

Analisi

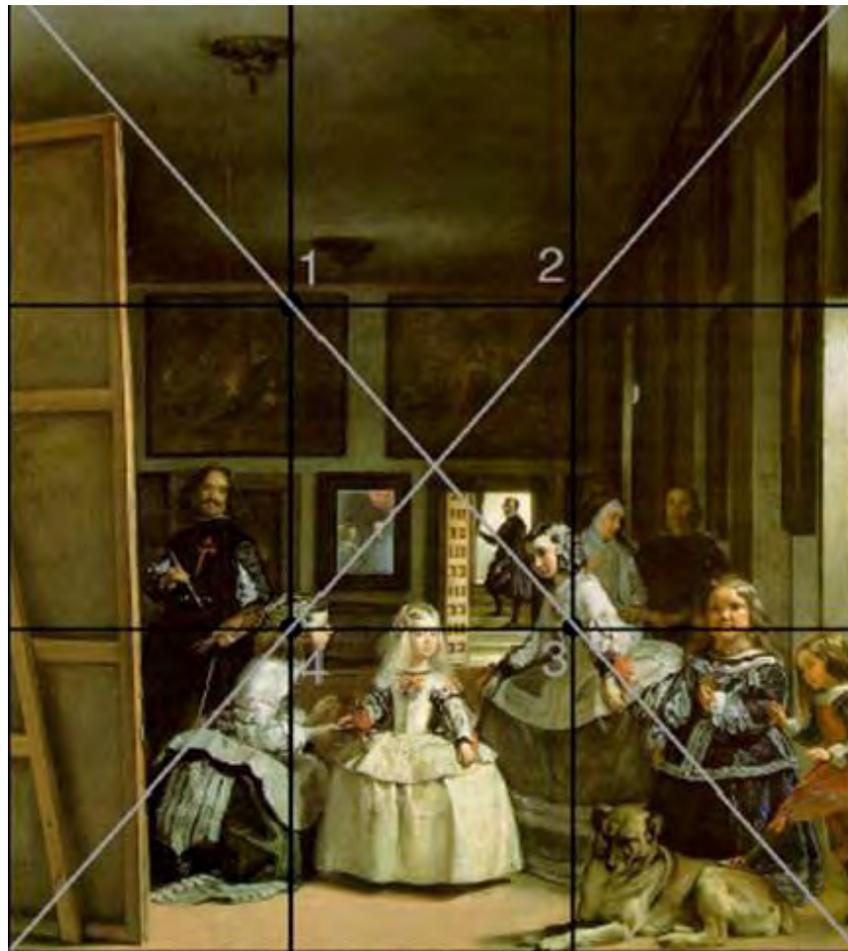
Pierucci Gabrio

-Master Tecnologia e Comunicazione Multimediale

-- Corep - Torino 12.12.2005



I nodi



In questo quadro i primi due nodi attrattivi dell'attenzione

sembrano inutilizzati dall'autore mentre

il punto 3 ed il punto 4

si trovano perfettamente in corrispondenza delle due damigelle.

Se ripensiamo al titolo dell'opera **“Las meninas”** (“Le damigelle”)

ci rendiamo conto che il pittore ha posizionato i due soggetti in posizione fortemente attrattiva.



Sicuramente alcuni degli attrattori iconici più importanti di questo quadro sono i visi dei soggetti raffigurati, tra di loro è possibile distinguere, primo da sinistra, **il pittore stesso.**

Tra gli altri personaggi segnalo le due damigelle, **due nani** nell'angolo a destra ed **un cane** in primo piano.



Gli altri attrattori iconici fondamentali sono
il retro del quadro che il pittore si appresta a
dipingere e, senza dubbio,
lo specchio.

Linee degli sguardi

Abbiamo una damigella che guarda la sua assistita ed un uomo sullo sfondo che, insieme all'altra damigella, osservano il quadro; ma soprattutto **si hanno tre personaggi** che hanno lo sguardo rivolto verso lo spettatore che poi altro non è che la coppia che si riflette sullo sfondo nello specchio.

Ed è proprio **il gioco di specchi** la chiave di questo dipinto, lo sguardo che io ho definito rivolto allo spettatore è allo stesso tempo lo sguardo verso i soggetti del quadro;

infine sono proprio loro stessi che, probabilmente con uno specchio alle loro spalle possono vedersi riflessi sullo specchio al fondo.

Ciò che, normalmente, si osserva in un quadro è un' immagine dipinta dal punto di vista del pittore,

invece in "Las meninas" vediamo un immagine vista da chi è dipinto (la coppia riflessa sullo specchio),

pertanto è come

se fossero loro stessi a realizzare il quadro e non il pittore.



Le forme nascoste che ho potuto trovare in questo quadro sono:

- una sorta di semicerchio composto dalle teste di alcuni dei personaggi principali del quadro che sembra far da cornice e quindi evidenziare **lo specchio sullo sfondo**;
- una serie di linee prospettiche che, poste in diagonale, aiutano chi osserva il dipinto a non fermarsi sul primo piano ma ad andare ad indagare sullo sfondo;
- vi è inoltre ripetuta una sorta di “S” che riprende il dorso del cane in primo piano.



Nel dipinto la luce proviene dalle finestre poste sulla parte destra ,

esse evidenziano i protagonisti principali del dipinto ovvero

le damigelle,

l' infanta,

il volto del pittore e

lo specchio sullo sfondo.

Girl before a mirror (Ragazza di fronte allo specchio, 1932, olio su tela, Museum of Modern Art, New York).



- Qui siamo di fronte ad una sconcertante vitalità di colori e di forme che si rincorrono, si richiamano, e si ricompongono, come in una esaltante sinfonia. La fantasia ed il genio di Picasso si lascia tentare da uno dei soggetti più noti della pittura, la donna di fronte allo specchio, che è ancora Marie Therèse. La figura allo specchio pone naturalmente il problema della riflessione, non solo della luce e dell'immagine, ma a un genio di artista-pensatore come Picasso, anche il problema della riflessione su di sé e della autocoscienza.
- Nello specchiera ovale della fine degli anni venti, sostenuta da colonnine laterali, Marie Therèse, la figura reale, non soltanto vede, ma sembra voler abbracciare se stessa. In quel groviglio di forme e di colori che è il quadro vediamo, nel braccio sinistro di Marie Therèse levato in alto, che afferra l'estremità destra dello specchio, l'asta che sorregge l'ovale; questo braccio si riflette in una striscia color lilla, circondata di azzurro; l'azzurro è naturalmente là per simboleggiare la luce che si riflette nello specchio, ovvero il fatto che lo specchio incolore riflette il cielo, e lo troviamo anche abbondantemente in tutto lo specchio; ma è anche il blu dell'arcobaleno, che Picasso sempre associa a Marie Therèse.

- Qui siamo di fronte ad una sconcertante vitalità di colori e di forme che si rincorrono, si richiamano, e si ricompongono, come in una esaltante sinfonia. La fantasia ed il genio di Picasso si lascia tentare da uno dei soggetti più noti della pittura, la donna di fronte allo specchio, che è ancora Marie Therèse. La figura allo specchio pone naturalmente il problema della riflessione, non solo della luce e dell'immagine, ma a un genio di artista-pensatore come Picasso, anche il problema della riflessione su di sé e della autocoscienza.
- Nello specchiera ovale della fine degli anni venti, sostenuta da colonnine laterali, Marie Therèse, la figura reale, non soltanto vede, ma sembra voler abbracciare se stessa. In quel groviglio di forme e di colori che è il quadro vediamo, nel braccio sinistro di Marie Therèse levato in alto, che afferra l'estremità destra dello specchio, l'asta che sorregge l'ovale; questo braccio si riflette in una striscia color lilla, circondata di azzurro; l'azzurro è naturalmente là per simboleggiare la luce che si riflette nello specchio, ovvero il fatto che lo specchio incolore riflette il cielo, e lo troviamo anche abbondantemente in tutto lo specchio; ma è anche il blu dell'arcobaleno, che Picasso sempre associa a Marie Therèse.

- Questo blu circonda infatti il braccio color lilla, il volto color rosso e lilla e tutta la parte destra del corpo dell'immagine riflessa, fino all'addome. Ma, oltre al tema dell'arcobaleno, avvertiamo una strana corrispondenza di colori, oltre che di forme, tra l'immagine reale e l'immagine riflessa. Infatti al blu ed al lilla dello specchio, è mescolata una striscia verde che circonda il capo dell'immagine riflessa: sono i capelli di Marie Therèse, che nell'immagine reale sono biondi; questa striscia termina in una pera verde posata sul capo.
- Il lilla chiaro quasi bianco del braccio diventa lilla acceso nel quadro, e così pure il lilla quasi bianco del viso dell'immagine reale diventa lilla acceso e rosso nell'immagine riflessa.
- Nella riflessione dello specchio tutto è più acceso e più forte, più carico di rosso; per questo i capelli biondi diventano verdi, il lilla chiaro diventa fucsia o violetto, ma anche più cupo, per la presenza del blu. Il rosso ed il blu formano il tema dell'immagine riflessa, e si contrastano infatti palesemente nella parte inferiore dello specchio. E di tutto ciò dobbiamo chiederci il significato.

- Ma passiamo ora alla corrispondenza delle forme. Al centro del quadro abbiamo un singolare incrociarsi del braccio destro della figura di fronte allo specchio con la figura riflessa nello specchio; il braccio destro è reduplicato nella figura reale; infatti esso è costituito anzitutto da strisce rosse verticali su fondo nero, come se nelle braccia Marie Therèse indossasse una maglietta a strisce. Ma in realtà, poiché questo braccio parte dal collo di Marie Therèse e sostiene il suo seno prosperoso, vediamo che queste strisce rosse sono le costole dello sterno, che si prolungano a forma di braccio fino allo specchio, e formando così come una lunetta che sostiene il seno; all'estremità di questa lunetta parte un'altra lunetta a strisce rosse, che dà l'illusione di essere l'immagine riflessa del braccio di Marie Therèse, una illusione nella illusione, poiché non si tratta del rispecchiamento del braccio, ma delle ossa dello sterno. In realtà nello stesso punto in cui queste due lunette si incontrano, inizia il braccio destro della figura reale, anch'esso in lilla chiaro, che afferra l'altra asta della specchiera, come il sinistro, ma sembra in realtà voler abbracciare la propria immagine riflessa. Questo braccio però è come tagliato a metà, e l'altra metà di esso, di un color lilla acceso, è il reale braccio della figura riflessa, che sembra a sua volta voler abbracciare l'immagine reale. Tutto sembra a prima vista estremamente sconnesso, come negli ultimi quadri di Cezanne, eppure tutto è estremamente connesso e studiato, fin nei minimi particolari delle linee e del colore, per formare un linguaggio iconico.[4](#)

- Il braccio color lilla termina infatti in una striscia verde, che si protrae oltre lo specchio, e va quasi a raggiungere una sfera verde posta sopra il seno della figura reale: una mela? Un'immagine della vita che l'immagine riflessa non può raggiungere? Il seno dell'immagine riflessa è un seno cadente, al disotto del braccio, o delle ossa dello sterno. Ma dobbiamo ancora esaminare il resto della figura per poter dare un giudizio su queste corrispondenze. L'immagine reale è costituita poi dal corpo di Marie Therèse visti di profilo e tagliato in due, la parte superiore destra leggermente verde, a strisce orizzontali nere; queste rappresentano come risulta anche da altri quadri, le costole della schiena. La parte destra è in lilla chiaro, come il viso, e ritrae l'addome, abbastanza gonfio; una sfera al centro della parte inferiore, dallo spesso contorno nero sulla destra (sul lilla) e leggermente nero e verde sulla sinistra, è una chiara rappresentazione dell'embrione portato in grembo, della maternità. Questo viene ripetuto nella immagine riflessa, ma come il seno in questa sembra essere cascante, al di sotto delle ossa dello sterno, così qui anche l'addome in cui si riconosce chiaramente l'embrione materno, appare cadente.

- Infine, guardiamo il viso di Marie Therèse reale; esso è visto di profilo, ed è circondato da una aureola chiara e dall'altra metà del viso che è di un giallo intenso con una macchia rossa; cioè, l'altra metà del viso, che Picasso cerca sempre di cogliere oltre il profilo, è come un sole splendente. Che cosa vediamo invece nell'altra immagine? Qui la fronte è dipinta di rosso, colore complementare al verde dei capelli, e del frutto che è posato sulla sua fronte, e corrisponde alla mela sul seno della figura reale; e questo rosso continua fin sull'occhio e sulla prima parte del naso, poi finisce in un segno circonflesso, come in una lacrima al di sotto dell'occhio. È questo rosso segno del pudore che Marie Therèse prova di fronte alla propria immagine nuda? Od è solo una corrispondenza del rosso fuoco del sole che troviamo nella seconda metà del viso della figura reale? È un riflesso del fulgore della vita e della maternità della donna, od è semplicemente una lacrima che le scorre sul viso, al pensiero della maternità? Un pensiero che implica certamente gioia, ma anche la fatica della maternità, e la conseguente messa alla prova del proprio corpo e della propria bellezza, che ora Marie Therèse vede riflessa nello specchio? È il pensiero che il suo corpo invecchierà e diverrà cadente dopo aver depresso il frutto della vita, a produrre questa lacrima, ed i toni marcatamente più violenti e più cupi dell'immagine riflessa vogliono indicare tutto questo? Così che mentre la figura reale si protrae ad abbracciare al figura riflessa, cioè il proprio futuro, la vita che verrà, riceve da questa indietro una lacrima di tristezza?

- Il quadro ci lascia ben aperta, anzi secondo noi in modo abbastanza indicativo, queste possibilità di lettura, soprattutto per un particolare iconico: il frutto che è sopra il naso della immagine allo specchio, cioè nella sua testa, il bambino, corrisponde al frutto, la mela verde che si trova sopra il seno rigoglioso della figura reale di Marie Therèse: l'immagine riflessa è in realtà non la semplice riflessione dello specchio, ma la riflessione della nostra coscienza, che ci restituisce attraverso il pensiero, in questo caso il pensiero del futuro, l'immediatezza della realtà; ma quel che la riflessione ci restituisce è una realtà trasformata, carica di tutte le conseguenze future che il pensiero porta con sé, in questo caso le conseguenze della rigogliosità della vita e della bellezza di Marie Therèse, e cioè le conseguenze della maternità. Questo è quanto Picasso, a nostro modo di vedere, ci vuol significare, adoperando il tema tradizionale della donna allo specchio; e per farci intendere tutto questo egli deve adoperare dei nuovi mezzi espressivi, che parlino in modo più diretto, che significhino, come delle icone, quel che egli vuol dire nella rappresentazione, poiché il linguaggio di questa non ha un suo significato proprio, pari a quello del linguaggio fonico convenzionale. L'icona infatti indica in modo immediato, più direttamente della immagine simbolica, e quasi come il segno fonico, quel che essa vuol significare. Non si tratta dunque semplicemente di trasformazione del soggetto rappresentato, ma di trasformazione di sé, dei propri mezzi espressivi, che egli ritiene necessari per poter spiegare quello che il quadro tradizionale non avrebbe mai potuto esprimere, certo non in modo intellettualistico, ma con tutta la forza inventiva della sua fantasia e la ricchezza degli accordi di colore della sua sensibilità pittorica.

Chi è il vero protagonista del
quadro?

- La protagonista di [Las Meninas](#) sembra a prima vista essere una delle [infante, Margherita](#), la figlia maggiore della seconda moglie del re. Tuttavia, osservando le varie parti del quadro, non è più tanto chiaro chi o che cosa sia il vero soggetto dell'opera. È la principessa o forse il pittore stesso? La risposta potrebbe trovarsi nell'immagine dipinta sulla parte posteriore, che ritrae il re e la regina. Si tratta del riflesso di uno specchio, nel quale caso la coppia reale si troverebbe di fronte al quadro al nostro posto? Sono loro il soggetto del quadro? Il dibattito sul vero soggetto di quest'opera è tuttora aperto, e molte delle domande che pone non hanno ancora ricevuto una risposta soddisfacente.

Dipinto quattro anni prima della morte dell'artista, è un caposaldo del periodo artistico del [barocco](#) europeo. L'opera è stata esaltata sin dal momento della sua realizzazione; [Luca Giordano](#), un pittore italiano dell'epoca, ne parlò come di una "*teologia della pittura*", e nel [XVIII secolo](#) l'[inglese Thomas Lawrence](#) lo citò come la "*filosofia dell'arte*", capace in modo chiarissimo di produrre gli effetti desiderati dall'artista. quali siano questi effetti è stato oggetto di diverse interpretazioni; [Dale Brown](#) propone un'interpretazione secondo cui, inserendo nel quadro un ritratto sfumato del re e della regina Velázquez intendesse pronosticare la caduta dell'[Impero spagnolo](#) che stava per raggiungere il vertice della propria parabola poco dopo la morte del pittore. Un'altra interpretazione è che il quadro sia di fatto uno specchio, e che tutto il dipinto sia realizzato secondo il punto di vista del re e della regina, quindi la loro immagine riflessa può essere vista sullo specchio posto sulla parete posteriore

- Si dice che sia stato il re a dipingere l'onorifica *Croce Rossa* dell'[Ordine di Santiago](#) sul petto del pittore, come oggi appare sul quadro. Tuttavia Velázquez non ricevette quel titolo che tre anni dopo l'esecuzione del dipinto. Neppure il re di Spagna avrebbe potuto nominare un suo protetto cavaliere senza il consenso della commissione incaricata di verificare la purezza della sua linea di sangue. Lo scopo di queste ricerche sarebbe dovuto essere quello di impedire che venisse nominato qualcuno che avesse avuto anche tracce di eresia tra i suoi ascendenti - il che in pratica significava tracce di sangue ebreo o arabo, o che qualcuno si fosse contaminato dedicandosi alla pratica del commercio. I registri della commissione sono stati ritrovati tra gli archivi dell'*Ordine di Santiago*.
- Velázquez fu ammesso nell'ordine nel [1659](#). Fu giustificato perché, come pittore del re, evidentemente non era coinvolto nella pratica di *vendere* i suoi dipinti.

