Università della Terza Età
Cinisello Balsamo

Storia dell'Arte Contemporanea
a.a. 2026 – 2027

Dott.ssa Francesca Andrea Mercanti

1.

Il paesaggio marino e marittimo nell’arte

Caspar David Friedrich, *Monaco in riva al mare*, 1808 – 1810, olio su tela, Berlino, Alte Nationalgalerie



L’opera è la prima e più celebre opera della serie intitolata Trentasei vedute del Monte Fuji, oltre a essere una delle immagini più conosciute al mondo.

La xilografia raffigura un'onda tempestosa che minaccia alcune imbarcazioni al largo di una zona corrispondente all'odierna prefettura di Kanagawa; come in tutte le altre rappresentazioni di questa serie, sullo sfondo compare il Fuji. Sebbene venga vista come l'opera più rappresentativa dell'arte giapponese, in realtà essa combina in egual misura elementi tradizionali della pittura orientale e caratteristiche tipiche dello stile occidentale.

È possibile trovare diverse copie dell'opera conservate in svariati musei del mondo, tra cui il Metropolitan Museum of Art di New York, il British Museum di Londra, l'Art Institute of Chicago, la National Gallery of Victoria di Melbourne, la Biblioteca nazionale di Francia di Parigi, la Casa Museo Palazzo Maffei di Verona e il Museo d'arte orientale di Torino.

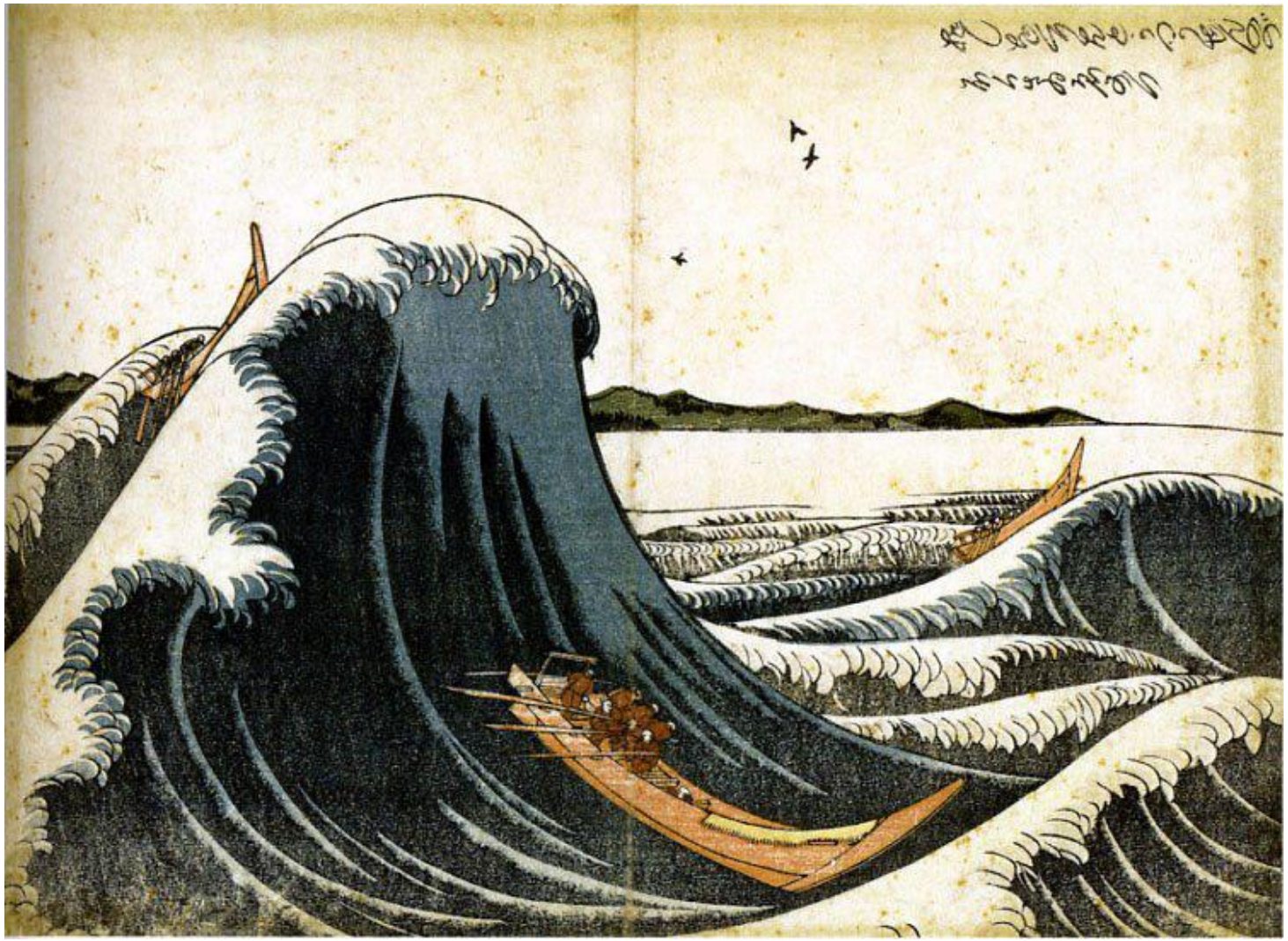
Katsushika Hokusai, *La grande onda di Kanagawa*, 1830 – 1833, xilografia in stile ukiyo-e, Washington D.C., The Library of Congress



Nei primi anni del XIX secolo, Hokusai pubblicò altre due opere in stile occidentale che possono essere considerate le precorritrici de *La grande onda*, ovvero la *Veduta di Honmoku vicino a Kanagawa* e *Imbarcazioni da trasporto in mezzo alle onde*: in entrambe le immagini il primo piano è occupato essenzialmente da un'enorme onda raffigurata nell'atto di travolgere un'imbarcazione, rivelando l'esistenza di una chiara idea di fondo la quale si sarebbe evoluta fino al concepimento de *La grande onda* trent'anni più tardi.

La composizione è costituita da tre elementi principali: il mare in tempesta, le barche e una montagna. Hokusai adotta qui un metodo mutuato dalla pittura buddista, ovvero la composizione cinese tripartita, secondo cui a una grande forma (la barca) in primo piano, ne seguiva una minore e una ancora più piccola (il Fujiyama) sullo sfondo. Fin da subito l'opera fu percepita come un'innovazione nella tradizione della pittura, avendo il paesaggio non più relegato a sfondo, ma come protagonista autonomo e inaugurando il genere delle stampe di paesaggio.

Katsushika Hokusai, *Imbarcazioni da trasporto in mezzo alle onde*, 1805, xilografia in stile ukiyo-e, Tokyo, Tokyo National Museum



Frederic Edwin Church, *Gli iceberg*, 1861, olio su tela, Dallas, Dallas Museum of Art

Church dipinse *Gli iceberg* in un momento di interesse generale per l'esplorazione artica. La scomparsa della spedizione dell'esploratore britannico John Franklin, che aveva pianificato di navigare nel Passaggio a Nord-Ovest, fu un argomento di stampa popolare negli anni 1850. lo stesso Church era interessato all'Artico, alla scienza e alla geografia. Era membro dell'American Geographical and Statistical Society e nel 1859 viaggiò lui stesso nell'Artico.

Nel giugno 1859, Church e il suo amico scrittore Louis Legrand Noble presero un piroscafo da Halifax, Nuova Scozia a St. John's, Terranova e Labrador. Per circa un mese hanno viaggiato nella zona di Cape Race e lungo la penisola di Avalon: in questa occasione Church fece schizzi a matita e olio, producendo circa un centinaio di bozzetti.





Frederic Edwin Church, *Aurora boreale*, 1865, olio su tela, Washington D.C., Smithsonian American Art Museum,



Claude Monet, *La scogliera, Étretat, tramonto*, 1883, olio su tela, Raleigh, North Carolina Museum of Art

Claude Monet, *Mare mosso all'Etretat*, 1883, olio su tela, Lione, Musée des Beaux-Arts



Nicholas Chevalier, *Stretto di Cook, Nuova Zelanda*, 1884 circa, olio su tela, Wellington, Te Papa



Nicholas Chevalier, nato a San Pietroburgo da padre svizzero e madre russa, viaggiò a lungo in Europa e studiò all'Accademia di Monaco e alla Royal Academy di Londra, prima di arrivare a Dunedinnel 1865, durante la sua prima visita da Melbourne. Da qui visitò la Nuova Zelanda nel novembre del 1868 come parte del seguito del Duca di Edimburgo a bordo della HMS Galatea. Durante questo viaggio percorse la parte meridionale dell'Isola del Nord e risalì la costa occidentale fino a Wanganui e probabilmente fu in questa occasione che venne realizzato questo dipinto.

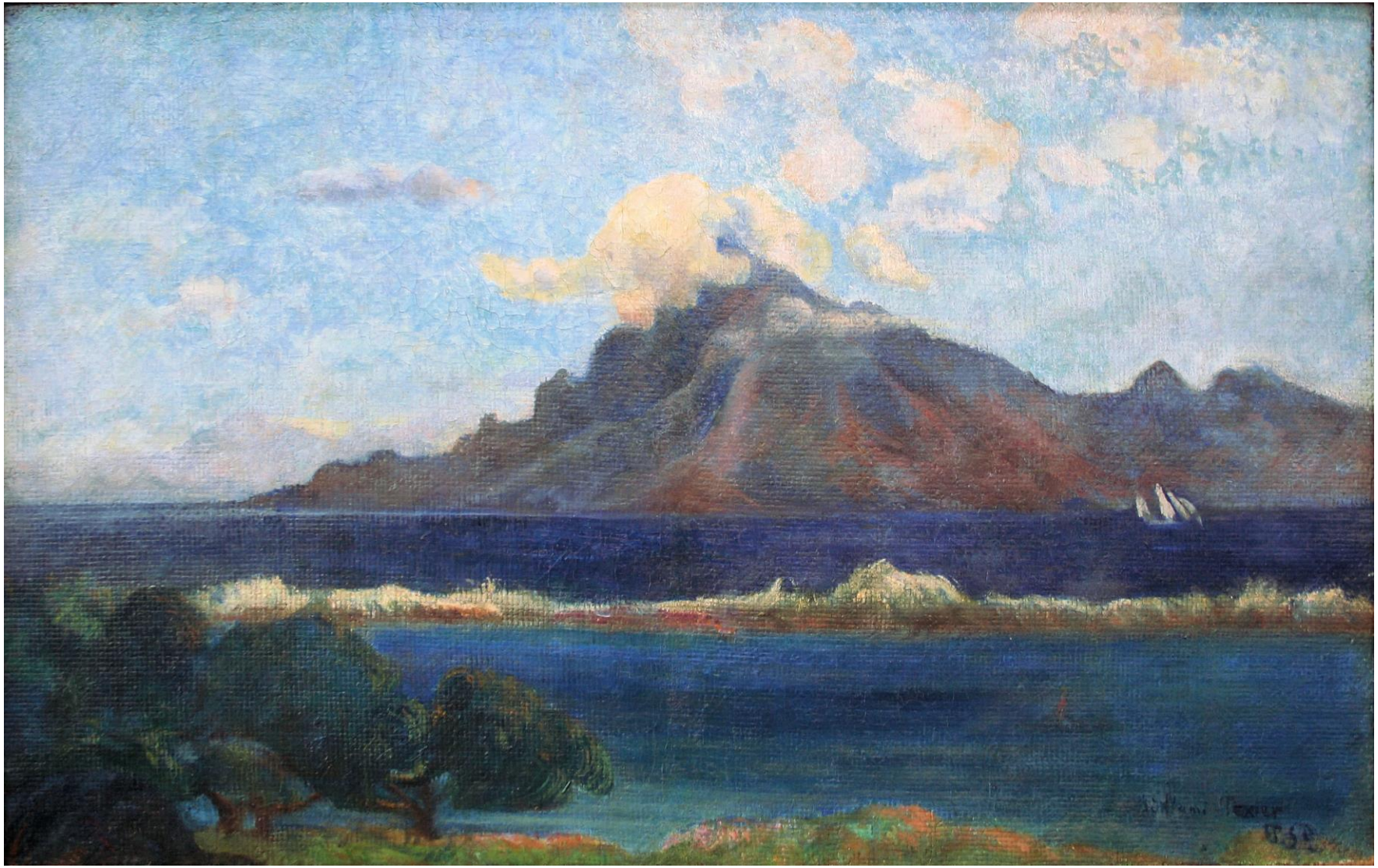
Jean Francis Auburtin, *Belle-Île, Goulphar*, 1895, olio su tela, Pont – Aven, Museo di Pont-Aven

Dopo la visita di Claude Monet a Belle-Île nel 1886, molti artisti seguirono le sue orme, tra cui Moret, Matisse, O'Conor e Auburtin. Quest'ultimo soggiornò a Belle-Île per la prima volta nel 1894 e vi fece ritorno l'anno successivo per una visita più lunga.

