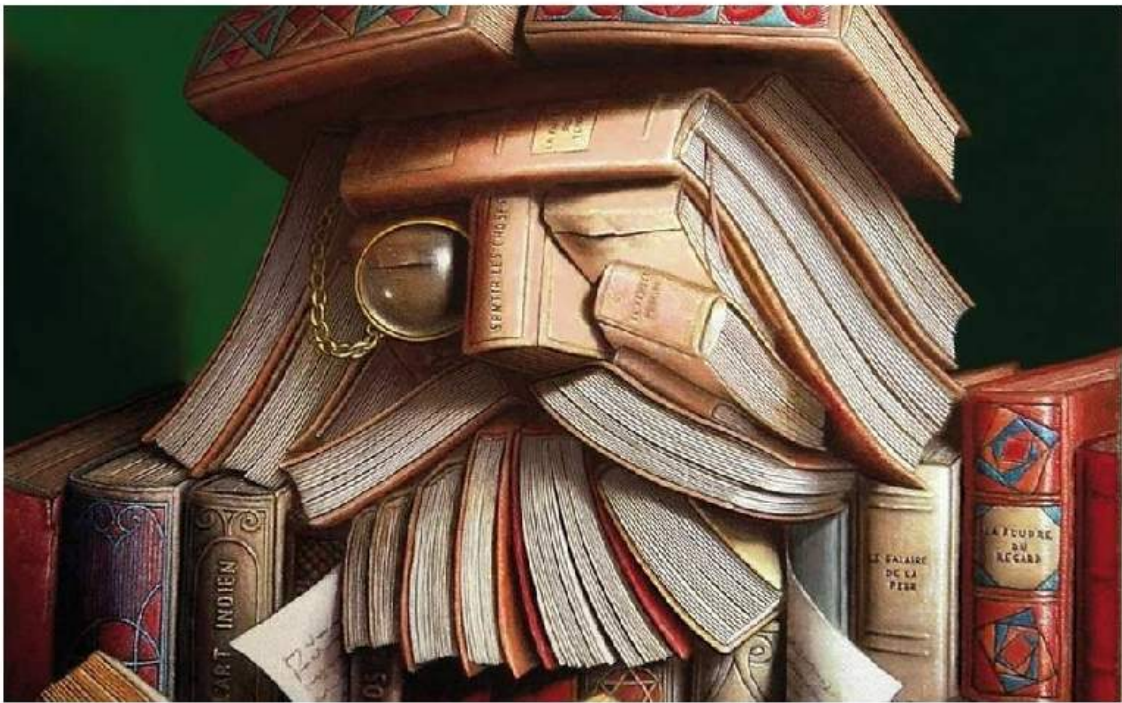


Walter Scudero



LA PITTURA DELL'ILLUSIONE

dal Trompe-l'oeil al Pavement drawing
attraverso il Quadraturismo e l'Anamorfismo
sino al Surrealismo e all'Optical Art



... e non mi dite che questo *trompe-l'oeil* dipinto da *Neil Moore* (1959) - un artista australiano che vive e crea le sue 'meraviglie' pittoriche a Montefalco (PG) - non è arte!

... non mi dite che c'è la fotografia per ritrarre certe cose! L'*iperrealismo* va ben oltre!

Quando, il 25 maggio del 2013, a Perugia, presso le Gallerie dei Gerosolimitani, mi confrontai con l'opera qui in immagine vi assicuro che rimasi esterrefatto.

La attualità di Moore consiste - scrisse Ernst Gombrich - nel legame che unisce pittore e spettatore, "sul reciproco potenziarsi dell'illusione e dell'attesa". Ogni inganno dell'occhio presuppone la presenza di un contesto spazio-temporale, in questa occasione, una moderna galleria e la partecipazione di uno spettatore attivo, che interagisca con l'opera, che la guardi, la studi, la osservi, prima per crederla reale, poi, per ammirare l'abilità del suo artefice, quindi per provare attrazione, divertimento, sorpresa o paura ma anche per riflettere.

W.Scudero

Immagine in 1ª di copertina:

André Martins De Barrios, *Il bibliotecario*

Immagine in 4ª di copertina:

Salvador Dalí, *Obra de arte*

Riservati all'autore ogni diritto e utilizzo.

Si è a disposizione degli aventi diritto, con i quali non è stato possibile comunicare, per eventuali involontarie omissioni o inesattezze nella citazione delle fonti a riguardo dei brani e delle illustrazioni riportati nel presente quaderno.



