

NOTE SULL'ARTE

di

Giuseppe Frascaroli

Note dalla n° 108 alla n° 128

2021 - 2022

Note sull'Arte



Nota n° 108 – 08/12/2021

Baschenis e la Natura morta con strumenti musicali

Evaristo o Guarisco Baschenis, nato a Bergamo nel 1617, ivi deceduto nel 1677, trascorse presumibilmente tutta la vita nella città lombarda, dove, nel 1643, prese gli ordini religiosi, per cui è spesso nominato con l'appellativo di "Prevarisco", contrazione di "prete" e "Guarisco". Nell'impianto severo e nell'immediatezza naturalistica delle sue opere, l'artista bergamasco si rivela aggiornato non solo sull'esperienza caravaggesca, ma anche sulla tradizione milanese di Panfilo Nuvolone e Fede Galizia e soprattutto sui fatti immediatamente precedenti e contemporanei della natura morta spagnola.

Baschenis si può considerare una delle personalità emergenti e più importanti della natura morta lombarda del Seicento, abilissimo nel ritrarre strumenti musicali, tema che per primo trattò. Torna a galla, con Baschenis, un realismo di ispirazione caravaggesca, che si combina con un senso dell'immagine non meno attento all'equilibrio delle proporzioni compositive vivamente scenografiche e con un palese acume prospettico. La sua impareggiabilità esecutiva, dovuta a una perfetta conoscenza delle caratteristiche tecnico-acustiche e morfologiche degli strumenti, gli valse l'appellativo di "sublime ritrattista" di strumenti musicali.

La "*Natura morta con strumenti musicali, spartito, scrigno con libri e mele*" (figura n° 16) è un olio su tela di cm 60 x 88 eseguito da Baschenis tra il 1640 e il 1660 e conservato presso la Pinacoteca di Brera di Milano. Va detto che Evaristo Baschenis conosceva la musica, come dimostra il suo unico autoritratto (Trittico Agliardi, eseguito nel 1665 circa) in cui si è raffigurato nell'atto di suonare una spinetta, e questo lo ha sicuramente avvantaggiato nelle sue rappresentazioni pittoriche di strumenti musicali.

La "*Natura morta con strumenti musicali, spartito, scrigno con libri e mele*" illustra efficacemente le qualità dell'artista bergamasco, dal virtuosismo illusionistico alla monumentalità dell'articolazione dello spazio. Il sontuoso tendaggio funziona da sipario per una ribalta di cui i principali protagonisti sono gli strumenti musicali, ovvero la bombarda sulla sinistra della composizione, quindi una mandola e poi un violino ad arco, entrambi con le casse rivolte verso l'alto; un flauto, infine, insieme a libri e frutti è appoggiato sopra uno scuro bauletto: la musica tace, il concerto si è già compiuto. Tale soluzione figurativa richiama l'idea dell'inesorabile trascorrere del tempo, rafforzata dalla polvere ben visibile sulla mandola e resa dall'artista con estremo realismo, riuscendo sapientemente a cogliere la sottilissima consistenza tattile di quella patina bianca, messa in evidenza dallo scorrere delle dita sulla cassa della mandola stessa: la polvere, assieme ai pomi e ai libri, contribuisce a ricondurre l'immagine al simbolismo della "*vanitas*", ovvero al tema della caducità della vita.

La simbologia delle opere a tema musicale di Baschenis, oltre ad alludere alle "*vanitas*", rimanda a mio avviso anche al senso dell'udito: riallacciandosi infatti alla tradizione teorico-musicale di derivazione pitagorica, neoplatonica e agostiniana, l'artista, esprime pittoricamente la corrispondenza tra armonia universale e armonia musicale, con le sue equilibrate proporzioni aritmetiche e le sue consonanze geometriche.

È interessante infine notare come, nell'opera in questione, una immaginaria linea diagonale dall'angolo in alto a sinistra scende fino all'angolo in basso di destra, dividendo la composizione in due parti, dove, a sinistra, sono disposti gli strumenti musicali illuminati, mentre la parte destra è occupata dallo sfondo e dal raffinato tendaggio.

Note sull'Arte



Nota n° 109 – 10/12/2021

Silvestro Lega e Il pergolato

Silvestro Lega, nato a Modigliana nel 1826, deceduto a Firenze nel 1895 è considerato, insieme a Giovanni Fattori e a Telemaco Signorini, fra i maggiori esponenti del movimento dei macchiaioli, a mio avviso il movimento artistico più importante dell'Ottocento italiano, formatosi a Firenze. La data ufficiale di nascita della "*Pittura a macchia*" è il 1856, anche se va detto che nessun processo artistico si genera improvvisamente, ma in seguito a una lenta maturazione. Con questo movimento artistico la rappresentazione delle forme è creata dalla luce attraverso macchie di colore, distinte, accostate e sovrapposte ad altre. Le figure, quindi, non sono più definite mediante il disegno, ma per semplici masse cromatiche; l'immagine acquista in questo modo solidità e concretezza attraverso il contrasto netto tra chiazze di colore, zone in luce e zone in ombra. Tuttavia non si può parlare di soluzioni unitarie, in quanto le varianti personali sono state molte, sia dal punto di vista stilistico, sia riguardo alla scelta dei soggetti da raffigurare.

Il Lega, dopo aver avuto rapporti stretti con i principali esponenti dei "*Macchiaioli*", che avevano l'abitudine di ritrovarsi nel Caffè Michelangelo del capoluogo toscano, si è avvicinato in modo graduale al movimento di quel sodalizio artistico, per aderirvi definitivamente solo dopo il 1861, anno in cui si ritirò in uno studio a Pergentina o Piagentina, sui colli attorno a Firenze, dando vita alla "*Scuola di Piagentina o Pergentina*", dove la parola "*scuola*" non deve essere intesa, come oggi la intendiamo, ovvero un'organizzazione ufficiale dell'insegnamento, ma come libera aggregazione di artisti, uniti dall'intento comune della ricerca.

Di formazione tradizionale e purista, Silvestro Lega conserva anche nelle opere più propriamente macchiaiole, come quelle che dipinge a partire dal 1863, una predilezione per la definizione lineare delle figure e per la chiarezza compositiva di ascendenza rinascimentale. L'amicizia a Piagentina con Telemaco Signorini, appena tornato da Parigi, determina un nuovo corso nella pittura di Lega; nasce così una poesia discreta di luci e colori, una pittura delicata, rivolta alla rappresentazione dei temi domestici e di sentimenti intimi e quotidiani, di un mondo dimesso e casuale, ma anche vivo e sereno nella sua semplicità, come dimostra uno dei suoi capolavori: "*Il pergolato*" (figura n° 68), un olio su tela di cm 75x93,5 eseguito nel 1868 e conservato presso l'Accademia di Brera di Milano.

In quest'opera Silvestro Lega raffigura una delicata e garbata scena domestica, immersa in un assoluto pomeriggio d'estate, nella semplice corte di una casa di campagna, dove alcune signore aspettano di prendere il caffè, all'ombra fresca di un pergolato. Una domestica, la cui lunga ombra si proietta sul cotto della pavimentazione, essendo ormai pomeriggio avanzato, si avvicina alle signore, con in mano un vassoio con caffettiera per versare loro il caffè nelle tazzine visibili sullo sfondo in ombra del cortile, appoggiate su di una panca insieme alla zuccheriera. Due donne paiono assai interessate ai discorsi della bambina con la veste corta sotto le ginocchia e un nastro tra i capelli, mentre quella seduta sull'angolo del muretto, vestita di chiaro e con il ventaglio in mano rivolge lo sguardo verso la domestica.

In questa composizione domina un'atmosfera di calma serena, nel giardino rallegrato dai fiori variopinti entro i vasi di coccio posti sul muricciolo. Mentre il verde pergolato offre frescura alle signore, il sole inonda d'oro i campi coltivati di frumento, che si distendono oltre il muro di cinta della casa; sullo sfondo gli alberi si velano di un vapore estivo.

Questa aggraziata e armoniosa raffigurazione rispecchia in maniera chiara l'interesse dell'artista per soggetti antiaccademici e quotidiani, quanto mai lontani dalla retorica dei quadri storici e religiosi fino ad allora imperante.



Nota n°110 – 11/12/2021

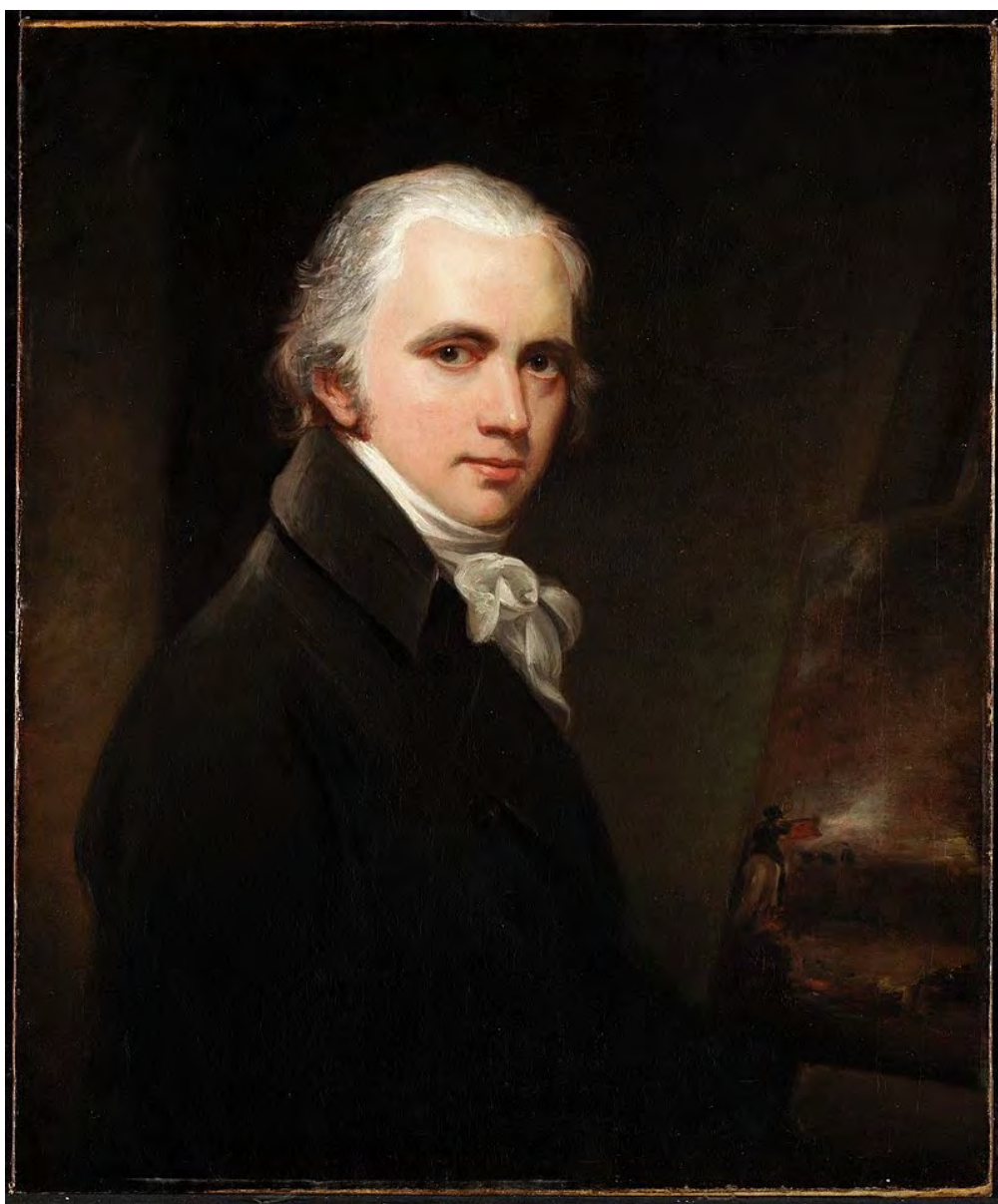
Domenico Maria Viani e il Miracolo della mula

