

Capolavori
del J. Paul Getty Museum

DIPINTI



Capolavori
del J. Paul Getty Museum

DIPINTI



Capolavori
del J. Paul Getty Museum

DIPINTI

Los Angeles
THE J. PAUL GETTY MUSEUM

In controfrontespizio:

NICOLAS POUSSIN

Francese, 1594–1665

La Sacra Famiglia [particolare], 1651

Olio su tela

81.PA.43 (vedere n. 42)

Al J. Paul Getty Museum:

Christopher Hudson, *Editore*

Mark Greenberg, *Direttore editoriale*

Mollie Holtman, *Redattrice*

Suzanne Watson Petralli, *Responsabile di produzione*

Lou Meluso e Jack Ross, *Fotografi*

Testi a cura di Burton Fredericksen, David Jaffé,

Dawson Carr, Denise Allen, Jennifer Helvey, e Perrin Stein

Traduzione dall'inglese di Maria Elena L'Abbate (Scuole Olandese e Fiamminga, Scuola Francese) e Rossana Francescato-Freeley (Scuola Italiana, Altre Scuole)
per Christiane Di Mattéo Translations

Produzione e progetto grafico di Thames and Hudson, Londra,
in collaborazione con il J. Paul Getty Museum

© 1997 The J. Paul Getty Museum

1200 Getty Center Drive

Suite 1000

Los Angeles, California 90049-1687

ISBN 0-89236-432-7

Riproduzioni a colori di CLG Fotolito, Verona

Stampato e rilegato in Singapore da C.S. Graphics

SOMMARIO

PRESENTAZIONE DEL DIRETTORE	7
SCUOLA ITALIANA	8
SCUOLE OLANDESE E FIAMMINGA	42
SCUOLA FRANCESE	74
ALTRE SCUOLE	112
INDICE DEGLI ARTISTI	128

This page intentionally left blank

PRESENTAZIONE DEL DIRETTORE

Voltare le pagine di questo libro dà un'emozione particolare a noi che lavoriamo al Getty Museum. L'incarico più incombente e dispendioso dal 1983 è stato infatti quello di creare una raccolta importante di pittura europea in un momento di riduzione dell'offerta. Il lettore esperto che si accosta a questa selezione dei più pregevoli dipinti del Museo, troverà nei numeri di collocazione la chiave di lettura dei risultati che abbiamo conseguito: i numeri corrispondono infatti alle opere acquistate negli ultimi quattordici anni circa.

J. Paul Getty assunse una posizione singolare nei confronti delle opere pittoriche, che acquistava con entusiasmo incostante. Solo dopo la morte di Getty, quando il Museo beneficiò del suo generoso lascito, la collezione di dipinti poté raggiungere la piena maturità. Grazie a Burton Fredericksen, curatore della sezione tra il 1965 ed il 1984, fu introdotto un nuovo livello di professionalità nel collezionismo, nell'esposizione e nella pubblicazione. Il contributo di Fredericksen ha interessato diverse epoche: dalla modesta casa-museo di Getty negli anni Sessanta, alla costruzione dell'attuale edificio – copia di una villa romana – tra il 1968 e il 1974, fino al recente programma di diversificazione delle attività del Getty Trust e di ampliamento del Museo. La sua posizione fu in seguito coperta da Myron Laskin, curatore dei dipinti dal 1984 al 1989, e da George Goldner dal 1989 al 1993. Entrambi arricchirono la collezione di opere importantissime lasciando un segno tangibile del loro apporto. Dal 1994 l'incarico è stato assunto da David Jaffé. Senz'altro l'energia di David ha rivitalizzato il dipartimento, ed il suo giudizio oculato ha dettato molti acquisti decisivi. Burton Fredericksen è l'autore di circa metà dei testi contenuti in questo volume; hanno collaborato alle altre voci David Jaffé, Dawson Carr, Denise Allen, Jennifer Helvey e Perrin Stein. A tutti gli autori va la mia profonda gratitudine.

Questa pubblicazione appare proprio durante il trasferimento dei dipinti in un nuovo museo che fa parte del Getty Center, sulle colline di Santa Monica a Los Angeles. La presentazione delle opere in splendide gallerie bagnate di luce naturale darà certamente un piacere maggiore ai visitatori rispetto al passato.

JOHN WALSH
Direttore

1 SIMONE MARTINI
Italiano, 1284 ca. – 1344
San Luca, 1330 circa

Tempera su tavola
cm 67,5 x 48,3
82.PB.72

Un vero bastione del conservatorismo, la Siena del quattordicesimo secolo non aveva subito immediatamente l'influsso delle correnti progressiste nate con il Rinascimento a Firenze e in alcune zone dell'Italia del nord. Il rispetto di forme artistiche più ortodosse, e quindi meno disposte alla sperimentazione, permetteva agli artisti locali di perpetuare e perfezionare una tradizione di raffinata maestria artistica. Durante la prima metà del Trecento, tuttavia, un certo numero di artisti senesi, di cui Simone Martini era probabilmente la figura di maggiore spicco, aveva iniziato ad ammorbidire la rigidità dello stile locale che risentiva pesantemente dell'influenza dei modelli bizantini. Sotto il pennello di questo artista la figura umana divenne più elegante ed aggraziata, mentre la stilizzazione tipica della precedente tradizione cominciò a lasciare il posto ad una maggiore attenzione alle forme umane ed alla loro potenziale bellezza. I lavori di Simone venivano spesso commissionati da città come Avignone in Francia, molto lontane dalla nativa Siena. Le poesie scritte dal Petrarca in onore di Martini contribuirono inoltre a diffondere la reputazione del pittore e della scuola senese ben oltre i confini italiani.

La tavola del Museo Getty raffigura san Luca, identificato dall'iscrizione *S.LVC[A]EVL^STA* (San Luca Evangelista). Un bue alato, simbolo dell'evangelista, sorregge l'ampolla d'inchiostro mentre il santo scrive il Vangelo. Il dipinto è in condizioni quasi perfette e conserva persino la cornice originale. Si tratta probabilmente del pannello di destra di un polittico formato da cinque scomparti o del frammento di una decorazione destinata ad un altare. Le rimanenti quattro sezioni (tre delle quali si trovano al Metropolitan Museum of Art di New York, mentre la quarta appartiene ad una collezione privata sempre di New York) raffigurano la Madonna (pannello centrale) ed altri tre santi. I pannelli erano probabilmente tenuti assieme da cerniere munite di bande di cuoio che permettevano al polittico di essere ripiegato su se stesso per il trasporto. I buchi che si trovano in cima alla cornice potrebbero indicare che sul polittico potevano essere montati dei pinnacoli, forse raffiguranti degli angeli. Una volta aperto, il polittico raggiungeva probabilmente una lunghezza di oltre due metri. Recenti studi suggeriscono che forse la pala era stata dipinta per la cappella del Palazzo Pubblico di Siena.

Non tutto il dipinto è attribuibile a Simone Martini e probabilmente alcune parti furono eseguite da aiuti dell'artista. Tuttavia è certo che la tavola del Museo Getty è interamente opera sua. La raffinatezza del disegno, l'estrema eleganza della mano, la figura leggermente allungata e l'intensità dell'espressione sono caratteristiche dello stile di questo pittore.

BF



2 BERNARDO DADDI
Italiano, 1280 ca.–1348
*La Vergine Maria con i santi
Tommaso d'Aquino e Paolo,*
1330 circa

Tempera e oro su tavola
Pannello centrale: cm 120,7 x 55,9
Pannello sinistro: cm 105,5 x 28
Pannello destro: cm 105,5 x 27,6
93.PB.16

Questo trittico di fattura fiorentina splendidamente conservato è quasi contemporaneo al *San Luca* di Simone Martini (n. 1) proveniente invece dalla vicina Siena. Le figure del Daddi possiedono tuttavia una fisicità diversa e decisamente più corporea di quelle del Martini e sono modellate da sottili gradazioni di luce ed ombra che suscitano l'ammirazione dei contemporanei dell'artista per la profondità e lo spessore della loro presenza. La loro natura concreta ed umana incarnava l'esempio della recente rivoluzione giottesca ed annunciava gli albori del Rinascimento fiorentino. L'opera di questi artisti decretò che l'osservazione della natura avrebbe dominato la ricerca artistica nei secoli a venire, anche se alcuni particolari quali il taglio a mandorla degli occhi, la ricercatezza ornamentale del corpetto della veste della Madonna e lo squisito sfondo dorato rivelano che l'astrattismo della raffigurazione bizantina non era stato del tutto superato.

Lo stile di questa raffigurazione sacra, in cui all'immagine a mezza figura della Madonna vengono contrapposte le figure intere dei santi, divenne in seguito molto popolare. La scelta dei santi Tommaso d'Aquino e Paolo riveste molto probabilmente un particolare significato per il committente originale e forse intendeva indicarne il nome. Nell'arco trilobato della parte superiore vediamo Gesù che benedice la scena. Le dimensioni del trittico, che è troppo grande per essere trasportato facilmente e troppo piccolo per l'altare di una chiesa, indicano che l'opera era probabilmente destinata ad una piccola cappella.

Lo sfondo dorato, che vuole dare l'illusione di un fondale in oro massiccio per mettere in risalto le sacre figure rappresentate, ha tuttavia anche una funzione spaziale, in quanto crea una specie di empireo dorato che sospende le figure dalla dimensione terrena per trasportarle nel regno dei cieli.

Nonostante ciò la Vergine del Daddi è proiettata nel nostro spazio grazie alla mano che sporge dalla balaustra in marmo e che la rende ai nostri occhi più umana ed accessibile. Mentre legge il Magnificat (Luca 1:46–48), la Madonna si rivolge con un gesto verso qualcosa che si trova al di fuori del dipinto, forse un altare o una tomba posta sotto al pannello. In questo modo il Daddi rende onore alla Vergine nel suo doppio ruolo di potente interceditrice e tramite sereno e compassionevole tra il nostro mondo e il regno di Dio.

DC





3 GENTILE DA FABRIANO
Italiano, 1370 ca. – 1427

Incoronazione della Vergine,

1420 circa

Tempera su tavola
cm 87,5 x 64
77.PB.92

Questa *Incoronazione della Vergine*, uno dei rari dipinti da processione tuttora esistenti, era destinata ad essere trasportata nei cortei religiosi su un lungo bastone. L'immagine santa è dipinta a colori brillanti sopra una base a foglia d'oro ed un tempo era munita di un timpano, una sezione separata che veniva attaccata in alto ed in seguito andata perduta, che recava un'immagine del Signore Dio Padre. La tavola, originariamente dipinta su ambo i lati, venne tagliata in lungo e divisa in due prima del 1827. *San Francesco che riceve le stimmate*, in origine il retro di questo dipinto, fa parte della collezione Magnani-Rocca di Reggio Emilia.

La scelta dei soggetti e le informazioni desunte dalla documentazione esistente indicano che la tavola era stata originalmente realizzata per i frati francescani di Fabriano e veniva conservata nella chiesa di San Francesco. Nel corso dei quattro secoli successivi l'opera subì numerosi trasferimenti man mano che le chiese che l'ospitavano venivano a loro volta distrutte e ricostruite. Tuttavia venne sempre tenuta in particolare riguardo dagli abitanti di Fabriano anche molto tempo dopo che dipinti di questo tipo cessarono di essere prodotti, proprio perché opera di un concittadino illustre. Entro la fine del 1830 le reliquie del Basso Medio Evo e del Rinascimento erano ormai diventate oggetti d'arte estremamente ricercati dai collezionisti d'arte, e fu così che l'*Incoronazione* entrò a far parte di una collezione inglese.

È probabile che Gentile abbia realizzato la tavola durante una visita alla città natale nella primavera del 1420, quando era ormai in tutta Italia un artista affermato e riconosciuto come il più grande pittore della sua generazione. Anche se non ci sono giunti che pochi dei suoi dipinti, sappiamo per certo che la sua arte influenzò in grande misura l'opera dei contemporanei (anche per la forte prospettiva spaziale e le forme decise delle sue composizioni).

Nella tavola del Museo l'artista ha usato per la composizione della scena una serie di tessuti ricchi con disegni grandi e colorati, scelta che gli ha impedito di sviluppare compiutamente la tecnica prospettica che ritroviamo solitamente nelle sue opere. Cristo è colto nell'atto di benedire ed incoronare la Vergine, particolare insolito per l'epoca, mentre ad entrambi i lati gli angeli intonano i canti scritti sui rotoli di pergamena. La scena evoca un'atmosfera di sontuosità ed opulenza che ben si addice ad un'opera che un tempo rappresentava uno dei più venerati tesori religiosi della città di Fabriano. BF



4 MASACCIO
(Tommaso di Giovanni Guidi)
Italiano, 1401–1428(?)
Sant'Andrea, 1426
Tempera su tavola
cm 52,4 x 32,7
79.PB.61

La breve ma ineguagliabile carriera del Masaccio fu caratterizzata da un ristretto numero di capolavori, tra cui una pala d'altare dipinta per la chiesa di Santa Maria del Carmine a Pisa, un ciclo di affreschi per la cappella Brancacci in Santa Maria del Carmine a Firenze ed un affresco raffigurante la Santa Trinità nella chiesa di Santa Maria Novella a Firenze. Tutte queste opere vennero dipinte nell'arco di circa quattro anni, tuttavia tra queste l'unica espressamente documentata dai contemporanei dell'artista è la pala di Pisa, un'opera caratteristica dell'epoca che divenne immediatamente famosa e a cui appunto appartiene la tavola del Museo.

Il Masaccio, nativo di Firenze, iniziò il dipinto destinato all'altare di Santa Maria del Carmine nel febbraio del 1426 ed è quindi probabile che abbia trascorso lunghi soggiorni a Pisa fino al completamento dell'opera, avvenuto il giorno di santo Stefano. La cappella che avrebbe ospitato il dipinto era stata costruita l'anno precedente per ordine di ser Giuliano di Colino degli Scarsi, un ricco notaio di Pisa. Le registrazioni contabili dei pagamenti effettuati dal notaio ci rivelano che il Masaccio si era avvalso dell'aiuto di due assistenti, il fratello minore Giovanni e Andrea di Giusto, entrambi i quali divennero in seguito artisti famosi.

Il pannello centrale della pala, che attualmente si trova alla National Gallery di Londra, raffigura la Madonna con il Bambino ed angeli cantori e musicanti. I pannelli laterali, che si ritiene siano andati persi, rappresentavano i santi Pietro, Giovanni Battista, Giuliano e Nicola. La predella, cioè la piattaforma o base situata ai piedi dell'altare, riportava storie tratte dalle vite dei santi e l'*Adorazione dei Magi* (dipinti tutti attualmente conservati presso lo Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz di Berlino). Sopra l'immagine della Madonna si trovava la *Crocifissione* (che molto probabilmente si trova ora al Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte a Napoli), mentre a ciascun lato del registro superiore erano raffigurati numerosi altri santi. È probabile che la tavola di Sant'Andrea del Museo Getty fosse una di queste raffigurazioni. La pala intera misurava circa quattro metri e mezzo, e costituiva pertanto un'opera imponente di notevoli dimensioni.

L'importanza dell'arte del Masaccio risiede nella presentazione innovativa della figura umana e nella sua interpretazione estremamente originale delle forme e dei volumi, ben esemplificata dalla monumentalità e solidità della figura di sant'Andrea. A questo artista è riconosciuto il merito di aver iniziato una fase nuova nella storia della pittura e di essere stato il primo, dopo l'età classica, ad aver proiettato un ordinamento spaziale razionalmente costruito su una superficie bidimensionale. Quest'opera è, tra le altre, particolarmente rappresentativa degli inizi del Rinascimento nella Toscana del Quattrocento.

BF

- 5 ERCOLE DE' ROBERTI
Italiano, 1450/56 ca.–1496
San Girolamo nel deserto,
1470 circa

Tempera su tavola
cm 34 x 22
96.PB.14

Durante i quattro anni di vita ascetica nel deserto egiziano, san Girolamo (342–420) purificò il proprio spirito attraverso la sofferenza fisica. Ospite di un'arcata diroccata, richiamo alla chiesa, il santo emaciato contempla un crocifisso mentre stringe nella mano una pietra con cui percuotersi il petto. L'intenso sguardo di san Girolamo volto al crocifisso suggerisce il suo fervore religioso ed intellettuale. Nella nicchia ricavata all'interno della struttura si intravedono gli attributi più significativi di Girolamo: un libro, che allude alla sua traduzione della Bibbia in latino, ed un cappello cardinalizio, riferimento al suo servizio presso papa Damaso I (366–384) a Roma. Il piccolo leone, specie che pare fosse nota all'artista solo grazie all'illustrazione di un libro, si riferisce alla popolare leggenda in cui Girolamo toglie una spina imprigionata nella zampa del felino, conquistandosi la sua devota amicizia.

Ercole de' Roberti lavorò principalmente a Ferrara, uno dei più bei centri dell'Italia rinascimentale, ed il suo intervento fu decisivo per la creazione dello stile raffinato e classicheggiante che ha reso nota la città. L'artista diede il suo originale apporto con opere di squisita precisione e di sorprendente introspezione come *San Girolamo*.

Le forme allungate, i ritmi lineari e sintetici, il cromatismo delicato ed i meticolosi dettagli in oro riassumono lo stile sofisticato degli Estensi, mecenati di de' Roberti alla corte di Ferrara. Il classicismo sobrio ed elegante dell'opera, risultato in parte dello studio di Mantegna, è racchiuso tutto nelle mani e nelle membra sinuose e fortemente espressive della figura. L'inclinazione dell'artista a creare sovrapposizioni è visibile nei ceppi di legno allineati verticalmente sotto al santo e nelle rocce delicatamente stratificate. Questa piccola e preziosa immagine sacra richiede una concentrazione intensa da parte dell'osservatore che fa eco allo sforzo di Girolamo di avvicinarsi a Dio. JH



6 VITTORE CARPACCIO
Italiano, 1460/65–1525/26
Caccia in valle, 1490–95 circa

Olio su tavola
cm 75,4 x 63,8
79.PB.72

Il Carpaccio fu uno dei primi pittori del Rinascimento ad ispirarsi a scene di vita quotidiana per il soggetto delle proprie opere. Questa meravigliosa veduta della nativa Venezia rappresenta un gruppo di cacciatori di cormorani sulla laguna. I cacciatori non usano frecce ma proiettili fatti di argilla secca, apparentemente usati per tramortire gli uccelli senza danneggiarne le carni o il piumaggio. In un primissimo esempio di “fermo immagine”, uno di questi proiettili, appena lanciato dalla barca a destra, può essere osservato sospeso a mezz’aria pronto a colpire il cormorano in primo piano.

La tavola del Getty faceva da sfondo ad una composizione originariamente molto più lunga, attualmente conservata presso il Museo Correr di Venezia. Essa infatti costituiva la parte superiore di una scena raffigurante due donne sedute su un balcone sulla laguna, come dimostra il giglio reciso in basso a sinistra che combacia perfettamente con uno stelo posto nel vaso sulla balaustrata del dipinto del Correr. Un recente esame delle tavole ha confermato che queste costituivano un tempo un’unica



opera, tesi avvalorata dall’identità della venatura del legno che, come le impronte digitali, è sempre diversa. La composizione fu smembrata, forse per ragioni commerciali, prima che la parte inferiore entrasse a far parte delle collezioni del Museo Correr nell’Ottocento.

Possiamo supporre che il retro della tavola Correr sia stato rimosso al tempo in cui venne separato dalla porzione superiore, ma ha conservato la straordinaria immagine di una sbarra su cui sono infilate delle lettere che sembrano pendere verso lo spettatore e che rappresentano il primo esempio di *trompe-l’oeil* nell’arte italiana.

Sulla parte posteriore troviamo inoltre dei solchi tagliati per dei cardini ed un chiavistello. Ciò sta ad indicare che il doppio pannello serviva probabilmente come imposta per una finestra o come anta e fa pensare che forse sia esistita un’imposta

gemella, oggi andata perduta. Se questa supposizione fosse fondata il pannello chiuso avrebbe dovuto dare allo spettatore l’impressione di trovarsi di fronte ad una finestra con vista sulla laguna, amplificando il già notevole effetto di illusione ottica. DC



7 ANDREA MANTEGNA

Italiano, 1431 ca. – 1506

Adorazione dei Magi,

1495–1505 circa

Tempera su lino
cm 54,6 x 69,2
85.PA.417

Il Rinascimento fu caratterizzato dal risveglio di un acuto interesse per le civiltà e l'arte del periodo classico. Durante il quindicesimo secolo i tentativi di emulazione più diretti dello stile "classico" vennero dall'Italia settentrionale, specialmente da Padova e Mantova. Il principale fondatore di questa corrente fu Andrea Mantegna, il quale operò in entrambe le città e la cui carriera si sviluppò soprattutto presso la corte dei Gonzaga a Mantova.

Anche se è probabile che il Mantegna non avesse avuto la possibilità di osservare esempi di pittura classica dal vivo, sappiamo per certo che l'artista ebbe modo di studiare sculture e resti di statue e rilievi di epoca romana. Tanto nei dipinti di carattere religioso quanto nelle opere a tema mitologico o classico risulta evidente l'influsso dei modelli scultorei. Lo stile del Mantegna è caratterizzato dalla netta definizione delle figure umane e degli oggetti, a cui si associa una limpida articolazione spaziale. Alcuni dei dipinti sono eseguiti in grisaille, cioè nei toni del grigio, quasi ad imitazione della superficie scolpita, e danno l'impressione di essere stati incisi con grande cura ed estrema attenzione ai particolari.

Il dipinto del Museo venne probabilmente eseguito a Mantova, quasi certamente per Francesco II Gonzaga. Lo sfondo è completamente neutro e non è stato fatto alcun tentativo per definire uno scenario. In ginocchio davanti alla Sacra Famiglia vediamo i tre re: il calvo Gaspare, Melchiorre e Baldassarre il moro. I copricapi indossati da Melchiorre e Baldassarre sono copie abbastanza accurate di quelli in uso presso le popolazioni orientali o levantine. Gaspare è colto nell'atto di donare una coppa di finissima porcellana cinese bianca e blu (una delle prime raffigurazioni di porcellana orientale nell'arte occidentale). Melchiorre regge un turibolo, che è stato identificato come un tombacco di origine turca, mentre Baldassarre offre un bellissimo vaso d'agata. Oggetti di questo tipo non potevano trovarsi facilmente in Italia, anche se forse a Venezia, dove ferveva il commercio con il Levante, sarebbe stato possibile osservare alcuni accessori e parti dell'abbigliamento. È quindi lecito supporre che il Mantegna abbia preso spunto da doni di capi di stato stranieri che facevano parte delle collezioni dei Gonzaga.