*Il più solido piacere
di questa vita
è il piacere vano
delle illusioni*

G. Leopardi

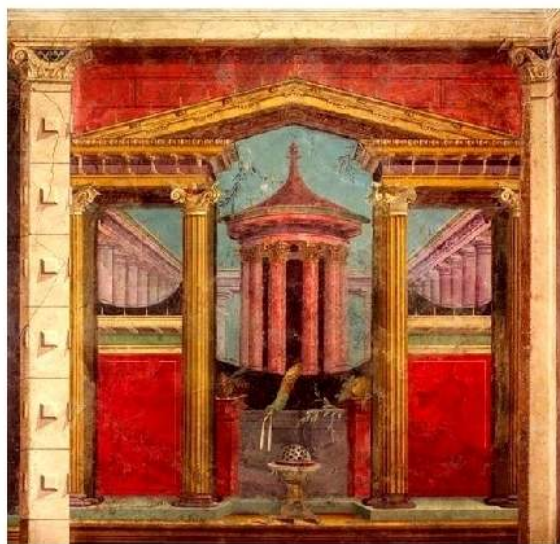


La Pittura crea illusioni. Anche quando, soggetta a radicali processi analitici, è ridotta ai suoi componenti elementari, crea ancora illusioni, anche contro le intenzioni degli stessi pittori. La Pittura non è la trama della tela, non è il pigmento cromatico, non è la pennellata, ma è tutto questo e altro, purché trascenda la realtà materiale e divenga illusione. È vero che un quadro prima di essere qualsiasi cosa è essenzialmente una superficie piana ricoperta di colori, ma è "quadro" proprio perché trascende la superficie e agisce sulla mente umana attraverso la visione. La superficie dipinta non è più una semplice superficie, ma è un mondo di emozioni e di pensieri, di sentimenti e di concetti, un mondo che non può esistere al di fuori dell'illusorietà della Pittura. Le Avanguardie del Novecento finirono per negare del tutto la rappresentazione del reale e qualsiasi rappresentatività, anche se non illustrativa. Ma di fatto la Pittura ha sempre continuato a rappresentare qualcosa, al limite ha rappresentato se stessa, i suoi elementi, la sua ricerca. È la perenne illusione di una superficie di essere qualcosa di diverso dalla superficie-superficie. Se la Pittura è illusione, tanto vale restituirla il diritto alla rappresentazione.

«[Parrasio] venne a gara con il contemporaneo Zeusi; mentre questi presentò dell'uva dipinta così bene che gli uccelli si misero a svolazzare sul quadro, quello espose una tenda dipinta con tanto verismo che Zeusi, pieno di orgoglio per il giudizio degli uccelli, chiese che, tolta la tenda, finalmente fosse mostrato il quadro; dopo essersi accorto dell'errore, gli concesse la vittoria con nobile modestia: se egli aveva ingannato gli uccelli, Parrasio aveva ingannato lui stesso, un pittore.»

Con questo aneddoto narrato da Plinio il Vecchio (Storia naturale XXXV) si possono iniziare a tracciare le basi storiche di un'arte dedita alla beffa dell'occhio del fruitore. Il *trompe l'œil* - letteralmente: inganna l'occhio - è un genere pittorico che, attraverso l'uso di espedienti quali la prospettiva e il chiaroscuro, induce l'illusione, in chi osserva, di trovarsi di fronte ad oggetti tridimensionali ma che in realtà sono dipinti su superfici bidimensionali.

Già nella cultura greca e latina gli artisti basavano la loro pittura su una forma di mimesi dando vita a un gioco intrigante tra realtà e simulazione pittorica. Possiamo supporre che i primi esempi di illusione pittorica apparvero nei dipinti murali come decorazione all'interno dei palazzi, in cui si imitavano i rivestimenti di lastre marmoree; tale gusto arrivò sino in epoca romana. In poco tempo però la parete iniziò a perdere la sua bidimensionalità proiettandosi nello spazio della stanza attraverso falsi elementi architettonici e plastici; ne è un esempio l'architettura articolata su più livelli spaziali che si apre verso l'esterno di una veduta urbana e paesistica nel *cubicolo* della Villa di Boscoreale (Fig.1).



1.

