

*La ragazza
con l'orecchino
di perla*

di Tracy Chevalier

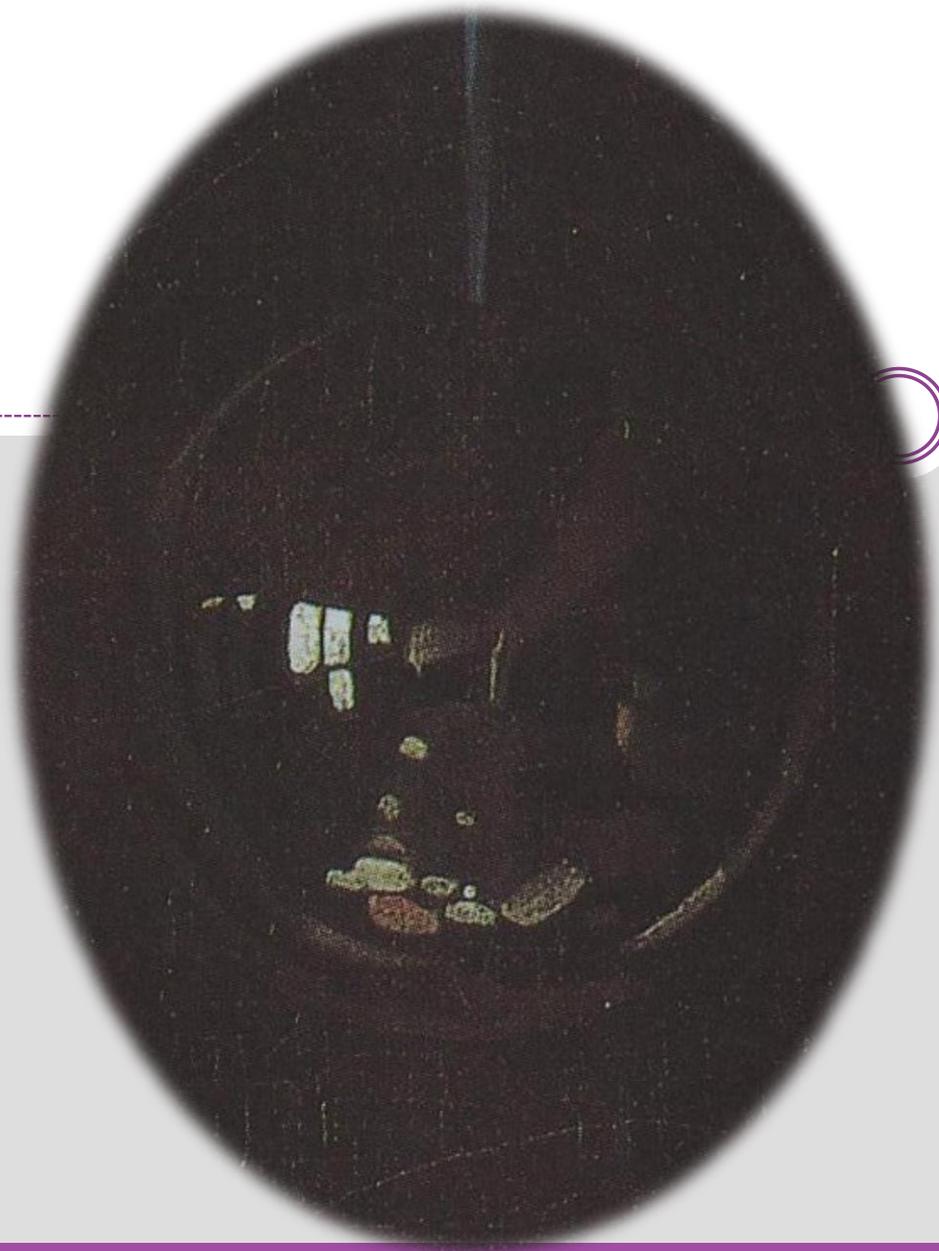
Ma anche qui a colpirmi furono i quadri, più numerosi che in tutti gli altri locali. Li contai tra me e me: erano diciannove. La maggior parte ritratti – personaggi delle due famiglie, a quanto pareva – ma c'era anche un quadro raffigurante la Vergine Maria, e uno con i Re Magi che adoravano il Divino Bambino. Li osservai turbata.

Sulla parete davanti alla porta era appeso un quadro più grande di me. Rappresentava Cristo in croce, con la Vergine Maria, Maria Maddalena e san Giovanni. Cercai di distoglierne lo sguardo, ma ero stupefatta dalle sue dimensioni e dalla scena raffigurata. «Non sono poi tanto diversi da noi, i cattolici», aveva detto mio padre. Ma noi non teniamo quadri di questo genere né in casa né nelle nostre chiese. Ora quel quadro me lo sarei trovato sotto gli occhi tutti i giorni.

La stanza in cui era appeso per me sarebbe diventata la stanza della Crocifissione. Non mi sentii mai a mio agio, in quel posto.

Allegoria della Fede
1671-74





*Vermeer ha preso in prestito
la palla di vetro sospesa al
soffitto dal libro degli enigmi
di Willem Heinsius, nel quale
viene definita simbolo dello
spirito umano.*

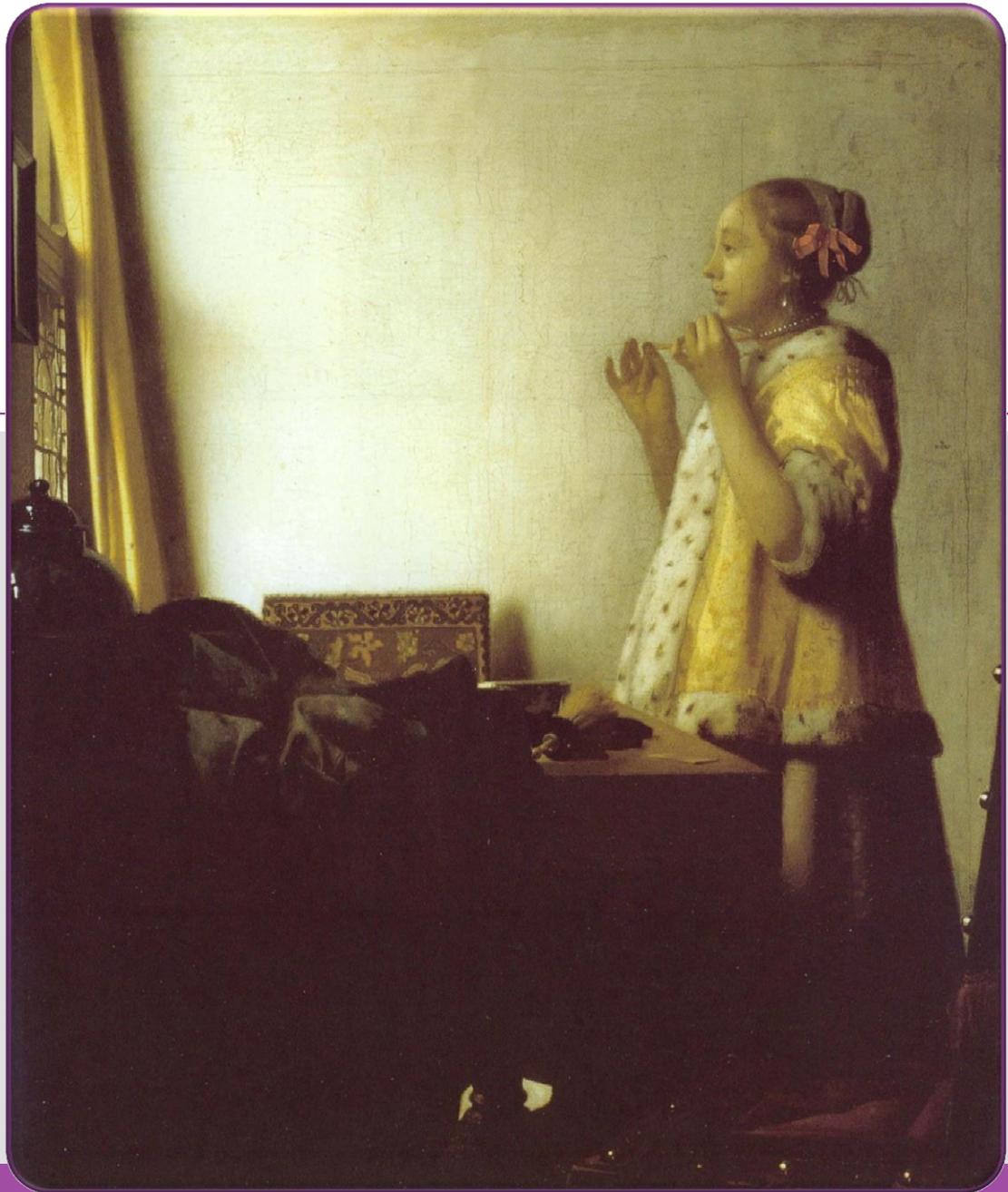
«In realtà non è bella, ma lui la fa sembrare bella» soggiunse. «Ne ricaverà una discreta somma».