L'*Adorazione* del Museo è uno dei pochi dipinti italiani del Quattrocento eseguito su lino invece che su legno. Originariamente opere di questo tipo non venivano verniciate, in quanto erano eseguite a tempera invece che con colori ad olio. La vernice, applicata in un periodo successivo, ha scurito il lino, tuttavia la bellezza delle figure e la ricchezza dei dettagli non ne hanno minimamente sofferto.

BF







8 FRA' BARTOLOMEO

(Baccio della Porta)

Italiano, 1472–1517

Il riposo durante la fuga in Egitto con San Giovanni Battista, 1509 circa

Olio su tavola

cm 129,5 x 106,6

96.PB.15

Fra' Bartolomeo realizzò questo dipinto nel 1509, al suo rientro da Venezia a Firenze. La grandiosità pacata e l'originalità del soggetto della *Sacra Famiglia* che riposa durante la fuga in Egitto costituiscono la singolare risposta dell'artista alla monumentalità dello stile fiorentino alto-rinascimentale, iniziato da Leonardo, Michelangelo e Raffaello.

In questo dialogo splendidamente orchestrato di gesti e sguardi, la Sacra Famiglia, fuggita da Betlemme, trova riposo all'ombra di una palma da datteri. Maria e Giuseppe guardano san Giovannino porgere i suoi saluti a Gesù Bambino, che si allunga verso la croce di giunco del santo noncurante della mano ferma della madre. La presenza del Battista preannuncia dolorosamente lo scopo ultimo della fuga di Gesù, il suo sacrificio sulla croce. Fra' Bartolomeo rafforza questo pathos attraverso i simboli della melagrana, frutto che prefigura la morte di Cristo, e della palma, le cui fronde faranno da tappeto al Salvatore nel suo ingresso finale a Gerusalemme. Le rovine dell'arco alludono al crollo del Paganesimo e alla nascita della Chiesa di Cristo, personificata da Maria.

La Madonna incarna l'ideale fiorentino di bellezza nella posa graziosamente girata e nelle curve regolari e delicatamente modellate del volto e del collo. L'inclinazione paesistica del pittore è suggerita dal suo trattamento magistrale della luce diffusa e dorata che proviene dalla città di Betlemme, avvolta nella nebbia, dai vividi dettagli della palma e dalla resa libera delle piume dell'uccello sull'arco.

DJ

9 GIULIO ROMANO
(Giulio Pippi)
Italiano, prima del 1499–1546
Sacra Famiglia, 1520–23 circa
Olio (forse unito a tempera)
su tavola
cm 77,8 x 61,9
95.PB.64



Giulio Romano era l'allievo prediletto di Raffaello. Alla morte del grande artista nel 1520, Giulio assunse la conduzione della bottega romana del maestro, posto che mantenne sino al 1524 quando abbandonò la città natale per lavorare presso la corte del duca di Mantova. Proprio a causa della strettissima collaborazione tra i due artisti risulta talvolta difficile ed estremamente controverso operare una distinzione tra la mano dell'uno e quella dell'altro. Questa *Sacra Famiglia* presenta tuttavia una serie di manierismi che rendono possibile attribuire con sicurezza l'opera alla maturità del Romano, in particolare a causa dei riflessi metallici delle tonalità, delle pesanti fisionomie e dell'estrema attenzione ai dettagli ornamentali di superficie.

In questa tavola Giulio rielabora il noto soggetto della Sacra Famiglia. L'arrivo della donna con le colombe della purificazione identifica la scena come il momento del primo incontro tra il Bambino Gesù e san Giovanni Battista. Maria e Giuseppe che osservano i due precoci lettori in atteggiamento protettivo formano assieme ai due fanciulli un gruppo strettamente collegato ed abilmente disposto. Come d'abitudine, il Romano inserisce episodi ripresi dalla vita quotidiana, come ad esempio il cane che fugge dalla porta a sinistra ed il bellissimo paesaggio all'antica che possiamo osservare a destra.

La tavola risale probabilmente al periodo che si colloca tra l'ultimo lavoro di Raffaello, la *Trasfigurazione* (1520) e il *Martirio di santo Stefano* del Romano (1523). Vediamo come Giulio sia impegnato a proseguire la tradizione di Raffaello, impiegando lo stesso linguaggio stilistico ma sviluppando allo stesso tempo le proprie tendenze figurative.

DJ

10 CORREGGIO

(Antonio Allegri)

Italiano, 1489/94 ca.–1534

Testa di Cristo, 1525–30 circa

Olio su tavola

cm 28,6 x 23

94.PB.74



Antonio Allegri, noto con lo pseudonimo di Correggio dalla città che gli diede i natali, fu il maggior artista dell'Alto Rinascimento nella regione settentrionale dell'Emilia. Questa *Testa di Cristo* illustra perfettamente lo spirito d'innovazione del Correggio, il quale introdusse un nuovo tipo di rappresentazione religiosa in cui le figure sembrano essere catturate in momenti vibranti e realistici.

Il soggetto si ispira alla leggenda di santa Veronica. Quando Cristo cadde sulla via del Calvario venne aiutato da Veronica che gli asciugò il volto con il proprio velo, sul quale rimase miracolosamente impressa l'immagine del Salvatore. Invece della tradizionale composizione iconografica l'artista ci presenta un Cristo con caratteristiche inquietantemente naturalistiche, che si volge verso lo spettatore e schiude le labbra come per parlare. Il velo della Veronica è il lenzuolo piegato nello sfondo che si avvolge attorno alla spalla del Cristo e termina in morbide frange all'estremità destra. Il profondo effetto religioso del dipinto è dovuto all'ardita inventiva del Correggio che ci mostra Gesù avvolto nel velo un attimo prima del miracolo. L'artista ha raffigurato il vero volto del Salvatore che si volge a guardare lo spettatore.

La nuova interpretazione fornita dal Correggio di un'immagine tradizionale destinata alla contemplazione e alle pratiche di devozione individuali potrebbe essere collegata al rinnovato ardore religioso che seguì la restituzione del velo della Veronica e di altre importanti reliquie cattoliche alla basilica di San Pietro dopo il furto avvenuto durante il sacco di Roma del 1527. Numerose copie della *Testa di Cristo* attestano il successo che questa nuova composizione conobbe presso i contemporanei e la grande stima tributata a questo artista, a lungo considerato secondo solo al grande Raffaello Sanzio. DA



11 DOSSO DOSSI
(Giovanni de' Luteri)
Italiano, 1490 ca.–1542
Storia di Pan, 1524 circa

Olio su tela
cm 163,8 x 145,4
83.PA.15



All'inizio del sedicesimo secolo la corte del duca di Ferrara riunì alcuni dei pittori, scrittori e musicisti più originali del tempo. Uno dei primi mecenati fu il duca Alfonso I d'Este (1505–1534), che impiegò i servizi di pittori come il romano Raffaello e i veneti Giovanni Bellini e Tiziano. La sua collezione di dipinti si concentrava tuttavia principalmente sulle opere di due artisti locali, i fratelli Dosso e Battista Dossi.

I colori brillanti ed il senso di mistero poetico caratteristici dello stile veneto pervadono anche i dipinti dei fratelli ferraresi, mentre allo stesso tempo emerge l'amore per i motivi classici, le composizioni elaborate e le pose figurative, che sembrano invece denotare influssi romani. La tela del Museo, una delle opere di dimensioni maggiori del Dossi, rappresenta un chiaro esempio di tutte queste influenze contrastanti.

Gran parte dei migliori dipinti di Dosso risulta tutt'oggi di difficile interpretazione per la complessità dei temi e l'uso, spesso originale o addirittura oscuro, di immagini allegoriche. Questo dipinto viene interpretato come mitologico in quanto notiamo sulla destra la raffigurazione del dio Pan. Il bellissimo nudo in primo piano potrebbe essere la ninfa Eco, amata dal dio silvano, e la vecchia la dea Terra, protettrice della ninfa.

Il Dossi aveva voluto celare la donna avvolta nel fluttuante manto rosso. Dopo aver ultimato la figura, l'aveva infatti coperta con un paesaggio che venne rimosso in epoca successiva. In seguito il dipinto venne anche tagliato di circa 15 centimetri dalla parte sinistra. È quindi possibile che originalmente le figure non dominassero la composizione come nella versione attuale. Nonostante queste modifiche, che ci impediscono di vedere il quadro come l'artista l'aveva creato, l'opera può considerarsi una delle più sensuali ed ambiziose di Dosso. I fiori in primo piano, l'albero di limoni, quasi sgargiante, e il paesaggio fantastico sulla sinistra indicano un'esuberanza artistica ed un'originalità che non trovano eguali nei più illustri contemporanei dell'artista.

BF

12 DOSSO DOSSI
(Giovanni de' Luteri)
Italiano, 1490 ca. – 1542
*Allegoria della Fortuna e
dell'Abbondanza*, 1530 circa

Olio su tela
cm 178 x 216,5
83.PA.32

Questo dipinto, da poco riscoperto, venne eseguito dal Dossi circa dieci anni dopo la *Storia di Pan* illustrata nella pagina precedente. Mentre l'atmosfera ed i colori luminosi e poetici dell'opera già esaminata riflettono gli studi compiuti da Dosso sull'arte veneziana, la presente *Allegoria della Fortuna* illustra come in seguito lo stile dell'artista si fosse sviluppato nella direzione della scuola romana in cui predominava la figura umana. Gli elementi della composizione di questa *Allegoria*, di dimensioni ed in pose eroiche, si ispirano infatti direttamente allo stile di Michelangelo nella decorazione della Cappella Sistina.

La donna che rappresenta la Fortuna, la forza indifferente che determina il fato, è raffigurata nuda e reggente una cornucopia, simbolo dell'abbondanza che potrebbe donare. L'unica calzatura sta invece ad indicare che la cattiva sorte può recare anche disgrazie. Mentre queste caratteristiche si conformano alle raffigurazioni più tradizionali del soggetto, Dosso dà sfogo al proprio estro creativo nella raffigurazione degli altri attributi della dea bendata. Spesso la Fortuna veniva rappresentata assieme ad una vela, ad indicare la sua incostanza, simile al vento; tuttavia Dosso fa uso di uno stratagemma artistico dipingendo dei drappi gonfiati dal vento. Allo stesso modo, mentre spesso la Fortuna veniva immaginata in equilibrio su una sfera celeste o terrestre – a simboleggiare la vastità della sua influenza – Dosso, con ineguagliabile arguzia, la pone seduta in bilico su una bolla, simbolo della caducità e metafora della fugacità dei favori di questa dea incostante.

L'uomo che osserva con desiderio la Fortuna mentre sta per depositare dei pezzi di carta o dei biglietti della lotteria entro un'urna d'oro, potrebbe essere interpretato come personificazione del Caso (nel senso del termine latino *sorte* piuttosto che in quello di *occasio*). I biglietti non fanno parte della simbologia tradizionale ma costituiscono piuttosto un riferimento temporale alle lotterie civiche che da poco erano divenute popolari in Italia.

I biglietti avevano inoltre un altro valore simbolico per il circolo sociale in cui si muoveva il pittore, in quanto sarebbero stati riconosciuti come uno degli emblemi di Isabella d'Este, marchesa di Mantova. Secondo uno dei suoi dotti consiglieri, la marchesa avrebbe adottato questo simbolo per denotare la volubilità della fortuna nei propri confronti. Non è da escludersi che il Dossi avesse realizzato questo dipinto proprio per Isabella e che il suo significato più profondo sia collegato alle vicissitudini della vita della nobildonna alla corte di Mantova. Anche se queste supposizioni non potranno mai essere provate, è certo che l'atmosfera inquietante del dipinto invita anche lo spettatore moderno a riflettere sul potere che ancora oggi la dea bendata sembra avere sulle nostre vite.

DC



13 SEBASTIANO DEL
PIOMBO
(Sebastiano Luciani)
Italiano, 1485 ca.–1547
Ritratto di Clemente VII,
1531 circa

Olio su ardesia
cm 105,5 x 87,5
92.PC.25



Questo dipinto ritrae Giulio de' Medici (1478–1534), il quale regnò come papa Clemente VII dal 1523. Clemente fu uno dei grandi mecenati del Rinascimento e tra le sue commissioni vanno annoverate la *Trasfigurazione* di Raffaello (Roma, Pinacoteca Vaticana), la Cappella Medici e la Biblioteca Laurenziana di Michelangelo (Firenze, San Lorenzo), nonché il *Giudizio Universale* della Cappella Sistina (Roma, Vaticano). Clemente era anche il più importante protettore di Sebastiano, a cui commissionò diversi lavori tra cui la *Resurrezione di Lazzaro* (Londra, National Gallery) del 1517; nel 1531 lo nominò suo Guardasigilli.

Il ritratto di Sebastiano possiede uno stile inconfondibile ed una grandezza monumentale che ben si addicono a ritratti ufficiali come questo. Papa Clemente viene raffigurato di tre quarti, seduto su una poltrona orientata obliquamente rispetto al piano del dipinto. Il primo ritratto papale ad introdurre questo particolare stile fu il *Ritratto di Giulio II* del 1511–12 ad opera di Raffaello (Londra, National Gallery). I numerosi ritratti di Clemente VII eseguiti da Sebastiano costituiscono il secondo esempio di questa particolare composizione stilistica, che in tal modo viene ad essere fissata quale modello per tutte le raffigurazioni pontificie ufficiali, sia pittoriche che fotografiche.

Questo dipinto, realizzato su ardesia, può presumibilmente identificarsi con quello menzionato da Sebastiano in una lettera a Michelangelo del 22 luglio 1531. Nel tentativo di eternare la propria opera, Sebastiano iniziò a sperimentare la pittura su pietra attorno al 1530. A quanto pare il Papa condivideva l'ansia d'immortalità di Sebastiano, in quanto aveva richiesto esplicitamente l'uso di una base di pietra per il proprio ritratto. Entrambi sapevano che la tela e il legno si corrodono, mentre l'ardesia è estremamente resistente, sempre che non venga fatta cadere.

DC

14 PONTORMO
(Jacopo Carucci)
Italiano, 1494–1557
Alabardiere (Francesco Guardi?),
1528–30
Olio su tavola trasferito su tela
cm 92 x 72
89.PA.49



Il Pontormo, pittore di corte del duca Cosimo de' Medici e uno dei fondatori dello stile fiorentino cosiddetto manierista, si distinse nella ritrattistica. L'*Alabardiere* rappresenta il suo capolavoro.

Si è scritto molto a proposito del personaggio di questo quadro. Nel 1568 il biografo delle vite degli artisti, Giorgio Vasari, notava che durante l'assedio di Firenze del 1528–1530 il Pontormo aveva dipinto "un'opera bellissima", un ritratto di Francesco Guardi raffigurato come soldato. Non si sa nulla dell'aspetto fisico del Guardi, a parte che essendo nato nel 1514 potrebbe essere il giovinetto del ritratto. Il nome di Cosimo de' Medici, che sosteneva per contro di essere il soggetto del dipinto, compare soltanto in un inventario fiorentino del 1612.

Il Pontormo rappresenta il suo alabardiere dinanzi ad un bastione come per difendere la città. La sicurezza fisica del giovane guerriero trasmessaci dalla posa casuale e spavalda, dalla spada appesa al fianco e dalla presa rilassata della mano che regge l'alabarda suggerisce un controllo che invece viene negato dall'espressione del viso. Il messaggio viene ribadito dal garbo del giovane. Il copricapo rosso è gettato sul capo in modo casuale e porta una decorazione che rappresenta Ercole che sconfigge Anteo. Il nostro giovane guerriero, che ancora non ha ricevuto il battesimo del fuoco, ha lo sguardo fisso nel vuoto, verso l'ignoto, e l'espressione colma d'ansia suggerisce che si è appena reso conto che l'immortalità della giovinezza non è che un mito.

Come ci racconta il Vasari, questo "bellissimo" ritratto di Guardi aveva un coperchio raffigurante la leggenda di *Pigmalione e Galatea* (Firenze, Palazzo Vecchio) dipinto dal Bronzino. Il ritratto del Getty merita senz'altro l'epiteto di Vasari. Lo splendido trattamento del colore e le forme nettamente definite riescono ad evocare una personalità vibrante – risultato degno di un Pigmalione che dà vita alla materia inerte. DJ

15 TIZIANO

(Tiziano Vecellio)

Italiano, 1480 ca.–1576

Venere e Adone, 1560 circa

Olio su tela
cm 160 x 196,5
92.PA.42

Il pittore veneziano Tiziano Vecellio dominò la scena artistica contemporanea grazie alle doti di ritrattista ufficiale ed illustratore della mitologia classica. Questa *Venere e Adone* è una delle sue composizioni mitologiche più famose. La storia, tratta dalle *Metamorfosi* di Ovidio, narra del tentativo di Venere di trattenere presso di sé il cacciatore Adone, che invece si precipitò verso la morte. Cupido addormentato, le inutili frecce d'amore ancora nella faretra e la pernice senza compagno vicino alla caraffa di vino rovesciata, sono altrettanti segni premonitori del fatto che l'ultimo sguardo commosso di Venere non riuscirà a trattenere il cacciatore troppo ardito. Ideato originalmente per Filippo II di Spagna, uno dei più entusiasti e sinceri mecenati del pittore, questo dipinto rappresenta una delle varianti libere della maturità realizzate per un cliente non ancora identificato. In una lettera a Filippo, Tiziano scrive che nel suo *Adone* intendeva dipingere una Venere vista da dietro da contrapporre al nudo frontale di una composizione precedente. Di fronte alle natiche sensualmente compresse, è facile interpretare dipinti come questo semplicemente come un pretesto per sfruttare immagini di nudo femminile, come infatti venivano intesi da alcuni contemporanei dell'artista. In verità l'arte di Tiziano cercava di rendere il soggetto mitologico in modo credibile ed interessante. Come già avevano fatto Raffaello e Correggio prima di lui, il Vecellio trasse ispirazione dai bassorilievi antichi. Per Tiziano l'ispirarsi ai modelli classici era un modo per avvalorare le proprie composizioni. Il pittore veneto ha tuttavia saputo tradurre l'immagine in una serie di forze centrifughe, con Adone che si strappa dall'abbraccio di Venere mentre uno dei suoi cani si volta a contemplare con occhi luccicanti i piaceri abbandonati per seguire il divertimento della caccia. Il quadro abbonda di dettagli tipici della scuola tizianesca, visibili ad esempio nelle parti illuminate delle pieghe dei drappi, che danno vita agli angoli a zigzag del tessuto, quasi carichi di elettricità statica; nel modellato quasi impercettibile delle carni; nelle ciocche di capelli arricciate e sgargianti e nella raffigurazione del manto di Adone, che brilla contro il suggestivo paesaggio montano. Gli artisti veneti erano famosi per la resa pittorica della luce sulle superfici e per lo straordinario impiego del colore, e Tiziano era un maestro nell'uso di questi effetti altamente suggestivi. Il Vecellio, che si proponeva di rendere questo mondo fantastico credibile e desiderabile allo stesso tempo, è riuscito a dare vita ad una serie di protagonisti sovrumani convincendoci allo stesso tempo della tragicità della loro storia d'amore.

Le figure centrali sono evidentemente state tracciate e successivamente riutilizzate per creare ulteriori varianti di questa stessa composizione, che oggi possono essere ammirate a Palazzo Barberini ed alla National Gallery di Londra.

DJ





16 VERONESE

(Paolo Caliari)

Italiano, 1528–1588

*Ritratto di gentiluomo con
cappello in mano*, 1576–78

Olio su tela
cm 192,2 x 134
71.PA.17

Il personaggio ritratto in questo imponente dipinto si appoggia ad un largo piedistallo che sorregge delle colonne scanalate. Tra queste si nota una nicchia che contiene la statua in marmo di una figura drappeggiata, di cui si intravede solo la parte inferiore. I lati del piedistallo sono ornati da rilievi scolpiti il cui soggetto non è identificabile. L'uomo si trova su un selciato di pietra e in lontananza, a sinistra, si può notare la sagoma familiare della basilica di San Marco a Venezia. La chiesa è incongruamente circondata da alberi, quasi si trovasse in una foresta piuttosto che nel centro della città. Tutti questi dettagli sembrerebbero fornire la chiave di interpretazione dell'identità o della professione del soggetto del dipinto. Probabilmente lo sconosciuto aveva qualche legame con San Marco, anche se ciò non spiegherebbe l'insolita ambientazione della basilica. Forse era un architetto o addirittura uno scultore, ma nulla nell'abbigliamento o nell'aspetto sembra confermare questa ipotesi. La spada appesa al fianco suggerisce piuttosto che avrebbe potuto trattarsi di un nobile.

Secondo la tradizione il quadro sarebbe un autoritratto dell'artista, tuttavia non vi sono prove neppure a sostegno di questa ipotesi. Pare che il Veronese avesse avuto la barba ed una fronte molto alta, ad ogni modo il suo reale aspetto fisico ci è ignoto. Sembra inoltre improbabile che il pittore si sia raffigurato in vesti ufficiali davanti ad un colonnato con una spada al fianco. Per di più il Veronese non aveva nessun legame particolare con la basilica di San Marco.

Forse a causa del gran numero di commissioni ricevute per dipingere grandi cicli decorativi a Venezia, il Veronese tendeva in genere ad evitare i lavori meno remunerativi, come ad esempio i ritratti, un genere che portò invece alla notorietà i suoi contemporanei Tintoretto e Tiziano. Nonostante l'attività del Veronese non dipendesse direttamente dalla sua reputazione come ritrattista, non si può negare che l'artista fosse estremamente versato anche in questo campo e le dimensioni e la bellezza di questa opera – una delle più singolari tra i pochi ritratti dipinti dal Veronese – stanno ad indicare che aveva dovuto rappresentare una commissione particolarmente importante per l'artista. Il soggetto è reso con quella tecnica pittorica libera e piena di vivacità che contraddistingue tutta l'opera del pittore.

BF

17 DOMENICHINO
(Domenico Zampieri)
Italiano, 1581–1641
Caduta sotto la Croce, 1610 circa

Olio su rame
cm 53,7 x 68,3
83.PC.373



Il Domenichino, uno dei membri più famosi del movimento artistico fondato dalla famiglia Carracci, giunse a Roma nel 1602. Qui lavorò in stretto contatto con Annibale Carracci e, per i successivi quarant'anni, rimase uno dei suoi discepoli più leali.