Il filosofo [Michel Foucault](#), nel suo libro del [1966](#) *Le parole e le cose*, dedica il capitolo di apertura a una dettagliata analisi di

Las Meninas. Spiega i modi in cui il dipinto evidenzia i problemi del concetto di rappresentazione , grazie al suo uso di specchi e schermi e le conseguenti oscillazioni tra l'interno e l'esterno dell'immagine e la sua superficie.

“L’invidia di Velásquez” (Sironi Editore - prezzo di copertina Euro 15,00), opera prima di Fabio Bussotti

- L’arte che si intreccia all’ambizione, l’invidia all’amore, la cultura all’ostinazione ed un mistero, nascosto nella tela "Las Meninas" di Diego De Silva Velázquez, che porta ad una serie di omicidi tra Roma e la Spagna.
- Su questi cardini ruota il romanzo giallo. Nel 1649 Velázquez fece un viaggio in Italia per acquistare per conto del Re di Spagna dipinti di Tiziano, Tintoretto, Veronese ed altri artisti, utilizzando i fondi della corona iberica.

- Tornando in Spagna portò con sé molte statue e tele; tra queste ne donò cinquantasette all'Ordine della Cavalleria di Santiago invitandoli, così, a prendere in considerazione la sua nomina a Hidalgo. L'Ordine ringraziò Velázquez per il dono, ma non lo nominò cavaliere in quanto i quadri altro non erano che il frutto di un furto e finché il pittore non avesse saldato il suo debito con il re avrebbe dovuto trovare un nascondiglio sicuro per i dipinti.

Così, nel 1656, il grande pittore dipinse *Las Meninas*, la sua opera più originale e misteriosa, che altro non è che una mappa del tesoro.

- A tre secoli di distanza, nel 1956 il pittore Pablo Picasso e l'antiquario Aronne Schilton, dopo lunghe ricerche e grazie ad una geniale intuizione, ritrovarono, nei sotterranei della Cattedrale di Siviglia, il baule contenente le tele.
- Le lasciarono, però, lì.
- In cambio l'Ordine della Cavalleria di Santiago donò a Picasso un dipinto, opera di Juan Bautista Martinez del Mazo, genero di Velázquez e suo allievo più promettente, al quale Velázquez rubò per invidia una tela che aggiunse al dono per l'ordine.
- Il dipinto che l'Ordine diede a Picasso non fu un regalo, bensì una prova di silenzio. Chi sa la verità muore.

- Cinquant'anni dopo, a Roma, il commissario Flavio Bertone si trova a indagare sull'omicidio di un illustre studioso di Estetica. Spinto dall'ostinazione, Bertone si ritrova in Spagna, alle prese con un mistero più grande di lui. Ad aiutarlo l'affascinante funzionaria delle Belle Arti spagnole, Mafalda Moares.
- “L'invidia di Velásquez” è un libro che si legge tutto d'un fiato. Intrighi e sorprese trascinano il lettore tra pagine ricche d'ironia velata, attraverso una profonda caratterizzazione di tutti i personaggi. I dialoghi sono veloci e diretti, tipici di uno stile cinematografico.

Fabio Bussotti, infatti, è autore teatrale e scrittore di soggetti e sceneggiature cinematografiche. Il suo romanzo “L'invidia di Velásquez” nasce, inizialmente, come idea per il cinema. Oltre che scrittore, Fabio è attore di teatro e di cinema. Bussotti si è diplomato presso la Bottega Teatrale di Firenze nel 1984, diretta da Vittorio Gassman e Giorgio Albertazzi e ha lavorato, tra gli altri, con Ermanno Olmi, Federico Fellini e Mario Monicelli; nel 1989 ha vinto il Nastro d'Argento come migliore attore per il film “Francesco” di Liliana Cavani. Attualmente è impegnato in teatro al fianco di Alessandro Gassman in “La Parola ai Giurati” e sarà presto in tv tra i protagonisti della fiction Dottor Clown diretta da Maurizio Nichetti, con Massimo Ghini, Angela Finocchiaro, Serena Autieri, Franco Trevisi, Simona Marchini ed Enzo Garinei.

Las Meninas ovvero “la teologia della pittura”

L. Giordano 1634-1726

Lo specchio
da D. Velazquez a P. Picasso

DIEGO VELAZQUEZ E

Picasso rifece “las meninas”

Un po' di storia

Las Meninas,

titolo attribuito alla grande tela di Diego Velazquez solo nel secolo decimonono, fu dipinta intorno al 1656 e fu un gesto di ardimento senza pari: infatti il pittore pone sulla sinistra della composizione il suo ritratto a figura intera in grande evidenza nell'atto di dipingere, disponendo i ritratti di Filippo IV e della regina Mariana riflessi nello specchio che si scorge sul fondo della tela. I sovrani giungono inattesi nell'atelier sorprendendo tutti.

L'eccezionalità della composizione, alta oltre 3 metri, è anche nella compresenza nel dipinto del pittore con i suoi sovrani. Evento unico al quel tempo, che si sappia.

Velazquez, in abito nero con croce rossa sul petto, ponendo in atto una strategia sociale per la promozione delle arti liberali, sembra così voler sollecitare il titolo nobiliare di cavaliere che non era concesso ai pittori, ma solo agli aristocratici di sangue.

Nel 1650 il pittore aveva posto la sua candidatura che gli fu concessa due anni dopo aver dipinto Las Meninas quando fu nominato cavaliere dello Ordine militare di Santiago, tra i più prestigiosi di Spagna.

Quella di Velazquez fu dunque un' ingegnosa sollecitazione in un dipinto dal significato enigmatico con al centro la piccola infanta Margarita Maria che volge lo sguardo, non la testa, verso i sovrani:

ha accanto due damigelle d' onore, las meninas, più avanti una nana di casa a corte e un nano che molesta col piede un placido cane.

Ancor più complessa e problematica la strategia degli sguardi e della conoscenza che **Michel Foucault** dipanò genialmente

Ma gli fu rimproverato di identificare la posizione dello osservatore con quella dei sovrani, mentre la loro immagine è il riflesso del ritratto che Velazquez sta dipingendo: distolto dall' arrivo dei sovrani il pittore ferma il suo pennello appena sollevato dalla tavolozza e guarda verso loro.

Piuttosto lo sguardo dell' osservatore a me sembra coincida con quello del maestro di camera José Nieto che compare controluce nel riquadro della porta sul fondo.

Infatti il cerimoniale di corte esige che sia lui ad aprire le porte quando i sovrani incedono negli appartamenti.

Dalla metà del Seicento dunque questa icona della pittura di ogni tempo è divenuto un enigma e un'ossessione per pittori di ogni civiltà e un rompicapo per la critica da Antonio Palomino a Carl Justi che nel 1888 pubblicò l'insuperata monografia sul maggiore pittore di Spagna

Il mito della Spagna rinasce con Las Meninas e Picasso

Repubblica — 28 novembre 2008

ANTICIPIAMO un brano della conferenza che Cesare de Seta terrà per l' Associazione Amici dei Musei sull' influenza delle "damigelle" più famose della storia dell' arte, conservate al Prado:

La grande fiamma che è la pittura di Velazquez proietta la sua luce non solo nella pittura del Siglo de Oro ma fino a Francisco Goya che esplicita senza esitazione il debito contratto con il sivigliano.

- Il pittore aragonese infatti giunto assai giovane nel 1775 a Madrid all' Accademia di San Fernando rimase abbagliato da Velazquez al Prado e, avviata la sua pratica di incisore, tradusse in rame proprio Las Meninas: il rame si rovinò nel corso delle stampe che ne trasse e il pittore lo distrusse.
- Pertanto i fogli incisi sono pochissimi e secondo Justi solo cinque.

A partire dall' Ottocento l' arte di Velazquez e l' arte della Spagna stessa diviene un' isola del desiderio da svelare alla pittura europea, in particolare furono le tele di Edouard Manet e di Eugène Delacroix, entusiasti ammiratori del sivigliano, a creare il mito della Spagna nel secolo decimonono.

E fu proprio in Francia che il poema Espana di Théophile Gautier e la Carmen di George Bizet consolidarono la fortuna di questa grande civiltà, ne segnarono l' ingresso nella modernità e aprirono la strada a Pablo Picasso.

- Poteva il pittore malaguegno non misurarsi con questo ideale sodale, con questo hermano in spirito?
- Lo fece, dedicando molti dipinti alla pittura di Velazquez a cominciare dalla giovinezza, quando Pablo Ruiz, giunto all' Accademia di San Fernando, si dispose a copiare le opere eccelse del maestro che sono al Prado.

Concluse questo corpo a corpo molti anni dopo con 44 tele realizzate tra l' agosto e il dicembre del 1957 nel suo atelier di Cannes. Rese questo omaggio a Las Meninas a suo modo, "a la sua maniera",

Olvidando a Velazquez che è poi il titolo della recente mostra che il Museo Picasso ha dedicato al tema.

Infatti il museo barcellonese ebbe in dono nel 1968 dal maestro 58 tele comprese la serie completa di cui s' è detto.

La mostra curata da Gertje R. Utley e Malén Guala s' apre con due sale nelle quali, accanto a celebri opere di Diego provenienti dal Prado, dal Metropolitan di New York e dal Kunsthistorisches di Vienna, figurano opere - da Juan Martinez del Mazo a Juan Carreno de Miranda - che sono testimonianza dell' influenza potente esercitata nella pittura spagnola dal grande sivigliano.

Martinez del Mazo era il genero di Velazquez e la assonanza con lui è intensamente vissuta nelle sue tele.

I ritratti dell' infanta Maria Teresa, di Mariana d' Austria, dell' infanta Margarita Maria di Velazquez si riflettono nei ritratti delle medesime dipinte dal genero e da Carreno.

Pablo Ruiz, partito dal lavoro di copista, si trasforma nel tempo della piena maturità in un giocoliere che destruttura Las Meninas, con una procedura che, verrebbe di dire se una relazione corre tra pittura e scrittura, anticipa di dieci anni l' affilata diagnosi foucaultiana: la tela di Velazquez viene aggredita e fagocitata dalla bulimia di Picasso.

Elementi figurativi, immagini, personaggi presenti nella tela, ma anche dettagli sono rivisitati e debbono attraversare l' alambiccio della scomposizione cubista e passare nel crogiolo di Guernica. Come ben si vede nel grande olio datato 17 agosto 1957 che apre la serie degli studi:

in essi l' infanta Margarita ha un posto di rilievo accanto alle meninas, fino al disfacimento dello spazio della tela in un ticchettio cromatico e geometrico.

Pablo Ruiz, partito dal lavoro di copista, si trasforma nel tempo della piena maturità in un giocoliere che destruttura Las Meninas, con una procedura che anticipa di dieci anni l' affilata diagnosi foucoltiana: la opera viene aggredita e fagocitata dalla bulimia di Picasso.

Elementi figurativi, immagini o dettagli sono rivisitati e debbono attraversare l' alambicco della scomposizione cubista e passare nel crogiolo di Guernica.

Come ben si vede nel grande olio datato 17 agosto 1957 che apre la serie degli studi: in essi l' infanta Margarita ha un posto di rilievo accanto alle meninas, fino al disfacimento dello spazio della tela in un ticchettio cromatico e geometrico.

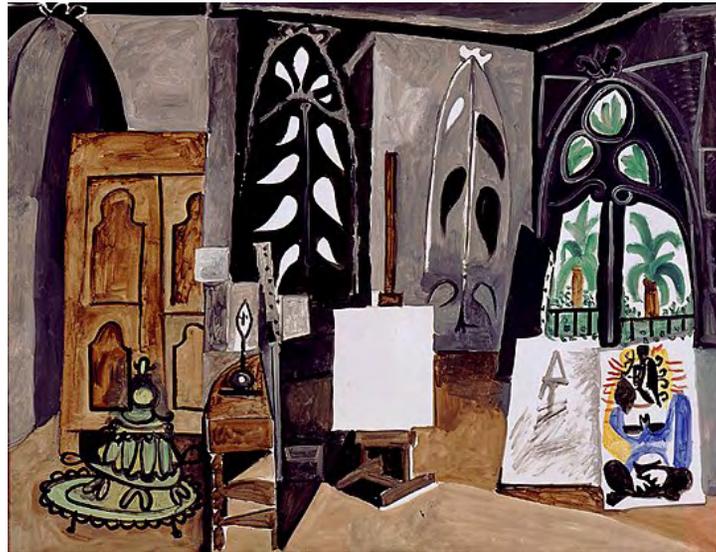
- Picasso in questo lavoro non è certo solo: gli fanno corona Salvador Dalí, Josep Maria Sert, Antonio Saura, i tedeschi Franz von Stuck e Thomas Struth, il nostro Giulio Paolini e ancora altri artisti americani o inglesi come Richard Hamilton e Witkin a cui si devono versioni pop. È in definitiva una girandola di immagini nella quale frammenti figurativi, schegge o suggestioni oniriche ci fanno capire come Velázquez è sempre lì, capace di attrarre come una calamita pittori, fotografi, letterati e filosofi del nostro tempo come capita di rado e solo con la grande arte di ogni tempo.

Deleuner sur l'erbe?



Le donne di Algeri







Diego Velázquez

- **"One wants to do this thing of just walking along the edge of the precipice, and in Velazquez it's a very, very extraordinary thing that he has been able to keep it so near to what we call illustration and at the same time so deeply unlock the greatest and deepest things that man can feel"**

Francis Bacon

- ***Infanta Margarita***
c. 1654
Oil on canvas, 12
Kunsthistorisches
Vienna



- ***The Infanta Don M
de Austria***

c. 1660

Oil on canvas, 212 x

Museo del Prado, M



- ***Portrait of the Infanta Marg***

c. 1660

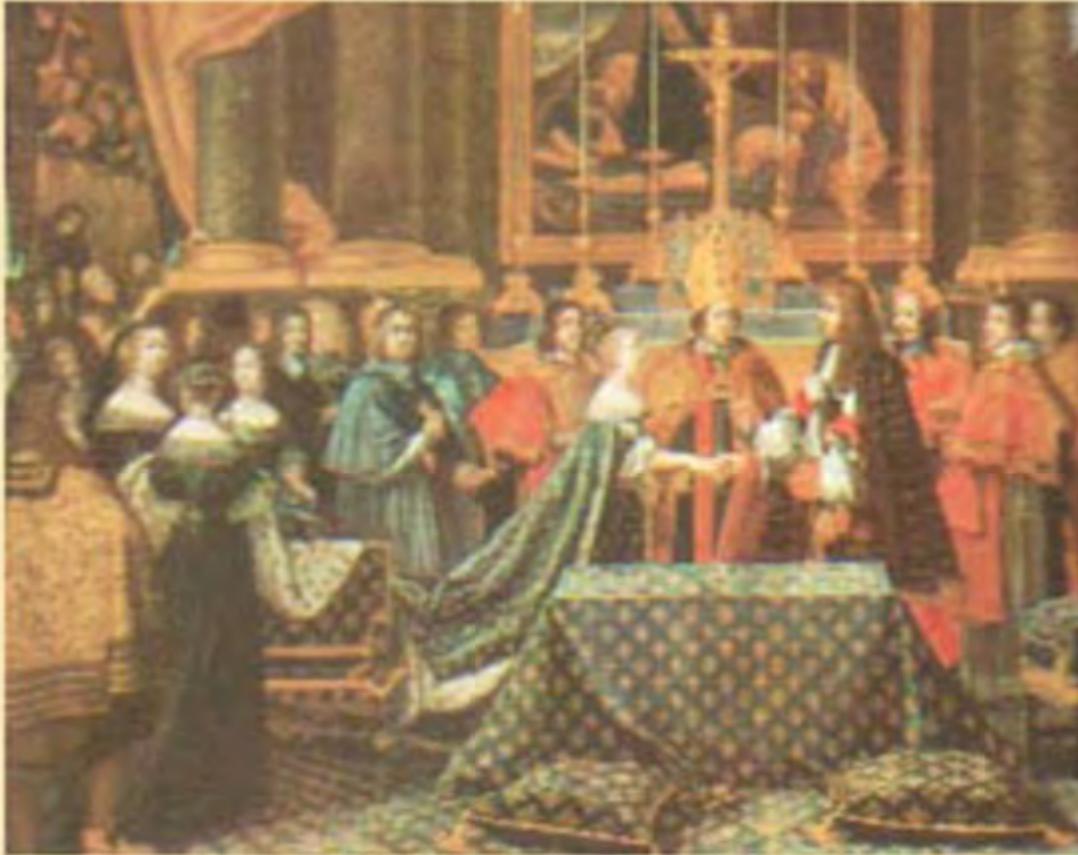
Oil on canvas

107 cm

Museum of F
Arts, Budape



The Marriage of Infanta Maria-Teresa and Louis XIV -



- 1656 dettaglio



Infanta Margherita



Dalí



Dalí



Botero

Picasso

Cannes, 17 August 1957
Barcelona, Museu Picasso



- **Picasso**
The Whole Group
2 October 1957



Picasso
The Whole Group
19 September 1957



- **Velazquez**
Las Meninas - Infanta Margarita
(detail)
1656-57
Oil on canvas
Museo del Prado, Madrid



Infanta

Margarita Maria Tereza





Dettaglio



Picasso



Dettaglio



Picasso



Dettaglio



- **Isabel de Velasco,
Maria Barbola,
Nicolasio Pertusato
and the Dog**



Don Jose Nieto Velazquez

dettaglio



Picasso



descrizione

la famiglia reale di Filippo IV

con la sua giovanissima moglie Marianna
d'Austria e la piccola Margherita,
nata il 12 luglio 1651.

Louvre



Appare bellissima nei numerosi ritratti che
segnano tutte le tappe di
vita e di crescita, l'infanta Margherita, dal
primo ritratto a Vienna
(Kunsthistorisches Museum)

che la presenta a tre anni come una dolce

dea piccola e bionda dinanzia un tendone, a

L'Infanta Margarita (1654) Dimensioni :100 x 128 cm Olio [Wien, Kunsthistorisches Museum](#)



quello in cui la bambina ha cinque anni
(sempre nello stesso museo), più grande, con i
capelli biondi e ricci

.

