

## Cap. VII

### MOSTRA DI WASSILIJ KANDINSKIJ A MILANO

Un'interessante mostra di opere di Wassilij Kandinskij, proveniente dalla raccolta del Centre Pompidou, si terrà a Milano presso il Palazzo Reale fino al 27 aprile.

Una ghiotta occasione per conoscere un artista, in grado di dare forma e voce al colore, protagonista assoluto nei suoi dipinti.

Tra i quadri in mostra: "Improvisation III" (1909), "Quadro con macchia rossa" (1914), "Nel grigio" (1919), "Giallo-Rosso-Blu" (1925), "Accento in rosa" (1926), "Azzurro cielo" (1940).

Il pittore russo Wassilij Kandinskij (Mosca 1866- Neully-sur-Seine 1944) era giunto alla pittura piuttosto tardi, oltre i trent'anni, dopo essersi occupato, tra l'altro, di musica, arte popolare e religioni primitive. Stabilitosi a Monaco nel 1906 s'interessò subito agli esiti locali dello "Judenstil" ed alle varie tendenze d'avanguardia con cui venne in contatto nei frequenti viaggi a Parigi, sulle quali elaborò proprie tendenze estetiche.

Egli partiva da concetti ormai acquisiti, come l'autonomia del quadro rispetto all'apparenza del reale e la valenza simbolica data alle forme nello stesso "Jugendstil" ma, mentre quest'ultimo legava ancora tali forme all'oggetto di rappresentazione («un quadro senza oggetto è senza senso» si affermava), Kandinskij sostenne che forme, segni, colori conservavano il loro valore simbolico ed espressivo anche se completamente dissociati dalla configurazione dell'oggetto. L'effetto, la sensazione, l'azione psicologica esercitata da una pittura derivava, secondo lui, più dal rapporto stabilito tra gli elementi formali che dalla fisionomia della cosa rappresentata.

Egli prese quindi ad usare le forme in rapporti liberi da qualsiasi riferimento oggettivo, combinando linee e colori in armonie formali autonome, in analogia con quelle musicali, dove l'espressione è il

prodotto di suoni «senza significato». Seguendo tale via, le cui tappe sono ben documentate dalla sua produzione tra il 1908 ed il 1913, egli giungeva alle prime «composizioni» astratte della pittura moderna. Malgrado la completa astrazione, l'effetto di tali composizioni non è tuttavia puramente decorativo, poiché Kandinskij crea accostamenti di linee, segni e macchie di colore in funzione di una sollecitazione emozionale atta a provocare la «risonanza interiore», in analogia a concetti già espressi nella pittura simbolista e nello stesso "Judenstil".

All'affermazione di tali valori assoluti nel campo della pittura concorsero forse in parte, nel dotto e meditativo artista russo, componenti culturali relative al pensiero filosofico e religioso orientale, come l'aspirazione al distacco totale dalla realtà od il raggiungimento della perfezione attraverso la via interna della conoscenza, anziché quella esterna della rivelazione. Ma a tutto ciò doveva anche fatalmente condurre quella ormai irreversibile tendenza a distinguere sempre più ed a separare la realtà oggettiva dalla realtà altra, autonoma dell'opera d'arte che, avviata da Manet (e forse provocata dall'avvento della fotografia) aveva rappresentato la nota dominante nel processo di rinnovamento del linguaggio artistico promosso dalle varie avanguardie.

Nella sua autobiografia, "Sguardo sul passato", scritta tra il 1913 ed il 1918, l'artista, con pagine appassionate, ripercorre il suo amore per il colore, quel magma incandescente e caleidoscopico, presente in tutti i suoi capolavori. Per lui il cromatismo è il liquido amniotico entro cui germoglia la creazione.

I colori sono esseri viventi, dotati di una distinta personalità, di una propria impronta, capaci di condurre fino all'osservatore messaggi ed emozioni.

Essi, da quando escono maestosamente dal tubetto, con ribollente giocosità e con forza arrogante, posseggono un'autonoma vitalità e sono pronti in ogni momento a sottomettersi a nuove combinazioni, mischiandosi l'un l'altro a creare un numero infinito di nuovi universi.

Afferma: «La pittura è la collisione rimbombante di mondi eterogenei, chiamati ad edificare, attraverso la lotta, un nuovo mondo che si chiama opera».

