

TIZIANO VECELLIO

RITRATTO DI GIOVANE DONNA ALLO SPECCHIO

1516 Olio su tela

Parigi, Louvre



Titiano

Ritratto di giovane donna alla specchio

olio su tela, cm 114 x 84

Parigi, Louvre, inv. 755

*DEH, NON INSUPERBIR
PER TUO ' BELLEZZA,
DONNA; CH'UN BREVE
TEMPO TE LE FURA.
CANUTA TORNERA' LA
BIONDA TREZA
CHE DEL BEL VISO
ADORNA LA FIGURA.*

Angelo Poliziano, *Rispetti*

- E' uno sguardo malinconico quello che la modella preferita di Tiziano distoglie dallo spettatore. Con gesto civettuolo arrotola e sistema i lunghi capelli arricciati d'un rosso castano e, con il bustino allentato scopre la pelle diafana delle spalle e del petto, porgendo maliziosamente il collo. Il collo catalizza l'attenzione: si mostra allo specchio tondo alle spalle della fanciulla, sorretto da un uomo non ben visibile. Lei è bella con la B maiuscola essendo la preferita del pittore in questi anni: come non ricordarla priva di veli nella ammiccante “**Venere di Urbino**” o nel ritratto di Palazzo Pitti conosciuto appunto come “**La Bella**” per antonomasia.

DANAE(1545)

Napoli, Gallerie di Capodimonte, olio su tela cm. 127x183

Giove, trasformatosi in una pioggia d'oro seduce Danae. Il tema tratto dalle Metamorfosi di Ovidio è un ottimo pretesto per presentarci una immagine

sensuale.



- Le celebri e affascinanti donne ritratte da Tiziano conoscevano molto bene i segreti di bellezza, soprattutto per la pelle e per i capelli: in particolare la tinta e l'arricciatura dei capelli erano gli interventi più diffusi, ma procuravano anche dei grandi mal di testa (ne sapeva qualcosa Isabella d'Este!)
- . E' molto interessante la presenza dello **specchio**, oggetto dalla densa simbologia che si imponeva sempre più nella società e nella pittura aumentava il pregio delle mezze figure femminili: tuttavia qui lo specchio non riporta le fattezze della fanciulla, ma sembrerebbe essere un attributo di virtù.
- Nell'iconografia occidentale lo specchio ha sempre avuto un significato ambivalente: considerato come simbolo di lussuria e vanità, esso riflette ciò che è, contribuendo alla conoscenza di sé stessi, quindi può personificare la Veritas e la Prudentia.

MADDALENA PENITENTE (1533)

Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, olio su tela

È una elaborazione in chiave sensuale di un tema sacro nel gioco del

vedo e non vedo .



- E' forse **la prudenza** il tema che aleggia sul dipinto; forse trasmette un messaggio sulla caducità della vita e sulla brevità delle cose belle, come suggerisce Poliziano, anche se rimane l'incognita dell'identità della figura maschile sulla sinistra e dell'oggetto che tiene in mano.
- Il tema della fanciulla ritratta con lo specchio è molto diffuso: Tiziano dipinse anche "Venere allo specchio con Cupido" (Washington, Nat. Gall.of Art) dal tema strettamente mitologico, destinato all'Imperatore Filippo II.
- Lo specchio come motivo che riconduce al tema della **disputa fra pittura e scultura** stuzzicò invece la fantasia di Giovanni Bellini con la "Ragazza che si pettina", del 1515 conservata a Vienna;
- di Giorgione che, come ricorda l'ineccepibile Giorgio Vasari, raffigurò una figura di spalle che riflettendosi nell'acqua, su una lucida armatura e in uno specchio, mostra diversi punti di vista. La moda dell'immagine allo specchio durò a lungo e coinvolse successivamente anche Savoldo, Velasquez e Rubens

TIZIANO VECELLIO

- asce a Piève di Cadore circa nel 1421 nel borgo alpino che fa parte della repubblica Veneziana. In giovane età si reca a Venezia dove è allievo prima di Gentile e poi di Giovanni Bellini. Nel 1508 collabora con Giorgione nella decorazione del fondaco dei Tedeschi ed esiste un grazioso aneddoto su questo fatto. Alcune persone, credendole pitture di Giorgione, si congratularono con lui per la migliorata qualità della pittura... Nel 1513 è invitato a Roma da papa Leone X, sarebbe l'occasione di lavorare fianco a fianco con Michelangelo e Raffaello ma preferisce rimanere a Venezia e lavorare per le istituzioni e le confraternite della città lagunare.

- Dopo la morte di Giovanni Bellini, avvenuta nel 1516, è nominato pittore ufficiale della Serenissima; la sua prima commissione pubblica è l'*Assunta* per Santa Maria Gloriosa dei Frari. Tramite Alfonso d'Este, duca di Ferrara, entra in contatto con i signori di Mantova ed Urbino le cui corti erano orgogliose della loro raffinata cultura umanistica. Nel 1529 incontra Carlo V a Bologna e quattro anni dopo è nominato pittore di corte, conte palatino e cavaliere dello Sperone d'Oro dallo stesso imperatore.
- Si decide a viaggiare, nel 1545 è a Roma presso Paolo III; nel 1548 è presso la corte imperiale di Augusta dove torna anche nel 1550. È ormai il pittore più noto in Italia e in Europa.

-

RITRATTO D' UOMO (1511)

Londra, National Gallery, olio su tela cm. 81x66

La tradizione identifica nell'uomo del ritratto Ludovico Ariosto. Rilevante l'evidenza

quasi tattile del tessuto della manica ■



PALA PESARO
(1519-26)
Venezia. Santa
Maria Gloriosa dei
Frari,
A sinistra il
committente
Jacopo Pesaro, a
destra gli altri
membri della
famiglia, con i santi
Pietro e Francesco
che fanno da
elemento di unione
con la vergine
coinvolgendo
l'immagine profana
nella
composizione.



RITRATTO DI CARLO V A CAVALLO (1548)

Madrid, Prado, olio su tela cm. 332x279

Celebrativo della vittoria dell'imperatore nella battaglia di Mühlberg ha un precedente illustre nella statua di Marco Aurelio di epoca romana



DEPOSIZIONE (1559)

olio su tela | colori accesi, in questo dipinto dominato dai rossi e dai gialli, sono tipici dell'ultima stagione del pittore.



AUTORITRATTO (1575)

Madrid, Prado, olio su tela cm. 108x79

Semplicissima esecuzione non celebrativa risolta con l'essenzialità
tipica della maturità del pittore .



Giandomenico Tiepolo a Vicenza

Contadini e signori in villa Valmarana



- Il 3 settembre 1786 Wolfgang Goethe parte da Weimar per il suo viaggio in Italia. Pochi giorni dopo, il 24 settembre, così scrive: “Oggi ho visitato la villa Valmarana che il Tiepolo ha decorato, lasciando libero corso a tutte le sue virtù e ai suoi difetti. Lo stile sublime non gli è riuscito come il naturale, ma in questo vi sono cose deliziose; come decoratore in generale è pieno di felicità e di bravura”. Goethe non sapeva che a Villa Valmarana i pittori erano stati due: Giambattista Tiepolo (*lo stile sublime*) e suo figlio Giandomenico (*lo stile naturale*). Anzi tre, considerando il geniale “quadraturista” Gerolamo Mengozzi-Colonna, che accompagnava le più grandi imprese di Giambattista con le sue scenografiche prospettive. Quello di Goethe non è un lapsus da turista distratto solo nel 1941 Antonio Morassi attesterà l'esecuzione da parte di Giandomenico Tiepolo di diversi affreschi, in particolare di quasi tutti quelli nella foresteria della villa.

- Nel 1786 Giambattista era morto da sedici anni, ma Giandomenico era vivo ed operoso, sarebbe morto a Venezia il 3 marzo 1804, quasi vent'anni dopo la visita di Goethe a Vicenza. Eppure, gli affreschi di villa Valmarana venivano attribuiti al solo Giambattista. Noi, che in fondo siamo ancora figli dell'epoca romantica, immagineremmo chissà quali contrasti familiari, quali frustrazioni, nel figlio che opera come aiuto del padre e che deve nascondere il suo nome. La risposta è probabilmente assai semplice: la *ditta* Tiepolo aveva avuto per cinquant'anni un incredibile successo in Italia ed in tutta Europa, ed il *marchio* andava salvaguardato. Le altre considerazioni passavano in second'ordine. Il 25 maggio 1736, il conte Tessin, ambasciatore di Svezia a Venezia, scriveva al suo re: “Tiepolo, chiamato Tiepoletto, è fatto apposta per noi... con un fuoco inesauribile, un colore splendido ed una rapidità sorprendente. Fa un quadro in meno tempo che ad altri occorre per stemperare i colori...”, e voleva portarselo in Svezia per fargli affrescare il Palazzo Reale di Stoccolma, solo che Giambattista gli chiese una cifra tale, che il Tessin si mise a chiamarlo Tiepolazzo, altro che Tiepoletto! Si vede che era destino che tardasse tanto il riconoscimento delle opere di Giandomenico a villa Valmarana: ci si mise anche l'errore nella lettura di una data

- Difatti, proprio nella foresteria si lesse in un affresco la data 1737, che tolse di campo la possibile partecipazione di Giandomenico, che era nato il 30 agosto 1727, quindi era impensabile che a dieci anni fosse in grado di affrescare pareti di ville venete. Fu proprio Antonio Marassi che, non fidandosi di dati troppo scontati, rilesse con attenzione la data, e si accorse che era 1757, non 1737, ed allora tutto tornò a posto, sia la partecipazione del trentenne Giandomenico, sia la cronologia critica di Giambattista, perché non si capiva come ci fosse un salto così grande fra le opere accertate attorno al 1735 e quelle di villa Valmarana.



- Padre e figlio abitualmente operavano insieme: Giandomenico aveva accompagnato il padre a Wurzburg, per la colossale impresa che durò tre anni, gli affreschi dello scalone e della Kaisersaal della Residenza - centinaia di metri quadri, definiti da qualcuno l'enciclopedia della pittura del Settecento - e aveva partecipato alla stesura degli affreschi fianco a fianco con Giambattista, specie nelle sovrapporte e nelle parti di minor rilievo degli affreschi. Con loro c'era anche il quattordicenne Lorenzo Tiepolo alle sue prime armi. Giambattista amava inserire il suo autoritratto quando si presentava l'occasione: l'aveva fatto negli affreschi giovanili di Udine, ed in un "Alessandro e Campaspe nello studio di Apelle" in cui si raffigura proprio come Apelle, vestito alla moderna e circondato dalle opere del suo studio. Nel soffitto dello scalone della Residenza di Wurzburg si rappresenta col figlio Giandomenico, che ha l'aria di un giovane gentiluomo incipriato.



- A villa Valmarana, la novità è che i Tiepolo si spartiscono gli ambienti: il padre affresca la villa, il figlio la foresteria, anche se entrambi faranno qualche piccola invasione di campo. E Giandomenico, che quando faceva l'aiuto del padre, cercava in tutti i modi di imitarne al meglio lo stile, a Vicenza esprime se stesso, il suo modo di intendere la pittura, che è abbastanza diverso da quello del padre. C'è la Stanza Cinese, con soggetti esotici, la Stanza delle Scene Carnevalesche, e ci sono la Stanza Campestre e la Stanza cosiddetta Gotica (per le decorazioni architettoniche). Nelle ultime due c'è lo *stile naturale* di cui scriveva Wolfgang Goethe: la vita in campagna dei contadini ed anche dei signori, per i quali sarebbe il caso di parlare di villeggiatura, alla Goldoni, che proprio in quegli anni scriveva *la Trilogia della Villeggiatura*. Intanto, nelle stanze della villa, il padre affrescava episodi dell'Iliade, dell'Eneide (sarebbe meglio dire della *Didone abbandonata* del Metastasio), dell'Orlando Furioso e della Gerusalemme Liberata. Scegliendo, quando poteva, gli episodi sentimentali a dispetto di quelli epici. Un bell'insero di Giandomenico è quello dei contadini in un episodio con Angelica e Medoro.



- Nella Stanza Campestre sono raffigurate una serie di scene di vita quotidiana dei contadini.
Si vede un *pasto di contadini* all'aperto: c'è un tavolo, coperto da una tovaglia decorosa ed ampia, su cui troneggia una monumentale polenta. In piedi accanto al tavolo c'è una giovane donna, incinta all'ottavo mese e mezzo, che sta mangiando da una scodella appoggiata sulla pancia prominente. Dietro di lei un'altra donna è rivolta verso la staccionata al di là del tavolo, su di cui c'è una pianta rampicante con un solo frutto: una considerevole zucca. Seduto su uno sgabello, volgendo la schiena a noi, c'è un contadino che sta mangiando e regge su un ginocchio il figlioletto nudo e grassoccio. Un bel cane da caccia sta protendendo il muso verso di loro, attirato più dal cibo che dalle eventuali carezze di cui i contadini sono sempre stati parchi, allora come oggi.

- Un giovane, seduto per terra in primo piano, beve da una larga scodella e ci sta guardando; vicino a lui, un canestro di vimini. Una fiasca, una terrina ed un piatto sono per terra quasi in primo piano. In alto, tre alberi fronzuti disegnati in modo accademico, difatti tornano come ripetitiva quinta anche negli altri affreschi.

Nel *riposo dei contadini* c'è un giovane in una curiosa posa, da *indifférent* agreste, con una roncola in mano; un altro personaggio è barbuto e con uno sgargiante panciotto azzurro ed un cappellaccio di paglia nuovo nuovo; a gambe accavallate, ci mostra un nerboruto polpaccio. Dietro c'è una donna col fuso - le donne lavorano anche durante il riposo – ed un altro giovane, disteso a pancia in giù a bordo stagno, la sta guardando. A sinistra, si intravede la casa dei contadini. Per terra, una pala luccicante al sole, la fiasca, canestri, rami foggiate a bastone, e la solita quinta di piante fronzute, una con foglie già da autunno incipiente, le altre no, siamo ancora d'estate.