Essendo quello il primo quadro che vedevo di lui, in seguito lo ricordai meglio di tutti gli altri, anche di quelli che vidi nascere, dalla preparazione della tela alle lustrature finali.

Una donna davanti a un tavolo, rivolta verso uno specchio appeso al muro, così da mostrarsi di profilo. Indossava una casacca di satin giallo sgargiante orlata di ermellino bianco, e nei capelli aveva un nastro rosso alla moda, con cinque punte. Le illuminava il volto la luce proveniente da una finestra a sinistra, che metteva in evidenza la curva delicata della fronte e del naso. Si stava annodando intorno al collo un filo di perle, di cui reggeva in alto i nastri, le mani sospese a mezz'aria. Tutta presa dalla propria immagine nello specchio, sembrava non rendersi nemmeno conto che qualcuno la stava osservando. Sullo sfondo – una parete di un bianco abbacinante – era appesa una vecchia carta geografica, e dal buio del primo piano emergeva un tavolo su cui giacevano la lettera, il piumino da cipria e gli altri oggetti sotto cui avevo già spolverato.

Fino ad allora avevo scoperto solo minimi cambiamenti, ma ora ce n'era uno molto evidente: la carta geografica appesa sulla parete di fondo era stata eliminata sia dal quadro sia dallo scenario reale. Ora la parete era nuda e il quadro era più bello: più semplice, il profilo della figura femminile più netto contro lo sfondo ocra. Ma questo cambiamento mi sconvolse, era stato così improvviso. Non mi sarei aspettata una cosa del genere da lui.

*Donna con collana
di perle
o
La collana di perle
1664*



«La figlia del fornaio se ne sta in piedi in un angolo illuminato dalla finestra» incominciai a raccontare pazientemente. «Il viso è girato verso chi guarda il quadro, ma il suo sguardo è diretto fuori dalla finestra, in basso alla sua sinistra. Indossa un corpetto aderente giallo e nero, di seta e velluto, una gonna blu e una cuffia bianca con le falde che le ricadono ai lati, più in giù del mento».

«Come la tua?» chiese mio padre. Non mi aveva mai fatto questa domanda, sebbene gli avessi descritto la cuffia alla stessa maniera tutte le volte.

«Sì, come la mia. Se la guardi a lungo» continuai a dire senza fermarmi «ti accorgi che il pittore non ha usato il bianco per dipingerla, ma l'azzurro, il viola e il giallo».

«Tu però hai detto che la cuffia è bianca».

«Sì, ed è proprio questa la cosa strana. È resa con diversi colori, ma quando la guardi ti sembra bianca».

«Dipingere le mattonelle è molto più semplice» mormorò lui. «Usi l'azzurro e basta. Blu per i contorni e azzurro chiaro per le ombre. L'azzurro è azzurro».

E una mattonella è una mattonella, pensai io, e non ha nulla a che fare con i suoi quadri. Avrei voluto che mio padre capisse che il bianco non è solo bianco. Questa era una cosa che mi aveva insegnato il mio padrone. «E che cosa sta facendo, la donna?» chiese dopo un momento.

«Ha una mano su una brocca di peltro che si trova su un tavolo e con l'altra ha appena finito di aprire un po' una finestra. Sta per sollevare la brocca e versare l'acqua, ma si è fermata a metà del gesto, come trasognata o intenta a guardare qualcosa nella strada».

«Ma quale delle due cose sta facendo, esattamente?»

«Non lo so, un momento sembra una cosa, un momento sembra l'altra».

Mio padre si appoggiò contro la spalliera, il viso corrucciato. «Prima mi dici che la cuffia è bianca ma non è colorata di bianco. Poi mi dici che la ragazza sta facendo una cosa, però forse ne fa un'altra. Mi stai confondendo le idee». Si strofinò la fronte come se avesse mal di testa.

«Mi spiace, padre, sto cercando di descrivervi il quadro meglio che posso!»

Il padrone terminò il quadro della figlia del panettiere. Questa volta ne ebbi un preavviso, perché non mi chiese più di macinare o depurare colori. Ormai non gliene servivano più grandi quantità, né faceva improvvise modifiche finali, come aveva fatto con la donna che si allacciava il vezzo di perle. Le modifiche le aveva apportate prima, togliendo dal quadro una delle sedie e cambiando la posizione della carta geografica sul muro.

*Donna
con brocca
1664-65*



Un giorno allora, quando trovai pochi clienti davanti al banco, chiesi a Pieter se aveva mai sentito raccontare qualcosa della servetta coll'abito rosso.

«Ah sì, se ne chiacchierò per tutto il Mercato delle Carni», rispose lui sogghignando. Si chinò e incominciò a mettere in ordine le lingue di bue in mostra. «È successo diversi anni fa. A quanto pare, Van Ruijven pretese che una delle sue sguattere posasse in un quadro insieme con lui. Le fecero indossare uno degli abiti lunghi della moglie, rosso, e lui insistette perché nel quadro c'entrasse anche del vino, così che ne faceva bere alla ragazza ogni volta che posavano. Quello che è certo è che prima che il quadro fosse finito lei aspettava un figlio di Van Ruijven».

«E poi che cosa fu di lei?»

Pieter si strinse nelle spalle: «Che cosa succede alle ragazze come lei?»

Queste parole mi fecero gelare il sangue. Naturalmente di storie del genere ne avevo già sentite, ma non accadute così vicino a me. Ripensai ai sogni in cui mi vedevo con i vestiti di Catharina addosso, e poi a Van Ruijven che mi prendeva per il mento nel corridoio e diceva al mio padrone: «Dovresti farle il ritratto».

*Fanciulla
con
bicchiere di vino
1659-60*



Il giorno seguente, lui avvicinò al tavolo un'altra sedia. Il giorno dopo ancora portò su il cofanetto dei gioielli e lo posò sul tavolo. I cassettoni erano tempestati di perle intorno alle toppe delle chiavi.

Van Leeuwenhoek giunse con la camera oscura mentre io ero occupata nel sottotetto. «Un giorno te ne dovrai procurare una anche tu» lo sentii dire con la sua voce di basso. «Anche se non mi dispiace, a dire la verità, venire a vedere quello che stai dipingendo. Dov'è la modella?»

«Non è potuta venire».

«Questo è un problema».

«No. Griet!»

Scesi giù dalla scaletta. Quando entrai nell'atelier, Van Leeuwenhoek mi fissò stupito. Aveva occhi castano chiari e palpebre pesanti che gli davano un'aria un po' assonnata. Ma assonnato non era, anzi era sveglio e stupefatto, con gli angoli della bocca tesi. Nonostante lo stupore, il suo volto non perse l'espressione gentile e, non appena si fu ripreso, si inchinò.



Antoni Van Leeuwenhoek (1632-1723), nato nello stesso anno di Vermeer, era un ricco drappiere con la passione per gli strumenti ottici. Mise a punto 247 microscopi con cui effettuò la scoperta, tra le altre, di infusori, spermatozoi e batteri. Leeuwenhoek era in contatto con la Royal Society di Londra, alla quale comunicava i risultati delle sue ricerche. Alla morte di Vermeer fu incaricato di amministrare i beni dell'artista.

*ritratto eseguito da
Jan Verkolje - 1680*

Nessun signore mi aveva mai fatto un inchino, fino a quel momento. Non riuscii a trattenermi, gli sorrisi.

Van Leeuwenhoek rise. «Che cosa stavi facendo lassù, mia cara?»

«Macinavo i colori, signore».

Si voltò verso il mio padrone: «Un'assistente! Quale altra sorpresa hai ancora in serbo per me? Non sarà che ora le insegnerai a dipingere le tue donne per conto tuo?»

Il padrone non sembrava divertito. «Griet» disse, «siediti là, come hai visto che era seduta la moglie di Van Ruijven l'altro giorno».

In preda a un grande nervosismo, mi portai fino alla sedia e mi sedetti, chinandomi in avanti come si era messa lei.

«Prendi in mano la penna».

