

IL REALISMO IN EUROPA

DA CARAVAGGIO A MANNIET



A cura di
Marco Bona Castellotti
e Marta Botto

Progetto di
Ivan Canciani



La mostra è realizzata in occasione della XXII edizione del Meeting per l'amicizia fra i popoli, manifestazione culturale fatta di convegni, dibattiti, testimonianze, mostre, spettacoli e avvenimenti sportivi. Ogni anno, ininterrottamente dal 1980, si svolge a Rimini, nell'ultima settimana del mese di agosto. È un grande momento pubblico, occasione di confronto, di incontro e dialogo fra gli uomini di esperienze, culture e fedi diverse, a conferma di quella apertura e interesse a tutti gli aspetti della realtà che caratterizza ogni esperienza cristiana. Un momento straordinario reso possibile ogni anno da oltre duemila volontari di ogni età e provenienza, che rappresentano la clamorosa unicità di questo avvenimento nel panorama mondiale.

Si ringraziano
Archivio Fotografico Electa
di Milano
Archivio Fotografico Scala
di Firenze

Grafica
Multimedia - Mission

Stampa
Millennium



A PROPOSITO DEL REALISMO

Sarebbe un errore affermare che il realismo, cioè quella particolare capacità di un artista di riprodurre la realtà, sia nato nel Seicento; la poetica naturalistica o realista esiste da sempre. Tuttavia nel Seicento, e nelle arti figurative con il Caravaggio, il realismo perviene a un livello di approfondimento essenziale, tale da imporsi sullo scenario europeo, con fasi alterne, sino all'Ottocento e oltre. Pur differenziandosi in varie forme espressive, il dato comune a tutti è l'intensità della rappresentazione che in taluni casi – Caravaggio, Goya, Géricault – si colora di forti toni drammatici, in altri – Velázquez, Manet – si volge a un'indagine introspettiva.

In questa mostra didattica, che ha un impianto antologico, sono presenti alcune tra le testimonianze più celebri di otto pittori di varie epoche che hanno manifestato una inclinazione al realismo. Per alcuni di loro, come Velázquez e La Tour, l'esperienza caravaggesca dovette essere fondamentale. Ma costoro, come del resto quei pittori che nel XIX secolo tornano a modelli precedenti, sono indipendenti da qualunque "lezione", prendendo ispirazione dalla realtà stessa, intesa come insieme di fatti e di persone su cui puntare lo sguardo, con senso di pietà o di pungente ironia.



Il Caravaggio: cenni biografici

1571-1591 Michelangelo Merisi nasce nel 1571 a Caravaggio. Nel 1584, a Milano, Michelangelo entra come apprendista nella bottega di Simone Peterzano, pittore eclettico e tardomanierista di formazione veneta.

1592-1598 Nel 1592 è a Roma. Per qualche mese lavora nella bottega del "Cavalier d'Arpino", uno dei pittori accademici più in voga. Al 1595 circa risale l'incontro con il cardinal Del Monte.

1599-1605 Nel 1599 ottiene il primo incarico pubblico: le *Storie di San Matteo* per la Cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi. Nel 1601 il tesoriere del Papa Cerasi commissiona a lui e ad Annibale Carracci la decorazione della sua cappella nella chiesa di Santa Maria del Popolo. Ciriaco Mattei, un altro dei committenti, lo ospita nel suo palazzo. Nel 1603 subisce un processo per aver diffamato il pittore Baglione e nel 1605 ferisce in una rissa il notaio Pasqualone. È costretto a fuggire a Genova.

1606-1610 Tornato a Roma, nel 1606, durante una rissa, Caravaggio uccide Ranuccio Tommasoni. Condannato a morte in contumacia fugge a Napoli e poi si imbarca alla volta di Malta. Le ultime tappe del suo peregrinare saranno la Sicilia e ancora Napoli. Il suo viaggio di ritorno a Roma si interrompe a Port'Ercole, dove muore nel 1610.