- Nelle *contadine che vanno al mercato*, due donne ci volgono le spalle e camminano verso il mercato in città, hanno il vestito buono, dei curiosi cappellucci di paglia, le scarpe da città ai piedi, probabilmente sofferenti, e da una dei due canestri sbuca il capo crestuto di una gallina. Le precede una bambina bionda ben vestita ma scalza, che guarda a lato della strada con in mano un suo bastoncello. Solite piante, qualche uccello in volo con le ali larghe.

La *contadina seduta* (accosciata, per dir meglio) è stanca, anziana ma vigorosa. Impugna con forza il grande canestro pieno di uova, che poggia sulle sue ginocchia, non si fida a lasciarlo sul prato. Ha vicino a sé un altro canestro, vuoto però, ed un mirabile bastone a T. Più in là, si vede la città, bisognosa di uova.



- Nella Stanza Gotica, ci sono invece le scene di vita quotidiana dei signori. La *dichiarazione d'amore* mostra due figurini alla moda. Un cicisbeo sta parlottando serio serio, da *indifférent* un po' coinvolto, alla dama che l'ascolta col capo inclinato, però dall'altra parte, lusingata ma freddina. Obiettivamente la dama sta ricevendo quel che è suo, se no che cicisbeo ha? Eleganti entrambi, specie nei copricapi (fra turcheschi e circensi) e nelle scarpe a punta acuminata. Sullo sfondo la città, ancora più in là due montagne, una tutta brulla, una innevata. In primissimo piano, in basso a destra, il vero protagonista: un magnifico canestro da cui fuoriesce un panno sicuramente ampio e spesso. C'è anche un bastone, stavolta piuttosto nodoso.
La *passeggiata estiva* non è una passeggiata, perché stanno fermi. Due dame con ampi ventagli e un gentiluomo in mezzo a loro, che guardano il panorama alla doppia ombra di una conifera secolare e di un parasole appena giunto dalla Cina. Le scarpe evidenziano i piedoni dell'uomo rispetto ai vezzosi piedini delle dame.



- La *passeggiata invernale*: ci guardano due dame, una giovane, l'altra meno, con vestimenti imbottiti, parrucche ampie e manicotti. Due passi avanti a loro, una damina con mantelletta, manicotto, scarpe troppo leggere ed una specie di colbacco, più turchesco che russo. Questa scena è il contrappasso delle contadine che vanno al mercato, che vedevamo di schiena, qui le dame le vediamo in faccia, e vengono *lento pede* verso di noi, la damina le precede di due passi, esattamente come la bambina bionda a piedi scalzi con le due contadine.

Per questi affreschi di Giandomenico si usa di frequente il termine di *arcadico*. Mi sembra che fosse più appropriato il *naturale* utilizzato da Goethe. *Naturale* non è sinonimo di *realista*, e anche se i vestiti, i bastoni, i cappelli, gli attrezzi, i canestri (persino le scarpe...) sanno di una naturalezza molto fantasiosa, non c'è quella ripetitività di tante pastorellerie del '700 non solo veneziano. Sia nella rappresentazione dei contadini che dei signori Giandomenico è ironico, sottilmente perché personalizza la sua ironia alla rappresentazione, e perché è una ironia non distaccata e fredda, ma piena di curiosità. Un atteggiamento *illuminista*, confermato da altre opere: le maschere, i ciarlatani, i minuetti, gli esotismi non sanno di nostalgia, ma di effrazione, sia pure lieve. L'attenzione che l'imponente opera grafica di Giandomenico susciterà in Goya lo conferma.

- La naturalezza, l'ironia, la curiosità gli permettono di guardare in avanti, nel secolo che si avvicina. Lo aiuta anche il suo colore privo di retorica, definito acidamente *mattonoso* da qualche critico incantato dalle mirabilie del colore di Giambattista. Le vesti dei signori non avrebbero quell'eleganza così ridicolmente coinvolgente, se Giandomenico avesse usato le consuete bellurie, che attenuerebbero le stranezze delle forme dei cappelli, degli sbuffi, dei manicotti, dei ventagli. Nei suoi ultimi anni, Giandomenico si ritira nella villa di Zuinigo, acquistata dai Tiepolo, e dipinge solo per sé, ed oggi gran parte di quei dipinti sono a Ca' Rezzonico, il grande museo del '700 veneziano.

Certamente Giambattista Tiepolo è più *pittore* del figlio, aveva ragione il conte Tessin che se lo voleva portare a Stoccolma. La sua sbalorditiva facilità resiste per più di cinquant'anni, sempre ad alto livello, con delle punte straordinarie ad Udine, a Milano, a Wurzburg, nel palazzo Labia di Venezia, nella stessa villa Valmarana. A volte chi ha meno facilità, chi è costretto a faticare per tenere il passo, scopre dei sentieri impensabili. E' quello che succede a Giandomenico, e che succede anche al Bellotto, nel rapporto con il Canaletto, che era suo zio. Nei paesaggi del Bellotto si avverte di frequente una sensibilità preromantica, che nella luce dorata del Canaletto non ha tempo e luogo per apparire. Facendo un salto temporale, sappiamo tutti che il genio fra i Carracci è Annibale, ma nel cugino Ludovico c'è un sentimento morale, una attenzione al quotidiano, un coinvolgimento emotivo di chi guarda che in Annibale c'è meno o più di rado. Non si tratta di fare indagini sulle rivalità, sulle invidie, sulle frustrazioni (soprattutto quelle non dette) che si creavano in quei cantieri, che in qualche modo richiamano il set di un film, *Effetto notte* di Truffaut, ad esempio.

- Sarà stato così anche per Giandomenico nei rapporti col padre, ma va detto che questi, Tiepoletto o Tiepolazzo che fosse negli affari, nei rapporti con la famiglia fu tutt'altro che sbadato o peggio. Si sposò il 21 novembre 1719 con Cecilia Guardi, sorella di Francesco, il grande pittore. Ebbero nove figli, e gli ultimi anni di vita (dal 1762 in poi) Giambattista li passò in Spagna per affrescare il Palazzo Reale di Madrid. Non voleva andare, fu praticamente costretto dalla Repubblica di Venezia che non voleva dispiacere al re di Spagna. Il 23 marzo del 1770, Giambattista moriva improvvisamente a 74 anni, e un documento attesta che l'8 gennaio il pittore aveva spedito ricchi doni alla moglie. La notizia della scomparsa di Giambattista Tiepolo sarebbe giunta a Venezia il 21 aprile. Giandomenico l'aveva seguito anche nella impresa spagnola, ma già nel 1770 era di nuovo a Venezia. E c'è una lettera curiosa di Giambattista (11 luglio 1760), che si trovava a Strà, località vicinissima a Venezia, ad affrescare la Villa Pisani. Nella lettera Giambattista scrive agli Accademici di Parma di essere in quel periodo "lontano... dalla Patria". A Strà. Questo, per loro, era il rapporto con Venezia.





Cos'è la bellezza ?

E' possibile codificarla ?

Parmigianino, schiava turca 1530

Dama



- olio su tavola; 67 x 53
- Parma, Galleria nazionale Nel Seicento il dipinto faceva parte della collezione del cardinale Leopoldo de 'Medici, e rimase a Firenze fino al 1928, quando attraverso una permuta giunse alla Galleria nazionale di Parma.
- La figura, vista di fronte a mezzo busto, dallo sguardo ammiccante e malizioso, si delinea su un fondo giallo riemerso dopo la pulitura.
- L'ampio copricapo, una reticella di fili dorati che trattiene i capelli, somigliante a un turbante, e le catenelle che s'intravedono tra gli sbuffi delle maniche vaporose hanno suggerito per il quadro l'esotico titolo di *Schiava turca*.
- L'immagine è uno degli esempi più significativi della ritrattistica parmigianinesca, e rivela l'originalità espressiva raggiunta dall'artista.

**Ritratto di giov
donna**

1535 circa
olio su tela; 136
Napoli, Capodim



- Questo è uno dei più famosi ed enigmatici ritratti del Rinascimento. La bellissima giovane donna è raffigurata frontalmente, riccamente adornata di gioielli, con uno zibellino sulla spalla destra, la mano sinistra che gioca con una catena d'oro, i guanti nella destra, l'abito dalle ricche stoffe impreziosito da ricami dorati.
- Il quadro è citato nel Seicento, in inventari e diari di viaggio, come il ritratto di Antea, famosa cortigiana romana ricordata dal Cellini e dall'Aretino, ma tale identificazione non è confortata da nessun dato concreto; anzi, molti degli accessori indossati dalla cosiddetta Antea (rubini, perle e pelliccia) sono attributi tipici delle spose

Avviato alla pratica artistica presso la bottega degli zii paterni Michele e Pier Ilario Mazzola, Parmigianino esprime una precoce padronanza dei mezzi pittorici nel *Battesimo di Cristo* e nel *Matrimonio mistico di santa Caterina d'Alessandria* (1521), eseguito quest'ultimo per la chiesa di San Pietro a Viadana, località dove l'artista si era trasferito con i parenti per sfuggire alla guerra che infuriava alle porte di Parma..

- Tornato in città, nel 1522 compie la sua formazione a diretto contatto con Correggio, con il quale si confronta affrescando tre cappelle in San Giovanni Evangelista, chiesa dove il più maturo maestro sta attendendo alla decorazione della cupola. Intorno al 1523 riceve la commissione di affrescare la “stufetta” della rocca dei Sanvitale a Fontanellato con *Storie di Diana e Atteone*, impresa che conduce ancora nel segno di Correggio, ma con una personale ricerca di eleganza e grazia formale. Si dedica attivamente anche alla ritrattistica

- Nel 1524 è a Roma al servizio di papa Clemente VII, che gli affida le decorazioni di alcuni appartamenti pontifici, mai realizzati. A testimonianza del periodo romano restano poche opere tra cui la sofisticata *Visione di san Gerolamo*, oggi a Londra, National Gallery. Fuggito dall'Urbe saccheggiata dai lanzichenecci (1527), e trasferitosi a Bologna, si dedica a un'intensa produzione di pale d'altare e quadri di destinazione privata (*San Rocco e donatore*, *Madonna di san Zaccaria*, *Madonna della rosa*, *Conversione di san Paolo*) in cui l'interpretazione sottilmente sensuale dei moduli stilistici rinascimentali conduce a esiti ormai pienamente manieristici. A Parma dal maggio 1531, l'artista riceve il prestigioso incarico di affrescare la chiesa francescana della Steccata ma, dopo un inizio fecondo di idee, di cui sono testimonianza i numerosi disegni preparatori, manifesta un progressivo disinteresse.

- Nell'ultimo decennio si dedica infatti con crescente passione agli studi di alchimia che lo distraggono in parte dalla produzione artistica. Compiuto al 1539 il solo sottarco dell'abside est della chiesa, Parmigianino viene incarcerato per inadempienza ed esentato definitivamente dall'impresa, affidata a Giulio Romano. Lo stesso anno fugge dal carcere e si trasferisce a Casalmaggiore. Le ultime opere (*Madonna dal collo lungo*, *Cupido che fabbrica l'arco*, *Antea*) si segnalano per la suprema e aristocratica perfezione, per l'astrazione formale, per la complessità intellettuale delle interpretazioni iconografiche.

Tiziano

- Verso il 1536 entra nella bottega di Tiziano una nuova modella.
- Incarna un tipo di bellezza nuova per il pittore ormai avviato a diventare l'indiscusso patriarca della pittura veneziana. Finora, Tiziano ha dipinto formose ragazze bionde, dagli occhi azzurri, l'espressione illuminata da un quieto e accondiscendente sorriso.

Ritratto di fanciulla con cappello piumato 1536, san Pietroburgo



Ritratto di fanciulla con pelliccia, 1536 Vienna



- La giovane modella, probabilmente ferrarese, ha, invece, un fisico minuto e proporzionato, i capelli castani e un paio di occhi scuri, dal taglio vagamente a mandorla. Tiziano è colpito dalla inaspettata carica sensuale della ragazza.
- L'apoteosi di questa ventata di malia sarà la Venere di Urbino.
- Prima di giungere al capolavoro, modella nuda che ci fissa e che ci inchioda, Tiziano prova il valore seduttivo di abiti e accessori in due opere .

Venere di Urbino Tiziano, 1538 olio su tela, 119
× 165 cm Firenze, Galleria degli Uffizi



- Il dipinto rappresenta una giovane donna nuda semidistesa su un letto in una casa patrizia; sullo sfondo si vede una finestra e due fantesche che riassettano. Ai piedi del letto dorme un cagnolino, a significare che la donna rappresentata non è una dea. La maggior differenza con la Venere del maestro è la consapevolezza e la fierezza della propria bellezza e della propria nudità: la donna è sveglia e guarda in modo deciso chi la osserva. Il colore chiaro e caldo del corpo contrasto con lo sfondo e con i cuscini scuri; la fuga prospettica è verso destra, sottolineata dalle fantesche e dai toni sempre più freddi, che fanno risaltare la donna, posta su una linea obliqua

- Questa “donna ignuda”, dipinta nel 1538 per Guidubaldo della Rovere, è la celebre *Venere di Urbino*, che alcuni hanno interpretato come sublimante allegoria di un legame matrimoniale in termini di neoplatonismo e nel segno della Venere celeste, altri come ritratto esplicitamente erotico di un’anonima cortigiana veneziana. La modella della Venere è la stessa della cosiddetta “*Bella*” di Palazzo Pitti, che si presenta con gli attributi simbolici della giovane sposa: la collana e la cintura a catena, la pellicetta di martora, in un dipinto che sottolinea l’importanza della dimensione erotica all’interno del matrimonio. Ricordando che Guidubaldo aveva sposato nel 1534 per ragioni politiche Giulia Varano da Camerino, allora fanciulla di dieci anni, possiamo facilmente supporre che *La bella* sia il ritratto “cerimoniale” della sposa. Qualche anno dopo Guidubaldo ritenne opportuno persuadere e istruire al connubio quella sposa ancora adolescente, fornendole un modello appropriato e culturalmente inattaccabile, ed ecco che Tiziano dipinse la *Venere*, capolavoro di erotismo ma anche di elegante travestimento.