L’opera di Auburtin mostra l'influenza sia del Simbolismo che dell'Impressionismo, e il Giapponismo gioca un ruolo importante nella sua opera, in particolare nelle sue marine.



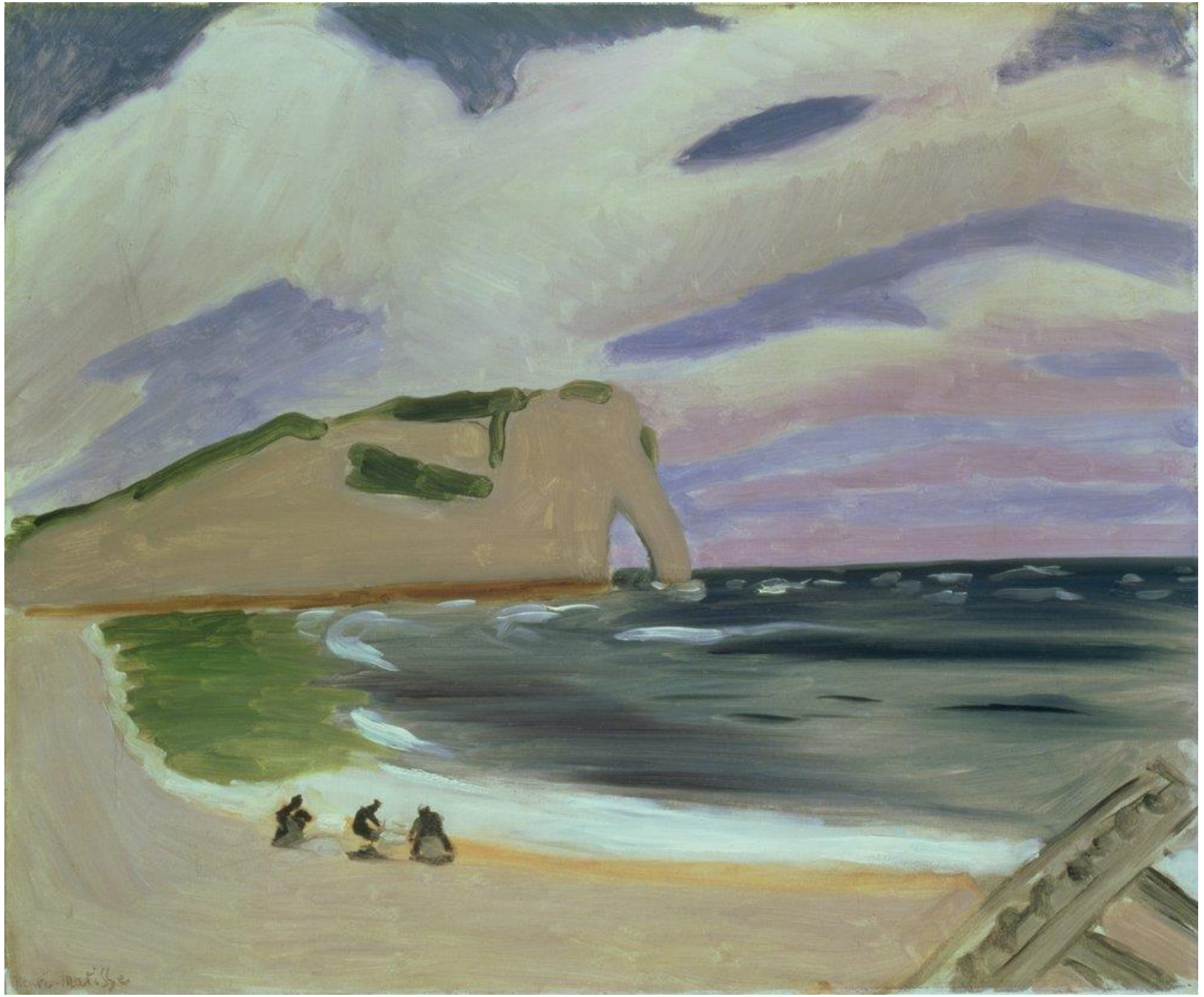
Paul Gauguin, *Paesaggio di Te vaa*, 1896, olio su tela, Le Havre, Museo d'arte moderna André Malraux



Dipinto su una delle tele a fili spessi che Gauguin usava molto spesso, questo paesaggio mostra le alture dell'isola polinesiana di Moorea avvolte dalle nuvole, oltre il braccio di mare le cui profondità di blu variano a seconda della presenza della barriera corallina.

Il denso strato pittorico tipico dell'artista conferisce alle onde e alle montagne l'intensità di colore che caratterizza le tele del periodo polinesiano.

Henri Matisse, *Donne sulla spiaggia, Etretat*, 1920 – 1921, olio su tela, Cambridge, The Fitzwilliam Museum



Candido Portinari, *Paesaggio marino*, 1934, olio su tela, Rio de Janeiro, Ambasciata Italiana

L'opera raffigura una veduta costiera tropicale ed è stata originariamente concepita come elemento decorativo per i sopra porta della sala da pranzo all'interno dell'Ambasciata italiana a Rio de Janeiro.

Il dipinto ha uno sviluppo verticale insolito dovuto alla sua destinazione architettonica ed è rigorosamente suddiviso in tre grandi fasce orizzontali.

Nella metà inferiore si vede una distesa di sabbia color ocra interamente ricoperta dalla tipica vegetazione tropicale brasiliana, in cui spiccano fiori selvatici, pitas e cactus. Sulla sinistra svetta una Cassia la cui chioma viene tagliata dal bordo superiore.

Nella fascia centrale c'è una striscia di mare di un azzurro intenso e brillante che si estende lungo la linea dell'orizzonte, mentre sullo sfondo si vede una maestosa catena montuosa che chiude la composizione.



L’opera si compone di 30 vasche di alluminio zincato, ognuna contenente 78.5 l d’acqua colorata con blu di metilene, per un totale di 2400 l. Nell'allestimento concepito da Pascali, le vasche formano un quadrilatero e presentano diverse gradazioni di azzurro, come le sfumature del mare. La colorazione dell'acqua nelle sue diverse gradazioni di azzurro è stata ricreata dal laboratorio di restauro G.N.A.M. sulla base di un disegno di Pascali intitolato *Il colore dell'acqua di mare inteso come plastica del liquido*.

Innanzitutto Pascali ci mette di fronte a un paradosso: il mare, non tutto il mare, ma 32 metri quadri circa di superficie marina, entra in un museo. Ci troviamo davanti a una superficie, delle tinte del mare, che riflette ciò che la circonda.

Un secondo paradosso che mette in atto Pascali è quello di trasformare un elemento naturale e per sua stessa definizione incontenibile, in una griglia quadrata e addirittura misurabile in metri quadri come fosse un appartamento. L’artista mescola diverse correnti artistiche che conosce: la minimal art, la pop art e l’arte povera.

La scelta del mare è legata al fatto che questo elemento è lo spazio che sta tra i popoli, è il luogo del viaggio per definizione. Il mare non è abitabile, ma le storie che vivono in esso raccordano i popoli. Attraverso il mare sono arrivate a noi storie e popoli.

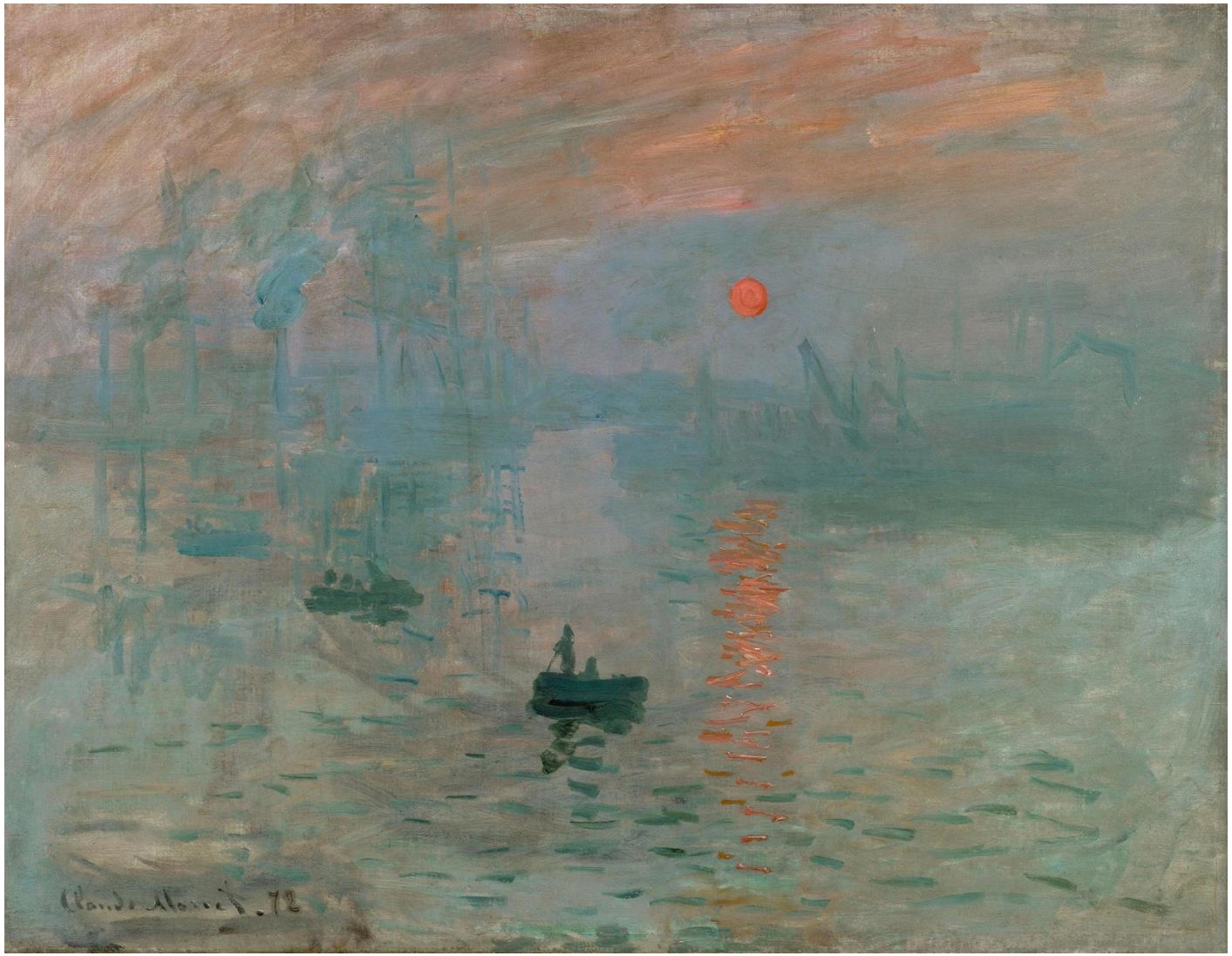
Pino Pascali, *32 mq di mare circa*, 1967, acqua colorata con blu di metilene in 30 vasche di alluminio zincato, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea



L’opera rappresenta uno scorcio mattutino del porto di Le Havre, avvolto da una nebbia impalpabile che rende tutto sfocato e indefinito. In primo piano troviamo, disposte in diagonale da sinistra verso destra, due piccole imbarcazioni che solcano le acque portuali. Sullo sfondo, dietro il velo di foschia, si profilano infatti i pennoni delle navi ormeggiate, le silhouette dei mezzi meccanici per la movimentazione delle merci, alcune ciminiere fumanti. Alzandosi dal fiume, poi, in alto si è librato il disco rossastro del sole che, facendosi lentamente strada nel cielo, emette dei raggi aranciati che si riverberano guizzanti sullo specchio d’acqua, appena screziato da alcune onde, e inondano omogeneamente tutto il paesaggio.