Domenico Maria Viani, nato a Bologna nel 1668, deceduto a Pistoia nel 1711, fin da giovane frequentò la bottega del padre pittore Giovanni Maria, e quella di Carlo Cignani. La sua produzione pittorica è stata esigua, per la lentezza dell'esecuzione, di cui andava fiero, dal momento che era un convinto assertore che per realizzare dei bei dipinti bisognava dedicare loro diverso tempo. Frequentò l'Accademia del Nudo di Bologna, dove si dedicò particolarmente allo studio delle opere dei Carracci, sia di Annibale e del fratello Agostino, che del cugino Ludovico. Nel 1691 si recò a Venezia dove poté studiare ed esercitarsi sul Rinascimento veneziano di Tiziano e del Veronese. L'opera più famosa di Domenico Maria Viani è sicuramente il "Miracolo di Sant'Antonio da Padova" (figura n° 29), un dipinto olio su tela di cm 300x322, realizzato tra il 1700 e il 1705 e conservato nel secondo altare a destra della chiesa di Santo Spirito di Bergamo. Nel dipinto viene rappresentato uno dei miracoli più conosciuti di Sant'Antonio da Padova, nato a Lisbona, e noto in Portogallo come Antonio da Lisbona: il "Miracolo eucaristico di Rimini", noto anche come "Miracolo della mula". Secondo la tradizione sant'Antonio nel 1223 si trovava a Rimini per predicare l'effettiva presenza di Gesù nell'Eucaristia, portandola in processione sotto un baldacchino sostenuto da due uomini, un diacono e un frate francescano, quando un eretico di nome Bonovillo gli avrebbe detto che, se avesse dimostrato con un miracolo la vera presenza di Cristo nell'ostia consacrata, si sarebbe convertito alla Religione Cattolica.

La più antica biografia di Sant'Antonio riporta le esatte parole con cui Bonovillo gli si rivolse contro: *«Frate! Te lo dico davanti a tutti: crederò nell'Eucaristia se la mia mula, che terrò digiuna per tre giorni, mangerà l'Ostia che gli offrirai tu piuttosto che la biada che gli darò io»*. Passati i tre giorni la mula, nonostante fosse stremata dal digiuno, al passaggio del Santo, si rifiutò di proseguire per la sua strada, per piegarsi di fronte all'ostia, dopo che Sant'Antonio aveva proferito le solenni parole: *«In virtù e in nome del Creatore, che io, per quanto ne sia indegno, tengo veramente tra le mani, ti dico, o animale, e ti ordino di avvicinarti prontamente con umiltà e di prestargli la dovuta venerazione»*. Alle parole di Antonio la mula si inginocchiò davanti all'ostia, tra lo stupore e la commozione della gente, e l'eretico a quel punto si convertì al Cattolicesimo. Domenico Maria Viani ha sapientemente raffigurato la scena del miracolo piena di personaggi; anche se il perno principale del dipinto è l'ostia consacrata sollevata con la mano destra dal santo che avanza in processione sotto il baldacchino, centrale è anche la presenza della mula, dal mantello baio scuro, rappresentata nell'atto di genuflettersi, anche se invano trattenuta con forza dall'eretico muscoloso padrone, mirabilmente raffigurato da Viani mentre tenta di alzare l'animale con grande tensione muscolare. In primo piano, sulla sinistra del quadro, è raffigurato un personaggio possente, vestito con eleganti abiti, avvolto in un ampio mantello color oca chiaro, che illustra ai presenti alle sue spalle, quanto sta succedendo.

La scena nel suo complesso, pur essendo alquanto animata, si presenta bilanciata ed equilibrata in modo eccellente, con uno studio attento e diligente di tutti i personaggi e della loro collocazione. Nel Dipinto sono raffigurati anche personaggi secondari, ma che rendono intensa e vigorosa l'opera, come il malato adagiato su di un carretto, una donna con un bianco fazzoletto tra le mani, dal volto triste e malinconico e un chierico che regge una lampada in stile gotico, davanti la base di una colonna che, nella simbologia classica, come molti elementi verticali, mette in comunicazione la terra e il cielo, divenendo quindi simbolo di riconoscenza degli uomini verso Dio. Da notare infine come la cromia coloristica sia intensa nella parte anteriore, per poi schiarirsi nello sfondo della città, verosimilmente la Rimini di quel periodo, i cui edifici, tra cui una chiesa con il campanile, sono avvolti da una luce molto chiara che tende a scurirsi nella parte alta del cielo.

Note sull'Arte



Nota n°111 – 13/12/2021

Henry William Beechey e l'Autoritratto

Sir Henry William Beechey nato a Burford nel 1753 e deceduto a Londra nel 1839 è stato un pittore conosciuto soprattutto come ritrattista. Questo abile artista ha dipinto ritratti di membri della famiglia reale britannica e di quasi tutte le persone anglosassoni famose e potenti di quel tempo. Il gusto neoclassico si è proiettato nei dipinti, caratterizzati da tonalità chiare e luci limpide, linee semplificate e pulite, tratti somatici equilibrati e idealizzati. I ritratti di Beechey della fine del Settecento sono più colorati e vivaci. Le pose dei suoi modelli sono spesso fantasiose, ma non appariscenti, e i suoi colori rasentano il pastello.

Tra i molti ritratti, ho scelto per un breve commento un suo “*Autoritratto*” (figura n° 14) olio su tela, eseguito nel 1790 circa. L’artista si è effigiato rivolto verso lo spettatore, avvolto in un mantello nero che lascia soltanto intuire le forme del corpo. Lo sguardo intenso e consapevole e la tela posta su un cavalletto sulla quale sta dipingendo una scena in cui si intravede un soldato di spalle che monta un cavallo bianco, divengono i soggetti privilegiati del dipinto ed esprimono, attraverso un’evidente simbologia, la professione dell’artista che autodichiara il proprio “*mestiere*” di pittore. Questa immagine fresca e vivace, resa vibrante dalla visibile trama del pennello, offre un esempio della grande qualità tecnica, ma soprattutto poetica, di Beechey. In questo autoritratto l’artista si dipinge in una posa disinvolta, ma elegante nella sua uniforme: la fermezza e l’energia del suo carattere sono espresse dal volto sereno e dallo sguardo intenso e penetrante.

La luce, privilegiato mezzo espressivo della pittura di Beechey, permette di cogliere i tratti del volto e aggiunge alla sua espressione un senso di grande tranquillità. La mancanza di violenti scarti cromatici aiuta a concentrarsi sui pochi elementi che il pittore ha voluto mettere in risalto.

Note sull'Arte



Nota n°112 – 15/12/2021

Alessandro Guardassoni e Noli me Tangere

Nato a Bologna nel 1819, Alessandro Guardassoni segue presso l'Accademia Pontificia di Belle Arti l'insegnamento di Clemente Alberi, che lo guida nello studio delle opere di Guido Reni; la copia della *"Strage degli Innocenti"* (Bologna, Istituto Gualandi) viene presentata all'Esposizione del 1842, ma l'anno successivo, con *"Anna Bolena forsennata"*, (Bologna, Galleria d'Arte Moderna) consegue il piccolo premio presso il *"Concorso curlandese"*, dimostrando il suo rapporto ambivalente con l'ambiente accademico e l'interesse per altre forme di ispirazione. Nel 1852 gli viene conferito il Premio grande di Pittura storica all'Accademia Pontificia per *"La sete dei Crociati"* (Bologna, Pinacoteca Nazionale), diventando Socio Onorario della stessa Accademia. Negli anni successivi si reca a Parigi, quindi a Londra, per poi ritornare in Italia a Roma nel 1856, dove esegue *"L'Innominato e il cardinale Borromeo"* (Bologna, Pinacoteca Nazionale) presentato nello stesso anno a Bologna. Nel 1863 viene nominato professore onorario dell'Accademia Felsinea, ma nel 1872 ne rassegna le dimissioni per dedicarsi ai suoi interessi scientifici, sui quali pubblica nel 1880 *"Della pittura, della stereoscopia e di alcuni precetti di Leonardo da Vinci"*. Legato da amicizia a don Giuseppe Gualandi, compagno di accademia e titolare dell'omonimo istituto per sordomuti a cui lascerà le sue opere, l'artista è animato da un costante impegno religioso; tra le numerose commissioni per le chiese del territorio emiliano, va ricordato *"L'addio di San Paolo ai Cristiani di Mileto"*, realizzato nel 1867 e ubicato presso l'Istituto Gualandi di Bologna. Un'altra importante opera pittorica di Guardassoni è la decorazione della chiesa di Santa Caterina di Saragozza, che lo impegnerà per circa vent'anni a partire dal 1863. L'artista muore a Bologna nel 1888.

Le solide radici del Seicento emiliano si continuano a percepire nella declinazione purista ottocentesca di Guardassoni, che conferisce particolare plasticità ai modelli da lui adottati, quelli raffaelleschi o, più in generale, quattro e cinquecenteschi.

