

LICEO SCIENTIFICO - GASPARE ASELLI - IVB LIC - A.S. 2016-17



PITTURA EUROPEA  
DEL SEICENTO

*Indice dei contenuti*

1.	Presentazione	Pag. 3
2.	<b>Pieter Paul Rubens</b>	Pag. 4
3.	<i>Seneca morente</i>	Pag. 5
4.	<i>Maria de' Medici a Marsiglia</i>	Pag. 9
5.	<i>Le tre Grazie</i>	Pag. 13
6.	<b>Nicolas Poussin</b>	Pag. 15
7.	<i>La morte di Germanico</i>	Pag. 17
8.	<i>Paesaggio con i funerali di Focione</i>	Pag. 21
9.	<i>L'estate</i>	Pag. 24
10.	<b>Antoon van Dyck</b>	Pag. 27
11.	<i>Ritratto di Elena Cattaneo Grimaldi</i>	Pag. 28
12.	<i>Ritratto del principe Tommaso Francesco di Savoia Carignano</i>	Pag. 31
13.	<b>Diego Velazquez</b>	Pag. 34
14.	<i>Venere allo specchio</i>	Pag. 35
15.	<i>Ritratto di Innocenzo X</i>	Pag. 38
16.	<i>Las meninas</i>	Pag. 42
17.	<b>Claude Gellée detto Lorrain</b>	Pag. 49
18.	<i>Il porto di Ostia con l'imbarco di Santa Paola</i>	Pag. 50
19.	<i>Ulisse restituisce Criseide al padre</i>	Pag. 54
20.	<i>Porto con l'imbarco della regina di Saba</i>	Pag. 58
21.	<b>Rembrandt Harmenszoon van Rijn</b>	Pag. 60
22.	<i>La lezione di anatomia del dottor Nicolaes Tulp</i>	Pag. 61
23.	<i>Danae</i>	Pag. 65
24.	<i>Ronda di notte</i>	Pag. 68
25.	<i>Autoritratto con due cerchi</i>	Pag. 71
26.	<b>Jan Vermeer</b>	Pag. 74
27.	<i>Veduta di Delft</i>	Pag. 75
28.	<i>L'atelier</i>	Pag. 78
29.	<i>Ragazza con orecchino di perla</i>	Pag. 83
30.	<i>L'astronomo</i>	Pag. 86
31.	<i>Il geografo</i>	Pag. 91

## *Presentazione*

La creazione di questo e-book è frutto del lavoro svolto dalla nostra classe, la 4<sup>B</sup> Liceo, nell'a.s. 2016-2017. Si tratta della raccolta di alcuni celebri dipinti realizzati dai maestri della pittura Europea del XVII secolo, quali Poussin, Lorrain, Rembrandt, Van Dyck, Rubens, Vermeer e Velazquez, artisti che hanno dominato la scena pittorica dell'epoca. Ogni scheda è stata compilata individualmente attingendo sia da fonti cartacee che digitali e consiste nell'analisi più o meno dettagliata dello stile, dell'iconografia e delle caratteristiche generali delle opere. Produrre questo e-book si è rivelata essere un'esperienza molto interessante e formativa: abbiamo dovuto trovare informazioni attendibili, rielaborarle e adattare alle richieste, talvolta confrontarci con fonti in lingua straniera, viste le scarse informazioni disponibili, anche sul web, riguardo alcune opere; inoltre ci ha fornito la possibilità di ampliare il nostro bagaglio di conoscenze, studiando opere aggiuntive che esulano dal programma scolastico previsto. I contenuti e le modalità di analisi con cui è stato condotto questo progetto ci sono state molto utili all'apprendimento, pertanto ci auguriamo che possano essere ugualmente di aiuto a tutti coloro che ne usufruiranno.

*Fabiana Ghilardi*

## ***PIETER PAUL RUBENS***

Pieter Paul Rubens nasce il 28 giugno del 1577 a Siegen, in Westfalia, da genitori fiamminghi. Cresciuto a Colonia, dove il padre si era rifugiato per evitare la persecuzione spagnola nei confronti dei protestanti, a dodici anni si trasferisce ad Anversa, dove studia il latino, riceve un'educazione umanista e diventa cattolico; due anni dopo, inizia un apprendistato artistico presso Tobias Verhaeght. Nel 1596 realizza con Otto van Veen e Jan Brueghel il Vecchio il "Parnaso"; nello stesso periodo, porta a termine anche la "Battaglia delle amazzoni" e il "Peccato originale". Nel 1598 Rubens viene iscritto alla corporazione dei pittori della gilda locale come maestro, mentre due anni più tardi si reca in Italia: vi rimarrà fino al 1608.

La sua permanenza in Italia comincia da Venezia, dove entra in contatto con le opere di Tintoretto, Veronese e di Tiziano; poi, conosciuto il duca di Mantova Vincenzo I Gonzaga, viene nominato pittore di corte. Nel 1601 viene spedito a Roma allo scopo di copiare alcuni dipinti: in questa occasione scopre le opere di Raffaello e di Michelangelo.

Successivamente realizza l' "Innalzamento" della croce", l'"Incoronazione di spine" e il "Trionfo di Sant'Elena" per la cappella di Sant'Elena nella Basilica di Santa Croce Gerusalemme. Nel 1603, sempre in missione per Vincenzo I Gonzaga, si sposta in Spagna.

Nel 1608 Rubens torna in patria, dove trova il sostegno di Nicolas Rockx, scabino e borgomastro, e di un altro potente protettore, l'arciduca Alberto, al tempo governatore dei Paesi Bassi meridionali. Sul fronte artistico, in questo frangente il suo stile si indirizza verso contrasti luministici evidenti e figure michelangiolesche in gruppi. Dal 1612 in poi, tuttavia, il suo modo di dipingere si evolve, con opere che diventano più chiare e con colori più freddi, ma anche una distribuzione più armoniosa dei personaggi: accade in "Discesa della croce", realizzata sempre per la Cattedrale di Anversa e conclusa nel 1614, che per il corpo del Cristo è ispirata direttamente al "Laocoonte".

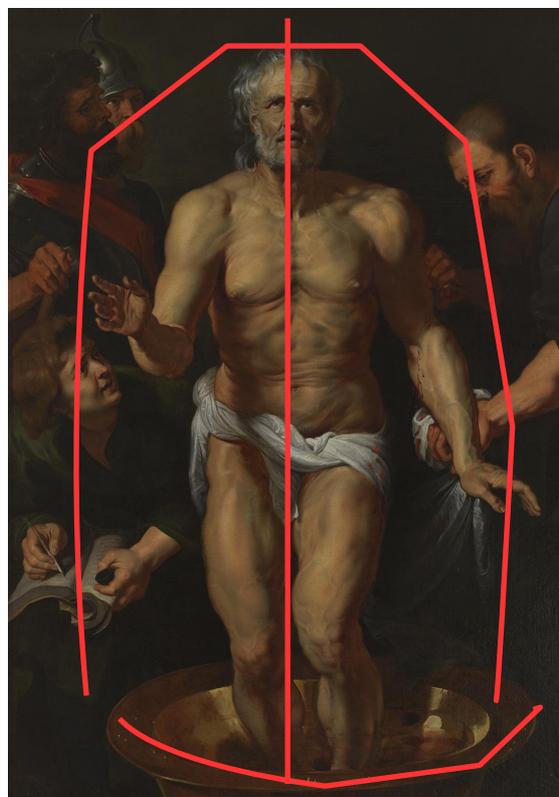
Nel 1621 Rubens riceve l'incarico di realizzare alcuni dipinti monumentali che andranno ad arricchire la galleria del Palazzo del Luxembourg: ad assegnargli il compito è la madre del re Luigi XIII, Maria de' Medici. Il ciclo, di carattere allegorico ed encomiastico, viene completato nel 1625, e illustra - secondo i canoni della pittura del Seicento, con l'unione di ritratti e allegorie - la vita e il pensiero politico di Maria, mostrando i suoi sette anni di reggenza e il suo tentativo di favorire la pace con l'impero asburgico. Tra i dipinti più celebri di questo periodo ricordiamo l'"Arrivo della regina a Marsiglia".

Dopo avere comprato una casa di campagna ad Ekeren, il pittore fiammingo si reca in Spagna in missione diplomatica, alla corte del re Filippo IV, per poi visitare la corte di Carlo I d'Inghilterra: proprio su commissione di quest'ultimo lavora, all'inizio degli anni Trenta, a nove opere con la "Glorificazione di Giacomo I" per la Banqueting House di Whitehall a Londra.

Dopo avere completato otto arazzi con la "Storia di Achille", Rubens acquista nel 1635 la tenuta dello Steen a Elewyt e si dedica alla creazione degli apparati per l'entrata trionfale dell'arciduca Ferdinando d'Austria, nuovo governatore generale dei Paesi Bassi, ad Anversa.

Dopo essere stato chiamato a decorare venticinque stanze del padiglione di caccia di Filippo IV, re di Spagna, Rubens muore ad Anversa il 30 maggio del 1640, poco prima di compiere sessantaquattro anni.

***PIETER PAUL RUBENS***  
***SENECA MORENTE***



## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

<b>1. dati preliminari</b>		
1.1	autore	Pieter Paul Rubens
1.2	titolo	Seneca Morente
1.3	data	1612-1615
1.4	tecnica e materiali	Olio su tela
1.5	dimensioni	182×121 cm
1.6	tipologia formale	Quadro storico
1.7	committenza	
1.8	collocazione	Madrid, Museo del Prado
1.9	altro (destinazione originaria, stato di conservazione, luogo e data del ritrovamento ...)	La tela fu esposta nel palazzo del Buen Retiro di Madrid probabilmente dal 1634, poiché menzionato nel poema Silva Topográfica di Manuel de Gallegos, fino al 1849, quando entrò nel Museo del Prado.

<b>2. descrizione del soggetto</b>		
2.1	Soggetto	Filosofo romano Lucio Anneo Seneca sul punto di morire.
2.2	Elementi che costituiscono l'opera	Nel dipinto oltre alla figura del pensatore posta in primo piano, immersa in un bacile fino alle ginocchia, vi sono: un giovane sulla sinistra che prende nota delle ultime parole del filosofo, alle spalle due soldati in armatura confermano l'obbligatorietà del gesto e un medico sulla destra nell'atto di salassare il filosofo.
2.3	Notizie sul soggetto o sull'evento	La scena raffigura la storica morte del pensatore narrata nel quindicesimo libro degli Annales di Tacito: dopo essere stato precettore dell'imperatore Nerone, Seneca venne condannato al suicidio dal tiranno, poiché ingiustamente accusato di essere coinvolto nella fallita congiura di Caio Calpurnio Pisone (65 d.C.). Seneca scelse di tagliarsi le vene in presenza dei suoi amici, ai quali lasciò l'unico bene che Nerone non aveva potuto sequestrargli, l'esempio della propria vita, esortandoli a mutare il pianto nell'esercizio dell'apatia, la coraggiosa imperturbabilità al dolore. Dagli scritti risale che Seneca provò precedentemente a suicidarsi servendosi del veleno ma questo metodo non funzionò perciò su consiglio del medico Stazio Anneo si immerse in un bacile di acqua calda, grazie alla quale il sangue defluì e i sensi del filosofo trovarono infine eterno riposo.

## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

2.4	Lettura iconografica	<p>Il personaggio alla sinistra, invece di rendere meno atroce la sofferenza, come fece Stazio Anneo, recide nettamente le vene del condannato. Questa divergenza iconografica riporta a una rilettura cristiana del pensiero di Seneca: considerato vicino alla dottrina di Gesù, il filosofo romano compì, di fatto, un suicidio, peccato mortale inammissibile per un cristiano. Raffigurando un medico nell'atto di salassare il morente, nel dipinto Seneca viene quindi raffigurato come un martire, come si nota dalla sua posizione e dal suo sguardo verso l'alto in rapimento estatico, mentre l'immersione nel bacile pieno d'acqua ricorda il battesimo. La figura del pensatore romano raffigurata da rubens deriva dalla scultura omonima (oggi al museo del Louvre), che l'artista vide e studiò a Roma. Il volto deriva invece dal busto bronzeo identificato da Orsini come Seneca e che si trova al Museo archeologico di Napoli.</p>
-----	----------------------	---

<b>3. analisi degli elementi del linguaggio visuale</b>		
3.1	Segno	Rubens definisce in modo dettagliato il corpo di Seneca mettendo in risalto la muscolatura e l'espressione del viso.
3.2	Punto	
3.3	Linea	Sono presenti linee curve, soprattutto per rappresentare la figura umana nei suoi particolari e i contorni nell'insieme sono decisi essendo determinati da un disegno preparatorio.
3.4	Superficie	I contrasti di colore hanno il ruolo di indagare e modellare, sottolineando la drammaticità teatrale della vicenda.
3.5	Colore	I colori utilizzati sono principalmente freddi: Colorito biancastro della pelle, rosa tenue per le labbra con accenti bluastrì. Marrone è lo sfondo.
3.6	Luce	La luce è presente ma in maniera molto tenue col fine di sottolineare l'aspetto drammatico della scena raffigurata. Si nota come questa illumini il filosofo in particolare, e le due figure poste rispettivamente una alla sua sinistra e l'altra alla sua destra. I due soldati posti dietro Seneca invece sono raffigurati volutamente nella penombra col fine di trasmettere l'illegittimità di tale martirio.
3.7	Volume e spazio	

## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

3.8	Composizione	La gran parte della tela risulta occupata dal filosofo. C'è dinamicità conferita dalla figura dello scriba che prende nota e dal sangue che scorre dalla vena, che è stata appena recisa, sul braccio del filosofo. Non è presente uno sbilanciamento di peso e, dunque, si ha una sensazione di equilibrio compositivo: la figura dello scriba in basso a sinistra viene bilanciata da quella del medico in alto a destra mentre le figure dei due soldati in alto a sinistra vengono bilanciate dal panno sorretto dal medico.
-----	--------------	--

<b>4. individuazione dei valori espressivi</b>		
4.1	valori espressivi e valori visivi	Il dipinto appare molto realistico all'occhio dell'osservatore. Rubens riesce a rappresentare in modo efficace i volti dei soggetti che comunicano le loro emozioni inoltre raffigura il sangue che scorre sul braccio e ricade sul panno sottostante andando così a creare una raffigurazione piuttosto verosimile.
4.2	significato "nascosto"	Uno dei soldati posti dietro Seneca indossa sopra l'armatura una fascia di colore rosso, tale colore non venne scelto a caso ma si tratta di un riferimento al mondo antico in cui questo colore aveva anche un significato di morte e di martirio.

Sitografia e bibliografia:

- Cecilia Paolini, Seneca Morente, [www.academia.it](http://www.academia.it)
- Il Cricco Giorgio, Di Teodoro Francesco Paolo, Il Cricco Di Teodoro Itinerario nell'arte, Dal Manierismo al Postimpressionismo Terza edizione Versione blu, Bologna, Zanichelli editore S.p.A., 2010
- Matilde Battistini, Simboli e allegorie, Milano, Dizionari dell'Arte, 2004
- Philippe Daverio, Il gioco della pittura, Torino, Rizzoli, 2011

LORENZO ZANOLI

4BLIC

***PIETER PAUL RUBENS***  
***MARIA DE' MEDICI A MARSIGLIA***



## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

<b>1. dati preliminari</b>		
1.1	autore	Pieter Paul Rubens
1.2	titolo	Maria de' Medici a Marsiglia
1.3	data	1622-1625
1.4	tecnica e materiali	Olio su tela
1.5	dimensioni	395 x 295 cm
1.6	tipologia formale	Genere storico, encomiastico-mitologico
1.7	committenza	Maria de' Medici, regina di Francia
1.8	collocazione	Parigi, Musée du Louvre
1.9	altro (destinazione originaria, stato di conservazione, luogo e data del ritrovamento ...)	Si tratta di una delle ventuno scene storico-mitologiche sulla vita di Maria de' Medici, ordinate dalla regina di Francia per il Palazzo del Lussemburgo. Durante il regno di Napoleone le tele lasciarono il palazzo, destinato a sede del Senato, per essere trasferite al Louvre, dove, dal 1900, sono state sistemate in una sala apposita.

<b>2. descrizione del soggetto</b>		
2.1	Soggetto	Maria de' Medici, regina di Francia.
2.2	Elementi che costituiscono l'opera	Il dipinto, che rappresenta lo sbarco di Maria de' Medici del 3 novembre 1600, è diviso nettamente in due scene dalla passerella: in alto, il gruppo delle dame e dei sudditi che accolgono la futura regina di Francia, con la personificazione della Fama che li precede; in basso, le divinità marine: tritone, Nettuno e le sirene.
2.3	Notizie sul soggetto o sull'evento	Maria fu nipote di Ferdinando I del Sacro Romano Impero e di Anna Jagellone. Sposò Enrico IV nel 1600, soluzione ideale per il re di Francia alle preoccupazioni dinastiche e finanziarie: i Medici, banchieri creditori del re di Francia, prometterono 1 milione di lire per annullare il debito contratto dalla Francia con la banca Medici. Le cerimonie ufficiali furono organizzate in Toscana e in Francia dal mese d'ottobre al mese di dicembre dello stesso anno. La futura regina lasciò Firenze per Livorno il 23 ottobre, accompagnata da duemila persone che costituivano il suo seguito, e s'imbarcò infine per Marsiglia, dove arrivò il 3 novembre. Fu accolta da Antoinette de Pons, marchesa di Guercheville e dama d'onore della futura regina. Dopo l'assassinio del marito, venne esautorata dal figlio Luigi XIII e in seguito a questo alcuni storici hanno ipotizzato che abbia trascorso i suoi ultimi anni nella casa-studio del pittore Rubens per poi morire sola ed abbandonata da tutti. Al pittore fiammingo Pieter Paul Rubens si devono le ventidue enormi tele realizzate tra il 1622 e il 1625 che raffigurano scene allegoriche della vita della regina.

## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

2.4	Lettura iconografica	Alcuni dei personaggi rappresentati nella scena hanno un valore allegorico: il personaggio di Maria de' Medici è accolto a Marsiglia da due personaggi femminili a rappresentare la Francia e la città di Marsiglia stessa, precedute dalla creatura alata che ne annuncia l'arrivo, identificata come personificazione della Fama della futura regina. Un altro personaggio è quello, che secondo alcuni critici, rappresenta il distacco emotivo e l'autocontrollo, raffigurato dal personaggio scuro che dal ponte osserva la regina.
-----	----------------------	--

### 3. analisi degli elementi del linguaggio visuale

3.1	Segno	La pittura di Rubens ricrea l'effetto di leggerezza, dell'effetto della pelle bagnata dall'acqua, soprattutto per la stesura mobile e veloce della materia pittorica, tipica della sua foga espressiva.
3.2	Punto	
3.3	Linea	
3.4	Superficie	
3.5	Colore	Gamma coloristica ricca e vivace
3.6	Luce	Giochi di luce che valorizzano il movimento, soprattutto nella scena inferiore del dipinto
3.7	Volume e spazio	I personaggi sono rappresentati in uno spazio aperto ma nettamente diviso in cielo e mare dalla passerella dorata che la regina sta attraversando, cosa che le conferisce una maggiore rilevanza.
3.8	Composizione	Alla scena statica della parte superiore del dipinto, dove è rappresentato di scorcio il gruppo delle dame e dei sudditi, che con i loro gesti rendono più statica questa parte della composizione, è contrapposta quella in basso che assume ben altro rilievo, uno dei brani più audaci e vitali dell'arte di Rubens, la scena con le divinità marine in torsioni inaudite, spinte da slanci esagitati, da possenti ondate di ritmi violenti.

### 4. individuazione dei valori espressivi

4.1	valori espressivi e valori visivi	Rubens valorizza con la scelta dei colori e dei materiali la regalità della sovrana: in particolare la veste è minuziosamente decorata con dettagli dorati, tipici del barocco, e pietre preziose. Del resto il gusto ricercato del pittore si palesa nell'architettura della nave, come in quella del porto che pur essendo su uno sfondo coperto da nuvole, rivela un edificio con colonne dai capitelli corinzi.
4.2	significato "nascosto"	L'allegoria nel dipinto sta nelle figure personificate della Francia e di Marsiglia, nonché la Fama, che accolgono la regina al suo arrivo nel regno del consorte.

## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

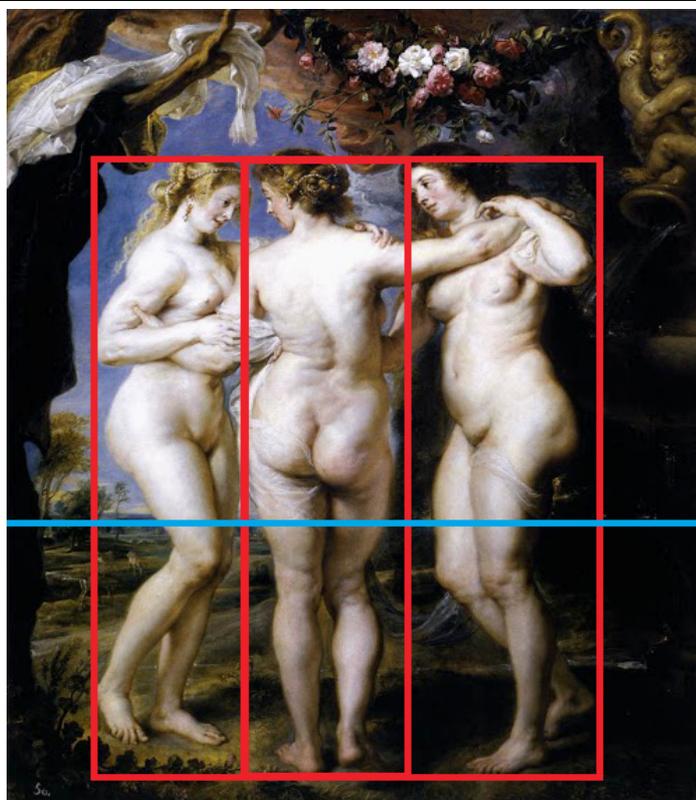
Sitografia e bibliografia:

- <http://cultura.biografieonline.it/rubens-maria-de-medici-marsiglia/>
- [http://www.louvreparigi.com/arrivo\\_di\\_maria\\_de\\_medici\\_a\\_marsiglia.asp](http://www.louvreparigi.com/arrivo_di_maria_de_medici_a_marsiglia.asp)

MERI GALSTYAN

4BLIC

***PIETER PAUL RUBENS***  
***LE TRE GRAZIE***



## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

<b>1. dati preliminari</b>		
1.1	autore	Pieter Paul Rubens
1.2	titolo	Le tre Grazie
1.3	data	1638 ca.
1.4	tecnica e materiali	Olio su tela
1.5	dimensioni	221 x 181 cm
1.6	tipologia formale	Genere storico/ mitologico
1.7	committenza	
1.8	collocazione	Madrid, Museo del Prado
1.9	altro (destinazione originaria, stato di conservazione, luogo e data del ritrovamento ...)	Rubens rimase in possesso del dipinto fino alla sua morte (1640). L'opera venne poi acquistata da Filippo IV e portata in Spagna.

