

Il colore luce

La ragazza con il turbante di Jan Vermeer

di Giancarlo Consonni ✉

(Politecnico di Milano)

Light plays a prominent role in the painting of Jan Vermeer (1632-1675). In the interiors he paints, light enters discreetly as a gift. Light seems to create what it makes visible. Everyday life, which is the dominant theme in the Delft master's work, is portrayed with a profound religiousness. Vermeer regards the sacred as life itself. It is as if life were taken by surprise, thanks to Vermeer's ability to seize the moment. A theatrical sagacity allows the artist to fix the moment. One might better call it a 'cinematographic' sagacity. This is the main condition for memorability, for Vermeer's paintings are deeply remembered like few others. The artist's work is guided by the credibility of what is depicted. Vermeer thus achieves a double result. On the one hand, he makes concrete moments in the lives of the depicted characters, who are mostly young women. On the other, he effectively documents the flourishing historical and geographical context of 17th century Holland. How does beauty work in all this? It is the humanity of the characters that becomes beauty. Like few other painters Vermeer succeeds in bringing out the inner beauty of the person depicted. His painting *Girl with a turban* is one of his masterpieces: it is like a flash of lightning that goes through us.

Keywords: Jan Vermeer, Colour as light

1. La pittura come esplorazione dell'umano

Nella pittura di Jan Vermeer (1632-1675) protagonista è la luce. Nella maggior parte dei suoi dipinti la luce del giorno si fa avanti da sinistra verso destra¹ (per lo più da una finestra) e entra discreta nella casa come un dono.

¹ In tutto 25 dipinti (su un totale di 37 opere pervenute): *Donna che legge una lettera davanti alla finestra*, 1657ca, olio su tela, cm 83,0x64,5, Staatliche Gemäldegalerie, Dresda; *Soldato con ragazza sorridente*, 1657-1658, olio su tela, cm 50,5x46,0, Frick Collection, New York; *La lattaia*, olio su tela, 1658-1660, cm 55,4x40,6, Rijksmuseum, Amsterdam; *Bicchieri di vino*, 1659-1660, olio su tela, cm 66,3x76,5, Gemäldegalerie, Berlino; *Due gentiluomini e una fanciulla con bicchiere di vino*, 1659-1660, olio su tela, cm 77,5x66,7, Herzog Anton Ulrich Museum, Brunswick; *Concerto interrotto*, 1660ca, olio su tela, cm 39,3x44,4, Frick Collection, New York; *Lezione di musica*, 1662ca, olio su tela, cm 74,0x64,5, Buckingham Palace, Londra; *Donna in azzurro che legge una lettera*, 1663, olio su tela, cm 46,6x39,1, Rijksmuseum,

È come se la luce stessa creasse ciò che rende visibile. Quasi fosse il soffio del Creatore.

A sua volta, nell'accogliere la luce, l'abitazione vede esaltata la propria essenza: il suo essere il luogo primario che ospita e, in qualche modo, protegge e custodisce la vita (l'insieme dell'opera di Vermeer forma un ciclo che potremmo chiamare *Poesia della casa*).

In tutto questo si svela un tratto peculiare della pittura (l'unico praticabile per il maestro di Delft): il legame intimo di luce e colore che consente alle figure, alle cose e agli spazi di essere vivi sulla tela.

Prima e più del contenuto – un momento della vita quotidiana di figure in gran parte femminili – è la ricerca del senso della vita a guidare l'artista olandese.