La Bella Palazzo Pitti Firenze





- Tiziano conferma, senza variazioni sostanziali, il taglio dello sguardo, la posa e l'acconciatura della modella , e le fa indossare in entrambe le tele gli stessi gioielli : orecchini, filo di perle, braccialetto al polso destro. Nel quadro di Vienna le fa portare direttamente sulla pelle una morbida stola di pelliccia , mentre nel dipinto dell 'Erm. sceglie un cappello piumato vezzosamente inclinato, una leggerissima camicia e un ampio mantello. T . ci chiede di valutare l'abbigliamento più attraente, grazie agli oggetti e alle situazioni che valorizzano la bellezza.

- Come ogni grande artista, T. possedeva un vasto guardaroba, di carattere teatrale.
- Rembrandt, negli ultimi anni della sua carriera era giunto a possedere un campionario impressionante di costumi, accessori, oggetti dalle provenienze più disparate

Costanti del Cinquecento

- Taglio a mezzo busto
- Ricerca di un colloquio non superficiale con chi guarda
- Una mano sale verso il petto: la funzione di trattenere il vestito si accompagna alla volontà di sottolineare il seno
- La presenza della pelliccia dà prova di qualità tecniche ma richiama un forte stimolo tattile, un invito al tocco, alla carezza

Ritratto di donna (Dorotea), Berlino, Staatliche Museen, olio su tavola, 76 x 60, ca [1513](#)



- **Sebastiano del Piombo** Soprannome di Sebastiano Luciani (Venezia 1485 ca. - Roma 1547), pittore italiano, allievo di **Giorgione**, la cui dolce maniera influenzò la *Morte di Adone* (1512, Galleria degli Uffizi, Firenze). Dal 1511 fu attivo a Roma, dove divenne grande amico di **Michelangelo**, dal quale ricevette suggerimenti e preziosi disegni. L'influsso della plasticità e monumentalità michelangiottesche si avverte in opere quali la *Pietà* (1517 ca., Museo civico, Viterbo), la *Resurrezione di Lazzaro* (1519 ca., National Gallery, Londra) e la *Flagellazione* (1517-1524, San Pietro in Montorio, Roma).
- Sebastiano realizzò inoltre eccellenti ritratti, in cui si intuiscono suggestioni raffaellesche: vanno ricordati il *Ritratto di Andrea Doria* (1526, Galleria Doria Pamphilj, Roma) e il *Ritratto di Clemente VII* (1526, Museo di Capodimonte, Napoli). Nel 1531, papa **Clemente VII** lo nominò custode 'del piombo', i sigilli della cancelleria pontificia: di qui il suo soprannome.



cm. 62 x 50, Museum
and Art Galleries,
Glasgow

- La *Dama dell'ermellino*, attribuita a El Greco, mi ha attratto per anni. Non mi interessava risolvere l'enigma del dipinto. Al contrario. Desideravo che quella donna, dagli occhi e le labbra atteggiati al sarcasmo e alla sensualità, conservasse anche in me il suo mistero.

Chi fu? L'ebrea Jerónima de las Cuevas, l'amante del pittore, la madre di suo figlio Jorge Manuel? A conferma dell'ipotesi, Waterhouse lesse, nell'anello che essa porta, la lettera iniziale del nome. Ma quel segno non è che una lumeggiatura. Si è pensato anche, poco attendibilmente, alla principessa Catalina Micaela, figlia di Filippo II, o a una dama di famiglia reale. L'attrazione che provavo, tuttavia, andava ben oltre le congetture biografiche; nasceva dai molti volti spirituali che il segreto della visione mi suggeriva.

Mi recai più volte a Toledo, nella casa dove si presume che El Greco abbia vissuto con la sconosciuta, costruita nella Calle dedicata a Samuel Levi, tesoriere del re Pietro il Crudele. Percorrevo le stanze, soffermandomi di fronte al bastidor, il telaio di legno, o al letto del pittore. La coperta rossa arrivava fino a terra e, sulla testiera, un'icona bizantina mostrava la *Madonna del perpetuo soccorso*. Il letto non aveva spazio che per un solo corpo.

Dove dormiva la *Dama dell'ermellino*, se era davvero Jerónima de las Cuevas?

Dalle finestre, il sole tagliava discretamente l'ombra di cui El Greco amava circondarsi, sostenendo che mentre la luce del giorno impediva la sua concentrazione, essa consolava, in lui e nelle cose, lo sgomento di essere senza infinito. Benché non ne apparisse traccia, ad eccezione del bastidor, era appunto nella penombra che la presenza della sconosciuta sembrava prendere corpo: dalle pareti, dagli specchi, soprattutto dal nulla. E come se, dal fondo dei corridoi, avanzassero i musicisti che il pittore stipendiava affinché stimolassero il suo lavoro, ecco che un suono ne evocava l'ambiguità e la bellezza.

- Rimanevo in ascolto. Più venivo turbato dalla suggestione del vuoto, più fissavo con intensità di fronte a me: allora, lo sguardo misterioso cercava il mio, il sorriso acquistava malizia e le dita affusolate stringevano il collo d'ermellino con un'ansia di contatto.

Mi chiedevo: "Cosa sto cercando di capire?".

Con la stessa domanda senza risposta, mi aggiravo per Toledo. Esploravo la zona del Trànsito, dove sorge la Sinagoga, la Puerta del Sol e le Mura Moresche. Ora, il volto lo avvistavo in alto e, a terra, un uomo teneva il capo della funicella con cui regolava, quasi fosse un aquilone, il volo del dipinto sulle strade scoscese tra le torri. L'uomo, che mi precedeva nel biancore della città, indossando un mantello dal bavero alzato, era El Greco.

Cosa provavo per la visione che, se nella casa dell'artista mi teneva soggiogato, fuori mi trascinava negli itinerari del suo capriccio?

Un giorno capii. Io mi immedesimo nel desiderio stesso che aveva condotto la mano del Greco a dipingere la sconosciuta; il desiderio — intendo — che la figura continuasse, nel tempo, a sollecitare la curiosità di chi, senza esito, cercava di identificarla. La *Dama dell'ermellino* rappresentava un emblema della Curiosità. Dopo averla esaudita per sé, e intensamente vissuta amando la donna, chiunque essa fosse, il pittore l'aveva fissata sulla tela in modo che nessun altro potesse soddisfarla se non con suggestioni e ipotesi.

Poche volte un curioso è riuscito a tanto; ossia a lasciare nei secoli, chiusa in un enigma, la propria arte di risolvere enigmi.

[Alberto Bevilacqua](#) da *Il curioso delle donne*

- *i*

- **El Greco nasce a Candia nel 1541 e muore a Toledo nel 1614. Di prima formazione bizantina, intorno al 1560, El Greco si reca nella città lagunare, dove trova lavoro come assistente nella bottega di Tiziano Vecellio; dalle sue opere di questo periodo si denotano gli influssi della pittura di Tiziano e il primo affrancamento dalla figurazione realistico-naturalista di matrice bizantina. Subisce anche le influenze del Bassano e, in modo ancora più marcato, quelle del Tintoretto. Ammiratore delle opere del Parmigianino, nel 1570 soggiorna a Parma per approfondirne le conoscenze. Dopo questa esperienza si reca a Roma invitato da Alessandro Farnese che gli fa conoscere Giulio, Clovio un celebre miniaturista. Nel 1572 El Greco è membro di una associazione di artisti denominata Accademia di S. Luca. Nel 1576 si stabilisce in modo definitivo in Spagna. Qui acquisisce l'appellativo di "El Greco" che se lo porterà dietro per tutta la sua esistenza e, incomincia a lavorare alla corte di Filippo II, con l'intento di dare lustro al ruolo del sovrano come sostenitore della cristianità. Non riuscendo a soddisfare il Monarca si trasferisce a Toledo, capitale della cultura spagnola. Il suo stile pittorico diventa espressionistico: disarmonia coloristica, immagini trasfigurate con corpi allungati, luci violacee ed abbaglianti, spazi distorti senza nessuna regola prospettica accompagnano la sua pittura in una dimensione visionaria tipica della mistica Spagna del periodo. Nel 1578, dalla sua compagna Jeronima de las Cuevas, che non sposerà mai, gli nasce un maschio che gli da il nome di Jorge Manuel. El Greco morirà a Toledo nel 1614 e sarà seppellito, prima nella chiesa di Santo Domingo, quindi trasferito nel monastero di San Torcuato. Purtroppo della sua salma nulla rimarrà perchè nel 1800 una demolizione gli devasterà la tomba.**

Scuola di Fontainebleau, Sabina Poppea 1550-1560 Ginevra



Raffaello , La velata

1514-1515

olio su tela; 82 x 60.5



- Tutte e quattro le ragazze esibiscono un'aria di pudicizia, espressa come voleva la tradizione attraverso il gesto di portare la mano verso il petto, ma in un caso si tratta di un inganno: Poppea effigiata da un maestro manierista della Scuola di Fontainebleau e vistosamente segnalata dal cartiglio , è un noto personaggio storico, la seduttrice che induce Nerone a divorziare da Ottavia spingendolo ulteriormente sulla via della perdizione. Pertanto , la presenza del velo che avvolge la ragazza diventa simbolo della menzogna , della falsità.

- Del tutto diversa è “La Velata” di Raffaello, nei cui lineamenti è facile riconoscere l’amante del pittore nota come “La Fornarina”. Nel caso di R., il velo ampio e ombroso serve per avvolgere la ragazza di un effetto di sorridente mistero, conferendole un senso di trattenuto pudore



- Firenze, Galleria Palatina Secondo la testimonianza del Vasari, il ritratto raffigura Margherita Luti, la donna amata da Raffaello, più nota come la Fornarina, la quale fece da modella anche per la Madonna Sistina. Il ritratto già nel Cinquecento si trovava a Firenze nella casa del ricco mercante Matteo Botti e in casa Botti rimase fino al 1615 quando passò alle collezioni medicee. Il ritratto è conosciuto come la Velata, a causa del manto che copre la testa della giovane donna. Scompare ogni notazione di carattere paesaggistico e l'attenzione si focalizza sulla figura umana e sulla descrizione minuziosa della ricchissima veste.

- Possiamo verificare che nel pieno Rinascimento, mentre nascevano i ritratti qui illustrati, la ricerca di una determinazione “scientifica “ della bellezza si stava dimostrando fallimentare.

Siamo nel campo insidioso delle impressioni, delle percezioni individuali, dei simboli ambigui.

All’inizio del Cinquecento, la riscoperta dei classici e lo sviluppo dei termini descrittivi dell’avvenenza (Petrarca detta legge) sembravano spinte decisive al conseguimento del sogno di una misurabilità oggettiva, del criterio matematico e proporzionale con cui definire le diverse gradazioni della bellezza del corpo umano.

- Già A. Durer aveva dovuto dichiarare nel 1512
- **“ ma la bellezza io non so che cosa sia “**
- La trattatistica cinquecentesca giunge , nel giro di pochi decenni , alle stesse conclusioni, sia pure senza la nota di amarezza di Durer

- Nel 1540 Agnolo Firenzuola nei “ **Discorsi delle bellezze delle donne** “: parla di “**occulta proporzione**” e di qualcosa che sfugge ad ogni catalogazione.
- “siam forzati a credere che questo splendore nasca da una occulta proporzione e da una misura che non è nei nostri libri, la quale noi non conosciamo, anzi non pure immaginiamo, ed è , come si dice delle cose che non si sanno esprimere, un non so che “.

