

NOTE SULL'ARTE

di

Giuseppe Frascaroli

Note dalla n° 129 alla n° 149

2021 - 2022

Note sull'Arte



Nota n° 129 – 19/01/2022

Marie-Guillemine Benoist e il Ritratto di Madame Tallien

Marie-Guillemine Benoist, nata a Parigi nel 1768 e ivi deceduta nel 1826, precoce talento artistico, è stata una pittrice neoclassica che, formata all'età di 13 anni con Élisabeth Vigée, entrò successivamente nell'atelier più prestigioso di quei tempi, quello del famoso Jacques-Louis David nel 1786.

Esposse per la prima volta nel Salon del 1791 una tela di soggetto mitologico, "*Psyche dà l'addio alla sua famiglia*". Il dipinto "*L'Innocenza tra la Virtù e il Vizio*", realizzato nella stessa epoca, sotto l'apparenza del tema mitologico, sembra riflettere le sue convinzioni femministe, essendo il Vizio rappresentato con aspetto maschile, quando veniva tradizionalmente rappresentato in aspetto femminile.

Verso il 1795 abbandonò i soggetti classici per una pittura di genere e si allontanò dall'influsso di David, continuando a esporre con successo: nel Salon del 1800 apparve il suo "*Ritratto di negra*", che la consacrò pittrice di fama. Il dipinto, realizzato solo sei anni dopo l'abolizione della schiavitù, è considerato un manifesto dell'emancipazione dei Neri e altresì del femminismo. Il quadro verrà poi acquistato dallo Stato nel 1818.

Nel Salon del 1804 ottenne la medaglia d'oro e una pensione governativa. In questo periodo aprì uno studio riservato alle sole donne. Diventata ormai famosa, ricevette incarichi da personaggi importanti, tra cui lo stesso Napoleone Bonaparte, allora Primo Console, per un suo ritratto: successivamente, nel 1805 dipingerà nel 1805 un ritratto di Elisa Bonaparte e nel 1807 quello di Paolina Bonaparte.

Le opere Marie-Guillemine Benoist sono caratterizzate dal recupero di forme classiche, come norma e tendenza alla perfezione, alla logica, alla simmetria e alla chiarezza, secondo i dettami del neoclassicismo, sostenuto dalla ricerca teorica di un fondamento razionale del bello ideale.

Un interessante opera di Marie-Guillemine Benoist è il "*Ritratto di Madame Tallien*", (figura n° 15) un olio su tela di cm 100,3 x 81,5 realizzata nel 1799 circa e conservata al San Diego Museum of Art, California. Questo ritratto è quasi un compendio del nuovo corso che i costumi dell'alta società avevano imboccato, dopo le scoperte delle rovine di Ercolano nel 1738, seguite da quelle di Pompei nel 1748, le due città sepolte dall'eruzione vesuviana, che crearono un rinnovato amore non solo per l'arte antica, ma in qualche modo anche nei costumi.

Ogni particolare del quadro denota la ricerca di una semplicità classica che diventa sinonimo di raffinata eleganza. Persino il motivo a cerchi incrociati che orna il bordo della stola giallo dorata, drappeggiata con studiata noncuranza sul corpo della donna, si rifà a motivi della decorazione architettonica antica. Lo stesso abito poi non è altro che un semplice peplo bianco, in tutto simile a quelli che si vedevano nelle statue antiche e che, almeno a giudicare dalla trasparenza della stoffa che lascia intravedere i seni abbondanti della modella, è stato verosimilmente indossato su un corpo nudo.

La bella testa dal puro ovale classico è incorniciata dai nastri azzurri come ciambella e chignon, che rimandano all'usanza di legare strettamente i capelli alla sommità della testa con dei nastri, secondo l'usanza delle dame della Roma antica o, più genericamente, greche arcaiche.



Nota n° 130 – 21/01/2022

Guido Cagnacci e la Morte di Cleopatra

Guido Cagnacci è nato a Santarcangelo di Romagna nel 1601. Allievo a quindici anni di Ludovico Carracci a Bologna, e poi di Guido Reni, passò il periodo della formazione e della maturità tra Rimini e Roma, dove in un soggiorno tra il 1621 e il 1622 fu a fianco del Guercino, diventandone amico e vivendo con lui in via Paolina, occasione di inevitabili scambi artistici. Dal 1623 al 1648 la sua attività si svolse soprattutto a Bologna, dove fu influenzato dalla pittura di Caravaggio e Gentileschi e dove il Cagnacci acquistò una certa fama, tant'è che dopo un breve periodo a Venezia, su invito dell'imperatore Leopoldo I, verso il 1660 si trasferì a Vienna, dove morì nel 1663. Alla corte imperiale, dove Cagnacci trascorse gli ultimi anni della propria attività, dipinse la sua opera più celebre, *La morte di Cleopatra*.

La "*Morte di Cleopatra*" (figura n° 19) è un olio su tela di cm 140x159,5, eseguita dal Cagnacci tra il 1659 e il 1663 e conservata presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna, uno dei musei più antichi e ricchi al mondo.

Del Cagnacci esiste un'altra versione della "*Morte di Cleopatra*" conservata a Milano alla Pinacoteca di Brera dove ritrae la regina al momento del suicidio, dopo il morso dell'aspide rappresentato sul bracciolo intento a fissare il viso della donna.

Cleopatra, ultima regina d'Egitto, si uccise lasciandosi mordere da un serpente velenoso, per sottrarsi all'oltraggio di venir condotta attraverso Roma nel corteo trionfale di Ottaviano.

L'interpretazione di Guido Cagnacci nell'opera in questione, del Museo di Vienna, di una regina amata da letterati, musicisti e pittori è suggestiva, moderna e sensuale. Cagnacci ha dipinto la tela, firmata in basso a destra sul bracciolo della poltrona "*GUIDO CAGNAZZI*", negli ultimi anni di vita, quando si trovava ormai a Vienna, su invito di Leopoldo I nel 1658 per fermarsi fino alla fine. Nella composizione, su sfondo scuro, una bella e affascinante donna, con il corpo nudo fino alle anche e illuminato da una luce che proviene sia dall'alto che dall'angolo superiore destro, ha il capo con capelli lisci e ramati e coronato da un prezioso diadema. Cleopatra ha ormai perso conoscenza sotto il morso del serpente, e il Cagnacci ha rappresentato mirabilmente «il morso dell'aspide, che induceva nelle membra un torpore sonnolento e un deliquio dei sensi, senza per questo arrecare spasimo o provocare gemiti; non appariva che un lieve sudore alla fronte, mentre le facoltà percettive svanivano, si rilasciavano dolcemente, e resistevano a ogni tentativo di risvegliarle e richiamarle in vita, come chi dorme profondo» (Plutarco, *Vita di Antonio*).

Cleopatra è circondata da sei ancelle angosciate, increduli e piangenti. I volti, fortemente caratterizzati, sono probabilmente ritratti dal vero, mentre quella sorprendente sedia di velluto rosso carminio con borchie dorate che risplendono insieme alla raffinata corona sul capo della regina, magnetizza lo sguardo dello spettatore. Il caldo cromatismo risente dell'influenza del periodo veneziano, mentre la luce fredda restituisce all'insieme della composizione il suo carattere conturbante.

L'opera, che mostra tutta la bravura di Cagnacci, nel complesso è magnifica e ben strutturata ed è stata realizzata in un momento in cui era particolarmente interessato a soggetti profani, che sfociano in erotiche raffigurazioni del nudo femminile, espresse con un virtuosismo fuori del comune.



Nota n° 131 – 23/01/2022

Carlo Ceresa e la Madonna del Rosario con i Santi

Carlo Ceresa, nato a San Giovanni Bianco nel 1609 è deceduto a Bergamo nel 1679. *«Carlo Ceresa è, con Evaristo Baschenis, il pittore più importante del Seicento a Bergamo. Ritrattista di grande rilievo secondo la tradizione della scuola e come tale rivalutato nell'ambito della "pittura della realtà", è da riconsiderare anche come autore di quadri sacri, conservati in gran numero nel territorio bergamasco e apprezzati, insieme alle opere in piccolo, dai biografi settecenteschi».* (Per ulteriori notizie vedi anche in “Note sull’arte”: Ceresa e il Battesimo di Cristo del [2/09/2021](#))

La “*Madonna del Rosario con i Santi Carlo e Domenico e due offerenti*” (figura n° 133) è un olio su tela di cm 250x115, eseguito verosimilmente negli anni Sessanta del Seicento, conservato nella Chiesa parrocchiale di Terno d’Isola, in provincia di Bergamo.

Già ricordata da Pasino Locatelli nel 1879 come opera del Ceresa, *“la tela fu commissionata al pittore dalla locale Confraternita del Rosario, che possedeva una cappella nella chiesa già negli ultimi decenni del Cinquecento”*.¹

La struttura compositiva risponde fedelmente al consueto schema più volte impiegato dal pittore nelle numerose tele dedicate alla Madonna del Rosario, il cui culto fu propagato dalla predicazione domenicana per tutto il Seicento e trovò una fervida risposta nelle valli della Bergamasca, come indicano tra l’altro le numerose opere dedicate a questa particolare devozione mariana da Domenico Carpinoni.

In questa composizione, nel quale San Carlo Borromeo sostituisce la più consueta immagine della domenicana Santa Caterina è *“siglato dall’assottigliarsi delle figure, che ripetono stancamente i consueti prototipi adottati dal pittore, forse da attribuirsi a qualche intervento della bottega familiare, nella stesura del gruppo centrale”*²

Al contrario i ritratti a mezzobusto dei due benefattori, raffigurati in basso, sono di squisita e straordinaria freschezza e sono descritti con quella tipica sensibilità narrativa che garantisce al Ceresa un posto preminente tra gli artisti di “premanzoniana umiltà e prudenza” diversificandolo dalla ritrattistica celebrativa, o viceversa drammatica, di quel periodo; la schiettezza pittorica, evidenziata dalla rosea luminosità degli incarnati, conferma la persistenza della bravura del pittore nell’esecuzione dei ritratti anche negli anni tardi della sua attività.

*“Le due effigi degli offerenti l’opera alla Chiesa si riferiscono verosimilmente ai parroci Carlo e Quintiliano Minolo”*², dei quali quello a sinistra è rivolto allo spettatore, mentre quello raffigurato a destra, con le mani congiunte è in adorazione alla Madonna col Bambino che tiene in mano il rosario, e ai due Santi.

Molto bella e coinvolgente la figura dell’angioletto, che emergendo al centro della tela inginocchiato sopra una nuvola e stringendo tra le mani il giglio della purezza e della castità, infonde grande tenerezza.