**Infanta Margarita c. 1656 Oil 105
x 88 cm Kunsthistorisches
Museum, Vienna**



*La Infanta Doña
Margarita de
Austria, 1660,
Museo del Prado*



, *Infanta Margarita Teresa in un vestito blu*, [1659](#), oil, 127 × 107 cm,
[Kunsthistorisches Museum](#)



E poi ancora a otto con un grande abito blu come i suoi occhi, sino all'ultimo in cui ha nove anni (Museo del Prado)

dove appare una ragazzina diafana ed elegante con lo sguardo sorridente, ignara del tragico futuro che l'attende (morirà a 22 anni).

- **"Il dipinto ritrae l'infanta Margherita Teresa di Spagna (1651-1673) all'età di 8 anni. Si tratta di uno dei molteplici ritratti dell'infanta, che venivano inviati a Vienna per mostrarne la maturazione, di anno in anno, allo zio Leopoldo I d'Asburgo a cui era stata promessa in sposa. Il quadro ritrae, su uno sfondo appena abbozzato, l'infanta Margherita in un ampio abito azzurro cupo decorato in oro, la cui luminosità cangiante viene resa tramite brevi pennellate di colore puro."**

- **Nel 1660, grazie al matrimonio di Maria Teresa di Spagna e Luigi XIV di Francia, venne stipulato un trattato di pace tra i due paesi; la cerimonia si svolse sull'*Isola dei fagiani*, una piccola isoletta paludosa nel fiume Bidasoa.**
- **Velázquez fu incaricato di curare la decorazione del tendone della corte spagnola e di tutto l'allestimento scenico del matrimonio. Attirò su di sé l'attenzione per la nobiltà del suo portamento e per lo splendore del suo abito. Il 26 giugno tornò a Madrid e il 31 luglio fu colto da un attacco di febbre. Sentendo la fine vicina, firmò il proprio testamento, nominando come suoi soli esecutori la moglie e il suo caro amico Fuensalida, che curava i registri reali. Morì il 6 agosto 1660. Fu sepolto nella cripta dei Fuensalida nella chiesa di San Giovanni Battista.**
- **La moglie Juana morì anch'essa soltanto 8 giorni dopo e fu sepolta al suo fianco. Sfortunatamente la chiesa fu distrutta dai francesi nel 1811, così oggi non si conosce con precisione dove si trovi la sua tomba.**
- **Fu molto difficile sbrogliare i complicati conti in sospeso che erano rimasti tra Velázquez e la tesoreria, e la situazione non fu sistemata fino al 1666, dopo la morte di re Filippo IV.**
- **1660 " L'INFANTA DONA MARGHERITA D'AUSTRIA" (Ultimo dipinto):**
-

- **"L'opera, che ritrae l'infanta doña Margherita d'Austria, è generalmente attribuita a Velázquez, anche se in realtà la sua scomparsa fece sì che il dipinto rimanesse incompiuto. A completarlo ci pensò suo genero, nonché allievo, Juan Bautista Mazo: tale circostanza rende il quadro l'ultimo lavoro del celebre pittore spagnolo.**
- **Le parti attribuibili all'allievo si riconducono al viso dell'infanta, alle mani e al tenda sullo sfondo; ma il vestito, con le sue stupende lumeggiature, è tutto di mano del Maestro, e rappresenta il suo splendido "Canto del Cigno"."**
- **Il mio commento generale alla vasta e incredibile opera di Velàsquez è nettamente positivo. Trovo interessante l'evoluzione della sua pittura. I colori diventano sempre più nitidi. Le figure sempre più illuminate. E' come se il genio in lui si risvegliasse passo dopo passo, in un crescendo estasiante. Interessanti anche i soggetti. Non solo l'imperatore e la sua famiglia, ma anche gente qualunque, comici, paggi, scultori. Una visione sbiadita, come una fotografia d'altri tempi, di un mondo lontano ma ancora fortemente attuale, soprattutto nelle emozioni di ognuno di noi, che l'autore è riuscito a descrivere profondamente in ogni suo personaggio, rendendo il tutto fortemente reale.**

-

Margherita Teresa di Spagna

- **Margherita Teresa d'Asburgo** (Madrid, 12 luglio 1651 – Vienna, 12 marzo 1673) era figlia del re Filippo IV di Spagna e della sua seconda moglie, Marianna d'Austria. Suoi nonni materni erano Ferdinando III del Sacro Romano Impero e Maria Anna di Spagna. I suoi nonni paterni erano Filippo III di Spagna e Margherita d'Austria. Essa fu anche la sorella di Carlo II di Spagna, ultimo re madrilenno della dinastia d'Asburgo.
- Sposò, per unione politica, l'imperatore Leopoldo I del Sacro Romano Impero nonostante le loro età assai diverse (lei quattordicenne e lui già di ventisei anni).
- La coppia, comunque, sembra fosse felice anche per i comuni interessi in fatto d'arte e musica.
- Margherita Teresa morì di parto all'età di ventidue anni

**Infanta Margarita c. 1656 Oil 105
x 88 cm Kunsthistorisches
Museum, Vienna**



1660 " L'INFANTA DONA MARGHERITA D'AUSTRIA"



- **"L'opera, che ritrae l'infanta doña Margherita d'Austria, è generalmente attribuita a Velázquez, anche se in realtà la sua scomparsa fece sì che il dipinto rimanesse incompiuto. A completarlo ci pensò suo genero, nonché allievo, Juan Bautista Mazo: tale circostanza rende il quadro l'ultimo lavoro del celebre pittore spagnolo.**
- **Le parti attribuibili all'allievo si riconducono al viso dell'infanta, alle mani e al tenda sullo sfondo; ma il vestito, con le sue stupende lumeggiature, è tutto di mano del Maestro, e rappresenta il suo splendido "Canto del Cigno"."**

- **"In quest'opera è dipinta l'Infanta Margarita, la figlia maggiore della nuova regina, circondata, dalle sue dame di corte, alla sua sinistra Doña Maria Augustina de Sarmiento ed alla sua destra Doña Isabel de Velasco, la sua nana ed il suo mastino, oltre che da altri membri della corte spagnola. Velázquez si trova di fronte al suo cavalletto.**
- **Questa è una composizione di enorme impatto raffigurativo. L'Infanta Margarita si erge orgogliosamente in mezzo alle sue damigelle d'onore, con una nana a destra. Sebbene sia la più piccola, è evidentemente la figura centrale. Una delle sue damigelle si sta inginocchiando di fronte a lei, mentre l'altra si sta flettendo verso di lei, cosicché l'Infanta, in piedi, con la sua larga gonna con guardinfante, diventa il fulcro dell'azione. La nana, circa delle stesse dimensioni dell'Infanta, è così brutta che per contrasto Margarita appare delicata, fragile e preziosa. Nello specchio sopra la testa dell'Infanta si riflette la coppia regnante.**
- **La struttura ed il posizionamento spaziale delle figure è tale che il gruppo di damigelle intorno all'Infanta sembra stare dal "nostro" lato, di fronte a Filippo IV e sua moglie, la regina Marianna. Non solo il quadro è dipinto per loro beneficio, ma anche l'attenzione del pittore è concentrata su di essi, poiché sembra che stia lavorando al loro ritratto. Nonostante possano essere visti solo nel riflesso dello specchio, re e regina sono il vero punto focale del dipinto verso il quale è diretto tutto il resto. Come spettatori, capiamo di essere esclusi dalla scena, poiché al nostro posto c'è la coppia regnante. Ciò che sembra a prima vista un dipinto "aperto" si dimostra essere completamente ermetico - una affermazione ulteriormente intensificata dal fatto che il dipinto di fronte a Velázquez è completamente nascosto alla nostra vista. Si narra la storia che il re dipinse la croce rossa di Santiago sul petto del pittore, così come appare oggi sulla tela.**

- **Lo specchio potrebbe essere in realtà uno specchio-spia, da cui si può osservare senza essere osservati. I due sovrani erano nascosti dietro questo specchio, quando José Nieto, in fondo sulle scale, sposta la tenda, facendo entrare la luce dietro lo specchio-spia, illuminando così i due sovrani che fino a quel momento erano invisibili. Il pittore e la corte, che stanno tutti davanti a uno specchio (che corrisponde alla superficie pittorica del quadro del Prado e che quindi l'osservatore non vede) preparandosi alla realizzazione di un ritratto pittorico della Principessa in primo piano, vedono riflessa nello specchio davanti a loro l'immagine dei due sovrani appena illuminati dalla luce che Nieto ha fatto entrare (sembra quasi che quest'ultimo indichi i due sovrani). Lo specchio in fondo all'atelier non riflette i due sovrani, ma li nasconde fino al momento in cui non vengono illuminati dall'interno, apparendo così alla loro famiglia, che viene colta di sorpresa. Tuttavia questa tesi appare alquanto insostenibile in quanto, all'epoca, la superficie riflettente degli specchi era costituita da una lastra di argento, e questo ne impediva la "trasparenza".**
- **Ritengo questa la migliore opera di Velasquez."**
- **Se non fosse stato per la sua nomina reale, che gli permetteva di sottrarsi alla censura dell'Inquisizione, Velázquez non avrebbe potuto realizzare il suo *Venere e Cupido* (1644-1648). Si tratta dell'unico nudo femminile dipinto dall'artista spagnolo. In Spagna all'epoca esistevano sostanzialmente solo due grossi protettori per gli artisti, ovvero la Chiesa e il re e la sua corte. L'artista preferito dalla Chiesa era Bartolomé Esteban Murillo, mentre Velázquez era protetto dalla corona. Va evidenziata una differenza: Murillo, che lavorò molto intensamente per la ricca e potente Chiesa di Spagna, alla sua morte aveva solo pochi soldi che bastarono appena per pagare il funerale, mentre Velázquez visse e morì godendosi ricchi stipendi e sovvenzioni.**
- **1648" VENERE E CUPIDO":**
-

- "Il tema è tratto dalla mitologia romana e rappresenta Venere adagiata mollemente su un lettino mentre Cupido le regge uno specchio. La dea è nuda, ritratta di schiena per non offendere il pudore degli inquisitori spagnoli. Così, mentre il volto è celato direttamente alla vista, il riflesso dello specchio di Cupido ci permette di vederlo riflesso. Il contrasto dei toni pastosi e forti delle lenzuola grigie e del tendaggio carminio fanno risaltare la carnagione di Venere, lunare e perlata. Fino ad ora, la Venere allo specchio di Velazquez e la Maya desnuda di Goya sono gli unici nudi femminili di tutta l'arte spagnola; sembra però che Velazquez abbia dipinto altri due nudi che sono andati persi nel tempo. Il soggetto del quadro è mitologico e sta ad indicare il divino che si cela negli aspetti della vita quotidiana. Il ritratto risale al secondo soggiorno romano (1649-1650) e pare che la Venere fosse un'amante di Velazquez, anch'essa pittrice. Il tema mitologico della Venere deriva in particolar modo da Tintoretto, da Tiziano e da Rubens, mentre le forme della dea provengono dalla statuaria classica. Esso raffigura la Venere, sdraiata su un letto, il cui viso viene riflesso in uno specchio tenuto in mano dal piccolo Cupido. Il tema dello specchio è ripreso dai pittori fiamminghi. Secondo recenti studi, sembra che "la Venere abbia cambiato veste". Analizzando il quadro sono infatti state trovate tracce di un colore malva-porpora sotto il lenzuolo grigio, colore che si può intravedere guardando bene nell'incavo delle ginocchia. Questo è a mio avviso uno dei più bei quadri dell'autore"

- Uno dei suoi ultimi lavori fu *Le filatrici (La favola di Aracne)*, realizzato circa nel 1657, che ritrae una scena dell'interno della filatura reale. un quadro ricco di luce, aria e movimento, dipinto con colori intensi e vibranti e una mano molto attenta. Anton Raphael Mengs ha detto che quest'opera sembra non essere stata dipinta con le mani, ma con la pura forza di volontà. Vi si ritrova un concentrato di tutta l'esperienza artistica che Velázquez aveva accumulato nel corso della sua lunga carriera, durata più di quarant'anni.

- 1657 " LE FILATRICI, LA FAVOLA DI ARACNE":
-

- "La luce solare entra soffusa in una stanza disadorna in cui lavorano alcune filatrici. La scena ricorda da vicino i famosi Bodegones, genere nel quale Velázquez si era già cimentato in passato raggiungendo risultati d'eccellenza (es.: *Cristo in casa di Marta e Maria*, *La vecchia friggitrice di uova*, *L'acquaiolo di Siviglia*): ritroviamo le figure del popolo ed il contrasto tra questa semplice realtà, banale solo all'apparenza, ed una serie di richiami dotti ed allegorici tipici della pittura dello spagnolo. Tra le cinque donne della scena in primo piano, due sono quelle che catturano l'attenzione dell'osservatore raccontando la loro storia: la donna di sinistra, più anziana ed in penombra, aziona la ruota della spolatrice mentre, in fronte a lei, in piena luce, una giovane ragazza raccoglie il filo nell'aspa; gli sguardi delle due donne non si incontrano, sono concentrate sul loro lavoro entrambe in una posa plastica che ricorda in modo sensibile il particolare di un affresco che colpì davvero molto Velázquez durante una sua visita in Italia: l'affresco è quello che rende unica la Cappella Sistina e nello specifico il riferimento è agli Ignudi.
- Come spesso accade nei quadri di Velázquez, vera protagonista della tela è la scena che si svolge dietro le spalle delle figure in primo piano, in un dotto gioco di richiami tra diversi piani spaziali e temporali. In un'alcova alle spalle delle filatrici troviamo altre filatrici, solo questa volta non anonime.
- Una luce prepotente irrompe da sinistra e sottolinea con teatralità la figura della dea Atena che ha appena smesso i menzogneri panni dell'anziana filatrice per rivelare la sua identità divina ad una stupita Aracne. È quindi palese il riferimento alla leggenda della sfida tra Aracne ed Atena narrata da Ovidio nelle *Metamorfosi*. Già Rubens aveva trattato questa leggenda qualche anno prima, nel 1636 ma, a differenza di quest'ultimo, Velázquez non tratterà della punizione inflitta dalla dea che, offesa dalla sfrontatezza dell'umana spintasi oltre i limiti del rispetto consentito, trasformerà Aracne nell'animale tessitore per eccellenza, il ragno. Aracne inoltre pare galleggiare tra il subpiano in cui si manifesta la dea ed il suo arazzo (raffigurante un altro mito greco, il "Ratto d'Europa") appeso alle spalle e che la condurrà verso il suo triste destino: il pittore non chiarisce volontariamente le idee a questo proposito in un continuo gioco con l'osservatore.

- Ogni grande quadro di Velázquez è costruito attorno ad un enigma, un gioco di riflessi che, così come accade per l'osservatore, interessa affascina e talvolta divide gli storici dell'arte alla ricerca del significato recondito dell'opera. In *Las hilanderas* possiamo affermare con sicurezza che il pittore lega strettamente le due scene: le donne in primo piano, Atena (notare la gamba elegante e sensuale che emerge a testimoniare la grande avvenenza celata sotto pesanti vesti) ed Aracne che lavorano assieme prima che la dea riveli la sua natura e la scena alle spalle che mostra il momento della furibonda rivelazione.
- Come già detto il pittore evita di posare l'attenzione sulla punizione, la scena culminante della leggenda di Ovidio, ma pone anzi l'accento sulla parità tra le due donne concorrenti tanto irrimediabilmente diverse quanto unite però dal loro lavoro e passione. Arte che torna prepotentemente protagonista se vediamo come in primo piano la celebre scena mitologica venga tradotta, elevata e quasi resa monumentale nella semplice bellezza della realtà quotidiana.
- Spingendosi poco oltre si può anche leggere nel pensiero del pittore il fatto che, senza la dedizione e la tecnica, neppure la dea potrebbe praticare la sua arte così come viceversa, passione, dedizione e capacità tecniche possono spingere l'uomo sorprendentemente vicino all'atto creativo della divinità. A mio avviso questo è uno dei quadri più intrisi di significato della grande arte di Velázquez. E' imponente. E un sogno. Realtà e finzione, primo e secondo piano, luce e oscurità si mischiano in un nesso inscindibile ed unico."
- Anche gli ultimi ritratti dei bambini del re sono tra le sue opere migliori. Tra questi quello dell'Infanta Margherita con un vestito azzurro, e l'unico ritratto rimastoci del malaticcio principe Felipe Prospero. Quest'ultimo si distingue per l'accostamento della dolcezza dei tratti del bambino e del suo cagnolino con un inafferrabile senso di tristezza che l'insieme trasmette. Come in tutte le sue ultime opere, il colore viene sfruttato in maniera straordinariamente fluida e vibrante.
- 1659 " L'INFANTE FILIPPO PROSPERO":
-
- "Vi è ritratto l'infante Filippo Prospero (1657-1661), figlio di Filippo IV di Spagna e della regina Marianna d'Austria, morto all'età di quattro anni."
- 1659:" L'INFANTA MARGHERITA IN AZZURRO":
-

- "Il dipinto ritrae l'infanta Margherita Teresa di Spagna (1651-1673) all'età di 8 anni. Si tratta di uno dei molteplici ritratti dell'infanta, che venivano inviati a Vienna per mostrarne la maturazione, di anno in anno, allo zio Leopoldo I d'Asburgo a cui era stata promessa in sposa. Il quadro ritrae, su uno sfondo appena abbozzato, l'infanta Margherita in un ampio abito azzurro cupo decorato in oro, la cui luminosità cangiante viene resa tramite brevi pennellate di colore puro."
- Nel 1660, grazie al matrimonio di Maria Teresa di Spagna e Luigi XIV di Francia, venne stipulato un trattato di pace tra i due paesi; la cerimonia si svolse sull'*Isola dei fagiani*, una piccola isoletta paludosa nel fiume Bidasoa. Velázquez fu incaricato di curare la decorazione del tendone della corte spagnola e di tutto l'allestimento scenico del matrimonio. Attirò su di sé l'attenzione per la nobiltà del suo portamento e per lo splendore del suo abito. Il 26 giugno tornò a Madrid e il 31 luglio fu colto da un attacco di febbre. Sentendo la fine vicina, firmò il proprio testamento, nominando come suoi soli esecutori la moglie e il suo caro amico Fuensalida, che curava i registri reali. Morì il 6 agosto 1660. Fu sepolto nella cripta dei Fuensalida nella chiesa di San Giovanni Battista. La moglie Juana morì anch'essa soltanto 8 giorni dopo e fu sepolta al suo fianco. Sfortunatamente la chiesa fu distrutta dai francesi nel 1811, così oggi non si conosce con precisione dove si trovi la sua tomba. Fu molto difficile sbrogliare i complicati conti in sospeso che erano rimasti tra Velázquez e la tesoreria, e la situazione non fu sistemata fino al 1666, dopo la morte di re Filippo IV.
- 1660 " L'INFANTA DONA MARGHERITA D'AUSTRIA " (Ultimo dipinto):
-
- "L'opera, che ritrae l'infanta doña Margherita d'Austria, è generalmente attribuita a Velázquez, anche se in realtà la sua scomparsa fece sì che il dipinto rimanesse incompiuto. A completarlo ci pensò suo genero, nonché allievo, Juan Bautista Mazo: tale circostanza rende il quadro l'ultimo lavoro del celebre pittore spagnolo.
- Le parti attribuibili all'allievo si riconducono al viso dell'infanta, alle mani e al tenda sullo sfondo; ma il vestito, con le sue stupende lumeggiature, è tutto di mano del Maestro, e rappresenta il suo splendido "Canto del Cigno"."
- Il mio commento generale alla vasta e incredibile opera di Velásquez è nettamente positivo. Trovo interessante l'evoluzione della sua pittura. I colori diventano sempre più nitidi. Le figure sempre più illuminate. E' come se il genio in lui si risvegliasse passo dopo passo, in un crescendo estasiante. Interessanti anche i soggetti. Non solo l'imperatore e la sua famiglia, ma anche gente qualunque, comici, paggi, scultori. Una visione sbiadita, come una fotografia d'altri tempi, di un mondo lontano ma ancora fortemente attuale, soprattutto nelle emozioni di ognuno di noi, che l'autore è riuscito a descrivere profondamente in ogni suo personaggio, rendendo il tutto fortemente reale.
-

Las Meninas ovvero “la teologia della pittura”

L. Giordano 1634-1726

Lo specchio
da D. Velazquez a P. Picasso

Il mito della Spagna rinasce con Las Meninas e Picasso

Repubblica — 28 novembre 2008

- ANTICIPIAMO un brano della conferenza che Cesare de Seta terrà per l' Associazione Amici dei Musei sull' influenza delle "damigelle" più famose della storia dell' arte, conservate al Prado:
- "Las Meninas di Velàzquez e la sua eredità" alle 17.30 a Villa Pignatelli.
- La grande fiamma che è la pittura di Velazquez proietta la sua luce non solo nella pittura del Siglo de Oro ma fino a Francisco Goya che esplicita senza esitazione il debito contratto con il sivigliano.