E. Murillo La ragazza alla finestra 1670
Washington



Diego Velazquez Dama con ventaglio 1638 Londra



- Opera di estremo fascino, splendido esempio di equilibrio tra riproduzione perfetta dell'aspetto esteriore e immagine appassionata dei moti dell'anima, sintetizza con profonda efficacia la principale dote di D. V. ritrattista : la capacità di immedesimarsi nel personaggio , di coglierne dall'interno il carattere delicato, i pensieri nascosti, i sobbalzi segreti del cuore. In questo senso, V. compone con Tiziano e Rembrandt una triade che si colloca ai vertici assoluti dell'arte del ritratto. La trepidazione del momento, in questa indimenticabile figura di donna, diventa interpretazione psicologica di struggente aderenza



- Il Rinascimento avviato al suo lungo e dorato tramonto si rende conto che la bellezza è inesprimibile e non misurabile.
- Non mancheranno altri trattati e studi generali, come la celebre *Analysis of beauty* di W. Hogarth e le appassionante parole dei poeti dell'Ottocento, ma da questo momento l'attenzione degli artisti sarà riposta soprattutto nelle piccole cose: sguardi, mezzi sorrisi, cenni e negli oggetti : velette, ventagli, nastri...ciò che sostituisce le classiche frecce dell'amore

Rembrandt
Sara attende Tobia
1640 c. Edimburgo



- **Giovane donna a letto** è un dipinto ad [olio](#) su [tela](#) di cm 81 x 67,8 realizzato nel [1645](#) circa dal pittore [Rembrandt Harmenszoon Van Rijn](#).
- È conservato al [National Gallery of Scotland](#) di [Edimburgo](#).
- L'opera è firmata e datata "REMBRA(...) F. 164(.)".
- L'iconografia e la datazione dell'opera sono ancora oggetto di discussione. Qualcuno riconosce nella fanciulla la compagna del pittore: dato che Rembrandt era solito usare come modelli i propri familiari, si tende a pensare che non sia solamente un ritratto, ma una scena mitologica o biblica.
- Nel primo caso, alcuni la identificano con Danae, come una reinterpretazione del [dipinto omonimo](#). Nel secondo, si può leggere la scena come una [Agar](#) in attesa di [Abramo](#) o [Sara](#) che osserva la lotta dell'[arcangelo Raffaele](#) con il demone che la possedeva

Rembrandt , Fanciulla alla finestra 1645 Chicago



- Rembrandt ha compreso con penetrante lucidità il valore seduttivo degli sguardi e dei gesti. Amante del teatro, e forse buon attore, conosceva bene il linguaggio del corpo e, durante la sua carriera ha imparato a centellinare ogni azione dei personaggi, a caricare di peso e di senso interiore qualunquae vibrazione espressiva.
- Con R. siamo in presenza di un genio di tale profondità e potenza da superare gli argini di una serena e consequenziale evoluzione del gusto e delle mode

- Nel corso del Seicento, attraverso esempi di varie scuole nazionali, vediamo crescere il gusto del mistero, del travestimento, destinato a dilagare nella prima metà del Settecento. Aumenta il numero di dame che si celano dietro velette e ventagli e sempre più spesso le signore aristocratiche si compiacciono di indossare costumi folcloristici regionali, oppure arricchiscono il guardaroba con abiti ispirati al mondo pastorale o all' Oriente

- .Il ballo in maschera si afferma come una formidabile occasione sociale per nuovi incontri
- Galanti. Le nuove acconciature accendono la fantasia e la curiosità.
- Dietro ai veli si possono celare malinconie struggenti oppure sorrisi ammiccanti e invitanti, accendendo il desiderio di scoprire il segreto di una misteriosa beltà

- La maschera , e in particolare la bauta, è accessorio diffusissimo nella moda veneziana del XVII sec. Il collezionismo internazionale, le compagnie teatrali, la secolare tradizione delle avvenenti ed espertissime cortigiane e i resoconti dei viaggiatori celebrano i vezzi delle mascherine veneziane, il fascino di volti in gran parte celati.

Nicolas de Largilliere

La Bella Strasburghese 1703



Alexandre Roslin, Giovane donna 1768 Stoccolma



Warning! Copyright Codes Inside, New Crafts Co.



Felice
Boscarati
Dama con
mascherina
Milano

Jean Baptiste GREUZE Il cappello
bianco 1780 Boston



- Alla fine del Settecento il cappello conferma il suo ruolo di accessorio principe nel guardaroba di una ragazza.
- Anche Mozart gli rende omaggio: all'inizio delle Nozze di Figaro Susanna compare in scena mentre dà gli ultimi tocchi a un “ bel cappellino vezzoso “ fatto con le sue mani. Lo mostra finalmente al fidanzato, ma Figaro è distratto e Susanna appare molto delusa

Pieter Paul Rubens, Il cappello di paglia 1630 Londra



- Il titolo non corrisponde al soggetto. Il copricapo non è di paglia ed è possibile che il nome rifletta un antico errore : Chapeau de poil diventato Chapeau de paille.
- Il ritratto vive di un'anima palpitante, tutta racchiusa nel respiro della ragazza, acceso dall'ombra gettata dalla tesa del cappello e dal contrasto fra l'azzurro dello sfondo e il rosso caldo delle maniche. Il ricordo di Tiziano riempie di calore e di vita il personaggio, imprime un'immediatezza straordinaria. Probabilmente ritratta di Suzanne Fourment, cognata di Rubens

"Ritratto di Saskia con cappello" è un dipinto ad olio su tavola di cm 99,5 x 78,8 realizzato nel [1633](#) e modificato nel [1642](#) dal pittore [Rembrandt Harmenszoon Van Rijn](#).



- La modella prediletta da Rembrandt è la moglie Saskia, sposata il 22 luglio 1634. La loro storia d'amore è una delle pagine più toccanti della storia dell'arte. Ne conosciamo tutte le tappe, dalle tenerezze del fidanzamento alla pienezza degli affetti dei momenti felici, fino alla tragica conclusione con la malattia e la morte di Saskia 1642, dopo aver dato alla luce l'ultimo figlio Tito.

- *L'artista ritrae la moglie Saskia negli abiti ricchi che alludono probabilmente alla sua condizione aristocratica.*
- *Il dipinto è discusso a causa dei rimaneggiamenti subiti nel tempo, confermati anche dalle analisi radiografiche..*
- *Non è certo l'intento di Rembrandt in questa raffigurazione: potrebbe essere un semplice ritratto della moglie, come anche una figura allegorica.*
- *In questo senso, alcuni studiosi ritengono sia una versione del suicidio di [Lucrezia](#) oppure una raffigurazione della Vanità.*

- Gli aristocratici europei che leggono con invidia le avventure di Giacomo Casanova
- Paiono singolarmente sollecitati dai codici misteriosi degli sguardi e degli accessori sulle acque del Canal Grande. Anche il disincantato J.J: Rousseau cade vittima della seduzione. Amante della musica, si recava spesso ad assistere ai concerti delle “virtuose “ del Conservatorio della Pietà. Si trattava di ragazze orfane , che ricevevano da parte della Repubblica di san Marco una perfetta educazione musicale, tanto da formare una delle migliori orchestre d’Europa, soprattutto grazie alle lezioni di A. Vivaldi, per quarant’anni direttore musicale del Conservatorio.

- Le rappresentazioni si svolgevano nella Chiesa della Pietà. Il pubblico settecentesco non vedeva che vaghe ombre delle musiciste, nascoste da fitte grate. Il “Tocco d’argento” delle orfanelle era invidiato persino dall’orchestra di Dresda. Rousseau confessava di aver subito il fascino di tali melodie e di aver cercato di sgattaiolare dietro le quinte per conoscere le musiciste. La delusione fu cocente: quasi tutte le virtuose erano poco avvenenti, alcune avevano difetti fisici!!! R. non sapeva che l’istituzione selezionava fin da giovanissime le assistite, per cercare di garantire loro un futuro: le più carine ricevevano una formazione basata sull’economia domestica, mentre le più bruttine, destinate allo zittellaggio, venivano avviate alla musica.

Lorenzo Tienolo Tini popolari



- **Lorenzo Tiepolo** (Venezia, 1736 – Madrid, 1776) è stato un pittore e incisore italiano, figlio di Giambattista Tiepolo e fratello di Giandomenico Tiepolo.
- A soli 15 anni accompagnò il padre e il fratello nel soggiorno di Würzburg presso il Principe Vescovo Carlo Filippo di Greiffenklau.
- Nel 1761 risulta inserito in una confraternita di pittori veneziani "la Fraglia". Nel 1762 abbandonò definitivamente Venezia per Madrid, dove accompagna il padre nei lavori per Carlo III.
- Nel 1768 dipinse un soffitto del palazzo e un ritratto della famiglia reale. Dopo la morte del padre (1770), ottenne dalla casa reale di Spagna una piccola pensione annua con la quale visse fino alla morte.
- Della sua attività rimangono nove acqueforti

Lorenzo Tiepolo Tipi madrileni

- I pittori veneziani dell'epoca erano considerati gli interpreti di questa tardiva e piccante stagione veneziana **Lorenzo Tiepolo** , figlio del grande Gianbattista e fratello del celebre Giandomenico, ha lasciato ritratti madrileni molto interessanti .le sue figure spesso colte con un taglio ravvicinatissimo, quasi ossessivo, sono una pagina del tutto particolare nella pittura europea di fine Settecento, e hanno un'influenza immediata sull'arte del giovane e promettente Francisco Goya

La mano sul cuore : i capolavori olandesi

Un tema ricorrente è l'ambivalenza di molti gesti, la possibilità di intendere in modi addirittura opposti le stesse azioni. Spesso l'erotismo suscitato dall'arte nasce proprio grazie a situazioni di sottile interpretazione e risulta molto più penetrante, di quanto non accada in scene esplicite. Uno di tal gesti è quello di porre la mano sul cuore: si può esprimere lealtà, dolore, affetto o rapimento estatico, giustizia o opulenza, sincerità o pudicizia, vanità o fede religiosa

- La pittura olandese del Seicento è amata soprattutto per il senso di realismo quotidiano che sa esprimere. Le tele dei maestri di Leida, Delft, Amsterdam ci appaiono le pagine più vere e dirette nell'arte dell'età barocca. Tuttavia anche i pittori olandesi conoscevano il linguaggio dei simboli. Spesso le tele nascondono un doppio significato.

Rembrandt La sposa ebrea 1667 Amsterdam



- **"La sposa ebrea (Isacco e Rebecca)"** è un dipinto ad olio su tela di cm 121,5 x 166,5 realizzato nel 1666 circa dal pittore Rembrandt Harmenszoon Van Rijn.
È conservato al Rijksmuseum di Amsterdam.
- L'opera è firmata e datata "REMBRANDT F. 16(..)".
- IL quadro raffigura un uomo che stringe a sé una donna, in un abbraccio molto intimo, che sembra suggerire un legame amoroso tra i due. Alle loro spalle, un uomo li spia.
- Il soggetto è ambiguo e si presta a varie interpretazioni.
- Nel 1834, l'allora proprietario del dipinto, John Smith, identificò il soggetto come un Augurio di compleanno rivolto dall'uomo alla donna. Il successivo proprietario, invece, un collezionista di Amsterdam, identificò la donna come una sposa ebrea adornata dal padre (sic!) di una collana. Successivamente l'attenzione si è spostata verso un tema biblico, proponendo l'identificazione dei due personaggi con Sara e Tobia, Booz e Ruth, Giacobbe e Rachele, Giuda e Tamar, infine Isacco e Rebecca.
- Quest'ultima interpretazione si basa anche sul fatto che la fonte a cui si ispirò l'artista è un'opera di Raffaello in cui si narra l'episodio in cui Isacco e sua moglie Rebecca, al tempo in cui fingevano di essere fratello e sorella, furono scoperti amanti dal re Abimelech, l'uomo che nel quadro li spia.
-

- Nella sposa ebrea, Rembrandt propone una scena di intimità e di profondo affetto : l'uomo pone la mano sul seno della donna, che risponde con un sorriso, indirizzando con delicatezza la carezza del marito

- A brevissima distanza di tempo e di spazio, Johannes Vermeer raffigura in modo esplicito una scena di amore venale. Un avventore sta tastando il seno di una giovane, e contemporaneamente sta pagando il prezzo per il contatto. Accanto la mezzana osserva compiaciuta.
- Due gesti d'amore e di sensualità, simili nella dinamica, ma in contesti opposti

Johannes Vermeer La Mezzana 1656 Dresda



- **La mezzana** è un dipinto ad olio su tela di cm 143 x 130 realizzato nel 1656 dal pittore olandese Jan Vermeer, conservato al Staatliche Gemäldegalerie di Dresda.
- L'opera è firmata "IVMeer.1656".
- Anche se rappresenta un aspetto crudo della realtà non c'è nessun intento sociale. È l'esplicazione attimale di un evento. Nulla di più. Il pannello colorato compare in molte altre opere quindi è probabile che fosse un oggetto di casa dell'artista.
- Nel quadro compare un giovane suonatore che molti ritengono essere un autoritratto di Vermeer).



J. Vermeer Allegoria della fede 1675 Metropolitan



- J.Vermeer fa compiere il gesto della mano sul petto anche alla protagonista di uno dei suoi ultimi e più complessi dipinti “L’Allegoria della Fede” 1675

Elisabetta Siriani

Elisabetta Siriani - Bologna 1638-1665

Carità, giustizia e temperanza part



- Pittrice poco nota oggi e molto ammirata durante la sua breve vita. Figlia di pittore, come la più famosa Artemisia Gentileschi, in dieci anni dipinse circa 200 opere

- Nella **Bologna** della seconda metà del '600, la vita di questa pittrice, superdotata e per ciò ' coccolata da molti potenti dell'epoca, si svolge agli antipodi rispetto all'esistenza tumultuosa e drammatica di Artemisia, che trascina il suo stupratore in tribunale, colleziona amanti e si affranca dolorosamente dalla tutela artistica del padre.

- Al contrario, l'attività di Elisabetta Sirani, ragazza prodigio, molto colta, avida lettrice e brava musicista - favorita in questo dal vivere in una città dove la presenza di un'antica università dà largo spazio all'integrazione delle donne nella vita culturale e pubblica - che sforna con incredibile rapidità le sue opere, si svolge tutta quanta nello spazio protetto della bottega del padre **Giovanni Andrea** e all'ombra del maestro **Guido Reni**.

- I soggetti religiosi sono per lo più madonne con bambino, che presentano la coppia madre-figlio in momenti di calda e spontanea tenerezza. Diverse tele, invece, propongono figure di donne eroine, prese dalla mitologia classica, "cattive ragazze" si direbbe oggi, che rifiutano il ruolo femminile e arrivano anche a uccidere.

- Dal confronto con opere di soggetto analogo di altri pittori, risulta chiara la concretezza dell'impostazione di Elisabetta Sirani, che legge gli stessi episodi con altro punto di vista e attribuisce alle sue 'eroine' uno sguardo determinato o pensoso, mai invasato o sognante.

