

NOTE SULL'ARTE

di

Giuseppe Frascaroli

Note dalla n° 150 alla n° 170

2021 - 2022



Nota n° 150 – 08/03/2022

Michelangelo Buonarroti e “Il Cristo Giudice e Maria Vergine”

Concentrare in poche righe un’esegesi su Michelangelo Buonarroti, fra i massimi artisti del Rinascimento e uno dei più grandi artisti di tutti i tempi, non è possibile, perché è come raccontare la fortuna delle arti del XVI secolo, che è vastissima. (Vedi anche *Michelangelo e la Pietà* del 09/05/2021).

Mi soffermerò a un breve scritto su un particolare del “Giudizio Universale” dell’immensa Cappella Sistina, uno dei più famosi tesori culturali e artistici della Città del Vaticano e del mondo intero. «*Senza aver visto la Cappella Sistina - scriveva Goethe - non è possibile formarsi un’idea apprezzabile di cosa un uomo sia in grado di ottenere*».

Essa è di forma rettangolare ed ha le stesse misure del Tempio di Salomone a Gerusalemme: 40,93 metri di lunghezza per 13,41 metri di larghezza; l’altezza è di 20,70 metri.

Un’esauriente e interessantissima disanima sui celeberrimi affreschi di Michelangelo, che ricoprono la volta realizzati tra il 1508 e il 1512, sono spiegati su questo Sito web in modo approfondito nel Link [Video Arte alla voce: Michelangelo Buonarroti, la Cappella Sistina.](#)

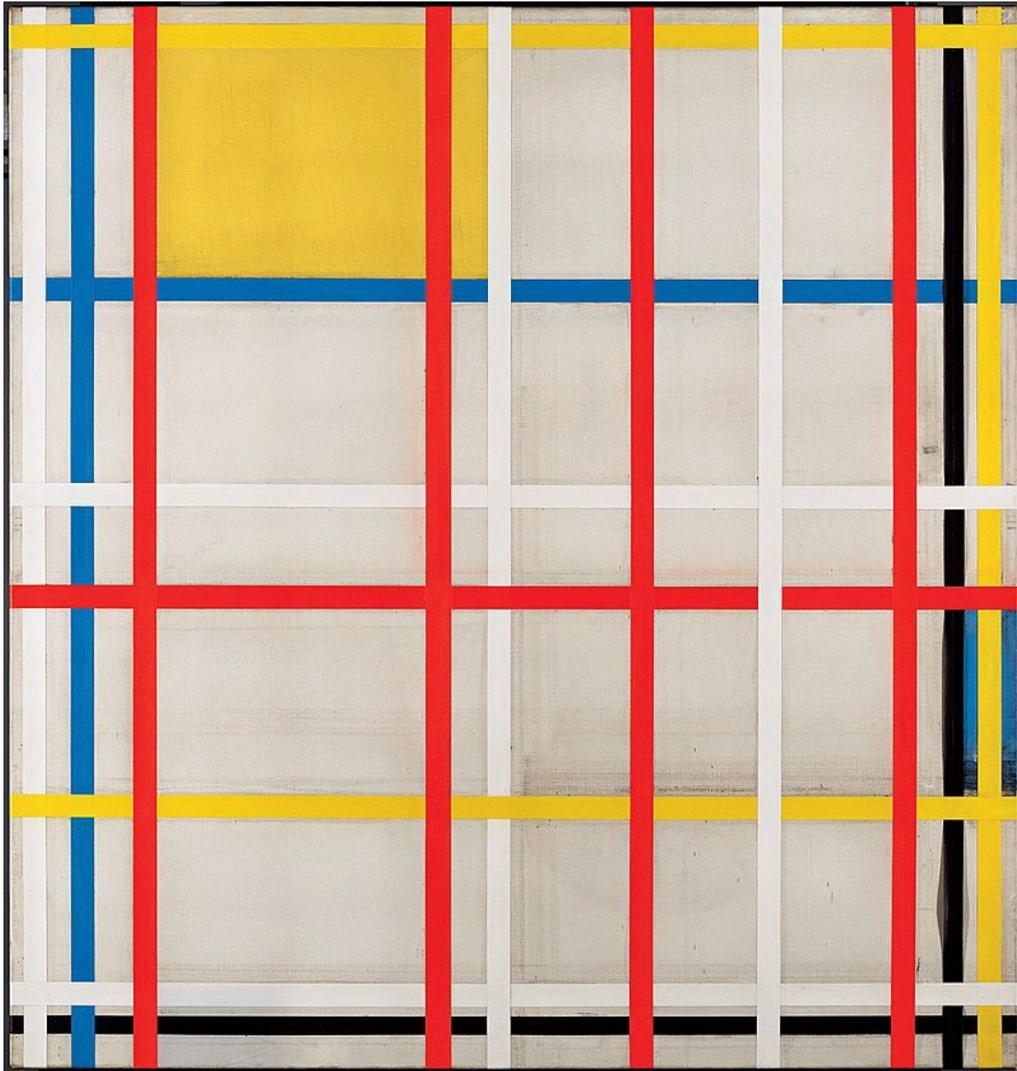
Ho scelto quindi di fare una breve descrizione su “*Il Cristo Giudice e Maria Vergine*” (figura n° 17), un particolare del “*Giudizio Universale*” (figura n°1), immenso affresco di metri 13,70×12 realizzato tra il 1536 e il 1541 su commissione di Papa Clemente VII per decorare la parete dietro l’altare della Cappella Sistina.

“*Il Cristo Giudice e Maria Vergine*” rappresenta l’epicentro e il propulsore di tutta l’enorme stesura pittorica di Michelangelo.

Dai contemporanei è stata ingiustamente disapprovata la raffigurazione di Maria, perché avrebbe assunto uno status di subordinazione e sottomissione, non assumendo quella funzione di intercessione verso il Figlio che esige la devozione mariana. Non è vero però che il Cristo michelangiotesco richiama alla mente solo un’impietosa terribilità, perché la postura di torsione che Egli assume, ha un duplice significato. Anzitutto il sollevamento della mano destra sopra il capo che fa ruotare il busto e la testa verso la sua sinistra, con lo sguardo rivolto verso il basso, dove sono i reprobri dannati e l’ingresso dell’inferno, assume il significato di un gesto di condanna e sembra raccogliere la forza per ricacciare verso il basso i peccatori. Al contrario poi, la mano sinistra che si stende delicatamente in avanti e inclinata in direzione dei risorti, assume il significato della chiamata degli eletti che ascendono verso l’alto: è un gesto di consolazione e rassicurazione che si unisce allo sguardo di Maria, rivolto nella medesima direzione delle dita della mano di Cristo. Soavemente la Vergine Maria viene così a confermare ai risorti la salvezza, assumendo la tradizionale posa delle braccia e dei piedi incrociati: chi ha imitato il Redentore fino al sacrificio della Croce non deve temere, perché ha diritto alla vita eterna.