- Il pittore aragonese giunto assai giovane nel 1775 a Madrid all' Accademia di San Fernando rimase abbagliato da Velazquez al Prado e, avviata la sua pratica di incisore, tradusse in rame proprio Las Meninas: il rame si rovinò nel corso delle stampe che ne trasse e il pittore lo distrusse.
- Pertanto i fogli incisi sono pochissimi e secondo Justi solo cinque.

- A partire dall' Ottocento l' arte di Velazquez e l' arte della Spagna stessa diviene un' isola del desiderio da svelare alla pittura europea, in particolare furono le tele di Edouard Manet e di Eugène Delacroix, entusiasti ammiratori del sivigliano, a creare il mito della Spagna nel secolo decimonono. E fu proprio in Francia che il poema Espana di Théophile Gautier e la Carmen di George Bizet consolidarono la fortuna di questa grande civiltà, ne segnarono l' ingresso nella modernità e aprirono la strada a Pablo Picasso.

- Poteva il pittore malaguegno non misurarsi con questo ideale sodale, con questo hermano in spirito?
- Lo fece, dedicando molti dipinti alla pittura di Velazquez a cominciare dalla giovinezza, quando Pablo Ruiz, giunto all' Accademia di San Fernando, si dispose a copiare le opere eccelse del maestro che sono al Prado.

- Concluse questo corpo a corpo molti anni dopo con 44 tele realizzate tra l' agosto e il dicembre del 1957 nel suo atelier di Cannes. Rese questo omaggio a Las Meninas a suo modo, "a la sua maniera",
- Olvidando a Velazquez che è poi il titolo della recente mostra che il Museo Picasso ha dedicato al tema.
- Infatti il museo barcellonese ebbe in dono nel 1968 dal maestro 58 tele comprese la serie completa di cui s' è detto.
- La mostra curata da Gertje R. Utley e Malén Guala s' apre con due sale nelle quali, accanto a celebri opere di Diego provenienti dal Prado, dal Metropolitan di New York e dal Kunsthistorisches di Vienna, figurano opere - da Juan Martinez del Mazo a Juan Carreno de Miranda - che sono testimonianza dell' influenza potente esercitata nella pittura spagnola dal grande sivigliano.

- Martinez del Mazo era il genero di Velazquez e l' assonanza con lui è intensamente vissuta nelle sue tele.
- I ritratti dell' infanta Maria Teresa, di Mariana d' Austria, dell' infanta Margarita Maria di Velazquez si riflettono nei ritratti delle medesime dipinte dal genero e da Carreno.

Pablo Ruiz, partito dal lavoro di copista, si trasforma nel tempo della piena maturità in un giocoliere che destruttura Las Meninas, con una procedura che, verrebbe di dire se una relazione corre tra pittura e scrittura, anticipa di dieci anni l'affilata diagnosi foucaultiana: la tela di Velazquez viene aggredita e fagocitata dalla bulimia di Picasso.

Elementi figurativi, immagini, personaggi presenti nella tela, ma anche dettagli sono rivisitati e debbono attraversare l'alambicco della scomposizione cubista e passare nel crogiolo di Guernica. Come ben si vede nel grande olio datato 17 agosto 1957

che apre la serie degli studi: in essi l'infanta Margarita ha un posto di rilievo accanto alle meninas, fino al disfacimento dello spazio della tela in un ticchettio cromatico e geometrico.

- Pablo Picasso (1881-1973), *studi dalla serie Las Meninas*, eseguiti tra l'agosto e il dicembre 1957



- Pablo Picasso (1881-1973), *studi dalla serie Las Meninas*, eseguiti tra l'agosto e il dicembre 1957







Le donne di Algeri

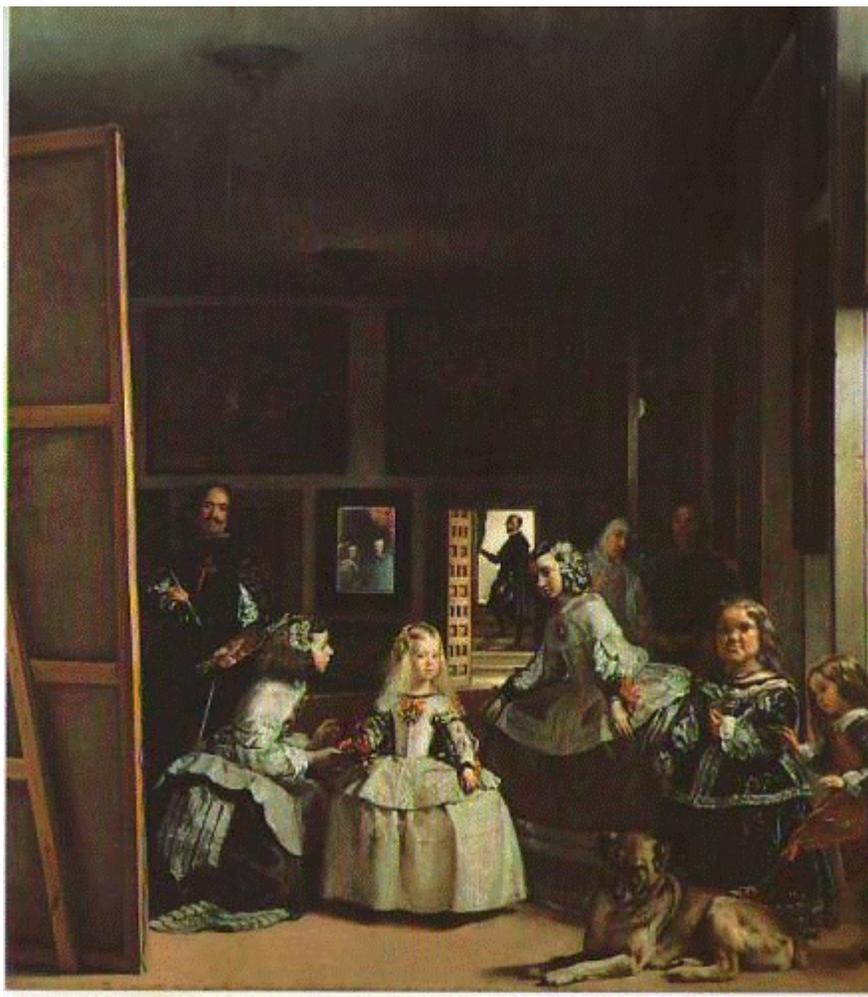


- Pablo Picasso (1881-1973), *Le donne di Algeri*, 1955. Olio su tela, cm 114 x 146,4. Collezione privata





- Il dipinto noto con il titolo di *Las meninas*, o *Le damigelle di corte* (1656, Museo del Prado, Madrid), opera celeberrima di Diego Velázquez, è da molti considerato un geniale manifesto dell'estetica barocca.
- Il progetto di un ritratto di gruppo della famiglia reale spagnola si traduce in una costruzione pittorica complessa, in cui la tendenza secentesca al concettoso e all'artificio si accompagna con una notevole verità rappresentativa.
- Al centro della scena sono raffigurati l'infanta Margarita, figlia di Filippo IV di Spagna, alcune damigelle d'onore e due nani di corte.
- A sinistra compare il pittore stesso, intento a tracciare il ritratto, su una grande tela, della coppia reale, supposta al di fuori dello spazio rappresentato, di fronte al gruppo di astanti.
- L'immagine dei due coniugi appare riflessa nello specchio appeso sulla parete di fondo, tra copie di quadri di Rubens e Jordaens.
- Il "cubo prospettico" creato da Velázquez trascina lo spettatore entro la scena descritta, coinvolgendolo in un gioco di rimandi visivi e moltiplicazioni di piani di realtà: **il dipinto diviene pittura nella pittura, ritratto nel ritratto, rovesciando i tradizionali rapporti gerarchici tra presenze e soggetti della rappresentazione artistica.**



Las Meninas è un dipinto ad [olio](#) su [tela](#) di 318 x 276 centimetri
realizzato nel [1656](#) dal pittore [Diego Velázquez](#)



- Il quadro figurava nell'inventario del [Palacio Real de Madrid](#) sotto il titolo di *Quadro di famiglia*. Nel [1843](#), [Pedro de Madrazo](#) lo catalogò per il Museo Del Prado come *Las Meninas*, seguendo la descrizione di [Acisclo Antonio Palomino de Velasco](#) (1655-1726), nel suo *Museo pictórico. Menina* ("ragazza", in [portoghese](#)) assunse il significato di "damigella d'onore" nella corte spagnola.
- In quest'opera è dipinta l'[Infanta Margarita](#), la figlia maggiore della nuova regina, circondata, dalle sue dame di corte, alla sua sinistra Doña Maria Augustina de Sarmiento ed alla sua destra Doña Isabel de Velasco, la sua nana ed il suo [mastino](#), oltre che da altri membri della corte spagnola. Velázquez si trova di fronte al suo cavalletto.

- Questa è una composizione di enorme impatto raffigurativo. L'Infanta Margarita si erge orgogliosamente in mezzo alle sue damigelle d'onore, con una nana a destra. Sebbene sia la più piccola, è evidentemente la figura centrale. Una delle sue damigelle si sta inginocchiando di fronte a lei, mentre l'altra si sta flettendo verso di lei, cosicché l'Infanta, in piedi, con la sua larga gonna con guardinfante, diventa il fulcro dell'azione. La nana, circa delle stesse dimensioni dell'Infanta, è così brutta che per contrasto Margarita appare delicata, fragile e preziosa.

- Sulla sinistra del quadro, scuro e calmo, si può vedere il pittore stesso in piedi di fronte alla sua grande tela; questo è uno dei migliori [autoritratti](#) di Velázquez
- Nello specchio sopra la testa dell' Infanta si riflette la coppia regnante.
-

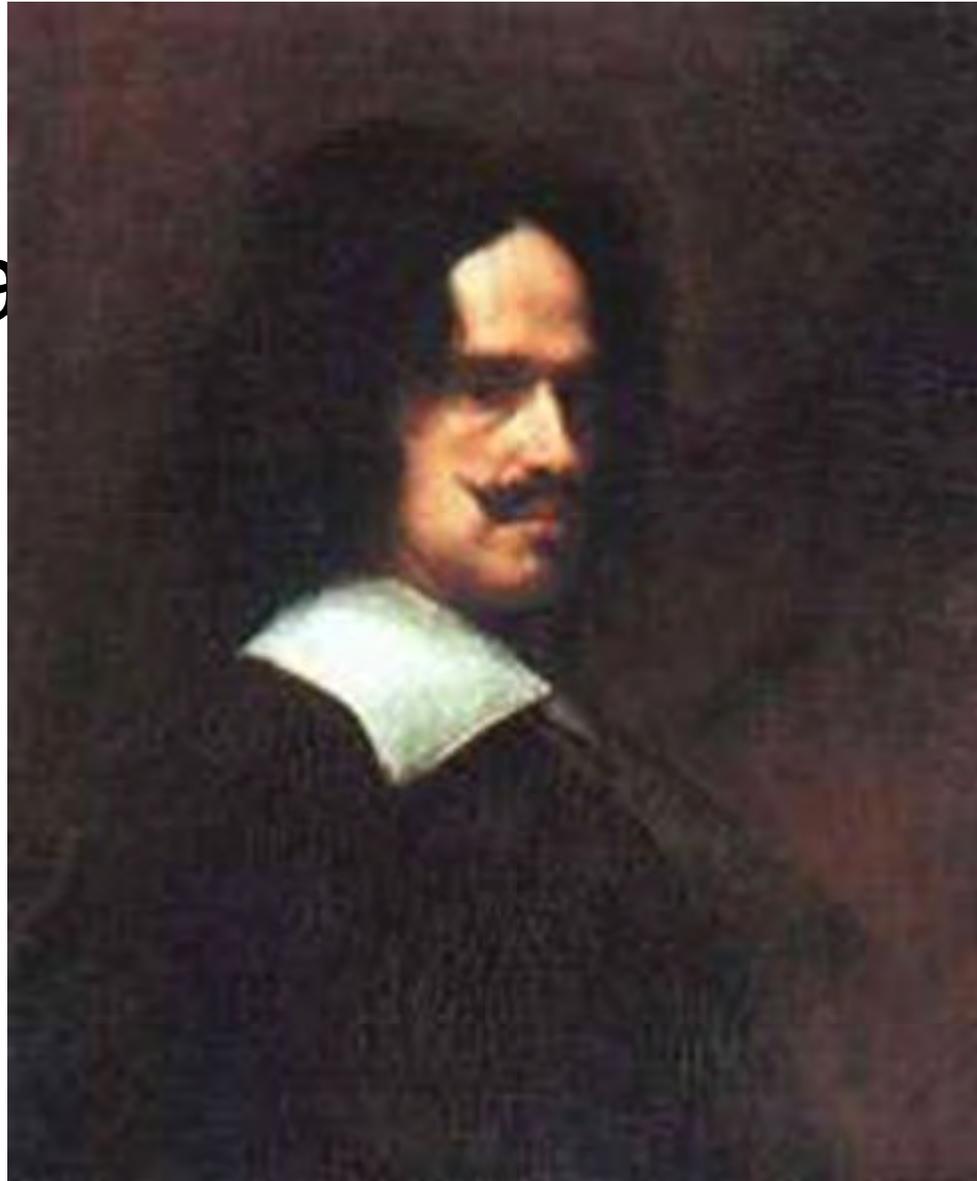


- Lo specchio potrebbe essere in realtà uno specchio-spia, da cui si può osservare senza essere osservati. I due sovrani erano nascosti dietro questo specchio, quando José Nieto, in fondo sulle scale, sposta la tenda, facendo entrare la luce dietro lo specchio-spia, illuminando così i due sovrani che fino a quel momento erano invisibili. Il pittore e la corte, che stanno tutti davanti a uno specchio (che corrisponde alla superficie pittorica del quadro del Prado e che quindi l'osservatore non vede) preparandosi alla realizzazione di un ritratto pittorico della Principessa in primo piano, vedono riflessa nello specchio davanti a loro l'immagine dei due sovrani appena illuminati dalla luce che Nieto ha fatto entrare (sembra quasi che quest'ultimo indichi i due sovrani). Lo specchio in fondo all'atelier non riflette i due sovrani, ma li nasconde fino al momento in cui non vengono illuminati dall'interno, apparendo così alla loro famiglia, che viene colta di sorpresa. Tuttavia questa tesi appare alquanto insostenibile in quanto, all'epoca, la superficie riflettente degli specchi era costituita da una lastra di argento, e questo ne impediva la "trasparenza".