Caravaggio e l'irrompere del sacro nel quotidiano

I precedenti dell'arte di Caravaggio vanno cercati nella pittura lombardo-veneta, nel naturalismo di Savoldo, Moretto, Lotto e dei fratelli Campi. I primi quadri dipinti "dal naturale" stravolgono le regole tradizionali della composizione pittorica, ponendo sullo stesso piano persone e nature morte, come nel *Bacchino malato*. Nel primo periodo romano le composizioni a più figure sono caratterizzate da scene realistiche tratte dalla commedia dell'arte: i *Bari* e la *Buona ventura*. Poi si vanno accentuando i toni drammatici, tramite più intensi contrasti chiaroscurali. Caravaggio fissa l'acme dell'azione nel suo svolgersi, riportando tutta la storia nel presente. È il momento di San Luigi dei Francesi. I soggetti sacri vengono interpretati come fatti di cronaca. È il periodo dei capolavori romani, dove il sacro irrompe nel quotidiano: la *Madonna dei pellegrini*; la *Morte della Vergine*.

L'ultimo periodo è un susseguirsi di fughe ossessive che presenta, tra una sosta e l'altra, grandi capolavori. A Napoli esegue le *Sette Opere di Misericordia*, in cui la materia pittorica è più densa e la luce potenzia l'espressività dei gesti quasi con violenza. Le opere tarde, dipinte a Malta e in Sicilia, mostrano una stesura veloce, le figure non occupano più tutto il campo, come nella *Decollazione del Battista*, la sola opera firmata. A Messina dipinge la *Resurrezione di Lazzaro*. Nell'ultimo periodo napoletano è ricorrente il tema della decollazione forse perché Caravaggio è ossessionato dalla pena capitale per decapitazione. Dipinge il *David con la testa di Golia* in cui si autoritrae nella testa mozzata. Le immagini affiorano dall'ombra con sofferta evidenza.



Autoritratto in veste di Bacco o Bacchino malato

1590-91

Olio su tela, cm. 66x52.

Roma, Galleria Borghese.

Dipinto nella prima fase della permanenza a Roma, forse nella bottega del Cavalier d'Arpino, il *Bacchino malato* è un autoritratto del pittore che si rappresenta come un giovane Bacco malaticcio. Caravaggio riproduce fedelmente la realtà demitizzando la figura divina di Bacco, riportandolo in terra.



Vocazione di San Matteo

1599-1600

Olio su tela, cm. 322x340.

Roma, Chiesa di San Luigi dei Francesi
(Cappella Contarelli).

È una delle tre tele eseguite per la Cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi insieme al *Martirio di S. Matteo* e al *S. Matteo e l'angelo*. Il soggetto religioso è trasformato in un fatto di cronaca, riportato in un'ambientazione contemporanea. Ricorre qui un "brano di genere": intorno a un tavolo e a delle gabelle, alcuni uomini, tra i quali Matteo, stanno contando delle monete. Ma nella quotidianità irrompe l'azione storica e salvifica di Cristo. Egli chiama a sé con un gesto deciso Matteo, il quale, colmo di stupore, si gira quasi di scatto. Un raggio di luce taglia lo sfondo e colpisce i presenti con una verità che è fisica e metafisica.



Cattura di Cristo

1602

Olio su tela, cm. 133x171.

Dublino, National Gallery of Ireland.

Il gruppo compatto delle figure presenta un'ardita struttura plastica: Cristo, Giovanni, Giuda, i soldati e il giovane che solleva la lanterna per vedere l'empia scena, nel quale si riconoscono i tratti di Caravaggio. Le figure emergono dal buio, evidenziate dagli innaturali bagliori di luce che si riflettono sul metallo nero delle armature, sul volto affranto di Cristo, sul viso del traditore, che sta staccandosi dopo il bacio, e su quello di Giovanni, che alza le braccia in segno di dolore.

In primo piano si svolge la scena del tradimento che Caravaggio riesce a immortalare con tutta la forza di un dramma umano.



Le Sette Opere di Misericordia

1607

Olio su tela, cm. 390x260.

Napoli, Chiesa del Pio Monte della Misericordia.

Le figure sono dipinte dal vero. Il quadro presenta un impianto monumentale. Eseguito su commissione della congregazione assistenziale del Pio Monte della Misericordia illustra gli atti di pietà esemplificati dal Vangelo di S. Matteo, riuniti in un'unica composizione. Le figure sono illuminate da un bagliore che crea un effetto plastico e dà unità all'insieme.



La Decollazione di San Giovanni

1608

Olio su tela, cm. 361x520.