La presi, ma con mano così tremante da farne vibrare il pennacchio, e atteggiai le mani come ricordavo che le teneva lei. Tra me e me pregavo che non mi chiedesse di scrivere qualcosa, come aveva fatto con la moglie di Van Ruijven. Mio padre mi aveva insegnato a fare la firma, ma niente di più. Sapevo tenere in mano la penna, però. Gettai un'occhiata ai fogli che erano sul tavolo e mi chiesi che cosa vi aveva scritto la moglie di Van Ruijven. Io sapevo leggere cose a me familiari, sul mio libro di preghiere, ma non capivo la scrittura di una signora.

«Guarda verso di me».

Volsi lo sguardo verso di lui. Mi sforzai di diventare la moglie di Van Ruijven.

Si schiarì la gola. «Indosserà la casacca gialla» disse a Van Leeuwenhoek, che annuì.

Il padrone stava in piedi, e regolarono la camera oscura per indirizzarla verso di me. Poi ci guardarono dentro, l'uno dopo l'altro. Mentre se ne stavano chinati sulla scatola, col drappo nero sulla testa, mi veniva più facile starmene seduta pensando a niente, così come voleva lui.

Una sera, mentre ero a letto, decisi di fare io stessa il cambiamento. Il giorno seguente pulii, rimuovendo e rimettendo il cofano al suo posto esatto, sistemando le perle in fila, posando di nuovo la lettera, lucidando e rimettendo giù il calamaio. Trassi un profondo respiro per allentare la pressione nel petto. Poi con un movimento fulmineo tirai la parte anteriore della stoffa azzurra sul tavolo così che cadesse al di qua delle ombre scure sotto il tavolo, e sopra a questo emergesse una piega obliqua proprio davanti al cofano dei gioielli. Aggiustai qua e là l'andamento delle pieghe, quindi feci un passo indietro. La stoffa ripeteva l'inclinazione del braccio della donna che teneva la penna.

Quando ebbi finito, levai di nuovo gli occhi su di lui.

«Dimmi, Griet, perché hai smosso la tovaglia?» Era lo stesso tono con cui mi aveva rivolto quelle domande a proposito delle verdure in casa mia.

Rimasi un attimo a pensare, poi spiegai: «Secondo me ci deve essere almeno una cosa fuori posto, nella scena, per fare da contrasto alla sua serenità. Qualcosa che colpisca l'occhio, ma che anche lo appaghi, come questo drappo, che ha preso la stessa inclinazione del braccio».

Seguì un lungo silenzio. Lui fissava il tavolo, io aspettavo, pulendomi le mani nel grembiule.

«Non avrei mai creduto di aver qualcosa da imparare da una domestica» disse infine lui.

Fanciulla in giallo
che scrive una lettera
1665-70



La mattina dopo, lo studio mi fornì poche informazioni su quello che era successo il pomeriggio precedente. Erano state sistemate due sedie, una al clavicembalo e l'altra con la spalliera verso il pittore. Sulla sedia c'era un liuto e sul tavolo, a sinistra, la custodia di un violino. La viola da gamba era sempre a terra nell'ombra sotto il tavolo. Dalla messinscena era difficile capire quanti personaggi sarebbero entrati nel quadro. Più tardi Maertge mi disse che Van Ruijven era arrivato con la sorella e una delle figlie.

«Quanti anni ha questa figlia?» non potei trattenermi dal chiedere.

«Diciassette, credo».

La mia stessa età.

Concerto a tre
1665-66



Mogli e di Van Ruijven



Particolare da: Concerto a tre



Particolare da: Donna con collana di perle

Mi sedetti sulla sedia vicino al clavicembalo. Non lo toccai, non avevo mai toccato uno strumento musicale se non per pulirlo. Mentre aspettavo, osservai i quadri appesi sul muro che avrebbe fatto da sfondo al quadro del concerto. A sinistra c'era un paesaggio e a destra tre figure: una donna che suonava un liuto, con un vestito che le scopriva generosamente il petto, un uomo che l'abbracciava, e una vecchia. L'uomo stava cercando di sedurre la giovane, mentre la vecchia tendeva la mano per ricevere la moneta che lui teneva in mano. Padrona di quel quadro era Maria Thins, ed era stata lei a dirmi che si intitolava La mezzana.

Dalla Mezzana
o
La Mezzana
1656



*La scena della locanda nel
dipinto “Dalla Mezzana”
costituisce, probabilmente,
l’unico autoritratto
dell’artista.*



Aprii il foglio e vi chinai sopra la testa, preoccupata che si accorgesse che stavo solo fingendo di leggere quella scrittura a me non familiare.

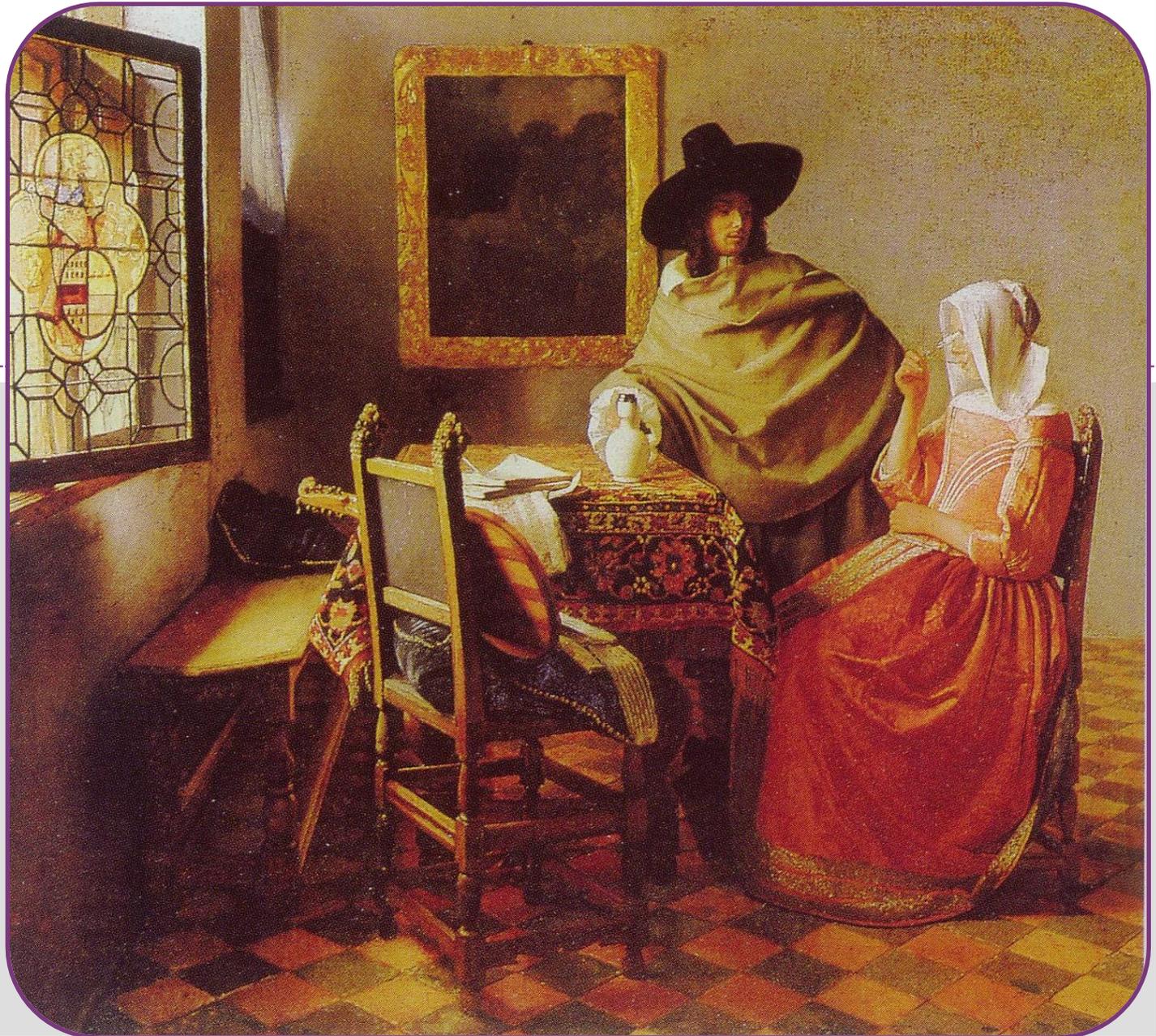
Sul foglio non c'era scritto nulla.

Alzai lo sguardo per dirglielo, e invece tacqui. Con lui spesso era meglio non aprire bocca. Chinai di nuovo la testa sulla lettera.

«Ora prova questo» mi ordinò porgendomi un libro. Era rilegato con pelle ormai consunta e il dorso era sdruccito in vari punti. Lo aprii a casaccio e guardai la pagina. Non riconoscevo neanche una parola.