«Il colore è il tramite per influenzare l'anima. E' il tasto. L'occhio è il martelletto. L'anima è un pianoforte con molte corde. L'artista è la mano che, toccando questo o quel tasto, fa vibrare l'anima. I quadri sono sinfonie le cui note sono i colori».

Il colore per Kandinskij è una porta che introduce a profondità abissali e l'osservatore deve avere l'impressione di essere immerso nel mezzo cromatico. Oltre la superficie, verso la profondità spirituale, tramite la potenza dei colori l'uomo parla all'uomo del sovraumano. Questo è il linguaggio dell'arte: parola di Kandinskij!



fig.VII1- Wassilij Kandinskij: Improvisation III



fig.VII 2 - Wassilij Kandinskij: Quadro con macchia rossa



fig.VII 3 - Wassilij Kandinskij: Nel grigio



fig.VII 4 - Wassilij Kandinskij: Giallo, rosso, blu



fig.VII 5 - Wassilij Kandinskij: Accento in rosa



fig.VII 6 - Wassilij Kandinskij: Azzurro cielo

## Cap. VIII

### MOSTRA DI ANTONELLO DA MESSINA A ROVERETO

Fino al 12 gennaio 2014 al MART di Rovereto sono state esposte venti opere di Antonello da Messina; dalla tenera Madonna Benson agli enigmatici ritratti maschili ed altrettante opere di artisti con lui interagenti, dal figlio Jacobello al grande Van Eyck.

Dal dopoguerra ad oggi è la 4<sup>a</sup> mostra che gli viene dedicata, dopo le 2 di Messina (1953 e 1981) e quelle di Roma del 2006 alle Scuderie del Quirinale. Perché una nuova mostra su Antonello dopo appena sette anni da quella delle Scuderie del Quirinale, curata da un grande specialista del Rinascimento veneto come Mauro Lucco? Perché, secondo un consumato maestro degli studi di storia dell' arte qual è Ferdinando Bologna, la mostra del Quirinale saltava a piè pari il nodo della formazione di Antonello tra Messina, Palermo e Napoli. Chi ha seguito il dibattito su Antonello sa che nella ricostruzione della sua figura si fronteggiano due visioni in parte opposte, ma di fatto complementari: da un lato la considerazione della densa circolazione di committenze, commerci, opere, artisti, che nel Quattrocento passa dalle Fiandre alla Borgogna alla Spagna, per approdare all'Italia della Palermo e della Napoli tardo-Angioine e Aragonesi; dall'altro l'enfasi posta su un Rinascimento per eccellenza italiano, fiorito in Toscana e presto sviluppatosi su tutto il vasto bacino padano, da Milano a Venezia. Bologna vede nella mostra di Lucco l'omissione "delle radici mediterranee" di Antonello.

Antonello nasce a Messina nel 1430 e si formò tra Napoli e la Sicilia. Allievo di Colantonio, maggior artista napoletano della generazione precedente, Antonello aveva potuto conoscere le collezioni della corte angioina che radunavano pittura fiamminga, spagnola e provenzale. Viaggiò a Napoli, Venezia, Milano, Roma, Urbino, fino ad acquisire una conoscenza stratifica e complessa che lo

porterà a diventare uno dei protagonisti di quella straordinaria invenzione che fu il Rinascimento italiano.

Tante cose della vita di Antonello non si conoscono ancora; tanti documenti che furono scoperti da due studenti siciliani alla fine del 19° secolo andarono perduti nel terremoto del 1908. Per la durata della sua vita i calcoli odierni coincidono con le notizie vasariane: quarantanove anni. Dunque una nascita intorno al 1431 e una morte certa, documentata dal testamento, avvenuta nel 1479. Neppure la data della morte è conosciuta con precisione, ma cadde tra il 14 febbraio del 1479, quando «infirmus jacens in lecto, santus tamen Dey gracia mente», e l'11 maggio dello stesso anno, giorno in cui il testamento fu aperto e letto.