La carriera di Domenichino fu caratterizzata da una serie di importanti affreschi, tuttavia questo artista dipinse anche numerose opere di soggetto religioso per clienti privati. Durante i primi dieci anni della sua permanenza a Roma, Zampieri realizzò alcune opere su rame, base molto usata per piccole composizioni che richiedevano una rifinitura molto accurata. Il dipinto del Museo è uno dei capolavori del primo periodo. Venne probabilmente eseguito attorno al 1610 ed è emblematico dell'attenzione e della cura che l'artista dedicava al proprio lavoro.

Domenichino dava grande importanza alla progettazione della composizione e delle figure individuali e ne curava l'esecuzione nei minimi dettagli. Assieme ai Carracci, l'artista si poneva nella corrente opposta al movimento "realista" guidato dal Caravaggio e dai suoi seguaci, sostenendo invece che la natura deve essere regolata e migliorata dall'uomo. Si tratta di una posizione razionalista e di conseguenza, nonostante la crudezza del soggetto, nell'osservare la *Caduta sotto la Croce* del Domenichino lo spettatore non è portato a soffermarsi sulla sofferenza del Salvatore. Il Domenichino ha saputo infondere alle proprie figure un senso di forza evitando tuttavia esagerazioni drammatiche di qualsiasi tipo. La compressione delle figure ai lati della composizione potrebbe essere stata deliberata oppure determinata da un successivo taglio della lastra di rame.

BF

18 PIER FRANCESCO MOLA
Italiano, 1612–1666
San Bruno, 1660 circa

Olio su tela
cm 194 x 137
89.PA.4



San Bruno è il fondatore dell'ordine dei Certosini, comunità monastica basata sul principio che l'unione con Dio è rafforzata attraverso l'ininterrotta meditazione solitaria. I Certosini trascorrono pertanto la maggior parte della vita isolati dai confratelli, riunendosi in comunità solo una volta alla settimana. Il quadro del Mola illustra il principio fondamentale della filosofia certosina mostrando san Bruno da solo, che si distoglie dalle pratiche di devozione per contemplare una visione celeste tra le nuvole. Tende la mano con desiderio, senza timore, perso in un'estasi mistica, dolce e profonda.

Come molti artisti romani suoi contemporanei, il Mola trova ispirazione nei paesaggi creati dai pittori veneti del secolo precedente. Ciò si può notare dalla ricca tavolozza di bruni ed ocre fatta risaltare dal blu ultramarino del cielo e dalle nuvole illuminate dalla calda luce del sole. Sempre di scuola veneta sono le belle figure formate dal paesaggio in un complesso contrappunto che riprende il rapimento mistico del santo.

DC



19 BERNARDO BELLOTTO
 Italiano, 1721–1780
*Veduta del Canal Grande:
 Santa Maria della Salute e la
 Dogana da Campo Santa Maria
 Zobenigo, 1740 circa*

Olio su tela
 cm 135,5 x 232,5
 91.PA.73

Il precoce talento del Bellotto trovò espressione nello studio dello zio, il Canaletto. Già intorno al 1735 il giovanissimo artista collaborava con Canaletto alla composizione delle vedute idealizzate di Venezia che avevano dato notorietà all'artista più anziano. Tra i primi capolavori di Bellotto, la *Veduta del Canal Grande* preannuncia con la sua monumentalità, i contrasti di luce ed il trattamento del colore – con pennellate liquide alternate a stesure spesse – lo stile che contraddistinse le opere mature dell'artista. Questa veduta urbana, ricca di spunti osservativi tradotti in aneddoti pittorici e particolari fisici, è ravvivata dalla presenza umana, catturando al contempo la decadente grandezza della città e la fugacità dei momenti di vita quotidiana in essa vissuti.

La veduta del Canal Grande presenta uno spaccato della vita degli abitanti della città occupati nelle proprie faccende in un mattino di sole. In primo piano a sinistra la facciata di palazzo Pisani-Gritti fa da elegante sfondo alle prosaiche attività della riva del campo. L'esuberanza dello stile barocco della chiesa di Santa Maria della Salute di Baldassarre Longhena domina la riva opposta del canale. A destra, la facciata dell'abbazia di San Gregorio, illuminata dal sole, si innalza sopra una fila di case in ombra. Oltre la chiesa della Salute vediamo il Seminario Patriarcale e la Dogana. La bocca del canale si apre in lontananza su una vista della Riva degli Schiavoni, che si intravede dietro il bacino di San Marco, brulicante di attività. Sopra il muro della Dogana appaiono, pallidi, il campanile e la cupola di San Giorgio Maggiore.

Questo dipinto rappresenta la prima versione di una composizione che la scuola di Canaletto ripeterà almeno quattordici volte. La sua attribuzione al Bellotto è supportata da un disegno a penna e inchiostro dell'artista, oggi conservato presso l'Hessisches Landesmuseum di Darmstadt, che riproduce fedelmente la composizione della collezione Getty.

DJ



20 GIOVANNI BATTISTA
LUSIERI

Italiano, 1755 ca. – 1821

Baia di Napoli, 1791

Penna e inchiostro, gouache e
acquerello su carta
cm 102 x 272

Al centro del bordo inferiore la
firma e la data *G.B. Lusier 1791*
85.GC.281

Particolare a tergo

Realizzata su sei larghi fogli di carta per acquerelli, quest'ampia veduta del tratto occidentale della costiera napoletana rappresenta l'opera più grande ed ardita del pittore. Nonostante la clientela dell'artista fosse costituita prevalentemente da nobili inglesi in viaggio per l'Europa, quest'opera straordinaria non fu creata per il mercato turistico. La veduta è quella che si può godere da palazzo Sessa, la residenza napoletana di Sir William Hamilton, Ministro Plenipotenziario inglese dal 1764 al 1799. Il 5 luglio 1791 il Lusieri scrisse ad Hamilton, in vacanza a Londra, di aver sorvegliato le operazioni di carico di un "grande disegno" su una nave. Sembra probabile che si tratti proprio di quest'opera, forse commissionata dallo stesso Hamilton per godere della vista soleggiata della sua casa napoletana anche nella grigia Inghilterra.

Anche se la popolazione di Napoli crebbe notevolmente nei due secoli che seguirono l'epoca in cui venne realizzato il disegno, ancora oggi è possibile identificare gran parte della topografia della baia. I contemporanei si meravigliarono della pratica allora insolita di eseguire sia il disegno che la colorazione sul posto piuttosto che nell'atelier. La cura del particolare con cui il Lusieri ha registrato la realtà fa pensare che possa essersi servito di qualche strumento meccanico, ad esempio una camera oscura che gli avrebbe consentito di tracciare i contorni della scena. In ogni caso appare chiaro che l'artista ha resistito fermamente alla tendenza allora in voga di romanticizzare i paesaggi, mantenendosi sempre vicino alla realtà naturale.

Purtroppo il dipinto può essere esposto solo di rado e sotto un'illuminazione molto debole. La tecnica dell'acquerello è una delle più delicate e l'esposizione alla luce comporta lo sbiadirsi dei colori, anche se ciò non è immediatamente percettibile. Dato che i pigmenti scoloriscono in modo diverso, è un fatto veramente eccezionale che il famoso equilibrio cromatico del Lusieri si sia preservato così bene in quest'opera. DC





21 DIERIC BOUTS
Fiammingo, 1415 ca.–1475
L'Annunciazione, 1450–55 circa
Tempera su lino
cm 90 x 74,5
85.PA.24

L'Annunciazione appartiene ad una serie di cinque dipinti che in origine costituivano un polittico – pala d'altare composta da un pannello centrale verticale e due pannelli laterali su ambo i lati, uno sull'altro. Le altre scene di questa serie sono state identificate come *L'Adorazione dei Magi* (collezione privata), *La Sepoltura* (Londra, National Gallery), *La Resurrezione* (Pasadena, Norton Simon Museum), e probabilmente *La Crocifissione* al centro (forse il dipinto che ora si trova al Musées Royaux d'Art et d'Histoire di Bruxelles). Essendo *L'Annunciazione* la prima delle cinque scene della vita del Cristo, questa era probabilmente situata nell'angolo in alto a sinistra rispetto alla pala.

Dieric Bouts fu attivo a Lovanio (nell'attuale Belgio) durante tutta la sua maturità. Fu quello che più si distinse tra gli artisti che seguirono le orme di Jan van Eyck (attivo nel 1422–morto nel 1441) e Rogier van der Weyden (1399/1400–1464), nonostante si sappia molto meno della sua vita e siano sopravvissute relativamente poche opere. Lo stile di Bouts fu generalmente più austero rispetto a quello dei contemporanei, e le sue opere riflettono sempre rigore e grande precisione.

Ne *L'Annunciazione*, l'artista ha creato una scansione spaziale convincente, superando i suoi predecessori nella resa dell'atmosfera della stanza privata di Maria. Si tratta di un santuario dalle tinte abbastanza spente, molto simile alle celle dei frati o delle suore che di solito commissionavano queste pale per ornare gli altari delle loro chiese. Nell'ambiente così austero fa spicco il rosso brillante del baldacchino che sovrasta la panca dietro Maria. Non è raffigurato il giglio simbolico, che fa parte dell'iconografia dell'Annunciazione, mentre il pavimento, piastrellato solitamente in colori vibranti, ha tinte molto più spente. La Vergine indossa un manto grigio al posto del consueto manto azzurro, mentre Gabriele è vestito di bianco, e non con gli abiti riccamente decorati che di solito indossano gli arcangeli. Questi dettagli erano spesso discussi in anticipo dagli ecclesiastici che commissionavano l'opera, e la natura del committente giustifica questo allontanamento dalla tradizione, che può essere letto come messaggio di particolare significato per l'istituzione in cui la pala doveva essere esposta.

L'Annunciazione, come le altre sezioni della pala, è dipinta su lino piuttosto che su legno, espediente usato talvolta per rendere il trasporto più agevole, ma alquanto insolito per un polittico di queste dimensioni.

BF





22 Bottega di
ROGIER VAN DER
WEYDEN
Fiammingo, attivo nella metà
del XV secolo
Il sogno di papa Sergio, 1440 circa
Olio su tavola
cm 89 x 80
72.PB.20

In questo pannello è raffigurato l'angelo apparso in sogno a papa Sergio nell'atto di porgergli la mitra e la pastorale di san Lamberto (Vescovo di Maastricht assassinato intorno al 708), segno della successiva consacrazione di sant'Uberto al suo importante vescovato. L'autorità papale della distribuzione degli uffici è reiterata nell'immagine del tondo sopra di lui, rappresentante Cristo che nomina Pietro primo capo della Chiesa. All'esterno, in una cinta muraria, un avvocato o un nobile ed un frate francescano sono inginocchiati accanto al seguito papale e presentano a Sergio petizioni con richieste di benefici o di indulgenze. *Il sogno di papa Sergio* fu realizzato in un periodo in cui vi era una diretta opposizione al diritto del pontefice di distribuire vescovadi ed uffici ecclesiastici da parte del re di Francia e del Concilio di Basilea. È probabile che questo pannello esponga la conferma visiva dell'autorità pontificia sancita divinamente, mentre il francescano potrebbe alludere all'ordine religioso del donatore.

Sullo sfondo, Roma medievale è stata ridisegnata in una topografia verosimile grazie ad uno sforzo immaginativo. La struttura circolare di Castel Sant'Angelo appare dipinta in modo convincente sulla riva del Tevere, con San Pietro alle spalle. L'obelisco di fianco alla basilica contribuisce a collocare i simboli convenzionali propri dei monumenti di Roma in una planimetria urbanistica coerente. Ciò la rende una delle prime vedute di una città italiana di matrice nordica. L'abilità di dipingere oggetti in dettagli minuziosi e di creare un contesto spaziale coerente furono tra i maggiori conseguimenti della pittura fiamminga del Quattrocento.

Il sogno di papa Sergio ed il suo pendant, *L'Esunzione di sant'Uberto* (Londra, National Gallery), erano probabilmente le ali di una pala che è stata persa e che era posta sull'altare della cappella di Sant'Uberto nella chiesa di Santa Gudula, a Bruxelles. La cappella era ancora in uso nel 1440, periodo durante il quale Rogier fu designato pittore ufficiale della città di Bruxelles (prima del 1435-36). Un'analisi dendrocronologica del pannello di quercia conferma che si tratta di una data intorno al 1440. Le proprietà qualitative e di concezione spaziale sembrerebbero escludere l'intervento diretto di Rogier, portando generalmente a considerare il pannello come prodotto della bottega del maestro.

DJ



23 JAN BRUEGHEL
IL VECCHIO
Fiammingo, 1568–1625
*L'entrata degli animali nell'Arca
di Noè*, 1613

Olio su tavola
cm 54,6 x 83,8

In basso a destra la firma
BRUEGHEL FEC. 1613
92.PB.82

Agli albori dell'era moderna in Europa, vi era un vivo interesse per l'aderenza espressiva al mondo naturale, come è evidente dai paesaggi e dalle nature morte di Jan Brueghel. L'artista prediligeva dipinti di piccolo formato, eseguiti con minuziosità tale da ricordare i lavori dei miniaturisti. La stesura cromatica dei suoi paesaggi è alquanto originale, e gli smaglianti colori dei sedimenti boscosi evocano l'atmosfera lussureggiante della natura. Brueghel era inoltre particolarmente abile nella raffigurazione di animali.

La storia dell'Arca di Noè (Genesi 6–8) era un soggetto che ben si prestava a valorizzare le abilità di Brueghel. Accanto ad un ruscello, presagio del diluvio imminente, un gruppo di curiosi osserva meravigliato Noè che raduna gli animali verso l'arca. Questa tavola costituiva il prototipo dei cosiddetti Paesaggi del Paradiso di Brueghel, nei quali l'artista inneggia alla bellezza e alla ricchezza della creazione.

L'incarico conferitogli nel 1609 di pittore di corte dell'arciduca Alberto e dell'infanta Isabella Clara Eugenia, diede la possibilità all'artista di studiare dal vivo animali esotici nel loro serraglio di Bruxelles. Tuttavia, la rappresentazione dei leoni, del cavallo e dei leopardi fu ispirata da esemplari riprodotti nelle opere del suo grande amico e collega Pieter Paul Rubens. I leoni appaiono in *Daniele nella fossa dei leoni* (Washington D.C., National Gallery of Art); il cavallo è presente in numerosi ritratti equestri dei periodi italiano e spagnolo di Rubens; e i leopardi figurano in *Leopardi, Satiri e Ninfe* (Museum of Fine Arts di Montreal).

DC



24 JOACHIM WTEWAEEL

Olandese, 1566–1638

*Marte e Venere sorpresi da
Vulcano*, 1606–10

Olio su rame

cm 20,25 x 15,5

In basso a destra la firma

JOACHIMWTEN/WAEL FECIT

83.PC.274



Questo incantevole dipinto su rame, uno dei più piccoli e più preziosi del Museo, raffigura un episodio tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio in cui Vulcano, in compagnia di altre divinità, scopre il tradimento di sua moglie Venere con Marte. Vulcano, sulla destra, rimuove la rete di bronzo forgiata per intrappolare la coppia adultera, mentre Cupido ed Apollo sono librati in alto e sollevano le tende del baldacchino. Mercurio, accanto a Vulcano, alza lo sguardo verso Diana divertito, mentre Saturno, seduto su una nube accanto a lei, ride maliziosamente del marito tradito. Giove, in alto nel cielo, sembra essere appena arrivato. Attraverso un'apertura tra le tende del baldacchino, si scorge ancora una volta Vulcano nell'atto di forgiare la sua rete.

Temi mitologici di questo tipo erano particolarmente comuni durante il Cinquecento, quando l'interesse per il mondo classico raggiunse i massimi livelli. Questa interpretazione della turpe leggenda di Marte e Venere esemplifica il fascino degli olandesi per la vita dissoluta, ed in particolar modo per le scene di lascivia. Wtewael anticipa qui l'umorismo poco disinibito del tardo Seicento.

L'uso del rame come supporto per i dipinti era particolarmente in uso intorno alla fine del sedicesimo secolo e agli inizi del diciassettesimo. La superficie molto dura e levigata si prestava a dipinti piccoli, molto rifiniti e dettagliati. Il rame era ideale per questo dipinto, poiché consentiva gradazioni di tono più sottili e conferiva una maggiore intensità di colore rispetto alla tela. Fortunatamente, il dipinto è in perfette condizioni e vivace quasi come quando è stato dipinto. È possibile che sia stato tenuto nascosto per il suo soggetto erotico e preservato così durante i secoli. L'opera del Getty fu realizzata probabilmente per commissione di Joan van Weely, un gioielliere di Amsterdam. BF

25 AMBROSIUS BOSSCHAERT
IL VECCHIO

Olandese, 1573–1621

Cesto di fiori, 1614

Olio su rame

cm 28,6 x 38,1

In basso a sinistra la firma *AB.1614.*

83.PC.386



I dipinti di nature morte floreali iniziarono ad apparire alla fine del Cinquecento sia nei Paesi Bassi che in Germania grazie al crescente interesse per la botanica. Inoltre, il collezionismo di tipi di fiori diversi, che costituiva già una passione per gli olandesi, diventò un vero hobby nazionale nel corso del diciassettesimo secolo (n. 38).

Middelburg, importante porto e centro commerciale e capitale della provincia di Zelanda, fu il vero centro della produzione. Ambrosius Bosschaert, fondatore della scuola di Middelburg, dedicò interamente la propria carriera alla realizzazione di nature morte.

Le nature morte avevano spesso una connotazione simbolica o religiosa, ed i fiori erano utilizzati a volte per rappresentare la transitorietà della vita o per alludere alla salvezza e alla redenzione. La natura morta del Museo Getty, dipinta su rame (n. 24), raffigura un cesto di fiori ed insetti, con una libellula sul tavolo ed una farfalla su uno stelo di tulipano. Se questa composizione all'epoca aveva un significato preciso per l'osservatore, per noi è andato perduto. Ci è possibile apprezzare, però, la freschezza dei fiori e la resa delicata dei particolari. Come spesso succedeva, il quadro contiene fiori di cui non era possibile la fioritura nella stessa stagione: rose, nontiscordardimé, mughetti, un ciclamino, una violetta, un giacinto, e naturalmente tulipani. La composizione è semplice, con il cesto al centro ed i fiori sistemati parallelamente al piano pittorico.

BF

26 PIETER PAUL RUBENS

Fiammingo, 1577–1640

La Sepoltura, 1612 circa

Olio su tela
cm 131 x 130,2
93.PA.9

Riconosciuto come il più grande pittore della sua epoca, Rubens ricevette commissioni da tutta l'Europa e si esprime in modo intenso ed originale su ogni possibile soggetto. Tra i suoi contributi di maggior rilievo all'arte barocca vanno annoverati i dipinti religiosi che esprimono l'emozione con un'intensità mai più superata.

La composizione di questa suggestiva tela fu studiata attentamente per dirigere l'attenzione sul sacrificio e l'agonia di Gesù Cristo. La splendida salma è sostenuta con reverenza da coloro che gli sono stati più vicini in vita. Sulla sinistra c'è Giovanni Evangelista. Maria Maddalena piange sullo sfondo mentre la sua eterna compagna, Maria, madre di Giacomo e Giuseppe, contempla la mano ferita di Cristo sulla destra. L'osservatore non può che unirsi al dolore degli astanti, drammatizzato soprattutto nella Vergine Maria, che piange implorando il cielo.

Rubens fu un cattolico devoto, e le sue opere sono espressione tangibile del suo fervore spirituale. Al fine di rendere l'esperienza religiosa in maniera più diretta, l'arte seguiva la meditazione del tempo, che incoraggiava i fedeli ad immaginare le tribolazioni della crocifissione di Cristo. In questa tela il capo di Cristo, gelato nell'agonia della morte, è volto direttamente verso lo spettatore. Rubens ci costringe anche ad un'osservazione attenta della ferita aperta sul costato di Cristo, ponendola al centro esatto del dipinto. La composizione nell'insieme, con la rappresentazione di straordinaria plasticità della muscolatura, trasmette il languore del soggetto. L'orrore della crocifissione non è sminuito ma espresso con un'arte perfetta. Così, il sangue che sgorga dalla ferita è reso da pennellate eloquenti, date amorevolmente con grande economia di mezzi.

L'artista aggiunge anche alcuni elementi simbolici alla classica scena del cordoglio per la morte di Cristo. L'apporto di questi elementi riflette le preoccupazioni di carattere politico e teologico che la Controriforma manifestava agli inizi del diciassettesimo secolo. Quindi il corpo è adagiato come su un altare, ed il fascio di grano allude al pane dell'eucarestia, che diviene corpo di Cristo durante la messa. All'epoca la Chiesa di Roma stava difendendo il mistero della transustanziazione, dottrina che sostiene la presenza del vero corpo di Cristo nell'eucarestia, contro le critiche dei Protestanti. L'allusione all'altare e al valore eucaristico potrebbe suggerire che quest'opera fosse stata creata come pala per una cappella dedicata probabilmente al rito dell'Eucarestia.

DC



27 ANTHONY VAN DYCK
Fiammingo, 1599–1641
Agostino Pallavicini, 1621 circa
Olio su tela
cm 216 x 141
In alto a destra, vicino allo schienale
della sedia, la firma *Ant^{us} Van Dyck*
fecit.
68.PA.2

Quando Van Dyck intraprese il suo viaggio in Italia nel 1621, la sua fama di artista iniziava già a raggiungere tutta l'Europa. Si recò inizialmente a Genova, dove per due secoli vi erano stati insediamenti fiamminghi, in gran parte legati ai forti vincoli commerciali dei genovesi con Anversa, città natale di Van Dyck. Si fermò in Italia per cinque anni, sempre in viaggio alla ricerca delle grandi collezioni private di dipinti italiani, e durante questo periodo gli furono commissionati un gran numero di ritratti. Fu a Genova, comunque, che Van Dyck assistette al maggiore successo ed eseguì alcuni dei suoi più celebri e straordinari dipinti.

Il ritratto del Museo raffigura un membro del ramo genovese della famiglia Pallavicini, il cui blasone è visibile nel drappeggio della tenda a sinistra, accanto al modello. È ritratto in eleganti abiti scarlatti che diventano quasi il punto focale del quadro. Nella mano destra ha una lettera che all'epoca deve aver identificato il soggetto, ma ora non è più leggibile. Da altri ritratti documentati, tuttavia, si può stabilire che si tratta di Agostino Pallavicini (1577–1649). Lo scrittore Giovanni Pietro Bellori, che nel 1672 descrisse il soggiorno di Van Dyck a Genova, definisce il soggetto "Sua Altezza Serenissima il Doge Pallavicini nelle vesti di Ambasciatore dal Papa." Pallavicini non fu eletto doge fino al 1637, ma fu inviato a Roma per rendere omaggio a papa Gregorio XV subito dopo la sua elezione nel 1621 ed è in queste vesti che egli è ritratto. Inoltre, questo dipinto è uno dei primi eseguiti da Van Dyck dopo il suo arrivo in Italia.

