

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'arte, del cinema
e della musica

Corso di laurea magistrale in **Storia dell'Arte**

Tesi di laurea Magistrale

Immagini solitarie: la figura della donna nella Pittura olandese del XVII secolo. I casi di Gabriel Metsu, Nicolaes Maes, Pieter Janssens Elinga e Jacobus Vrel

Relatrice

Prof.ssa Maria Pietrogiovanna

Laureanda: *Vittoria Maria D'Agostini*

Matricola: *1179921*

Anno Accademico

2021/2022

Indice

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------|----|
| I. Introduzione | 5 |
| II. Gabriel Metsu (1629-1667) | |
| <i>Biografia</i> | 11 |
| 1. <i>Donna che suona una viola da gamba</i> | 15 |
| 1-a. <i>Ter Borch: Donna che suona il liuto</i> | 20 |
| 1-b. <i>Van der Neer: Donna che suona un liuto in un interno</i> | 23 |
| 2. <i>Domestica che prepara il pesce</i> | 25 |
| 2-a. <i>Beuckelaer: La cuoca (Cristo in casa di Marta e Maria)</i> | 26 |
| 2-b. <i>Ter Borch: Donna che munge una mucca in un fienile</i> | 28 |
| 3-a. <i>De Witte: Interno con donna al virginale</i> | 29 |
| 3. <i>Donna al virginale con un cane</i> | 31 |
| 3-b. <i>Dou: Donna al virginale</i> | 34 |
| 3-c. <i>Maestro delle mezze figure femminili: Maria Maddalena al virginale</i> | 36 |
| <i>Figure</i> | 40 |
| III. Nicolaes Maes (1634-1693) | |
| <i>Biografia</i> | 47 |
| 1. <i>Giovane donna che cuce</i> | 51 |
| 1-a. <i>Netscher: La merlettaia</i> | 54 |
| 1-b. <i>Boursse: Donna che fila</i> | 57 |
| 2. <i>Donna anziana che prega</i> | 59 |
| 2-a. <i>Brekelenkam: Preghiera prima del pasto</i> | 62 |
| 2-b. <i>Dou: Donna anziana che prega</i> | 65 |
| 3. <i>Donna che spenna un'anatra</i> | 67 |
| 3-a. <i>Steen: Donna alla toeletta</i> | 71 |
| <i>Figure</i> | 76 |
| IV. Pieter Janssens Elinga (1623-1682) | |
| <i>Biografia</i> | 83 |
| 1. <i>Donna che spazza</i> | 84 |
| 1-a. <i>De Man: Interno con donna che spazza il pavimento</i> | 89 |
| 2. <i>Donna che legge</i> | 92 |
| 2-a. <i>De Hooch: Donna che legge una lettera vicino alla finestra</i> | 94 |

| | |
|--------------------------------------------------------------------|-----|
| 3. Donna con una collana di perle | 99 |
| 3-a. Vermeer: Donna con una bilancia | 101 |
| Figure | 106 |
| V. Jacobus Vrel (1630-1680) | |
| Biografia | 113 |
| 1. Donna che si affaccia da una finestra | 120 |
| 1-a. Boursse: Interno con donna che fila | 122 |
| 2. Donna che legge, con un bambino dietro la finestra | 124 |
| 2-a. Donna seduta che guarda un bambino attraverso la finestra | 127 |
| 2-b. Wijck: Scena di cucina in un cortile chiuso | 128 |
| 3. Interno con donna che dorme accanto al camino | 130 |
| Hoogstraten: Prospettiva di un interno olandese visto dalla soglia | 134 |
| Figure | 138 |
| VI. Conclusioni | 145 |
| Figure | 150 |
| Bibliografia | 159 |

I

Introduzione

Questo lavoro intende indagare la rappresentazione della figura femminile come soggetto isolato nel contesto della pittura di genere olandese del XVII secolo. L'idea di affrontare questo specifico tema nasce dal particolare rilievo che esso riveste nell'ambito dell'arte olandese tra il 1650 e il 1680. Ho quindi deciso di occuparmi esclusivamente di opere che vedono quale unica protagonista la figura della donna raffigurata in un contesto domestico, non esaminando quindi scene tratte da episodi religiosi, mitologici o storici. Sono state escluse anche scene in cui la donna è in relazione con altri personaggi, che ne esplicita il carattere narrativo o aneddotico. Se molte tipologie tematiche hanno trovato spazio e considerazione in numerosi testi, che hanno indagato una situazione specifica, come ad esempio la presenza della lettera, non è ancora stato approfondito a sufficienza il significato della scelta di isolare, in una vasta gamma di esempi, la figura femminile, fatto che di per sé può costituire un utile indizio di vari aspetti della società e dell'arte dell'epoca. In questo modo il mio approccio si configura in maniera trasversale rispetto ai singoli soggetti delle opere, cercando di identificarne i possibili collegamenti reciproci, andando oltre a una logica squisitamente monografica o geografica. Inoltre ho ritenuto di privilegiare determinati autori rispetto ad altri sia per ragioni intrinseche, motivate dall'importanza che questo specifico tema ha rivestito nella loro opera, sia nell'intento di far emergere determinati autori forse meno presenti negli studi del settore e quindi meno noti anche al grande pubblico. Per questa ragione ho preferito trattare solo in maniera indiretta artisti quali Gerard ter Borch, Johannes Vermeer e Pieter de Hooch.

È stata soprattutto quindi l'osservazione dei numerosi esempi esistenti del tema scelto a indirizzare il mio studio, attraverso l'esame anche di opere di artisti minori che però risultavano significativi in un'ottica comparativa, senza vincoli di carattere cronologico o geografico. L'esame approfondito delle opere che ho individuato è stato al contempo occasione per fornire un profilo biografico dell'artista e di una breve analisi delle sue peculiarità stilistiche. Da un'osservazione generale della pittura olandese dell'epoca è emerso come tra gli autori che hanno più volte trattato questa tematica si distinguano, anche per i loro diversi approcci al soggetto, Gabriel Metsu, Nicolaes Maes, Pieter Janssens Elinga e Jacobus Vrel.

Di ognuno di loro ho preso in esame tre opere che ho ritenuto particolarmente rilevanti, collegandole e raffrontandole con altri quadri di altri artisti, più o meno coevi, che presentano affinità tematiche o semantiche con esse. Il punto di vista adottato da Metsu e Maes presenta

figure ancora in posizione dominante rispetto al loro contesto spaziale, mentre quello tipico di Elinga e Vrel predilige, in modo sempre più evidente, un'enfasi verso la caratterizzazione architettonica e luministica delle scene, costringendo le figure, quasi sempre di spalle, a proporzioni più ridotte. Le implicazioni di questo diverso approccio, che verranno approfondite più avanti, consentono di verificare quanto il tema prescelto possa essere efficace nel descrivere la pluralità e la ricchezza tematica ed espressiva della pittura di genere e più in generale dell'arte olandese del Seicento, in rapporto al suo contesto sociale. La compresenza di uno spiccato interesse alla raffigurazione del dato reale con una consolidata tradizione di scene di natura allegorica è all'origine di approcci critici ed interpretativi spesso molto diversi e a volte anche in contraddizione tra loro, a seconda che sia o meno enfatizzata o ricercata un'interpretazione del dipinto in funzione della potenziale polisemia degli elementi che popolano la scena.

Si può quindi affermare che sono proprio determinate caratteristiche della pittura olandese, come l'attenzione al dettaglio, alla resa spaziale e luministica e l'approccio mimetico verso i materiali, a favorire queste diverse letture e a contribuire alla sua fortuna anche nei secoli successivi. Non è oggi possibile sapere con esattezza in quale modo queste opere venivano interpretate dai loro possessori, anche alla luce della pluralità di chiavi di lettura che uno stesso dettaglio poteva offrire, e questa ambiguità, giocata tra estrema illusione realistica e ampio potenziale allusivo, è ciò che tuttora costituisce il fascino della pittura olandese del Seicento.

L'auspicio è quindi quello di aver fornito un quadro sufficientemente ampio sul tema proposto, traendo spunto dalle opere esaminate per trattare anche alcuni aspetti della società dell'epoca in relazione alla condizione delle donne olandesi e in rapporto alle attività che maggiormente le caratterizzano. Nella rappresentazione di esse si possono distinguere azioni di carattere intellettuale, come suonare uno strumento o scrivere una lettera, e altre più pratiche e umili, legate alla sfera domestica e alla cura della casa, come spazzare il pavimento o cucire. È giusto rilevare come i personaggi femminili siano sempre raffigurati nel momento in cui compiono un'azione, di carattere più o meno pratico, e questo aspetto finisce inevitabilmente per risultare determinante nell'interpretazione dell'opera in un senso o in altro, dato che il suo obiettivo non è di carattere ritrattistico. Anche quando il personaggio femminile dipinto è stato identificato dagli studiosi come il ritratto di una persona realmente esistita, la sua funzione in queste opere è solamente quella di interpretare un ruolo generico. La particolare attenzione della pittura olandese verso la raffigurazione di azioni pratiche non può che riflettere un atteggiamento generale della società entro la quale si sviluppa, fortemente improntata su una concezione calvinista, per cui il lavoro si configura come un

elemento imprescindibile e paradigmatico. Le azioni concrete svolte dalle donne nei dipinti sono strettamente legate al contesto domestico in cui avvengono, ma al contempo rimandano, in senso lato, al significato che una tali attività possono implicare ad un livello più generale, ad esempio la pulizia della casa diventa anche metafora di una depurazione morale dell'anima dai vizi. In questo senso gli oggetti di pertinenza delle figure femminili, che ne identificano l'azione e il ruolo sociale, diventano per così dire i loro veri e propri attributi iconografici laici.

È attraverso questo tipo di parallelismo che si rafforza l'identificazione tra la casa e l'universo interiore, che consente alla pittura olandese di trattare un'infinita gamma di temi, anche solo attraverso la raffigurazione di un interno, con l'ausilio di ciò che lo abita, oggetti, suppellettili e dipinti, in grado di sprigionare in maniera più efficace il proprio portato simbolico. Infatti queste scene di genere riescono a suggerire in modo quasi implicito ulteriori significati, favorendo la comprensibilità e l'assorbimento di determinati valori attraverso la raffigurazione realistica di contesti e situazioni ben familiari all'osservatore. Tramite l'immedesimazione, incentivata dalla spiccata oggettività dei dettagli domestici, il cittadino olandese dell'epoca trovava un punto di passaggio tra l'opera d'arte e il mondo reale.

Ma quali erano le peculiarità della condizione femminile olandese dell'epoca e in quale maniera viene tradotta nei dipinti? Se talune attività sono ampiamente rappresentate, ve ne sono altre che potevano ugualmente essere svolte, non essendo quindi esclusivo appannaggio dell'uomo. Anche alle donne era consentito dedicarsi agli affari, concludendo contratti commerciali o legalizzando documenti; ad esempio il viaggiatore inglese Shaw, alla fine del XVII secolo, definisce le donne olandesi «generalmente pratiche di contabilità, di affari e di lavoro quanto i loro mariti», esemplificativo è il quadro di Nicolaes Maes *La custode dei conti*, datato 1656 e conservato al Saint Louis Art Museum del Missouri.

Potevano anche denunciare, facendo ricorso per vie legali, il marito in caso di soprusi o comportamenti disdicevoli: nella città di Leiden tra il 1671 e il 1795 cinquantasette donne vinsero la causa contro le ventuno che la persero.¹

Oltre a possedere diritti non scontati le donne potevano farsi strada in ambito umanistico. Quelle appartenenti ai ceti elevati avevano accesso ad un'istruzione specifica tramite lezioni private, come nel caso delle figlie del mercante autore di *Sinnepoppen* Roemer Visscher, Anna e Maria, a cui era stata impartita un'educazione classica e, con le loro conversazioni

¹ S. Schama, *Il Disagio dell'Abbondanza. La cultura olandese dell'epoca d'oro*, Milano, 1988, pp. 416-417.

alte, intrattenevano, nelle vesti di dotte erudite e muse poetiche, i partecipanti al salotto letterario e filosofico organizzato dal padre nella loro casa²

Non va sottovalutato il fatto che esistevano anche donne attive nell'arte che godevano di una certa fama come Judith Leyster (1609-1660) o Maria van Oosterwijck (1630-1693).

Significativamente è proprio una di queste Geertruydt Roghman (1625-1657) a cogliere gli stimoli che a partire dalla seconda metà del Seicento andavano rinnovando la pittura di genere, in favore di un'indagine speculativa volta a studiare e rappresentare aspetti della vita quotidiana.

La Roghman realizzò una serie di incisioni, con soggetto inusuale per l'epoca, intitolate *Lavori Domestici* e realizzate intorno al 1650, che hanno come esclusivo soggetto il compimento di mansioni domestiche da parte di donne. Era figlia e sorella di pittori, quindi perfettamente consapevole della novità delle sue stampe, inoltre il suo status sociale era rivoluzionario, poiché ella ricopriva entrambi i ruoli di *inventor*, artista, e di incisore, cosa molto rara per le donne olandesi del tempo. I suoi lavori vennero dapprima pubblicati dal famoso editore Claes Jansz Visscher e in seguito dal figlio e dal nipote, che intorno al 1680 possedeva ancora le lastre originali.

Queste incisioni sono realizzate con perizia, grazie al suo raffinato talento nell'osservare la realtà di ogni giorno. In queste immagini le figure femminili compiono le loro azioni, quali cucinare, pulire il pavimento o cucire, in modo sereno, quasi devoto. Le scene della Roghman sono state interpretate come personificazioni delle virtù femminili o come incarnazioni della casa e del tradizionale ruolo della donna olandese del XVII secolo come angelo del focolare. L'attenzione però ai dettagli domestici inseriti nelle scene e la posizione delle figure di profilo o di spalle, modalità che verranno riprese solo in seguito da pittori come Johannes Vermeer, Pieter de Hooch o Jacobus Vrel, enfatizza un atteggiamento indirizzato ad un maggiore realismo, rifiutando una modalità tradizionale che intendeva esibire in maniera frontale il compito eseguito.

L'immagine della domestica nella retrocucina che strofina o lava le pentole, rifuggendo il contatto visivo con l'osservatore, si distacca dalla rappresentazione classica di donne coinvolte in questo tipo di azione, presenti nei dipinti di Gerrit Dou e altri, che amavano rappresentarle spente dalle finestre con un'espressione invitante rivolta allo spettatore, al fine di rafforzarne una lettura in chiave didascalica e allegorica. Sorprendentemente anche la raffigurazione esclusiva del cucinare è innovativa: le scene di cucina erano tradizionalmente

² S. Schama, *Il Disagio dell'Abbondanza*, p. 418.

relegate in posizione subordinata all'interno di opere incentrate soprattutto sull'esposizione di cibi o giustificate dalla presenza di episodi biblici.

A rafforzare l'idea di un interesse sempre anche rivolto alla quotidianità, pur nella continuità della dimensione allegorica, può ad esempio contribuire il disegno anonimo *Miken gioca con la sua bambola*, conservato alla Yale University Art Gallery di New Haven, dove viene raffigurata una bambina circondata dai suoi giocattoli in un interno domestico in cui l'intento moraleggiante, estrinsecato dalla breve poesia, inscritta in un rotolo ai suoi piedi, non fa in sostanza che descrivere la scena, alludendo probabilmente all'identificazione della bambina con l'attività che le è preposta e quindi a quelli che saranno i suoi compiti domestici nella vita, senza però esplicitarlo.

Episodi come questo, solo apparentemente minori, sono significativi indizi di un atteggiamento più ampio per il quale il rapporto tra la figura femminile e il contesto domestico può essere interrogato e interpretato in una pluralità di modi diversi, configurandolo quale decisiva chiave di lettura di un peculiare modo di pensare l'arte e inevitabilmente anche di intendere la vita.

II

Gabriel Metsu (1629-1667)

Biografia

Gabriel Metsu nacque nel 1629 a Leiden, da genitori belga, trasferitisi nella città olandese nella seconda decade del XVII secolo. Il padre, Jacques Metsu, era originario della cittadina di Belle e la madre, Jacquemijntje Garniers, di Ypres, a 20 km a nord di Belle.¹

Non si hanno notizie certe sulla occupazione di Jacques, fu probabilmente un pittore in rapporti con David Bailly, il più rinomato artista di Leiden dell'epoca.

Gabriel crebbe così in un ambiente artistico, che lo portò a seguire, almeno inizialmente, un percorso accademico, frequentando la Scuola Latina, ma non l'Università, come Rembrandt (1606-1669) o Jan Steen (1626-1679).²

Non si sa molto del suo apprendistato da pittore, quasi sicuramente si tenne nella città natale, dove nel 1648 entrò a far parte della gilda di San Luca. Durante i primi anni lavorativi, Metsu fu influenzato dapprima da pittori attivi nella città di Utrecht, come Nicolaus Knupfer (1609-1655), dal quale apprese la pittura di storia, poi dalla cerchia dei *fijnschilders*, in particolare da Gerrit Dou (1613-1675), dal quale imparò la tecnica minuziosa nella resa dei dettagli. Inoltre, nei quadri con soggetto "Uomo alla finestra con libro" Gabriel acquisì la tipica composizione di Dou "a nicchia": un personaggio si affaccia da una finestra aperta e guarda verso lo spettatore.³ Tale elemento sarà presente anche dopo la metà degli anni cinquanta, nella rappresentazione di donne di estrazione sociale umile, che si sporgono da una finestra-nicchia, mentre puliscono pentole o lavano vestiti in una tinozza.⁴

In queste opere si riscontra un influsso rembrandtiano nell'uso dello sfumato, dei chiari scuri e nel trattamento della luce, in quanto Dou, avendo frequentato la bottega di Rembrandt, aveva acquisito i dettami del maestro, poi trasmessi ai suoi seguaci.

In questi anni Metsu si spostò tra le due città citate per studiare al meglio la pittura dei due maestri.

Intorno al 1653-54 si trasferì nella capitale, dove iniziò la prima fase pittorica di Amsterdam, che comprende gli anni 1654-58. L'abbandono della città natale ebbe per Metsu

¹ E. Plietzsch, *Gabriel Metsu*, in "Pantheon", 17 (Jan 1936), pp. 1-13, cit. in A.E. Waiboer, *Gabriel Metsu: Life and Work. A catalogue raisonné*, New Haven-London, 2012, p. 3.

² A.E. Waiboer, *Gabriel Metsu: Life and Work*, pp. 3-5.

³ *Ivi*, pp. 20-21.

⁴ F.W. Robinson, *Gabriel: Metsu (1629-1667). A study of His Place in Dutch Genre Painting of the Golden Age*, New York, 1974, p. 90.

un profondo impatto nella sua vita e nella sua carriera poiché, non solo cambiò casa e bottega, ma dovette anche misurarsi con nuovi artisti e crearsi una nuova clientela.⁵ Gabriel, poco alla volta, si lasciò alle spalle non solo la piccola realtà di Leiden, ma anche la pittura e i soggetti biblici dei due maestri che lo avevano influenzato, Gerrit Dou e Nicolaus Knupfer.

Iniziò ad interessarsi a una pittura più intima, quella di interni domestici, memore della lezione di alcuni artisti, suoi concittadini, come Quiringh Gerritsz van Brekelenkam (1622-1668), Isaak Koedijk (1617/18-1668) e Adriaen van Gaesbeeck (1621/22-1650). Durante la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta questi artisti avevano memorizzato le fantasiose architetture, inserite in interni domestici, di Bartolomeus van Bassen e Dirck van Delen, in cui il soggetto è collocato in una stanza luminosa, con una finestra posta davanti a lui,⁶ e avevano sintetizzato la loro pittura di interni.

Allo stesso modo Metsu decise di adottare, nei suoi primi lavori, il formato compositivo dei quadri di questi pittori, senza però concentrarsi su una resa prospettica precisa e convincente. L'interno era studiato come semplice sfondo per la figura rappresentata. Questa caratteristica potrebbe essere un riflesso dell'iniziale mancanza di confidenza, da parte del pittore, con la costruzione di un ambiente complesso in un quadro di grande formato.⁷

Col passare del tempo egli decise di superare i modelli precedenti, influenzato da altri artisti olandesi che avevano già sperimentato la pittura di interni, come Gerard ter Borch, (1617-1681) Nicolaes Maes (34-1693) e Johannes Vermeer (1632-1675).

In particolare Metsu fu affascinato dai lavori di Ter Borch, prendendo da lui, in questa prima fase, la rappresentazione di soggetti più modesti, scarsamente presenti sul mercato artistico di Amsterdam. Come vedremo, il pittore di Zwolle rappresentò, per l'intera carriera di Metsu una fonte di ispirazione.

Con questo nuovo approccio artistico Metsu si assicurò varie commissioni, soprattutto da collezionisti che, come lui, si erano spostati da Leiden alla grande città, alla ricerca di soggetti meno altisonanti, più affini alla piccola realtà da cui provenivano.⁸

⁵ A.E. Waiboer, *Gabriel Metsu: Life and Work*, p. 33.

⁶ W. Liedtke, *A View of Delft. Vermeer and his Contemporaries*, Zwolle, 2000, pp. 156-158.

⁷ A.E. Waiboer, *Gabriel Metsu: Life and Work*, p. 26.

⁸ E.J. Sluiter, *Inleiding*, in Id. et al. (ed.), *Leidse Feijnschilders: van Gerrit Dou tot Frans de Jonge, 1630-1760*, catalogo della mostra (Leida, 10/9-4/12/1988), Zwolle, 1988, p. 13, in A.E. Waiboer, *Gabriel Metsu: Life and Work*, p. 33.

Metsu decise anche di rimpicciolire il formato delle sue tele, aumentando così la produzione di tele, e di raffinare la sua tecnica pittorica. Trovò così la sua specializzazione e mise le basi per diventare uno dei pittori di genere più famosi e abili d'Olanda.

Bisogna poi sottolineare come in questi primi anni Metsu rappresenti nelle sue opere almeno una figura femminile, sia in compagnia che da sola, caratteristica che farà parte anche del secondo e terzo periodo di Amsterdam.⁹

Il tema della donna, in particolar modo giovane, e della sua posizione sociale, fu il più grande interesse di tutta la sua carriera pittorica.¹⁰

Intorno al 1658 iniziò la seconda fase di Amsterdam, databile tra il 1658 e il 1663. Come detto, Metsu si trasferì nella capitale alla metà degli anni Cinquanta e qui rimase fino alla morte, avvenuta nel 1667. Per tutta la permanenza nella grande città Metsu fu attratto dalla pittura di Gerard ter Borch e in particolare, durante la seconda fase del suo soggiorno, il maestro di Leiden continuò a dedicarsi a soggetti catturati in un interno domestico, ma questa volta raffinati, eleganti e appartenenti a ceti elevati della società. Questo taglio alto-borghese delle figure era stato introdotto per la prima volta proprio da Gerard ter Borch, con l'intento di modernizzare e rendere popolare il tema della donna sola, catturata in un momento di serena e intima contemplazione. Ammaliato da questo concetto Metsu aveva operato come il maestro di Zwolle.¹¹

Da un punto di vista tecnico luce e spazio vennero trattati in modo più convincente rispetto alle opere precedenti. L'attenzione verso i dettagli, nella realizzazione delle varie *textures*, in risposta al lavoro dei pittori "dal pennello fine" di Leiden, capitanati da Gerrit Dou, creò uno scarto decisivo all'interno del suo stile e della sua carriera artistica.

All'inizio degli anni Sessanta iniziò la terza ed ultima fase di Amsterdam, dal 1664 al 1667, anno in cui Metsu morì, all'apice della sua carriera artistica. Egli dipinse in questi anni le opere più incisive della sua carriera artistica.

I pittori, di poco precedenti, come Dou, Ter Borch e Van Mieris continuarono la loro esperienza pittorica, raggiungendo il picco di creatività e successo, per poi, esaurita la loro vena artistica, prendere spunto dalle opere di quegli artisti a cui in passato avevano fatto da modello e ispirazione.¹²

⁹ A.E. Waiboer, *Gabriel Metsu: Life and Work*, p. 33.

¹⁰ F.W. Robinson, *Gabriel Metsu (1629-1667)*, p. 48.

¹¹ *Ivi*, p. 67.

¹² A.E. Waiboer, *Gabriel Metsu: Life and Work*, p. 115.

Negli ultimi anni Metsu realizzò molte opere di ottima fattura, altre invece furono lavorate più velocemente, senza prestare la giusta attenzione ai dettagli e alla tecnica. Questo dipese dall'ansia del pittore di voler competere con artisti a lui contemporanei e di precederli nella collocazione delle opere sul mercato artistico. Egli riutilizzò perfino schemi compositivi simili a quelli di Johannes Vermeer e Emanuel de Witte.¹³

In particolare egli fu affascinato dalla Scuola di Delft, e dal suo membro più autorevole, Vermeer, con cui Metsu condivideva alcuni aspetti: all'inizio delle loro carriere, prima di specializzarsi a metà degli anni Cinquanta in scene di interni, dipinsero soggetti biblici; rappresentarono inizialmente figure socialmente modeste e allegre; Gerard ter Borch, con le sue scene raffinate e borghesi, divenne presto il loro modello e la loro principale fonte di ispirazione; entrambi provavano ammirazione l'un l'altro e verso pittori contemporanei come, Pieter de Hooch, Nicolaes Maes o Frans van Mieris; i loro soggetti preferiti erano giovani donne di estrazioni sociali differenti, dalla domestica alla *juffer*.¹⁴

I due avevano anche differenze evidenti: la città in cui lavorarono per la maggior parte della loro vita, per Metsu Amsterdam e per Vermeer Delft; riguardo la produzione di opere il primo fu più prolifico del secondo; Gabriel era focalizzato sulla resa delle varie superfici degli elementi che componevano la scena del dipinto e su un vasto spettro di tecniche, stili e soggetti, mentre Johannes era maggiormente interessato alla resa della luce e dello spazio, creando composizioni armoniose con precise forme geometriche; il primo prediligeva quei soggetti con cui lo spettatore avrebbe potuto interagire ed immedesimarsi, mentre quelli del secondo erano studiati in modo da interporre una distanza con l'osservatore ed avevano un'aura di mistero ed affascinante immobilità.¹⁵

Tuttavia Metsu riprese da Vermeer quegli elementi capaci di affascinarlo e li ripropose nelle sue tesse: l'uso di una luce diurna naturale; la raffigurazione del pavimento in marmo piastrellato a scacchi, fino a quel momento assente nelle tele di Metsu; la creazione di una composizione solida, ottenuta dividendo lo spazio in forme geometriche; il posizionamento di dipinti, rappresentanti paesaggi, alla maniera del pittore Jacob van Ruisdael (1628-1682), o specchi sulla parete di fondo della stanza;¹⁶ la *palette* cromatica, a volte molto simile al maestro di Delft, giocata sui colori primari del giallo, del blu, del rosso.

¹³ A.E. Waiboer, *Gabriel Metsu: Life and Work*, p. 115.

¹⁴ A.E. Waiboer, *Gabriel Metsu*, catalogo della mostra (Dublino, 4/9-5/12/2010 – Amsterdam, 16/12/2010-21/3/2011 – Washington, 17/4-24/7/2011), New Haven-London, 2010, pp. 29-30.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ A.E. Waiboer, *Gabriel Metsu: Life and Work*, p. 121.

Gabriel in questi anni fu attratto anche dalla pittura di un altro importante artista dell'epoca: Pieter de Hooch (1629-1684), molto vicino allo stile raffinato di Vermeer. Metsu decise di riprendere temi cardini della sua pittura, come la rappresentazione di bambini, accompagnati dalle loro madri.¹⁷

Solo negli ultimi due anni Metsu si concentrò su una pittura più decorativa e dipinse quadri con pennellate molto raffinate, memore della lezione di Ter Borch. Ritornò inoltre a ritrarre scene bibliche, come in gioventù.

1. Donna che suona una viola da gamba [fig. 1]¹⁸

Ho scelto di avviare la mia indagine da quest'opera poiché il suo soggetto e quindi la sua stessa denominazione sono stati interpretati da diversi studiosi in maniera differente, enfatizzando o minimizzando una lettura in chiave allegorica del dipinto. Questa ambiguità mi è parsa esemplificativa di come lo scarto tra allegoria e scena di genere possa in questa particolare fase della pittura olandese essere oltremodo complesso da individuare. In tal senso l'opera in esame può essere letta in apertura di quel mutare di atteggiamento che emancipa progressivamente la rappresentazione della figura femminile da una sua connotazione in chiave squisitamente religiosa, aprendo alla stagione più ricca della pittura di genere olandese.

Il quadro *Donna che suona una viola da gamba*, datato 1663, conservato al Fine Arts Museum di San Francisco, appartiene alla seconda fase di Amsterdam. Durante questi anni, la fascinazione di Metsu per la pittura di Gerard ter Borch continua e, da quest'ultimo, riprende, non solo soggetti altolocati, ma soprattutto lo stile raffinato. Anche la costruzione dello spazio dei suoi dipinti si fa più chiara e solida.¹⁹

L'opera in questione è stata solitamente considerata un quadro di genere, rappresentante una suonatrice di viola da gamba.

Nella tela possiamo osservare in primo piano una donna a figura intera, seduta su una sedia in legno, essa regge nella mano sinistra il manico dello strumento che si poggia sulla sua gamba sinistra, la base dello strumento è invece sostenuta dal suo piede, appoggiato a sua volta su un piccolo basamento in pietra o legno. La figura, vestita con un elegante abito in raso color avorio, volge lo sguardo verso l'alto.

¹⁷ A.E. Waiboer, *Gabriel Metsu: Life and Work*, p. 129.

¹⁸ Inv. n. 60.30, tavola, 43,9 x 36,1 cm, vedi B. Broos, in Id., *Great Dutch paintings from America*, catalogo della mostra (L'Aia, 28/9/1990-13/1/1991 - San Francisco, 16/2-5/5/1991), Den Haag-Zwolle, 1990, pp. 334-338; A.E. Waiboer, *Gabriel Metsu: Life and Work. A catalogue raisonné*, New Haven-London, 2012, pp. 251-252.

¹⁹ F.W. Robinson, *Gabriel Metsu (1629-1667)*, p. 59.

L'ambiente circostante è costituito da un tavolo sul quale è adagiato un tappeto persiano di lana rossa riccamente decorato, un libro aperto e una candela spenta; alle spalle della donna scorgiamo un letto a baldacchino, tipico dell'epoca, cinto da un tendaggio di colore blu; alle spalle della protagonista, da un arco a tutto sesto, si osserva un altro ambiente caratterizzato da una colonna tuscanica in marmo. L'opera, che raffigura probabilmente Isabella de Wolff, moglie del pittore, rappresenta forse la Vanitas o l'Armonia, come ipotizzato da Peter Sutton che vide nel trattato di Cesare Ripa *Iconologia* (tradotto in lingua olandese nel 1644) una raffigurazione di donna con viola che rappresentava appunto l'Armonia.²⁰

La figura del dipinto potrebbe anche essere ricondotta a Santa Cecilia, martire romana, adorata per la sua stoica fedeltà al marito e per la sua ascetica verginità, in quanto, la stessa nel corso dei secoli divenne, a causa di un'erronea traduzione della Bibbia, protettrice dei musicisti e rappresentata nelle arti visive intenta a suonare l'organo.²¹ I colori vividi dello strumento, del pannello del tavolo e del drappo del letto dialogano con quelli più tenui della veste della donna e dell'ambiente circostante. Una luce vibrante e diretta colpisce la donna, che diviene così il fulcro della rappresentazione.

Metsu in questo caso dipinge la donna accompagnata non più da un organo, ma da una viola da gamba, rifacendosi così alla *variatio* introdotta dal pittore Domenico Zampieri (1581-1641), conosciuto come Domenichino, nell'opera *Santa Cecilia*, databile al 1617-18 e conservato al Museo del Louvre [fig. 2], Parigi. Metsu ha conosciuto probabilmente questa *variatio* tramite copie e stampe.

Seguendo l'interpretazione per cui la donna potrebbe rappresentare Santa Cecilia possiamo isolare alcuni dettagli che confermerebbero l'ipotesi: lo sguardo che verte verso il cielo e non verso lo strumento musicale, a dimostrazione quindi non di pura pratica esercitativa, ma contemplativa; alcuni accessori dell'abbigliamento che non rimandano alla moda del tempo, ma a una moda atemporale o comunque più antica; la presenza di alcuni simboli che generalmente accompagnano la Santa in questione come il cane, alla sua destra, emblema della fedeltà al defunto marito e alla Chiesa; la colonna sullo sfondo, segno biblico di forza spirituale e fermezza.²²

Altri elementi rimandano all'interpretazione del quadro come semplice dipinto di genere, tipico di questi anni del seicento olandese: la mancanza di corona se la donna rappresentasse l'Armonia, la mancanza di aureola se questa fosse una santa. L'assenza di questi attributi

²⁰ P.C. Sutton, *A Guide to Dutch Art in America*, Grand Rapids-Kampen, 1986, pp. 132 e 277.

²¹ A.E. Waiboer, *Gabriel Metsu: Life and Work*, p. 114.

²² *Ibidem*.

escluderebbe la dimensione ultraterrena in favore di quella terrena; anche il contesto, un tipico interno domestico olandese, avvalorerebbe la natura terrena e carnale del soggetto.

Lo stesso cane, uno spaniel, può essere considerato o semplice animale da compagnia, o, secondo Otto Naumann, «un avvertimento per gli uomini, che venerano le loro amanti, a non comportarsi come il cane che danza senza vergogna a comando quando la donna lo richiede»,²³ oppure simbolo di fedeltà coniugale.

Il soggetto-cane compare in altri quadri di genere dello stesso autore, quali *Donna che scrive musica* al museo Mauritshuis di L'Aia, e *Donna al virginale* del Rotterdam Boymans-van Beuningen Museum di Rotterdam²⁴, di cui parleremo in seguito, e in altri pittori, come Gerard ter Borch, Nicolaes Maes, Frans van Mieris. Di quest'ultimo ricordiamo "il cane danzante" della tela di San Pietroburgo che rappresenta il detto popolare, citato anche dallo scrittore olandese Jacob Cats, nei suoi libri di emblemi, "come si comporta la padrona così si comporta il suo cane".²⁵

Nella tradizione precedente, in un disegno di Marten de Vos che reca l'iscrizione *Fidelitas*, un piccolo cane salta addosso ad una giovane donna simboleggiando per l'appunto la fedeltà²⁶. La colonna potrebbe semplicemente rappresentare una parte del camino della stanza sullo sfondo, senza implicazioni attributive iconografiche.

Il gusto col quale viene realizzato l'abito, semplice, ma comunque finemente realizzato, viene considerato da Robinson come «uno dei più significativi *tour de force* tecnici di Metsu». ²⁷ Il corpetto rigido, opposto alla morbidezza della pelle del petto e delle spalle della donna, è legato con grazia alla gonna in seta ondulata, le cui innumerevoli pieghe catturano la luce creando una superficie brillante e movimentata. Il tessuto dell'abito, raffinato e sottile, contrasta con quello pesante del tappeto sopra al tavolo, che si appoggia al pavimento con ampie pieghe. Infine, con l'inserimento del drappo che cinge il letto, Metsu aggiunge un terzo materiale, più ampio e più semplice rispetto agli altri due. La raffinatezza con cui il pittore descrive tali elementi rimanda al gusto di altri pittori intimisti contemporanei, come Ter Borch, che rappresentano capillarmente le vesti delle donne nei loro dipinti.

²³ E. Buijsen, in M. Kyrova, E. Buijsen, L.P. Grijp, *The Hoogsteder Exhibition of: Music and Painting in the Golden Age*, catalogo della mostra (L'Aia, 11/5-10/7/1994, Anversa, 29/7-30/10/1994), Den Haag, 1994, p. 230.

²⁴ B. Broos, in Id. (ed.), *Great Dutch paintings from America*, catalogo della mostra (L'Aia, 28/9/1990-13/1/1991 - San Francisco, 16/2-5/5/1991), Den Haag-Zwolle, 1990, pp. 334-338.

²⁵ E. de Jongh, *Zinne-en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw*, s.l., 1967, pp. 38-41, cit. in B. Broos, in Id. (ed.), *Great Dutch paintings*, p. 337.

²⁶ E. de Jongh (ed.), *Portretten van echt en trouw*, catalogo della mostra (Haarlem, 15/2-13/4/1986), Haarlem-Zwolle, 1986, pp. 232-234, cit. in B. Broos, in Id. (ed.), *Great Dutch paintings*, p. 338.

²⁷ F.W. Robinson, *Gabriel Metsu (1629-1667)*, p. 58, traduzione la scrivente.

Anche nella rappresentazione delle mani Metsu è preciso e dettagliato, aspetto che non si può riscontrare nella realizzazione del viso e dei capelli della donna, caratterizzati da una pennellata più ampia, che suggerisce freschezza, conferendo alla personalità della protagonista vivacità e spontaneità.²⁸

La struttura compositiva del quadro è simile a molti altri dipinti dello stesso autore raffiguranti donne sole assorto nelle loro diverse mansioni.²⁹ Forse la scelta del pittore di prendere come modello sua moglie per il soggetto dell'opera indica l'intenzione di discostarsi dalla rappresentazione tradizionale alta della donna in favore di una dimensione domestica, ancorché virtuosa della figura femminile.

Inoltre il quadro ci fa domandare se il pittore abbia usato la moglie come semplice modello o come ritratto di genere della stessa. Dal momento che la martire Romana era venerata per la sua fedeltà al marito, è allettante pensare che questo dipinto sia il riconoscimento, da parte di Metsu, della lealtà di sua moglie.³⁰

È interessante notare come Metsu, anche se già da metà degli anni Cinquanta si dedica alla pittura di quadri di genere, in questo caso decida di rappresentare una donna "ambigua", non facilmente distinguibile, a prima vista, da una santa. Infatti non vi è nemmeno certezza e concordia da parte della critica sul fatto che si tratti effettivamente di Santa Cecilia oppure di una semplice donna borghese intenta nel suonare uno strumento musicale all'interno del suo ambiente domestico. Ed è invece soprattutto quest'ultimo, in cui la donna viene immersa e che dialoga con lei, a rendere l'opera un probabile dipinto di genere, senza una necessaria identificazione del soggetto con Santa Cecilia.

Effettivamente sono questi gli anni in cui l'elemento del quotidiano entra prepotentemente a far parte della cultura artistica olandese seicentesca e della carriera del pittore preso in esame. Rimane il fatto che, se parte della critica riconosce l'opera come un quadro di genere, forse è dovuto alle motivazioni portate.

Altri pittori coevi, o poco precedenti a Gabriel Metsu, che non tratterò nello specifico, ma che è necessario citare in quanto spesso fonte di ispirazione per gli artisti contemporanei o successivi, ritraggono donne sole occupate nel suonare uno strumento musicale.

In particolare voglio parlare del pittore di Zwolle Gerard ter Borch e del pittore che ne emula lo stile, Eglon van der Neer.

²⁸ F.W. Robinson, *Gabriel Metsu (1629-1667)*, p. 58.

²⁹ A.E. Waiboer, *Gabriel Metsu: Life and Work*, p. 114.

³⁰ A.E. Waiboer, *Gabriel Metsu*, p. 21.

Durante il XVII secolo la pratica musicale nelle case private era un aspetto importante della vita sociale e quotidiana olandese, tanto quanto partecipare alle performances musicali pubbliche, e, tra queste ultime, la prassi più in voga era l'ascolto nelle chiese dell'organista della città.

Solitamente l'attività musicale domestica era riservata alle classi sociali più elevate, in particolare a «eccellenti nobili, dottori e borghesi», che suonavano *in ensembles*, sotto la direzione di un maestro;³¹ la musica insegnata e suonata era tecnicamente semplice, vicina alle canzoni di folklore.³²

Per quanto riguarda le donne borghesi, l'istruzione femminile era prassi lecita e ordinaria, addirittura incoraggiata, in quanto essa giocava un ruolo importante nella crescita dello status sociale ed intellettuale personale.³³ Queste potevano quindi dedicarsi allo studio di uno strumento musicale, sovente seguite anch'esse da veri e propri maestri.

La musica era inoltre, oltre che esercizio intellettuale e fonte di svago, medicina lenitiva per “il mal d'amore” e poteva recare sollievo alle dame attanagliate da sofferenze amorose. Questo concetto compare nei versi del poeta olandese Jacob Westerbaen: «Impara a suonare il liuto, il clavicordo. Le corde hanno il potere di accarezzare il cuore.»³⁴

D'altra parte la credenza che la musica avesse proprietà curative affonda le radici nel precedente biblico che narra l'episodio in cui David suonava la cetra per l'arrabbiato Re Saul, il quale si sentiva immediatamente meglio e lo spirito cattivo che possedeva le sue membra lo abbandonava. (Samuele I, 16:14-23).³⁵ In antichità si pensava infatti che gli oggetti che producevano un suono avessero una funzione magica ed erano usati per fare incantesimi, col fine di allontanare spiriti maligni.³⁶

L'esercizio musicale privato era quindi pratica abituale e di moda in varie famiglie, per cui alcuni pittori erano soliti raccontarne lo svolgimento nelle loro opere. Queste ultime sono un'importante fonte di informazioni sulla reale vita quotidiana dell'epoca e delle sue varie sfaccettature, soprattutto quando altre fonti storiche sono incomplete o mancano del tutto.

Citando le parole di Thoré-Bürger, i pittori olandesi «rappresentavano la vita dei loro concittadini [...] nelle loro case, nelle piazze, sui canali [...] come mercanti, artigiani,

³¹ M. Kyrova, *Music in Seventeenth-Century Dutch Painting*, in Ead., E. Buijsen, L.P. Grijp, *The Hoogsteder Exhibition*, p. 34, traduzione la scrivente.

³² *Ivi*, pp. 33-34.

³³ *Ivi*, p. 113.

³⁴ R. Baer, *Gerrit Dou 1613-1675*, catalogo della mostra (Washington, 16/4-16/8/2000 – Londra, 6/9-19/11/2000 - L'Aia, 9/12/2000-25/2/2001), Washington-New Haven-London, 2000, p.124.

³⁵ P.C. Sutton (ed.), *Masters of Seventeenth Century Dutch Genre Painting*, catalogo della mostra (Philadelphia, 18/3-13/5/1984 – Berlino, 8/6-12/8/1984 – Londra, 7/9-18/11/1984), Philadelphia, 1984, p. 361.

³⁶ M. Kyrova, in Ead., E. Buijsen, L.P. Grijp, *The Hoogsteder Exhibition*, p. 38.

musicisti, donne con bambini [...] esattamente come essi sono. [...] Da che altra parte si può trovare una testimonianza più viva che in questi dipinti di storia quotidiana, che raccontano i loro costumi e le loro attività?».³⁷

In particolare, i dipinti di genere rappresentanti la musica «erano così realistici che si poteva dire che l'unica cosa che mancava era il suono dello strumento».³⁸ La precisione con cui gli strumenti venivano dipinti ha aiutato spesso gli studiosi di storia degli strumenti musicali a scoprire come essi fossero stati costruiti al tempo della loro rappresentazione figurativa. A volte, gli strumenti che si trovano nei musei hanno subito modifiche e adattamenti nel corso dei secoli, per cui risulta quasi impossibile capirne la conformazione originaria.³⁹

Nei quadri intimisti, inoltre, gli strumenti che venivano raffigurati maggiormente erano la viola da gamba, come abbiamo appena visto nel quadro *Donna con viola da gamba*, il liuto e il virginale, che ritroveremo nei quadri successivi.