In questo dipinto Monet ha accostato colori caldi (il giallo, il rosso e l'arancio) e freddi (il verde azzurrognolo) e non c'è alcun segno che attesti la realizzazione di un disegno preparatorio: perciò il colore è steso sulla tela con pennellate veloci e brevi, come se avesse una propria consistenza materica e un proprio volume.

Claude Monet, *Impressione, levar del sole*, 1872, olio su tela, Parigi, Museo Marmottan Monet



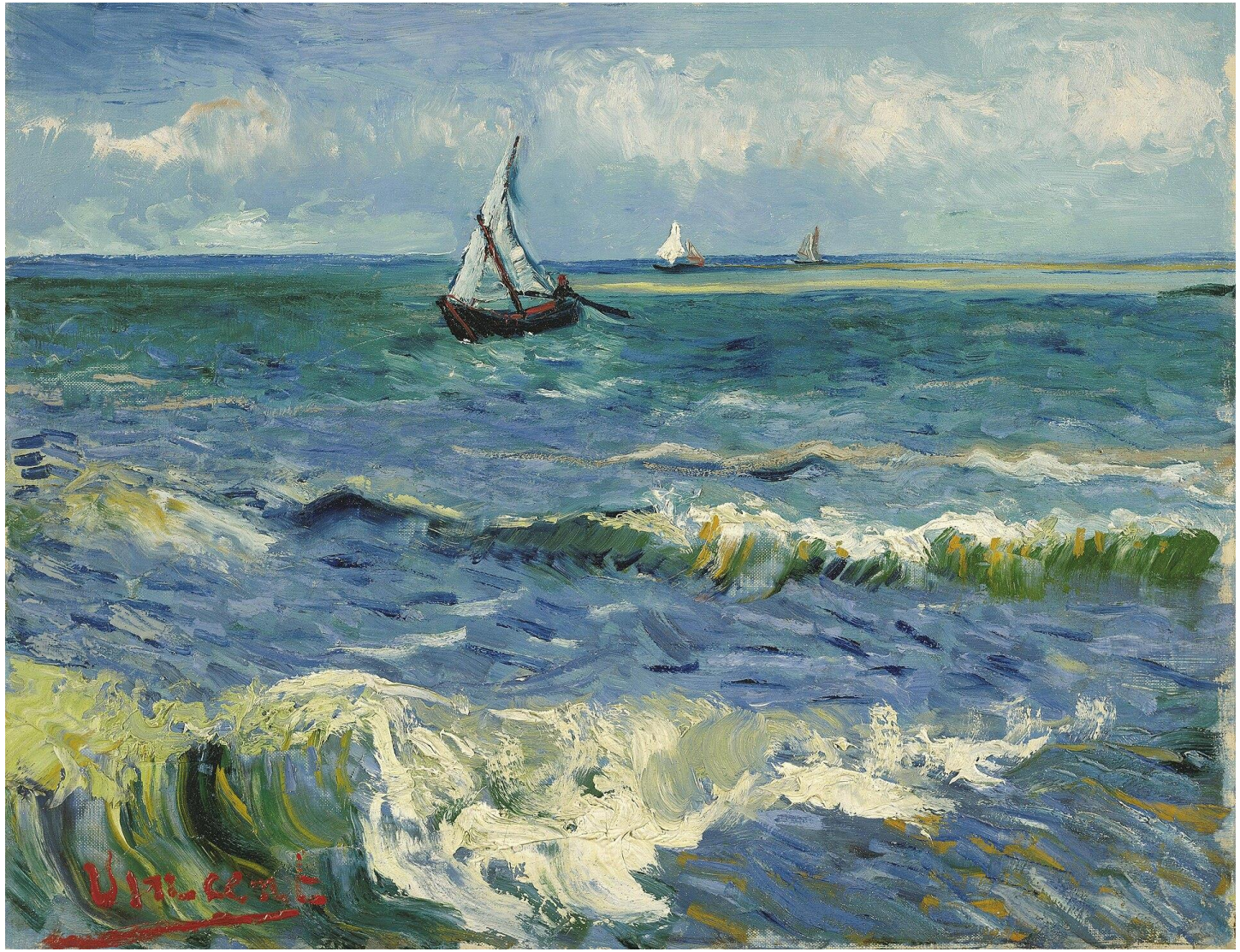


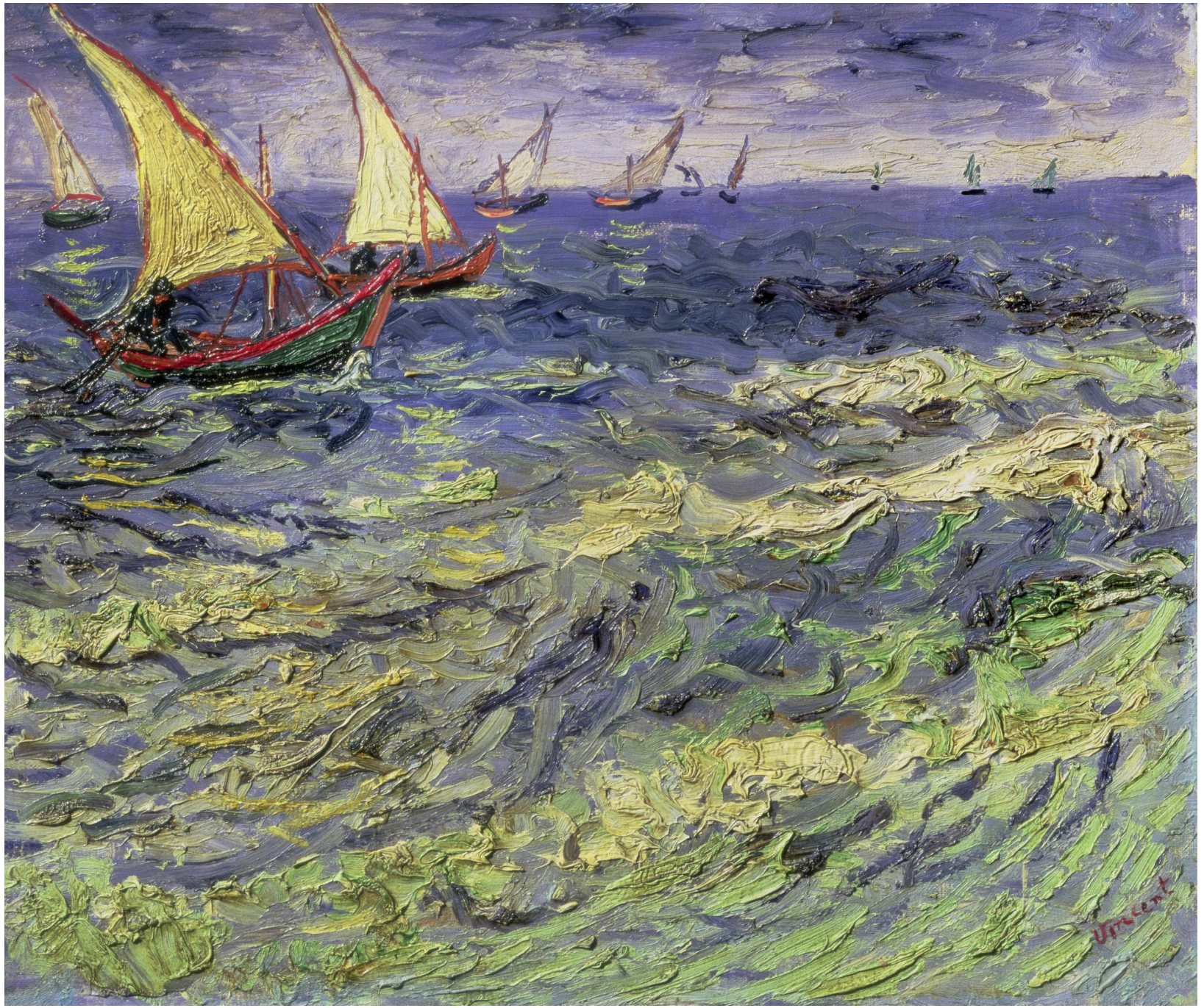
Claude Monet, *Etretat, Porta d'Aval: barche da pesca che escono dal porto*, 1885, olio su tela, Digione, Musée des Beaux-Arts

Quando van Gogh si trasferì ad Arles, nel 1888, compì anche una visita al borgo di Saintes-Maries-de-la-Mer, un villaggio di pescatori tra le paludi della Camargue, non lontano dalla foce del Rodano. Qui, l'artista realizzò alcuni paesaggi tra cui alcune marine e una veduta del borgo, assieme a diversi disegni.

Dell'opera in questione scrisse al fratello Theo in una delle sue lettere: *«Ti scrivo da Saintes-Maries-de-la-Mer sul mar Mediterraneo, che ha i colori di uno sgombro - in altre parole, sono colori cangianti - cioè non devi sempre sapere se è verde o porpora - non puoi neppure sempre sapere se è blu - perché un secondo dopo i riflessi gli hanno dato delle intonazioni rosa o grigie. [...] La spiaggia qui è sabbiosa, non ci sono scogliere o rocce come in Olanda, non ci sono dune e c'è più blu. [...]»*. L'artista cerca dunque di rendere i cangiantismi della superficie dell'acqua sporcando il mare con tocchi di pennello di svariati colori: rossi, arancioni, gialli, grigi, rosa che vanno a sovrapporsi al blu oltremare. L'opera è stata sicuramente eseguita (almeno in parte) direttamente sulla spiaggia: tra i pigmenti sono stati trovati granelli di sabbia.