Michelangelo raffigura Gesù Cristo senza la barba e il tradizionale trono da cui guidava la separazione dei giusti dagli empi; la scelta potrebbe essere collegata a un preciso richiamo con la scena della creazione di Adamo raffigurata sulla volta della Cappella Sistina: Cristo è rappresentato come il nuovo Adamo che salva dal peccato originale.

Note sull'Arte



Nota n° 151 – 10/03/2022

Piet Mondrian e “New York City, 3”

Piet Mondrian, nato ad Amersfoort in Olanda nel 1872, deceduto a New York nel 1944, è famoso per essere stato fondatore nel 1917 assieme a Theo van Doesburg, sulla base delle ricerche di un'arte pura di Malevich, del movimento artistico e rivista omonima *De Stijl*” e poi del Manifesto del “*Neoplasticismo*” nel 1918. Secondo quanto affermato da Van Doesburg e Mondrian questo movimento riflette l'esigenza di un “*comune bisogno di chiarezza, di certezza e di ordine*” e si propone di trovare una nuova forma di espressione plastica, non soggettiva, ma valida per tutti, “*nell'astrazione di tutte le forme e di tutti i colori*”, la cui essenza viene riconosciuta proprio “*nelle linee rette e nei colori primari nettamente definiti*”. Al Neoplasticismo Mondrian arriva dopo un processo evolutivo artistico che lo porta dalla figurazione naturalista o impressionista consistente principalmente in Paesaggi, ma anche Ritratti e Nature Morte, all'astrazione. Il suo porre in maniera estrema e radicale la questione dell'Astrattismo risponde a un'esigenza di universalità, parallela al completo oblio dell'individuale. Secondo Mondrian l'opera d'arte non deve rappresentare nient'altro che il contatto tra l'uomo e l'universo, escludendo quelle raffigurazioni naturalistiche caratteristiche del suo iniziale percorso artistico. Il fine è quello di cercare di ripristinare l'armonia, l'immobilità e la quiete di un mondo perduto. Per raggiungere questo scopo l'artista ha progressivamente abbandonato qualsiasi formale accenno alla rappresentazione della realtà, per utilizzare elementi puri come linee rette che si incontrano ortogonalmente definendo una serie di quadrati e rettangoli con colori elementari come giallo, rosso, blu insieme ai non-colori nero, bianco e grigio. Una forma, quello della “*griglia*”, passata attraverso influenze “*fauves*”, cubiste, che a poco a poco abbandona, eliminando anche le forme oblique e curve, per stabilizzarsi in una griglia dinamica di linee perfettamente ortogonali.

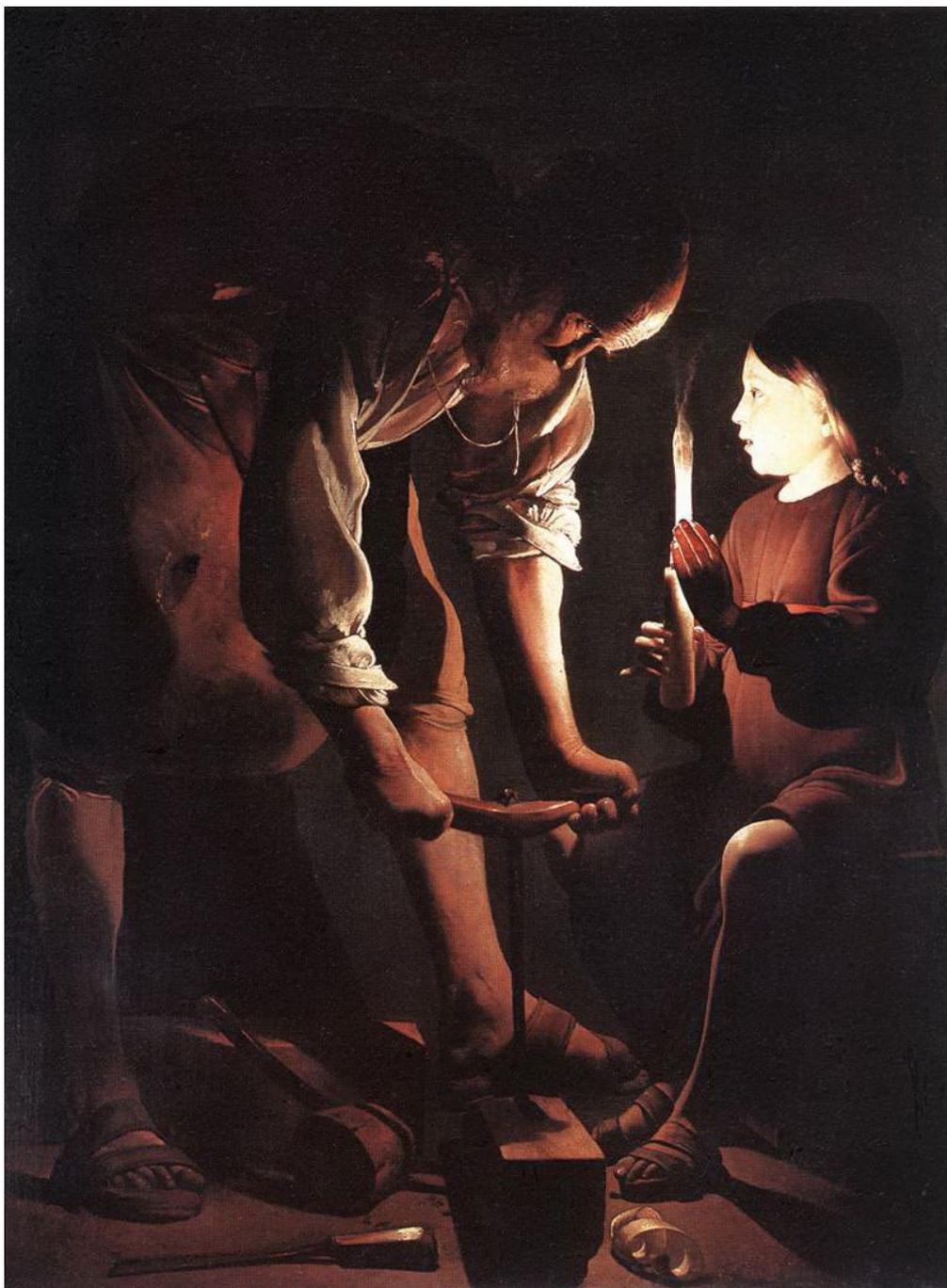
Il pittore ha già superato i quarantacinque anni, quando realizza i primi quadri a griglia: la forma è completamente soppressa, come ben si può notare nell'incompiuto “*New York City, 3*” (figura n° 214) del 1941, un olio, matita, gesso e nastro colorato su tela di cm 117 x 110, conservato presso il Museo Nacional Thyssen-Bornemisza di Madrid.