<b>2. descrizione del soggetto</b>		
2.1	Soggetto	Tre dee della mitologia Greca: Aglaia, Eufrosine e Talia.
2.2	Elementi che costituiscono l'opera	Le tre Grazie vicino a una fonte, sotto una ghirlanda di fiori e con un paesaggio sullo sfondo. Esse sono raffigurate insieme nell'atto di danzare; una di loro, quella al centro, è rivolta con le spalle all'osservatore. Nella parte alta cala sontuosa la ghirlanda decorativa formata da drappi e un ramo lunato di rose.
2.3	Notizie sul soggetto o sull'evento	Nate da uno degli amori di Zeus, le tre Grazie erano vergini pure che vivevano con gli dei, assistevano ai banchetti e suscitavano allegria. Le tre Grazie erano al servizio di Afrodite, la dea dell'amore e non si annoiavano mai. Esse rappresentano rispettivamente: Aglaia, lo splendore; Eufrosine, la gioia e la letizia; Talia, la prosperità e portatrice di fiori.
2.4	Lettura iconografica	Allegre e spensierate, non hanno timore nell'esibire le loro robuste forme, secondo un ideale di bellezza del tempo. La donna sulla sinistra è stata ispirata dalla seconda moglie di Rubens, Helene Fourment, che, insieme alle altre due, Rubens, ci mostra nella sua vitalità, serenità e sensualità. Tra i dipinti precedenti con il medesimo soggetto si può ritrovare, per esempio, quello di Raffaello (Museo Condé di Chantilly) con il simile obiettivo di rappresentare le virtù femminili di modestia, bellezza e amore.

<b>3. analisi degli elementi del linguaggio visuale</b>		
3.1	Segno	
3.2	Punto	
3.3	Linea	Le tre Grazie hanno larghi corpi un poco sfatti, corpi che Rubens dipinge con contorni in alcuni punti sfumantisi e quasi sperdentesi.
3.4	Superficie	

## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

3.5	Colore	Colori caldi tipici delle sue opere degli ultimi anni. Il paesaggio passa, con sorprendente scarsità di graduazioni, dai toni bruciati alla fascia grigio-azzurro-rosata di cielo.
3.6	Luce	Le Grazie si offrono come fonte di luce e convergenza di luce.
3.7	Volume e spazio	Nel tipico modo di Rubens vecchio, il paesaggio è concentrato su squarci di natura senza più contrasti violenti; esso insieme rapido e indugiato, di svelta esecuzione e di filtrato sentimento.
3.8	Composizione	Le tre figure femminili occupano gran parte dello spazio.

### 4. individuazione dei valori espressivi

4.1	valori espressivi e valori visivi	Le figure sono ispirate alla scultura classica, un'ispirazione visibile nell'intenzione di Rubens di riprodurre nei loro corpi un effetto statuario e marmoreo. Il ritmo circolare e l'elegante ondulazione sono caratteristiche abituali di Rubens. Il delicato velo fa risaltare ancora di più la formosità delle tre Grazie, anche se la statuarietà classica in certo modo ne attenua la carica sensuale. Rubens fonde ideali classicheggianti e che possono dirsi pagani, con una sensibilità profondamente cattolica nel più tipico senso secentesco e secondo il più caratteristico gusto barocco di dilatazione formale, di ritmo infinito, di fastosità e di bellezza ornate.
4.2	significato "nascosto"	Le tre fanciulle abbracciate simboleggiano la grazia come qualità dello spirito e del sentimento. Il mito in sé ritrova il suo originario valore di condensazione in immagine di elementari, universali affermazioni di vitalità umana e di natura.

Sitografia e bibliografia:

- <http://www.voxnova.altervista.org/rubens.html>
- <http://restaurars.altervista.org/le-tre-grazie-dee-della-gioia-di-vivere/>
- [https://it.wikipedia.org/wiki/Tre\\_Grazie\\_\(Rubens\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Tre_Grazie_(Rubens))
- Maestri Fiamminghi, Parte Prima di Luigi Mallé
- 

EMMA CESERANI

4BLIC

***NICOLAS POUSSIN***

Nicolas Poussin, pittore di piena impostazione classica, nacque il 15 Giugno 1594 a Les Andelys (Normandia), in una famiglia borghese che non approvò la scelta della carriera di pittore.

Lasciò la casa all'età di diciotto anni, studiò e lavorò nella bottega di Ferdinand Elle e poi in quella di Georges Lallemand, appassionandosi ad artisti rinascimentali quali Giulio Romano e Raffaello Sanzio. Si guadagnò da vivere eseguendo commissioni da pittore autodidatta: decorò, ad esempio, il Palais du Luxembourg assieme a Philippe de Champaigne.

Arrivò in Italia nel 1624 dove fu inizialmente sotto la protezione del cardinale Barberini, collezionista e mecenate, e successivamente presso numerose famiglie romane.

A Roma studiò ottica, geometria e prospettiva. Divenne fervido ammiratore di Tiziano e sviluppò grande interesse per la tradizione pittorica veneziana del Cinquecento discostandosi dalla moda dell'epoca dettata da Caravaggio.

Tra il 1628 e il 1629 realizzò per la Basilica di San Pietro, il "Martirio di Sant'Erasmo".

Fu ripetutamente invitato a recarsi in Francia, ma accettò solo quando nel 1640 il suo grande amico Paul Fréart de Chantelou venne a cercarlo. Fu ricevuto con grandi onori e nominato primo pittore del re Luigi XIII, direttore generale dei lavori al Louvre e dei palazzi reali.

Consegnò pochi lavori al cardinale Richelieu e, limitato dalla gelosia di alcuni pittori per gli incarichi affidatigli, congedò la corte francese e ripartì per Roma nel 1642.

Non tornò più in Francia ma continuò a lavorare per il suo paese dando grande impulso alla sua scuola e ottenendo il titolo di rinnovatore della pittura francese sotto Luigi XIV.

Tornato a Roma, dipinse numerose tavole mitologiche ("Orfeo e Euridice", "Orione cieco", "I Pastori dell'Arcadia") e bibliche ("Le quattro stagioni") assicurandosi una fama europea.

Morì il 19 Novembre 1665 a Roma e fu sepolto nella chiesa di San Lorenzo in Lucina dove viene conservato il suo cenotafio con l'incisione "A Nicolas Poussin per la gloria delle arti e l'onore della Francia".

Fino al XX secolo fu il riferimento prevalente per artisti con orientamento classicista, tra i quali Jacques-Louis David e Ingres.

**NICOLAS POUSSIN**  
**LA MORTE DI GERMANICO**



## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

<b>1. dati preliminari</b>		
1.1	autore	Nicolas Poussin
1.2	titolo	La morte di Germanico
1.3	data	1627-28
1.4	tecnica e materiali	Olio su tela
1.5	dimensioni	148x198 cm
1.6	tipologia formale	Dipinto
1.7	committenza	Cardinale Francesco Barberini
1.8	collocazione	Minneapolis, Institute of Art
1.9	altro (destinazione originaria, stato di conservazione, luogo e data del ritrovamento ...)	L'artista realizzò il dipinto all'età di 33 anni in quel di Roma. Gli fu probabilmente commissionato nell'ottobre 1626, ma la data di consegna risale al gennaio 1628. Sono presenti anche due disegni preparatori conservati l'uno al British Museum, l'altro al Musée Condé di Chantilly. Poussin trasse ispirazione da varie sculture antiche che aveva visto e studiato durante il soggiorno nella capitale, tra cui un sarcofago di epoca romana raffigurante la morte di Meleagro, oltre che dalla serie di arazzi con la storia di Costantino, dono di Luigi XIII al Cardinale.

<b>2. descrizione del soggetto</b>		
2.1	Soggetto	La scena rappresentata è la morte del giovane condottiero Germanico ad Antiochia narrata da Tacito negli 'Annales'.
2.2	Elementi che costituiscono l'opera	Il protagonista dell'opera è Germanico, steso sul letto di morte, attorniato dai suoi uomini in armi sulla sinistra e dai familiari (la madre Agrippina e 4 dei 6 figli) disposti invece sulla destra del dipinto. La drammatica scena si svolge all'interno di una struttura classicheggiante, parzialmente nascosta da un imponente tendaggio blu.

## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

2.3	Notizie sul soggetto o sull'evento	<p>Germanico, nipote e figlio adottivo di Tiberio, nacque ad Anzio con il nome di Nerone Claudio Druso. Ricevette il nome di Germanico in seguito ai successi del padre, comandante in Germania, e con l'adozione nella <i>gens Iulia</i> divenne Gaio Giulio Cesare Germanico. Dopo aver condotto alcune campagne militari lungo il confine del Reno, tornato a Roma, nel 12 fu eletto console 5 anni prima del normale <i>cursus honorum</i>, a soli 28 anni. Successivamente Tiberio gli conferì l'<i>imperium maius</i> proconsole sulle province orientali e lo inviò a risolvere il problema armeno con il re dei Parti, ma, temendo un fallimento, gli affiancò in Siria Gneo Pisone, persona di fiducia del <i>princeps</i>. Germanico partì nel 18 per svolgere la sua azione principale in Armenia e riuscì, ma quando fece ritorno entrò ben presto in attrito con Pisone, dal momento che costui aveva tentato di annullare alcuni dei suoi provvedimenti e si era rifiutato di lasciargli il comando nella spedizione in Armenia. Poco dopo la sua partenza, Germanico cadde in una grave malattia che lo portò alla morte ad Antiochia, il 10 ottobre del 19, con la convinzione di essere stato avvelenato per ordine di Pisone.</p>
2.4	Lettura iconografica	<p>La solennità della scena raffigurata trasmette una morte tanto eroica quanto ingiusta. Vengono evocati i grandi temi del destino umano: la morte e la sofferenza, rappresentate dalla figura di Germanico, il dolore, l'amore e la compassione, visibili nell'atteggiamento dei soldati, ma soprattutto della madre, la solidarietà e il desiderio di vendetta, espresso invece dai gesti del soldato in primo piano e di un secondo sullo sfondo che innalzano rispettivamente un braccio e la spada al cielo. Il gruppo di soldati, statuari, animati dallo sdegno e dal desiderio di vendetta è in netta contrapposizione con il gruppo composto dai familiari, tristi, fragili e distrutti dal dolore.</p>

### 3. analisi degli elementi del linguaggio visuale

3.1	Linea	Evidente l'influenza dei suoi studi su Raffaello nell'efficace e classica riproduzione dell'anatomia umana.
3.2	Colore	Accostamento di colori caldi e freddi. Primeggiano il rosso e il blu

## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

3.3	Luce	La luce e le ombre, sensibilissime, contribuiscono a evocare l'ora struggente del trapasso, con quel fascio di luce che avvolge il busto di Germanico, esalta il candore della sua camicia e del cuscino e si spegne sul viso, che ha già il pallore cinereo della morte. La presenza e l'uso che Poussin fa della luce sono chiara testimonianza dell'influsso dell'arte veneziana e delle opere di Tiziano in particolare.
3.4	Volume e spazio	L'ambiente architettonico che ospita la scena è decisamente classico: la struttura è sorretta da massicci pilastri su cui insistono archi a tutto sesto, affiancati da lesene corinzie.
3.5	Composizione	Il centro ideale della composizione è costituito dal soldato con il braccio alzato al cielo posto al centro del dipinto e messo in risalto anche dalla linea che delinea il pilastro sullo sfondo; ai suoi lati si contrappongono infatti il gruppo di soldati, volti verso destra, e quello costituito dai familiari e da Germanico stesso, che sono invece volti dalla parte opposta.

### 4. individuazione dei valori espressivi

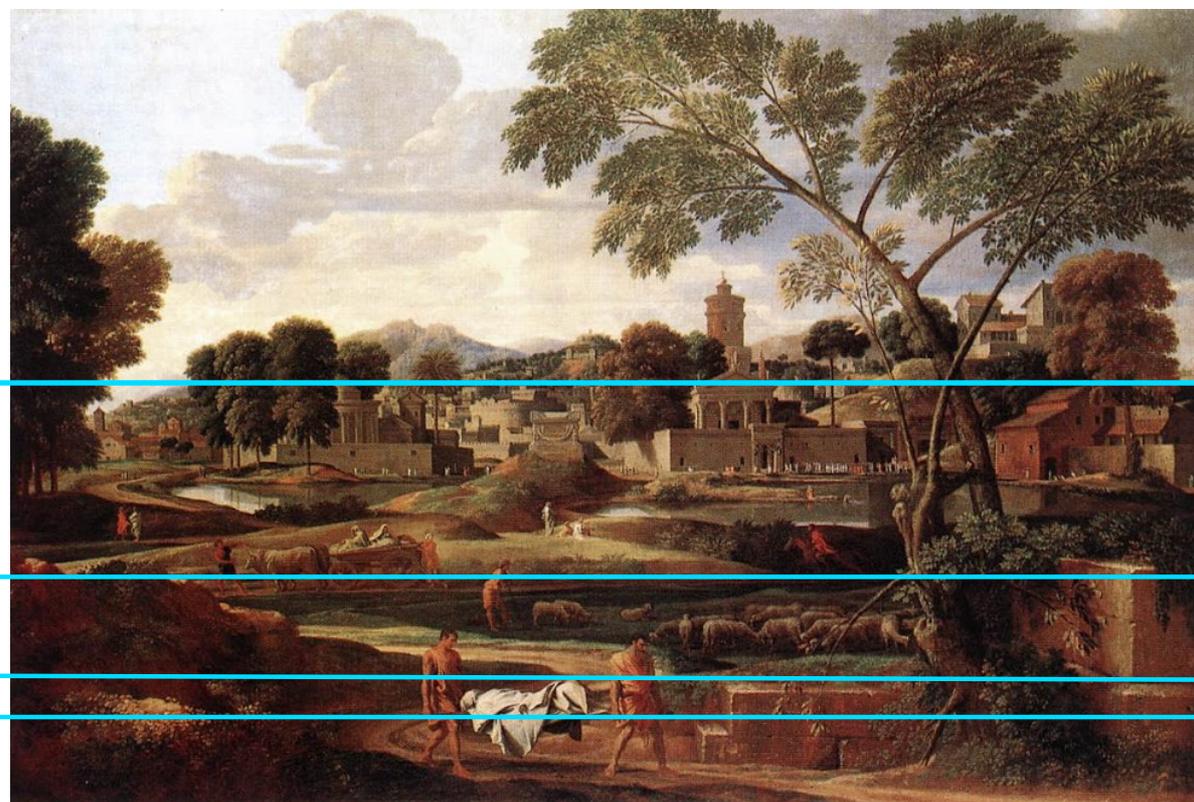
4.1	valori espressivi e valori visivi	Il drappo scuro posto dietro al capezzale del condottiero fa sì che l'attenzione dell'osservatore sia inevitabilmente indirizzata su di lui e sui personaggi in quella porzione del dipinto, che vede riuniti i tre "temi" principali del dipinto: la vendetta, la morte e il dolore. Dall'opera traspare un'aura classicheggiante, derivata dall'ambientazione e dalle forme ben studiate dei personaggi, che sarà ripresa dai neoclassici francesi tra cui J.L. David che ammette la sua forte ispirazione a Poussin, visibile in opere come "Il giuramento degli Orazi".
-----	-----------------------------------	---

Sitografia e bibliografia:

- <http://www.pomerium.org/?p=433>
- <http://artgalleryenc.com/it/Encyclopedia/Work/Details/76414/La-morte-di-Germanico>

FABIANA GHILARDI      4BLIC

**NICOLAS POUSSIN**  
**PAESAGGIO CON I FUNERALI DI FOCIONE**



## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

<b>1. dati preliminari</b>		
1.1	autore	Nicolas Poussin
1.2	titolo	“Paesaggio con i funerali di Focione” o “I funerali di Focione”
1.3	data	1648
1.4	tecnica e materiali	Olio su tela
1.5	dimensioni	114x175 cm o 117,5x178 cm
1.6	tipologia formale	Genere storico
1.7	committenza	Jacques C�risier, amico del pittore
1.8	collocazione	Cardiff, National museum of Wales
1.9	altro (destinazione originaria, stato di conservazione, luogo e data del ritrovamento ...)	Fu dipinto in coppia con un'altra tela sempre destinata al mercante C�risier.

<b>2. descrizione del soggetto</b>		
2.1	Soggetto	Focione (402 a.C. – 318 a.C)
2.2	Elementi che costituiscono l'opera	L'occhio dello spettatore � subito colpito dalla vastit� del paesaggio che si distende verso l'orizzonte, dove si intravedono gli edifici di una citt�. In primo piano il corpo senza vita dell'uomo viene trasportato su una lettiga da due uomini. La citt� sullo sfondo � identificabile in Atene, ma immaginata sul modello di Roma antica.
2.3	Notizie sul soggetto o sull'evento	Focione fu un politico e militare vissuto ad Atene tra il 322 e il 318 a.C. Il suo governo di fatto fu collaborazionista della Macedonia. Nella lotta di potere, dopo la morte del reggente Antipatro (319 a.C.), Focione fu deposto e venne condannato per tradimento e giustiziato dagli ateniesi che speravano di ripristinare la democrazia. Tale era l'odio nei suoi confronti, che nessun uomo libero os� partecipare ai suoi funerali; il suo corpo fu gettato fuori dai confini di Atene, a Eleusina, dove venne arso; una donna di Megara raccolse pietosamente le sue ossa e le port� nella sua abitazione. L'anno dopo, salito al potere Demetrio Falereo, gli ateniesi decretarono una sepoltura pubblica e l'erezione di una statua in suo onore.
2.4	Lettura iconografica	� possibile riconoscere all'interno dell'opera alcuni dei principali edifici realmente presenti a Roma. Un esempio � Castel Sant'Angelo che possiamo scorgere al centro del quadro.

<b>3. analisi degli elementi del linguaggio visuale</b>		
3.1	Luce	Le sagome situate sullo sfondo, via via rimpicciolite, vengono posizionate strategicamente all'interno dell'opera con il ruolo di paletti, spiccanti in quanto colpiti dalla luce, come fossero stati posti da qualche geometra intento a condurre sul territorio misurazioni di precisione.

## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

3.2	Volume e spazio	È presente un motivo architettonico, ma attraverso una grammatica sobria di corpi geometrici che non vanno oltre il cubo o il parallelepipedo. Il grande albero sulla destra disegna la figura di mezzo arco, completato otticamente dalle nuvole e dall'albero sulla sinistra in modo da inquadrare e nobilitare il monumento.
3.3	Composizione	All'incrocio delle diagonali, si scorge il sarcofago destinato a ricevere le ceneri, che diventa il fulcro focale e ideale del dipinto. I due portatori sono situati ai lati con perfetta simmetria.

### 4. individuazione dei valori espressivi

4.1	valori espressivi e valori visivi	I dipinti di paesaggio di Poussin esaltano i principi di bellezza, ragione, ordine e misura; si presentano come un risultato altamente rappresentativo del classicismo seicentesco e celebrano il valore della storia, la fiducia ereditata dagli antichi nelle virtù dell'uomo e nelle sue possibilità. La natura non è infatti abbandonata al caos, ma è controllata, arginata, guidata dal lavoro umano, ben simboleggiato per esempio dai pastori con i loro greggi.
-----	-----------------------------------	--

Sitografia e bibliografia:

<http://www.giuliooraziobravi.it/blog/?p=1395>

[http://www.academia.edu/15901546/Presentazione\\_traduzione\\_e\\_note\\_del\\_testo\\_di\\_Charles\\_Cl%C3%A9ment\\_Nicolas\\_Poussin\\_paesaggista\\_](http://www.academia.edu/15901546/Presentazione_traduzione_e_note_del_testo_di_Charles_Cl%C3%A9ment_Nicolas_Poussin_paesaggista_)

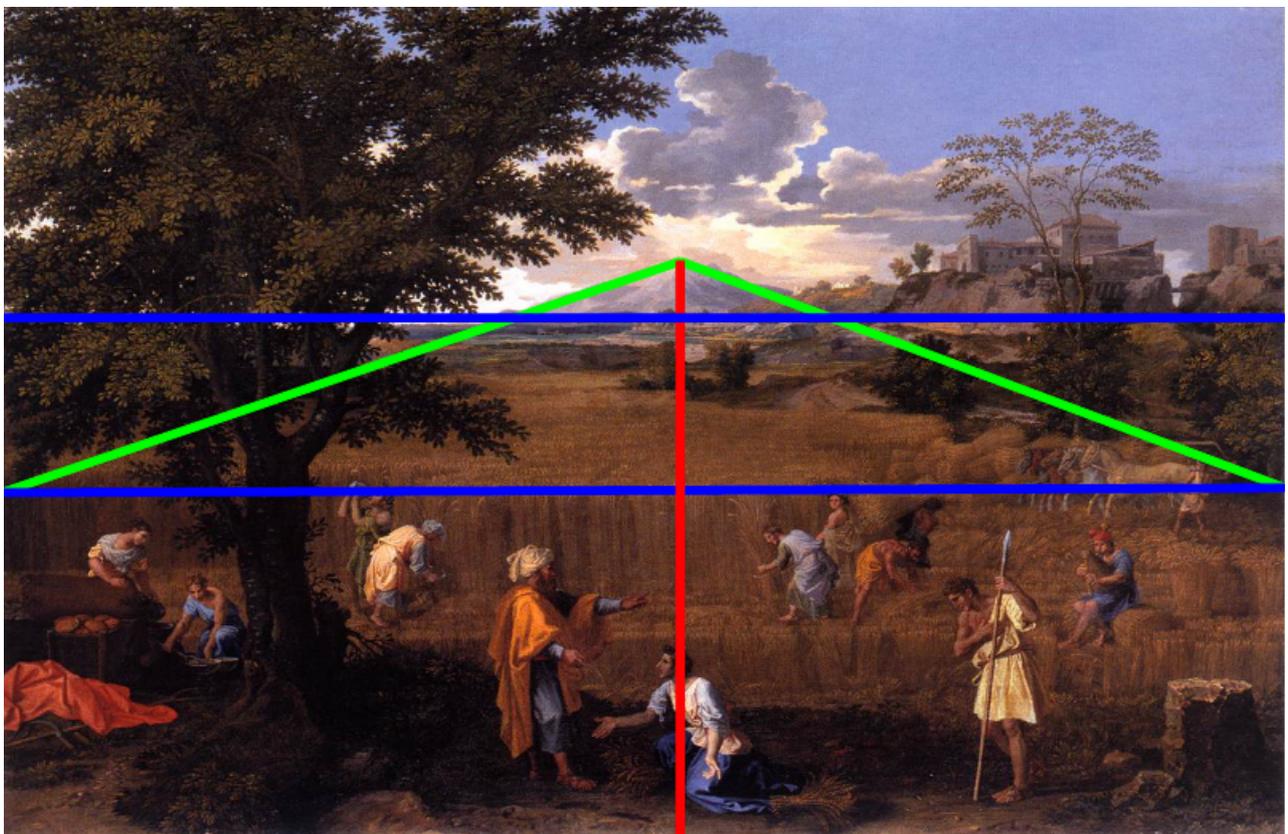
<http://www.skuola.net/storia-arte/rinascimento-romanticismo/poussin-funerali-focione.html>

Giuseppe Nifosi, "Arte in opera", editori Laterza, 2015

CLAUDIA ZANETTI

4BLIC

*NICOLAS POUSSIN*  
*L'ESTATE*



## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

<b>1. dati preliminari</b>		
1.1	autore	Nicolas Poussin
1.2	titolo	L'Estate
1.3	data	1660
1.4	tecnica e materiali	Olio su tela
1.5	dimensioni	118 x 160 cm
1.6	tipologia formale	Paesaggio / genere sacro
1.7	committenza	Cardinale Richelieu
1.8	collocazione	Parigi, Museo del Louvre
1.9	altro (destinazione originaria, stato di conservazione, luogo e data del ritrovamento ...)	L'opera fa parte del ciclo delle quattro Stagioni, realizzato tra il 1660 e il 1664, che dopo la morte del cardinale Richelieu passò nelle mani del re Luigi XIV.