1- L. Vertova, Carlo Ceresa, in *“I pittori bergamaschi”*, 1984. Pagg. 401-733

2- Francesco Frangi in: *“Pittura a Bergamo dal Romanico al Neoclassicismo”*, Ed. Amilcare Pizzi per CARIPLO, 1991, pag. 274



Nota n° 132 – 23/01/2022

Luigi Crespi e il Ritratto di prelato

Luigi Crespi, nato a Bologna nel 1708, ivi deceduto Bologna nel 1779), è stato un pittore e storico dell'arte oltre che mercante d'arte. Secondo figlio di Giuseppe Maria Crespi, segue da vicino le orme paterne nello svolgimento delle numerose commissioni che investono la bottega, al punto che inizialmente la sua mano risulta difficilmente distinguibile da quella del padre. Recatosi successivamente a Venezia, Trieste, Vienna e Dresda nel 1752-1753, lo sviluppo artistico del pittore manifesta una positiva evoluzione del linguaggio personale, specie nella ritrattistica, sempre più sicuro e autonomo nell'uso dei mezzi espressivi soprattutto a partire dal quinto decennio. Le sue specialità pittoriche si manifestano pressoché totalmente nelle raffigurazioni a tema religioso e nei ritratti. Se però nelle immagini religiose, specie quelle dipinte alla fine della carriera, l'artista indulge spesso alla ripetitività delle fisionomie e ad una certa esasperazione degli atteggiamenti devoti, è nel genere pittorico del Ritratto che Luigi Crespi esprime le sue migliori qualità artistiche.

Ne è conferma l'ammirevole *"Ritratto di prelato"* (figura n° 25) un olio su tela di cm 127x100. Il presule, verosimilmente un vescovo, considerata la mitra appoggiata sul tavolo alle sue spalle, è raffigurato con il volto leggermente di tre quarti e lo sguardo rivolto verso l'osservatore, come voler stabilire un contatto diretto e sottolinea la verità psicologica ricercata dal pittore. 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; la materia cromatica è trattata con morbidezza, senza violenti scarti chiaroscurali. Il vescovo, ritratto con un vivo realismo, è raffigurato in una posa improntata a fierezza, cui fa riscontro l'elegante abito finemente ricamato che sfoggia orgogliosamente, sul quale emerge la bellissima croce pettorale ornata di luccicanti pietre preziose. L'arredo raffinato della stanza, sul cui sfondo scuro si intravede una colonna sovrastata in alto da un pesante panneggio verdastro, costituisce lo studiato complemento dell'opera pittorica. Nella simbologia classica la colonna, come molti elementi verticali, mette in comunicazione la terra e il cielo, divenendo quindi simbolo di riconoscenza degli uomini verso Dio.

Giocato su delicati e armonici accordi cromatici diligentemente calibrati dall'artista, il *"Ritratto di prelato"* si accosta alle opere maestre mature del pittore come i due *"Autoritratti"* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia e della Pinacoteca Nazionale di Bologna e il *"Gentiluomo"* del Museo Poldi Pezzoli di Milano.



/Nota n° 133 – 27/01/2022

Gioacchino Toma e La pioggia

Gioacchino Toma, nato a Galatina nel 1836, deceduto a Napoli nel 1891 può essere annoverato tra i grandi pittori dell'Ottocento napoletano. Rimasto orfano a sei anni, arriva a Napoli nel 1857, dopo un triste periodo di indigenza e solitudine. Presso il Reale Istituto di Belle Arti conosce Domenico Morelli, dal quale è influenzato sia nello studio di soggetti storici sia nella ripresa di temi di attualità a sfondo sociale. Ricordo che Toma è stato un patriota, impegnato nelle lotte antiborboniche e da sempre interessato al tema della rivoluzione partenopea del 1799.

Da Morelli derivò un'arte che fonde verismo e tardo-romanticismo a modelli neoseicenteschi; la tendenza a dare rilievo ai valori tonali, collegato all'analisi e allo studio sulla realtà, portò l'artista ad interessarsi a temi diversi oltre a quelli storici e sociali, quali la Natura morta e il Paesaggio. Nelle Nature morte, improntate inizialmente ad una preparazione col disegno, Toma arrivò ad esiti di intenso e acuto naturalismo, mentre nelle opere successive agli anni Ottanta, liberandosi del tutto dal disegno, con l'uso della macchia, approdò verso soluzioni impressionistiche. Una ricerca condotta dall'artista sui temi del colore e della luce, che trova la sua applicazione soprattutto nei paesaggi *"en plein air"* realizzati in questi anni, sicuramente prova che Toma non è indifferente alla lezione che gli giunge da artisti della Scuola di Resina, località oggi inglobata nel comune di Ercolano. Il programma della Scuola di Resina, dichiaratamente antiaccademico e orientato verso lo studio del vero, con l'immediatezza dell'impressione e affine a quello dei macchiaioli, vede tra i suoi migliori artisti De Gregorio, De Nittis e Rossano, che ebbero un'influenza sul percorso artistico di Gioacchino Toma.

Il dipinto *"La pioggia"* (figura n° 21) è un olio su tela di cm 27,5 x 37,5, realizzato da Toma nel 1882 circa, che, per l'analisi critica, si può dividere in due segmenti: quello inferiore della vegetazione e quello superiore del cielo, cadenzati entrambi dalla luce e dall'ombra. L'opera è priva completamente di disegno preparatorio e offre un particolare effetto di luce, chiara e luminosa nelle nuvole in cielo, in contrasto con i toni scuri degli alberi in primo piano. La macchia, resa con una pennellata sintetica e pastosa, è fatta di luce-colore, e si articola nelle tonalità del bianco, grigio, verde e del marrone. *"L'opera, che era stata intitolata dal Biancale "Effetto di pioggia", oltre a essere un'attenta osservazione dei giochi di luce della pioggia tra le nuvole, sulla casa e sulla vegetazione, è sicuramente anche una trascrizione sul piano pittorico di uno stato d'animo del pittore in una particolare giornata, grigia e piovosa"*¹

Effettivamente si percepisce nel Dipinto un gradevole altalenarsi tra la rappresentazione e il sentimento dell'immagine pittorica stessa.

-1 Maria Teresa Giannotti: *"Gioacchino Toma"*, Silvana Editoriale Spa, Cinisello Balsamo MI, per San Paolo di Napoli, 2004, pag. 214



Nota N° 134 – 29/01/2022

Pompeo Batoni e il Ritratto di Papa Pio VI

Pompeo Girolamo Batoni, nato a Lucca nel 1708 è deceduto a Roma nel 1787, città dove, giunto nel 1727, studiò le opere dei grandi, tra cui Raffaello e Annibale Carracci e soprattutto Carlo Maratta, del quale seguì lo stile. Si rivelò con alcuni quadri d'altare e giunse a contendere a Raphael Mengs, suo amico, il primato nella città eterna. Squisito ritrattista, in pieno neoclassicismo si mantenne legato alla tradizione, ma con un raffinato gusto personale. Scrisse di lui il Canova: *“Mi piacque moltissimo il suo disegnare tenero, grandioso, di belle forme”*. (Per ulteriori notizie vedi *“Note sull’Arte”* del 10/06/2021: Pompeo Batoni e il Ritratto di John Staples).

Dopo il *“Ritratto di John Staples”*, per meglio comprendere il virtuosismo pittorico di Batoni, che si contendeva il primato come miglior ritrattista del Settecento con Raphael Mengs, è utile commentare un altro dipinto dello stesso genere, il *“Ritratto di Papa Pio VI”*, (figura n° 115) un olio su tela di cm 137 x 98, eseguito da Batoni nel 1775 e conservato alla Galleria Nazionale d'Irlanda, Dublino. Nella composizione il papa, con il bianco zucchetto sul capo e lo sguardo aggraziato e sereno, è rivolto verso l'osservatore, seduto su una poltrona di velluto cremisi; questa è finemente adornata con ricami nei braccioli e nell'orlo dello schienale che a sua volta presenta nei bordi superiori, scolpiti in legno dorato, gli stemmi del suo casato, i conti Braschi, sormontati da un putto che sorregge la tiara papale. Pio VI è vestito con una mozzetta rossa sopra il rocchetto di lino bianco finemente ricamato, sormontati dall'elegante stola; sul tavolo ricoperto da un rosso tappeto è appoggiato il camauro su alcuni libri; accanto due calamai con penne e una campanella, dietro la quale l'artista ha sfoggiato un elegante orologio cesellato con perizia e grande maestria. Il pontefice è raffigurato di tre quarti e dipinto con pennellate fini che delineano campiture di colore lisce e compatte e superfici levigate, che conferiscono all'immagine un effetto luminoso e vibrante. Con la mano sinistra tiene un foglio con una scritta indecifrabile, ma verosimilmente identica a quella del dipinto dei Musei Vaticani, che si presenta ancora allo stato di abbozzo e sul quale, come nella versione del Museo di Roma, è scritto *“Alla Santità di N.ro Sig.re Papa Pio VI per P. Batoni Pinxit 1775”*¹. La mano destra, il cui quarto dito è adornato da un prezioso anello, è poggiata sul bracciolo.

La composizione, nell'insieme, deriva dai modelli del Carracci e del Maratta, prediletti dall'artista, di cui egli carica l'energia coloristica giocata sul “leitmotiv” del rosso cremisi dell'abito talare, del rivestimento del muro in tappezzeria sullo sfondo, della tenda barocca e teatrale puntata su un lato, del velluto della poltrona. In questo modo il papa, con la sua bianca carnagione, emerge dallo sfondo con un'imponenza e solennità nobilitante.

1- Sito Web dei Musei Vaticani: *“Pompeo Batoni, Ritratto di Pio VI”*



Nota n° 135 – 30/01/2022

Giovanni Gaspare Lanfranco e l'Estasi di Santa Margherita da Cortona

Giovanni Gaspare Lanfranco, nato a Parma nel 1582 e deceduto a Roma nel 1647, ancor giovane inizia gli studi e la tecnica pittorica con Agostino Carracci, con il quale collaborò a Parma per il duca Ranuccio Farnese. Nel 1602, alla morte di Agostino, il ventenne Giovanni si è recato a Roma alla scuola di Annibale Carracci.

Lanfranco portò nell'Italia centrale, specie in Toscana, e meridionale, specie a Napoli, gli influssi, oltre che di Annibale Carracci, anche del Correggio, dal quale ereditò la concezione di una pittura felicemente sensuale, delicata nei trapassi luminosi e chiaroscurali, morbida negli impasti e nella definizione degli incarnati.

Verso il 1605 fu incaricato di decorare il "*Camerino degli Eremiti*" nel palazzetto dei Farnese a Roma, nelle immediate adiacenze del sontuoso Palazzo di famiglia. È verosimile che la commissione fosse inizialmente affidata ad Annibale Carracci, ma la malattia che colpì l'artista bolognese nel 1604, lo costrinse probabilmente a rifiutare il lavoro e a suggerire il nome di Lanfranco. Sempre a Roma è stato impegnato accanto a Guido Reni nella Cappella di Sant'Andrea, e lavorò al Palazzo del Quirinale e alla Basilica di San Pietro, che gli fruttò la nomina a Cavaliere dell'Ordine di Cristo da parte del Pontefice.