Nell'opera pittorica *"Noli me Tangere"* (figura n°76) conservata nella chiesa di Santa Maria Maddalena a Bologna, l'episodio raffigurato è narrato nel Vangelo: mentre la Maddalena piange di fronte al sepolcro vuoto, vede passare un uomo che scambia per il giardiniere e gli chiede se sia stato lui a rimuovere il corpo di Gesù: egli allora la chiama per nome e lei capisce che l'uomo è Cristo risorto. Fa per abbracciare le sue gambe ma Cristo le dice: *"Non toccarmi"* (*"Noli me tangere"*) e la invita a diffondere la notizia della sua Resurrezione. Rispetto all'iconografia tradizionale il Guardassoni attenua la valenza narrativa dell'episodio, concentrandosi maggiormente sui contenuti elegiaci e moraleggianti: Cristo non appare con gli attributi del giardiniere, e il gesto con cui allontana la donna piangente e inginocchiata ai suoi piedi è delicato e niente affatto imperioso. Assume invece massimo rilievo l'allusione all'Ascensione, costituito dal segno compiuto con la mano destra, con le dita rivolte verso l'alto: Cristo, sveltante rispetto alla donna inginocchiata, sembra richiamare la sua attenzione alla sfera celeste invitandola a tralasciare le preoccupazioni terrene. In questa bella ed elegante opera il tono tenero e sentimentale è esaltato dalla luce morbida e fluida e dal caldo colore ambrato chiaro del paesaggio; la contrapposizione tra le due figure e il ritmo ondulato e musicale della composizione, costituiscono a loro volta una cifra specifica dell'arte di Guardassoni.

Note sull'Arte



Nata n°113 – 17/12/2021

Francesco Gonin e la Madonna Assunta

Francesco Gonin, nato a Torino nel 1808 da genitori valdesi, l'una ginevrina e l'altro di Luserna, deceduto a Giaveno (Torino) nel 1889, può essere considerato il più rilevante e significativo artista dell'800 in Piemonte. Oltre che pittore è stato scenografo, incisore e affreschista molto attivo, dedicandosi principalmente alla pittura storica, ai paesaggi e al ritratto. Ancor giovanissimo, grazie alle sue evidenti doti, entra all'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino, sotto la guida di Luigi Vacca, con il quale inaugura uno dei filoni più fortunati della sua carriera: quello della grande decorazione ad affresco, svolta soprattutto nelle chiese e nei teatri del Piemonte. Passa poi all'incisione e all'acquaforte. La sua fama è legata principalmente all'illustrazione dell'”*Ettore Fieramosca*” di Massimo d'Azelio, ma soprattutto a quello dei “*Promessi Sposi*” di Alessandro Manzoni. Gonin conosce il Manzoni a Milano nel 1835, e tra i due nasce subito una simpatia affettuosa cui fa seguito un fitto scambio epistolare. Il successo dell'artista, tuttavia, soprattutto presso le famiglie aristocratiche del Piemonte, consiste nell'attività di ritrattista. Gonin fu anche famoso per i suoi affreschi nel duomo di Torino, di Vigevano, nella cappella dell'Epifania nel duomo di Biella e in altre importanti chiese. (Per ulteriori notizie vedi anche in “*Note sull'Arte*”: Francesco Gonin ed il Ritratto di signora, del 19/07/2021).

Una interessante opera di Gonin è la “*Madonna Assunta*” (figura n° 41), dipinto murale tempera su intonaco, di cm 500x310, eseguita nel 1871 e ubicata nel Duomo di Vigevano, dove è evidente la sua ispirazione alla pittura di Guido Reni. L'interesse nasce dal fatto che, in tempi antecedenti, il momento dell'assunzione al cielo di Maria è stato dipinto da diversi artisti come un “*evento in divenire*”, con la presenza degli Apostoli riuniti nella parte bassa della composizione attorno alla tomba vuota, mentre la Vergine sale al cielo in una gloria di angeli: per importanti e autorevoli precedenti basta ricordare come esempi l'Assunzione di Annibale Carracci oggi alla Gemäldegalerie di Dresda, e l'indiscutibile, straordinario capolavoro dipinto da Tiziano per la chiesa veneziana dei Frari nel 1517, animato da un dinamismo che per l'epoca divenne normativo, consacrando definitivamente Tiziano, allora poco più che trentenne, nell'Olimpo dei grandi maestri del Rinascimento.

Come Reni, anche Gonin nel dipinto del duomo di Vigevano cambia lo schema adottato nelle precedenti “*Assunzioni della Vergine*”, presentando ai fedeli un'immagine di una sacralità immobile e ispirata. La Vergine Maria è sola al centro del dipinto, con le braccia allargate in segno di devozione, sospesa su una nuvola e sorretta senza sforzo da quattro angeli che la elevano verso un cielo dorato, mentre un fascio di luce brillante scende dal Divino ad illuminare il suo volto. Il leggero ruotare del volto verso l'alto crea un equilibrio con il delicato e leggero incurvamento del corpo, mirabilmente sottolineato dalla luce che, dal volto, scivola sul pannello.

Il senso dominante di composta e severa sacralità e devozione dell'insieme è completata dall'alone dorato nel quale Maria sta entrando, avendo lasciato, nella parte bassa nella composizione, l'azzurro cielo atmosferico.



Nota n°114 – 19/12/2021

Salvatore Postiglione e il Ritratto di giovane donna con ciliegie

Salvatore Postiglione, nato a Napoli nel 1861 e ivi deceduto nel 1906, fu un apprezzato pittore romantico attivo principalmente nella città partenopea. Figlio dell'artista Luigi e fratello di Luca, prese le prime lezioni da suo padre e dallo zio Raffaele Postiglione, valente pittore neoclassicista e professore all'Accademia di belle arti di Napoli. Successivamente studiò presso l'Accademia d'arte a Modena, diventandone docente nel 1902. Salvatore Postiglione praticò con successo e originalità vari generi pittorici, come il ritratto, con particolare predilezione per la figura femminile, il paesaggio e le scene di genere, con rappresentazione pittorica di eventi tratti dalla vita quotidiana. Nel 1910 furono esposte due sue opere alla Biennale di Venezia. Oggi suoi affreschi sono visibili nel salone della Borsa di Napoli e nel castello Miramare a Trieste, mentre suoi dipinti si trovano in alcuni musei, tra cui la Galleria d'arte moderna di Roma e il Museo civico Revoltella di Trieste.

Negli anni a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento l'attività pittorica di Postiglione è dedicata quasi esclusivamente alla ritrattistica, con una fruttuosa produzione di dipinti molto graditi dalla classe borghese partenopea. La sua pittura si fa gioiosa e atteggiata a profonda ispirazione verso la vivacità popolare, toccante e vivissima nei suoi ritratti, che, nello stile e nel gusto, ricorda la produzione artistica di Vincenzo Irolli, di Gaetano Esposito o di Francesco Paolo Michetti.

Non mi soffermerò ad esaminare un singolo Dipinto di Postiglione perché sono tutti validi, singolari e di buona qualità tecnica, e poi perché non vi è un quadro che lo caratterizza in modo particolare. Nelle sue opere questo pittore si può considerare un artista versatile e poliedrico dal colorismo a tratti sovrabbondante, capace di palesare tutta la luminosità e l'emozione del colore in una pennellata veloce, fluida, ritmica e misurata. Sottostimato ai suoi tempi come pittore di genere, Postiglione seppe trovare nella ritrattistica l'acutezza e la creatività della sua arte nella ricerca della stessa commerciabilità delle sue opere pittoriche: la sua cifra stilistica fu così vera, esplicita e diretta, da rivelarsi anacronistica per la sua epoca, affascinata com'era dalle avanguardie artistiche. Salvatore Postiglione, a mio avviso, può essere annoverato tra i grandi e valenti autori del fine Ottocento napoletano che seppero conservare e sostenere l'arte figurativa. Le sue donne popolane o eleganti, le sue ragazze pensierose o con strumenti musicali, i suoi bambini che riposano nel bosco o che conversano tra loro, i suoi paesaggi con marina, si manifestano come bella pittura, dotata di anima nonché di un diuturno cromatismo e ardore artistico, tra i migliori esempi di una pittura che nasce dalla necessità e dalla gioia di estrinsecare sentimenti, tenerezze, affettuosità, sogni, speranze e splendore.

Tutti i ritratti di Postiglione sono caratterizzati da colori molto ricchi e graduati, stesi con pennellate rapide e veloci, con rapporti tonali che consentono di far emergere tutte le qualità psicologiche dei soggetti rappresentati. Tale sapiente uso del colore accentua la luminosità del dipinto e definisce i volumi, resi con impasti fluidi, stesi con pennellate rapide e veloci, a tratti spezzate, a volte disinteressate a indulgere sui particolari. Alla resa chiara e luminosa dei suoi ritratti in primo piano fa spesso da contrappunto uno sfondo frammentario in cui l'artista restituisce elementi indistinti, quasi sfumati.



Nota n°115 – 21/12/2021

Il Masaccio e la Madonna in Trono col Bambino e quattro angeli

Masaccio, soprannome di Tommaso di Ser Giovanni di Mòne di Andreuccio Cassai, nato a Castel San Giovanni in Altura nel 1401, deceduto a Roma, nel 1428, è stato uno degli innovatori del Rinascimento a Firenze, rifacendo la rappresentazione pittorica secondo un nuovo schema rigoroso, che declina le abbondanze decorative e l'artificiosità dello stile allora dominante, il "Gotico Internazionale". Va detto che nel primo Quattrocento si concentra a Firenze una costellazione di artisti geniali che operano per dare vita a un'arte nuova e a una nuova figura di artista. Filippo Brunelleschi è il pioniere di questo rinnovamento che ha la sua chiave di volta nell'invenzione della prospettiva a punto di fuga unico. Nello stesso arco di anni Masaccio trasporta in campo pittorico ideali laici, classicisti e razionali del Brunelleschi, tanto che la sua attività, per quanto brevissima, segna un vero e proprio spartiacque nella storia della pittura occidentale. Per la prima volta l'uomo viene raffigurato in pittura come un individuo reale, dotato di sentimenti e di un corpo solido, costruito in base allo studio della natura, oltre che dei modelli antichi. Questa umanità viene inserita in uno spazio pittorico razionale ed essenziale, di grande intensità espressiva. Il Vasari nelle sue "Vite", presentando il Masaccio, così scrive: «*Le cose fatte inanzi a lui si possono chiamar dipinte, e le sue vive, veraci e naturali*».