Amsterdam; *La pesatrice di perle*, 1664, olio su tela, cm 40,3x35,6 cm, National Gallery of Art, Washington; *Suonatrice di liuto*, 1664ca, olio su tela, cm 51,4x45,7, Metropolitan Museum of Art, New York; *Donna con collana di perle*, 1664ca, olio su tela, cm 52,1x45,1, Gemäldegalerie, Berlino; *Donna con brocca d'acqua*, 1664-1665, olio su tela, cm 45,7x40,6, Metropolitan Museum of Art, New York; *Ragazza con velo*, 1666-1667, olio su tela, cm 44,5x40,0, Metropolitan Museum of Art, New York; *Ragazza col turbante* [impropriamente chiamato *Ragazza con l'orecchino di perla*], 1665ca, olio su tela, cm 44,5x39,0, Mauritshuis, L'Aia; *Donna che scrive una lettera*, 1665ca, olio su tela, cm 45,0x39,9, National Gallery of Art, Washington; *Concerto a tre*, 1665-1666, olio su tela, cm 69,2x62,8, Isabella Stewart Gardner Museum, Berlino; *Allegoria della pittura*, 1666-1667, olio su tela, cm 120,0x100,0, Kunsthistorisches Museum, Vienna; *Fantesca che porge una lettera alla signora*, 1667ca, olio su tela, cm 90,2x78,7, Frick Collection, New York; *L'astronomo*, 1668, olio su tela, cm 50,0x45,0, Museo del Louvre, Parigi; *Il geografo*, 1668-1969, olio su tela, cm 52,0x45,5, Städtisches Kunstinstitut, Francoforte; *Lettera d'amore*, 1669-1670, olio su tela, cm 44,0x38,0, Rijksmuseum, Amsterdam; *Giovane donna seduta al virginale*, 1670-1672, olio su tela, cm 25,1x20,0, Collezione privata, New York; *Donna che scrive una lettera alla presenza della domestica*, 1671ca, olio su tela, cm 72,2x59,7, National Gallery of Ireland, Dublino; *Allegoria della fede*, 1671-74, olio su tela, cm 114,3x88,9, Metropolitan Museum of Art, New York; *Donna in piedi alla spinetta*, 1672-1673, olio su tela, cm 51,8x45,2, National Gallery, Londra. In cinque dipinti, invece, la luce entra da destra verso sinistra. Si tratta di: *Giovane donna assopita*, 1656ca, olio su tela, cm 87,6x76,0, Metropolitan Museum of Art, New York; *Fanciulla con cappello rosso* (attr. incerta), 1665, olio su tela, cm 22,8x18,0, National Gallery of Art, Washington; *Fanciulla con flauto* (attr. incerta), 1665-1670, olio su tavola, cm 20,0x17,8, National Gallery of Art, Washington; *La merlettaia*, 1669-1670, olio su tela, cm 23,9x20,5, Museo del Louvre, Parigi; *Suonatrice di chitarra*, 1672ca, olio su tela, cm 53,0x46,3, Kenwood House, Londra. In altri due quadri, infine – *Mezzana* (attr. incerta), 1656, olio su tela, cm 143x130, Staatliche Gemäldegalerie, Dresda; *Donna seduta alla spinetta*, 1674-1675, olio su tela, cm 51,5x45,6, National Gallery, Londra –, la luce proviene da una fonte posta frontalmente alla scena dipinta.

Il nucleo centrale che attraversa l'intera opera del maestro di Delft è la ricerca del sacro nel quotidiano. Così, mentre evita i temi religiosi² (in ottemperanza ai principi del protestantesimo a cui aderisce), Vermeer sa pervenire a opere in cui la religiosità si afferma con grande potenza proprio perché fatta lievitare, con estrema discrezione, dalla vita quotidiana. Il sacro, ci dice l'artista, è la vita stessa.

La vita è come colta di sorpresa, grazie alla capacità di catturare l'istante: un attimo che diviene significativo in virtù della sua apparente casualità; come sarà nella fotografia d'autore (qui, peraltro, anticipata nell'uso della camera ottica). Con una differenza: la casualità in pittura – e tanto più nell'opera di Vermeer – è il risultato di una costruzione sapiente. Le sue figure non risultano mai in posa: si comportano come se nessuno le stesse osservando, con l'eccezione di quei dipinti – in tutto sette³ – in cui si rivolgono esplicitamente al pittore (e a chi guarda il quadro).

In altri quattro dipinti⁴, poi, sono presenti personaggi che sembrano guardare verso lo spettatore, ma soprappensiero, con lo sguardo perso nel vuoto, a conferma della sagacia teatrale – ma meglio si direbbe “cinematografica” – con cui il maestro olandese cura le sue messe in scena.

Sull'opera di Vermeer si potrebbe imbastire un Corso di formazione attoriale.

Affiorano una visione del mondo e una poetica. A guidare l'artista è la consapevolezza che solo nell'attimo si possono avere aperture di senso.