Il Medioevo allontanò l'arte dalla verosimiglianza spingendola a esprimersi per simboli e analogie ma, con la rivoluzione pittorica giottesca, rinasce la vocazione illusiva della pittura. L'arte di Giotto recupera il senso della terza dimensione e della costruzione spaziale giungendo, nella *cappella degli Scrovegni*, a concepire e realizzare un'architettura illusionistica in cui due coretti (Fig.2) con volta a crociera appaiono come la prosecuzione dello spazio reale della cappella,

mentre, il suo allievo Taddeo Gaddi, adeguando l'immagine al contesto, affresca sulle pareti dell'altare della *cappella Baroncelli in Santa Croce* a Firenze due false nicchie che fingono di contenere gli oggetti liturgici della messa (Fig.3).



2.



3.

A partire dal Rinascimento alcuni artisti ed architetti usano la tecnica dell'architettura dipinta sulle pareti e nei soffitti di chiese e palazzi avvalendosi delle regole prospettiche per rappresentare finti spazi architettonici. Questo tipo di pittura è nota come "*Quadratura*", dove, grazie al sapiente uso della prospettiva, si realizza l'illusione di uno spazio profondo nelle dimensioni piane della parete. Un perfetto *trompe-l'oeil*, in cui l'inganno è totale quando lo spettatore si posiziona nel punto esatto dello spazio reale, dove il pittore ha collocato il suo osservatore virtuale per costruire la prospettiva sul muro.

Nel 15° sec. F. Brunelleschi riscoprì il metodo della proiezione centrale e delle regole matematiche della costruzione prospettica, aprendo per gli artisti del Rinascimento la possibilità di dipingere realisticamente elementi e strutture architettoniche; con il procedere degli studi di prospettiva l'architettura dipinta trova fondamentali esempi (Masaccio ne *La Trinità*, 1425-27, Firenze, S. Maria Novella; A. Mantegna, ne *la Camera degli sposi*, 1474, Mantova, Palazzo Ducale e il magnifico scorcio prospettico del *Cristo Morto*, Pinacoteca di Brera, Milano (Fig. 4)).



4.

Il termine con cui tale genere pittorico - che avrà poi la sua massima fioritura nel barocco - viene indicato, deriva probabilmente dall'espressione "lavoro di quadro" usata dal Vasari (*Sala dei Cento giorni*, nel *Palazzo della Cancelleria* in Roma (Fig.5)) con riferimento a tutto ciò per cui "si adopera la squadra e le se-ste" e, a cominciare dal Seicento, con riferimento alla rappresentazione di elementi e spazi architettonici sulla superficie piana del dipinto o dell'affresco.



5.

Se il termine, nella sua accezione più ampia e impropria, può essere applicato alle prospettive dipinte tardo-antiche, agli sfondi architettonici degli affreschi medievali e quattrocenteschi, esso designa propriamente uno specifico genere pittorico nato nella seconda metà del Cinquecento e sviluppatosi attraverso varie scuole nei due secoli successivi, assumendo il carattere di specializzazione pur operando in collaborazione coi pittori di figura. Il quadraturismo affonda le sue radici negli studi di prospettiva e nella pittura del Quattrocento toscano, nella quale già si manifesta *in nuce* quella dicotomia tra pittura di figure e di prospettive architettoniche che sta appunto alla base del quadraturismo; in seguito, la necessità di inserire sempre più vasti cicli decorativi dipinti in ambienti architettonici reali indusse a usare l'architettura dipinta come collegamento tra lo spazio reale e quello immaginario nel quale si situa la scena rappresentata. Si venne così definendo quel carattere illusorio della prospettiva architettonica dipinta che costituisce la natura prima della quadratura tardo-cinquecentesca e barocca e che l'apparenta alla scenografia.

Per l'evoluzione del genere importante risulta l'opera di Raffaello e della sua cerchia, nel cui ambito la q. trova i primi consapevoli esecutori (per es., B. Peruzzi, *Sala delle prospettive*, 1516-17, Roma, villa Chigi; Giulio Romano, decorazioni in Palazzo Te: *Sala dei giganti*, Mantova, 1524-35 ca.(Fig.6)).