«Nel 1983 il Museum of Modern Art di New York ha allestito una mostra delle “Studio-wall compositions”, i dipinti trovati nel suo ultimo studio sulla 59th Street alla sua morte. Tra questi c'era New York City, 3. (...) Di norma Mondrian conservava le opere nel suo studio per lunghi periodi e apportava successive modifiche fino a raggiungere il desiderato equilibrio tra linea e colore. Joosten cita un primo stato della presente tela, intitolato Composizione con giallo e blu, forse iniziato nel 1938. Secondo queste informazioni, il presente dipinto dovrebbe essere incluso tra le diciassette opere, alcune incompiute e altre complete, che l'artista portò con sé da Londra a New York e che sono stati chiamati i “dipinti transatlantici”»¹

Nel “*New York City, 3*”, come peraltro nelle precedenti opere a griglia, l'artista mira ad attingere l'equilibrio, che non si configura come relazione statica, ma, al contrario, come “*opposizione continua di elementi equivalenti ma diversi*”. Il sogno del pittore resta quello di «una società che ponga in equilibrio due elementi equivalenti: materiale e spirituale: una società di equilibri ben proporzionati».²

1 - Sito Web del Nacional Thyssen-Bornemisza di Madrid: “*Piet Mondrian, New York City, 3 (incompiuto)*”

2 - De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst, in “*De Stijf. I, 1917-18*”



Nota n° 152 – 12/03/2022

Georges de La Tour e “San Giuseppe falegname”

Georges de La Tour, nato a Vic-sur-Seille nel 1593, deceduto a Lunéville nel 1652 è stato un importante esponente del barocco, fortemente influenzato dal Caravaggismo. Svolge la sua vita artistica prevalentemente in Lorena, una regione con una cultura assai vicina a quella italiana, e nordeuropea.

I suoi dipinti si distinguono per una grande capacità e maestria nel controllo della luce, una delle sue rilevanti peculiarità. Frequentemente, i personaggi delle sue opere pittoriche sono inclusi in ambienti illuminati da deboli fonti di luce, come quella di una candela.

Una magnifica opera di La Tour che presenta le caratteristiche sopra descritte è “*San Giuseppe falegname*” (figura n° 6), un olio su tela di cm 137x101, eseguito tra il 1640 e il 1642, conservato presso il Museo del Louvre di Parigi.

Il tema si collega alla devozione a San Giuseppe, a Gesù Bambino e alla Croce su cui Gesù morirà, cui sembra alludere il pezzo di legno lavorato dal santo, derivante dall’influsso della spiritualità francescana, molto marcata nella Lorena agli inizi del Seicento.

Fondato solamente sulla presenza di due figure, il dipinto è in grado di restituire gli atteggiamenti più antropici e quotidiani della storia sacra. La Tour elabora un periodo della fanciullezza di Cristo come una scena di genere, esprimendo sulla tela gli aspetti tangibili del lavoro di falegname di San Giuseppe e assegnando al lume della candela e ai suoi magici e incantevoli effetti, la funzione di comunicare la sacralità dell’immagine. È la candela, nel suo slancio verticale, a far incrociare mettendo a confronto i volti dell’anziano genitore del Bambino: il primo segnato dalle rughe e dalla calvizie mentre il viso del piccolo, dai lunghi capelli biondi che scendono fin sulle spalle, mostra una carnagione nitida e una pelle liscia e levigata. Colpisce poi l’ammirevole abilità nel rappresentare la maniera con cui la luce attraversa le dita della mano sinistra di Gesù, rendendole trasparenti. L’accostamento di figure anziane e giovani era un motivo frequente nella pittura dei caravaggeschi ed era già stato gradito a Leonardo e a Dürer.

In questa magnifica opera la potenza dei volumi, il realismo della raffigurazione, la descrizione minuziosa e ricettiva agli accenti luminosi, mostra una fase direttamente precedente allo stile meno analitico e dettagliato, che caratterizza le ultime opere di La Tour.

Note sull'Arte



Nota n° 153 – 15/03/2022

Giuseppe Palizzi e “Il Bosco di Fontainebleau”

Giuseppe Palizzi, nato in Abruzzo a Lanciano nel 1812, è deceduto a Parigi nel 1888. Influenzato inizialmente nello stile pittorico da Gabriele Smargiassi all'Accademia di Belle Arti di Napoli, i difficili rapporti col mondo accademico lo portano a lasciare l'Italia, recandosi in Francia nel 1844, dove, grazie ai pittori di Barbizon, trova la sua poetica, avvicinandosi a loro nell'interpretazione pittorica. Nel 1855 espone come membro del gruppo dei Barbizonniers, al Salon di Parigi, iniziando un percorso artistico che lo porta al successo in breve tempo. L'artista, che inizialmente preferiva soggetti animalisti, comincia a indirizzare l'interesse sulla pittura del folto intreccio arboreo del bosco di Fontainebleau e della sua flora, come evidente nel dipinto che vado ad esaminare, ovvero: il “*Bosco di Fontainebleau*” (figura n° 13), un olio su tela di cm 232 x 320, realizzato nel 1874 e conservato nel Palazzo delle Belle Arti di Roma.

Il Dipinto descrive in modo emblematico gli ultimi due decenni del percorso artistico di Palizzi, nel momento in cui torna a meditare sui temi cari alla creazione giovanile e romantica. Nel dipinto è palese un inserimento di schemi classici insieme a tematiche romantiche, come un evidente interesse prospettico con la collocazione di alberi che declinano verso il fondo e con la luce che filtra dal profondo verso i primi piani. La precisa rappresentazione dei tronchi e dei fogliami nei primi piani, poi, evidenzia ancora romanticamente la maestosità e la solennità della natura, declamata anche dal grande formato dell'opera pittorica, inconsueto nella produzione naturalista. Quest'opera, caratterizzata da un linguaggio attento agli effetti della luce, è indirizzata a tradurre l'elemento naturale in rappresentazioni di profonda liricità; rapide e frammentate pennellate stese sulla tela, fanno affiorare la materia pittorica in diversi punti, a dimostrazione che si tratta di un'impressione dal vero, “*en plein air*”.

Stimolante è il confronto del dipinto in esame con il “*Taglialegna nella foresta di Fontainebleau*” di qualche anno più tardi e conservato al Museo di Capodimonte di Napoli: è interessante notare infatti come il Palizzi, negli ultimi anni, adotta nei suoi dipinti un linguaggio legato a una modalità pittorica sintetica e meno particolareggiata, accostandosi alle figurazioni di Corot, pur essendo i due dipinti ancora avvicinati e somiglianti nella propensione cromatica per gamme grigio-verdi, paglierine e celesti.

«La grande tela del “*Bosco di Fontainebleau*”, esposta al Salon parigino del 1874 col titolo “*La forêt*”, fu acquistata dal Ministero nel 1877 in occasione dell'Esposizione Nazionale di Napoli, dove ottenne il Grand Prix d'Honneur e dove fu ampiamente lodata dalla critica (Abbatecola 1877, pp. 213-214, Boito 1877, p. 396, Netti 1980, p. 12-13) e dal pubblico; l'opera restò poi in deposito al Collegio Romano fino al 1883 quando fu portata alla prima sede della Galleria Nazionale, al Palazzo delle Esposizioni (di Roma ndr)». ¹

1- Sito web: Giuseppe Palizzi - Catalogo Generale dei Beni Culturali, Bosco di Fontainebleau.