Il testo del vecchio catalogo completo dei "Classici dell'arte" Rizzoli su Antonello fu affidato alla penna di Leonardo Sciascia, che scrisse: «Ed è curioso come giudizi sui siciliani e rappresentazioni sull'uomo siciliano conservino, a distanza di cinque o di dieci o di venti secoli, una loro validità e verità: da Cicerone a Scipio di Castro [...], da Antonello personaggio, e pittore di personaggi, a Pirandello a Brancati a Lampedusa [...]. Ma il fatto è che questa apparenza, questa illusione, sorge dalla realtà siciliana, dal "modo di essere" siciliano: e dunque ne è parte, intrinsecamente».

Le sue immagini di Cristo hanno insieme la grottesca maschera nordica del dolore e una dolce rassegnazione infinita, mediterranea. Il San Sebastiano di Dresda ha la maestosità di Piero, la forza romana di Mantegna, prospettive stupende di linee che si congiungono al cielo turchese. Il corpo del santo, statua e uomo insieme, scende dolcemente dall'alto con impercettibili curve. La scena è surreale: il martirio avviene davanti a un'assolata piazza, sotto gli occhi di dame al balcone, e sopra arcate. Ma tutto richiama il volto d'Endimione antico, di giovane in posa che quasi sembra confondere la stanchezza del modello con l'attesa della morte del martire Sebastiano. C'è una vita sotterranea di caratteri e di persone e la sorvegliata presenza di una realtà precisa, insistente, prepotente. Ma il volto che sta dentro il triangolo chiuso di un velo azzurro, nel capolavoro della Madonna Annunciata, vibra di una verità umana che non è solo uno dei culmini figurativi del

Quattrocento. È il mirabile ritratto di una stupenda donna siciliana, la cui distanza, la cui metafisica lontananza toccano anche qui una corda bassa di verità osservata, di presenza reale. Come di parole appena interrotte dopo un sussurro.

Ai saggi introduttivi è sostituita una lunga intervista di De Melis a Ferdinando Bologna, il curatore della mostra, il quale da oltre 60 anni rappresenta un grande esempio di serietà degli studi, di inesausta energia e di vis polemica.



fig. VIII 1- Antonello da Messina: Madonna Annunciata (Palazzo Abatellis Palermo)

)



fig. VIII 2 - Antonello da Messina: Madonna Benson (National gallery Washington)



fig. VIII 3 - Antonello da Messina: Ritratto d'uomo (National gallery Londra)



fig. VIII 4 - Antonello da Messina: Pala di San Cassiano Kunsthistorisches Museum Vienna, Austria

## Cap. IX

### UNA MOSTRA SU SCIPIONE PULZONE

Finalmente una mostra su Scipione Pulzone, un'artista che anticipò di 20 anni il naturalismo di Caravaggio e che ai suoi tempi fu famoso e richiesto per i suoi ritratti da potenti e pontefici, prima che l'esuberanza di pittori di gran nome presenti a Roma lo relegasse nell'ombra, che solo ora si dissipa grazie alla sua città natale: Gaeta, la quale, presso il locale museo diocesano ha organizzato una ricca esposizione, aperta fino al 27 ottobre:

“Scipione Pulzone, da Gaeta a Roma alle corti europee”.

Le opere provengono da musei prestigiosi dal Metropolitan di New York alle Trafalgar Galleries di Londra, da Capodimonte al Kunsthistorisches di Vienna.

I restauri a cui sono stati sottoposti i quadri hanno permesso di ritrovare firme e date, ma soprattutto hanno fatto emergere una qualità della luce e del colore prettamente solare, mediterranea e nel caso della Maddalena anticipi di naturalismo con le lacrime che si distinguono chiaramente una ad una.

Per le grandi pale d'altare inamovibili sono state realizzate delle immagini ad altissima definizione, che permettono di ammirarle come se stessero davanti agli occhi del visitatore.

Pulzone secondo i cronisti dell'epoca sapeva “cogliere ogni filo di capello”.

Dagli esordi, tra cui un raro autoritratto si passa alla committenza per i Colonna e per i Medici, ai ritratti di nobili e dame, all'arte sacra, a papi (ben cinque) e cardinali.