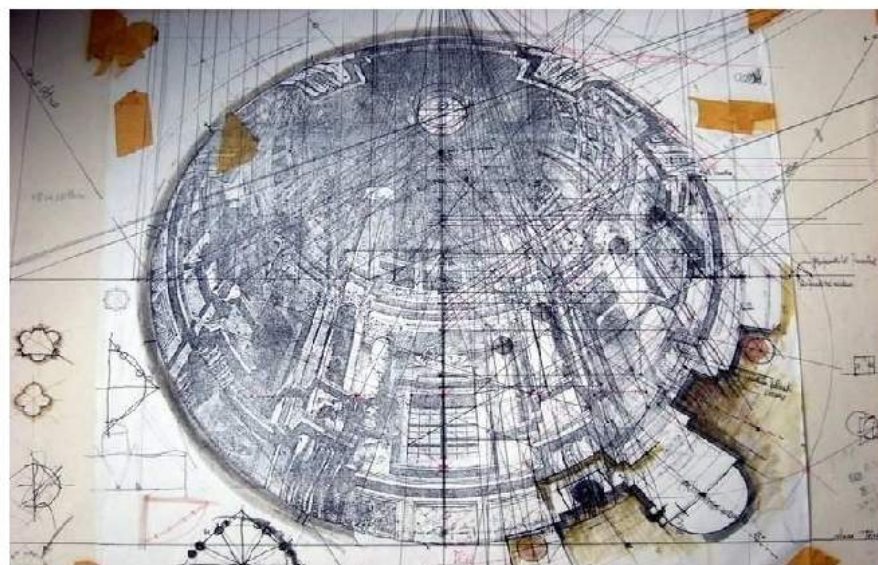
6.

In pieno Cinquecento la trattatistica sull'architettura alimentò, fornendo i dati necessari a una più rigorosa applicazione della prospettiva, il gusto per un tipo di decorazione d'interni nel quale la quadratura ebbe un ruolo essenziale.

Così, nel corso del 16° sec., la q. inizia ad affermarsi come genere autonomo; si formano importanti scuole regionali che opereranno fino al 18° secolo. In Veneto la tecnica è introdotta dal toscano Giuseppe Porta ed ha tra i massimi esponenti alcuni collaboratori di Paolo Veronese: Gianbattista Zelotti e il fratello di Paolo, Benedetto Caliari (*Villa Barbaro*, 1561 ca., Maser). Attiva durante il 17° sec. con Giannantonio Fumiani (*Soffitto di S. Pantalon*, Venezia; 443 mq., il più grande dipinto su tela al mondo, realizzato in oltre 20 anni), la scuola veneta raggiunge il massimo splendore, in particolare, poi, nel 18° sec., con Gerolamo Mengozzi Colonna, autore di quadrature negli affreschi di Gianbattista Tiepolo (per es., *Il banchetto di Cleopatra*, 1745-50, Venezia, Palazzo Labia), e Gianbattista Crosato, attivo anche in Piemonte. La scuola quadraturistica emiliana, ispirata ai canoni dell'architettura classica, mostra una rigorosa attinenza ai principi geometrici della prospettiva. Caposcuola fu Girolamo Curti (1575-1632); suoi seguaci furono Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli, attivi a Roma, Firenze (*decorazioni in Palazzo Pitti*, 1637-44) e per Filippo IV di Spagna, e Tommaso Aldrovandini, che contribuì a diffondere il genere a Vienna e a Dresda. Importanti quadraturisti furono Alessandro e Ferdinando Galli (detti i Bibiena), attivi anche nel campo della *scenografia*; da ricordare inoltre Vittorio Maria Bigari (*casa Bovi-Tacconi*, 1755, Bologna). La scuola genovese, che deriva da quella emiliana, ha tra i massimi esponenti Giulio Benso, Gianbattista Carlone (*Cappella del Palazzo Ducale*, 1653-55, Genova) e Domenico Piola. A Roma la quadratura sembra legata a singole personalità, spesso non romane: tra 16° e inizio 17° sec. Cherubino e Giovanni Alberti (1592-94, *Sagrestia vecchia di S. Giovanni Laterano*; 1595-1603, *Sala Clementina*, Palazzi Vaticani); nel 17° sec. Agostino Tassi (1617-23, *Palazzo Lancellotti ai Coronari*), il ben noto tristo stupratore di Artemisia Gentileschi. Un discorso a parte meritano le straordinarie quadrature architettoniche di Andrea Pozzo (S. Ignazio: 1685, finta cupola (Figg.7,8 *progetto*); 1691-94, volta).



7.



8.

Andrea Pozzo, nella realizzazione della falsa cupola, deve ingannare un osservatore il cui sguardo è obliquo rispetto alla superficie dipinta, realizzando un'anamorfosi. Il dipinto non è, dunque, una prospettiva centrale pensata per essere vista con uno sguardo perpendicolare al piano di proiezione. La direzione dello sguardo dell'osservatore è inclinato rispetto al piano del soffitto sul quale è realizzata l'immagine. Il pittore proietta su di un quadro orizzontale, posto in lontananza al di sopra dell'occhio dell'osservatore, un'immagine predefinita della cupola come vista su di un quadro verticale: proiezione eseguita da un centro situato nel punto di stazione prescelto e indicato, sul pavimento, da un disco di marmo. Questa doppia proiezione prospettica è la procedura geometrica che, pertanto, prende il nome di anamorfosi o proiezione bicentrale.