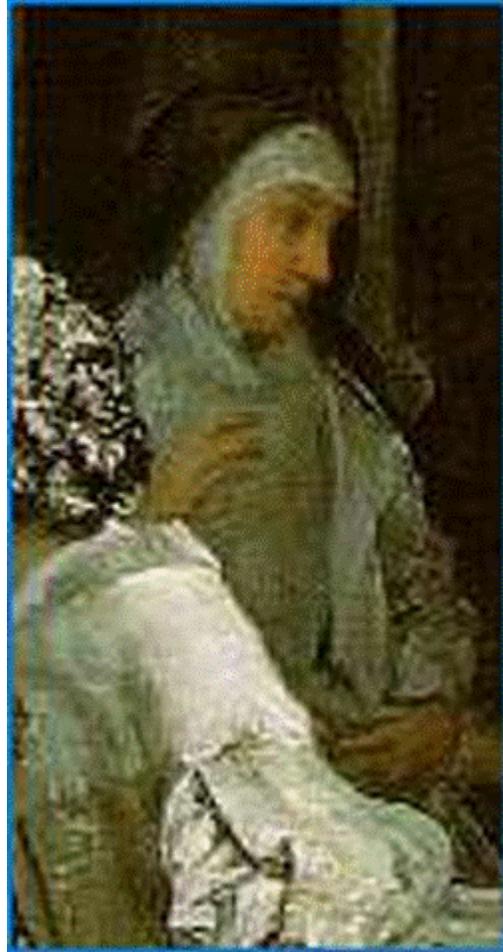
- La struttura ed il posizionamento spaziale delle figure è tale che il gruppo di damigelle intorno all'Infanta sembra stare dal "nostro" lato, di fronte a [Filippo IV](#) e sua moglie, la regina Marianna. Non solo il quadro è dipinto per loro beneficio, ma anche l'attezione del pittore è concentrata su di essi, poiché sembra che stia lavorando al loro ritratto. Nonostante possano essere visti solo nel riflesso dello specchio, re e regina sono il vero punto focale del dipinto verso il quale è diretto tutto il resto. Come spettatori, capiamo di essere esclusi dalla scena, poiché al nostro posto c'è la coppia regnante. Ciò che sembra a prima vista un dipinto "aperto" si dimostra essere completamente ermetico - una affermazione ulteriormente intensificata dal fatto che il dipinto di fronte a Velázquez è completamente nascosto alla nostra vista.

autoritratto











Francisco Jarauta

Docente di Filosofia - Università di Murcia

- **Dietro lo sguardo di Velázquez**

-

Velázquez è forse, e per sempre, l'immagine più perfetta del puro pittore, cioè di colui che, dotato di un occhio portentoso, possiede inoltre una mano infallibile, capace di trattenere sospesa la realtà in un istante di vita folgorante. Velázquez ha sempre rappresentato, con Goya e Picasso, la cifra e il compendio della pittura spagnola. È tipicamente sua la prodigiosa e quasi magica facilità con la quale fa fluire la pittura sulla tela, con precisione rigorosissima eppure con sorprendente libertà, dando così vita alla fascinazione che attrarrà pittori come Manet, per il quale Velázquez è stato «il pittore più grande».

Ritrattista per eccellenza, ci ha consegnato una galleria di personaggi del suo secolo nella quale re e plebei, bambini e buffoni si confondono senza altra differenza se non quella che nasce dal suo sguardo; fino a giungere al ritratto conclusivo, *La Meninas*, a proposito del quale Mengs ha scritto che con esso la pittura ha interrotto il suo viaggio moderno.

Nessuno quanto Velázquez ha riunito nella sua opera il gioco di luci e di ombre della Spagna del Secolo d'Oro: pittore di origine sivigliana, giunto presto alla Corte di Filippo IV, due volte viaggiatore in Italia, veneziano per gusto, distante e timoroso della perfezione rappresentata da Raffaello Sanzio (in ciò il Juan de Pareja vale come autentico monumento della sua crisi), lontano eppure vicino a quella pittura che, con lui, si andrà trasformando, portando con sé il destino della pittura moderna.

Particolare































- Quando, nel 1656, dipinse "Las Meninas", Diego Rodriguez de Silva y Velazquez, allora 57enne presso la Corte di Filippo IV di Spagna, era stato già in Italia due volte. Aveva visto le opere di Michelangelo e Raffaello in Vaticano, aveva copiato come già aveva fatto Rubens, diverse tele di Tiziano e a Napoli aveva conosciuto, rimanendo affascinato dalla sua opera, Joseph de Ribera. Tutte le sue esperienze, la sperimentazione pittorica, la sapienza nella sintesi simbolica ed espressiva convergono in quest'opera, alla quale si ispira il filmato che a giusto titolo apre l'itinerario espositivo della mostra che il Museo di Capodimonte, a Napoli, dedica fino al 19 giugno, al pittore sivigliano.

- I personaggi del cortometraggio sono lo stesso Velazquez, l'infanta di Spagna, le sue dame di compagnia (appunto "las meninas"), un mastino napoletano, una suora...ma ripresi negli istanti che precedono e seguono quello in cui l'artista li immortala nella scena della tela, al cospetto della quale Luca Giordano esclamò "questa è teologia della pittura!", proprio in riferimento all'intreccio di simboli ed enigmi di cui l'opera, non concessa dal Prado, è intrisa. Il pittore ritrae sé stesso al lavoro davanti a una grande tela che ci è permesso vedere solo dal retro e di cui non conosciamo il soggetto, mentre gli altri personaggi volgono lo sguardo, come sorpresi, allo spettatore che si sente parte integrante della scena.

- Siamo noi i soggetti del capolavoro di Velazquez? O, piuttosto, i reali di Spagna, le cui immagini sono riflesse in uno specchio situato alle spalle del pittore e di fronte alla tela? Insomma, come disse Gauthier, dov'è il quadro?

La dislocazione delle trenta tele che compongono la mostra al secondo piano del Museo di Capodimonte, dedicato ai secoli dal '200 al '700 napoletano, vuole richiamare l'attenzione al legame con la pittura di maestri quali Aniello Falcone o Battistello Caracciolo e si articola secondo un percorso che va dalle opere del periodo Sivigliano, al primo viaggio in Italia nel 1629, fino alla consacrazione alla Corte di Filippo IV di Spagna e all'ultimo soggiorno italiano, quando restò a Napoli per un mese.

Della prima fase, nella quale è chiara l'influenza dei maestri Francisco de Herrera il Vecchio e Francisco Pacheco, presso le botteghe dei quali Velazquez apprese le prime tecniche pittoriche, abbiamo "I tre musicisti" (del 1618 e proveniente dalla Gemaldegalerie dello Staatliche Museen di Berlino), la "Vecchia che frigge le uova" (dello stesso anno, ma concessa in prestito dalla National Gallery of Scotland), o "Il venditore d'acqua" (risalente al 1620 ed appartenente al Wellington Museum di Londra), dove i soggetti ritratti sono prevalentemente i cosiddetti bodegones, termine con il quale all'epoca, si definivano le composizioni che raggruppavano personaggi umili, cibo, bevande e stoviglie e che, solo molto più tardi si usò per indicare indistintamente anche le nature morte (anche dette, mutuando la terminologia dei pittori fiamminghi, stilleven o still life).

- Al 1620 circa risale la realizzazione del "Cristo a Emmaus" dove già si intuisce tutto il potenziale innovativo della pittura del Velazquez che ritrae una serva mulatta intenta alle faccende domestiche e solo in secondo piano la scena principale, che dà il nome all'opera, della cena di Cristo. Quello madrilenno fu, per Velazquez, un periodo artisticamente molto fecondo: oltre ai molti ritratti commissionatigli dalla famiglia reale e dall'aristocrazia spagnola (molti dei quali presenti ora nell'esposizione napoletana) e a opere dalle quali emerge la nuova ricerca coloristica e l'intensa espressività dei volti ("Il buffone Colbazar" 1637) o l'influsso del Tiziano ("Venere allo specchio" 1644), risale a quegli anni anche l'impegno del pittore nella decorazione del nuovo Palazzo Reale Spagnolo, edificato attorno al 1630 nel sito del Buel Ritiro e nell'allestimento dell'Escorial, fino a guadagnare l'ambito e prestigioso titolo di Cavaliere dell'Ordine di Santiago, che lo stesso Sovrano conferirà al suo pittore prediletto nel 1659. Ma soprattutto, si deve a Diego Velazquez il grande merito di aver percorso, con i suoi straordinari studi sulle macchie di colore, epoche pittoriche, come quella degli impressionisti che sarebbero state considerate a dir poco rivoluzionarie, e di aver dato, così, uno straordinario impulso alla sperimentazione pittorica mondiale. Al punto che, ben due secoli dopo, Eduard Manet in visita al Prado, affermerà: "E' il pittore dei pittori. Non mi ha sorpreso, mi ha incantato".

L'Infanta Maria Prado



L'Infanta Margarita a tre anni Vienna





Attualità / Parigi

Picasso, la pittura nella pittura

di Claudia Silivestro

Tre mostre nella capitale francese raccontano come l'artista spagnolo studiava e interpretava i maestri del passato. Al museo d'Orsay due rassegne in parallelo su maschere e pastelli dell'Ottocento



Colazione sull'erba, Edouard Manet, © Patrice Schmidt, Paris, musée d'Orsay

Triade in omaggio a Picasso per le mostre annunciate da ottobre a febbraio 2009 a Parigi. La rassegna "Picasso e i suoi maestri", alle gallerie nazionali del Grand Palais è affiancata dalle esposizioni al museo d'Orsay e al Louvre. Il tema è ovunque lo stesso: gli studi che il maestro spagnolo realizzava ispirandosi ai grandi classici del passato. Al Grand Palais si trovano ben 210 opere, che presentano il lavoro di Picasso su diversi autori, il museo d'Orsay si concentra sulla sola "Colazione nell'erba", di Edouard Manet, il Louvre guarda alle varianti elaborate da Picasso sull'opera Donne d'Algeri di Delacroix.

Le tre istituzioni parigine tornano a parlare di uno degli artisti più importanti del Novecento ricordando di lui un tratto ben noto, anche se non sempre divulgato nei dettagli nelle mostre al grande pubblico. Quello di Picasso è stato definito dagli studiosi un "cannibalismo pittorico", una pittura nella pittura: un confronto continuo con problemi e soluzioni artistiche altrui giocato, sempre, con l'obiettivo di capire, a volte riprodurre, a volte reinterpretare, in un autentico fervore speculativo.

Ridipingere i classici



Pablo Picasso, Colazione sull'erba, © Succession Picasso 2008

Si dice che quando Picasso vide, nel 32, la Colazione sull'erba di Manet affermò: "So che mi darà dei problemi in futuro". Nel 1954, l'artista disegnò la sua prima "colazione", copia fedele dell'originale. Nel 1961 le opere ispirate al quadro di Manet erano già ventisei. La mostra al museo d'Orsay ha in serbo circa quaranta opere: dipinti, disegni, incisioni e le i bozzetti preliminari del monumento di Stoccolma.

Alle gallerie nazionali del Grand Palais gli artisti presi a modello da Picasso sono molti di più: tra gli altri, El Greco, Goya, In gres, Vélazquez, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Courbet.

La terza rassegna dedicata a Picasso è al salone Denon del Louvre: una ventina di lavori, dipinti e disegni, ispirati all'opera "Donne d'Algeri nel loro appartamento" di Delacroix. La tela originale è del 1834, gli studi realizzati da Picasso risalgono al biennio 1954-55.

Le mostre temporanee al museo d'Orsay



È opinione condivisa che questa scelta abbia subito la mediazione dell'analisi del dipinto condotta

da Michel Foucault in *Les mots et les choses*, apparsa in italiano nel 1967⁵. Ma come e perché tale lettura poteva affascinare Pasolini? Ed in che cosa si distingue da altre, che nondimeno basterebbero a giustificare l'interesse per il dipinto dello scrittore, segnato fin dalla gioventù - responsabile Longhi - da una folgorazione figurativa?

La rappresentazione della poiesi pittorica proposta da Velázquez è solo il culmine di un interesse che percorre tutto il seicento⁶. Nel corso del secolo molti sono gli esempi di assunzione, a soggetto di un dipinto, di quello che è stato definito lo 'scenario di produzione'. In molteplici varianti. L'esito è che, qualsiasi sia la combinazione a cui è sottoposta la messa in finzione dell'io autoriale, essa finisce per determinare dei nessi autore/spettatore, opera/modello volubili, reciprocamente condizionati, oscillatori. Mentre il limite è quello della presentazione simultanea dell'artista e del suo fare. Il pittore si può rendere visibile ma facendolo esclude la visibilità della sua opera⁷.

Velázquez riesce in *Las Meninas* a condensare un secolo di ricerche ed a rappresentare un'aporia.

In una tela che fu definita da Luca Giordano *Teologia della pittura* coesistono l'autoritratto del pittore, il suo dipinto riflesso nello specchio, il *cabinet d'amateur* (la galleria di dipinti) che tematizza l'arte come soggetto del proprio dipingere, collocandola in un intertesto che la spiega e ne giustifica l'origine. Il dipinto resta comunque ambiguo, sospeso nella pressoché totale specularità asserita tra guardante e guardato, in oscillazione costante tra questi due poli.

Sta di fatto che un'opera in cui vige la moltiplicazione degli sguardi, delle cornici, delle rappresentazioni, in definitiva l'evidenza dell'artefice e dello spettatore quasi invocato dal dipinto in un costante gioco di visibilità/invisibilità, può considerarsi l'ottimo scenario in cui proiettare un teatro di cui è stata ampiamente sottolineata la componente metalinguistica e metateatrale.

Nella sua carriera di scrittore Pasolini concepisce duplicazioni di cori, quadruplicazioni di palcoscenici, ed attua un costante sdoppiamento o più dei personaggi alla ricerca di una propria identità, come in *Calderòns*. Cerca anche un rapporto di reciprocità con il pubblico.,

Cito da *Le damigelle d'onore*: "Qui lo specchio non dice nulla di ciò che già è stato detto. Eppure la sua posizione è quasi centrale: il suo margine superiore coincide con la linea che divide in due l'altezza del quadro, occupa sul muro di fondo (o per lo meno sulla parte visibile di questo) una posizione mediana; dovrebbe pertanto essere attraversato dalle stesse linee prospettiche del quadro stesso; ci si potrebbe aspettare che uno stesso studio, uno stesso pittore, una stessa tela si disponessero in esso secondo uno spazio identico; potrebbe costituire il duplicato perfetto"¹⁴.

Foucault sostiene, dunque, che il dipinto sia stato proiettato da un punto di fronte allo specchio e che il punto di vista del quadro coincida con il punto di fuga. Tale ipotesi è stata variamente smentita. È facilmente dimostrabile che il punto di fuga si situa nel gomito di José Nieto Velázquez, ciambellano di corte, la cui figura si spinge leggermente dal fondo a curiosare nella stanza¹⁵.

L'ipotesi foucaultiana che il punto di proiezione del dipinto si trovi di fronte allo specchio fa dedurre al filosofo che in quel fragile e lontano spazio di riflessi si polarizzino il pittore, il modello/i sovrani e noi, eterni spettatori. La funzione dello specchio è quella di attirare all'interno del quadro lo sguardo che lo ha organizzato e quello verso il quale si offre.

Las Meninas tematizza il guardare e l'essere guardati, l'essere dentro e l'essere fuori.

E' più facile parlare di **artisti spirituali** che di arte spirituale. L'artista per me è "spirituale", quando ci può insegnare non solo a vedere più cose, ma anche a vederle in modi diversi da come eravamo abituati. In questo senso l'artista è come un maestro zen che conduce la mente del discepolo a focalizzarsi su pensieri astratti, simbolici e sintetici allo scopo di dare forma a "concetti spirituali" che possono essere compresi unicamente attraverso l'intuizione superiore e non per mezzo della logica razionale.

Ad esempio la pittura può dar corpo all'invisibile, la letteratura dare senso all'indicibile, la musica dare voce all'inesprimibile, mentre la poesia ha il dono di dire cose che per loro natura rimangono inascoltate, depositarie di verità che siamo in grado di apprezzare solo per "istinto".

L'arte è la forma più evoluta di pensiero visivo. Quando l'artista evolve dal "**senso di sé**" nella consapevolezza di essere "anima" e poi la "mente incarnata" nel corpo, accade che possa realizzare opere che creano bellezza, perfezione, ordine; opere in grado di rendere visibili cose invisibili e di trasmettere un diverso codice di interpretazione della realtà.

Velazquez è stato uno dei massimi esponenti della cultura alchemica del Rinascimento .

"**Las meninas**" sintetizza un percorso di trasformazione del senso di sé (fisico, psichico, mentale e spirituale) nel "Sè testimone". L'artista raffigura se stesso nell'atto di dipingere l'infanta Margarita, figlia dei reali di Spagna, con la chiara intenzione di descrivere in simboli un "percorso di evoluzione" della coscienza che non ha eguali nel mondo dell'arte occidentale, e che trova riscontri solo in qualche opera di filosofia orientale.

Per gli alchimisti la spiritualità non è un valore assoluto, non è riflettere o meditare su Dio e nemmeno articolare pensieri che trascendono la materialità delle cose. Lo spirito alchemico (spiritus mercurius) è sinonimo di **coscienza**, per cui la riflessione degli alchimisti, artisti o filosofi, volge sul processo di evoluzione dell'istinto (il cane), della pulsione psichica (la bambina dipinta sull'estremità destra) e della libido naturale (la nana) in autocoscienza (la figlia dei reali di Spagna). L'autocoscienza è un "riflesso sullo specchio", per cui la realtà che noi percepiamo in forme subconscie (la coppia dei reali di Spagna, metafora dei due emisferi cerebrali in cui formalizziamo la comprensione delle immagini e la conoscenza dei dati oggettivi, non si vede nella scena), è influenzata dai sentimenti corporei e dal grado di autoconsapevolezza dell'anima.

Ciò che vediamo, ciò che percepiamo del mondo, ciò che conosciamo e riteniamo vero, reale, autentico, è un semplice riflesso della realtà interiore. Se siamo anime ingenua vedremo il mondo "cattivo e prepotente"; se siamo "esperti dei sentimenti" lo vedremo come terreno di eccitanti conquiste; se siamo "ignoranti" di noi stessi, non capiremo mai nulla di ciò che ci accade dentro e fuori di noi.

La coscienza del "**Sè testimone**" è la coscienza di chi giudica la realtà come un semplice riflesso della "dimensione interiore". Vedo solo ciò che "l'anima, la mente, lo spiritus e l'intellectus" mi permettono di apprezzare affinché "Io" (artista) lo possa rappresentare nel modo più chiaro e poetico possibile.

L'artista diventa "spirituale" quando giunge a questa forma di comprensione e impara a guardare il mondo come un "gioco della coscienza creativa" in evoluzione, sia nei singoli individui che nella collettività.

In fondo alla sala, ritto sulla soglia, fermo e silenzioso, in attesa che il pittore (l'io) abbia finito di 'contemplare' la "realtà soggettiva", c'è il "**tutore dell'anima**", metafora di un preciso insegnamento alchemico che l'anima (l'infanta) deve apprendere per evolvere nei tre gradi dell'autocoscienza :

- coscienza dei bisogni primari (le due damigelle che si prendono cura del corpo e dell'istruzione).
- coscienza dei sentimenti propri e altrui (il legame d'amore che lega la figlia ai genitori)
- coscienza delle motivazioni che spingono gli uomini ad agire (pulsione, istinto, desiderio, passione, libido, volontà, ecc...).