Infine, la virtù che solitamente nel XVII secolo si associa agli strumenti è l'Armonia, come riscontrato nel quadro di Metsu, precedentemente analizzato.

A favore di ciò in un articolo del 1975, il musicologo Pieter Fischer dissertò sull'affascinante tema del ruolo e del significato della musica nei dipinti olandesi del XVI e XVII secolo, proponendo, da un punto di vista iconologico, connessioni plausibili con i concetti dell'Umanesimo rinascimentale, quali la *Vanitas*, con connotazione negativa, o appunto l'Armonia, con significato positivo.⁴⁰

Analizziamo ora le opere dei due pittori che voglio prendere in esame: Gerard ter Borch ed Eglon Hendrick van der Neer.

1-a. Ter Borch: Donna che suona il liuto

Gerard ter Borch (1617-1681)

Gerard ter Borch nacque a Zwolle nel 1617 dove si formò col padre Gerard ter Borch il vecchio (1584-1662), Questi incoraggiò il figlio a studiare le stampe di grandi maestri, come quelle del manierista Hendrik Goltzius, dal quale apprese come controllare il tratto della penna e come applicare l'inchiostro col pennello, in modo da ottenere effetti di

³⁷ M. Kyrova, in Ead., E. Buijsen, L.P. Grijp, *The Hoogsteder Exhibition*, p. 36, traduzione la scrivente.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ L.P. Grijp, *Conclusions and Perspectives*, in M. Kyrova, E. Buijsen, L.P. Grijp, *The Hoogsteder Exhibition*, pp. 116-117.

⁴⁰ Si veda P. Fischer, *Music in Paintings of the Low Countries in the 16th and 17th centuries*, Amsterdam, 1975.

chiaroscuro.⁴¹ Dopo aver studiato per qualche anno ad Haarlem col pittore Pieter Molijn, Ter Borch partì per Londra dove lavorò nello studio del fratellastro Robert van Voerst, che gli presentò il pittore fiammingo Anton van Dyck. Da questi, conobbe e acquisì eleganza e grazia nella raffigurazione dei soggetti, aspetti che non aveva potuto esperire nella città natale. Secondo il biografo Arnold Houbraken, Gerard viaggiò anche in Spagna e Italia. A Roma studiò le antiche rovine e la vita cittadina, differente dalla realtà olandese, seguendo le orme dei pittori *Bentvueghels*, Bamboccianti, capitanati da Pieter van der Laer (1592-1642).

Una volta tornato in patria, nel 1648, fu ammaliato dalla pittura di Rembrandt, dalla quale apprese come trattare la luce e la resa anatomica delle figure; si specializzò poi nella pittura di interni per la quale realizzò numerose opere con soggetti donne e uomini appartenenti a classi sociali differenti, intenti in varie attività, all'interno ambienti domestici.

Non si sa come sia approdato a questo genere di pittura, dal momento che non esiste un vero precedente nell'arte olandese. Probabilmente essa è segno di una combinazione di stimoli visivi, maturità intellettuale ed emotiva, e contatti umani.⁴²

Egli ispirò vari pittori suoi contemporanei come Johannes Vermeer (1632-1675), Frans van Mieris (1660-1690), Pieter de Hooch (1629_1684), Caspar Netscher (1636-1684) e in particolare Gabriel Metsu, per la rappresentazione di soggetti di ceto sociale modesto e altolocato. Tutti questi artisti usufruirono delle idee innovative di Ter Borch per creare una propria immagine di *juffer* ossia damigella.⁴³

I quadri rappresentanti tale soggetto vengono chiamati *juffertjes* e sono caratterizzati da una narrazione delicata, un'ambientazione definita e da una superficie pittorica lavorata in modo molto accurato, che colpisce e abbaglia specialmente per la luminosità con cui sono realizzati i vestiti in raso delle giovani donne, per lo più borghesi e raffinate. Inoltre, Ter Borch ritrae spesso, durante gli anni Cinquanta, la sorella Gesina, che, con i suoi lineamenti modesti, conferiva alle fanciulle rappresentate un aspetto meno severo e austero rispetto ai dipinti con ritratti di donne dei pittori precedenti. Questa caratteristica permetteva all'osservatore di immedesimarsi nella giovane e di sentirsi parte del quadro.⁴⁴

⁴¹ A.K. Wheelock Jr, *Gerard ter Borch*, catalogo della mostra (Washington, 7/11/2004-30/1/2005 – Detroit, 27/2-22/5/2005), Washington-New Haven-London, 2004, pp. 2-3.

⁴² *Ivi*, pp.7-10.

⁴³ A.E. Waiboer, *Gabriel Metsu: Life and Work*, p. 67.

⁴⁴ A.K. Wheelock Jr, *Gerard ter Borch*, pp. 26-27.

Donna che suona il liuto [fig.3]⁴⁵

Donna che suona il liuto, conservato al Staatliche Museen di Kassel, è databile intorno al 1667, quindi molto vicino alla data del quadro di Gabriel Metsu descritto precedentemente.

Nell'opera vediamo una donna borghese a figura intera, vestita con ricchi abiti, realizzati in modo minuzioso, con attenzione alla resa del raso, e dell'acconciatura. La giovane è seduta su una sedia e legge degli spartiti appoggiati su un tavolo ricoperto da un drappo scuro, ha in mano un liuto, intenta ad esercitarsi. Intorno a lei si apre un ambiente scarno, vi è poi forse una carta geografica appesa al muro, al di sopra del tavolo. Le carte geografiche, mezzo importante per ricordare e mostrare la potenza politico-economica dello stato, erano sovente presenti nelle case olandesi del seicento, in favore di ciò sappiamo che esse erano messe in commercio insieme ad ogni altro tipo di stampe.

Nel XVII secolo molte persone decisero di dedicarsi allo sviluppo dell'illustrazione cartografica. Vari fattori contribuirono a incrementare questa pratica: le campagne militari che necessitavano di notizie sempre aggiornate, i commerci, il controllo dei mari. Vi è ad ogni modo un aspetto comune, il valore conoscitivo delle carte e delle mappe, e un interesse specifico per il sapere che si può apprendere dalle carte geografiche.

Inoltre, la qualità delle immagini contenute in esse faceva i conti con la natura delle informazioni richieste, e il suo grado di accuratezza dipendeva dal fine cui essa era destinata; col variare della destinazione, ad esempio permettere ad una nave di seguire una determinata rotta o di entrare in un porto, i requisiti cambiavano.

Tuttavia, nonostante le differenze di genere o il grado di accuratezza, le carte geografiche avevano un'importante aura conoscitiva che le accomunava e conferiva alle immagini rappresentate un prestigio e un potere particolare. Esse erano anche indice di una tecnica realizzativa ben precisa.⁴⁶

Tornando al quadro, la raffinatezza con cui il pittore descrive la veste della donna è la peculiarità della sua pittura matura.

La resa dei tessuti degli abiti, che in questa fase viene trattata e messa a punto con maggiore attenzione rispetto a quella degli incarnati, gioca un ruolo preponderante nella costruzione di un'identità di ideale femminile.⁴⁷

Sappiamo che Ter Borch, prima di studiare nei suoi dipinti il materiale delle vesti e del loro andamento sul corpo, si esercitava adornando manichini in legno con drappi e,

⁴⁵ Inv. n. GK 289, olio su tavola, 52,5 x 38,5 cm, vedi <https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=gerard+ter+borch&start=83>.

⁴⁶ S. Alpers, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino, 1984, pp. 201-204.

⁴⁷ A.K. Wheelock Jr, *Gerard ter Borch*, p. 27.

successivamente, osservandoli, produceva molti disegni preparatori, col fine di semplificare il processo artistico.

L'importanza dei manichini per un artista olandese è evidente nella lettera che suo padre gli inviò quando Gerard era a Londra: «Caro figlio, ti invio il manichino, ma senza il supporto perché è troppo largo e pesante per essere messo nel baule. [...] Usa il manichino per creare e, come hai fatto qui, per disegnare molto: grandi e dinamiche composizioni.»⁴⁸

Il materiale della veste della suonatrice di liuto è il raso, come detto. Questo tessuto, con le sue luci e ombre, con le sue sfumature luccicanti e la sua superficie luminosa, costringeva i pittori a servirsi di tutte le loro abilità tecniche, specialmente quando dovevano rendere gli effetti diretti e indiretti della luce e i mezzitoni sulle superfici curve del corpo umano.⁴⁹ Ter Borch, come si può osservare da questo quadro, è un maestro in tale processo, poiché l'abito sembra realistico e il tessuto palpabile.

Il quadro è tutto calibrato su toni di colore freddi, unico guizzo è il rosso dei nastri che raccolgono l'acconciatura. Percepriamo inoltre un'atmosfera intima, in cui la donna si esercita sola nella pratica alta e intellettuale dello strumento musicale. Come detto in precedenza, la musica era parte integrante della cultura olandese del XVII secolo ed era percepita come un mezzo per allontanare le preoccupazioni quotidiane.

Come avviene per il quadro di Metsu, lo strumento musicale, in questo caso il liuto, è simbolo di Armonia. Questo concetto viene ripreso in un emblema contenuto in un libro di Jacob Cats *Sinne en Minnebeelden* (L'Aia, 1618), in cui un uomo accorda un liuto e un altro è appoggiato su un tavolo. Il motto spiega come, accordando lo strumento, le note dell'altro risuonano con lo stesso tono, così due cuori perfettamente in sintonia armonizzano l'uno con l'altro.⁵⁰

Infine, la suonatrice di questo dipinto è assoluta protagonista del quadro, poiché si esercita sola, senza la presenza di un maestro, ed è ben inserita nell'interno privato, che si armonizza con lei.

1-b. Van der Neer: Donna che suona un liuto in un interno

Eglon Hendrick van der Neer (1634-1703)

Eglon Hendrick van der Neer nacque ad Amsterdam nel 1634, figlio del pittore paesaggista Aert van der Neer, mentore del figlio. In seguito Eglon divenne allievo ad Amsterdam di

⁴⁸ E. de Jongh, *Zinne-en minnebeelden*, pp. 38-41, trad. ing. in A.K. Wheelock Jr, *Gerard ter Borch*, p. 32, traduzione la scrivente.

⁴⁹ A.K. Wheelock Jr, *Gerard ter Borch*, pp. 32-33.

⁵⁰ *Ivi*, p. 171.

Jacob van Loo, pittore di scene di storia e ritratti di gruppo; si trasferì successivamente in altre città olandesi come Rotterdam, dal 1664 al 1679, e L'Aia, dove nel 1670 fu ammesso alla confraternita dei pittori, chiamata *Pictura*. In queste città praticò la pittura di genere. Col trascorrere degli anni la sua fama crebbe non solo in patria, ma anche all'estero, al punto che nel 1687 divenne pittore di corte del re spagnolo Carlo II.⁵¹ Oltre alla pittura di interni, Van der Neer realizzò ritratti e paesaggi.

Durante gli anni Settanta egli eseguì vari dipinti di suonatrici di liuto, in interni lussuosi,⁵² e fu uno tra i pochi pittori che riprese e sintetizzò le proposte pittoriche di Metsu.

Donna che suona un liuto in un interno [fig. 4]⁵³

Il quadro *Donna che suona un liuto in un interno* datato 1675, conservato alla Leiden Collection di New York, presenta il medesimo soggetto del dipinto di Gerard ter Borch, possiamo osservare in primo piano una donna a mezza figura, seduta mentre suona lo strumento musicale, vestita con un abito in raso color avorio, impreziosito da un corpetto in broccato e una giacca rossa bordata di pelliccia bianca, anche l'acconciatura è elaborata, fermata da un nastro brillante color antracite. Vicino a lei si intravede un tavolo ricoperto da un pannello rosso, su cui poggiano gli spartiti musicali, a cui lei rivolge lo sguardo, una brocca decorata e un elemento tubolare, forse un flauto dolce; dietro il tavolo si nota la statua di un putto e un tendaggio appeso color verde smeraldo. Alle spalle della donna si apre un lussuoso interno olandese, con colonne decorate da stucchi dorati e un arco a tutto sesto che annuncia un altro ambiente.

Una luce forte e diretta illumina la figura, mentre la stanza è lasciata in penombra.

La raffinatezza della pittura di van der Neer si coglie nella rappresentazione minuziosa delle varie superfici rappresentate: la levigatezza della pelle della donna, i tessuti preziosi dei suoi abiti, l'argento della brocca. Tale raffinatezza e la presenza dello strumento musicale rendono l'opera una celebrazione multisensoriale di vista, tatto e udito. L'opera rappresenta una donna dell'alta borghesia, sola, mentre si dedica ad una attività intellettuale: l'esercizio del suo strumento musicale. Un'atmosfera di sospensione e silenzio permea la scena, nella quale lo spettatore può calarsi e goderne. Anche in questo caso la presenza maschile, magari del maestro, è assente, quindi la donna risulta assoluta protagonista del quadro.

⁵¹ B. Broos, in Id. (ed.), *Great Dutch paintings*, p. 269.

⁵² M.E. Wieseman, in S. Bandera, W. Liedtke, A.K. Wheelock (a cura di), *Vermeer*, catalogo della mostra (Roma, 27/9/2012-20/1/2013), Milano, 2012, p. 178.

⁵³ Inv. n. EN-100, olio su tavola, 39 x 31 cm, vedi M.E. Wieseman, in S. Bandera, W. Liedtke, A.K. Wheelock (a cura di), *Vermeer*, p. 178.

I due dipinti presi in considerazione hanno tratti comuni visibili: una donna borghese raccolta nella sua solitudine, lo stesso strumento musicale suonato, l'assenza dell'elemento maschile e l'interno domestico che circonda e si rapporta con le figure. Unica differenza è il taglio del quadro: nel secondo caso più ravvicinato rispetto al primo.

Tornando al pittore Gabriel Metsu, vorrei passare in rassegna altre due opere per descrivere pienamente la sua carriera di pittore di interni. Il primo quadro ha come soggetto una donna di estrazione sociale modesta, mentre si adopera in una mansione umile; il secondo ha come protagonista una donna altolocata che si cimenta in un'azione intellettuale.

2. *Domestica che prepara il pesce* [fig. 5]⁵⁴

L'opera *Domestica che prepara il pesce* databile agli anni 1655-58 e conservata al Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid ha come soggetto una donna di modesta estrazione sociale.

Come detto precedentemente, in questi anni Metsu si dedica a soggetti di estrazione sociale umile, rifacendosi alle tematiche proposte da Ter Borch durante gli anni Cinquanta. In particolare è interessato a ritrarre donne nelle vesti di casalinghe e madri, che simboleggiano la casa e la famiglia.⁵⁵

La rappresentazione di queste donne, dalla fine degli anni Cinquanta, viene resa a volte in maniera più monumentale e pesante, rispetto alle opere precedenti, per via delle pennellate sempre più ampie con cui Metsu dipinge le voluminose vesti e gli incarnati, come nel caso di questo dipinto; altre volte, come in *Donna con viola da gamba*, Metsu conferisce un senso di leggerezza grazie a pennellate più sottili ed una *palette* cromatica giocata sui toni chiari.

Nell'opera in questione osserviamo in primo piano una serva, vestita di abiti semplici che regge un vassoio con del pesce, pronto per essere cucinato per la sua padrona. Il pesce, con la sua superficie bagnata e luccicante e la domestica che lo prepara, sono tra i soggetti che Metsu dipinge più frequentemente alla fine degli anni Cinquanta.⁵⁶ La donna è rappresentata a tre quarti, in piedi, guarda sorridente verso lo spettatore e cattura la sua attenzione. Tale sguardo è caratteristica comune della serie di dipinti che Metsu realizza con questo soggetto.

⁵⁴ Inv. n. 1930.74, olio su tavola, 40 x 33,7 cm, vedi A.E. Waiboer, *Gabriel Metsu: Life and Work. A catalogue raisonné*, New Haven-London, 2012, p. 188.

⁵⁵ F.W. Robinson, *Gabriel Metsu (1629-1667)*, p. 24.

⁵⁶ *Ivi*, p. 33.

L'ambiente circostante è una cucina rustica in cui possiamo distinguere un camino in pietra alle spalle della donna, e, alla sua sinistra, un mobile in legno sulla cui sommità sono appesi, per una zampa, due volatili morti. Il posizionamento di specifici elementi che, rimandano concretamente a tale ambiente non è casuale, bensì una scelta stilistica del pittore, che, in questi anni, riporta in altri dipinti con tema simile.⁵⁷

Tale rappresentazione rimanda alle nature morte fiamminghe cinquecentesche, alla maniera di Pieter Aertsen e Joachim van Beuckelaer.⁵⁸ Di quest'ultimo vorrei descrivere un'opera al fine di evidenziare somiglianze e differenze con il quadro di Metsu.

2-a. Beuckelaer: La cuoca (Cristo in casa di Marta e Maria) [fig. 6]⁵⁹

Nel dipinto in questione *La cuoca (Cristo in casa di Marta e Maria)* datato 1574 e conservato al Kunsthistorisches di Vienna, osserviamo in primo piano una donna in piedi, di dimensioni monumentali, che guarda verso lo spettatore mentre infilza su uno spiedo dei polli. Accanto a lei, due grandi ceste in vimini contengono della carne, del pesce e della verdura, rese in modo minuzioso. Alle spalle della donna, in un ambiente lontano, compare l'episodio biblico, riconoscibile per via della moda antica con cui sono vestiti i personaggi; la cuoca indossa invece abiti del suo tempo. L'ambiente che la circonda è una semplice cucina, in cui, oltre ad un tavolo ed una sedia in primo piano, vediamo in fondo un camino in pietra.

In questo caso il ruolo della cuoca è strettamente connesso a quello della cornucopia di carni e altri cibi disposti in primo piano, che in queste opere rappresentano la *voluptas carnis*, in antitesi con l'episodio evangelico sullo sfondo.⁶⁰ Quest'ultimo era il reale protagonista del dipinto, mentre l'aspetto materiale, dato dalla natura morta e dalla donna comune, ne costituiva solo il presupposto. Anche se questi artisti compiono una riduzione dei temi evangelici alla realtà quotidiana contemporanea,⁶¹ la dipendenza dal *dictat* religioso era molto forte, dovuta anche al contesto storico in cui questi pittori operavano: nelle cattoliche Fiandre del Cinquecento la tematica evangelica era ancora ancorata alla realtà artistica, e il tema materiale, popolare e laico, che iniziava ad insinuarsi nell'iconografia, non poteva sempre essere espresso liberamente.

⁵⁷ F.W. Robinson, *Gabriel Metsu (1629-1667)*, p.44.

⁵⁸ A.E. Waiboer, *Gabriel Metsu: Life and Work*, p. 49.

⁵⁹ Inv. n. GG 6049, olio su tavola, 112 x 81 cm, vedi <https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=joachim+van+beuckelaer&start=61>.

⁵⁹ A.E. Waiboer, *Gabriel Metsu: Life and Work*, pp. 49-50.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ C. Limentani Viridis, *Introduzione alla pittura neerlandese (1400-1675)*, Padova, 1978, p. 156.

Due elementi comuni legano il quadro di Metsu e quelli di natura morta fiamminga: una donna di estrazione sociale umile che guarda lo spettatore e la presenza di cibo di vario genere in primo piano. Ciò che invece segna lo scarto decisivo, rispetto alla tradizione precedente, è la mancanza dell'elemento religioso, così che questi dipinti di genere sono veicolo di una visione della vita laica, intima e domestica. La donna ora è protagonista assoluta. In questo modo Metsu conferisce dignità e autonomia al ruolo di serva.

Si potrebbe concludere che la cuoca di Metsu, col suo invitante sorriso, sia un adattamento contemporaneo dei quadri di Aertsen e Beuckelaer.⁶²

Nella realizzazione di questo quadro l'artista si ispira ad un pittore precedente anche per la resa del taglio con cui viene raffigurata la donna: a tre quarti. Questa nuova modalità rappresentativa fu introdotta durante gli anni Cinquanta da Gerard ter Borch, e altri pittori, come nel caso Metsu, decisero di riproporla nei loro dipinti.⁶³

Sono invece innovativi l'assenza dell'elemento maschile, presente nei quadri di taverne di Ter Borch, nelle vesti di un ufficiale; l'aspetto seduttivo della donna, il cui sguardo, invece che essere rivolto agli uomini co-protagonisti della scena, è orientato verso lo spettatore. Questo ultimo aspetto lega in modo coinvolgente il soggetto del dipinto e chi lo guarda, così da creare la sensazione di un *unicum* tra opera e pubblico.

In definitiva, *Donna che prepara il pesce* è connotato dal tema della donna legata al concetto di solitudine, dall'ambiente domestico circostante che dialoga con il soggetto e gli conferisce concretezza e realistica, e dall'aspetto laico e materiale che delinea la visione artistica olandese di questi anni.

Quadri simili dello stesso pittore sono *Domestica che infilza del pollame* datato 1655-57 e conservato all'Alte Pinakothek di Monaco⁶⁴ e *Domestica che sbuccia le mele* datato 1655-58 e conservato al Museo del Louvre a Parigi.⁶⁵ In entrambi i dipinti vediamo protagonista una donna, sola, in primo piano, con lo stesso sguardo coinvolgente, teso verso lo spettatore, mentre si adopera in un'azione umile e domestica, collocata in una cucina rustica.

Per dimostrare come Metsu in questi anni si rifaccia a soggetti modesti, recuperati da Ter Borch, vorrei analizzare un'opera di quest'ultimo, che ha come soggetto una donna di estrazione sociale umile, coinvolta in un'azione altrettanto semplice.

⁶² A.E. Waiboer, *Gabriel Metsu: Life and Work*, p. 50.

⁶³ *Ivi*, p. 49.

⁶⁴ *Ivi*, p. 50.

⁶⁵ *Ivi*, p. 51.

2-b. Ter Borch: Donna che munge una mucca in un fienile [fig. 7]⁶⁶

Il dipinto in questione si intitola *Donna che munge una mucca in un fienile*, datato 1653-1654 e conservato al J. Paul Getty Museum di Los Angeles.

Sappiamo che Gerard, dopo i suoi viaggi in Europa, tornò in Olanda nel 1648 e si ristabilì nella città natale, Zwolle, piccola comunità agraria e rurale, circondata da campi e fattorie con tetti di paglia. Questo ambiente campagnolo aveva affascinato il pittore fin dall'adolescenza, portandolo ad osservare e documentare, tramite disegni, le fattorie da vicino, da vari punti di vista, per rendere la loro dimensione tranquilla e remota.⁶⁷

Il quadro rappresenta una donna vestita con abiti semplici inginocchiata, mentre munge una mucca, un'altra, poco dietro, aspetta pazientemente il suo turno. L'ambiente circostante è un fienile rustico, in cui possiamo osservare vari elementi che rimandano alla vita agreste: una grande tinozza in legno usata come abbeveratoio per gli animali, un ceppo per tagliare la legna, su cui poggiano un secchio per il latte capovolto e un'ascia, un setaccio per il grano, un braciere in terracotta, delle scarpe da lavoro, un cuscino colorato, usato forse per appoggiarsi durante la mungitura e infine una scala in legno, che porta al soppalco in cui è ammassato il fieno.

Questi oggetti, aggiunti dal pittore per connotare la natura rustica dell'ambiente, sono disposti ai lati del quadro al fine di non sovrapporsi al *focus* della scena, rappresentato dalla donna e dalle due mucche.

I colori sono giocati sui toni del marrone, dell'ocra, del nero e del grigio; solo l'abito della donna presenta due tinte accese: il rosso aranciato del nastro che cinge la sua vita e il bianco della cuffia che convogliano lo sguardo dell'osservatore verso di lei e il suo gesto.

La luce cristallina, che colpisce direttamente la donna e le mucche, conferisce maggiore luminosità a questi colori e permette loro e a chi li indossa di spiccare all'interno del quadro.

La protagonista del dipinto è immersa in un'atmosfera intima e serena, in cui essere umano e animale interagiscono in modo familiare e fidato. Questo rapporto empatico è dato dalla posizione della mucca di profilo, che trasmette la pazienza con cui attende al processo di mungitura, e quella della donna che, molto vicina all'animale, sembra quasi appoggiarsi con il volto.⁶⁸

⁶⁶ Inv. n. 83.PB.232, olio su tavola, 47,5 x 50,2 cm, vedi A.K. Wheelock Jr, *Gerard ter Borch*, catalogo della mostra (Washington, 7/11/2004-30/1/2005 – Detroit, 27/2-22/5/2005), Washington-New Haven-London, 2004, p. 203.

⁶⁷ A.K. Wheelock Jr, *Gerard ter Borch*, p. 108.

⁶⁸ *Ibidem*.

Il dipinto non rappresenta un interno domestico, ma un ambiente contadino che circonda la donna e dialoga armoniosamente con lei accentuando realismo e concretezza che permeano la figura femminile e l'azione della mungitura.

L'altro dipinto *Donna al virginale con un cane* datato 1664-66, appartiene al terzo ed ultimo periodo di Amsterdam, che coinvolge gli anni 1663-67.⁶⁹

Prima di procedere con l'analisi dell'opera vorrei descrivere brevemente il quadro del pittore Emanuel de Witte, che non solo si lega, per soggetto rappresentato, al quadro di Metsu, ma lo ha proprio ispirato.

3-a. De Witte: Interno con donna al virginale

Emanuel De Witte (1617-1692)

Emanuel de Witte nacque ad Alkmaar nel 1617 e morì ad Amsterdam del 1692. Studiò a Delft tra il 1641 e il 1651, prima di trasferirsi definitivamente nella capitale nel 1652. Dal 1650 dedicò la sua opera artistica alla pittura di architetture, in particolare interni di chiese e cattedrali. Tuttavia, nella sua produzione artistica, non mancano ritratti, scene di porto e di storia e dipinti di genere raffiguranti interni domestici, come in questo caso.⁷⁰

Interno con donna al virginale [fig. 8]⁷¹

Interno con donna al virginale datato 1665 e conservato al Museum Boijmans van Buningen di Rotterdam rappresenta un ambiente interno complesso che si sviluppa in più stanze. Nella prima possiamo osservare sulla destra una donna di spalle, seduta su una sedia mentre suona il virginale; davanti a lei è appeso, e leggermente reclinato in avanti, un grande specchio, circondato da una cornice lavorata dorata, che riflette il capo della donna, ma non il volto. Alla destra della giovane vediamo un tavolo sul quale stanno una brocca e uno straccio bianco, una sedia e, poco più in alto, tre grandi finestre che mostrano un esterno con degli alberi. A sinistra, su un letto a baldacchino, rivestito di tendaggi rosso porpora, è adagiato un uomo, che a mala pensa si riconosce; accanto a lui, completamente in ombra, è rannicchiato su un piccolo tappeto un cagnolino dormiente. Poco davanti al letto una sedia ospita, sopra i vestiti e la spada dell'uomo, oggetti che ne fanno un ufficiale e sotto le scarpine della donna; dal soffitto, costituito da travi lignee, pende un lampadario in ottone.

⁶⁹ A.K. Wheelock Jr, *Gerard ter Borch*, pp. 132-134.

⁷⁰ C. Limentani Viridis, *Introduzione alla pittura neerlandese*, pp. 365-366.

⁷¹ Inv. n. 2313, olio su tela, 77,5 x 104,5 cm, vedi P.C. Sutton, *Masters of Seventeenth Century Dutch Genre Painting*, catalogo della mostra (Philadelphia, 18/3-13/5/1984 – Berlino, 8/6-12/8/1984 - Londra, 7/9-18/11/1984), Philadelphia Museum of Art, 1984, pp. 361-362.

Oltre questo primo ambiente se ne scorgono altri due: nel primo possiamo notare un lampadario, qualche utensile domestico, forse un quadro appeso al muro e la presenza indiretta, data dalla luce che si riflette sul pavimento, di alcune finestre; nel secondo invece vediamo chiaramente la figura di un'altra donna, una domestica, che scopa il pavimento.

Come scrisse nel 1721 uno dei primi biografi di De Witte, Arnold Houbraken, «nei dipinti di chiese, nessuno poteva eguagliarlo per quanto riguarda le architetture dipinte in modo preciso, l'innovativo uso della luce e le figure ben formate»⁷², così possiamo dire lo stesso dell'opera in questione. La sua abilità nel rendere l'idea prospettica e nel creare l'illusione della moltiplicazione dello spazio è data dalla quadrettatura perfetta del pavimento della stanza in primo piano e dal gioco della luce che proviene dalle finestre dei vari ambienti, che crea un alternarsi di ombre che danno rigore e movimento all'intera composizione. Questo sistema è sostanzialmente una distribuzione della luce "a bande", tecnica che si ritrova in molti quadri di interni di chiese.⁷³ L'ampiezza dell'ambiente deriva dai quadri chiesastici ed è poco verosimile, in quanto nell'Olanda del seicento non esistevano case così ampie in lunghezza. La struttura dell'abitazione risulta quindi immaginaria.⁷⁴

Ad un primo sguardo sembrerebbe che la figura della donna che suona lo strumento sia secondaria, in quanto decisamente più piccola rispetto alle dimensioni del grande ambiente domestico, ricco di elementi di vario genere che catturano l'interesse dello spettatore. Tuttavia, prestando maggiore attenzione, si scopre che la figura femminile in primo piano ricopre un ruolo importante, in quanto veicolo della musica, che, come ricordiamo, aveva un grande potenziale curativo e lenitivo per l'animo umano; le note provenienti dal virginale sono udite non solo dalla domestica, ma anche dall'uomo che giace nel letto, forse ammalato, e, secondo parte della critica, la musica potrebbe sanare il suo morbo: il mal d'amore,⁷⁵ oppure la malinconia, nello specifico malinconia amorosa, vista la posizione figurativa convenzionalmente associata a tale condizione della mano che regge la testa.⁷⁶

Tale malattia, secondo il trattato di medicina del dottore di Dordrecht Johan van Beverwijck, sopraggiungeva quando venivano perse le speranze di conquistare il cuore

⁷² A. Houbraken, *De groote Schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, Amsterdam, 1718-21, vol. I, p. 223, trad. ing. in P.C. Sutton, *Masters of the seventeenth century Dutch genre painting*, p. 361, traduzione la scrivente.

⁷³ P.C. Sutton, in Id. (ed.), *Masters of seventeenth century Dutch genre painting*, p. 361.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ K. Schütz, in S. Ferino-Pagden (a cura di), *Dipingere la musica*, p. 150.

⁷⁶ E. Buijsen, in M. Kyrova, E. Buijsen, L.P. Grijp, *The Hoogsteder Exhibition*, p. 316.

dell'amato. Lo sfortunato diventava allora «ansioso, irritabile e iracondo» e, in termini medici, veniva definito *Venus-jancker*, che si potrebbe tradurre con “lamentoso d'amore”.⁷⁷

Spesso inoltre sui virginali del XVII secolo comparivano le scritte *Musica pellit curas* o *Musica laetitiae comes medicina dolorum*, che rimandavano al fine terapeutico della musica.⁷⁸

Anche in questa opera la donna ha grande rilievo e si può considerare protagonista, anche se non compare propriamente sola, date le presenze dell'uomo nel letto, che però quasi non si vede, e della domestica sullo sfondo. Queste ultime due figure non hanno rilevanza di per sé e quasi entrano a fare parte dell'apparato di oggetti che satura l'ambiente. Anche questa volta si percepisce un'atmosfera quieta e distesa, attraversata dalla musica del virginale e dalla luce calda che entra dalle finestre e avvolge dolcemente la scena. Ancora una volta, infine, l'interno domestico dialoga con le figure che lo abitano, rendendole appartenenti ad un contesto realistico e concreto, tipicamente olandese.

3. Donna al virginale con un cane [fig. 9]⁷⁹

Il quadro di Metsu, che prende le mosse da quello di De Witte, intitolato *Donna al virginale con un cane*, datato 1664-66 e conservato al Museum Boijmans van Buningen di Rotterdam, raffigura una donna borghese in primo piano, vestita con una giacca grigia di seta e un'ampia gonna marrone, seduta al virginale, mentre interrompe l'esercizio musicale per rivolgere dolcemente lo sguardo e tendere la mano al cagnolino che si sta stiracchiando, alla sua destra. La tastiera dello strumento musicale è preziosa e riccamente decorata con elementi geometrici e fitomorfi bianchi su sfondo blu. Queste decorazioni, ricavate probabilmente da campionari di tessuti, venivano spesso applicate ai virginali di quest'epoca prodotti ad Anversa.⁸⁰

Sulla parte superiore compare anche l'incipit del Salmo 30 *In te Domine speravi non confundar in aeternum*. Al di sopra del virginale intravediamo forse un arazzo, dai toni freddi bluastri e terrosi, che raffigura un uomo inginocchiato mentre dona un vaso ad una figura seduta: forse si tratta di una rappresentazione dell'Adorazione dei magi.⁸¹

Attraverso una porta si apre un secondo ambiente in cui osserviamo una domestica in penombra, seduta su un cassone in legno mentre fa una pausa dalle pulizie, una scopa

⁷⁷ J.B. Bedaux, *Minnekoorts-,zwangerschaps- en doodsverschijselen op zeventiende-eeuwse schilderijen*, in “Antiek”, 10 (1975), p.35, trad. ing. in M. Kyrova, E. Buijsen, L.P. Grijp, *The Hoogsteder Exhibition*, p. 318.

⁷⁸ P.C. Sutton, in Id. (ed.), *Masters of the seventeenth century Dutch genre painting*, p. 361.

⁷⁹ Inv. n. vdV 49, olio su tela, 82,5 x 85 cm, vedi A.E. Waiboer, *Gabriel Metsu: Life and Work. A catalogue raisonné*, New Haven-London, 2012, pp. 263-264.

⁸⁰ E. Buijsen, in M. Kyrova, E. Buijsen, L.P. Grijp, *The Hoogsteder Exhibition*, p. 228.

⁸¹ *Ibidem*.

appoggiata allo stesso cassone, due finestre, una delle quali ha la tenda rossa scostata che fa vedere il muro a quadretti grigi e rossastri della casa davanti e uno specchio circondato da una cornice dorata, parzialmente coperto dalla tenda rossa scostata.

Da un punto vista cromatico l'opera è giocata sui toni caldi del marrone, del beige e del giallo, l'unico guizzo di colore rosso è rappresentato dalle tende e dal raso della scarpina della donna, posta alla sua destra sul pavimento. La luce calda, che abbraccia dolcemente l'intera scena, è studiata sapientemente dal pittore poiché nel primo ambiente essa proviene da destra e illumina quindi il lato destro del virginale e della donna; nella stanza in secondo piano essa filtra da sinistra e illumina il manico della scopa e il lato sinistro del cassone sul quale siede la domestica.

Anche in questo quadro la donna in primo piano non è sola, ma risulta essere la protagonista in quanto cattura tutta l'attenzione. Essa è legata al tema già citato della musica, qui concepita come elemento di svago e di pratica intellettuale femminile. L'interno concorre a creare una dimensione domestica, comune e materiale. Infine, percepiamo un'atmosfera serena e tranquilla, in cui la casa acquisisce la forza di un mondo immobile e immutabile, in cui la vita di ogni giorno trova giustificazione sufficiente in se stessa.⁸²

Questo quadro è inusuale all'interno della produzione del pittore per vari aspetti: è il lavoro di formato più largo che Metsu abbia realizzato negli anni Sessanta; la *palette* cromatica è pressoché monocroma, giocata sui toni terrosi; la suggestione prospettica dello spazio è preponderante rispetto qualsiasi altro suo quadro, e anche se l'illusione spaziale non è del tutto convincente, essa riflette il tentativo dell'artista di catturare spazio e luce alla maniera della Scuola di Delft e delle sperimentazioni ottiche di Carel Fabritius e Johannes Vermeer.

L'opera di Metsu si avvicina alla pittura di quest'ultimo, in particolare per alcuni aspetti prospettici: il bilanciamento tra le linee orizzontali del virginale e quelle verticali della porta sulla destra; il motivo preciso e schematico delle piastrelle colorate del muro della casa di fronte, che si scorgono dalla finestra aperta, in contrasto con i colori sfumati delle stesse, rese tali dal vetro della parte superiore della medesima finestra; le diagonali della scopa e delle tende che si contrappongono alla forma rettangolare della finestra; il pavimento liscio e pulito che degrada prospetticamente verso il fondo della stanza e del quadro stesso.⁸³

⁸² F.W. Robinson, *Gabriel Metsu (1629-1667)*, p. 62.

⁸³ *Ivi*, p. 61.

In questi anni Metsu guarda anche alla pittura di Pieter de Hooch, in particolare in quest'opera si può osservare la tipica rappresentazione di metà degli anni Sessanta, quando il maestro era ad Amsterdam: la giustapposizione di una figura imponente in primo piano, sulla sinistra, e di una più piccola, meno importante, in un'altra stanza sullo sfondo, a destra.⁸⁴

Ancora, lo scorcio, *doorkijkje*, che domina il centro della scena, è studiato e trattato in modo preciso e schematico;⁸⁵ infine, la stesura del colore risulta più astratta rispetto alle opere precedenti.

Queste straordinarie caratteristiche suggeriscono che, durante l'ultima fase della sua carriera, Metsu si sia avvicinato visibilmente ai quadri di Emanuel de Witte, attratto dalle sue costruzioni prospettiche e architettoniche.⁸⁶

A tal proposito si trovano alcuni aspetti comuni nel dipinto analizzato di De Witte e in quello di Metsu: entrambi hanno dipinto, in un ambiente adiacente al principale, una domestica con scopa, in contrasto con la padrona di casa che si dedica ad un'azione intellettuale; la *palette* di toni terrosi che contrasta con le zone chiare e più fredde poste in luce; la pennellata, in Metsu leggermente più allungata, è lavorata in modo da richiamare la pittura di Vermeer.⁸⁷

Nel quadro di Metsu, i riflessi della luce sul pavimento della stanza in secondo piano, realizzati con spessi strati di pigmento giallo, rimandano a molti dipinti di interni di chiese di De Witte. Infine, l'abbondante uso di colore nel realizzare la cornice dello specchio, la maniera e il rosso con cui vengono dipinte le tende e il riflesso della luce sulla scopa sono decisamente molto simili.

Simile a questo dipinto è il quadro, sempre di Metsu, intitolato *Donna che suona il virginale*, datato 1664-66 e conservato al Musée des Beux-Arts de la Ville de Paris a Parigi, in cui una donna borghese, in primo piano, suona lo strumento musicale.⁸⁸

Negli stessi anni in cui Metsu e De Witte realizzano queste due tele, un altro pittore esegue un dipinto col medesimo soggetto. Stiamo parlando del quadro *Donna la virginale* di Gerrit Dou, datato 1665. Come abbiamo detto precedentemente, Dou ispirò la prima fase della carriera pittorica di Metsu, quando questi risiedeva a Leiden.

⁸⁴ F.W. Robinson, *Gabriel Metsu (1629-1667)*, p. 62.

⁸⁵ A.E. Waiboer, *Gabriel Metsu: Life and Work*, p. 132.

⁸⁶ A.E. Waiboer, *Vermeer's impact on his Contemporaries*, in "Oud Holland", 123 (2010), pp. 51-64.

⁸⁷ A.E. Waiboer, *Gabriel Metsu: Life and Work*, p. 134.

⁸⁸ *Ivi*, p. 132, fig. A-122.

3-b. Dou: Donna al virginale

Gerrit Dou (1613-1675)

Gerrit Dou nacque a Leiden nel 1613 e morì nella stessa città nel 1675. Durante i primi anni di formazione, tra il 1622 e il 1624, fu seguito dal padre, artista vetrario, per poi diventare allievo del vetraio Pieter Couwenhorn. Successivamente, nel 1631, si trasferì nello studio di Rembrandt, dove lavorò tre anni come apprendista e dal maestro trasse grande ispirazione. Nel 1632 si ristabilì definitivamente nella città natale e divenne pittore indipendente, molto ricercato dalla committenza olandese. Intorno al 1640 iniziò a dedicarsi a quadri di genere di piccole dimensioni, molto dettagliati, rappresentanti scene di vita quotidiana.

Per via dell'estrema precisione nella resa dei dettagli, Dou diventò presto il più importante esponente della corrente pittorica dei pittori dal pennello fino, i *fijnschilders*.⁸⁹

Molti artisti furono affascinati dai lavori di Dou e della Scuola di Leiden, da cui ripresero non solo i soggetti, ma anche lo stile. La potenza tecnico-espressiva e il prestigio di questa pittura raggiunse non solo pittori concittadini del maestro, come Frans van Mieris il Vecchio, ma anche artisti attivi in altre città, come Caspar Netscher a L'Aia, Pieter de Hooch a Delft, Nicolaes Maes a Dordrecht, e lo stesso Metsu ad Amsterdam.

In definitiva, Dou ebbe una grande influenza su pittori diversi tra loro. Probabilmente la ragione della sua popolarità, oltre a trovare radice nella sua virtuosità tecnica, risiede nella capacità di sintetizzare nella sua arte la tradizione della pittura di genere olandese.⁹⁰

Donna al virginale [fig. 10]⁹¹

L'opera in questione, *Donna al virginale*, datata 1665 e conservata alla Dulwich Picture Gallery di Londra, rappresenta una donna borghese, seduta su una sedia mentre suona il virginale e rivolge lo sguardo verso lo spettatore. Davanti a lei una grande finestra, con le tende scostate, fa intravedere una mensola con un vaso di fiori.

Alle spalle della giovane osserviamo un tavolo ricoperto da un tessuto violaceo su cui poggiano uno spartito aperto, un flauto e un vassoio con un bicchiere di vino rosso. Una viola da gamba è appoggiata al tavolo, al di sotto del quale una grossa cesta in rame ospita una bottiglia in terracotta e dei rami di vite.

⁸⁹ S. Bruno, *Rembrandt nel Seicento olandese*, Firenze, 2008, p. 326.

⁹⁰ F.W. Robinson, *Gabriel Metsu (1629-1667)*, p. 96.

⁹¹ Inv. n. DPG056, olio su tavola, 37,7 x 29,8 cm, vedi R. Baer, *Gerrit Dou 1613-1675*, catalogo della mostra (Washington, 16/4-16/8/2000 – Londra, 6/9-19/11/2000 – L'Aia, 9/12/2000-25/2/2001), Washington-New Haven-London, 2000, p. 124, M.E. Wieseman, in S. Bandera, W. Liedtke, A.K. Wheelock (a cura di), *Vermeer*, p. 120.