Mi fece sedere con il libro, poi mi fece alzare di nuovo tenendolo in mano e guardando verso di lui. Mi portò via il libro, mi porse la brocca bianca col coperchio di peltro e mi disse di far finta di versare un bicchiere di vino. Mi chiese di stare in piedi e di fissare semplicemente lo sguardo fuori dalla finestra. Nel frattempo aveva un'aria incerta, come se qualcuno gli avesse raccontato una storia di cui non si ricordava più la fine.

*Il bicchiere
di vino
1658-60*





L'ammonimento.

*Ne “la fanciulla con bicchiere di vino”
come ne “Il bicchiere di vino”,
la finestra è decorata da un medaglione
quadrilobo che racchiude
l'immagine della Temperanza.,
da interpretarsi come un
ammonimento nei confronti
delle insidie rappresentate nella scena.*

Il quadro era diverso da tutti gli altri. C'ero solo io, a mezzo busto, senza tavolini o tende, finestre o piumini per la cipria ad ammorbidire o distrarre. Mi aveva dipinto con i miei grandi occhi, la luce che mi inondava il viso lasciandone però in ombra il lato sinistro. Ero vestita di azzurro, giallo e nocciola. La stoffa arrotolata intorno alla testa mi faceva apparire diversa, come la Griet di un'altra città, addirittura di un altro paese. Lo sfondo era nero e dava l'impressione ch'io fossi estremamente sola, sebbene i miei occhi fossero senza alcun dubbio puntati su qualcuno. Sembrava che stessi aspettando qualcosa, convinta però che non sarebbe mai accaduta.

Aveva ragione: il quadro poteva soddisfare Van Ruijven, ma gli mancava qualcosa.

Ci arrivai prima di lui. Quando mi avvidi di che cosa ci voleva – quel punto di luce che aveva messo in altri quadri per catturare lo sguardo dell'osservatore – rabbrivii. Ecco la fine, pensai.

E avevo ragione.

«No, forse non dovrei. Suvvia, ricominciamo». Tese una mano verso lo stipetto vicino, afferrò un orecchino e me lo porse.

«Voglio che lo facciate voi». Non avrei mai pensato che avrei potuto diventare così coraggiosa.

E nemmeno lui. Alzò le sopracciglia e aprì la bocca per parlare, ma non disse niente.

Venne verso di me. Serrai la mascella ma cercai di tener ferma la testa. Allungò una mano e mi toccò delicatamente il lobo dell'orecchio.

Ansimavo come se avessi trattenuto il respiro sott'acqua.

Strofinò il lobo gonfio tra il pollice e l'indice, poi lo tirò. Con l'altra mano infilò il gancio dell'orecchino nel foro. Un dolore come per una scottatura mi assalì lancinante e mi riempì gli occhi di lacrime.

Lui non toglieva la mano. Le sue dita mi carezzavano il collo e passavano sulla mascella. Percorse tutto il lato del viso fino alla guancia, poi col pollice asciugò le lacrime che mi scendevano dagli occhi, quindi lo passò sul labbro inferiore. Io lo leccai e sentii un sapore di sale.

Poi chiusi gli occhi e lui ritirò le dita. Quando li riaprii era tornato al cavalletto e aveva preso in mano la tavolozza.

Me ne stavo seduta e lo fissavo da sopra la spalla. L'orecchio mi bruciava, perché il peso della perla tirava il lobo. Non riuscivo a pensare ad altro che alle sue dita sul mio collo, il suo pollice sulle mie labbra.

Mi guardò ma non incominciò a dipingere. Mi chiesi che cosa stesse pensando. Infine si girò di nuovo allungando la mano. «Devi metterti anche l'altro» ordinò, prendendo il secondo orecchino e porgendomelo.

Rimasi per un attimo senza riuscire a fiatare. Volevo che pensasse a me e non al quadro.

«Perché?» dissi infine di rimando. «Nel quadro non lo si vede».

«Devi portarli tutti e due» insistette. «È ridicolo portarne solo uno».

«Ma... all'altro orecchio non ho il foro» balbettai.

«Devi provvedere». Continuava a tenderlo verso di me.

Allungai la mano e lo presi. Lo feci per lui. Tirai fuori

l'ago e l'essenza di garofano e bucai l'altro lobo. Non pian- si, né svenni, né emisi un lamento. Poi rimasi seduta tutta la mattina e lui si mise a dipingere l'orecchino che vedeva, mentre io sentivo pungermi come un fuoco, nell'altro orecchio, la perla che lui non poteva vedere.

Ragazza con turbante

o

*Ragazza con
l'orecchino di perla*

1665



Fu più facile con Pieter. Mi gettò solo uno sguardo al di sopra del suo lavoro. Gli feci un cenno con la testa. Già da tempo aveva deciso di non farmi domande anche se sapeva che talvolta mi giravano per la testa pensieri di cui non parlavo. Quando la sera delle nozze mi tolse la cuffia e vide i forellini nei lobi delle orecchie, non fece domande.

Quei buchini ormai erano guariti: tutto ciò che rimaneva erano due puntini di carne indurita che sentivo solo se premevo forte i lobi tra le dita.

*I dipinti
di
Vermeer*



Allegoria della pittura
1666-73

La donna coronata di foglie che tiene in mano una tromba nella mano destra e un libro nella sinistra è Clio, musa della Storia. Vermeer non voleva celebrare la pittura, come si continua a sostenere, bensì un avvenimento storico in maniera allegorica.



*Cristo
in casa di
Marta e Maria
1654-55*

Il quadro costituisce una delle prime opere di Vermeer. I temi biblici facevano parte della pittura storica, definita nei trattati d'arte dell'epoca il compito più nobile della pittura. Probabilmente Vermeer volle dare prova delle sue capacità in questa specialità al momento dell'ammissione nella gilda di San Luca.