L'immagine che oggi abbiamo della nobiltà genovese del Seicento va attribuita più a Van Dyck che ad altri artisti del tempo. La tela del Museo Getty è un esempio dell'imponenza e solennità dei suoi ritratti che sono solitamente a grandezza naturale e a figura intera, con uno sfondo di pilastri e drappeggi lussureggianti. All'epoca, nessun altro artista in Italia era in grado di creare lo stesso magnifico effetto, ed il risultato incantò a tal punto la nobiltà europea, che lo stile di Van Dyck costituì il modello della ritrattistica in Italia, Inghilterra e nelle Fiandre.

BF



28 ANTHONY VAN DYCK
Fiammingo, 1599–1641
*Thomas Howard, Conte di
Arundel*, 1620–21 circa

Olio su tela
cm 102,8 x 79,4
86.PA.532



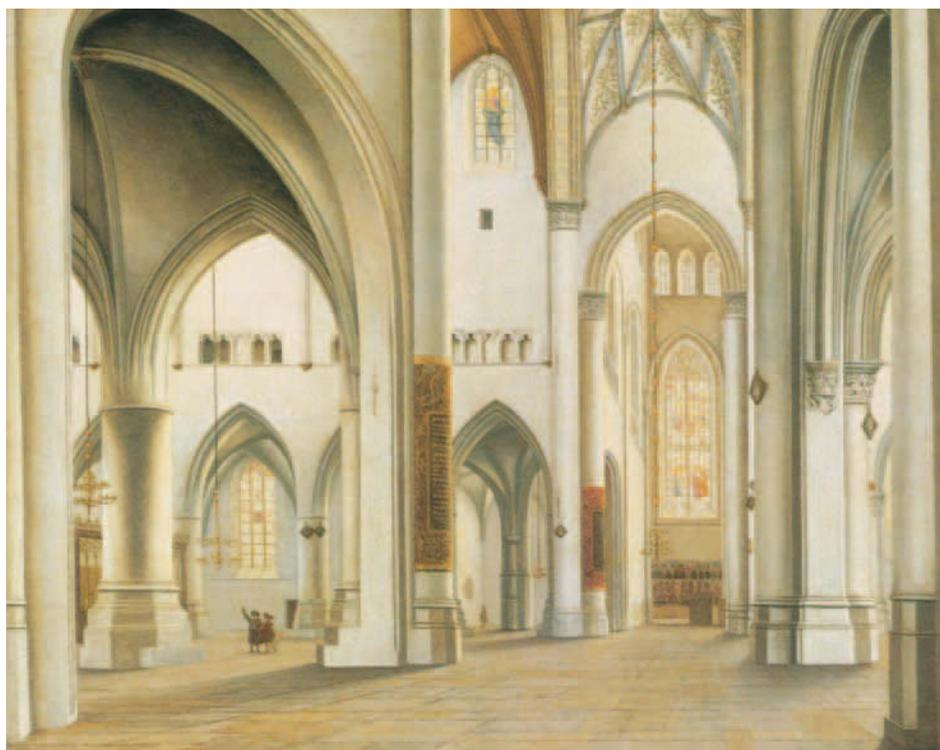
Thomas Howard, secondo conte di Arundel (1585–1646), fu uno dei maggiori collezionisti d'arte e mecenati inglesi durante il primo Seicento. Con l'interessamento del re Carlo I, il conte fu in grado di riportare all'antico splendore la sua dimora che stava andando in rovina. Questo ritratto testimonia il talento di connoisseur di Arundel. Sembra che egli abbia individuato per primo il talento di Van Dyck e che gli abbia commissionato quest'opera tra il 1620 ed il 1621, durante il breve soggiorno dell'artista in Inghilterra. Quello del Museo Getty è uno dei tre dipinti sopravvissuti che risalgono a tale visita.

Arundel è effigiato come membro dell'Ordine della Giarrettiera; ha in mano il medaglione di san Giorgio (il cosiddetto Giorgio minore), uno degli emblemi distintivi dei ventiquattro cavalieri che costituivano le personalità più eminenti e nobili al servizio del re. A destra, con pochi ed ampi tocchi di pennello, Van Dyck ha evocato liberamente una veduta che rende omaggio sia ad Arundel che all'ammirazione dell'artista per la pittura veneziana, in particolar modo le ultime opere di Tiziano. La capacità di Van Dyck di conferire ai suoi modelli nobiltà di sentimenti lo rese il più illustre ritrattista fiammingo in Europa. Quest'opera preannuncia già il suo genio artistico, che dal 1632 diede prestigio alla corte degli Stuart.

DJ

29 PIETER JANSZ.
SAENREDAM
Olandese, 1597–1665
*L'interno della chiesa di San
Bavone a Haarlem, 1628*

Olio su tavola
cm 38,5 x 47,5
In basso a destra, la firma e la data
P. SAENREDAM F. AD 1628
85.PB.225



La rappresentazione pittorica di architetture ebbe inizio nelle Fiandre nel sedicesimo secolo e fu elevata a genere altamente ricercato da un notevole numero di artisti olandesi che si concentrarono su questo tipo di composizione. Il loro interesse fu circoscritto alla raffigurazione di chiese, che in Olanda erano abbastanza disadorne e riflettevano un'attitudine austera non soltanto nei confronti della religione ma della vita stessa.

A Saenredam è riconosciuto il merito di aver avviato questa tradizione in Olanda. Nelle prime rappresentazioni architettoniche della scuola fiamminga era stata largamente adoperata la tecnica della prospettiva, da poco perfezionata, e gli edifici raffigurati erano solitamente frutto di invenzione. Saenredam stesso si formò come progettista. Il dipinto del Getty, che reca l'anno di realizzazione, il 1628, è la sua prima opera datata ed il primo di una serie di dipinti e disegni della chiesa di San Bavone a Haarlem.

Per i disegni preparatori degli interni di chiese l'artista sceglieva spesso punti di osservazione più originali della navata centrale. In seguito sviluppava un cartone finito, o modello, che trasferiva direttamente su una tavola. Saenredam apportava spesso modifiche alla composizione, alterando i dettagli architettonici o le proporzioni. Uno dei due disegni preparatori rimastici per questo dipinto rivela la decisione dell'artista di eliminare tre porte sul retro del transetto e sostituirle con una pala d'altare dipinta. Egli inoltre arrotondò gli archi gotici sui lati ed aggiunse delle vetrate istoriate. Nonostante queste libertà artistiche, l'atmosfera lieve dai toni quasi monocromatici e l'aspetto generale del dipinto riflettono un'aderenza espressiva alla realtà senza precedenti. BF



30 REMBRANDT
HARMENSZ. VAN RIJN
Olandese, 1606–1669
Il ratto di Europa, 1632

Olio su tavola

cm 62,2 x 77

In basso a destra, sulla pietra sotto la
donna in piedi, la firma e la data

RHL van Ryn. 1632.

95.PB.7

Il poeta Ovidio narra nelle *Metamorfosi* (2:833–875) che Giove, trasformatosi in un toro bianco, ingannò la principessa Europa facendola allontanare dalle sue compagne e portandola con sé a Creta. Rembrandt evoca l'essenza ed il lirismo di questo episodio mitologico in cui Europa "è sgomenta e si volta indietro a riguardar la spiaggia abbandonata e si sostiene a un corno con la destra ... svolazzan le sue vesti in preda al vento." Inoltre l'artista arricchisce il racconto di Ovidio con una caratterizzazione vivida delle emozioni. Europa, attonita, si volge verso le sue due compagne. La più giovane solleva le braccia in segno di orrore, facendo cadere la ghirlanda di fiori che qualche attimo prima era destinata al collo del toro. Il suo improvviso sgomento contrasta con la mestizia contenuta della sua compagna più grande, che giunge le mani afflitta mentre si volge a guardare la principessa per l'ultima volta; solo lei conosce il fato di Europa, ed è il suo sguardo che la principessa incontra.

Il senso comico di Rembrandt alleggerisce il dramma. Giove, limitato dal travestimento, esprime il suo trionfo sollevando la coda come fanno i bovini mentre si immerge in acqua. La sua reazione è in netta contrapposizione con quella passiva ed indifferente dei cavalli attaccati alla maestosa carrozza della principessa. La carrozza, con il parasole inutilmente aperto all'ombra, è immobile e visibilmente troppo grande per la strada. È evidente il contrasto con il toro agile e veloce che conduce Europa verso la luce di un nuovo continente che da lei prenderà il nome.

Il paesaggio luminoso è un elemento fondamentale in questo dipinto. La vegetazione resa nei minuziosi dettagli, scura e solidamente compatta, si staglia contro il blu rosato del cielo e del mare, meno particolareggiati. L'orizzonte, insolitamente basso, crea un'ampia veduta in cui nubi, sponde ed acque si fondono le une con le altre. In lontananza, velata dalla foschia, sorge Tiro, la città che Europa sta lasciando per sempre.

Le finiture dorate della carrozza e la ricchezza di elementi dei sontuosi costumi, mostrano quanto Rembrandt si sia diletto nella rappresentazione degli effetti visivi, invitando l'osservatore a condividere il proprio gusto per i particolari. I riflessi brillanti del mare, l'acqua sollevata dalla scarpa ben rivestita della principessa che ne sfiora la superficie, e la sua presa delicata della morbida pelle del toro catturano lo sguardo e persistono nella mente. *Il ratto di Europa* mostra la maturità artistica del giovane pittore al suo arrivo ad Amsterdam nel 1632.

DA





31 REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN

Olandese, 1606–1669

Daniele e Ciro con l'idolo di Bel, 1633

Olio su tavola

cm 23,4 x 30,1

Sulla pedana in basso a destra, la firma e la data

Rembrant f. 1633.

95.PB.15

Rembrandt raffigura un episodio tratto dal Libro apocrifo di Daniele. In esso si narra lo smascheramento dell'idolatria alla corte di Babilonia da parte di Daniele, divenuto confidente del re Ciro di Persia. Quando Ciro domanda a Daniele perché non rende onore alla divinità Bel, questi gli risponde che adora solo il Dio vivente, non un idolo. In questo dipinto il re insiste che anche Bel è un dio vivente, indicando le abbondanti libagioni che egli ogni notte porge a Bel perché se ne cibi. Daniele gentilmente risponde che le statue di bronzo non mangiano. Ciro è momentaneamente perplesso mentre il volto preoccupato del sacerdote sullo sfondo conferma che Daniele ha scoperto qualcosa.

Rembrandt evoca il mistero esotico di un culto pagano mostrando solo parte dell'imponente idolo alla luce della lampada. Un raggio di luce dà risalto al conflitto umano, vero protagonista della storia. Rembrandt rende perfettamente la confusione di Ciro, ma di Daniele non riusciamo a scorgere neanche il volto; sono i suoi gesti a suggerire quel che ci serve sapere. Forse l'aspetto più intenso dell'interpretazione è l'accostamento ironico tra l'imponenza del re e l'umiltà del giovane mandato da Dio.

Rembrandt realizzò questo dipinto un anno dopo *Il ratto di Europa* (n. 30). Entrambe le opere mostrano chiaramente il suo genio di narratore e la sua evoluzione verso composizioni più concise e drammatiche che rivelano una stesura del colore ampia e libera, segni questi della maturità del suo stile.

DC

32 REMBRANDT
HARMENSZ. VAN RIJN
Olandese, 1606–1669
San Bartolomeo, 1661

Olio su tela
cm 86,5 x 75,5
In basso a destra, la firma e la data
Rembrandt/f.1661
71.PA.15

Questa tela fa parte di una serie di ritratti dedicati agli apostoli, recanti la data 1661. I dipinti non erano destinati ad essere esposti insieme, essendo tutti di formati differenti, ed è improbabile che l'artista abbia mai raffigurato tutti i dodici discepoli di Cristo. La serie suggerisce il profondo interesse di Rembrandt per il valore degli apostoli in questo particolare momento, otto anni prima della sua morte.

Ogni ritratto dà l'impressione di essere stato ispirato ad un modello, forse un amico o un vicino di casa, prassi che Rembrandt seguiva normalmente. L'idea che l'uomo comune potesse essere identificato con un personaggio biblico celava l'intento di conferire maggiore immediatezza agli insegnamenti di Cristo, riflesso questo dell'atmosfera religiosa di Amsterdam a quei tempi. *San Bartolomeo* è raffigurato con i baffi ed un viso largo e leggermente perplesso. Gli uomini dall'aspetto indifferente, piuttosto dimesso e molto comune che Rembrandt spesso sceglieva come modelli per questi dipinti non potevano certo identificarsi con dei santi se non per gli oggetti che avevano in mano – in questo caso un coltello, attributo tradizionale di Bartolomeo che fu scorticato vivo. Gli abiti, che nella loro semplicità volevano connotare i tempi biblici, sono molto diversi dalle grandi gorgiere e dai sontuosi costumi che l'aristocrazia olandese indossava nel Seicento.

San Bartolomeo venne realizzato nello stile meno dettagliato e più libero della tarda maturità dell'artista. Rembrandt utilizzò le spatole e la punta arrotondata dei suoi pennelli per dipingere il santo, con una tecnica molto più diretta rispetto a quella dei suoi contemporanei.

L'interpretazione della tela del Getty ha una storia estremamente interessante. Nel Settecento si pensava che il modello fosse in realtà il cuoco di Rembrandt, riflettendo il gusto dell'arte francese dell'epoca per i soggetti comuni, specialmente servi ed umili lavoratori. Nell'Ottocento, periodo intriso di temi tragici o drammatici, si pensò che fosse stato un assassino a posare per il dipinto, una lettura a cui contribuirono decisamente il coltello e lo sguardo intenso del soggetto.

BF





33 JAN VAN DE CAPPELLE
Olandese, 1625/26–1679
Mercantili in mare calmo, 1649
Olio su tavola
cm 69,7 x 92,2
96.PB.7

Intorno alla metà del diciassettesimo secolo la repubblica olandese aveva raggiunto il suo apogeo nel commercio mondiale, ed il suo dominio sui mari trovò espressione nel nuovo genere di pittura di marine. Nel 1649 Jan van de Cappelle e Simon de Vlieger cambiarono il corso della rappresentazione di paesaggi fluviali olandesi introducendo l'innovativo soggetto della "parata", in cui grandi navi convengono per occasioni speciali sotto cieli vasti e pieni di nubi.

In *Mercantili in mare calmo* un vascello ufficiale saluta con un colpo di cannone annunciando l'arrivo di un dignitario, condotto a riva nel varo a destra del dipinto. I delfini sembrano indifferenti al suono e scivolano tranquillamente nelle acque calme. Questi erano frequentatori noti di Flessinga (Vlissingen), attivo porto di cui si servì la Compagnia olandese delle Indie Orientali e frequentemente ritratto nei dipinti dell'artista.

L'opera del Getty, tra le prime firmate e datate, documenta lo stile altamente ricercato ed il rimarchevole virtuosismo tecnico di Van de Cappelle. Il pittore olandese rivela grande perizia nella rappresentazione grafica delle forme nei dettagli delle navi, del sartame, delle vele e grande maestria nel riprodurre effetti ottici ed atmosferici nei riflessi dell'acqua. La teatrale parata di navi che fa da cornice alla sconfinata veduta del mare, ed il punto di vista ravvicinato e dominante sono da considerarsi contributi pionieristici al genere pittorico di marine.

AFK

34 JACOB VAN RUISDAEL
Olandese, 1628/29–1682
Due mulini ed una diga aperta,
1653

Olio su tela
cm 66 x 84,5
In basso a sinistra, la firma *JVR*
[monogramma] 1653
82.PA.18



Sin dal Seicento Jacob van Ruisdael è stato riconosciuto come il maggiore interprete olandese di paesaggi. Gli si riconosce il merito di aver trasformato la tradizione paesaggista e di aver dato un'impronta più realistica all'osservazione degli elementi naturali. L'artista aveva già stabilito il suo successo all'età di diciannove anni, e *Due mulini ed una diga aperta*, realizzato quando ne aveva appena venticinque, è il segno evidente della rapidità di maturazione del suo stile.

Agli inizi del 1650, Ruisdael compì un viaggio attraverso la Vesfalia durante il quale avrebbe visto dei mulini a Singraven, città in provincia di Overijssel da cui trasse una serie di vedute. La tela del Getty è una delle sei variazioni note e l'unica a recare la data. Un confronto tra le sei versioni rivela che l'artista non esitò a modificare alcuni elementi scenografici o dettagli dei mulini per valorizzare la composizione. Mentre l'aspetto generale delle costruzioni rimane immutato, Ruisdael si sentì libero di aggiungere dei piccoli capanni ai lati o modificare la forma dei tetti, dando loro maggior risalto. Allo stesso modo, cambiò la disposizione degli alberi ed aggiunse colline – come quella a destra tra i due mulini di questo paesaggio – per conferire diversità alla topografia, che in realtà non presentava molte variazioni. Ruisdael preferì lavorare così durante questa fase della sua carriera, e nonostante le sue vedute siano topograficamente accurate per molti aspetti ed indichino uno studio attento della natura, egli non si sentì mai vincolato a rappresentare fedelmente tutti gli elementi del paesaggio.

Più tardi contribuì a soddisfare la richiesta popolare di vedute più esotiche, dipingendo cascate chiaramente ispirate a dipinti e disegni sulla Scandinavia. In queste opere l'artista attinse più dalla sua immaginazione. Tuttavia all'inizio si sentì relativamente più vincolato a raffigurare ciò che vedeva. *Due mulini ed una diga aperta* è la rappresentazione di uno dei pochi luoghi in cui Ruisdael avrebbe visto davvero un corso d'acqua impetuoso. Si tratta di un quadro eccezionalmente atmosferico. BF

35 PAULUS POTTER

Olandese, 1625–1654

Il cavallo pezzato, 1650–54

Olio su tela

cm 49,5 x 45

In basso a sinistra, la firma

Paulus Potter f.

88.PA.87



Paulus Potter fu il più originale ed influente pittore olandese di animali. Nelle sue tele mucche e cavalli diventavano i veri protagonisti e non meri accessori di una scena più ampia. Qui, ritratto maestosamente su una leggera altura, uno stallone maculato domina un vasto paesaggio. Ponendo la linea d'orizzonte nella parte inferiore della composizione, Potter conferisce al magnifico destriero una monumentalità quasi eroica. La testa è ritratta di profilo, stagliata drammaticamente contro vaste formazioni di nubi. A sinistra, in secondo piano, un gentiluomo a cavallo torna alla sua dimora di campagna con uno stalliere ed i suoi cani. La verosimiglianza dell'animale è frutto di un'osservazione così attenta da far pensare che si tratti di un cavallo caro al nobiluomo.

Si dice che Potter passeggiasse per la campagna olandese con l'album da disegno per studiare i suoi soggetti. La sua fama deriva dalla comprensione disarmante per gli animali che dipinge. Non solo egli rende l'estrema bellezza del pelo e della criniera, ma riesce anche ad interpretare la loro personalità e la complessità emotiva. In questo dipinto, il cavallo appare sensibile e vigile, come se avesse udito il suono distante dei cacciatori. Potter suggerisce che anche addomesticando e domando questi animali, non potremo mai capire appieno il loro mondo.

Nel suo *Libro della pittura* del 1604, il teorico d'arte Karel van Mander racconta che il più grande pittore dell'antichità, Apelle, dipingeva così realisticamente i suoi soggetti equestri che alla vista dei suoi lavori, cavalli veri nitrivano e sbuffavano. In opere come *Il cavallo pezzato*, Potter deve aver tentato di emulare il suo predecessore. Il suo potere evocativo ed il suo talento sono ancor più ragguardevoli se si pensa che egli morì di tubercolosi a soli ventinove anni, lasciando una profonda traccia nella raffigurazione di animali nell'arte occidentale.

DC

36 JAN STEEN

Olandese, 1626–1679

La lezione di disegno, 1665 circa

Olio su tavola

cm 49,3 x 41

In basso a sinistra, firmato *JSteen*

[le prime due lettere in monogramma
e le ultime tre incerte]

83.PB.388



Ne *La lezione di disegno* un artista insegna a disegnare ad un bambino e ad una ragazzina. Il quadro mostra lo studio di un artista in inconsueto dettaglio. Sul tavolo ci sono pennelli, penne e carboncini da disegno. Alla parete accanto al tavolo è appesa un'incisione dell'artista olandese Jan Lievens raffigurante la testa di un vecchio e risalente al 1640–55 circa. Sul tavolo da disegno c'è un modello in gesso di nudo d'uomo, e sospesi alla parete, alla mensola e al soffitto vi sono diversi altri calchi. Sulla mensola è visibile la scultura di un bue, simbolo di san Luca, patrono dei pittori (vedere n. 1). Sullo sfondo un cavalletto con sopra un dipinto ed un violino appeso alla parete. In primo piano una tela tesa, un album di disegni o stampe, un tappeto, una cassa, ed altri oggetti che potevano essere usati per le nature morte.

Alcuni tra gli oggetti in primo piano – una corona d'alloro, un teschio, del vino, un manicotto di pelliccia, un libro, un liuto ed una pipa – sono legati al tema classico della *vanitas* (che rappresenta la fugacità e la precarietà della vita), spesso presente nelle nature morte olandesi. Steen non dipingeva nature morte in quanto tali, e la rappresentazione di un così vasto numero di oggetti non è casuale. Infatti l'artista è più famoso per le sue immagini di eccentricità e dissipatezza e raffigura spesso se stesso e gli altri come ubriachi e sciocchi vanagloriosi, non perdendo occasione, tuttavia, di rappresentare la stravaganza del suo comportamento. L'insieme di così tanti simboli di mondanità ne *La lezione di disegno* porta a pensare che Steen concepisse il ruolo dell'artista come quello di commentatore della società. Il dipinto del Getty diviene allora una sorta di allegoria della sua professione.

La lezione di disegno è sopravvissuta al giorno d'oggi in condizioni eccellenti. È raro che un dipinto su tavola sia sfuggito ad una pulitura drastica, ed i particolari e le nuances di questa composizione, in misura raramente presente nelle opere dell'artista, sono pressoché intatti.