Nota n° 154 – 18/0.3/2022

Antoine-Jean Gros e “Bonaparte visita gli appestati di Jaffa”

Antoine-Jean Gros, nato a Parigi nel 1771, ivi deceduto nel 1835 è stato allievo prediletto del grande pittore Jacques-Louis David, discostandosi però dalle levigate forme neoclassiche del maestro, orientandosi piuttosto verso una pittura di storia drammatica e spesso antieroica.

Autore di alcuni tra i maggiori capolavori della pittura storica, come “*Bonaparte visita gli appestati di Jaffa*” e la “*Battaglia di Eylau*”, per il suo stile caratterizzato dalla vigorosa essenza drammatica e dalla forte notazione realistica resa ai feriti e ai malati, usando colori dalle decise modulazioni, verrà studiato da Géricault e da Delacroix, che colsero nei suoi dipinti fattezze di modernità preromantica. La fama di Antoine Gros non diminuì dopo la caduta di Napoleone; nominato ritrattista di corte da Luigi XVIII, fu insignito di varie cariche onorifiche, tra le quali la celebre Legione d’Onore. Gros fu anche membro dell’Accademia delle Belle Arti di Parigi, professore alla Scuola di Belle Arti e membro dell’Ordine di San Michele. Ottenne il titolo di Barone nel 1824 dal re Carlo X di Francia.

“*Bonaparte visita gli appestati di Jaffa*” (figura n°12) è uno dei capolavori di Gros, realizzato nel 1804 con tecnica a olio su tela di cm 532×720, a lui commissionato da Napoleone Bonaparte al fine di raffigurare un episodio delle operazioni militari della campagna d’Egitto, avvenuta nel periodo 1798-1801.

Il Dipinto, conservato nel Museo del Louvre di Parigi, rappresenta in modo enfatico Napoleone in una scena ambientata nella città di Jaffa, mentre si accosta ad un suo soldato colpito dalla peste. Napoleone domina la drammatica composizione, toccando con la mano il pallido torace del militare. Come un re taumaturgo, il generale si fa effigiare con comportamento ardito e magnanimo, recuperando l’antica leggenda secondo cui il tocco dei re guariva dalle infermità: mai nessuno dei re francesi, con eccezione del Re Sole, Luigi XIV, aveva avuto un così alto concetto del proselitismo personale giungendo a pervadere ogni singolo comportamento di un’aura epica e leggendaria.

La scena si sviluppa in una moschea, di cui si vede il cortile ed il minareto. Sullo sfondo, oltre le mura merlate, si scorge la cittadella, dove sventola la bandiera francese. Il corpo nudo di un uomo disteso in ombra prono, in basso della composizione, guida lo sguardo dello spettatore verso l’episodio principale dove risalta la figura di Napoleone, circondato dai suoi ufficiali che cercano di distoglierlo dall’eseguire un gesto così pericoloso per la sua salute; uno di loro addirittura si copre la bocca con un fazzoletto terrorizzato e impaurito. Con il torace scoperto, il malato alza il braccio per facilitare il tocco di Napoleone, mentre un suo compagno appoggia una mano sulla spalla sperando anch’egli nel giovamento salutare di quell’atto.

La drammaticità dell’opera è messa in evidenza dall’energia del chiaroscuro e della luce teatrale che colpisce severa e inclemente le membra e i volti sofferenti dei malati.



Nota n° 155 – 21/03/2022

Alessandro Tiarini e la “Natività”

Alessandro Tiarini, nato a Bologna nel 1574 o 1577, è deceduto nella stessa città nel 1668. *«L'inventario post mortem dei suoi beni registra la sua morte a 94 anni. Il suo anno di nascita sarebbe dunque il 1574, mentre la data del 1577 farebbe riferimento al battesimo»*.¹

Dopo la sua iniziale formazione a Bologna presso il pittore Prospero Fontana e fortemente condizionato successivamente dall'opera di Bartolomeo Cesi, Tiarini arriva a Firenze nel 1599 per specializzarsi con Domenico Cresti, detto il Passignano. Tornato alcuni anni dopo a Bologna, si accostò alla bottega dei Carracci, entrando in relazione soprattutto con l'opera di Ludovico Carracci.

Specializzatosi particolarmente in arte sacra Tiarini è stato in grado di restituire, attraverso una descrizione illuminata e minuziosa, il concetto ricercato del testo sacro e di trascinare il credente, che nel dipinto *«vede effigiati i propri casi quotidiani e, cosa ancora più importante, vi trova lo spunto per collocarli entro un ordine morale e accedere a una prospettiva superiore. Fu grazie alla capacità di veicolare la verità di fede con una gestualità ostentata e di escogitare convincenti accorgimenti narrativi che nel corso del secondo decennio Tiarini venne chiamato a realizzare prestigiose imprese decorative per chiese bolognesi»*² e opere di arte sacra.

Un tipico esempio dell'abilità pittorica del Tiarini è sicuramente la “Natività” (figura n° 87) un olio su rame realizzato tra il 1640 e il 1650 circa e conservato alla Galleria degli Uffizi di Firenze. Nella Natività Tiarini raffigura Maria che sta posando il Bambin Gesù dentro una cesta, aiutata da un angelo che in ginocchio sta ordinando un panno candido; sulla destra San Giuseppe, fuori dalla capanna, è vicino ad un altro angelo e sta conversando con i pastori che sono giunti per adorare il Bambino. In questa dolce e armoniosa opera pittorica si può percepire l'atmosfera devota propria dei Dipinti di Ludovico Carracci ma altresì stimolanti e intriganti brani di naturalismo; questi vengono percepiti nelle posture e nelle espressioni singolari, smaniose e impazienti dei pastori che sembrano voler farsi largo per entrare nella capanna, dalle mura e dal tetto con copertura di paglia e in parte diroccati e nella quale, parzialmente coperti dall'angelo, si intravedono il bue e le orecchie dell'asino. All'inquietudine dei pastori fanno da contraltare la delicatezza e la soavità della scena in primo piano, con l'angelo che indirizza uno zelante sguardo alla Madonna per assicurarsi che il Bambino sia in buona salute. Il tutto trasmette all'opera un'atmosfera di straordinario lirismo, arricchito anche dalla suggestiva e allettante luce rossastra del tramonto sullo sfondo.