Santa Prassede
1655

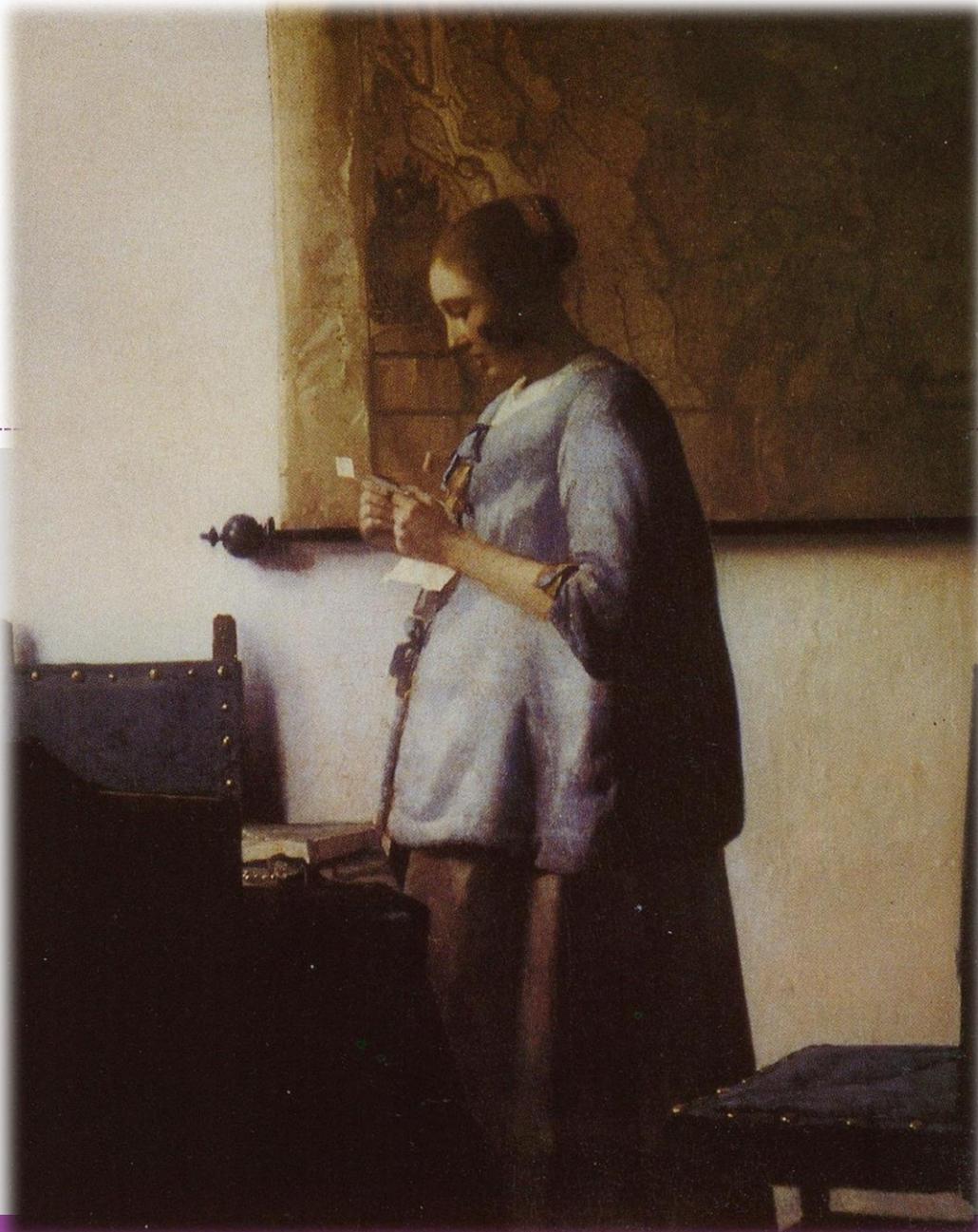
*(attribuito a
Vermeer)*



*Diane
e le ninfe
o
La toeletta
di Diana
1655-56*



La pesatrice di perle
o
Donna con bilancia
1662-64



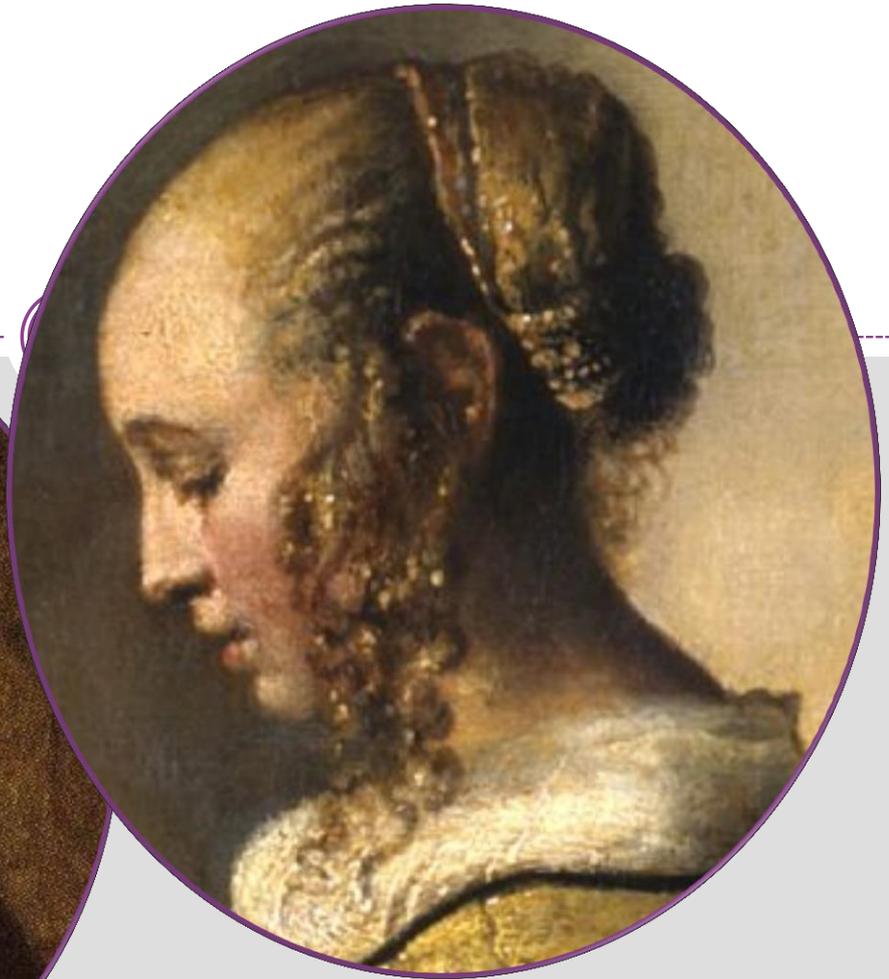
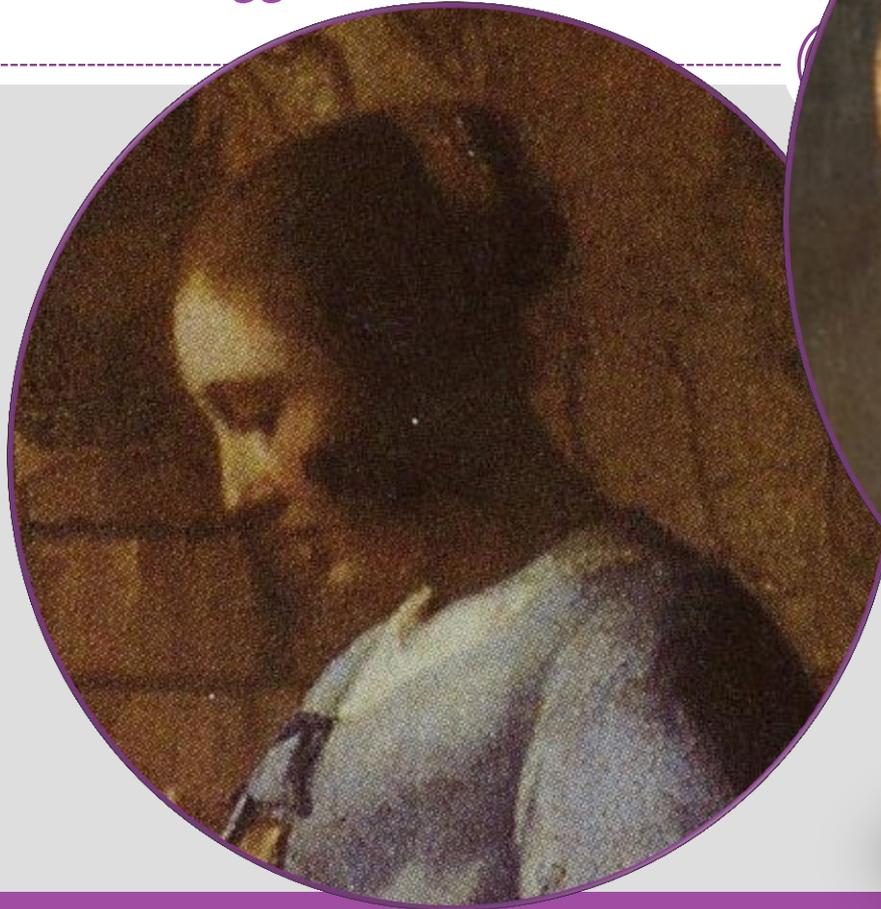
*Donna in azzurro
che legge una lettera
1662-64*



*Donna che legge
una lettera
presso la finestra
1657*

Catharina Bolnes ?

*Particolare :
Donna in azzurro
che legge una lettera*

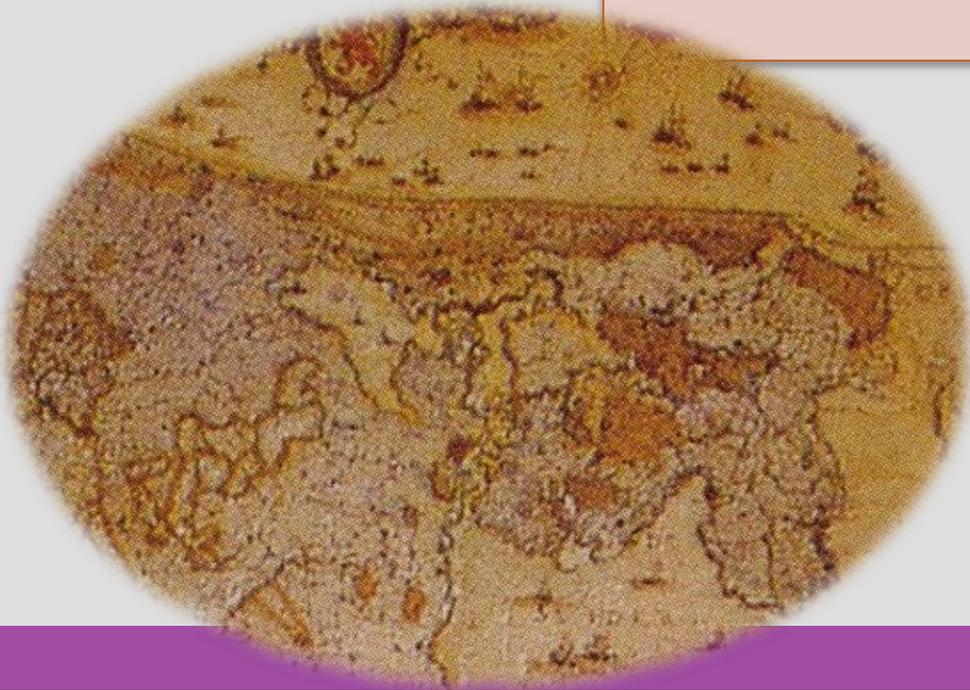


*Particolare: Donna che legge
una lettera presso la finestra*



*Soldato
con
ragazza sorridente
1658*

Quanto alla decorazione dei suoi interni borghesi, Vermeer mostra un interesse particolare per le carte geografiche, che da un lato testimoniano la ricchezza delle persone rappresentate (nel XVII secolo le carte geografiche costituivano un lusso costoso), dall'altro alludono al loro livello culturale. In quest'epoca, la cartografia era ancora una scienza "giovane", ma andava rapidamente affermandosi.