BF





37 PHILIPS KONINCK
Olandese, 1619–1688
Paesaggio panoramico, 1665
Olio su tela
cm 138,4 x 167
In basso a destra, la firma e la data
P Koninck 1665
85.PA.32

Gli artisti olandesi del Seicento raggiunsero un livello di specializzazione quasi senza precedenti, e la maggior parte di essi cercò di perfezionare uno o due soggetti. I paesaggisti erano numerosi e all'interno di questo genere ogni artista aveva la sua specialità – per esempio foreste, paesaggi urbani o vedute italiane.

Probabilmente il più insolito di questi paesaggi era la veduta panoramica. Mentre l'arte olandese in genere è nota per il suo amore per la natura e l'osservazione attenta degli elementi naturali, generalmente i paesaggi panoramici assumono un punto di osservazione dall'alto, come se l'artista si trovasse in cima ad una montagna e vedesse il paesaggio, generalmente pianeggiante, estendersi fino all'orizzonte. Poiché i pittori olandesi non avevano questo punto di vista privilegiato (con la possibile eccezione dei campanili delle chiese e degli alberi delle navi), erano costretti ad immaginare l'intero scenario. Le nubi potevano certamente essere dipinte da qualsiasi punto, ma persino le nubi assumono un aspetto altamente pittoresco in queste vedute, frutto forse di una notevole immaginazione.

Nel Cinquecento furono dipinti paesaggi panoramici, ma non in gran numero. Il primo a reintrodurli fu il pittore olandese Hercules Seghers (1589/90–1638 circa), ed anche Rembrandt ne rappresentò alcuni; questi paesaggi vanno annoverati tra la produzione più creativa e singolare di entrambi gli artisti. Ma fu Philips Koninck, probabilmente allievo di Rembrandt, a sviluppare appieno il genere, rendendolo la propria specialità. La stesura cromatica densa ed i forti contrasti luministici di questo *Paesaggio panoramico* – uno dei capolavori di Koninck – rammentano molto i quadri di Rembrandt. Il naturalismo adottato nel trattamento del cielo, comunque, è alquanto dissimile dallo stile dell'artista più anziano.

I temi estetici sollevati in un dipinto di questo genere sono fortemente audaci. Pochi altri artisti hanno osato dividere la tela esattamente a metà con una linea d'orizzonte retta e ininterrotta. Il problema che Koninck si pose deliberatamente fu quello di fondere le due parti con dinamismo, e la soluzione conferisce una drammaticità al soggetto che pochi altri paesaggi possiedono.

BF

38 JAN VAN HUYSUM

Olandese, 1682–1749

Vaso di fiori, 1722

Olio su tavola

cm 79,5 x 61

Sul davanzale, la firma e la data

JAN VAN HUYSUM FECIT 1722

82.PB.70

Forse più di ogni altro artista, Jan van Huysum riflette il fascino olandese per la natura nella sua miriade di forme. L'artista fu attivo alla fine della cosiddetta età d'oro della repubblica olandese, quando si era acquisito il gusto sofisticato e l'amore per l'ornato che si associa al Rococò francese. Le opere di Van Huysum riflettono questo mutamento di gusti pur conservando un'aderenza al soggetto, parte di una tradizione olandese consolidata.

Van Huysum arricchiva costantemente i suoi dipinti con diverse varietà floreali, spesso esemplari che i bramosi collezionisti di fiori di Amsterdam erano riusciti a procurarsi. All'epoca si spendevano enormi somme di denaro per i fiori, ed il circolo di connoisseurs creatosi attorno a Van Huysum apprezzava moltissimo la sua sensibilità nel ritrarli in maniera tanto precisa. I dettagli di questa tecnica così pregevole erano tenuti in gran segreto.

La composizione della tavola qui raffigurata è abbastanza semplice. Il vaso è posto al centro e lo sfondo è costituito solo da un raggio di luce obliquo che dà risalto alla composizione floreale. Un altro dipinto del Van Huysum con fiori e frutta, anch'esso parte della collezione Getty, reca la stessa data del 1722 e potrebbe costituire un pendant. Tuttavia il secondo quadro è asimmetrico: c'è frutta ovunque sull'appoggio di base, melagrane e grappoli d'uva sono a volte già aperti e troppo maturi. Sebbene questi elementi possano essere intesi ad evocare un tenore di vita lussureggiante, potrebbero anche essere letti in contrasto con la bellezza composta del *Vaso di fiori*. BF

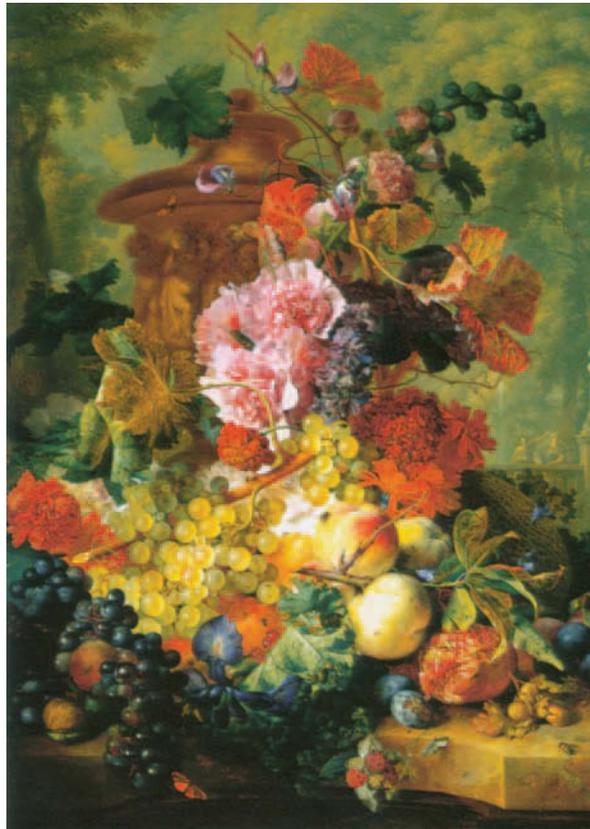
Composizione di fiori e frutta,

1722

Olio su tavola

cm 79,5 x 61

82.PB.71







39 VINCENT VAN GOGH

Olandese, 1853–1890

Iris, 1889

Olio su tela

cm 71 x 93

In basso a destra, la firma *Vincent*

90.PA.20

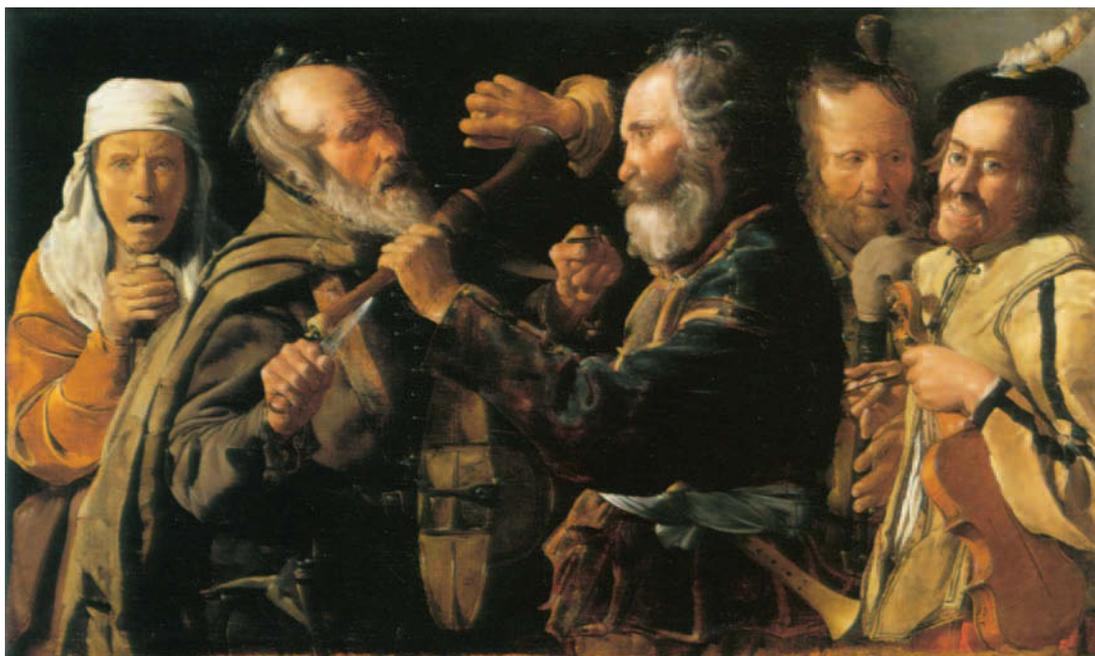
Dopo episodi di automutilazione ed ospedalizzazione che seguirono la lite con Paul Gauguin, Van Gogh chiese finalmente il ricovero presso la clinica Saint-Paul-de-Mausole, a Saint-Rémy de Provence, in Francia. A parte ricadute occasionali, Van Gogh realizzò circa 130 dipinti durante l'anno di guarigione a Saint-Rémy. Sebbene il primo mese non gli fosse concesso di allontanarsi dalla clinica, il giardino alquanto trascurato dell'istituto costituì vasto materiale per le sue opere, dipinte, come d'abitudine, direttamente dal vivo. Durante la sua prima settimana di degenza Van Gogh scrisse al fratello Theo che aveva iniziato a dipingere "alcuni iris viola."

Che il potere rigeneratore della natura avesse un profondo impatto su Van Gogh è evidente anche in questa immagine. C'è vigore nelle corolle color lavanda in cima ai robusti steli che ondeggiavano al vento tra le foglie lanceolate, fendendo con forza la terra rossa. Persino il critico contemporaneo Félix Fénéon descrisse *Iris* in termini antropomorfici, sebbene la sua interpretazione fosse di un'immagine distruttiva piuttosto che di rinnovamento: "Gli 'Iris' sferzano violentemente in lunghe strisce, i loro petali viola su foglie come lance."

Combinando la teoria del colore del *Pontillisme*, i temi impressionisti e le silografie giapponesi, Van Gogh distilla questo angolo di giardino in diverse zone dai colori vividi. La composizione, con le sue pennellate impastate dai colori intatti e per nulla sbiaditi, è divisa orizzontalmente in due parti da strisce ondulate di foglie verdi. In alto, le corolle di petali viola (messe in risalto da un iris bianco solitario) sono stagliate contro il verde caldo del prato soleggiato che si scorge in lontananza. In basso gli stessi toni viola riverberano in contrasto con la terra rosso-bruna della Provenza, resa con piccole pennellate parallele.

Furono quasi certamente le dimensioni della composizione che spinsero Van Gogh a descrivere in una lettera a suo fratello la tela del Getty come uno studio sulla natura piuttosto che un'opera completa. Tuttavia, tra gli undici dipinti che ricevette in luglio, Theo scelse solo *Iris* per accompagnare *Notte stellata* (New York, Museum of Modern Art) nella selezione del Salon des Indépendants del settembre 1889. PS





40 GEORGES DE LA TOUR

Francese, 1593–1652

Rissa di mendicanti,

1625–30 circa

Olio su tela

cm 85,7 x 141

72.PA.28

Nella *Rissa di mendicanti* due anziani suonatori itineranti si contendono uno spazio dove esibirsi con il proprio strumento. L'uomo a sinistra, che porta a tracolla un organetto, si difende con un coltello e con la manovella dell'organetto dalle minacce di un altro musicante che sembra lo stia colpendo con una cennamella – una sorta di oboe. Il secondo mendicante spreme un limone negli occhi del suo avversario, forse per accertarsi che l'uomo con l'organetto sia in realtà cieco o per infervorarlo ancora di più. A sinistra una vecchia sembra implorare l'aiuto di qualcuno, mentre a destra altri due ambulanti, uno con un violino, l'altro con una cornamusa, assistono divertiti alla zuffa.

Il soggetto è raro; molti artisti del Seicento ritrassero contadini o musicisti, ma è molto difficile trovare raffigurazioni di una lite tra di essi. Uno dei pochi esempi è una stampa dell'artista francese Jacques Bellange, a cui probabilmente fa rimando questo dipinto del Museo. La Tour aveva già usato motivi tratti dalle stampe di Bellange, artista che naturalmente ammirava.

La Tour trascorse la sua vita in Lorena, nella Francia orientale, e pare non se ne sia mai allontanato. Il suo stile, di conseguenza, si ispira alle opere che avrebbe visto nella cittadina dove visse, Lunéville, o nei dintorni, e non sorprende quindi che fossero le stampe i suoi modelli di riferimento. Il violinista a destra del dipinto del Getty potrebbe infatti essere tratto da una stampa del pittore olandese Hendrick ter Brugghen, che ritrasse un uomo che sogghigna, con un cappotto a righe, un cappello con la piuma ed in mano un violino. È possibile che la stampa risalga allo stesso periodo del nostro dipinto, tra il 1625 ed il 1630.

In un panorama più ampio, La Tour appartiene alla tradizione realista che si diffuse rapidamente in Europa quale risultato delle immagini fortemente rivoluzionarie dipinte da Caravaggio in Italia. È poco probabile che il pittore francese abbia mai visto un originale del Caravaggio, ma il desiderio di reinventare il naturalismo in pittura era così sentito da creare ovunque sostenitori.

BF

41 SIMON VOUET
Francese, 1590–1649
Venere e Adone, 1640 circa
Olio su tela
cm 130 x 94,5
71.PA.19

Nel racconto di Venere e Adone (*Metamorfosi* 10:532–709), Ovidio descrive i limiti ed il potere dell'amore. Venere, mossa da passione per il bellissimo cacciatore, sacrifica i privilegi del cielo e "con la veste succinta oltre il ginocchio" erra per la foresta per stargli accanto. La dea teme i pericoli della caccia, e lo ammonisce dicendo che "il coraggio con quelli coraggiosi è pieno di pericoli." Ma l'amore che ha trasformato la stessa Venere non può nulla per cambiare Adone, che rinuncia a lei per una passione più grande, la caccia. Morirà in seguito, come Venere aveva previsto.

Come per altri maestri del Barocco, nei primi lavori di Vouet su questo soggetto, si rintraccia il profondo impatto che ebbe *Venere e Adone* di Tiziano (n. 15), in cui è raffigurato il cacciatore che si sottrae all'abbraccio disperato della dea. In quest'opera matura, Vouet rappresenta l'attimo intenso precedente, in cui Venere vince fuggacemente l'amore di Adone. Nel dipinto, come nel testo, la dea giace spossata all'ombra di un pioppo. Presto avvicinerà a sé Adone e gli confesserà tra le lacrime il suo amore e le sue angosce. Le colombe nel nido ed i putti alati che volano intorno alla coppia pronti a lanciare fiori, alludono in maniera delicata all'incontro che sarà presto consumato.

Vouet fu uno degli iniziatori del Barocco francese. Trascorse la prima parte della sua carriera prevalentemente a Roma (1612–27), dove fu l'unico artista straniero a ricevere gli onori tributati solitamente agli artisti italiani. Dopo essere stato richiamato in Francia da Luigi XIII, Vouet mutò lo stile energico e drammatico caravaggesco in un classicismo voluttuoso che integra l'approccio rigoroso e cerebrale del suo contemporaneo Poussin. In *Venere e Adone*, il tratto ritmico, la smagliante stesura cromatica e le fluttuazioni del colore evocano le cadenze poetiche di Ovidio. L'interpretazione di Vouet incontrava il gusto di un pubblico in grado di apprezzare l'evocazione vivida delle sottili dimensioni moralistiche della storia. Come recita la didascalia della stampa realizzata successivamente a quest'opera (1643): "Sei stupito, Adone, di ritrovarti tra le braccia di Venere; e non ti curi di quanto siano vicine le terribili zanne del cinghiale."

DA





42 NICOLAS POUSSIN
Francese, 1594–1665
La Sacra Famiglia, 1651

Olio su tela
cm 96,5 x 133
81.PA.43

In comproprietà con la Norton Simon
Art Foundation, Pasadena

Dei numerosi artisti stranieri che lavorarono in Italia, Poussin fu probabilmente il più famoso e persino ai suoi tempi fu considerato un maestro. Come Valentin prima di lui, Poussin trascorse quasi tutta la sua maturità nella città papale. Il biografo italiano Bellori, suo contemporaneo, scrisse: “La Francia fu la sua madre adorata, e l’Italia la sua maestra e sua seconda patria.” L’artista trasse ispirazione dai dintorni romani e divenne il sommo interprete del classicismo italiano del Seicento, influenzando profondamente non solo l’arte della patria adottiva ma quella di tutta Europa.

In età più avanzata, Poussin elaborò un gran numero di temi religiosi, molti dei quali raffiguranti la Sacra Famiglia. La tela del Getty, probabilmente la più bella e ambiziosa di queste opere, ritrae Gesù, Maria e Giuseppe, con il piccolo Giovanni e sua madre Elisabetta. L’azione è concentrata nell’abbraccio tra Gesù e Giovannino; la brocca, il telo ed il catino pieno d’acqua portati dai putti a destra potrebbero alludere al bagno del Bambino o al successivo battesimo di Cristo da parte di Giovanni.

Il dipinto è composto in vena altamente classicheggiante ed esemplifica la disposizione razionale di Poussin, che collocava spesso le figure in uno scenario costruito meticolosamente e fortemente geometrizzato. In contrasto con il “realismo” dei pittori caravaggeschi, meno popolari in questo periodo, Poussin adoperava solitamente un cromatismo più forte e collocava i suoi soggetti in scenari idillici bagnandoli di una luce intensa. Le figure richiamano quelle di Raffaello (1480–1520), modello di riferimento per quasi tutti gli artisti classicheggianti dei secoli successivi, mentre il paesaggio rimanda alla tradizione veneziana del Giorgione (1476 ca.–1510) e di Tiziano (1480 ca.–1576).

Il dipinto del Museo fu realizzato nel 1651 per commissione di Carlo III de Blanchefort, duca di Créqui, uno dei tanti ricchi mecenati che si contendevano i quadri di Poussin. Il nonno del duca era l’ambasciatore francese a Roma sotto Luigi XIII, e fu il primo francese ad acquistare un’opera di Poussin, oltre che una figura importante nel rendere nota la fama dell’artista in Francia. Perpetuando la tradizione, il duca di Créqui, nominato egli stesso ambasciatore sotto Luigi XIV, divenne uno dei più importanti collezionisti di Poussin.

BF

43 JEAN-FRANÇOIS
DE TROY

Francese, 1679–1752
Prima del ballo, 1735

Olio su tela
cm 81,8 x 65

In basso a destra, la firma e la data
De Troy 1735
84.PA.668



De Troy fu uno dei più versatili artisti francesi del Settecento. Figlio di un noto ritrattista, Jean-François eccelse non solo in quel genere ma anche nella raffigurazione di temi storici, mitologici e religiosi. Lavorò con successo sia su formati grandi che piccoli e le sue opere, come quelle di Watteau (1684–1721), comunicano vividamente l'eleganza ed il gusto sofisticato della società parigina *à la page*.

Il dipinto del Museo, come il suo pendant *Il Ritorno dal ballo* (noto grazie ad una stampa, ma andato perso), fu realizzato intorno al 1735 per Germain-Louis de Chauvelin, Ministro degli Esteri e Guardasigilli durante il regno di Luigi XV. Quando De Troy li esibì al Salon di Parigi del 1737, i due dipinti furono ritenuti le opere più squisite dell'artista.

Prima del ballo è un esempio dei *tableaux de mode* di De Troy, ovvero una rappresentazione della classe aristocratica in casa o nel tempo libero. Questi dipinti vengono adesso considerati tra i più significativi dell'artista. Nella tela del Museo Getty, un gruppo di uomini e donne assistono agli ultimi ritocchi di una domestica all'acconciatura della sua signora. Gli spettatori indossano già i loro mantelli e reggono le maschere in trepida attesa dei festeggiamenti serali.

All'epoca, alcuni critici disapprovarono lo stile di vita celebrato in questi dipinti, ma sembra che De Troy si muovesse con estrema naturalezza in questi circoli e che non giudicasse moralisticamente la vanità del comportamento aristocratico. Al contrario, pare che lo apprezzasse e ne avesse colto le sfumature e le convenzioni. L'artista riuscì a catturare l'atmosfera densa e persino erotica della preparazione, ed il realismo della sua osservazione rivela una visione chiara ed estremamente percettiva. BF

44 JEAN-BAPTISTE GREUZE

Francese, 1725–1805

La lavandaia, 1761

Olio su tela

cm 40,6 x 32,4

83.PA.387



Greuze fu l'esponente più significativo e di successo della pittura di genere del Settecento in Francia. La sua scelta di temi con implicazioni fortemente moralistiche trovava paralleli nel teatro del tempo piuttosto che nelle opere pittoriche di artisti suoi contemporanei. In un'epoca in cui le accademie consideravano la rappresentazione pittorica di temi storici come la forma d'arte più nobile, Greuze tentò di elevare l'oggetto della sua arte, più mondano, ad un grado di importanza paragonabile.

Greuze fu ispirato dallo studio di dipinti fiamminghi ed olandesi del Seicento, oggetto di vaste collezioni e di ammirazione nella Francia settecentesca. Molti dei suoi soggetti, infatti, sono tratti direttamente dalle opere di artisti di queste due scuole, che per primi si concentrarono sulla raffigurazione di umili lavoratori e servitù. Intorno al 1730 l'artista francese Chardin aveva dipinto una lavandaia simile, e Greuze conosceva senza dubbio questo ritratto. Ma mentre Chardin poneva enfasi sull'umiltà e la dignità della lavandaia, Greuze decise di darle uno sguardo provocatorio e di sottolineare il suo aspetto discinto. Mostrando la caviglia ed il piede, l'artista conferisce alla ragazza un'aria licenziosa. Attraverso altri particolari del suo abbigliamento e dell'ambiente disordinato – particolari molto più facili da cogliere per un osservatore del tempo che per uno moderno – invita ancora a diffidare dello sguardo seducente della ragazza.

La lavandaia fu esibita al Salon ufficiale del 1761, anno in cui Greuze fu riconosciuto per la prima volta pittore di successo. Il critico Denis Diderot, uno dei primi ammiratori illustri dell'artista, definì la giovane donna del dipinto "affascinante, ma... una birbante di cui non mi fiderei neanche un attimo." Subito dopo la sua prima apparizione, la tela del Museo Getty fu acquistata dal collezionista Ange Laurent de La Live de Jully, il mecenate più importante per l'artista in quel periodo. BF



45 MAURICE-QUENTIN DE
LA TOUR

Francese, 1704–1788

Gabriel Bernard de Rieux,
1739–41 circa

Pastello e gouache su carta rintelata
Senza cornice: cm 200 x 150
Con cornice: cm 317,5 x 223,5
94.PC.39

Maurice-Quentin de La Tour era il ritrattista più richiesto dei suoi tempi. Lavorava solo a pastello, dando vita a ritratti della nobiltà e dell'alta borghesia, ammirati sia per la perfezione tecnica che per la sorprendente verosimiglianza. Dopo aver visto il *Gabriel Bernard de Rieux* al Salon del 1741, uno spettatore scrisse: "È un'opera miracolosa, sembra un pezzo di porcellana di Dresda, non è possibile che sia solo un quadro a pastello."