Malta (La Valletta), Cattedrale di San Giovanni.

Si tratta dell'opera più intensamente drammatica di Caravaggio. Qui però la tragedia si consuma in una forte tensione statica, in una "calma monumentale", in una teatralità fatta di pensiero e meditazione. In un ambiente aperto - il cortile della prigione dove Giovanni era rinchiuso, in presenza di due carcerati che guardano ciò che sta accadendo - il santo è a terra con la testa quasi recisa. Il carnefice sta per sferrargli il colpo di grazia, mentre un uomo indica con il dito il bacile. Erodiade osserva la scena e una vecchia inorridisce. L'atmosfera teatrale è accentuata dal fatto che il gruppo occupa un lato del dipinto rischiarato dalla luce, mentre il resto è in una muta penombra. Caravaggio firma "f. Michela." (frater Michelangelo) con il sangue che sgorga dalla testa del Battista.

Un pittore realista nella Francia del Seicento

1593-1619 Georges de la Tour nasce a Vic, borgo della Lorena, situato sulle grandi strade che collegano Francia, Renania, Italia e Paesi Bassi. Trascorre la sua infanzia in un ambiente di artigiani, in una delle roccaforti del cristianesimo in Francia dove dilaga il protestantesimo. La sua formazione pittorica è piuttosto oscura. Dopo l'apprendistato a Nancy La Tour si reca forse in Italia. Tornato a Vic nel 1616 sposa la figlia dell'argentiere del duca di Lorena. Questa unione comporta per lui un sensibile progresso sociale.

1620-1631 Trasferitosi nel 1620 a Lunéville, entra a far parte di una minoranza svincolata da impegni di sudditanza verso il duca Carlo IV di Lorena. La Tour acquista celebrità e ricchezza e dipinge alcuni quadri per Enrico II. Forse compie un viaggio a Parigi.

1631-1643 La situazione politica della Lorena si complica. Nel 1633 si scatena la guerra; Lunéville è teatro dell'occupazione francese, poi della rivolta dei legittimisti ducali e, tra incendi e saccheggi, capitola nel 1638. È forse in questo momento che scompare la maggior parte della produzione giovanile di La Tour. Contemporaneamente infuria la peste e la famiglia del pittore ne è colpita. In questi anni difficili La Tour si reca a Parigi e nel 1639 ottiene il titolo di "pittore ufficiale del re" (Luigi XIII).

1643-1652 La Lorena si avvia verso un periodo più calmo e l'autorità francese si consolida. La Tour è di nuovo a Lunéville e la sua fama si è diffusa al punto che tra i suoi committenti si può annoverare il governatore della Lorena. Sopraggiungono nuovi lutti familiari e sventure. Perde sei figli; gli altri dieci gli vengono a mancare prima del 1640 e si trova più volte coinvolto in risse. Il 15 gennaio del 1652 Georges, la moglie Diane e il suo garzone muoiono per una febbre epidemica.

Georges de La Tour e il realismo “meditativo”

Il percorso di La Tour inizia nel contesto della pittura caravaggesca e francese, ma non è insensibile a quanto stavano diffondendo i pittori fiamminghi. Questi riferimenti culturali sono rintracciabili lungo un percorso che conduce dai dipinti più realistici e “pauperistici”, a quelli in cui il pittore raggiunge quasi irreali effetti di luce a lume di candela. Gli esordi risentono di un realismo minuzioso. Vecchi laceri che suonano la ghironda; volti segnati e scavati di contadini (*Due vecchi contadini che mangiano i piselli*); Apostoli come mendicanti - *S. Giacomo minore* - sono i soggetti prediletti. Se è evidente la lontananza dai pittori fiamminghi di genere, che trattano con sufficienza i loro temi, in La Tour è presente una profonda sensibilità umana, che poteva derivargli dalla sua conoscenza di Caravaggio.