*Fantesca che porge
una lettera
alla signora
1667-68*



*Signora che scrive una
lettera in presenza
della domestica*

o

La lettera

1670



*Giovane
donna assopita
1657*





La lattaia
1658-60

La lettera d'amore
1669-70



*La lezione
di musica*

o

*Signora alla spinetta
e gentiluomo
1662-65*



*La lezione
di musica
interrotta*
1660-61



Particolare: Concerto a tre



*Particolare:
Fanciulla con
bicchiere di vino*

Particolare: La lezione di musica interrotta

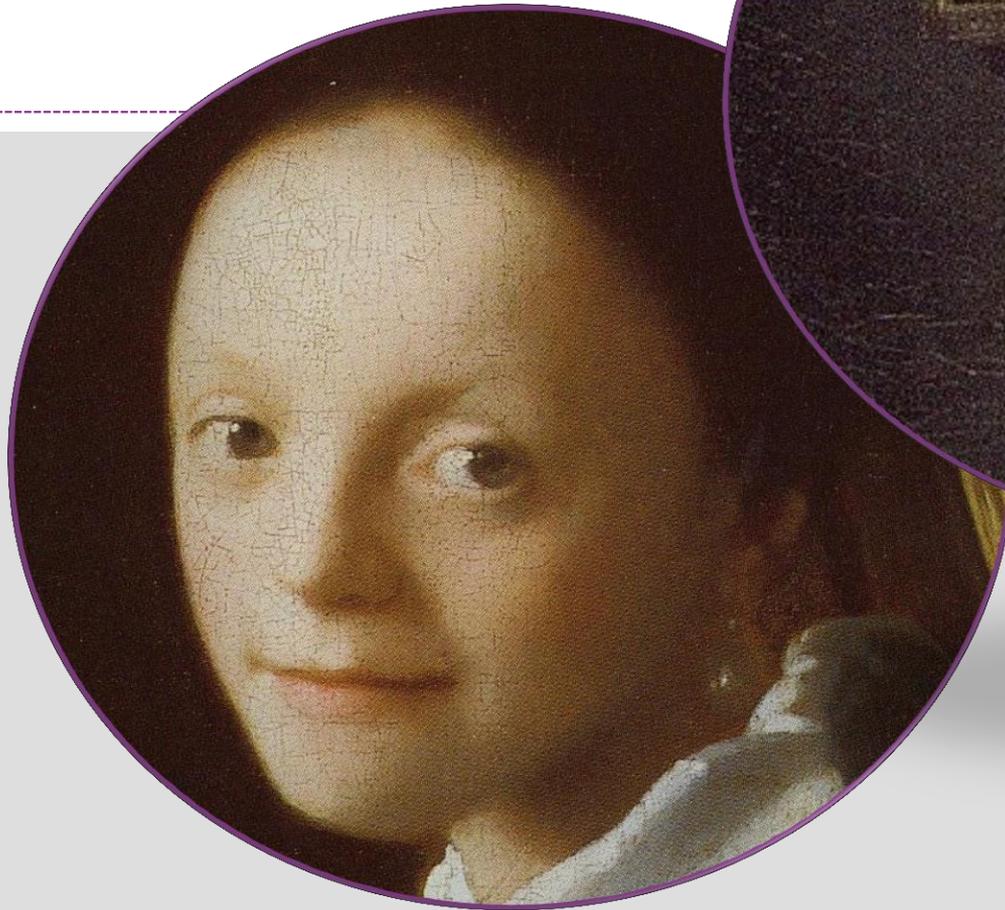
*Ragazza seduta
al virginale
(o spinetta)
1673-75*





*La ragazza
con il velo
1666-67*

Particolare: Ragazza col velo



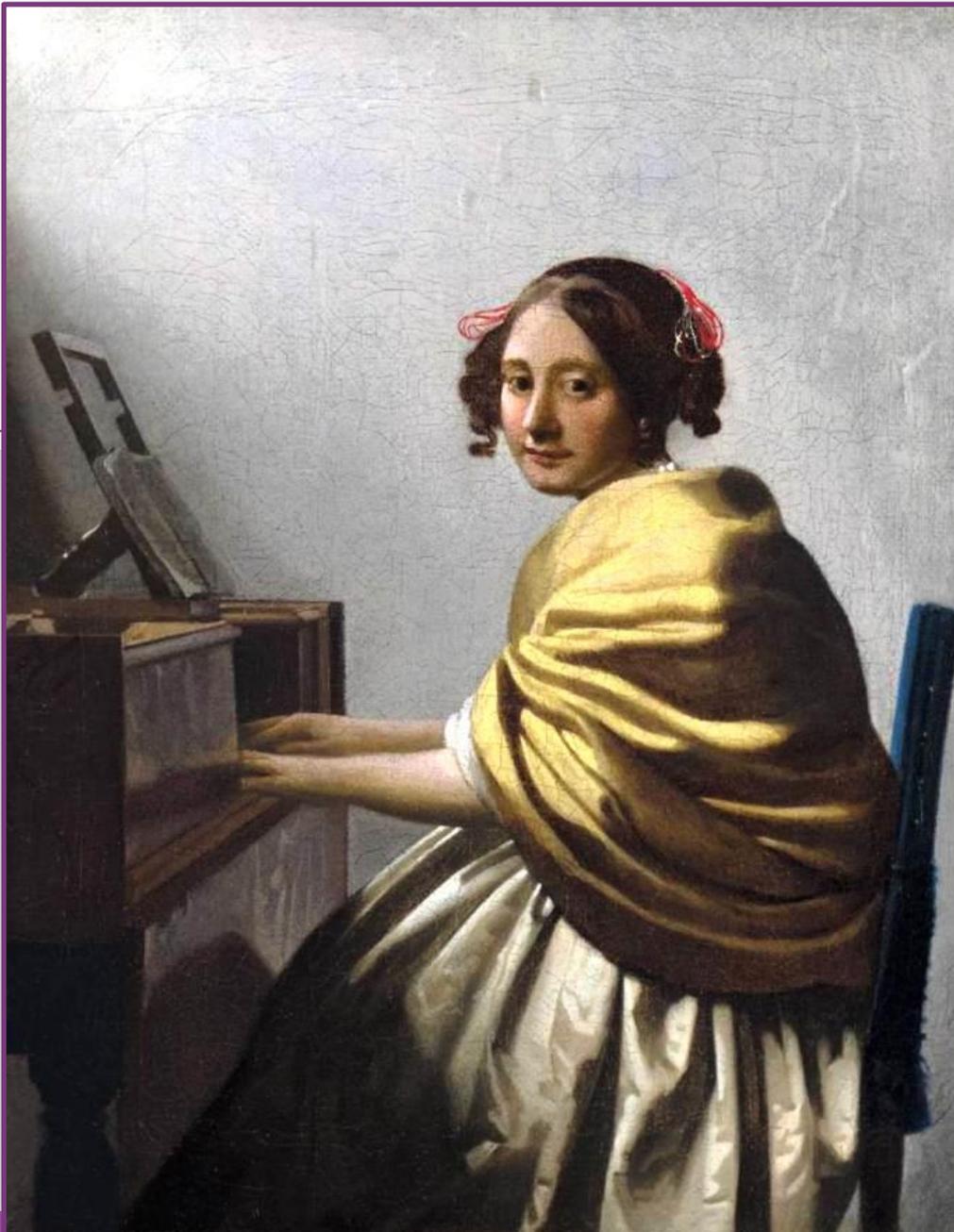
*Particolare: Ragazza seduta
al virginale*