Vincent van Gogh, *Paesaggio marino nei pressi di Les Saintes-Maries-de-la-Mer*, 1888, olio su tela, Amsterdam, Van Gogh Museum





Vincent van Vogh, *Paesaggio marino nei pressi di Les Saintes-Maries-de-la-Mer,* 1888, olio su tela, Mosca, Museo Pushkin

Vincent van Gogh, *Barche da pesca sulla spiaggia di Les Saintes-Maries-de-la-Mer*, 1888, olio su tela, Amsterdam, Van Gogh Museum



Vincent van Gogh, *Barche ammarate,* 1888, olio su tela, Essen, Museum Folkwang



Mary Cassatt, *La passeggiata in barca*, 1893 – 1894, olio su tela, Washington D.C., National Gallery of Art



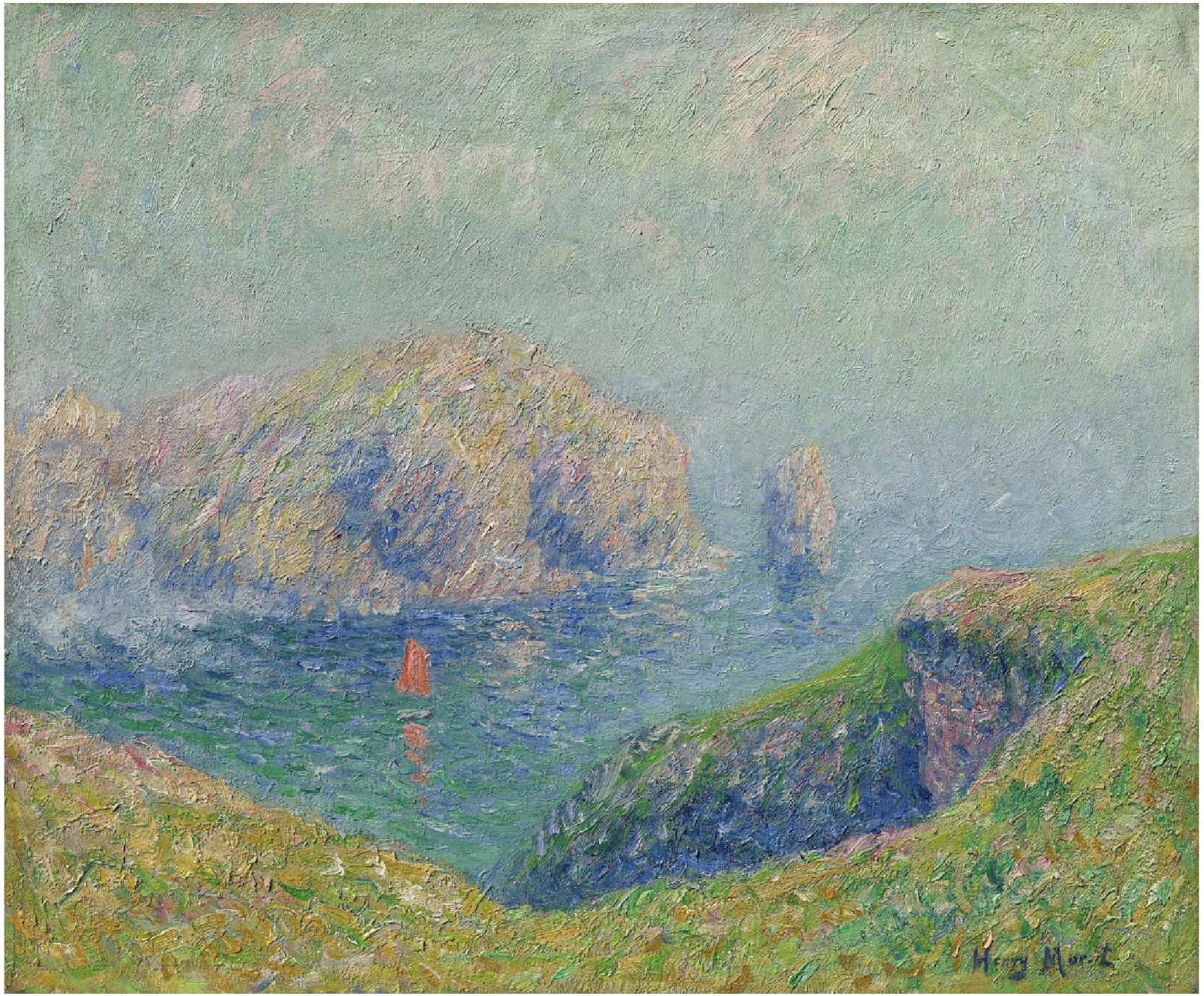
La composizione rivela l'influenza delle superfici piatte e decorate, dei colori semplificati e delle angolazioni insolite desunti dalle stampe giapponesi, che godettero di grande popolarità a Parigi alla fine dell'Ottocento.

Dopo il 1893, l'artista iniziò a trascorrere molte estati sulla costa mediterranea di Antibes . Sotto il suo sole intenso, iniziò a sperimentare con colori più decorativi. Quest'opera, con la sua geometria audace e la decorazione della superficie, colloca Cassatt accanto a pittori post-impressionisti come Gauguin e Van Gogh.

Questo dipinto fu dei dei più ammirati della prima mostra personale di Cassatt negli Stati Uniti nel 1895. I suoi contatti con amici facoltosi negli Stati Uniti contribuirono notevolmente a far conoscere la pittura d'avanguardia francese in questo paese.

Henry Moret, *Vista della baia con barca*, 1912, olio su tela, Potsdam, Museo Barberini

Henry Moret , che aveva dipinto con Paul Gauguin a Pont-Aven in Bretagna, cambiò stile abbracciando l'Impressionismo dopo il 1900. Come in molti dei suoi paesaggi, questo quadro è chiaramente ispirato a Claude Monet , che aveva viaggiato lungo la costa bretone nel 1886.



Rhona Haszard, *Finistère*, 1926, olio su tela, Wellington, Te Papa



Nel 1926 Rhona Haszard e il suo secondo marito, l'artista Leslie Greener, lasciarono la Nuova Zelanda per sfuggire alla disapprovazione sociale legata alla loro relazione e, dopo un breve soggiorno a Parigi, trascorsero un periodo in Bretagna dove dipinsero questo paesaggio marino, probabilmente lungo il tragitto tra le cittadine di Concarneau e Camaret. Si trattava di una rinomata meta di vacanza francese: una delle principali attrazioni era la costa, una delle più lunghe e magnifiche d'Europa. Negli anni Ottanta dell'Ottocento era frequentata da artisti, sia tradizionali che d'avanguardia, e a Pont-Aven dai post-impressionisti Paul Gauguin e Vincent van Gogh .

Il soggetto è un paesaggio marino caratterizzato da aspre formazioni rocciose in primo piano e barche da pesca con vele colorate che solcano il mare all'orizzonte.

Il dipinto adotta uno stile postimpressionista in cui forme geometriche delle rocce sono semplificate e rese come un mosaico di campiture giustapposte.

Edward Hopper, *Risacca*, 1939, olio su tela, Washington D.C., National Gallery of Art



William Turner, *Il naufragio*, 1805, olio su tela, Londra, Tate Britain

Quello del mare in burrasca era un tema che godeva di grandissima popolarità durante la stagione romantica, siccome era un fenomeno che incarnava perfettamente la potenza terrificante della natura, in pieno accordo con la poetica del sublime.

Dal punto di vista compositivo, sappiamo con certezza che Turner realizzò *Il naufragio* prendendo spunto dall'album di schizzi che eseguì una volta sbarcato a Calais nel 1803 e che raffigurava proprio la furia del mare in tempesta.

Il dipinto fu eseguito nel 1805 e presentato nello stesso anno presso la galleria personale dell'artista, dove riscosse un brillante successo nonostante le perplessità di alcuni accademici. La tela, in effetti, piacque molto al baronetto Sir John Leicester, il quale nel 1806 la acquistò per la cifra di 315 sterline; incluso nel Lascito Turner 1856, il dipinto fu infine trasferito alla Tate Gallery di Londra, galleria presso la quale ha trovato la sua collocazione definitiva.





Théodore Géricault, *La zattera della Medusa*, 1819, olio su tela, Parigi, Musée du Louvre

Caspar David Friedrich, *Il mare di ghiaccio*, 1823 – 1824, olio su tela, Amburgo, Hamburger Kunsthalle

L'opera ritrae un naufragio avvenuto nel bel mezzo di un mare di ghiaccio rotto in una miriade di pezzi, le cui schegge si sono accumulate dopo l'impatto, ammassandosi l'una sopra l'altra a formare una montagna.

Le spesse lastre di ghiaccio si innalzano come edifici e la direzione diagonale di tali ammassi, insieme ai frammenti della poppa della nave che si scorgono a malapena in basso a destra del dipinto, determinano una sorta di inquietante movimento a spirale intorno alle rovine centrali. Lo sguardo dell'osservatore è quindi focalizzato quasi esclusivamente nella parte centrale del dipinto, dimenticando tutto ciò che sta intorno. Come molte altre opere di Friedrich, anche questa rappresenta tutta la grandezza della natura rispetto all' uomo.

Come confermato da un'iscrizione sul relitto, la nave rappresentata nel dipinto è la HMS Griper, una delle due navi che parteciparono alle prime spedizioni al Polo nord, di William Edward Parry.



Ivan Konstantinovič Ajvazovskij, *La nona onda*, 1850, olio su tela, San Pietroburgo, Museo di Stato Russo



L'opera raffigura in basso a sinistra sei uomini - chiaramente naufraghi - su un relitto rappresentato da parte dell'alberatura di un veliero, in balia dei flutti. Le acque, tuttavia, sono tutt'altro che tranquille: sta infatti imperversando una violenta tempesta, che culmina nella maestosità della nona onda, quella giudicata più terrificante dalla tradizione nautica, che si erge di fronte al gruppo di uomini.

L'ineluttabilità del destino che segnerà i sei naufraghi dovrebbe insomma restituire una sensazione di terrore, mettendo in risalto la piccolezza materiale dell'uomo, e la sua impotenza nei confronti della natura. Malgrado ciò, la poderose forze naturali di Ajvazovskij non suscitano solo paura, ma anche una sensazione di ammirazione verso la sua bellezza; in questo modo, *La nona onda* è una delle opere più rappresentative dell'estetica del sublime.

Probabilmente Ajvazovskij per l'esecuzione del dipinto si è ispirato, nel soggetto, ad un fatto di cronaca realmente successo nel 1842: il naufragio, davanti alle coste africane, di un'imbarcazione, e il successivo tentativo dei marinai superstiti di sopravvivere rimanendo aggrappati al relitto della nave.

Winslow Homer, *La Corrente Del Golfo*, 1899, olio su tela, New York, Metropolitan Museum of Art



Henri Rousseau, *Nave nella tempesta*, 1899, olio su tela, Parigi, Museo dell'Orangerie



Gina Sinozich , *We are in the Sea Storm of the Indian Ocean*, 2003, olio su tavola, Sydney, Australian National Maritime Museum



Il dipinto raffigura il transatlantico SS Neptunia in mezzo a un mare agitato e tempestoso nell'Oceano Indiano. Numerosi passeggeri terrorizzati e con il mal di mare sono sparsi sul ponte, con indosso i giubbotti di salvataggio.

Con questo dettaglio l'opera rappresenta le esperienze di molti migranti e rifugiati che viaggiavano verso l'Australia a bordo di navi passeggeri: i viaggi, infatti, non erano sempre tranquilli e molti viaggiatori soffrivano di mal di mare durante la traversata.

L'artista e la sua famiglia emigrarono in Australia come rifugiati dalla Croazia nel 1957, viaggiando a bordo del Neptunia dall'Italia a Melbourne, in Australia .

John Constable, *Spiaggia di Brighton*, 1824, olio su carta, Londra, Victoria and Albert Museum



Giovanni Fattori, *La rotonda dei Bagni Palmieri*, 1866, olio su tavola, Firenze, Palazzo Pitti



Claude Monet, *La terrazza a Sainte-Adresse*, 1867, olio su tela, New York, Metropolitan Museum of Art

L’opera rappresenta un dolce pomeriggio primaverile, e il sole - ormai basso sull'orizzonte - proietta sull'elegante pavimentazione grigia della terrazza calde e lunghissime ombre. Le due bandiere sono mosse con forza dal vento e rimarcano il prestigio turistico di Sainte-Adresse, cittadina visitata da una clientela francese e inglese particolarmente benestante che lì poteva godere della nuova moda dei bagni a mare: oltre il parapetto, poi, si dispiega in tutta la sua potenza azzurra il canale della Manica, solcato sull'orizzonte da alcune imbarcazioni che si offrono così agli occhi dei villeggianti.

Immersi in una natura rigogliosa, ricolma di gladioli gialli e scarlatti, troviamo quattro personaggi, elegantemente vestiti: vicino alla balaustra una donna e un uomo discorrono in maniera intima, osservati scrupolosamente da una coppia di anziani in primo piano, seduti sulle sedie predisposte per i frequentatori della terrazza. Magari questi ultimi conoscono la coppia più giovane e, anzi, hanno pure accompagnato la figlia (o il figlio) dal potenziale partner, come se con la loro presenza distaccata volessero legittimare sobriamente la validità di quest'unione. Potrebbe anche darsi, tuttavia, che le due coppie non si conoscono, e che il signore e la signora in primo piano, contemplando silenziosamente quest'incontro galante inaspettato, stiano semplicemente pensando agli amori dei bei tempi andati.