1- Raffaella Morselli, Anna Cera Sones, *Collezioni e quadrerie nella Bologna del Seicento INVENTARI (1640–1707)*, 1998, pp. 422-423

2- Tiarini, Alessandro in *"Dizionario Biografico"*, sito web Treccani



Nata n° 156 – 21/03/2022

Giovanni Odazzi e il “Riposo durante la fuga in Egitto”

Giovanni Odazzi, nato a Roma nel 1663, è deceduto nella stessa città nel 1731. Formatosi con Ciro Ferri e con il Baciccio, Giovanni Odazzi fece tesoro anche dello studio dell'arte di Carlo Maratta, che lo indusse a moderare il suo slancio barocco con un'arte più equilibrata e composta.

Tra le opere più significative va ricordata il “*Riposo durante la fuga in Egitto*” (figura n° 27), grazioso dipinto olio su tela di cm 112,5 x 90,5 eseguito da Odazzi tra il 1720 e il 1730 e conservato nel Walters Art Museum di Baltimora (U.S.A.).

L'artista raffigura in modo gradevole l'episodio della fuga in Egitto sviluppato nell'arte tardomedievale e descritto nel Nuovo Testamento solo dal Vangelo secondo Matteo (2,13-23), in cui Giuseppe, assieme a Maria e Gesù bambino, fugge in Egitto dopo la visita dei Magi dopo aver appreso che re Erode intende far uccidere i bambini della zona; l'episodio è presente anche in fonti non canoniche e in tradizioni della Chiesa copta.

In quest'opera niente di preciso aiuta a definire il soggetto come il “*Riposo durante la fuga in Egitto*”, se non la raffigurazione della sacra famiglia in un paesaggio aperto. Il tema viene, infatti, trattato con una freschezza insolita, valorizzata dalla scelta di non indugiare su alcun particolare narrativo, concentrando tutta l'attenzione sul rapporto affettivo che lega la Vergine, il Bambino e San Giuseppe. Le figure sono rappresentate in un taglio piuttosto ravvicinato che permette di scrutarne i più sottili moti dell'animo.

La rappresentazione del paesaggio si accorda con quella scelta stilistica di mantenere un registro piano e semplice, privo di riferimenti aneddotici alla storia sacra. Non vi si trova la palma miracolosa i cui datteri nutrono il Bambino, secondo i vangeli apocrifi, e che qui vengono portati in un cesto da due angioletti. Al posto delle palme nell'opera sono raffigurati alberi e cespugli anonimi, dipinti con una pennellata fluida e ariosa.

La composizione, molto equilibrata, ha un impianto barocco moderato privo di eccessi retorici, e l'uso del colore rivela il profondo studio della pittura romana del Sei-Settecento.



Nota n° 157 – 29/03/2022

Raffaello Sanzio e la “Madonna della seggiola”

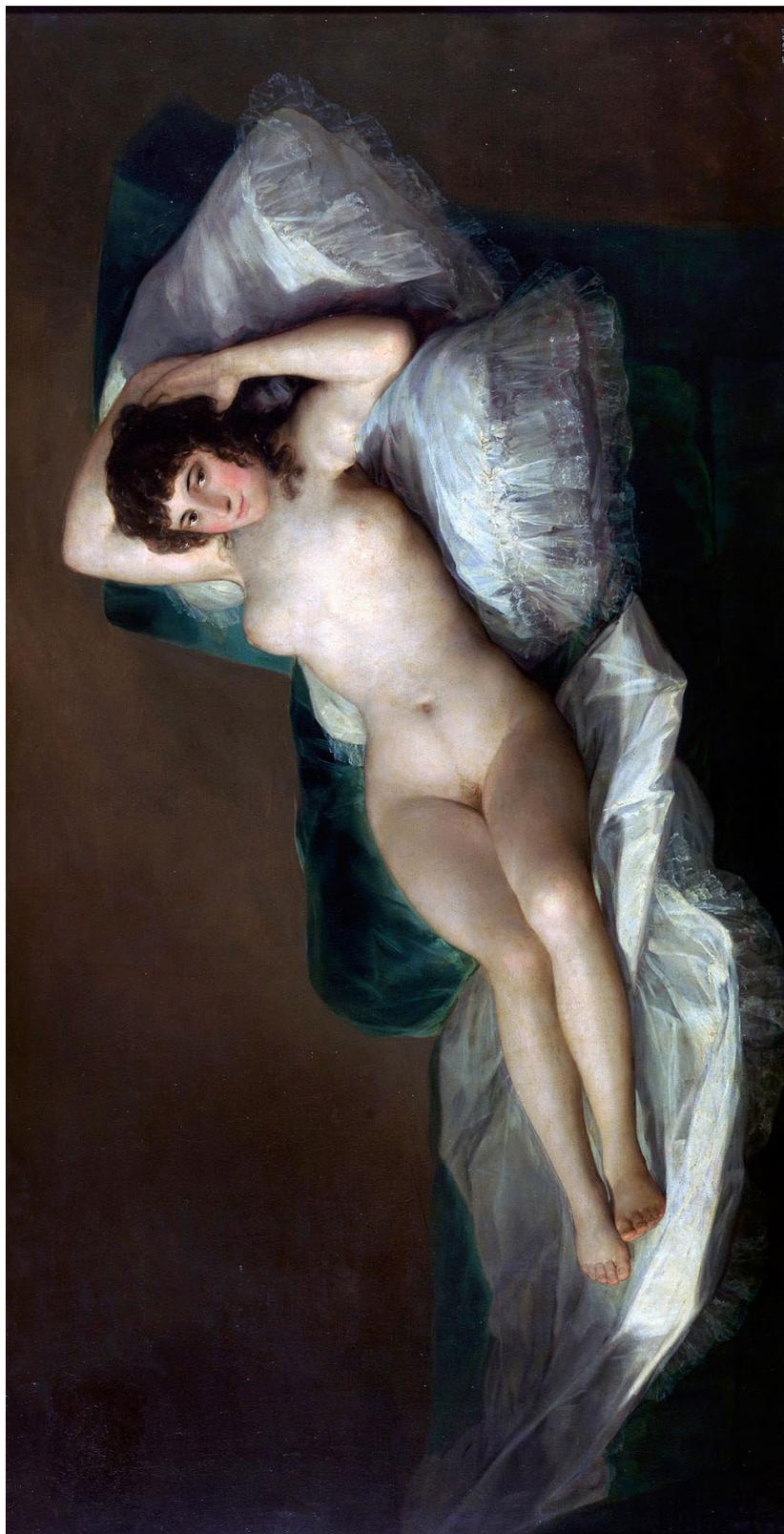
Per i cenni sulla personalità e il percorso artistico di Raffaello, sommo pittore del Rinascimento, rimando a *“Note sull’Arte - Raffaello e lo Sposalizio della Vergine del 13/11/2021”*.

Voglio soffermarmi a una esposizione critica sulla celeberrima *“Madonna col Bambino e San Giovannino”*, universalmente nota come *“Madonna della seggiola”* (figura n° 78), un olio su tavola di diametro cm 71, eseguito da Raffaello tra il 1513 e il 1514 e conservata nella Galleria Palatina di Palazzo Pitti di Firenze.