Ragazza con flauto
1666-67



*La suonatrice
di chitarra
1672*





Ragazza al virginale
1670-72

Particolare: La suonatrice di chitarra



Particolare: Ragazza al virginale

*Giovane donna
in piedi davanti
al virginale
1673-75*





Suonatrice di Liuto
1664



*Ragazza
con cappello rosso
1666-67*

Particolare: Ragazza col turbante

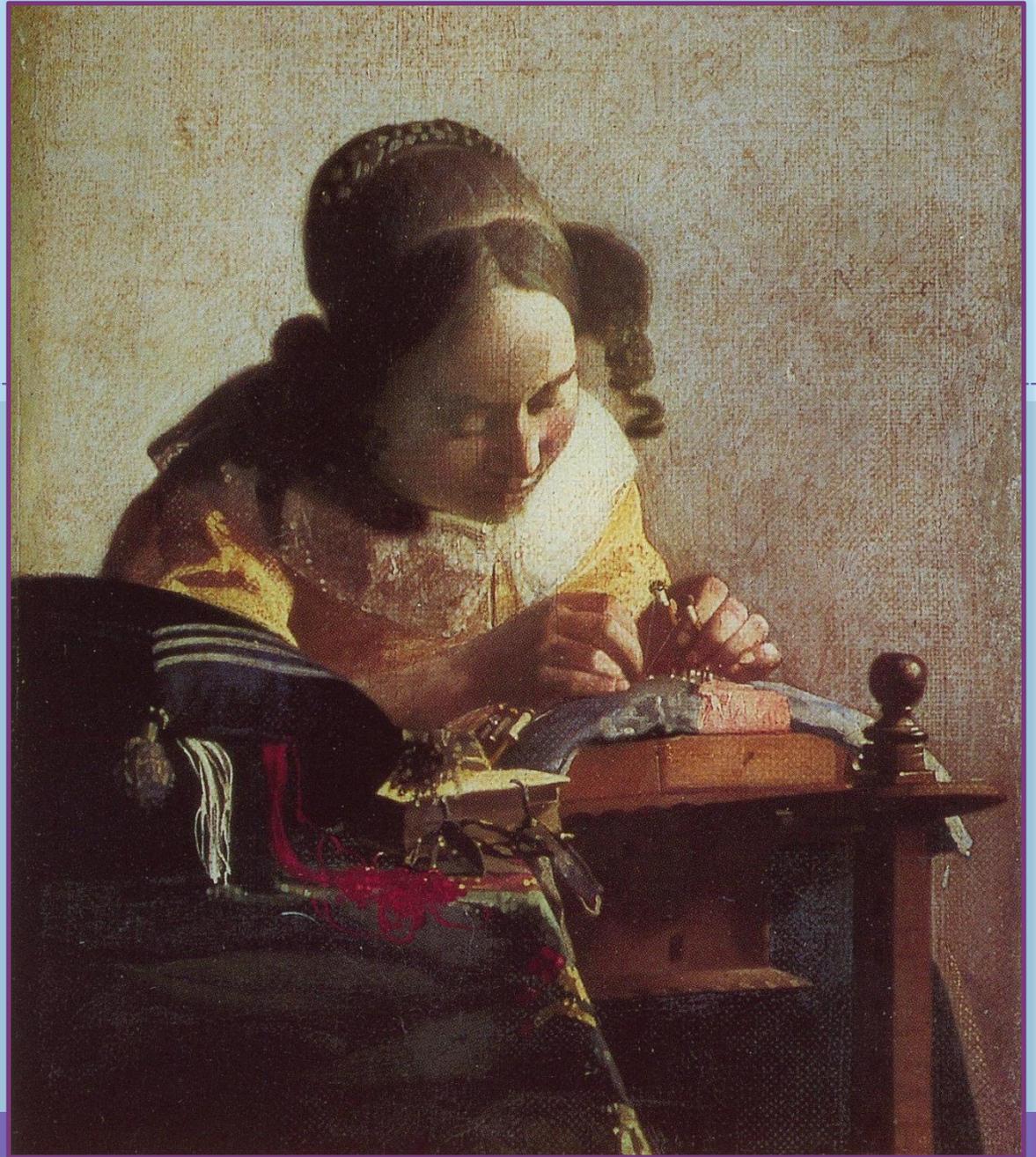


Particolare: Ragazza col flauto



*Particolare: Ragazza
con cappello rosso*

La merlettaia
1669-70

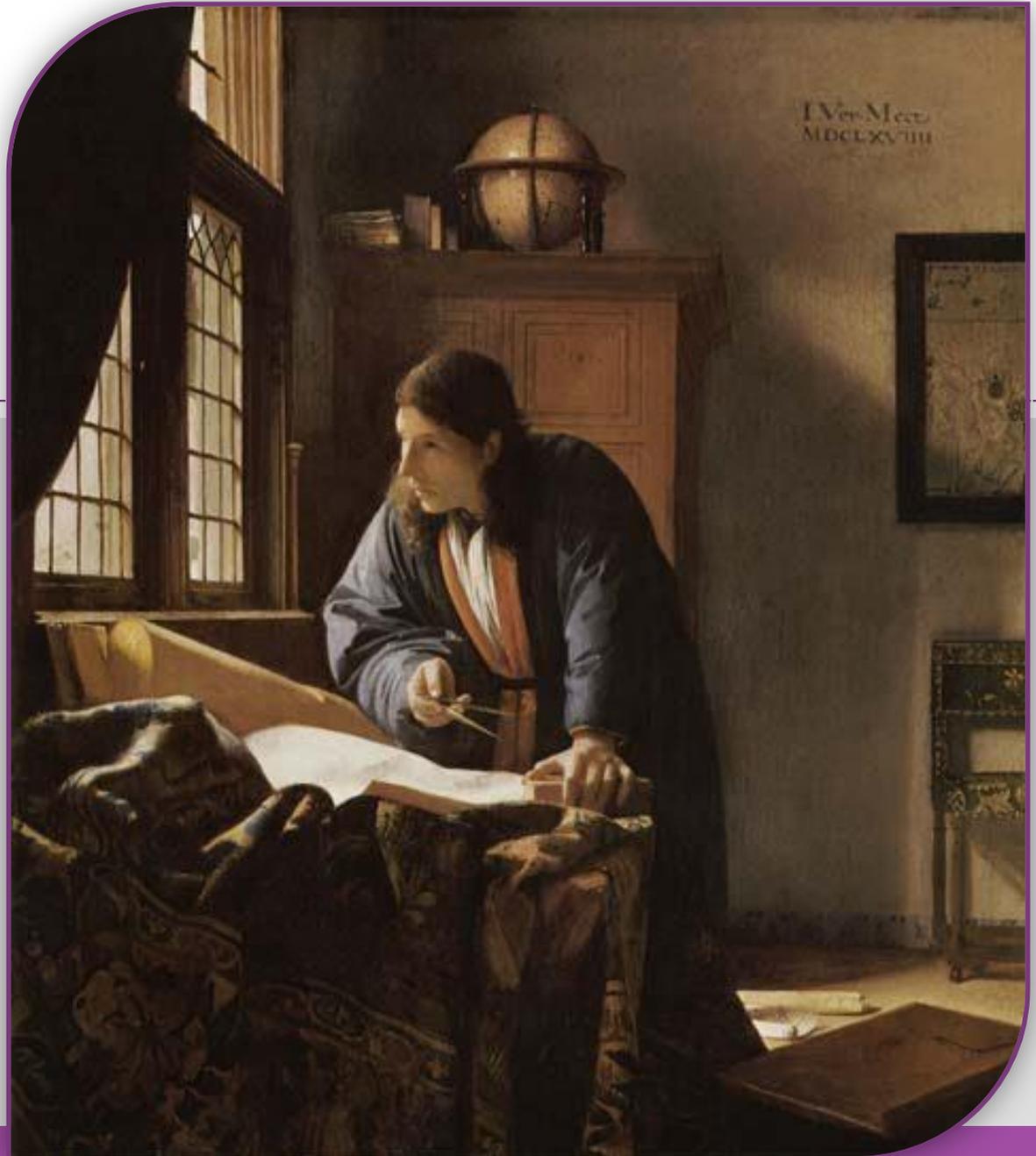


L'astronomo
1668



*Di recente è stato possibile identificare
il libro aperto davanti al giovane
astronomo abbigliato come un magistrato.
Scritto da Adrien Metius si intitola
“Sull’esplorazione e l’osservazione delle stelle”.
Il globo è opera di Jodocus Hondius.*

Il geografo
1668-69



*Ad eccezione de “Dalla Mezzana”,
“L’Astronomo” e “Il Geografo”
costituiscono le sole opere datate dell’artista.
Le due tele furono concepite l’una
come pendant dell’altra e rimasero
abbinate fino al 1729.*

La stradina
1657-58





Veduta di Delft 1660-61

Vermeer dipinse non più di 50 quadri nella sua vita, se ne conoscono oggi solo 37.