<b>2. descrizione del soggetto</b>		
2.1	Soggetto	Uomini e donne alle prese con lavori agricoli estivi; episodio biblico.
2.2	Elementi che costituiscono l'opera	A sinistra di un albero monumentale due donne preparano il pranzo. Al centro della scena una donna è inginocchiata davanti ad un uomo e alle sue spalle vi è un individuo pensieroso che lavora con il capo chino. In secondo piano uomini e donne compongono i covoni mietendo il campo, mentre sulla destra un contadino guida i cavalli. Sullo sfondo vi sono montagne e città fortificate.
2.3	Notizie sul soggetto o sull'evento	La scena rappresenta una calda giornata di mietitura.
2.4	Lettura iconografica	Il ciclo delle quattro stagioni dipinto da Poussin ha forte simbolismo religioso: in ogni dipinto vi è un episodio biblico. Nell'Estate viene ricordato l'incontro di Ruth e Boaz, personaggi fondamentali dall'unione dei quali discenderà la stirpe di David e quindi Gesù. L'individuo in piedi al centro del dipinto rappresenta Boaz che permette a Ruth, la giovane donna inginocchiata, di spigolare nel campo di sua proprietà. È facile notare come Poussin abbia preso ispirazione da artisti di grande spessore quali Raffaello, Tiziano e Caravaggio. Oltre ad essere influenzato dal loro uso del colore, mostra particolare attitudine a rappresentare il mondo classico, evocatore di valori concreti e tradizioni.

<b>3. analisi degli elementi del linguaggio visuale</b>		
3.1	Segno	
3.2	Punto	
3.3	Linea	Figure ben delineate, precise e dettagliate.
3.4	Superficie	Prevale l'idea del disegno, caratteristica che anticipa il neoclassicismo e che verrà ripresa da David.

## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

3.5	Colore	Dominano i colori caldi: sul giallo avvolgente del campo si stagliano i colori vivi delle vesti e il verde scuro della chioma dell'albero.
3.6	Luce	Osservando il dipinto la luce sembrerebbe arrivare dal chiarore sopra le montagne. Tuttavia, le ombre delle figure in primo piano e dell'albero sono proiettate in modo tale da far pensare che la luce provenga da sinistra.
3.7	Volume e spazio	Il dipinto è caratterizzato da grande profondità accentuata dalle montagne che fanno da appoggio alle linee di fuga prospettiche.
3.8	Composizione	Lo spazio si può suddividere in tre parti: la sezione del primo piano include tutti i personaggi del dipinto, la fascia centrale presenta il paesaggio in secondo piano, il settore superiore comprende il cielo e ciò che si trova sopra la linea dell'orizzonte.

### 4. individuazione dei valori espressivi

<b>4. individuazione dei valori espressivi</b>		
4.1	valori espressivi e valori visivi	Il ciclo delle quattro stagioni rappresenta il testamento artistico e spirituale di Poussin, il cui scopo era probabilmente esaltare la bellezza della natura durante le quattro fasi dell'anno e raffigurare di ognuna una caratteristica principale, che nel caso dell'Estate è la fecondità.
4.2	significato "nascosto"	Il ciclo può essere inoltre interpretato secondo un punto di vista classico come un'allusione al culto di Cerere, divinità materna della terra e della fertilità. L'insieme dei quattro dipinti può essere visto anche come un tentativo per ripercorrere la vita dell'uomo dal paradiso terrestre all'inferno.

Sitografia e bibliografia:

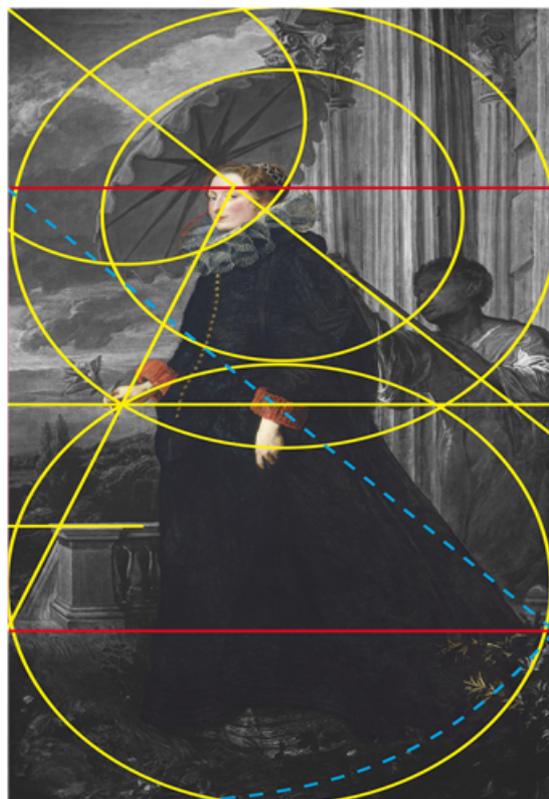
- [www.epertutti.com](http://www.epertutti.com)
- [www.ilblogdiriccardoventurini.blogspot.it](http://www.ilblogdiriccardoventurini.blogspot.it)
- [www.giuliooraziobravi.it](http://www.giuliooraziobravi.it)
- [www.spaziofatato.net](http://www.spaziofatato.net)

GIULIA MASSAGLIA      4BLIC

***ANTOON VAN DYCK***

Antoon van Dyck (Anversa, 22 marzo 1599 – Londra, 9 dicembre 1641) è stato un pittore fiammingo del XVII secolo. Allievo di Hendrik van Balen dal 1609, la sua prima opera datata risale al 1613. Passò dunque nella bottega di Rubens dove, sul finire del primo decennio del secolo, fu quello che venne sempre considerato dal maestro “il miglior mio discepolo” (da una lettera a Dudley Carleton del 28 Aprile 1618). Una lettera del 17 Luglio 1620 segnala ancora la sua presenza nella bottega di Rubens. Alla fine del 1620 e nel 1621 egli fu a Londra alla corte del re Giacomo I Stuart. Rientrato ad Anversa, partì per l’Italia ed arrivò a Genova il 20 Novembre dove si stabilì presso i fratelli Lucas e Cornelis de Wael. Questo soggiorno italiano si prolungò fino al 1627. In Italia Antoon van Dyck sembra seguire le tracce di Rubens e fra i suoi appunti vi sono elenchi precisi dei quadri attribuiti a Tiziano. Questo pellegrinaggio alla ricerca delle opere del maestro veneziano non può che essere stata suggeritagli dallo stesso Pietro Paolo Rubens, poiché si sa quanto l’ammirazione per le tele di Tiziano rappresentasse una costante nell’evoluzione intellettuale di Rubens. Arrivato a Genova, Van Dyck provò una profonda emozione di fronte ai ritratti rubensiani di nobili genovesi che gli rivelarono aspetti per lui nuovi. E’ a partire da questi elementi che Van Dyck creò a Genova un tipo di ritratto da lui poi adattato ad Anversa ed in Inghilterra. Egli diede della società patrizia un’immagine unica, che esercitò una profonda influenza sulla pittura locale fissando archetipi che furono imitati per tutto il XVII secolo. Nel 1632 giunse in Inghilterra, dove rimase fino alla morte, divenendo il pittore prediletto del re Carlo I. In Carlo I egli scoprì il più grande mecenate e collezionista dell’epoca e anche uno dei più attenti osservatori delle tendenze contemporanee. Fortunatamente Van Dyck, morto in giovane età al sommo della gloria, non dovette assistere alla triste fine del re.

***ANTOON VAN DYCK***  
***RITRATTO DI ELENA CATTANEO GRIMALDI***



## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

<b>1. dati preliminari</b>		
1.1	autore	Antoon Van Dyck
1.2	titolo	Ritratto di Elena Cattaneo Grimaldi
1.3	data	1623
1.4	tecnica e materiali	Olio su tela
1.5	dimensioni	246 x 173 cm
1.6	tipologia formale	Ritratto privato
1.7	committenza	Elena Cattaneo Grimaldi
1.8	collocazione	Washington, National Gallery of Art
1.9	altro (destinazione originaria, stato di conservazione, luogo e data del ritrovamento ...)	Il dipinto si ispira ad un modello di Rubens ossia il ritratto di Brigida Spinola Doria databile al 1606.

<b>2. descrizione del soggetto</b>		
2.1	Soggetto	Elena Cattaneo Grimaldi
2.2	Elementi che costituiscono l'opera	La gentildonna è raffigurata in una slanciata figura intera; alle sue spalle si innalza un colonnato dietro il quale si apre il paesaggio ligure. Un servitore moro sostiene un ombrellino rosso col quale le fa ombra.
2.3	Notizie sul soggetto o sull'evento	Elena Grimaldi, moglie del marchese Nicola Cattaneo, era una marchesa divenuta membro della famiglia Cattaneo, una famiglia nobile genovese di antichissima origine.
2.4	Lettura iconografica	Lo sguardo fermo ed il portamento fiero ci dicono che la Grimaldi è una donna sicura di sé. L'eccezionale e sproporzionata altezza della Marchesa enfatizza la sua statura, sia letteralmente che figurativamente. Inoltre il rametto di fiori d'arancio che la donna tiene nella mano destra è un tradizionale simbolo di castità.

<b>3. analisi degli elementi del linguaggio visuale</b>		
3.1	Segno	Controllato
3.2	Punto	
3.3	Linea	Morbida e fluida con prevalenza di curve
3.4	Superficie	Uniforme e liscia
3.5	Colore	Prevalenza di colori caldi che passano dal nero dell'abito della donna, al giallo mazzato della veste del paggio.
3.6	Luce	Diffusa
3.7	Volume e spazio	Rappresentati tramite lo sfumato
3.8	Composizione	Equilibrata e asimmetrica. La diagonale del parasole spezza la predominante verticalità.

<b>4. individuazione dei valori espressivi</b>		
4.1	valori espressivi e valori visivi	Van Dyck aveva una notevole capacità di cogliere le aspirazioni dei propri patroni e di dipingerle nei suoi ritratti. Infatti la donna mostra le qualità di disinvoltura, facilità, grazia e minimo sforzo

## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

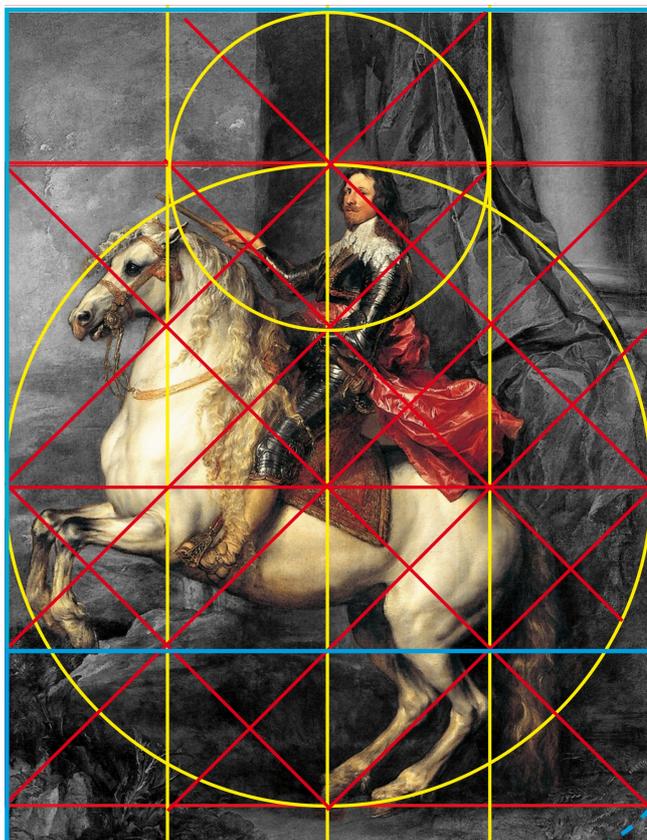
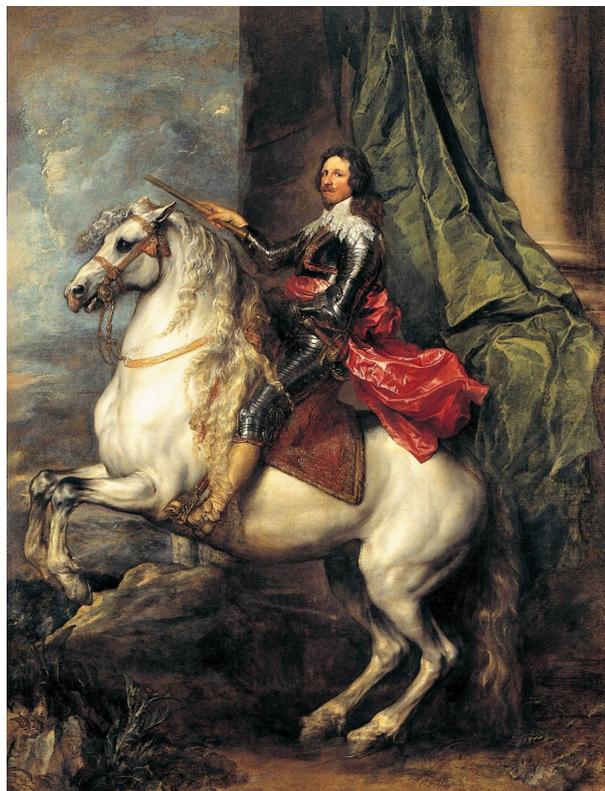
		caratteristiche dei nobili dell'epoca. La Marchesa sembra inoltre essere in movimento, il suo abito ondeggia come se fosse stato dipinto mentre la donna stava camminando. Infine, il parasole della Marchesa e l'impostazione architettonica sono direttamente derivati dal modello di Rubens, il ritratto di Brigida Spinola Doria, nell'imporre l'architettura, l'ambiente del terrazzo, i tendaggi rossi e il senso generale di grandezza.
4.2	significato "nascosto"	Il servo di origine africana che sorregge il parasole potrebbe essere un riferimento al commercio di schiavi che avveniva tra l'Africa e Genova.

Sitografia e bibliografia:

- [www.nga.gov](http://www.nga.gov)
- [www.mondadorieducation.it](http://www.mondadorieducation.it)

DAVIDE GUYOT BOURG CRISTIANO 4BLIC

**ANTOON VAN DYCK**  
**RITRATTO DEL PRINCIPE TOMMASO FRANCESCO DI SAVOIA**  
**CARIGNANO**



## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

<b>1. dati preliminari</b>		
1.1	autore	Antoon Van Dyck
1.2	titolo	Ritratto del principe Tommaso Francesco di Savoia Carignano
1.3	data	1634
1.4	tecnica e materiali	Olio su tela
1.5	dimensioni	315×236 cm
1.6	tipologia formale	Ritratto equestre
1.7	committenza	Tommaso Francesco di Savoia Carignano
1.8	collocazione	Torino, Galleria Sabauda
1.9	altro (destinazione originaria, stato di conservazione, luogo e data del ritrovamento ...)	

<b>2. descrizione del soggetto</b>		
2.1	Soggetto	Principe Tommaso Francesco di Savoia Carignano
2.2	Elementi che costituiscono l'opera	Il principe Tommaso di Savoia a cavallo; sulla sinistra, un brano di paesaggio con cielo tempestoso; sulla destra, una colonna parzialmente visibile e coperta da un largo drappo di seta verde.
2.3	Notizie sul soggetto o sull'evento	Tommaso Francesco, ultimo figlio maschio del duca sabauda Carlo Emanuele I e di Caterina Micaela d'Austria, ebbe il titolo di Carignano dal padre nel 1625, divenendo così il capostipite del ramo Savoia-Carignano.
2.4	Lettura iconografica	I particolari che mettono in risalto il ruolo politico e la carica di reggente sono: il bastone del comando, l'armatura di fattura spagnola, come di razza spagnola - precisamente andalusa - è il cavallo, mentre l'unico legame col ducato sabauda è la medaglia dell'Annunziata portata al collo.

<b>3. analisi degli elementi del linguaggio visuale</b>		
3.1	Segno	Controllato
3.2	Punto	
3.3	Linea	Morbida e fluida con prevalenza di andamenti curvilinei
3.4	Superficie	Liscia e uniforme
3.5	Colore	Sono realistici, con prevalenza di colori freddi che si contrappongono al drappo rosso
3.6	Luce	diffusa
3.7	Volume e spazio	Sono aperti e resi tramite il chiaroscuro e lo sfumato
3.8	Composizione	Asimmetrica, equilibrata e direzionata

## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

4. individuazione dei valori espressivi		
4.1	valori espressivi e valori visivi	Il dipinto presenta le caratteristiche tipiche dei ritratti celebrativi; in particolare Van Dyck si ispira al ritratto equestre di Carlo V ritratto da Tiziano (1548, Madrid, Prado).
4.2	significato “nascosto”	Il ritratto manca di quell'aspetto autorevole che avrebbe dovuto spettargli; Van Dyck, artista troppo perspicace per volerci convincere che il modello era davvero un grand'uomo, consegnò così alla storia un principe che non era all'altezza delle proprie ambizioni.

Sitografia e bibliografia:

- Didier Bodart, *Van Dyck*, Roma, Giunti, 1990 (ART dossier n. 47)
- Didier Bodart, *Rubens*, Padova, De Luca edizioni d'arte, 1990 (catalogo mostra)
- Piero Adorno e Adriana Mastrangelo, *Arte correnti e artisti-volume II*, Firenze, G. D'Anna, 1994
- A.A.V.V, *Torino-Galleria Sabauda*, Electa
- G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*

GUGLIELMO ARDIGÒ      4B LIC

## ***DIEGO VELAZQUEZ***

Diego Rodrigo de Silva y Velazquez nacque a Siviglia nel 1599 da una famiglia nobile e benestante. All'età di 8 anni, manifestando spiccate doti per la pittura e il disegno, venne affiancato dal padre ad un grande pittore dell'epoca: Francisco de Herrera. Ma l'intesa tra insegnante e allievo non fu delle migliori.

Il piccolo Diego entrò in seguito nella bottega di Francisco Pacheco, con il quale suo padre stipulò un contratto di sei anni, durante i quali il pittore doveva insegnargli i segreti dell'arte (come era uso all'epoca) e fornirgli vitto, alloggio, vestiario ed eventuali cure mediche.

A 16 anni Diego ottenne il meritatissimo "Diploma di Belle Arti", che gli permise di aprire un suo studio e dipingere per luoghi pubblici e chiese. A 18 anni venne iscritto, dopo un severo esame, alla corporazione dei pittori sivigliani, cosa che gli permise di dipingere su tutti i territori della Spagna.

A 19 anni si sposò con Juana, figlia di Pacheco, e 13 mesi dopo nacque la loro bambina Francisca; dopo 2 anni nacque Ignacia, che morì molto giovane.

Nel 1622 Diego abbandonò Siviglia per Madrid con due progetti in testa: quello di studiare da vicino le opere custodite nelle sale del palazzo reale e quello di dipingere il re.