Ma il naturalismo di La Tour è diverso, è poetico, non drammatico. In opere come la *Buona ventura* e i *Bari* egli descrive la commedia della vita, indagata quasi con ironia. Verso la metà degli anni '30 si assiste a un cambiamento, probabilmente dovuto alla conoscenza della pittura nordica. È il periodo dei notturni. Sono immagini di rinuncia e di pentimento le *Maddalene*, il *Pentimento* e la *Negazione di S. Pietro*, o temi sacri, resi con profonda e sensibile intimità, la *Natività* e *S. Giuseppe falegname*. Il contro-luce accentua la religiosità, il silenzio e l'atmosfera meditativa; sul piano stilistico comporta una semplificazione quasi geometrica. Nel realismo di La Tour si sente una nota dominante: il quotidiano diviene sacro e viceversa; regna una sorta di religiosa immobilità, fatta di allusioni, sguardi e silenzi. Ma l'adesione alla realtà talvolta si vela di luci tremanti e soffuse che quasi aggiungono consistenza ai contorni e ai rilievi delle figure, avvolgendole in un silenzio pieno di intimità.



Due vecchi contadini che mangiano i piselli

1622-25

Olio su tela, cm. 74x87.

Berlino, Gëmaldegalerie.

È una delle opere in cui La Tour raggiunge il culmine del realismo e della immediatezza espressiva.

Una vecchia dal volto scarno e sdentata e un uomo anziano pieno di rughe, entrambi in vesti molto povere, si accingono a consumare il loro misero pasto: un piatto di piselli.

Un'affaticata umanità contadina è ritratta nella semplicità di un gesto che assume una straordinaria religiosità: tutto è avvolto in una immobilità meditativa.



Rissa di musicanti mendicanti

1625-30 circa

Olio su tela, cm. 82x136.

Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.

Il dipinto raffigura un alterco tra due vecchi mendicanti suonatori: uno ha un coltello in mano, l'altro fa atto di strizzare un limone negli occhi dell'avversario per provare se è veramente cieco. Assistono una vecchia inorridita e un nobile che se la ride. La dignità umana dei protagonisti acuisce la drammaticità dell'episodio. Il significato della scena è che la vita è una commedia, in cui persino un miserabile può trovare un uomo più malandato di lui che invidia la sua miseria.



Maddalena penitente

1635-40

Olio su tela, cm. 133x93.

New York, Metropolitan Museum of Art.

In questo notturno la Maddalena è immersa in una solitudine meditativa. La luce della candela, simbolo dello svanire delle cose, e lo specchio, simbolo della fragilità dell'illusione, attraggono lo sguardo della donna che poggia le mani sul teschio, simbolo della vanità delle cose, e sceglie di abbandonare i beni terreni.

Il richiamo al distacco assume un alto grado di realismo, pur mantenendo una certa stilizzazione delle forme.



Adorazione dei Pastori o Natività

1650 circa

Olio su tela, cm. 107x137.

Parigi, Musée du Louvre.

Rappresenta il tema della adorazione del bambino, permeato da una religiosità commossa. Intorno al bimbo, strettamente avvolto nei lini e ancora addormentato, si dispongono Maria, Giuseppe e i pastori che partecipano all'evento in una concentrazione meditativa e in silenzio.

È un notturno colmo di profonda emozione:

la luce concentrata sul bambino illumina di riflesso

i volti dei presenti e filtra tra le mani protese di S. Giuseppe.

Diego Velázquez: un genio dell'introspezione psicologica

1599-1622 Diego Rodriguez de Sylva y Velázquez nasce nel 1599 a Siviglia. A soli undici anni si avvia alla pittura ed entra nella bottega di Francisco Pacheco.

1623-1629 Nel 1622 compie un primo viaggio a Madrid per vedere l'Escorial e le relative raccolte d'arte, ma soprattutto perché ambisce di entrare in contatto con la corte di Filippo IV. Il tentativo di avvicinare il re resta senza esito. Nel 1623 ritorna a Madrid in compagnia di Pacheco. Grazie alla diplomazia di quest'ultimo esegue il *Ritratto di Luis de Góngora* che suscita grande ammirazione. Viene nominato "pintor del rey". Nel 1627 ottiene dal re il titolo di "ugier de camara" per la *Cacciata dei moriscos dalla Spagna*. Nel 1628 conosce Rubens, giunto a Madrid al seguito dei regnanti dei Paesi Bassi.

1629-1631 Nel luglio del 1629 Velázquez parte per l'Italia. Dopo aver visto Genova, Milano, Parma e Venezia, giunge a Roma, dove si stabilisce per un anno. Qui vede le opere di Caravaggio.