² Con l'eccezione di tre dipinti: *Santa Prassede*, copia da Felice Ficherelli, 1655ca, olio su tela, cm 101,6x82,6, Collezione privata; *Cristo in casa di Marta e Maria*, 1665ca, olio su tavola, cm 160,0x142,0, National Gallery of Scotland, Edimburgo; *Allegoria della fede*, 1671-74, cit.

³ *Mezzana*, 1656, cit.; *Ragazza col turbante*, 1665ca, cit.; *Fanciulla con cappello rosso*, 1665, cit.; *Fanciulla con flauto*, 1665-1670, cit.; *Ragazza con velo*, 1666-1667, cit.; *Donna in piedi alla spinetta*, 1672-1673, cit.; *Donna seduta alla spinetta*, 1674-1675, cit.

⁴ *Due gentiluomini e una fanciulla con bicchiere di vino*, 1659-1660, cit.; *Concerto interrotto*, 1660ca, cit.; *Donna che scrive una lettera*, 1665ca, olio su tela, cm 45,0x39,9, National Gallery of Art, Washington; *Giovane donna seduta al virginale*, 1670-1672, cit.

Con un elemento ulteriore: dei quadri di Vermeer conserviamo facilmente memoria visiva. La capacità di fissare l'attimo – ne è ben cosciente l'artista – è la chiave per conseguire la memorabilità.

In un quadro, poi – *Donna in azzurro che legge una lettera*, 1663 –, il maestro di Delft si spinge oltre. Il volto della donna riflesso nel vetro della finestra, oltre a scavare ulteriormente nell'anima della persona raffigurata, sembra ricordarci del tempo che fugge. In quella figura incorporea va in scena lo svanire dell'attimo, a rammemorare il rapido consumarsi del tempo – irripetibile e prezioso – che ci è concesso.

In tutti i quadri di Vermeer l'istante fissato sulla tela non è chiuso in sé ma aperto a un prima e a un dopo. In tal modo, chi guarda il singolo dipinto ha la sensazione di essere immerso nel tempo – in un determinato tempo, oltre che in uno spazio preciso – e di assistere al fluire della vita. Non è da stupirsi che più di uno scrittore abbia intravisto in un quadro di Vermeer la scena di un romanzo. O che alcuni cineasti vi abbiano scorto il fotogramma di un film.

Un altro tratto costitutivo di questa pittura è la sua capacità di combinare contemplazione e narrazione. Chi guarda un quadro di Vermeer, oltre a essere messo sulla strada della ricerca di un senso (che arriva come una folgorazione), è immerso nella possibile trama di una o più vite, a loro volta ben ancorate a un contesto storico geografico: quello dell'Olanda del secolo d'oro. Assolvono a questo compito alcuni dettagli.

Per cominciare, i messaggi epistolari. La lettura⁵ – o la scrittura⁶, o il ricevimento⁷ – di una lettera assolvono alla funzione di collegare lo spazio della casa a un altrove. Un luogo lontano dove, presumibilmente, sta qualcuno che la donna “in scena” ha per caro (emissario o destinatario della lettera potrebbe

⁵ *Donna che legge una lettera davanti alla finestra*, 1657ca, cit.; *Donna in azzurro che legge una lettera*, 1663, cit.

⁶ *Donna che scrive una lettera*, 1665ca, cit.; *Donna che scrive una lettera alla presenza della domestica*, 1671ca, cit.

⁷ *Fantesca che porge una lettera alla signora*, 1667ca, cit.; *Lettera d'amore*, 1669-1670, cit.

essere il marito, il padre, un fratello: persone che hanno intrapreso un lungo viaggio per mare per coltivare relazioni commerciali⁸). La contestualizzazione è rafforzata dalla presenza, in alcuni quadri, di carte geografiche⁹ e mappamondi¹⁰, a testimoniare di come l'avvio della globalizzazione vedesse, nell'Olanda del XVII secolo, il diffondersi di una curiosità volta a comprendere, oltre a come è fatto il territorio in cui si abita, come si configura il resto del mondo.