Nel dipinto ci sono tutti. I due genitori di Margarita stanno osservando, come noi, la scena della bellissima figlia (l'autocoscienza dell'anima) che si mette orgogliosa in posa. Il pittore li rappresenta riflessi nello specchio posto in fondo alla sala, per ribadire l'aspetto subconscio, inconscio e ipercoscio di ogni percezione. **Cos'è reale?** La realtà non è diversa dai sogni. La realtà è fatta della stessa sostanza dei sogni per chi crede che esista una visione oggettiva, unica e monoteista della vita. Uscire dal mondo dei sogni significa invece "entrare" nel mondo della finzione e cogliere in ogni gesto, parola e immagine il misterioso rapporto che lega ogni "maschera" con il tutto, con l'Uno.

"Quando guardiamo l'Uno come vero oggetto d'amore, si può contemplarlo e contemplare noi stessi, per quanto è possibile avere tali visioni. Ci si vede scintillanti di luce e riempiti della luce intelleggibile; o piuttosto si diviene noi stessi una pura luce, un essere leggero e senza peso; si diviene, o piuttosto si è, un dio infiammato d'amore." (Plotino, Enneadi)



Nome: Marta Breuning

Sono una giornalista, senior editor della rivista E:IKON e fondatrice del progetto "IL RINASCIMENTO PROSSIMO VENTURO". L'esplosione dei linguaggi artistici/letterari facilitati da internet e dalle tecnologie di rappresentazione virtuale della realtà, ha generato in questi ultimi anni una mutazione profonda nei meccanismi mentali di espressione dei desideri e dei pensieri inconsci, identica a ciò che avvenne nel Rinascimento (1330 - 1660) e in particolare tra il 1490 e il 1525. E' in questo periodo che emerge infatti la figura dell'androgino, emblema della mente in grado di combinare immagini e parole in contenuti di natura psicologica, religiosa, filosofica e spirituale. Oggi come allora l'individuo/artista possiede gli

strumenti per creare dal nulla il fenomeno dell'Arte Alchemica, ovvero quei particolari prodotti creativi che la mente dispiega autonomamente quando è suggestionata costantemente da stimoli visivi, verbali e musicali provenienti dall'ambiente culturale o, come in questo ultimo decennio, dall'ambiente virtuale. Produrre un blog richiede alla mente un impegno costante nel tempo, attivo e soprattutto creativo. La rete è in effetti una immensa Bottega di artigiani della mente che lavorano per comunicare le emozioni dell'anima, considerate dagli alchimisti rinascimentali il "fuoco segreto" in grado di bruciare le scorie della mente iperconscia (la Fenice) e illuminare la mente di Hermes. Lo sviluppo iperbolico delle potenzialità creative di milioni di individui collegati in rete sta generando la rinascita dell'Arte Alchemica (vedi il post sulla Venere di Botticelli). L'arte Alchemica in effetti non è mai morta, ma ciclicamente muta i propri codici espressivi. L'Arte Alchemica è ovunque e dappertutto da migliaia di anni. Si trova nelle leggende antiche orientali e occidentali, nelle vicende della mitologia e della tragedia greca, nelle opere dell'arte rinascimentale, nelle favole barocche e persino nelle trame del cinema contemporaneo. Se definiamo l'Arte Alchemica l'insieme dei prodotti creativi generati dall'abilità della mente di esprimere i contenuti della trasformazione dell'anima attraverso l'uso "combinato" di parole e immagini (l'artificio di Hermes), è possibile rintracciare in ogni allegoria, metafora e simbolo l'intero processo di "soluzione e coagulazione" della memoria in coscienza di sé. Le opere dell'arte rinascimentale ci comunicano, non meno delle tragedie greche e delle favole, un variopinto caleidoscopio di "modelli di coscienza" che interpretano, di volta in volta, le vicende del conflitto o dell'amore, della sofferenza o del perdono, dell'odio o della condivisione del destino e della sorte.

Diego Velázquez è figlio di un portoghese, Juan Rodríguez de Silva, la cui famiglia apparteneva alla piccola nobiltà trasferitasi da Porto a Siviglia; la madre, di cui il pittore adotterà il nome, era un'andalusa, Jerónima Velázquez. Gli episodi che scandiscono e strutturano a grandi linee la sua carriera in quattro periodi sono il trasferimento da Siviglia alla corte (1623) e i due soggiorni in Italia (1629-30 e 1649-51). La sua vocazione precoce gli permette di entrare a dodici anni nella bottega di Francisco Pacheco (1564-1654), un buon pittore di secondo piano, a metà strada tra il manierismo in voga a Siviglia alla fine del XVI secolo e un realismo ancora timido.

Pacheco era peraltro un eccellente professore, scrittore e umanista: Velázquez gli dovrà una cultura assolutamente rara presso i pittori spagnoli. L'adolescente, divenuto l'allievo preferito di Pacheco, supera brillantemente nel 1617 l'esame di maestro pittore e, l'anno seguente, sposa Juana Pacheco che gli dà ben presto due figlie e gli assicurerà un avvenire familiare costantemente felice. Pacheco è un ammiratore del genere, il quale ha un rapido successo come pittore di bodegones, così come di soggetti religiosi; il suocero approfitta così del favore di un andaluso, il conte-duca d'Olivares, presso il nuovo re, Filippo IV, per mandare Velázquez a Madrid.

Un primo viaggio, nel 1622, gli procura contatti preziosi; esegue allora il ritratto del poeta Góngora. L'estate seguente, dopo essere stato convocato insieme al suocero dal conte-duca, Velázquez ottiene la commissione del ritratto del re, che immediatamente lo ammette nel proprio seguito come pittore della camera. Un ritratto equestre di Filippo IV, esposto all'entrata della Calle Mayor nel 1625, gli conferisce un successo trionfale. Nel 1627, la vittoria di Velázquez sui pittori blasonati della corte (come Vincente Carducho [1576-1638]) nel concorso che deve celebrare la cacciata dei Mori da parte di Filippo III (quadro andato perduto nell'incendio del palazzo reale nel 1734), ne consacra definitivamente la superiorità.

Egli riceve il titolo di «guardaporta della camera» (del re), il primo di un cursus honorum che gli assicurerà una carriera di funzionario di palazzo parallela, e non meno brillante, di quella di pittore. Il re gli offre un alloggio all'Alcázar, con un atelier dove egli viene quasi quotidianamente a far visita al pittore. Quando Rubens giunge a Madrid in missione diplomatica (1628), è Velázquez ad accompagnarlo all'Escorial, ed è anche il solo tra i pittori madrileni a ottenere la sua amicizia; è proprio Rubens che lo sollecita ad andare a studiare sul posto i maestri italiani. Ottenuto il congedo da Filippo IV, e viaggiando ufficiosamente come «favorito del re», Velázquez si imbarca a Barcellona nell'agosto del 1629. Le sue tappe principali sono Genova, Milano, Venezia, Roma, dove alloggia in Vaticano e poi a Villa Medici, e infine Napoli, dove fa visita a Ribera (detto lo Spagnoletto). Una volta rientrato in patria, alla fine del 1630, le sue attività ufficiali continuano a intensificarsi.

Mentre la figlia maggiore sposa nel 1633, il suo assistente Juan Bautista Martínez del Mazo (1612 c.ca-67), Velázquez dirige dal 1634 al 1636 la decorazione del «salone dei Regni» al nuovo palazzo del Retiro e successivamente quella del padiglione di caccia della Torre de la Parada nella foresta del Pardo. Nominato nel 1643, super-intendente de obras reales, diventa conservatore di tutte le collezioni reali. Alcuni anni più tardi, Velázquez approfitta del rinnovo di numerosi saloni dell'Alcázar per richiedere una missione in Italia allo scopo di acquistare quadri e pezzi antichi: si imbarca a Málaga nel gennaio del 1649.

A vent'anni di distanza, il pittore rivede le medesime città, ma questa volta in qualità di personaggio ufficiale che acquista per conto del re opere di Tintoretto a Venezia e alcune statue a Roma e a Napoli. Un lungo soggiorno a Roma costituisce il punto culminante del suo viaggio: viene chiamato a eseguire i ritratti di papa Innocenzo X e di numerosi cardinali, e il loro successo gli apre le porte dell'accademia di San Luca. Velázquez si attarda in Italia nonostante i richiami del re, e rientra infine in patria nel giugno del 1651. Vi trova una corte rinnovata, e un re invecchiato dai lutti e dagli eventi, e tuttavia in luna di miele in seguito al suo nuovo matrimonio (con la giovanissima nipote Maria Anna d'Austria). Il sovrano rinnova il proprio favore nei confronti dell'artista imponendo la sua nomina come a posentador («maresciallo» o «furiere» di palazzo), incaricato dell'alloggio degli ospiti di riguardo e dell'organizzazione degli spostamenti reali.

Velázquez svolge con coscienza, tatto e cortesia i compiti relativi a questa carica, piuttosto impegnativa che peraltro egli aveva auspicato. La sua carriera trova il proprio coronamento nel 1658 quando, nonostante i pareri contrari dei dirigenti dell'ordine, il doppio intervento del papa e del re gli assicura l'«abito» di cavaliere di Santiago, privilegio assolutamente insolito per un pittore. Non avrà modo di goderne a lungo: nella primavera del 1660, Velázquez viene incaricato di preparare l'incontro dell'isola dei Fagiani (alla foce del Bidassoa, ove venne siglata la Pace dei Pirenei) e il matrimonio di Luigi XIV con l'infanta Maria Teresa; trascorre allora alla frontiera dei Pirenei un periodo di due mesi che sfibra il suo

stato di salute già precario. È costretto a mettersi a letto dopo il suo ritorno a Madrid, e muore in pochi giorni, senza dubbio a causa di un infarto.

L'opera di Velázquez

Destinata, a partire dal 1623, quasi esclusivamente al re, la sua produzione costituisce oggi, al museo del Prado, un insieme caratterizzato da una densità impressionante, a eccezione della mal rappresentata epoca sivigliana. I quadri di quest'epoca, ricercati sin dalla fine del XVIII secolo dagli appassionati stranieri - in primo luogo inglesi -, e dispersi oggi in tutto il mondo, sono rimasti per lungo tempo poco conosciuti. Religiosi o profani, tutti rivelano una capacità e una sicurezza stupefacente in un artista così giovane. Più che l'influenza di Pacheco, essi riflettono quella del focoso Herrera (presso il quale Velázquez avrebbe lavorato per qualche tempo), di Montañés grande maestro della scultura su legno e amico intimo di Pacheco, e soprattutto del naturalismo tenebrista di Caravaggio, giunto a Siviglia verso il 1610. La forte luminosità delle macchie di colore ampiamente contrapposte, i volumi nettamente sottolineati dai contrasti di luce e ombra, conferiscono alle forme un rilievo di legno scolpito.

Non esistono differenze tra i bodegones e i soggetti religiosi, tra l'Apostolado incompleto - (musei di Barcellona di Orléans, ecc.) dai modelli robustamente plebei, Sant'Ildefonso riceve la pianeta (museo di Siviglia) o l'Adorazione dei Magi del 1619 (Prado, Madrid) che devono il loro valore innanzitutto ai magnifici ritratti - e le scene della vita popolare sivigliana. Citiamo, per esempio, la Vecchia friggitrice (1618, museo di Glasgow) o il Portatore d'acqua (collezione privata inglese), entrambi caratterizzati da una pacifica maestosità.

Anche nei quadri a tema sacro (Cristo in casa di Marta e Maria, National Gallery, Londra; i Discepoli di Emmaus, collezione privata irlandese), il primo piano è occupato da modelli dello stesso tipo, a mezzo busto, secondo l'esempio dei quadri olandesi dei secoli precedenti (Aertsen), che Velázquez ha avuto modo di conoscere. Nel corso dei primo anni trascorsi alla corte, il pittore spagnolo accoglie nel suo stile la lezione delle collezioni reali, degli Italiani e di Rubens, che gli insegna a snellire e ad aerare le sue figure. Attraverso i primi ritratti della famiglia reale (Filippo IV [in piedi], l'Infante don Carlos, Prado), è possibile apprezzare come il giovane pittore raccolga la tradizione quasi centenaria del ritratto di corte, ereditata da Antonio Moro (1519-76) e da Alonso Sanchez Coello (1531 o 1532-88) - dignità della cosa rigida e impassibile, accessori di rigore: sipario e tavolo, mantellina e guanti - alleggerendone tuttavia la sagoma e rallegrando la propria tavolozza di carminii che evocano Tiziano (Filippo IV [a mezzo busto], Prado).

Ben presto Velázquez si avvicinerà al mondo dell'umanesimo e della favola; alla voglia della partenza per l'Italia, nel 1629, riceve un premio per i Bevitori (Prado), quadro ancora per metà tenebrista che contrappone, non senza dissonanza, il giovane bacco a ilari contadini andalusi. L'Italia - e soprattutto Venezia, dove egli trova il «meglio della pittura» - gli insegna a raggruppare con naturalezza le proprie figure e a immergerle in un'atmosfera omogenea: lo si può constatare in La tunica di Giuseppe (1630, Escorial), unico quadro che egli abbia sicuramente dipinto a Roma in quel periodo (piccoli paesaggi così moderni di Villa Medici e Villa Borghese [Prado] sono stati diversamente assegnati dalla critica moderna a ciascuno dei due soggiorni romani).

Con il ritorno a Madrid, Velázquez raggiunge la pienezza di un'arte che subirà in seguito solo una lenta evoluzione. L'artista gioca con eguale padronanza, a seconda delle commissioni reali, con toni molto diversi, creando armonie personali di ocre, verdi e grigi e adottando spesso come fondali vasti paesaggi chiari. I diversi ambiti della sua produzione sono ineguali per numero di opere, non per qualità. Si è in presenza di rare composizioni religiose, la più commovente delle quali è il Cristo flagellato (National Gallery, Londra), la più sottilmente barocca il San Tommaso (museo diocesano, Orihuela), le più conosciute, infine, quelle che egli dipinse per monasteri od oratori reali (attualmente al Prado): il Crocefisso scultoreo olimpico, gli Eremiti e l'Incoronazione della Vergine, caratterizzate da chiare armonie e ispirate ad alcune incisioni di Dürer. Parallelamente a questo gruppo, e un po' più nutrito (malgrado le perdite subite nell'incendio del 1734), quello dei soggetti tratti dall'antichità classica che non ha ancora smesso di appassionare i commentatori. Questi quadri traspongono liberamente modelli antichi o rinascimentali in un'atmosfera moderna e familiare, seguendo l'esempio di Ribera, ma in modo più sottile e ambiguo.

Derisione degli idoli consacrati o sentimento della continuità del mondo, della perennità dei tipi e dei caratteri? Si può rimanere esitanti davanti alle figure buffe, e tuttavia sempre dignitose, dipinte tra il 1636 e il 1639 per la Torre de la Parada (Prado): Marte, che è allo stesso tempo il penseroso di Michelangelo e un sottufficiale baffuto, e quei pittoreschi accattoni, l'Esopo o il Menippo, nobilmente ammantato nella sua cappa. Tuttavia, l'ampio realismo di La fucina di Vulcano (Prado) non ha nulla di

burlesco, e ogni secondo fine ironico sembra essere bandito dalla meravigliosa Venere allo specchio (National Gallery, Londra): il mistero del volto rivelato dal suo riflesso. Dipinta prima del 1651, forse in Italia - nonostante la grazia nervosa di questo nudo inarcato «a chitarra» sia tutta spagnola -, quest'opera fa la sua apparizione eccezionale nel «secolo d'oro». A questi due gruppi si aggiunge un solo grande quadro storico, destinato al «salone dei Regni» del Retiro (1635): Le lance o La resa di Breda (Prado), capolavoro di ritmo nella sua composizione a fregio, di raffinatezza cromatica con i toni contrapposti dei suoi due gruppi sugli ampi sfondi bluastri e infine di dignità umana nell'accoglienza offerta dal vincitore al vinto.

Malgrado tutto, Velázquez si specializza sempre più nel ritratto e per prima cosa in quelli della famiglia reale, spesso sugli sfondi delle rupi e delle verdi querce del Guadarrama, circondati da una luce argentea. Vi sono grandi ritratti equestri alla Rubens destinati al Retiro e passati al Prado (Filippo III, Filippo IV, l'Infante Balthasar Carlos [1634]), e ritratti di cacciatori per la Torre de la Parada, anch'essi al Prado (Filippo IV, suo fratello Don Ferdinando e l'Infante Balthasar Carlos in abito da caccia [1635] accompagnati dai loro cani). Tra i diversi ritratti reali, in piedi o a mezzo busto - di cui Mazo eseguì buone copie -, emerge il Ritratto di Filippo IV o di Fraga (1644, Frick Collection, New York) che lascia stupefatti per la libertà della fattura e l'imprevisto degli accordi rosa, nero e argento. Agli antipodi si situa «quel mondo di mezzo» che nel palazzo era il gruppo degli *hombres de placer*, nani e buffoni di cui la corte di Spagna - e la pittura di corte - conservavano la tradizione di origine medievale. Velázquez, che ne ha dipinti parecchi tra il 1635 e il 1645 (Prado), li individualizza con un vigore e una naturalezza unici: buffoni in piedi nelle loro pose ironiche o teatrali, altri invece seduti, «ritardati» o nani intelligenti (El Primo, il fiammingo Don Sebastian de Mora), il cui sguardo è caratterizzato da un'acutezza quasi insostenibile. Sono figure che da sole bastano a esprimere l'umanità profonda di Velázquez, estranea all'enfasi così come alla caricatura.