A sinistra della finestra si vede un camino in pietra, sulla parete di fondo è appeso un grande arazzo, alla sua sinistra una porta aperta rimanda illusionisticamente ad un altro ambiente. Pende poi dal soffitto una gabbia per uccellini, ben chiusa.

La scena è incorniciata da un arco a tutto sesto ribassato, al quale è agganciato un grande drappo riccamente lavorato, con decorazioni antropomorfe, fitomorfe e geometriche, su uno sfondo arancione e blu. Il modo in cui tale drappo è tirato ha le caratteristiche di un *tableau vivant*: si può addirittura immaginare il momento in cui esso viene scostato per rivelare la scena.⁹²

Questo elemento è un richiamo all'invenzione del pittore fiammingo Rogier van der Weyden: l'arco diaframma, utilizzato per delimitare la scena rappresentata.⁹³

A sinistra dell'arco vediamo uno sgabello in legno con un cuscino in velluto color cremisi. Questi due elementi, che inquadrano la scena, rimandano alla componente teatrale, tipica della pittura di Dou.

I colori del dipinto sono giocati sui toni del blu, dell'arancione, del marrone e dell'azzurro. La luce che entra dalla finestra è cristallina e illumina direttamente la donna, il virginale, la viola da gamba e lo spartito, elementi che denotano l'aspetto musicale del quadro.

Il resto della stanza è modellato con un chiaroscuro delicatamente sfumato, che crea un'atmosfera sognante.

In quest'opera vi sono aspetti che caratterizzano la pittura dell'età matura di Dou: la donna seduttrice, segno della transitorietà della bellezza materiale; la costruzione della scena e del soggetto, che invitano l'osservatore maschile a contemplare il fascino della donna e della superficie pittorica del quadro. Possiamo quindi rintracciare una componente amorosa, data dalla tensione dello sguardo della donna, dal bicchiere di vino e dalla presenza della gabbia per uccelli chiusa, che rappresenta il desiderio di un amore premuroso offre sicurezza, ponendo dei limiti.⁹⁴ Lo spettatore però, essendo a sicura distanza, non rischia di cadere in tentazioni morali.

A differenza dei quadri di Metsu e De Witte con lo stesso soggetto, la donna in questione guarda negli occhi lo spettatore, come se lo invitasse all'interno della scena. Comunica così un sentimento di aspettativa nei confronti dell'interlocutore, affinché questi riempia il posto

⁹² S. Bandera, W. Liedtke, A.K. Wheelock, (a cura di), *Vermeer*, p. 120.

⁹³ R. Baer, *Gerrit Dou*, p. 124.

⁹⁴ S. Bandera, W. Liedtke, A.K. Wheelock, (a cura di) *Vermeer*, p. 120

lasciato vuoto da un amante, sedotto dalla bellezza della donna e del quadro stesso. Anche la viola da gamba, lasciata incustodita, rimanda all'attesa di mani disposte a suonarla.⁹⁵

Alcuni aspetti collegano l'opera alle precedenti analizzate: la solitudine della donna, il suo essere protagonista della scena, la sua appartenenza ad una classe sociale elevata e l'attività intellettuale cui si sta dedicando; l'interno domestico, ampio, sontuoso e ricco di elementi dettagliati, come la gabbia in metallo, che dialogano con la figura femminile e rendono esplicito il suo ruolo.

3-c. Maestro delle mezze figure femminili: Maria Maddalena al virginale [fig. 11]⁹⁶

Vorrei infine portare in confronto l'opera *Maria Maddalena al virginale*, datata 1530, conservata al Museo Nazionale di Poznan, del pittore nederlandese del XVI secolo, attivo presumibilmente tra il 1525 e il 1550 a sud dei Paesi Bassi, conosciuto come il Maestro delle mezze figure femminili. Il Maestro è famoso per numerosi dipinti di mezzi busti femminili a lui attribuiti, che raffigurano donne finemente vestite, intente a suonare uno strumento musicale o a leggere un libro.⁹⁷

Egli è considerato un antecedente storico alle rappresentazioni intimistiche seicentesche in quanto le donne da lui rappresentate sono sole, riprese nello svolgimento di azioni terrene. Ciò che però lo discosta dalla pittura di genere seicentesca è il legame col mondo biblico-religioso, tipico del Rinascimento fiammingo. Queste donne rappresentano a volte figure femminili cortesi, a volte figure della Bibbia, come Maria Maddalena in questo caso, attive in azioni mondane, immerse in un'atmosfera atemporale, in cui l'elemento religioso è letto in chiave laica-cortese. In questi dipinti l'elemento fondamentale sono le donne, a sé stanti rispetto all'ambiente che le circonda, tutte adoperate in azioni sì terrene, ma puramente intellettuali e alte.

Inoltre, l'interno in cui queste donne sono rappresentate, è appena accennato e non dialoga con la protagonista, come invece avviene nei quadri intimisti.

A conferma di ciò osserviamo il dipinto in questione, in cui la figura femminile, vestita alla moda rinascimentale, suona lo strumento musicale, decorato con rampicanti, appoggiato su un tavolo, coperto da un telo verde acceso, con accanto il suo attributo iconografico: un vaso di unguenti, sotto forma di boccale rinascimentale con coperchio; alle spalle si

⁹⁵ S. Bandera, W. Liedtke, A.K. Wheelock (a cura di), *Vermeer*, p. 120.

⁹⁶ Inv. n. MO 115, olio su tavola, 43 x 33 cm, vedi A. Wied, in S. Ferino-Pagden (a cura di), *Dipingere la musica. Strumenti in posa nell'arte del Cinque e Seicento*, catalogo della mostra (Cremona, 12/12/2000-18/3/2001 – Vienna 4/4-1/7/2001), Milano, 2000, p. 102.

⁹⁷ A. Wied, in S. Ferino-Pagden (a cura di), *Dipingere la musica*, p. 102.

intravede un interno scarno, con una finestra e un piano rialzato del muro su cui poggiano due colonnine e un flauto dolce⁹⁸. Siamo quindi in una dimensione pienamente religiosa, in cui la donna, ancora una volta, col suo modo spiritualizzato di fare musica ricopre un ruolo biblico per avere piena legittimazione.

Vorrei concludere la trattazione di Gabriel Metsu con qualche riflessione sulla sua carriera pittorica.

Nel panorama artistico del terzo quarto del XVII secolo, Metsu occupò un posto di rilievo per alcune ragioni. Anzitutto l'aver sperimentato tutti i soggetti e gli stili in voga tra i pittori a lui coevi e l'essersi confrontato con vari artisti precedenti. Personalità invece come Nicolaes Maes, Pieter de Hooch, Johannes Vermeer o Caspar Netscher si misurarono tra loro in una competizione dinamica che prevedeva l'emulazione, l'un l'altro, di quadri con soggetti di natura simile e la ripresa di pochi artisti antecedenti, in particolare Dou e Ter Borch.

Uno dei motivi per cui Metsu operò in questo modo risiede nel fatto che non ebbe un patrono che acquisiva la maggior parte, se non tutte le sue opere, ma più committenti, per i quali doveva soddisfare gusti differenti. Van Mieris o De Hooch invece, godevano di un patrono che garantiva loro stabilità finanziaria e che influenzava, col suo gusto, le loro scelte pittoriche. I patroni restringevano così lo spettro tematico e stilistico cui i loro artisti dovevano dedicarsi.

Un'altra ragione riguarda il mercato artistico di Amsterdam, che, al tempo in cui Metsu operava, scarseggiava di dipinti di genere. I sofisticati *connoisseurs* della capitale erano interessati a scene di vita quotidiana, così, Metsu, con le sue opere, riempì tale lacuna, assicurando ai collezionisti una amalgama dei soggetti più in voga dell'epoca, presenti al di fuori della città, modificandoli secondo il gusto della realtà artistica di Amsterdam. Gabriel era quindi uno stratega nell'intuizione dei *trend* di mercato.⁹⁹

Il motivo, però, più importante del suo successo fu il suo straordinario talento e la sua capacità di cambiare stile, soggetti e tecniche. Questa versatilità fu una costante di tutta la sua carriera, in particolare, negli ultimi anni, apportò enormi cambiamenti nella sua pittura per seguire le tendenze artistiche di moda al momento.

Metsu si differenziò dai contemporanei anche per aver conferito ai suoi personaggi un aspetto psicologico. Egli era interessato non solo ad attribuire loro un carattere umano e personalità differenti, ma anche a farli interagire con lo spettatore. Il colloquio visivo tra

⁹⁸ A. Wied, in S. Ferino-Pagden (a cura di), *Dipingere la musica*, p. 102.

⁹⁹ A.E. Waiboer, *Gabriel Metsu: Life and Work*, p. 155.

soggetto del quadro e osservatore si riscontra soprattutto nella rappresentazione di donne sole, come nel quadro *Donna che prepara il pesce*.

Nelle opere con soggetti altolocati e raffinati, Metsu cercò di superare il maestro Ter Borch allentando la rigidità sociale ed emotiva delle figure e invitando chi guardava ad assistere da vicino o addirittura a prendere parte ai loro rituali di corteggiamento.¹⁰⁰

Gabriel diverge da altri artisti anche perché, in molti dipinti, si concentra su soggetti semplici, umili, ripresi dalla pittura di Ter Borch, con un approccio empatico. Questo aspetto si evidenzia nelle domestiche, nelle donne anziane, nel bambino malato, da questi soggetti traspaiono i vari stati d'animo in un modo naturale e convincente, senza esagerazioni emotive.

Un'altra caratteristica catturò l'attenzione dei committenti: la sua pennellata inconfondibile. Egli aveva un approccio personale che consisteva nel rendere la pennellata via via più larga, in modo da rendere la trama pittorica della superficie più vivida, col fine di evitare qualsiasi rigidità nelle figure e nella composizione della scena nel suo complesso.

Inoltre, rispetto a Dou, Ter Borch, De Hooch o Vermeer, egli ebbe la capacità di differenziare l'andamento della pennellata all'interno di un singolo quadro: nello sfondo generalmente utilizzava pennellate visibilmente larghe, invece per gli incarnati o i tessuti applicava un tratto più sottile, con una tecnica più raffinata. Anche gli oggetti presenti in primo piano venivano trattati allo stesso modo.

Metsu era solito utilizzare, all'interno di un solo dipinto, anche stili differenti di pennellata. Questo aspetto è visibile soprattutto durante gli ultimi anni della sua carriera quando alternava pennellate "schematiche", alla maniera di Vermeer e De Witte, ad altre nitide e precise, caratteristiche della pittura dei *fijnschilders*. Questa abilità era una dimostrazione della sua versatilità nel trattamento del tratto pittorico.

D'altro canto ciò per cui il pittore non eccelleva era la definizione dello spazio in relazione alle figure. Ad esempio, ancora durante gli anni Sessanta, la grandezza degli oggetti presenti nello sfondo non era calibrata in modo accurato.¹⁰¹

La pittura di Metsu non ebbe un grande impatto sui pittori coevi e poco successivi poiché essi erano maggiormente interessati alla pittura elegante e dal carattere uniforme di Vermeer. Durante il XVIII e XIX secolo, invece, le opere di Metsu ebbero un grande successo e ne vennero realizzate varie copie. In particolare furono replicati innumerevoli volte quei quadri che passarono per il commercio francese e finirono in grandi e rinomate collezioni pubbliche

¹⁰⁰ A.E. Waiboer, *Gabriel Metsu: Life and Work*, p. 157.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 158.

parigine e londinesi oppure italiane, come gli Uffizi di Firenze, tedesche, come la Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda, o olandesi, come il Mauritshuis di L'Aia.

Un pittore francese che amò l'arte di Metsu fu Jean-Baptiste-Siméon Chardin, che riprese nelle sue opere soggetti seducenti come le cuoche e scene di vita borghese.¹⁰²

La lettura e l'analisi di opere di Metsu realizzate in periodi diversi ci permettono di comprendere la società olandese del tempo, ma soprattutto di apprezzare l'importanza della sua pittura che ci coinvolge trasmettendoci i sentimenti dei suoi protagonisti.

¹⁰² A.E. Waiboer, *Gabriel Metsu: Life and Work*, p. 158.



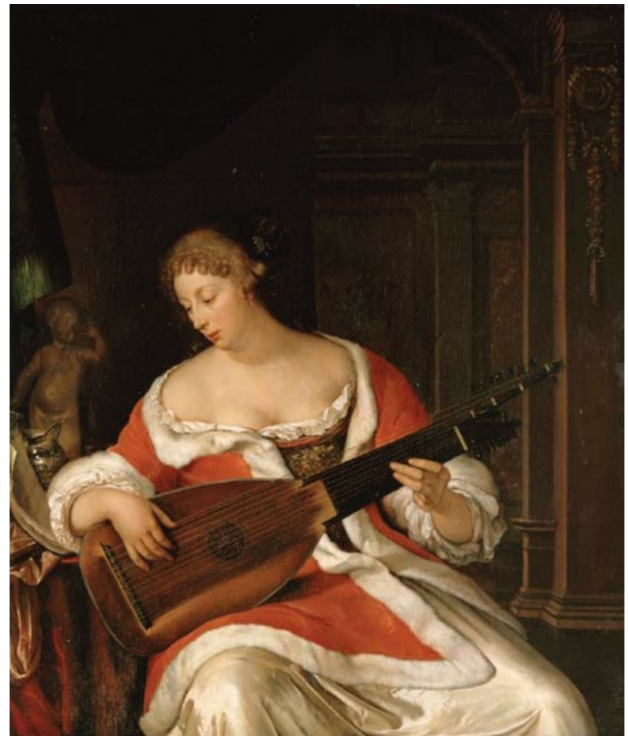
1. Gabriel Metsu, *Donna che suona una viola da gamba*, 1663, Fine Arts Museum, San Francisco



2. Domenico Zampieri detto il Domenichino, *Santa Cecilia*, 1617-18, Museo del Louvre, Parigi



3. Gerard ter Borch, *Donna che suona il liuto*, 1667 ca., Staatliche Museen, Kassel



4. Eglon van der Neer, *Donna che suona un liuto in un interno*, 1675, Leiden Collection, New York



5. Gabriel Metsu, *Domestica che prepara il pesce*, 1655-58, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid



6. Joachim van Beuckelaer, *La cuoca (Cristo in casa di Marta e Maria)*, 1574, Kunsthistorisches Museum, Vienna



7. Gerard ter Borch, *Donna che munge una mucca in un fienile*, 1653-54, J. Paul Getty Museum, Los Angeles



8. Emanuel de Witte, *Interno con donna al virginale*, 1665, Museum Boijmans van Buningen, Rotterdam



10. Gerrit Dou, *Donna al virginale*, 1665, Dulwich Picture Gallery, Londra



11. Maestro delle mezze figure femminili, *Maria Maddalena al virginale*, 1530, Museo Nazionale, Poznan



9. Gabriel Metsu, *Donna al virginal con un cane*, 1664-66, Museum Boijmans van Buningen, Rotterdam

III

Nicolaes Maes (1634-1693)

Biografia

Nicolaes nacque a Dordrecht nel 1634 come secondogenito di Gerrit Maes, un facoltoso mercante di vestiti, e Ida Herman Claesdr. Durante i primi anni di studio Nicolaes fu affiancato da un pittore mediocre della città, di cui non conosciamo il nome; successivamente, all'età di tredici o quattordici anni si trasferì ad Amsterdam per iniziare l'apprendistato nello studio di Rembrandt van Rijn. Secondo lo storico Houbraken Nicolaes Maes «imparò in giovinezza l'arte del disegno da un maestro [e] l'arte del dipingere da Rembrandt»¹ Sappiamo che il maestro di Leiden aveva attratto, fin dagli anni Trenta, l'interesse di molti allievi, da Amsterdam e da altre città olandesi. Molti di loro avevano già appreso, nel loro luogo d'origine, le nozioni base della pittura e volevano diventare, nel suo studio, pittori principalmente di storia.²

Rembrandt insegnava loro aspetti tecnici che rendessero i quadri di storia credibili: le figure dovevano essere variate nelle loro posizioni e nel loro collocamento all'interno della scena rappresentata; le emozioni dovevano essere catturate grazie alla gestualità delle figure e alle espressioni dei volti, basate sull'osservazione dal vero; il *houding* ovvero la capacità di rendere convincente la costruzione dello spazio grazie alla distribuzione sapiente di luci e ombre e alla variazione dell'intensità dei colori.³ Anche lo studio dal vero era una componente fondamentale dell'apprendistato, come anche l'attività del disegno e dell'acquaforte. Il tutto doveva essere supportato da una prassi esercitativa costante.

Questi aspetti furono fondamentali per la formazione di Maes, in particolare per la realizzazione delle sue scene di genere, in quanto, nel repertorio pittorico di Rembrandt, vi erano anche rappresentazioni di figure umane, tra cui donne, avulse da un contesto narrativo specifico: i *tronies*, le cosiddette “teste di carattere”, ovvero volti rappresentanti diverse

¹ A. Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, Amsterdam 1718-21, ed., Amsterdam, 1980, vol. II, pp. 273-274, trad. ing. in P. Bakker, *Nicolaes Maes* (2017), in A.K. Wheelock Jr (ed.), *The Leiden Collection Catalogue*, 3rd ed., New York, 2020, <https://theleidencollection.com/artists/nicolas-maes/> (consultato 25/2/2022, traduzione la scrivente).

² A. van Suchtelen (ed.), *Nicolaes Maes. Dutch Master of the Golden Age*, catalogo della mostra (L'Aia, 17/10/2019-19/1/2020 – Londra, 22/2-31/5/2020), London, 2019, p. 25.

³ L. van Sloten, *Rules for Making Art*, in D. de Witt, L. van Sloten, J. van der Veen, *Rembrandt's late Pupils. Studying under a genius*, Amsterdam, 2015, pp. 50-73.

espressioni facciali ben distinguibili le une dalle altre, che permettevano agli allievi di studiare l'andamento di luci e ombre sui volti e come trattare le emozioni che queste teste erano in grado di trasmettere.⁴

Spesso gli allievi, come faceva il maestro, usavano le loro stesse facce come modello.

Dopo questa formazione, durata quattro o cinque anni, nel 1653 Maes tornò nella città natale, come pittore indipendente, dove rimase per vent'anni.

Durante questo arco di tempo abbandonò la pittura di storia per dedicarsi a quella di genere e dipinse più di quaranta opere con ambientazioni domestiche, che divennero fonte di ispirazione per artisti come Pieter de Hooch e Johannes Vermeer.⁵

In queste scene intime i soggetti prediletti erano donne, giovani o vecchie, investite del ruolo di protagoniste del dipinto, accompagnate, solo occasionalmente da contesti narrativi. Il loro *status* sociale veniva espresso sapientemente attraverso i loro abiti, dipinti meticolosamente, che abbracciavano ruoli da domestiche a padrone di casa, ma mai di donne appartenenti all'alta borghesia cittadina.

Le attività in cui Maes le coinvolgeva erano mondane e semplici: la filatura, il cucito, fare il merletto, pelare mele o spellare radici, spennare anatre, badare ai figli, comprare latte o vendere merce porta a porta, pregare o leggere la Bibbia. Alcune immagini inoltre avevano qualche volta una sfumatura moraleggiante, ma spesso non si riesce a cogliere con precisione quale sia il significato nascosto.

Maes investiva spesso queste scene di un umorismo che garantiva loro un aspetto gioioso e spensierato: le figure che origliano avevano indubbiamente questo intento, in quanto l'osservatore era complice nel deridere la serva mentre incontrava il suo amato in cantina; o la casalinga che faceva la ramanzina a qualcuno nascosto dietro una tenda dipinta.⁶

Inoltre, come vedremo in seguito, una caratteristica di questi quadri è l'interesse per la rappresentazione di donne anziane intente in varie azioni, come pregare prima del pasto, sonnecchiare o fare il merletto.

Gli interni in cui il pittore iniziò ad ambientare le scene erano costruiti in modo impeccabile, a volte con ingegnosi scorci che da una stanza all'altra guidavano lo sguardo dell'osservatore, caratteristica che suggeriva un particolare interesse per l'illusionismo

⁴ C. White, Q. Buvelot (ed.), *Rembrandt by himself*, catalogo della mostra (Londra, 9/6-5/9/1999 – L'Aia, 25/9/1999-9/1/2000), London-Zwolle, 1999.

⁵ A. van Suchtelen (ed.), *Nicolaes Maes*, p. 55.

⁶ *Ibidem*.

spaziale. A differenza, però, di Vermeer o De Hooch, Maes non si preoccupava particolarmente di attenersi ad una prospettiva matematicamente corretta.

Infine, per quanto riguarda luce e colori, Maes si discostò dalla pittura di Rembrandt poiché per quanto riguarda la prima egli predilesse una luce diurna e vivida, che filtrava dalle finestre e creava una realtà pittorica quasi tangibile, in cui l'occhio dello spettatore poteva apprezzare una grande varietà di dettagli naturalistici; mentre per quanto riguarda i colori scelse di concentrarsi su tonalità prevalentemente chiare e fortemente chiaroscurate, affiancate da sottili sfumature di rosso, marrone, bianco e nero, che costituivano una *palette* nuova e personale, lontana dai toni scuri e terrosi del maestro.⁷

In questi anni Maes perfezionò inoltre la sua abilità nel rendere le differenti superfici degli oggetti rappresentati e la resa dei dettagli più minuziosi.

Nel 1673 si spostò nuovamente ad Amsterdam, per via delle difficoltà economiche in cui la Repubblica olandese e la sua famiglia versavano a seguito del *Rampjaar*, “l'anno disastroso”, del 1672.⁸ In questa data iniziò l'invasione dello stato olandese da parte di Francia, Inghilterra e diocesi di Münster e Colonia, che ridussero l'Olanda in condizioni socio-economiche molto difficili. Anche il mercato artistico, le cui restrizioni si erano fatte sentire già dagli anni Cinquanta, venne fortemente colpito e molti pittori furono costretti a lasciare le piccole città in cui risiedevano per cercare fortuna nella capitale. Allo stesso modo Maes confidava di trovare condizioni più favorevoli nella grande e viva realtà di Amsterdam.⁹

Qui divenne un abile ritrattista, molto ricercato dalla borghesia cittadina per due ragioni: la prima risiede nel fatto che alcuni famosi ritrattisti di Amsterdam dell'epoca erano morti, come Bartholomeus van der Helst (1613-1670), o avevano cessato la loro attività pittorica in quegli anni, come Ferdinand Bol (1616-1680);¹⁰ la seconda riguarda la sua competenza pittorica sorprendente e il suo «pennello abile e lusinghiero», secondo le parole di Houbraken, con cui Maes poteva catturare una buona somiglianza con il personaggio ritratto, in maniera armoniosa e convincente.¹¹

Egli aveva doti straordinarie nel rendere la trama dei vestiti, gli sfondi e i dettagli più minuziosi; possedeva un intuito infallibile nel seguire e riportare nei suoi dipinti i gusti della

⁷ A. van Suchtelen (ed.), *Nicolaes Maes*, p. 55.

⁸ *Ivi*, p. 11.

⁹ P. Bakker, *Nicolaes Maes*.

¹⁰ A. van Suchtelen (ed.), *Nicolaes Maes*, pp. 128-129.

¹¹ *Ivi*, p. 127, traduzione la scrivente.

moda e dei committenti del tempo, a cui rispondeva senza alcuno sforzo particolare lavorando con uno stile elegante e ricercato. I suoi ritratti finirono, alla fine del XVII secolo, con l'influenzare i trend figurativi olandesi, portandoli ad avere una rifinitura maggiore e più elegante.¹²

Se fino alla fine degli anni Sessanta Maes era solito ritrarre i suoi personaggi con vestiti sobri su sfondi neri, dagli anni Settanta inizia a posizionare le figure, vestite con abiti sempre più alla moda e ricercati, su sfondi immaginari: paesaggi di vario genere, parchi, cascate abbondanti e fontane zampillanti, antiche colonne cinte da drappi sfarzosi. Questi elementi sono il segno di uno stile ricercato che raccontava un mondo alto borghese e dinamico, specchio della realtà di Amsterdam dell'epoca.¹³

In questi anni poté occasionalmente compiere dei viaggi di studio. Una delle mete fu Anversa, dove apprese la pittura di Peter Paul Rubens (1577-1650) e Anton van Dyck (1599-1641). Visitò anche lo studio di Jacob Jordaens (1593-1678), col quale conversò a lungo in materia di pittura.¹⁴

Egli non prese subito la residenza ad Amsterdam, ma attese il 1688 quando il municipio richiese una lista dei membri della Gilda di San Luca; vi partecipò non come "borghese", ma come residente: questo titolo concedeva a Maes meno privilegi rispetto a quelli riservati ai borghesi, ma consentiva di essere comprato ad un prezzo minore.¹⁵

Secondo Houbraken Maes trascorse gli ultimi anni della sua vita appartato, «*deerlyk met de Jicht geplaagt*» afflitto dalla gotta, e non comparve quasi mai in pubblico. Aveva inoltre «un'avversione eccezionale per le taverne e per coloro che buttavano via loro stessi in quei posti».¹⁶ Questo periodo cupo coincise forse con la morte della moglie Adriana Brouwers che fu seppellita nella Oude Kerk il 14 marzo del 1690. Qualche anno dopo Maes morì, la vigilia di natale del 1693.

¹² A. van Suchtelen (ed.), *Nicolaes Maes*, pp. 13-14.

¹³ *Ivi*, p. 127.

¹⁴ P. Bakker, *Nicolaes Maes*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ A. Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, Amsterdam, 1718-21, ed. Amsterdam, 1976, vol. II, p. 275, trad. ing. in P. Bakker, *Nicolaes Maes*, traduzione la scrivente.

1. *Giovane donna che cuce* [fig. 1]¹⁷

Il quadro *Giovane donna che cuce*, datato 1655 e conservato alla Guildhall Art Gallery di Londra, rappresenta una ragazza seduta, vestita con abiti semplici che non permettono di capire se sia una domestica o la figlia della padrona di casa,¹⁸ mentre orla con grande concentrazione un lenzuolo bianco, tratto da un cesto in vimini, posto sul pavimento, alla sua destra. Alla sua sinistra, invece, poggia su una sedia in ebano, finemente intagliata e dal gusto esotico e costoso, il cuscinetto per il merletto, munito di rocchetti con fili di varie tonalità, dal quale la ragazza ha appena preso ago e filo. Un altro cuscino, quello per il cucito, è posto sulle sue ginocchia, affinché ella, durante il cucito, possa appoggiare la mano sinistra, che regge il lenzuolo bianco.

La ragazza lavora su una *soldertien*,¹⁹ ovvero una pedana in legno, rialzata, isolata così dal gelido pavimento quadrettato olandese. Questo tipo di pedane si trovava solitamente nei soggiorni delle case di città, dove la luce favorevole garantiva lo svolgimento di attività come questa, oppure la lettura.²⁰

Alle sue spalle vediamo un pannello in legno bordato, nella parte superiore, da un battiscopa in ferro, che poggia direttamente sulla parete della stanza, che ospita una carta geografica, di cui però non si può riconoscere il disegno, e un quadro scuro, anch'esso irriconoscibile.

La pittura dettagliata di Maes si riconosce da vari elementi: la cura nel rendere la cuffietta bianca decorata che indossa sul capo la giovane, la fodera rossa delle maniche della sua giacca che si intravede sui polsi, il collare bianco che poggia sul corpetto nero, la trama dei due cuscini per il cucito, i due foglietti ripiegati e incastrati sotto il bordo in ferro della pedana in legno alle spalle della ragazza, gli intarsi in ebano della sedia sulla destra, i rocchetti dei fili.

Le tonalità di colori su cui è bilanciata la tela variano prevalentemente dal marrone, al nero, al grigio; tocchi luminosi e vibranti sono dati invece dal bianco del lenzuolo cucito, del berretto e del collare della giovane, dei fogliettini incastrati nella pedana e del cuscino da merletto, e dal rosso aranciato della gonna della ragazza, del cuscino della sedia e di uno dei bordi di quello da merletto.

¹⁷ Inv. n. 3736, olio su tavola, 54.3 x 44.5 cm, vedi A. van Suchtelen (ed.), *Nicolaes Maes. Dutch Master of the Golden Age*, catalogo della mostra (L'Aia, 17/10/2019-19/1/2020 – Londra, 22/2-31/5/2020), London, 2019, p. 80; <https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=esaias+bourse&start=7>.

¹⁸ A. van Suchtelen, *Nicolaes Maes*, p. 80.

¹⁹ P.C. Sutton, *Dutch & Flemish Seventeenth-century Paintings. The Harold Samuel Collection*, Cambridge, 1992, p. 118.

²⁰ A. van Suchtelen, *Nicolaes Maes*, p. 80.

Infine, una luce delicata, proveniente da sinistra, illumina il volto della fanciulla, le sue mani e il cuscino da merletto, così da dirigere lo sguardo dell'osservatore sul gesto del cucire; il resto dell'ambiente è lasciato invece quasi in penombra.

Assoluta protagonista è la ragazza, sola, impegnata nell'azione del cucire e, scevra da qualsiasi fonte di distrazione, essa è dedita e assorta in quel che sta facendo.

Percepriamo inoltre un'atmosfera calma, serena, quasi immobile alla maniera di Vermeer, che permea la scena descritta e trasmette un senso di tranquilla introspezione e devozione laica a chi osserva il quadro.²¹

Un quadro simile, dello stesso autore, è l'omonimo *La merlettaia*, del 1655 e conservato alla National Gallery of Canada di Ottawa, in cui vediamo una donna, seduta, che alterna il lavoro del cucito a quello di contabile, quest'ultimo evinto dai quaderni dei conti posti sul tavolo davanti a lei. Non solo la posizione della giovane è identica, ma lo sono anche luce e colori, giocati con la stessa intensità e su simili tonalità, e l'atmosfera generale di quiete e pacatezza. Inoltre, si pensa che Maes, per la realizzazione di dipinti con questo soggetto, abbia preso come modello la stessa donna, come si può notare anche nel disegno preparatorio *Donna che cuce*, conservato alla Lugt Collection, Institut Néerlandais di Parigi, in cui una giovane donna, seduta, col capo reclinato e con abiti e tratti fisiognomici molto simili, è intenta nella sua attività.²²

La pratica del cucire, declinata nel ricamare, nel rammendare, nel fare merletto e nel filare, e riservata unicamente alle donne di tutte le età, era considerata, nel XVII secolo olandese, una delle mansioni domestiche principali e di maggiore importanza, che denotava l'attitudine femminile virtuosa e zelante.

Molti scrittori moralisti olandesi, tra i quali il più importante Jacob Cats, consideravano il cucire come un'occupazione necessaria e imprescindibile, volta a procurare benefici all'interno del nucleo familiare. A supporto delle loro convinzioni prendevano in considerazione, per i loro esempi, vari libri, tra i quali la Bibbia e molte leggende antiche, che offrivano ai lettori contemporanei esempi di donne virtuose che filavano diligentemente, come Lucrezia, eroina e donna retta per antonomasia.²³

²¹ A. van Suchtelen, *Nicolaes Maes*, p. 82.

²² P.C. Sutton, *Dutch & Flemish Seventeenth-century Paintings*, p. 118.

²³ W.E. Franits, *Paragons of Virtue. Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art*, Cambridge, 1993, pp. 71-72.

Secondo il docente di Middelburgh Johannes de Swaef (1590-1631) le donne che si dedicavano a questa attività erano considerate diligenti, laboriose, onorevoli e dotate di integrità morale.²⁴

La connessione tra l'attività del cucire e la virtù della diligenza veniva sottolineata ogni volta che ve n'era possibilità, in particolar modo nei campionari, collezioni di stampe che illustravano i vari motivi di ricamo che il fruitore poteva copiare per la decorazione di vestiti, drappi o altri tipi di tessuto. Nel frontespizio di uno dei campionari più famosi del tempo *Newes Modelbüch in Küpffer gemacht*, composto dallo scrittore Johan Sibmacher (1561-1611) nel 1604 osserviamo tre donne che conversano in un giardino: quella al centro, seduta per terra, sta ricamando ed è accompagnata dalla scritta latina *Industria*, a sottolineare l'attitudine operativa e volenterosa della donna. Per rafforzare questo concetto il testo che accompagna la vignetta spiega come la donna abbia vinto l'agone verbale con quella alla sua sinistra che rappresenta l'ignavia ed è rappresentata mentre gesticola vistosamente senza svolgere alcuna azione.²⁵

Altri testi di questo periodo contengono esortazioni rivolte ai genitori col fine di avvicinare le proprie figlie alla pratica del cucito, fin dalla loro infanzia, periodo considerato fondamentale per l'acquisizione e l'assimilazione da parte dei bambini di abitudini salutari e fondamentali per le loro vite future. Oltre a scongiurare pigrizia e indolenza, questo esercizio giornaliero, accompagnato da altri impegni domestici, era di vitale importanza per il futuro delle fanciulle come perfette casalinghe.²⁶

La raffigurazione di questo tema compariva già nelle stampe del XVI secolo, si pensi a quella incisa dall'artista Dirck Coornhert (1522-1590), dopo il disegno del pittore manierista anversese Maarten van Heemskerck (1498-1574), intitolata *The Virtuous Wife Spinning*, del 1555, in cui vediamo al centro una donna di dimensioni monumentali, vestita all'antica, mentre fila, circondata da numerose altre donne, adoperate nella medesima azione e affini.²⁷

Poiché nel XVII secolo, come detto, il cucire era praticato da tutte le donne olandesi ed aveva grande importanza nella loro vita quotidiana, pittori di scene di genere, come Gerard ter Borch, Nicolaes Maes, Caspar Netscher, Gabriel Metsu e molti altri, decidono di catturare sulla tela questa azione, conferendole importanza e dignità.

²⁴ W.E. Franits, *Paragons of Virtue*, p. 26.

²⁵ *Ivi*, pp. 27-29.

²⁶ *Ivi*, pp. 25-26.

²⁷ *Ivi*, p. 72.

Osserviamo quindi il quadro di Caspar Netscher *La merlettaia*, datato 1662.

1-a. Netscher: La merlettaia

Caspar Netscher (1635/36-1684)

Per quanto riguarda la biografia del pittore non si hanno dati certi sull'anno e sul luogo di nascita, egli potrebbe essere nato tra il 1635 e il 1636 ad Heidelberg, in Germania, oppure a Praga. Sappiamo però che il padre fu probabilmente un pittore di Rotterdam, attivo ad Arnhem, nella Provincia di Gelderland.²⁸

Caspar durante i primi anni di studio fu seguito da un maestro di Arnhem, per l'appunto, e successivamente, intorno al 1654, si trasferì a Deventer, diventando un allievo di Gerard ter Borch. Col maestro perfezionò la sua tecnica pittorica e divenne presto il suo apprendista prediletto e assistente di bottega. Intorno al 1658 Netscher decise di compiere un viaggio in Italia, ma si spinse solo fino al sud della Francia, a Bordeaux; dopo poco tempo tornò in patria e nel 1662 sappiamo che si trovava a L'Aia, dove si unì all'organizzazione di pittori locale, chiamata *Confrerie*.²⁹ In questa città egli diventò un famoso ritrattista e un pittore di genere di grande successo e, come fece il suo maestro, decise di specializzarsi in quadri di piccole dimensioni che ricreavano atmosfere eleganti e sofisticate. Questi dipinti, però, sono generalmente più decorativi rispetto a quelli del suo mentore, rappresentando molti oggetti di lusso, dipinti in modo dettagliato, che denotavano il benessere economico in cui vivevano i borghesi cittadini della seconda metà del XVII secolo.³⁰ A L'Aia visse fino alla sua morte, avvenuta nel 1684.³¹

La sua attività di pittore di genere comprende gli anni 1660-1666/70 e il quadro di cui voglio parlare si colloca all'inizio di questa fase pittorica.

La merlettaia [fig. 2]³²

Il quadro preso in esame *La merlettaia*, datato 1662 e conservato alla Wallace Collection di Londra, rappresenta una donna in primo piano, vestita con abiti modesti, seduta su una sedia mentre cuce, con lo sguardo concentrato, rivolto all'apposito cuscinetto da merletto. I suoi vestiti sono semplici, una giacca rossa da cui sporge, all'altezza del collo, una camicia bianca

²⁸ W.E. Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*, London, 2004, p. 107.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ M.E. Wieseman, in S. Bandera, W. Liedtke, A.K. Wheelock (a cura di), *Vermeer*, p. 182.

³¹ W.E. Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*, p. 108.

³² Inv. n. P237, olio su tela, 34 x 28 cm, vedi W. Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*, p. 108; <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=caspar+netscher&start=191>.

e una gonna scura, color antracite. L'attenzione converge sul suo berretto finemente ornato, le cui decorazioni ci fanno capire che la giovane è sposata poiché è possibile osservare un uccellino che poggia su un disegno a forma di cuore con due mani unite che rappresenta il motivo del *dextrarum iunctio*. Questo gesto è stato associato, fin dall'antichità, al matrimonio, come manifestazione di amore reciproco e unità. Tale gesto era ancora in voga durante le cerimonie nuziali olandesi e compariva anche in trattati di letteratura, come avviene sul frontespizio del più popolare trattato domestico olandese del tempo *Houwelyck*, scritto da Jacob Cats e pubblicato nel 1625.³³

L'ambiente che la circonda è sobrio: un pavimento costituito da assi di legno, la modesta sedia su cui la giovane siede, una scopa alle sue spalle, che suggerisce il suo impiego nelle mansioni domestiche, e una parete di fondo grigia, su cui è appeso un disegno sgualcito, con un soggetto poco riconoscibile e dai toni scuri, rappresentante forse un paesaggio. Vediamo inoltre, dietro di lei, le sue scarpine e sulla sua destra, due conchiglie appoggiate sul pavimento. Quest'ultimo elemento è sicuramente curioso e innovativo.

Il motivo delle scarpe abbandonate sul pavimento è presente in vari quadri di interni domestici olandesi e rimanda ad associazioni virtuose, legate alla sfera matrimoniale, in quanto esse dovevano ricordare alla donna la sua appartenenza alla casa e la sua fedeltà ad essa e al marito. Già in un trattato di Plutarco *Conjugalia Praecepta* si parlava di questo aspetto in riferimento ad un aneddoto sul popolo Egizio, in cui si riferisce che era costume tra le donne egizie lasciare le scarpine a casa, cosicché queste le dissuadessero dal lasciare la propria abitazione. Tale aneddoto aveva sicuramente ispirato molti trattatisti olandesi, che, nelle loro opere sui precetti nuziali, citavano questa legge ed esortavano le donne ad osservare alacramente i loro doveri domestici e coniugali.³⁴

In virtù di ciò Jacob Cats, nei suoi testi, esortava le giovani donne ad essere caste, diligenti, silenziose e obbedienti ai loro genitori, rimanendo nella loro dimora e perfezionando le loro abilità domestiche, confidando nel fatto che Dio concedesse loro uno sposo adatto e affine al loro carattere.³⁵

Anche le due conchiglie, disposte scientemente dal pittore, hanno un'implicazione semantica legata alla casa e alla sua cura. Nella letteratura domestica olandese, in particolare nel trattato *Tafereel van sinne-mal* scritto dall'autore del XVII secolo Adriaen van de Venne

³³ W.E. Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*, p. 108.

³⁴ *Ivi*, p. 109.

³⁵ W.E. Franits, *Paragons of Virtue*, p. 19.

(1589-1662), vi sono molti riferimenti alle conchiglie dei molluschi come metafore domestiche: «come i molluschi freschi le donne olandesi, modeste e virtuose, sostengono regolarmente sulle proprie spalle il carico delle loro mansioni domestiche all'interno della loro conchiglia-casa».³⁶

In questa opera è possibile riconoscere l'influsso di ter Borch non solo nella scelta del soggetto, una donna sola intenta e concentrata in un'azione domestica, tema molto simile a diverse opere del maestro, ma anche nella cura con cui Netscher realizza ogni elemento della tela. Anche la posa della giovane, a figura intera e di tre quarti, ricorda molti quadri di Ter Borch, e, soprattutto, la raffinatezza tecnica con cui viene raffigurata la superficie del volto della donna, delle sue mani, del cuscino da merletto con i rocchetti, gli aghi e i vari fili, i dettagli del cuoio logoro delle scarpine e dei gusci lucenti dei molluschi.

I colori ben sfumati e giocati su una *palette* con tonalità terrose ed avvolgenti amplificano la percezione di un'atmosfera rasserenante e quieta, in cui la donna, sola e concentrata meticolosamente nella sua occupazione, è protagonista della scena e fulcro su cui convoglia l'attenzione dell'osservatore.

Infine, la sua posizione, l'espressione del volto e il modo in cui essa è vestita offrono una costruzione convincente di ideale femminile e di *exemplum* di rettitudine domestica.³⁷

I due quadri analizzati presentano lo stesso soggetto, una donna giovane e sola, dedita al suo lavoro. La posizione del volto reclinato è molto simile e lo sono anche gamma cromatica e intensità della luce.

Anche da un punto di vista tecnico-pittorico possiamo rintracciare similarità: grande attenzione alla resa delle varie superfici descritte, uno studio minuzioso per rendere i dettagli degli elementi della scena, una pennellata sicura e abile, data dalla formazione di entrambi presso alcuni tra i più importanti e valenti maestri del panorama olandese del tempo, Rembrandt e Ter Borch.

Ciò che invece differenzia queste opere è il fine dell'azione delle protagoniste poiché per la prima sembra che lo scopo sia il cucito in sé, il semplice rammendo del lenzuolo bianco; il fulcro della scena sarebbe quindi un lavoro domestico e pratico, volto a mettere in luce la virtù e l'attitudine industriosa della donna e l'impegno con cui essa svolge questa mansione.

L'azione invece della seconda, rafforzata dalla presenza di elementi strettamente legati alla sfera nuziale come le scarpine e i gusci dei molluschi, sembra avere uno scopo, sì pratico

³⁶ W.E. Franits, *Paragons of Virtue*, p. 19, traduzione la scrivente.

³⁷ *Ivi*, p. 1.

e domestico, ma soprattutto ancorato alla sfera amorosa-matrimoniale, per sottolineare quindi una donna virtuosa, legata alla fedeltà nei confronti di suo marito e della sua casa.

L'ultimo quadro con medesimo soggetto che vorrei portare in esame è quello del pittore Esaias Boursse *Donna che fila*, datato 1667.