Ci sono poi i quadri appesi alle pareti. Vi sono raffigurati paesaggi, scene e personaggi mitologici, o, più raramente, soggetti religiosi. Ci dicono che, per il nuovo ceto emergente, la pittura è diventata parte dello spazio domestico e che, nei quadri che vi figurano, si riflettono i gusti di chi vi abita.

A sua volta, la presenza frequente di strumenti musicali (talora suonati 'in diretta') testimonia di un interesse diffuso per la musica.

Ma tutto parla: i vetri delle finestre (in qualche caso con disegni colorati che ricordano degli stemmi, quasi un'insegna', un biglietto da visita per l'esterno), gli elementi d'arredo (inseriti con sapienza scenografica e rigore documentale) e i capi di abbigliamento (attestanti la predilezione per un'eleganza non appariscente, specchio di un ethos) sono tutti dettagli che contribuiscono a connotare lo spazio raffigurato e a fornire informazioni su chi vi abita.

Ogni elemento risponde a una precisa economia rappresentativa e concorre a rendere credibili gli interni domestici. Il risultato è che davanti a un quadro di Vermeer ci sentiamo immersi in un mondo: quello di un ceto borghese colto,

⁸ Dal 20 marzo 1602 è attiva la Compagnia olandese delle indie orientali costituita dalle Camere di Amsterdam, Middelburg, Enkhuizen, Delft, Hoorn e Rotterdam.

⁹ In due dipinti – *Soldato con ragazza sorridente* (1657-1658, cit.) e *Donna in azzurro che legge una lettera* (1663, cit.) – compare la carta dell'Olanda e della Frisia di Willem Blaeu del 1621 (*Nova et Accurata Totius Hollandiae Westfriesiaeque Topographia, Descriptore Balthazaro Florentio a Berke[n]rode Batavo*). Nella *Suonatrice di liuto* (1664ca, cit.) è raffigurata la carta dell'Europa edita nel 1613 da Jodoco Hondio; nell'*Allegoria della pittura* (1666-67, cit.) ha ampio spazio la carta dei Paesi Bassi realizzata dopo il 1652 da Claes Janszoon Visscher e ne *Il geografo* (1668-69, cit.), infine, compare la carta dell'Europa di Willem Blaeu del 1621, probabilmente in una seconda edizione edita tra 1650 e il 1666.

¹⁰ Un mappamondo è presente in due dipinti – *L'astronomo* (1668, cit.) e *Il geografo* (1668-69, cit.) – e, con tutt'altro intento simbolico, nell'*Allegoria della fede* (1671-74, cit.).

intraprendente e cosmopolita. Non solo: in questi dipinti si respira l'aria di un consorzio sociale tollerante (una novità nell'Europa cristiana).

Quanto all'estrazione sociale delle figure rappresentate, vanno segnalate due eccezioni: *La lattaia* [meglio si direbbe *Casalinga che versa del latte*], 1658-1660ca (olio su tela, 45,4x40,6 cm, Rijksmuseum, Amsterdam) e *La merlettaia*, 1669-70 (olio su tela, cm 23,9x20,5, Museo del Louvre, Parigi), quadri in cui vanno in scena, in modo mirabile, persone di estrazione popolare. Si tratta di soggetti che, certo, non potevano permettersi di commissionare un quadro, ma che l'artista ritrae evidentemente a proprie spese (lasciando intuire una sua segreta aspirazione).

L'ancoraggio a un preciso contesto e la messa in scena di vicende singolari non chiudono però l'orizzonte in senso localistico. Come sempre nella grande arte e nella grande letteratura, anche nelle opere del maestro olandese il qui e ora sa divenire universale, nel senso che sa parlare potenzialmente a tutti, agganciando la memoria di altri vissuti e di altri mondi.

Come interviene la bellezza in tutto questo? L'aspetto delle persone che popolano i quadri di Vermeer – in prevalenza giovani donne, singole o in coppia – non risponde a canoni estetici astratti. Per il maestro di Delft, la credibilità di quanto rappresentato viene prima di ogni altra cosa: nei suoi dipinti sono presenti individui in carne e ossa, non figure stereotipate. I suoi quadri formano una galleria avente per oggetto, oltre agli altri temi di cui si è detto, l'irripetibile, preziosa, individualità di ogni essere umano.