L'opera si trova nelle collezioni medicee fin dalla prima metà del Cinquecento ed era indubbiamente rivolta alla devozione privata, a giudicare dall'originale forma della tavola; nasce, come tante Madonne del Quattrocento fiorentino, come un tondo, la cui superficie curva contiene con piacevole effetto armonico i personaggi nel più intimo affetto familiare, contro lo sfondo nero. La scena è contraddistinta da un'intonazione intima e domestica, messa in evidenza dal gesto amorevole di Maria che stringe tra le mani Gesù Bambino; la composizione è infatti mirabilmente giocata sull'abbraccio che avvolge Madre e Figlio, una Vergine fanciulla e un Bambino paffuto, nel gesto pienamente naturale, descritto con amabile e dolce eleganza, di quelle mani materne che si chiudono sulla schiena del piccolo Gesù, premendo sul suo corpo. Maria è seduta di tre quarti su una *“sedia camerale”*, privilegio degli alti dignitari della corte papale, mentre tiene sulle ginocchia Gesù, con le sue gambe voluminose e forti come in Michelangelo.

La Vergine, sopra l'abituale mantello azzurro, indossa una sciarpa di seta leggera che conferisce un tocco di vezzosità all'immagine sacra, e sfoggia un'acconciatura alla moda cinquecentesca, completata dall'asciugatoio che le raccoglie i capelli. La struttura circolare della tavola vincola la composizione del gruppo, che risulta realizzato secondo uno schema geometrico. Il moto oscillante delle due figure è bilanciato dalla verticalità dello schienale del sedile. Anche i piedi di Gesù Bambino, rivolti verso l'alto, sembrano accompagnare l'andamento del bordo del dipinto. L'unità compositiva e l'affettuosa intimità fra la Madre e il Figlio sono raggiunte anche attraverso la disposizione dei colori, freddi all'esterno e caldi al centro.

La scena è chiusa sulla destra da San Giovannino che si sporge alle spalle di Gesù, bilanciando la composizione; il piccolo San Giovanni, che rivolge un gesto di preghiera a Maria, è effigiato vestito con una pelle di cammello che preannuncia la vita di penitenza che condurrà nel deserto. Quest'opera, fra le numerose Madonne realizzate da Raffaello, rientra a mio avviso, tra quelle dove in maggior misura risalta l'armonico schema compositivo unitamente allo sguardo della Vergine e del Bambino verso l'astante, invitandolo a prendere parte in quel trasporto fatto di tenerezza, delicatezza e intimità e alla cui raffigurazione l'artista aveva sempre aspirato. E proprio la posizione della Vergine con la testa fortemente inclinata, attiva la spinta dinamica che sembra rammentare una sorta di dondolio quale quello proprio di una madre che coccola e vezzeggia il suo bambino.



T. 11993

Nota n° 158 – 31/03/2022

Francisco Goya e “La Maja desnuda”

Nato a Fuendetodos nel 1746 e deceduto a Bordeaux nel 1828, pur essendo quasi contemporaneo di Jacques-Louis David, capofila in Francia dell'arte neoclassica, e pur fedele agli ideali illuministi, Francisco Goya fu decisamente lontano dal Neoclassicismo e dalla sua fiducia nella ragione. Al decoro perfetto e alla precisione accademica del disegno nelle opere degli artisti neoclassici, rifiutando la visitazione dell'antichità, Goya contrappose una sorprendente libertà espressiva; alle levigatezze di David, oppose una spiccata accentuazione cromatica sostenuta da un segno quasi ad abbozzo.

(vedi anche in *“Note sull'Arte”*: *“Goya e la Famiglia di Carlo IV, del 28/08/2021”* e *“Francisco Goya e la Fucilazione del 3 maggio 1808, del 15/05/2021”*).

Esaminando le opere di Goya, non posso esimermi dal fare una pur breve esposizione dell'opera la *“Maja desnuda”* (figura n° 11), un olio su tela di cm 97x190, eseguita nel 1800 circa e conservata al Museo del Prado di Madrid, accanto al suo “pendant” dalle stesse dimensioni la *“Maja vestida”*.

Autentico elemento rivoluzionario della coppia, la *“Maja desnuda”* ritrae dal vero la probabile amante del ministro Godoy, la nobildonna spagnola Pepita Tudò, distesa nella stessa posizione della *“vestida”* in modo che l'illusione si carichi, nel confronto, di una duplicità di senso. Verosimilmente questo è il primo caso nella storia della pittura in cui il nudo femminile non si giustifica entro un'allegoria mitologica: il pittore raffigura una donna del suo tempo in un atteggiamento di aperta seduzione, nuda su un letto, le mani incrociate dietro la nuca a offrire il petto, uno sguardo ammaliante, malizioso e diretto. Il volto è affilato e sottile, con gli occhi uncinati e senza trucco ma vivi e mobili per quella goccia di luce che conferisce loro uno sguardo profondo, e i capelli castani, morbidi e arricciati, in cui giocano riflessi più chiari. La luce si propaga in maniera armonica sul corpo nudo, illuminando e facendo risaltare la carnagione chiara del corpo di orgogliosa naturalezza della donna.

«La luce emanata del corpo della donna e l'espressività dei suoi occhi creano un forte contrasto con il resto dell'ambiente. Brani di particolare virtuosismo pittorico sono anche l'incarnato ambrato della modella e il damasco dell'alcova, attraversato da un sottile reticolo: la sua coloritura deriva da un minuzioso gioco di verdi che contrasta col bianco rosato dell'incarnato, ed è in questo modo che la Maja sembra brillare di luce propria, sospesa nello spazio oscuro che la circonda».¹

Il contenuto erotico, potente per quei tempi, determinò la *“condanna”* della *“Maja desnuda”*, parimenti alla *“Maja vestida”*, procurando a Goya una convocazione dal Tribunale dell'Inquisizione. Non è noto quale sia stata con precisione la sentenza giudiziaria, ma è certo che per la loro particolarità, i dipinti sono stati vietati al pubblico e occultati alla *“Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”*

1- R. M Hagen e R. Hagen: *“Francisco Goya”*



Nota n° 159 – 03/04/2022

Cornelis Huysmans e il "Paesaggio"

Cornelis Huysmans, nato ad Anversa nel 1648, deceduto a Mechelen nel 1727, ancor giovane è stato in contatto con altri artisti di pittura di paesaggio, diventando allievo del paesaggista Gaspar de Witte, e subendo l'influsso di Jacques d'Arthois. Huyamans può essere annoverato tra gli artisti rinnovatori del paesaggio fiammingo, arrivando a diventare tra i più importanti e interessanti pittori in questo genere.

Le sue opere sono oggi esposte in diversi importanti musei in tutta Europa (tra cui il Louvre di Parigi) e in particolare a Schwerin, in Germania.