Questo ritratto a figura intera di proporzioni monumentali supera le convenzioni intimiste del pastello. È composto da numerosi fogli di carta trasferiti su tela, e conserva ancora la cornice originale dorata, assai elaborata e di notevoli dimensioni. Nel corso della sua lunga carriera La Tour realizzò solo un altro quadro simile a questo, il ritratto di Madame de Pompadour, ora al Louvre. La tela del Getty denota l'attenzione dell'artista nel raffigurare le trame dei tessuti, il gioco di luce su superfici speculari e vanta nel complesso un alto grado di rifinitura, incredibilmente difficile da ottenere con il fragile pastello. Per questo fu considerata dai contemporanei di La Tour come il suo maggiore successo tecnico, che nulla aveva da invidiare ai ritratti realizzati con la più prestigiosa tecnica ad olio.

Gabriel Bernard de Rieux (1687–1745) è effigiato nei panni ufficiali di Presidente della seconda Commissione d'Inchiesta del Parlamento di Parigi. Egli doveva il titolo di membro della ricchissima classe nota come la *grande bourgeoisie* a suo padre, finanziere di estremo successo, che acquistò anche il titolo di conte de Rieux nel 1702. Gabriel Bernard ereditò la fortuna di suo padre nel 1739, anno in cui ebbe inizio quest'opera. Gli arredi deliberatamente in vecchio stile e l'immobile alterigia di Gabriel Bernard creano un'aura di antica opulenza e rango, artificio deliziosamente risolto nell'evidente maestosità del suo ritratto. In questo quadro le ambizioni del mecenate e dell'artista, che si diceva creasse una meraviglia di perfezione l'anno, coincidono perfettamente.

DA

46 THÉODORE GÉRICAULT

Francese, 1791–1824

La corsa dei barberi (o *Corsa dei cavalli in libertà*), 1817

Olio su carta rintelata
cm 19,9 x 29,1
85.PC.406



Nel 1817 Géricault assistette alla corsa annuale di cavalli barberi in via del Corso, una delle principali vie di Roma. L'artista fu affascinato dal potenziale artistico dell'evento, in cui gli staffieri incitavano i cavalli ad una fuga disordinata e frenetica nelle vie affollate. I suoi studi ad olio rivelano come egli avesse progressivamente trasformato una scena contemporanea in azione mitologica, e gli staffieri sulla linea di partenza fossero diventati atleti nudi stagliati contro un colonnato classico. Gli studiosi erano da tempo interessati a dimostrare come le celebrazioni ed i giochi moderni preservassero di fatto i costumi dell'antica Roma. Ad ogni modo Géricault probabilmente stava cercando il modo di tradurre l'eccitamento euforico della corsa in un linguaggio pittorico classico adatto al Salon di Parigi.

Géricault si era già imposto come eccellente ritrattista di cavalli in movimento ed in questo studio ad olio tutto sembra culminare nella drammatica lotta tra uomo e animale. Il tratteggio non particolareggiato delle forme e l'aspetto quasi monocromatico suggeriscono l'intento di Géricault di raggiungere un equilibrio tonale nella composizione. L'artista francese ottiene gli stessi effetti della tecnica da lui preferita, penna e acquerello, con pennellate dense e a spirale, come se stesse scolpendo ancora una volta l'antico bassorilievo che lo aveva tanto influenzato. I virtuosi studi preparatori ad olio facevano parte della formazione accademica dei pittori francesi, ma Géricault non sviluppò mai questa vivida scena in un'opera di grandi dimensioni per il Salon di Parigi. DJ

47 THÉODORE GÉRICAULT

Francese, 1791–1824

Scena d'interno, 1817–20 circa

Olio su tela
cm 22,5 x 29,8
95.PA.72



In questa splendida tela Géricault ha raffigurato il suo soggetto con moderna franchezza e senza pudore, traducendo l'energia del comportamento umano e la sua passione inavveduta in maniera completamente diversa dalle convenzioni idealizzanti della sua epoca. La donna che stringe il suo amante indossa gli abiti dell'epoca e la sua acconciatura riflette quella del tempo. Anche la calza che le si è arrotolata alla caviglia è un particolare contemporaneo, sebbene in questa tela non sia tanto indice di moda quanto dell'irruenza della passione. La gamba girata e provocatoriamente esposta sfiora il bordo del letto, richiamando l'attenzione sulla torsione insostenibile della posa. La coppia sembra reggersi solo grazie all'energia a spirale dell'abbraccio e al gioco appassionato di sguardi. A sinistra, la languida compagna della coppia osserva con calma il momento di fugace unione dei due. Il nudo e la posa rilassata di lei ricordano il modo in cui la tradizione classica rappresentava il riposo dopo l'amplesso; il suo busto completa in modo artistico la statua di Venere che la sovrasta. La scultura, la tenda aperta, la luce nitida e le divisioni spaziali conferiscono un'atmosfera teatrale a questa rappresentazione naturalistica della passione.

Scena d'interno è uno schizzo finito, autonomo, di formato piccolo, destinato ad un'osservazione da vicino. La tecnica dello schizzo unisce l'immediatezza emotiva del soggetto alla spontaneità drammatica dell'artista. Géricault si diletta nella descrizione meticolosa, soffermandosi su un dito sottile o un ciuffo di capelli con la stessa attenzione dedicata alle pieghe del tessuto. Nonostante l'artista disegnasse spesso soggetti simili, questo è il suo unico dipinto erotico che si conosca.

DJ



48 THÉODORE GÉRICAULT
Francese, 1791–1824
Studio del negro Joseph,
1818–19 circa

Olio su tela
cm 46,7 x 38
85.PA.407

I ritratti costituirono una parte relativamente piccola della produzione di Géricault, che è più noto per la rappresentazione di soggetti eroici e storici. Questo dipinto mostra invece la sua capacità introspettiva e la forza di caratterizzazione del soggetto conseguita con grande partecipazione e spontaneità. Il ritratto sembrerebbe lo studio di un modello piuttosto che un'opera su commissione, ed è possibile che Géricault abbia scelto questo soggetto per i suoi lineamenti straordinari.

L'artista è noto per aver simpatizzato con la causa dell'abolizionismo ed introduceva spesso africani nei suoi dipinti, a volte in ruoli eroici; la sua ammirazione fu influenzata in parte dai racconti delle guerre che l'esercito francese aveva combattuto contro i rivoluzionari haitiani all'inizio del secolo. Géricault probabilmente aveva anche conosciuto dei nordafricani e condivideva il fascino per le culture esotiche che caratterizzò le opere di molti artisti francesi dell'Ottocento. Géricault e molti dei suoi contemporanei vedevano l'uomo africano sotto una luce romantica e lo investivano di una nobiltà e di un'integrità irraggiungibile per molti Europei "civilizzati".

È parere condiviso che il modello del ritratto del Museo Getty fosse un uomo di nome Joseph – non si conosce il cognome – di Santo Domingo, nei Caraibi, che lavorò inizialmente in Francia come acrobata e in seguito come modello. Géricault usò Joseph per moltissimi studi, quasi tutti disegni, e come figura principale nella sua opera più famosa, *La zattera della Medusa* (1819; Parigi, Louvre).

Il modello di questo dipinto sembra comunque un po' vecchio per quella posa così drammatica, e quindi potrebbe non essere lo stesso. Nei tanti studi di Joseph più chiaramente in relazione a *La zattera della Medusa* egli non compare con i baffi ed i lineamenti leggermente mesti di questo ritratto. Tuttavia *Studio del negro Joseph* risalirebbe al periodo tra il 1818 ed il 1819, quando Géricault era più concentrato sul dipinto del Louvre.

BF

49 JACQUES-LOUIS DAVID
Francese, 1748–1825
L'addio di Telemaco ed Eucari,
1818

Olio su tela
cm 87,2 x 103
Sulla faretra, la firma *DAVID*,
e sul corno la data *BRUX 1818*
87.PA.27

In qualità di artista più importante della Parigi rivoluzionaria e più tardi di pittore preferito da Napoleone, David non ebbe molta scelta se non quella di abbandonare il paese dopo il ripristino della monarchia francese nel 1815. Negli ultimi dieci anni della sua vita, trascorsi in esilio volontario a Bruxelles, ebbe luogo un mutamento di stile e di soggetto. La sua produzione in questo periodo fu rappresentata da intimi ritratti a mezza figura, spesso di compagni d'esilio (come nel caso dell'altra opera di David della collezione Getty, *Le sorelle Zenaïde e Charlotte Bonaparte*, n. 50), e da una serie innovativa di pitture mitologiche, molte delle quali (inclusa questa) trattano temi di contenuto erotico.

L'addio di Telemaco ed Eucari rimanda probabilmente al racconto sentimentale di Fénelon *Le avventure di Telemaco* (1699), che trae i suoi personaggi dall'*Odissea* di Omero. Telemaco, figlio di Penelope e di Ulisse, nutre un amore appassionato e puro per Eucari, una delle ninfe di Calipso, ma l'obbedienza filiale imporrà la separazione dei giovani.

La scena di questo intimo addio è una grotta solitaria. Nonostante l'aulicità del soggetto, le figure seminude hanno un'estrema immediatezza perché ritratte a mezzo busto e per la specificità dei loro lineamenti; l'esecuzione di Telemaco, in particolare, ha l'aria di un ritratto. La sua espressione sognante da adolescente sembra essere già concentrata sulla partenza, nonostante la sua mano stringa ancora la gamba della ninfa. Eucari, in contrasto, appoggia rassegnata la guancia sulla spalla di Telemaco, e con le mani gli cinge il collo a manifestare il suo silenzioso dissenso dall'inevitabile separazione. Il contrasto tra la rettitudine maschile e l'emotività femminile è un tema che permea tutta l'opera di David. L'eccellente stato di conservazione di questa tela non rinforzata mette in luce le sofisticate armonie cromatiche del tardo periodo di David.

Telemaco ed Eucari fu realizzato per commissione del conte Erwin von Schönborn, vicepresidente degli Stati Generali di Baviera. Più tardi quello stesso anno, il conte volle un'opera complementare a questa dall'allievo più devoto di David, Antoine-Jean Gros. In assenza dei temi del dovere e della castità presenti in *Telemaco*, il *Bacco e Arianna* di Gros (Phoenix Art Museum) comunica una maggiore carica erotica, allontanandosi dalla linearità equilibrata dello stile neoclassico perfezionato da David. PS





50 JACQUES-LOUIS DAVID
Francese, 1748–1825
*Le sorelle Zenaïde e Charlotte
Bonaparte*, 1821

Olio su tela
cm 129,5 x 100
In basso a destra, la firma e la data
L. DAVID./ BRVX. 1821
86.PA.740

David fu l'artista più rappresentativo del governo napoleonico sin dalla sue origini, e fu incaricato di dipingere tutti i più importanti avvenimenti. La sua adozione entusiastica di un'arte fondata su antichi modelli era in perfetta sintonia con il desiderio di Napoleone di emulare la civiltà greco-romana ed i suoi principi. Entrambi ebbero un ruolo essenziale nello sviluppo del Neoclassicismo, stile che prevalse in Europa per i cinquant'anni successivi alla caduta dell'Impero napoleonico. Questo dipinto, comunque, fu realizzato quando la monarchia francese era già stata ripristinata. Nonostante David avesse la possibilità di ritornare in Francia, egli decise di rimanere in esilio a Bruxelles.

Le modelle di questo doppio ritratto sono le figlie di Giuseppe Bonaparte (1768–1844), fratello maggiore di Napoleone. Figura chiave nell'era napoleonica, Giuseppe Bonaparte divenne re di Napoli e di Spagna durante l'aggressiva espansione francese. Dopo l'abdicazione finale di Napoleone nel 1815, Giuseppe andò in esilio negli Stati Uniti, stabilendosi nei pressi di Filadelfia, a Bordentown, in New Jersey. La sua famiglia rimase comunque in Europa e risiedette per un periodo a Bruxelles.

A sinistra del dipinto appare la diciannovenne Charlotte, vestita in seta grigio-azzurra. Charlotte desiderava diventare un'artista e le furono impartite lezioni di disegno da David, con cui mantenne un rapporto di amicizia. Sulla destra, vestita in velluto blu scuro, c'è Zenaïde Julie, vent'anni, che divenne in seguito scrittrice e traduttrice del poeta e drammaturgo tedesco Schiller. Le sorelle sono ritratte entrambe con diademi sul capo e sedute su un divano decorato con api, emblema della famiglia Bonaparte. Zenaïde ha in mano una lettera del padre di cui si decifrano poche parole ed il fatto che arrivi da Filadelfia.

Il ritratto mostra alcuni degli ornamenti della moda imperiale, in particolare il divano in stile romano e gli abiti con il girovita alto; tuttavia non è severo e solenne come le prime opere dell'artista e c'è un senso di calore e di informalità, segno forse del minor fervore idealistico di David. I tessuti sono resi con grande delicatezza, ed il ritratto, senza dubbio voluto da Giuseppe Bonaparte in esilio, comunica un fascino naturale che apparentemente sopravvisse a dispetto delle tristi circostanze della famiglia. BF



51 JEAN-FRANÇOIS MILLET
Francese, 1814–1875

Louise-Antoinette Feuardent,
1841

Olio su tela

cm 73,3 x 60,6

In basso a sinistra la firma, *MILLET*

95.PA.67

Prima di essere riconosciuto a livello internazionale come pittore di vita contadina, Jean-François Millet si formò e lavorò come ritrattista. Durante i due anni in cui l'artista francese risiedette nella città normanna di Cherbourg (1840–42) egli realizzò oltre trenta ritratti dei suoi concittadini borghesi. Tra i ritratti più riusciti ed intensi c'erano quelli di parenti ed amici come la giovane donna qui dipinta.

Louise-Antoinette Feuardent era la moglie dell'amico di sempre di Millet, Félix-Bienaimé Feuardent, impiegato di biblioteca a Cherbourg. Uno dei figli dei Feuardent sposò la figlia dell'artista, Marie. Millet ritrae Louise-Antoinette con deliberata semplicità. Lo sfondo piatto, l'abito senza pretese e la tranquillità d'animo così contenuta richiamano alle immagini seicentesche degli olandesi. Reintroducendo convenzioni ritrattistiche precedenti, Millet rappresenta le qualità sottovalutate di una donna moderna della provincia. In più offre un'alternativa stimolante all'incisivo ritratto di società dai forti cromatismi del suo contemporaneo Ingres.

L'intensità del ritratto è determinata dall'equilibrio armonico tra toni monocromatici (definiti da Millet "ponderazioni di tonalità"), tocchi fluidi di pennello ed un serrato rigore delle linee. Millet risolve opposti formali come mezzo per esprimere l'autonomia del soggetto, la sua timidezza vigile, la sua posatezza composta. *Louise-Antoinette Feuardent* sembra una replica a Baudelaire che disse "Un ritratto! Cosa c'è di più semplice o di più complesso, più ovvio o più profondo? Questo genere pittorico, così modesto all'apparenza, richiede un'intelligenza incredibile. Senza dubbio, l'abbandono dell'artista al suo soggetto deve essere grande, ma ancor di più la sua capacità introspettiva."

DA

52 JEAN-FRANÇOIS MILLET

Francese, 1814–1875

Uomo che vanga, 1860–62

Olio su tela

cm 80 x 99

In basso a sinistra la firma

J. F. MILLET

85.PA.114

Le rivoluzioni francesi del 1830 e del 1848 diedero vita a numerosi movimenti liberali il cui intento era quello di sanare le piaghe sociali, ed era opinione diffusa tra i riformisti che la pittura dovesse riflettere questi problemi piuttosto che rappresentare immagini con echi classicheggianti. Sebbene Millet non fosse un riformista sociale, le sue convinzioni personali lo portarono a schierarsi dalla parte dei riformisti.

Millet era un fatalista religioso e credeva che l'uomo fosse condannato a portare con sé il suo fardello, con scarse speranze di migliorare la sua condizione. Il suo intento artistico era di mostrare la nobiltà del lavoro, e a questo scopo concentrò la sua attenzione su contadini e braccianti agricoli. La rivoluzione industriale aveva portato ad un costante spopolamento delle campagne, e quadri come l'*Uomo che vanga* intendevano rappresentare la perseveranza dei contadini di fronte al lavoro monotono e faticoso. In lontananza, nel dipinto, si sta coltivando un campo fertile, ma il contadino in primo piano dovrà prima dissodare il terreno dalle zolle rocciose coperte di cardi selvatici.

Il dipinto di Millet fu criticato per l'immagine abbruttita del contadino. Di tutti i lavoratori raffigurati da Millet, questo è il più infelice. Il lavoro lo ha logorato e la sua immagine naturalmente spaventava la borghesia parigina. È possibile che in questa tela Millet alludesse alla Passione di Cristo, poiché all'epoca i cardi selvatici erano generalmente associati alla corona di spine. Il volto del contadino, comunque, non concordava con la concezione che all'epoca si aveva di Cristo. Ad ogni modo l'*Uomo che vanga* fu considerato per decenni il simbolo della classe operaia e nel 1899 fu immortalato dal poeta socialista Edwin Markham in un componimento dallo stesso nome in cui questi chiedeva retoricamente: "Chi ha spento la luce di questa mente col suo soffio?"

Durante e dopo la sua esposizione al Salon del 1863, l'*Uomo che vanga* fu attaccato dai critici per il suo presunto radicalismo, e Millet fu costretto a dichiarare di non essere un socialista né tantomeno un agitatore. Nonostante il suo atteggiamento non fosse apprezzato né dai riformisti né dall'establishment, i suoi dipinti furono in realtà molto popolari, specialmente negli Stati Uniti. L'*Uomo che vanga*, una delle sue opere più celebri, fu acquistata da un collezionista di San Francisco all'inizio del Novecento. BF



53 CLAUDE MONET

Francese, 1840–1926

Natura morta con fiori e frutta,
1869

Olio su tela

cm 100 x 80,7

In alto a destra, la firma *Claude Monet*

83.PA.215

Il movimento impressionista approfondì in particolar modo il problema dall'atmosfera e della luce ed i loro effetti sulla percezione del colore e della forma. I suoi esponenti tesero ad evitare le questioni sociali spesso toccate da Coubert ed altri artisti francesi attivi intorno alla metà dell'Ottocento (n. 52). Così, nonostante Monet e Coubert si conoscessero e si rispettassero, erano chiaramente il prodotto di diverse generazioni. Lo stile di Monet ha probabilmente dato luogo a controversie, ma non così i suoi temi.

Questa *Natura morta con fiori e frutta* della collezione del Museo Getty, fu realizzata nel 1869 a Bougival, cittadina negli immediati dintorni di Parigi. Monet trascorse l'estate e l'autunno di quell'anno in questa splendida stazione climatica, famosa per la moltitudine di artisti che venivano a visitarla. Durante il suo soggiorno a Bougival si tenne in costante contatto con Pissarro e Renoir (nn. 54 e 57). Monet e Renoir dipingevano spesso insieme e crearono una serie di opere con lo stesso soggetto. Le loro famose vedute di La Grenouillère, celebre ristorante con piscine sulla Senna, risalgono a questo periodo.

Anche Renoir realizzò una composizione di fiori e frutta che presenta lo stesso soggetto del dipinto di Monet. I due artisti lavorarono probabilmente l'uno accanto all'altro, forse nello studio di Monet. Il quadro di Renoir (che ora si trova nel Museum of Fine Arts di Boston) è un po' più piccolo e meno complesso di quello di Monet. Nel serrato rigore della struttura e della composizione, l'immagine di Monet lascia spazi vuoti che creano la profondità della scena. La luce è attenuata, ma il cromatismo è vibrante e ne fa una delle nature morte più suggestive dell'artista francese. La stesura cromatica è densa, e la superficie riflette un rimaneggiamento significativo, indice del tempo che l'artista dedicò alla sua risoluzione.