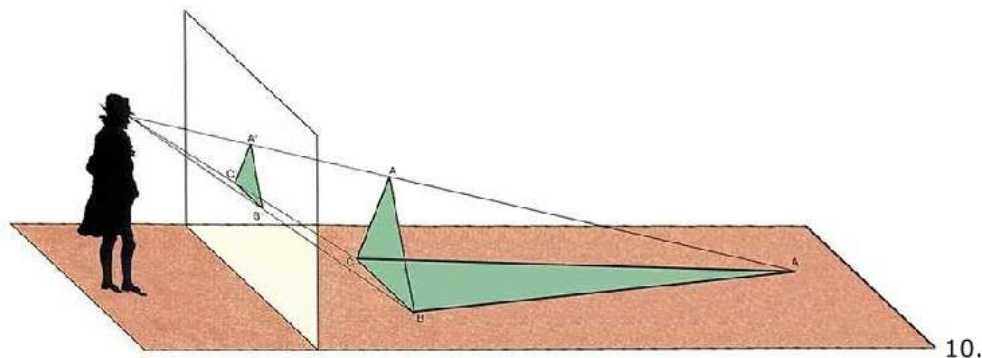
L'*Anamorfismo* è una conseguenza naturale della storia della prospettiva. Questa, infatti, concepita nella sua classica elaborazione, aveva rappresentato, tra '400 e '500, un'importante conquista dell'uomo, permettendogli di riprodurre una realtà coerente ma ancora bidimensionale. Ben presto però si capì come la prospettiva potesse diventare uno strumento per raggiungere scenografici effetti illusionistici, come gli sfondati resi celebri da padre Andrea Pozzo, o l'incredibile plasticità tridimensionale delle decorazioni a finti stucchi. Gli artisti vollero oltrepassare i limiti spaziali e stupire. L'anamorfismo, della "prospettiva curiosa" di Nicéron, rientra in quella categoria di artifici tecnici senza tempo, in grado di rispondere a queste necessità.

Sulla parete di un lungo corridoio del convento della *Chiesa di Trinità dei Monti*, nel centro di Roma, si trova un affresco dipinto da Emmanuel Maignan che si estende per sei metri. Camminando lungo il corridoio, si riconosce la raffigurazione di un semplice panorama costiero, con piccole barche a vela, qualche casa in lontananza, colline e nuvole dalle forme morbide e bizzarre. Sembra un dipinto a cui dare poca importanza, ma, se osservato al termine del corridoio, lo stesso affresco rivela una mirabile sorpresa. Da un particolare punto di osservazione distante una decina di metri dall'affresco, infatti, il panorama costiero si trasforma e si ricompone sorprendentemente nella figura di *S. Francesco di Paola*, inginocchiato in preghiera (Fig.9).



9.

Si tratta di un ragguardevole esempio di anamorfosi, parola che deriva dal greco αναμόρφωσις, un neologismo del XVII secolo che significa "dare nuova forma ad una figura". L'anamorfismo è un procedimento geometrico per disegnare una figura che appare distorta ad un osservatore posto davanti ad essa, ma che si ricompone in un soggetto perfettamente proporzionato e riconoscibile se osservata da un particolare punto di vista, detto "prospettico". Trattasi, in pratica della possibilità tecnica di dare ad una figura che appare alterata e distorta quando osservata frontalmente, una forma ed un senso compiuto inclinando il proprio punto di vista rispetto al piano dell'immagine. La sottostante figura (Fig.10) può essere più convincente di mille spiegazioni.



Leonardo definisce questo modo di disegnare "*prospettiva accidentale*", in contrapposizione alla "*prospettiva naturale*", in quanto oggetti lontani dovevano essere disegnati più grandi di quelli vicini, al contrario di quello che si osserva nella realtà. Il primo documento scritto che descrive compiutamente l'anamorfosi si trova nel Codice Atlantico di Leonardo da Vinci (~1515), in cui è disegnato il volto distorto di un bambino. Un'anamorfosi molto evidente è nel dipinto "*Gli ambasciatori*" (Fig.11) di Hans Holbein (1533), in cui è raffigurato un teschio deformato, irriconoscibile da una osservazione centrale. Il teschio anamorfico sul pavimento diventa riconoscibile solo osservando il quadro vicino al suo vertice basso a sinistra, da una prospettiva obliqua e radente.