Huyamans nelle sue ricerche sul paesaggio, presenta la raffigurazione degli alberi come protagonisti, a volte tralasciando la presenza dell'uomo, altre volte inserendo piccole figure umane che hanno lo scopo di contemplare la natura sentendone quasi il brusio, riflettendo sul proprio destino, sui valori assoluti e più alti dell'umanità.

Gli alberi, mai isolati, ma raccolti in piccole macchie di foresta, come in questo "*Paesaggio*" da me scelto come esempio per un commento, (figura 43) assumono un'essenzialità all'interno della composizione che, come spesso accade nella ricerca pittorica di questo artista, acquisisce una doppia valenza espressiva. Se da una parte, infatti, l'accurata analisi del paesaggio produce la formulazione di un vocabolario linguistico le cui manifestazioni sono rappresentate dai motivi pittorici degli alberi e degli arbusti, dall'altra il paesaggio si pone come modello paradigmatico della trasposizione, sul piano delle analogie figurative, della sensibilità e dei sentimenti del pittore.

Il linguaggio attento agli effetti della luce tramite un modulato contrasto chiaroscurale, ottenuto con rapide, precise e delicate pennellate, conferisce a quest'opera una raffigurazione di grande poeticità. Nella pregnanza espressiva della natura e nella silenziosa forza evocativa del paesaggio, caratterizzato da rocce e grandi alberi che incorniciano uno spiraglio luminoso verso l'orizzonte nel quale si riflettono le emozioni dell'artista, la presenza dei pastori al pascolo e delle due donne in primo piano con accanto un cagnolino, sono rappresentati per godere della bellezza della natura incontaminata che sovrasta tutta la scena e sentirne quasi il lieve fruscio delle fronde. Mettendo in contrapposizione le sfolgoranti interruzioni delle rocce calcaree, i verdi giallastri della vegetazione e il gustoso blu del laghetto al centro della composizione e dello sfondo, Huysmans ha realizzato con maestria un uso euritmico di questi contrasti.

L'opera seduce per l'amalgama e la coesione dei cromatismi degli alberi e del cielo azzurro solcato da nuvole violente e procellose; affascina per la visione serena della campagna, in una vera e propria esaltazione della natura, quasi intesa come dono divino.



Nota n° 160 – 05/04/2022

Giuseppe Arcimboldo e “L'Estate”

Giuseppe Arcimboldo nato a Milano nel 1527, è deceduto nella stessa città nel 1593. Iniziò l'attività col padre, lavorando alle vetrate del Duomo, che gli trasmisero la passione per la tecnica dell'intarsio. Nel 1558 procurò i cartoni per una serie di arazzi ancora esistenti nel duomo di Como. Ancor giovane è diventato esperto nella realizzazione di figure umane e allegoriche di oggetti e prodotti di natura, in cui si mescolano il gusto del manierismo nordico, tipico delle raccolte di *“meraviglie e rarità di natura”*, la tradizione dei disegni grotteschi di Leonardo da Vinci e gli esempi “di genere” del pittore cremonese Vincenzo Campi. Riscoperto dai surrealisti del XX secolo, Arcimboldo è uno degli artisti più inconfondibili e originali dell'intera storia della pittura. Nel 1562 la sua carriera ha una svolta improvvisa quando viene chiamato a Praga, dove divenne il pittore prediletto dell'imperatore Massimiliano II e, più tardi, di Rodolfo II. Nel 1563 e nel 1566 realizzò due cicli di allegorie delle stagioni e degli elementi sotto forma di profili a mezzo busto, composti di oggetti simbolici.

Un gioco intellettuale raffinato, unito a una tecnica a volte davvero stupefacente, fa dei *“ritratti”* di Arcimboldo una pagina affascinante della pittura del tardo Cinquecento. Interessante è il cosiddetto ciclo delle *“Stagioni”* che rappresenta una curiosa metafora delle fasi della vita, in cui la *“Primavera”* allude all'infanzia, l'*“Estate”* all'adolescenza, l'*“Autunno”* alla maturità e l'*“Inverno”* alla vecchiaia.

L'*“Estate”* (figura n° 13) è un olio su tavola di cm 67x50,8 eseguito nel 1563 e conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna. L'opera appartenuta alla Kunstkammer dell'imperatore Rodolfo II è costituita da un sorprendente agglomerato di frutta e verdure di stagione, tra cui il carciofo, emblema di questa curiosa rappresentazione, puntato come una spilla sul petto di quel bellissimo abito virtuosamente formato dai culmi del frumento, e che sul colletto porta il nome dell'artista mentre l'anno di realizzazione è tessuto sulla spalla. Si vedono poi lattuga, aglio, prugne, ribes, ciliegie, mais, pere, mele, melanzane, cetrioli, piselli, lamponi e una pesca succosa con la quale ha raffigurato la guancia. Non manca proprio nulla al viso ridente che emerge da diverse spighe di grano. Arcimboldo era un vero specialista nel settore, con la sua particolare pittura illusionistica, fantastica e precorritrice lontana di quella dei surrealisti.

Note sull'Arte



Nota n° 161 – 08/04/2022

Frederic William Burton e “Hellelil and Hildebrand”

Frederic William Burton, (Corofin, contea di Clare in Irlanda, 1816 - Londra 1900) è stato un pittore irlandese aderente all'associazione artistica della cosiddetta “*Confraternita dei Preraffaelliti*”. Questi artisti, in gran parte allievi della Royal Academy, volevano contrapporsi all'accademismo dominante per tornare a dipingere come i pittori primitivi italiani “*fino a Raffaello*”, secondo un progetto che già avevano tentato i Nazareni tedeschi a Roma nel 1809 e i Puristi italiani nel 1833. In un certo senso l'associazione artistica dei preraffaelliti può essere indicata come il “*trasferimento pittorico*” del tardo romanticismo e del decadentismo. Dopo essere stato membro e successivamente insegnante presso la Royal Hibernian Academy, Burton nel 1874 ricevette il prestigioso incarico di direttore della National Gallery di Londra.

Tra le opere significative di questo artista va citato “*Hellelil and Hildebrand, Incontro sulle scale della torretta*”, (figura n°19) un dipinto ad acquerello e tempera gouache di cm 95,5 x 60,8 realizzato nel 1864, conservato nella National Gallery d'Irlanda.

Il tema, molto caro agli artisti preraffaelliti, è derivato da una ballata medievale danese tradotta dall'amica di Burton Whitley Stokes nel 1855, e pubblicata in Fraser's Magazine, 1855, No.1, pag. 89, che narra del trasporto amoroso di Hellelil, la figlia del re, che si innamora del suo guardiano personale Hildebrand.

In quest'opera viene raffigurato il momento più triste di questa drammatica e tragica vicenda. Il sentimento amoroso nato tra i due giovani è osteggiato dal padre di lei: i due, fortemente legati sentimentalmente, si amano di nascosto nei posti più appartati e segreti della reggia fino al momento in cui il padre di Hellelil comanda ai suoi sette figli maschi di uccidere Hildebrand. La giovane guardia si difende e ne uccide sei, finché la sua amata Hellelil lo supplica di ringraziare il fratello più piccolo. Lui acconsente, ma Hildebrand si uccide per rendere l'onore alla sua amante, che però senza di lui la sua vita non ha più senso: muore anche lei.