- Notevoli gli schizzi, i bozzetti preparatori raccolti anch'essi per l'esposizione da varie parti del mondo, nell'incisività del tratto forse più affini al gusto attuale.
- Elisabetta diviene infatti una donna ammirata e contesa, ma consumata da qualcosa di irregolare, di eccessivo. Un primo segnale viene dalla rapidità con cui esegue le sue opere, e che molti giudicano sospetta.

- Per dimostrare che non c'è qualche aiutante nascosto, sceglie di dipingere in pubblico, sotto gli occhi dei visitatori che poco a poco arrivano da tutta Europa per vederla lavorare.
-
- Diventa un personaggio molto noto, una donna amata e contesa, di cui il padre, mediocre pittore ma abile mercante, è inflessibile impresario facendone una donna consumata dalla furia e creativa, dall'imperativo di dover dimostrare in ogni minuto il proprio talento e la tecnica.

- Quando Elisabetta muore, all'età di 27 anni, l'evento è così improvviso che molti sospettano un avvelenamento. Viene anche individuata una possibile colpevole, la giovane cameriera che pare fosse invidiosa delle fortune di Elisabetta. Ma dall'autopsia ordinata dai giudici risulta che non è stato il veleno a mettere fine alla vita della pittrice, ma un'ulcera perforata, causata dall'eccessivo stress. Elisabetta crea una **scuola d'arte per fanciulle** - la prima di questo genere - di cui sono allieve anche le sue due sorelle. Nelle sue opere, ama apporre la firma nei bottoni, sulle scollature o sui merletti: una strategia di seduzione tutta femminile.

- Fu sepolta nella chiesa di San Domenico con un funerale *'degno di un pittore della Firenze rinascimentale: un immenso catafalco in falso marmo eretto al centro della chiesa'*, e nella stessa tomba di Guido Reni.
- Un resoconto vivace della vita della pittrice è dato dal testo *Il veleno, l'arte* di **Beatrice Buscaroli e Davide Rondoni**, edito da Marietti

Autoritratto come maga Circe, Bologna



Sibilla, Bologna pinac. nazionale



Bologna 1638-1665] fu la figlia di Giovanni Andrea Sirani, da cui impara le tecniche pittoriche, a sua volta insegnerà alle sue giovani allieve. **Alla età di 17 anni, già professionista nella**

- **pittura** e nella incisione. **Apri il suo studio** ed inizia una lunga carriera in cui realizza, assieme alle sue allieve, **più di duecento dipinti** e numerose altre opere. La casa-bottega di Elisabetta Sirani, punto di incontro per le “virtuose” del pennello: Vincenza Fabbri, Veronica Franchi, Lucrezia Scarfaglia. Nel suo laboratorio bolognese erano costantemente impegnate nel dipingere le proprie fattezze per i numerosi clienti e a ritrarsi l’una e l’altra, Elisabetta le sue sorelle e le discepole.

San Giovannino nel deserto, Modena



- **'unico modo per una ragazza**, in tempi rinascimentali, per dedicarsi all'arte, era così quello di non sposarsi e di dedicare il tempo all'apprendistato. Una prerogativa, in questo caso, di giovani figlie di famiglie nobili e ricche. Oppure essere figlie di pittori che volevano un aiuto gratuito nelle loro botteghe. Più fidato di altri allievi . Non dimentichiamo lo spionaggio e rivalità che vi era tra i vari laboratori della arte pittorica.
- Nonostante che Firenze fosse considerata la patria e officina del Rinascimento, la organizzazione sociale e artistica della città era talmente definita e controllata da non poter lasciar spazio all'affermazione di eventuali pittrici. Questo spiega perché le prime donne che si affermarono nell'arte operarono a Cremona e a Bologna, in ambienti dove le scuole e le botteghe d'arte si organizzarono in ben altro modo.

- **Apprezzata nelle Corti Reali europee** che acquistarono i suoi quadri, venne descritta dal biografo suo contemporaneo Malavasia come 'la gloria del sesso femminile, la gemma d'Italia, il sole d'Europa'. Pupilla di Guido Reni, amico del padre. Elisabetta **Muore a soli 27 anni** di ulcera perforante. Elisabetta prende congedo dalla scena del mondo dolorosamente piegata su di sé. Ulcera perforata ha stabilito la scienza medica .Forse i colori a base di piombo come qualcuno riportò (!?) (nr.), per essere sepolta insieme al maestro nella Cappella del Rosario nella chiesa di San Domenico a Bologna. Diversi critici le attribuiscono il ritratto di Beatrice Cenci in cui emerge un tratto raffinato che si pensa di Guido Reni, ma che nell'anno della presunta realizzazione del quadro, il 1599, si trovava a Bologna. La tela invece risalirebbe al 1662, e si baserebbe su incisioni di Beatrice Cenci tramandate dalla epoca della sua morte, come ci riferisce nel suo libro **Valeria Moretti** "Le più belle del reale".

Allegoria della liberalità



- Qui invece il mezzo busto della ragazza, il mantello e il turbante bianco, illumina un fondo nero spoglio, avvicinandosi di più alla filosofia caravaggesca.
- **Si presume** quindi che il quadro sia stato realizzato nella cerchia degli allievi di Guido Reni, e l'unica ad avere una tale abilità alla rappresentazione dei dettagli, come i lunghi capelli fini e le pieghe del turbante, si ritiene fosse **Elisabetta Sirani**, il genio al femminile della pittura italiana, capace di realizzare circa duecento quadri prima di morire improvvisamente ,a 27 anni .

-

Madonna del Latte



- **Le pittrici donne**, a causa delle limitazioni già descritte, spesso si dedicano alla miniatura, alla ritrattistica e alle composizioni. In questo caso prediligono un particolare tipo di natura morta, quella a soggetto floreale. Le composizioni floreali hanno infatti un vasto successo di pubblico e sono molto richieste, soprattutto dalle committenze nord europee. E per dipingerle occorre una buona mano e un certo gusto decorativo.
- **Elisabetta**, come già Lavinia, Artemisia , possedevano oltre al talento un certo non so che '. Fascinosi i loro autoritratti emanano una sorta di magnetismo, lo stesso che attirava su di loro il mondo.
-

Elisabetta Sirani

Carità, giustizia, temperanza (part.)





autoritratto

L'antenata





Beatrice Cenci



- La storia di Elisabetta Sirani è marcata da una assai brusca interruzione che impedì, troppo prematuramente, un prosieguo coronato da successi e da commesse altolocate della carriera della pittrice. Appena ventisettenne, il 29 agosto 1665 la vita di Elisabetta è troncata da un malore, a posteriori attribuito alla somministrazione di un preparato venefico da parte di una fantesca in servizio presso la famiglia (ma non è da escludere che ciò fosse da imputare a un esponente della cerchia familiare, magari contrariato dall'affermazione della giovane sulla scena artistica).

- Oppure, come sostennero poi due medici, causato da un'ulcera gastrica in fase avanzata. Si sarebbe trattato, dunque, di morte naturale. Ciò nonostante, l'artista bolognese vanta un excursus professionale degno di tenere testa alla produzione di colleghe più affermate, come Sofonisba Anguissola e, nella città felsinea, Lavinia Fontana. La sua fama le consentì, di fatto, di trasformare il proprio studio, ove già conveniva uno stuolo di allieve, in un salotto frequentato da artisti locali o di passaggio in occasione del grand tour, oltre che da esponenti del patriziato

- . Dell'operosità di Elisabetta abbiamo, infatti, notizia attraverso una nota autografa pressoché esaustiva e grazie alla perizia del biografo dei pittori bolognesi, il canonico Cesare Malvasia, amico del padre Giovanni Andrea, nonché fervido ammiratore della giovane. Circa dieci anni prima della sua fine precoce, ella intraprende gli inizi dell'iter pittorico, educata all'ideale reniano (dato che l'anno di nascita esclude l'ipotesi di un suo discepolato presso il grande maestro) dal fare un tantino pedissequo di Giovanni Andrea, riscontrabile nella paletta destinata alla pieve di Trasasso e in altre prove, realizzate sempre per la provincia del modenese e del bolognese. In questi anni si colloca la Madonna del Rosario (1657) per la parrocchiale di Coscogno già foriero, come ricorda la Frisoni "sia per la ritrosa eleganza dell'immagine centrale, sia per la garbata invenzione dei piccoli Misteri del Rosario che la circondano", di nuovi sviluppi "negli effetti di lume artificiale, nei panneggi sottili ma ben studiati, nelle tenere espressioni dei volti".

- Le opere prodotte tra il 1657 e il 1658, si pensi al "S. Eustachio" e alla prima versione dei "Diecimila martiri", sono esercizi di stile: verifiche della "macchia" guercinesca, citazioni da Guido e da Annibale Carracci (ma forse anche un timido confrontarsi), ricerca dell'espressione degli affetti accanto alla messa a punto di un colore sontuoso reso reale da un "medium" luministico che sa misurarsi, in esiti mirabili, con il gioco delle ombre. Tutto ciò prelude alla prima vera opera importante, il telero col "Battesimo di Cristo" eseguito nel 1658 per la Certosa di Bologna: sacra rappresentazione ove l'articolazione della folla è felicemente risolta nel ricorso a forme e tinte capaci di investire la scena di un tono che pare domestico e tuttavia rispettosa di un'orchestrazione teatrale, in cui la pittrice rinvenne una delle chiavi per uscire dall'accademismo didascalico del padre.

- A partire dal 1660 matura poi nella Sirani quella vena intimistica che ella riserva non tanto alle commissioni chiesastiche, pur sempre atte a dimostrare, quanto invece alla esecuzione di quadri da stanza, dove i soggetti devozionali sono tutti giocati su dolci colloqui fatti di sguardi, di teneri gesti. Produzione, questa, in aggiunta, accessibile a committenti di diversa estrazione sociale e che comprenderà oltre che soggetti secolari, come i ritratti di Vincenzo Ferdinando o Anna Maria Ranuzzi, le allegorie, le eroine tratte dai testi sacri o dal mito, caratterizzati da una più solida costruzione della forma e da un exploit cromatico dagli accenti veneteggianti, sulla scorta dell'esempio allora fornito da Francesco Gessi.

- Una nuova fase si preannuncia attorno al 1663, a sottolineare la volontà di raggiungere risultati sempre nuovi e al passo coi tempi, per l'artista, che licenzia opere come "Sant'Antonio riceve la visita del Bambino", il grandioso "San Francesco" della Galleria Estense di Modena o la deliziosa "Vergine col Bambino e San Giovannino" di Pesaro, mentre, sul versante mitologico-letterario, sono da menzionare la "Galatea" in collezione privata e il "Ruggero e Angelica" della Cassa di Risparmio di Forlì.

- A trionfare, in questa e altre tele, interviene ora una specifica indagine luministica incline ad esplorare la gamma di variazioni della luce artificiale; una luce asservita però all'evidenziazione delle forme, ora costruite ricorrendo alla macchia guercinesca e non più modellate, che induce a pensare più che mai "ad un tardivo recupero della proiezione naturale di luce nel notturno inaugurata in Emilia dal Correggio" (Frisoni).
- a Bologna [Elisabetta Sirani: "pittrice eroina" 1638-1665](#)





La formazione pittorica di Gabriele Münter (1877-1962) avvenne in un contesto storico che escludeva il sesso femminile da percorsi di crescita artistico -culturale. Malgrado ciò, Gabriele ebbe il coraggio di sfidare i pregiudizi e di optare per la sua emancipazione

- Le rigide norme delle Accademie Artistiche, che vietavano l'ingresso alla donna, portarono Gabriele a frequentare dei corsi di pittura presso la Damen Kunstschule (Scuola d'Arte per Signore), a Düsseldorf, una scuola di formazione professionale dove apprese i primi rudimenti della pittura. Insoddisfatta, però, dal tipo di formazione ricevuta, nel 1901, Gabriele si trasferì a Monaco di Baviera, per frequentare dei corsi alla **Phalanx School**, una scuola di pittura, annessa alla Falange, diretta da [Wassily Kandinsky](#). Qui ebbe inizio la tappa più importante del cammino di Gabriele, un cammino indipendente fondato sulla passione per l'arte e la stima per Kandinsky. Nella nuova scuola Gabriele venne introdotta al Post-Impressionismo, attraverso il puntinismo, tecnica pittorica basata sull'accostamento di minuscoli punti di colore puro. I giorni felici e produttivi si inseguirono veloci fino al giorno in cui il rapporto discepolo-insegnante si trasformò in un'intesa più profonda, che evidentemente Kandinsky non aveva trovato con la prima moglie.

Ritratto di [Wassily Kandinsky](#) *Monaco*



Wassily Kandinsky *Gabriele Munter 1905 Monaco*



Meditazione 1917



La casa Russa 1931



Kandinsky ed Erma Bossi al Tavolo - 1912



- Sfidando i costumi e le maldicenze dell'epoca, Gabriele diventò la compagna ufficiale del pittore. Nel 1904 la coppia, spinta dalla voglia di nuova conoscenza, iniziò a viaggiare: un viaggio all'insegna di scoperte, scambi umani e culturali in Europa e nell'Africa del Nord. Le esperienze raccolte e gli incontri, con personaggi come **Rousseau** e **Matisse**, servirono da guida alle successive ricerche artistiche della coppia, che, nel 1909, fondò la **N.K.V.M** (acronimo di Nuova Associazione Degli Artisti di Monaco), da cui prese vita, nel 1911, il [Blaue Reiter](#)

- (Il cavaliere azzurro o Il cavaliere blu). Con lo scoppio della Prima Guerra Mondiale, la coppia si rifugiò in Svizzera, ma a causa della sua cittadinanza Kandinsky fu costretto a far ritorno in Russia. Da allora, però, Gabriele e Kandinsky non si incontrarono più. I due rimasero in contatto tramite corrispondenza per un anno, ma nel dicembre 1915, Kandinsky chiuse definitivamente il suo rapporto con Gabriele per iniziare una nuova relazione sentimentale con la bellissima Nina Andreevsky.
- Gabriele visse la notizia con un dolore che la rese incapace di dipingere per un lungo periodo. Ma il tempo, per fortuna, guarisce tutte le ferite.... Negli anni che seguirono la pittrice affrontò con coraggio due guerre, l'inflazione e il Nazismo. Alla vigilia della sua morte vide anche attribuirsi quel giusto riconoscimento da parte della critica che fino ad allora la cultura ufficiale non le aveva mai dato.