1-b. Boursse: Donna che fila

Esaias Boursse (1631-1672)

Egli nacque ad Amsterdam il 3 Marzo del 1631, figlio di Jacques Boursse e di Anne de Forest. Grazie all'eredità che quest'ultima lasciò ad uno dei figli, Jan, Esias poté studiare pittura e compiere anche un viaggio di formazione in Italia, secondo quanto contenuto in un documento ufficiale dell'archivio municipale di Amsterdam, che reca la seguente frase «mitsgaders aen Esajas, int leeren ende oeffenen van de schilderkonst, alsmeede desselfs reijse naar Italien» ovvero «a Esaias, per imparare ed esercitarsi nell'arte della pittura, e anche per il suo viaggio in Italia».³⁸ Il fratello avrebbe così finanziato il suo percorso artistico. Purtroppo non si hanno altre informazioni certificate riguardo il suo apprendistato, ma sappiamo dagli storici Braedius e Bode che Esaias potrebbe essere stato allievo di Rembrandt.³⁹ Inoltre, secondo un inventario, datato 24 Novembre 1671, suo fratello Jan viveva ad Amsterdam, vicino a Rembrandt, e possedeva una collezione dei disegni e delle acqueforti del maestro, dando così la possibilità ad Esaias di osservare e studiare questi lavori.⁴⁰

Sappiamo anche che Esaias entrò a far parte della Gilda di San Luca di Amsterdam nel 1651 e dopo poco tempo sembra abbia compiuto il viaggio Italia, per poi tornare in patria nel 1653. Nel 1661 redasse un documento prima di imbarcarsi come guardiamarina al servizio della Compagnia delle Indie Orientali; durante questo viaggio Boursse documentò con vari disegni gli abitanti del Ceylon e la veduta del Capo di Buona Speranza. Tornò ad Amsterdam nel 1663, per poi imbarcarsi nuovamente su una nave della medesima Compagnia, e, durante questa navigazione, morì, il 16 Novembre del 1672.

³⁸ A. Bredius, *Künstler-Inventare. Urkunden zur Geschichte der Holländischen Kunst des XVIten, XVIIten und XVIIIten Jahrhunderts*, I, Den Haag, 1915, p. 124, cit. in https://www.christies.com/en/lot/lot-503662?fbclid=IwAR0uu5oofUkH9pPBvWpTZfLVxuYpyq_QchlnN5TAXpHhCjXZmiW58snKSc4.

³⁹ W. von Bode, A. Bredius, *Esaias Boursse*, in "Art in America", I (1913), p. 30, cit. in https://www.christies.com/en/lot/lot-503662?fbclid=IwAR0uu5oofUkH9pPBvWpTZfLVxuYpyq_QchlnN5TAXpHhCjXZmiW58snKSc4.

⁴⁰ P.C. Sutton, *Masters of the seventeenth century Dutch genre painting*, p. 155.

Per quanto riguarda la sua pittura sono arrivati a noi alcuni dipinti di genere, rappresentanti generalmente interni domestici con donne, coinvolte in incarichi domestiche. Essi possono essere raffrontati con opere di altri pittori intimisti, come Pieter de Hooch, e, anzi, Boursse può essere considerato un imitatore pedissequo di quest'ultimo e della Scuola di Delft in generale.⁴¹

Donna che fila [fig. 3]⁴²

Il quadro in questione *Donna che fila*, databile all'anno 1667 e passato in asta Sotheby's a Londra nel 2003, rappresenta una donna, vestita con abiti semplici e morigerati, seduta dietro un filatoio mentre fila concentrata. Attorno a lei un ambiente rustico e spoglio ospita alcuni oggetti: una sedia, sorregge gli abiti di un uomo, probabilmente il marito, in particolare una camicia bianca, un lungo mantello color senape, scivolato in parte sul pavimento, e un cappello grigio, appeso ad uno dei bordi dello schienale decorato; dietro si intravedono altri vestiti e un vaso in terracotta, appoggiato su un pavimento costituito da assi in legno scure; alle spalle di questi ultimi vediamo aprirsi un altro ambiente, lasciato completamente in ombra.

Rispetto ai due quadri precedenti la gamma cromatica del dipinto di Boursse è modulata solamente su toni terrosi, nessun colore acceso o brillante si differenzia dagli altri: la donna indossa indumenti ancora più modesti e sobri, rispetto alle donne di Maes e Netscher, costituiti da un abito interamente nero, collare e cuffia per i capelli, bianchi e senza alcuna decorazione, un grembiule color ceruleo sbiadito. Addirittura, il mantello e il cappello dell'uomo sembrano fondersi con l'ambiente circostante, per via dei loro colori molto simili a quelli della sedia su cui poggiano, alle assi in legno del pavimento e del muro, al filatoio e al mucchio di abiti dietro la sedia. All'interno di questa palette uniforme risaltano solamente il bianco candido del collare e della cuffietta della donna e della camicia del marito.

La luce, che proviene da sinistra, illumina completamente la donna, lo strumento del suo lavoro e la sedia con i vestiti, rivelando le diverse superfici dei vari oggetti e mostrandone ogni dettaglio, come il tessuto della camicia che sembra essere lino, lo schienale della sedia, decorato e lavorato a rombi, o ancora il cappello col suo laccetto nero, chiuso in un piccolo fiocco. Alle spalle della donna non vediamo nulla, poiché il pittore ha lasciato questa parte di spazio completamente in ombra, come anche la porzione di ambiente che si apre alle spalle

⁴¹ P.C. Sutton, *Masters of the seventeenth century Dutch genre painting*, p. 155.

⁴² Sotheby's, Londra, 10/4/2003, lotto n. 42, olio su tela, 46.5 x 51.4 cm, vedi <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=esaias+boursse&start=7>.

della sedia. Questo gioco forte di luci e ombre fa sì che la donna e gli oggetti in primo piano, che la accompagnano, emergano dalla scena e attraggano tutta l'attenzione dell'osservatore.

Infine, un'atmosfera di pace e concentrazione permea l'ambiente e la donna è protagonista e fulcro della scena rappresentata, fedele al suo lavoro e dedita alle faccende domestiche giornaliere. Interessante inoltre è la presenza indiretta dell'uomo, presumibilmente del marito, indicata unicamente dai suoi abiti poggiati sulla sedia.

In definitiva, la descrizione figurativa di donne che filano, come la trattazione del lavoro del filare nei testi letterari coevi, riflette una visione ideale degli incarichi domestici femminili, e funge così da *topos* di virtù domestica.⁴³

2. *Donna anziana che prega* [fig. 4]⁴⁴

Il secondo dipinto di Maes di cui voglio parlare si intitola *Donna anziana che prega* del 1656, conservato al Rijksmuseum di Amsterdam.

Il tema della donna anziana compare spesso nella pittura di Nicolaes, soprattutto quando torna nella città natale per vent'anni, dopo l'apprendistato presso lo studio di Rembrandt ad Amsterdam. Intorno al 1656 infatti viene prodotta una serie di tele con figure femminili sole, anziane, raffigurate con un taglio ravvicinato in interni domestici. Alcune svolgono attività virtuose come il ricamo, la preghiera o la lettura della Bibbia, altre invece sono colte mentre dormicchiano, declinando così le loro responsabilità giornaliere. Queste ultime trasmettono una visione più negativa e negligente dell'età matura e vengono spesso associate ai peccati di accidia e pigrizia.⁴⁵

Le donne anziane rappresentate sole erano state, fino a questo momento, un soggetto poco ricercato e trattato dai pittori. Nell'arte figurativa precedente esse erano ritratte perlopiù come allegorie di vizi, quali avarizia o avidità, oppure ricoprivano il ruolo di mezzane in scene di bordello.⁴⁶

Maes introduce quindi un concetto nuovo di donna anziana: è una figura comune, legata alla sfera domestica e coinvolta in attività quotidiane e materiali.

Analizzando il quadro possiamo osservare una donna di età avanzata, vestita con abiti semplici, seduta su una grande sedia in legno, con gli occhi chiusi e le mani giunte in preghiera, mentre si accinge a consumare il suo pasto. Davanti a lei un tavolo in legno,

⁴³ W.E. Franits, *Paragons of Virtue*, p. 73.

⁴⁴ Inv. n. S-C 535, olio su tela, 134 x 113 cm, vedi <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=nicolaes+maes&start=23>.

⁴⁵ A. van Suchtelen, *Nicolaes Maes*, p. 100.

⁴⁶ *Ivi*, p. 102.

ricoperto da una semplice tovaglia bianca, sopra il quale sono disposte varie vivande e alcuni utensili: una piccola *cocotte* in terracotta, in cui è contenuta presumibilmente della zuppa, un piatto in metallo con una fetta di salmone, un altro con della polenta o del burro, una pagnotta di pane bianco, due focaccine, una forma del tipico formaggio olandese *gouda*, un coltello e una brocca in ceramica lavorata, con coperchio in metallo.

Adiacente al tavolo vediamo la parete della stanza ricoperta, fino a metà della sua altezza, da un tessuto protettivo verdastro, probabilmente fatto di pelle, inchiodato al muro e logoro, come si può capire dagli strappi sulla sommità. Sopra vediamo una nicchia scura che ospita vari oggetti: una clessidra rossa, simbolo dello scorrere inesorabile del tempo, un grande libro chiuso, un altro aperto, probabilmente una Bibbia, che fa da *pendant* con la preghiera della donna e rimanda alla pratica cristiana di rendere grazie a Dio quotidianamente, una lampada e un fiasco di vino, simbolo dei vizi materiali degli uomini. Poco sotto la nicchia vi è un paio di chiavi, appese al muro con un chiodo.

Infine un gatto, dal pelo bianco e nero, si arrampica sul bordo destro del tavolo, afferrando la tovaglia con la zampa, per cercare di rubare il cibo e si ha la sensazione che da un momento all'altro tutto cadrà a terra, spaventando fortemente la donna.⁴⁷ Questo dettaglio conferisce al quadro una nota umoristica, tipica della pittura di genere di Maes, e smorza l'aspetto serio e virtuoso, dato dalla solennità del gesto della donna in preghiera.

Gli abiti di quest'ultima, il cibo nutriente, ma contadino, il tavolo di dimensioni e materiale modesti e il muro crepato fanno intendere che la donna sia di estrazione sociale umile.

L'accuratezza tecnica del pittore e la sua attenzione per i dettagli si possono rintracciare nella resa delle varie *textures* degli elementi che compongono la scena: i vestiti della donna sembrano palpabili dal modo in cui vengono resi realisticamente i tessuti che li compongono; la pelle del volto e delle mani, percorsa da piccole rughe e callosità, rende pienamente l'idea che si tratta di una donna anziana; la crosta della pagnotta che sembra croccante e la superficie in ceramica della brocca, decorata con piccole lavorazioni in rilievo; ancora, sopra la tavola, il manico in legno del coltello in bilico su uno dei bordi; il luccichio dato dal ferro delle chiavi appese al muro; il pelo soffice del gatto e i suoi artigli affilati; infine gli oggetti nella nicchia, che costituiscono uno *stilleven*, tra cui spicca il vetro del fiasco di vino che riflette la luce, il metallo lucente della lampada, simbolo della luce della parola di Dio, e la ruvidità delle pagine della Bibbia.

⁴⁷ E. Kolfin, in A. Tummers *et al.*, *The Art of Laughter: Humour in Dutch paintings of the Golden Age*, catalogo della mostra (Haarlem, 11/11/2017-18/3/2018), Zwolle, 2017, pp. 27-28.

Da un punto di vista cromatico il dipinto è giocato sui toni terrosi del marrone, dell'ocra, dell'arancione caldo, del griglio e del nero, spiccano il bianco della cuffietta e della camicia della donna, della tovaglia e del pelo del gatto, il rosso delle maniche della giacca dell'anziana e della clessidra.

Per quanto riguarda il trattamento della luce possiamo riscontrare l'influenza di Rembrandt per il fatto che la donna si trova, potremmo dire, sotto una sorta di riflettore, all'interno di una stanza lasciata per la metà in una forte penombra. La luce, che proviene da sinistra, colpisce il lato destro del suo volto, la mano destra, il piatto con della polenta, la brocca e la pagnotta sulla tavola, alcuni elementi della nicchia, in particolare la clessidra, la Bibbia e l'imbuto, portando così lo sguardo e l'attenzione dell'osservatore verso quegli elementi che denotano l'aspetto virtuoso del quadro: la preghiera prima del pasto.

Sappiamo che Rembrandt aveva sperimentato questo tipo di illuminazione, che consisteva nel far emergere dal dipinto gli oggetti colpiti dalla luce, resi con colori saturi e luminosi, distinguendoli da quelli lasciati in penombra, che venivano trattati in modo più accennato e con colori meno pieni, sui volti dei suoi primi *tronies* di uomini e donne anziane ed autoritratti.⁴⁸ Queste rappresentazioni, rese popolari proprio dal maestro di Amsterdam, fornivano l'opportunità di studiare da vicino un singolo volto e di scrutare non solo ogni dettaglio fisiognomico, ma anche quelle emozioni che queste teste potevano veicolare.⁴⁹

Gli artisti che realizzavano e si esercitavano con questi *tronies*, nel caso specifico su quelli rappresentanti donne anziane, potevano indagare a fondo, da un punto di vista esteriore, l'aspetto rugoso della pelle matura, e, da quello interiore, l'intenso ardore spirituale con cui queste figure svolgevano le loro azioni quotidiane.⁵⁰

Percepriamo infine un'atmosfera di quiete e di immobilità, in cui l'anziana, nella sua autenticità e sobrietà è protagonista di questa scena quotidiana e domestica, *exemplum* di donna virtuosa e cristiana.

Secondo parte della critica essa sarebbe probabilmente una vedova, le cui pietà e semplicità rispecchiavano l'immagine ideale di vedova, trattata e descritta anche nella letteratura coeva.⁵¹ Come per le donne giovani, sposate e col marito ancora in vita, esse dovevano rimanere fedeli alla propria casa ed impegnarsi a prendersene cura, conducendo una vita virtuosa, misurata e senza eccessi, in onore a Dio e in rispetto del defunto coniuge.⁵²

⁴⁸ A. van Suchtelen, *Nicolaes Maes*, p. 67.

⁴⁹ H.P. Chapman, *Rembrandt's Self-Portraits: A Study in Seventeenth Century Identity*, Princeton, 1990, p. 38.

⁵⁰ A. van Suchtelen, *Nicolaes Maes*, p. 175.

⁵¹ W.E. Franits, *Paragons of Virtue*, p. 177.

⁵² *Ivi*, p. 169.

La presenza inoltre in questi dipinti di vivande povere, apparecchiate per una sola persona, e di libri, come la Bibbia, o *pamphlet*, indirizzati specificatamente alle donne anziane e che avevano perso il marito, sottolineano questo preciso *status* poiché fungono da incitamenti a vivere in modo retto e sobrio, in tutte le pratiche giornaliere, dalla lettura, perlopiù sacra, ai pasti.

Nel libro *Troost-brief der weduwen*, ovvero *Lettere consolatorie delle vedove*, dello scrittore Pieter Ianszoon Twisck (1565-1636) nel 1630, leggiamo, in una lettera che Mennonite Twisck scrisse alla cognata in occasione della morte di suo marito, come la moderazione, in ogni ambito della vita, dal cibo ai vestiti, dalla cura del proprio corpo ai rapporti interpersonali, sia il più grande onore ed encomio per una vedova.⁵³

Nel dipinto di Maes vediamo rispettati tutti questi parametri di modestia e possiamo quindi affermare che la donna in questione possa essere effettivamente una vedova “modello”.

In definitiva, questi quadri con donne anziane presentano un’immagine paradigmatica di figura femminile poiché esprimono quelle virtù che gli scrittori moralisti credevano più appropriate per quel particolare momento della vita delle donne, tra tutte misura, modestia e semplicità.⁵⁴

Altri pittori, poco precedenti a Maes, come Quirijn van Brekelenkam e Geerit Dou rappresentano donne anziane nella medesima azione della protagonista della tela di Maes. Del primo analizzeremo l’opera intitolata *Preghiera prima del pasto*, datata 1650.

2-a. Brekelenkam: Preghiera prima del pasto

Quirijn van Brekelenkam (1622-1668)

Non conosciamo molto della vita di Quirijn van Brekelenkam, ma sappiamo che nacque intorno al 1622 a Zwammerdam, una cittadina vicino Leiden e, secondo un documento datato 8 Marzo 1648 e in cui compare ufficialmente per la prima volta il nome del pittore, fondò in quest’ultima città la Gilda di San Luca, insieme ad altri pittori.

Essendo attivo a Leiden, luogo in cui rimase per tutta la vita, Quirijn fu allievo probabilmente di Gerrit Dou e quindi vicino, da un punto di vista stilistico, alla pittura degli *fijnschilders*. Nelle sue opere egli infatti illustra tematiche che erano state precedentemente trattate e rese popolari proprio da Dou. A differenza però di quest’ultimo, o di pittori come

⁵³ W.E. Franits, *Paragons of Virtue*, p. 176.

⁵⁴ *Ivi*, p. 178.

Frans van Mieris, Van Brekelenkam ebbe una clientela più ristretta ed economicamente più umile, i suoi quadri potevano costare tra gli 8 e i 12 fiorini, prezzo decisamente inferiore rispetto a quello richiesto per pittori maggiormente famosi ed abili.⁵⁵

Nonostante ciò egli era un pittore affermato della città di Leiden e aveva introdotto, da un punto di vista iconografico, temi mai raffigurati fino a quel momento, come i sarti, soggetto rappresentato non meno di trenta volte tra il 1653 e il 1664.⁵⁶

Per quanto riguarda la sua pittura egli fu un artista prolifico e si conoscono solo dipinti con scene di genere, rappresentanti studi di pittori o interni domestici e contadini, più o meno affollati. Vi sono inoltre moltissimi quadri che hanno come soggetto donne anziane, dedite a varie mansioni domestiche.

Nel 1668, anno in cui nacque il suo ultimo figlio, morì, all'età di quarantasei anni.⁵⁷

Preghiera prima del pasto [fig. 5]⁵⁸

Il quadro *Preghiera prima del pasto*, datato 1650 e conservato al Musée du Louvre, rappresenta una donna anziana, vista di tre quarti, seduta ad un tavolo, mentre cinge le mani in preghiera e guarda verso l'alto con la bocca socchiusa, nell'atto di pronunciare le parole di qualche invocazione. La sua espressione così intensa, delineata accuratamente in ogni grinza della pelle, trasmette la sua fervente religiosità ed una devozione sincera.⁵⁹

Essa è vestita modestamente e con abiti pesanti, molto simili all'anziana del quadro di Maes, e regge sulle ginocchia una *cocotte* in metallo che contiene della zuppa e un tovagliolo bianco. Alla sua sinistra un piccolo tavolo in legno ospita del pane, una forma di formaggio *gouda*, un piatto con della polenta o del burro, sul cui bordo è appoggiato un coltello, e una brocca in ceramica decorata. Sul pavimento vediamo vari oggetti, come un pentolone rovesciato vicino al tavolo, una scarpina della donna, accanto a lei, un gatto rannicchiato che sta gustando qualche boccone del pasto e, come avviene per il quadro di Maes, sdrammatizza il contesto pio e serio del momento raffigurato, un filatoio, accompagnato sul pavimento

⁵⁵ W.E. Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*, p. 131.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ C. von Bogendorf-Rupprath, in P.C. Sutton (ed.), *Masters of Seventeenth-Century Dutch Genre ainting*, p. 157.

⁵⁸ Inv, n. MI 939, olio su tavola, 54.5 x 41 cm, vedi <https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=Praying+woman+at+a+table&start=3;>
https://commons.wikimedia.org/wiki/Paintings_by_Quiringh_Gerritsz._van_Brekelenkam#/media/File:Le_B%3%A9n%3%A9dicit%3%A9_-_Quirijn_van_Brekelenkam_-_Mus%3%A9_du_Louvre.jpg.

⁵⁹ W.E. Franits, *Paragons of Virtue*, p. 173.

da alcuni oggetti a lui connessi, come un rocchetto ed un mulinello in legno per avvolgere il filo da cucito, che rimanda alle mansioni domestiche e quindi alle virtù che ne derivano.

Alle spalle dell'anziana, disposti sulla parete di fondo, vediamo un mobile in legno su cui poggia una candela spenta, tradizionalmente simbolo di transitorietà della vita,⁶⁰ un disegno appeso al muro che rappresenta il ritratto di un uomo vestito elegantemente, forse il marito defunto, e un grande camino in pietra, spento, al cui interno e ai lati sono appesi degli oggetti, come un grappolo di aglio. Infine, accanto al camino si intravede una modesta sedia in legno, col sedile in pagliericcio.

Gli abiti della donna, l'ambiente che la circonda e il pasto semplice che sta per consumare fanno intendere che l'anziana sia una vedova, di modesta estrazione sociale e conduca una vita virtuosa, secondo sobrietà e moderatezza, come prescritto dai moralisti del tempo.

Come detto, probabilmente Van Brekelenkam fu affascinato dalla pittura dei *fijnschilders* di Leiden, caratterizzata da un'attenzione meticolosa nei confronti dei dettagli di tutti gli elementi che componevano le scene ritratte. In questo dipinto possiamo riscontrare questa accuratezza poiché tutto è descritto in modo puntuale e preciso, dalla pelle e dagli abiti della donna, in particolare il suo collare bianco-avorio lavorato, alle vivande e agli utensili sulla tavola, dal pelo del gatto rannicchiato in terra al filatoio e alle sue parti costituenti, il rocchetto e il mulinello in legno per avvolgere il filo, dalla candela spenta con la cera colata sul supporto metallico al disegno appeso al muro.

Per quanto riguarda la gamma di colori utilizzata i toni sono prevalentemente scuri, giocati sul grigio, nero e marrone; spiccano il bianco della camicia della donna, del tovagliolo e della tovaglia, il rosso delle maniche della giacca dell'anziana, e il giallo-arancio della pagnotta, del formaggio e della polenta nel piatto. I colori inoltre, da un punto di vista tecnico, sono ben sfumati e calibrati tra loro, creando un effetto visivo morbido e piacevole.

Una luce tenue, proveniente da sinistra, colpisce il volto della donna, le sue mani e il cibo sulla tavola, focalizzando l'attenzione di chi osserva sul gesto pietoso dell'anziana. Il resto della stanza è lasciato in penombra e, in alcuni punti, come per la sedia accanto al camino o l'interno di quest'ultimo, che sono completamente in ombra, la pittura risulta quasi accennata.

L'anziana, infine, è la protagonista della scena, colta in un momento di devozione, all'interno di un ambiente rustico e modesto che dialoga armoniosamente con lei e la sua attitudine semplice e parca nei confronti della vita.

⁶⁰ W.E. Franits, *Paragons of Virtue*, p. 172.

Un antecedente pittorico rispetto questo tema può essere rintracciato nel quadro di Gerrit Dou *Donna anziana che prega*, datato intorno al 1645.

2-b. Dou: Donna anziana che prega [fig. 6]⁶¹

Nella scena del dipinto *Donna anziana che prega*, datato intorno al 1645 e conservato alla Alte Pinakothek di Monaco, vediamo una donna seduta su una piccola sedia, vestita con abiti semplici, mentre prega, con le mani giunte e gli occhi socchiusi, reclinata verso un tavolino di dimensioni molto ridotte, ricoperto da un sottile panno bianco su cui sono disposti un piatto con del pollo, una pagnotta ed un coltello. Intorno a lei si apre un ambiente diroccato, ma saturo di elementi; in primo piano, sulla sinistra notiamo una brocca rovesciata in terracotta, un grande tegame in rame, la cui superficie lucente è connessa al concetto di vanità e transitorietà della vita; in molti quadri di genere, rappresentanti donne anziane che puliscono tegami o pentoloni in metallo, la lucentezza di questi elementi è stata spesso associata alla caducità della vita.⁶² Vediamo poi un mulinello in legno per avvolgere il filo da cucito, una scopa e un cesto in vimini, in cui sono contenuti dei panni: tutti simboli che rimandano alle varie attività domestiche cui la donna si dedica giornalmente, come il cucito. Poco sopra questi oggetti si vede una mensola che ospita una candela spenta, simbolo del tempo che scorre inesorabile, già trovata, con medesimo significato, nel quadro di Van Brekelenkam, e poco più in alto, una gabbietta per uccelli è appesa alla parete.

Accanto a quest'ultima una finestra, con arco a tutto sesto, dotata di un'anta in legno con una parte in vetro lavorato con listarelle in ferro, aperta verso un giardino, un ramo di vite si insinua all'interno; davanti ad essa penzola da una trave del soffitto un capo d'abbigliamento di un colore bianco sporco, forse una camicia della donna.

Sempre in primo piano, ma sulla destra, vediamo, invece che un gatto, come due nei casi precedenti, un cane addormentato, dal pelo color crema, che, col suo sonno pesante, non solo fa da *pendant* alla vita ritirata e tranquilla della donna, ma rimanda anche alla fedeltà coniugale dell'anziana. Dietro quest'ultimo osserviamo una giara in terracotta e un filatoio, che sfiora un bordo del tavolino.

Alle spalle della donna, sulla destra, vi è un grande camino in pietra sulla cui sommità sono appoggiati vari cesti in vimini ed altri recipienti, e, al di sopra di quest'ultimo, si trova

⁶¹ Inv. n. 588, olio su tavola, 27.7 x 28.3 cm, vedi <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=van+brekelenkam&start=76>.

⁶² W.E. Franits, *Paragons of Virtue*, p. 172.

un arco a tutto sesto in legno, elemento tipico delle scene di genere di Dou, a cui sono appesi altri elementi, come delle corde, e un secchio.

La ripetizione, in molti dipinti di genere, della rappresentazione di determinati oggetti, portatori di significati specifici, costituisce l'elogio di quella realtà sensibile tipica del XVII secolo olandese e che, in queste opere, è descritta in modo selettivo, fittizio e costruttivo. Così, le immagini domestiche sono ricreazioni meticolose della realtà, che sintetizzano costumi e pratiche sociali imprescindibili, in vigore all'interno della comunità del tempo. Inoltre, questi paradigmi erano plasmati dai pittori, secondo il proprio gusto personale e in risposta alla domanda del mercato artistico coevo, così che determinati soggetti ed elementi venivano dipinti frequentemente, costituendo un immaginario figurativo convenzionale, mentre altri erano omessi dal repertorio artistico.⁶³

I colori del quadro sono tipici della pittura di Dou, calibrati su tonalità terrose e calde, come il marrone, l'ocra, l'arancio-rossastro, e su altre più fredde, come l'azzurro, il grigio e il bianco ottico. Sono inoltre ben calibrati tra loro e ben sfumati, rendendo i contorni di tutti gli elementi dell'episodio morbidi ed armoniosi.

Una luce cristallina e naturale, proveniente dalla finestra aperta, illumina l'anziana sulle spalle e sul lato destro del corpo, proseguendo poi sul tavolino, sul filatoio e sul cagnolino addormentato. Anche gli oggetti in primo piano, sulla sinistra, ricevono la luce, in modo tale che gli elementi principali, portatori di significati importanti, per una chiara lettura iconografica del dipinto, risaltino all'interno della scena e destino la curiosità dello spettatore. La parete di fondo dell'ambiente è invece lasciata in ombra, e gli oggetti che si trovano in questa porzione di spazio sono resi in modo accennato, tuttavia leggibili.

Questo contrasto di luci e ombre conferisce alla composizione un taglio dinamico, in cui la resa della profondità spaziale risulta essere convincente.

Compaiono inoltre alcuni degli aspetti costitutivi della pittura di Dou: la finestra aperta, l'arco a tutto sesto in legno, gli oggetti posti in primo piano che fungono da divisorio tra chi osserva e i protagonisti della scena raffigurata, una moltitudine di elementi resi in modo dettagliato e preciso, tipico della pittura dei *fijnschilders*, di cui Dou ricordiamo era il capostipite, come le vesti e il volto della donna, il filatoio, il cane, la candela o il tegame per terra. Insomma, nell'arte di questo pittore, nulla era lasciato al caso.

Infine, spendendo qualche parola per l'anziana, possiamo affermare che essa è la protagonista della scena, ben inserita nell'ambiente domestico, parco ed umile come le sue

⁶³ W.E. Franits, *Paragons of Virtue*, pp. 13-14.

vesti e il cibo che sta per mangiare. Si tratta, anche in questo caso, probabilmente di una vedova, dedita alla casa e devota al marito defunto, ligia ai suoi doveri domestici e cristiani e rispettosa nel condurre una vita umile e sobria, adatta alla sua condizione sociale e anagrafica. L'atmosfera del dipinto è, anche in questo caso, quieta e serena, non si percepiscono distrazioni peccaminose dal mondo esterno.

L'ultimo quadro di Maes di cui voglio parlare è *Donna che spenna un'anatra*, datato 1655-56.

3. *Donna che spenna un'anatra* [fig. 7]⁶⁴

Nell'opera *Donna che spenna un'anatra*, datata 1655-56 e conservata al Philadelphia Museum of Art di Philadelphia, osserviamo in primo piano, sulla sinistra della scena, una donna di profilo, vestita umilmente, seduta su una sedia, mentre spiuma, concentrata, un'anatra. Davanti a lei, sul pavimento in piastrelle rosse di una cucina, si trovano un'anatra morta, ancora con le piume, un piatto in porcellana di Delft bianca con decorazioni blu, di cui De Jonge ha segnalato che si tratta di un utensile in ceramica tipico della seconda metà del XVII secolo olandese, rappresentante sui bordi emblemi di buona-fortuna, simili a quelli che si trovavano sulle porcellane cinesi, copiati dai pittori di maiolica olandesi, mentre al centro è rappresentato un paesaggio,⁶⁵ un mestolo, un cesto di vimini rovesciato, da cui sono scivolote delle mele, un tegame in terracotta, un pentolone in rame e un gatto bianco e nero, pronto a fare un assalto al volatile davanti a lui. Alla spalle della ragazza si apre una finestra che dà su un cortile interno, tipico delle case olandesi del tempo, da cui si vedono delle piante e il muro rosato di un'altra casa; sotto la finestra, una mensola in legno sorregge una brocca in ceramica lavorata.

Sul lato destro del muro di fondo di questo primo ambiente si vedono, in penombra, una credenza in legno con brocche e piatti, anch'essi in ceramica decorata di Delft, un fucile e, appeso alla parete, un carniere; questi ultimi due elementi fanno capire che la selvaggina che sta pulendo la ragazza è un trofeo di caccia, portato nella casa da un uomo.⁶⁶ Da un'apertura ad arco a tutto sesto si scorge un altro ambiente scuro, che, attraverso una porta aperta, ne

⁶⁴ Inv. n. 44-9-4, olio su tela, 58 x 66 cm, vedi B. Broos, in Id. (ed.), *Great Dutch paintings*, p. 326; P.C. Sutton, *Masters of the seventeenth century Dutch genre painting*, p. 240; M. Westermann, *Art & Home. Dutch Interiors in the Age of Rembrandt*, catalogo della mostra (Newark, 30/1/2001-20/1/2002 – Denver, 2/3-26/5/2002), Zwolle, 2001, p. 177.

⁶⁵ C.H. de Jonge, *Oud-Nederlandsche majolica en Delftsch aardewerk*, Amsterdam, 1947, pp. 71-72, cit. in B. Broos, in Id. (ed.), *Great Dutch paintings*, p. 328.

⁶⁶ B. Broos, in Id. (ed.), *Great Dutch paintings*, p. 328.

mostra un altro, probabilmente il salotto, di cui si distinguono un tavolo coperto da un drappo blu con sopra una brocca e un bicchiere di vino in vetro, mezzo pieno e, poco sopra, si intravede una grande carta geografica, il cui disegno è però incomprensibile.

Questo quadro può avere più di una lettura, vediamo quali possono essere quelle plausibili.

La prima seguirebbe un'interpretazione dell'opera in senso letterale, ovvero una donna giovane e sola, concentrata nello svolgimento delle sue mansioni casalinghe giornaliere, raffigurata in un ambiente domestico semplice e umile, conforme all'attività svolta dalla protagonista.

Si coglierebbe quindi uno spaccato della vita quotidiana delle donne olandesi del XVII secolo, dedite e solerti alla cura della casa e della famiglia, *exemplum* di virtù e rettitudine.

La seconda invece celerebbe un significato più profondo ed erotico: la presenza del fucile, del carniere e della selvaggina rimanda a qualcosa di altro poiché la caccia, al tempo, non era un semplice passatempo per le persone comuni, quindi qualcosa di fuori dall'ordinario sta accadendo.⁶⁷ Il tutto è enfatizzato dall'immagine, nella stanza sul fondo a sinistra, del bicchiere di vino mezzo pieno e della brocca, elementi che evocano una seconda presenza umana e rendono quindi la figura del cacciatore intrigante; inoltre, la rappresentazione del gatto, che sta disturbando il lavoro della donna, acuisce tale presenza-assenza⁶⁸ Quest'ultimo, con i suoi occhi vispi e diretti verso lo spettatore, costituiva, per il pubblico del tempo, un indizio: chi conosceva ciò che era raccontato nei detti popolari sugli animali "ambigui", come compariva ad esempio nel libro sui proverbi, scritto nel 1636 da Johan de Brune (1588-1658), la frase «i gatti in agguato sono molto intelligenti, rubano la carne dalla pentola»⁶⁹ rimandava, nel bagaglio culturale degli olandesi, ad un'interpretazione certa di ciò che vedevano rappresentato nei quadri.

In molte immagini il gatto era associato alla voluttuosità e Maes più volte lo ritrae, nei quadri raffiguranti coppie, con la medesima accezione. In questa opera in particolare l'animale rappresenta l'uomo, materialmente assente, che ha portato in dono alla ragazza, ignara, due volatili, che alludono esplicitamente all'amore fisico.⁷⁰ Al tempo, un cacciatore che regalava selvaggina ad una donna simboleggiava comunemente un tentativo di seduzione. Inoltre, il verbo *vogelen*, osservare gli uccelli, espressione ancora usata e capita

⁶⁷ B. Broos, in Id. (ed.), *Great Dutch paintings*, p. 329.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ J. de Brune, *Nieuwe wyn in oude le'er-zacken*, Middelburg, 1636, p. 326, cit. in B. Broos, in Id. (ed.), *Great Dutch paintings*, p. 329, traduzione la scrivente.

⁷⁰ W. Robinson in P.C. Sutton, *Masters of the seventeenth century Dutch genre painting*, p. 240.

al giorno d'oggi, significava nel XVII secolo sia cacciare uccelli, che, più volgarmente, copulare.

In questo dipinto l'anatra, spennata affettuosamente dalla domestica, allude al regalo d'amore del cacciatore.

In definitiva, Maes accenna solamente alla figura maschile, tramite la rappresentazione da parte del pittore, giudiziosa e pensata, degli uccelli, dell'equipaggiamento per la caccia e del gatto furtivo, un'altra metafora del desiderio erotico, il tutto ambientato in una scena mondana, all'interno di un ambiente domestico borghese.⁷¹

L'ultima interpretazione, la più recente, vedrebbe implicata una lettura in chiave allegorica, legata al senso del gusto.⁷²

Il dipinto sarebbe appartenuto ad un'inusuale serie di quadri di genere rappresentanti i cinque sensi, presentando tutti come figura principale una giovane donna sola.⁷³

In questa scena vediamo rappresentati più cibi, le anatre, le mele, il vino, ognuno dei quali dipinto con colori vividi ed invitanti, come il rosso della frutta o le piume bianche e nere dell'uccello a terra o ancora il rosa caldo della carne dell'altro sulle ginocchia della ragazza, e anche le *textures* di questi alimenti rendono palpabile e gustosa la loro superficie; vediamo inoltre, sul pavimento e appesi al muro, vari utensili per cucinare e mangiare le vivande.

La figura della domestica rinforza l'idea della preparazione del cibo, probabilmente per un cacciatore, che le ha donato le due anatre, come visto nella seconda interpretazione.

Ella è anche simbolo di vulnerabilità morale, poiché Maes inserisce alcuni elementi che ne danno questa lettura, tra tutti il gatto, pronto a saltare sul volatile a terra, rubandolo all'ignara e indifesa ragazza, concentrata nel suo lavoro.⁷⁴

Da un punto di vista prospettico questo dipinto rivela l'interesse, da parte di Maes, alla rappresentazione di complesse costruzioni spaziali: la prospettiva distorta del pavimento in pendenza, così inclinato che le mele, che escono dal cesto, non si fermano vicino al contenitore, ma rotolano lontane da esso,⁷⁵ e dello stipite della porta sul retro, leggermente storto, attesta le difficoltà con cui il pittore provava a rendere ciò che, per un artista olandese della seconda metà del XVII secolo, era la complessità nel dipingere il succedersi dei vari spazi.⁷⁶ Maes mostra un precoce interesse per la rappresentazione di ambienti spaziosi ed

⁷¹ W. Robinson in P.C. Sutton, *Masters of the seventeenth century Dutch genre painting*, p. 240.

⁷² M. Westermann, *Art & Home*, p. 177.

⁷³ L. Krempel, *Studien zu den datierten Gemälden des Nicolaes Maes (1634-1693)*, Petersberg, 2000, p. 360, cit. in M. Westermann, *Art & Home*, p. 177.

⁷⁴ M. Westermann, *Art & Home*, p. 177.

⁷⁵ B. Broos, in Id. (ed.), *Great Dutch paintings*, p. 328.

⁷⁶ W. Robinson in P.C. Sutton, *Masters of the seventeenth century Dutch genre painting*, p. 240.

ampi, strutturati in modo deciso e il più credibile possibile, divisi in più stanze, collegate tra loro in modo verosimile, seguendo e cercando di emulare le prospettive di Pieter de Hooch, certamente studiate in modo più convincente e perfezionato.

Nello specifico, in questo quadro Maes mostra il primo tentativo di dipingere un interno domestico in cui vediamo il susseguirsi di più ambienti, in particolare di uno laterale e sul retro, realizzato però in modo non del tutto riuscito e preciso. La presenza infine di un spazio esterno, il cortile, rafforza la volontà del pittore di raffigurare ambienti molto complessi in un unico quadro.

Per quanto riguarda la gamma cromatica, Maes dipinge con colori caldi e armoniosi, nelle tonalità del nero, del grigio, del bianco, del marrone e del rosso e nei guizzi saturi e più freddi del blu della porcellana di Delft; il tutto calibrato con un poetico chiaroscuro, le cui ombre penetranti richiamano le tonalità scure dei suoi dipinti precedenti e l'uso consapevole, ben studiato e riuscito di luci ed ombre rimanda certamente all'ammirazione di Maes per la pittura sapiente di Rembrandt.⁷⁷ Inoltre la luce brillante e naturale, che proviene dalla finestra alle spalle della giovane, illumina quest'ultima e gli oggetti sul pavimento, sottolineando il gesto dello spennare e la concentrazione e l'impegno della domestica nel suo lavoro giornaliero.

Anche in questa opera notiamo la perizia tecnica del pittore nella resa delle varie superfici degli oggetti e nell'attenzione con cui ogni dettaglio viene dipinto, tra tutti il disegno sul piatto in maiolica di Delft.

Infine, la domestica è la protagonista della scena, colta in un'atmosfera di pace, in cui si percepisce la solerzia della giovane nello svolgimento delle mansioni casalinghe, l'interno borghese dialoga armoniosamente con lei, conferendole dignità ed importanza, in quanto padrona della casa e protettrice della serenità domestica.

Seguendo la seconda interpretazione per la lettura di questo quadro, potremmo confrontarlo con dipinto di Jan Steen *Donna alla toeletta*, datato 1663, anch'esso portatore di un significato altro, rispetto ad una semplice analisi letterale.

⁷⁷ W. Robinson in P.C. Sutton, *Masters of the seventeenth century Dutch genre painting*, p. 240.

3-a. Steen: Donna alla toeletta

Jan Steen (1626/26-1679)

Jan Steen nacque nel 1625-26 a Leiden da una famiglia di coltivatori di grano e birrai e sappiamo che nel 1646 si iscrisse all'Università della città. Secondo lo storico Houbraken egli fu allievo di Jan van Goyen, famoso pittore paesaggista, e lo storico Jacob Campo Weyerman (1677-1747) afferma che successivamente Jan studiò con Nicolaes Knüpfer ad Utrecht e Adriaen van Ostade (1610-1685) ad Haarlem.⁷⁸ Nel Marzo del 1648 Steen divenne uno dei primi membri della appena fondata Gilda di San Luca a Leiden e, nel Settembre dell'anno successivo, sposò la figlia di Jan van Goyen, a L'Aia, dove rimase presumibilmente fino al 1654. Si spostò successivamente nella città natia e vi rimase fino al 1660, quando, l'anno successivo, si trasferì ad Haarlem per entrare nella Gilda dei pittori della città. Nel 1670 fece ritorno a Leiden, continuando la sua carriera di pittore e aprendo un'osteria; nel 1674 divenne decano della Gilda di San Luca e nel 1679 morì, all'età di cinquantatré anni.

Steen fu pittore prolifico e divenne famoso per i suoi dipinti rappresentanti scene di genere, dal taglio narrativo e comico; anche i suoi quadri di storia furono egualmente significanti e molto apprezzati da parte del pubblico. Molti pittori decisero di emulare il suo stile, tra tutti l'artista di Haarlem Richard Brakenburgh (1650-1702).⁷⁹

Donna alla toeletta [fig. 8]⁸⁰

Il quadro preso in considerazione, *Donna alla toeletta*, datato 11663 e conservato alla Royal Collection di Londra, rappresenta una donna, seduta su un letto, che guarda verso lo spettatore, mentre si sta vestendo. L'ambiente che la circonda è sontuoso e ricco, vediamo un grande letto a baldacchino rivestito da un tendaggio in raso color ceruleo, le cui tende scostate rivelano i cuscini, le lenzuola e un cagnolino addormentato accanto alla giovane, un tavolo per fare la toilette, ricoperto da un drappo decorato finemente, dalle tonalità calde dell'arancione e dell'ocra, con sopra un portagioie in legno, da cui sporgono alcuni gioielli, una boccetta in vetro di profumo e una candela spenta; sul pavimento a quadri bianchi, grigi e rosati, tra il letto e il tavolo, vediamo un vaso da notte in metallo e, davanti alla ragazza, le

⁷⁸ P.C. Sutton, *Masters of the seventeenth century Dutch genre painting*, p. 307.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Inv. n.RCIN 404804, olio su tavola, 64.7 x 53 cm, vedi H.P. Chapman, W.Th. Kloek, A.K. Wheelock, Jr, *Jan Steen. Painter and Storyteller*, catalogo della mostra (Washington, 28/4-18/8/1996 – Amsterdam, 21/9-1996 – 12/1/1997), Washington, 1996, p. 160; C. White, *Dutch Pictures in the Collection of Her Majesty The Queen*, Londra, 2015, p. 356.

sue scarpine. Infine, un pregiato lampadario in ottone pende dal soffitto costituito da assi in legno grigie.

Ricchi sono anche i vestiti della giovane: una gonna arancione chiaro in raso, alzata sopra le ginocchia, un corpetto in broccato, slacciato, che mostra le sue grazie, e una giacca cangiante rosata, cinta sui bordi da una pelliccia bianca.

La scena è incorniciata da un'imponente ed elegante partitura marmorea dal gusto classicheggiante, che funge da porta di ingresso per l'ambiente retrostante, costituita da un arco a tutto sesto, elemento ripreso dai lavori di Gerrit Dou degli anni Cinquanta.⁸¹ Esso è affiancato da due colonne tuscaniche con capitelli corinzi, che recano la firma del pittore e la data della realizzazione del quadro, sostenute da due tori, scolpiti a basso rilievo con degli stemmi; sulla sommità dell'arco vediamo delle decorazioni, anch'esse a basso rilievo, raffiguranti due festoni romani che si incontrano al centro, nel volto di un putto alato. Infine, sullo scalino tra le due colonne vediamo un liuto rovesciato e con una corda rotta, uno spartito musicale aperto e un teschio umano avvolto in un ramo di vite, elementi che costituiscono una *vanitas*.⁸²

La scena rappresentata non può avere un'interpretazione letterale, bensì allegorica.