Nel far trasparire/intuire elementi della personalità, il pittore imprime alle presenze una grande forza. È l'umanità stessa dei personaggi a farsi bellezza: un'aura che, a sua volta, lascia percepire una luce interiore che interagisce con l'illuminazione assicurata dalla finestra (una luce materiale che però possiede la qualità di cui si è detto: una forza creatrice, quasi un ponte fra divino e umano).

Il risultato è una sottile e intensa combinazione di spirito e materia, che va ben oltre ciò che si è soliti chiamare “composizione”. Qui sta il segreto più intimo che consente al maestro olandese di conseguire l’incanto.

Gli interni, gli arredi, le posture e l’espressione dei personaggi, l’evento messo in scena: tutto, nei quadri di Vermeer, sembra rispondere al principio dell’essenzialità. In realtà siamo di fronte a dosaggi e a combinazioni ben ponderati in cui ogni elemento concorre alla credibilità della scena.

Gli interni, per lo più borghesi, appaiono in generale governati da principi di frugalità (in cui si rispecchia lo stile severo e rigoroso del pittore). Ma in più di un caso si insinua un’eccezione: una tovaglia, una tenda, i vetri della finestra, la cornice di un quadro alla parete, i motivi ornamentali della spalliera di una sedia, un abbigliamento, dei monili ecc. Dettagli restituiti con notevole virtuosismo e che sembrano fare da contrappunto alla semplicità del resto. Come si spiega? Viene da pensare che l’artefice abbia voluto rassicurare il committente, o il possibile acquirente, sulla propria abilità e sulla ‘preziosità’ dell’opera. Ma in alcuni dipinti – sei per l’esattezza¹¹ – il disordine della tovaglia lavoratissima in primo piano sembra rispondere ad altro intento: come se l’artista abbia voluto raffigurare il caos che precede la creazione, facendo da controcanto all’ordine riposato che contraddistingue il resto del quadro. Si ha la sensazione che Vermeer abbia scelto di mettere in scena un combattimento interno al suo fare artistico, tra la tentazione al virtuosismo (di cui avverte la potenziale sterilità) e la sfida a conseguire un senso.

In un paio di casi, poi – *L’astronomo*, 1668; *Il geografo*, 1668-69 –, quel disordine sembra alludere al sommovimento interiore che precede/accompagna un’intuizione o una scoperta, mentre la luce che entra dalla finestra si fa metafora potente della conoscenza.

¹¹ *Giovane donna assopita*, 1656, cit.; *Donna che legge una lettera davanti alla finestra*, 1657ca, cit.; *Concerto a tre*, 1665-66, cit.; *Allegoria della pittura*, 1666-67, cit.; *Ragazza con velo*, 1666-1667, cit. *L’astronomo*, 1668, cit.; *Il geografo*, 1668-69, cit.

2. Luoghi urbani come culla della convivenza civile

Stradina di Delft, 1657-58ca (olio su tela, cm 53,5x43,5, Rijksmuseum, Amsterdam) e *Veduta di Delft*, 1660-1661ca (olio su tela, cm 96,5x115,7, Mauritshuis, L'Aia) possono risultare un'eccezione nell'opera del maestro olandese, per il fatto che escono dall'interno domestico. Se nel secondo quadro protagonista è la città tutta, nel primo a essere ritratta è una strada, con il fluire della vita quotidiana compresa la cura dello spazio pubblico in continuità con la casa. È una mansione di cui – ci ricorda il dipinto – a Delft, in quegli anni, si fanno carico le donne. Il quadro sembra interagire con la gran parte delle altre opere di Vermeer confermando il suo interesse a esplorare l'universo femminile e, in particolare, il ruolo della donna quale tutrice e animatrice dello spazio dell'abitare.

Ma la distanza dagli altri dipinti è solo apparente. Anzi: questi due quadri in qualche modo dialogano con il resto della produzione dell'artista, mostrandoci come la strada sia a sua volta un interno (a cielo aperto) e come la città tutta, a quei tempi, fosse un insieme di interni. O, se si vuole, il 'nido' della comunità urbana.

Abbiamo così due opere manifesto che, mentre esaltano le qualità domestiche dell'habitat, costituiscono una celebrazione pacata della civiltà dell'abitare in cui urbanità e bellezza civile sono di casa.