Il pittore spagnolo fu chiamato a dipingere alcuni visitatori di riguardo (il duca Francesco I d'Este, pinacoteca di Modena) e alti dignitari (il Conte di Benavente, 1649, Prado, il più «tizianesco» dei suoi ritratti). In quell'occasione egli si preoccupò di fissare anche i tratti di alcuni amici o familiari: la moglie, Juana Pacheco (Prado), l'illustre scultore Montañés (Prado) e il proprio fedele collaboratore, il mulatto Juan de Pareja (collezione privata inglese) che dipinse a Roma nel 1650 «per farsi la mano» prima di eseguire il ritratto di Papa Innocenzo X (galleria Doria-Pamphilj, Roma). Questo quadro, per l'autorevolezza della posa, la luminosità dello sguardo, l'audace sinfonia dei toni russi, ispirata forse al Cardinal Guevara di El Greco, è forse il capolavoro dell'autore e del ritratto europeo barocco. Tuttavia, le opere - poco numerose - dei dieci anni che seguono il secondo viaggio in Italia rivelano un rinnovamento dei temi e soprattutto dello stile. Mentre negli ultimi ritratti il re pare sciupato e indebolito, sono la giovane regina Maria Anna e i nipoti a occupare un posto di maggior rilievo; i ritratti di questi ultimi sono suddivisi tra Madrid e Vienna (Infanta Margarita Maria in veste blu, Infante Felipe Prospero), essendo stati inviati al ramo austriaco degli Absburgo. Di questi modelli fragili e graziosi Velázquez accentua il tono di indifferenza, rappresentandoli rigidi nei loro gesti; più che come «personaggi» li tratta come «elementi armonici» con tonalità dominanti grigio argento, blu o rosa, e sostituisce ai contorni un gioco di macchie e di tocchi vibranti che fa brillare le grandi e semplici forme. Queste ultime si fondono con la cornice delle cortine, di console dorate e di specchi.

Lo stesso avviene nelle due ultime grandi composizioni di Velázquez. La prima, Le filatrici (1657, Prado) è allo stesso tempo l'evocazione del mito di Aracne e la rappresentazione di un atelier di tappezzeria i cui operai, ritmati con suprema naturalezza, sfumano nella penombra. La seconda, L'infanta Margherita e le sue dame (Las meninas, 1658, Prado) è un'«istantanea» della vita quotidiana della corte in un pomeriggio d'estate. Attorno alla piccola infanta Margarita, sono riuniti le due damigelle d'onore (meninas), gli amici nani, il suo cane e lo stesso pittore che dipinge una tela di cui si vede il rovescio, mentre la coppia dei sovrani, supposto soggetto della tela, è riflessa in uno specchio sul muro di fondo. Si tratta di un quadro unico, sia per la composizione insolita e la naturalezza dei gesti e degli atteggiamenti, sia per la dolcezza misteriosa della luce e dello spazio: «salvezza» dell'istante fuggitivo catturato da uno sguardo la cui acutezza non trova eguali. La parabola di Velázquez, che ha avuto come punto di partenza il «tenebrismo», trova così il proprio completamento in una sorta di «impressionismo». Dopo aver rinnovato la visione dei pittori madrileni della seconda metà del secolo, da Carreño a Claudio Coello, e risvegliato il genio di Goya - che incise numerose delle sue opere e si avvicinò al suo stile del ritratto -, nel XIX secolo l'influenza esercitata da Velázquez assume connotati europei. Secondo l'espressione di Manet che, a Madrid, saluta in lui il «pittore dei pittori», questo artista ha «fatto cadere i paraocchi» ai realisti del 1850. Ma Velázquez incarna anche la figura di un iniziatore per Monet, Renoir, Whistler, poiché propone alcune anticipazioni delle loro ricerche cromatiche e della loro immagine «fluida» del mondo.

Foucault inizia il suo testo "Le parole e le cose" con una densa descrizione del celebre quadro di Velasquez, Las Meninas, 1656.

Secondo la lettura di Foucault il tema espresso è quello della rappresentazione. Il paradosso centrale del dipinto sarebbe costituito dall'impossibilità di rappresentare l'atto della rappresentazione.

Il dipinto mostra tutte le funzioni necessarie alla rappresentazione ed anche l'impossibilità di riunirle insieme in un quadro.

La sua spiegazione del dipinto serve a tematizzare la struttura del sapere nell'età classica; l'analisi mostra come vi siano raffigurati tutti i temi della concezione classica della rappresentazione:

il pittore, che ha smesso per un attimo di dipingere, sta fissando uno spazio nel quale siamo collocati noi, in quanto spettatori. Non possiamo vedere cosa stia dipingendo, perché la tela ci volge il retro. Tuttavia, proprio per la composizione del quadro, noi siamo assoggettati allo sguardo del pittore, siamo uniti al dipinto in quanto sembra che il pittore stia guardando proprio noi.

Invece "il pittore dirige gli occhi verso di noi solo nella misura in cui ci troviamo nel luogo del suo modello. Noialtri spettatori siamo in sovrappiù". E' evidente che noi occupiamo lo stesso spazio che è occupato anche dal modello del pittore. Sulla parete in fondo alla sala possiamo vedere una serie di quadri quasi interamente oscurati dalla penombra. C'è tuttavia un'eccezione che risalta con evidenza: si tratta di uno specchio.

Ciò che vediamo nello specchio è l'immagine di due personaggi, il re Filippo IV e sua moglie Marianna. Essi costituiscono il modello reale che il pittore sta dipingendo; nel quadro, accanto allo specchio, è situato il vano di una porta, nel quale è racchiusa l'immagine di un uomo, colto nell'atto di osservare la scena del dipinto, sia le figure che sono in esso rappresentate, sia i modelli che il pittore sta ritraendo. Chiaramente, questo personaggio è una rappresentazione dello spettatore.

Davvero c'è una modernità, un passo evolutivo quando si arriva alla percezione che l'essere umano è sia soggetto che oggetto del proprio conoscere;

c'è uno spazio interno, psichico oltre a quello esterno di collocazione tra gli altri esseri;

ci sono tutte le figure dello scenario interno: la coppia genitoriale, il figlio/a, il testimone-osservatore-censore nella figura che sta sulla porta ed osserva (Superlo? il terzo?).

Una lettura psicoanalitica, la lettura lacaniana circa lo stadio dello specchio: Il rapporto del bambino con lo specchio è uno dei processi emblematici che lo portano a cogliersi come diviso tra il proprio vissuto (confuso e frammentato) e l'immagine riflessa di sé (corpo visibile nella sua interezza, cosa tra le cose). Egli deve trovarsi una posizione, sia pure paradossale. «Ciò avviene attraverso l'acquisizione dell'identità tra la propria "esteriorità" e la propria "interiorità", tra l'immagine speculare e il proprio vissuto. L'immagine speculare è "esteriore a colui che la percepisce". Veder-si non è sentir-si. L'esperienza dello specchio è il problema di questa differenza che attraversa il soggetto incrociando sentire e vedere sul bordo della sua identità". Nell'immagine speculare di me stesso, «io

sono "laggiù" dove non mi sento, e mi sento "qui" dove non mi vedo"
quando il bambino si guarda allo specchio e vi riconosce la sua immagine, si tratta di una identificazione, nel senso dato a questa parola dagli psicoanalisti, cioè della "trasformazione prodotta nel soggetto quando opera un'assunzione". Riconoscere la sua immagine nello specchio significa per il bambino imparare che può esserci uno spettacolo di se stesso. [...] Con l'acquisizione dell'immagine speculare il bambino si accorge di essere visibile sia per sé che per gli altri.

Per gli psicoanalisti, il visuale non è semplicemente un tipo di sensorialità. La vista è il senso dello spettacolo, ed è anche il senso dell'immaginario" Per Merleau-Ponty, il vedere non è solamente un modo sensoriale o una Gestalt percettiva. La visione mostra il carattere strutturante dell'immaginario, per cui il corpo stesso è fatto dalla sua immagine: "la carne è fenomeno di specchio", dirà più volte. La riflessività dello specchio è il modello del vedersi fuori in immagine, cosa tra le cose. Ma qui lo specchio non è semplicemente l'oggetto che ha una superficie riflettente, né l'oggetto che permette l'evoluzione o la psicopatologia dell'io; è invece, un modello simbolico, una soglia a partire dalla quale il soggetto esperisce la propria esposizione al mondo, la propria exteriorità. Lo specchio come modello, simbolo, soglia è stato un leit-motiv della ricerca psicoanalitica sul rapporto madre-bambino: processi di rispecchiamento, risonanza, imitazione, sintonizzazione; fino al punto di ipotizzare in analogia allo stadio dello specchio, uno "stadio del respiro-voce" In effetti, al di là dello specchio come oggetto, la specularità dell'immagine o della voce-respiro è ciò che permette l'apertura all'altro, è il "tra" di ciò che è privato e di ciò che è comune. L'enigmaticità della situazione sta già tutta nella frase "io sono... quello", dove "quello" può indicare: la propria immagine riflessa, l'altro, un personaggio, una storia, un mito, un oggetto... nel quale mi riconosco e/o mi identifico.

L'identità si struttura a partire dalle identificazioni. Ed è proprio su questo aspetto che Lacan ha insistito con maggiore evidenza. L'io si formerebbe nella fascinazione dell'immagine speculare. La condizione frammentaria del corpo (io sentito) viene sostituita dall'identificazione nello spettacolo visivo di sé. Propriocettivamente il corpo è percepito come "in frammenti". Questa frammentazione trova poi un suo ordine «riflettendo le forme del corpo, le quali, in un certo senso, forniscono il modello di tutti gli oggetti".La ricomposizione in un ordine delle forme del corpo sosterrà poi le identificazioni affettive. Se l'io si costituisce a partire da un processo di identificazioni, allora l'identità è sempre in fondo immaginaria. Ma cosa vuol dire "identità immaginaria"? Nello sviluppo del bambino, la predominanza delle funzioni visive, in questa fase, fa sì che la forma più intuitiva dell'unità del soggetto sia costituita dall'immagine speculare. «È questa "precedenza" del visto sul vissuto a determinare la natura immaginaria dell'identità dell'io".. La sola vista della forma totale del corpo dà al soggetto una padronanza immaginaria del proprio corpo, prematura rispetto alla padronanza reale.

Lo stadio dello specchio in quanto emblema dell'identificazione, si presenta quindi come "inganno" in cui il soggetto è preso nell'immagine e quindi nello spettacolo di sé. Il mondo stesso diventerà lo specchio dentro cui continuerà a farsi catturare, a identificarsi. Ma se lo specchio-mondo è inganno, lo è perché esso è insieme inganno e unico luogo di possibile verità, di strutturazione e di incontro con l'altro. Là dove non si cede a questo inganno emerge la posizione psicotica.

(tratto da "Lo sguardo e la voce. Al di là della fenomenologia della percezione", in <http://www.teatrovideoterapia.it/>)

Lacanianiana è anche la trattazione di questo tema da parte di Chiara Mangiarotti, che nel suo bel testo (che come tutte le impostazioni che si rifanno a Lacan, necessita di un preliminare lavoro di decodifica e di conseguente e consequenziale "traduzione") "[Figure di donna nel cinema di Jane Champion](#)" (una regista per me di cult), di Franco Angeli editore, analizza 5 films della regista australiana intermezzati dall'analisi di 4 quadri d'autore, tra i quali Las Meninas appunto. Non è possibile riassumere il punto di vista dell'autrice che comunque è di commento all'interpretazione che Lacan ha fatto di tale dipinto, in quanto ci vorrebbe un preliminare e un excursus dei punti fondamentali del pensiero lacanianiano e sinceramente non è molto fattibile! Ma a chi fosse interessato davvero a queste cose mi permetto di suggerire la lettura, la consultazione o l'acquisto di questo testo.

Il Seicento è considerato dagli studiosi il secolo più fecondo e prospero della storia dell'arte spagnola, soprattutto nel campo della pittura. Molto attivi e dinamici sono i centri artistici sparsi in tutto il Paese tra i quali si evidenziano quelli dell'Andalusia e di Siviglia, quest'ultima cardine economico, artistico-intellettuale e spirituale della Spagna.

[Al Seicento olandese](#)

[Al Seicento asburgico inglese e scandinavo](#)

Frammento: A Valencia Francisco Ribalta, maestro di Jusepe de Ribera, trasmette al suo discepolo le proprie caratteristiche di marchio naturalistico

Progressivamente molti pittori, tra i quali alcuni di grandissimo profilo, confluiscono anche a Madrid per la presenza della corte, ma molta importanza continua ad avere la pubblica richiesta delle opere a tema ecclesiastico in tutta la Spagna.

Frammento: Molti grandi artisti spagnoli risentono dell'influenza caravaggesca

La scelta naturalistica è un elemento ormai comune in tutta l'Europa già a partire dai primi anni del 1600 e, la predisposizione a questo linguaggio artistico è incoraggiata anche dal dilagare del caravaggismo e dalle attività artistiche italiane in genere. Il dare importanza alla realtà così com'è e il giocare abilmente con il colore sugli effetti luce-ombra, connotano gli esordi dei più grandi artisti della prima generazione seicentesca di stampo Sivigliano: [Diego Velázquez](#) (nato nel 1599, morto nel 1660), [Francisco de Zurbarán](#) (1598-1664) e Alonso Cano (1601-67). Educato alle scuole di Herrera el Viejo e di Pacheco (suo futuro suocero), già nelle primissime opere di Diego Velázquez si respira un forte linguaggio realistico di stampo caravaggesco, con temi relativi alla gente comune ed alla realtà giornaliera descritti con un'eccezionale efficacia espressiva ("L'acquaiolo di Siviglia", Londra Wellington Museum, "Vecchia che frigge le uova", Edimburgo, National Gallery);

Frammento: Fray Juan Sanchez Cotan è un grandissimo rappresentante di nature morte, molto diverse da quelle italiane, dove predomina la rigorosa ricerca di armonia e composizione. Ogni elemento ha una collocazione indipendente che gli conferisce un'assoluta e concreta verità.

Altrettanto realistiche si manifestano le figure nei temi sacri, caratterizzate da un approfondimento sulla volumetria e sul chiaroscuro, influenzata certamente dalla scultura sivigliana del periodo. A partire dal 1623, il pittore conosce Filippo IV, dal quale ha il compito di eseguire parecchi ritratti di famiglia; a Madrid ha la possibilità di studiare le opere di [Tiziano](#) che sono facilmente reperibili nelle collezioni reali, e di far conoscenza con Rubens (1628-29). In seguito alla meravigliosa esperienza della sua visita esplorativa in Italia dal 1629 al 1631, Velázquez raggiunge il livello più alto della sua creatività caratterizzata da una tecnica libera e disinvolta, da accostamenti di colore vibranti ma sofficemente sfumati, da tocchi sintetici e pennellate rapide, dando alla pittura uno straordinario gioco tra illusione e realtà.

Frammento: Nei primi anni del decennio, il clima artistico sivigliano è dominato da alcuni pittori, tra cui Las Roelas, Francisco Pacheco, Francisco Herrera el Viejo. Sguiranno naturalmente i giovani Velazquez, Zurbaran e Cano

L'artista pittore e scultore Alonso Cano, inizia la sua attività di pittore con uno spiccato linguaggio naturalistico ed approda a un raffinato ed approfondito irreale fascino di ispirazione rinascimentale. Francisco de Zurbarán è interprete dell'inflessibile e caratteristica spiritualità spagnola; le sue figure scultoree spiccano su sfondi abbastanza bui ed indistinti. Verso il 1650 emerge con forza la figura di [Bartolomé Esteban Murillo](#) (1618-82), influenzato dalla lezione dei pittori precedenti, fra i quali il catalano Francisco Ribalta (1565-1628), in età avanzata fortemente caravaggesco e il malinconico, singolare Luis de Morales (1520-86), famoso per le commosse Madonne. Nella produzione di Murillo la pittura sacra si manifesta in un'arte affascinante, ed in un'interpretazione rassicurante. Il linguaggio manierista raggiunge livelli altissimi con Domenico Theotokopoulos detto El Greco, campione indiscutibile di un arte dalla forte intensità visionaria.

Frammento: Il dopo Velazquez vede pittori come Bartolomé Esteban Murillo, Pedro Nunez de Villavicencio, Juan Bautista del Mazo, Juan Carreno de Miranda, Matteo Cereso, José Antolinez, Juan de Valdes Leal

Potente e tragica invece si manifesta l'attività artistica di Juan Valdés Leal (1622-90). È questo il periodo in cui in tutta la Spagna si rivela decisa l'influenza fiamminga e l'espandersi a tutto campo del gusto barocco. È questo il momento in cui si sviluppa quella metamorfosi che porta alla grande decorazione ad affresco, i cui i maggiori esponenti sono Francisco Rizi (1614-85) e i pittori di corte Juan Carreno de Miranda (1614-85) e Claudio Coello (1642-93)

Rodriguez De Silva y Diego Velázquez (1599 - 1660)

Museo del Prado di Madrid

LAS MENINAS (1656)

Tela cm. 318 x 276

Nel percorso stilistico di Velázquez questo grande capolavoro rappresenta un punto di arrivo, l'apice di una carriera vissuta con costanza e coerenza.

La sensibilità cromatica, i virtuosismi luministici, l'abilità nel legare i personaggi all'ambiente, sono tutte caratteristiche della pittura di Velázquez che qui trovano la sublimazione.

Ciò che colpisce a prima vista è la perfetta illusione spaziale che l'artista ha saputo creare: ogni cosa, ogni personaggio, dalla tela alle damigelle, ha una precisa collocazione e una funzione all'interno della stanza.

La scena che si svolge di fronte a noi può essere paragonata a una messinscena teatrale: infatti assistiamo veramente ad una finzione, a un gioco in cui le damigelle e il pittore stesso sembrano presentarsi ai nostri occhi per fare bella figura di se, mentre sono volti verso la coppia reale che è posta al di là dello spettatore stesso.

Infatti se osserviamo attentamente la parete di fondo, vediamo che quello posto accanto alla porta non è un normale quadro, bensì uno specchio che rivela la presenza del re e della consorte (da questo espediente ha tratto ispirazione Dario Argento per una scena del suo film "Profondo rosso").

Dunque lo spettatore resta intrappolato nella stanza tra i regnanti e le damigelle, oppure può illudersi, identificandosi con i veri protagonisti del quadro.

Comunque sia, guardando questo quadro veniamo coinvolti in uno scherzo maliziosamente affascinante. Come su un palcoscenico ciascun personaggio è colto con naturalezza mentre si sta muovendo: il pittore sta per intingere il pennello sulla tavolozza e intanto si sporge a dare l'ultima sbirciatina ai soggetti, il personaggio in fondo alla sala sta scendendo le scale, una damigella si inchina al fianco dell'infanta Margarita, mentre quella più alta sembra sporgersi in avanti un po' incuriosita; dietro, due personaggi stano parlottando, mentre all'estrema destra un nanetto stuzzica col piede il cane, l'unica creatura immobile della scena.