Una mostra da non perdere, che ci permette di apprezzare un artista poco noto.



fig. IX 1 - Scipione Pulzone: Bianca Cappello (Vienna)



fig. IX 2 - Scipione Pulzone: Ferdinando de' Medici



fig. IX 3 - Scipione Pulzone: Crocifissione (Chiesa S. Maria in Vallicella)



fig. IX 4 - Scipione Pulzone: Maria Maddalena Penitente (Roma)



fig. IX 5 - Scipione Pulzone: Marcantonio II Colonna (Roma)



fig. IX 6 - Scipione Pulzone: Ritratto Cardinale Granvelle

## Cap. X

### MOSTRA A FERRARA DI MATISSE:

#### IL COLORE CHE PORTA LA GIOIA DI VIVERE

Fino al 15 giugno 2014 a Ferrara, al Palazzo dei Diamanti si potrà ammirare l'opera di uno dei giganti del Novecento Henri Matisse in una retrospettiva con oltre 100 opere tra dipinti, sculture, disegni e collages.

L'artista al Salon d'Automne di Parigi del 1905 con un gruppo di colleghi, espose un gruppo di opere con un uso spregiudicato del colore e l'abbandono dei requisiti formali della figurazione.

La critica parlò con disprezzo di aberrazione cromatica, al punto che i pittori seguaci del nuovo verbo furono definiti fauves, cioè belue.

Tale movimento intese il colore in funzione espressiva e non più come imitazione della realtà. Colori puri, applicati in larghe stesure con pennellate sciolte tali da esaltare la loro innata potenzialità, per divenire automa fonte di sensazioni ed emozioni.

Nessuno tuttavia, partendo dall'esperienza "fauvista", spinse poi tanto avanti e tanto in alto la propria ricerca, quanto Henri Matisse (Le Cateau 1869-Cimiez, Nizza 1954), la cui opera, insieme a quella di Ricasso e di Klee, forma le principali direttrici dell'arte contemporanea. Già nell'ambito del movimento Fauvisme la sua pittura, pur nell'esaltazione del colore, si distingue per un'innata tendenza all'ordine compositivo e alla chiarezza formale, come mostra il Ritratto con la riga verde del 1905 in cui egli ottiene una sorta di modellato cromatico per mezzo di inversioni e opposizioni di colori complementari.

Successivamente lo stile di Matisse evolve verso una stesura pittorica più liquida e trasparente in cui le zone di colore puro sono arginate dalla linea sottile di un raffinato disegno che tende a ricomporre

forme di dichiarato effetto decorativo (Figura decorativa su sfondo ornamentale, 1927). Tra le sue fonti d'ispirazione sono, oltre Cézanne, le stampe giapponesi, l'arte musulmana e bizantina, i primitivi italiani, tutto ciò che lo conduce a organizzare per mezzo del colore e della linea quello "spazio spirituale" in cui si dispongono con poetica armonia oggetti e figure. "Ciò che sogno – egli scriveva nel 1908 – è un'arte di equilibrio, di purezza, di tranquillità, senza oggetto inquietante e preoccupante...". Sogno che egli sempre perseguì con costanza e coerenza, dalle opere giovanili eseguite alla maniera puntinista (*Luxe, calme et volupté*, 1904, Parigi, Musée d'Orsay) ai quasi astratti profili ritagliati su campiture monocrome (bianco e blu) delle "gouaches découpées" prodotte dopo il 1950.

La nascita precoce dell'artista (1869-1954) ha rischiato di imprigionarlo per sempre nell'intimismo fin-de-siècle, quasi confuso tra i Nabis da cui separavano solo pochi anni, e dunque gliene è venuto un compito analogo a quello toccato a Vuillard e a Bonnard di saltar fuori dalle spire di "interni" colmi di mobili e carte da parato e vasi di fiori, pur nell'atto di rispettarli.

A dire il vero, Matisse, subito all'inizio di secolo, è riuscito a sottrarsi con forza da quelle spire, tuffandosi risolutamente nella prima avanguardia, quella detta a ragione dei "fauves", delle belve, che affrontavano le parvenze della "belle époque" a scudisciate, con forti sbattimenti cromatici, maltrattando in sostanza le sagome, anche femminili. Anzi, in quella fase Matisse, oltre ad affidare la sua furia ai pennelli, la svolse ben di più con la scultura, in cui sembrava proprio voler strozzare le figure muliebri, allungandole, torcendole, o squartandole come in macelleria. Ma poi, quando, con le picassiane *Demoiselles d'Avignon*, nel 1907, si prospettò la vera avanguardia che voltava pagina, trattando le forme con i cubi del mondo delle macchine, il Nostro avvertì un impaccio, su quella strada, cui invece aderì senza riserve un compagno di via delle esperienze fauviste quale Georges Braque. Matisse sembrò appartenere alla categoria di "quelli che restano", per usare una famosa etichetta di Boccioni, rifiutando in sostanza di applicare alle sembianze umane, o dei fiori e frutti, gli schemi astratti della geometria.