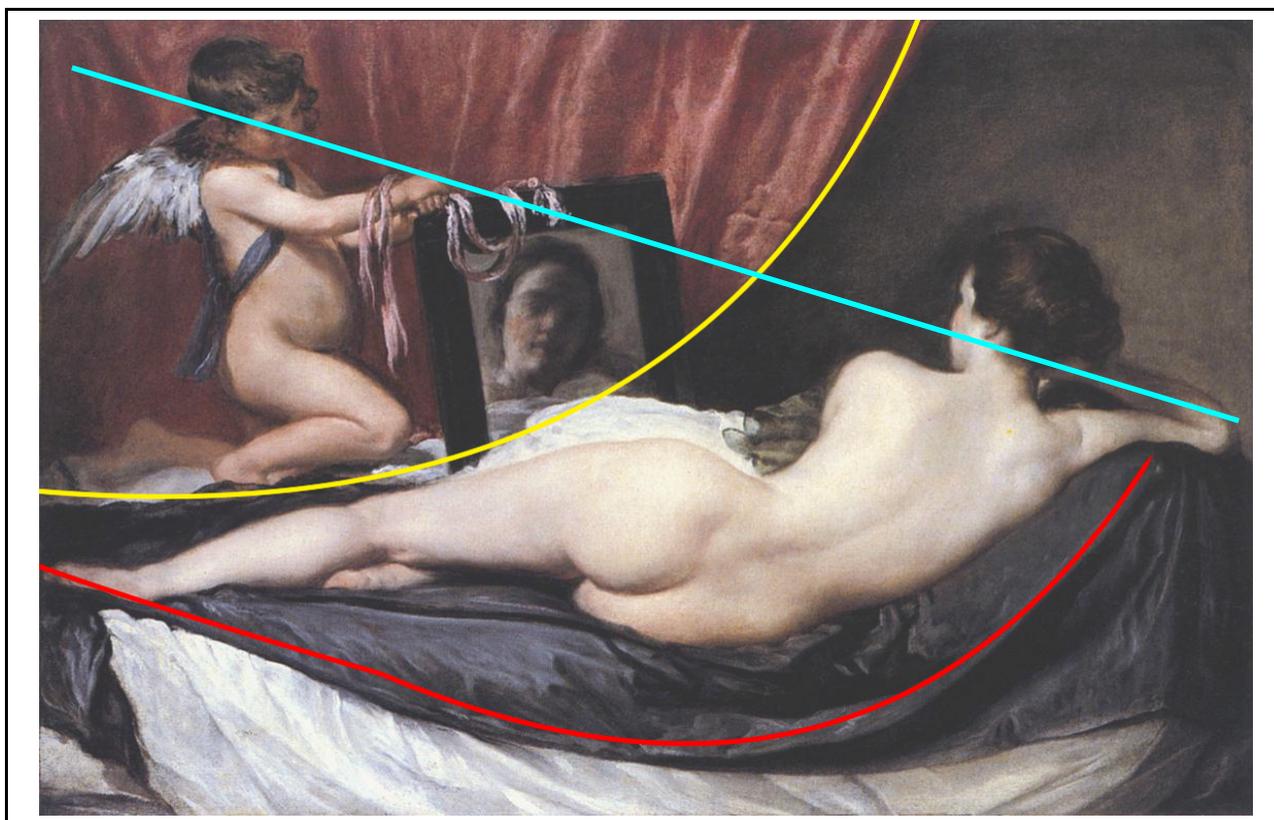
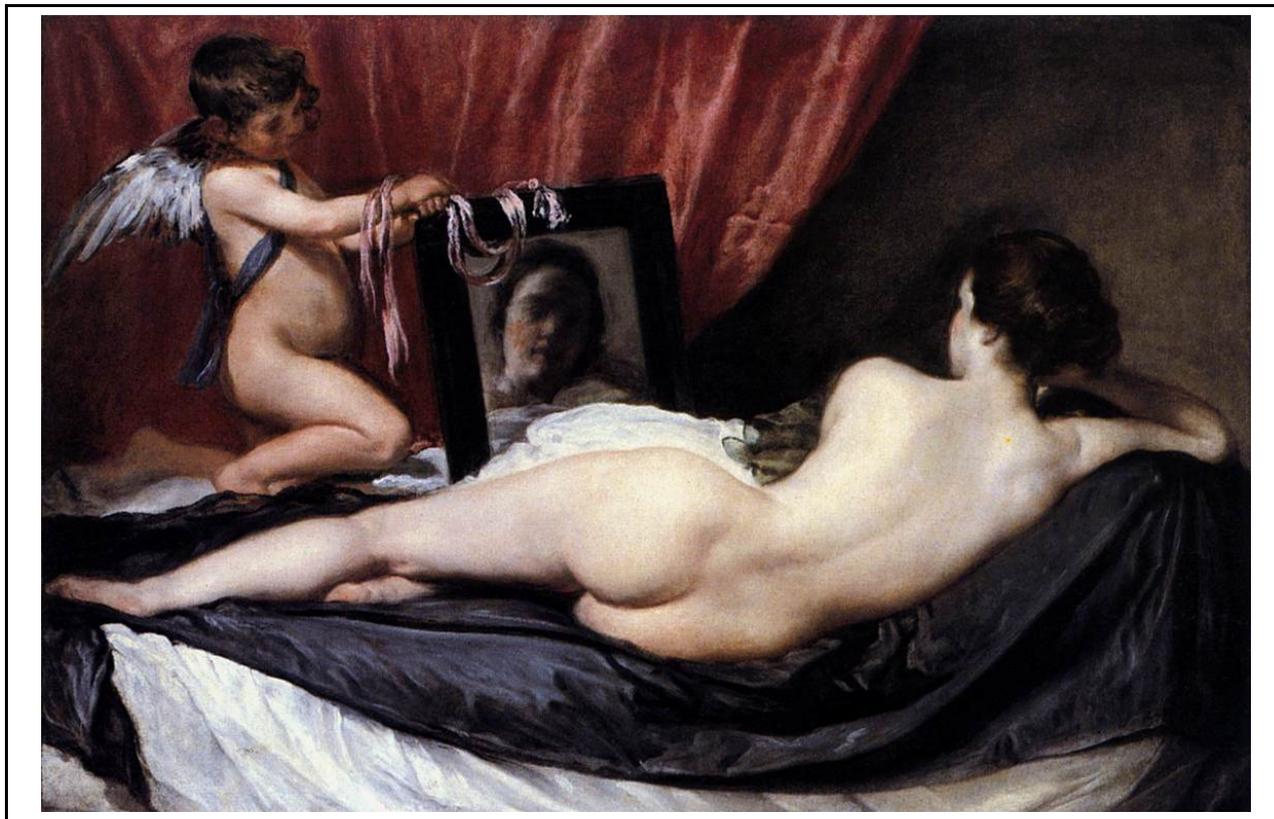
Tramite le conoscenze del suocero a corte, Diego riuscì a farsi conoscere, grazie in particolare ai suoi ritratti, e ad avere una udienza dal giovane re, Filippo IV.

Un anno dopo venne nominato "Pittore del re" ed ebbe anche l'occasione di incontrare Rubens, giunto in Spagna per attività diplomatiche, il quale gli parlò delle bellezze dell'Italia e in Diego si risvegliò il desiderio di studiare l'arte del passato. A 30 anni partì per il suo primo viaggio in Italia, sbarcò a Genova per poi andare a Milano e nella sospirata Venezia, proseguì per Roma e poi per Napoli. Dopo 2 anni ritornò a Madrid dove lo attese un lungo lavoro tra ritratti e dipinti vari su commissione del re.

All'età di 50 anni Velazquez ritornò in Italia e l'anno successivo eseguì il ritratto di Papa Innocenzo X.

A 61 anni era all'apice della carriera artistica ma l'anno successivo morì improvvisamente: tutta la nobiltà madrilenne ne rimase commossa. Dopo una settimana la fedele moglie si spense silenziosamente come era vissuta.

***DIEGO VELAZQUEZ  
VENERE ALLO SPECCHIO***



## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

<b>1. dati preliminari</b>		
1.1	autore	Diego Rodriguez de Silva y Velazquez
1.2	titolo	Venere allo specchio
1.3	data	1648-50
1.4	tecnica e materiali	Olio su tela
1.5	dimensioni	122,5x175 cm
1.6	tipologia formale	Storico - mitologico
1.7	committenza	Gaspar de Guzmán, il Conte-Duca di Olivares
1.8	collocazione	Londra, National Gallery
1.9	altro (destinazione originaria, stato di conservazione, luogo e data del ritrovamento ...)	Il quadro viene chiamato anche Venere Rokeby perché fu inserita nella collezione privata a Rokeby Park, nello Yorkshire. Il 10 marzo del 1914 una suffragetta entra nel National Gallery di Londra con un coltello, colpisce il vetro e poi il dipinto. Dopo soli tre mesi l'opera viene restaurata e riesposta nel museo, ma i segni, quelli meno evidenti alla vista, sono rimasti.

<b>2. descrizione del soggetto</b>		
2.1	Soggetto	La Venere di Velázquez, è bruna, e non bionda come voleva la tradizione. Venere sta fissando uno specchio retto da Cupido, collocato di fronte a lei, che inconsuetamente è ritratto senza la faretra e le ali; in questo modo, la dea rivolge il proprio sguardo all'osservatore del dipinto mediante la sua immagine riflessa nello specchio. Ciononostante, l'immagine del volto rispecchiato di Venere è appannata e rivela solo parzialmente la sua fisionomia. La posizione dello specchio, comunque, non è coerente con lo scorcio e in realtà per vedere il volto della dea in quella posizione essa si dovrebbe trovare al posto dell'osservatore: si tratta di una licenza artistica.
2.2	Elementi che costituiscono l'opera	Nell'opera sono rappresentati Venere di schiena sdraiata su panni bianchi e grigi, con Cupido di fronte a lei che regge uno specchio in cui si vede il volto della dea. Sullo sfondo è presente un drappeggio rosso.
2.3	Notizie sul soggetto o sull'evento	Pare che la modella fosse un'amante di Velázquez, tale Flaminia Triunfi, romana e anch'essa pittrice di 23 anni. In alcuni documenti emersi recentemente si è scoperto che dalla relazione tra il pittore e la Triunfi fosse nato un figlio maschio di nome Antonio De Silva.
2.4	Lettura iconografica	Vi sono precedenti sia in Tiziano che in Rubens e Tintoretto. Con quest'opera l'autore vuole sottolineare che le cose divine molto spesso sono celate nella normale vita quotidiana.

## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

<b>3. analisi degli elementi del linguaggio visuale</b>		
3.1	Segno	
3.2	Punto	
3.3	Linea	
3.4	Superficie	
3.5	Colore	Il contrasto cromatico è molto evidente fra i toni caldi della parte alta e quelli freddi della parte bassa. I colori pastosi e vigorosi delle lenzuola grigie-azzurrine, dei tendaggi rosso carminio e dello sfondo fanno risaltare ancor di più la morbida carnagione della dea.
3.6	Luce	
3.7	Volume e spazio	
3.8	Composizione	Basata sulla suddivisione in tre fasce cromatiche, separate da contorni ondulati, oltre che sull'allineamento delle teste e degli sguardi.

<b>4. individuazione dei valori espressivi</b>		
4.1	valori espressivi e valori visivi	
4.2	significato “nascosto”	Lo specchio simboleggia la vanitas, è una metafora del passare del tempo e, per estensione, della bellezza. La sua presenza, specie nelle mani di Cupido, può attestare la fugacità dell’amore o, su un terreno morale ancora più elevato, la superiorità del vero amore sul mero desiderio.

Sitografia e bibliografia:

- frammentiarte.it
- wikipedia.org
- ilgiornaledellarte.com
- www.artspecialday.com

LISA QUARTA

4BLIC

***DIEGO VELÁZQUEZ  
RITRATTO DI INNOCENZO X***



## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

<b>1. dati preliminari</b>		
1.1	Autore	Diego Velázquez
1.2	Titolo	Ritratto di Innocenzo X
1.3	Data	ca. 1650
1.4	Tecnica e materiali	Olio su tela
1.5	Dimensioni	140 x 120 cm
1.6	Tipologia formale	Ritratto
1.7	Committenza	Giovanni Battista Pamphili, papa dal 1644 al 1655 con il nome di Innocenzo X
1.8	Collocazione	Roma, Galleria Doria Pamphilj
1.9	Altro (destinazione originaria, stato di conservazione, luogo e data del ritrovamento ...)	E' presente una scritta sul foglio che il pontefice tiene nella mano sinistra, che recita: “alla Santà di N.ro Sign.re / Innocentiox / per Diego de Silva / Velázquez de la Camera di S. M. tà Catt.ca”. Sotto viene riportata la data di esecuzione 1650.

<b>2. descrizione del soggetto</b>		
2.1	Soggetto	Papa Innocenzo X
2.2	Elementi che costituiscono l'opera	Nel dipinto, ad eccezione della veste bianca, domina il rosso: il copricapo del Papa, la poltrona di velluto, lo sfondo e la parte del vestito che copre le spalle. La posa del pontefice è di tre quarti con il volto rivolto verso lo spettatore. L'imponenza della figura è resa dalle grandi abilità dell'autore e dal realismo quasi fotografico.
2.3	Notizie sul soggetto o sull'evento	Il Papa della famiglia Doria Pamphili era stato eletto nel 1644, succedendo al filo-francese Urbano VIII. Per questo Filippo IV di Spagna si era affrettato a tessere le sue reti diplomatiche per riconquistarsi l'alleanza con il Pontefice. Nel “pacchetto” dell'offensiva diplomatica c'era anche una missione del pittore più famoso della sua corte, inviato a Roma per fare una serie di ritratti della famiglia del nuovo Papa. Ovviamente nella serie non poteva mancare lui, Innocenzo X. Incontrando il Papa, nell'estate del 1650, Velázquez dialoga idealmente con Raffaello e Tiziano e mette a confronto il Giulio II del primo con il Paolo III del secondo. Innocenzo X era un personaggio dall'aspetto ruvido, satiresco e molto brutto. Velázquez coglie queste sue caratteristiche, rimarmandole in un ritratto dalla potenza espressiva notevolissima. Lo stesso Innocenzo X, alla sua prima visione dell'opera, sembra abbia esclamato ad alta voce: “Troppo vero!”.
2.4	Lettura iconografica	Velázquez, catturando gli elementi che si susseguono sul volto di Innocenzo X, dipinge un personaggio che appare dal carattere arguto, severo e giudicante della realtà che lo circonda. Queste caratteristiche erano riconosciute nel papa dai suoi contemporanei che lo definivano “tetro ed assai riservato”.

### Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

<b>3. analisi degli elementi del linguaggio visuale</b>		
3.1	Segno	Pennellate ricche di vivo cromatismo.
3.2	Punto	
3.3	Linea	Densa, rapida e decisa.
3.4	Superficie	Profondità creata attraverso contrasti e concordanze tra bianco e rosso. Le diverse tonalità vengono utilizzate per creare effetti visivi sorprendenti.
3.5	Colore	Bianco e rosso con una serie straordinaria di varianti. Velázquez con pennellate dense riesce a rendere la consistenza della materia e attraverso alcune pennellate più chiare riproduce con precisione la levigatezza del tessuto. Inoltre, in ogni punto del dipinto, dalla cotta, alle mani, alle finiture dorate della poltrona, alla tenda toccata di colore con l'ombra inquietante della sedia, c'è vibrazione, c'è vita, fino all'incrocio con l'insostenibile sguardo del Papa.
3.6	Luce	
3.7	Volume e spazio	
3.8	Composizione	Sono dispositivi sottili nella costruzione dell'immagine, quasi impercettibili che alla fine spiegano quella sensazione di destabilizzazione che il quadro comunica: la posa leggermente in diagonale del Papa; lo sbilanciamento provocato dal fatto che il volto non occupa il centro geometrico della tela; quella costruzione così verticale della figura che sembra quasi ribaltarsi in avanti. Il papa siede su un trono dorato dalla geometria essenziale. Alle spalle si notano le guglie dello schienale poste sulle sommità dei due assi portanti. Nella mano sinistra del pontefice è presente il foglio sul quale è presente la firma dell'autore. Ma il perno della tela è nel volto, con quelle labbra serrate e quello sguardo quasi perforante, dispotico e insieme inquieto. Velázquez, tirando il grande tendaggio dietro a Innocenzo X, è come se dichiarasse che non è la profondità di campo e di spazio che gli interessa, ma che sta lavorando a un'altra "terza" dimensione. Ed è la profondità psichica.

## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

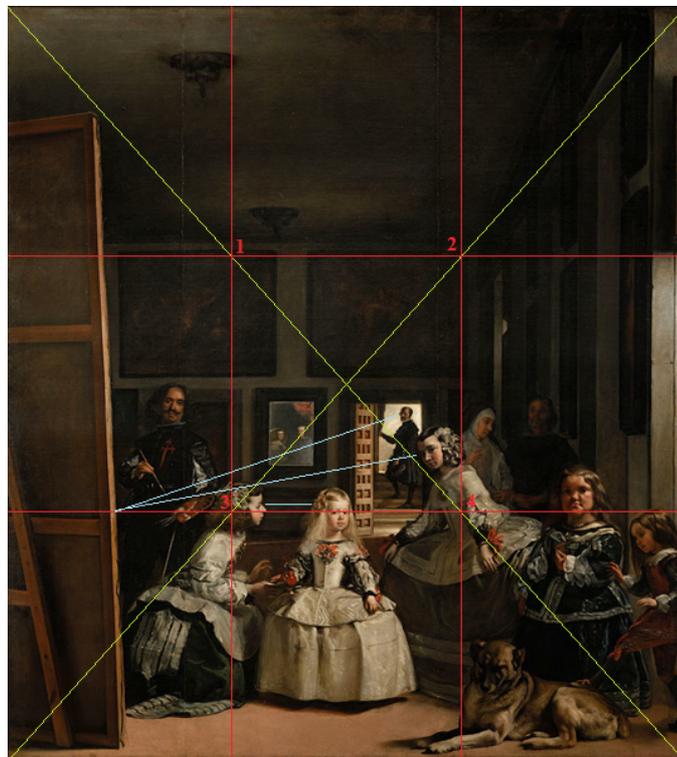
<b>4. individuazione dei valori espressivi</b>		
4.1	Valori espressivi e valori visivi	L'autore in quest'opera rappresenta la dimensione psicologica del soggetto rompendo con le regole del passato secondo le quali il pontefice veniva ritratto avvolto da un'aura di immobile spiritualità.
4.2	Significato “nascosto”	

Sitografia e bibliografia:

- <http://www.frammentiarte.it/2016/papa-innocenzo-x/>
- [http://www.francescomorante.it/pag\\_2/211dd.htm](http://www.francescomorante.it/pag_2/211dd.htm)
- <http://www.ovo.com/ritratto-di-innocenzo-x/>

MIRIAM VACHELLI      4BLIC

***DIEGO VELÁZQUEZ  
LAS MENINAS***



## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

<b>1. dati preliminari</b>		
1.1	autore	Diego Velázquez
1.2	titolo	Las Meninas (La famiglia di Felipe IV)
1.3	data	1656
1.4	tecnica e materiali	Olio su tela
1.5	dimensioni	318 x 276 cm
1.6	tipologia formale	Ritratto di gruppo con autoritratto
1.7	committenza	La famiglia reale di Spagna
1.8	collocazione	Madrid, Museo del Prado
1.9	altro (destinazione originaria, stato di conservazione, luogo e data del ritrovamento ...)	

<b>2. descrizione del soggetto</b>		
2.1	Soggetto	L'infante Doña Margarita accompagnata dalle sue dame di corte
2.2	Elementi che costituiscono l'opera	Al centro, in primissimo piano, l'infanta Margherita, giovanissima figlia del sovrano, è affiancata da due damigelle ( <i>Las Meninas</i> ): a sinistra, Maria Augustina Sarmiento, inchinandosi le porge una salvilla (piccolo vassoio) e una brocca d'acqua; l'altra, Isabel Velasco, accenna una riverenza. Più a destra, vicino all'alta finestra da cui spiove la luce, vi sono la nana di corte Maria Bàrbola e il nano Nicolasito Pertusato, che con un piede stuzzica un paziente mastino accucciato a terra. Alle spalle del gruppo il guarda-dama e una donna conversano nell'oscurità; mentre sullo sfondo, inquadrato dal vano luminoso di una porta aperta, José Nieto, ciambellano di corte, fermo sulle scale, volge lo sguardo verso lo spettatore esterno, misurando l'intera, straordinaria profondità dello spazio pittorico. Nello specchio a fianco del ciambellano si riflettono i reali di Spagna, re Felipe IV e Mariana d'Austria. E a sinistra della tela con in mano tavolozza e pennello si trova l'autoritratto di Velázquez.
2.3	Notizie sul soggetto o sull'evento	La scena ritrae l'infante Doña Margarita mentre irrompe nello studio del pittore (una delle stanze del palazzo reale dell'Alcázar, divenuta studio del pittore), intento a ritrarre la coppia reale, re Felipe IV e Mariana d'Austria.

## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

2.4	Lettura iconografica	<p>Nella lettura illusionistica del quadro è come se l'osservatore si identificasse con Filippo IV e sua moglie che posano per il pittore (in piedi davanti al cavalletto) e guardano la scena comprendente un'immagine di se stessi nello specchio (possibile un riferimento a "I coniugi Arnolfini" di Jan van Eyck, presente per un certo periodo nella collezione reale di Spagna). Velázquez ha dipinto un quadro di straordinaria suggestione, che attrae irresistibilmente nella sua orbita, eliminando la sensazione di spensieratezza che sempre e comunque accompagna il pubblico quando osserva un dipinto. In questo caso, invece, si ha la sensazione di "entrare" nella scena, e di farne parte a tutti gli effetti. Mentre si osserva il dipinto, sembra di essere osservati dai personaggi ritratti, come dimostrano le reazioni di coloro che, accortisi della presenza dell'osservatore, interrompono le proprie operazioni per fissarci con un misto di sorpresa e di riverenza. Come se non bastasse, l'enigmaticità del dipinto è accresciuta dal fatto che la faccia dell'enorme tela su cui il pittore sta lavorando è del tutto invisibile, impedendo così di verificare se egli stia effettivamente dipingendo il ritratto dei due sovrani, di cui si ha riscontro nell'immagine riflessa dallo specchio, e non piuttosto, come qualche studioso ha ipotizzato, il quadro stesso che si sta osservando, cioè <i>Las Meninas</i>.</p>
-----	----------------------	---

### Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

<b>3. analisi degli elementi del linguaggio visuale</b>		
3.1	Segno	
3.2	Punto	
3.3	Linea	
3.4	Superficie	
3.5	Colore	La pennellata innovativa e la maniera diretta di dipingere erano rivoluzionarie, creando nei suoi lavori un senso di energia e atmosfera che portò molti dei suoi contemporanei a sostenere che mentre gli altri dipingevano l'arte, Velázquez dipingeva "la verità". I colori che maggiormente ricorrono sono: bianco, giallo, arancione, rosso, blu, marrone, nero, verde e viola.
3.6	Luce	La luce, svolgendo un ruolo primario, è studiata in modo da perdere intensità man mano che si avvanza nella profondità del quadro: il gruppo centrale con Margherita è evidenziato lasciandolo affiorare gradualmente. Nel fondo scuro, una porta aperta è l'unica fonte di luce.
3.7	Volume e spazio	Lo spazio non è circoscritto al solo ambiente dipinto ma ci dà la sensazione, complici anche le grandi dimensioni del dipinto, di essere nello studio dell'artista.
3.8	Composizione	Il quadro è dipinto secondo la prospettiva centrale (un solo punto di fuga). In questo quadro i primi due punti sembrano inutilizzati dall'autore; mentre il punto 3 ed il punto 4 si trovano perfettamente in corrispondenza delle due damigelle. (vedi analisi grafica)

## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

<b>4. individuazione dei valori espressivi</b>		
4.1	valori espressivi e valori visivi	<p>Seguendo la linea degli sguardi, si può notare che c'è 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 si definisce 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" si vede 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. (vedi analisi grafica). Lo specchio appeso sulla parete di fondo crea un gioco di complessi rimandi visivi all'interno dell'opera. Esso infatti riflette i sovrani di Spagna Felipe IV e Marianna d'Austria: sono loro il misterioso soggetto della tela che il Velázquez ritratto nel quadro sta dipingendo; la loro vera posizione coinciderebbe quindi con quella dello spettatore, verso cui convergono gli sguardi dei personaggi della scena. L'osservatore varca la così detta "quarta parete" e viene direttamente coinvolto nel quadro: è infatti tipico del gusto Barocco concepire le arti figurative in modo simile al teatro.</p>

## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

4.2	significato “nascosto”	<p>Questo dipinto rappresenta la volontà dell'autore di mostrare il momento artistico come momento ontologico che va oltre l'apparenza della rappresentazione di una qualsiasi giornata della vita di corte. Il tema più significativo del dipinto è l'atto stesso del guardare (il punto di vista) e dell'essere guardati, il dentro e il fuori, ma rappresenta anche un invito ad entrare nel quadro. Il filosofo Michel Foucault scrisse un'interpretazione di questo quadro nell'introduzione del suo libro <i>Les Mots et les choses</i>, mettendone soprattutto a fuoco l'aspetto che esibisce i primi segni di una nuova episteme nell'arte europea, poiché tentava di permettere al pubblico del dipinto di diventare la figura sovrana - il vero fulcro dell'arte della rappresentazione è a stento rappresentato: «la necessaria scomparsa [...] della persona cui assomiglia e della persona nei cui occhi è solo una somiglianza». Lo specchio, in realtà, potrebbe essere uno specchio-spia, da cui si può osservare senza essere osservati. I due sovrani erano nascosti dietro questo specchio e quando José Nieto, in fondo sulle scale, sposta la tenda, facendo entrare la luce dietro lo specchio-spia, i due sovrani, che fino a quel momento erano invisibili, divengono visibili. Così 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".</p>
-----	------------------------	--

## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

Sitografia e bibliografia:

- [cultura.biografieonline.it](http://cultura.biografieonline.it)
- <https://dgiardina.wordpress.com>
- [www.strangeart.it](http://www.strangeart.it)
- <https://it.wikipedia.org/wiki>
- *Audio guida del Museo del Prado di Madrid*
- [www.ovo.com](http://www.ovo.com)
- [www.cultor.org](http://www.cultor.org)
- [zebrart.it](http://zebrart.it) › *Impara l'arte*

NECULAI RALUCA IOANA

4B LIC

## *CLAUDE GELLÉE detto LORRAIN*

Claude Gallée detto Lorrain nacque nel 1600 a Champagne (in Lorena) e, all'età di 16 anni si recò a Roma per apprendere l'arte della pittura. Fu allievo del Cavalier d'Arpino e soprattutto di Agostino Tassi, paesaggista ed esperto di decorazione architettonica.