Nella sua breve vita, con estrema semplicità di mezzi e geniale felicità di concezione, rivelando una decisa adesione ai nuovi principi delle regole prospettiche del Brunelleschi, riassume e ravviva i progressi della scuola giottesca, interpretando con insolita profondità e vigore le forme reali, l'espressione, la vita.

Ogni commento a Masaccio, quindi, non può che partire dalla conquista della terza dimensione, dello spazio e della profondità, come già descritto in "[Note sull'Arte](#)" del 03/03/2021, commentando la "Trinità" dello stesso artista.

La tridimensionalità si può cogliere nel "Polittico di Pisa", ovvero "Madonna in Trono col Bambino e quattro angeli" (figura n° 44), opera a tempera su tavola e fondo oro di cm 135,5x73, eseguito nel 1426, conservata presso la National Gallery di Londra. La tavola londinese «era il pannello centrale di una grande pala d'altare, probabilmente un polittico, realizzata per la chiesa di Santa Maria del Carmine a Pisa».¹

In quest'opera Masaccio distribuisce le figure su tre diversi piani: gli angeli musicanti, la Vergine col Bambino e gli altri due angeli visibili dietro il trono con le mani congiunte in segno di preghiera. Masaccio, in questo modo, si conferma il vero continuatore delle conquiste spaziali di Giotto, grazie al costante rapporto che intratteneva con Donatello e con Brunelleschi. Non a caso a Brunelleschi rimanda la prospettiva del trono, con motivi strigilati sul basamento e costruito con un punto di vista ribassato, in modo da tener conto del punto di vista reale dello spettatore: chiari elementi di architettura brunelleschiana sono apprezzabili nelle colonne e nelle cornici classiche. «*La Vergine Maria domina il pannello, le sue cosce voluminose creano un robusto sedile per Gesù Bambino; sembra un'enorme scultura, vestita di pesanti drappaggi blu. Cristo, anche se solo un bambino, è ugualmente imponente: le pieghe di grasso sul suo polso e le gambe paffute sono state modellate con ombreggiature ed evidenziazioni, in modo che alcune zone appaiano in ombra e altre risaltino*».²

Caratteristici di Masaccio in quest'opera sono il realismo delle figure modellate dal chiaroscuro, con la loro vivace umanità. Il Bambino si succhia le dita, dopo aver mangiato un chicco dell'uva eucaristica, offertagli dalla madre, conscia del suo significato premonitore, essendo simbolo della sua futura Passione. Nuovi sono gli scorci dell'aureola di Gesù Bambino, che si proietta sia in avanti che all'indietro invece di stare semplicemente dietro la sua testa, e dei liuti suonati dagli angeli in primo piano, confrontabili solo con i bassorilievi marmorei di Donatello. Da notare infine l'esattezza della distribuzione luce proveniente dall'angolo superiore sinistro, che divide cromaticamente lo schienale del trono e lascia in ombra gran parte del volto della Madonna, forse per la prima volta nell'arte italiana.

1- Sito web della "The National Gallery": La Vergine e il Bambino, Masaccio.

Note sull'Arte



Nota n°116 – 23/12/2021

Jean-Étienne Liotard e la Ragazza con la cioccolata

Jean-Étienne Liotard, nato a Ginevra nel 1702 da genitori francesi, deceduto nella stessa città svizzera nel 1789, si forma a Parigi come miniaturista e smaltatore presso Daniel Gardelle; quindi, si avvicina alla pittura con l'artista e incisore Massè. Soggiorna a lungo a Costantinopoli, annotando in disegni, oli e pastelli le sue impressioni di viaggio. Il famoso "Autoritratto in costume turco" della Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda è frutto delle sue esperienze in Oriente. Il ritorno in Europa nel 1743 coincide con la carica di pittore ufficiale della corte asburgica e l'inizio della sua fortuna ritrattistica presso la nobiltà viennese, francese e inglese. Dipinge anche scene di genere. Tornato a Ginevra nel 1757, si impone come ottimo ritrattista per le capacità di ambientare i ritratti nei loro contesti e di trattare la luce. Negli ultimi anni, sempre a Ginevra si avvicina alla "natura morta", creando capolavori anche in questo genere pittorico.

Tra le scene di genere un commento merita la "*Ragazza con la cioccolata*" (figura n° 21), uno dei più importanti e bei pastelli su pergamena di Liotard di 82,5x52,5, eseguito tra il 1743 e il 1745 durante un suo soggiorno a Vienna, conservato presso la Pinacoteca d'Arte Antica di Dresda. Questo fine e delicato disegno rappresenta una cameriera che porta a un invisibile cliente, tutta impettita con lo sguardo diritto davanti a sé, un vassoio laccato con una tazza in fine porcellana inserita in un supporto in argento (sembra porcellana di Meissen) piena fino all'orlo di cioccolata. Sul vassoio c'è anche un bicchiere d'acqua in cui si riflettono le finestre del corridoio, che la ragazza sta attraversando. La tazzina è elegante, come l'abbigliamento della raffigurata, con un grembiule di un candido immacolato che sembra appena uscito dal bucato e dalla inamidatura. Il volto e l'atteggiamento sono gentili.

Quest'opera, che colpisce per la raffinatezza della rappresentazione delle superfici, suscitò l'ammirazione dei contemporanei di Liotard che classificarono questo pastello come il suo capolavoro. Anche l'erudito e collezionista d'arte veneziano Francesco Algarotti rimastone ammaliato, nel 1745 lo acquistò a Venezia direttamente da Liotard per la Pinacoteca d'Arte Antica di Dresda.

Effettivamente l'eccentrico pittore svizzero con la "*Ragazza con la cioccolata*" ha compiuto un'opera eccellente: raffigurando il suo bel viso pulito, i capelli che escono dalla graziosa cuffietta rosa ornata con un nastro azzurro e un pizzico raffinato, Liotard ha creato una splendida immagine di gentilezza e grazia femminile, che attraversando i secoli, è arrivata fino a noi, facendo costantemente sentire la propria presenza nell'intensa aroma e fragranza del cacao.



Nota n°117 – 25/12/2021

Giovan Battista Crespi e Carlo Borromeo adora Cristo morto

Giovan Battista Crespi detto il Cerano, nato a Romagnano Sesia nel 1573, deceduto a Milano, nel 1632 è stato un pittore, scultore e architetto, attivo nell'età della Controriforma. Non va confuso con altri significativi pittori, il bolognese Giuseppe Maria Crespi detto lo Spagnolo o lo Spagnoletto (Bologna, 1665 - Bologna, 1747), e soprattutto con Daniele Crespi (Busto Arsizio, 1597-1600 - Milano, 1630), annoverato tra i maggiori esponenti del Seicento lombardo. Il Cerano dipinse lungamente a Milano (in Duomo vi è una serie dei suoi grandi quadri con scene della vita di San Carlo Borromeo), in uno stile manierato di gusto barocco, non privo di grandiosità. La sua fama di architetto invece è legata soprattutto alla costruzione della facciata della Chiesa di San Paolo a Milano, alla progettazione della monumentale statua del Colosso di San Carlo Borromeo, alta 21 metri, ad Arona e la direzione della Fabbrica del Duomo, fornendo disegni per sculture e dei cinque portali della facciata del Duomo.

Nel 1920 Federico Borromeo apre l'Accademia Ambrosiana, affidando al Cerano la presidenza e la cattedra di pittura: tra i suoi allievi Daniele Crespi e Carlo Francesco Nuvolone. Giovan Battista Crespi fu molto apprezzato ai suoi tempi, lavorò per le più alte autorità ecclesiastiche e civili milanesi, oltre che per le grandi famiglie del nord Italia. Due opere di questo artista sono conservate al Museo del Prado di Madrid: tra queste, non esposta, il "San Carlo Borromeo davanti a Cristo morto", ovvero "Carlo Borromeo adora Cristo morto di Varallo", (figura n° 8) un olio su tela di cm 209x156, eseguito intorno al 1610. Il quadro proveniente dalle Cattedrale di Segovia, viene prelevato nel 1794 per entrare nelle collezioni reali di Carlo IV, e quindi confluire nelle raccolte del Museo del Prado.

L'episodio raffigurato nella tela si riferisce all'ultimo viaggio dell'arcivescovo Carlo Borromeo, ormai prossimo alla fine dei suoi giorni, al Sacro Monte di Varallo per attendere agli esercizi spirituali. Meta privilegiata delle sue meditazioni era la cappella del Sepolcro contenente la statua di Cristo morto, presso la quale soleva recarsi di notte rimanendovi lungamente assorto in preghiera. *«L'intensa venerazione per il sepolcro di Cristo a pochi giorni dal sopraggiungere della propria morte fu costantemente interpretata in senso premonitorio dai principali agiografi del santo, assumendo un ruolo centrale nella narrazione degli ultimi giorni del Borromeo»*.¹ Il Cerano, che in questa tela adotta uno stile più deciso e personale rispetto alle opere ante 1610, raffigura mirabilmente San Carlo Borromeo in abito corale cardinalizio, mentre, di notte, sta in meditazione e preghiera davanti al Cristo morto di Varallo. Sorprende la spiccata espressività del suo realismo, la sintesi compositiva e la compatta costruzione delle figure. Straordinaria risulta la resa dell'intensità e della concentrazione dell'arcivescovo inginocchiato e con le mani giunte, nel suo drammatico e commovente colloquio con il Cristo deposto, nella consapevolezza del suo imminente decesso.

Interessante poi la presenza in primo piano della bacinella contenente acqua pura, che, a mio avviso, può assumere il significato di rinascita e purificazione; il Cerano avrebbe così evidenziato allegoricamente il tema del ritorno alla vita di Nostro Signore con la sua Resurrezione. Una versione del tema spesso accomunata alla tela del Cerano è quella del Procaccini nel suo "San Carlo, il Cristo morto e un angelo", ubicato al Brera di Milano, in cui è raffigurata la visione angelica premonitrice avuta dal santo mentre si trovava in orazione notturna nella cappella del Sepolcro (M. Rosci, "Giulio Cesare Procaccini", Soncino, 1993, cat. 15)

1- Paolo Biscottini (a cura di): "Carlo e Federico; La luce dei Borromeo nella Milano Spagnola" Museo Diocesano di Milano. Ed. Arti Grafiche Colombo, ottobre 2005



Nota n°118 – 26/12/2021

Abraham Bloemaert e l'Adorazione dei pastori

L'olandese Abraham Bloemaert, nato a Gorinchem nel 1566, dopo aver ricevuto le prime lezioni di pittura dal padre architetto e scultore, si reca ad Utrecht nel 1575 dove, dopo un breve periodo di studio autodidatta sui manieristi di Anversa, diventa allievo di Gerrit Splinter e di Joos de Beer. Nel 1580 si trasferisce per un triennio a Parigi, che si rivela fondamentale per la sua formazione anche per la permanenza presso la scuola manieristica di Fontainebleau. Bloemaert torna definitivamente a Utrecht nel 1593, dove morirà nel 1651, dopo essere diventato membro della locale Saint Luke's Guild e aver fondato insieme a Paulus Moreelse, un'Accademia di disegno nel 1612. I suoi dipinti, incisioni e disegni raffigurano principalmente temi religiosi, mitologici e di genere spesso posti davanti a paesaggi elaborati.