Édouard Manet, *Sulla spiaggia di Boulogne*, 1868, olio su tela, Richmond, Virginia Museum of Fine Arts



Winslow Homer, *Scena di spiaggia*, 1869, olio su tela montata su cartone, Madrid, Museo Nacional Thyssen – Bornemisza

Principalmente noto per le sue raffigurazioni di mari tempestosi, Winslow è stato uno dei primi artisti a concentrarsi sul tema dei bagnanti sulla spiaggia, che era stato recentemente reso di moda a Parigi a metà degli anni ‘60 dell’Ottocento.

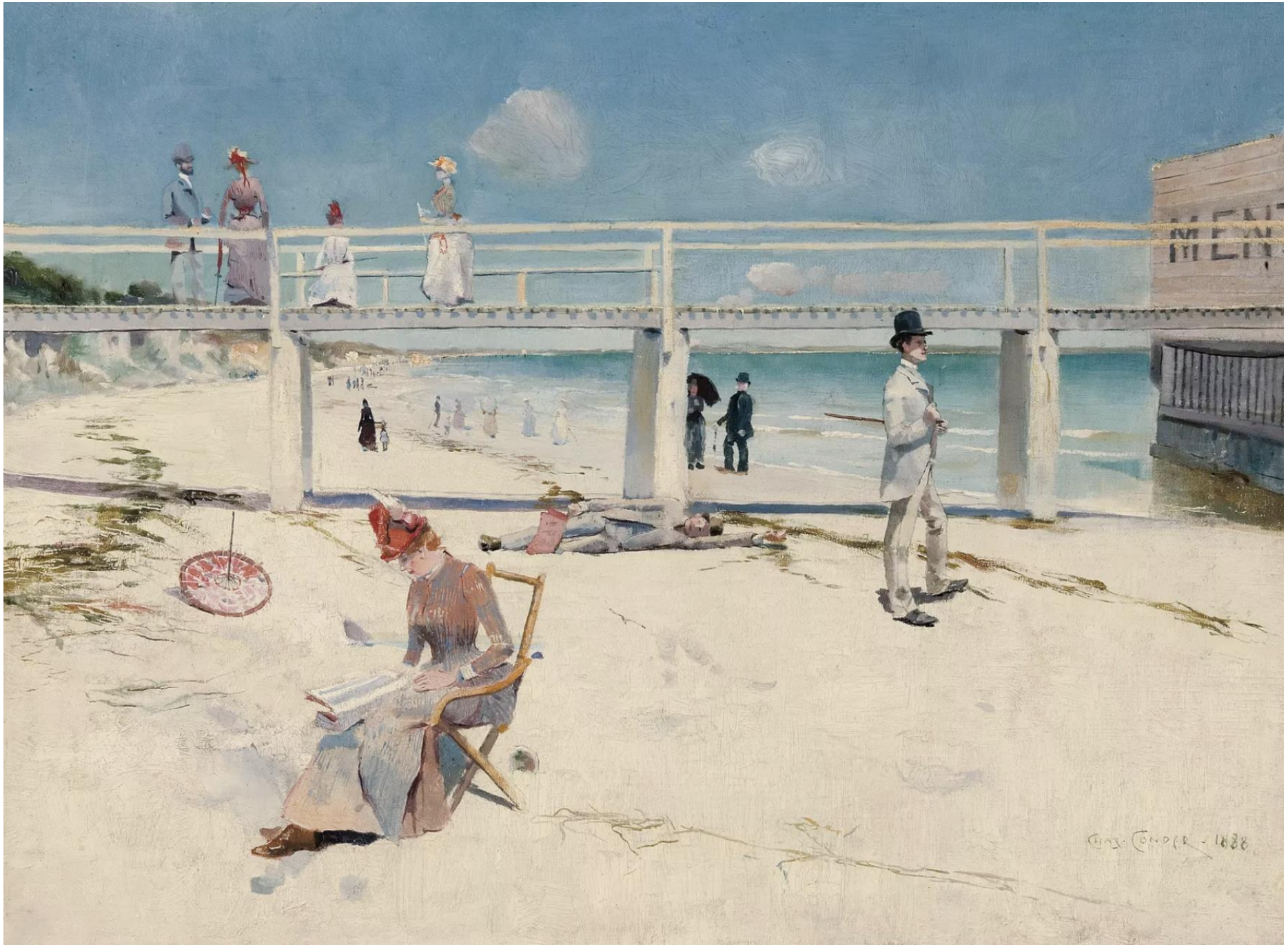
Pittore autodidatta, Homer era ricettivo alle nuove tendenze europee dell'arte. Anche se non ci sono prove che abbia incontrato i futuri impressionisti durante il suo viaggio a Parigi nel 1867, i dipinti che ha prodotto alla fine degli anni 1860 rivelano preoccupazioni artistiche simili. Tra le opere di Homer, questa si avvicina di più all'impressionismo, sia per la sua movimentazione vivace che per la sua luminosità.





Samuel S. Carr, *Scena di spiaggia*, 1879 circa, olio su tela, Collezione privata

Charles Conder, *Una vacanza a Mentone*, 1888, olio su tela, Adelaide, Art Gallery of South Australia





Félix Vallotton, *La promenade de la mer à Étretat*, 1899, olio su tela, Collezione privata



Archibald Campbell Mellon, *Vacanze in spiaggia ad agosto, Gorleston*, 1924, olio su tela, Collezione privata

Félix Vallotton, *La spiaggia a Honfleur*, 1925, olio su tela, Collezione privata





Campbell Archibald Mellon, *August Bank Holiday, Yarmouth*, 1931, olio su tela, Bristol, Bristol Museum & Art Gallery

Carlo Meere, *Australian beach pattern*, 1938 – 1940, olio su tela, Sydney, Art Gallery of New South Wales

Il dipinto mostra una spiaggia affollata dove bagnanti e bagnini dai corpi statuari e atletici sono disposti in pose monumentali che richiamano la statuaria classica greca e i dipinti rinascimentali. I corpi si incastrano perfettamente tra loro, creando un complesso schema geometrico.

Concepito ed eseguito tra il 1938 e il 1940, il dipinto cattura lo spirito della cultura balneare di Sydney nel periodo interbellico, contribuendo a forgiare il mito nazionale della spiaggia come luogo di benessere e della gioventù australiana.

Sebbene l'opera sembri celebrare la perfezione fisica dell'epoca, i critici ne evidenziano l'ambiguità e la sottile satira: un dettaglio rivelatore è la presenza di un uomo non atletico e pensoso tra la folla, che agisce come interrogativo in mezzo a tanta esuberanza fisica.



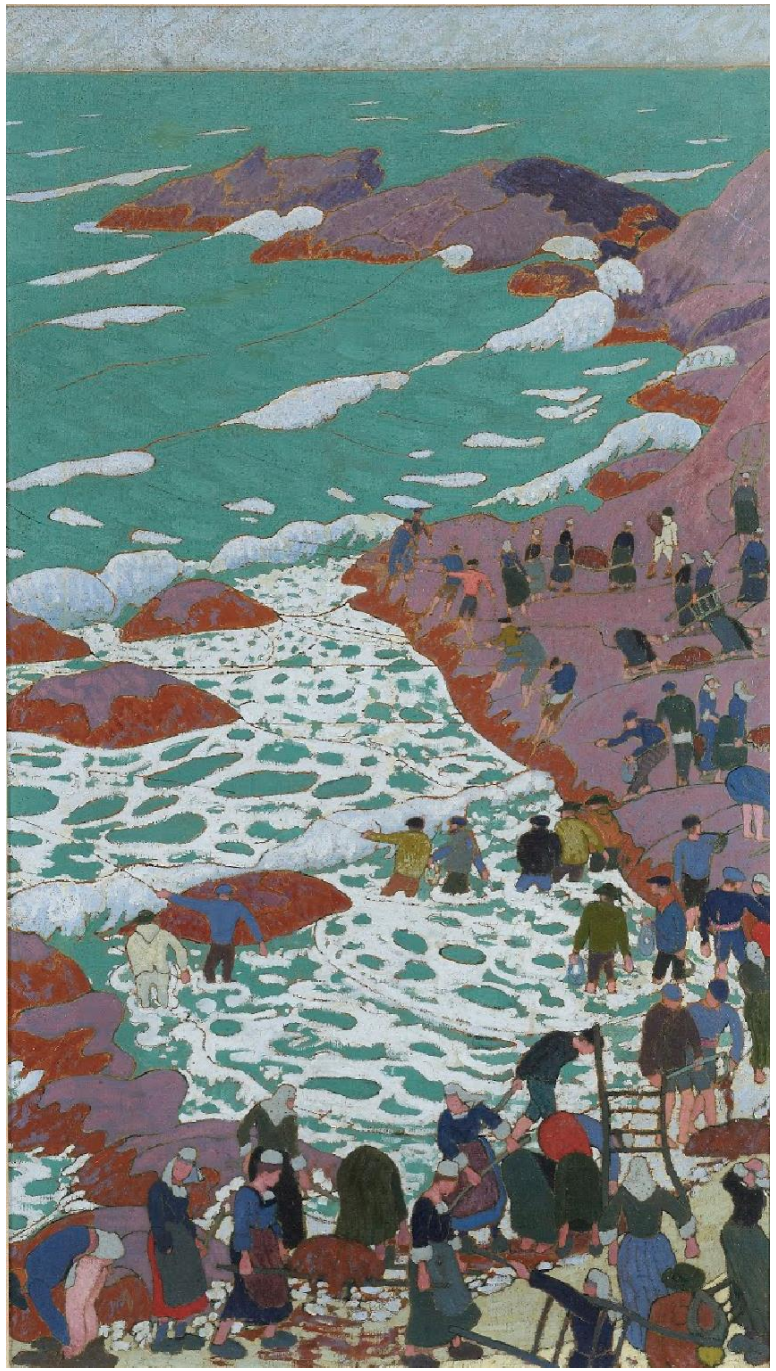
Tra il 1886 e il 1893, Émile Bernard portava regolarmente la sua famiglia in vacanza a Saint-Briac, un piccolo villaggio bretone tra la baia di Mont-Saint-Michel e la baia di Saint-Brieuc . Lì incontrò Gauguin per la prima volta nel 1886, ma fu solo nel 1888 che i due artisti si incontrarono a Pont-Aven, dove condivisero le loro ricerche sulla radicale semplificazione delle forme, sull'abbandono della prospettiva tradizionale e sull'uso di campiture piatte di colore delineate da contorni scuri che ricordavano le vetrate artistiche.

Durante i suoi soggiorni in Bretagna, Bernard si dedicò alla rappresentazione delle attività quotidiane dei contadini, come quelle dei mietitori. I paesaggi, i covoni di fieno, le case e gli uomini sono trattati in modo essenziale, eliminando i dettagli per conservare solo le forme colorate che punteggiano la tela.

Nella primavera del 1891, Émile Bernard litigò con Gauguin, accusandolo di essersi preso tutto il merito della nuova estetica. Si avvicinò quindi a Cézanne, come si può notare in questo dipinto.

Emile Bernard, *Raccolto vicino al mare, Saint Briac sur mer*, 1891, olio su tela, Parigi, Musée d'Orsay





André Edourd Jolly, *I raccoglitori di alghe*, 1910, olio su tela, Pont – Aven, Museo di Pont-Aven

Il dipinto è ambientato a Raguenez, sulla costa vicino alla città di Nevez . Sebbene non sia firmato, diversi studi preparatori testimoniano la sua esecuzione accurata e ben ponderata.