In questo particolare periodo Roma è un centro artistico molto importante dove le botteghe d'arte prosperano, confrontandosi e mescolandosi con il manierismo del Caravaggio, ma soprattutto con il classicismo di Raffaello. Certamente Lorrain assimila le lezioni provenienti dai questi due principali filoni del linguaggio pittorico. Spesso Lorrain si inserisce nel filone classicistico che richiama la pittura di Poussin, pittore francese anch'esso trapiantato nella capitale italiana e di cui il Lorrain subisce sicuramente l'influenza.

Nel 1626 Lorrain ritorna nelle sue terre della Lorena per lavorare come apprendista presso lo studio di Claude Deruet, per poi ritornare di nuovo a Roma stabilendosi in modo definitivo fino alla morte avvenuta nel 1682. Venne sepolto, secondo la sua volontà, nella chiesa di Trinità dei Monti. Nel 1840 la sua salma venne traslata nella Chiesa di San Luigi dei Francesi. L'epitaffio sulla sua tomba recita: "rappresentò in modo meraviglioso i raggi del sole all'alba e al tramonto sulla campagna".

Tutta la produzione del suo periodo giovanile è andata perduta, mentre le opere datate iniziano a partire dal 1630.

Dagli anni trenta in poi, tutto viene ampiamente documentato dal suo "Liber Veritatis", un album di 195 disegni dove, oltre a questi, vengono riportate le fonti delle committenze: un vero e proprio prezioso diario che aiuta ad una meticolosa ricostruzione dei suoi rimanenti cinquant'anni di vita artistica.

Dalle sue opere risulta evidente che Lorrain conoscesse profondamente la pittura del Cinquecento relativa al paesaggio e quella a lui contemporanea, ma vi sono in lui altre peculiarità per cui viene collocato al di sopra di una realizzazione paesaggistica di "maniera". Nei suoi dipinti si evidenzia un luminosità molto più sapiente in cui la luce dà alla natura e alle figure umane un vigoroso accento poetico con patine di gradevole morbidezza.

***CLAUDE GELLÉE detto LORRAIN***  
***IL PORTO DI OSTIA CON L'IMBARCO DI SANTA PAOLA***



## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

<b>1. dati preliminari</b>		
1.1	autore	Claude Gellée, detto Lorrain
1.2	titolo	Il porto di Ostia con l'imbarco di Santa Paola
1.3	data	1639
1.4	tecnica e materiali	Olio su tela
1.5	dimensioni	211 x 145 cm
1.6	tipologia formale	Paesaggio
1.7	committenza	Questo dipinto, insieme a "Paesaggio con Tobia e l'angelo", faceva parte di un gruppo di sette opere commissionate da Filippo IV di Spagna per decorare un ambiente del Palazzo del Buen Retiro a Madrid
1.8	collocazione	Madrid, Museo Nazionale del Prado

<b>2. descrizione del soggetto</b>		
2.1	Soggetto	Porto con natanti e scene di imbarco.
2.2	Elementi che costituiscono l'opera	In primo piano, sulle scale, sono raffigurati personaggi in movimento per attività di imbarco e sbarco. E' quindi rappresentato un porto dinamico. Gli edifici ai profili della veduta sono imponenti e di genere classico ma sproporzionatamente enormi: le colonne a destra sono alte quasi 15 volte una persona di altezza media (uomini alla base della colonna). La vegetazione sulla destra fuoriesce dalle mura del giardino di un palazzo. Al centro uno scorcio di mare.
2.3	Notizie sul soggetto o sull'evento	Il tema è tratto dalla storia di S. Paola: si narra che ella, volendo raggiungere san Gerolamo in Terra Santa per convertirsi, partì da Roma, dal porto di Ostia Antica, nel 385 separandosi dai suoi figli: Eustochio, Paolina, Toxotius e Rufina. In basso, nella zona di destra, una pietra reca la scritta: "IMBARCO Sta PAVLA ROMANA PER TERRA Sta" (imbarco di Santa Paola Romana per la Terra Santa), mentre su un'altra, disposta frontalmente alla prima, si legge: "PORTVS OSTIENSIS A [VGVSTI] ET TRA[IANI]" (porto Ostiense di Augusto e Traiano) grazie alle quali si esplicitano protagonista e luogo.
2.4	Lettura iconografica	A fianco di Santa Paola (donna vestita di blu, sulle scale, in primo piano) si possono immaginare la silhouette di Apronia a fianco di quella di Eustochia, mentre la accompagnano al mare. Il mare è come olio. La luce dilaga oltre lo spazio del cielo dilatando le forme su cui si posa.

### Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

<b>3. analisi degli elementi del linguaggio visuale</b>		
3.1	Segno	I contorni delle strutture architettoniche ai lati, in primo piano, sono delineati nettamente, mentre, proseguendo verso l'orizzonte e per quanto riguarda i personaggi, la vegetazione e le imbarcazioni, sono definiti in modo meno dettagliato.
3.2	Linea	Alle linee rette costituenti i palazzi, gli alberi delle navi ed i piani prospettici, si contrappongono linee più curve, morbide e sinuose caratterizzanti soprattutto le onde del mare, i drappaggi dei vestiti ed il fogliame degli alberi a lato, evidenziati dai riflessi della luce.
3.3	Superficie	La linea di orizzonte delimita due aree in cui vi è parecchio contrasto tra zone in luce e zone in ombra: lo sfondo, illuminato maggiormente, è costituito dal cielo e dal sole tramontante (essendo Ostia orientata verso Ovest ed essendo il sole sulla linea di orizzonte), mentre il primo ed il secondo piano raffigurano i palazzi e i personaggi, equamente illuminati.
3.4	Colore	Nonostante ci siano contrasti rilevanti nell'uso dei colori, dal giallo vespertino del sole che sfuma nell'azzurro del cielo e si oppone al blu scuro del mare, tutte le sfumature sono tenui ed eteree.
3.5	Luce	L'uso della luce è il principale mezzo capace di dare unità all'opera. L'interesse dell'artista in questo dipinto è concentrato sul più spettacolare effetto di luce esistente in natura: il sole che illumina il porto di Ostia, aprendosi un varco al centro dell'opera, e crea un gioco di luci ed ombre grazie ai riflessi ed al controllo della luce.
3.6	Volume e spazio	Secondo i canoni della prospettiva rinascimentale lo spazio conquista la profondità oltre l'orizzonte: è predominante la visione del cielo sfumato che da un senso di continuità ed illimitato orizzonte, tecnica probabilmente ispirata da Leonardo Da Vinci.
3.7	Composizione	Lo spazio è suddiviso principalmente in due parti orizzontali, il cui limite è delineato dalla linea di orizzonte: nella parte superiore viene raffigurata per lo più la maestosità dell'architettura e della natura nel cielo e nella vegetazione. E' suddiviso inoltre in tre zone verticali delimitate dal profilo dei palazzi. Le linee oblique, con inclinazioni diverse, delineano la prospettiva dei palazzi fino alla linea d'orizzonte e la zona delle scale in cui si trovano tutti i personaggi rappresentati nell'opera.

## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

4. individuazione dei valori espressivi		
4.1	valori espressivi e valori visivi	L'opera raffigura un episodio a carattere religioso ed al contempo mette in risalto la grandiosità architettonica e naturale, senza svilire nessuno dei due aspetti. Lorrain sa accomunare il concetto della spettacolare architettura del porto romano, il concetto della vegetazione, le acque del mare, le imbarcazioni che si allontanano e che si avvicinano e le piccole figure umane in primo piano per dare maggior risalto alla monumentalità degli edifici che circondano le circondano. Secondo gli studiosi il paesaggio immaginario riproduce con diverse varianti Villa Medici, o il porto di Genova (che sarebbe l'ultima costruzione architettonica sulla linea dell'orizzonte), alla quale viene conferito un grandioso scenario con efficaci effetti cromatici.
4.2	Significato "nascosto"	Le figure si inseriscono nella struttura architettonica non come semplice contorno alla bellezza del paesaggio ma come elementi di importanza vitale alla comprensione stessa del paesaggio.

### Sitografia e bibliografia:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-embarco-de-santa-paula-romana/1104a62a-edeb-4449-ab0b-7f8c57edee3a?searchid=0435be35-fec5-2911-0e30-196f935f21d0>

<http://www.frammentiarte.it/2016/09-porto-di-ostia/>

<http://sauvage27.blogspot.it/2009/10/il-porto-di-ostia-con-limbarco-di-santa.html>

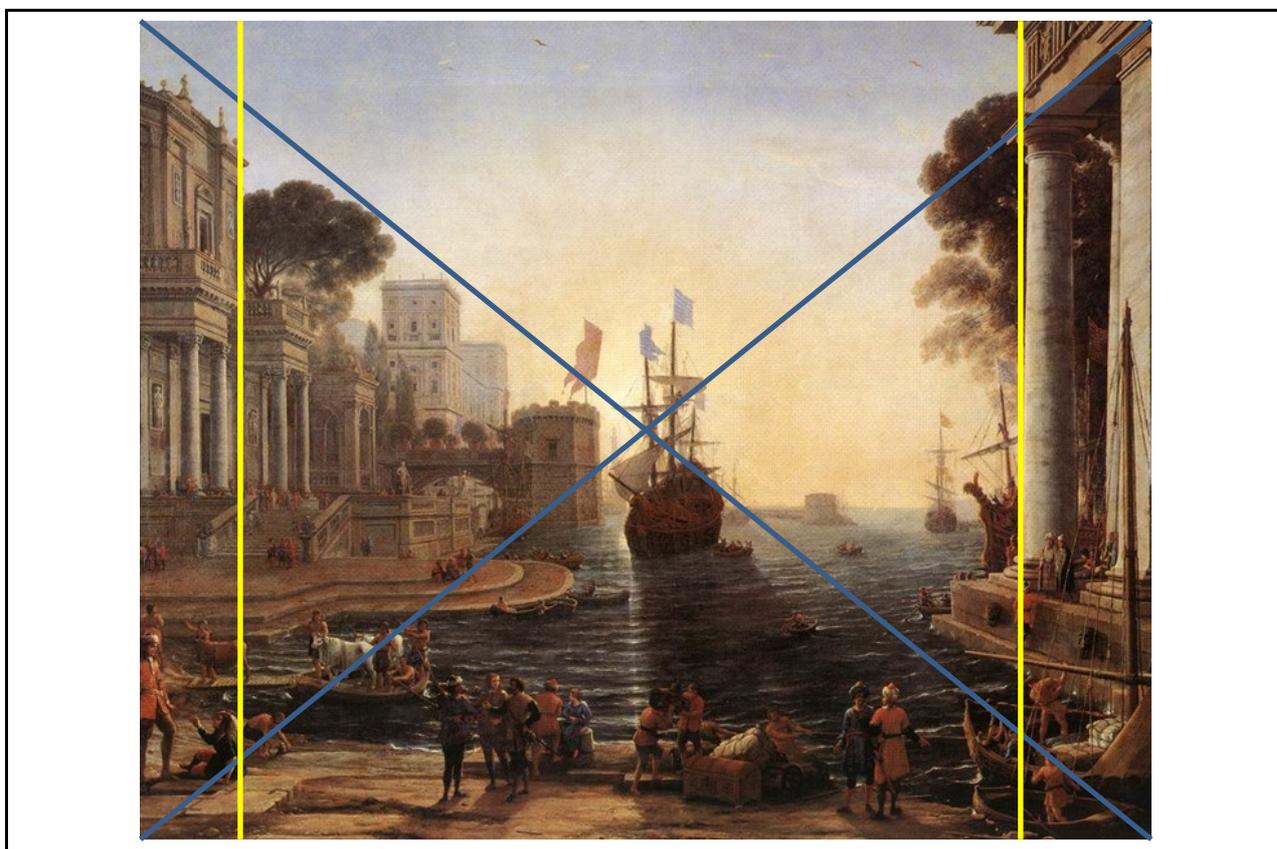
<https://books.google.it/books?id=WEmoCgAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=1>

[https://books.google.it/books?id=WEmoCgAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=1%27odio+della+musica+pascal+qui&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwiOyY7e\\_JzSAhUCWBoKHVnUAjUQ6AEIGjAA#v=onepage&q=l'odio%20della%20musica%20pascal%20qui&f=false](https://books.google.it/books?id=WEmoCgAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=1%27odio+della+musica+pascal+qui&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwiOyY7e_JzSAhUCWBoKHVnUAjUQ6AEIGjAA#v=onepage&q=l'odio%20della%20musica%20pascal%20qui&f=false)

<http://www.frammentiarte.it/2016/09-porto-di-ostia/>

ALESSANDRA COTTI      4BLIC

***CLAUDE GELLÉE detto LORRAIN***  
***ULISSE RESTITUISCE CRISEIDE AL PADRE***



## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

<b>1. dati preliminari</b>		
1.1	autore	Claude Gellée, detto Lorrain
1.2	titolo	Ulisse restituisce Criseide al padre
1.3	data	ca. 1644
1.4	tecnica e materiali	Olio su tela
1.5	dimensioni	119 x 150 cm
1.6	tipologia formale	Genere paesaggistico/mitologico
1.7	committenza	Eseguito per il collezionista parigino Roger du Plessis, duca di Liancourt. Successivamente acquistato dal duca di Richelieu.
1.8	collocazione	Parigi, Museo del Louvre
1.9	altro (destinazione originaria, stato di conservazione, luogo e data del ritrovamento ...)	Dal 1665 tale dipinto venne conservato nella collezione privata di Luigi XIV.

<b>2. descrizione del soggetto</b>		
2.1	Soggetto	Il ritorno in patria della giovane Astinome, o Criseide, figlia del sacerdote di Apollo, Crise.
2.2	Elementi che costituiscono l'opera	<p>Ciò che viene raffigurata è una tipica scena di porto. Protagonista della tela è sicuramente la “barca nera”, ormeggiata dinanzi al tempio di Apollo, con la quale Ulisse riporta in patria Criseide. In primo piano viene rappresentata una scena mercantile, nella quale vi sono personaggi che trattano di affari, alcuni dei quali indossano vestiti orientali. Un altro particolare sono i bovini ornati con nastri che vengono trasportati verso il tempio in sacrificio, per lenire la collera di Apollo, proprio come descritto da Omero nell’Iliade. È sulle ampie scalinate del tempio ionico, decorato con statue di Apollo e Artemide, che si svolge la scena principale dell’opera, dunque nella parte sinistra del quadro. Crise è infatti di nuovo in presenza della figlia, restituitagli dal soldato Ulisse per ordine di Achille, affinché Apollo calmasse la propria ira. Come in molti altri quadri dell’autore si trovano architetture composite che riprendono edifici antichi, medievali e contemporanei. Un esempio è il palazzo sullo fondo che riprende la Cancelleria di Roma.</p>

## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

2.3	Notizie sul soggetto o sull'evento	Secondo il mito greco gli Achei assediaron la città di Troia per nove anni. È in questo contesto che Agamennone, comandante delle truppe greche, fece prigioniera la figlia del sacerdote troiano di Apollo, che divenne sua concubina. Crise, volendo riabbracciare la figlia, portò al capo nemico doni e regali per il rilascio. Ma la sua richiesta venne rifiutata. Deciso a vendicarsi, il sacerdote pregò il suo Dio. Tali preghiere fecero scatenare l'ira di Apollo, il quale scatenò una piaga sul campo greco. L'unico modo per placare la collera divina era quello di riportare la giovane schiava in patria, dal padre. Il compito della restituzione fu affidato al valoroso Ulisse.
2.4	Lettura iconografica	Il dipinto vuole sottolineare la grandiosità e la solennità dell'evento. La scena della restituzione avviene in secondo piano, quasi inosservata in un primo momento in quanto è piccola, mettendo così in evidenza l'enormità del mondo che si apre sul mare. Vi è la volontà dell'autore di mettere in contrasto le due scene e dunque il concetto di microcosmo (scena della restituzione) e macrocosmo (scena portuale).

### 3. analisi degli elementi del linguaggio visuale

3.1	Segno	Riesce a definire in modo dettagliato gli edifici, le navi e i personaggi in primo piano.
3.2	Punto	
3.3	Linea	Si alternano linee rette, utilizzate per gli edifici, e linee curve, che donano maggiore realismo alle onde del mare o alle zone illuminate dalla luce solare.
3.4	Superficie	Il fondo è costituito dal cielo, dal sole e da alcuni edifici. Vi è un notevole contrasto tra zone in ombra e zone luminose.
3.5	Colore	Anche lo stesso uso dei colori porta ad alcuni contrasti rilevanti. Per esempio al colore caldo del sole rosso e giallo (alba o tramonto) si oppongono l'azzurro del cielo e il blu scuro del mare. Oppure ai colori freddi dei palazzi bianchi e grigi si contrappongono i colori caldi degli abiti e del terreno illuminati dal sole.
3.6	Luce	La luce è l'elemento essenziale che unifica i diversi piani. È una luce naturale, la cui fonte luminosa è il sole splendente posto dietro alla nave nera per creare giochi di ombre. È insolita la scelta di voler raffigurare il protagonista dell'opera (la nave) in contro luce.

## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

3.7	Volume e spazio	Lorrain crea lo spazio conquistandolo in profondità, secondo i canoni della prospettiva rinascimentale. Lo sfondo sfumato per dare un'idea di continuità è ripreso dalle opere di Leonardo da Vinci. Lo spazio è dunque illimitato. Il volume e la tridimensionalità sono accentuati dalla presenza della luce. Grazie ad essa le figure assumono realismo.
3.8	Composizione	Le due parti laterali sono costituite dalla presenza degli edifici e dei vari palazzi. Protagonisti della parte centrale sono invece, oltre alla nave, gli elementi naturalistici del dipinto, ossia il cielo, il sole e il mare. In primo piano i personaggi raffigurati garantiscono nell'osservatore maggiore partecipazione. Come già detto più volte è la barca nera la vera protagonista, evidenziata non solo dalle diagonali della tela, ma anche dalle varie linee prospettiche rivelate dalle facciate dei palazzi e dai fasci d'ombra.

### 4. individuazione dei valori espressivi

4.1	valori espressivi e valori visivi	L'opera è costituita da un'equilibrata disposizione delle numerose figure nello spazio. Senza mettere in secondo piano però la freschezza naturale data dal sole e l'interesse per le variazioni atmosferiche.
4.2	significato "nascosto"	Il tema che viene qui ripreso è riferito alla guerra di Troia e in particolare agli effetti delle passioni sugli uomini e sugli dei. È un tema ricorrente nelle opere dell'autore, volute probabilmente dallo stesso duca di Liancourt. Nel quadro sono presenti alcune contrapposizioni, quali per esempio il mare e la terra ferma, oppure edifici pagani e religiosi, vita lavorativa (mercato) e vita religiosa (tempio di Apollo). Il sole se inteso come calante, dunque se si prende in considerazione un tramonto, raffigura la fine della crisi e delle catastrofi causate dalla collera divina. Analogamente se si considerasse questa scena come raffigurante un'alba, il sole simboleggia l'inizio di un nuovo periodo di prosperità, in questo caso per gli achei.

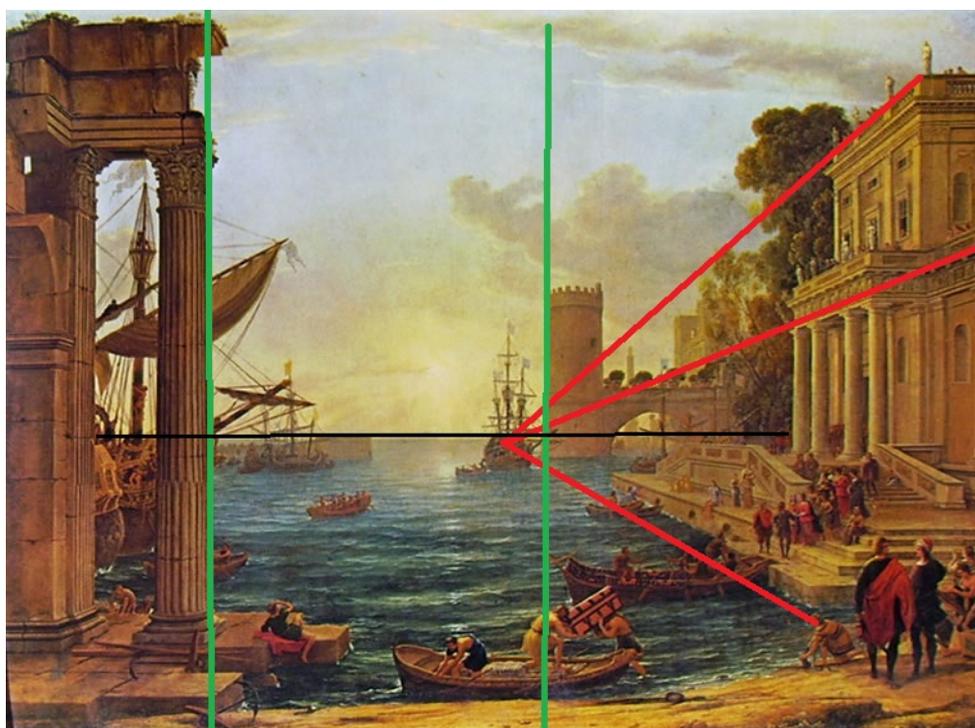
Sitografia e bibliografia:

- <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/ulyse-remet-chryseis-son-pere-dit-aussi-marine-soleil-couchant>
- <http://actuailes.fr/293-ulyse-remet-chryseis-a-son-pere-le-lorrain-1600-168>
- La storia dell'arte, Mondadori, electa Milano 2006, vol 11 "il Barocco"

DAVIDE GALANTI

4BLIC

**CLAUDE GELLÉE detto LORRAIN**  
**PORTO CON L'IMBARCO DELLA REGINA DI SABA**



## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

<b>1. dati preliminari</b>		
1.1	autore	Claude Gellée detto Lorrain
1.2	titolo	Porto con l'imbarco della regina di Saba
1.3	data	1648
1.4	tecnica e materiali	Olio su tela
1.5	dimensioni	148,5 x 194 cm.
1.6	tipologia formale	Dipinto
1.7	collocazione	Londra, National Gallery

<b>2. descrizione del soggetto</b>		
2.1	Soggetto	Il dipinto rappresenta il momento in cui la regina di Saba sta scendendo le scale del palazzo in cui alloggiava per poter giungere al porto e imbarcarsi.
2.2	Elementi che costituiscono l'opera	A destra sono presenti i resti di una trabeazione di stampo classico. Nella parte centrale occupano il porto diverse imbarcazioni di piccole e grandi dimensioni. Sulla destra, il palazzo della regina e in lontananza la torre di per avvistare imbarcazioni nemiche.