Innanzitutto lo sguardo della ragazza, indirizzato esplicitamente verso chi osserva, nella fattispecie ad un uomo, ha un'espressione di invito ad entrare nel dipinto e a far parte, insieme a lei, della scena. Inoltre, la gonna alzata sopra il ginocchio e il corpetto slacciato sul petto sono un chiaro segnale erotico nei confronti dell'interlocutore e anche il suo atteggiamento sfacciato offre la promessa di un piacere sensuale disinibito.⁸³

In aggiunta, il pubblico olandese del tempo, avrebbe apprezzato il gioco di parole messo in atto dal pittore tra la parola *kous*, calze, e *piskous*, un termine peggiorativo olandese usato a volte in modo scherzoso per descrivere le donne.⁸⁴

Per raggiungere la donna seducente bisogna passare attraverso la massiccia apertura marmorea, che non rappresenta il vero ingresso della sua stanza, bensì un'impalcatura scenografica per inquadrare la scena ed è veicolo di un significato ben preciso e morale: chi oltrepassa questa soglia lascia alle spalle le solide fondamenta di un amore spirituale e retto e le sagge virtù che accompagnano l'armonia domestica. Questo concetto è spiegato

⁸¹ C. White, *Dutch Pictures*, p. 359.

⁸² H.P. Chapman, W.Th. Kloek, A.K. Wheelock, Jr, *Jan Steen*, p. 160.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ E. de Jongh, in Id. et al., *Tot lering en vermaak: Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw*, Amsterdam, 1976, p. 259, cfr. H.P. Chapman, W.Th. Kloek, A.K. Wheelock, Jr, *Jan Steen*, p. 160.

attraverso le decorazioni sull'arco a tutto sesto: la struttura curva evoca permanenza e stabilità, i festoni romani rimandano alla forza morale umana, i girasoli erano tradizionalmente simbolo di costanza e di amore spirituale e fedele, i tralci di vite erano connessi alla fertilità e alle virtù domestiche; infine il pianto del putto rimandava alla sofferenza provocata dal rimprovero per aver inseguito i mortali e i loro amori profani e sensuali.⁸⁵

Inoltre, qualora l'osservatore si lasciasse sfuggire questi messaggi, Steen aggiunge alcuni avvertimenti espliciti, sulla soglia dell'ingresso, per scoraggiarlo ad accettare l'invito della donna: il teschio e il liuto con la corda spezzata simboleggiano chiaramente la natura transitoria del piacere sensuale e fisico. Si potrebbe anche rintracciare un elemento legato alla sfera del sacro in questa *vanitas*, nella vite che avvolge il teschio, a volte associata alla Vergine o a Cristo.⁸⁶ Un ulteriore significato potrebbe essere aggiunto all'elemento del liuto e della sua corda rotta in quanto, nel XVII secolo, in un'espressione popolare la parola "corda" era equiparata alla parola "serva", così, una corda spezzata può essere interpretata come la perdita di verginità.⁸⁷

Un altro avvertimento risiede nel gesto della ragazza, poiché infilarsi una calza simboleggiava il pericolo di un comportamento frettoloso e mosso dall'impeto: se questa fosse stata calzata troppo velocemente si sarebbero potuti creare dei buchi, rovinandola; in modo simile, scelte frettolose, come arrendersi all'amore carnale, possono spesso condurre chi agisce in questa maniera al peccato. Lo stesso gesto, col medesimo ammonimento, compare tra uno degli emblemi, intitolato *Al saffjens soetjens*, del libro *Sinnepoppen*, scritto nel 1614 da Roemer Visscher (1547-1620).⁸⁸

Da un punto di vista cromatico la scala di colori utilizzata è basata su tonalità fredde, come il grigio del soffitto o il bianco sporco della costruzione architettonica in primo piano e da altre cangianti, come l'azzurro-ceruleo del tendaggio che sormonta il letto o il rosa perlato della giacca della ragazza. Solamente l'arancione saturo del drappo sopra il tavolo scalda la *palette* cromaticamente uniforme. La freddezza dei colori è sottolineata e resa più intesa dalla luce cristallina che permea la scena e rende brillanti queste tonalità: ogni elemento della stanza è enfatizzato da questo nitore e ogni dettaglio degli oggetti è ben evidenziato, come le perle dei gioielli che fuoriescono dal portagioie, i riccioli della donna

⁸⁵ H.P. Chapman, W.Th. Kloek, A.K. Wheelock, Jr, *Jan Steen*, p. 160.

⁸⁶ C. White, *Dutch Pictures*, p. 359.

⁸⁷ E. de Jongh, in Id. *et al.*, *Tot lering en vermaak*, p. 61, cfr. C. White, *Dutch Pictures*, p. 359.

⁸⁸ H.P. Chapman, W.Th. Kloek, A.K. Wheelock Jr, *Jan Steen*, p. 160.

che sporgono dalla cuffietta bianca, la chiave in ferro inserita nella serratura della porta della stanza o il riflesso della finestra sulla boccetta in vetro del profumo.

La raffinatezza pittorica e la perizia tecnica con cui Steen realizza questa scena sono indice della sua bravura artistica, frutto dello studio e della pratica presso valenti maestri, e della sua volontà di prendere a modello pittori eleganti e ricercati come Gerard ter Borch o Johannes Vermeer.⁸⁹

In definitiva, il dipinto di Maes e quello di Steen possono essere comparati per il fatto che entrambi mostrano come protagonista una donna, giovane e sola, all'interno di un ambiente domestico, più o meno fastoso, che si rapporta con lei in modo armonico, confacendosi pienamente al ruolo che essa svolgono all'interno della casa, ma soprattutto poiché in entrambi i casi vi è l'assenza-presenza della figura maschile: nel quadro di Maes essa è rivelata dal gatto e dagli arnesi per la caccia, in quello di Steen dallo sguardo della giovane, che rende ogni osservatore maschile partecipe della scena e possibile amante.

Nei due quadri, quindi, la donna potrebbe essere semplice custode della dimora, se si segue una lettura puramente letterale, oppure, aderendo all'interpretazione, più plausibile, allegorica, essa sarebbe portatrice di un significato altro e più complesso, legato alla sfera erotico-amorosa.

⁸⁹ C. White, *Dutch Pictures*, p. 359.



1. Nicolaes Maes, *Giovane donna che cuce*, 1655, Guildhall Art Gallery, Londra



2. Caspar Netscher, *La merlettaia*, 1662, Wallace Collection, Londra



3. Esaias Boursse, *Donna che fila*, 1667, collezione privata



4. Nicolaes Maes, *Donna anziana che prega*, 1656, Rijksmuseum, Amsterdam



5. Quirijn van Brekelenkam, *Preghiera prima del pasto*, 1650, Musée du Louvre, Parigi



6. Gerrit Dou, *Donna anziana che prega*, 1645 ca., Alte Pinakothek, Monaco



7. Nicolaes Maes, *Donna che spenna un'anatra*, 1655-56, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia



8. Jan Steen, *Donna alla toeletta*, 1663, Royal Collection, Londra

IV Pieter Janssens Elinga (1623-1682)

Biografia

Abbiamo pochi dati biografici del pittore Pieter Janssens Elinga, ma sappiamo per certo che nacque a Brugge, nelle Fiandre, e fu battezzato il 18 Agosto 1623. I suoi genitori erano Gisbrecht Elinga, un pittore, e Catherine van Assene.

Anche se probabilmente il primo maestro di Pieter fu suo padre, che morì quando il figlio aveva solo quattordici anni, il suo nome non compare nel registro dei pittori della Gilda della città. Il 22 Agosto del 1653 venne fatto un inventario a Rotterdam dei suoi possedimenti, dopo la morte della sua prima moglie Beatrix van der Mijlen; questo inventario venne fatto dalla Camera degli Orfani, al fine di proteggere gli interessi del figlio della coppia. Il fatto indica che Pieter e la famiglia versavano in difficoltà economiche consistenti.

Secondo un documento degli archivi di Amsterdam, il 16 Marzo del 1657 un musicista proveniente da Brugge di nome Pieter Janssens Elinga divenne cittadino della città e capiamo quindi che il pittore lavorò come artista anche nella capitale. Inoltre, in un inventario del 1661 dei beni posseduti da Anthonie Pannekoek, un cittadino facoltoso di Amsterdam, si dice che quest'ultimo possedeva un dipinto di Elinga che rappresentava una *vanitas*. Un altro documento ci dice che dal Settembre del 1662 egli visse, insieme alla seconda moglie Jurina Bos, nella stessa strada in cui visse dal 1639 al 1645 Rembrandt, Breestraat. Non sappiamo con precisione quando avvenne la morte del pittore, ma in un documento datato 24 Settembre 1682 compare il nome di Jurina accompagnato dal sostantivo vedova, e quindi Pieter doveva essere mancato intorno a quel periodo.

L'artista è stato seguace del pittore di Delft Pieter de Hooch ed è conosciuto sia per i suoi dipinti di genere che per le sue nature morte. Sfortunatamente ci sono pervenuti pochi suoi quadri, quelli rappresentanti interni domestici mostrano stanze tranquille, con una o più figure femminili, coinvolte in diverse mansioni domestiche.¹

¹ C. von Bogendorf-Rupprath in P.C. Sutton, in Id. (ed.), *Masters of the seventeenth century Dutch genre painting*, p. 202.

1. Donna che spazza [fig. 1]²

Nell'opera *Donna che spazza*, datata intorno al settimo decennio del XVII secolo e conservata al Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo, vediamo una donna in piedi, di spalle, mentre spazza il pavimento dell'ambiente domestico con grande cura; è vestita con abiti semplici, una gonna blu, una giacca color senape, una cuffietta bianca per reggere i capelli e si intravede anche un grembiule anch'esso bianco. Il suo volto non si scorge direttamente, ma parzialmente, tramite il riflesso sullo specchio appeso al muro di fronte a lei.

L'interno che la circonda ha l'aspetto di un ambiente borghese, connotato da un soffitto molto alto e decorato con travi in legno, da due grandi finestre, le cui vetrate sono decorate con sottili listelli in ferro battuto, che mostrano degli alberi alti, da un pavimento decorato con motivi geometrici a quadrati concentrici rossastri su sfondo bianco avorio e infine da un battiscopa, che percorre l'intera lunghezza del muro, decorato in modo raffinato con piccole piastrelle in ceramica di Delft. All'interno di questa stanza vediamo altri elementi: tra le due finestre, al di sopra dello specchio, un quadro rappresentante una natura morta con delle arance o delle mele rosse, al di sotto, una sedia foderata con un tessuto rosso-aranciato; addossate alla parete alla destra della donna vi sono altre due sedie, identiche alla precedente, che affiancano un grande baule coperto da un tappeto scuro, al di sopra di quest'ultimo sono appesi al muro altri due quadri raffiguranti questa volta dei paesaggi; infine, sulla destra del quadro, si apre una porta che mostra un secondo ambiente, in cui si intravede un grande camino costituito ai lati da paraste in marmo rosa e sulla sommità una mensola sorregge dei piatti in porcellana bianca di Delft, finemente decorati con disegni blu.

La donna del dipinto sta spazzando diligentemente il pavimento della propria abitazione e l'ambiente che la circonda è ordinato e pulito. Questa attività potrebbe sembrare di rilevanza secondaria, invece così non è, in quanto la pulizia delle case e delle strade delle città era una pratica di fondamentale importanza, per cui ciò che era pulito era, almeno etimologicamente, anche bello.

Sappiamo, dagli scritti lasciati dai visitatori dell'Olanda del XVII secolo, da Fynes Morrison a Henry James, quanto gli olandesi tenessero a tenere lustre le case e gli ambiente esterni, per cui era possibile osservare come le città brillassero come nuove, dopo ore di

² Inv. n. 1013, olio su tela, 61,5 x 59 cm, vedi <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=pieter+janssens+elinga&start=4>; C. von Bogendorf-Rupprath in P.C. Sutton, *Masters of the seventeenth century Dutch genre painting*, p. 203.

instancabile spazzolare, raschiare, lavare, asciugare e strofinare: un contrasto notevole con i cumuli di immondizia che giacevano sull'acciottolato delle principali città europee del tempo.³ «La bellezza e la pulizia delle strade sono così straordinarie che persone di ogni ceto non soltanto non esitano, ma sembrano persino trarre piacere dal camminarvi», diceva un resoconto inglese. Le donne, addirittura, potevano passeggiare in pantofole, senza paura di sporcarle «perché le città sono lastricate con mattoni e pulite come un qualsiasi pavimento di una camera da letto.»⁴ Ancora, Owen Felltham, il propagandista di Cromwell, e come tale sicuramente poco incline agli olandesi, pensava che le facciate delle loro case fossero così lustre che «ogni porta sembra tempestata di diamanti. I chiodi e i cardini sono sempre così lucenti che li riterresti di una materia diversa dal ferro».⁵

Anche all'interno delle abitazioni la pulizia seguiva regole ferree e il suo iter era molto complicato e preciso. Vi era un manuale popolare per le famiglie *De ervarene en verstandige Hollandsche huyshoudster*, ovvero *La casalinga olandese esperta e diligente*, che dedicava un capitolo intero al rito delle pulizie, con varie istruzioni sui molteplici compiti che dovevano essere eseguiti ogni settimana, ad esempio. Ogni mercoledì la casa doveva essere pulita completamente, i pomeriggi del lunedì e del martedì erano dedicati a spolverare e lucidare le stanze di soggiorno e camere da letto, il venerdì toccava l'ingrato onere di sistemare cucina e dispensa. Venivano poi esaminati e puliti in continuazione i pavimenti, con l'intento di eliminare tracce di uova o escrementi di insetti e si prendevano misure contro gli scarafaggi e i pidocchi, passando la lisciva ed un miscuglio di gesso e trementina sulle pareti; le lenzuola e i cuscini venivano sbattuti e lasciati all'aria aperta quotidianamente, così che ogni granello di polvere fosse rimosso e le piume si riassetassero ed evitassero di formare grumi fastidiosi. In alcune città esisteva anche una figura autoritaria di quartiere, il *buurt*, che si occupava della sorveglianza alla manutenzione e alla pulizia delle strade e a volte anche dei canali. Questi identificava coloro che non rispettavano le norme comunitarie e li indirizzava ad un magistrato che li puniva con sanzioni legali, più o meno gravi. Essere sporchi significava compromettere la salute del prossimo a per l'insorgere di malattie infettive, portate dai parassiti che nel lordure proliferavano. Gettare il gatto morto in un

³ S. Schama, *Il Disagio dell'Abbondanza*, p. 385.

⁴ C. de Pecker, *The Present State of Holland; or, A Description of the United Provinces*, London, 1765, p. 211, cit. in S. Schama, *Il Disagio dell'Abbondanza*, p. 385.

⁵ S. Schama, *Il Disagio dell'Abbondanza*, p. 385.

canale, ospitare nella propria dimora un immigrante clandestino o dimenticarsi di lavare il proprio marciapiede equivalevano ad un vero e proprio delitto, punibile legalmente.

Esisteva addirittura una *routine* per la pulizia degli animali domestici: i gatti erano considerati animali disgustosi e quindi non conformi ad una famiglia per bene, i cani invece, seppur avessero abitudini ritenute ripugnanti, erano accettati in quanto difensori della sicurezza della casa.⁶

Ovviamente non vi erano solo ragioni materiali dietro questa ossessione alla lotta contro la sporcizia, ma anche e soprattutto morali: essere puliti significava essere patriottici, difensori della propria nazione, città e casa, contro gli invasori contaminati. Si puliva lo sporco del mondo che aveva oscurato il significato nobile e alto della storia olandese e veniva in questo modo mostrata la selezione provvidenziale del suo popolo. In definitiva, gli olandesi si auto-consacravano come nuovo popolo eletto.

In questa visione generale, la casa aveva un'importanza fondamentale all'interno della società olandese, in quanto microcosmo della Repubblica governata sapientemente e condizione necessaria per appartenervi. Essa aveva un'importanza sostanziale nel determinare il destino morale sia degli individui che vivevano in quella determinata dimora, sia della società olandese *in toto*. Inoltre avere il domicilio e ancora più il *poorterschap*, il certificato di residenza, decretava la possibilità di avere ruoli attivi e indispensabili all'interno della comunità urbana, come l'appartenere ad una congregazione religiosa, oppure ad una gilda.

Nel Seicento la pittura olandese fu l'unica arte figurativa nel panorama europeo, a rappresentare scene di interni di edifici pubblici, religiosi e laici, in cui la distanza tra governanti e sudditi era abolita; nel quadro di Pieter de Hooch *Interno della Camera dei Borgomastri, Municipio di Amsterdam*, datato 1663-65 e conservato al Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid, vediamo le famiglie, che passeggiano all'interno delle sale del Consiglio, come proprietarie di quella realtà e da un certo punto di vista era proprio così.⁷

La casa era una pietra di volta politica e sociale, nella letteratura moralizzante veniva paragonata ad un piccolo regno in cui la gerarchia e la divisione dei vari lavori domestici erano fondate sulla reciprocità dei compiti e degli obblighi, aventi come fine ultimo, la pace cristiana e la procreazione di nuove famiglie virtuose.

Non si può parlare di un microcosmo dall'assetto prettamente patriarcale, le donne avevano autonomie e importanza all'interno delle quattro mura.

⁶ S. Schama, *Il Disagio dell'Abbondanza*, p. 386.

⁷ *Ibidem*.

Nei dipinti di genere olandesi, in cui si celebra questo ideale di ordinamento della casa e della famiglia, si può osservare come sia proprio quest'ultima ad essere rappresentata più frequentemente, nel ruolo di tutrice della purezza familiare. Gli autori moralisti, come Jacob Cats, insistevano su come questa vocazione fosse assunta dalla madre e non dal padre. Era lei ad occuparsi della veglia dell'ingresso, visto come spartiacque tra il sudiciume del mondo esterno e la pulizia e il rigore di quello interno; redigeva i compiti giornalieri delle domestiche oppure si dedicava di persona a tali mansioni, con grande alacrità.

All'interno della famiglia, la moglie era considerata responsabile della felicità o del disordine del regime domestico: come la casa doveva ripulire il mondo esterno dalle sue impurità prima di consentirgli di entrare attraverso la propria soglia, così al suo interno la donna era il principale addetto alla purezza, una lavandaia morale, oltre che terrena. Anzi, era addirittura suo gravoso compito rendere la casa un rifugio sicuro di virtù cristiana, togliendo così qualsiasi dovere alla figura maschile della casa.⁸ Le mogli dovevano anche possedere vari requisiti, «lo spirito di Sara, la virtù di Rut e l'umiltà di Abigail», dovendo così misurarsi niente di meno che con figure femminili bibliche, *exempla* di assoluta rettitudine. Era un fardello davvero pesante da portare sulle spalle, imposto unicamente dagli stereotipi maschili e pretenziosi della moglie virtuosa. Queste pretese erano diffuse in tutti gli stati europei, ma in Olanda l'importanza della casa e della famiglia era così ingente che esse agirono all'interno della sua cultura con grande forza e intensità.

I visitatori stranieri comprendevano solo l'aspetto positivo che traspariva da questa condotta femminile ferrea e non tutto ciò che si celava dietro questa apparenza scontata e paradisiaca; Joseph Shaw, ad esempio, riteneva le donne olandesi una delle principali fonti della «grande potenza e felicità» della Repubblica, in quanto le descriveva come connotate da una «onestà e una sincerità semplice e diretta». Erano belle senza essere vane, colte senza essere pedanti e pratiche in questioni pecuniarie senza essere avaro o prodighe.⁹

In conclusione, le donne erano le principali detentrici del potere domestico e della sua cura, con onori e oneri, ed è possibile comprenderlo attraverso i dipinti di interni domestici, come nel caso dell'opera di Janssens Elinga.

Tornando al dipinto, vediamo la donna sola, protagonista della scena e della sua abitazione, dedita all'attività che sta svolgendo e immersa in un'atmosfera di quiete ed operosità. La luce calda e soffusa del tardo pomeriggio, proveniente dalle finestre con le tende scostate, aumenta questa sensazione di pace e illumina solo parzialmente la donna e

⁸ S. Schama, *Il Disagio dell'Abbondanza*, pp. 403-410.

⁹ *Ivi*, p. 414.

gli elementi dell'ambiente. I colori sono giocati su tonalità calde, l'arancione delle sedie e delle tende, l'ocra della giacca della donna e delle fronde degli alberi colpite dal sole, il marrone delle travi in legno e delle finestre, il rosa salmone tenue del camino, il giallo limone delle piastrelle del battiscopa; anche i colori più freddi come il blu della gonna della protagonista o il bianco sporco delle pareti sono ben calibrati all'interno della gamma cromatica generale e offrono un senso di torpore e accoglienza.

Si ha quindi la percezione di una dimensione serena, in cui il tempo sembra essersi fermato dolcemente.

Si può notare infine come questo ambiente domestico, a differenza della maggior parte di quelli di altri autori, descritti precedentemente, abbia dimensioni molto grandi rispetto alla dimensione della protagonista, come se ciò che circonda la figura umana ricevesse sempre più importanza da un punto di vista compositivo. Questa caratteristica comparirà negli altri quadri del pittore che analizzeremo successivamente.

Il dipinto in questione, come d'altra parte tutte le scene di genere di Elinga, assomiglia molto alla maniera stilistica di Pieter de Hooch, per soggetto raffigurato, come vedremo più avanti anche quest'ultimo rappresenta nella maggior parte delle sue opere soggetti femminili, per raffinatezza pittorica, in quanto ogni elemento della scena viene realizzato in modo realistico e dettagliato, e per composizione spaziale, costruita in maniera convincente e precisa, estremamente vicina al rigore prospettico del pittore di Delft. Entrambi erano affascinanti dagli studi ottici applicati alla costruzione spaziale ed entrambi si esercitavano su di essi continuamente, riportandone i risultati, efficaci e pienamente riusciti, nelle loro tele. Probabilmente le composizioni architettoniche di Elinga si rifacevano alle illustrazioni presenti in libri riguardanti dettami prospettici, come quello scritto dall'ingegnere e architetto ugonotto Salomon de Caus (1576-1626) nel 1612 *La Perspective avec la raison des ombres et miroirs*.¹⁰

In questo caso specifico un dettaglio in particolare ci riporta alla mente de Hooch: il riflesso sul muro prodotto dalla sedia in angolo. Esso può essere letto come una caricatura dei più eleganti e sottili riflessi, su pareti o pavimenti, di De Hooch; si può fare un paragone con quello sul muro, alle spalle del soldato seduto sulla sinistra della scena, nel quadro *Donna che beve in compagnia di alcuni soldati*, datato 1658 e conservato al Museo del

¹⁰ P.C. Sutton, *Pieter de Hooch (1629-1684)*, catalogo della mostra (Londra, 3/9-15/11/1998 – Hartford, 17/12/1998-27/2/1999), New Haven, 1998, p. 76.

Louvre a Parigi. Inoltre, se si osservano costruzione spaziale e impianto luministico si trovano ulteriori somiglianze tra i due quadri, sintomo di una ripresa esplicita da parte di Elinga della pittura di de Hooch.¹¹

Infine, secondo gli studiosi Hofstede de Groot e Brière-Misme questo quadro sarebbe un *pendant* con un altro dipinto di Elinga: *Donna che legge*, datato intorno alla fine degli anni Sessanta del XVII secolo e conservato alla Alte Pinakothek di Monaco.

Brière-Misme scrisse che questa coppia di quadri fungeva da «dittico della vita attiva e di quella contemplativa, entrambi devoti al culto della casa». Tuttavia, quando quest'ultimo dipinto fu esposto per la prima volta a Monaco nel 1967 gli autori del catalogo della mostra contestarono e respinsero questa ipotesi, anche se appare tutt'oggi sensata e accettabile.¹²

Un quadro con soggetto simile è stato dipinto da Cornelis de Man, *Interno con donna che spazza il pavimento*, datato 1666.

1-a. De Man: Interno con donna che spazza il pavimento

Cornelis de Man(1621-1706)

Cornelis de Man nacque a Delft nel 1621, figlio dell'argentiere Willem Cornelisz de Man e Sara Doendochter de Vries. Il 28 Dicembre del 1642 divenne membro della Gilde di San Luca della città e successivamente decise di compiere un viaggio verso l'Italia per ampliare i suoi orizzonti pittorici. Prima di raggiungere il Bel Paese si fermò per qualche tempo prima a Parigi e poi a Lione; passando attraverso la Lombardia giunse a Firenze, dove risiedette, secondo Houbraken, dal 1652 al 1653-54, protetto da un facoltoso mecenate. Si diresse poi a Roma e, sulla via di ritorno, soggiornò un po' anche a Venezia. Nel 1654 viene documentata la sua presenza nella città natia e qui si avvicinò alla pittura di Pieter de Hooch. Per un anno, nel 1700, visse a L'Aia, per poi tornare definitivamente a Delft, dove morì nel 1706.¹³

Una volta tornato dal lungo viaggio in Europa Cornelis divenne un pittore affermato nella sua città di origine, avvicinandosi molto, per stile e tecnica, alla prestigiosa Scuola di Delft. Si dedicò principalmente alla pittura di genere, in particolare a scene di interni domestici borghesi, più e meno affollate. Dipinse anche interni di chiese e paesaggi.

¹¹ P.C. Sutton, in Id. (ed.), *Masters of the seventeenth century Dutch genre painting*, p. 203.

¹² *Ibidem*.

¹³ <https://rkd.nl/en/explore/artists/52219>.

Interno con donna che spazza il pavimento [fig. 2]¹⁴

Il dipinto in questione *Interno con donna che spazza il pavimento*, datato 1666 e conservato in prestito allo Stedelijk Museum Het Prinsenhof di Delft, rappresenta una casa borghese dove vediamo in primo piano una stanza apparentemente vuota, in cui l'unica presenza viva è data da un gatto bianco e nero che sta giocando con un uovo sul pavimento a scacchi bianchi e rosati. In questo ambiente, presumibilmente una camera da letto o un soggiorno, osserviamo vari elementi: in primo piano, sulla sinistra, un tavolo in legno ospita un ampio e raffinato tappeto persiano rosso, con disegni geometrici e floreali che scivola in parte sul pavimento, un librone aperto, una spada, un panno bianco e una brocca in ceramica per il vino, con decorazioni blu; sulla sedia di fronte, foderata con un tessuto color ceruleo tenue, poggia un violino; alle spalle del tavolo si scorge un letto a baldacchino, parzialmente nascosto da tendaggi color petrolio, e incastonato in un massiccio mobile in legno, intarsiato con discrete decorazioni, sul quale, poco più a destra è appeso un mantello grigio. Sulla parete di fondo di questo primo ambiente, sopra alla porta aperta che ne mostra un secondo, è fissato un quadro che rappresenta un paesaggio dalle tonalità scure e cupe.

Al di là della porta vediamo una donna che sta spazzando con un sorriso appena accennato, forse la padrona di casa o forse la domestica, i cui abiti sono semplici, una gonna blu scuro, un grembiule verdastro, una giacca marrone, bordata sul collo con un tessuto bianco e una cuffietta per raccogliere i capelli. Alle sue spalle si scorge un tendaggio color salvia, presumibilmente di un altro letto a baldacchino.

Abbiamo detto che apparentemente il primo ambiente è scevro da figure umane, ma se si presta maggiore attenzione verso alcuni elementi si capisce che, indirettamente, può essere rintracciata la presenza di un uomo: il mantello, la spada, la brocca di vino, il violino abbandonato e il gatto sono chiari simboli maschili,¹⁵ come abbiamo visto per altri quadri precedentemente analizzati. È molto interessante notare come più pittori abbiano giocato su questa assenza-presenza, rendendo i loro quadri intriganti e misteriosi.

La donna, che attende indisturbata alle faccende domestiche nel secondo ambiente, sarebbe allora la moglie, garante della cura della casa e della sua quiete. Anche in questo caso osserviamo l'operosità che contraddistingueva le donne olandesi del XVII secolo e la loro attenzione verso la pulizia ferrea della propria dimora.

¹⁴ Inv. n. PDS 273, olio su tela, 65 x 58 cm, vedi <https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=cornelis+de+man&start=54>.

¹⁵ M. Westermann, *Art & Home*, p. 176.

Ella inoltre è raffigurata sola ed investita quindi del ruolo di protagonista della scena e della tela; l'ambiente che la circonda e l'azione che sta svolgendo le conferiscono ulteriore importanza, mostrandone i suoi lati virtuosi. Lo spettatore percepisce complessivamente un'atmosfera serena e quieta, in cui tutto pare al proprio posto e sapientemente governato.

Ciò che salta all'occhio di questo dipinto è la particolare attenzione da parte del pittore alla resa di ogni minimo dettaglio e alla cura con cui essi vengono realizzati: il collare rosso del gatto, dotato anche di un piccolo campanellino color oro, le chiavi in metallo lucente appese alla serratura della porta, i motivi del tappeto e le sue frange che accarezzano il pavimento, le incisioni sul manico della spada, i bottoni in ottone del mantello. Niente insomma è lasciato al caso o realizzato approssimativamente.

Si nota anche l'interesse di De Man verso una costruzione prospettica ricercata e credibile, visibile nella raffigurazione di ambienti contigui e nella precisione con cui vengono realizzate le piastrelle del pavimento, che degradano correttamente in profondità. D'altro canto sappiamo che il pittore fu affascinato dalla pittura di Pieter de Hooch, anch'egli fortemente interessato agli studi prospettici.

Per la disposizione delle stanze, per la raffigurazione di una donna che spazza nell'ambiente retrostante e per la presenza diretta e indiretta di un uomo in quello in primo piano, il quadro è stato associato a *Interno con donna al virginale*, di Emanuel de Witte, analizzato precedentemente e sembra che Elinga abbia preso direttamente spunto da quest'ultimo per la realizzazione del suo dipinto.¹⁶

I colori della tela appartengono ad una gamma cromatica giocata sui toni freddi, del blu, del grigio, del bianco, del nero; alcuni colori caldi, come l'arancione-rosso del tappeto e il marrone ambrato del violino stemperano la freddezza complessiva e la riscaldano.

Infine, una luce nitida, proveniente da una finestra che non si vede, ma che si suppone essere posta sulla parete di fronte al tavolo, si espande in tutta la stanza in primo piano e raggiunge persino la donna nella stanza posteriore, illuminandola completamente.

Dal confronto del quadro di Elinga e quello di De Man possiamo trarre qualche conclusione: essi si somigliano per soggetto rappresentato, una donna sola che spazza il pavimento della propria abitazione, e per costruzione dello spazio, in entrambi i quadri si vedono due ambienti contigui, divisi da una porta aperta. Ciò che li differenzia è la posizione della donna poiché quella di Elinga si trova nella stanza principale ed è di spalle, mentre quella di De Man lavora nel locale retrostante ed è rivolta verso lo spettatore. Inoltre, nel

¹⁶ M. Westermann, *Art & Home*, p. 176.

secondo dipinto percepiamo indirettamente la presenza di un altro essere umano, un uomo come abbiamo detto, e quindi la presenza maschile aleggia nella casa, portando chi osserva a considerare, seppur in minima parte, un'altra presenza.

2. *Donna che legge* [fig. 3]¹⁷

Il secondo dipinto di Elinga di cui voglio discorrere è proprio l'ultimo citato, *Donna che legge*, datato tra la fine degli anni Sessanta o i primi anni Settanta del XVII secolo e conservato alla Alte Pinakothek di Monaco.

Seduta su una sedia che guarda verso le finestre, una donna sola e di spalle legge un libro, totalmente assorta. Data la posizione, non si vede il suo volto, questa volta nemmeno parzialmente, come avveniva per il quadro precedente, grazie al riflesso sullo specchio appeso alla parete di fronte a lei. La donna indossa abiti semplici, costituiti da una gonna di colore scuro, ricoperta sul lato anteriore da una grembiule bianco, da una giacca rossa e da una cuffietta per i capelli bianca.

L'ambiente che la circonda, seppur più umile e sobrio, è molto simile a quello con *Donna che spazza*, per ampiezza ed elementi disposti: alte pareti su cui si aprono due grandi finestre, che mostrano non la vegetazione, ma i muri di altre case, e su cui sono appesi uno specchio, che riprende parte dell'ambiente alle spalle della donna che altrimenti non sarebbe visibile allo spettatore, elemento tipico per altro della tradizione neerlandese precedente e presente col medesimo fine in diversi quadri, ciò avviene ad esempio nell'opera *Ritratto dei Coniugi Arnolfini* di Jan van Eyck, datato 1436 e conservato alla National Gallery di Londra o *Il cambiavalute e sua moglie* di Quinten Massijs, del 1514 e conservato al Musée du Louvre a Parigi e altri due quadri, raffiguranti paesaggi dai toni scuri, purtroppo poco visibili; altri elementi del quadro simili a *Donna che legge* sono il soffitto con travi lignee, il battiscopa con piastrelle in ceramica di Delft, le due sedie, appoggiate alla parete destra, foderate con un tessuto rosso, che affiancano una grande baule ricoperto da un drappo color marrone scuro.

Ciò che invece risulta essere differente è il pavimento, costituito da semplici assi in legno, la presenza di un piatto in ceramica bianca, bordato di blu, contenente delle mele appoggiato sul sedile della sedia più vicina allo spettatore, il paio di scarpine della donna, abbandonato sul pavimento e l'apparente mucchio di tessuti appoggiati ad una sedia, forse delle lenzuola, all'angolo sinistro del quadro, in basso, che fungono da *repoussoir*.

¹⁷ Inv. n. 284, olio su tela, 75 x 62 cm, vedi P.C. Sutton, in Id. (ed.), *Masters of the seventeenth century Dutch genre painting*, p. 202.

In questo caso, a differenza del precedente quadro di Elinga, la donna è coinvolta in un'attività alta e rilassante, la lettura, e, per questo motivo, essa sembra essere la padrona di casa e non una semplice domestica, poiché può dedicare del tempo ad uno svago nel cuore della casa, il soggiorno, senza doversi relegare, come toccherebbe ad una cameriera, nelle stanze della servitù. Un elemento, poi, sancisce il legame della donna con la casa: le sue scarpine abbandonate sul pavimento, che, come abbiamo visto per il quadro di Caspar Netscher, simboleggiavano l'appartenenza delle donne alla propria dimora e il dovere di prendersene cura costantemente, con solerzia e rigore.

Questa figura femminile è immersa nella lettura e sembra che il tempo abbia smesso di scorrere, sospeso in un'atmosfera di immobilità e pace. Inoltre, l'impossibilità di vedere il suo volto e l'illeggibilità delle pagine del libro creano un senso di mistero e ci fanno domandare cosa ella stia leggendo. Anche i colori, per la maggior parte scuri e freddi, come il marrone delle assi di legno del pavimento o il grigiastro chiaro delle pareti, e poco saturi, e la scarsa luce che si espande difficoltosamente nella stanza aumentano quest'idea di enigma e segretezza.

Alcuni studiosi hanno però ipotizzato che il libro potesse essere un breviario o un libro popolare, aperto alla pagina con scritto "Malo" o "Male", come afferma Peter Eikemeier, che, dopo aver studiato a lungo questo dipinto e il libro raffigurato, ha affermato che si tratta probabilmente di una copia de *Ridder Malegijs*, uno dei *volksboeken*, libri popolari appunto, più in voga e in circolazione all'epoca.¹⁸

Comunque sia, ciò che risulta interessante e innovativo rispetto ai quadri finora analizzati è che questa donna, raffigurata sola e quindi leggibile come padrona della casa e protagonista della tela, si stia dedicando ad un'attività fine a se stessa, svolta per il suo benessere interiore e non necessariamente per quello di un padrone di casa, di un marito o dei figli, nella stanza si percepisce una sensazione di distensione e tranquillità.

Da un punto di vista tecnico il quadro è stato a lungo considerato, tra il XVII e il XIX secolo, un'opera del pittore Pieter de Hooch poiché sembrava caratteristico della maniera pittorica di quest'ultimo e in particolare associato al suo quadro *Coppia che cammina nella Sala dei cittadini nel Municipio di Amsterdam* del 1663-65, in cui vediamo, in secondo piano, un ambiente molto simile, se non uguale a quello della scena di Elinga; tale ambiente, però, fu aggiunto da un restauratore del XIX secolo che si basò appunto sul quadro di Elinga

¹⁸ P.C. Sutton, in Id. (ed.), *Masters of the seventeenth century Dutch genre painting*, p. 203.

e quindi quest'ultimo venne erroneamente considerato, per qualche tempo, un'opera di De Hooch.¹⁹ Solo nel 1891 lo storico Hofstede de Groot lo attribuì a Pieter Janssens Elinga, poiché simile al quadro *Interno senza figure* firmato "Janssens E.", presente nella Brockhaus Collection di Lipsia.²⁰

Vorrei confrontare il quadro di Elinga pocanzi analizzato con l'opera *Donna che legge una lettera vicino alla finestra* di Pieter de Hooch, datata 1664.

2-a. De Hooch: Donna che legge una lettera vicino alla finestra

Pieter de Hooch (1629-1684)

Il primo cronista della vita di De Hooch fu Arnold Houbraken, che, nel 1721, lodò il pittore con queste parole «Pieter de Hooge, die uitmuntend is geweest in 't schilderen van kamergezichten en daar in gezelschapjes van Haeren en Juffrouwen», ovvero «Pieter de Hooge, che eccelleva nei dipinti di interni con compagnie di Gentiluomini e Gentildonne».

Pieter nacque a Rotterdam nel 1629 e il 20 Dicembre di quell'anno fu battezzato nella Chiesa Riformata della città. Il padre, Hendrick Henricksz de Hooch, era muratore e artigiano e la madre, Annetge Pieters, una casalinga. Durante i primi anni di studio Pieter fu allievo ad Haarlem del paesaggista italianizzante Nicholaes Berchem (1620-1683) e allo stesso tempo del pittore di Rotterdam Jacob Ochtervelt (1634-1682), specializzato in scene di interni domestici. Rotterdam, all'epoca, era una città in cui molti artisti valenti operavano, si pensi a Ludolf de Jongh (1616-1679) o a Hendrick Martensz Sorgh (1610-1670) e probabilmente Pieter li aveva presi come modello per la sua formazione.²¹ Nell'agosto del 1652 è documentata la presenza di Elinga a Delft, dove firmò un documento, datato 5 Agosto di quell'anno, insieme al pittore Hendrick van der Burch (1627-1666) e lavorò per il facoltoso mercante Joost de la Grange fino al 1653, anno in cui firmò un documento insieme a Johannes Vermeer, prima di spostarsi a Leiden. Nel 1654 tornò per qualche tempo a Rotterdam, fino a quando, come risulta da alcuni documenti, il 20 Settembre del 1655 fu ammesso alla Gilda di San Luca di Delft. Tra il 1657 e il 1660 Pieter fu pittore molto creativo e sempre più conosciuto, tanto che il suo primo quadro venne commissionato nel 1658: ciò sanciva la sua carriera come artista affermato e ricercato. Si ipotizza comunque che De Hooch abbia iniziato a dipingere quadri già verso la fine degli anni Quaranta. Nelle sue prime

¹⁹ P.C. Sutton, *Pieter de Hooch*, p. 160.

²⁰ P.C. Sutton, in Id. (ed.), *Masters of the seventeenth century Dutch genre painting*, p. 203.

²¹ P.C. Sutton, *Pieter de Hooch (1629-1684)*, p. 16.

opere si nota un particolare interesse per la rappresentazione di soldati, soggetti che discendevano dalla tradizione, di poco precedente, dei dipinti di corpi di guardia, codificata, alla fine degli anni Venti del XVII secolo, da Pieter Codde (1599-1678) ad Amsterdam e da Jacob Duck (1600-1652) ad Utrecht, successivamente portata avanti da Ludolf de Jongh a Rotterdam, da cui De Hooch prese spunto per lo sviluppo di una propria concezione del soggetto in questione. In particolare, egli decise di ambientare questi soldati non più in taverne, ma in interni domestici privati.²²

Parallelamente a questa produzione il pittore decise di dedicarsi anche alla pittura di storia, come fecero anche altri artisti all'inizio della loro carriera artistica, si pensi a Metsu, Vermeer, o De Witte. Nel 1661 si trasferì ad Amsterdam e, eccetto per un breve soggiorno a Delft nel 1663, rimase nella capitale per il resto della sua vita. Durante gli anni trascorsi nella capitale il pittore guardò molto alla pittura raffinata di Gerard ter Borch e ciò è visibile nei quadri, ricercati e sofisticati, dipinti in questi anni

La maggior parte dei committenti di De Hooch apparteneva alla medio-alta classe sociale dei mercanti, tuttavia pare dai documenti che egli non abbia mai vissuto in condizioni così agiate da permettergli di possedere una casa propria, né ad Amsterdam, né in altre città. Dal 1672, quando battezzò il suo ultimo figlio, non abbiamo più notizie, forse per via di un declino, sociale e pittorico del pittore, fino a quella della sua morte e della sua sepoltura, avvenuta il 24 Marzo del 1684 nella Sint Anthonis Kerkhof di Amsterdam.²³

A Delft trovò un centro creativo di notevole importanza, pronto a diventare uno dei più importanti nuclei artistici dell'Olanda del XVII secolo e a far nascere un movimento artistico all'avanguardia. Il pittore più famoso, della prima metà del secolo della città, era Carel Fabritius (1622-1654), un allievo di Rembrandt van Rijn, che dimostrò fin dagli esordi una grande originalità inventiva e i presupposti per diventare uno degli artisti più famosi e importanti d'Olanda. Carel è noto per il suo interesse verso gli studi prospettici illusionistici, da cui De Hooch fu colpito e prese spunto. Nei primi sei dipinti datati di quest'ultimo si nota infatti un particolare interesse e un uso maturo della costruzione spaziale e prospettica.

Un altro importantissimo pittore e sicuramente il più famoso della realtà di Delft era Johannes Vermeer, artista vicino alla pittura di Rembrandt e Fabritius. Sappiamo che ci fu una relazione tra Johannes e Pieter, ma la sua natura resta tutt'oggi ignota. Non vi sono documenti che attestano che fossero amici o colleghi, ma le similitudini tra i loro quadri,

²² P.C. Sutton, *Pieter de Hooch (1629-1684)*, pp. 16-17.

²³ *Ivi*, pp. 14-18.

soprattutto tecnica raffinata e fisionomia delle figure femminili, sono innegabili e visibili, suggerendo un rapporto tra i due.