Il giorno di Natale, un commento merita la sua meravigliosa *“Adorazione dei pastori”* (figura n°7) un olio su tela eseguito tra il 1615 e il 1620 e conservato nel Centraal Museum di Utrecht. L'adorazione dei pastori è un evento della vita di Gesù descritto nel Vangelo di Luca (2,8-20), l'unico dei Vangeli canonici a narrare l'episodio: al momento della sua nascita a Betlemme alcuni pastori vengono avvertiti dell'avvenimento da un angelo e si recano ad adorare il neonato. Il racconto di Luca assume un importante significato teologico. Anzitutto esprime l'attenzione di Gesù per i poveri, dato che tra gli ebrei i pastori erano una delle categorie più umili della scala sociale. C'è inoltre una comparazione con Davide, il grande re d'Israele che da ragazzo era un pastore, mentre Gesù nacque tra i pastori. Infine, la vicenda preannuncia la missione di Gesù, che diventerà un pastore di uomini.

Nella tela di Utrecht, Bloemaert ambienta la scena in una stalla con un taglio stretto sui personaggi, descritta con vivido naturalismo e sensibilità bucolica. La Madonna è inginocchiata in primo piano e chinata verso il nudo Bambino su cui volge lo sguardo amorevole, con le mani incrociate con grazia, adorandolo in preghiera. San Giuseppe, la cui figura è dipinta in pacata nobiltà, avvolto in un manto rosso cinabro morbidamente panneggiato, è raffigurato in piedi alle spalle della Madonna, con lo sguardo rivolto verso lo spettatore appoggiato al suo bastone mentre con l'indice della mano destra indica la nascita di Gesù, l'evento cardine per i cristiani, uno dei misteri più solenni per l'umanità. Trovandosi Giuseppe lungo la diagonale dove stanno la Madonna e il Bambino, il pittore rende esplicita l'unità della Sacra Famiglia. La posizione di San Giuseppe in piedi alle spalle della Madonna, pur essendo abbastanza inconsueta nei dipinti che hanno trattato questo avvenimento, è stata adottata in alcune *“Adorazione dei pastori”* da autorevoli artisti, come Rubens, Jacopo Da Ponte detto Bassano o il pittore tedesco del primo Rinascimento Martin Schongauer.

Il fascino dell'opera sta nell'intensa tessitura luminosa, che sottolinea l'emozione del gruppo sacro di fronte al Bambin Gesù appena nato e disteso su un candido lenzuolo adagiato su di una culla di legno piena di paglia. La luce con risultati sorprendenti, quasi innaturali, emana divinamente dallo stesso Bambino e il chiarore che genera rischiarava e ravviva la Madre, il Padre e al contempo investe quasi tutti i personaggi che attorniano e venerano Gesù.

Meravigliano le pose delicate e riguardose dei due pastori accanto al Neonato: il giovane dai capelli biondi in primo piano sulla sinistra, piegato in devozione e preghiera, che si ha tolto gli scarponi ed ha appoggiato il bastone sul proprio mantello dopo il lungo viaggio e l'altro, al centro della scena, con le braccia aperte con lo sguardo sbalordito e stupefatto.

Le chiare tonalità cromatiche delle figure all'interno della stalla sono ancor più evidenziate dal contrasto con il cielo scuro dello sfondo. L'angelo che accarezza il bue, i diversi atteggiamenti e i volti fortemente caratterizzati dei presenti, plasmano un senso vibrante nella composizione e contribuiscono a creare un'atmosfera fiabesca che convoglia l'attenzione sulla poetica degli affetti del primo piano.

Note sull'Arte



Nota n° 119 – 28/12/2021

Thomas Fearnley e Balestrand sul Sognefjord

Thomas Fearnley nato a Halden in Norvegia nel 1802 e deceduto di tifo a Monaco di Baviera nel 1842, si è formato ancor giovane all'Accademia di belle arti di Copenaghen, quindi in quella di Stoccolma. La sua svolta in pittura è avvenuta però a Dresda, dove incontrando Caspar David Friedrich, si è avvicinato all'arte paesaggistica romantica. In successivi soggiorni a Monaco di Baviera e in Italia ha perfezionato nello spirito di Johan Christian Dahl il suo talento di paesaggista romantico.

Sulla base dei presupposti filosofici emersi con il romanticismo, la descrizione dell'ambiente naturale, il paesaggio, è diventato il soggetto preferito da molti pittori. Le grandi foreste e le montagne a volte coperte di neve, come il mare o i fiumi impetuosi del Nord, come anche i solari paesaggi italiani, sono diventati spunti poetici per la maggior parte dei dipinti di Fearnley, eseguiti con cura rivolta alle gradazioni atmosferiche e all'ampiezza degli orizzonti invece che alla rigorosa costruzione disegnativa propria dei neoclassici di quel periodo, dipinti contraddistinti da una più libera stesura del colore che accentua i toni luministici e il controllo negli effetti atmosferici e climatici.

Un caratteristico Dipinto di Thomas Fearnley è "*Balestrand sul Sognefjord*" (figura n° 8), un piccolo olio su carta applicata su tavola, di cm 21,5 x 28,5, eseguito presumibilmente nel 1839 e conservato presso Il Museo Nazionale di Arte, Architettura e Design - The National Gallery di Oslo. In quest'opera è chiaramente visibile il superamento neoclassico del "bello ideale" che avviene in epoca romantica, accettando le particolarità e le irregolarità della natura, sentendone quasi il brusio. È palese l'ammirazione per la grandezza imponente e angosciosa della natura, che viene colta con uno stato d'animo controllato e animato dalla passione e dal trasporto emozionale.

Quest'opera è associata all'ultimo grande tour di abbozzi a matita, trasportati poi in olio su carta di Fearnley, nella Norvegia occidentale, quando ha prodotto molti studi a bozzetto, in particolare del Sognefjord, il più lungo fiordo della Norvegia. In questo Dipinto le persone e le barche sul fiordo sono minuscole rispetto alle possenti montagne norvegesi dalle forme sorprendentemente arrotondate e alle nuvole minacciose che si avvicinano vorticosamente; il "sublime" è evidente in questa sconfinata grandezza del creato rispetto all'uomo, dove lo scatenarsi della forza della natura, ricercata nei suoi aspetti più grandiosi, come nel temporale che sovrasta e avvolge le montagne, suscita una sorta di esaltazione estatica. Quest'opera ha su di sé un'immediatezza che richiama l'attenzione sull'uso degli effetti pittorici da parte dell'artista; è un paesaggio che trasuda la monumentalità di una natura potente e selvaggia, eppure romantica. L'interesse per le nuvole, la nebbia, la foschia e i fenomeni atmosferici in generale era qualcosa che Fearnley sviluppò dopo il suo incontro con Johan Christian Dahl e i suoi studi sulla natura, accuratamente osservati. Sappiamo che Johan Christian Dahl ha occupato una posizione centrale nella vita artistica norvegese della prima metà del XIX secolo. "*Balestrand sul Sognefjord*", con il suo forte contrasto e il suo dramma intrinseco, mostra la grande misura in cui Fearnley si è appropriato di elementi di Dahl e, nella raffinata tavolozza viola-blu, nella delicata pennellata e nell'impressione di profondità trasmessa dalla prospettiva, gli studi più piccoli di Fearnley hanno raggiunto il loro apice. Fu proprio questa capacità del nostro artista di ottenere grandi effetti con mezzi semplici, che ha indotto Johan Christian Dahl a elogiarlo dopo la prematura scomparsa nel 1842.



Nota n°120 – 30/12/2021

François-André Vincent e Belisario

François-André Vincent, nato a Parigi nel 1746, ivi deceduto nel 1816 è stato un pittore neoclassico allievo, come Jacques-Louis David, di Joseph-Marie Vien, padre del neoclassicismo francese.

François-André Vincent considerato capo della scuola neoclassica e principale rivale di Jacques-Louis David, fu presto eclissato dalla maggior fama di quest'ultimo, dal quale lo dividevano anche le posizioni politiche, giacobino David e monarchico Vincent. Rimane il fatto che François-André Vincent può essere reputato, senza ombra di smentita, tra i grandi pittori del Neoclassicismo. Un commento merita l'opera dal titolo "*Belisario*" (figura n° 5), un olio su tela di cm 98 x 129 eseguito nel 1776 e conservato presso il Musée Fabre di Montpellier.

Descrive la vicenda del generale bizantino Belisario, considerato uno dei più grandi condottieri della storia dell'Impero Romano d'Oriente, il quale combatté innumerevoli guerre contro i Goti, gli Unni, i Persiani e molti altri popoli; dopo la sconfitta dei Vandali nel 533 d.C., e per essere riuscito a riportare alle colonne d'Ercole i confini dell'Impero, oltre agli onori del trionfo e la nomina a Console, guidò le truppe dell'imperatore Giustiniano alla vittoria in molte altre guerre. Malgrado una vita gloriosa, con straordinaria fama ottenuta per le battaglie vinte grazie alla sua grande abilità, in vecchiaia venne dimenticato da tutti. Secondo una leggenda, nel 562, accusato di complicità in una congiura contro Giustiniano, per ordine dello stesso Imperatore fu incarcerato e accecato. Gli ultimi suoi anni furono oggetto di leggende che lo descrissero esule e mendico, ed ispirarono artisti come Antoon van Dyck, Jacques-Louis David, l'incisore scozzese Robert Strange e lo stesso François-André Vincent. Nel "*Belisario*" François-André Vincent, creando un gruppo di personaggi a mezzo busto, raffigurazione insolita in Francia in quel periodo, sceglie di rappresentare il momento del racconto in cui il grande Generale, cieco e guidato da un fanciullo, costretto ormai a mendicare per vivere, viene riconosciuto da un suo soldato. Questo, avendo militato ai suoi ordini e preso da compassione, gli fa un'elemosina mettendo l'obolo nell'antico elmo del Generale rovesciato per contenere le monete. In tale dettaglio si accenna ai rovesci della fortuna che, inesorabili, travolgono i piani umani. Non solo: trattando questo tema il pittore vuole dimostrare che la gloria è passeggera e che nella senescenza gli ostacoli e le difficoltà aumentano. Inoltre, François-André Vincent vuol suggerirci che l'uomo non deve essere avido di gloria e ricchezza, poiché sono entrambe sfuggenti e non rimangono per sempre, affrontando il tema della "*caducità della vita terrena*".