<b>3. analisi degli elementi del linguaggio visuale</b>		
3.1	Colore	Questo quadro risponde allo stile pittorico di Lorrain, nel quale si riscontrano colori prevalentemente caldi. In gran quantità utilizzato infatti il giallo e l'arancione, dato dal fatto che si tratta di un tramonto. A ciò si contrappongono il colore del mare nella metà bassa del dipinto e degli alberi che si scorgono dietro il palazzo.
3.2	Luce	La luce è protagonista dell'opera, poichè viene appunto generata dal sole che sta tramontando, e viene proiettata su tutti gli elementi compositivi.
3.3	Volume e spazio	La prospettiva centrale permette un'ampia veduta di tutto il porto nella sua interezza, portando l'occhio fino all'orizzonte.
3.4	Composizione	Ai lati del quadro sono presenti strutture classicheggianti: a sinistra resti di un colonnato di ispirazione greca e a destra un palazzo la cui facciata presenta un pronao e una balaustra. In lontananza un arco su cui sorge una torre di controllo.

<b>4. individuazione dei valori espressivi</b>		
4.1	valori espressivi e valori visivi	L'opera mette in risalto il rapporto armonioso tra l'architettura, opera dell'uomo, e l'infinità della natura.

Sitografia e bibliografia:

- [www.frammentiarte.it](http://www.frammentiarte.it)

•

ZILIANI EMANUELE      4B LIC

## **REMBRANDT HARMENSZOOM VAN RIJN**

Rembrandt Harmenszoon van Rijn nasce il 15 luglio 1606 a Leida (Olanda), ottavo figlio di nove fratelli. Il padre, un agiato mugnaio, era proprietario di un mulino sulle sponde del Reno e chiamato perciò "Van Rijn" (del Reno).

Desideroso che il figlio facesse una carriera importante, e che si elevasse dal cetto artigianale, lo iscrive, nel 1620, alla facoltà di lettere della sua città.

Il giovane vi rimane pochi mesi, preferendo frequentare lo studio del pittore Isaaksz van Swanenburg che gli fa conoscere l'arte italiana e i suoi capolavori, studiati febbrilmente dall'allievo.

In aggiunta a ciò, bisogna sottolineare che negli anni venti del Seicento la pittura di tutta Europa è squassata dall'arte rivoluzionaria di Caravaggio che ottiene sorprendenti effetti realistici grazie all'uso del tutto personale delle luci. Una lezione che Rembrandt terrà ben presente.

Inoltre, esplosa l'Olanda sul piano economico (grazie alla sudata indipendenza dagli Spagnoli e all'unificazione dei Paesi Bassi), la città del pittore diviene un'importante centro umanistico e artistico, anche sotto l'impulso dell'università. Si sviluppa allora un'importante scuola pittorica, seconda solo a quella di Utrecht, il cui artista di punta fu Luca da Leida; un punto di riferimento importante per le prime esperienze pittoriche di Rembrandt. Ma la vera occasione, per la carriera del pittore olandese avviene nel 1631, poco dopo la morte del padre. Rembrandt infatti decide di lasciare Leida per Amsterdam. In questa città, si conclude la formazione pittorica di Rembrandt, in particolare grazie alle lezioni di Pieter Lastman, celebre artista del luogo. Rembrandt, studia con attenzione i quadri di Lastman e ne impara la precisione e l'uso di colore tipicamente italiano, riproponendo alcuni dei soggetti storici del maestro. Grazie all'estrema abilità, ben presto però l'allievo supera il maestro. Se ne accorgono anche gli intenditori, che nel giro di poco tempo eleggono Rembrandt a loro beniamino. Inoltre, ha modo di accedere agli ambienti colti dell'alta società e, grazie a queste "entrature", di fidanzarsi con Saskia, nipote di un ricco mercante d'arte; i due si sposeranno nel 1634. Ed è proprio in questo periodo, dal 1634 al 1642, che Rembrandt dipinge alcuni dei suoi capolavori, che vanno dalla celeberrima "Lezione di anatomia del dottor Tulp" alla "Passione di Cristo".

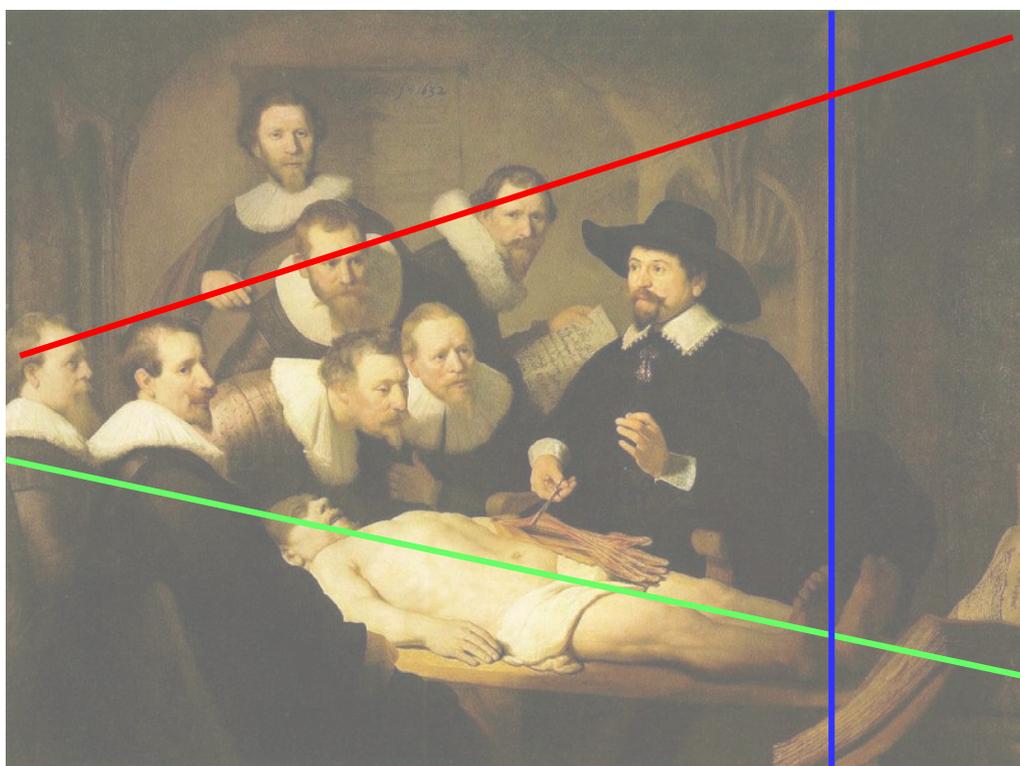
Rembrandt, da questo momento, si circonda anche di una folta schiera di discepoli, per i quali decide di costruire "ex novo" una scuola. Ma a partire dagli anni '40 del Seicento, comincia anche il suo tracollo economico e familiare, a causa, da un lato, della poco oculata gestione delle finanze e dall'altro dell'abbattersi di veri e propri drammi affettivi. Nel 1640 muore la madre e poco dopo anche l'adorata moglie. Solo e sconsolato si ritira nella pittura fino a quando conosce Geertge Dirck, governante del figlio Tito, con la quale intraprende una intensa relazione. Quest'ultima, però, per la sua scandalosa condotta subisce un processo che si risolve in una condanna in casa di correzione. Non a caso, in questo periodo la produzione di Rembrandt rivela estrema sofferenza: negli autoritratti appare un uomo invecchiato e privo di vitalità. Finita questa storia d'amore, si invaghisce di Hendrickje Stoffels, con la quale prima convive e tardi sposa. Insieme faranno due figli.

Al 1654 risale uno dei suoi quadri più celebri: "Betsabea con la lettera di David". In seguito, nel 1657 Rembrandt perde tutti i beni ed è costretto a trasferirsi in una modesta casa. Dopo il 1660, però, riesce a imporsi di nuovo sulla scena europea: dipinge i "Sindaci dei drappieri" e il "Giuramento dei Batavi", opere caratterizzate da un'estrema padronanza dei colori e della pennellata. Un raggio di luce torna a illuminare la vita dell'artista quando il figlio Tito si sposa con una lontana parente di Saskia: le vicende personali entrano nelle opere del pittore e conferiscono loro una notevole umanità. Non a caso Rembrandt nella "Presentazione al tempio" infonde al vecchio Simeone l'estrema dolcezza di chi, come lui, è ormai diventato nonno.

Negli ultimi anni Rembrandt decise di dipingere solo per sé, raggiungendo esiti altissimi. Si spegne il 4 ottobre 1669 ad Amsterdam all'età di 63 anni.

Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

**REMBRANDT HARMENSZOOM VAN RIJN**  
**LEZIONE DI ANATOMIA DEL DOTTOR NICOLAES TULP**



## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

<b>1. dati preliminari</b>		
1.1	autore	Rembrandt Harmenszoon van Rijn
1.2	titolo	Lezione di anatomia del dottor Nicolaes Tulp
1.3	data	1632
1.4	tecnica e materiali	Olio su tela
1.5	dimensioni	1,695m x 2,165m
1.6	tipologia formale	Ritratto di gruppo
1.7	committenza	Confraternita dei Chirurghi di Amsterdam
1.8	collocazione	L'Aia, Mauritshuis
1.9	altro (destinazione originaria, stato di conservazione, luogo e data del ritrovamento ...)	Inizialmente il dipinto si trovava al Theatrum Anatomicum nella pesa di Nieuwmarkt ad Amsterdam.

<b>2. descrizione del soggetto</b>		
2.1	Soggetto	Il dottor Nicolaes Tulp tiene una lezione di anatomia ai suoi studenti
2.2	Elementi che costituiscono l'opera	A destra è raffigurato il dottor Tulp, mentre tiene una lezione in cui mostra la fisiologia del braccio e evidenzia i muscoli che muovono le dita, imitandoli con la mano libera. Al centro c'è il cadavere, posto su un tavolo e dall'incarnato chiaro. A sinistra sono rappresentati gli studenti di Tulp, intenti a ascoltare la lezione. La loro identità è nota, infatti i loro nomi sono annotati sull'album da disegno che tiene in mano l'uomo vicino al dottore. Essi, però, non sono medici ma amministratori comunali.
2.3	Notizie sul soggetto o sull'evento	Nel 1628 venne istituita ad Amsterdam la prima cattedra di anatomia, diretta dal dottor Nicolaes Tulp, il <i>preaelector anatomiae</i> . Il 31 gennaio e il 2 febbraio del 1632 il dottor Tulp tenne una lezione aperta a un ristretto gruppo di chirurghi. Dev'esser stato un onore considerevole per Rembrandt essere invitato a registrare un avvenimento così importante. E' inverosimile che abbia assistito personalmente alla lezione: la sua descrizione non è completamente realistica dato che ogni lezione di anatomia cominciava con l'incisione dell'addome e lo svuotamento dell'intestino, operazione necessaria visto che la lezione durava tre giorni. Il cadavere era quello di un cittadino di Leida, Adriaen 't Khint, giustiziato il 31 gennaio per il furto di un mantello. Nel dipinto il dottor Tulp sta dissertando sulla fisiologia del braccio ed evidenziando i muscoli che muovono le dita. Probabilmente Rembrandt copiò questo braccio da un disegno o da un reperto conservato, anche se la resa è così sbalorditiva in tutta la sua minuziosità da sembrare il risultato dell'esame di un braccio vero inciso appositamente.
2.4	Lettura iconografica	

## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

<b>3. analisi degli elementi del linguaggio visuale</b>		
3.1	Segno	
3.2	Punto	
3.3	Linea	
3.4	Superficie	
3.5	Colore	Si ritiene che questo artista abbia appreso il mestiere da Jacob van Swanenburgh e da Pieter Lastmann. Senza dubbio ha preso spunti sia dalla tradizione fiamminga che dal colorismo veneto. Nel corso del tempo, è riuscito a fondere i vari aspetti di ciascuno dei modi in uno stile personale, aggiungendo proprie innovazioni.
3.6	Luce	La luce fa emergere dal fondo oscuro e indistinto il corpo nudo e i volti, concentrando l'attenzione sulle caratteristiche individuali dei personaggi. La scena non è ispirata a principi di stabilità e di equilibrio. La sua stessa improvvisa emersione dal buio dà la sensazione di uno spettacolo provvisorio.
3.7	Volume e spazio	
3.8	Composizione	I sette allievi sono disposti a sinistra, mentre Tulp è posto a destra. Al centro del dipinto si trova il cadavere. Prevalgono le linee diagonali, convergenti verso il corpo nudo, ma il gioco divergente degli sguardi disperde una precisa direttiva di lettura: i particolari acquistano un'evidenza in sé e per sé. Il gruppo trova tuttavia un'unificazione emotiva nella comune partecipazione all'evento, sottolineata dalla monocromia della composizione.

<b>4. individuazione dei valori espressivi</b>		
4.1	valori espressivi e valori visivi	Prima di definire la composizione del gruppo, Rembrandt deve avere eseguito studi separati per le diverse teste. Molti pittori prima di lui si erano confrontati con i problemi connessi ai ritratti in un dipinto di gruppo e Rembrandt deve avere imparato sia dai successi che dai fallimenti dei suoi predecessori. Ha cercato di animare il gruppo facendo guardare le persone in diverse direzioni, senza per questo dare l'impressione che non siano stati attenti alla lezione. Il dottor Tulp, essendo la figura più importante, indossa un cappello. Sta insegnando e ripete quel tipo di gesti che gli oratori fanno fin dall'antichità.

## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

4.2	significato “nascosto”	<p>La pittura del “Secolo d'oro” (cioè il '600 olandese) seguì molte delle tendenze che dominavano in altre parti d'Europa, come il caravaggismo e il naturalismo, ma furono i pittori olandesi a dominare i generi pittorici della natura morta, la pittura paesaggistica e la pittura di genere. Anche la pittura storica — tradizionalmente il più elevato nella gerarchia dei generi pittorici— e il ritratto erano popolari. Il collezionismo d'arte e la pittura per il libero mercato avevano la stessa importanza che altrove, però gli storici dell'arte sottolineano il numero crescente di ricchi olandesi della classe media e dei ricchi mercanti mecenati, vera forza propulsiva che determinò la popolarità di certi soggetti pittorici. Questa tendenza, insieme alla mancanza di mecenatismo artistico ecclesiale, che era invece tipico della Controriforma e dominava le arti nell'Europa cattolica, ebbe come risultato il gran numero di "scene di vita quotidiana" (scene di genere) e altri quadri di soggetto non religioso. Paesaggi e marine, per esempio, riflettono il fenomeno della terra strappata al mare e le fonti del potere commerciale e navale che caratterizzano il Secolo d'oro. Un soggetto particolarmente rappresentativo del Barocco olandese è il grande ritratto di gruppo, specialmente quello delle compagnie di milizie borghesi.</p>
-----	------------------------	--

Sitografia e bibliografia:

- <https://artistagoloso.wordpress.com/2010/10/20/lezione-di-anatomia-del-dottor-nicolaes-tulp/>
- <http://www.studiarapido.it/rembrandt-lezione-di-anatomia-del-dottor-tulp/#.WHFrN1PhB0w>
- [https://it.wikipedia.org/wiki/Lezione\\_di\\_anatomia\\_del\\_dottor\\_Tulp](https://it.wikipedia.org/wiki/Lezione_di_anatomia_del_dottor_Tulp)
- [https://it.wikipedia.org/wiki/Secolo\\_d'oro\\_olandese#Pittura](https://it.wikipedia.org/wiki/Secolo_d'oro_olandese#Pittura)
- <http://www.circolodarti.com/la-tecnica-pittura-ad-olio-di-rembrandt/>

SARA GALETTI

4BLIC

**REMBRANDT**  
**DANAE**



## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

<b>1. dati preliminari</b>		
1.1	autore	Rembrandt Harmenszoon Van Rijn.
1.2	titolo	Danae
1.3	data	1636
1.4	tecnica e materiali	Olio su tela
1.5	dimensioni	185x203 cm
1.6	tipologia formale	Mitologico
1.7	committenza	Laica
1.8	collocazione	San Pietroubourg, Museo dell'Ermitage
1.9	altro (destinazione originaria, stato di conservazione, luogo e data del ritrovamento ...)	Nel 1985 il quadro fu deturpato con dell'acido e successivamente restaurato.

<b>2. descrizione del soggetto</b>		
2.1	Soggetto	Il soggetto di questa opera è Danae, che era stata rinchiusa dal padre in seguito alla profezia che lo vedeva morto per mano del nipote. Zeus, però, trasformatosi in pioggia d'oro - secondo altre versioni, in monete d'oro - riuscì a raggiungere la fanciulla: dalla loro unione nacque Perseo, che uccise il nonno in un torneo.
2.2	Elementi che costituiscono l'opera	Il dipinto rappresenta una giovane donna distesa su un talamo, mentre è spiata da una persona posta in secondo piano. Inoltre è presente un amorino d'oro probabilmente come simbolo di castità.
2.3	Notizie sul soggetto o sull'evento	Rembrandt rappresenta la giovane sul suo letto, illuminata da una luce dorata che potrebbe alludere alla purezza dell'amore divino, concetto rafforzato dalla presenza dell'amorino alla testa del letto, simbolo di castità.
2.4	Lettura iconografica	Tra i precedenti iconografici, i dipinti di Tiziano dal soggetto uguale o simile. Vedi anche Tintoretto, Schiavone, Correggio.

<b>3. analisi degli elementi del linguaggio visuale</b>		
3.5	Colore	Nell'opera il colore è molto curato: sono infatti presenti moltissime sfumature che compongono il letto, nonché lo sfondo.
3.6	Luce	Tra le più importanti caratteristiche della sua arte ci sono l'uso del chiaroscuro e il sapiente e scenografico sfruttamento della luce e delle ombre, derivato da Caravaggio, ma adattato per i suoi scopi personali; l'abilità di presentare i soggetti in modo teatrale e realistico senza il rigido formalismo spesso presente negli artisti suoi contemporanei ed un'evidente e profonda compassione per l'uomo, senza preoccuparsi della sua ricchezza o età.
3.7	Volume e spazio	Il soggetto del dipinto, la giovane donna, occupa solo una frazione della tela, che per il resto è completamente occupata dal letto, dalle coperte e

## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

	dalle “tende”
--	---------------

<b>4. individuazione dei valori espressivi</b>		
4.1	valori espressivi e valori visivi	L'espressione, la posa e anche il realismo del pannello delle coperte e del letto conferiscono all'opera un forte realismo, che caratterizza le opere di Rembrandt
4.2	significato “nascosto”	Un significato che assume il quadro è sicuramente quello amoroso, ma l'amore è rappresentato in sue due sfumature: amore passionale e amore spirituale. Il primo è incarnato dalla figura che spia la giovane donna nuda sul suo letto mentre l'amore rappresentato dalla figura dell'amorino dorato è spirituale, una rappresentazione che allude ad un amore puro.

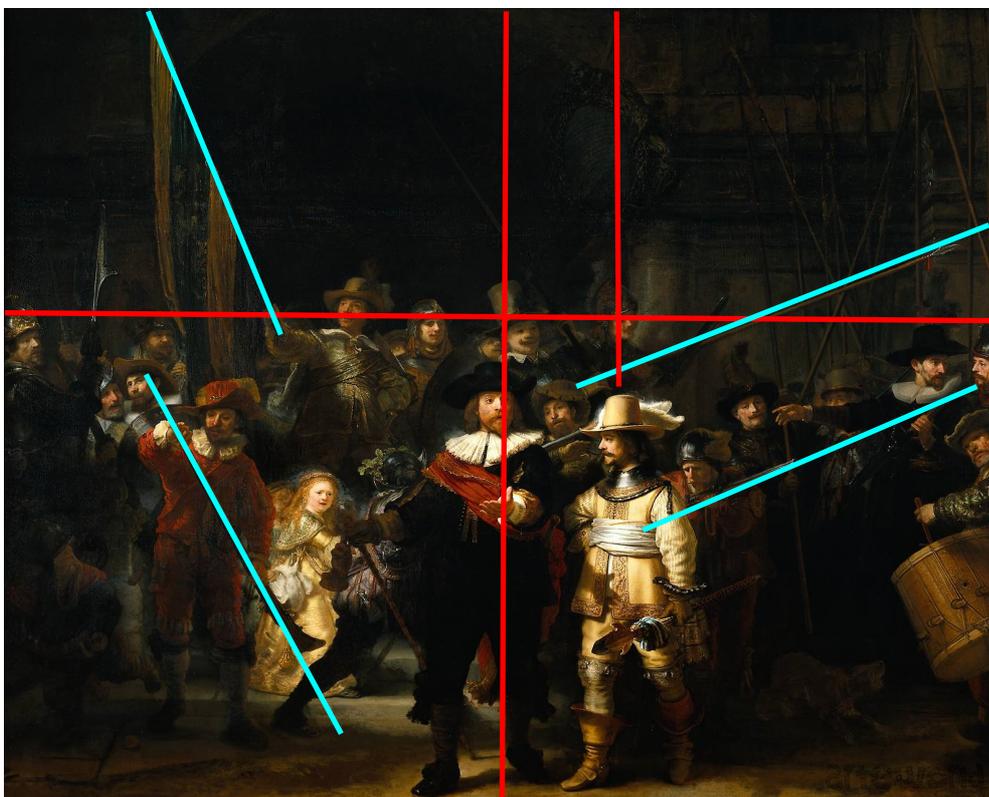
Sitografia e bibliografia:

- <http://totallyhistory.com/danae/>
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Dana%C3%AB\\_\(Rembrandt\\_painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Dana%C3%AB_(Rembrandt_painting))

PIETRO VECCHIA

4BLIC

**REMBRANDT HARMENSZOOM VAN RIJN**  
**RONDA DI NOTTE**



## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

<b>1. dati preliminari</b>		
1.1	autore	Rembrandt Harmenszoon van Rijn
1.2	titolo	Ronda di notte
1.3	data	1642
1.4	tecnica e materiali	Olio su tela
1.5	dimensioni	363 x 437 cm
1.6	tipologia formale	Ritratto di gruppo
1.7	committenza	Fu commissionata dallo scabino (uomo dedito all'ambito legislativo) Frans Banning Cocq per celebrare l'ingresso ad Amsterdam di Maria de' Medici (1639)
1.8	collocazione	Amsterdam, Rijksmuseum
1.9	altro (destinazione originaria, stato di conservazione, luogo e data del ritrovamento ...)	Inizialmente era collocata nella sala di riunione delle guardie civiche del Kloveniersdoelen, l'antica sede delle milizie di Amsterdam. Nel 1715 fu poi spostata nella sala del consiglio di guerra situata al municipio; qui era situata in uno spazio ristretto e perse quindi due strisce verticali, una a destra e una a sinistra.

<b>2. descrizione del soggetto</b>		
2.1	Soggetto	Frans Banning Cocq e i suoi ufficiali
2.2	Elementi che costituiscono l'opera	I generale e gli ufficiali in piedi che si stanno preparando a partire.
2.3	Notizie sul soggetto o sull'evento	Il dipinto rappresenta il momento in cui Cocq dà l'ordine di marciare ai suoi ufficiali; indica il loro compito di proteggere e tutelare la città di Amsterdam.
2.4	Lettura iconografica	Il pittore voleva celebrare la milizia e il ruolo di essa nella vita cittadina.