1631-1648 Nel 1631 è di nuovo a Madrid e lavora al Buen Retiro, la nuova residenza della famiglia reale. Nel 1644 diviene "superintendente de obras reales"; si dedica alle decorazioni dell'Alcázar e alle collezioni reali.

1649-1651 Nel 1649 si reca per la seconda volta in Italia, con compiti diplomatici e di acquirente di opere d'arte per il re. Da Genova passa a Milano e da qui a Venezia, dove acquista quadri di Veronese e di Tintoretto. Nell'ambiente romano trova una grande vitalità: conosce Bernini e Pietro da Cortona, gode del favore della corte pontificia. Dipinge il *Ritratto di Papa Innocenzo X*. Ritarda poi il rientro in patria, forse per un legame sentimentale con una donna, dalla quale ha un figlio.

1652-1660 Tornato a Madrid nel 1651, prosegue il suo *cursus honorum* nella corte spagnola ormai in declino, ottenendo il titolo di cavaliere dell'Ordine di Santiago. In questi anni esegue *Las Meninas*. Nel 1660 muore. Verrà sepolto nella chiesa di San Juan Bautista, nei pressi dell'Alcázar con una cerimonia solenne. La sua tomba non fu mai trovata.

Dalla Spagna all'Italia: un viaggio nell'opera di Velázquez

L'attività di Velázquez si colloca in quel periodo storico chiamato "El siglo de oro" (1550-1660). Tutta la sua vita si svolge nel microcosmo della corte spagnola e in un momento caratterizzato dal trionfo della cultura letteraria e figurativa: Quevedo, Juan de la Cruz, Cervantes, Lope de Vega, Góngora, Calderón de la Barca sono gli interpreti di una cultura rinnovata rispetto al manierismo cinquecentesco.

Il periodo giovanile è caratterizzato da un intenso realismo che risente dell'influenza caravaggesca e dei pittori fiamminghi. Nei soggetti sacri *Cena in Emmaus* e *Adorazione dei magi* e nei *bodegones* (scene di genere) come *L'Acquaiolo*, *I musicisti*, *La Vecchia che frigge le uova* egli scava nella realtà umana colta nella sua verità. Bevitori, suonatori, una vecchia dal volto avvizzito divengono i simboli di una umanità viva e popolare.

La fase madrilenica segna un passaggio ulteriore. Velázquez ora si dedica ai ritratti di corte con realismo quasi impietoso. In questo momento è fondamentale l'incontro con Rubens: la sua rilettura del cromatismo

veneto-tizianesco viene recepita da Velázquez e tradotta in una materia pittorica intensa e vibrante, come nel *Trionfo di Bacco*, dove l'influsso caravaggesco si limita solo al trasferimento del divino nel quotidiano.

Il viaggio in Italia è per Velázquez fonte di nuove esperienze: a Venezia vede Tiziano, Tintoretto e Veronese; a Roma assiste al tramonto del realismo caravaggesco, che sfocia da un lato nella pittura dei "bamboccianti" (realismo picaresco) e dall'altro nel classicismo di Reni, Domenichino, Poussin. Tutto quanto visto e ammirato si ritrova in opere come *Apollo nella fucina di Vulcano*, o nei vent'anni successivi, nei ritratti dallo sfondo paesaggistico dipinto di getto, nei ritratti ufficiali, nei ritratti di nani e buffoni, nelle composizioni sacre e in quelle storiche (*La resa di Breda*).

Nell'ultima produzione Velázquez dà vita a capolavori come *Las Meninas* o *Le filatrici* o *Venere allo specchio*. La materia pittorica è più densa, la luce crea un'impressione evanescente, dove la realtà quasi non si distingue dal sogno.

Velázquez: dalla realtà al sogno

Velázquez fin dagli esordi rompe con la tradizione, introducendo nella pittura spagnola spettacoli umili e quotidiani, colti con il palpito e l'intelligenza dell'osservazione diretta. Perviene così a una perfetta fusione di figura e ambiente. Lo spazio che circonda i personaggi è quasi una loro irradiazione. Ma i regnanti spagnoli, gli infanti, i buffoni e i nani sono velati da uno struggente sentimento di malinconia.