Ispirato a un popolare romanzo di Marmontel del 1767, questo Dipinto è una chiara e illustre testimonianza dell'orientamento vincentiano indirizzato al neoclassicismo che, derivante dagli ideali illuministici, si rifà all'arte e ai canoni del mondo classico, come tendenza alla compiutezza, al rigore, all'equilibrio, e all'armonica proporzione. La chiarezza compositiva e la nobiltà dell'impianto fanno di quest'opera un capolavoro di splendore, di magnificenza e di incanto.



Nota n°121 – 30/12/2021

Luigi Galizzi e il Transito di San Giuseppe

Luigi Galizzi, nato a Ponte San Pietro nel 1838, deceduto a Bergamo nel 1902, ancor giovane, all'età di 12 anni, prese parte al concorso per l'ammissione ai corsi di pittura di Enrico Scuri all'Accademia Carrara di Bergamo, dove rimase per circa un ventennio, ricevendo numerosi riconoscimenti. Nella sua vita realizzò significative decorazioni e affreschi nell'Italia del Nord, specie nel Bergamasco e nel Bresciano.

Un bellissimo lavoro che merita un commento è il "*Transito di San Giuseppe*" (figura n° 203), un olio su tela di cm 550x400 iniziato nel 1884 dal maestro Enrico Scuri, ma proseguito e portato a termine lo stesso anno dal Galizzi. La tela è ubicata nella chiesa di Sant'Alessandro della Croce di Bergamo, sul lato destro del presbiterio.

L'opera pittorica è magnifica, ricca di pathos e drammaticità e raffigura il pio trapasso verso il Regno dei Cieli di San Giuseppe. Il santo morente giace disteso sul letto posto sopra un basamento di legno al centro di una stanza dove il cielo e la terra miracolosamente si fondono. Giuseppe è avvolto in una candida coperta di lana molto scomposta; meraviglia la capacità dell'artista di rendere con fini pennellate il tessuto morbido e pesante di lana. Un piede rimane scoperto, e un lembo della coperta cade sull'alzata lignea, a dimostrazione della sofferenza che dà il passaggio dalla vita alla morte. La Madonna, raffigurata alla sinistra di Giuseppe in forma manierata, leggermente china e con un'espressione carica di pietà e misericordia, sorregge il braccio sinistro del marito ormai spossato, mentre con il braccio destro avvolge e gli sostiene il capo rivolto, come lo sguardo, al plumbeo cielo, che si fa scuro sulla parte alta destra della scena. Nella parte alta del Dipinto sono raffigurati quattro angeli in volo che ricevono San Giuseppe nella gloria eterna del paradiso. Gli angeli portano con sé i simboli che hanno caratterizzato la vita del santo: il giglio simbolo di castità, la croce segno di speranza e che rappresenta il perdono dei peccati e la riconciliazione di Dio con l'umanità; l'ancora, simbolo di fermezza e di fede, e un cuore, dove è riposto il suo amore per Gesù e Maria. La raffigurazione degli angeli riveste un importante significato per San Giuseppe, in quanto, come tutti sappiamo, ricevette da un angelo la notizia di essere lo sposo prescelto di Maria. Alle spalle del capezzale, vi è una nicchia con la volta arrotondata dove sono sistemati oggetti della quotidianità casalinga, così come sul tavolino posto alle spalle della Madonna, dove è dipinta, nell'ombra, un'anfora. Sul lato destro di san Giuseppe è effigiato, imponente, Gesù che, posto sopra uno sgabello in legno e atteggiato con eleganza in una posa plastica, allarga il braccio destro rivolto verso il cielo e pone il sinistro al cuore, indicando la difficoltà dell'abbandono necessaria per raggiungere il Paradiso.

Nella tela in primo piano sul lato sinistro e parzialmente coperto dall'ombra, un angelo genuflesso con le grandi ali e le mani conserte in preghiera, indossa abiti da celebrante e accanto a lui, appoggiato sul pavimento, un turibolo da cui fuoriescono vapori di incenso. Da notare poi, in basso a destra del dipinto, la scure e la sega, a ricordare il lavoro di falegname di San Giuseppe. Tutta la scena, molto calibrata e di bella fattura, rimanda a quella che per devozione è considerata la dolce morte, perché Giuseppe, spirato tra Gesù e Maria, ricorda a noi tutti il bisogno di vivere e morire in grazia di Dio.



Nota n°122 – 01/01/2022

Valentin de Boulogne e I Bari

Nei primi anni del Seicento giunsero a Roma molti artisti nordici, richiamati dalla pittura innovativa del Caravaggio e dalla floridezza del mercato, legata a numerosi committenti e collezionisti pubblici e privati. Numerosi furono gli artisti francesi che entrarono in contatto con l'arte del Caravaggio attraverso la diretta conoscenza avvenuta durante un viaggio o un soggiorno a Roma, oppure attraverso la mediazione che delle novità caravaggesche fu attuata da altri artisti che le esportavano in Francia.

I giovani pittori francesi trovarono nei soggetti e nello stile del Caravaggio lo spunto per realizzare opere, in un momento in cui il caravaggismo era diventato di moda presso i collezionisti e di facile commercializzazione. Il più grande esponente dei Caravaggisti italiani, Bartolomeo Manfredi, in particolare, costituì la fonte d'ispirazione privilegiata per un gruppo di artisti francesi che tramandarono le novità del naturalismo nel modo più fedele.

Tra i pittori che aderirono al "*manfrediana methodus*" va annoverato Valentin de Boulogne, noto anche con la grafia de Boullogne o come Jean Valentin, pittore di immensa statura, nato a Coulommiers nel 1591, deceduto a Roma nel 1632, che, secondo lo storico dell'arte Federico Zeri, può essere considerato il più grande dei Caravaggeschi. (vedi anche [Note sull'Arte del 02/07/2021](#)) Le opere di Valentin offrono soluzioni spaziali di grande impatto emotivo, con gruppi compatti di figure inquadrati dall'alto, e un realismo violento affidato a un'illuminazione cruda e accecante.

Un commento merita l'opera "*I Bari*" (figura n° 22), un olio su tela di cm 94,5x137, realizzato da Valentin de Boulogne tra il 1615 e il 1648, conservato presso Pinacoteca d'Arte Antica di Dresda. Il quadro mette in scena una truffa. Due ragazzi, ritratti a mezzobusto, giocano a carte al tavolo di una bettola, mentre un terzo, nell'ombra, ne aiuta uno a barare, guardandolo direttamente negli occhi e atteggiando le dita in modo che il baro intuisca la mossa successiva da fare. Tipicamente caravaggeschi sono il forte contrasto chiaroscurale e il realismo dei protagonisti, ripresi da personaggi del tempo, come usava fare lo stesso Caravaggio. Valentin ne rappresenta la psicologia e utilizza una gamma di colori raffinatissima, con sottili sfumature nelle zone in ombra. I dettagli sono precisi, le forme robuste, quasi scultoree, tanto che sino al 1906 il dipinto fu considerato dello stesso Caravaggio.

In questa meravigliosa composizione le posizioni dei ragazzi sembrano voler cambiare da un momento all'altro, le espressioni dei volti esprimono un movimento ben delineato, con impercettibili vibrazioni del pennello che, a tratti, riescono a conferire una leggera sfumatura delle linee, usando le ombre nella esplicitazione dei particolari. Ogni tratto sul dipinto è vivo e viene allentato o rinforzato con immensa bravura e perizia, in una resa finale avvincente e comunicativa. Gli sguardi dei personaggi sono intensi e vigorosi: pochi artisti hanno saputo rendere la concentrazione in modo più persuasivo. I gesti, poi, attraggono l'attenzione dell'osservatore, come quello del ragazzo sulla destra che tiene vicino al petto le proprie carte per nasconderle alla visione dell'altro giocatore; ogni dettaglio è studiato per instaurare un forte vincolo tra gli effigiati e la realtà viva e circostante in cui l'opera campeggia, eterna. Solo la mano e l'abilità di un grande pittore può arrivare a tanto.



Nota n°123 – 03/01/2022

Francesco Bassano e L'Ultima Cena

Francesco Giambattista Dal Ponte, noto anche come Francesco Dal Ponte il Giovane e come Francesco Bassano il Giovane, è nato a Bassano del Grappa nel 1549, e deceduto a Venezia nel 1592, a pochi mesi dalla scomparsa del padre.

Figlio del famoso Jacopo, Francesco fu il primogenito del capostipite di questa famiglia di artisti, nonché il più dotato dei fratelli Giovanni Battista, Leandro e Gerolamo, tutti pittori, che costituirono la fiorente bottega bassanese. Francesco fu l'unico tra i suoi fratelli che riuscì a staccarsi dalla pittura del padre e, soprattutto dal 1570 in poi, a realizzare le proprie idee, che a loro volta sarebbero state seguite dagli altri membri della bottega. È anche l'unico che può essere individuato come creatore personalizzato in alcuni dei Lavori che eseguì insieme al padre, con una pennellata più fine e meno pastosa di quella paterna, che si concentra principalmente sui volti delle figure e sulla finitura generale. Trasferitosi a Venezia intorno al 1578, dove risentì delle suggestioni tizianesche e tintorettesche, operò nel cantiere della ricostruzione di Palazzo Ducale. Dopo aver riscosso un discreto successo, si stabilì successivamente sia a Roma che a Firenze, città nella quale si recò poco prima del 1587 e dove svolse diverse commissioni.

