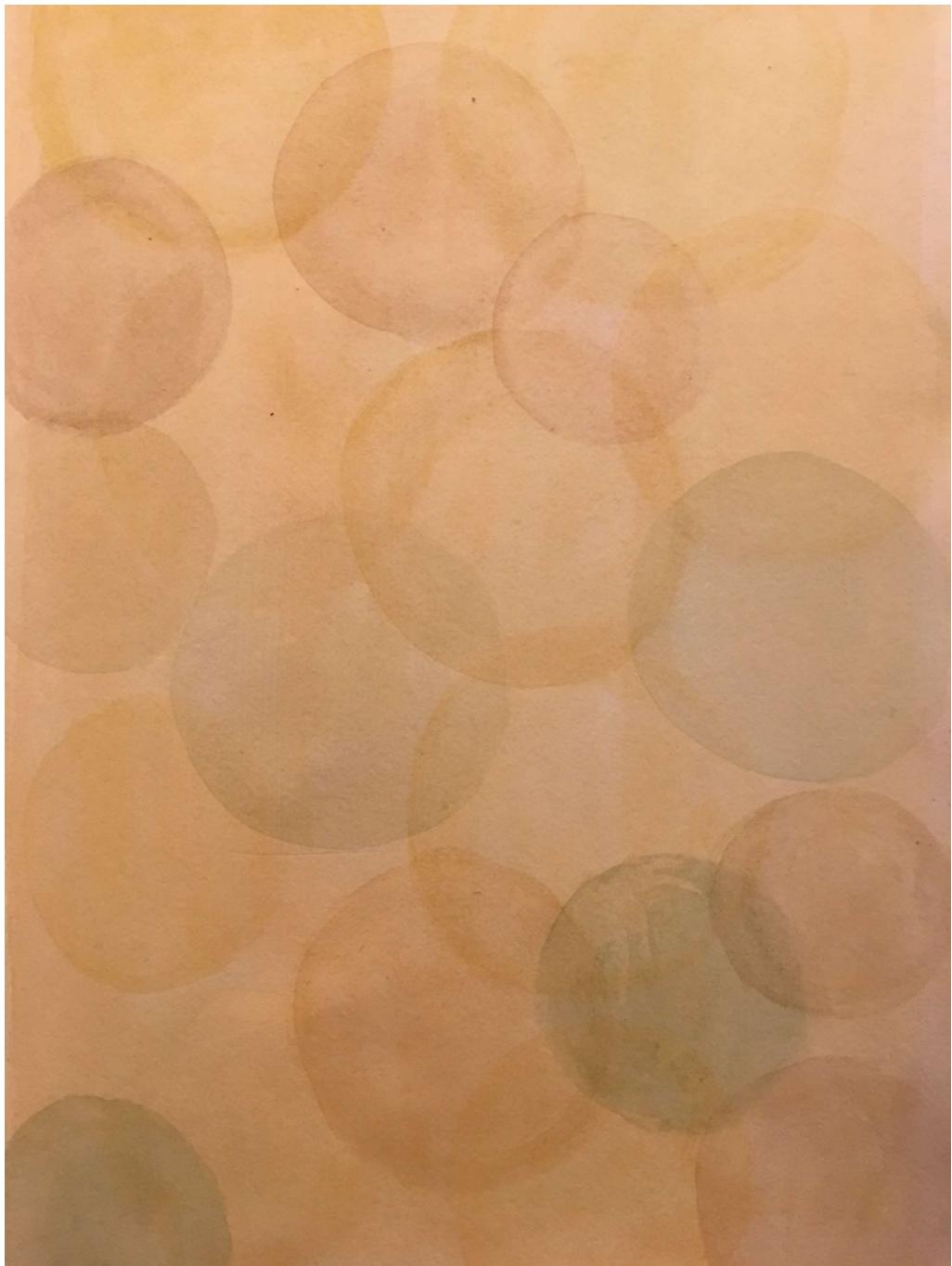


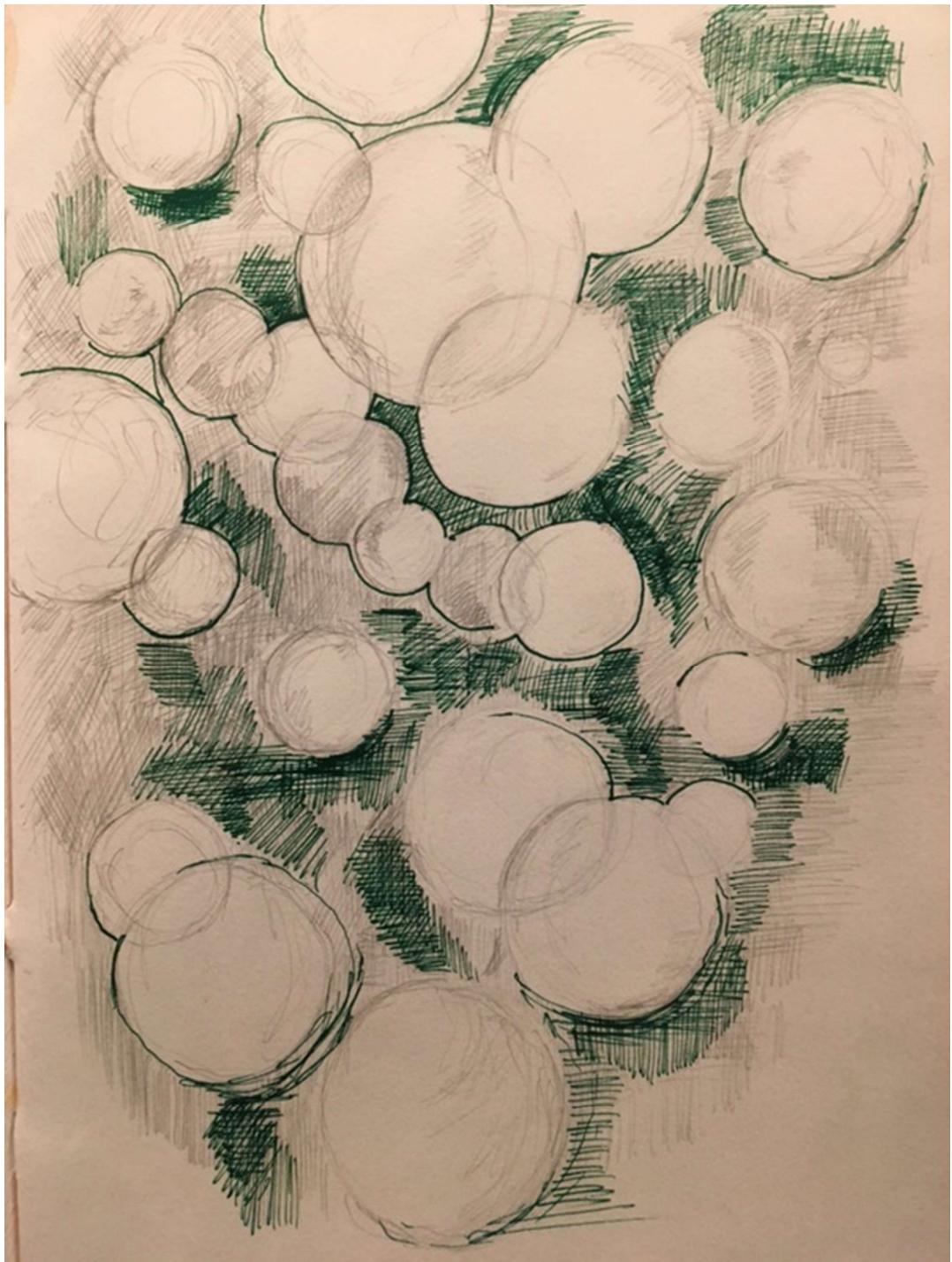












BIBLIOGRAFIA

-Frenologia della Vanitas- il teschio nelle arti visive- Alberto Zanchetta ed. Jhoan & Levi-anno: 2011

-Vanitas Vanitatum , & omnia vanitas- ed: fondazione Tito Balestra Onlus- anno:2000

-Vanitas, Percorsi iconografici nell'arte genovese tra Quattrocento ed età Barocca- ed de Luca Editori d'arte-anno: 2012

Ringrazio i professori Danilo Ciaramaglia, Luca Reffo per avermi seguito nel progetto della tesi e nel progetto artistico.

Immagini di copertina:

Titolo: trionfo sulla morte, Autore: Anonimo; Titolo: Pyramide de crânes, Autore: Paul Cézanne; Titolo: Vanitas, Autore: Antonio de Pereda; Titolo: Le maschere e la Morte, Autore: James Ensor; Titolo: Maschere, Autore: Cesare Sonfianpulo; Titolo: Riflessione sulla Morte Autore: Bertozzi & Casoni; Titolo: For the love of God, Autore: Damien Hirst.