Matisse fu un “resistente”, quasi che avesse già violentato in eccesso le vecchie figure. Ma in realtà egli aveva una ricetta che lo salvava, consistente in una maestria sovrana nel tinteggiare gli spazi, dentro, fuori, attorno alle figure, o alle tavole onuste di chincaglieria varia. Quelle pennellate, spesso magre, rade, libere, riuscivano magicamente a ristabilire le distanze, le varie sagome balzavano avanti-indietro sulla tela, quasi col potere di saltarne fuori.

É stato detto, giustamente, che quelle stesure sapienti valevano come “repoussoirs”, noi diremo “respingenti”. Si può fare riferimento alla legge dei liquidi, e dunque, grazie alle diverse gradazioni cromatiche, alcuni corpi, nelle tele matissiane, vengono a galla, mentre altri affondano nelle retrovie, o si inabissano, ma in acque terse che ne consentono comunque la leggibilità. Seduto sulle sponde di quel suo stagno di nuovo conio, l’artista attese paziente di veder passare le spoglie dell’avversario, che ovviamente altri non era se non Ricasso, in cui i cubi, a un certo punto, andarono in crisi, nel dopoguerra in cui il meccanomorfismo non fu più di moda, nella nostra società, e dunque, nel dopoguerra, tanti si affidarono a stesure liquide e sciolte, si pensi a Rothko, negli USA, o addirittura all’arrivo dei Graffisti, capeggiati da un Jean-Michel Basquiat che può sembrare davvero il magnifico erede della virtù matissiana, di andar via leggero, di far danzare le figure attraverso emersioni minime, ma sicure, da una incantata tappezzeria multicolore. Le imperiose erezioni macchiniste del Cubismo e derivati si sono afflosciate su se stesse, come Matisse in qualche misura aveva previsto, mettendosi ad attendere con pazienza di essere raggiunto dall’avversario di un tempo.

Nei dipinti di Matisse oggetti e figure sembrano annidarsi in un paesaggio concavo. Tutto si trasforma in colore il problema, negli anni Dieci come nelle Odalische degli anni Venti e come nei Papier Decoups dei Quaranta e dei Cinquanta è l’equilibrio della composizione che si coniuga con l’impertinenza colorata delle masse.

L’esposizione a Ferrara ripercorre le tappe di questa ossessione che accompagna il pittore fin dagli esordi. A partire dalla centralità della figura in grado di esprimere un sentimento.

La Serpentina (1909) costituisce il primo esempio di questo approccio, una riflessione sulla curva, sulla figura sinuosa dove tutto deve essere visibile, indipendentemente dal punto di vista.

É indubbiamente il colore a corroborare questo approccio originale. Lo possiamo osservare nel Vaso con pesci rossi (1914) e nelle stesse Odalische.

Vi è il trionfo di una sensualità, che scaturisce dal tracciare i contorni delle forme.

Le linee si intersecano, si oppongono, si spostano in un'esplosione che congiunge verità e interpretazione: sentimento e concetto devono trovare un equilibrio, colore e linea, movimento e arresto, musica e silenzio.

“La maggior parte dei pittori – sottolinea nel 1930 – ha bisogno del contatto diretto con gli oggetti per sentirne l'esistenza e non può riprodurli che nelle loro condizioni strettamente fisiche. Cercano una luce esterna per vedere chiaro in se stessi. Invece l'artista o il poeta possiedono una luce interiore che trasforma gli oggetti per creare un mondo nuovo, sensibile e organizzato, un mondo vivo che è di per se stesso il segno infallibile della divinità, del riflesso della divinità”.