Agli inizi del 1634 iniziò un soggiorno a Napoli dove, tra le tante opere, va ricordato il lavoro nella Cappella di San Gennaro nel Duomo.

Fece ritorno per l'ultima volta a Roma nel 1646, dove rimase fino alla fine dei suoi giorni. Un commento merita l'opera pittorica "*Estasi di Santa Margherita da Cortona*", (figura n° 55) un olio su tela di cm 230,5x185, realizzato da Lanfranco nel 1622, firmato e datato in basso a sinistra "*JO(HANNES) LANFR(ANCUS) PAR(MENSIS) FE(CIT) 1622*" e conservato nel museo di Palazzo Pitti a Firenze.

L'opera fu commissionata nel 1622 dal nobile Nicolò Girolamo Venuti, primo fondatore dell'Accademia Etrusca di Cortona, il cui stemma spicca in un angolo inferiore del quadro, accanto al cane, simbolo tradizionale della Santa toscana.

Nella composizione, realizzata in diagonale, viene raffigurata Santa Margherita rapita dalla visione di Cristo, seduto su un cumolo di nuvole in gloria tra gli angeli, che, per vivacità e snellezza, sono caratteristici del maestro parmense, mentre il pathos estatico della santa presenta uno slancio già protobarocca, che anticipa l'"*Estasi di Santa Teresa*" di Gian Lorenzo Bernini, eseguita tra il 1645 e il 1652. Il linguaggio di Lanfranco è difatti reputato tra i precedenti più considerevoli per quanto riguarda la preparazione del Barocco romano. La scioltezza delle movenze e di posa delle figure è sempre, in ultima analisi, di fonte correggesca, mentre la luce calda, la dilatazione dei gesti di Cristo sono un segno del contatto con il Classicismo maturo di Annibale Carracci, al quale Lanfranco, come abbiamo visto all'inizio, si accostò a Roma nel 1602.

Un particolare interessante dell'opera è l'ampio abito monacale di Santa Margherita, che stranamente presenta un particolare inconsueto: la tunica, stretta in vita dal cordone del terz'Ordine francescano secolare, è a riquadri.

Note sull'Arte



Nota n° 136 – 31/01/2022

il Franciabigio e la Madonna del pozzo

Francesco di Cristofano detto il Franciabigio, nato a Firenze nel 1484 è deceduto nello stesso capoluogo toscano nel 1525. La sua breve carriera artistica si svolse interamente a Firenze, dove acquistò una certa notorietà soprattutto per i suoi ritratti, in particolare quelli tardi, dove le figure, emergendo da uno sfondo scuro, sono invasi da una luce che ne svela la fisionomia, ma anche la tensione psicologica.

Si formò sotto l'artista rinascimentale Mariotto Albertinelli, che fu fortemente influenzato da Raffaello. Dopo circa un anno di formazione, Franciabigio si unisce al maggior rappresentante del classicismo fiorentino nei primi decenni del Quattrocento, Andrea del Sarto, con il quale collaborò a partire dal 1510, acquisendo molte conoscenze artistiche.

Alla commissione di Andrea del Sarto per un'opera da collocare nella Basilica della Santissima Annunziata a Firenze, Franciabigio contribuì con un affresco nel 1513, *“Lo Sposalizio della Vergine”*. Un anno dopo eseguì l'affresco dell'*“Ultima Cena”* per il Convento della Calza, eseguito nello stile di Andrea Mantegna.

Tra le altre opere rilevanti del Franciabigio vanno ricordate un'*“Annunciazione”*, la *“Madonna del Pozzo”* e le *“Storie di san Giovanni”*.

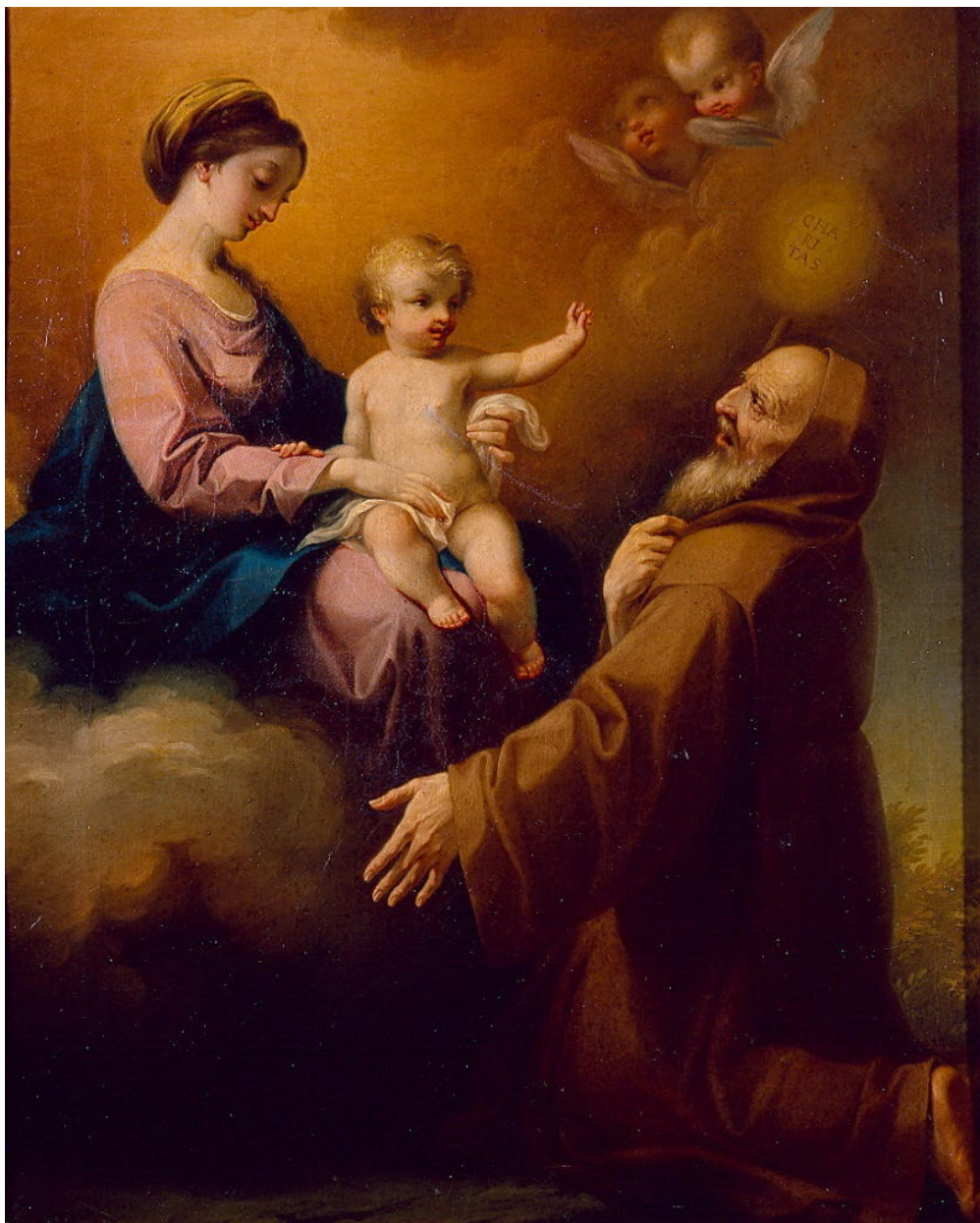
“La Madonna del pozzo” (figura n° 22) è un olio su tavola di cm 106x81, che il Franciabigio ha realizzato nel 1517-1518 circa, conosciuta anche col titolo *“Madonna col Bambino e San Giovannino”* ed è conservata presso la Galleria degli Uffizi di Firenze. Questo artista ha dipinto diverse Madonne col Bambino e san Giovannino, ma questa è quella che più si identifica con i modelli raffaelleschi, tant'è che per diversi anni è stata attribuita allo stesso Raffaello.

Prima del 1666 la Madonna del pozzo si trovava nella collezione del cardinale Carlo de' Medici e quell'anno fu elencata tra i beni del defunto cardinale e arrivò nelle collezioni degli Uffizi. Un altro dipinto, dello stesso autore e con identico titolo si trova a Vienna, al Kunsthistorisches Museum. Nella *“Madonna del pozzo”* degli Uffizi la scena si svolge in un vasto e ameno paesaggio, che nella zona prossima ai personaggi ha tinte più calde, mentre nel fondo ha colori più cristallini. Al centro della composizione si dispone la potente figura della Vergine che ha in braccio il Bambino; entrambi hanno lo sguardo dolce e sereno, dal quale traspare un lieve sorriso, rivolto verso san Giovannino. Un dialogo sottile riunisce i tre personaggi, colti attraverso note psicologiche e affettive.

Il San Giovannino, dai capelli ricci, è parzialmente ricoperto dalla caratteristica pelle di capra. Nella mano sinistra stringe una semplice croce di canne incrociate, che è il simbolo della Passione di Cristo, mentre con la mano destra porge alla Vergine Maria un cartiglio con la scritta: *“Ecce Agnus Dei”*, ovvero le parole che Giovanni ebbe a pronunciare vedendo Gesù al Giordano, come narrato nei Vangeli. Il titolo della tavola deriva da un pozzo dove alcune donne attingono l'acqua; il pozzo si trova sullo sfondo accanto ad una casa, sulla cui vicinanza sono raffigurati ruderi antichi. L'opera, nel complesso, è avvincente, e coinvolge lo spettatore per la bella fattura e l'armonica ponderazione.

Una curiosità: *“La Madonna del pozzo”*, insieme a numerose altre opere d'arte allora presenti agli Uffizi, è riprodotta nel dipinto *“Veduta della Tribuna degli Uffizi”* di Johann Zoffany, del 1776, *“un dipinto che fa parte della Royal Collection e costituisce l'immagine simbolo della frequentazione delle sale nel XVIII secolo, quando dal 1765 gli Uffizi vengono ufficialmente aperti al pubblico”*.¹

1- Sandra Costa e Giovanna Perini Folesani, *“I savi e gli ignoranti: dialogo del pubblico con l'arte (16.-18. secolo)”*, Bologna, Bononia University Press, 2017.



Nota n° 137 – 03/02/2022

Biagio Martini e la Madonna col Bambino e San Francesco di Paola

Biagio Martini, nato a Parma nel 1761, ivi deceduto nel 1840, ancor giovane studiò all'Accademia di Belle Arti di Parma sotto la guida di Gaetano Callani e di Pietro Melchiorre Ferrari. La sua attività artistica si svolse principalmente nella sua città natale, salvo un breve soggiorno di studi a Roma. Ottimo disegnatore ed efficace colorista, dal 1781 al 1787 si aggiudicò diversi premi per composizioni grafiche. Nel 1794 diventò professore aggiunto all'Accademia di belle arti di Parma. Tra i suoi allievi vi furono Giovan Battista Borghesi, Giovanni Tebaldi e Paolo Toschi, quest'ultimo tra i maggiori protagonisti della vita artistica e culturale del Ducato di Parma del XIX secolo. Dopo essere stato inviato a Milano nel 1816, con l'incarico di valutare quali opere dovessero tornare a Parma dopo le razzie napoleoniche, Martini è stato nominato primo pittore di corte dalla duchessa Maria Luigia d'Asburgo Lorena, che nel 1840 gli conferì l'onorificenza di cavaliere dell'Ordine Costantiniano di San Giorgio.