È la malinconia di un mondo che tramonta, ma anche di una rassegnazione di fronte alla caducità delle cose. Il realismo di Velázquez nella fase finale si ammanta di qualcosa di trasfigurato, la costruzione dell'immagine diventa più mossa e vibrante, è un realismo fluttuante, allusivo, che vuole cogliere i contenuti di una realtà denunciata come effimera, è un attimo fuggente. Si può dire che il pittore evolva da un'arte oggettiva a una più soggettiva, in cui tutto esiste in rapporto all'emozione del soggetto che la ritrae. La tecnica di Velázquez – dall'iniziale periodo sivigliano fino alla fine – cambia: la materia si decompone nei suoi riflessi, sotto pennellate che sembrano mosse nella loro intensa sinteticità.

La malinconia è la dimensione spirituale di Velázquez ed essa nobilita indefinitamente i suoi personaggi, dotandoli di quel caratteristico insieme di lontananza sdegnosa e accettazione rassegnata del ruolo che "gli è toccato vivere sulla terra". I ritratti di Filippo IV esprimono la tristezza di un crepuscolo fatale come quello degli astri, e tale sentimento è l'espressione fenomenologica di una forma aristocratica del dolore, di un dolore che rifiuta la compassione.

Miguel Angel Asturias



Vecchia che frigge le uova

1618 circa

Olio su tela, cm. 99x128.

Edimburgo, National Gallery of Scotland.

È uno dei “bodegones” più belli. L’azione è sospesa; ciò che si vede è l’effetto di qualcosa che è già successo. In un interno di cucina una donna anziana è fermata nell’atto di tenere sollevato il mestolo sulla pentola di terracotta e guarda fuori campo; il ragazzo le porge una caraffa di vino rosso.

È una visione realistica di un soggetto che, pur nella sua anonima quotidianità, assume un senso sacrale.



L'infante Don Carlos in piedi

1626-27 circa

Olio su tela, cm. 209x125.

Madrid, Museo del Prado.

È il ritratto a figura intera del fratello di Filippo IV, Don Carlos: un impenitente dongiovanni. Pur essendo uno dei numerosi ritratti ufficiali commissionato a Velázquez si nota qui una visione più umanizzata, resa quasi disinvolta dal particolare della mano destra abbandonata lungo il fianco che regge il guanto.

Trionfo di Bacco

1628-29

Olio su tela, cm. 165x225.

Madrid, Museo del Prado.

Si tratta di un “bodegón a lo divino”, cioè di una scena di genere con divinità e gente comune. Il mito è con graffiante ironia riportato in terra. Un gruppo di contadini avvinazzati ospita Bacco, un ragazzo qualsiasi di campagna che partecipa in maniera ironica al convito. Il rapporto con il *Bacco degli Uffizi* di Caravaggio è abbastanza immediato, ma in Velázquez il realismo non raggiunge mai estremi drammatici.



La resa di Breda o Le lance

1634-35

Olio su tela, cm. 307x367.

Madrid, Museo del Prado.

Realizzata per il Buen Retiro, la grande tela raffigura un momento cruciale della guerra tra la Spagna e i Paesi Bassi. Il comandante delle truppe spagnole, Ambrogio Spinola riceve dal governatore olandese, Giustino di Nassau, le chiavi della città di Breda caduta e visibile sul fondo in una nube di fumo. Tutta l'attenzione va ai personaggi, i notabili che assistono alla scena, connotati da abbigliamenti ed espressioni molto realistici. La straordinaria capacità di approfondire la psicologia fa di questi volti altrettanti vivissimi ritratti.



Venere allo specchio

1651 circa

Olio su tela, cm. 123x175.

Londra, National Gallery.

Il quadro si ispira a insigni precedenti veneti, a Tiziano per la posa della Venere e la materia pittorica, e alla scultura ellenistica di Roma (vedi l'*Ermafrodito Borghese*).

Venere – dietro alle cui spoglie si cela forse la ventenne Flaminia Triva, da cui Velázquez avrà un figlio - volge le spalle allo spettatore e guarda la propria immagine riflessa nello specchio sorretto da Cupido. Il volto è evanescente e sembra avvolgerlo un velo di malinconia; la materia pittorica si sfalda, come se il senso della caducità delle cose avesse preso il sopravvento.