Molte figure, ognuna intenta al proprio lavoro, sono minuziosamente dettagliate lungo tutta la riva. Alcune lavorano contro la marea crescente per issare cumuli di alghe con delle corde, mentre altre si preparano a trascinarle a riva. Altre ancora, per lo più donne, supervisionano il trasferimento del raccolto su delle barelle.

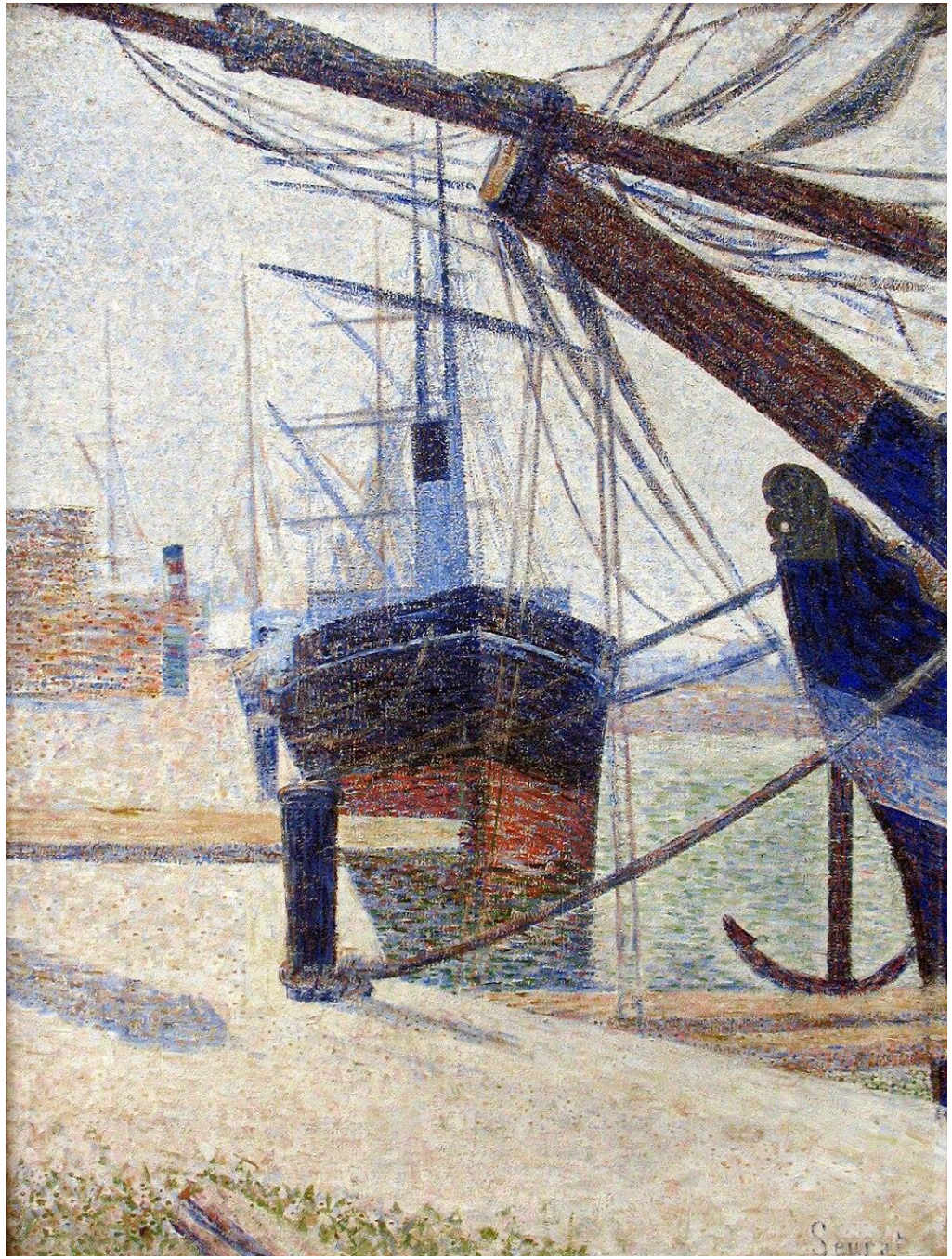
All'epoca, le alghe erano un fertilizzante molto ricercato per le colture, in particolare per il grano. Questa tela mostra l'influenza dell'estetica di Pont-Aven sviluppata da Gauguin e Bernard, e testimonia la familiarità di Jolly con le stampe xilografiche giapponesi.

Oscar Pereira da Silva, *Lo sbarco di Pedro Álvares Cabral a Porto Seguro nel 1500*, 1900, olio su tela, San Paolo, Museu do Ipiranga



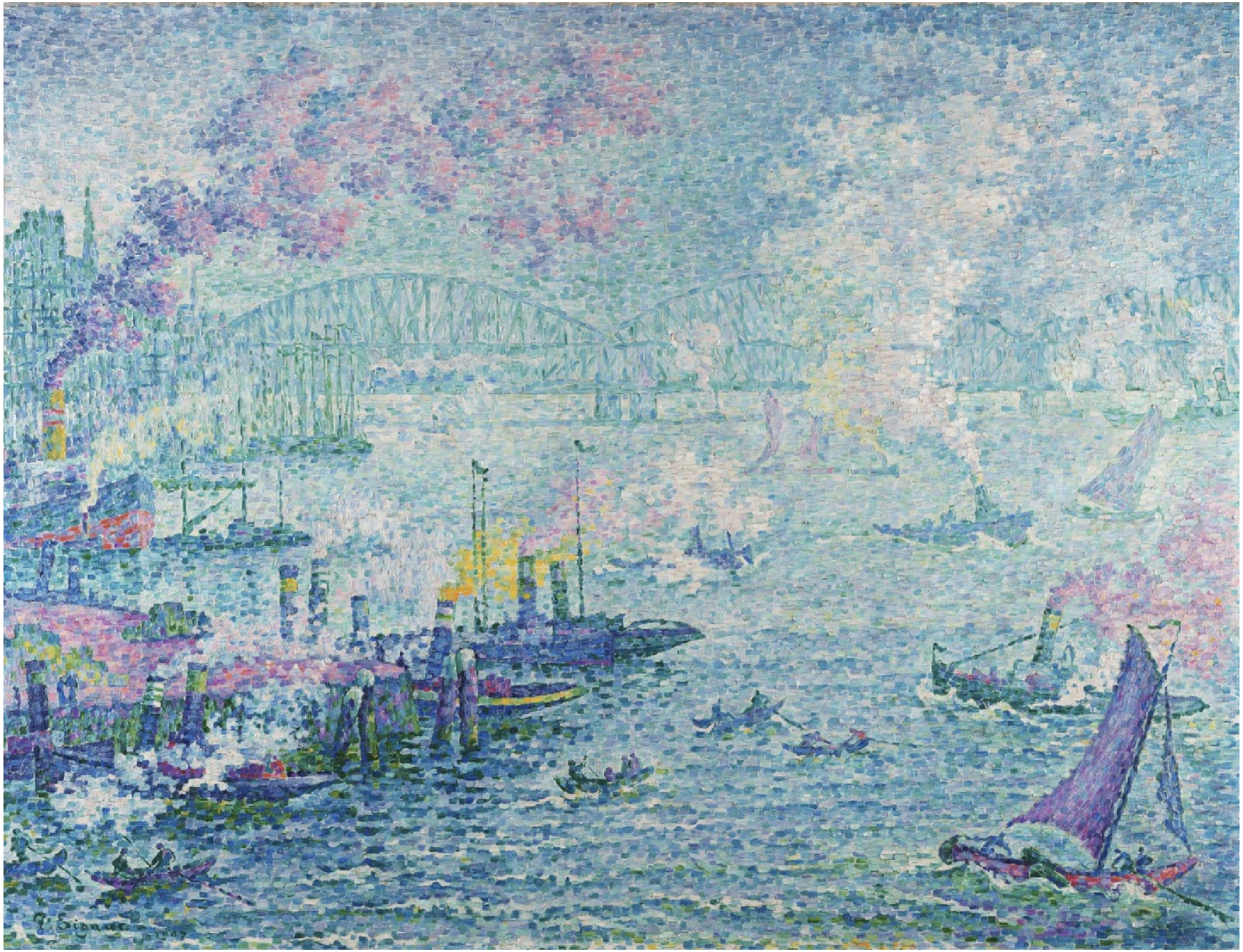
Appartenente al genere della pittura storica, che combina ritratto, natura morta e paesaggio per rappresentare un determinato evento di rilevanza storica, l'opera è stata accolta con grande apprezzamento dalla società e dalla stampa dell'epoca.

La tela mostra diversi indiani sulla spiaggia di Porto Seguro, a Bahia, mentre altri ancora arrivano attraverso la fitta foresta che circonda la sabbia. Gli indigeni sono raffigurati mentre corrono, urlano e brandiscono lance, rivelandosi molto euforici per la situazione. In mare, è possibile osservare una piccola imbarcazione che si avvicina alla riva. Il dipinto, che raffigura il primo incontro tra portoghesi e indigeni, è stato diviso in due zone molto ben definite. La prima è la zona dell'oceano, con le barche e la seconda è la zona della terra, dove sono rappresentati gli indiani brasiliani.



Georges-Pierre Seurat, *Angolo di una darsena, Honfleur*, 1886, olio su tela, Otterlo, Museo Kröller-Müller

Paul Signac, *Il porto di Rotterdam*, 1907, olio su tela, olio su tela, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen



Otto Dix, *(Der) Matrose Fritz Müller aus Pieschen*, 1919, tecnica mista, tempera e velatura ad olio su carta intelata con cornice originale dell'autore, Torino, Galleria d’Arte Moderna e Contemporanea

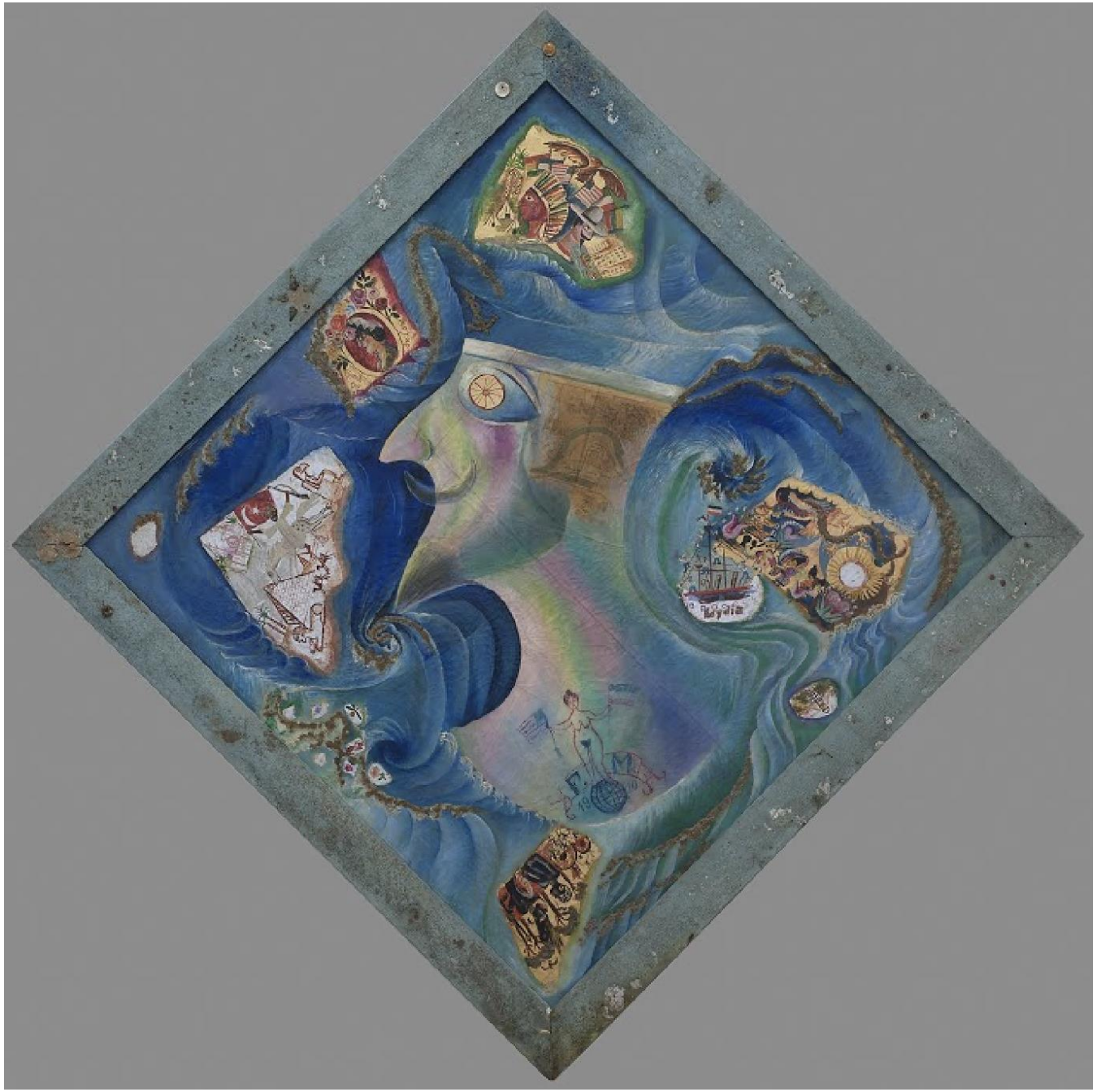
Al centro di un turbinio di onde azzurre e cordoni sabbiosi il marinaio Fritz Mueller ci guarda sorridente. La cornice ha perso molto della sua decorazione originaria ma resta ancora traccia dei piccoli decori che l’artista aveva fissato ai margini di legno quasi a voler superare il limite ristretto della tela.