Nelle sue opere mature sono permeate da riferimenti correggeschi, che si sposano al classicismo batoniano, sia a livello compositivo che nella resa delle figure.

La *“Madonna col Bambino e San Francesco di Paola”* (figura n° 19), è un mirabile olio su tela di cm 55x42, realizzato da Martini nel 1800 circa e conservato nella Galleria Nazionale di Parma.

Nel dipinto, la Madonna, seduta su una nuvola, tiene seduto sulle sue gambe il Bambin Gesù; di fronte inginocchiato è raffigurato San Francesco di Paola, con una folta barba bianca, che porta la mano destra al petto stringendo a sé il suo caratteristico bastone, ed estendendo il braccio sinistro in segno di grande devozione, mentre due cherubini osservano la scena compiaciuti. La parte superiore del bastone è avvolta da uno scudo di luce dorata all'interno della quale compare la scritta *“CHARITAS”*, simbolo che caratterizza il Santo, che per dare l'esempio, *“non comanda cosa se non per carità, non fa miracolo in cui non risuoni il nome di carità, non pratica virtù, che non l'accompagni con la carità”*.¹ I volti e le espressioni sono delineati con sottile verismo. Un dialogo sottile e delicato riunisce i tre personaggi, colti attraverso note psicologiche e affettive, sottolineato dal braccino esteso di Gesù Bambino verso il volto del Santo. È interessante notare come tutta la sacra scena sia inserita in un ambiente metafisico con un cielo dai toni coloristici giallo ocre che sfumano verso il marrone chiaro e costellato di nuvole per rappresentare la sensazione dell'apparizione mistica. Notevole, inoltre, anche la cura per i particolari, evidente soprattutto nelle pieghe della veste della Madonna e del saio del frate. 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 Dal Sito Web: Charitas, San Francesco di Paola, i miracoli



Nota n° 138 – 05/02/2022

Ridolfo del Ghirlandaio e la Donna velata

Ridolfo del Ghirlandaio, nato a Firenze nel 1483, ivi deceduto nel 1561 è stato un pittore, figlio del famoso Domenico Ghirlandaio, pittore di primo piano del Rinascimento all'epoca di Lorenzo il Magnifico.

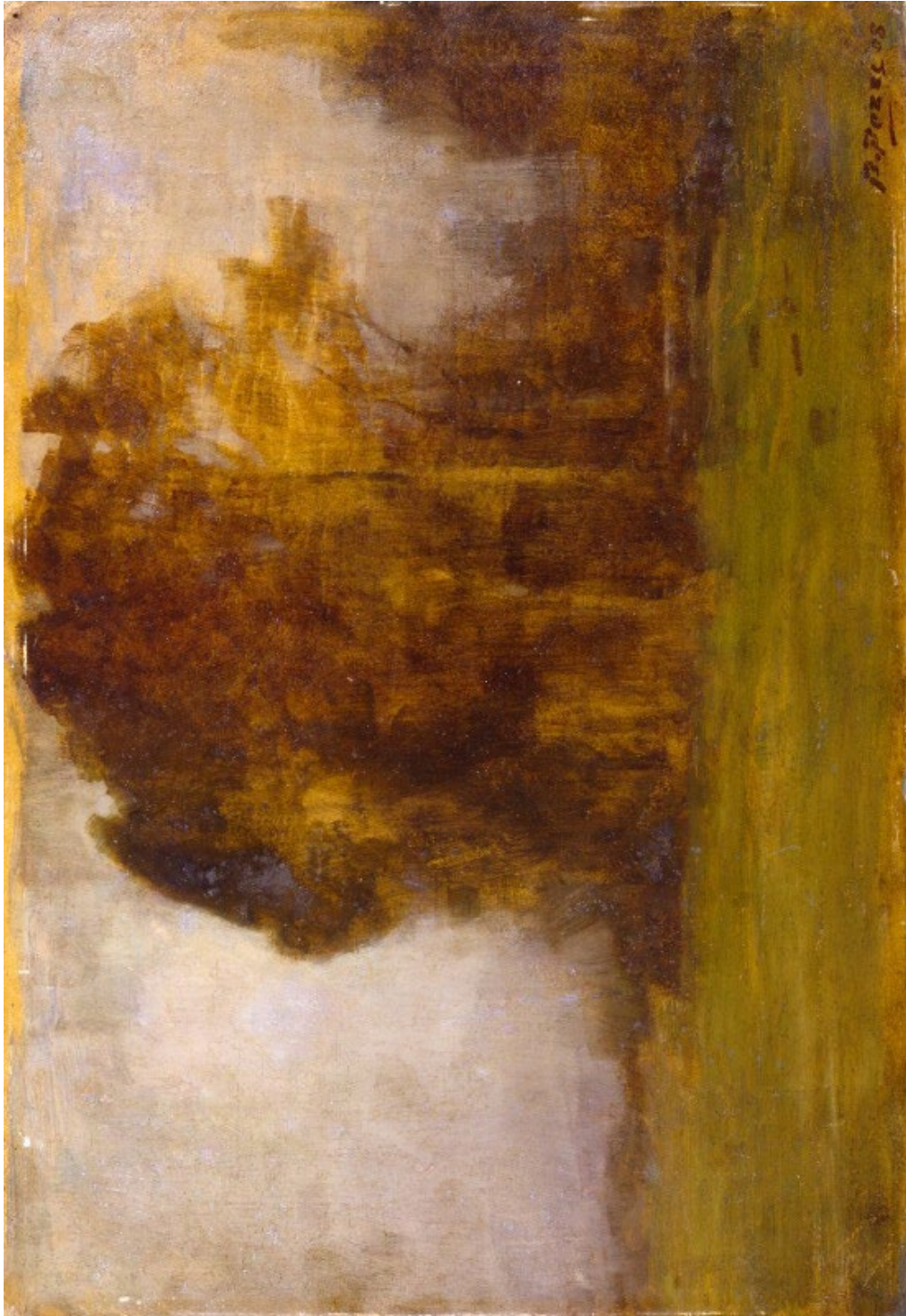
Ridolfo si avviò agli studi artistici nella bottega di Fra Bartolomeo, studiando anche le opere di Raffaello, del quale divenne amico. Nei primi anni del Cinquecento visse un periodo di grande prestigio, affrescando la Cappella dei Priori in Palazzo Vecchio (1514) e la Cappella dei Papi in Santa Maria Novella (1514), quest'ultima collaborando col giovane Jacopo Carucci, conosciuto come il Pontormo. Fu maestro di Perin del Vaga, che, allievo a Firenze di Ridolfo del Ghirlandaio, a Roma divenne celebre collaborando con Raffaello in alcune opere in Vaticano.

La “*Donna velata*” (figura n° 76) è nota anche con il nominativo di “*la Monaca*” o “*La suora*”, perché abbigliata con un vestito nero, ma l'ipotesi della suora va sicuramente scartato. Anche se il copricapo può infatti ricordare vagamente quello delle monache, il vestito della giovane donna con l'ampia scollatura, il velo trasparente che dal capo scende sulle spalle e le maniche sostituibili è tipico delle donne benestanti della Firenze tra la fine del Quattrocento e il primo decennio del Cinquecento.

Il dipinto è un olio su tavola di cm 65x48 attribuito a Ridolfo del Ghirlandaio, databile al 1510 circa; inizialmente facente parte delle collezioni dei marchesi Niccolini di Firenze, è passato successivamente nelle collezioni di Palazzo Pitti di Firenze, per poi approdare definitivamente nella Galleria degli Uffizi nel 1919. L'opera è associata alla “*Coperta di ritratto con grottesche*” ubicata nello stesso museo. La “*coperta*” è una sottile lastra lignea dipinta a olio che servì a Ridolfo per coprire, chiudendo a libro, la “*Donna velata*” ed è visibile nella figura n° 39. La donna velata è ritratta a mezza figura e di tre quarti verso destra, con lo sguardo inquieto e malinconico rivolto verso l'osservatore; tiene un libretto semiaperto con la mano sinistra in ombra, impreziosita da un anello con pietra color rubino sul dito indice; la mano destra è invece appoggiata sul bordo del dipinto, alla maniera dei ritratti fiamminghi, ed è anch'essa ornata da un anello d'oro con elegante pietra preziosa al dito mignolo. La donna è raffigurata all'interno di un loggiato ombroso, in cui si aprono due finestre a contorno mistilineo che mostrano un paesaggio molto realistico, ispirato alla città di Firenze: “*a destra la chiesa del convento di San Jacopo a Ripoli vista di fianco; a sinistra il loggiato dell'ospedale di San Paolo, con dietro cupola della chiesa di Santo Spirito*”.¹ Le figure femminili che escono dall'ospedale potrebbero essere un richiamo ad una dama benefattrice del convento di San Jacopo a Ripoli.

1- Dal Sito web “*Finestre sull'Arte*”: Ritratto femminile Autore: Ridolfo del Ghirlandaio (attr.)

Note sull'Arte



Nota n° 139 – 07/02/2022

Bartolomeo Bezzi e L'Autunno

Bartolomeo Bezzi, nato a Fucine d'Ossana nel 1851, deceduto a Cles nel 1923, si è formato all'Accademia di Belle Arti di Brera, avendo come maestri Giuseppe Bertini, del movimento romantico e verista, e Filippo Carcano, quest'ultimo allievo di Francesco Hayez. L'artista si avvicina sin dagli inizi del suo percorso artistico alla pittura di paesaggio, realizzando panorami delle valli trentine e vedute di Verona e Venezia. Al verismo dei Dipinti eseguiti in gioventù si aggiunge, negli ultimi anni dell'Ottocento, una particolare modulazione lirica, avvicinandosi in questo modo agli esempi della coeva pittura d'oltralpe. Questa nuova cultura pittorica trae nutrimento in Bezzi dalle riflessioni sul rapporto tra l'uomo e la natura, principalmente intesa quale luogo privilegiato della proiezione del suo stato d'animo e del suo sentimento individuale.

Personalità di spicco della dinamica cerchia culturale veneziana, Bezzi è tra i fondatori della prima Esposizione internazionale d'arte di Venezia nel 1895 e per questa istituzione visiterà negli anni successivi alcune capitali europee dell'arte, prendendo contatti con l'eccellenza della pittura internazionale, diventando con Segantini ed Eugenio Prati, uno dei più importanti pittori trentini del secondo Ottocento.