<b>3. analisi degli elementi del linguaggio visuale</b>		
3.1	Segno	
3.2	Punto	
3.3	Linea	
3.4	Superficie	
3.5	Colore	Nella scena si alternano i rossi e i gialli. Si può notare infatti che l'uomo sulla sinistra, così come il capitano Cocq sono vestiti di rosso. Il luogotenente e le bambine sono invece in giallo.
3.6	Luce	È presente un forte contrasto tra luce e ombra che accresce il senso di movimento presente nel dipinto. La luce è usata in senso puramente estetico, non logico.
3.7	Volume e spazio	I movimenti dipinti creano l'impressione di uno spazio reale, i personaggi non sono statici.

## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

3.8	Composizione	La composizione ha un andamento dinamico, le figure emergono verso l'osservatore da un fondo scuro e indefinito.
-----	--------------	--

### 4. individuazione dei valori espressivi

4.1	valori espressivi e valori visivi	
4.2	significato “nascosto”	La bambina vestita di giallo porta un pollo appeso alla cintura: riferimento all'emblema della milizia degli archibugieri, in cui erano raffigurati due artigli di pollo.

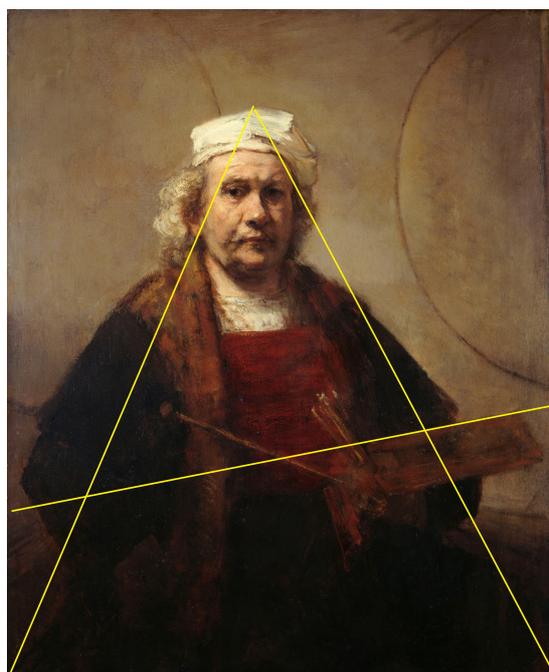
Sitografia e bibliografia:

- <http://www.cultorweb.com>
- <http://www.arteworld.it/>
- I classici dell'arte: Rembrandt – Rizzoli, Corriere della Sera.

GIULIA COPPIARDI      4BLIC

Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

***REMBRANDT HARMENSZOOM VAN RIJN  
AUTORITRATTO CON DUE CERCHI***



## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

<b>1. dati preliminari</b>		
1.1	autore	Rembrandt Harmenszoon van Rijn
1.2	titolo	Autoritratto con due cerchi
1.3	data	1665-1669
1.4	tecnica e materiali	Olio su tela
1.5	dimensioni	114x95cm
1.6	tipologia formale	Autoritratto dell'artista mentre svolge il proprio lavoro
1.7	committenza	
1.8	collocazione	London, Kenwood House, The Iveagh Bequest

<b>2. descrizione del soggetto</b>		
2.1	Soggetto	Si tratta di un autoritratto: l'artista ormai sessantenne si ritrae al lavoro, nel proprio studio.
2.2	Elementi che costituiscono l'opera	All'interno del dipinto è presente il soggetto mentre sta svolgendo il proprio lavoro negli abiti tipici del mestiere. L'artista inoltre tiene nella mano sinistra gli strumenti tipici del pittore: tavolozza e pennelli.
2.4	Lettura iconografica	Utilizzando vari abbigliamenti, maschere ed oggetti simbolici, l'artista ha l'agio di impersonare diversi soggetti; il pittore si raffigura, durante tutta la sua vita, nei distintivi abiti del borghese, con le insegne principe o nei panni del mendicante, proponendosi via via in una nuova identità, con una capacità di indagine psicologica che comincia a farsi più complessa e sottintende l'unicità dell'essere umano.

<b>3. analisi degli elementi del linguaggio visuale</b>		
3.1	Segno	Il segno è fluido e sfumato, i contorni delle figure non sono ben delineati.
3.3	Linea	La figura non è delineata da nessun contorno marcato.
3.4	Superficie	Vi sono campiture di colore con chiaroscuri circoscritte da contorni.
3.5	Colore	Contrasto di colori caldi e freddi che si distinguono nelle differenti parti della tela. Si passa da colori freddi come il bianco e il tono neutro dello sfondo a colori caldi come il nero e il rosso dell'abbigliamento del personaggio. Vengono sottolineati i segni dorati, l'eleganza e l'apparente vivacità del viso del protagonista del dipinto. Il colore delle guance sembra decomporsi ed essere prossimo a un sfarinamento che allude alla possibile cancellazione dei lineamenti. Gli occhi sono a loro volta torbidi ed opachi.

## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

3.6	Luce	La luce è un elemento chiave dell'opera, si comporta in modo diverso a seconda delle cose che incontra. Essa mette in risalto molti degli elementi che compongono tutto il dipinto, mentre ne fa passare in secondo piano molti altri: arriva da sinistra e colpisce la figura in modo pacato creando un gioco di luci ed ombre equilibrato ma efficace. La luce principale crea una forma triangolare o a diamante sotto all'occhio. Una parte della faccia è illuminata bene dalla luce principale, mentre sull'altra parte della faccia c'è un'interazione di ombre e luce che crea una forma quasi geometrica.
3.7	Volume e spazio	La figura si trova all'interno di uno spazio chiuso, una stanza. Lo spazio del dipinto è costruito attraverso l'impiego di contrasti di luce (che sembra provenire da sinistra) e ombre che danno importanza alla figura.
3.8	Composizione	Il protagonista è seduto al centro della composizione con le mani poste sul proprio utensile da lavoro e lo sguardo rivolto verso il possibile osservatore dell'opera.

### 4. individuazione dei valori espressivi

4.1	valori espressivi e valori visivi	Dato che l'autore non possedeva una normale visione binoculare, il suo cervello automaticamente sceglieva di utilizzare un solo occhio per l'osservazione. Questa particolare disabilità potrebbe avergli fatto percepire come fossero piatte molte delle immagini che vedeva, agevolandolo poi nel trasferirle sulle bidimensionali tele. Nel dipinto inoltre emerge una tra le più grandi qualità di Rembrandt, ovvero l'abilità di riprodurre l'illusione del volume grazie alla percezione.
4.2	significato "nascosto"	Secondo Rembrandt la realizzazione dell'autoritratto è la situazione ideale per sperimentare le possibilità espressive del colore, delle pose, un vero esercizio o laboratorio di ritrattistica, che spogli i soggetti dell'eccesso di idealizzazione e di solennità, in favore di una maggior naturalezza.

Sitografia e bibliografia:

- [www.settemuse.it](http://www.settemuse.it)
- [www.artribune.com](http://www.artribune.com)
- [it.wikipedia.org](http://it.wikipedia.org)

SIMONE CATELLI

4BLIC

## JAN VERMEER

Johannes (Jan) Vermeer nasce il 31 ottobre del 1632 a Delft, città sul fiume Schie nell'Olanda meridionale vicino al porto di Rotterdam, ma vi è chi attribuisce questa data al giorno del suo battesimo.

Il padre Reyner, di religione protestante, è un tessitore di professione e pare che si occupi anche di commercio di opere d'arte. Nel 1641 Reyner Vermeer diventa anche locandiere, in quanto, con la moglie Digna, anch'ella protestante e sposata nel 1615, acquista una locanda: "La Machelen" (nome derivante da una famosa torre belga). Dell'infanzia, ma un po' di tutta la vita di Jan Vermeer non si conosce granché. Uniche fonti di una certa attendibilità sono qualche documento ufficiale ed alcuni commenti scritti, lasciati casualmente da artisti suoi contemporanei. Anche artisticamente, per lungo tempo poco conosciuto, viene riscoperto e rivalutato a partire dagli anni del tramonto dell'Ottocento. Anche dove, come e quando, il futuro artista svolga il suo apprendistato rimane cosa un po' incerta, ma pare, che per sei anni, sempre a Delft egli frequenti come allievo Carel Fabritius (Middenbeemster 1622 – Delft 1675), anticipatore della sua futura tecnica.

Nel 1652 muore il padre e Jan diventa erede sia della locanda che degli affari commerciali riguardanti le opere artistiche. Praticante del protestantesimo come i genitori, si converte al cattolicesimo prima dell'aprile 1653, mese in cui si unisce in matrimonio con Catherina Bolnes, giovane cattolica appartenente ad una famiglia nobile e molto agiata.

La coppia, quasi subito dopo le nozze, va a vivere nel quartiere cattolico di Delft dove abita la madre della sposa Maria Thins, vedova altolocata che avrà un ruolo molto importante nella futura vita artistica di Jan, in quanto non si rifiuta di usare buona parte dei suoi redditi per fronteggiare e sostenere il genero, tutto preso dall'imporsi nel mondo dell'arte pittorica. I coniugi Vermeer-Bolnes ebbero quattordici figli: la prima, ricevette il nome di Maria in onore della nonna Thins e tre di questi morirono prima del padre. Sempre nel 1653 Vermeer entrò a far parte della corporazione (la Gilda) dei Pittori di san Luca di Delft, divenendo in seguito un importante e stimato membro, e poi Capo del Consiglio, anche se "voci" riportano che inizialmente egli non pagasse la quota di ammissione: questo indurrebbe a pensare a difficoltà economiche. Altre "voci", invece, dicono che uno dei più facoltosi cittadini di Delft, Pieter van Ruijven, acquistò un buon numero di quadri suoi e si prestò a fargli da mecenate.

Realizza diverse opere tra le quali la "Veduta di Delft", del 1660 c. a. (L'Aia, Mauritshuis), veduta della propria città natale, in cui è evidente l'interesse per la luce atmosferica ed i suoi effetti sul paesaggio. Un'altra opera divenuta celebre per gli effetti di luce e colore è "Fanciulla con turbante" alias "La ragazza con l'orecchino di perle" del 1665, (L'Aia, Mauritshuis), completamente restaurato nel 1994, pare rappresenti una giovane domestica, certa Griet, sogno proibito di Vermeer e sua musa ispiratrice.

"Lo studio del pittore" alias "L'arte della pittura" del 1665-1670, (Vienna, Kunsthistorisches Museum) è uno splendido esempio dell'arte di Jan Vermeer essendo una precisa rappresentazione di interno domestico, secondo le modalità rappresentative proprie dell'artista.

Nel 1672, quando tutto in casa Vermeer pareva andare per il meglio, l'invasione Francese in terra d'Olanda provoca una profonda crisi finanziaria che determina il crollo delle richieste dei beni di lusso come i dipinti, per cui il pittore-mercante ne risente molto, ed è costretto a contrarre debiti su debiti che si protrassero sino ad essere ereditati dai figli.

In un documento ritrovato, la moglie Catherina attribuisce la morte del consorte allo stress derivato appunto dai gravi problemi finanziari. Tuttavia, la vedova si dedicò molto sia a saldare i conti dei creditori che a salvare parte della casa e delle opere lasciate dal marito.

*JAN VERMEER*  
*VEDUTA DI DELFT*



## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

<b>1. dati preliminari</b>		
1.1	autore	Jan Vermeer
1.2	titolo	Veduta di Delft
1.3	data	1660-61
1.4	tecnica e materiali	Olio su tela
1.5	dimensioni	96 x115
1.6	tipologia formale	Veduta
1.7	committenza	
1.8	collocazione	L'Aia, Mauritshuis
1.9	altro (destinazione originaria, stato di conservazione, luogo e data del ritrovamento ...)	Nel 1822 venne acquistato da re Guglielmo I per le collezioni reali della Mauritshuis.

<b>2. descrizione del soggetto</b>		
2.1	Soggetto	Veduta meridionale della città olandese di Delft, nei pressi del porto.
2.2	Elementi che costituiscono l'opera	Il quadro rappresenta un'ampia veduta del porto di Delft. Si riconoscono le mura, la porta Schiedam con l'orologio, la porta di Rotterdam riconoscibile per le due torri gemelle e, al centro, il campanile della Nieuwe Kerk.
2.3	Notizie sul soggetto o sull'evento	Le vedute cittadine erano soggetto piuttosto frequenti nell'arte olandese dell'epoca, e spesso venivano riprodotte a margine di cartine geografiche e topografiche.
2.4	Lettura iconografica	La volontà dell'autore non era quella di rappresentare fedelmente lo scorcio. La vista infatti è unione di realtà e fantasia, e mira alla rappresentazione della città come luogo di convivialità e incontro.

<b>3. analisi degli elementi del linguaggio visuale</b>		
3.1	Segno	
3.2	Punto	
3.3	Linea	
3.4	Superficie	Superficie intrisa di granelli di sabbia nelle sezioni raffiguranti murature, anche per ottenere particolari effetti luminosi.
3.5	Colore	Il colore non è steso uniformemente. Per realizzare la facciata di alcuni edifici al pigmento sono stati aggiunti granelli di sabbia.
3.6	Luce	La luce svolge un ruolo significativo nell'opera. Il primissimo piano è posto in ombra, obbligando l'osservatore a porre maggiore attenzione alla fascia centrale, più illuminata. A partire dagli effetti di chiaroscuro sull'acqua, si giunge poi alla grande luminosità dei tetti sullo sfondo e del cielo nuvoloso.
3.7	Volume e spazio	Lo spazio è nettamente suddiviso anche grazie alla luce. Il molo in primo piano, la sorta di fregio centrale costituito dalla città vera e propria che si contrappone alla vastità del cielo nuvoloso.

## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

3.8	Composizione	Alcune fonti sono propense a credere che l'autore si sia servito di una camera oscura.
-----	--------------	--

### 4. individuazione dei valori espressivi

4.1	valori espressivi e valori visivi	Particolare è la presenza delle figure umane nell'opera di Vermeer. Mentre i suoi contemporanei inserivano personaggi umani come rappresentazione delle attività commerciali, nella "Veduta di Delft" sono semplici figure.
4.2	significato "nascosto"	

Sitografia e bibliografia:

- I Classici dell'Arte-Vermeer, Rizzoli-Skira per Il Corriere della Sera, Milano 2003
- [caffetteriadellemore.forumcommunity.net](http://caffetteriadellemore.forumcommunity.net)
- [www.artedossier.it](http://www.artedossier.it)

LORENZO MAGLIA      4BLIC

*JAN VERMEER*  
*L'ATELIER*



## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

<b>1. dati preliminari</b>		
1.1	autore	Jan Vermeer
1.2	titolo	É conosciuta con diversi titoli convenzionali: “L'Atelier”, “Allegoria della Pittura”, “Arte della pittura” o il “Pittore e la sua musa”
1.3	data	1662 oppure 1672
1.4	tecnica e materiali	Olio su tela
1.5	dimensioni	120x100cm
1.6	tipologia formale	Pittura di genere (vita quotidiana)
1.7	committenza	
1.8	collocazione	Vienna, Kunsthistorisches Museum
1.9	altro (destinazione originaria, stato di conservazione, luogo e data del ritrovamento ...)	L'opera fu realizzata da Vermeer per volontà personale; alla morte del pittore la moglie cercò di salvare l'opera cedendola alla madre in risarcimento di vari debiti. Il dipinto scomparve poi fino al XIX secolo, quando lo si ritrova nelle collezioni Gottfried van Swieten e del conte Czernin. Nel 1938 entrò nelle proprietà di Adolph Hitler, e solo nel 1946 passò al museo viennese.

<b>2. descrizione del soggetto</b>		
2.1	Soggetto	Il soggetto dell'opera (forse lo stesso Vermeer) è un pittore che ritrae su una tela la donna presente sullo sfondo.
2.2	Elementi che costituiscono l'opera	Nella scena sono rappresentati un pittore che riproduce su tela l'immagine di una donna che tiene in una mano una tromba e nell'altra un libro. La donna con gli occhi pudicamente abbassati e l'aria da gracile ragazzina, sembra una delle servette di casa, travestita apposta per mettersi in posa. Il pittore sta seduto davanti al quadro sul cavalletto, dove si vede già lo schizzo della corona. È vestito con un elegante abito nero con tagli sulle maniche e sulla schiena che fanno intravedere la camicia sottostante. Ha corte braghe a sbuffo e calze arancio, un capo costoso e alla moda. Non rivela il proprio volto, ma idealmente l'artista si mette nello stesso punto di vista dell'osservatore. La stanza è descritta con estrema accuratezza. La tenda decorata e scostata rivela un ambiente scorciato in prospettiva evidente grazie al pavimento piastrellato e alle travi del soffitto. A sinistra si possono vedere un baule borchiato in penombra e il tavolo presso il quale sta la fanciulla, sul quale si trovano dei drappi, fogli e altri oggetti. Quest'ultimi costituiscono forse l'allegoria dei cinque sensi. Sulla parete di sfondo sta una grande cartina geografica dei Paesi Bassi; essa richiama la guerra tra Francia e Olanda.

## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

2.3	Notizie sul soggetto o sull'evento	<p>Il pittore potrebbe essere lo stesso Vermeer. L'opera potrebbe indicare o l'allegoria della pittura o semplicemente un pittore che all'interno del suo studio ritrae su tela una donna.</p> <p>Potrebbe trattarsi di un dipinto realizzato per mostrare ai potenziali committenti e clienti le proprie qualità e il proprio "stile", e quindi non direttamente destinato al mercato.</p>
2.4	Lettura iconografica	<p>Non si può certo leggere il dipinto come un autoritratto, dal momento che il pittore vi è raffigurato di spalle. Nell'opera di Vermeer il pittore siede davanti al cavalletto e comincia a tracciare sulla tela le immagini di una modella: la donna sta innanzi a lui, sul fondo della stanza. Indossa un manto azzurro e reca alcuni attributi che la identificano come una figura allegorica: una corona d'alloro, una tromba e un libro. La critica vi ha letto una raffigurazione di Clio, musa della Storia.</p> <p>A questo proposito sembrerebbe smentita l'ipotesi che questo dipinto possa rappresentare un'allegoria della pittura, in quanto il pittore sembra voler raffigurare un momento storico ben preciso come si può vedere dalla cartina. Essa rappresenta una situazione geografica dei Paesi Bassi ormai sorpassata da tempo, infatti non rappresenta il territorio delle provincie Unite del Nord, ma bensì le 17 provincie esistenti prima dell'armistizio con la Spagna concluso nel 1609. Inoltre, la presenza della tenda, che fa da sipario sul primo piano, avvicina il quadro alla produzione dei tardi anni sessanta (lo si nota dagli elementi decorativi).</p>

### 3. analisi degli elementi del linguaggio visuale

3.1	Segno	
3.2	Punto	
3.3	Linea	
3.4	Superficie	
3.5	Colore	Ogni sfumatura di colore è attentamente studiata per creare la sensazione più esatta possibile della luce reale che entra nell'ambiente.
3.6	Luce	La luce sembra provenire da sinistra della tavola, da dietro la tenda in primo piano. Ciascun oggetto riflette o assorbe in maniera diversa la luce, ottenendo la più accurata resa degli effetti materici. Ne è un esempio il lampadario metallico appeso in alto. Sicuramente Vermeer si servì di strumenti ottici (specchi, lenti, camere oscure) con cui creò un "puntinato" quasi fotografico. Ma ciò che al pittore piaceva di più era la

## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

		camera oscura che produceva immagini con un sensibile aumento del tono e del colore, permettendo di vedere o di vedere meglio rispetto alla scena originale, le sfumature di luce o di ombra.
3.7	Volume e spazio	<p>Lo spazio, essendo interno, è potenzialmente buio. La luce proveniente da sinistra viene assorbita dagli oggetti in modo tale da ottenere effetti materici e quindi una certa volumetria. L'effetto prospettico inoltre è dato oltre che dalla tenda in primo piano anche dal pavimento piastrellato.</p> <p>Vicino al pomolo dell'asta che sorregge la cartina dovrebbe vedersi, a sinistra, il foro dello spillo a cui era fissato il filo con cui venivano tracciate le linee prospettiche. Inoltre per lo studio della prospettiva quasi sicuramente utilizzò la camera ottica per definire le immagini che poi riproduceva sulla tela. La camera ottica permetteva di "incorniciare" la scena, trasformando l'immagine da tridimensionale in bidimensionale, con un grande aiuto per la composizione, come si nota dai molti ripensamenti che Vermeer ha avuto nel posizionamento degli oggetti in una precisa organizzazione spaziale che segue stretti rapporti geometrici dominati da linee verticali, orizzontali e angoli retti.</p>
3.8	Composizione	L'ambiente sembra essere diviso dalla tenda in primo piano in due parti. Il pittore è rivolto di spalle e dunque idealmente si posiziona nello stesso punto di vista dello spettatore.