Natura morta con uova pasquali 1912



- La figura di Kandinsky fu estremamente importante nella vita di Gabriele Münter: lo amò intensamente come uomo, lo stimò profondamente come artista e gli rimase sempre fedele. Malgrado ciò, Gabriele non gli permise di plasmare i suoi pensieri e la sua creatività. La pittrice cercò sempre di sviluppare un suo preciso e autonomo percorso creativo, seguendo una cifra stilistica personale. Questo, secondo le testimonianze dell'epoca, fu non solo motivo di vivaci discussioni tra i due, ma anche l'inizio della loro traumatica separazione.

-

Il Seicento

L'arco di tempo che va dal 1600 al 1700 in Europa, e in modo particolare in Francia, è stato un periodo di trasformazione delle consuetudini, che regolano i rapporti tra le donne e gli uomini.

- Quando nel tempo storico avvengono profonde mutazioni nei costumi, un segnale di queste trasformazioni è il cambiamento dei rapporti tra donne e uomini. Una storia scritta dalle donne non può corrispondere alla storia scritta dagli uomini: le donne hanno molto più a cuore i rapporti, che le legano agli uomini, e ne segnalano per questo le trasformazioni. Occorre cercare un altro modo di vivere in comune. Invece, nei periodi solidi, lenti, dove le abitudini sembrano inamovibili, la spartizione storica tra donne e uomini, che ha preso una forma stabile, rimane inamovibile e così finisce per scomparire allo sguardo.

- Diventa invisibile, tanto finisce per far parte della vita di ogni giorno, che si ripete sempre uguale. Si potrebbe chiedere: ma perché le donne hanno accettato di vivere in consuetudini, che sembrano a noi così svantaggiose? Anche di fronte alle costrizioni più dure, c'è sempre la possibilità di trovare delle vie alternative.

- Il mettere al mondo dei figli, il matrimonio, il divorzio, le amicizie, l'educazione: tutto è stato risignificato dalle dame dei salotti francesi del tempo.
- Hanno messo a soqquadro quel che fino ad allora si era fatto senza pensiero. Che si era fatto così, per abitudine. Senza fermarsi a capire.
- Le dame dei salotti francesi soprattutto del '600, ma anche del '700, hanno avuto la capacità di dire quali dovessero essere i costumi quotidiani non solo delle donne, ma anche degli uomini.
- Hanno preso la parola con grande sicurezza su tutte le questioni che riguardavano i rapporti sociali tra donne e uomini. Hanno influenzato indirettamente la vita politica, proprio perché hanno avuto molto ascolto presso gli uomini loro amici.

- Naturalmente le signore dell'aristocrazia avevano aperto già in precedenza i loro salotti a incontri e a feste, ma da questo momento alcune signore lo fecero con un intento diverso.
- Le feste, gli incontri, le cene non ebbero più come scopo quello di chiacchierare e divertirsi, ma quello di incontrarsi - donne e uomini - per ragionare sulla morale, sulla verità, sulle abitudini di vita femminili e maschili, mantenendo, tuttavia, il senso del piacere dell'avvenimento.

- Sono state poi proprio le dame famose per i loro salotti a scrivere i libri che più hanno circolato e più sono stati letti nella loro epoca.
- I palazzi (Hôtels) dove aprivano i loro salotti (Salons) erano costruiti in modo tale che l'ala abitata dalla signora fosse in genere del tutto autonoma e separata dall'ala abitata dal signore, di modo che l'autorità della padrona di casa nel suo salotto fosse indiscussa e non incrinata dalla presenza del padrone di casa.

- Più che in altri periodi storici, la cultura femminile di questo periodo non è concentrata in pochi nomi, portatori di un pensiero autonomo e innovativo ma al contrario sostenuta da molte donne che guidano i salotti, si incontrano in essi, discutono di cosa sia il modello di vita per una dama e per un gentiluomo e anche, tra l'altro, scrivono. E scrivono molto.

- Possiamo pensare ai testi di Mademoiselle de Scudéry o quelli di Madame de La Fayette, ad esempio.
- Con queste nuove forme di incontri, di ragionamenti e di scrittura le dame dei salotti seppero riformare il senso del vivere comune e i rapporti tra le donne e gli uomini.
- Contribuirono così alla creazione di un tessuto vasto e fitto di discorsi, di scritti, di breviari e piccolo manuali perché il comportamento avesse una civiltà nei costumi.
-

- Le dame scrissero e discussero che cosa significasse l'amore tra un uomo e una donna, come l'uomo avesse da seguire tutta una trafila di attese e di prove di fedeltà per conquistare l'amore di una donna.
- Era da loro preso a modello l'amore del cavaliere medievale per la sua signora. Le dame dei salotti del '600 ripensarono e imposero un nuovo patto di convivenza tra le donne e gli uomini.

- Dall'ambiente dei salotti nacque un movimento, che divenne una moda culturale, uno stile di vita e una precisa posizione di pensiero e di politica: **la *Preziosità*, e le donne che ne fecero parte vennero chiamate le *Preziose*.**
- Anche le *Preziose* affermarono l'importanza di un amore che con un uomo intrecciasse soprattutto un legame di intesa intellettuale.
- Ribadirono che l'uomo doveva conquistare la donna con pazienza e fedeltà. Negli scritti più radicali sostennero - ma non tutte - che questo amore doveva bandire ogni rapporto carnale.
- Questa loro posizione le portò a rifiutare il matrimonio come una istituzione inutile, oppure a ripensarlo come una forma di vita che poteva essere scelta nel periodo in cui il legame di intesa spirituale con un uomo era effettivo, per poi abbandonarlo e scegliere un'altra forma di esistenza.

- Alcune di loro sostennero la necessità del divorzio, altre non difesero questa necessità dato che per loro il matrimonio stesso era inutile. Discussero molto su che significato avesse per le loro vite il mettere al mondo dei bambini, si occuparono di quando metterli al mondo; proposero di purificare il linguaggio parlato e quello scritto per renderlo meno volgare, più in sintonia con il gusto, i modi gentili, arguti e civili, per distanziarsi così dal linguaggio maschile della traduzione, sentito come troppo pesante. La loro riforma del linguaggio ebbe molta influenza nella cultura del tempo.

Il Settecento - L'Illuminismo



- Fra i tanti cicli di pitture in sequenza, il più noto e giustamente famoso è quella del ***Matrimonio alla moda***. Composto di sei quadri, racconta con toni amari la triste conclusione di un matrimonio combinato nell'alta società inglese dell'epoca. Vediamoli.
- Il primo quadro vede la stipula dell'accordo per il matrimonio combinato fra il figlio del nobile decaduto lord Squanderfield (*to squander* significa "dilapidare") e la figlia di un borghese arricchito. I dettagli sono tutto un programma: la gotta del vecchio nobile e la sua insistenza sull'albero genealogico, l'espressione avara e biecamente calcolatrice del mercante, la tristezza della giovane e il comportamento vanesio del promesso sposo, seduto accanto a lei.

- È noto che la corruzione del Settecento fu un fenomeno di generale decadimento, il lusso e le frivolezze trovarono tuttavia terreno favorevole soprattutto in Francia, estendendosi poi a tutta l'Europa.
- In Italia l'ideale dell'amore decadde fino a divenire un concetto puramente erotico, il matrimonio fu considerato con indifferenza se non con avversione.
- Alla donna modesta, ancella e custode del focolare, si preferì la donna ricercata, artificiale e regina dei salotti.
- Parrucche incipriate, tupé ornati di fiori, di perle, di gemme e diamanti, scollature profonde, busti, ventagli, guardinfante con lunghi strascichi, vesti di velluto, di broccato, di seta d'argento e d'oro, furono i fittizi e raffinati ornamenti muliebri

W. Hogarth



- Il secondo dipinto segue i due giovani nel primo periodo dopo il matrimonio, e li ritrae dopo una notte di dissolutezze, vissute ormai separatamente. Lei ha in mano una mascherina e sembra essere uscita da una lunga festa a base di gioco d'azzardo (il tavolo è visibile sul retro), mentre lui è ritratto con una cuffietta femminile che gli esce dalla tasca (annusata dal cagnolino) e con la spada rotta a terra, a indicare una notte d'amore e di rissa. Sulla sinistra il vecchio contabile, scandalizzato dalla conduzione degli affari della giovane coppia, se ne va con espressione eloquente.



- Il terzo dipinto è esplicitamente dedicato alle tendenze libertine del giovane sposo, e lo vede da un medico in compagnia di due donne, probabilmente prostitute, per scoprire quale delle due gli ha trasmesso una malattia venerea. Niente di grave, evidentemente, vista l'espressione maliziosa con la quale il nostro eroe si rivolge al medico

- Il terzo dipinto è esplicitamente dedicato alle tendenze libertine del giovane sposo, e lo vede da un medico in compagnia di due donne, probabilmente prostitute, per scoprire quale delle due gli ha trasmesso una malattia venerea. Niente di grave, evidentemente, vista l'espressione maliziosa con la quale il nostro eroe si rivolge al medico



- Come il terzo era dedicato al marito, così il quarto è unicamente dedicato alla moglie, e la vede impegnata in un ricevimento mondano direttamente nelle sue stanze, mentre è ancora impegnata alla toeletta. Notare i dipinti alle pareti di soggetto amoroso, fra cui il famosissimo *Giove e Io*, del Correggio.



- Il quinto dipinto segna il clou drammatico dell'intera sequenza: il marito scopre la moglie a letto con un altro uomo e soccombe nel duello che segue. Mentre la moglie si dispera di fronte al marito ferito a morte, l'amante fugge precipitosamente dalla finestra



- Il sesto e ultimo dipinto vede la moglie, ormai ridotta in povertà (si noti l'ambiente in cui si svolge la scena, molto diverso da quelli sfarzosi dei precedenti) avvelenarsi alla notizia, riportata sul giornale ai suoi piedi, che l'amante è stato catturato e impiccato.



- Nulla tralasciò la donna per rendersi attraente e ricercata e per suscitare interesse. Con arte sottile esagerò la sua debolezza, assumendo atteggiamenti di una morbosa ipersensibilità, ostentando sentimenti e convulsioni.
- Tali atteggiamenti miravano soprattutto ad assicurarsi quelle galanterie maschili, necessarie alla donna del Settecento non meno dei belletti e degli artifici.
- La signora dei salotti, la donna futile e vana volle così al suo seguito quei cavalieri serventi noti sotto il nome di cicisbei che si diffusero largamente in Italia. Tollerati dalla società, legalizzati dallo stesso marito, costretto dalle sue occupazioni fuori di casa, i cicisbei erano chiamati a distrarre la dama ad accompagnarla
- nelle sue passeggiate, a seguirla a teatro, alla Messa, al gioco. La giovane sposa era autorizzata nel contratto di nozze a farsi servire, e molte dame giunsero a pretendere persino quattro cicisbei al loro seguito.



- Altri importanti personaggi del seguito femminile furono i parrucchieri, che le signore giunsero spesso a preferire ai cavalieri serventi, affidando loro la testa e il cuore.
- Chiudono il corteo infine quei minuscoli cani da salotto. Questi cagnolini affidati alle cure del cicisbeo regnavano con le signore nei salotti e le seguivano comodamente installati nel loro manicotto. Essi avevano il merito di ispirare quei sentimenti di tenerezza e di pietà che i servi e la povera gente non riuscivano, con il loro misero aspetto, a suscitare.
- Simile corrotta e leggera crudeltà non poteva non avere esito tragico, provocando una reazione di esasperata e stremata violenza. Furono proprio quegli innocenti e lievi ornamenti, quei belletti, quelle galanterie, quei versi a coinvolgere in Francia tante dame eleganti e vane nel supremo dramma di un infame patibolo, che fece cadere quelle povere teste incipriate e vuote



- Non mancarono le donne letterate, le professoresse d'Università, le dottoresse di filosofia e di matematica, le pittrici. Il salotto non fu quindi esclusivamente un ritrovo frivolo e mondano, ma un luogo di cultura dove la donna vi apparve non solo come regina di artificio ma come ideale di spirito e di cultura animata creatrice di conversazioni brillanti e dotte.
- È il secolo che molti chiamarono della Pompadour, la donna che dietro la più graziosa testa di Francia, nascondeva un'intelligenza che ne faceva l'apprezzata interlocutrice degli uomini più illustri del suo tempo, la sapiente consigliera di Luigi XV: fu il secolo dei salotti. Probabilmente fu in questi che cominciarono a circolare quelle idee di libertà e di uguaglianza che portarono in seguito alla rivoluzione.

IL MANIERISMO

Il termine usato per la prima volta dal Vasari - autore delle *Vite* (1511-74) - come aggettivo dispregiativo voleva significare la mancanza di ispirazione sostituita dal vituosismo e dal piacere di privilegiare la qualità della linea. della composizione e la scelta e l'accostamento cromatico.