L'ardore del colore fauve non tramonta, l'analitica cubista non sfonda. Eppure le radici giovanili sembrano dialogare con gli esiti formali dell'avanguardia. Solo che la figura e il colore sono sottoposti al rigore di una musica dove la sensibilità del reale impone una misura originale: la musicalità non tanto della forma quanto dell'espressione del soggetto, a sua volta subordinata al controllo di un temperamento creativo fatto di riflessione come nel Nudo rosa seduto (1935). Ma quel che più affascina nel percorso di questo artista alla ricerca costante – è stato spesso sottolineato – di un “capolavoro borghese” che potesse superare le litigiosità faziose delle avanguardie, è la devozione nei confronti della sorpresa che le interazioni del colore definiscono; è lo stupore che il ritmo delle linee può generare. E tutto questo nulla ha a vedere con l'imitazione: la pittura è frutto di accordi, esattamente come nella musica, resi possibili da una costante tensione che l'artista crea con il proprio modello, sia una natura morta o una figura umana. Un modello espresso instancabilmente:

forme divorate, dettagli che l'artista trasforma in monumentalità. Carne e sostanza, silenzio e voluttà, pulsione e quiete, istante e durata. La Natura morta con donna addormentata (1940) è uno degli esempi più sottili di questo stile inimitabile.

Una mostra che non lascia delusi e trasferisce al visitatore la gioia di vivere.