Di Francesco Bassano merita un commento "*L'Ultima Cena*" conservata, non esposta, al Museo del Prado di Madrid, un olio su tela di cm 151 x 214, eseguita nel 1586 circa (figura n° 63). La scena si svolge in uno spazioso salone che presenta un'architettura ricca con colonne possenti che rimandano a opere del Tintoretto. Gesù Cristo si trova in secondo piano, occupando la parte centrale del dipinto. La composizione si sviluppa orizzontalmente, contrariamente al dipinto verticale con medesimo soggetto del Bassano, eseguito l'anno precedente e collocato nella basilica di Santa Maria Maggiore di Bergamo, sopra l'altare dedicato al Santissimo Sacramento. Le due opere hanno molte similitudini: infatti, in entrambi le tele, sul lato destro è rappresentato in penombra un giovane che si afferrato con forza alla colonna cercando di appigliarsi al tendaggio, mentre in primo piano sulla sinistra e volto di spalle, un altro ragazzo versa il vino in una caraffa di vetro alzando eccessivamente il braccio in modo plateale; un altro giovincello, infine, accanto a una bacinella di rame, porta in un vassoio altro pane per la cena. Interessanti e ben eseguite le figure degli apostoli attorno a Nostro Signore, tra cui quello canuto, con la folta barba bianca che sembra compiere un gesto benedicente sul pane che tiene di fronte, evocando il sacramento eucaristico. Gli Apostoli sembrano partecipare con sentimenti differenti al sacro evento, sebbene tutti mostrino un grande interesse per ciò che accade: ce lo dicono i dialoghi degli sguardi, il gesticolare delle mani, le diverse posizioni dei corpi. Tutte le figure sono rappresentate con un uso indovinato della luce, che sottolinea ed evidenzia la grande quantità di dettagli.

Francesco Bassano in quest'opera ha rappresentato gesti che racchiudono un'ampia simbologia. Il versare il vino da una brocca all'altra del giovane in primo piano sulla sinistra del quadro, sta a significare il sangue che verrà versato da Cristo nel supplizio della crocifissione. Il cane e il gatto poi, in un atteggiamento teso e irrequieto, sembrano aver percepito il tradimento di Giuda che, seduto di schiena in primo piano su uno sgabello, porta, appeso alla cintura del vestito, il sacchetto dei denari prezzo del suo tradimento.

Nel complesso in quest'opera, molto ben calibrata e di straordinario impianto compositivo, si palesa il fascino di Bassano per il Manierismo.

Note sull'Arte



Nota n°124 – 08/01/2022

Elisabetta Sirani e Sant'Antonio da Padova in adorazione

Elisabetta Sirani, nata a Bologna nel 1638 e ivi deceduta in ancor giovane età nel 1665, fa parte di quello straordinario movimento pittorico comunemente noto come “*scuola bolognese*” alla quale hanno fatto parte illustri colleghi, tra cui, solo per citarne alcuni, i Carracci, Guido Reni, il Domenichino, Carlo Cignani e Giuseppe Maria Crespi. Inizialmente è allieva del padre Giovanni Andrea, che la indirizza verso la maniera di Guido Reni, di cui era stato aiutante. Oltre alla pittura si dedica anche alla grafica e alla poesia, occupandosi in pittura di generi diversi, come il ritratto, la raffigurazione di soggetti legati alle eroine della storia e in opere a carattere religioso.

Il “*Sant'Antonio da Padova in adorazione del Bambino*” (figura n° 46) è un'opera olio su tela di cm 209x147, realizzata nel 1662, proveniente dal Monastero di San Leonardo e conservato nella Pinacoteca Nazionale di Bologna.

Si tratta di un dipinto che ci dimostra come la Sirani abbia pienamente assorbito il classicismo di Guido Reni, che porta l'artista a riproporre nella scena l'esperienza dell'antico e del Rinascimento con toni di appassionata nostalgia, attraverso un linguaggio di grande eleganza e raffinatezza, dall'atmosfera eterea ma nello stesso tempo nutrito di robusto naturalismo, resa con pennellate straordinariamente morbide, derivate dalla lettura delle opere di Gessi. I colori, meno luminosi rispetto a quelli di Guido Reni, derivano dalla lezione di Carlo Cignani, tra i più grandi pittori bolognesi del XVIII secolo. In effetti, «*L'adesione di Elisabetta Sirani ai modelli reniani non esclude l'attenzione alle varianti stilistiche dei principali allievi del celebrato maestro bolognese. Qui la pittrice mostra di aver studiato le opere di Francesco Gessi, ma anche di aver saputo cogliere le proposte di sereno classicismo di Carlo Cignani che aveva da poco terminato gli affreschi della sala Farnese del Palazzo Comunale (1658-1660)*». ¹

Nel dipinto, il Bambin Gesù è raffigurato seduto su una nuvola; Sant'Antonio, inginocchiato su uno sgabello, si china per baciare il piccolo piede del Bambino con grande devozione, mentre alcuni angeli e cherubini osservano la scena. I volti e le espressioni sono delineati con sottile verismo. È interessante notare come Sant'Antonio sia inserito in un ambiente metafisico con un cielo dai toni coloristici giallo ocre che sfumano verso il marrone chiaro e costellato di nuvole per rendere la sensazione dell'apparizione mistica.

Notevole, inoltre, anche la cura per i particolari, evidente soprattutto dalla tovaglia tappeto molto in auge in quel periodo, riccamente decorata, che riflette la luce sulla sua superficie lucida e sulla quale sono raffigurati un libro, un candelabro che porta una candela accesa e in primo piano un ramo di giglio bianco, simbolo di purezza, innocenza e candore. La qualità stilistica dell'opera è eccezionale: la composizione ha un equilibrio classico che si sposa perfettamente alle espressioni dolci e serene dei raffigurati, e al tono piano del linguaggio pittorico, che rinuncia a effetti patetici e drammatici a favore dell'immediatezza e di una composta espressività.

1- Sito Web della Pinacoteca Nazionale di Bologna: Sant'Antonio da Padova in adorazione del Bambino.

Note sull'Arte



Nota n° 125 – 10/01/2022

Nicholaes Eliasz Pickenoy e il Ritratto di Uomo

Nicholaes Eliasz Pickenoy, nato ad Anversa nel 1588 ivi deceduto tra il 1650 e il 1656, verosimilmente ha studiato pittura con Cornelis van der Voort, un famoso ritrattista di Amsterdam, rimanendo influenzato dai colori ricchi e dalle trame della pittura ad Anversa. Sebbene dipinse altri soggetti, nei primi due decenni del Seicento Pickenoy era uno dei ritrattisti più apprezzati e ricercati di Amsterdam, per le sue composizioni pacate caratterizzate da attenzione e fedeltà al modello ritratto; una statura, quella di Pickenoy, che mantenne fino all'arrivo del giovane Rembrandt van Rijn. Lo stile di Pickenoy è rimasto lo stesso per tutta la sua carriera: tecnica liscia, tessuti accuratamente raffigurati e contorni netti con ombre più morbide che insieme creano un'impressione di lusinghiero realismo, una pittura che ricorda quella dell'olandese Cornelis van Haarlem.

Tra tutti i meravigliosi ritratti, ho scelto di commentare il “*Ritratto di Uomo*” (figura n° 33), perché essendo a mezzo busto mi ha dato la possibilità di fare una attenta analisi, comprendendo meglio le caratteristiche della ritrattistica del nostro artista. Lo spazio del Dipinto, si presta infatti all'intima indagine del suo viso, senza alcuna concessione a esibizioni di rango o ricchezza.

L'effigiato è un gentiluomo non identificabile, colto di tre quarti, seduto su una poltrona con schienale in cuoio che termina sull'angolo con una maschera di leone con anello in bocca. Lo sguardo è rivolto verso l'osservatore, ed è vestito con un elegante mantello scuro bordato di pelliccia di castoreo. Il volto, aggraziato e sereno, è dipinto con pennellate fini che delineano campiture di colore lisce e compatte e superfici levigate, che conferiscono all'immagine un effetto luminoso e vibrante.

Nel dipingere i tratti dell'uomo, che a quel tempo sembra avere circa sessant'anni, l'artista rifugge da ogni idealizzazione: gli occhi incavati e lucidi, con le occhiaie e le piccole rughe gabbellari e perioculari, sono di una verità toccante. I colpi di bianco che illuminano lo sguardo e le labbra che appaiono lievemente socchiuse trasmettono l'immagine di un uomo intelligente e volitivo. La luce trascolora seguendo le curve del cranio; i contorni si fanno impercettibili e a tratti per sfumarli a mio avviso il pittore ha usato anche il manico del pennello, scalfendo lievemente e quasi impercettibilmente la superficie, per poi scorrere delicatamente sulla superficie stessa con il polpastrello delle dita. La stesura varia per rendere l'effetto della pelle delicata, dei capelli bianchi e sottili, della folta e lunga barba, della stoffa della gorgiera. Qui il pigmento si addensa sensibilmente e nei segni più superficiali diviene un rilievo di luce.

Note sull'Arte



Nota n°126 – 12/01/2022

Il Parmigianino e l'Autoritratto allo specchio

Girolamo Francesco Maria Mazzola detto Parmigianino, nato a Parma nel 1503, deceduto a Casalmaggiore nel 1540, è stato un importante rappresentante della corrente manierista e della pittura emiliana in generale. Allievo del Correggio e dell'Anselmi, esordì come pittore in giovane età, collaborando agli affreschi di San Giovanni Evangelista a Parma. Spirito inquieto, dedito a interessi esoterici e alla passione per l'alchimia, il Parmigianino si allontana dall'ariosa e luminosa pittura del maestro per approfondire la sua personale ricerca di eleganza formale. Dall'Emilia si trasferì nel 1524 nell'Italia centrale, prima a Roma, poi a Firenze, dove diventò uno dei maggiori protagonisti della "maniera". Fu un valente ritrattista, elegante decoratore e pittore di soggetti sacri di grazia squisita e di soave colorito. Va anche ricordato fra i primi maggiori acquafortisti italiani.

Vero pezzo di bravura dell'artista che studia la deformazione della sua immagine riflessa in uno specchio convesso è l' "Autoritratto allo specchio" (figura n° 29), un olio su tavola sferica di diametro cm 24,4, eseguito nel 1523 e conservato presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna. Questo autoritratto fu espressamente concepito dal Parmigianino per stupire con una perfetta trasposizione dell'inganno visivo grazie al trasferimento su legno della propria immagine distorta da uno specchio anamorfico. Un artificio che avrebbe dato origine a commenti sull'abilità del pittore di raffigurare il reale "che più non si sarebbe potuto sperare da humano ingegno", come scrisse il Vasari nelle sue "Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori" nel 1568,¹ e poi, in tempi moderni, ad analisi dell'opera in chiave alchemica-filosofica.