Donna che legge una lettera vicino alla finestra [fig. 4]²⁴

Il quadro *Donna che legge una lettera vicino alla finestra*, datato 1664 e conservato al Szépművészeti Múzeum di Budapest, rappresenta una donna seduta mentre legge concentrata una lettera, vestita con abiti ricercati e ricchi: una gonna rossa, una giacca azzurrastra, bordata sulle maniche e sul lembo inferiore da una pelliccia bianca, e dalla quale, all'altezza del collo emerge una camicia bianca con scollo rotondo; anche l'acconciatura risulta elaborata poiché si nota un fermaglio con perline che raccoglie i capelli, e di perle sono anche gli orecchini che indossa.

Alla sua sinistra una finestra, con i vetri lavorati e le imposte aperte, mostra una meravigliosa veduta della città di Amsterdam, in cui, tra gli alberi e i tetti delle case spicca la torre della Westerkerk, un cielo azzurro con nuvoloni bianchi incornicia il paesaggio. Riguardo le sue rappresentazioni architettoniche sappiamo che spesso egli ne alterava le dimensioni effettive, come d'altra parte il pittore De Witte era solito fare nelle sue rappresentazioni di interni ecclesiastici, al fine di raffigurare edifici immaginari più imponenti e grandiosi. La mescolanza di elementi reali ed inventati enfatizzava la natura soggettiva della concezione di "realismo" che così spesso celebrata nella pittura olandese.²⁵

Davanti alla donna osserviamo una sedia, identica a quella su cui essa siede, rivestita con un tessuto in pelle, fissato con borchie in ottone, sullo schienale e sul sedile, e decorata con disegni a forma di diamante e teste di leone; questo tipo di sedia è visibile in molti dipinti di De Hooch e Vermeer.²⁶ Accanto a quest'ultima si vede un tavolo in legno, ricoperto da un tappeto orientale dai colori caldi, sul quale è appoggiato un libro aperto. Vicino alla finestra, infine, vi è qualcosa appeso al muro, probabilmente un quadro, il cui disegno è però irriconoscibile poiché oscurato dalla tenda della finestra e dall'ombra che essa produce.

Da un punto di vista pittorico salta subito all'occhio il contrasto drammatico tra luci e ombre colorate, in cui le seconde sono preponderanti e lasciano gran parte della scena in penombra, come nel caso del tavolo. Si può parlare in questo caso di un sistema luministico

²⁴ Inv. n. 5933, olio su tela, 55 x 55 cm, vedi P.C. Sutton in Id., L. Vergara, A. Jensen Adams (eds), *Love Letters. Dutch Genre Paintings in the Age of Vermeer*, catalogo della mostra (Dublino, 1/10-31/12/2003 – Greenwich, CT, 31/1-2/5/2004), London, 2003, p. 172; <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=pieter+de+hooch&start=123>; P.C. Sutton, *Pieter de Hooch. Complete Edition*, Oxford, 1980, p. 96.

²⁵ P.C. Sutton, *Pieter de Hooch*, p. 32.

²⁶ P.C. Sutton in Id., L. Vergara, A. Jensen Adams (eds), *Love Letters*, p. 172.

a *contre-jour*, ovvero quando il soggetto è posto direttamente in controluce, creando forti contrapposizioni tra luci e ombre, per l'appunto. Infatti, solo parte del volto della donna, del suo petto e delle sue braccia sono ben visibili e luminosi, su di essi inevitabilmente cade lo sguardo dell'osservatore e di conseguenza anche sul gesto che la fanciulla sta compiendo assorta: la lettura della lettera. Inoltre, tutti i colori, seppur scuri, sono giocati su tonalità calde e terrose del marrone, del rosso, dell'arancione e anche la luce naturale che proviene dalla finestra risulta avvolgente, tipica del tramonto.

Da un punto di vista tecnico, la precisione nella realizzazione di ogni dettaglio e la minuziosità con cui ogni elemento viene raffigurato rimandano alla pittura della Scuola di Leiden, diventata in questi anni molto popolare grazie alla circolazione dei quadri di Gerrit Dou. Tuttavia De Hooch non raggiunse mai il grado di rifinitura che pittori come Frans van Mieris o Gabriel Metsu, debitori della maniera di Dou, avevano dimostrato in questi anni. Pieter predilesse colori più saturi e scuri e intensi effetti di luci e ombre, come risulta chiaro dal quadro in questione. Peter Sutton ha considerato come la scurezza dei colori dei dipinti degli ultimi anni sia riconducibile all'effetto causato dal tempo sulla tela pittorica, in combinazione o alla particolare composizione chimica del solvente da lui usato oppure agli effetti causati dallo strato di cera stesa sul fondo della tela durante la sua lavorazione.

In definitiva, il schiaro-scuro marcato e drammatico è frutto di un intenzionale lavoro del pittore, mentre i colori così scuri, e sicuramente meno brillanti rispetto all'inizio, sono un prodotto dell'agire del tempo.²⁷

Abbiamo già accennato che durante gli anni ad Amsterdam De Hooch guardò la pittura di un altro artista molto importante del tempo, Gerard ter Borch, e in questo caso si può evincere il debito pittorico sia dalla scelta del soggetto, una donna sola che legge una lettera, tema ricorrente nei quadri del maestro, ma anche dal formato del quadro più piccolo e soprattutto dalla scelta di un ambiente interno più elaborato e più elegante rispetto a quelli dipinti durante gli anni di Delft. A differenza però di Ter Borch De Hooch introduce l'elemento della finestra aperta, assente nei quadri del maestro, che rimanda ad un ambiente altro rispetto a quello della scena principale e l'utilizzo di una luce naturale, con cui creare giochi luministici realistici.

La finestra aperta, oltre ad avere un significato chiaro e letterale, ossia di mezzo attraverso cui penetra la luce, ne ha uno più nascosto: è un riferimento implicito ad un mondo esterno con cui la lettrice comunica e più ampio rispetto a quello rappresentato dal microcosmo

²⁷ P.C: Sutton, *Pieter de Hooch*, p. 34.

domestico a cui essa è indissolubilmente legata, ed è altresì simbolo di un senso piacevole di liberazione psicologica dall'universo circoscritto alla propria dimora e dai doveri, ad esso legati, che gravano sulle spalle della giovane giornalmente. Anche la lettera quindi, proveniente dall'esterno, rappresenta un momento di evasione per la protagonista e un tramite col mondo al di fuori della casa.

La donna è immersa in una calma poetica data dal silenzio che deriva dall'azione che sta compiendo, la sua concentrazione che conferisce un significato drammatico o serio al contenuto della missiva, è intensificata dal raggio di luce che illumina parte del suo volto attento e vigile. Inoltre, data l'assenza di altri individui nella stanza niente è in grado di distrarla da quello che sta facendo.

Infine, da un punto di vista prospettico, tutto è realizzato in modo chiaro e geometrico, fondato su precisi studi matematici, tipico della maniera di De Hooch dopo il suo spostamento ad Amsterdam, nell'interno tutto è reso credibile e convincente grazie alla struttura architettonica precisa creata dalla forma a croce della grande finestra della stanza e dalla resa altrettanto precisa della profondità, dolcemente degradante, del paesaggio esterno.²⁸

Il quadro di Elinga e quello di De Hooch si differenziano per due motivi: il taglio del quadro, poiché nel primo caso la donna è posta più in lontananza rispetto all'osservatore e l'ambiente che la circonda è più ampio e prende sempre più spazio nella tela, mentre nel secondo ella è posta più in primo piano, l'ambiente che la circonda è ridotto e gli elementi rappresentati hanno quasi la stessa grandezza della protagonista; la seconda differenza è nell'azione che le due stanno compiendo, il leggere, ma nel primo essa è fine a se stessa poiché la donna si sta dedicando alla lettura di un libro popolare e quindi legata solamente a lei e al suo svago, mentre nel quadro di De Hooch l'azione del leggere è legata alla lettera, che rappresenta, come detto, un tramite tra il mondo domestico e quello esterno, scritta da un terzo in rapporti con la figura femminile, quindi il gesto di quest'ultima non è indirizzato solo a se stessa ma ad un altro individuo.

Ciò che i dipinti hanno in comune è invece la solitudine della donna, il silenzio che permea la scena e risulta quasi tangibile per chi osserva, la forte penombra che invade la stanza e la posizione di lei, seduta su una sedia accanto ad una finestra che, grazie alla luce che ne filtra, le permette di leggere.

²⁸ P.C. Sutton in Id., L. Vergara, A. Jensen Adams (eds), *Love Letters*, p. 172.

L'ultimo quadro di Elinga di cui voglio parlare si intitola *Donna con una collana di perle*, databile intorno alla fine degli anni Sessanta del XVII secolo.

3. *Donna con una collana di perle* [fig. 5]²⁹

Il dipinto *Donna con una collana di perle*, datato intorno alla fine degli anni Sessanta del XVII secolo e conservato al Bredius Museum di L'Aia, rappresenta un grande interno domestico in cui, a sinistra, una donna in piedi, davanti ad un tavolo, tiene nelle mani una lunga collana in perle e la osserva. I suoi abiti sono ricchi ed elaborati: una gonna in raso giallo tenue con decorazioni bianche, una giacca color verde e bordata con della pelliccia bianca e una camicia che fuoriesce dalle maniche e dal collo, anch'essa bianca; i capelli sono raccolti in un'acconciatura raffinata e anche il suo incarnato, fatto d'avorio, si sposa perfettamente con l'eleganza generale della sua persona.

Davanti a lei un tavolo, usato presumibilmente come tavolo da toeletta, coperto con un tappeto dal sapore orientale, finemente decorato con colori caldi, arancione e ocra, ospita alcuni oggetti, un portagioie in legno aperto, da cui forse ha prelevato la collana che regge in mano e un altro, in ceramica chiara lavorata ancora chiuso. Poco sopra, appeso alla parete vi è uno specchio, nel quale la donna può riflettersi, che però non ne mostra il volto poiché posto perpendicolarmente rispetto all'osservatore, accanto ad esso due grandi e alte finestre con i vetri chiusi e le tende scostate si stagliano imponenti sulla parete. Accanto al tavolo intravediamo una sedia di pelle scura e altre due, identiche alla prima, sono addossate alla parete adiacente, sulla cui parte superiore sono appesi simmetricamente tre quadri rappresentanti dei paesaggi, caratterizzati da una linea di orizzonte molto bassa, tipica della maniera del famoso paesaggista seicentesco Jan van Goyen. A destra delle sedie si apre una porta che mostra un ingresso, su una parete sono appesi due quadri sormontati da una grande carta geografica, alla fine del breve corridoio, un'altra porta aperta mostra un esterno costituito da una staccionata in legno oltre cui si può scorgere il tetto in tegole di un capanno degli attrezzi, probabilmente, data la bassa altezza della costruzione. In questo corridoio d'ingresso è interessante notare l'apertura ad oblò sopra la porta d'entrata, che fa entrare la luce naturale proiettando un cerchio luminoso sul pavimento.

Infine, è interessante notare come la composizione geometrica delle piastrelle del pavimento bianche nere, costituita da quadrati concentrici, faccia da *pendant* con le travi in legno del soffitto, anch'esse disposte a forma di componenti quadrangolari.

²⁹ Inv. n. 42-1946, olio su tela, 66 x 63 cm, vedi P.C. Sutton, *Pieter de Hooch (1629-1684)*, p. 77; <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=pieter+janssens+elinga&start=2>.

Ciò che salta subito all'occhio quando si osserva questo quadro è il rigore geometrico e simmetrico con cui il pittore ha disposto ogni elemento della scena: la posizione delle sedie, i quadri, i disegni del pavimento e le travi del soffitto, le finestre e l'oblò concorrono a creare un'idea di ordine e precisione, in cui ogni oggetto è collocato in modo studiato ed esatto. Si nota anche come l'ambiente domestico sia decisamente più grande rispetto all'altezza della donna e ci si può chiedere se un'ampiezza del genere sia credibile per un'abitazione olandese del XVII secolo oppure sia stata ingigantita volutamente dal pittore per creare un'idea di spazio vasto.

Come abbiamo notato nei due quadri precedentemente analizzati del pittore, e soprattutto visibile in questa opera, l'ambiente domestico inizia sempre più a prendere spazio all'interno della tela pittorica e quindi ad assumere sempre più importanza. Inoltre, l'attenzione precisa con cui ogni oggetto è posizionato attira l'attenzione di chi osserva e indirizza inevitabilmente il suo sguardo verso la composizione d'insieme.

Tuttavia l'attenzione cade anche sulla donna sola e quindi protagonista della scena, e in particolare sul suo gesto, finora ancora non trovato da un punto di vista iconografico, svolto in modo delicato e premuroso, all'interno di un'atmosfera generale di pace e silenzio.

A differenza degli altri due quadri di Elinga in cui la luce era rada, qui, avvolge omogeneamente la stanza e risulta essere chiara e nitida, illuminando ogni elemento e rendendolo ben riconoscibile per l'osservatore. Particolare è inoltre la luce rossa che proviene dalle finestre, di certo filtrata dal rosso delle tende poste all'esterno.

Da un punto di vista cromatico i colori sono bilanciati su tonalità fredde, del grigio, del bianco e dell'avorio, unici guizzi caldi sono rappresentati dal colore arancione del tappeto che ricopre il tavolo e dal rosso dei tendaggi al di fuori delle finestre.

Anche in questo caso Elinga aveva in mente la pittura di De Hooch, non solo da un punto di vista prospettico, ma anche per quanto riguarda la posizione della donna, poiché esiste un quadro di quest'ultimo intitolato *Donna che pesa monete* e conservato alla Gemäldegalerie di Berlino, in cui una donna, vestita elegantemente e in modo molto simile a quella di Elinga, si china su un tavolo, di fronte a lei, mentre, concentrata pesa dei soldi.³⁰

Il quadro che vorrei raffrontare con quest'ultimo fu dipinto da Johannes Vermeer e si intitola *Donna con una bilancia*, datato 1663-64.

³⁰ P.C. Sutton, *Pieter de Hooch (1629-1684)*, p. 76.

3-a. Vermeer: Donna con una bilancia

Johannes Vermeer (1632-1675)

Johannes Vermeer fu battezzato nella Nieuwe Kerk di Delft il 31 Ottobre del 1632, nato da Reynier Jansz Vermeer, un tessitore di caffà, un tipo di seta pregiata, e da Digna Baltens. Il padre, l'anno prima della nascita del figlio, si era iscritto alla Gildea di San Luca della città, in qualità di mercante d'arte, quindi Johannes crebbe in compagnia di artisti e artigiani, e, quando nel 1652 Reynier morì, continuò la sua attività per il resto della vita.

Johannes iniziò l'apprendistato presumibilmente verso la fine degli anni Quaranta e si iscrisse alla Gildea di Delft il 29 Dicembre del 1653, dove fece un periodo di formazione di circa sei anni. Riguardo il percorso artistico non sappiamo molto, né chi fu il suo maestro, né le ragioni che lo indussero a intraprendere la carriera di pittore. Forse compì un viaggio in Italia o in Francia, ma anche rispetto a questo fatto non abbiamo notizie certe.

Non sappiamo molto nemmeno riguardo ai rapporti che Vermeer avrebbe potuto instaurare con altri artisti, da un documento si evince che egli conosceva il pittore di Delft Leonaert Bramer (1596-1674), che fu il suo testimone di nozze, Vermeer appose anche una firma in un documento accanto a quella de Gerard ter Borch; non è certo che conobbe Gabriel Metsu e Frans van Mieris, anche se tra i tre si riscontrano elementi in comune da un punto di vista iconografico e stilistico. Come detto parlando di Pieter de Hooch non si hanno informazioni chiare se i due abbiano effettivamente stretto rapporti o meno, anche se le somiglianze pittoriche tra i due sono innegabili. Infine, in un poema di Arnold Bon scritto nel 1667, Vermeer viene celebrato come il successore di Carel Faritius di Delft, anche se non si sa se effettivamente siano stati in contatto. Vermeer sposò nel 1653 Catharina Bolnes, la suocera Maria Thins andò a vivere con loro ed ebbe un ruolo importante sull'evoluzione artistica di Johannes, fece da tramite tra quest'ultimo e importanti mecenati di Delft per l'acquisto dei suoi quadri.³¹

Il pittore realizzò le sue prime opere, appartenenti al filone della pittura di storia, durante gli anni di formazione, tra il 1653 e il 1656; esse hanno come soggetti scene mitologiche e religiose, realizzate con uno stile decisamente differente rispetto a quello per cui egli è famoso e amato ancora oggi. Ricordiamo ad esempio *Santa Prassede* o *Cristo in casa di Marta e Maria*. In queste opere Vermeer emula artisti differenti, sia olandesi, come il caravaggista di Utrecht Hendrick ter Brugghen (1588-1629), che italiani, come il toscano Felice Ficherelli (1605-1660), rappresenta momenti contemplativi che esaltano l'importanza

³¹ A.K. Wheelock in S. Bandera, W. Liedtke, A.K. Wheelock (a cura di), *Vermeer*, pp. 26-30.

della vita meditativa. L'importanza della pittura di storia nella carriera di Vermeer non fu fine a se stessa, ma presente anche nei quadri di interni domestici. Molto spesso infatti in essi sono contenuti fondamenti etici e morali anche quando si osserva una figura femminile sola in un angolo di una stanza, intenta in qualche azione, a prima vista, puramente materiale; è il caso del quadro *Donna con una bilancia* poiché, alle spalle della giovane che guarda attentamente i piatti di una piccola bilancia davanti a lei, è appeso il quadro del Giudizio Universale, indice di un *memento* per chi osserva il quadro. Gli studiosi contemporanei sono soliti dividere l'opera di Vermeer in categorie, ognuna collegata a tradizioni stilistiche ed iconografiche precise: i dipinti di storia, le scene di vita domestica, i *tronies*, le vedute di città e le allegorie. Tale approccio, però, non considera la forte componente filosofica che sta alla base dell'arte del pittore, poiché sia che egli dipinga una dea o una donna nell'intimità della sua casa, indaga le verità morali e spirituali imprescindibili della vita umana.

A partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta la sua pittura cambiò e si avvicinò a quella di scene di interni domestici, prendendo spunto e avvicinandosi a pittori contemporanei che erano soliti ritrarre scene di vita quotidiana, come Gerard ter Borch, Carel Fabritius, Nicolaes Maes o Pieter de Hooch. A differenza di questi ultimi Vermeer elaborò uno stile proprio e distinguibile, trasformando la trattazione dei soggetti convenzionali e adoperando tecniche innovative, come l'utilizzo dei particolari effetti ottici ottenuti tramite la camera oscura. Ciò che traspare immediatamente dalle opere dell'artista di Delft sono la grande raffinatezza pittorica nella costruzione delle scene, l'insuperata qualità dell'esecuzione e la dimensione atemporale e immanente in cui sono rappresentati i soggetti, in particolare giovani donne.³²

Johannes morì giovane nella città natia, intorno al 1675, all'età di quarantatré anni e fu sepolto nella Oude Kerk il 16 Dicembre di quell'anno.

Donna con una bilancia [fig. 6]³³

Il quadro *Donna con una bilancia*, datato 1663-64 e conservato alla National Gallery of Art di Washington, rappresenta una donna in piedi vestita elegantemente, con una giacca blu intenso bordata di pelliccia bianca sulle maniche e sui bordi e una gonna in raso color oca, mentre guarda assorta la piccola bilancia che regge nelle mani. Davanti a lei vi è un imponente tavolo con le gambe finemente intarsiate, su cui sono appoggiati alcuni elementi:

³² A.K. Wheelock in S. Bandera, W. Liedtke, A.K. Wheelock (a cura di), *Vermeer*, pp. 31-40.

³³ Inv. n. 693, olio su tela, 42,5 x 38 cm, vedi P.C. Sutton, *Masters of the seventeenth century Dutch genre painting*, p. 342; <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=johannes+vermeer&start=5>.

sul lato sinistro un drappo blu brillante, che scivola parzialmente verso il suolo, e alcuni portagioie da cui fuoriescono preziosi gioielli d'oro e di perle; sulla parete cui il tavolo è addossato si vedono uno specchio, bordato con una massiccia cornice lignea e una finestra, parzialmente oscurata da una tenda gialla. Alle spalle della donna è appeso un grande quadro dal soggetto comprensibile e riconoscibile: un Giudizio Universale; si scorge infine il pavimento, decorato con la tipica fantasia olandese del XVII secolo, ovvero quadrati bianchi e neri.

Le scene di vita quotidiana di Vermeer celano un significato recondito e morale, questo avviene anche per quest'opera, interpretata dagli studiosi allegoricamente, in quanto si suppone che il quadro alle spalle della giovane inquadri in un contesto teologico la bilancia: giudicare significa pesare. A questo spaccato di vita, che ad un'analisi letterale rappresenterebbe semplicemente una donna che svolge un'azione materiale in un ambiente domestico, si aggiunge quindi un'implicazione sulle emozioni e sugli ideali essenziali per la vita degli uomini, nel caso specifico l'importanza della moderazione, l'*Est modus in rebus* oraziano, per intenderci.

Il messaggio dell'opera sembra quindi essere quello di vivere con temperanza ed equilibrio di giudizio, la bilancia, emblema di Giustizia, ma anche del Giudizio finale, rappresenta la responsabilità della donna nel pesare e valutare le proprie azioni. Allo stesso modo lo specchio davanti a lei rappresenta la coscienza di sé: il letterato Otto van Veen (1556-1629) aveva scritto in un libro di emblemi, che Vermeer sicuramente aveva presente, che «uno specchio perfetto rappresenta il viso proprio così com'è, senza abbellirlo affatto».

Nella ricerca della coscienza di sé e mantenendo un equilibrio costante nella sua vita, la donna sembra essere consapevole del giudizio finale che l'aspetta, tuttavia senza temerlo, data l'espressione di pacatezza e serenità che traspare dal suo sguardo.

Questo dipinto esprime dunque la tranquillità autentica e fondante di coloro che comprendono le implicazioni che il Giudizio Universale comporta e cercano di vivere con moderazione, assicurandosi così la salvezza eterna.³⁴

Da un punto di vista tecnico-stilistico in quest'opera si percepisce il mirabile senso di armonia che Vermeer raggiunge già nella prima metà degli anni Sessanta e ciò si può riscontrare in alcuni dettagli: nel gesto della donna che regge delicatamente la bilancia con la mano destra, distendendo il mignolo per dare un accento orizzontale all'azione, nella

³⁴ A.K. Wheelock, Jr., *Johannes Vermeer*, catalogo della mostra (Washington, 12/11/1995-11/2/1996 – L'Aia, 1/3-2/6/1996), Zwolle, 1996, pp. 140-42.

mano sinistra graziosamente appoggiata al bordo del tavolo e sul braccio di quest'ultima su cui cade il raggio di luce naturale proveniente dalla finestra.

Riguardo luce e colore notiamo immediatamente la straordinaria sensibilità con cui il pittore li studiava, riscontrabile soprattutto nel trattamento del pigmento pieno del pannello blu sul tavolo, su cui ricade e si insinuano in un morbido andamento ad onde i raggi luminosi, nel color avorio levigato dell'incarnato della donna, nella porzione di tenda giallo saturo che filtra la luce naturale della finestra e soprattutto nelle perle dei gioielli sul tavolo che riflettono e rendono ancora più luminoso il riverbero della luce. Inoltre lo sfumato dei pigmenti ha una resa straordinaria, acuito dalla luce naturale, filtrata dalla tenda e quindi non nitida e invadente, e anche dal fatto di aver lasciato gran parte della scena in penombra, rendendo quindi i contorni di ogni elemento non matematicamente definiti, bensì morbidi ed avvolgenti. La luce divide diagonalmente la scena in due triangoli virtuali ed uguali tra loro, uno luminoso e l'altro scuro; il primo è intersecato da un rettangolo in penombra rappresentato dal quadro col Giudizio Universale, che occupa esattamente un quarto dello spazio complessivo della scena. Notiamo quindi un marcato interesse, come avviene per altro per tutti i dipinti di Vermeer, verso una costruzione spaziale, geometrica e prospetticamente corretta e convincente.³⁵

L'atmosfera complessiva è serena e quasi immobile, fuori dal tempo, la donna, sola, è la protagonista della scena, e, metaforicamente, anche della propria esistenza, artefice consapevole del proprio destino.

Questo quadro è stato per molto tempo paragonato alla tela, precedentemente citata in confronto con l'ultimo dipinto descritto di Elinga, *Donna che pesa l'oro* di De Hooch, così simili da un punto di vista iconografico, stilistico e pittorico, che sembra difficile credere che i due pittori non abbiano mai avuto dei contatti. Anche se l'opera di De Hooch non possiede la raffinatezza, le implicazioni teologiche e l'atmosfera resa in modo così efficace nella composizione di Vermeer, pare che sia stato proprio quest'ultimo a prendere spunto dall'opera di De Hooch, poiché questi aveva originariamente incluso nella scena la figura di un uomo, successivamente cancellata, è quindi difficile credere che Pieter avesse introdotto tale figura dopo aver osservato la composizione di Vermeer, che ne era priva. Probabilmente quando Johannes vide l'opera di de Hooch questi aveva già tolto la seconda figura.³⁶

Infine, questo dipinto può essere collocato in una triade di opere con soggetto molto simile, realizzate dal pittore durante gli anni Sessanta del secolo; le altre due opere che

³⁵ P.C. Sutton, *Masters of the seventeenth century Dutch genre painting*, p. 342.

³⁶ A.K. Wheelock, Jr., *Johannes Vermeer*, p. 143.

costituiscono tale triade sono *Donna in blu che legge una lettera* e *Donna con una collana di perle*. In questi quadri vediamo come protagonista una donna, sola, in piedi e di profilo davanti ad un tavolo, mentre svolge un'azione quotidiana, realizzata in modo raffinato ed immersa in un'atmosfera serena e controllata.³⁷

Si possono rintracciare somiglianze e differenze tra *Donna con una collana di perle* di Elinga e *Donna con una bilancia* di Vermeer.

Molti elementi legano le due opere: la solitudine della donna, la sua posizione, l'attenzione e la cura con cui entrambe compiono il gesto; alcuni elementi costitutivi della stanza, il tavolo, su cui poggiano vari gioielli, le finestre, da cui proviene una luce naturale, mai cristallina, ma morbida ed avvolgente, lo specchio appeso al muro in cui esse possono riflettersi e il pavimento a scacchi.

Le differenze sono la mancanza di un aspetto fortemente allegorico e la minore eleganza pittorica nella costruzione della scena nel quadro di Elinga, il taglio ravvicinato con cui il Vermeer rappresenta la donna e soprattutto le dimensioni dell'interno domestico, nel primo caso decisamente superiore. Ancora una volta quindi possiamo osservare come l'ambiente in cui le donne di Elinga vengono raffigurate abbia grande importanza e quasi prevarichi sulla figura femminile, ancora protagonista e fulcro della scena, ma resa con un approccio diverso rispetto a quello con cui i pittori analizzati finora avevano trattato le figure femminili dialoganti con l'ambiente che le circonda.

³⁷ P.C. Sutton, *Masters of the seventeenth century Dutch genre painting*, p. 342.



1. Pieter Janssens Eling, *Donna che spazza*, 1660-70 ca., Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo



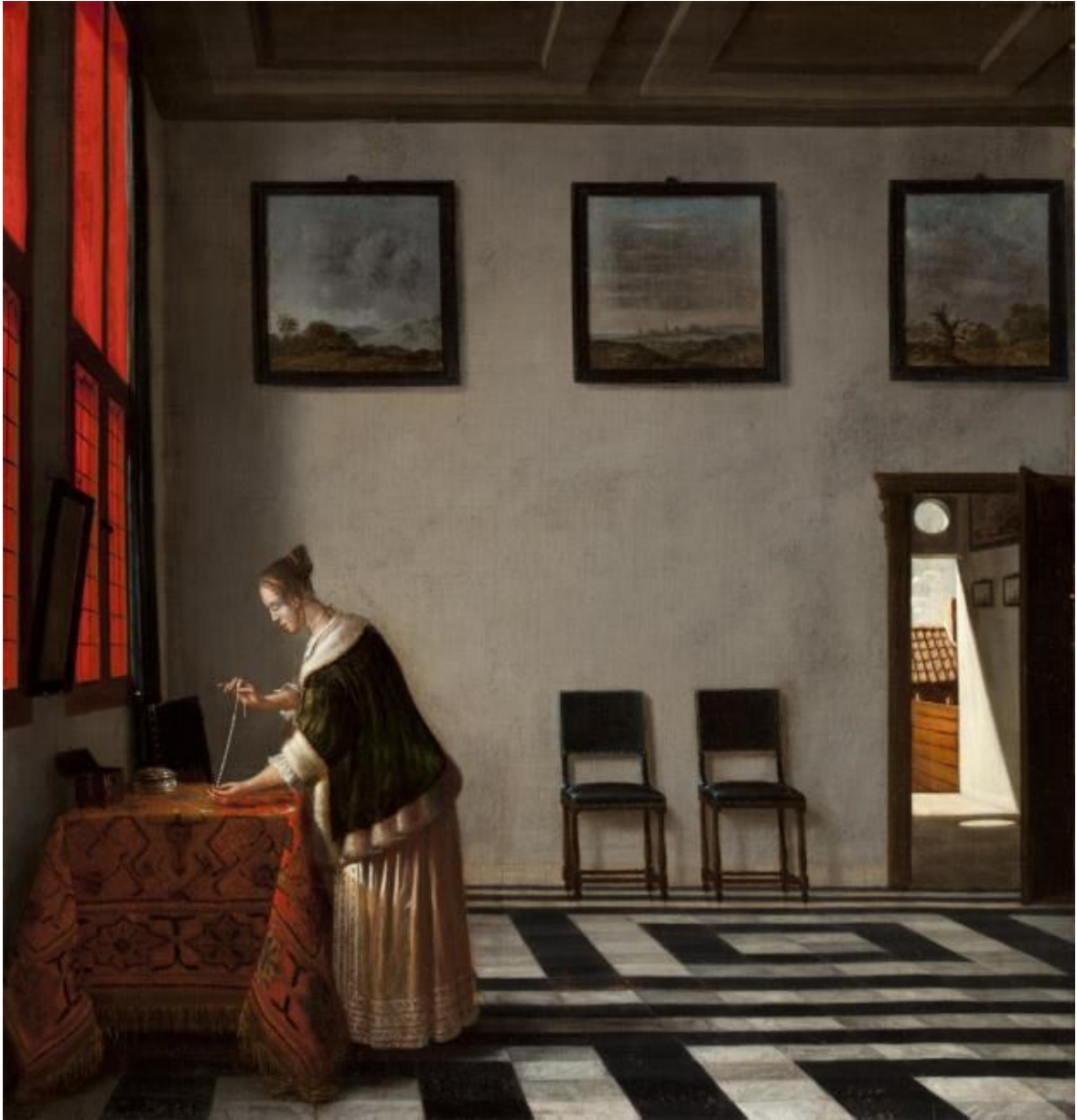
2. Cornelis de Man, *Interno con donna che spazza il pavimento*, 1666, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft



3. Pieter Janssens Elinga, *Donna che legge*, 1665-75 ca., Alte Pinakothek, Monaco



4. Pieter de Hooch, *Donna che legge una lettera vicino alla finestra*, 1664, Szépművészeti Múzeum, Budapest



5. Pieter Janssens Eling, *Donna con una collana di perle*, 1665-70 ca., Bredius Museum, L'Aia



6. Johannes Vermeer, *Donna con una bilancia*, 1663-64, National Gallery of Art, Washington

V

Jacobus Vrel (1630-1680)

Biografia

Per centocinquant'anni generazioni di storici dell'arte si sono interrogati e hanno cercato di risolvere l'arcano intorno alla figura di Jacobus Vrel. Conosciamo il suo nome grazie alle sue firme apposte su tre quadri presenti nella collezione dell'Arciduca Leopoldo Guglielmo d'Amburgo (1614-1662), di cui fu redatto l'inventario nel 1659 a Vienna e che divenne poi la base per la Galleria di Pittura al Kunsthistorisches Museum. L'Arciduca fu Governatore dei Paesi Bassi del Sud tra il 1647 e il 1656 e uno dei più importanti collezionisti del XVII secolo. Possedeva una grande collezione d'opere d'arte, appartenenti a vari pittori europei, decise di dare il compito di curatore dei suoi possedimenti artistici proprio ad un artista molto famoso e attivo all'epoca, il fiammingo David Teniers il Giovane (1610-1690), a quel tempo pittore di corte e *bewaarder*, custode, della collezione del principe. L'inventario era estremamente dettagliato, probabilmente uno tra i più precisi mai redatti, e conteneva la descrizione di 517 dipinti italiani e 880 provenienti dalla scuola del Nord Europa, inclusi per l'appunto tre dipinti di Jacobus Vrel: *Donna che si sporge da una finestra aperta*, *Paesaggio con due uomini e una donna che conversano* e *Interno con donna che dorme accanto al camino*. Nel 1660 David Teniers pubblicò 243 stampe di dipinti italiani, anch'essi appartenenti alle ricchezze artistiche di Leopoldo, sotto il titolo di *Theatrum Pictorium*. Questo lavoro cominciò con una lista alfabetica, anche in essa compariva il nome di Vrel come "Jacob Frell", poiché il suo nome si trova scritto in varie maniere. Teniers inserì il nome del pittore nella categoria di "*unbekannte Mahler*" ovvero "pittori sconosciuti".

Tuttavia il nome di Vrel rimase innominato per molto tempo poiché nessun biografo olandese del XVII secolo ne parlò mai, nemmeno il famoso Arnold Houbraken. Addirittura ancora nella seconda metà del XIX secolo i quadri scoperti del pittore venivano considerati lavori di suoi contemporanei, come Pieter de Hooch, Johannes Vermeer o Isaac Koedijck. Solo nel 1777 venne pubblicato a Zurigo da Rudolf Füssli un dizionario biografico che menzionava un "Jacob Frell" riferito alla «lista redatta da David Teniers nel suo *Theatro Picturio* dei nomi di pittori sconosciuti i cui dipinti furono trovati nella galleria imperiale», ma Füssli lo descriveva semplicemente come un artista sconosciuto.¹

¹ C. Tainturier, *In Search of Jacobus Vrel*, in B. Ebert, C. Tainturier, Q. Buvelot, *Jacobus Vrel. Searching for Clues to an Enigmatic Artist*, München, 2021, pp. 23-26.

La difficoltà maggiore nella ricostruzione della sua biografia risiede nel fatto che non esiste alcun documento ufficiale come registri battesimali, nuziali, notarili e soprattutto relativi a gilde di pittori che menzionino Vrel. Possiamo ricostruire, però, la sua vita artistica studiando lo stile, firme autografe e date su alcuni suoi dipinti e possibili connessioni con altri pittori del suo tempo. Si è stabilito che il periodo creativo dell'artista debba inserirsi tra il 1654 e il 1662, basandoci sulle date apposte su due opere: *Donna che si sporge da una finestra aperta*, conservato al Kunsthistorisches di Vienna, che reca l'anno 1654 e *La bottega del tessitore*, conservato al Palais des Beaux-Arts a Lille, datato 1662, successivamente attribuito al pittore Isaac Koedijck. In base a questi dati è ragionevole pensare che Vrel abbia iniziato la sua carriera da pittore negli anni Quaranta del secolo e che questa sia proseguita almeno fino alla prima metà degli anni Sessanta; questo conferma ciò che oramai è dato per certo, che egli sia stato un precursore di Vermeer e De Hooch e non un loro seguace. Grazie alle analisi dendrocronologiche, poi, si è potuto constatare che i supporti, i pannelli lignei, dei dipinti con vedute urbane e scene di interni domestici risalgono agli anni Cinquanta e primi anni Sessanta del XVII secolo.²

Un altro problema riguarda i luoghi dove Jacobus possa essere stato attivo. Anche in questo caso non abbiamo iscrizioni a gilde o nessun elemento che ci dica se egli sia appartenuto a qualche scuola di pittori in particolare, ma possiamo ragionare per ipotesi.

Alcuni studiosi hanno ritenuto che egli abbia vissuto in città come Delft, Amsterdam e Zwolle-Deventer poiché il suo stile è affine a quello di Vermeer, Boursse e Ter Borch e, in virtù di ciò, si è svolta un'indagine nei registri municipali di queste città alla ricerca di qualche testimonianza, tuttavia inutile, poiché ad esempio negli archivi nella capitale è segnato il cognome Vrel, come errore di Verel, la cui famiglia però si rifaceva ad un mercante di vino, Jan Verel. L'attenzione allora è stata spostata alla città di Zwolle per alcune ragioni: la cifra stilistica di Vrel è indubbiamente vicina a quella di Ter Borch e quest'ultimo visse in entrambe le città, molte architetture rappresentate da Jacobus nelle sue tele mostrano le tipiche fisionomie delle città delle province dell'Est dell'Olanda, come Zwolle, infine per la questione relativa ai due monaci che compaiono in due dei suoi dipinti. Per quest'ultimo fatto è necessario spendere qualche parola. Dal momento che i due chierici indossano degli abiti incappucciati si è ritenuto che essi fossero dei frati Cappuccini, ma siccome i loro abiti non sono marroni, colore caratteristico di quest'ordine monastico, è possibile che Vrel abbia dipinto dei monaci generici. In ogni caso il loro aspetto è strano poiché a quel tempo era

² B. Ebert, *Narrow Alleyways, Austere Rooms and Contemplative Silence*, in B. Ebert, C. Tainturier, Q. Buvelot, *Jacobus Vrel*, p. 59.

proibito ai monaci mostrarsi in pubblico con i loro abiti ufficiali. Nel XVII secolo infatti i monaci che compivano viaggi missionari nella Repubblica olandese Calvinista indossavano abiti semplici e ordinari; questo avvenne però fino al 1672 quando, durante la guerra d'Olanda (1672-78) le cose cambiarono per la Repubblica che era al fianco della Francia, cattolicissima, e ai monaci fu consentito di indossare abiti canonici per le strade occupate dagli alleati. In quell'anno i frati Cappuccini di Zwolle e Deventer stabilirono missioni permanenti e, fino al 1674, essi poterono circolare indossando pubblicamente i loro abiti, proprio come vediamo nei quadri di Vrel.

Soprattutto questo fatto renderebbe credibile il fatto che il pittore sia stato attivo in queste città e abbia potuto conoscere così la pittura di Gerard ter Borch.³

Per due secoli il nome di Jacobus rimase nascosto fino a quando il grande critico d'arte francese Théophile Thoré (1807-1889) riportò alla luce, seppur inconsapevolmente, il nome di Vrel. Infatti non fu il suo nome ad essere riscoperto per primo, ma i suoi dipinti, che Thoré aveva considerato opere fino a quel momento di Johannes Vermeer. Il critico francese aveva dato il suo aiuto nell'organizzazione della prima *Exposition rétrospective*, che aveva aperto le sue porte a Parigi nel Maggio del 1866 e presentava dipinti di collezioni private, cercando di rendere popolare anche in Francia un evento artistico che aveva già grande successo in Gran Bretagna. Thoré desiderava rendere noto al pubblico del suo paese la fama di Vermeer e vennero quindi esposti undici quadri, di cui tre, appartenenti alla collezione privata del critico, erano proprio i lavori di Vrel. Il motivo per cui questi dipinti vennero considerati del maestro di Delft è la conformazione delle stradine rappresentate da Vrel decisamente simili a *Stradina di Delft*, inoltre, su questi tre dipinti compariva la firma, contraffatta, di Vrel, rappresentata da un monogramma "J.V", confondibile con le iniziali di Vermeer. Purtroppo non venne dato molto peso alla tecnica con cui queste tre tele erano state realizzate, in vero molto diversa da quella di Johannes, e quindi la figura di Vrel rimase taciuta fino a quando lo storico dell'arte olandese Abraham Bredius mosse i primi passi alla scoperta dell'ignoto pittore grazie ad un resoconto che egli sottoscrisse dell'asta Heberle a Colonia. In queste pagine egli attribuì a "J. Vriel" un'opera precedentemente considerata di Vermeer, e individuò altre quattro tele della stessa mano. Bredius non collegò però il suo "Vriel" al Vrel/Vremeer di Thoré e quindi la conoscenza di questo nuovo pittore rimase, per così dire, fine a se stessa.

³ P. Bakker, *Who was Jacobus Vrel?*, in B. Ebert, C. Tainturier, Q. Buvelot, *Jacobus Vrel*, pp. 42-44.

Chi attuò invece la connessione tra le opere e il nome fu Cornelis Hofstede de Groot (1863-1930) che riconobbe a Vrel molte opere, ne comprò addirittura una per la sua collezione privata. Egli pubblicò anche un articolo nel 1915 che, sebbene corto, era interamente dedicato a Jacobus e in cui considerò del pittore anche il famoso e già citato quadro *Donna che si sporge da una finestra aperta*. L'autore cercò di rintracciare la provenienza di Jacobus e affermava: «la sua tecnica è innegabilmente olandese; non vi è niente nel suo trattamento pittorico, nella sua pennellata, nella sua scelta dei pigmenti a suggerire influenze straniere. Il suo chiaroscuro è olandese e il suo gusto per il valore tonale lo è allo stesso modo.»⁴

Anche due assistenti di Bredius scrissero circa Vrel, Eduard Plietzsch e Wilhelm Valentiner (1880-1958). Quest'ultimo ebbe l'occasione di analizzare un'opera del pittore presente nella collezione del Detroit Institute of Arts, di cui questi era il curatore, avendo così la possibilità di introdurre il maestro sconosciuto al pubblico americano. Valentiner lo descrisse con queste parole: «La composizione delle scene di strada, che mostrano gli angoli di strette stradine [...] [è] così inusuale nella pittura olandese che la nostra attenzione è spostata ovunque noi le vediamo nelle esposizioni. I disegni di queste scene non sono molto corretti, ma le loro delicate ombre di rosa pallido e bianco e la loro realizzazione, le figure proporzionatamente grandi, hanno un charme in loro stesse. [...] egli ha in comune con Vermeer la semplicità della composizione, la curiosa trascuratezza dei dettagli, inusuale nell'arte olandese, e soprattutto un interesse nel dipingere gli effetti di una luce d'argento diffusa in grandi spazi vuoti.»⁵ Dopo questa occasione Valentiner scrisse più volte riguardo Vrel, all'interno delle pubblicazioni su Esaias Boursse e Pieter de Hooch.

L'altro assistente, Plietzsch, suggerì invece come il pittore non fosse mai appartenuto a grandi e importanti circoli di artisti come Delft o Haarlem, quanto fosse probabilmente un pittore di provincia, un dilettante, un “pittore della domenica”. Per lo studioso Vrel non era un pittore importante o degno di nota di per sé, quanto invece lo erano i suoi dipinti, avvolti da un alone di fascino e di mistero.

La figura di Vrel riscosse interesse anche in Francia, in particolare nella studiosa Clotilde Brière-Misme (1889-1970), la quale pubblicò il primo studio monografico sul pittore in un

⁴ C. Hofstede de Groot, *Jacobus Vrell. Binnenhuis met een oud man aan 't haardvuur*, in “Oude Kunst”, 1 (1915-1916), p. 209, cit. in C. Tainturier, *In Search of Jacobus Vrel*, in B. Ebert, C. Tainturier, Q. Buvelot, *Jacobus Vrel*, p. 31.