Interessante è la descrizione che nel 1907 dedica all'artista l'amica Giulia Lazzari, presso la cui casa di Sopramonte si svolgeva un salotto artistico-intellettuale frequentato da Bezzi, insieme a Prati e altri: *«Egli ama l'incanto vario delle acque, la poesia degli alberi ch'eleger volentieri a protagonisti, i drammi delle nuvole nei cieli foschi e torbidi, i melanconici crepuscoli illuminati dalla luna... Se qualche volta gli sorrise uno squarcio di sereno o una visione gioconda, subito tornò ai semitoni delicati, ai rapporti amabili... a quel fascino di biancori argentei e di penombre arcane ch'emana la Natura nelle prime e nelle ultime ore del giorno quando il pensiero concentrato da una luce blanda e tranquilla assurge alla meditazione delle cose più ideali come sotto l'impero d'una musica sinfonica»*.¹

“L'Autunno”, (figura n° 3) opera che Bezzi ha realizzato nel 1908, è un olio su tavola di cm 34x49 firmato in basso a destra e sul verso, della tavola, in alto a sinistra a matita: B. Bezzi / Autunno 1908. *“Il dipinto proviene dalla raccolta di Isabella Dal Lago, vedova del pittore, che lo cede alla Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde all'inizio del 1939, pochi mesi dopo l'importante mostra retrospettiva svoltasi al Castello Sforzesco di Milano”*.²

Questo Dipinto è l'esemplificazione di come Bezzi, nei suoi studi sul paesaggio propone spesso la raffigurazione dell'albero come deuteragonista dell'uomo. In alcuni dipinti di alberi isolati o raccolti in piccole macchie di foresta, come in questo da me esaminato, assumono una centralità all'interno della composizione che, come spesso accade nella sua ricerca pittorica, acquisisce una doppia valenza espressiva. Da un lato l'attenta osservazione del paesaggio, cadenzata da una quotidiana esplorazione della natura, determina la formulazione di un vocabolario linguistico i cui fenomeni sono rappresentati dai motivi pittorici degli alberi e degli arbusti. Dall'altro, l'ambiente naturale si pone come modello paradigmatico della trasposizione, sul piano delle analogie figurative, dei sentimenti e degli stati d'animo del pittore.

Quest'opera, contraddistinta da un personale linguaggio, attenta alle qualità luministiche atmosferiche e indirizzata a tradurre l'elemento naturale in rappresentazioni di intenso lirismo, riproduce una veduta campestre immersa in una dorata atmosfera autunnale. Rapide e frammentate pennellate stese sulla tavola, fanno affiorare il supporto in diversi punti, a dimostrazione che si tratta di un'impressione dal vero, verosimilmente in *“plein-air”*.

- 1 Giulia Lazzari, Catalogo Mostra personale di Trento, maggio - giugno 2003: *“Bartolomeo Bezzi: fascino di crepuscoli e biancori argentei”*, curato da Alberto Pattini

- 2 Sito Web della Fondazione Cariplo: Bezzi Bartolomeo, Autunno



Nota n° 140 – 09/02/2022

Corrado Giaquinto e l'Allegoria della Giustizia e della Pace

Corrado Domenico Nicolò Antonio Giaquinto, nato a Molfetta nel 1703, deceduto a Napoli nel 1765 è stato uno dei rappresentanti di spicco del Rococò, nonché uno tra gli artisti più celebrati del suo tempo.

Un'opera grandiosa e meravigliosa di Corrado Giaquinto è l'”*Allegoria della Giustizia e della Pace*”, (Figura numero otto) un olio su tela di cm 216 x 325, commissionato all'artista da Ferdinando VI e realizzato tra il 1753 -1754; l'opera è conservata a Madrid, nel Museo Nacional del Prado.

Questa allegoria, ritenuto a quei tempi il “*genere nobile*”, raffigura le due virtù. In questa ampia e articolata opera dai colori iridescenti e splendenti, due belle giovani donne vestite con sfarzo e sedute su nuvole, raffiguranti la Giustizia e la Pace, si guardano amorevolmente e accostano i loro volti, come se volessero baciarsi. Il significato allegorico rimanda verosimilmente alla politica pacifica che caratterizzò il regno di Ferdinando VI. Il dipinto è anche relazionato al Salmo 85, in cui viene comunicata la pace eterna tra Dio e gli uomini: *«Misericordia e verità s'incontreranno, giustizia e pace si baceranno. La verità germoglierà dalla terra e la giustizia si affaccerà dal cielo. Quando il Signore elargirà il suo bene, la nostra terra darà il suo frutto. Davanti a lui camminerà la giustizia e sulla via dei suoi passi la salvezza»*.

La Giustizia è vestita con un abito sfarzoso e splendente dalle tonalità verdi e bianche, sovrastato da un ampio mantello dorato; il capo è cinto da una preziosa corona, mentre con la mano destra stringe lo scettro simbolo del suo potere. La sua immagine rimanda anche alla Giustizia Divina, rappresentata dalla bianca colomba simbolo dello Spirito Santo, da cui partono raggi di luce dorata che si spargono nel cielo. Alla destra della personificazione della Giustizia è raffigurato uno struzzo, simbolo di equità per l'uguaglianza e la simmetria delle sue penne. Altri simboli si possono cogliere nel fascio di verghe legate insieme alla scure, portato nell'antica Roma dal littore con il compito di proteggere i magistrati, detentori del potere e del comando. È interessante notare come Giaquinto abbia sapientemente dipinto gli altri simboli della giustizia, ovvero la spada e la bilancia, distesi sulla nuda terra, ad indicare il fatto che la Giustizia ha espletato il suo dovere, sconfiggendo l'Ostilità e la Guerra, personificata nella figura femminile dal colore grigiastro, distesa a terra in basso a sinistra. Probabilmente, la guerra a cui si fa riferimento è quella di successione fatta sotto il dominio di Filippo V, padre di Ferdinando VI.

La Pace, vestita con un abito bianco e rosa, stringe con la mano sinistra un rametto d'ulivo, classico simbolo di pace, che in questo caso è conseguenza della giustizia; questa pace si traduce in abbondanza e benessere, rappresentati dalla cornucopia piena di frutta ai suoi piedi e dalle spighe di grano tenute dai cherubini. Un agnello e un leone sono poi raffigurati accanto ai putti, come simboli di mitezza e forza, ma anche come simboli del lieto messaggio della venuta del regno di Dio a cui fa riferimento il Salmo 85 sopra citato.

Con questa maestosa opera pittorica, nella quale viene mescolata l'allegoria profana con rimandi religiosi, il genio di Corrado Giaquinto ha nobilitato sapientemente il regno di Ferdinando VI, accostandolo al Regno di Dio.

Note sull'Arte



Nota n° 141 – 11/02/2022

Francesco Hayez e il Ritratto di Gian Giacomo Poldi Pezzoli

Artista innovatore e poliedrico, movendo dal classicismo, Francesco Hayez, nato a Venezia nel 1791 e deceduto a Milano nel 1882, si avvicina in seguito alla scuola storico-romantica, diventandone l'esponente italiano più rappresentativo. Nel 1841 Giuseppe Mazzini lo acclama come «grande pittore idealista del XIX secolo. Il capo della Pittura Storica, che il pensiero nazionale reclamava in Italia». Molte opere di Hayez effettivamente si caratterizzano per i temi caratterizzati dal riscatto popolare contro la dominazione straniera, tali da poter essere considerati risorgimentali.

(vedi anche in *“Note sull’Arte”*: [Francesco Hayez e Il Bacio del 28/08/2021](#) e [Francesco Hayez e l’Autoritratto in un gruppo di amici del 28/04/2021](#)).

Francesco Hayez è stato un sorprendente e straordinario ritrattista, capace di imprimere sulla tela non soltanto le caratteristiche fisiche dei suoi effigiati, ma anche i loro tratti psicologici. Gran parte della sua produzione artistica rappresenta una raccolta antologica della nobiltà e dell’alta borghesia della Milano ottocentesca.

IL *“Ritratto di Gian Giacomo Poldi Pezzoli”* (figura n° 126), è un olio su tela di cm 120x93,5, eseguito da Hayez nel 1851 circa e conservato nel Museo Poldi Pezzoli di Milano.

L’uomo ritratto con fattezze giovanili, futuro fondatore del Museo che porta il suo nome, è raffigurato di tre quarti, seduto su una sedia, sul cui bracciolo è appoggiato il suo mantello con meditata noncuranza. Nessun altro attributo lussuoso o indicazione di ambiente sono inseriti a celebrarne la posizione sociale. Lo sfondo è costituito da una semplice parete grigio-verde, che però è dottamente rischiarata all’altezza delle spalle e della nuca di Gian Giacomo alla maniera dei ritratti di Rembrandt.

L’accorgimento conferisce al volto sapientemente illuminato, straordinaria evidenza, insieme a un accento drammatico e spirituale, quasi a voler precisare come la nobiltà dell’effigiato sia innanzitutto interiore. È del resto caratteristico dell’arte romantica, agevolare il contesto psicologico rispetto a quello fisico e l’immagine si dimostra in tal senso esemplare. Dal portamento solenne, ma allo stesso tempo disinvolto di Poldi Pezzoli e dal suo sguardo limpido e diretto, si appalesa un carattere fermo e deciso, un ingegno acuto e una sicurezza retaggio di un’educazione di alto livello, ma anche dovuta al suo innato temperamento. La pennellata poi, mette in evidenza l’elegante vestito serio e importante, come se l’effigiato desiderasse mostrarsi all’altezza delle fortune di famiglia.

La giacca nera è indossata sopra un panciotto verde con ricami rossastri e una camicia bianca, appena visibile sul petto e ai polsi, la cui stoffa, magnificamente resa da Hayez, appare palpabile, quasi reale.



Nota n° 142 – 13/02/2022

Giambattista Piazzetta e Rebecca al pozzo

Giovanni Battista (o Giambattista) Piazzetta, nato a Venezia nel 1683, ivi deceduto nel 1754, figlio di Giacomo, scultore del legno ed ebanista, si formò nell'ambito veneziano del tardo Seicento. È considerato uno dei massimi esponenti della corrente chiaroscurale, caratterizzata dal contrasto di luce e ombra e dall'intensa drammaticità delle figure. I suoi maestri furono Silvestro Manaigo e, nel 1697, il pittore barocco Antonio Molinari. Fu però durante il soggiorno a Bologna, dal 1703 al 1710 circa, presso la bottega di Giuseppe Maria Crespi, che si delinearono i caratteri fondamentali della pittura del Piazzetta, che da una predilezione per i contrasti drammatici di luce e ombra si orientò verso una pittura più chiara e luminosa, spesso giocata su tonalità cromatiche più basse, grigio-argenteo. Tornato a Venezia nel 1711, aprì una vivace bottega con ottimi collaboratori e nel 1750 fondò una scuola di pittura, trasformata poi nella Scuola di Nudo dell'Accademia Veneziana, diventandone Direttore.