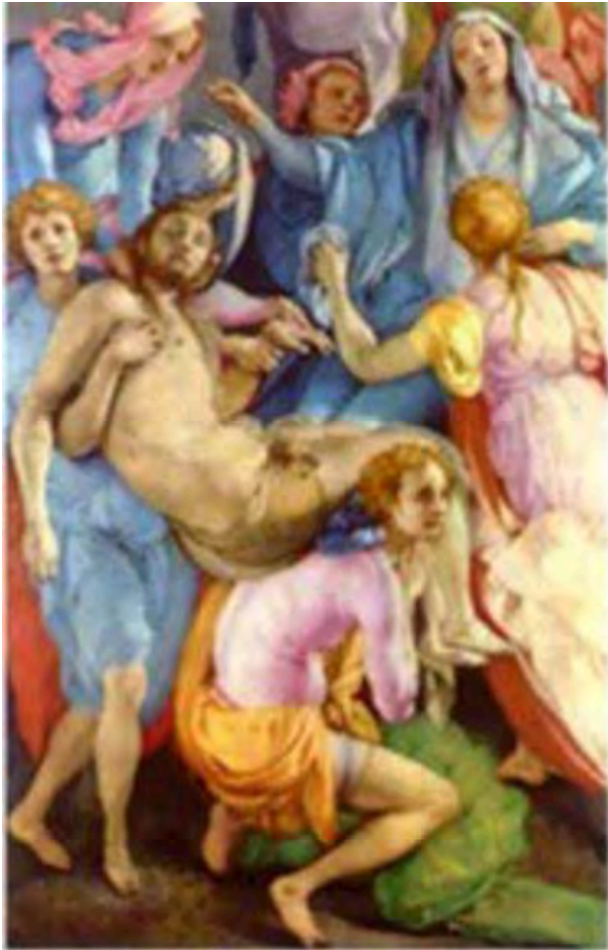
- L'intero movimento viene riqualficato in studi e analisi successivi e gli viene riconosciuta una qualità di 'rottura' e indipendenza dagli schemi classici alla ricerca di espressioni più personali e individuali.
Esponenti di questo movimento sono il GIAMBOLOGNA (Jehan de Boulogne 1529-1608), il PARMIGIANINO (Francesco Mazzola 1503-1540), il BRONZINO (Agnolo 1503-72), il SODOMA (Giovanni Antonio Bazzi 1477-1549), GIULIO ROMANO (Giulio Pippi 1499-1546), il CORREGGIO (Antonio Allegri 1489-1534) e altri.



VISITAZIONE
(1530-32)
Pieve di
Carmignano (FI),
olio e tempera su
tavola cm. 202x156
di Jacopo Carucci
detto il
PONTORMO
(1494-1557)

▪

- È indubbia la qualità della pittura personalissima e l'articolazione della composizione delegata quasi totalmente ai colori e alla plasticità dell'abbigliamento delle quattro figure.
- Studiò alle botteghe di Leonardo da Vinci e di Andrea del Sarto ed è pittore indipendente dal 1515.
- Collabora con Michelangelo e lavora esclusivamente a Firenze e per conto della Signoria



DEPOSIZIONE (particolare 1528)
Firenze, Santa Felicità, olio e tempera su
tavola cm. 313x192

Ancora una composizione
eccezionalmente articolata e giocata con
linee a volte forzate e colori molto
delicati.

Da alcuni è ritenuto il manifesto del
manierismo.



GLI APOSTOLI FILIPPO E
TADDEO (part. 1520-23)
Parma, San Giovanni
Evangelista, affresco
di Antonio Allegri detto IL
CORREGGIO (1494-1534)
Sicuramente influenzato da
Leonardo ne ripete la
morbidezza delle superfici
arricchendola di luci
misteriose.

DANAE (1531)

Roma, Galleria Borghese, olio
su tela cm. 160x193

dello stesso autore. Forma,
luce, colore e ritmo
compositivo sembrano
staccarsi dagli esempi
precedenti per immergersi in
un mondo di fantasia e di

sentimento.





LEONORA DI TOLEDO COL FIGLIO GIOVANNI
DE' MEDICI (1546)

Firènze, Gallerie degli Uffizi, olio su tela cm.
109x95

di Cosimo detto IL BRONZINO (1503-1572)

Fiorentino di nascita, lavora a Firènze col Pontormo, ad Urbino e a Roma. Si dedica soprattutto alla ritrattistica, Alla morte del Pontormo ne termina le opere.



LA MADONNA DAL COLLO
LUNGO (1534-40)

Firènze, Gallerie degli Uffizi, olio su
tavola cm. 216x63

di Francesco Mazzola detto IL
PARMIGIANINO (1503-40)

Di una curiosità incommensurabile
trascorre la sua breve vita nello
studio e nella ricerca; conosce
Raffaello la pittura tedesca,
Michelangelo e il Rosso Fiorentino.
Si dice che la sua morte prematura
sia dovuta a 'strane' ricerche che
compie sulla chimica del colore.

DEPOSIZIONE DI CRISTO DALLA CROCE
(1521)

Volterra, Pinacoteca, olio e tempera su tavola cm.
3,75x1,96

di Giovan Battista di Jacopo detto il ROSSO
FIORENTINO (1495-1540)

Le forme sono create con immediatezza come se fosse più importante comunicare vivivamente il complesso di una azione molto articolata piuttosto che la perfezione dei particolari. Ebbe maestri imprecisati ai quali fu sempre ribelle (secondo il Vasari) e fu immatricolato pittore nel 1517. Nel 1523 si reca a Roma dove sembra abbia un buon rapporto con Michelangelo; in seguito al Sacco di Roma va a Perugia, Borgo San Sepolcro, Città di Castello, Arezzo e nel 1530, in Francia dove diviene pittore di corte.



PERSEO CON LA MEDUSA (1549)

Firènze, Loggia dei Lanzi, bronzo a cera persa
di Benvenuto CELLINI (1500-71)

Orafo, scultore e scrittore, ha una vita quanto mai movimentata. Figlio di un architetto/musicista fa le sue prime esperienze presso un orafo ma, giovanissimo, viene confinato a causa di una condanna per rissa. Si reca a Roma nel 1523 e vi resta diciassette anni partecipando alla difesa di Castel Sant'Angelo.

Nel 1540 passa in Francia al servizio di Francesco I ma la sua indole provoca contrasti con il Primaticcio e il conseguente rientro a Firènze cinque anni dopo. Trovatosi nuovamente a contendere con altri artisti nel 1558 si fa frate minore per un breve periodo.



Élisabeth - Louise Vigée Le Brun ([Parigi](#),
[1755](#) - [Louveciennes](#), [1842](#))

fu una pittrice francese,
considerata uno dei più grandi
ritrattisti del suo tempo, con
[Quentin de La Tour](#) o [Jean-
Baptiste Greuze](#)



L'infanzia e la formazione

- Suo padre, Louis Vigée, era [pastellista](#). Di sua madre si dice che fosse bella e saggia. Battezzata nella chiesa di [Saint-Eustache](#) a [Parigi](#), fu poi messa a balia in campagna, a [Épernon](#). Fu riportata a Parigi a sei anni, e messa in collegio al convento della Trinità. Là si notò che la piccola Louise-Élisabeth disegnava dappertutto, sui muri della scuola non meno che sui suoi quaderni.
- La bambina aveva circa 8 anni quando suo padre, estasiato davanti ad un suo disegno, le profetizzò un avvenire di pittrice. A 11 anni fu tolta dal convento e riportata a vivere in famiglia. Si dice che all'epoca si vedesse brutta e sgraziata, ma sta di fatto che passati i 14 anni divenne una delle donne più belle di Parigi.



- In quel periodo morì suo padre, e Elisabeth, inconsolabile, decise di darsi completamente alla passione che aveva condiviso con lui, il [disegno](#). Si affermò precocemente come pittrice professionista, nonostante avesse solo 15 anni, e gli ordini cominciarono ad arrivare - anche perché era divenuta la protetta di due grandi dame, **Mme de Verdun**, moglie di un *fermier général* (un grande appaltatore) e la duchessa di **Chartres**

- Nel [1768](#) la madre di Élisabeth si era risposata con un ricco gioielliere, Jacques-François Le Sèvre e la nuova famiglia Le Sèvre/ Vigée era andata ad abitare a rue Saint-Honoré, di fronte al [Palais-Royal](#).
- Nel [1770](#) [Maria Antonietta](#) arrivava in Francia per sposare il [Delfino](#).

- Nonostante vivesse, per ragioni professionali, in un ambiente straordinariamente libertino, Louise - Élisabeth era una virtuosa signorina piccolo borghese, tanto da rifiutare spesso le richieste di ritratti che i mondani dell'epoca le facevano per incontrarla, ed è sorprendente la facilità con cui trovò il suo posto nella società dei grandi del regno.

Autoritratto con la figlia



Il fratello



- Elisabeth Vigee Le Brun È stata una dei più famosi e prolifici ritrattisti di tutta la storia dell'arte. Da un suo conteggio, eseguì più di novecento opere durante i suoi ottantasette anni di vita (1755-1842). Fra queste opere ci sono dipinti di storia, e anche paesaggi, ma la stragrande maggioranza erano ritratti raffinati e idealizzati degli aristocratici più eminenti del suo tempo. La sua più importante mecenate fu la tanto malignata regina di Francia, Maria Antonietta.
- Vigee Le Brun dipinse più di venti ritratti di questa regina austriaca, dal 1778 fino alla fuga della pittrice dalla Francia nella notte in cui i regnanti furono fatti prigionieri dalla folla rivoluzionaria, il 6 ottobre 1789. Due dei suoi più noti ritratti della regina, entrambi a Versailles, sono "Maria Antonietta con in mano una rosa (1784) e "Maria Antonietta coi suoi figli" (1787).

- Una presenza unica, con la sua eleganza casuale e un lussureggiante paesaggio di sfondo, È più tipica nei ritratti di Vigee Le Brun, ma il gruppo di famiglia È uno dei suoi dipinti più grandi e più noti. Era stato commissionato dallo stato con scopi propagandistici perché il pubblico odiava la regina e la considerava una cattiva madre. Qui Vigee Le Brun ha promosso l'ideale rousseiano della famiglia felice, un'immagine che l'artista avrebbe più tardi abbracciato nei suoi stessi autoritratti con la figlia. Gli abiti eleganti ed elaborati indossati in entrambi questi ritratti di Maria Antonietta non erano del genere preferito dalla pittrice. Nei suoi "Souvenirs", scritti quando era ormai ottantenne, Vigee Le Brun dice:
- "Detestavo lo stile degli abiti femminili allora in voga, impiegavo tutti i miei sforzi per rendere gli abiti più pittoreschi, ed ero deliziata quando, dopo aver preso confidenza con le mie modelle, riuscivo a drappeggiarle secondo la mia fantasia."

- Si può notare questa "fantasia" nel suo più controverso ritratto chiamato "Marie Antoinette en Gaulle" (1783), il termine É usato per indicare l'abito di mussola leggera legato in vita indossato dalla regina. La mecenate indossa anche un cappello di paglia adornato con piume e un nastro, e ancora tiene in mano il suo simbolo, la rosa. Quest'opera causò uno scandalo quando fu esposta al Salon del 1783 e l'artista fu obbligata a ritirare il quadro appena pochi giorni dopo l'apertura dell'esposizione. i critici dissero che la regina appariva indecente e per nulla regale, ma in realtà l'artista stava solo mostrando uno stile nuovo ormai emergente, uno stile più "naturale" che lei stessa rese popolare

autoritratto



- Vigee-Lebrun aveva molta più libertà quando dipingeva se stessa, un'impresa in cui era spesso impegnata. Le sono attribuiti quasi quaranta autoritratti, sebbene molti di questi siano copie autografe di originali. Questa tendenza a dipingere molte versioni della stessa composizione era tipica dell'epoca e non sminuiva affatto l'importanza del suo lavoro. Dato che anche altri artisti facevano copie dei suoi più ammirati lavori, comunque, molte versioni dello stesso dipinto potrebbero essere disponibili per essere studiate. Gli autoritratti di Vigee-Lebrun incontrarono una grande quantità di responsi della critica dal momento in cui erano stati dipinti fino ai nostri giorni.

- Nessuno li ha definiti "brutti" o "mal eseguiti" e uno sguardo ai suoi più importanti autoritratti dimostra facilmente il perché. Gli autoritratti di Vigee-Lebrun sono indubbiamente fra le immagini più belle e più riccamente colorate mai dipinte, cosa che li rende tanto importanti da essere inclusi in ogni archivio di ricerche visuali. essi inoltre documentano e riflettono i drammatici cambiamenti che ebbero luogo sia dal punto di vista politico sia da quello stilistico durante l'ultima parte del diciottesimo secolo, rimanendo anche una personale evocazione di una fra le più famose pittrici della storia.

- Il grande maestro fiammingo Peter Paul Rubens ebbe un profondo impatto sul colore, le tecniche luministiche e l'approccio alla composizione di Vigee-Lebrun. Ella eseguì delle copie del ciclo mediceo del Palace du Luxembourg all'inizio della sua precoce carriera, ma fu particolarmente impressionata dalle opere che poté vedere durante il suo primo viaggio nelle Fiandre, con suo marito, il mercante d'arte J.B.P. Lebrun, nel 1781. Quando tornò in patria ella dipinse due autoritratti sotto l'influenza di Rubens



- Il primo era l' Autoritratto col fiocco rosso (Kimball, 1782) dipinto quando aveva 27 anni. In esso indossa una Robe en Gaulle di mussola bianca con un nastro e un fiocco rosso, uno scialle nero, e un cappello piumato simile a quello che indossava la regina nel ritratto di un anno prima, di cui abbiamo già parlato. I capelli leggeri e non cotonati, come piacevano alla pittrice, che lei stessa si acconciava (sua madre era una parrucchiera), contribuiscono a quello che lei descrive come un "aspetto fresco adatto alla giovinezza".