⁵ W.R. Valentiner, *Paintings by Pieter de Hooch and Jacobus Vrel*, in “Bulletin of the Detroit Institute of Arts of the City of Detroit”, 9 (1928), no. 7, pp.78-79, cit. in C. Tainturier, *In Search of Jacobus Vrel*, in B. Ebert, C. Tainturier, Q. Buvelot, *Jacobus Vrel*, p. 32.

articolo del 1935 e sempre quell'anno scrisse vari articoli su quei pittori su cui stava facendo il dottorato "I pittori Intimisti olandesi", in questo modo la Brière-Misme fu l'unica studiosa donna francese del Ventunesimo secolo a specializzarsi in storia dell'arte olandese.

Ella considerava, come Valentiner, l'originalità di Vrel rispetto alla tradizione olandese e scriveva queste parole, partendo dall'analisi del dipinto *Interno di una Chiesa riformata durante la funzione religiosa*: «l'indipendenza di Vrel compare già in questo quadro, e anche alcune delle sue preferenze: struttura semplice, spazio delineato e circoscritto, da cui lui disegnerà effetti inaspettati e accattivanti in qualche altro punto della tela». Continua parlando delle vedute cittadine con queste parole: Esse ci conduco nel cuore della città, in un groviglio di strette e anguste stradine. Vrel è il solo ad operare all'interno di questo genere di paesaggio, nel trattamento di questi motivi. [...]»⁶

Per la Brière-Misme il lavoro di Jacobus Vrel esprime il bisogno di sicurezza e calma vissute dagli abitanti dell'Olanda che avevano dovuto lottare e difendere la loro terra dal mare, e che avevano sofferto la violenza di una guerra durata ottant'anni.

Concentrandoci ora sugli interni domestici, che iniziarono ad apparire nelle mostre a partire dagli anni Ottanta del Novecento, una fra tutte quella tenutasi a Philadelphia, Londra e Berlino nel 1984 e di cui fu redatto il catalogo *Masters of the Seventeenth Century Dutch Genre Painting* da Peter Sutton,⁷ possiamo osservare alcune differenze iconografiche rispetto ai quadri e ai pittori analizzati finora.

In primo luogo un segno distintivo di Vrel è la grande concentrazione con cui le sue figure svolgono le loro attività e questi personaggi, rappresentati in ambienti scarsamente arredati con grandi pareti bianche e alti soffitti, sono occupati in azioni molto semplici e quotidiane: una donna che guarda fuori dalla finestra, un'altra che pettina i capelli ad un bambino, un'altra che legge e un'altra ancora che si scalda accanto ad un camino.

La ripetizione di uno stesso immaginario e le somiglianze fisiognomiche e dei vestiti delle figure dipinte le rende una variazione di uno stesso tema: la donna in un interno, coinvolta in attività ordinarie e addirittura insignificanti. Solitamente ella volta le spalle allo spettatore ed è raffigurata sul fondo della stanza, così che la sua faccia, illeggibile, non trasmetta alcuna emozione, tanto che lo studioso Hanneke Grootenboer ha parlato dei quadri del pittore come

⁶ C. Brière-Misme, *Un intimiste hollandais. Jacob Vrel*, in "La Revue de l'art ancien et moderne", 68 (1935), pp. 106-108, cit. in C. Tainturier, *In Search of Jacobus Vrel*, in B. Ebert, C. Tainturier, Q. Buvelot, *Jacobus Vrel*, p. 34.

⁷ C. Tainturier, *In Search of Jacobus Vrel*, in B. Ebert, C. Tainturier, Q. Buvelot, *Jacobus Vrel*, p. 35.

di “dipinti senza volto”. La corporatura della donna appare robusta, quasi tozza e simpaticamente grassottella e la sua attitudine è immobile, lontana ed isolata dal mondo esterno, tanto da risultare bizzarra e introversa, ma, al contempo, proprio perché emotivamente non coinvolge lo spettatore, ella è una figura moderna, addirittura senza tempo.⁸

L’ambiente rappresentato figura come un microcosmo, in cui chi lo abita e ciò che avviene è fine a se stesso, concetto ribadito dagli studiosi che hanno anche sottolineato l’introversione delle scene, come se chi osserva avesse perso la chiave, la *clavis interpretandi*,⁹ per accedere, comprendere questi luoghi e riuscire a farne parte. La stanza rappresentata è stata inoltre letta come un luogo transitorio che permette di distinguere chiaramente i due mondi, quello interno e quello esterno, ben separati tra loro eppure così vicini. Questa lontananza-vicinanza è spesso sottolineata dalla presenza di una finestra aperta e di una chiusa, adiacenti tra loro, che permettono all’osservatore di tener bene a mente la co-presenza di questi due universi e di concentrarsi sul mistero di quello interno alla dimora dei protagonisti della tela.

Riguardo l’ambientazione si può riscontrare come ogni elemento sia disposto in modo ordinato e organizzato sistematicamente così che l’osservatore sia come predisposto a fare una lista degli elementi che sta vedendo, poiché non vi sono nemmeno ostacoli prospettici che compromettano questa conta, ma sono bensì posti uno accanto all’altro con molta cura.

Il fascino di questi spazi interni misteriosi, di qualsiasi natura essi siano, è stato descritto dal filosofo francese Gaston Bachelard (1884-1962) nelle sue parole contenute ne *The Poetics of Space*, del 1957, egli afferma come questo avvenga all’interno degli scrigni o degli armadi, in cui, all’interno di questi ambienti in legno ben organizzati, si manifesti e si percepisca uno spazio intimo che riflette «un intuitivo senso di luoghi nascosti e reconditi».

In particolare, per quanto riguarda gli scrigni egli afferma come essi possano essere associati più di ogni altra cosa alla memoria: «Lo scrigno contiene quelle cose preziose che sono indimenticabili per noi e per coloro a cui esse andranno destinate. Qui il passato, il presente e il futuro sono mischiati. Ciò che è fuori non ha più alcun senso.» Se consideriamo veritiere e credibili queste affermazioni allora la figura femminile di Vrel che spesso

⁸ B. Ebert, C. Tainturier, Q. Buvelot, *The mystery of Vrel*, in B. Ebert, C. Tainturier, Q. Buvelot, *Jacobus Vrel*, p. 20.

⁹ R. Keyszelitz, *Der “Clavis interpretandi” in der holländischen Malerei der 17. Jahrhunderts*, unpublished master thesis, München, 1956, cit. in K. Leonhard, *Rooms without Keys*, in B. Ebert, C. Tainturier, Q. Buvelot, *Jacobus Vrel*, p. 115.

compare di spalle può essere letta come una custode del mistero, che veicola e cerca di trasmetterlo a noi osservatori.¹⁰

Ora, l'automatismo del lavoro domestico dipinto da Vrel, il modo in cui le figure si occupano solamente di un compito giornaliero semplice, la frequente rappresentazione di donne di spalle che si allontanano volutamente dallo sguardo dello spettatore, la tranquillità che permea le scene potrebbero essere letti come una graduale privazione degli interni domestici di contenuti importanti, come se le figure fossero delle conchiglie vuote che non arricchiscono il mondo interno in cui vivono di alcunché. I personaggi del pittore si muovono come automi, sia nelle strade che all'interno delle case, dal momento che vivono e agiscono solo al fine di terminare i loro lavori quotidiani. Questo discorso ci ricorda le parole di René Descartes (1596-1660) che affrontano la medesima questione quando si guarda fuori dalla finestra: «quando si guarda fuori dalla finestra e si dice... “vedo degli uomini che camminano, non vedo davvero loro, ma deduco cosa vedo in loro ... e in verità, che cosa vedo da una finestra se non cappelli e cappotti che probabilmente coprono macchine automatizzate? Così considero queste cose come degli uomini”». ¹¹ Per il filosofo era necessaria una distinzione tra *res extensa* e *res cogitans* che portava a distinguere da una parte le cose materiali e dall'altra quelle immateriali, i pensieri; ogni cosa doveva essere analizzata sia da un punto materiale che spirituale e spesso ciò che visivamente appariva meramente fisico doveva essere psicologizzato. Lo stesso processo può essere applicato agli interni enigmatici di Vrel, in cui vediamo delle donne strane e paffute, che sembrano quasi dei pupazzi, come se esse, con la loro essenza, non stessero vivendo in una stanza, ma primariamente all'interno di un corpo pesante e ingombrante.

Gli interni in cui esse si muovono, in particolare quelli in cui non vi è altro che la figura femminile sola, alle cui spalle si nota la fisionomia di un bambino che osserva l'interno della casa, sono poi caricati psicologicamente, per cui quando li osserviamo ci concentriamo non tanto su ciò che vediamo, quanto su ciò che non vediamo e ci interroghiamo su cosa questo possa essere, possa rappresentare e possa significare per la protagonista della scena.¹²

Da un punto di vista pittorico si può notare come Vrel non usi un chiaroscuro marcato, in favore invece di un gioco di luci sofisticato, così da far diventare affascinanti le abitazioni

¹⁰ G. Bachelard, *The Poetics of Space*, Boston, 1994, pp. 84-85.

¹¹ R. Descartes, *Key Philosophical Writings*, ed. E. Chavez-Arviso, Ware, 1997, p. 146, cit. in K. Leonhard, *Rooms without Keys*, in B. Ebert, C. Tainturier, Q. Buvelot, *Jacobus Vrel*, p. 118.

¹² K. Leonhard, *Rooms without Keys*, in B. Ebert, C. Tainturier, Q. Buvelot, *Jacobus Vrel*, pp. 121-122.

dei suoi interni. Una luce naturale entra dalle grandi finestre, rendendo definiti i colori degli oggetti che ne vengono colpiti e producendo riflessi interessanti e ben studiati sulle superfici metalliche o vitree. Ma soprattutto questi ambienti sono caratterizzati cromaticamente da colori terrosi, dominano i marroni, il beige chiaro e il grigio; non vediamo mai invece blu, rossi o gialli accesi.¹³

Iniziamo ora l'analisi di alcune opere per capire quanto affermato finora.

1. Donna che si affaccia da una finestra [fig. 1]¹⁴

Nel dipinto *Donna che si affaccia ad una finestra*, datato 1654 e conservato al Kunsthistorisches di Vienna, osserviamo una donna di spalle, vestita con abiti semplici e austeri, una vestito lungo e di colore grigio scuro, da uno scialle bianco e da una cuffietta dello stesso colore, mentre si affaccia, con i gomiti poggiati sul davanzale, ad un'alta finestra, costituita da semplici vetri trasparenti, decorati con sottili listarelle metalliche e suddivisa in due parti, di cui quella superiore è perennemente chiusa e inapribile, come è spesso visibile nelle finestre rappresentate nelle tele del pittore. La vista, al di fuori di questa apertura, è cieca e si scorge, molto ravvicinato, il muro di un'altra casa, alto e color marrone freddo; questa mancanza di paesaggio esterno è una caratteristica di ogni dipinto di questo genere di Vrel.

La stanza in cui essa è raffigurata presenta delle caratteristiche tipiche degli interni domestici del pittore: muri bianchi e molto alti, la presenza di una o più finestre, un grande camino, il pavimento semplice, realizzato con un materiale diverso dal pregiato marmo e senza le tipica decorazione a quadri bianchi e neri, e le imponenti dimensioni dell'ambiente. Inoltre, a differenza ad esempio di Pieter de Hooch o Emanuel de Witte, egli concentra l'azione svolta dalla donna all'interno di un unico ambiente. Vi sono però altri elementi che rendono la stanza qui rappresentata appartenente ad un gruppo ben preciso, all'interno della produzione di interni domestici di Jacobus: una grande finestra, posta sul muro davanti lo spettatore, parzialmente aperta, fa entrare una luce naturale e delicata che illumina gran parte dell'ambiente domestico, relativamente buio. Questo tipo di finestra si può trovare anche in quadri di Esaias Boursse e Pieter Janssens Elinga; è presente un tavolo, su cui poggiano gli

¹³ B. Ebert, *Narrow Alleyways, Austere Rooms and Contemplative Silence*, in B. Ebert, C. Tainturier, Q. Buvelot, *Jacobus Vrel*, pp. 64-65.

¹⁴ Inv. n. GG 6081, olio su tavola, 66.5 x 47.4 cm, vedi B. Ebert, C. Tainturier, Q. Buvelot, *Jacobus Vrel*, pp. 215-216.

attrezzi del cucito e un mobile in legno, facente parte di un'alcova, rispettivamente collocati al di sotto e accanto alla finestra; solo un vetro di quest'ultima è aperto e affaccia sul mondo esterno, rappresentato da un semplice muro di una casa di fronte, che mette in relazione e dialogo la realtà esteriore con quella interiore della casa della donna.¹⁵

Nel caso specifico di questo dipinto la comunicazione tra questi due mondi è resa ancora più evidente per via della posizione della donna, del tutto inusuale e unica, come se fungesse da tramite tra questi due mondi, lo spettatore è indotto a chiedersi cosa essa stia guardando o cercando, se stia parlando con qualcuno, se stia sbattendo qualche vestito per fargli prendere aria, se stia meditando. Insomma, non potendo vedere il volto di questa figura e tanto meno la sua espressione ogni quesito su di lei e sul suo gesto è lecito e plausibile. Potremmo definire questa donna, assoluta protagonista della scena, nella sua fisionomia robusta, un mistero da risolvere e di cui discorrere continuamente, senza mai trovare una risposta certa e rimanendone sempre coinvolti.

Vi sono poi altri elementi curiosi che occupano la scena, la sediola, dallo schienale di dimensioni normali, ma dalle gambe decisamente corte, posta accanto al camino, nel quale si nota un fuocherello, piccolo, ma scoppiettante; vicino al tavolo vediamo un aggeggio in legno e metallo, dalla forma cubica, probabilmente uno scaldapiedi e infine, alle spalle della donna, notiamo uno sgabello, dal formato insolitamente ridotto, in questo caso vuoto, ma, in altre tele simili, occupato da un gatto accovacciato.

Infine, appesi al mobile in legno, sulla cui sommità vi è una moltitudine di tegami in rame, un mantello e un cappello neri, appartenenti senza dubbio ad un uomo, forse al marito della protagonista, assente, ma al contempo presente nella stanza; questi elementi, che parlano di una figura maschile, non sono innovativi, ma ripresi da altre scene di interni di altri pittori coevi, come visto nei capitoli precedenti, nel caso del quadro di Nicolaes Maes *Donna che spenna un'anatra*.

Da un punto di vista cromatico la palette risulta monocroma, giocata tutta su toni molto simili e poco saturi e vibranti, del grigio, del nero, del marrone, parzialmente illuminati da una luce naturale tenue. Infine, un elemento ricercato ed elegante lo si può rintracciare nei piatti in maiolica di Delft, finemente decorati con disegni blu, che si trovano disposti sopra il camino, e trasmettono il tipico gusto raffinato olandese per gli utensili in ceramica.

¹⁵ B. Ebert, *Narrow Alleyways, Austere Rooms and Contemplative Silence*, in B. Ebert, C. Tainturier, Q. Buvelot, *Jacobus Vrel*, pp. 59-61.

Un quadro con composizione scenografica molto simile e che può essere confrontato col quadro di Vrel è *Interno con donna che fila* del pittore Esaias Boursse, datato 1661.

1-a. Boursse: Interno con donna che fila [fig. 2]¹⁶

L'opera *Interno con donna che fila* del pittore Esaias Boursse, datata 1661 e conservata al Rijksmuseum di Amsterdam, raffigura un'ampia stanza in cui una donna seduta di profilo e col capo chino sta filando concentrata. I suoi abiti sono modesti, un vestito grigio scuro, lungo fino ai piedi e un copricapo bianco, costituito da un semplice tessuto, senza alcuna decorazione, la cui lunghezza ai lati rende impossibile scorgere il volto della donna. Ella è seduta accanto alla parete, su cui si vede la parte superiore di un grande camino, sulla cui sommità sono appoggiati dei tegami in rame. Alla sinistra della donna vi è un tavolo, ricoperto da una tovaglia color verdastro, e dietro quest'ultimo, oltre un cassettoni in legno, la parte superiore della parete è occupata interamente da quattro ampie finestre suddivise in due parti ciascuna; quelle che si trovano nel registro superiore presentano delle decorazioni in vetro colorato circolari, come degli stemmi, all'interno delle quali sono rappresentati dei disegni, purtroppo non identificabili. Al di là dei vetri si vede un paesaggio limitato: il muro chiaro e ravvicinato della casa di fronte.

All'estrema destra della scena una porta semi aperta mostra un altro ambiente della casa, forse la cucina, moltiplicando così, illusionisticamente, lo spazio interno. Infine, si intravede, nell'angolo in basso a sinistra, la figura di un uomo seduto di spalle, probabilmente il marito della donna, che indossa ancora il cappello e, alla sua destra, sul semplice pavimento in piastrelle color terracotta, sono disposti degli oggetti che gli appartengono. Si potrebbe dire, data la posizione che impedisce di vederne il volto, dati gli abiti scuri e la forte penombra in cui è immerso, che questo individuo è più una *silhouette* che una vera e propria figura riconoscibile e degna di nota, all'interno della scena rappresentata.

L'ambiente domestico raffigurato è piuttosto ampio, tuttavia semplice e umile, confacendosi pienamente agli abiti, altrettanto umili, e al rango sociale delle due persone che lo abitano, si ha la sensazione di essere immersi nel mondo della piccola borghesia cittadina olandese. La donna, protagonista della scena, padrona della casa e custode della sua cura, è intenta alacramente in una delle mansioni domestiche che scandiscono la sua *routine* giornaliera; ella sta inoltre svolgendo un'azione comune e molto importante per le

¹⁶ Inv. n. A767, olio su tela, 60 x 49 cm, vedi P.C. Sutton, *Masters of the seventeenth century Dutch genre painting*, p. 155; <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=esaias+boursse&start=13>.

donne olandesi del tempo, già trovata e analizzata nei dipinti di altri pittori dei capitoli precedenti.

La luce che penetra dalle ampie finestre è naturale e calda, rendendoci quasi certi che si tratti dell'ora del tramonto e rischiarando parzialmente il tavolo, la parte superiore del camino e parte del volto e del corpo della figura femminile. Questa illuminazione precaria rende tutti gli elementi della scena poco nitidi e dai contorni sfumati, i colori che li compongono sono poco vibranti e poco saturi; anzi giocati su tonalità calde, marrone, ocra e rossastro, che conferiscono alla scena un senso di tepore e di accoglienza per chi osserva.

Durante buona parte del XIX secolo la produzione pittorica di Boursse fu eclissata da quella di Pieter de Hooch, sicuramente più famoso e abile. Vi sono alcune somiglianze tra la maniera artistica di Boursse e de Hooch, soprattutto nella costruzione e nella rappresentazioni di interni domestici, ed è chiaro che sia stato il primo a prendere le mosse dal secondo, ad esempio sul piano luministico, pienamente studiato ed esplorato da Pieter in tutte le sue possibili sfaccettature e sfumature. Si nota tuttavia come Esaias sia un pittore decisamente meno capace di de Hooch, da un punto di vista prospettico, pittorico e stilistico, tanto che alcuni studiosi l'hanno considerato come non più che un pedissequo imitatore del maestro di Delft.¹⁷

Possiamo rintracciare somiglianze e differenze tra il dipinto di Vrel e quello di Boursse: si somigliano perché salta subito all'occhio l'analogo assetto dell'interno domestico, in cui grandi finestre sono poste, in entrambi i casi, sulla parete di fondo della stanza, in linea d'aria davanti lo sguardo dello spettatore; l'ambiente ha un aspetto umile, è di dimensioni ampie, costituito da pochi elementi, molto semplici, alcuni identici tra una scena e l'altra, per cui si costruisce un rimando visivo tra le due opere, come gli arnesi per il cucito, il camino, i tegami in rame o il cappello e il mantello dell'uomo, nel caso di Vrel lasciati appesi al mobile in legno, in quello di Boursse direttamente indossati da questa figura. Ancora, il paesaggio che si apre oltre le finestre, costituito dal muro della casa di fronte, è limitato e chiuso, non lasciando, in entrambi i quadri, ampio respiro o un senso di evasione verso un mondo vasto e sconfinato. Infine, sia nel quadro di Vrel che in quello di Boursse i personaggi sono decisamente più piccoli rispetto alle dimensioni della stanza, attirando così l'attenzione dello spettatore, sull'ambiente domestico e sul ruolo che esso gioca con le figure umane.

¹⁷ P.C. Sutton, *Masters of the seventeenth century Dutch genre painting*, p. 156.

I due quadri differiscono invece nella posizione e nell'azione della donna, nel caso di Vrel ancora più enigmatica e insolita, nell'impianto luministico che nella scena di Boursse è decisamente più caldo e avvolgente, nella presenza dell'uomo, accennata nel primo dipinto, visiva e concreta nel secondo. Infine per il formato del dipinto e di conseguenza per la conformazione della stanza, che nel caso di Vrel è evidentemente verticale e la l'ambiente domestico risulta costruito in altezza e slanciato, mentre nel dipinto di Boursse la verticalità è meno pronunciata e la conformazione della stanza appare quasi quadrangolare.

2. Donna che legge, con un bambino dietro la finestra [fig. 3]¹⁸

La seconda opera di Jacobus Vrel che voglio analizzare si intitola *Donna che legge, con un bambino dietro la finestra*, in collezione privata.

In questo quadro vediamo una scena costruita in modo molto semplice: una donna anziana, figura spesso ricorrente nei dipinti del pittore, seduta su una sedia al centro della stanza, mentre legge assorta un grande libro, aperto sulle sue ginocchia. I suoi vestiti sono semplici, un lungo vestito nero avvolge interamente la figura e una camicia bianca spunta sul collo, unico elemento particolare e ancora mai visto nelle donne analizzate finora è il copricapo: un berretto a mo' di corona in pelliccia marrone che le copre anche le orecchie e nasconde quasi del tutto i suoi capelli.

Data la posizione delle ginocchia, più alte rispetto al sedile, sembra che la donna poggi i piedi su un rialzo, magari un piccolo sgabello, come quello del quadro precedente del pittore, tuttavia non visibile per via della lunghezza della gonna che tocca il pavimento. Questa figura sta leggendo attentamente e indossa dei *pince-nez*, particolari occhiali da lettura, che potrebbero essere interpretati letteralmente come oggetti in grado di aiutare la comprensione del testo, oppure come un aspetto simbolico, precisamente un'allegoria della transitorietà della vita; le lenti degli occhiali, infatti, erano associate alla fugacità dell'esistenza umana poiché legate al drastico indebolimento della vista in età avanzata e, in senso lato, un presagio di morte.¹⁹

L'ambiente che la circonda appartiene ad un gruppo di dipinti simili tra loro da un punto di vista organizzativo dello spazio, costituito da un ambiente sostanzialmente vuoto, in cui non si vede nemmeno un tavolo e, la sedia dell'anziana, isolata all'interno della stanza, rimarca addirittura questo vuoto; si notano solamente un pavimento marrone uniforme, muri bianchi e un battiscopa di colore scuro, molto semplice, differente da quelli costituiti da

¹⁸ Coll. priv., olio su tavola, 54,5 x 40,7 cm, vedi B. Ebert, C. Tainturier, Q. Buvelot, *Jacobus Vrel*, p. 223.

¹⁹ W.E. Franits, *Paragons of Virtue*, p. 172.

piastrelle in ceramica lavorata di Delft di Vermeer, e un soffitto con travi in legno. Unico elemento particolare che attira l'attenzione è un foglietto accartocciato che giace in terra, davanti alle gambe della donna: un *escamotage* per apporre la firma del pittore. Vrel era solito infatti, in varie scene di interni domestici, posizionare un piccolo foglio o un pezzetto di pergamena sul pavimento per rendere evidente la sua firma. Questo aspetto rimanda al "cartellino" rinascimentale su cui erano visibili sia il nome del pittore che aveva realizzato l'opera, sia la data della sua realizzazione, in Vrel tuttavia compare solo il nome. Il posizionamento di questo frammento di carta stropicciata echeggia i dipinti del pittore italiano Vittore Carpaccio (1465-1525/26)²⁰, con questo espediente Vrel introduce un elemento divertente nelle sue composizioni per lo più austere e statiche.

L'elemento che invece colpisce e inquieta è ciò che sta dietro la grande finestra, delimitata da una struttura in legno, con i vetri suddivisi in piccoli rettangoli da filetti in metallo, posta sulla parete alle spalle della donna: nel buio si scorge la figura di un bambino, dall'aspetto serio, che, attaccato al vetro, scruta la stanza e osserva cosa sta facendo l'anziana signora, esso appare come un fantasma agli occhi della donna, poiché essa non lo vede, e allo stesso modo ai nostri, data la corporatura evanescente e poco definita. Siccome la donna volta le spalle alla finestra ed è focalizzata sulla lettura, ci si chiede se quel bambino sia semplicemente ignorato dalla donna e possa essere magari suo nipote, se sia uno spettro oppure una proiezione mentale di ciò che ella sta leggendo ed immaginando. Non è un caso come la dialettica tra visibile e invisibile e la componente misteriosa, tipica delle scene di Vrel, diventino ora, nei suoi dipinti, particolarmente presenti, gli occhiali potrebbero allora avere un ulteriore significato: effettiva cecità della donna o offuscamento mentale e visivo.²¹

Questo dualismo tra visibile e invisibile e questa costante aurea di mistero possono essere rintracciati ancora nel librone sulle ginocchia della donna, di cui si intravedono delle parole in inchiostro, ma è impossibile capire di cosa esse trattino, facendo nascere quindi la curiosità nell'osservatore riguardo la lettura dell'anziana, e nei due foglietti appesi al vetro della finestra, poco sopra la testa del bambino, la cui parte scritta è rivolta verso l'interno dell'abitazione, ma di cui, anche in questo caso, è impossibile coglierne la natura.

Un altro mistero si cela nell'ambiente da cui il bambino-fantasma sta guardando, poiché, ad un primo sguardo, si potrebbe pensare che questi si trovi in strada o in un cortile, di notte,

²⁰ Z. Wazbinski, *Le Cartellino. Origine et avatars d'une étiquette*, in "Pantheon", 21, no. 5 (1963), pp. 278-283, cit. in B. Ebert, C. Tainturier, Q. Buvelot, *The mystery of Vrel*, in B. Ebert, C. Tainturier, Q. Buvelot, *Jacobus Vrel*, p. 18.

²¹ K. Leonhard, *Rooms without Keys*, in B. Ebert, C. Tainturier, Q. Buvelot, *Jacobus Vrel*, p. 119-120.

dato il buio che lo attornia, ma così non è. Egli sta osservando da un altro ambiente della medesima casa, forse da un corridoio o da un'altra camera buia, e la luce brillante e nitida, quasi artificiale, che illumina la stanza in cui la donna siede e che si riflette sulla parte superiore del vetro della finestra, proviene da un'altra finestra collocata su un muro davanti la donna e dietro lo spettatore. Tanta era la curiosità suscitata da questo particolare dipinto che alcuni studiosi hanno deciso di cercare una casa olandese che avesse una struttura interna simile per ricreare cosa potesse vedere il bambino di Vrel: nella Huis Bonk a Hoorn, costruita nel 1624, grazie alla composizione strutturale analoga si è potuto capire cosa intendesse il pittore quando realizzò questo quadro ed è affascinante come, grazie alle fotografie scattate durante questo studio, chiunque osservi la tela di Vrel possa immedesimarsi totalmente nella scena rappresentata e possa sentirsi parte, decidendo se immedesimarsi nella donna assorta o nel bambino curioso.²²

Da un punto di vista pittorico degne di nota sono la cura e l'attenzione con cui il pittore realizza alcuni particolari, come la rugosità della pelle che ci comunica la sua età non più tenera, la precisione con cui sono dipinti gli occhialini appoggiati sul naso, la morbidezza della pelliccia del suo copricapo che sembra quasi palpabile, il riflesso di luce sulla porzione superiore del vetro della finestra, realizzata da un punto di vista tecnico così abilmente, che sembra reale. Cromaticamente la palette è costruita in modo armonioso, le cui tonalità, prettamente terrose del marrone, dell'ocra scuro e del terracotta, sono ben bilanciate; i colori freddi del bianco dei muri, della veste grigio scuro della donna e soprattutto degli abiti e dell'incarnato del bambino creano una sensazione di sinistra cupezza.

Insomma, in questo dipinto si capisce come la donna sia la protagonista della scena e padrona della casa, mentre si dedica, leggendo, ad un momento riservato solamente a lei stessa, azione per altro che avevamo già incontrato nel quadro di Pieter Janssens Elinga *Donna che legge*. Ella è così misteriosa, dato il legame con la figura dell'inquietante bambino, che ci fa domandare molte cose su di lei e sulla sua vita, coinvolgendoci nell'interno domestico che, per la prima volta, ci dice così poco e lascia aperte le porte dell'immaginazione.

²² B. Ebert, C. Tainturier, Q. Buvelot, *Jacobus Vrel*, p. 126-127.

Un quadro molto simile a quest'ultimo, sempre di Vrel, su cui voglio soffermarmi, poiché credo che questo tipo di dipinto sia molto affascinante, si intitola *Donna seduta che guarda un bambino attraverso una finestra*.

2-a. Donna seduta che guarda un bambino attraverso la finestra [fig. 4]²³

La tela *Donna seduta che guarda un bambino attraverso una finestra*, conservata alla Fondation Custodia (collezione Frits Lugt) di Parigi, rappresenta un interno identico, vuoto, in cui una donna, sempre seduta, ma in questo caso di spalle, si sbilancia con la sedia in avanti, verso i vetri della grande finestra davanti a lei, tripartita, nell'atto di salutare un bambino che si trova al di là di quest'ultima. Anche in questo caso vediamo un foglietto stropicciato al suolo, alla destra della donna, che reca la firma del pittore. Ciò che diverge leggermente è la finestra, anch'essa incorniciata da una struttura in legno, questa volta di colore più scuro, ma decorata con tende scostate di colore verdastro e con una serie di piccoli piatti in ceramica lavorata, separati al centro da uno più grande, in metallo lucente, forse un vassoio.

La donna è vestita con abiti semplici, meno ricchi rispetto al dipinto precedente poiché invece di indossare un copricapo in pelliccia indossa una cuffia di fattura modesta, costituita da un panno bianco che le avvolge interamente il capo e che continua sulle spalle a mo' di scialle. Anche la sua posizione, simile a quella del quadro *Donna che si sporge da una finestra*, è differente dal momento che dà le spalle allo spettatore, così il volto sia illeggibile, ed è anche una posa poco plausibile e irrealizzabile nella realtà poiché è talmente sbilanciata verso il vetro che sembra che la sedia, in bilico su due sole gambe, non regga il suo peso e debba cadere da un momento all'altro. Da questo dettaglio si comprende come Vrel non fosse un pittore erudito negli studi prospettici e nella loro realizzazione sulla tela, tale da considerarsi più come un "pittore della domenica", come già evidenziato precedentemente. In questa figura si riconosce più che mai quella conformazione fisica robusta e massiccia che connota le donne di Vrel che le rende simpatiche agli occhi di chi osserva, inoltre anche il gesto che sta compiendo risulta amichevole e familiare: il saluto, con la mano destra appiccicata al vetro, al bambino davanti a lei. Anche quest'ultimo, come nell'altro quadro è situato in una stanza o in un corridoio della stessa casa, è inquietante e misterioso; lui e la donna sembrano essere uniti da un legame, dato il gesto affettuoso che ella sta compiendo e la loro distanza, seppur concreta, risulta ridotta al minimo. La fisionomia evanescente, quasi

²³ Inv. n. 174, olio su tavola, 45,7 x 39,1 cm, vedi B. Ebert, C. Tainturier, Q. Buvelot, *Jacobus Vrel*, p. 224.

impalpabile, del bambino che sembra anche in questo caso un fantasma, rende ancora più pesante e materiale la corporatura della donna.

Anche in questo quadro vediamo una luce forte che permea la stanza e nella parte alta della finestra si vede un riflesso luminoso, derivante dalla presenza di un'altra finestra collocata sulla parete alle spalle della donna. Da un punto di vista tecnico si possono notare alcuni dettagli realizzati meticolosamente, come il legno in ebano lucente lavorato della sedia, la mano destra della donna, le crepe di alcuni rettangoli del vetro, una proprio davanti al volto del bambino, ma soprattutto la perizia con cui è realizzato il chiodo incastrato nella parete in alto a destra, che ne spezza la superficie liscia e intonsa.

Come per il quadro precedente un alone di mistero e inquietudine aleggia nella stanza, in cui la donna è sola e protagonista della scena, per via della figura del bambino, che non interagisce direttamente con lei, ma è solamente in piedi, raffigurato come semplice presenza passiva, veicolando così l'attenzione su di lei e facendoci domandare chi essa sia per lui, che espressione abbia mentre lo guarda, cosa stesse facendo prima che lui la interrompesse.

Un quadro che richiama molto la fisionomia delle donne di Vrel è stato realizzato dal pittore Thomas Wijck e si intitola *Scena di cucina in un cortile*.

2-b. Wijck: Scena di cucina in un cortile chiuso

Thomas Wijck (1616-1677)

Egli nacque a nella città di Beverwijk nel 1616 da una famiglia di artisti, il padre Adriaen Wijck infatti era pittore. Secondo lo storico Houbraken egli compì, quando era giovane, dei viaggi di formazione, nel 1640 ad esempio fu segnalato a Roma come “Tommaso fiammingo”, soggiornando in via della Fontanella, dove dipinse varie scene di genere ambientate nella capitale e dintorni, molto vicine allo stile di quei pittori, i Bamboccianti, che si erano trasferiti in Italia e che producevano quadri con scene di vita cittadina. Si recò anche a Napoli portando successivamente in patria con sé scene portuali e paesaggistiche per essere rielaborate secondo il gusto olandese o tradotte in incisioni. Dopo due anni all'estero, nel 1642 tornò nella terra natia ad Haarlem, dove, nel 1660, venne eletto membro della Corporazione di San Luca della città. Intorno al 1663 si spostò con la famiglia in Inghilterra e qui rimase per alcuni anni, fino a quando, 1669, tornò ad Haarlem dove morì nel 1677.

Egli è conosciuto prevalentemente come pittore di scene di genere rappresentanti mercati affollati e interni di osterie, realizzate soprattutto durante i primi anni di carriera, reduce dal

suo viaggio nel Bel Paese. Col passare degli ultimi anni, invece, una volta ristabilitosi in Olanda, il suo stile divenne più elegante e raffinato, maggiormente vicino alla tradizione della pittura di genere olandese, dipingendo interni domestici con una sola figura, come nel suo dipinto più famoso *L'alchimista*.²⁴

Scena di cucina in un cortile chiuso [fig. 5]²⁵

Il quadro *Scena di cucina in un cortile*, conservato allo Staatliches Museum Schwerin di Schwerin, rappresenta un cortile esterno chiuso di una casa rustica in cui osserviamo in primo piano, sulla sinistra, una donna di spalle, mentre lavora, forse sta preparando da mangiare o sta pulendo le stoviglie, su un tavolo costituito da un blocco di pietra. Ella è vestita in modo molto semplice, una gonna lunga scura, una casacca color senape, un gilet marrone, un grembiulone bianco e un berretto dello stesso colore. Davanti a lei degli scaffali in legno, incastonati nel muro sotto una tettoia, ospitano vari oggetti domestici, come recipienti in terracotta, pentole, piatti e canovacci; alla sua destra giacciono sul terreno delle verdure, cavoli e rape, accanto ad esse si vede una scopa appoggiata ad un'anta di una porta aperta e, dietro quest'ultima, si intravede la figura di un uomo seduto con un cappello scuro che osserva in silenzio la donna. Sopra la tettoia, costituita da tegole di terracotta, vi sono due vasi con delle piante e, sopra di essi, si nota il muro della parte superiore della casa, con una finestrella, chiusa con un'anta in legno chiaro.

Seppur si tratti di un esterno domestico e non di un interno, si ha la percezione che ci si trovi dentro la casa, poiché il cortile è circondato dalle mura dell'abitazione e non si vede il cielo. La donna sta lavorando come se fosse nella cucina, data anche la presenza delle verdure e della scopa. Per di più la rappresentazione di cortili di questo tipo è molto rara nella produzione di genere olandese del XVII secolo e soprattutto all'interno di quella del pittore Wijck. Ciò che colpisce particolarmente di questa scena sono la posizione della figura femminile e la sua corporatura, massiccia e ingombrante, molto simili, se non uguali, a quelle delle donne di Vrel, se si pensa ad esempio ai quadri *Donna che si sporge da una finestra* e *Donna seduta che guarda un bambino attraverso la finestra*. Essa sta svolgendo un'attività casalinga in modo molto concentrato, anche se non è possibile vederne il volto e l'espressione, e si sta prendendo cura della casa e di tutte le mansioni giornaliere che le

²⁴ <https://rkd.nl/en/explore/artists/record?query=thomas+wijck&start=0>.

²⁵ Inv. n. G 2355, olio su tavola, 34,8 x 33 cm, vedi <https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=thomas+wijck&start=36>; R.A. Oekter, *Die holländische Genremalerei in Schwerin*, Schwerin, 2010, p. 238.

spettano. La luce naturale la colpisce direttamente, facendola risaltare all'interno dell'ambiente, facendo convergere lo sguardo dello spettatore su di lei: è quindi la protagonista indiscussa della scena. L'uomo seduto, e quasi totalmente nascosto dalla porta in legno, è sì presente fisicamente, ma è talmente poco visibile e immobile che, ad un primo sguardo, non si nota nemmeno.

La rusticità di questo esterno è ben resa, non solo dagli oggetti che lo decorano, ma anche dalla scelta del pittore di usare tonalità cromatiche terrose che rimandano alla campagna, avvolte in un'atmosfera di tranquillità ed operosità tipicamente popolare: il pittore ha voluto immortalare questo momento e questo luogo per rendere appieno l'idea di uno spaccato di vita umile e quotidiano, in cui le persone lavorano alacremente per prendersi cura dei propri averi e della propria famiglia. Sembra quasi possibile respirare gli odori tipici della terra, degli ortaggi, del legno e, guardando quest'opera, si pensa subito alle tele dei pittori di genere Adriaen van Ostade (1610-1685) e di Gerard ter Borch,²⁶ in particolare di quest'ultimo al quadro *Donna che munge una mucca in un fienile*, analizzato nel primo capitolo relativo a Gabriel Metsu.

Non solo la donna ricorda le opere di Vrel, ma anche l'ambiente, dalle dimensioni molto ampie, soprattutto in altezza, in cui i personaggi, seppur protagonisti della scena, quasi si perdono e diventano un tutt'uno con lo spazio che li circonda e che dialoga armoniosamente con loro. Anche la presenza, poco importante ai fini del messaggio che il quadro vuole veicolare, della figura maschile è stata ritrovata nelle opere di Jacobus, anche se indirettamente, più di una volta, nelle opere analizzate finora.

3. *Interno con donna che dorme accanto al camino* [fig. 6]²⁷

L'ultimo quadro di Vrel che voglio prendere in considerazione si intitola *Interno con donna che dorme accanto al camino*, realizzato prima del 1656 e conservato alla Leiden Collection di New York.

La scena raffigura una donna di profilo, seduta su una sedia, che si riposa, appoggiando la testa e la mano sinistra su un grande e soffice cuscino, a sua volta accostato all'imponente camino che occupa gran parte dello spazio della stanza. I vestiti della donna sono semplici: un vestito lungo color marrone scuro, uno scialle bianco, un berretto dello stesso colore che scende sulle spalle e un grembiule color avorio sotto cui ha nascosto la mano destra, disposto sulle sue gambe a mo' di coperta. Intorno a lei si apre una diversa tipologia di ambiente,

²⁶ R.A. Oekter, *Die holländische Genremalerei in Schwerin*, Schwerin, 2010, p. 238.

²⁷ Inv. n. JV-100, olio su tavola, 57,3 x 47,7 cm, vedi B. Ebert, C. Tainturier, Q. Buvelot, *Jacobus Vrel*, p. 225.

costituita da due tratti distintivi: la visibile mancanza di finestre e la presenza di una grande camino; quest'ultimo ha gli stipiti decorati con piastrelle bianche e nere, e su quello destro figurano una paletta metallica, appesa, e, appoggiata, una pinza per ravvivare il fuoco; sulla parte poco superiore, in pietra, sono appese ai lati delle tazze che delimitano due decorazioni sferiche in ottone e un'altra rettangolare con gli angoli smussati, sempre dello stesso materiale. Infine, al di sopra di un'altra parte in legno, sono disposti una serie di piatti in ceramica lavorata di Delft, elementi già visti negli altri quadri del pittore, due candele spente e, sull'angolo destro, un piccolo frutto arancione, forse un'arancia.

Il fuocherello non solo scalda la donna, ma anche due animali, un cagnolino e un gatto, entrambi dal pelo chiaro, e il contenuto di una pentola scura, forse una zuppa, agganciata poco sopra. Infine, accanto al cagnolino si vedono uno scaldapiedi e un recipiente in vetro, la cui superficie trasparente riflette la luce della stanza; poco davanti si vede una sediola, con il sedile in pagliericcio e lo schienale e le gambe in legno. Anche in questo quadro vediamo un pavimento molto semplice, di colore marrone rossastro, privo della tipica decorazione in marmo a riquadri bianchi e neri. Infine, a differenza dei dipinti presi in esame finora, i muri non sono del classico colore bianco, ma grigio cenere, conferendo all'ambiente meno luce e dando l'idea di uno spazio un po' più angusto.

La corporatura della donna è tipica della maniera di Vrel, robusta e paffuta, dalle linee tondeggianti, che richiamano la voluminosità del cuscino, cui essa si appoggia; quest'ultimo sembra quasi una nuvola vaporosa, sul cui lembo in alto a sinistra, tra le pieghe del tessuto, pare quasi di riconoscere un volto stilizzato, che rimanda alle nuvole antropomorfe di Mantegna. L'anziana è raffigurata in un'azione ancora mai vista, molto umana e quotidiana: è calata in un sonno profondo, dopo aver probabilmente concluso le faccende domestiche giornaliere, e ha un'espressione pacifica, trasmettendo, a chi osserva la scena, una sensazione di quiete e serenità. Tutto sembra essersi fermato, alla cerca di riposo e rigenerazione. In questo quadro la donna è sola, indisturbata, e risulta quindi la protagonista della scena e della tela, su cui converge tutta l'attenzione, e proprio l'attività in cui è coinvolta, così familiare e naturale, ci fa sentire partecipi della scena.

Come detto, non si vedono finestre in questo ambiente, ma se ne percepisce la presenza poiché la luce, naturale, arriva da sinistra e illumina la donna, la parte destra del camino, gli animali, il contenitore in vetro e la piccola sedia; il resto della scena è lasciato in penombra, rendendo difficile riconoscere pienamente gli elementi che si trovano in questo spazio.