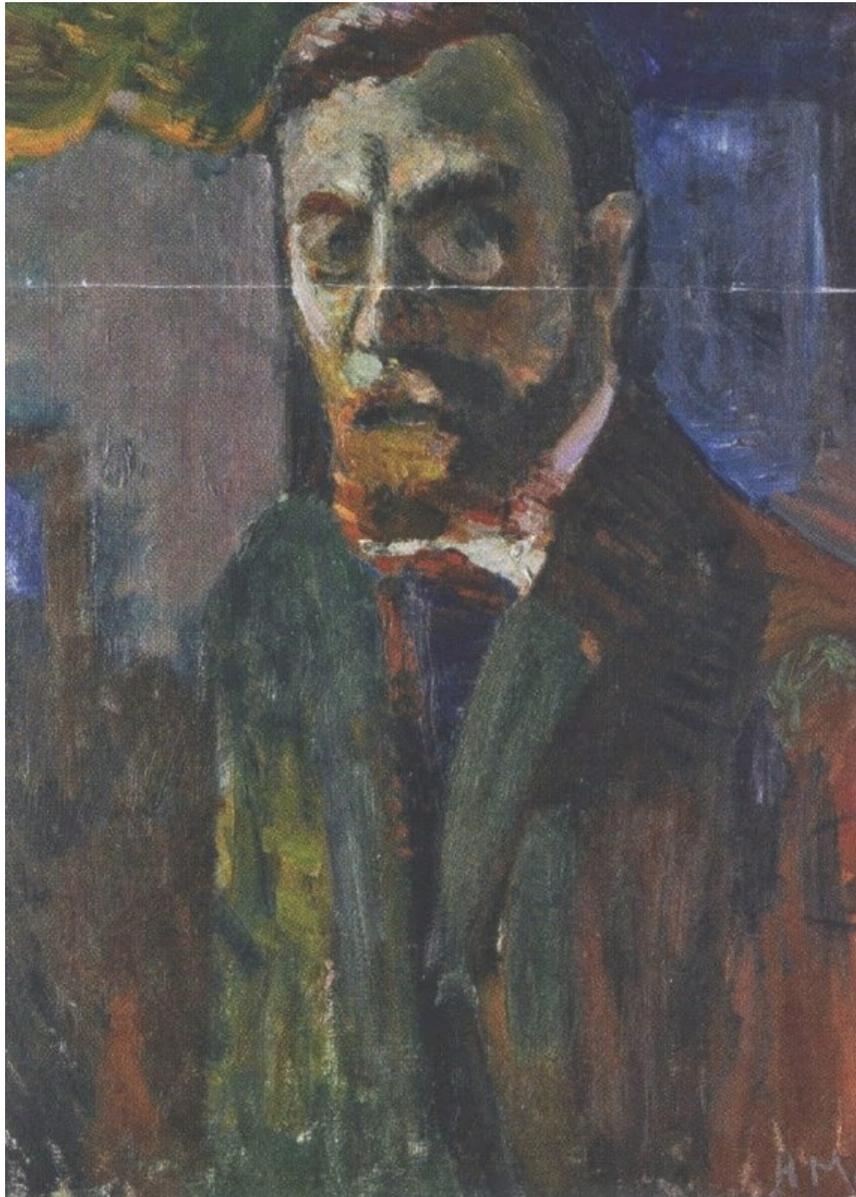


fig. X 1 - Henri Matisse: autoritratto



fig. X 2 - Henri Matisse: figura decorativa su sfondo ornamentale

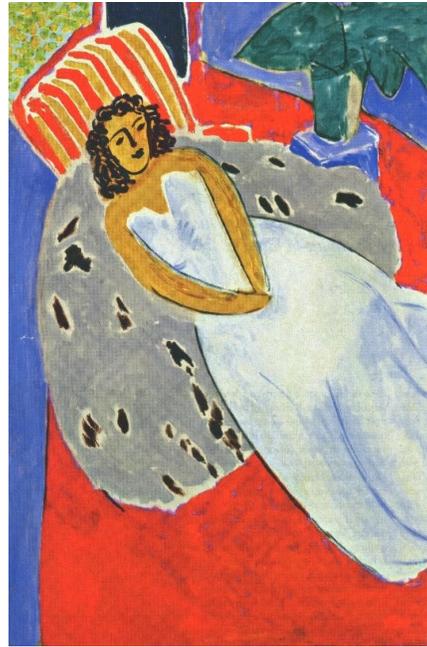


fig. X 3 - Henri Matisse: Giovane donna in bianco, sfondo rosso

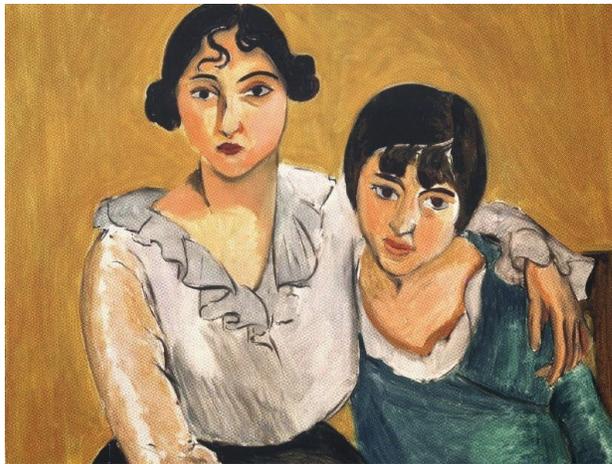


fig. X 4 - Henri Matisse: Le due sorelle

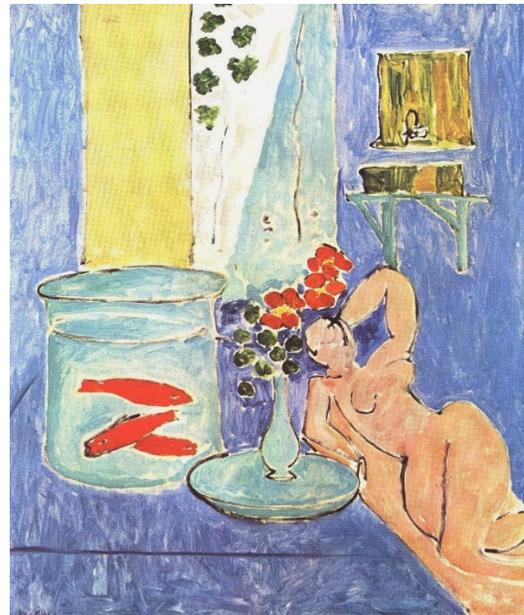


fig. X 5 - Henri Matisse: Natura morta



fig. X 6 - Henri Matisse: Ragazze in giardini



fig. X 7 - Henri Matisse: Odalisca

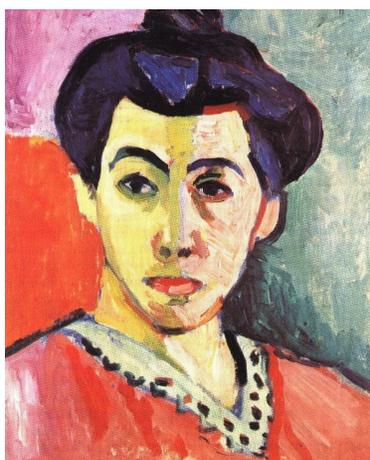


fig. X 8 - Henri Matisse: Ritratto con la riga verde

## Cap. XI

### ZURBARAN A FERRARA A PALAZZO DEI DIAMANTI

#### UNA MOSTRA DA NON PERDERE

Zurbaran, contemporaneo di Murillo e Velasquez con le sue tematiche religiose realizzate con lampi di luce rappresenta il prototipo del genio artistico iberico. A differenza dei suoi colleghi non venne mai in Italia e fino ad oggi non ha mai avuto da noi una grande mostra con oltre 50 opere provenienti da tutto il mondo come quella che si terrà a Ferrara a Palazzo dei Diamanti fino al 15 giugno 2014, per passare poi a Bruxelles. Zurbaran, nasce in Estremadura, senza nobili natali. Presto viene chiamato a Siviglia. E due volte a Madrid: la seconda, per restarci fino alla fine. La pittura italiana la conosce da quando esiste già in Spagna. Lo chiamano "il Caravaggio iberico" però forse soltanto per i tagli di luce. Ha tre mogli ed una vita da certosino quasi come i "suoi" domenicani; in lui, il prodigio diventa un fatto quotidiano: in parecchi dipinti, si respira la vita d'ogni giorno; Ci regala assoluta novità iconografiche (la casa di Nazareth, con la Madonna che cuce, e Gesù bimbo che già si punge con una corona di spine, da Siviglia). È "un pittore per l'anima" che talora si dedica ma poco anche alle scene secolari: qualche eroe che però non è tra le sue prodezze migliori. Della sua iniziazione precoce, si racconta quanto da noi si dice per Giotto: un carboncino da piccolo, mentre pascolava gli armenti, ed è subito scoperto. Resta a lungo quasi ignoto: lo riscopriranno i francesi, quand'è già l'ottocento. Nel