- Si dipinge anche in modo molto avvenente, fatto menzionato da quasi tutti i commenti contemporanei su di lei. Sua nipote Justin Tripier Le Franc la descrive bionda, con occhi blu, alta, ben fatta, con un magistrale portamento, un tratto che lei stessa ammirava in modo particolare in Maria Antonietta. Altri contemporanei ne lodano lo spirito, la grazia, e il fascino - tutte qualità molto apprezzate nella Parigi dell'Ancien Regime e magistralmente colte in questo autoritratto giovanile. Ciò che non ha rappresentato in questo ritratto

- É il suo ruolo di pittrice, professione che ormai esercitava già da dodici anni, visto che aveva iniziato la sua carriera a quindici anni. Guadagnava già così tanti soldi che aveva attirato l'attenzione della legge che minacciò di arrestarla poiché lavorava senza licenza. Per porre rimedio alla situazione entrò nell'Academie Saint-Luc nel 1774, dove espose regolarmente le sue opere. Nel 1783, un anno dopo l'esecuzione di questo autoritratto, divenne membro dell'Accademia Reale. Quindi, era una donna professionalmente affermata quando eseguì questa immagine sorridente e quasi sensuale di se stessa.

- Se nel dipinto appena discusso ella non fa riferimento alla sua professione, lo fa nel secondo autoritratto che dipinse sotto l'influenza di Rubens. Detto "Autoritratto con cappello di paglia" - 1783 (National Gallery, Londra), quest'opera si riferisce direttamente al ritratto fatto da Rubens di Susannah Fourment. Vigee-Lebrun ci dice nei suoi "Souvenirs" che vide questo dipinto ad Anversa e che esso "mi deliziò e mi ispirò in tal modo che a Bruxelles feci un mio autoritratto, sforzandomi di ottenere gli stessi effetti.". È importante notare che nella discussione dei motivi per cui rimase tanto impressionata dall'opera di Rubens, ella enfatizza l'approccio tecnico del maestro dicendo, "Il punto di forza È nelle due differenti fonti luminose - quella del sole, e quella del suo stesso riflesso ... Forse solo un pittore può apprezzare tutta la potenza dispiegata qui da Rubens". Anche lei ha enfatizzato le luci e le ombre riflesse dall'atmosfera dell'aria aperta catturata in questo autoritratto. Mary Sheriff ha recentemente pubblicato una analisi provocativa e originale del lavoro di Vigee-Lebrun in generale, e in particolare su questo autoritratto del 1783, dal titolo *The Exceptional Woman* (University of Chicago Press, 1996).



- Sheriff conclude che nel suo autoritratto col cappello di paglia, Vigee-Lebrun si identifica come una "intima della regina, come il pittore Rubens, come la di lui amata moglie (dato che Vigee-Lebrun pensava che Susannah Fourment fosse la moglie di Rubens), come una figura dipinta da Rubens, come una pittrice di storia, un ermafrodito, un'artista ispirata, un'intellettuale che sta facendo un ragionamento (si veda la gestualità retorica), un soggetto parlante, una bella donna, un articolo reso oggetto (oggetto sessuale), una immodesta pittrice che gode nell'autoesporsi. Sebbene Vigee-Lebrun probabilmente non avrebbe unito la tavolozza e i pennelli incisi sulla sua lapide all'associazione con l'ermafroditismo (riferimento al suo talento e al suo successo nel mondo dell'arte dominato dagli uomini), Sheriff ha ben catturato abbondanti fonti e riferimenti presenti in questo dipinto, opera che la stessa pittrice ci dice abbia "aumentato considerevolmente" la sua reputazione al Salon del 1783. Raffaello ispirò il suo successivo autoritratto con la figlia (Louvre, 1786). Non più la giovane ingenua o la professionista piena di autostima con tavolozza e pennelli in mano, Vigee-Lebrun È ora la madre devota secondo la nuova "sensibilità" influenzata da Jean Jacques Rousseau.



- Nello spirito della Madonna della seggiola di Raffaello, l'artista abbraccia la figlia Julie, che fu così chiamata probabilmente dal nome dell'eroina del più noto romanzo di Rousseau (il più letto di tutta la fine del diciottesimo secolo). È significativo che nel ritrarsi come madre, Vigee-Lebrun abbia forgiato un nuovo genere nella realizzazione degli autoritratti femminili, mentre negli anni le pittrici si erano impegnate a dimostrare il loro ruolo di donne di stile ed educate, di professioniste sedute al cavalletto con la tavolozza in mano, escludendo in questo modo l'enfasi materna, forse per paura di non essere prese in seria considerazione come artiste. In questo periodo, comunque, Vigee-Lebrun era pagata per i suoi ritratti più degli altri ritrattisti, incluso Gainsborough. La grande quantità di commissioni che le era affidata era sempre soddisfatta perché lavorava tutto il giorno, ogni giorno, con rarissime interruzioni. Dice che un giorno di riposo che lei chiama "calma" le ridava le forze per lavorare a lungo e duramente per così tanti anni



- É significativo che nel ritrarsi come madre, Vigee-Lebrun abbia forgiato un nuovo genere nella realizzazione degli autoritratti femminili, mentre negli anni le pittrici si erano impegnate a dimostrare il loro ruolo di donne di stile ed educate, di professioniste sedute al cavalletto con la tavolozza in mano, escludendo in questo modo l'enfasi materna, forse per paura di non essere prese in seria considerazione come artiste. In questo periodo, comunque, Vigee-Lebrun era pagata per i suoi ritratti più degli altri ritrattisti, incluso Gainsborough. La grande quantità di commissioni che le era affidata era sempre soddisfatta perché lavorava tutto il giorno, ogni giorno, con rarissime interruzioni. Dice che un giorno di riposo che lei chiama "calma" le ridava le forze per lavorare a lungo e duramente per così tanti anni. Così, ebbe la possibilità di mostrarsi nel ruolo sentimentale di madre senza preoccuparsi della sua posizione professionale.

- Lo stile più secco e lineare di questo dipinto, con la sua più liscia applicazione del colore, riflette il nascente movimento neoclassico francese. Ella accoglierà questa nuova moda stilistica in un altro autoritratto con la figlia (1789, Louvre) dipinto due anni dopo. "Questo famoso dipinto È noto come un precoce drammatico esempio del cambiamento del gusto". Anche Levey, che parla in modo molto sprezzante di Vigee-Lebrun, le accorda il merito di aver creato un nuovo tipo di approccio alla ritrattistica." La famosa Madame de Recamier di David, dipinta undici anni dopo, ha una grande somiglianza stilistica con questo dipinto. Vigee-Lebrun conosceva bene David, ma i due avevano opinioni politiche opposte. Madame de Recamier andò in esilio per un litigio con Napoleone e, per coincidenza, era da Madame de Stael quando Vigee Lebrun stava dipingendo il ritratto di quella famosa scrittrice nel suo castello sul lago di Ginevra. Vigee-Lebrun passò dodici anni in esilio dopo la sua fuga da Parigi del 1789. Durante questo periodo fu accolta in tutta Europa e in Russia, dove continuò ad essere sommersa da commissioni di ritratti e fu fatta membro di quasi tutte le maggiori accademie d'arte

- A Firenze, le fu chiesto di fare un suo autoritratto per la galleria degli Uffizi, all'epoca il granduca era il fratello di Maria Antonietta. In questo dipinto, in realtà dipinto a Roma nel 1790, non solo enfatizza il suo ruolo di artista di professione, al cavalletto con pennelli e tavolozza, ma sottolinea anche il suo essere stata la ritrattista della regina mostrando l'abbozzo di un dipinto di Maria Antonietta sul cavalletto. "Quando più tardi fece copie di questo quadro, cambiò il soggetto del quadro sul cavalletto da Maria Antonietta a sua figlia Julie (National Trust, Suffolk), forse per ragioni politiche, poiché desiderava tornare in patria. L'immagine sul cavalletto cambia ancora in una incisione fatta dal suo amico Vivant-Denon durante la sua visita a Venezia nel 1792. Ora è Raffaello a essere catturato dal suo pennello, un riferimento alla sua ammirazione per il grande maestro del Rinascimento, ma anche al fatto che con il suo autoritratto per gli Uffizi si era guadagnata un posto fra i grandi artisti della storia, compreso Raffaello. La sua contemporanea Angelica Kauffmann aveva fatto anche lei un autoritratto per gli Uffizi, il quale era stato ammirato da Vigee-Lebrun durante la sua visita alla galleria.("



- Incontrò a Roma più avanti la Kauffmann e la definì intelligente e ben informata. Comunque, aggiunge anche un po' malignamente che la pittrice era quasi cinquantenne (aveva 48 anni) e fragile, essendo stata rovinata dall'avventuriero svedese che aveva sposato. "Vigee-Lebrun potrebbe aver enfatizzato la situazione della Kauffmann poiché il suo stesso marito era uno sfruttatore donnaiolo che aveva scialacquato tutti i suoi soldi. Egli più tardi divorziò da lei durante il suo esilio perché le sue proprietà non gli venissero confiscate. Almeno in esilio Vigee-Lebrun poteva tenersi la fortuna ammassata col suo lavoro, che avrebbe usato successivamente per comprare le proprietà dell'ex-marito per se stessa. Fu suo marito che la incoraggiò all'inizio a prendere delle allieve per guadagnare ancora di più. Lo fece un po' riluttante e si lamentava del tempo che l'insegnamento toglieva al suo lavoro. Questo non era il caso della sua formidabile rivale Adelaide Labille-Guiard, che dimostra questo ruolo di insegnante nel suo Autoritratto con due allieve (Metropolitan Museum of Art New York, 1785). Vigee-Lebrun e Labille-Guiard, ammesse all'Accademia nello stesso giorno, venivano raffrontate costantemente in campo professionale. (16) Come è già stato osservato da altri, il mostrare le due donne come rivali, evitava la necessità di compararle con i loro contemporanei colleghi maschi

- Vigee-Lebrun era spesso confrontata con un'altra pittrice di successo, Rosalba Carriera (1675-1757). Carriera dipinse otto autoritratti, compreso un pastello per gli Uffizi in cui tiene in mano un ritratto della sorella. La fama di Rosalba nacque dall'uso che fece del pastello per opere finite piuttosto che per studi. Il suo lavoro ebbe un enorme impatto nell'arte francese durante il suo soggiorno a Parigi nel 1720-21. Per il resto del secolo i pastelli furono la tecnica favorita dagli artisti francesi, incluso il padre di Vigee-Lebrun, Louis Vigee. Anche se suo padre morì quando lei aveva appena dodici anni, Vigee Lebrun lavorò spesso a pastello. Un esempio di questa tecnica È l'autoritratto del 1790 che eseguì durante il primo anno di esilio (collezione privata). C'È un non comune accento di malinconia in quest'opera, sebbene una reale malinconia fosse contraria alla sua natura. Veniva descritta da tutti quelli che la conoscevano come una donna spiritosa e ottimista, anche in periodi di crisi personale e di stress. Questa sua natura di sicuro contribuì alla mancanza di penetrazione psicologica dei suoi soggetti, compresa lei stessa, cosa per cui È spesso criticata. Non era Rembrandt, anche se aveva copiato molte delle sue opere per fare esercizio. Era più in debito con la dolce sentimentalità di Greuze (per esempio: La Lattaia, Louvre) e avvisava i suoi studenti, comprese le sue nipoti, di prestare attenzione alle teste di Greuze. "

- "Restringere il confronto del lavoro di Vigee-Lebrun a opere di altre famose pittrici donne dell'epoca, o agli aspetti più sentimentali (femminei) dei dipinti di Greuze, però, sarebbe alquanto limitativo. I suoi dipinti sono legati fortemente anche a quelli di David, come già È stato detto in riferimento al suo Autoritratto con la figlia e il ritratto di Madame de Recamier. Come Baillio ha già sottolineato, Madame Seriziat con il figlio di David era in gran debito con questo dipinto. "Un confronto fra l'autoritratto disegnato da Vigee-Lebrun nel 1800 (Pierpont Morgan Library, New York) e un disegno di Ingres, allievo di David (Count Turpin) illustra ancora una volta il fatto che le opere di Vigee Lebrun hanno una profonda relazione con quelle di autori neoclassici tardi e li hanno probabilmente influenzati. David, confrontando un suo ritratto con uno eseguito da Vigee-Lebrun, disse che il suo lavoro sembrava fatto da una donna, mentre quello della pittrice sembrava fatto da un uomo, un commento che Vigee-Lebrun prese come un complimento e fu fiera di ripetere. Come poteva accadere tutto ciò? Vigee-Lebrun non era un uomo, e neanche un ermafrodito, né uno spirito malinconico come David e Ingres

- Era graziosa, ottimista, diligente, spiritosa, ritrattista di società prima e dopo la rivoluzione francese. Questa É la persona che appare catturata nei suoi tanti autoritratti. Lavorava incessantemente ed era molto apprezzata per il suo talento. questo É anche il punto cruciale dei suoi autoritratti, inclusi i lavori tardi fatti a San Pietroburgo (1800). Era fiera della sua bellezza e del suo talento? Certamente! Ma lo erano anche Quentin de la Tour, Courbet, e una gran schiera di altri pittori uomini. É evidente che c'erano tutte le giustificazioni del mondo per la sua vanità, che aveva certo buone fondamenta nel suo successo professionale. Ciò era noto ai suoi contemporanei. Quando a Sir Joshua Reynolds, Direttore della British Royal Academy, fu chiesto cosa pensasse dei suoi dipinti, egli disse che erano degni di tutti i grandi maestri vivi o morti. Quando il suo allievo Northcote chiese se fra questi includesse anche Van Dyck, il geniale ritrattista fiammingo del diciassettesimo secolo, egli rispose di sì.