Tra la fine del 1500 ed il 1700 assistiamo ad un fiorire di trattati sulla prospettiva e sulle tecniche per realizzare dipinti che diano l'impressione di una scena reale. Alcuni di questi trattati spaziano nel campo dell'anamorfismo. Tra questi citiamo "*La pratica della prospettiva*" di Daniele Barbaro (1568) in cui "si espone una bella e secreta parte di prospettiva" e si parla di pitture "nelle quali se non è posto l'occhio di chi le mira nel punto determinato ci appare ogni altra cosa che quella che è dipinta, che poi, dal suo punto veduta, dimostra quello che è veramente fatto secondo la intenzione del pittore", poi "*Le due Regole della prospettiva pratica*" del Vignola (pubblicato postumo nel 1583), in cui vi è un paragrafo intitolato "Di quelle pitture che non si possono vedere che cosa siano, se non si mira per il profilo della tavola, dove sono dipinte" e infine il "*Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*" di Giovanni Paolo Lomazzo (1585) in cui si parla delle "bizzarre inventioni de' Germani", con probabile allusione alle xilografie anamorfiche di Erard Schön, datate intorno al 1535, dal titolo inequivocabile "*Was siehst du?*" ("Cosa vedi?"). Ma il trattato più importante è "*La perspective curieuse, ou magie artificielle...*" di Jean François Nicéron (1638). E' interessante leggere il titolo completo dell'opera di Nicéron, che spiega da solo cosa sia l'anamorfismo: "*Prospettiva curiosa o magia artificiale degli effetti meravigliosi dell'ottica, della catottrica e della diottrica. Nella quale, oltre a un compendio dei metodi generali della prospettiva comune, esemplificata sui cinque solidi regolari, si insegna come costruire ogni specie di figure deformi, che, viste*

da un punto adatto, appaiano ben proporzionate. Tutto questo con procedimenti così semplici che anche i meno esperti in Geometria potranno servirsene aiutandosi solo con riga e compasso. Opera utilissima a Pittori, Architetti, Incisori, Scultori, e a tutti quelli che si servono di disegni nel loro lavoro". L'opera di Nicéron è la prima descrizione completa e puntuale delle diverse tecniche per progettare e realizzare anamorfosi, sia prospettiche sia in riflessione, anche se la parola "anamorfosi" comparirà solo in seguito, nell'opera "*Ars Magna lucis et umbrae*" del gesuita Athanasius Kircher, pubblicata a Roma nel 1646. Una decina di anni più tardi, un allievo di Kircher, Gaspard Schott, dedicherà diversi capitoli del suo trattato "*Magia universalis naturae et artis*" a quella che definisce testualmente "*De Magia anamorphotica, sive de arcana imaginum deformatione ac reformatione ex Optices atque Catoptrices praescripto*".

L'anamorfismo non è solo un espediente rigorosamente relegato sulle pareti di edifici storici o sui dipinti dei grandi maestri e pittori del passato. Tutt'altro.

Eredi dei pittori di icone bizantine del tardo Medio Evo italiano, i *Madonnari* sono artisti di strada di grande talento che, con materiali effimeri e con colori ricavati sul posto sfruttando e manipolando terre e pigmenti naturali senza collante, riproducono in maniera spettacolare immagini Sacre di artisti noti (Fig.12).

Questa forma artistica è presente in tutta Europa fin dal XVI secolo. Il madonnaro è un artista nomade che si sposta da una città all'altra e che esegue i suoi disegni in gesso, gessetti o altro materiale povero, su strade, marciapiedi, cemento di centri urbani e che trae il proprio sostentamento dalle offerte del pubblico.

Dato il materiale impiegato, dopo qualche giorno il disegno sbiadisce fino a svanire: questo è anche il motivo per cui solo di recente è stato possibile iniziare ad averne una documentazione visiva.

La tradizione dei Madonnari nel periodo successivo alla Seconda Guerra Mondiale si stava perdendo. Di questi artisti se ne contavano pochi fino a quando alcuni di loro cercarono e trovarono un posto dove riunirsi per dare luogo ad un evento annuale. Uno dei primi incontri avvenne nel 1972, nei pressi di Mantova; erano in 10. La riscoperta di quest'arte antica però nel corso degli anni successivi ha visto nascere altre manifestazioni sia in Italia che all'estero dando, così, alla stessa, continuità.



12.