Autore di soggetti sacri e profani, motivi di genere e biblici, influenzò la nuova generazione veneziana, aprendo quel filone tardobarocco che troverà il maggiore esito nell'opera di Giambattista Tiepolo.

Un commento merita l'opera pittorica "*Rebecca al pozzo*" (figura n° 51), un olio su tela di cm 102x137, eseguito tra il 1735 e il 1740, conservato presso l'Accademia di Brera di Milano.

In questa tela è illustrato il racconto della "*Genesi*" (Genesi 24, 1-25) in cui Eleazaro, il servo che Abramo ha mandato a Carran nell'alta Mesopotamia, terra dove è nato, a cercare una sposa per il figlio Isacco, incontra la bellissima vergine Rebecca figlia di Betuel la quale, venuta al pozzo nell'ora della sera con un'anfora sulla spalla, per attingere l'acqua insieme alle compagne, si mostrerà da chiari segni la prescelta del Signore.

L'episodio narrato nella Bibbia viene traslato dal Piazzetta in ambito settecentesco e tramutato quasi in un'egloga idilliaca e pastorale, tuttavia sprovvista di qualsiasi smanceria o leziosaggine. Eleazaro, raffigurato come un galantuomo che tenta di sedurre una bella fanciulla, offre una collana a Rebecca che si ritrae verso il bordo del pozzo, un poco stupita ma anche incuriosita dall'offerta, tant'è che apre dietro di sé la mano come per accettare le perle che le vengono offerte. Dietro la giovane, la cui figura spicca luminosa contro l'immagine scura dell'uomo e un cielo ceruleo, due sue amiche paiono guardarsi con una maliziosa espressione di intesa e accordo.



Nota n° 143 – 13/02/2022

Jusepe de Ribera San Girolamo e l'angelo del giudizio

Jusepe de Ribera, conosciuto anche col soprannome Spagnoletto è nato a Xàtiva, nella comunità autonoma Valenciana, nel 1591 ed è deceduto a Napoli nel 1652. Dopo un primo apprendistato in Spagna si trasferì in Italia nel 1610, soggiornando in vari centri. Per la formazione del suo stile fu fondamentale il contatto con i caravaggisti nordici che operavano a Roma, dai quali desunse l'accentuato realismo e il tenebrismo che hanno caratterizzato la sua produzione. Si trasferì in seguito a Napoli dove divenne uno dei maggiori protagonisti della pittura napoletana ed europea del XVII secolo. Qui prese saldi e duraturi contatti con la corte dei viceré spagnoli, risentì dell'influsso di Velázquez, del Grechetto e di Van Dyck e, seguendo i loro esempi, realizzò negli anni Venti e Trenta del Seicento una serie di dipinti che sono da annoverare tra i suoi capolavori.

A questo periodo, segnato da un ricco pittoricismo fatto di preziosità cromatiche e di una stesura virtuosistica, appartiene l'opera *“San Girolamo e l'angelo del giudizio”* (figura n° 112), un olio su tela di cm 262x164, realizzato nel 1626 e conservato presso il Museo di Capodimonte di Napoli. *«La tela fu eseguita per decorare una cappella al lato dell'altare maggiore della chiesa della santissima Trinità delle Monache»*¹. Qui rimase fino al 1813, quando passò nelle raccolte dei Borboni, e collocata nel Museo napoletano. In questo dipinto prevale la rappresentazione della senilità rugosa e secca del Santo raffigurato anacoreta e penitente. In questa interpretazione, dove Girolamo è raffigurato nudo per metà e con gli arti inferiori avvolti in un mantello rosso, che rimanda alla sua dignità cardinalizia e di Padre e Dottore della Chiesa, si percepisce un caratteristico modello caravaggesco.

Perspicace e caratteristico di Ribera è il concetto di effigiare il santo in una postura precaria, quasi in equilibrio instabile e sul punto di cadere, ma bilanciata dalle lunghe braccia sottili volte verso il cielo. L'interessante ideazione, variata in diverse altre tele dove è stato trattato lo stesso tema, ha un'efficacia drammatica, alla quale concorre in questo caso lo sfondo di un cielo cupo e turbolento, squarciato dalla visione apocalittica. San Girolamo condusse una vita di ascesi e di meditazione, durante la quale tradusse in latino parte dell'Antico Testamento greco e successivamente l'intera Scrittura ebraica; per questo è circondato, accanto al “memento mori” del cranio umano, da volumi e pergamene, che qui ottengono il voluto effetto di una natura morta, non a caso messa in evidenza in primo piano. L'angelo, con le ali realisticamente e dettagliatamente realizzate, sospende questo isolamento suonando la tromba del giudizio, rammentando al santo la sua prossima fine.

-1 Museo di Capodimonte, Milano, Touring Club Editore, 2012, pag. 232



Nota n° 144 – 19/02/2022

Antonio Bellucci Susanna aggredita dai vecchi

Antonio Bellucci, nato a Venezia nel 1654 è deceduto a Soligo nel 1726. Inizia a studiare pittura in Dalmazia, quindi si forma successivamente a Venezia frequentando lo studio di Antonio Zanchi, uno degli artisti di maggior spicco nella città lagunare negli ultimi decenni del Seicento. Dopo aver aderito inizialmente alla pittura che seguiva la poetica dei “*tenebroso*”, in seguito la sua pittura si schiarisce, specie nelle opere dei suoi soggiorni a Vienna e a Londra: qui le sue figure emergono, ben delineate, su limpidi cieli chiari, come si evidenzia nelle sue opere realizzate a Vienna nell'abbazia di Klosterneuburg. Tra gli allievi di Bellucci vanno ricordati Antonio Balestra e Jacopo Amigoni.

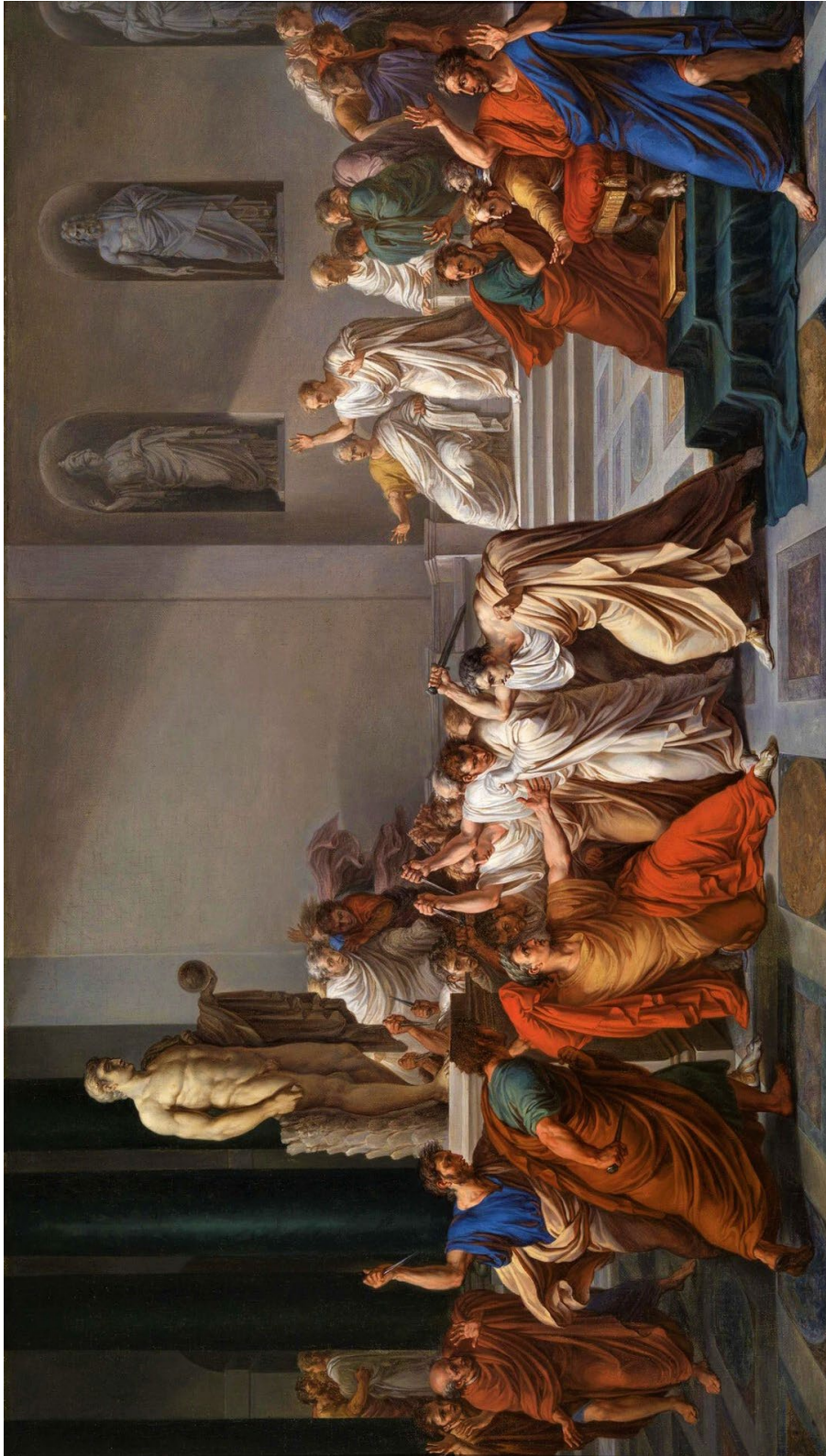
Un commento merita l'opera “*Susanna aggredita dai vecchi*” (figura n° 68) un olio su tela, cm 168 x 120 realizzato verosimilmente a Londra nel 1716 circa, andato all'asta a Vienna, Palais Dorotheum, nel 2014.

Il tema biblico Susanna e i vecchioni si trova nella Bibbia, nell'Antico Testamento; l'episodio è narrato nel Libro di Daniele al capitolo XIII, considerato deuterocanonico da cattolici e ortodossi e apocrifo dai protestanti.

Nel libro si racconta che la casta e bella Susanna, sorpresa al bagno da due anziani che frequentavano la casa del marito, è sottoposta a ricatto sessuale: o acconsentirà di sottostare ai loro appetiti o i due diranno al marito di averla sorpresa con un giovane amante. Al rifiuto di Susanna l'accusano pubblicamente di adulterio; in tribunale viene riconosciuta colpevole e condannata a morte mediante lapidazione. Sarà Daniele inviato da Dio a smascherare la menzogna dei due laidi anziani, riabilitando la giovane donna.