3. La ragazza col turbante

Quattro dipinti si staccano dal resto della produzione di Vermeer: *Ragazza col turbante*, 1665ca, cit.; *Fanciulla con cappello rosso*, 1665, cit.; *Fanciulla con flauto* (attr. incerta), 1665-1670, cit.; *Ragazza con velo*, 1666-1667, cit. Sono volti femminili tra adolescenza e prima giovinezza che si rivolgono a chi li sta ritraendo come se guardassero dentro una macchina da presa. Figure, dunque, dichiaratamente in posa, in due casi su un fondo scuro (*Ragazza col turbante* e *Ragazza con velo*), negli altri due con un fondale che lascia intuire una tappezzeria.

Gli esiti sono alquanto differenti. Le due *Fanciulle* della National Gallery of Art di Washington – due piccoli ritratti probabilmente raffiguranti la stessa persona – sembrano rispondere a un esperimento teatrale: mostrare come un volto possa trasformarsi tra due estremi: rutilante fino alla sensualità la *Fanciulla con cappello rosso*; spenta, come nascosta in una grande timidezza, la *Fanciulla con flauto*.

A sua volta, la *Ragazza con velo* – l'ultimo dipinto, in ordine temporale, della serie – si sporge dal quadro con una esuberanza che arriva a mettere in soggezione chi guarda: si è di fronte a una personalità prorompente – o, come si è soliti dire, a «una forza della natura» – che non lascia spazio ad altro.

Resta da dire della *Ragazza col turbante*¹², il capolavoro dei capolavori del maestro di Delft.

Come sempre in Vermeer la bellezza interiore vince su quella esteriore: a conquistarci in questa figura è il palesarsi di qualcosa che va oltre la bellezza fisica. Fascinazione, stupore, quasi un tremore della ragazza, a cui corrispondono, come in uno specchio, la fascinazione, lo stupore, quasi il tremore di chi la sta ritraendo (o di chi guarda il quadro). Va in scena, se non un innamoramento, qualcosa che gli va molto vicino e che richiama l'esser «presi per incantamento» di Dante Alighieri.

Qui si può constatare fin dove può spingersi la coppia luce colore. Il fondo è scuro ma non nero perché anche il buio deve partecipare al controllato scompiglio che va in scena. Al pari dello sfondo, l'ocra offuscato della blusa assolve a una funzione di supporto: il suo compito è far risaltare per quanto possibile lo splendore della figura.

¹² Il titolo venuto in auge – *Ragazza con l'orecchino di perla* – è del tutto inappropriato in quanto il pendente dell'orecchino, se fosse una perla, avrebbe dimensioni spropositate. Si tratta in realtà di un monile di vetro che compare anche in altri otto quadri: *Donna con collana di perle*, 1664ca, cit.; *Donna che scrive una lettera*, 1665ca, cit.; *Fanciulla con cappello rosso*, 1665, cit.; *Fanciulla con flauto*, 1665-1670, cit.; *Concerto a tre*, 1665-1666, cit.; *Allegoria della pittura*, 1666-67, cit.; *Fantesca che porge una lettera alla signora*, 1667ca, cit.; *Lettera d'amore*, 1669-1670, cit.

Ed ecco entrare in azione gli altri colori. Il bianco degli occhi, in cui risplende l'incanto, è ribadito musicalmente dal bianco del colletto della camicia fino a trovare il suo culmine in un acuto: il punto luminoso dell'orecchino che penetra a fondo in chi guarda il dipinto. Più sommesso, ma alquanto più insidioso, il riflesso chiaro, appena accennato, sulle labbra. Mentre fa da eco al bianco – qui metafora dell'innocenza –, quel chiarore sposta impercettibilmente l'incanto nel territorio dell'eros.

L'incarnato, delicatissimo, può allora rifulgere, accarezzato amorevolmente da ombre appena accennate.

Il rosso delle labbra, infine, può dialogare con il blu oltremare del turbante, che la luce contribuisce ad alleggerire, come a trovare una via d'uscita al tumulto. Lo scaricarsi a terra di un fulmine che ci ha attraversato in ogni nostra fibra.

Questo lavoro è fornito con la licenza
[Creative Commons Attribuzione 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