I capelli di Fritz sono la mappa della sua città natale, Pieschen, il porto fluviale di Dresda. Il viso appuntito del marinaio è attraversato da un arcobaleno, sul petto sfoggia un tatuaggio: una donna nuda in equilibrio sul mondo che sventola la bandiera americana e quella tedesca che simboleggia la dea Fortuna.

Intorno alla sua testa, compaiono delle allegorie dei luoghi visti dal marinaio: l’America con l’aquila e la bandiera a stelle e strisce, un pellerossa nel suo villaggio, un porto con vessilli sudamericani. In un altro angolo del quadro riconosciamo le piramidi, la sfinge e la bandiera turca.

Scendendo, un villaggio africano, forse in Camerun o in Tanganica, territori che per qualche decennio furono colonie dell’impero tedesco.

Risalendo, verso un altro lembo del dipinto, un drago cinese sovrasta una pagoda, fiori carnosi e giovani donne orientali.



Maria Keil do Amaral, *Transporte Marítimo*, 1942, olio su tavola, Lisbona, Fundação Portuguesa das Comunicações



Il dipinto fa parte di una serie di pannelli dedicati alla storia dei mezzi di trasporto della corrispondenza e fu originariamente commissionato dai CTT, i servizi postali pubblici portoghesi, per decorare o celebrare le storiche rotte della corrispondenza nazionale e coloniale.

Nel 2020, in occasione dell'emissione speciale europea "Europa - Antiche Rotte Postali", i CTT hanno utilizzato i dettagli di questo dipinto per il design di una prestigiosa serie di francobolli commemorativi e blocchi filatelici.

La tavola raffigura l'evoluzione e il lavoro del trasporto postale via mare, mostrando navi o imbarcazioni d'epoca. Nel cielo che sovrasta l'imbarcazione si staglia un caratteristico stormo di uccelli bianchi in volo, elemento iconico dello stile illustrativo dell'artista.

Lo stile risente del modernismo portoghese degli anni '30 e '40, caratterizzato da linee pulite, figure stilizzate ma espressive e una forte sensibilità grafica ed estetica.

L'opera venne creata nel 1941 a Washington D.C., negli Stati Uniti, durante il soggiorno dell'artista per la realizzazione dei celebri quattro murali monumentali presso la Library of Congress.

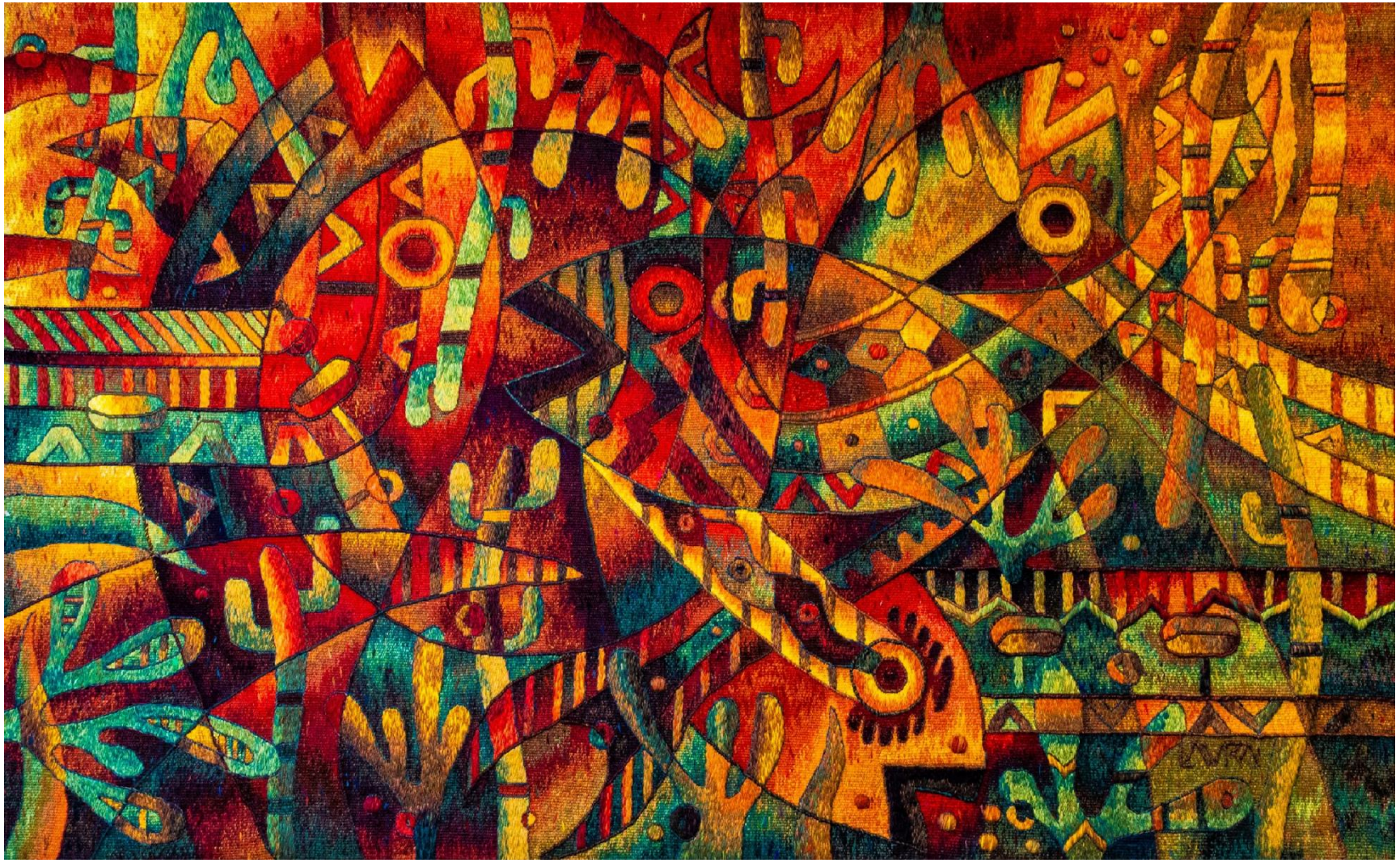
L'opera nacque originariamente come un omaggio personale: in basso a sinistra, è presente la firma autografa con la dedica: *Para a Sra. MacLeish homenagem de Portinari 1941*, in onore della moglie di Archibald MacLeish, allora poeta e Bibliotecario del Congresso.

L'opera rappresenta un intero banco di pesci che nuota in un mare mosso e schiumoso occupando l'intera superficie della composizione. L'elemento più sorprendente e surreale si trova sulla destra: un pesce che fuma una pipa rossa. Questo dettaglio bizzarro riflette un lato poetico, giocoso e insolito dell'artista, che nello stesso periodo inserì un uccellino fumatore nel dipinto *Spaventapasseri*. La tavolozza è dominata dalle intense sfumature blu dell'oceano, con accenti di grigio, terra, ocra, giallo, verde e il tocco rosso vivo della pipa.

Candido Portinari, *Pesci*, 1941, affresco a tempera, Collezione privata



Máximo Laura Taboada, *Peces*, 2009, arazzo, Lima, Museo de Artes y Tradiciones Populares "Luis Repetto Málaga"



L'opera offre una vibrante rappresentazione astratta e densa di colori del mondo marino, combinando l'antica eredità tessile andina con l'estetica contemporanea.

Il soggetto è una composizione stilizzata di pesci e creature marine che nuotano insieme: i pesci, però, non sono ritratti realisticamente, ma reinterpretati attraverso forme geometriche e simboliche tipiche dell'iconografia precolombiana e della cosmologia andina.

L'arazzo è interamente tessuto a mano su un telaio verticale tradizionale. L'artista utilizza fibre pregiate tipiche del Perù, come il filato di alpaca misto a cotone, che conferiscono una straordinaria lucentezza e resistenza ai colori.

La tecnica conferisce all'opera una complessa stratificazione di trame per superare l'esito bidimensionale dell'arazzo classico: l'uso di variazioni nei nodi e nei rilievi crea una superficie scultorea in 3D che cattura e riflette la luce, simulando il movimento continuo dell'acqua e la vitalità del mare.

Olaf Hajek, *Cosmic Ocean*, 2014 – 2015, tessuto vinilico a rete, New York, edificio al civico 2 di East Broadway a Chinatown



L'opera è stata creata appositamente a New York come parte del celebre programma di sensibilizzazione ambientale ed esposizione urbana The Water Tank Project e riveste l'iconica cisterna dell'acqua situata sul tetto dell'edificio al civico 2 di East Broadway (Chinatown), a New York.
Si tratta di un grande pannello avvolgente in tessuto vinilico stampato ad altissima risoluzione, progettato per resistere agli agenti atmosferici e visibile dalla strada.

Attraverso *Cosmic Ocean*, Olaf Hajek esprime la propria filosofia legata all'acqua, definendola come una «fiaba dell'ignoto», per far riflettere i cittadini sull'importanza di questa risorsa preziosa e limitata.
Nell'istallazione si esplorano le diverse sembianze dell'elemento liquido da semplice mezzo quotidiano per dissetarsi a immenso oceano cosmico e offre uno sguardo onirico sotto la superficie marina, descrivendola come un luogo denso di assoluta bellezza ma anche di pericoli nascosti.

Lawrence Hislop, *Marine litter on a beach, Bali*, settembre 2010, fotografia analogica, Vernier, The United Nations Environment Programme (UNEP)



La fotografia venne scattata da Lawrence Hislop nel settembre 2010 per conto di GRID-Arendal, un centro di comunicazione ambientale che collabora stabilmente con il Programma delle Nazioni Unite per l'Ambiente (UNEP).

L'immagine immortala l'accumulo di rifiuti marini (prevalentemente plastica e detriti) su una spiaggia di Bali, in Indonesia. Questo scatto è diventato un importante simbolo globale per denunciare l'impatto distruttivo dell'inquinamento da plastica sugli ecosistemi oceanici e costieri.