nostro paese, l'artista delle sublimi crocifissioni in cui il Cristo è appeso, ma non sembra patire e delle nature morte essenziali, che precorrono quelle di Morandi, nonché infinite scene religiose, è poco noto: nelle collezioni pubbliche del paese, ci sono soltanto due suoi quadri. Ed uno, "Sant'Orsola" comprato dal duca di Galliera nel 1852 ed ora a palazzo Bianco di Genova, e ora in mostra, vicino a un'altra santa "Casilda" del museo Tyssen-Bornemisza di Madrid. Queste 50 opere allineate ce lo raccontano tutto intero anche in alcuni dei molti dipinti per le colonie del sud America, in gran parte affidate alla bottega; ma anche alcuni brani d'assoluto virtuosismo: I bianchi delle vesti

dei suoi frati abbacinano: il San Francisco immerso nel buio, un teschio nelle mani (Milwaukee Museum) impressiona; la Immacolate Concezioni sono il prototipo di iconografie successive, Che durano ancora; "l'Agnus Dei" dal museo di San Diego e' un agnellino, le gambe legate per formare una croce, ad una semplice aureola sul capo, "San Serapio" accanto a Riccardo Cuor di Leone nelle crociate poi combattente in Spagna contro i Mori, all'inizio, e' già teatro, con le sue braccia spalancate; "Cristo crocifisso con un pittore" dal Prado, ci tramanda forse un suo raro autoritratto. Due "storie Di Pietro Nolasco" che ne sono l'esordio a Siviglia, sembrano bozzetti d'opera; le rare nature morte, qui ce ne sono due, sono essenziali oltre ogni dire e non a caso, fonte d'ispirazione per tanti, tra cui Manet, Morandi, Picasso e Dalì, che di lui diceva: "ci sembrerà ogni giorno più moderno, molto più di El Greco, rappresenterà la figura del genio spagnolo" religiosità e visionarietà sono in lui complementari. Allora le nobili fanciulle non potevano essere ritratte, ma Zurbaran trova un escamotage: le immortalava come sante in abiti fastosi e sottolineando i lineamenti aristocratici. Sublimi crocifissioni e storie che appaiono fissate per l'eternità, nature morte che sembrano vive. Una mostra da non perdere.



fig. XI 1 - Zurbaran: Natura morta



fig. XI 2 - Zurbaran: Agnus Dei



fig. XI 3 - Zurbaran: L'arcangelo Gabriele (Part.)