In questa mirabile composizione dalla straordinaria qualità narrativa, Bellucci rende con singolare efficacia i caratteri dei personaggi ed esprime la riservatezza e l'innocenza di Susanna con un bellissimo tratteggio della figura femminile. La giovane donna di chiara carnagione, pura e innocente, è raffigurata in primo piano, mentre sta per fare il bagno, con lo sguardo intorpidito rivolto verso l'alto, avendo scoperto di essere stata sorpresa da due anziani. Alla poesia e al lirismo dell'immagine della pia donna, si contrappone il parossismo e l'eccitazione dei vecchi, agitati per l'inattesa visione, presi da una frenesia incontrollabile che determina i loro atteggiamenti scomposti e i loro gesti inconsulti. L'espressione intimidatoria del vecchio alle sue spalle, mentre indica la sua casa minacciandola di riferire al marito il - finto - tradimento, si contrappone al tentativo di denudare Susanna da parte del compagno, che cerca di togliere il velo che le copre il bacino, mentre lei si oppone con forza ponendogli una mano sul capo per cercare di allontanarlo. Il trattamento realistico, evidente per esempio nello splendido dettaglio della mano in primo piano, che stringe il panno della giovane donna, accresce l'espressività della narrazione.

Una splendida coordinazione del cromatismo che crea un soffuso luminismo omogeneo, frutto dell'influsso della pittura veneziana, aumenta la poesia della scena che nell'empito sentimentale si conforma alla pittura barocca, con una peculiare nota di classicismo.



Nota n° 145 – 22/02/2022

Vincenzo Camuccini e la Morte di Giulio Cesare

Vincenzo Camuccini, nato a Roma nel 1771, ivi deceduto 1844, è annoverato tra i più rilevanti pittori del Neoclassicismo italiano e della pittura di storia, nonostante il fatto che nell'Ottocento la cultura romantica era ormai diffusa all'interno del panorama artistico-letterario europeo.

Affidato dal fratello Pietro, collezionista d'arte, alle cure del pittore Domenico Corvi, successivamente passò alla bottega più famosa di Jacques-Louis David, uno dei massimi esponenti del Neoclassicismo. La sua celebrità crebbe sempre di più, al punto da ricevere commesse sempre più rilevanti, giungendo ad essere incaricato da parte di papa Pio VII a direttore generale della Fabbrica di San Pietro e al ruolo di sovrintendente ai Musei Vaticani.

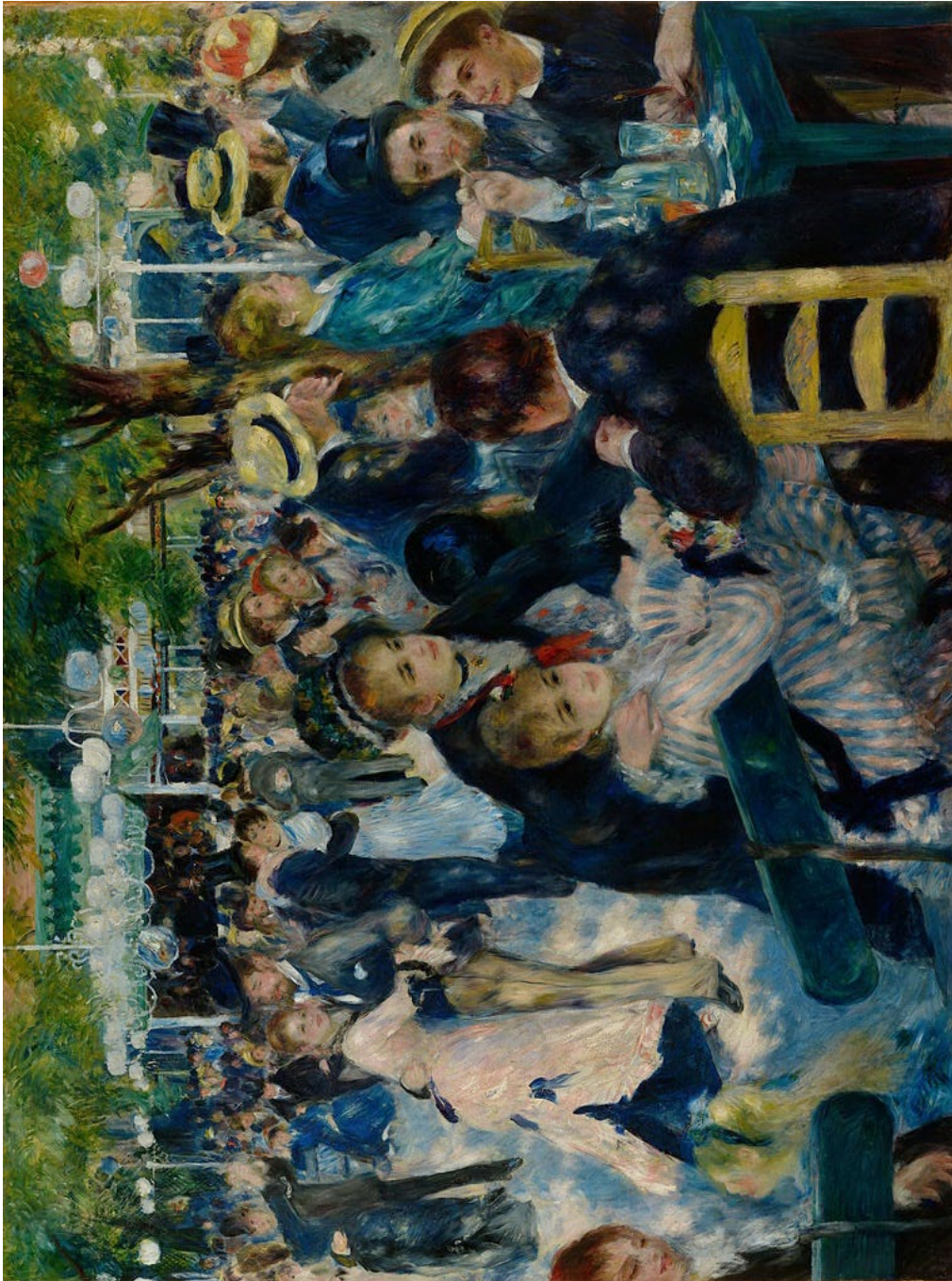
“*La Morte di Giulio Cesare*” è verosimilmente l'opera più famosa di Camuccini: è un enorme olio su tela di cm 400x707, (figura n° 33) iniziato dall'artista all'età di ventidue anni e terminato intorno al 1806; l'opera è conservata nel museo di Capodimonte a Napoli.

Il pittore romano per questo quadro si ispirò alla lettura della *Morte di Cesare* di Plutarco e dall'omonima tragedia di Voltaire del 1733 che venne illustrata a Roma nel 1798. Il dipinto, frutto di un lungo lavoro di preparazione, raffigura l'assassinio di Giulio Cesare e comprende numerose figure a grandezza naturale che compongono una scena articolata e ben proporzionata, sviluppata dall'artista in maniera molto chiara e corretta, di rigorosa costruzione filologica, tale da rendere l'evento narrato comprensibile in ogni suo dettaglio.

Il perno della scena è quello in cui Giulio Cesare, raffigurato quasi inginocchiato a terra, verosimilmente già colpito dalla prima pugnalata di Casca; il Dictator Romae ha il braccio sinistro disteso, e lo sguardo sgomento ma fiero rivolto verso i suoi assalitori, specialmente verso il suo figlio adottivo Bruto, che, cercando di nascondere il proprio volto, sta per colpirlo senza guardarlo in faccia. Fanno corona attorno a Cesare tutti gli altri congiurati, mentre sulla destra è disposto il gruppo dei senatori, che osservano l'omicidio guardinghi, increduli e impauriti.

Influenzato dal neoclassicismo di Jacques-Louis David, Camuccini conferisce alla scena un impianto solenne e monumentale; la pavimentazione è scandita da riquadri che consentono di graduare la profondità che conduce alla nuda parete di fondo sulla quale si aprono tre nicchie che accolgono altrettante statue della cosiddetta “*triade Capitolina*”, ovvero Giove, Giunone e Minerva. L'elemento che spicca maggiormente all'interno della composizione è la statua di Pompeo Magno, ai piedi della quale, secondo la descrizione di Plutarco Cesare sarebbe stato trafitto dalle ventitré coltellate che lo portarono alla morte. Questa statua raffigura Pompeo come il dio Apollo che regge il globo terrestre in mano.

Cromaticamente la “*Morte di Giulio Cesare*” è prodotta da colori particolarmente caldi, come il rosso e il giallo, stesi sulla tela in modo preciso, priva di sfumature. Anche la luce, che cade a quarantacinque gradi dalle aperture laterali destre, agisce come un'illuminazione museale, statica ma eternizzante; è un'illuminazione che valorizza il chiaroscuro e conferisce tridimensionalità alle figure, che astrae l'evento dalle sue contingenze storiche e lo presenta “*sub specie aeternitatis*”.



Nota n° 146 – 25/02/2022

Pierre-Auguste Renoir e Bal au Moulin de la Galette

Pierre-Auguste Renoir, nato a Limoges nel 1841, deceduto a Cagnes-sur-Mer nel 1919, è considerato uno dei massimi esponenti dell'Impressionismo. Renoir inizia la sua carriera artistica come decoratore di porcellane, per poi intraprendere gli studi di pittura: ammesso nel 1862 all'École des Beaux Arts, si iscrive ai corsi di Charles Gleyre, dove incontra Monet, Sisley e Bazille, con i quali condivide l'ammirazione per i maestri di Barbizon, Manet e Courbet e organizza viaggi in campagna per esercitarsi nella pittura in *"Plein Air"*. Comincia a esporre ai Saloon dal 1865, ma presto la sua pittura si libera dalle convenzioni accademiche, esce dal chiuso dell'atelier per aprirsi alla contemporaneità, al paesaggio dipinto all'aperto, all'analisi degli effetti della luce attraverso i colori. Temi condivisi da molti amici, tra cui Monet, con il quale Renoir lavora spesso a fianco nel villaggio di Argenteuil.

Lo studio dell'infinita varietà della luce solare, che colpisce le cose già colma di riflessi e scomposta, perché filtrata dalle foglie e dagli spostamenti causati dal loro fremito sotto la spinta del vento, è un tema che appassiona il pittore e che culmina in una delle sue opere più note, il *"Bal au Moulin de la Galette"*.

L'opera *"Bal au Moulin de la Galette"* (figura n° 35) è un olio su tela di cm 131x175, realizzato da Renoir nel 1876 e conservata al Musée d'Orsay di Parigi. Nel Dipinto, ritenuto uno dei più importanti capolavori del primo Impressionismo, l'artista racconta un momento di vita popolare a Parigi, raffigurando un ballo domenicale all'aperto nella terrazza alberata di un noto locale nel quartiere di Montmartre. Le persone rappresentate non sono però i soliti clienti del Moulin, ma amici del pittore e modelle dei suoi quadri, come ad esempio la donna vestita di rosa che balla sulla sinistra della composizione, che è identificabile con Marguerite Legrand, nota come Margot, modella nella sua opera dal titolo *"Liseuse"*, del 1875-1876. In questa mirabile opera Renoir dipinge la vitalità e l'allegria di un ballo in un locale popolare, trasferendo su larga scala le acquisizioni formali raggiunte nei quadri precedenti. Nello sparpagliamento e confusione di una scena gremita e affollata, l'unità è data dal dotto impiego di una gamma cromatica vibrante, che si fonda sulle trasformazioni dei toni neri, blu, viola, sui quali si accendono chiazze di colore vivace, effetto della luce che illumina la pista da ballo, i vestiti, i cappelli, i volti dei partecipanti.