*"... fatta fare una palla di legno al tornio, e quella divisa per farla mezza tonda e di grandezza simile allo specchio, in quella si mise con grande arte a contrafare tutto quello che vedeva nello specchio e particolarmente se stesso tanto simile al naturale, che non si potrebbero stimare, né credere. E perché tutte le cose che s'appressano allo specchio crescono, e quelle che si allontanano diminuiscono, vi fece una mano che disegnava un poco grande, come mostrava lo specchio, tanto bella che pareva verissima; e perché Francesco era di bellissima aria et aveva il volto e l'aspetto grazioso molto e più tosto d'Angelo che d'uomo, pareva la sua effigie in quella palla una cosa divina".*¹ Con queste parole il Vasari, sempre nelle "vite" descrive l' "Autoritratto allo specchio", ricordando di averlo visto ad Arezzo nella casa del poeta Pietro Aretino.

La tavola presenta il giovane artista che ritrae la sua effigie al centro di una stanza distorta dalla convessità dello specchio; in primo piano, appoggiata sul ripiano dove sta lo specchio, spicca la mano destra, con un anellino d'oro infilato al mignolo, che diventa allungata e abnorme, ma raffinata nell'elaborazione pittorica. La manica, con il bordo bianco pieghettato, è dipinta con veloci e decise pennellate. Originale è anche il vestito bordato di pelliccia sul collo, raffigurato anche qui a grandi linee con rapide pennellate, dal quale esce la camicia bianca di fine tessuto in lino ad armatura tela. I capelli sono curati, a caschetto, il volto da adolescente con lo sguardo intelligente e di angelica bellezza, come scrisse Vasari.

Nella stanza si nota un soffitto a cassettoni e una finestra coperta per tre quarti da un panno per proteggere dal freddo e filtrare la luce confacente a uno studio pittorico. La parete, sullo sfondo, è spoglia di arredi.

L'Autoritratto allo specchio del Parmigianino è diventato in quei tempi una specie di simbolo, grazie alla rappresentazione anamorfica.

1- Giorgio Vasari: "Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori", Firenze, 1568.

Note sull'Arte



Nota n°127 – 15/01/2022

Giuseppe Abbati e i Bovi aggiogati

Giuseppe Abbati nato a Napoli nel 1836, fa parte dei Macchiaioli, un gruppo di artisti attivi principalmente in Toscana nella seconda metà dell'800. Purtroppo, a causa della sua morte in giovane età, il suo nome è meno noto di quello di altri macchiaioli, come Giovanni Fattori, Telemaco Signorini o Silvestro Lega, ma si può considerare altrettanto valido all'interno di quel movimento artistico, considerato il più importante dell'Ottocento italiano. Dal 1850 al 1853 studia all'Accademia di Belle Arti di Venezia con i maestri Michelangelo Grigoletti e Francesco Bagnara, quindi, nel 1858, Abbati ritorna nuovamente a Napoli, per soggiornare successivamente a Firenze, dove frequenta il circolo artistico del Caffè Michelangiolo insieme con gli artisti macchiaioli della cosiddetta “*Scuola di Pergentina o Piagentina*”. Dopo aver partecipato come volontario alla III Guerra d'Indipendenza arruolandosi con Garibaldi, rientra definitivamente a Firenze dove muore nel 1868.

I suoi dipinti sono dotati di una lodevole omogeneità stilistica pervasa da un rigoroso verismo compositivo, che conferisce alle sue opere una suggestiva atmosfera resa dalla sintonia e dall'equilibrio nella successione delle diverse gradazioni dei colori, stesi con larghe e vigorose pennellate pastose, a tratti distinte e a tratti addossate ad altre, che trasmettendo luce alle forme, creano l'effetto “*macchia*”.

Nell'opera “*Bovi aggiogati*” (figura n° 7) è manifesta tutta l'energia plastica di Abbati nell'interpretazione grandiosa e imponente dei buoi, rappresentati nei forti contrasti chiaroscurali, immagini antiche e bucoliche del paesaggio agreste e del lavoro dell'uomo. In questa composizione il pennello dell'artista coglie una copia di buoi appaiati dal giogo e trainanti un carro in un tipico scenario rurale, e riesce a mettere mirabilmente in evidenza l'archetipo del Creato che sa donare calma, pace e serenità agli esseri umani che, riflettendo, lo ammirano. Insieme ai concetti di lavoro e fertilità che vengono accomunati alla terra, con questo dipinto Abbati introduce quelli di “*tenace e forte tranquillità*” e “*tranquillità forte e tenace*”.

Questa incantevole opera pittorica mi evoca alcuni versi della famosa e bellissima poesia di Giosuè Carducci:

*“T'amo, o pio bove; e mite un sentimento
Di vigore e di pace al cor m'infondi,
O che solenne come un monumento
Tu guardi i campi liberi e fecondi,
O che al giogo inchinandoti contento
L'agil opra de l'uom grave secondi:
Ei t'esorta e ti punge, e tu co 'l lento
Giro de' pazienti occhi rispondi...”*

Note sull'Arte



Nota n°128 – 17/01/2022

lo Spadarino e il Narciso

Giovanni Antonio Galli, detto lo Spadarino, nato a Roma nel 1585, ivi deceduto nel 1652, è stato un pittore seguace del Caravaggio, figlio di un fabbricante di spade senese, da cui deriva il soprannome. Il suo nome è diventato famoso nel dibattito sull'attribuzione di un famoso dipinto il "Narciso", (figura n° 21) un olio su tela di cm 113,3x94, realizzato tra il 1597 e il 1599 e ubicato nella Galleria d'Arte Antica di Palazzo Barberini.

Ammirato, lodato, venerato, discusso, il "Narciso" è un capolavoro assoluto, una delle opere più affascinanti e suggestive della pittura italiana di tutti i tempi. L'eccezionale invenzione della sua struttura compositiva ammalia fin dal primo sguardo, attrae e imprigiona nel cerchio quasi perfetto tracciato dalle due figure speculari.

Su questo "Narciso" tanto si è discusso e sono stati versati fiumi d'inchiostro; negli ultimi decenni posizioni discordanti sulla sua autografia si sono confrontate: è opera del sommo Caravaggio o dello Spadarino, pittore relegato (a mio avviso ingiustamente) nel rango dei minori?

Il dipinto è stato attribuito a Caravaggio da Roberto Longhi ed è stata accettata dai massimi studiosi del pittore lombardo, tra cui Mahon, Merini, Cinotti, Calvesi, e, in un primo momento, almeno fino al 1989, da Mina Gregori, che successivamente rivede la propria posizione.

Nel 1974 Cesare Brandi, e successivamente in più occasioni Gianni Papi, nel 1986, 1989 e nel 1992, proposero invece un riferimento a Spadarino. In seguito agli articoli di Papi alcuni studiosi, tra i quali la stessa Gregori, Bologna e ultimamente Sgarbi, hanno eliminato la tela dal catalogo caravaggesco. L'attribuzione a Caravaggio è stata invece ribadita da Marini e Calvesi.

Personalmente, non voglio prendere una precisa posizione, per non aver approfondito il tema a sufficienza e per non confrontarmi con gli illustri critici e storici dell'arte citati in precedenza. Da una attenta analisi della tecnica esecutiva, è comunque mia convinzione che l'interpretazione di un tema della mitologia in epoca moderna e la naturalezza della posa e dell'espressione di Narciso innamorato di sé stesso, anche se sono tematiche affini all'opera dell'artista lombardo, questo non toglie che possa essere attribuito allo Spadarino, che, tra l'altro, ha affrontato brillantemente temi mitologici come il "Convito degli Dei" noto anche come "Brindisi nell'Olimpo", della Galleria degli Uffizi di Firenze, dove ha raffigurato i suoi personaggi con grande e incredibile realismo caravaggesco. Va detto inoltre, per quanto può servire, che quest'opera non figura in alcuna biografia di Caravaggio contemporanea al pittore.

Al contempo, però, nella testa del Narciso si possono ravvisare affinità, rinvenibili nel turbamento del viso, con il Davide del "Davide con la testa di Golia" del 1610, ma anche con il Davide del "Davide e Golia" del 1597-1598 del Caravaggio stesso. Il dibattito sull'attribuzione del "Narciso", a mio avviso, non è ancora terminato e ci riserverà ancora ulteriori sorprese. Il mito classico di Narciso è stato affrontato in numerose raffigurazioni fin dai tempi antichi, ma questa versione si distingue per il particolare e caratteristico schema compositivo costruito come doppia figura da "carta da gioco", dove la parte inferiore, per ottenere la figura che si rispecchia nell'acqua, è speculare a quella superiore. Il giovane Narciso, elegante con il suo corpetto decorato, camicia bianca con larghe maniche a buffo e pantaloni verde smeraldo, inginocchiato si protende verso l'acqua. Le braccia piegate ad angolo e riflessi seguono l'andamento della tela, e dal suo profilo si coglie l'espressione travagliata. Interessante e geniale è il particolare della mano sinistra lievemente immersa nell'acqua, quasi a voler abbracciare la forma ingannevole e falsa della sua controfigura.

Il quadro riprende il suggestivo testo di Ovidio delle Metamorfosi (libro III): *"Qui il ragazzo, spossato dalle fatiche della caccia e dal caldo, venne a sdraiarsi, attratto dalla bellezza del posto e dalla fonte; ma, mentre cerca di calmare la sete, un'altra sete gli nasce: invaghitosi nel porsi a bere della forma che vede riflessa, s'innamora di una immagine senza corpo: corpo crede ciò che solo è ombra. Attonito fissa sé stesso e senza riuscire a staccarne gli occhi rimane impietrito come una statua scolpita in marmo di Paro..."*.

Una raffigurazione confacente alla vicenda del giovane spossato dalle fatiche della caccia, che si innamora della propria immagine rispecchiata nell'acqua. Il particolare della bocca leggermente dischiusa suggerisce il culmine dell'angoscia del giovane Narciso che, resosi conto della natura paradossale del suo sentimento, si lascia morire sulla riva di quella stessa sorgente.

Bibliografia

- Rossella Vodret: "Caravaggio", Silvana Editoriale Spa, Cinisello Balsamo, Milano, 2009
- Rita Randolfi: "Galli, Giovanni Antonio", in Dizionario biografico degli italiani, vol. 51, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1998
- I Classici dell'arte: Caravaggio, Ed. Rizzoli/Skira, 2003