Ma il fenomeno si è completamente trasformato ed oggi quest'arte si chiama: *3d street painting o pavement drawing*.

Eseguita da artisti sempre con gessetti colorati su strade e marciapiedi, in questa nuova formula 3d non vi sono più soggetti tratti dai capolavori del Rinascimento ma immagini inedite che divertono, spaventano e spiazano i passanti per il risultato estremamente realistico che l'opera assume tramite l'*anamorfismo*. Tramite appunto l'*anamorfismo* e il *trompe l'oeil* le immagini vengono disegnate per terra in modo distorto, in maniera da aversi un effetto tridimensionale se guardate da una determinata posizione.

Infatti, mentre il *trompe l'oeil* consiste nell'annullare il senso dello spazio fisico sul quale si dipinge dando l'idea della profondità, l'*anamorfismo*, come s'è detto, è un'illusione ottica realizzata in modo che il soggetto disegnato risulti riconoscibile solamente da una certa angolazione e non al primo sguardo.

Le immagini, realizzate coi gessetti colorati consentono loro di realizzare soggetti straordinariamente verosimili che, tramite l'illusione ottica, tendono all'annullamento dello spazio fisico diventando tridimensionali.

L'arte si evolve, è giusto. Gli artisti, partendo dalle tradizioni e dalla Storia, introducono novità a passo con i tempi, seguono linguaggi che cambiano velo-

cemente. Ma, disegnare immagini sacre per terra dimostrando il proprio talento a tutti i passanti e rendendo visibile al di fuori del contesto usuale personaggi tratti dagli affreschi di Michelangelo o i ritratti di Raffaello, vivere da nomade girovagando con una sacca piena di gessetti e sostentarsi con il denaro donato dallo spettatore entusiasta, accomunava i Madonnari - propriamente detti - ai cantastorie, avvicinava l'arte alla gente, li circondava di quell'allure dell'artista silenzioso e per molti versi irraggiungibile che queste nuove spettacolarizzazioni, decise in modo assolutamente dettagliato in studio, non comunicano più. Hanno perso qualcosa per strada, anche se, nel contempo, nulla è perduto...

Ed ecco, qui di seguito, alcuni esempi di quest'arte, con i nomi dei relativi autori:

Nikolaj Arndt (Figg.13,14)



13.



14.

Eduardo Relero (Figg.15,16)



15.



16.

Julian Beever (Figg.17,18)



17.



18.

Nell'ambito di un sia pur breve excursus nella pittura dell'illusione, non vanno obliati dei fondamentali artisti, ancorché non murali, del *tromp-l'œil* e del surrealismo, per il loro fondamentale contributo alla pittura dell'illusione.

Giuseppe Arcimboldi o Arcimboldo, com'era solito firmare le sue opere, (1526 -1593) è stato un pittore italiano di origine milanese. Maestro per eccellenza del movimento Manierista, l'Arcimboldo riprende il cibo sotto diversi aspetti e, in maniera molto originale, coniuga l'arte figurativa con il cibo. Nelle sue opere, la frutta, la verdura e i fiori sono esclusivamente forme e colori che vanno a comporre la figura umana, come, ad esempio, nel *Ritratto di Rodolfo II* (Fig.19), l'imperatore asburgico che volle l'artista alla sua corte perché lavorasse per lui e creasse un suo ritratto fuori dal comune. Un ritratto dove le ciliegine delineano le labbra! Come manierista Arcimboldo è apprezzato per la complessità e originalità dei suoi dipinti, (di cui molti significati rimangono comunque nascosti), per la sua capacità di stupire e coinvolgere lo spettatore, traendolo in inganno e per il virtuosismo e l'abilità che dimostra nel costruire dipinti con figure molteplici. *"Teste Composte"*, ritratti burleschi eseguiti combinando tra loro, in *trompe-l'œil*, oggetti o elementi dello stesso genere (prodotti ortofrutticoli, pesci, uccelli, oggetti, ecc.) collegati metaforicamente al soggetto rappresentato, in modo da sublimare il ritratto stesso.



19.

Tra i più diretti epigoni dell'Arcimboldo, sono da annoverarsi due artisti contemporanei: Octavio Ocampo (1943), artista messicano, autore di magistrali illusioni che danno vita a un mondo parallelo, dove quello che vedi è solo la superficie di altre infinite visioni, un gioco superbo di luci e intersezioni che vanno oltre il mosaico delle apparenze, volti nei volti, anime nelle anime che su piani differenti convivono, scendendo e risalendo senza sosta dalla superficie visiva. Quadri che in una sola tela ne racchiudono altri, a mille a mille (Fig.20). L'altro artista è Oleg Shupliak (1967) ucraino, autore di strabilianti illusioni ottiche, a cui piace ingannare gli occhi e la mente delle persone.