Il modo di catturare la luce con pennellate leggere e sciolte, crea magnifici effetti e iridescenza sulla folla in movimento; le persone, le fronde degli alberi, gli oggetti, lo stesso pavimento, vibrano nella luce risplendendo. Una composizione dalle grandi dimensioni che, pur nella complessità e imponenza, conserva una straordinaria e singolare immediatezza e leggerezza.

Una prima e più piccola versione del tutto simile alla precedente, ex Collezione Whitney, differente solo per alcuni particolari come i lampioni sullo sfondo, e per alcune chiazze di luce sugli abiti delle persone, nota come *"Dance at the Mouline de la Galette"* visibile nella figura 36, si trova dal 1990 in collezione privata, quando fu venduta da Sotheby's, New York, per l'allora prezzo record di 78 milioni di dollari.

Nota n° 147 – 01/03/2022

Sandro Botticelli e la Natività mistica

Sandro Botticelli, nato a Firenze nel 1445, ivi deceduto nel 1510, inizialmente allievo di Filippo Lippi quindi di Andrea del Verrocchio, fu uno dei maggiori pittori tra il primo e il secondo Rinascimento.

Superbo portavoce dell'esaltazione dinastica della famiglia Medici, fu indubbiamente l'artista più intimamente legato alla cultura neoplatonica, che conobbe vivendo a diretto contatto con i filosofi e gli intellettuali dell'Accademia platonica di Careggi, fondata a Firenze nel 1462 da Marsilio Ficino. (Vedi anche "Note sull'Arte" del [25/08/2021](#), del [16/08/2021](#) e del [20/03/2021](#)).

La "*Natività mistica*" (figura n° 40), spesso citata come ultimo capolavoro dell'artista, unica opera firmata e datata dal Botticelli, è un complicato dipinto a tempera su tela di cm 108,5x75, pieno di misticismo e simbologie, realizzato tra il 1500 e il 1501, conservato nella National Gallery di Londra.

Il contenuto dell'opera del Botticelli è la natività di Gesù Cristo, espressa e tradotta come una venerazione di Maria verso il Bambino, a destra e inginocchiata in preghiera, di misure gigantesche sproporzionate rispetto alla grotta, e di Giuseppe, raffigurato alle spalle del Neonato rannicchiato su sé stesso con una mano sui capelli, triste e non partecipante alla scena, assorto nei suoi pensieri. La grotta della natività si trova al centro della composizione, dalla cui apertura nella parte posteriore si scorge una boscaglia di alberi e ha una copertura di paglia sostenuta da tronchi. Dietro a Gesù, posto su un telo bianco, sono raffigurati il bue e l'asino, simboli, secondo l'interpretazione teologica, di ebrei e pagani che assisteranno all'evento senza prendervi parte. A sinistra un angelo vestito di rosa accompagna i tre re Magi, coronati d'alloro, simbolo di sapienza; a destra uno vestito di bianco, simbolo di purezza, indica il Bambino a due pastori. Gli angeli portano con sé rami d'ulivo, simbolo di pace.

Attorno alla capanna altri angeli festanti invitano i pastori ad adorare il Bambin Gesù; inginocchiati sul tetto di paglia, tre angeli, anch'essi con rami d'ulivo, sono raffigurati vestiti di bianco, di rosso e di verde, e simboleggiano rispettivamente la Fede, la Speranza e la Carità. A un livello superiore il Paradiso sopra un cielo azzurro, si apre in un cerchio di luce dorata, dove dodici angeli inscenano un convulso e vorticoso carosello, particolare insolito nella rappresentazione della Natività. Il simbolismo assai misterioso e complesso ha spinto gli studiosi a chiamare l'opera "*Natività mistica*"; un'interpretazione moderna riconosce nella scena allusioni alla tradizione medievale e combina il tema della nascita di Cristo con quello della sua "*seconda venuta*" sulla terra poco prima della fine del mondo, prima del Giudizio Universale come promesso nel Libro della Rivelazione, un soggetto ricorrente nei periodi di crisi come a quel tempo. In quell'occasione si assisterà alla pacificazione tra l'umanità e Dio, come sembrano predire gli angeli e gli uomini abbracciati in primo piano.



Nota n° 148 – 03/03/2022

Fra' Galgario e la Ritratto di cavaliere dell'Ordine Costantiniano

Vittore Ghislandi, detto Fra Galgario, nato a Bergamo nel 1655, ivi deceduto nel 1743, studiò dapprima nella città natale e poi a Venezia, dal 1675 al 1701, presso il ritrattista friulano Bombelli e a Milano con il tedesco Adler. A Bergamo divenne “frate minimo” col nome di Fra Galgario, omonimo del Convento. Perduta la produzione giovanile, rimane quella della maturità. Abilissimo ritrattista, tanto da essere considerato tra i massimi specialisti del genere nel Settecento, spregiudicato indagatore di anime, esperto nella tecnica pittorica, sciolta e duttile, creò ritratti dalla stesura libera, la pasta cromatica data spesso con le dita, come Tiziano.

Uno dei più celebri ritratti di Fra Galgario è il “*Ritratto di cavaliere dell'Ordine Costantiniano*” (figura n° 17), un olio su tela di cm 109x87, realizzato nel 1740 circa e conservato nel Museo Poldi Pezzoli di Milano.

La notorietà del Dipinto è derivata alla straordinaria abilità nell'indagare la penetrazione psicologica dell'effigiato, che crea una decisa divergenza tra l'abito sfarzoso e l'atteggiamento dell'uomo arrogante e allo stesso tempo vacuo e frivolo. Tale contrasto ha acceso diverse letture in chiave di critica sociale o morale: l'immagine è stata interpretata come simbolo del «*vizio e ragione, orgoglio e indifferenza, desiderio e noia*»¹. Il volto dell'uomo raffigurato mostra arroganza, tedio e allo stesso tempo stoltezza; i lineamenti stessi, dalle labbra carnose al naso prominente, all'espressione vuota, non infondono simpatia. Splendido e raffinatissimo, invece, è il suo abito: il personaggio, ritratto per tre quarti di altezza, indossa un “*juste*”, ovvero un farsetto attillato ricoperto da una giacca dalle maniche allargate a campana. Il prezioso e costoso tessuto, verosimilmente di seta, è ornato da un'ampia striscia decorativa d'argento, utilizzata anche per bordare il cappello a tricorno, caratteristico copricapo molto popolare nel corso del XVIII secolo.

Giacca e giustacuore sono sbottonati e il protagonista vi infila la mano sinistra, mettendo in evidenza in tal modo il corpetto metallico con la croce gigliata. Questa corrisponde allo stemma dell'Ordine Costantiniano di San Giorgio, un ordine religioso cavalleresco di collazione della casa Borbone di Napoli, le cui origini vengono tradizionalmente fatte risalire all'imperatore Costantino I.

Ulteriore attributo ostentato dall'uomo è il bastone da passeggio, portato intorno al polso grazie a un nastro rosso, unica nota vistosa e vivace, insieme al rosso e al giallo oro della croce gigliata, in un accordo cromatico intonato sui toni bianchi, grigi e neri.

1 - Daniele D'Anza, in sito web ArteRicerca: Vittore Ghislandi detto Fra Galgario



Nota n° 149 – 06/03/2022

Giambattista Tiepolo e Rachele nasconde gli idoli rubati al padre

Giambattista Tiepolo, nato a Venezia nel 1696, deceduto a Madrid nel 1770, può essere considerato uno dei maggiori pittori del Settecento veneziano, il più avanzato interprete dell'illuminismo del XVIII secolo. Ancor giovane studiò l'arte dei suoi contemporanei, soprattutto quella del Piazzetta, di Sebastiano Ricci e del Veronese, ma non tralasciò lo studio della grande pittura veneta del Cinquecento, che costituì per lui un modello di riferimento fondamentale per l'intonazione chiara e smagliante della sua arte. La sua affermazione da Venezia si allargò ben presto in tutta l'Italia del Nord e in Europa.

Il genio del Tiepolo esplode nella decorazione del Palazzo Arcivescovile di Udine con l'affresco *“Rachele nasconde gli idoli rubati al padre”*, del 1727-1728. (figura n°19) Questa opera pittorica può essere considerata il suo capolavoro giovanile, essendo l'inizio di quella scalata verso ampi spazi luminosi, verso colori dalla straordinaria luminosità, in una prodigiosa ricerca di accordi cromatici sempre nuovi che non conosce l'uguale.

La storia narrata è tratta dal libro biblico della Genesi 31, che descrive come Giacobbe, partito con la moglie Rachele, i figli e gli schiavi dalla casa del suocero Labano, fosse stato da questi raggiunto e interrogato sul motivo della fuga precipitosa. A Labano, che cercava gli idoli rubati il cui possesso sanciva il diritto di eredità, la figlia Rachele, che li aveva sottratti e li celava sotto di sé, disse: *«Non si offenda il mio signore se io non posso alzarmi davanti a te, perché ho quello che avviene di regola alle donne»*. (Genesi 31, 35)

Nell'affresco Labano, raffigurato come il vecchio al centro della scena su un piano lievemente rialzato, raggiunge la figlia Rachele rappresentata in posizione seduta, abbigliata di un elegante abito azzurro di foggia cinquecentesca, e nella quale Tiepolo ritrae le sembianze della moglie Cecilia Guardi. In Giacobbe, il giovane in piedi accanto a Labano e che costituisce il vertice di uno schema compositivo piramidale, si riconosce un autoritratto dell'artista, raffiguratosi con in testa un cappellino a righe blu e oro. Rachele può essere considerata il perno della composizione: da una parte si vede Lia, l'altra moglie di Giacobbe, con un'anfora in braccio, raffigurata assieme a una nidiata di bambini che occhieggiano dallo scenografico tendone; dietro vi sono alcuni cammelli e cammellieri in riposo e, a sinistra, un gruppo di cui fanno parte un pastore, un servo, bambini e bestiame, a simboleggiare l'insieme di fuggiaschi e la loro semplice vita pastorale. *«La storia biblica è poco più che un pretesto per mostrare un incontro raffinato di uomini e donne in un ambiente pastorale arcadico, dove cioè non vi è niente dell'autenticità della vita all'aperto, ma tutto è visto con gli occhi della fantasia, elegantemente e sapientemente composto come in una scena, lungamente provata, di una rappresentazione teatrale»*.¹

Nella composizione la tensione si palesa nel gioco delle mani che interrogano e rispondono emblematicamente, mentre le fisionomie sono definite da rapidi e vibranti tocchi di pennello.

1. Pietro Adorno e Adriana Mastrangelo in: *“Arte - Correnti e artisti”* ed. G. D'Anna, vol. II, 1994, pag. 369