Gli studi scientifici condotti sulle spiagge di Bali, in particolare sulla rinomata costa di Kuta, evidenziano dinamiche ben precise legate a questo fenomeno: l'effetto del monsone occidentale che porta all'accumulo di detriti sulle coste occidentali di Bali, l'origine dei detriti provenienti sia da Bali sia dalle aree costiere della vicina isola di Giava e i danni ecologici che, oltre a colpire duramente il settore turistico, soffocano i delicati ecosistemi delle mangrovie locali e degradano le barriere coralline.

PARK Yuna, *Broken Sea*, 2013, olio su tela, Ansan-si, Gyeonggi Museum of Modern Art

Il dipinto raffigura il paesaggio dell'isola di Baengnyeongdo, un'area geopoliticamente sensibile a causa della sua estrema vicinanza al confine marittimo con la Corea del Nord.

L'artista non si limita a ritrarre il panorama visivo, ma intreccia il passato, il presente, la storia e le relazioni sociali del luogo. Il paesaggio assume tinte forti e forme quasi organiche, oscillando ambiguamente tra la consistenza della terraferma e il movimento delle onde marine.

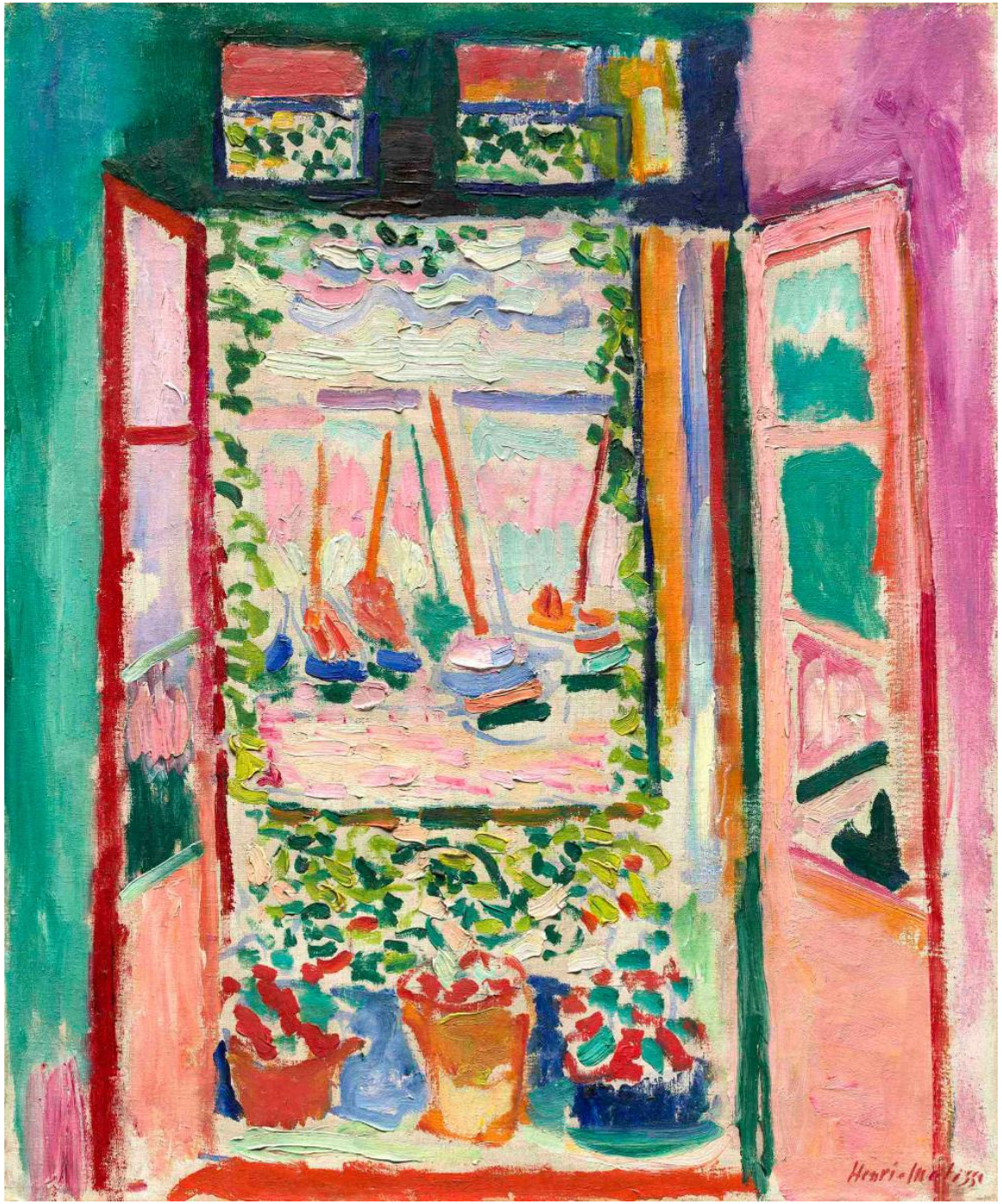
L'opera è stata inclusa in diverse mostre dedicate all'arte contemporanea coreana per la sua capacità di tradurre le tensioni storiche e sociali in un linguaggio visivo potente e astratto.



Henri Matisse, *La finestra aperta a Collioure*, 1905, olio su tela, Washington D.C., National Gallery of Art

Sul davanzale di una finestra spalancata sul porto sono appoggiati alcuni vasi di fiori. Gli infissi si aprono verso l'interno e lasciano filtrare l'atmosfera del mare. La facciata esterna della casa è ricoperta da un rampicante che invade anche una parte del balconcino. In basso, sull'acqua, sono ancorate alcune piccole imbarcazioni, con le vele ripiegate, che beccheggiano tra le onde. Verso l'orizzonte si sviluppa il mare e, poi, il cielo.

L'esperienza che fu etichettata, in senso negativo, dal critico francese Louis Vauxcelles, come *Fauves* si consumò nell'estate del 1905 a Collioure, in Francia. Henri Matisse e André Derain si riunirono sul mare per portare avanti una ricerca artistica finalizzata a rompere con la tradizione accademica e pittorica. In autunno, poi, i due artisti esposero il risultato del loro lavoro presso il Salon d'Automne di Parigi dove suscitarono orrore e scandalo. Vauxcelles si fece portavoce di questo disappunto e criticò l'uso di colori accesi e antinaturalistici la deformazione delle figure e l'assenza di una corretta prospettiva dello spazio.





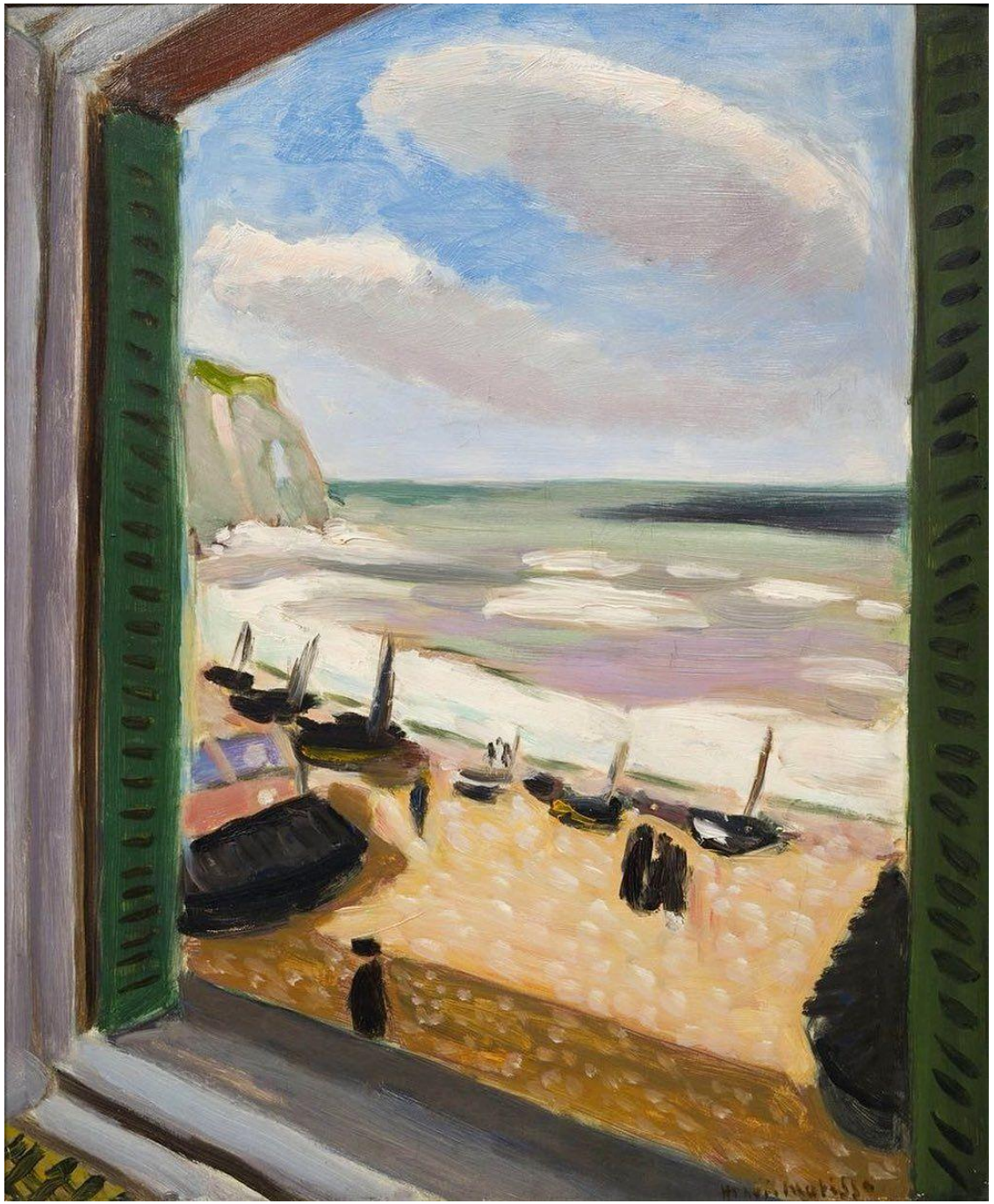
Henri Matisse, *La finestra aperta*, 1919, olio su tela, Bagnols-sur-Cèze, Musée Albert-André

Henri Matisse, *Finestra aperta sul mare a Étretat*, 1920 – 1921, olio su tela, Collezione privata

Nell'estate del 1920 Matisse lascia temporaneamente il Sud della Francia per la Normandia. Questo cambio di scenario rigenera la sua produzione con decine di tele di piccolo formato.

Come già sperimentato a Nizza e Collioure, Matisse utilizza la finestra della sua camera d'albergo come cornice geometrica per racchiudere e ordinare la natura.

L'infisso scuro della finestra ancora rigidamente la composizione geometrica della stanza. Al di là della soglia, la vista si apre direttamente sulla spiaggia e sul mare della Manica. Il punto di vista scelto dall'artista rivela solo parzialmente la celebre falesia in quanto l'inquadratura preferisce dare risalto alle barche dei pescatori trainate sulla riva.



Brett Whiteley, *The balcony 2*, 1975, olio su tela, Sydney, Art Gallery of New South Wales



Santiago Morollón, *Cuarentena. El mar a través de la ventana*, 2020, acrilico su tela, Madrid, Asociación Española de Pintores y Escultores

Il dipinto riflette l'isolamento domestico globale vissuto durante la pandemia di COVID-19, contrapponendo lo spazio chiuso della casa all'immensità della natura.

Creato in pieno 2020, il quadro cattura il legame psicologico e visivo delle persone costrette all'isolamento con il mondo esterno, simboleggiato dallo sguardo che attraversa i vetri di una finestra. L'oceano, visibile oltre la cornice della finestra, assume un forte valore metaforico di libertà, nostalgia e speranza, in netto contrasto con le restrizioni fisiche della quarantena.