Sembra che Velázquez voglia sottolineare questo palpito di vita che attraversa la stanza.

Infine non resta che godere le calde tonalità con cui il pittore accenna al movimento della mano del nanetto di destra, della preziosa luminosità della veste della piccola Margarita.

La tela dipinta nel 1656 ha rivelato in seguito ad accurate indagini molteplici ripensamenti. Sicuramente ritoccata quando l'artista ricevette la croce rossa di Santiago che vediamo spiccare sul petto del suo autoritratto a sinistra.

Nel 1734 fu danneggiata da un incendio e fu restaurata.

Dal 1818 l'opera si trova al Museo del Prado di Madrid, dove compare nell'inventario del 1843 con il titolo LAS MENINAS (Le damigelle d'onore) che sostituisce quello dato nel 1666 dall'allievo di Velázquez J.B.

Del Mazo nell'inventario del Palazzo Reale di Madrid... IL QUADRO DI FAMIGLIA.

L'IDENTITÀ DEI PERSONAGGI RITRATTI

I personaggi ritratti in questa grande tela sono stati tutti identificati.

Oltre all'autoritratto dell'artista (forse l'unico che Velázquez abbia lasciato), vediamo a sinistra doña Maria Augustina de Sarmiento, l'infanta Margarita, doña Isabel de Velasco, la nana Mari-Bàrbola e il nano Nicolasito Pertusato; dietro di loro doña Marcela de Ulloa, che era addetta al servizio delle damigelle e Diego de Ruiz de Azcona; infine il personaggio in lontananza è José Nieto Velázquez, maresciallo di palazzo.

Velázquez nasce a Siviglia nel 1599 e muore a Madrid nel 1660. Velázquez inizia la sua formazione artistica nelle botteghe di esperti maestri quali Francisco de Herrera (1585 - 1657) e Francisco Pacheco. Verso gli anni 1622 e 1623 esercita piena attività presso la Corte, dove lo stupore del conte duca di Olivares gli dà la facoltà di conseguire l'importante incarico di pittore di camera. Intorno al 1629 si reca in Italia esplorando i suoi più interessanti centri artistici, in lungo ed in largo fino a Napoli. Pittore di grandissimo talento e successo, con una certa tendenza alle lezioni caravaggesche, forma il proprio realismo con una continua verifica del naturale estetismo della creazione e nel riscontro armonico delle parti riguardanti il puro cromatismo. Proprio il raffinato, equilibrato e ben solido cromatismo, l'intensità determinata e persuasiva della pennellata, lo contraddistinguono come un grande artista al di fuori del gusto corrente, eccezionalmente morigerato pittore dell'attuale teatro barocco. Le sue opere ci arrivano come monumenti, con i quali si misurano tutt'oggi gli artisti.

Itinerario critico:

La creda che un pittore manda da un re sia per esser stima de gran giudicio: perché a chi se comete un tanto officio, certo che cima d'homo esser el de. *M. BOSCHINI, La carta del navegar pitoresco, 1660*

Crebbe a tal punto la sua abilità nel far ritratti belli e condotti con arte e talmente rassomiglianti da suscitare gran meraviglia, tanto tra i pittori quanto tra gli uomini di buon gusto. *I. MARTINEZ, Discvrsos practicables del nobilissimo arte de la pintura, entro il 1682*

Ho compresa la mente di S.A.S. sopra i Ritratti di Pittori Celebri e già vò facendo le diligenze per vedere se ve ne sia alcuno, non compreso nella nota trasmessami, ma fin'adesso, non ho trovato, che quello di Diego Velasques Sivillano, che fu Pittore di Camera del Rè Filippo 4°, quale è una testa vantaggiosissima pittoresca, e bella, e solo mi manca, di pigliare riscontro sicuro, che sia di Sua mano per concertarne poi, trovandola tale, il prezzo, con il maggiore possibil vantaggio. Presto vedrò ancora il ritratto d'un tale Herrera, e di Carregno, come del Morillo Sivillano, e di Claudio Queglio Pittore di S. Mtà. *C. DI CASTIGLIONE, lettera da Madrid a F. Panciatichi, 18 luglio 1689* »

Qualcuno rinfacciò [a Velázquez] il fatto che non dipingeva con soavità e bellezza soggetti più seri, in cui avrebbe potuto benissimo emulare Raffaello d'Urbino: ed egli se la cavò elegantemente, dicendo "che preferiva essere primo in quel genere grossolano, che secondo in uno più delicato"... *A. PALOMINO, El Museo pletorico. Escàia óplica, 1724*

... un genio ardito è penetrante, un pennello fiero, un colore vigoroso, un tocco energico, hanno fatto di Velázquez un artista celebre. I quadri di Caravaggio erano di suo gusto, quelli che lo Colpirono di più ... *J. Lacombe Dictionnaire portatif de, Beaux.Arts, 1752*

... fu erudito e filosofo, e dopo che ebbe acquistato una cultura con lo studio delle lettere, esercitò filosoficamente la pittura. *A. PONZ, Viaje por Espana, 1772-94*

Dove indubbiamente [Velázquez] diede la più esatta idea dello stesso vero, fu nel quadro delle *Filatrici*, che appartiene alla sua ultima maniera, ed è condotto in modo tale da far sembrare che la mano non abbia avuto parte alcuna nell'esecuzione, ma che sia stato dipinto unicamente con la volontà ... *A. R. MENGS, lettera ad A. Ponz, 1776*

Tutti convengono che l'eccellenza di Velázquez non appartiene al genio filosofico e ideale della pittura, ma all'imitazione della natura. Perciò, nella classificazione dei pittori, viene collocato tra i 'naturalisti'; nome, questo, che si dà a coloro che, pur senza innalzarsi all'ideale regione della bellezza, la cercano nella natura, tal quale esiste in essa, ed aspirano unicamente a trasferirla integra nei loro quadri. *G. M. DE JOVELLANOS, Reflexiones y conjeturas ..., 1789*

Visto Velázquez ... Ecco quel che cercavo da tanti anni, un impasto netto e nello stesso tempo ricco di sfumature. *E. DELACROIX, Journal, 1824*

L'unico gran pittore spagnolo che non abbia dedicato abitualmente i suoi lavori alla Chiesa e che non sia andato a chiedere i suoi soggetti né alla Bibbia né alle vite dei santi, fu Velázquez ... ma anche nel trattare temi profani mantenne sempre quella severità che corrisponde al carattere spagnolo e che contrassegna particolarmente le varie scuole pittoriche di Spagna. *STIRLING-MAXWELL, Velázquez and his Works, 1855*

Velázquez non è soltanto un grande maestro, nel senso abituale che ha questa parola, per il genio, il talento, la tecnica, il successo e per tutte quelle qualità che fanno di un artista un caposcuola. È un grande maestro (anzi, uno dei più grandi e addirittura il più grande da un certo punto di vista) anche se prendiamo questa parola nel significato di professore, di educatore all'arte della pittura. Cerchiamo di chiarire il concetto :

da una parte, un allievo, solo ammirando i suoi quadri e studiandoli intelligentemente, può ricevere la lezione di un maestro che non è più; dall'altra, gli allievi possono ricevere la continua raccomandazione di imitare severamente, e soprattutto, la natura, questo modello invariabile, che non può mai essere alterato né dai capricci della moda, né dalle stravaganze degli stili individuali, né dalle regole arbitrarie delle scuole successive. *L. Viardot, Les Musées de Franco, 1855*

... tra santi ed angeli si sentiva in disagio; gli aspetti, gli affetti degli uomini non aveansi misteri! per lui, e li rappresentò da filosofo profondo, da insuperabile pittore. *T. DANDOLO, Panorama di Virente, 1863*

Come rimpiango che non siate qui. Quale gioia avreste provato nel vedere Velàzquez. Da solo, vale il viaggio. I pittori di tutte le altre scuole, che sono intorno a lui al Museo di Madrid, e molto ben rappresentati, sembrano tutti, in confronto a lui, dei rimasticatori. È il pittore dei pittori. *E. MANET, lettera da Madrid a H. Fantia-Latour, 1865*

Questo artista è un mago che evoca, a prima vista, tutte le apparizioni nello stesso istante, ma grazie a misteriosi esorcismi di cui nessuno possiede il segreto. *W. BIRGER [E. THORÉ], Catalogne (in Velàzquez di W. Stirling-Maxwell), 1865*

È il principe dei pittori spagnoli e uno dei maggiori del mondo ... In tutte le sue opere dominano la prospettiva aerea, l'atmosfera, la luce, il giusto valore di tutti i toni, e per mezzo del colore riesce a fissare i termini e le distanze con la stessa precisione con cui potrebbero farlo le inflessibili regole della prospettiva ... Le sue grandi opere non debbono nulla a nessuno, per quanto egli abbia tributato non poca ammirazione ai pittori veneziani; sono figlie della sua originalità, della sua spontaneità, del suo senso artistico. Lo studio costante del vero gli diede il dominio del disegno, così come lo sguardo finissimo gli aveva dato la capacità d'apprezzare il colore ... Il buon gusto e l'eleganza nel presentare atteggiamenti, espressioni e gruppi con snellezza e grazia, dominano in tutte le sue tele ... Non è artista di grandi e complesse concezioni, né di ricerche erudite, né di spirito ardito ... Naturalista per eccellenza, dipinge ciò che vede; e sa quel che dipinge e come deve dipingerlo ... Né l'antichità classica, né il Rinascimento condizionano le sue opere; per lui non esistono altri libri, né altri modelli, né altri studi che il vero; non conosce altra erudizione, altra storia, altri orizzonti oltre a quelli percepibili con l'occhio. Da ciò dipende il fatto che Velàzquez è in pittura, come Cervantes nelle lettere, così mirabilmente Spagnolo. *G. CRUZADA VILLAAMIL, Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva y Velàzquez, 1885*

Fu il pittore che meglio seppe penetrare nell'anima spagnola, quello che trovò la forma e l'espressione che s'addicevano allo spirito del suo popolo. ... Dipinse con tanta finezza e acume, con tanto vigore e precisione, con tanta semplicità e forza rappresentativa, che di fronte a lui il più magistrale dei pittori prova la tentazione di spezzare i pennelli. *K. JUSTI, Velàzquez und sein Jahrhundert, 1888*

Le forme, come quelle di Fidia, hanno un loro svolgimento anche nella staticità ... Come Fidia, egli ha scorto la corrispondenza che esse avevano con le onde della terra e il cerchio dell'orizzonte. Nessun altro, dopo Fidia, ha conservato davanti alla vita questa gravità rispettosa e questo entusiasmo cosciente che sono la vera religione, *E. Faure Velàzquez, 1903*

... è sprovvisto/d'immaginazione. È incapace di una qualsiasi invenzione ... e questa 'debolezza' d'immaginazione è ciò che costituisce la sua forza. *A. BREAL, VELAZQUEZ 1904*

È nello stesso tempo il tecnico più fecondo e l'esteta più pericoloso. Occorre studiarlo per imparare a dipingere bene: ma occorre dimenticarlo perché uno possa diventare un artista. Seppe restare un grande signore nell'arte che egli trascinava alla volgarità. È una specie di olandese, ma in grande, innalzato da una gravità tutta spagnola. *E. Bernard sur art et sur les Maitres 1922*

La tavolozza del nostro artista è estremamente semplice. Non vi troviamo che i colori fondamentali e imprescindibili, e quegli altri che chiameremo 'puri' ... Questi colori sono le terre in genere, le ocre, la terra di Siena bruciata e il nero d'osso ... Le tele che Velàzquez usava agli inizi erano ruvide (preparate da lui o almeno nella sua bottega), con un tono rossastro e con una gran quantità di colore. Via via che l'artista procede nella sua carriera, adopera tele sempre più sottili e rischiarate anche i colori dell'imprimatura, che divengono prima rossicci chiari, poi ocra, quindi grigiastri e, sulla fine, grigi quasi chiari. I toni rossastri-scuri, caldi, che usava nel suo primo periodo causavano poi l'annerimento della pittura, che certo non era, nell'insieme, scura come ci è giunta oggi. Ma ancor più che l'imprimatura, quel che ha scurito tante opere è stato l'uso del bitume. Si potrebbe dire che lo svolgimento della tavolozza di Velàzquez si identifica con il passaggio dal bitume al nero d'osso. *DE BERUETE Y MOKET, La paleta de Velàzquez, 1922*

Velàzquez è come un cristallo sospeso sul mondo. E nulla quanto i cristalli merita il rispetto che si deve alla verità. E nulla c'è tuttavia che corra altrettanto pericolo di lasciarci nel dubbio se esista o no. Ma nessuno al mondo potrebbe mai perdonare a se stesso la stoltezza di ammonire Velàzquez. Egli è come è: tranquillo, impassibile, irresponsabile. Ed anche le sue creature, emancipate da qualsiasi preoccupazione di levità o di peso, sono come sono e stanno come stanno. *E. D'Ors, Tres horas en el Museo del Prado, 1922*

Non fu costretto a scostarsi dalla natura, perché egli sapeva vedere il bello nella natura. Dipingeva con sicuri e ampi movimenti, e nelle sue opere la precisione è sempre accompagnata dalla facilità d'espressione. Le sue forme creano un ritmo meraviglioso. Una luce argentea percorre la sua opera. Vi è un tono violetto nel viso spagnolo. *Henry The art Spirit, 1923*

... l'infalibilità lineare che è propria, costantemente, al Velàzquez e che non è già mero naturalismo ma invece modo personale di vedere con una terribile naturalezza che soltanto a pochi, nell'arte, fu propria.

In altre parole, una facoltà complessa di afferrare il momento più icastico dell'apparenza naturale — momento dunque non già previsto e codificato in un canone di degnità ritmica o plastica ... ma, per contro, sorgente dall'efficienza cosmica delle relazioni confligate ad un tratto tra la luce e la materia delle cose, fra le quali, per avventura, è anche l'uomo. Una degnità, insomma, luministica, o ambientale, che si è sostituita a quella umanistica del Rinascimento, e la cui significazione storica non potrebbe esser mai abbastanza accentata ... R. LONGHI, in *"Vita artistica"*, 1927

In realtà, senza Michelangelo non si può concepire il Greco, come senza il Tintoretto non si concepisce 'il furiosissimo'; ed io riconosco oggi che il Greco è l'ultima fase, la realizzazione del manierismo ispano-europeo (lo storico spagnolo direbbe forse più esattamente 'plateresco') ; l'ultima fase, dopo la quale non c'è più altro; il vero limite. Successivamente dovette venire Velázquez perché si tornassero a creare uomini di carne e di sangue, nati dalla terra e uniti ad essa, dopo che il Greco aveva dipinto degli esseri simili a uomini senz'ossa e senza muscoli, esseri che non eran altro che spirito e anima. H. KEHRER, in *"Archivo espanol de Arte y Arqueologia"*, 1935

... Si può dire che le due grandi composizioni che Velázquez dipinse verso la fine della carriera, *Le damine di corte* e *Le filatrici*, offrono un esempio evidentissimo del senso spaziale che il grande spagnolo possedeva, e dell'arte con cui sapeva utilizzare e realizzare gli insegnamenti tratti a suo tempo dalle opere del Tintoretto. Velázquez comunica realmente allo spettatore la nozione delle dimensioni, in primo luogo giovandosi degli esseri animati, degli oggetti, delle scale, degli ordigni per tessere, dei soffitti a volta e delle pareti, e in secondo luogo con la vita che infonde nei personaggi, coi loro gesti professionali, con una genuflessione, con una mano tesa. Ma è soprattutto il modo armonioso con cui sfrutta ombre e luci che costringe l'occhio ad abbracciare l'intera visione e a cogliere la distanza tra l'uno e l'altro piano. Con queste variazioni animate, Velázquez ci trasporta nello spazio che egli stesso ha creato, ci fa vivere direttamente in esso; e attinge così le vette della realtà artistica e vivente. A. L. MAYER
"VELAZQUEZ", 1936

Economia dei gesti. Il corpo più pesante genera uno schema quasi astratto. Tutto lo scintillio di tocchi, di cui la tela è coperta, finisce nell'uniformità, un po' smorta, del volto. La pesantezza carnale non è altro che il sostegno per lo spirito che la anima. L'eloquenza di Velázquez consiste proprio in questa sua grande discrezione. L'anima è, qui, la forma del corpo. R. SCHWOB, *Profondeurs de l'Espagne*, 1937

... Velázquez, in particolare una testa da lui dipinta (dato che egli è soprattutto un ritrattista), è immediatamente accessibile anche allo spettatore meno versato nei segreti del mestiere:

lo spettatore ammira in lui, senza aver bisogno di riflettere, la verità, la vita e ciò che gli appare come un effetto semplice e sorprendente. Eppure l'iniziato, che conosce le difficoltà dell'arte pittorica, gode della tecnica meravigliosa, delle sottigliezze e delle raffinatezze che permettono ad un artista (colmato di doni da tutte le fate di questo mondo) di realizzare una creazione così simile, o meglio, così equivalente all'opera della natura. P. JAMOT, *La peinture en Espagne*, 1938

Egli sapeva dipingere l'essenza della dignità di un essere umano, anche quando quell'essere era fisicamente o mentalmente anormale: lo testimoniano i suoi...straordinari dipinti di nani e buffoni. Aveva la capacità dell'osservazione psicologica propria dell'introverso; se fosse vissuto oggi, invece di un pittore sarebbe forse Stato uno psichiatra. J. EVANS, *Tast and Temperament*, 1939

Pittura austera, pittura di Castiglia, pittura della concentrazione, pittura pregna di luce interiore, dove lo spazio esiste per lo spazio, come l'arte esiste per l'arte ... Velázquez è l'indice della bilancia della Spagna nel momento in cui la bilancia saliva più in alto e nei suoi piatti stava l'oro del Secolo d'oro. È l'equazione plastica reale e aurifera perfetta. R. GÓMEZ DE LA SERNA, *Don Diego Velázquez*, 1943

Concentrava il suo interesse nell'aspetto fisico delle cose; e la sua arte stava proprio nell'enfasi della volumetricità dei colori, della loro consistenza, evidenza ed essenza vivente. L. VENTURI, *Painting and Painters*, 1945