I principi dell'Impressionismo erano più evidenti nella rappresentazione di campi, fiumi e città della regione circostante Parigi, e gli impressionisti non lavorarono in interni con altrettanta disinvoltura. Di conseguenza Monet ed i seguaci della corrente non dipinsero molte nature morte. Artisti come Cézanne (n. 60) e Gauguin avrebbero comunque ripreso seriamente questo genere solo poco tempo dopo, e l'opera di Monet in questo campo avrebbe influenzato l'evoluzione dei loro dipinti. BF





54 PIERRE-AUGUSTE
RENOIR

Francese, 1841–1919

Coppia che passeggia, 1870

Olio su tela

cm 81,3 x 65

In basso a sinistra, la firma e la data

A. Renoir. 70.

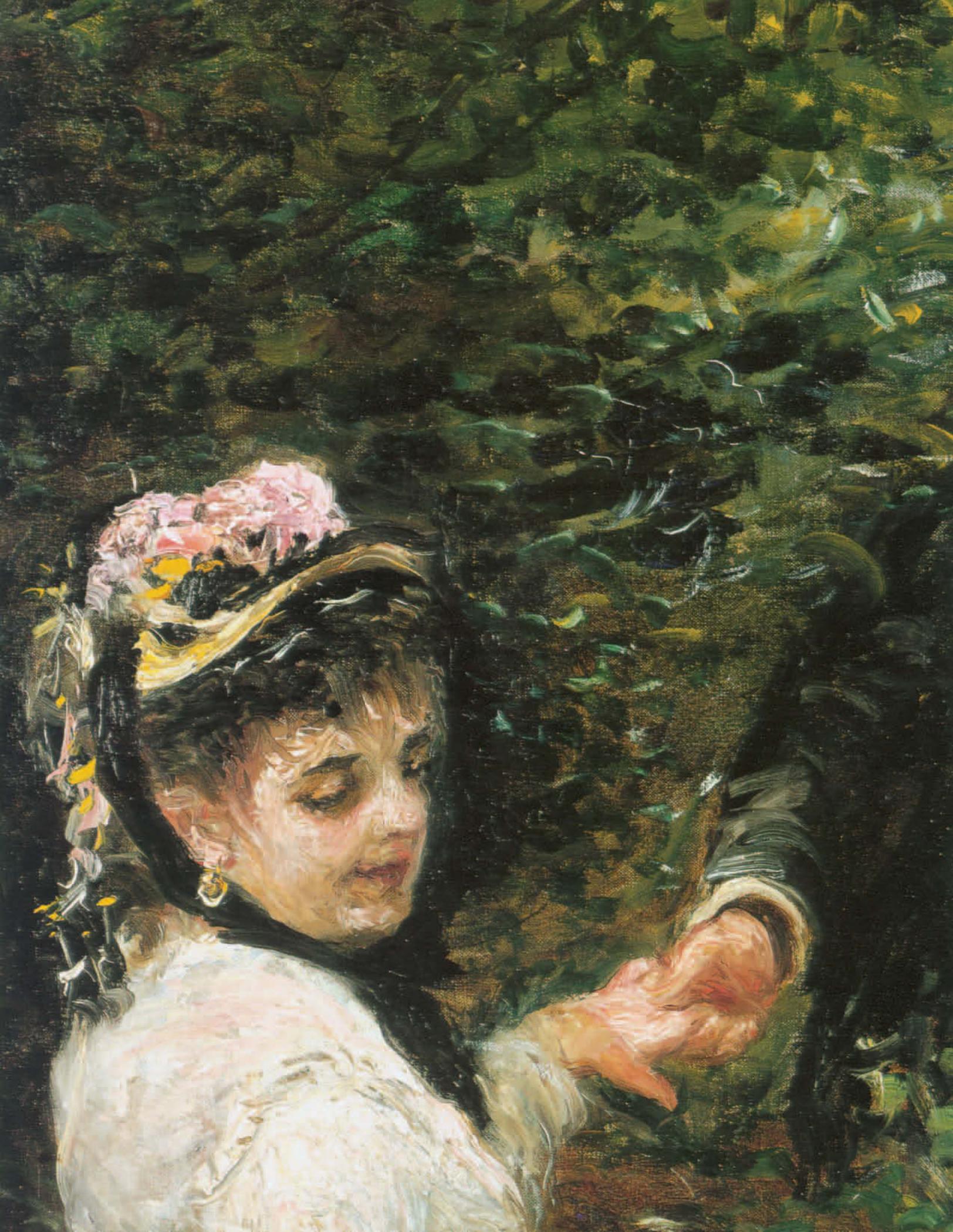
89.PA.41

Particolare a tergo

Renoir aveva ventinove anni quando dipinse la *Coppia che passeggia* ed apparteneva al gruppo molto affiatato di giovani artisti d'avanguardia, presto sciolto dalla dichiarazione di guerra mossa alla Germania. Avendo trascorso l'estate precedente con Monet a La Grenouillère, Renoir mostra nella *Coppia che passeggia* uno spostamento verso effetti cromatici propri dello stile impressionista. In questa tela, che costituisce la pietra miliare del primo Impressionismo, Renoir non concepisce più la natura come sfondo scenografico, ma integra appieno le figure con il paesaggio verdeggiante, lavorando quasi sicuramente *en plein air*, con una stesura spontanea del colore e sfumature variegata di luce.

I temi di amoreggiamento ed ozio corrono attraverso tutta l'opera di Renoir. In contrasto con la visione di vita familiare di Monet in giardini fioriti, la natura per Renoir è uno scenario di seduzione ed una metafora di piacere sensuale. Nella tela del Getty, la coppia al suo appuntamento amoroso è estremamente moderna e fa pensare alla nuova borghesia parigina, che durante i fine settimana si riversava nei parchi e nei sobborghi. Al contempo essa riprende motivi già presenti nella storia dell'arte, come le coppie amoroze delle *fêtes galantes* di Watteau, in cui il richiamo dell'amante a radersi appartate rientra nel gioco della seduzione.

Con distinte e soffici pennellate, Renoir conferisce alla *Coppia che passeggia* l'effetto sgranato della luce del sole che filtra tra le fronde, che diventerà il tratto distintivo di molte delle sue opere maggiori tra il 1870 ed il 1890. Nascosta tra gli alberi ed in parziale penombra, la figura maschile appare alquanto semplice se confrontata con la sua elegante compagna, che si volge a liberare gentilmente l'abito diafano dai cespugli. La donna è stata spesso identificata con Rapha, amante dell'amico di Renoir, Edmond Maître o come Lise Tréhot, amante dello stesso Renoir. L'ultima ipotesi porterebbe a pensare che la figura in ombra che conduce a sé la donna sia l'artista stesso, che attira l'osservatore nello spazio illusorio della tela. Renoir ritornerà a questa composizione nel 1883 per un disegno pubblicato sulla rivista *La Vie Moderne* (29 dicembre) in cui le posizioni degli amanti sono invertite sia in termini spaziali che di iniziativa. PS





55 ÉDOUARD MANET

Francese, 1832–1883

Rue Mosnier imbandierata, 1878

Olio su tela

cm 65,5 x 81

In basso a sinistra, la firma e la data

Manet 1878

89.PA.71

Sebbene Manet avesse fortemente influenzato gli impressionisti, non si unì mai a loro ufficialmente. Ad ogni modo condivise fortemente il loro ideale: l'impegno a riprodurre la Parigi moderna, come lo enunciò il poeta e critico Charles Baudelaire. La tela del Getty raffigura rue Mosnier (l'odierna rue de Berne) vista dalla finestra del secondo piano dello studio di Manet, il pomeriggio del 30 giugno 1878, festa nazionale. La *Fête de la Paix* era la prima celebrazione ufficiale organizzata dalla Terza Repubblica, intesa a commemorare il successo della recente Exposition Universelle e la ripresa francese dalla disastrosa guerra franco-prussiana del 1870–71 e dalla sanguinosa Comune che seguì.

Nella parte superiore della tela, le carrozze a due ruote si fermano ai lati della strada per far salire o scendere gli eleganti passeggeri. L'artista adopera le tonalità fredde dell'ampia strada costruita da poco come pallido sfondo per i rossi, i bianchi e gli azzurri brillanti; la scansione intervallata del tricolore francese in una giornata luminosa e ventosa richiama il fervore patriottico, rafforzato dalle pennellate energiche e fluide di Manet.

In contrasto con il bagliore distante dei festeggiamenti, la strada deserta in primo piano è punteggiata soltanto da due figure solitarie che non prendono parte alla celebrazione. Un operaio che porta una scala è tagliato nettamente dal margine inferiore della composizione. Più in là un mutilato, forse un veterano di guerra, indossa la casacca blu ed il basco dei manovali parigini; con le spalle all'osservatore, questa figura ingobbita si fa strada lentamente sulle sue stampelle. Una recinzione malandata a sinistra tenta di nascondere un cortile con quel che resta della costruzione della strada. Giudicata nell'insieme, *Rue Mosnier* mostra una veduta dell'orgoglio nazionale per la riconquistata prosperità, smorzata da un riconoscimento dei costi e dei sacrifici che l'hanno accompagnata.

Forse qualche ora prima, nello stesso giorno, Manet raffigurò la stessa veduta in una versione più abbozzata e meno rifinita (Zurigo, collezione Bührle). Anche Claude Monet dipinse due scene di strada il 30 giugno, una di rue Montorgueil (Parigi, Musée d'Orsay) ed una di rue Saint-Denis (Rouen, Musée des Beaux-Arts). In contrasto con la percezione alquanto ironica di Manet delle celebrazioni organizzate dal Governo, l'effetto frammentato ed intermittente dei colori di Monet suggerisce uno spettacolo patriottico urbano allo stesso tempo euforico ed impersonale. PS





56 WILLIAM ADOLPHE
BOUGUEREAU
Francese, 1825–1905
Fanciulla che si difende da Eros,
1880 circa

Olio su tela
cm 79,5 x 55
Nel centro a sinistra sulla pietra,
la firma *W. BOVGVEREAV*
70.PA.3

Come membro dell'Accademia Francese e difensore del classicismo sensuale e raffinato, Bouguereau fu considerato l'erede della nobile tradizione di grandi maestri della pittura europea. Fu uno degli artisti più acclamati del periodo e le sue rappresentazioni idilliche di temi mitologici interessavano enormemente le folle che visitavano le mostre annuali del Salon di Parigi. Questi sguardi ad un'Arcadia costruita in modo convincente, come la *Fanciulla che si difende da Eros*, costituivano una fuga dalle complessità e dal disordine disciplinato della vita moderna in città.

Bouguereau espose una versione più grande di questo dipinto (Università del North Carolina a Wilmington) al Salon del 1880. Dopo essere stata accolta con successo come una delle migliori "mitologie" dell'artista, Bouguereau realizzò la replica autografa più piccola della collezione Getty per un mercato privato. La sua straordinaria immediatezza è determinata dalla reinterpretazione libera di Bouguereau del passato classico. Poiché il soggetto non ha alcun riferimento letterario, invita l'osservatore ad idearne la trama narrativa. Saprà resistere la ragazza alle tentazioni, o la freccia di Eros colpirà nel segno? Il dipinto racchiude materiale scenico dello studio di Bouguereau: alla sua modella preferita, dalla bellezza misteriosa e silvestre, l'artista assegna il ruolo di fanciulla sorridente ed equipaggia il dio dell'amore con costumi di scena (le ali e la colomba). Lo sfondo e la vegetazione sono visibilmente francesi. Persino la morbida luce porta alla mente quella del cielo d'inverno riflessa attraverso la finestra dello studio dell'artista, quando, in una nota indirizzata a sua figlia, le comunicava di aver iniziato la composizione il primo dicembre 1879.

Al volgere del Novecento, le opere di Bouguereau erano ormai apprezzate in America quanto nella sua patria. Una delle prime acquisizioni di J. Paul Getty, la *Fanciulla che si difende da Eros*, fece parte della sua collezione nel Surrey, in Inghilterra, dal 1941 fino alla sua donazione al Museo nel 1970.

DA

57 PIERRE-AUGUSTE
RENOIR

Francese, 1841–1919

Ritratto di Albert Cahen d'Anvers,

1881

Olio su tela

cm 79,8 x 63,7

In basso a destra, la firma e la data

Renoir/Wargemont. 9. Sbre 81.

88.PA.133



Dopo vent'anni di carriera, Renoir era così disilluso dall'Impressionismo che definì il movimento “un vicolo senza uscita.” Egli trasformò il suo stile, armonizzando gli effetti pittorici sfumati di opere come la *Coppia che passeggia* (n. 54) nei contorni decisi e nelle forme ponderate dei dipinti del Rinascimento. Così Renoir si conquistò i favori dei ricchi mecenati parigini che gli commissionarono numerosi ritratti. Queste opere erano ben accolte ai Salons ufficiali, e nel 1880 Renoir promise solennemente che vi avrebbe esposto solo ritratti. Uno degli esempi più convincenti del suo nuovo approccio artistico è questo ritratto del compositore Albert Cahen d'Anvers (1846–1903).

Albert, fratello minore del banchiere Louis Cahen d'Anvers, è raffigurato mentre fuma tranquillamente una sigaretta nel salone di Wargemont, casa del gran mecenate di Renoir, Paul Bérard. Nel ritratto Renoir riproduce il sontuoso arredamento della stanza creando un contrasto tra i motivi azzurri delle pareti e la carnagione chiara dell'uomo. La giustapposizione di forme simili conserva l'armonia tra il modello e lo sfondo. I baffi arricciati di Albert, per esempio, completano le curve dei motivi floreali, i suoi capelli arruffati fanno eco alle foglie rosse della pianta nel vaso. Questa composizione abilmente costruita crea un'atmosfera di rilassata eleganza sospesa, però, dallo sguardo distante ma vigile di Cahen d'Anvers. L'estremo distacco del compositore dall'osservatore, assieme alla sigaretta, allude forse alla sua vocazione creativa. DA

58 EDGAR DEGAS

Francese, 1834–1917

L'attesa, 1882 circa

Pastello su carta

cm 48,2 x 61

In alto a sinistra, la firma *Degas*

83.GG.219

In proprietà con la Norton
Simon Art Foundation, Pasadena



Degas, come molti artisti francesi a metà Ottocento, si concentrò sulla rappresentazione dei vari aspetti della vita parigina. Egli trattò temi quotidiani e temi alla moda, raffigurando sia donne che lavano e stirano che musicisti e fantini. Il motivo più frequente che informa la lunga carriera di Degas, è comunque il balletto. Gli si attribuisce l'affermazione che la danza fosse solo “un pretesto per dipingere bei costumi e rappresentare movimenti,” ma le sue opere contraddicono questa osservazione.

Pare che il collezionista americano Louisine Havemeyer – proprietario dell'opera prima che passasse al Getty – abbia chiesto all'artista perché dipingeva tante ballerine e che questi abbia risposto che il balletto era “l'unica cosa rimastaci dell'arte del movimento dei Greci.” Paradossalmente, però, Degas mostrava spesso le sue ballerine durante le prove o durante il riposo, raramente nelle rappresentazioni vere e proprie.

Il pastello del Museo, che si pensa sia stato eseguito intorno al 1882, rappresenta una giovane ballerina ed una donna vestita in nero con in mano un ombrello. La tradizione vuole che si trattasse di una giovane ballerina della provincia con sua madre, in attesa di un'audizione. Degas introduceva talvolta istruttori o musicisti nelle sue opere per mettere in risalto i colori più vivaci delle ballerine; ponendo la figura severa della donna accanto a quella della giovane ballerina che si strofina la caviglia indolenzita egli crea una variazione a questo espediente. L'artista enfatizza inoltre la dissonanza tra il fascino artificioso del palcoscenico ed il grigiore della quotidianità. BF

59 CLAUDE MONET
Francese, 1840–1926
Covoni, effetto di neve, mattino,
1891
Olio su tela
cm 65 x 100
In basso a sinistra, la firma e la data
Claude Monet '91
95.PA.63

Nell'autunno del 1890 Monet, il celebre paesaggista impressionista, iniziò la prima serie di questi dipinti il cui motivo era costituito dai covoni di grano situati in un campo proprio fuori al suo giardino di Giverny. Monet realizzò trenta tele dalla smagliante stesura cromatica che fermarono l'immagine di quella che definì la sua "esperienza" dei covoni trasformati dalle permutazioni naturali. Così si esprime l'artista: "Per me un paesaggio non esiste in quanto tale, perché il suo aspetto cambia costantemente; un paesaggio vive in virtù di ciò che lo circonda – l'aria e la luce – che mutano continuamente."

Nel maggio del 1891, la mostra di Monet di quindici dipinti dei covoni alla Galerie Durand-Ruel di Parigi destò scalpore. All'amico di Monet, il critico Gustave Geffroy, parve che l'artista avesse smascherato le "mille facce della natura" e ne avesse catturata l'essenza. Per Geffroy i covoni in inverno, coperti di neve, evocavano "il silenzio bianco dello spazio." Ma era un'immobilità rotta dal tocco dell'artista: "la neve ... illuminata da una luce rosa che muore in ombre di blu intenso" e "il fascino misterioso della natura che mormora incantesimi di forme e di colori."

Monet completò *Covoni, effetto di neve, mattino* nel febbraio del 1891 e lo vendette quattro mesi prima della famosa esposizione. È uno dei dipinti meglio orchestrati dell'intera serie. Le forme arrotondate dei covoni sono stagliate contro le nette geometrie orizzontali dei campi, delle colline e del cielo retrostanti. Colore e forma assumono lo stesso contenuto visuale, i solidi covoni rossi sono ricondotti all'equilibrio della composizione dal blu intenso dell'ombra che proiettano. La contingenza della luce è resa da effetti luministici cangianti, come le delicate sfumature color pastello nello smorzato cielo invernale, o il chiarore riverberante dei covoni. La superficie del quadro, complessa e densamente dipinta, testimonia i lunghi e laboriosi sforzi di Monet, che nel suo studio cercava di catturare quell'istante che, diceva, non sarebbe più tornato.

DA



60 PAUL CÉZANNE
Francese, 1839–1906
Natura morta con mele,
1893–94

Olio su tela
cm 65,5 x 81,5
96.PA.8

La natura morta fu un soggetto ossessionante per Cézanne durante tutta la sua carriera. Dal 1880 fino alla sua morte, l'artista ritrasse ripetutamente gli stessi oggetti – un vaso verde, uno blu e ruggine, una bottiglia di rum e mele. L'immobilità e la longevità dei suoi soggetti gli consentirono di avere tempo e controllo per portare a termine le sue ricerche analitiche sul rapporto spazio-oggetto, tra l'esperienza visiva e la resa pittorica.

Opera del suo periodo più maturo e significativo, *Natura morta con mele* è un'immagine di oggetti familiari resa con grande vigore. I ritmi graziosamente creati dall'arabesco nero sul tappeto blu, l'intreccio in vimini, le forme piene dei vasi e della frutta e le pieghe fluttuanti della tovaglia bianca si stagliano contro le nette linee orizzontali e verticali della composizione. Cézanne inserisce consciamente questi oggetti per serrare la composizione: un arabesco nero sembra scappare dal tappeto blu per imprigionare una mela; le curve sinuose dei manici di vimini del vaso blu e ruggine si fondono ritmicamente con la loro controparte sulla bottiglia.

L'artista crea un cauto equilibrio tra trame e colori: contro lo scintillio dei blu dello sfondo e del tappeto, un vaso verde opaco fa da perfetto contrappunto alle mele rosse e gialle bagnate di luce. Cézanne dà forma e volume alle sue pennellate. Ogni tocco è dato quasi con amore, accarezzando le mele, i vasi ed i tessuti con la medesima dedizione. Nel 1907 il poeta tedesco Rainer Maria Rilke, colpito dalla qualità seducente della stesura cromatica di quest'opera, paragonò le tinte delle mele rosse avviluppate nella stoffa blu al "contatto tra due nudi di Rodin."

L'orchestrazione del colore, della composizione e delle pennellate di Cézanne si risolve in un'immagine di equilibrio sostenuto eloquentemente. La professata ambizione dell'artista "di rifare Poussin sulla natura" e di rendere l'Impressionismo "qualcosa di solido e durevole" è realizzata in quest'opera classica e senza tempo. JH



61 JEAN-ÉTIENNE LIOTARD

Svizzero, 1702–1789

*Maria Frederike van Reede-
Athlone, futura contessa van
Heiden, a sette anni, 1755–56*

Pastello su pergamena

cm 57,2 x 43

In alto a destra, reca la scritta
peint par J E Liotard/1755 & 1756
83.PC.273



Nel diciottesimo secolo l'arte del ritratto raggiunse il culmine della ricercatezza. Mentre aumentava il numero degli artisti dediti principalmente a questo genere, cambiava anche il tipo di clientela: ai membri delle classi nobili e delle case regnanti cominciarono ad aggiungersi anche numerosi esponenti delle classi borghesi emergenti.

Nato a Ginevra, Liotard si era formato a Parigi e aveva vissuto a Roma, era stato in visita a Costantinopoli ed in seguito aveva lavorato per periodi più o meno lunghi a Vienna, a Londra, in Olanda, a Parigi e a Lione, intervallando i soggiorni stranieri con dei ritorni in patria. Con il diffondersi della sua fama i clienti si recavano di persona nel suo studio per posare per un ritratto. Jean-Etienne Liotard fu un artista pieno di idiosincrasie, le sue abitudini personali e il modo di vestire erano a volte a dir poco eccentrici; spesso lo si poteva vedere con una lunga barba abbigliato in costume turco.

Nelle sue opere scritte Liotard sostenne che la pittura doveva aderire strettamente alla realtà percepibile cercando di evitare ornamenti superflui. La maggior parte dei dipinti di questo artista ritrae personaggi di rango reale oppure nobili, i quali vengono resi con indulgenza e comprensione, senza pompa o elaborati artifici. Gli sfondi sono semplici o inesistenti e i soggetti spesso tengono lo sguardo distolto, come se non stessero posando.

Il ritratto di Maria Frederike van Reede-Athlone venne realizzato a pastello, la tecnica preferita di Liotard, all'epoca del soggiorno olandese tra il 1755 e il 1756. Dapprima l'artista dipinse un ritratto della madre della bambina, la baronessa van Reede, la quale in seguito commissionò anche quello di una delle figlie. Maria Frederike, di soli sette anni, è ritratta con un mantello blu bordato di ermellino mentre tiene in braccio un cagnolino nero che guarda dritto verso lo spettatore. La bella fisionomia della bambina e l'incarnato fresco del viso rendono questo ritratto una delle opere più accattivanti del pittore e rappresentano un esempio della spontaneità e della varietà di effetti che Liotard era in grado di realizzare con questa tecnica.

BF

62 THOMAS
GAINSBOROUGH
Inglese, 1727–1788
James Christie, 1778

Olio su tela
cm 126 x 102
70.PA.16



Nel diciottesimo secolo, come ancor oggi, Londra costituiva uno dei maggiori centri internazionali del commercio d'arte. Gli inglesi erano allora – e per tutto il secolo successivo – i più entusiasti collezionisti delle opere di tutte le maggiori scuole: italiana, francese, olandese, fiamminga e spagnola. I musei pubblici non esistevano ancora e, a parte qualche rara collezione privata a cui era possibile accedere solo dietro richiesta, le case d'aste erano uno dei pochi posti dove un numero notevole di opere d'arte veniva regolarmente esposto al pubblico.

James Christie (1730–1803) fu il fondatore della casa d'asta londinese che ancor oggi porta il suo nome. Iniziò la propria carriera come banditore nel 1762 ed entro pochissimi anni riuscì a rendere la propria attività la più importante e famosa d'Europa. Le sale d'aste di Christie si trovavano vicino allo studio dell'amico pittore Thomas Gainsborough, uno dei più famosi ritrattisti e paesaggisti inglesi.

Christie potrebbe aver chiesto a Gainsborough di dipingere il suo ritratto nel 1778, l'anno stesso in cui il dipinto venne esposto alla Royal Academy. Esso fece mostra nelle sale d'aste fino al ventesimo secolo. Personaggio imponente, alto e dignitoso, Christie si appoggia su un quadro, un paesaggio dipinto chiaramente nello stile di Gainsborough, e tiene nella mano destra un foglio che potrebbe essere una lista delle opere da vendere all'incanto. La pennellata molto liquida e la grazia naturale della posa, che contribuiscono a rendere più attraenti i soggetti dei ritratti, sono tipiche dello stile del pittore. BF

63 FRANCISCO JOSÉ DE
GOYA Y LUCIENTES
Spagnolo, 1746–1828
La corrida, Suerte de Varas, 1824

Olio su tela
cm 52 x 62
93.PA.1

La pesante censura ed il dispotismo oppressivo del regno di Ferdinando VII dopo la sua restaurazione sul trono di Spagna avvenuta nel 1823 furono la causa dell'esilio volontario di molti liberali. Francisco Goya, il più grande pittore spagnolo del tempo, lasciò la propria patria per la Francia all'età di settantotto anni. Una scritta sul retro della tela originale identifica quest'opera, dipinta da Goya a Parigi l'estate stessa della sua fuga, come un regalo per l'amico e compatriota in esilio Joaquín María Ferrer.