Da un punto di vista cromatico si riconosce la classica *palette* di Vrel, costruita su tonalità terrose e poco sature, spiccano invece il bianco di alcuni indumenti della donna e del cuscino, e il giallo acceso delle braci infiammate del camino.

Possiamo notare poi come anche in quest'opera il pittore, da un punto di vista pittorico, abbia indugiato sulla realizzazione di alcuni dettagli di determinati elementi della scena, come sulla superficie vitrea e trasparente del recipiente accanto al camino, sulla lucentezza delle tazze appese al camino e sulla resa del fuocherello, che sembra quasi di sentirlo scoppiettare.

Infine, osserviamo un'altra volta come l'ambiente abbia dimensioni grandi, soprattutto per via dell'altezza delle pareti, e la donna, seppur dalle dimensioni sostanziose, risulti decisamente più piccola rispetto ad esso, cosicché sembra che si imponga su di lei e la soverchi.

Guardando alla pittura di Vrel si possono trarre alcune conclusioni.

Sembra quasi impossibile poter interpretare i lavori di Jacobus Vrel basandosi sulle azioni dei personaggi o sui loro attributi iconografici dipinti al fine di risultare ambigui e non totalmente chiari, così che il suo messaggio artistico rimane vago e indecifrabile.

Il pittore ci catapulta nel mondo privato della classe sociale borghese medio-bassa e i suoi personaggi si collocano tra i facoltosi borghesi e i ricchi mercanti rappresentati da Gabriel Metsu, Gerard ter Borch, Pieter de Hooch, Johannes Vermeer e i vagabondi, i contadini e i bifolchi di Adriaen van Ostade o Adriaen Brouwer. Egli dipinge uomini e donne coinvolti in attività domestiche e giornalieri semplici, simili ad alcune figure di Nicolaes Maes, Esaias Boursse e Quiringh van Brekelenkam. In termini di soggetto e composizione della scena egli richiama alcuni lavori giovanili di Dirck Hals (1591-1656) o di Willem Pietersz Buytewech (1591-1624), ma anche se questi raffigurano attività domestiche umili, come ravvivare il fuoco, sottintendono sempre un significato moraleggiante legato alla religione calvinista, che prevedeva un comportamento rigoroso e responsabile alla base dell'adempimento delle faccende domestiche. Questo aspetto religioso è assente in Vrel, tuttavia qualcosa di interessante nei suoi dipinti doveva attrarre la committenza: le sue scene mondane sono caratterizzate da una semplicità sfacciata e spesso da una composizione pittorica inusuale per l'arte del tempo. Immagini particolari come la sedia inclinata della donna che saluta un bambino attraverso la finestra o il volto strano ed inquietante di quest'ultimo, che sembra emergere dall'oscurità, sicuramente attraevano particolarmente l'osservatore; i quadri di Vrel per di più posseggono quella malinconia che non si può ritrovare nelle tele di De Hooch.

Lo scrittore Gérard Régner a proposito di queste scene ha affermato come esse siano piene di “un senso di ironia e di mistero”.²⁸

Le composizioni di Vrel sono caratterizzate anche dalla forte interazione tra le figure e lo spazio, sia nelle scene di strada che nelle scene di interni, tra le luci e le ombre, tra la resa dei dettagli e l’astrazione. Abbiamo l’impressione che, come aveva detto Valentinier, il pittore era così concentrato a risolvere i problemi, nella riproduzione pittorica, di diverse sfumature di colori e negli effetti luministici che semplificava la composizione il più possibile, si concentrava sull’essenziale e sull’inusuale sacrificio dei dettagli, considerati superflui, così da risultare “stranamente moderno”. Lo stesso *modus operandi*, per altro, di Vermeer.

A proposito di Vermeer si è a lungo creduto che opere di Vrel fossero della mano di quest’ultimo per via di alcune composizioni molto simili. È il caso ad esempio del dipinto *Scena di strada con un passaggio arcato e due monaci di fronte ad un portico*, poiché molto simile a *Stradina di Delft*. In realtà, come sostenuto dallo studioso Julius Held, il quadro di Vrel era antecedente a quello di Vermeer ed egli aggiunge anche «[...] non sorprende che sia stato attribuito a Vermeer. Vermeer probabilmente conosceva le scene modeste di esterni di questo pittore oscuro e le ricordò quando dipinse Stradina di Delft, ora al Rijksmuseum di Amsterdam. Il suo dipinto è più monumentale rispetto a quello di Vrel, ma fu quest’ultimo che scoprì lo speciale fascino del ciottolato, delle modeste case di mattoni, disseminate di crepe nell’intonaco e con gruppi irregolari di finestre – e le persone per cui il tempo non significa niente.»²⁹

Vrel fu certamente un precursore, più che un seguace, non solo di Vermeer, ma anche di molti altri, come de Hooch, de Witte o Boursse, avendo concepito e sviluppato nuove idee pittoriche nel vergine genere del paesaggio urbano e in quello tradizionale di interni domestici, entrambi molto importanti e sempre più famosi alla metà del XVII secolo. Nonostante la sua rappresentazione semplice e non particolarmente raffinata delle figure umane e la sua resa approssimativa e spesso non corretta della profondità spaziale e della prospettiva, Vrel diede un grande contributo all’interno della pittura olandese: nei suoi

²⁸ G. Régner, *Jacob Vrel, un Vermeer du pauvre*, in “Gazette des Beaux-Arts”, 71 (1968), p. 279, cit. in B. Ebert, *Narrow Alleyways, Austere Rooms and Contemplative Silence*, in B. Ebert, C. Tainturier, Q. Buvelot, *Jacobus Vrel*, p. 67.

²⁹ B.B. Fredericksen (ed.), *A Handbook of the Paintings in the J. Paul Getty Museum*, Malibu, 1965, pp. 30-123, cit. in B. Ebert, *Narrow Alleyways, Austere Rooms and Contemplative Silence*, in B. Ebert, C. Tainturier, Q. Buvelot, *Jacobus Vrel*, pp. 69-70.

dipinti intimi e atmosferici riconobbe l'importanza dei momenti apparentemente insignificanti, contemplativi, tranquilli e silenziosi della vita di ogni giorno.³⁰

Infine, per concludere questo capitolo e anche la tesi stessa, vorrei portare in esame un ultimo quadro che mostra come la presenza della donna, seppur sempre importante, risulti tuttavia più nascosta, soverchiata dall'ingombrante ambiente interno.

Sto parlando del quadro *Prospettiva di un interno olandese visto dalla soglia*, datato intorno al 1655-60.

Hoogstraten: Prospettiva di un interno olandese visto dalla soglia

Samuel van Hoogstraten (1627-1678)

Egli nacque a Dordrecht il 2 Agosto del 1627, fu allievo del padre, Dirk van Hoogstraten e rimase nella città natale fino al 1640, anno in cui Dirk. Samuel allora si trasferì ad Amsterdam dove iniziò l'apprendistato presso lo studio di Rembrandt, apprendendo la sua sofisticata maniera pittorica, chiaramente riconoscibile nei disegni di Samuel. Dopo aver trascorso otto anni nello studio egli si affermò come pittore autonomo e si dedicò alla ritrattistica, per poi decidere di lasciare l'Olanda e di compiere dei viaggi: nel 1651 è registrato a Vienna, poi si spostò in Germania fino al 1654 e infine partì per Londra nel 1662, dove rimase fino al 1666. Dopo questa lunga permanenza all'estero tornò in Patria, a Dordrecht, dove morì nel 1678.

Durante la sua permanenza in Olanda egli deve aver conosciuto la pittura di Delft, in particolare quella di Carel Fabritius, da cui ha ripreso gli studi prospettici per la costruzione spaziale dei suoi quadri con interni domestici, e gli effetti particolari di *trope-l'oeil*.

Prospettiva di un interno olandese visto dalla soglia [fig. 7]³¹

Il dipinto *Prospettiva di un interno olandese visto dalla soglia*, datato intorno al 1655-60 e conservato allo Musée du Louvre a Parigi, mostra un tipico interno olandese del XVII secolo, costruito in profondità grazie al susseguirsi di più ambienti. Osserviamo lo spazio grazie ad una porta aperta, in primo piano, che mostra un primo ambiente costituito da un pavimento decorato con figure geometriche a scacchi neri e rossi su cui, a sinistra, è appoggiata una

³⁰ B. Ebert, *Narrow Alleyways, Austere Rooms and Contemplative Silence*, in B. Ebert, C. Tainturier, Q. Buvelot, *Jacobus Vrel*, p. 70.

³¹ Inv. n. R.F. 3722, olio su tela, 103 x 70 cm, vedi <https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=samuel+van+hoogstraten&start=134>.

scopa e vicino, sul muro cui essa è accostata, pende da un piolo in legno un lungo asciugamano bianco. Ai piedi delle pareti si nota un battiscopa, tipico delle case del tempo, finemente decorato con disegni antropomorfi.

Nel secondo ambiente osserviamo un paio di scarpine da donna, abbandonate su un pavimento diverso dal primo, costituito da semplici piastrelle rosse. Un fascio di luce cristallina, proveniente da una finestra che non si vede, collocata a destra, illumina lo spazio. Infine, da un'altra soglia, la cui porta è stata lasciata aperta, vediamo la terza ed ultima stanza, che seppur parzialmente visibile, mostra alcuni oggetti d'arredo, quali un tavolo ricoperto da un drappo giallo acceso i cui bordi inferiori sono decorati con eleganti frange di color ocra e sulla cui sommità sono appoggiati un candelabro d'argento con candela spenta e un libro chiuso, che nasconde parzialmente un tessuto scuro, forse dei guanti o un fazzoletto. A destra del tavolo si vede una sedia foderata con una stoffa dello stesso colore di quella che ricopre il tavolo e sopra di essa sono appesi alla parete uno specchio, circondato da una massiccia cornice in ebano, nascosto dallo stipite della porta per cui risulta impossibile vederne il riflesso, e un quadro, quasi totalmente visibile se non fosse per il lato destro celato dalla porta della stanza, che rappresenta un interno, abitato da una donna di spalle, che indossa un bellissimo vestito lucente in raso bianco e sta in piedi davanti ad un tavolo rosso, alla cui sinistra un giovane messaggero sposta una sedia. Questo dipinto ha un soggetto molto simile ad un'opera di Gerard ter Borch *Interno con tre figure*, datato 1654 e conservato al Rijksmuseum di Amsterdam.

Ad un primo sguardo il dipinto rappresenta un semplice interno domestico olandese, ma se si osserva più in profondità si capisce come gli spazi rappresentati, più e meno rivelati, contengano un significato altro che provoca in chi osserva varie suggestioni e stimola speculazioni interpretative. L'ambiente, visibilmente privo di figure umane, ma pervaso da elementi che le richiamano, disposti strategicamente così da evocare personaggi invisibili, coinvolge lo spettatore e stimola la sua comprensione dell'opera. L'ingegnosa *mise-en-scène* della rappresentazione colloca l'osservatore sulla prima soglia e lo introduce virtualmente nell'ambiente, domandandosi a chi appartengano le scarpine e la scopa e focalizzandosi sul quadro appeso nell'ultima stanza. Quest'ultimo è perfettamente visibile, illuminato dalla luce naturale, proveniente da destra, che permea la stanza, e rappresenta, come detto, un interno domestico alla Ter Borch, creando un paragone ed un confronto con l'ambiente in cui esso è appeso.

Attraverso la sequenza telescopica di aperture, la visione prospettica di Van Hoogstraten incornicia il dipinto di Ter Borch come il capolinea dello sguardo dell'osservatore e come

parte di un dialogo visuale inscenato tra due modi di dipingere: uno rappresentato dal disegno del quadro sulla parete e l'altro manifestato nella prospettiva pittorica più ampia che contiene il primo. Come questi due dipinti siano in relazione diventa una domanda assillante che lo spettatore non può ignorare. Il pittore inserisce questa domanda all'interno di una forma rappresentativa nuova, una dimensione meta-pittorica che usufruisce dell'elemento della soglia per incorniciare sia l'interno dipinto, in cui si vedono le scarpine e il mobilio, sia l'espedito del quadro nel quadro, un meta quadro, di Ter Borch. Grazie a quest'ultimo Van Hoogstraten prende in considerazione l'arte del maestro di Zwolle e si misura con essa. Con questo espedito da un lato onora la pittura del suo rivale e dall'altro la utilizza come mezzo per mostrare la sua nuova invenzione pittorica. Come Ter Borch era stato rivoluzionario nell'organizzazione dei suoi interni domestici, definiti da un impianto luministico congeniale nel rendere al meglio la fisionomia e la rappresentazione dei suoi personaggi, così Van Hoogstraten innova la concezione degli ambienti domestici, privi di figure umane, ma al contempo fruitori di esse, tramite i loro attributi laici, come nel caso specifico le scarpine e la scopa che sono elementi legati alla donna assente-presente.

La soglia, concepita come una cornice di ciò è contenuto all'interno del dipinto, crea un nesso interessante tra l'osservatore e l'immagine rappresentata, tra il mondo domestico dentro e fuori il dipinto, tra la maestria pittorica di Van Hoogstraten e quella di Ter Borch. In questo processo il pittore rende percepibile, a chi osserva l'opera, la condizione riflessiva e intima degli interni domestici, sia come genere pittorico che come luogo sociale in cui arte e vita quotidiana dialogano tra loro, in un'atmosfera serena e dinamica. La sua costruzione prospettica non solo rappresenta la soglia su cui arte e vita entrano in contatto, ma posiziona virtualmente lo spettatore nello stesso punto in cui esse si incontrano per esperire il rapporto reciproco, creato dal dipinto, tra l'interno domestico stesso e la sua rappresentazione figurativa. L'osservatore quindi è catapultato in questi spazi, veri o dipinti che siano, e ne entra a far parte attivamente.³²

In definitiva, nel dipinto non vediamo concretamente una figura femminile, ma ne percepiamo la presenza per via della scopa, che rimanda all'attività domestica del pulire la casa e delle scarpine, suo indumento, che rimandano all'appartenenza della donna alla propria dimora, come visto nel secondo capitolo per il quadro di Caspar Netscher. Non solo percepiamo la presenza femminile, ma sappiamo che essa è la protagonista della scena raffigurata, data la mancanza di elementi maschili che potrebbero suggerirci la presenza di

³² T. Weststeijn, *The Universal Art of Samuel van Hoogstraten (1627-1678). Painter, Writer and Courtier*, Amsterdam, 2013, pp. 63-66.

un uomo. Il quadro sullo sfondo, poi, sottolinea ulteriormente la presenza femminile poiché vediamo la figura in primo piano di una donna di spalle, anch'essa protagonista dell'interno in cui essa abita.

Nel dipinto di Van Hoogstraten l'ambiente domestico non è solo uno spazio che dialoga con le figure che lo abitano, ma è il co-protagonista del quadro, di fondamentale importanza al fine di ricostruire ciò che sta avvenendo nella scena.

Come abbiamo visto nei quadri di Elinga e Vrel l'interno domestico riceve sempre più importanza, essendo esso rappresentato con grandi dimensioni, e nell'opera di Van Hoogstraten ricopre un ruolo di prestigio, attribuendogli grande considerazione.



1. Jacobus Vrel, *Donna che si affaccia ad una finestra*, 1654, Kunsthistorisches Museum, Vienna



2. Esaias Boursse, *Interno con donna che fila*, 1661, Rijksmuseum, Amsterdam



3. Jacobus Vrel, *Donna che legge, con un bambino dietro la finestra*, 1660-65 ca., collezione privata



4. Jacobus Vrel, *Donna seduta che guarda un bambino attraverso una finestra*, 1660-65 ca., Fondation Custodia, Parigi



5. Thomas Wijck, *Scena di cucina in un cortile*, Staatliches Museum, Schwerin



6. Jacobus Vrel, *Interno con donna che dorme accanto al camino*, prima del 1656, Leiden Collection, New York



7. Samuel van Hoogstraten, *Prospettiva di un interno olandese visto dalla soglia*, 1655-60, Musée du Louvre, Parigi

VI

Conclusioni

L'indagine esposta in questo lavoro ha preso in esame il tema della donna in solitudine raffigurata in interni domestici, nel contesto della pittura olandese del XVII secolo. Le diverse modalità con cui questo tema è stato rappresentato, come abbiamo avuto modo di vedere, forniscono molteplici spunti di riflessione sulla società dell'epoca e al contempo consentono di individuare le diverse modalità con cui viene interpretata la tematica; una visione più esplicitamente legata alla dimensione allegorica coesiste infatti con una identificazione più marcata del personaggio con l'ambiente in cui si trova, non soltanto in termini accessori o simbolici, ma come se lo spazio stesso divenisse il reale protagonista dell'opera.

La donna, caratterizzata fortemente dalla sua attività, che sovente indirizza il suo sguardo allo spettatore, come avviene in maniera paradigmatica nelle opere di Maes, volge invece all'opposto le spalle a chi guarda nelle opere di Elinga e Vrel; diventa così elemento silenzioso e per certi versi enigmatico dell'ambiente in cui si trova, suggerendo invece di esplicitare, secondo una dinamica che a partire da Ter Borch e in maniera evidente in Vermeer, apre a una pluralità di interpretazioni narrative. Questa ambiguità viene ulteriormente rafforzata nel momento in cui le figure sembrano apparentemente isolarsi e confondersi con le stanze in cui vivono poiché l'interrogativo sulla loro funzione semantica all'interno dell'opera non trova in questi casi un'interpretazione univoca.

Allo stesso tempo l'enfasi sugli aspetti luministici e la ricorrenza di medesimi ambienti porta l'osservatore a familiarizzare di più con le stanze e gli oggetti che le popolano rispetto ai protagonisti delle scene, creando un universo in cui lo spostamento di un dettaglio diventa tanto significativo quanto l'attività stessa svolta dalla figura. Se nelle opere che intendevano la raffigurazione in chiave esplicitamente allegorica l'attenzione era fortemente guidata sulla protagonista della scena e sulle implicazioni della sua attività e del suo stato sociale, qui la perdita di centralità della figura umana e di conseguenza di un solo "tema" facilmente identificabile disperde e moltiplica le possibili letture, rendendo ogni minimo particolare potenzialmente portatore di una plausibile chiave di lettura.

In questo modo la casa si personifica e riesce a includere l'ampia gamma di emozioni e situazioni umane senza doversi appoggiare al mondo esterno, alle caratterizzazioni fisiognomiche e agli episodi aneddotici. La solitudine di una figura in un contesto così carico di possibili letture, date da espedienti ricorrenti quali la presenza di dipinti appesi alle pareti

e il dialogo con un altro spazio, suggerito da finestre, porte e corridoi, intensifica la pluralità dei rapporti potenziali tra il soggetto, lo spazio e le altre ipotetiche presenze, in modo forse non dissimile dalla funzione che esercita il tema della lettera nel richiamare l'idea del mittente tramite la sola raffigurazione di colei che l'ha ricevuta, si pensi ad esempio al dipinto di De Hooch *Donna che legge una lettera accanto alla finestra*.

Non è quindi casuale che la peculiare tipologia di soggetto che ho indagato in questo lavoro abbia trovato soprattutto agli inizi del XX secolo, in un momento storico di grande crisi delle certezze fino allora acquisite, in ambito scientifico e sociale, un'importante fase di riscoperta. Anche in contesti molto diversi tra loro la pittura olandese del Seicento viene studiata e usata come prototipo soprattutto in questo particolare ambito tematico, che meglio di ogni altro si presta a veicolare l'interesse dell'artista per le l'ambiguità del soggetto e per un'indagine psicologica operata attraverso i rapporti tra un individuo e lo spazio, molto più che sulla rappresentazione didascalica dei sentimenti.

Come abbiamo visto analizzando Gabriel Metsu, già nella Francia del XVIII secolo un artista come Chardin aveva ripreso e riadattato determinate tipologie rappresentative di attività femminili in un contesto popolare, rendendole protagoniste di un nuovo filone tematico, volto all'indagine di aspetti domestici e quotidiani a lungo ignorati. Si pensi al quadro *Domestica che sbuccia della verdura*, datato 1738 e conservato alla Alte Pinakothek di Monaco [fig. 1]¹, in rapporto con il quadro di Gabriel Metsu, analizzato nel primo capitolo, *Domestica che prepara il pesce*.

Una riscoperta in chiave realistica che trova in Italia ampio sviluppo in ambito lombardo con il lombardo Ceruti o con l'emiliano Giuseppe Maria Crespi, di quest'ultimo si faccia riferimento al dipinto *Donna che lava i piatti*, realizzato intorno al 1710 e conservato alla Galleria degli Uffizi di Firenze [fig. 2]².

La particolare insistenza verso la figura femminile trova in Corot specifiche riprese anche di opere del XVII secolo olandese, come nel quadro *La lettera*, del 1865, conservato al Metropolitan Museum of Art di New York [fig. 3]³, e nelle numerose varianti de *L'atelier del pittore*, del 1865-66 [fig. 4] si evidenziano espliciti richiami alla tela di Pieter de Hooch

¹ Inv. n. 1090, olio su tela, 46,2 x 37 cm, vedi <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/Y0GRIM7xRX/jean-baptiste-simeon-chardin/die-ruebenputzerin>.

² Inv. n. Contini Bonacossi n. 20, olio su tela, 56 x 44 cm, vedi p. 166.

³ Inv. n. 29.160.33, olio su tavola, 54,6 x 36,2 cm, vedi G. Tinterow, M. Pantazzi, V. Pomarède, *Corot*, catalogo della mostra (Parigi, 27/2-27/5/1996 – Ottawa, 21/6-22/9/1996 – New York, 29/10-19/1/1997), New York, 1996, p. 314.

intitolata *Donna che legge una lettera accanto alla finestra*, analizzata nel capitolo relativo a Pieter Janssens Elinga.

Ma è soprattutto in Vilhelm Hammershøi (1864-1916), pittore danese del XX secolo, famoso per i suoi quadri con interni domestici, che si può individuare uno dei principali interpreti di una rivisitazione in chiave psicologica delle atmosfere e delle ambiguità tipiche di questo. Egli compì tre viaggi in Olanda, il primo nel Maggio del 1887, il secondo nel 1891 e il terzo nel 1898, avendo così la possibilità di visitare Amsterdam, L'Aia e altre città importanti, osservando così da vicino le opere dei maestri olandesi del XVII secolo. I suoi dipinti sono stati paragonati, per scelte stilistiche ed iconografiche, alla pittura di Vermeer, Van Hoogstraten, Elinga, de Hooch e Ter Borch. Al tempo però in cui Hammershøi operava, la pittura di interni olandese era considerata come una banale descrizione di attività legate alla vita quotidiana e un'evocazione della felicità privata. A differenza dei suoi colleghi Carl Holsøe e Peter Ilsted, egli guardava a quella tradizione iconografica senza però adottare la loro chiave sentimentale e spiccatamente domestica. Se si pensa al quadro *Ida che legge una lettera*, del 1899, presente in collezione privata [fig. 5], subito pensiamo a *Donna in blu che legge una lettera* di Vermeer, realizzato intorno al 1663 e conservato al Rijksmuseum di Amsterdam, per via della posa della donna, per la sua espressione e per la resa dello spazio domestico in cui si trova, ma Hammershøi riprende semplicemente la figura femminile sola e la sua azione, senza caratterizzarla ulteriormente, anche l'interno, con il suo arredamento, ha una semplice funzione scenografica. Manca nel pittore danese l'aspetto anedddotico, spesso presente nelle tele di questo genere del XVII secolo.⁴ Sicuramente quando guardiamo un dipinto di Hammershøi il primo pittore olandese che ci viene in mente è Jacobus Vrel, infatti essi condividono un particolare aspetto: la tranquilla e introversa natura dell'ambiente raffigurato, che è sottolineata dalla gamma cromatica ridotta e da una composizione scenografica, costruita geometricamente, limitata a pochi elementi, oltre alla scelta di raffigurare personaggi spesso di schiena. Queste caratteristiche sono riutilizzate da Hammershøi al fine di insistere sulla dimensione interiore e psicologica, anche attraverso la riproposizione di elementi che si riallacciano all'immaginario iconografico legato al tema della malinconia, enfatizzato dall'assenza di dettagli distraenti e dal rigore quasi ascetico degli ambienti.

⁴ F. Krämer, N. Sato, M. Stevens, *Hammershøi*, catalogo della mostra (Londra, 28/6-7/9/2008 – Tokyo, 30/9-7/12/2008), London, 2008, pp. 21-22.

Lo scarto che Hammershøi fa rispetto alla tradizione precedente è la mancanza di dialogo dei suoi interni domestici con il mondo esterno, si pensi ad esempio al quadro *Granelli di polvere che danzano (sotto i raggi del sole)*, del 1900 e conservato al Ordrupgaard Museum di Copenhagen [fig. 6]⁵, in cui sulla porta manca addirittura la serratura.⁶

Le emozioni che spesso sono evocate dalle opere di Hammershøi portano verso un'interpretazione in chiave simbolista del tema delle opere dei pittori intimisti olandesi, come dimostrano artisti conterranei quali Xavier Mellery (1845-1921) e Jan Mankes (1889-1920) che enfatizzano l'aspetto enigmatico e malinconico, spesso connaturato alle raffigurazioni della figura umana all'interno di un contesto domestico. Considerando il primo pittore citato possiamo affermare che egli ricreava nei suoi quadri una speciale aura poetica rivelando *l'âme des choses*, l'animo delle cose, l'invisibile dietro il visibile nel mondo familiare della sua casa e del suo giardino. In lui percepiamo anche un'atmosfera di silenzio che permea le sue scene ed una percezione interiorizzata dell'universo nelle sue figure.⁷ Considerando il quadro *Le scale*, del 1889 e conservato al Koninklijk Museum voor Schone Kunsten di Anversa [fig. 7]⁸, dove una donna in piedi, in cima alle scale sta per voltare l'angolo e sparire nell'ombra, percepiamo subito una corrispondenza con gli interni olandesi seicenteschi e veniamo immersi in un'atmosfera misteriosa ed enigmatica, simile a quella che osserviamo nei dipinti di Vrel.

L'interesse per la pittura del Secolo d'Oro olandese diviene fondamentale anche per gli artisti legati al gruppo dei Nabis, pittori parigini dell'avanguardia post-impressionista, che faranno proprio della raffigurazione di donne in interni una delle loro principali soluzioni espressive. Ad esempio Félix Vallotton e Edouard Vuillard, i principali esponenti di questa corrente artistica, visitarono l'Olanda per vedere con i loro occhi i dipinti del XVII secolo, affascinati in particolare dalla pittura d'interni intimista.

In Vuillard l'identificazione tra personaggio e ambiente raggiunge una delle sue massime espressioni grazie al peculiare trattamento delle carte da parati, della tappezzeria e degli abiti dei personaggi che arrivano a confondersi gli uni con gli altri, in un contesto bidimensionale. Si faccia riferimento ad esempio al dipinto *Donna che spazza*, datato 1899-1900 e conservato

⁵ Coll. priv., olio su tela, 59 x 66 cm, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hammershoi_Ida_Reading_a_Letter.jpg.

⁶ B. Ebert, C. Tainturier, Q. Buvelot, *Jacobus Vrel*, pp. 123-124.

⁷ M. Stevens, R. Hoozee, *Impressionism to Symbolism. The Belgian Avant-Garde 1880-1900*, catalogo della mostra (Londra, 7/7-2/10/1994), London, 1994, p. 173.

⁸ Inv. n. 2095, carboncino su carta, 57 x 45 cm, vedi M. Stevens, R. Hoozee, *Impressionism to Symbolism*, p. 176.

alla Phillips Collection di Washington [fig. 8]⁹, in cui le vesti della donna si mimetizzano con il tappeto, con la coperta del letto, con la carta da parati e con i mobili, tutti giocati su varie sfumature del marrone.

Molte opere di Vallotton sono invece centrate sugli indizi narrativi ed enigmatici forniti dalla presenza di un personaggio in un ambiente domestico, come ad esempio nel quadro *Interno con donna vestita di rosso*, del 1903 e conservato al Kunsthaus di Zurigo [fig. 9]¹⁰, notiamo un immediato rimando al dipinto di De Witte, analizzato nel primo capitolo, *Interno con donna al virginale*, poiché in entrambi vi è una moltiplicazione dello spazio grazie al susseguirsi di più ambienti, uno dietro l'altro, e sulla sinistra della scena si vede una donna sola di spalle, il cui volto non può essere scorto.¹¹ Mentre un'opera come *Il cappello a cilindro, interno*, del 1887 e conservato al Musée d'art moderne di Le Havre [fig. 10]¹², insiste sull'allusione di una presenza fuori scena, nel caso specifico di un uomo, in maniera non dissimile da quanto fa van Hoogstraten nel quadro analizzato *Prospettiva di un interno olandese visto dalla soglia*.

Infine, un pittore che segue l'approccio camaleontico delle figure di Vuillard è Harold Gilman (1876-1919), artista inglese appartenente alla Gruppo di Camden Town. I suoi dipinti di interni, quasi sempre abitati da sole donne, richiamano le tele olandesi del XVII secolo. Se osserviamo il quadro *Thè nel monocale*, del 1916 e conservato alla Huddersfield Art Gallery [fig. 11]¹³, vediamo due donne sedute ad un tavolo, i cui abiti richiamano fortemente la carta da parati della stanza, alla maniera di Vuillard, appunto, ma le figure di Gilman, a differenza di quelle del pittore francese, hanno un'aria malinconica ed emanano un'aura di incertezza e infelicità.¹⁴

⁹ Inv. n. 2016, olio su cartone, 44, 1 x 47, 3 cm, vedi <https://www.phillipscollection.org/collection/woman-sweeping>.

¹⁰ Inv. n. 2001/14, olio su tela, 93 x 71 cm, vedi M. Ducrey, *Félix Vallotton. L'œuvre peint*, Zürich-Lausanne, 2005, p. 293.

¹¹ M. Ducrey, *Félix Vallotton*, p. 295.

¹² Inv. n. 2004.3.67, olio su tela, 32,7 x 24,8 cm, vedi M. Ducrey, *Félix Vallotton. L'œuvre peint*, Zürich-Lausanne, 2005, pp. 31-32.

¹³ Olio su tela, 71 x 91 cm, vedi R. Upstone, *Modern Painters. The Camden Town Group*, catalogo della mostra (Londra, 13/2-4/5/2008), London, 2008, p. 169.

¹⁴ R. Upstone, *Modern Painters. The Camden Town Group*, p. 169.



1. Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Domestica che sbuccia della verdura*, 1738, Alte Pinakothek, Monaco



2. Giuseppe Maria Crespi, *Donna che lava i piatti*, 1710, Galleria degli Uffizi, Firenze



3. Jean-Baptiste Camille Corot, *La lettera*, 1865, Metropolitan Museum of Art, New York



4. Jean-Baptiste-Camille Corot, *L'atelier del pittore*, 1865-66, Musée d'Orsay, Parigi



5. Vilhelm Hammershøi, *Ida che legge una lettera*, 1899, collezione privata



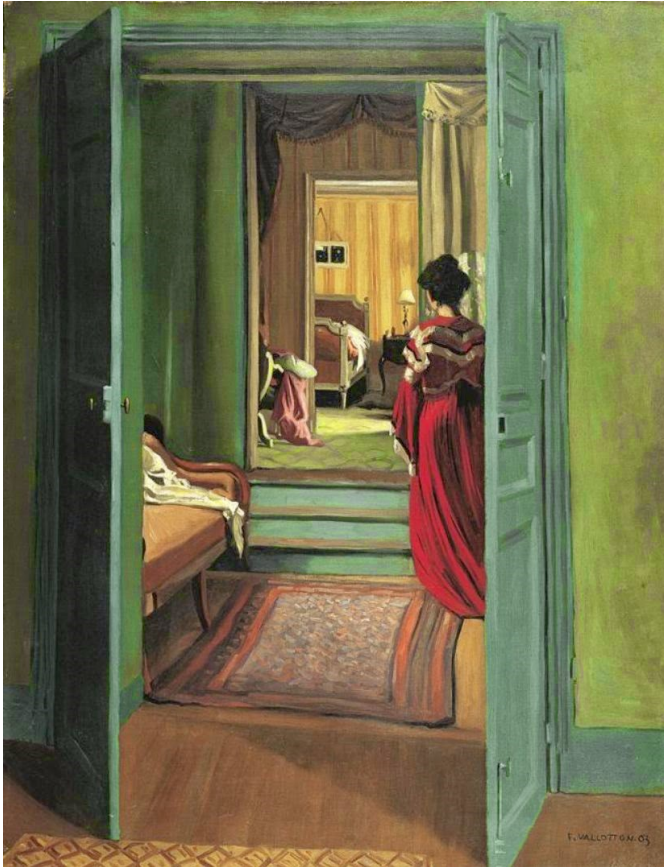
6. Vilhelm Hammershøi, *Granelli di polvere che danzano (sotto i raggi del sole)*, 1900, Ordrupgaard Museum, Copenhagen



7. Xavier Mellery, *Le scale*, 1889, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen



8. Edouard Vuillard, *Donna che spazza*, 1899-1900, Phillips Collection, Washington



9. Félix Vallotton, *Interno con donna vestita di rosso*, 1903, Kunsthaus, Zurigo



10. Félix Vallotton, *Il cappello a cilindro, interno*, 1887, Musée d'art moderne, Le Havre



11. Harold Gilman, *The nel monocale*, 1916, Huddersfield Art Gallery, Huddersfield

Bibliografia

- Alpers S., *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino, 1984.
- Baer R., *Gerrit Dou 1613-1675*, catalogo della mostra (Washington, 16/4-16/8/2000 – Londra, 6/9-19/11/2000 - L’Aia, 9/12/2000-25/2/2001), Washington-New Haven-London, 2000.
- Bandera S., Liedtke W., Wheelock A.K. (a cura di), *Vermeer. Il secolo d’oro dell’arte olandese*, catalogo della mostra (Roma, 27/9/2012-20/1/2013), Milano, 2012.
- Bedaux J.B., *Minnekoorts-, zwangerschaps- en doodsverschijnselen op zevendiende-eeuwse schilderijen*, in “Antiek”, 10 (1975).
- Bode W. von, Bredius A., *Esaias Boursse*, in “Art in America”, I (1913).
- Bredius A., *Künstler-Inventare. Urkunden zur Geschichte der Holländischen Kunst des XVIten, XVIIten und XVIIIten Jahrhunderts*, I, Den Haag, 1915.
- Brière-Misme C., *Un intimiste hollandais. Jacob Vrel*, in “La Revue de l’art ancien et moderne”, 68 (1935).
- Broos B. (ed.), *Great Dutch paintings from America*, catalogo della mostra (L’Aia, 28/9/1990-13/1/1991- San Francisco, 16/2-5/5/1991), Den Haag-Zwolle, 1990.
- Bruno S., *Rembrandt nel Seicento olandese*, Firenze, 2008.
- Chapman H.P., *Rembrandt’s Self-Portraits: A Study in Seventeenth Century Identity*, Princeton, 1990.
- Chapman H.P., Kloek W.Th., Wheelock A.K., Jr, *Jan Steen. Painter and Storyteller*, catalogo della mostra (Washington, 28/4-18/8/1996 – Amsterdam, 21/9-1996 – 12/1/1997), Washington, 1996.
- Descartes R., *Key Philosophical Writings*, ed. E. Chavez-Arviso, Ware, 1997.
- Ducrey M., *Félix Vallotton. L’œuvre peint*, Zürich-Lausanne, 2005.
- Ebert B., Tainturier C., Buvelot Q., *Jacobus Vrel. Searching for Clues to an Enigmatic Artist*, München, 2021.
- Ferino-Pagden S. (a cura di), *Dipingere la musica. Strumenti in posa nell’arte del Cinque e Seicento*, catalogo della mostra (Cremona, 12/12/2000-18/3/2001 – Vienna, 4/4-1/7/2001), Milano, 2000.
- Fischer P., *Music in Paintings of the Low Countries in the 16th and 17th centuries*, Amsterdam, 1975.
- Franits W.E., *Paragons of Virtue. Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art*, Cambridge, 1993.

- Franits W.E., *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*, London, 2004.
- Fredericksen B.B. (ed.), *A Handbook of the Paintings in the J. Paul Getty Museum*, Malibu, 1965.
- Hofstede de Groot C., *Jacobus Vrell. Binnenhuis met een oud man aan 't haardvuur*, in "Oude Kunst", 1 (1915-1916).
- Houbraken A., *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, Amsterdam, 1718–21, ed. Amsterdam, 1976.
- Houbraken A., *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, Amsterdam, 1718-21, ed. Amsterdam, 1980.
- Jonge C.H. de, *Oud-Nederlandsche majolica en Delftsch aardewerk*, Amsterdam, 1947.
- Jongh E. de, *Zinne-en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw*, s.l., 1967.
- Jongh E. de et al., *Tot lering en vermaak: Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw*, Amsterdam, 1976.
- Jongh E. de (ed.), *Portretten van echt en trouw*, catalogo della mostra (Haarlem, 15/2-13/4/1986), Haarlem-Zwolle, 1986.
- Keyszelitz R., *Der "Clavis interpretandi" in der holländischen Malerei der 17. Jahrhunderts*, unpublished master thesis, München, 1956.
- Krämer F., Sato N., Stevens M., *Hammershøi*, catalogo della mostra (Londra, 28/6-7/9/2008 – Tokyo, 30/9-7/12/2008), London, 2008.
- Krempel L., *Studien zu den datierten Gemälden des Nicolaes Maes (1634-1693)*, Petersberg, 2000.
- Kyrova M., Buijsen E., Grijp L.P., *The Hoogsteder Exhibition of: Music and Painting in the Golden Age*, catalogo della mostra (L'Aia, 11/5-10/7/1994 – Anversa, 29/7-30/10/1994), Den Haag, 1994, p. 230.
- Liedtke W., *A View of Delft. Vermeer and his Contemporaries*, Zwolle, 2000.
- Limentani Viridis C., *Introduzione alla pittura neerlandese (1400-1675)*, Padova, 1978.
- Oekter R.A., *Die holländische Genremalerei in Schwerin*, Schwerin, 2010.
- Pecker C. de, *The Present State of Holland; or, A Description of the United Provinces*, London, 1765.
- Plietzsch E., *Gabriel Metsu*, in "Pantheon", 17 (Jan 1936), pp. 1-13.
- Régnier G., *Jacob Vrel, un Vermeer du pauvre*, in "Gazette des Beaux-Arts", 71 (1968).
- Robinson F.W., *Gabriel: Metsu (1629-1667). A study of His Place in Dutch Genre Painting of the Golden Age*, New York, 1974.

- Schama S., *Il Disagio dell'Abbondanza. La cultura olandese dell'epoca d'oro*, Milano, 1988.
- Sluijter E.J. et al., (ed.), *Leidse Feijnschilders: van Gerrit Dou tot Frans de Jonge, 1630-1760*, catalogo della mostra (Leida, 10/9-4/12/1988), Zwolle, 1988.
- Stevens M., Hoozee R., *Impressionism to Symbolism. The Belgian Avant-Garde 1880-1900*, catalogo della mostra (Londra, 7/7-2/10/1994), London, 1994.
- Suchtelen A. van (ed.), *Nicolaes Maes. Dutch Master of the Golden Age*, catalogo della mostra (L'Aia, 17/10/2019-19/1/2020 – Londra, 22/2-31/5/2020), London, 2019.
- Sutton P.C., *Pieter de Hooch. Complete Edition*, Oxford, 1980.
- Sutton P.C. (ed.), *Masters of Seventeenth Century Dutch Genre Painting*, catalogo della mostra (Philadelphia, 18/3-13/5/1984 – Berlino, 8/6-12/8/1984 – Londra, 7/9-18/11/1984), Philadelphia, 1984.
- Sutton P.C., *A Guide to Dutch Art in America*, Grand Rapids-Kampen, 1986.
- Sutton P.C., *Dutch & Flemish Seventeenth-century Paintings. The Harold Samuel Collection*, Cambridge, 1992.
- Sutton P.C., *Pieter de Hooch (1629-1684)*, catalogo della mostra (Londra, 3/9-15/11/1998 – Hartford, 17/12/1998-27/2/1999), New Haven, 1998.
- Tinterow G., Pantazzi M., Pomarède V., *Corot*, catalogo della mostra (Parigi, 27/2-27/5/1996 – Ottawa, 21/6-22/9/1996 – New York, 29/10-19/1/1997), New York, 1996.
- Tummers A. et al., *The Art of Laughter: Humour in Dutch paintings of the Golden Age*, catalogo della mostra (Haarlem, 11/11/2017-18/3/2018), Zwolle, 2017.
- Upstone R., *Modern Painters. The Camden Town Group*, catalogo della mostra (Londra, 13/2-4/5/2008), London, 2008.
- Valentiner W.R., *Paintings by Pieter de Hooch and Jacobus Vrel*, in "Bulletin of the Detroit Institute of Arts of the City of Detroit", 9 (1928).
- Vergara L., Jensen Adams A. (eds), *Love Letters. Dutch Genre Paintings in the Age of Vermeer*, catalogo della mostra (Dublino, 1/10-31/12/2003 – Greenwich, CT, 31/1-2/5/2004), London, 2003.
- Waiboer A.E., *Gabriel Metsu*, catalogo della mostra (Dublino, 4/9-5/12/2010 – Amsterdam, 16/12/2010-21/3/2011 – Washington, 17/4-24/7/2011), New Haven-London, 2010.
- Waiboer A.E., *Vermeer's impact on his Contemporaries*, in "Oud Holland", 123 (2010).
- Waiboer A.E., *Gabriel Metsu: Life and Work. A catalogue raisonné*, New Haven-London, 2012.
- Wazbinski Z., *Le Cartellino. Origine et avatars d'une étiquette*, in "Pantheon", 21 (1963).

- Westermann M., *Art & Home. Dutch Interiors in the Age of Rembrandt*, catalogo della mostra (Newark, 30/1/2001-20/1/2002 – Denver, 2/3-26/5/2002), Zwolle, 2001.
- Weststeijn T., *The Universal Art of Samuel van Hoogstraten (1627-1678). Painter, Writer and Courtier*, Amsterdam, 2013.
- Wheelock A.K Jr., *Johannes Vermeer*, catalogo della mostra (Washington, 12/11/1995-11/2/1996 – L'Aia, 1/3-2/6/1996), Zwolle, 1996.
- Wheelock A.K. Jr, *Gerard ter Borch*, catalogo della mostra (Washington, 7/11/2004-30/1/2005 – Detroit, 27/2-22/5/2005), Washington-New Haven-London, 2004.
- White C., Buvelot Q. (ed.), *Rembrandt by himself*, catalogo della mostra (Londra, 9/6-5/9/1999 – L'Aia, 25/9/1999-9/1/2000), London-Zwolle, 1999.
- Witt D. de, Sloten L. van, Veen J. van der, *Rembrandt's late Pupils. Studying under a genius*, Amsterdam, 2015.

Sitografia

<https://commons.wikimedia.org/>

<https://rkd.nl/en/>

<https://theleidencollection.com/>

<https://www.christies.com/>

<https://www.sammlung.pinakothek.de/>