Artista dotato di una straordinaria memoria visiva, e capace di descrivere con rara maestria la luce del cielo d'Olanda, è noto anche come il

"Maestro della luce olandese".

Nelle sue opere i colori dominanti sono il blu e il giallo

ma



. . . Montias scribe:

da

*“Vermeer- L’artista, la famiglia, la città”
Einaudi 1997*

*dal quale l’autrice ha tratto quel poco
che si conosce della vita di Vermeer*

Appendice A

Stima del numero complessivo dei dipinti eseguiti da Vermeer tra il 1656 e il 1675

Gli specialisti non riescono ad accordarsi sul numero di dipinti a noi pervenuti che possano essere attribuiti con sicurezza a Vermeer. Albert Blankert, per esempio, sostiene che né la *Fanciulla con cappello rosso*, né la *Fanciulla con flauto* della National Gallery of Art di Washington sono dell'artista. Per lui *La suonatrice di liuto* del Metropolitan Museum è «un autentico Vermeer “perduto”», mentre de *Il concerto interrotto* della Frick Collection scrive: «il dipinto sembra essere [...] un Vermeer autentico», anche se «i costumi, in modo particolare, sono modellati superficialmente e non portano alcuna traccia della superba tecnica di Vermeer»¹.

Anch'io sono propenso a credere, come è d'altronde opinione comune, che *La suonatrice di liuto*, *Il Concerto interrotto* e la *Fanciulla con cappello rosso* siano Vermeer autentici; quanto alla *Fanciulla con flauto* (rifiutata anche da Arthur Wheelock), invece, non ho prove sufficienti per includerla nel corpus di opere dell'artista². Partendo da questi presupposti, si contano 34 dipinti sopravvissuti, di cui 31 eseguiti tra il 1656, data de *La mezzana* di Dresda, e la morte dell'artista avvenuta nel 1675. Di questi 31

dipinti, ne sono stati citati 18 con un titolo preciso nel secolo XVII – se si accoglie la possibilità che nessuna delle *tronien* giunte fino a noi sia stata menzionata tra questi (prima ipotesi) –, mentre il numero sale a 20 se due delle teste presenti negli inventari del secolo XVII corrispondono alla *Ragazza con velo*, già della collezione Wrightsman, e alla *Fanciulla con cappello rosso* (seconda ipotesi).

Secondo la prima ipotesi, i dipinti citati prima del 1700 e ancora esistenti sono: 1. *Giovane donna assopita*; 2. *Soldato con ragazza sorridente*; 3. *La lattaia*; 4. *La stradina*; 5. *Veduta di Delft*; 6. *Fanciulla con bicchiere di vino* di Braunschweig (accettando la provenienza indicata da W. van de Watering in A. Blankert, *Vermeer of Delft: Complete Edition of the Paintings*, Phaidon, Oxford 1978, p. 159) 7. *Donna con collana di perle* (che si trovava nella collezione personale di Vermeer); 8. *Donna con una bilancia*; 9. *Allegoria della pittura*; 10. *Fanciulla in giallo che scrive una lettera*; 11. *La padrona e la serva*; 12. *Signora in piedi al virginale*; 13. *La merlettaia*; 14. *Signora che scrive una lettera in*

presenza della domestica; 15. La suonatrice di chitarra; 16. Allegoria della Fede; 17. Signora seduta al virginale; 18. La suonatrice di liuto. I dipinti citati negli inventari del secolo XVII e andati perduti sono: 1. la *tronie* dell'inventario Larson; 2. «il ritratto di Vermeer con accessori vari» (Dissius); 3. il «Signore che si lava le mani» (Dissius); 4. «Un signore e una signora che suonano in una stanza (Dissius); 5. «Una veduta di una casa di Delft» (Dissius); 6. «Una *tronie* abbigliata all'antica» (Dissius); 7. «Un altro» (Dissius); e 8. «Un *pendant* dello stesso» (Dissius).

Secondo la mia prima ipotesi, i seguenti dipinti sopravvissuti fino ai nostri giorni non sono stati citati negli inventari del secolo XVII: 1. *Donna che legge una lettera davanti alla finestra*; 2. *Donna con brocca*; 3. *Donna in azzurro che legge una lettera*; 4. *Concerto a tre*; 5. *Fanciulla con perla all'orecchio*; 6. *L'astronomo*; 7. *Il geografo*; 8. *Ragazza*

con velo (già collezione Wrightsman); 9. *Il concerto interrotto* (Frick Collection); 10. *Il bicchiere di vino* (Berlino); 11. *La lezione di musica*; 12. *La lettera d'amore* (Rijksmuseum); e 13. *Fanciulla con cappello rosso* (National Gallery of Art, Washington). Da questo elenco, nella mia seconda ipotesi, andrebbero sottratti il numero 8 e il numero 13 (o forse il 5 e il 13) per essere aggiunti ai 18 dipinti citati precedentemente.

Supponete che la percentuale di opere non citate e poi scomparse sia la stessa di quella (conosciuta) dei dipinti citati e in seguito scomparsi. Per la prima ipotesi avremo quindi:

	citati	non citati	totale
sopravvissuti	18	13	31
scomparsi	8	(5,8)	(13,8)
<i>Totale</i>	<u>26</u>	<u>(18,8)</u>	<u>(44,8)</u>

Le cifre non in parentesi sono quelle già fornite sopra (ad esempio, dei 26 dipinti citati in fonti nel secolo XVII, 18 sono giunti fino a noi e 8 sono andati perduti). Da quanto calcolato qui sopra, se sono sopravvissuti 18 dei 26 dipinti citati, e cioè il 69,2 per cento, allora devono essere stati dipinti da Vermeer 18,8 quadri non citati (dato che ne sono sopravvissuti 13). I numeri tra parentesi seguono per addizione o sottrazione.

Lo stesso criterio applicato ai dati iniziali della seconda ipotesi porta ai seguenti risultati: un totale di 15,4 dipinti non citati; 4,4 dipinti non citati e scomparsi; un totale di 12,4 dipinti scomparsi; e un totale complessivo di 43,4 dipinti eseguiti da Vermeer.

Se si suppone invece che la percentuale di opere non citate e poi scomparse sia doppia rispetto a quella dei dipinti citati e in seguito scomparsi, per la prima ipotesi avremmo i seguenti risultati:

	citati	non citati	totale
sopravvissuti	18	13	31
scomparsi	8	(20,8)	(28,8)
<i>Totale</i>	<u>26</u>	<u>(33,8)</u>	<u>(59,8)</u>

In questo caso vediamo che il 30,7 per cento, e cioè 8 dei 26 dipinti citati, non sono sopravvissuti. Raddoppiando questa percentuale si arriva al 61,4 per cento e quindi, nella colonna dei dipinti non citati, addizionando 13 e 61,4 per cento del numero totale dei dipinti non citati si dovrebbe raggiungere lo stesso risultato. Dall'operazione risultano 33,8 dipinti non citati. Tutte le altre cifre ne derivano per addizione o sottrazione.

Questa stessa teoria applicata alla seconda ipotesi dà un totale di 25,7 dipinti non citati, 14,7 dipinti non citati e non sopravvissuti e un totale complessivo di 53,7 dipinti eseguiti da Vermeer.

¹ A. Blankert, *Vermeer of Delft: Complete Edition of the Paintings*, Phaidon, Oxford 1978, pp. 171-72.

² A. K. Wheelock Jr., *Jan Vermeer*, Harry N. Abrams, New York 1981, p. 156. Ho difficoltà ad accettare la teoria di Wheelock secondo la quale il dipinto fu eseguito da un allievo di Vermeer; qualcuno, peraltro, che avrebbe dovuto aver accesso alle sedie decorate con teste di leone raffigurate frequentemente da Vermeer e a un arazzo con frutti e foglie simile a quello dipinto

da Vermeer ne *La lettera d'amore*. Risulta difficile credere che se fosse esistito un apprendista nell'*entourage* di Vermeer, costui non abbia mai avuto occasione di firmare un documento col suo maestro o di testimoniare per un atto concernente Vermeer o la sua famiglia. Sono più incline a pensare che il dipinto sia stato iniziato da Vermeer e completato dopo la sua morte da un pittore di minor levatura, forse da Jan Coelenbier, che, alla morte dell'artista, aveva acquistato dei quadri dalla vedova di Vermeer (cfr. documento n. 362, 10 febbraio 1676).



Fine presentazione

Ricerche ed elaborazione grafica:

Emma Bellini

novembre 2012

www.tesorivicini.it