La corrida divenne popolare come soggetto artistico proprio grazie a Goya, che riprese e rimaneggiò questo tema attraverso tutta la propria carriera. Da sempre un grande appassionato di questa tradizionale forma di spettacolo spagnola, Goya assisteva regolarmente alle corride e di tanto in tanto amava vestirsi da matador. La prima serie di dipinti realizzata dall'artista su questo soggetto consiste in un gruppo di quadri nelle tonalità del pastello rococò eseguiti tra il 1793 e il 1794, nei quali sono minuziosamente riprodotti gli elaborati costumi dei toreri e la folla elegante degli spettatori.

Entro la fine del 1816, quando Goya pubblicò le trentatré acqueforti della *Tauromaquia*, che hanno appunto come soggetto la corrida, molte cose erano ormai cambiate. Riammesso dopo un breve periodo di interdizione, questo sport non godeva più della popolarità di un tempo. Pare che Goya condividesse l'avversione del pubblico alla crudeltà delle nuove regole; le tavole della *Tauromaquia* isolano infatti i personaggi centrali del dramma evidenziando tutti gli elementi di violenza e morte.

La tela del Museo è particolarmente importante in quanto rappresenta l'ultimo saggio figurativo dell'artista su questo tema. Come il lavoro grafico, che occupò in larga parte gli ultimi anni di attività di Goya, anche la *Suerte de Varas* presenta le caratteristiche di libertà tecnica ed espressività tipiche dello stile maturo dell'artista. In genere le opere realizzate da Goya in Francia riprendono temi già esplorati nella sua carriera, a cui l'artista diede nuova forza attraverso l'uso di una tecnica molto più moderna e sperimentale.

La composizione della *Suerte de Varas* è liberamente ispirata alla tavola n. 27 della *Tauromaquia*, raffigurante il celebre picador Fernando del Toro su un cavallo bendato mentre sta per colpire con una picca il toro fermo dinanzi a lui. In un'altra versione dello stesso soggetto, realizzata invece come dipinto, il cavallo non è bendato e i volti degli uomini sono resi come un insieme anonimo da cui emana un senso di paura e determinazione. Gli spalti affollati nello sfondo sono appena abbozzati da una sintetica pennellata grigia. Il dramma a proscenio è descritto attraverso l'uso di una gamma di colori tra cui spiccano il nero, il bianco, il rosso vivo, l'ocra e il turchese, spesso confusi in un impasto lavorato affrettatamente, in netto contrasto coi preziosi costumi dei picador e le vivide ferite degli animali colpiti a morte.

PS





64 CASPAR DAVID
FRIEDRICH
Tedesco, 1774–1840
Passeggiata al crepuscolo,
1832–35 circa

Olio su tela
cm 33,3 x 43,7
93.PA.14

Caspar David Friedrich fu una delle figure centrali del Romanticismo tedesco, e la sua visione intimistica ed introspettiva si sviluppò attorno a temi cristiani attraverso analogie basate sui cicli della natura. Anche se dapprima l'opera di questo artista riuscì ad attirare un vasto pubblico, successivamente, a causa del mutare delle mode, il seguito di Friedrich diminuì considerevolmente, tanto che durante gli ultimi anni della sua vita venne a trovarsi in condizioni di estrema povertà. Questa *Passeggiata al crepuscolo*, appartenente ad un piccolo gruppo di lavori portati a termine da Friedrich prima del grave infarto subito nel 1835, esprime sia la malinconia di questo particolare periodo che la consolazione che l'artista trovava nella fede cristiana.

A differenza dei contemporanei, Friedrich non seguì la moda di recarsi in visita in Italia, preferendo trovare ispirazione nei vasti spazi aperti della nativa Pomerania, nella Germania settentrionale. Il messaggio implicito di questo dipinto, che ci mostra una figura solitaria – forse l'artista stesso – intenta a contemplare una tomba megalitica, è un messaggio di morte, che attende l'uomo quale ultimo destino, sensazione echeggiata dalle nude forme dei due alberi spogli che si delineano come fantasmi dietro l'uomo e il sepolcro. A controbilanciare l'apparente negatività del messaggio di quest'opera, da una seconda lettura emerge invece un senso di speranza e redenzione, come possiamo notare dal boschetto verdeggianti visibile in lontananza e dal falcetto di luna crescente, per il pittore simbolo della luce divina e della promessa di rinascita del Salvatore.

La configurazione del gruppo di pietre nella *Passeggiata al crepuscolo* corrisponde perfettamente a quella di un disegno di una tomba eseguito da Friedrich nel 1802 nei pressi di Gützkow, a sud di Greifswald, luogo di nascita dell'artista (attualmente conservato presso il Museo Wallraf Richartz di Colonia). Friedrich sembra aver utilizzato lo stesso studio anche per un dipinto di data anteriore, *Dolmen nella neve* (Dresda, Gemäldegalerie), che raffigura la stessa tomba vista in lontananza, coperta di neve e circondata da un cerchio di querce un tempo imponenti ma ormai morte e spezzate. Nella tela del Museo Getty, alla composizione originale è stata aggiunta una figura umana, non un soggetto nel senso tradizionale del termine ma più che altro un corollario visivo allo stato contemplativo che l'artista desiderava evocare nello spettatore.

Il motivo della tomba megalitica ricorre in tutta l'opera di Friedrich. Tuttavia anche questa immagine, come del resto tutti i temi ricorrenti nei dipinti dell'autore, entra a far parte dell'iconografia personale di Friedrich e viene rimaneggiata liberamente in armonia con la visione interiore dell'artista.

PS

65 JOSEPH MALLORD
WILLIAM TURNER
Inglese, 1775–1851
*Van Tromp vira di bordo per
compiacere i superiori, imbarca
acqua e si bagna tutto, 1844*

Olio su tela
cm 91,4 x 121,9
93.PA.32

In tutta l'opera di Turner coesiste, in inverosimile armonia con la famosa tecnica sperimentale adottata dal pittore, un sentimento di rispetto per i grandi artisti del passato. Questo dipinto, assieme alle altre tele di soggetto marino esibite dal Turner nel 1844 all'età di settant'anni, rappresenta l'omaggio finale del pittore ai maestri della scuola olandese. Il mare era uno dei soggetti preferiti di Turner e dei suoi contemporanei, sia in quanto espressione di ciò che di più sublime esiste in natura, sia come arena simbolica dell'ascesa della potenza commerciale e militare dell'impero britannico.

Il *Van Tromp* del Museo Getty è l'ultima di una serie di quattro tele che rappresentano la sintesi della vita di due uomini, l'ammiraglio Maarten Harpertszoon Tromp (1598–1653) ed il figlio Cornelis (1629–1691). Il prefisso “van” venne aggiunto erroneamente in seguito e poi generalmente impiegato nell'Inghilterra del diciottesimo secolo. Entrambi gli uomini divennero famosi grazie alle vittorie riportate contro le flotte inglesi e spagnole durante il periodo aureo della potenza navale olandese. Nonostante il lungo titolo che l'artista stesso fornì per il catalogo della mostra della Royal Academy nel 1844, l'aneddoto storico illustrato dalla tela in esame non è mai stato identificato con certezza.

Secondo la prima delle due possibili interpretazioni suggerite dagli studiosi, il *Van Tromp* rappresentato sarebbe il figlio Cornelis, che preferì seguire la propria strategia navale e venne pertanto espulso dalla marina nel 1666 per non aver eseguito gli ordini ricevuti. Nel 1673 venne riammesso e si riconciliò con i propri superiori. Forse come apertura simbolica e segnale della nuova disponibilità ad accettare le imposizioni delle autorità, Tromp viene qui raffigurato “mentre vira di bordo per compiacere i superiori.” La manovra navale viene eseguita con destrezza mentre il protagonista, in posa sul ponte di prua e luminoso nella bianca uniforme (particolare non rispondente alla realtà storica), affronta gli scrosci d'acqua delle grosse onde che si infrangono attorno alla nave.

La seconda interpretazione proposta vede invece come protagonista il padre, Maarten Tromp, il quale durante la guerra anglo-olandese del 1652 condusse in salvo in acque territoriali trecento vascelli mercantili olandesi attraverso il canale della Manica. Si narra che Tromp avesse legato una scopa all'albero maestro (visibile nel dipinto), per simboleggiare la propria intenzione di spazzare gli Inglesi via dai mari.

Con la rappresentazione di particolari narrativi come quelli indicati (a parte le inesattezze storiche), Turner eleva il genere del paesaggio marino ai vertici di onori precedentemente riservati ai dipinti di soggetto storico. Nel *Van Tromp* del Museo Getty, Turner esprime il potere sublime della natura vista da un pittore romantico attraverso il mezzo espressivo del paesaggio marino olandese.

PS



66 JAMES ENSOR
Belga, 1860–1949
*Entrata di Cristo a Bruxelles
nel 1889*, 1888
Olio su tela
cm 252,5 x 430,5
A centro destra la firma
J. ENSOR/1888
87.PA.96
Particolare a tergo

Il monumentale manifesto realizzato da James Ensor sullo stato della società belga e dell'arte moderna verso la fine del diciannovesimo secolo eleva il genere della caricatura e critica sociale ad una delle più alte forme d'arte. Dipinta nel 1888, l'*Entrata di Cristo a Bruxelles nel 1889* sceglie come luogo della seconda venuta di Cristo la capitale belga ad un anno di distanza dal presente. Aggressivamente provinciale nella propria concezione artistica, Ensor dipinse l'*Entrata di Cristo* in parte in reazione al successo di critica tributato al dipinto *Una domenica pomeriggio all'isola della Grande Jatte* del pittore francese Georges Seurat esposto a Bruxelles l'anno precedente. Ensor era irritato tanto dal freddo e controllato stile introdotto da Seurat quanto dalla sua concezione di una società placida e senza divisioni sociali, mitemente occupata a godere dei divertimenti organizzati per il tempo libero sulle rive della Senna.

In contrasto, l'opera di Ensor raffigura la società contemporanea come una folla in tumulto, discordante e lasciva. Come in un incubo, gli elementi del carnevale pre-quaresimale e delle dimostrazioni politiche si mescolano alla processione che segue il Cristo. La folla che avanza verso lo spettatore, minacciando quasi di travolgerlo, è organizzata in prospettiva grandangolare allungata. Di fronte al corteo, a dirigere la festa, è Émile Littré, il riformatore socialista ateo, qui raffigurato in veste di arcivescovo. Su un palcoscenico vediamo il sindaco, che sul podio appare non più grande di un nano, circondato da clown. Spintonato e quasi schiacciato dalla folla, per cui sembra più oggetto di curiosità che di rispetto, al centro della scena vediamo Cristo, come inebebito, a cavallo di un asino. In omaggio alla tradizione fiamminga di Bosch e Brueghel, nel lato in alto a sinistra vediamo uno spettatore sporgersi da un balcone per vomitare su uno stendardo che reca la scritta *Les XX (Les Vingt)*, l'associazione artistica d'avanguardia belga che rifiutò di presentare questo dipinto all'esposizione annuale nonostante Ensor fosse uno dei membri fondatori. Prestando al Cristo la propria fisionomia Ensor proietta le proprie sofferenze e aspirazioni sulla Passione del Salvatore.

In questo dipinto, come in tutta la sua opera, Ensor trova il modo di esprimere il proprio orrore per la depravazione e il vizio umano attraverso l'uso di una serie di immagini di scheletri e di maschere carnevalesche che l'artista disegnò ispirandosi a quelle vendute dalla madre nel suo negozio di souvenir di Ostenda, una località turistica della costa. Alle maschere e agli scheletri si uniscono, in una inquietante processione, figure pubbliche, storiche ed allegoriche, membri della famiglia ed amici dell'artista stesso. Grazie all'aggressivo stile pittorico e alla complessa iconografia, che mescola motivi tratti dalla vita pubblica a temi strettamente personali, l'*Entrata di Cristo* viene generalmente considerato come uno dei dipinti che preannunciano l'Espressionismo tedesco del ventesimo secolo.

PS

Image Not Available for Publication

Image Not Available for Publication

Image Not Available for Publication



67 LAWRENCE ALMA
TADEMA
Olandese/Inglese, 1836–1912
Primavera, 1894
Olio su tela
cm 178,4 x 80
In basso a sinistra la firma
L. ALMA TADEMA OP CCCXXVI
72.PA.3

Sir Lawrence Alma Tadema fu uno dei pittori più popolari ed ammirati del tempo. Nonostante la reputazione di questo artista abbia sofferto a causa del mutare del gusto, che in seguito favorì Courbet e, più tardi, gli impressionisti (vedere nn. 53–55 e 57–60), le sue opere conservano ancora un certo fascino dovuto soprattutto alla tecnica straordinariamente meticolosa con cui sono realizzate.

Anche se gran parte dell'opera di questo pittore si rifà a modelli greci o romani, il suo stile ha radici nella pittura olandese del diciassettesimo secolo ispirata a scene di vita quotidiana. Più che temi eroici o letterari, tuttavia, i dipinti di Alma Tadema si soffermano su scene semplici – all'occhio moderno a volte persino banali – scelte per rappresentare gli usi e i costumi dell'era precristiana. I dipinti di questo artista riflettono inoltre i pregiudizi tipici della società vittoriana riguardo al comportamento in pubblico. Nel pieno della immane lotta economica e sociale che la rivoluzione industriale aveva generato nell'Inghilterra del tempo, una parte del ceto privilegiato, a cui apparteneva anche l'artista, continuava a guardare al passato e all'età classica come ad un'epoca di semplicità ed armonia ideali. Quella del pittore fu probabilmente l'ultima generazione ad ammirare incondizionatamente questo particolare periodo storico.

Il dipinto del Museo è uno dei più imponenti tra quelli realizzati da Alma Tadema. Si sa che l'artista dedicò quattro anni al completamento di questa particolare opera, che venne portata a termine nel 1894, in tempo per la mostra della Royal Academy in programma per l'inverno del 1895. Il quadro raffigura le feste di Cerealia, dedicate a Cerere, dea dei raccolti. Anche se il tempio raffigurato è per lo più invenzione dell'artista, si possono riconoscere qua e là parti di edifici romani mentre le iscrizioni e i rilievi, che certamente sono ispirati a modelli di origine antica, testimoniano il profondo interesse dell'artista per le civiltà classiche e per i particolari architettonici. Il dipinto conserva ancora la cornice originale, su cui è incisa una poesia dell'amico del pittore, il poeta Algernon Charles Swinburne, che propone una visione particolarmente idilliaca dell'antica Roma: "In un paese di colori e storie chiare/In una regione di ore senz'ombra/ Dove la terra si veste di gloria/E un mormorio di fiori musicali." La *Primavera* conobbe un immenso successo di pubblico. La fama di quest'opera si diffuse ampiamente grazie anche al gran numero di stampe e riproduzioni commerciali in circolazione. BF

68 EDVARD MUNCH
Norvegese, 1863–1944
Notte stellata, 1893

Olio su tela
cm 135 x 140

In basso a sinistra la firma *EMunch*
84.PA.681

Edvard Munch si pone idealmente tra i pittori del Romanticismo dell'inizio del diciannovesimo secolo e gli espressionisti dei primi del ventesimo secolo. La sua opera evoca l'atmosfera di riflessione e di isolamento psicologico dello spirito romantico, associandola ad una tecnica esecutiva disadorna e quasi primitiva, che anticipa l'individualismo relativamente disinibito del nostro secolo.

Questa *Notte stellata*, raffigurazione di una veduta costiera, è uno dei rari paesaggi veri e propri dipinti dall'artista negli anni subito dopo il 1890. Venne eseguito nel 1893 ad Åsgårdstrand, una piccola località turistica sulla costa del Mare del Nord a sud di Oslo. Munch usava trascorrere le proprie estati vicino a questa spiaggia e spesso possiamo riconoscere nei suoi quadri uno o più luoghi caratteristici della città. Nonostante questa stazione turistica dovesse rappresentare un luogo di ricreazione e divertimento, nei dipinti di Munch spesso emerge una sensazione di ansia e a volte anche di terrore.

Il dipinto del Museo Getty, in cui non sono rappresentate né figure umane né il pontile della cittadina – che avrebbe dovuto trovarsi appena sulla sinistra – sembra possedere una dimensione più astratta del solito ed un ambiguo senso delle proporzioni. Si tratta di un tentativo di catturare le emozioni suscitate dalla notte piuttosto che di ricrearne l'elemento pittoresco. La collinetta a destra rappresenta tre alberi. La forma appena abbozzata sulla staccionata in primo piano è interpretata come un'ombra, probabilmente quella dei due amanti raffigurati nello stesso paesaggio in una litografia del 1896. La linea bianca di fronte al gruppo di alberi, parallela al riflesso degli astri sul mare, potrebbe essere un pennone ma più probabilmente si tratta di un fenomeno naturale, come ad esempio un lampo di luce.

La *Notte stellata* di Munch venne presentata in una serie di mostre che si tennero tra il 1894 e il 1902, ogni volta con un titolo diverso. In alcune occasioni venne indicata con il nome di *Misticismo* o *Misticismo di una notte stellata* ed inserita in un gruppo denominato Studi per una Serie di Stati d'Animo: "Amore". In seguito pare venne inclusa nella mostra berlinese dell'artista nel 1902 come parte della stessa serie, ribattezzata Fregio della vita. Questo gruppo di dipinti rappresentava un commento estremamente personale e filosofico sull'uomo e sul suo destino, ed era permeato di sottintesi religiosi.

BF

Image Not Available for Publication

INDICE DEGLI ARTISTI

I numeri riportati corrispondono al numero di pagina

- Alma Tadema, Lawrence 125
- Bartolomeo, Fra' 23
- Bellotto, Bernardo 38
- Bosschaert, Ambrosius,
il Vecchio 49
- Bouguereau, William Adolphe 105
- Bouts, Dieric 42
- Brueghel, Jan, il Vecchio 46
- Cappelle, Jan van de 63
- Carpaccio, Vittore 18
- Cézanne, Paul 110
- Correggio 25
- Daddi, Bernardo 10
- David, Jacques-Louis 88, 91
- Degas, Edgar 107
- Domenichino 36
- Dossi, Dosso 27, 28
- Dyck, Anthony van 52, 54
- Ensor, James 120
- Friedrich, Caspar David 117
- Gainsborough, Thomas 113
- Gentile da Fabriano 13
- Géricault, Théodore 84, 85, 87
- Giulio Romano 24
- Gogh, Vincent van 73
- Goya y Lucientes, Francisco José de 114
- Greuze, Jean-Baptiste 81
- Huysum, Jan van 70
- Koninck, Philips 69
- La Tour, Georges de 75
- La Tour, Maurice-Quentin de 83
- Liotard, Jean-Étienne 112
- Lusieri, Giovanni Battista 39
- Manet, Édouard 102
- Mantegna, Andrea 20
- Martini, Simone 8
- Masaccio 15
- Millet, Jean-François 93, 94
- Mola, Pier Francesco 37
- Monet, Claude 96, 108
- Munch, Edvard 126
- Pontormo 31
- Potter, Paulus 65
- Poussin, Nicolas 79
- Rembrandt Harmensz. van Rijn
57, 59, 60
- Renoir, Pierre-Auguste 99, 106
- Roberti, Ercole de' 16
- Rubens, Pieter Paul 50
- Ruisdael, Jacob van 64
- Saenredam, Pieter Jansz. 55
- Sebastiano del Piombo 30
- Steen, Jan 66
- Tiziano 32
- Troy, Jean-François de 80
- Turner, Joseph Mallord William 118
- Veronese 35
- Vouet, Simon 76
- Weyden, Rogier van der,
Bottega di 45
- Wtewaël, Joachim 48

Capolavori del J. Paul Getty Museum è una collana di sette volumi, superbamente illustrati, che racchiude gli esemplari più pregevoli della collezione permanente del Museo, famosa in tutto il mondo. In ogni volume sono contenute splendide riproduzioni a colori delle opere, interpretate e descritte nei commenti storici e storico-artistici che le accompagnano, e selezionate dai curatori dei sette dipartimenti del Museo: Antichità, Arti decorative, Disegni, Manoscritti, Dipinti, Fotografie e Scultura. Insieme i volumi forniscono un indimenticabile panorama di cinque millenni d'arte, ora racchiusi in un'incomparabile collezione.

NELLA STESSA COLLANA

Capolavori del J. Paul Getty Museum
Antichità

Capolavori del J. Paul Getty Museum
Arti decorative

Capolavori del J. Paul Getty Museum
Disegni

Capolavori del J. Paul Getty Museum
Manoscritti miniati

Capolavori del J. Paul Getty Museum
Fotografie

Capolavori del J. Paul Getty Museum
Scultura

In copertina:

Paul Cézanne

Francese, 1839–1906

Natura morta con mele [particolare], 1893–94

Olio su tela

96.PA.8 (vedere n. 60)

La collezione di dipinti del J. Paul Getty Museum, presentata in questo volume, si estende dal XIV secolo alla fine del XIX. Tra i più squisiti esempi di pittura del primo Rinascimento meritano particolare menzione il *Sant'Andrea* di Masaccio e la sontuosa *Incoronazione della Vergine* di Gentile da Fabriano. Tipici dell'Alto Rinascimento sono la splendida *Adorazione dei Magi* del Mantegna e *Il riposo durante la fuga in Egitto* di Fra Bartolomeo, recentemente acquisita. Lo splendore dell'arte fiamminga e olandese è tutto racchiuso nel dipinto di Jan Brueghel *L'entrata degli animali nell'Arca di Noè*, in quello di Rembrandt *Il ratto di Europa* e ne *La lezione di disegno* di Jan Steen, mentre *Iris* di Vincent van Gogh esprime l'essenza dell'età moderna. La pittura francese spazia dall'enigmatica *Rissa di mendicanti* di Georges de La Tour e la classica *Sacra Famiglia* di Poussin, attraverso l'impressionismo di Renoir e Monet, al postimpressionismo di Cézanne in *Natura morta con mele*.

THE J. PAUL GETTY MUSEUM

Los Angeles

Stampato in Singapore

ISBN 0-89236-432-7



9 780892 364329 90000