All'interno dei suoi dipinti ad olio si celano infatti figure secondarie abilmente camuffate dai contorni dei soggetti in retrospettiva. Tra i personaggi nascosti dietro questi paesaggi vi sono, solo per citarne alcuni più famosi: John Lennon, Pablo Picasso, Sigmund Freud, Charles Darwin, Paul Gauguin ed altri (Fig.21).



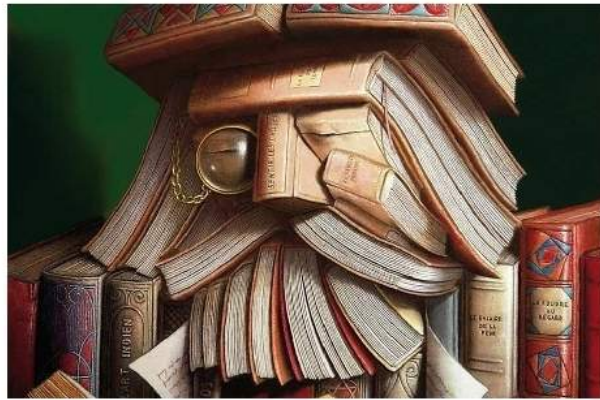
20.



21.

Un vero e proprio redivivo Arcimboldo è, poi, André Martins De Barros (1492), francese, che attualmente vive e lavora a Parigi nei pressi del Moulin Rouge. Egli usa fantasiosi innesti di oggetti, animali e corpi umani, per creare i volti dei suoi bizzarri personaggi. Raccoglie l'eredità di Arcimboldo, ma forse di molti altri ancora, come Bosch e Bruegel, come Rembrandt, come Dalì; e, questa preziosa eredità, la trasforma in modo del tutto personale. Si ritorna con lui ad una modernità classica, ai risultati di una rappresentazione in cui si mescolano messag-

gio e riflessione filosofica. Nel dipinto in figura (Fig.22) l'autore sembra volerci dire: "Riflettere è ritirarsi dal tempo".



22.



23.

Pere Borrell del Caso (1835 - 1910) è stato un pittore spagnolo, illustratore e incisore, più conosciuto per il suo dipinto *Escapando de la crítica* (Fuggendo dalla critica) (Fig.23), del 1874, tra gli esempi più famosi di trompe-l'oeil nella storia dell'arte, superbo nel cancellare il confine tra spazio reale e immaginario. Mentre la cornice reale ha la funzione di operare una cesura tra 'arte' e 'realtà', la cornice dipinta serve a offuscare tale limite. L'artista crea un gioco illusionistico tra il secondo piano, un fondo incorniciato senza nessuna immagine, e il primo piano che presenta una figura umana, un ragazzo, che sembra situarsi davanti, fuori dalla cornice dorata, come nel venir fuori dal quadro. I due piani danno così la sensazione di restare disgiunti.

Ma, la prigione dorata cos'è? Da quale realtà il pittore vuole evadere? Il titolo dato all'opera dall'artista catalano è significativo: 'scappando dalla critica'. Di che critica si tratta? Se si tiene conto che per due volte a Pere Borrell fu offerta la cattedra della scuola di Llotja e che in entrambi i casi egli la rifiutò per creare un'accademia indipendente, è lecito pensare che egli provocatoriamente abbia inteso rappresentare ciò che è l'incubo degli artisti e cioè il fatto di essere costretti a sottoporre le proprie creazioni al giudizio non sempre competente e spesso non rispettoso dei critici d'arte. L'effetto è garantito e in quel ragazzo dallo sguardo un po' spaventato e un po' sbarazzino, siamo autorizzati a pensare che il pittore abbia in fondo voluto rappresentare se stesso.

E possiamo dirci giunti all'*Optical Art* di Escher (1898 -1972) ed al *Surrealismo* onirico di Magritte (1898 -1967) e di Dalí (1904 -1989), i quali meritano un discorso più ampio, che lo spazio del quaderno non consente. Tra i surrealisti contemporanei, una particolare menzione spetta a Rob Gonsalves (1959) (Figg.24,25).



24.



25.

La Pittura non è la trama della tela,
non è il pigmento cromatico, non è
la pennellata, ma è tutto questo e
altro, purché trascenda la realtà
materiale e divenga illusione.