Las Meninas

1656

Olio su tela, cm. 318x276.

Madrid, Museo del Prado.

Questo misterioso dipinto è ambientato come su di un palcoscenico, un “teatrino effimero” costruito in una stanza della corte spagnola.

Sulla sinistra Velázquez depone il pennello e guarda verso il pubblico, doña Maria Agustina de Sarmiento è intenta a servire l’infanta Margherita, che a sua volta sta per fare la riverenza, doña Isabel de Velasco fa l’inchino. Si vedono poi la nana Mari-Bárbola, il nano Nicolasito Pertusato che infastidisce il paziente e meraviglioso mastino castigliano. In penombra due personaggi sono impegnati nella conversazione: sono doña Marcella de Ulloa e don Diego Ruiz de Azcona. Sulla parete di fondo in uno specchio si riflettono i volti di Filippo IV e Marianna d’Austria; accanto si apre una porta dalla quale filtra la luce e sta uscendo il maresciallo di corte, mentre sulle pareti si intravedono due tele di Rubens e Jordaens. Nell’immobilità di un fotogramma si svolge una finzione scenica: tutti sono bloccati dal sopraggiungere dei regnanti che si trovano dalla parte dello spettatore. Non si può più distinguere tra la realtà e la finzione, ma ne scaturisce un’emozione integrale, come se i volti fossero resi imperituri perché trasferiti nella dimensione del ricordo.

Louis Le Nain: cenni biografici

Louis Le Nain nasce nel 1593 a Laon, in Piccardia, nel Nord della Francia. Il padre, sergente reale al tribunale, era proprietario di alcuni terreni. Louis, insieme ai due fratelli Antoine e Mathieu, apprende l'esercizio del mestiere da un pittore "straniero" e nel 1630 abita con loro a Parigi, sulla Rive Gauche, vicino alla colonia dei pittori fiamminghi. Nel 1643 i suoi fratelli divengono membri dell'Accademia Reale di Pittura e Scultura. Nello stesso anno Louis e Antoine muoiono.

Louis Le Nain sa servirsi di quasi tutto il registro della pittura europea di quei decenni, confondendoci spesso con qualche inedita e ingegnosa "trovata". Se da un lato in questi anni è irrinunciabile guardare a Velázquez, dall'altro è inverosimile l'ipotesi di un contatto tra i due. Qualche contatto con il realismo romano non è da escludere, anche se a Le Nain manca la tensione del Caravaggio.

Nel percorso di Le Nain ci sono quadri come *Il pasto dei contadini*, *La famiglia dei contadini*, *La forgia* e scene esterne come *La carretta*, l'ammirabile *Famiglia della lattaia*, *La sosta del cavaliere*. Le figure sono dipinte con un equilibrio di forma classicistico, per nulla in contrasto con il realismo.

Le Nain è sempre e totalmente realistico: la calma atmosferica, un senso di pace e di immobilità caricano le figure di una religiosità che esalta la verità umana e il profondo raccoglimento.

A questa realtà semplice e immersa nel silenzio Le Nain partecipa con un moto personale dell'animo, con uno sguardo pietoso e commosso.



La carretta

1641

Olio su tela, cm. 56x72.

Parigi, Musée du Louvre.

È un ritratto del mondo contadino, filtrato attraverso uno sguardo di pietà, una partecipazione commossa: tre bambini osservano i maiali, gli altri stanno in piedi sul carro con uno sguardo intenso, colmo di dolente e rassegnata consapevolezza e poi una donna sta seduta per terra con in grembo la piccola figlia. Una luce meridiana illumina la scena in cui non accade nulla: le figure stanno in posa, solenni, immobili, nella loro quotidianità che si riveste di una inconsueta religiosità e nobiltà.



La famiglia dei contadini

1640 circa

Olio su tela, cm. 113x159.

Parigi, Musée du Louvre.

È uno dei “pasti” di Louis Le Nain, così mirabilmente commentato da Fierens: “Est ce l’Angelus de midi qui sonne? ... Et c’est l’heure de la prière... Nous vous remercions, Seigneur, pour la nourriture que nous allons prendre...”. La luce bassa del camino delinea i volti di queste figure piene di malinconia, in una immobilità solenne e profondamente umana che crea un senso di sacralità diffusa: la vecchia triste tiene in mano una brocca e un bicchiere di vino, il fanciullo a piedi nudi suona il piffero e un uomo è seduto davanti a una ciotola. È una intima preghiera.