### 4. individuazione dei valori espressivi

4.1	valori espressivi e valori visivi	
4.2	significato "nascosto"	<p>La chiave sta tutta nell'abbigliamento della donna: secondo l'"Iconologia" di Cesare Ripa, un testo fondamentale per gli artisti dell'epoca, la tromba e l'alloro sono gli attributi della fama, mentre il libro allude alla storiografia. Si tratta, dunque, di una rappresentazione di Clio, la musa della storia e dell'ispirazione artistica. La scena assume quindi tutt'altro significato: non è un autoritratto di pittore nello studio ma un'allegoria della pittura o un'elogio alla storia. James A. Welu sottolinea come Clio stia sorreggendo la tromba (simbolo di gloria) proprio all'altezza della corte dell'Aia, residenza della casa D'Orange. Questo dipinto appare dunque essere una celebrazione dell'alleanza conclusa con la Francia il 30 agosto del 1673 da Guglielmo III con l'imperatore asburgico, la Spagna e la Lorena. Ciò appare essere evidenziato da alcuni elementi come il lampadario decorato con l'aquila asburgica a due teste. Prendendo le distanze dalle interpretazioni precedenti che</p>

## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

		vedevano l'opera come un'esaltazione della pittura, nel XX secolo l'accento è stato posto prevalentemente sul senso politico dell'opera, una sorta di commento di Vermeer sulla sua epoca.
--	--	--

Sitografia e bibliografia:

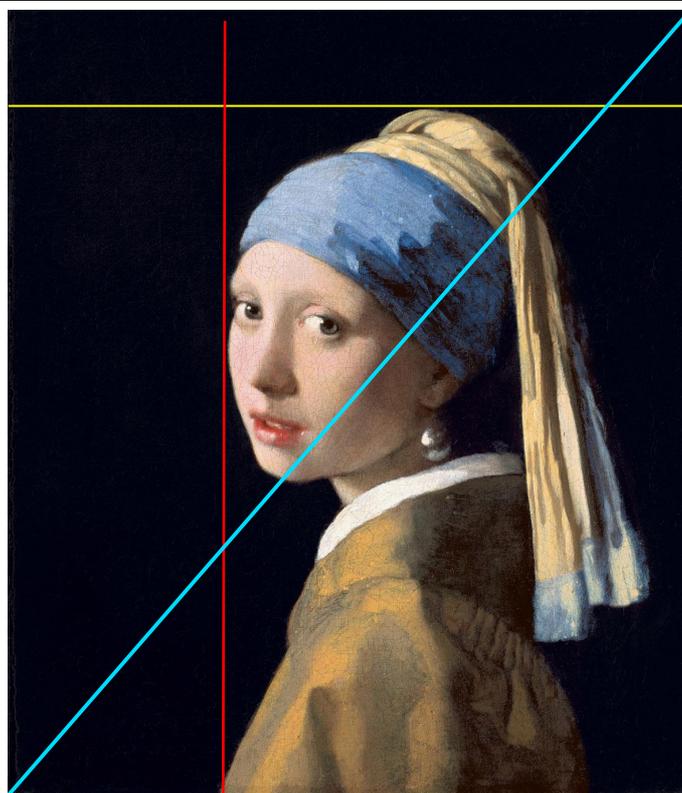
- [https://it.wikipedia.org/wiki/Allegoria\\_della\\_Pittura](https://it.wikipedia.org/wiki/Allegoria_della_Pittura)
- <http://caffear्तistico.blogspot.it/2014/12/lallegoria-della-pittura-di-vermeer.html>
- [http://www.francescomorante.it/pag\\_2/211fa.html](http://www.francescomorante.it/pag_2/211fa.html)
- <http://letturesenzatempo.blogspot.it/2013/01/filosofia-dellarte-vermeer-e-lallegoria.html>
- <http://www.cultorweb.com/ottica2/Vermeer.html>
- <http://senzadedita.blogspot.it/2013/11/nello-studio-di-vermeer-lallegoria.html>
- “La storia dell'arte”, Mondadori electa Milano 2006, vol 11 “Il Barocco”

CHIARA NEVI

4BLIC

Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

*JAN VERMEER*  
*LA RAGAZZA CON L'ORECCHINO DI PERLA*



## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

<b>1. dati preliminari</b>		
1.1	autore	Jan Vermeer
1.2	titolo	“La ragazza con l’orecchino di perla”. Questo dipinto veniva inizialmente chiamato “La ragazza con il turbante”, ma il titolo viene modificato nel 1999 all’uscita del libro omonimo di Tracy Chevalier.
1.3	data	1665-1666
1.4	tecnica e materiali	Olio su tela
1.5	dimensioni	44 cm×39 cm
1.6	tipologia formale	“Tronie”, ovvero ritratto che raffigura il volto di individui convenzionali più che di persone reali; è un genere di arte popolare presente nella pittura olandese del Seicento.
1.7	committenza	
1.8	collocazione	L’Aja, Mauritshuis
1.9	altro (destinazione originaria, stato di conservazione, luogo e data del ritrovamento ...)	Alla morte del pittore il quadro si trovava probabilmente nel suo studio, ma da quel momento se ne perdono le tracce. Ricompare nel 1881 a un’asta a L’Aja e viene acquistato da Arnoldus des Tombe. Alla sua morte il collezionista lascia, insieme ad altri 11 dipinti, questa opera al museo Mauritshuis de L’Aja, dove è oggi esposto.

<b>2. descrizione del soggetto</b>		
2.1	Soggetto	Rappresenta una donna giovane e bella
2.2	Elementi che costituiscono l’opera	La ragazza, che emerge da uno sfondo nero, volge lo sguardo ingenuo verso l’osservatore; il volto ha la stessa forma della perla che pende dall’orecchio. La perla è molto grande, probabilmente non si tratta di una perla naturale (all’epoca molto rare e costose), ma di una perla finta di vetro veneziana verniciata. La giovane indossa un inusuale turbante di colore azzurro e giallo che le copre totalmente la testa e scende verso le spalle.
2.3	Notizie sul soggetto o sull’evento	Il quadro è un “tronie”, ma secondo alcuni la ragazza rappresentata è Maria, la figlia del pittore.
2.4	Lettura iconografica	

<b>3. analisi degli elementi del linguaggio visuale</b>		
3.1	Segno	La perla è dipinta con poche pennellate, separate, l’occhio umano la vede intera. Pennellate dense e poco sfumate, tranne nel viso e in particolare nella bocca.
3.2	Punto	
3.3	Linea	
3.4	Superficie	

## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

3.5	Colore	Nel dipinto Vermeer arriva ad utilizzare in modo armonico i suoi colori più caratteristici: gli azzurri, i gialli e i bianchi, in modo da definire una figura femminile quasi irrealista; il volto della ragazza sembra fatto di smalto.
3.6	Luce	La luce proviene da sinistra. Le zone di luce sono messe in risalto dallo sfondo scuro. Sono presenti piccoli riflessi di luce nei grandi occhi della ragazza, sul labbro inferiore, nell'angolo della bocca dischiusa e specialmente nella perla.
3.7	Volume e spazio	
3.8	Composizione	

### 4. individuazione dei valori espressivi

4.1	valori espressivi e valori visivi	Il volto idealizzato della ragazza e il suo insolito abbigliamento conferiscono al dipinto un carattere di mistero, un senso di pace e armonia che sembrano cogliere un momento fuori dal tempo.
4.2	significato "nascosto"	La perla fa riferimento a un atteggiamento di discreta femminilità che fa pensare all'uomo di essere al cospetto di una possibile moglie.

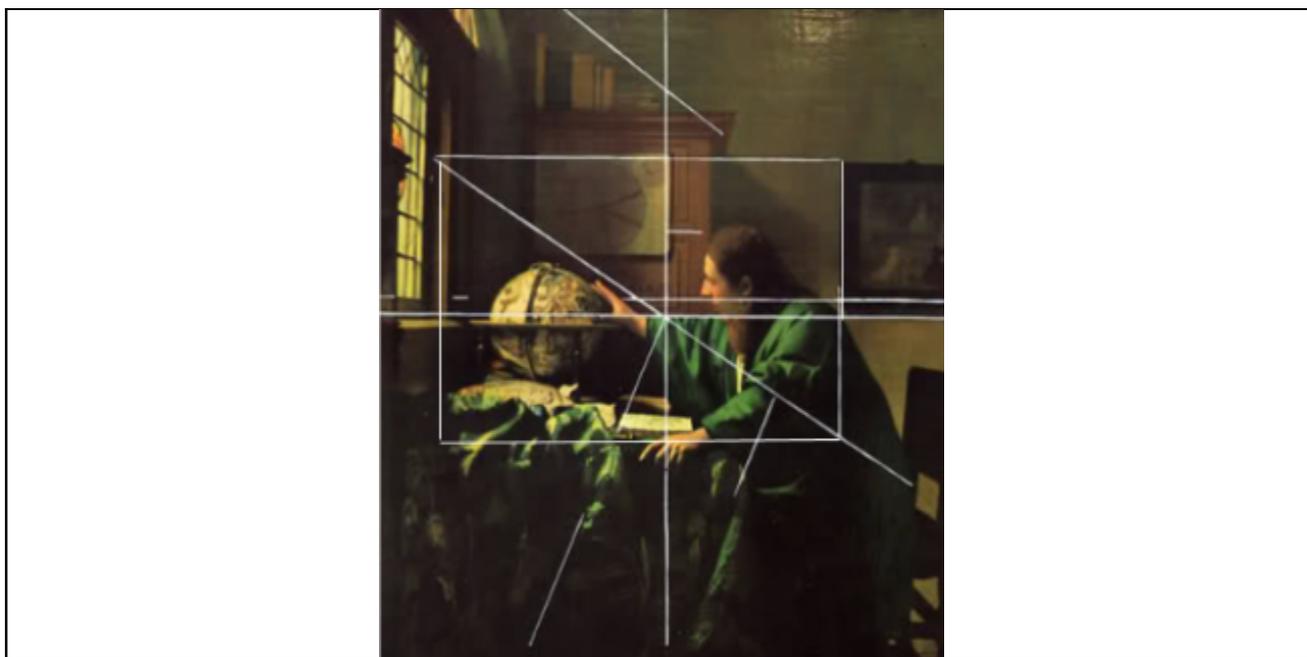
Sitografia e bibliografia:

- <http://www.ilrestodelcarlino.it/bologna/cronaca/2014/02/07/1022220-ragazza-orecchino-perla-curiosita.shtml>
- <http://www.stilearte.it/la-ragazza-con-lorecchino-di-perla-di-johannes-vermeer/>
- *Storia dell'arte*, Istituto geografico de agostini Novara, 1978
- *La pittura olandese*, Albert Skira editore Ginevra 1961

MARTA CARNEVALE

4BLIC

*JAN VERMEER*  
*L'ASTRONOMO*



## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

<b>1. dati preliminari</b>		
1.1	autore	Jan Vermeer
1.2	titolo	L'Astronomo
1.3	data	1668
1.4	tecnica e materiali	olio su tela
1.5	dimensioni	50x45 cm
1.6	tipologia formale	ritratto
1.7	committenza	laica
1.8	collocazione	Parigi, Museo del Louvre
1.9	altro (destinazione originaria, stato di conservazione, luogo e data del ritrovamento ...)	Firmato e datato sul mobile. Esami eseguiti nel 1997 hanno confermato la firma e la data, per cui è una delle pochissime tele firmate e datate da Vermeer.

<b>2. descrizione del soggetto</b>		
2.1	Soggetto	L'astronomo è raffigurato all'interno del suo studio. Lo studioso siede a un tavolo, su cui poggia un globo celeste che il protagonista fa ruotare, come per controllare o cercare qualcosa. Questo gesto immediato e naturale conferisce all'opera una forte qualità narrativa.
2.2	Elementi che costituiscono l'opera	La scena è costruita secondo le modalità tipiche dei ritratti di intellettuali. L'astronomo è raffigurato all'interno del suo studio e attorno a lui sono disposti gli strumenti di cui si serve: libri, un grafico, un astrolabio e un compasso. Lo studioso siede a un tavolo, su cui poggia un globo celeste che riproduce con straordinaria fedeltà quello disegnato da Jodocus Hondius nel 1600, realizzato da Vermeer con una tale cura del particolare che denota non solo quanto gli artisti del tempo non fossero alieni alle scoperte scientifiche, ma anche quanto lo stesso autore fosse competente in merito. L'astronomo indossa, come accennato in precedenza, un <i>rok</i> giapponese, un abito di manifattura locale e realizzato con stoffe importate dall'Oriente. Ispirato allo stile del kimono, il <i>rok</i> era frequentemente indossato da certi eruditi dell'alta borghesia che amavano farsi ritrarre all'interno delle loro stanze.
2.3	Notizie sul soggetto o sull'evento	Le prime notizie relative a questo dipinto risalgono al Settecento; fino alla fine del secolo circolò sul mercato unitamente a quello che a ogni buon conto sembra essere il suo pendant, "Il Geografo". Entrambi i quadri hanno protagonisti maschili, fatto unico nell'opera di Vermeer: si tratta di due scienziati, raffigurati con precisione tra gli strumenti delle loro attività. Queste caratteristiche insolite in un pittore che amava dipingere figure femminili occupate in semplici attività quotidiane,

## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

		fanno presumere l'esistenza di un committente specificatamente interessato a queste tematiche. Si è ritenuto, sin dagli anni della realizzazione, che tanto "il Geografo" quanto "l'Astronomo" fossero degli ideali autoritratti dell'autore: ciò non è avallato da alcuna prova oggettiva, anzi è ben più probabile che si tratti del committente stesso dei quadri, forse Anthonij van Leeuwenhoek, inventore del microscopio e amico dell'artista.
2.4	Lettura iconografica	Si è supposto che "L'Astronomo" e "Il Geografo" nascondano un significato simbolico; l'interpretazione si basa sostanzialmente sul fatto che dei due, uno si occupa di cose celesti e l'altro di cose terrene. La loro attitudine sembra di fiduciosa ricerca; il primo tocca la sfera celeste e il secondo guarda verso la luce e il mondo reale.

### 3. analisi degli elementi del linguaggio visuale

3.1	Linea	Molti studiosi ritengono che Vermeer abbia usato, in alcuni dipinti, la camera ottica, come si nota essenzialmente nella disparità di proporzioni fra primo e secondo piano e nella resa brillante e puntinista del colore, nel punto dove l'immagine va fuori fuoco. Inoltre la camera ottica "incornicia" la scena, trasformando l'immagine da tridimensionale in bidimensionale, con un grande aiuto per la composizione, come si nota dai molti ripensamenti che Vermeer ha avuto nel posizionamento degli oggetti in una precisa organizzazione spaziale che segue stretti rapporti geometrici dominati da linee verticali, orizzontali e angoli retti.
-----	-------	--

## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

3.2	Colore	<p>La camera ottica, limitando la luminosità naturale, riduce il numero dei valori tonali, mentre l'occhio umano, simile alle attuali macchine fotografiche con controllo automatico della luminosità, si adegua quasi istantaneamente alle differenti situazioni di illuminazione, quindi ha una maggior precisione visiva ma impedisce di vedere i valori relativi delle tonalità necessari invece al pittore. In questo modo quindi si ottiene un'immagine di pochi colori divisi in modo abbastanza netto, aspetto che caratterizza tutta la pittura di Vermeer. Nell'<i>Astronomo</i>, in particolare, il pittore olandese impiega, come dominanti, tonalità tenui, spente e neutre, grazie alla sapiente modulazione della saturazione cromatica declinata su valori bassi. L'originario contrasto tra complementari, tra le fredde gradazioni delle stoffe (il realistico <i>rok</i> in seta indossato dal protagonista e il rigido pannello che avvolge la scrivania) e le calde sfumature dell'ambiente, è temperato dalla luce naturale filtrata dai vetri opachi della finestra.</p>
3.3	Luce	<p>La luce lambisce ogni cosa ma privilegia i cardini della rappresentazione: il globo celeste, l'astrolabio, il libro, le carte, il compasso (emblema delle scienze esatte) e infine l'uomo, lo studioso.</p>
3.4	Composizione	<p>In questo dipinto, Vermeer usa la composizione preferita, quella riferita alle mediane, con cui la tela viene divisa simmetricamente in ogni senso, realizzando un equilibrio statico totale. Ripetuta tante altre volte, rappresenta in fondo la struttura dello spazio nel suo schema cardinale sul piano. La mediana orizzontale inizia il suo cammino sotto forma di davanzale della finestra, continua come equatore del globo, si nasconde poi dietro la manica del braccio teso dell'astronomo, per concludere la sua corsa sotto forma d'ombra del quadro appeso al muro. La mediana verticale è tangente al lato destro del pannello attaccato all'armadio che, per il suo contrasto chiaroscurale, ne suggerisce la direzione visiva. Attraverso il braccio orizzontale, appoggiato sulla mediana del quadro, l'integrazione dell'uomo nell'ambiente è totale ed impeccabile. La figura umana che prima era una forma congenita al suo ambito pittorico planimetrico, ora integrandosi nell'ambiente, insieme alle suppellettili riacquista il peso, la corposità e la complessità, la naturalità esistenziale della persona. Il centro geometrico del quadro e il punto di fuga cadono esattamente sullo stesso punto.</p>

## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

4. individuazione dei valori espressivi		
4.1	valori espressivi e valori visivi	Con il suo protendersi verso l'elemento più luminoso e "illuminato" della composizione – la sfera celeste, simbolo della rinascite dottrina astronomica – la figura dell'astronomo (reso, forse, con le fattezze dello stesso artista e talvolta identificato, più genericamente, come <i>filosofo</i> o <i>matematico</i> ), sembra levarsi dalla penombra del suo modesto studiolo come fa la forza della conoscenza muovendo dall'oscurità dell'ignoranza.

[http://www.instoria.it/home/astronomo\\_vermeer.htm](http://www.instoria.it/home/astronomo_vermeer.htm)

<http://caffetteriadellemore.forumcommunity.net/?t=37636750>

<http://www.cultorweb.com/ottica2/Vermeer.html>

"La Storia dell'Arte" Milano 2006, Mondadori electa vol.11 'il Barocco'

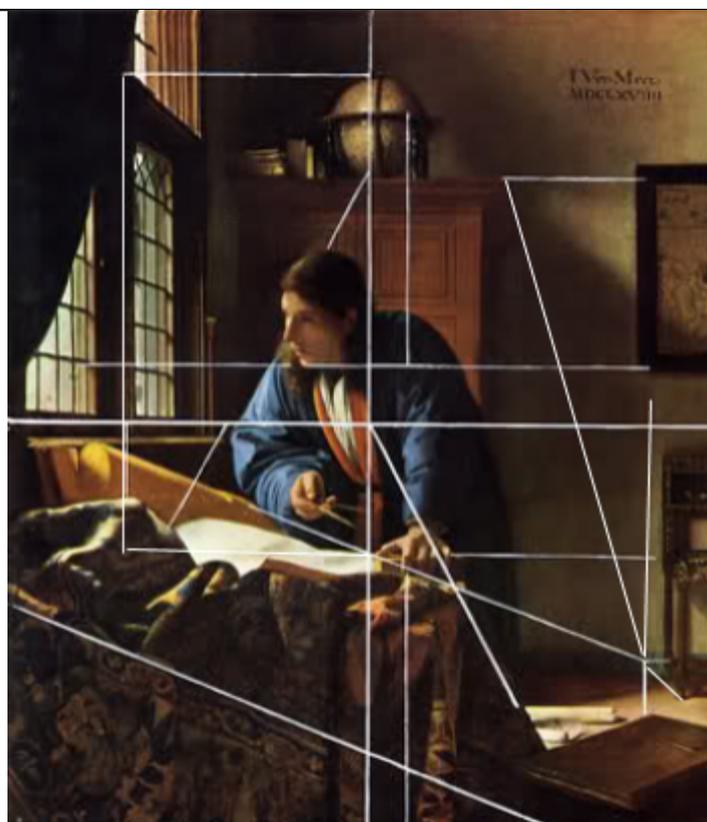
"Vermeer" Schneider Norbert Colonia 1998 Taschen

"Vermeer Art Book" Milano 1999, Leonardo Arte

LORENZO VERDERI

4BLIC

*JAN VERMEER*  
*IL GEOGRAFO*



## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

<b>1. dati preliminari</b>		
1.1	autore	Jan Vermeer
1.2	titolo	Il Geografo
1.3	datao	1668-1669 circa
1.4	tecnica e materiali	olio su tela
1.5	dimensioni	53x46,6 cm
1.6	tipologia formale	Ritratto
1.7	committenza	laica
1.8	collocazione	Francoforte, Stadelches Kunstinstitut und Stadtische Galerie
1.9	altro (destinazione originaria, stato di conservazione, luogo e data del ritrovamento ...)	<p>Ci sono due firme sul <i>Geografo</i>. Una ben visibile sulla parete di fondo (con la data in numeri romani) l'altra sul mobile. Un recente restauro indica che entrambe le firme sono originali.</p> <p>Il supporto in tela di lino è stato ritelato. La preparazione contiene gesso, terra d'ombra e bianco di piombo. La pittura a olio è stata applicata bagnato su bagnato in alcuni punti. Effetti di “consumato” in alcuni punti e abrasioni dovute a pulizie energiche. Il punto di fuga della composizione è visibile nello strato di vernice sul muro tra la sedia e l'armadio.</p>

<b>2. descrizione del soggetto</b>		
2.1	Soggetto	Il Geografo è raffigurato all'interno della stessa stanza luminosa de “L’Astronomo”; il protagonista è chino sul tavolo e tiene nella mano destra un compasso; sembra che abbia appena alzato lo sguardo dalle sue carte per rivolgerlo verso la finestra.
2.2	Elementi che costituiscono l’opera	La stanza è arredata con un tavolo e un armadio. Attorno sono neglentemente disposti le mappe e i libri che il Geografo utilizza per il suo studio: altri volumi si trovano sopra l'armadio, dove compare un mappamondo. Sulla scrivania è poggiato un volume aperto: si tratta di un testo coevo al pittore, il trattato dal titolo <i>Sull’investigazione o osservazione delle stelle</i> , dell’olandese Metius, pseudonimo di Adriaan Adriaanszoon, l’astronomo e matematico che per primo rivelò il cosiddetto “numero di Metius” (355/113), valida approssimazione del <i>pi greco</i> . Tra le pagine del volume è fedelmente rappresentato l’astrolabio a ruota di Metius, e tale precisione ha addirittura consentito di identificare il volume come la seconda edizione del trattato, datata 1621. Vermeer era quindi molto interessato e competente riguardo alle scienze, per nulla inerte alle scoperte sensazionali della sua epoca.
2.3	Notizie sul soggetto o sull’evento	(vedere scheda “ <i>l’Astronomo</i> ”)
2.4	Lettura iconografica	(vedere scheda “ <i>l’Astronomo</i> ”)

## Pittura europea del XVII secolo – Schede di lettura iconografica

<b>3. analisi degli elementi del linguaggio visuale</b>		
3.1	Linea	(vedere scheda “ <i>l’Astronomo</i> ”)
3.2	Colore	(vedere scheda “ <i>l’Astronomo</i> ”)
3.3	Luce	La luce si proietta sulla parete con ombre articolate e la veste del geografo ha pieghe nette e contrastate; ciò aumenta il dinamismo e l’intensità della scena.
3.4	Composizione	La composizione di questo dipinto presenta un’atmosfera non più quieta e meditativa come quella delle opere antecedenti, ma risente del dinamismo e dell’azione concentrati nella figura. Si avverte una sensazione di pienezza saturo dello spazio ambientale. La caratteristica che costituisce una novità essenziale, è l’atteggiamento della figura che, pur non compiendo alcun gesto precisato in una azione, è determinante per la composizione generale. L’uomo è incastonato nella sagoma dell’armadio, fra il tavolo da disegno e la finestra, in un rapporto indissolubile con l’ambiente.

<b>4. individuazione dei valori espressivi</b>		
4.1	valori espressivi e valori visivi	(vedere scheda “ <i>l’Astronomo</i> ”)
4.2	significato “nascosto”	Alla destra dello studioso si nota un quadro appeso alla parete di fondo, un dipinto che ha per tema <i>Mosè salvato dalle acque del Nilo</i> . Alla “necessità” di rappresentare oggetti d’interni, tipica consuetudine nella pittura di genere, Vermeer affianca la “virtù” dell’allegoria scaturita da un personaggio biblico, Mosè, la cui figura, già dalle prime speculazioni filosofiche circa i testi sacri, è descritta come carismatica al pari di un Re e sapiente come un filosofo, pratico di tutte le discipline professate nell’antico Egitto.

Sitografia e bibliografia:

<http://caffetteriadellemore.forumcommunity.net/?t=37636750>

[http://www.instoria.it/home/astronomo\\_vermeer.htm](http://www.instoria.it/home/astronomo_vermeer.htm)

<http://www.cultorweb.com/ottica2/Vermeer.html>

“La Storia dell’Arte” Milano 2006, Mondadori electa vol.11 ‘il Barocco’

“Vermeer” Schneider Norbert 1998 Colonia 1998 Taschen

“Vermeer Art Book” Milano 1999, Leonardo Arte

LORENZO VERDERI

4BLIC