Francisco Goya: cenni biografici

1746-1778 Francisco Goya y Lucientes nasce nel 1746 a Fuendetodos, povero borgo vicino a Saragozza. Dopo aver studiato nella Scuola dei Padri Scolopi a Saragozza, dal 1760 diviene allievo di José Luzán, modesto pittore locale. Nel 1769 intraprende un viaggio di studio in Italia, per conoscere i maestri del classicismo. Tornato in Spagna ottiene numerosi incarichi prestigiosi. Dal 1774 esegue i cartoni per gli arazzi della Real Fabrica di Santa Barbara. Nel 1778 si cominciano a manifestare i primi sintomi della sordità.

1779-1791 Nel 1779 Goya diviene membro della Real Academia de San Fernando e presenta per il suo ingresso il *Cristo in Croce*. Riceve poi la commissione degli affreschi della chiesa del Pilar a Saragozza e della chiesa di San Francesco a Madrid. Nel 1786 è nominato pittore del re. Goya risente dei bruschi cambiamenti dello scenario politico europeo: la Rivoluzione francese, lo sfaldamento del vecchio Regime.

1792-1806 In questi anni oltre ai *Ritratti* d'intenso realismo, esegue varie incisioni: i *Capricci* sono la più alta espressione del suo pensiero che nella sua lucidità si rifà all'illuminismo, ma Goya è anche pre-romantico.

1807-1828 Una serie di fatti politici drammatici sconvolgono la Spagna: l'invasione delle truppe francesi, l'abdicazione del principe Ferdinando a favore di Napoleone, la nomina di Giuseppe a re di Spagna e la "guerra dell'indipendenza". Goya assiste a tali orrori e li traduce in alcune stampe e dipinti con scene di fucilazioni, assassinii e violenze, celebrando le imprese degli eroi. Nel 1819 acquista una casa nei pressi di Madrid, che viene soprannominata la "Quinta del Sordo", perché il suo proprietario, che abitava da solo, era ormai diventato totalmente sordo e psicologicamente turbato. Qui dipinge le "pitture nere". Nel 1824 va in esilio a Bordeaux, perché sospettato di simpatizzare con gli ambienti antigovernativi. Nel 1828 lo sorprende la morte.

Goya: dal neoclassicismo alla pittura nera

Francisco Goya trascorre la sua vita in Spagna tra il Sette e l'Ottocento, in un periodo storico che vede l'emergere del pensiero illuminista, la Rivoluzione francese, il ritorno al potere di Napoleone e la repressione del popolo spagnolo. Egli vive con angoscia i capovolgimenti politici e la realtà della guerra.

Della corte spagnola fa un ritratto corrosivo e spietato.

La produzione giovanile di Goya è ancora settecentesca. I cartoni per l'arazzeria reale sono uno stupendo documento di vita popolare, descritta con straordinaria leggerezza e luminosità. Nei *Capricci* Goya mostra un profondo spirito critico e per la loro violenza vengono ritirati dalla circolazione. Sono gli anni dei ritratti dei reali e della nobiltà, in cui Goya riprende Velázquez.

Il Ritratto della Famiglia Reale mostra una eccezionale capacità di introspezione e indagine psicologica.

La svolta successiva si ha con le tele che celebrano i fatti del 1808.

Goya si cimenta nella "pittura di storia", con un "sentimiento trágico de la vida".

I disastri della guerra e le due tele del 2 e 3 Maggio mostrano l'irrazionalità della guerra, attraverso immagini di forza allucinante che esprimono l'orrore per tali spettacoli. Dopo la malattia del 1819-20 si apre il periodo delle "pitture nere".

Goya ritrae scene di stregoneria, di esorcismi, un mondo di incubi e visioni che esprime i suoi personali turbamenti, ossessioni e superstizioni. Il *Sabba delle streghe* è la rappresentazione del male e dell'irrazionale, in cui il realismo cede il passo al "visionario".

Nell'ultimo periodo Goya esegue ritratti che, per la pennellata vibrante e i giochi di luce, anticipano l'Impressionismo.