La scena dipinta da Burton, straordinariamente intensa, è l'ultimo incontro tra i due giovani in una scala della torretta del palazzo, un momento di dolorosa consapevolezza: Hellelil rifiuta ciò che sta per avvenire, Hildebrand le trattiene il braccio in un gesto carico di passione, assaporando il suo profumo, ma l'abbandono è vicino e li divide, in una lotta straziante e dolorosa tra il desiderio di essere uniti e la consapevolezza che tutto, invece, sta per finire. L'artista, in questa magnifica composizione ricca di pathos, ci trasmette la trepidazione di quell'amore che ha la capacità di offrire alla vita un caloroso afflato che va vissuto intensamente fino in fondo.

L'opera è magnifica ed è interessante notare che questo dipinto di Frederic William Burton «*È stato votato dal pubblico irlandese come il preferito d'Irlanda nel 2012 tra le 10 opere selezionate dalla critica*»¹

1- Aidan Dunne, “*Scena romantica votata come la pittura preferita d'Irlanda*”, Irish Times, 25 maggio 2012.



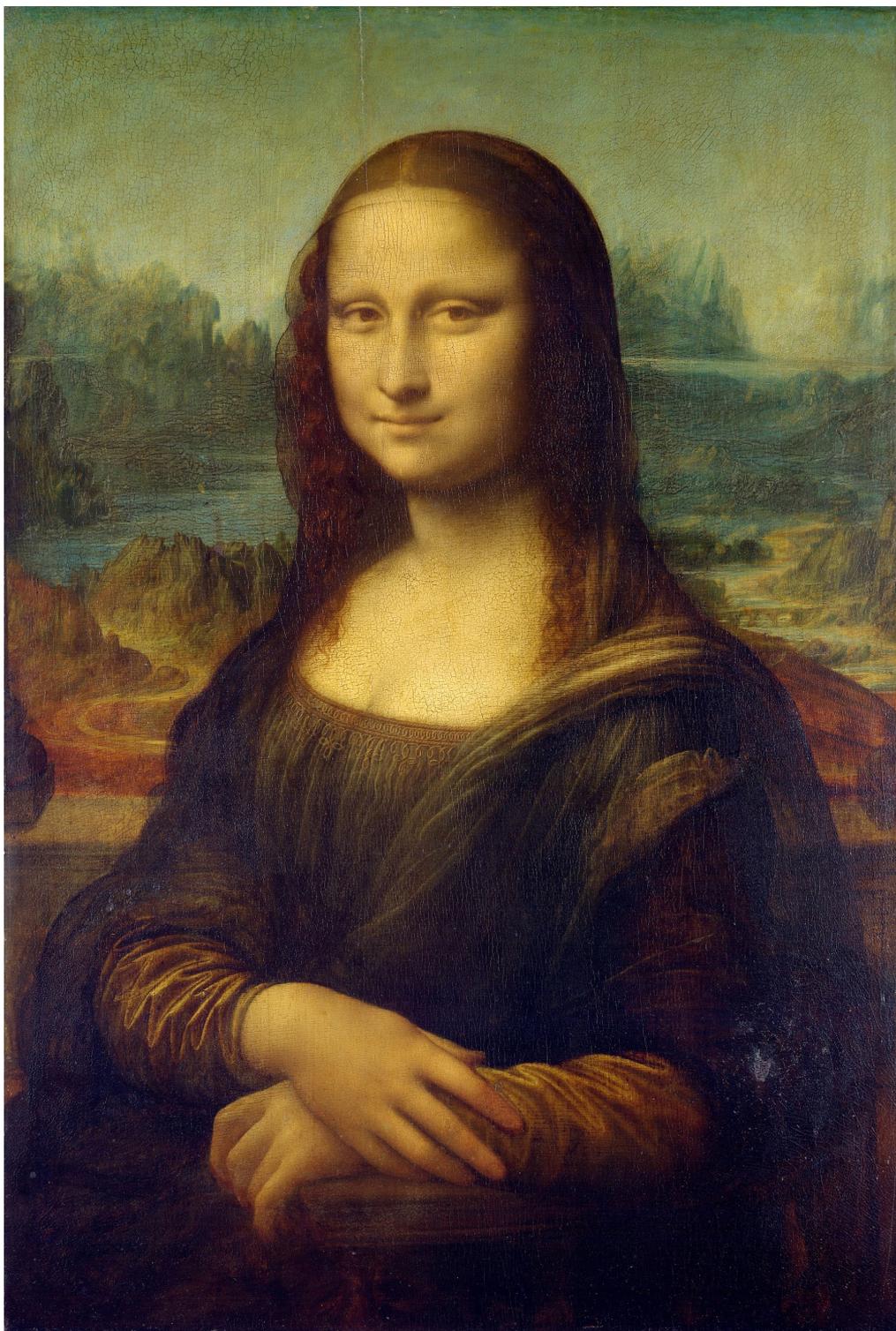
Nota n° 162 – 11/04/2022

Adélaïde Labille-Guiard e “Lo scultore Augustin Pajou”

Adélaïde Labille-Guiard, nata a Parigi nel 1749, è deceduta nella stessa città nel 1803. Valente specialista nel genere pittorico del “*Ritratto*”, è stata una delle principali interpreti dell'arte del XVIII secolo, in competizione con la sua avversaria Elizabeth Vigée Lebrun, quest'ultima considerata una delle più grandi ritrattiste del suo tempo. Ultima di otto figli, fin da giovane manifestò un grande talento artistico, tant'è che il padre Claude Labille, commerciante di stoffe, la indirizzò al pittore e miniaturista François-Elie Vincent, suo vicino di casa che insegnava all'Accademia di Saint-Luc e che fu il suo primo maestro.

Successivamente studiò e lavorò con il pittore Maurice Quentin de la Tour, dove imparò a realizzare ritratti eseguiti con la tecnica a pastello. Per il suo talento nel 1783 fu ammessa alla prestigiosa “*Académie royale de peinture et de sculpture*” di Parigi. Adélaïde Labille-Guiard, parallelamente alla sua carriera artistica, è sempre stata impegnata socialmente per la conquista dei diritti civili per le donne, sostenendo, tra l'altro, il loro diritto a essere ammesse all'accademia senza numero chiuso. Uno dei ritratti famosi della nostra artista è indubbiamente “*Lo scultore Augustin Pajou*”, (figura n° 9), un pastello su carta blu di cm 71x59, eseguito nel 1783 e conservato al Museo del Louvre di Parigi.

In quest'opera a pastello lo scultore Augustin Pajou è ritratto all'opera, in una posa disinvolta, mentre sta per ultimare con ritocchi finali il busto in creta del suo maestro Jean-Baptiste Lemoyne. La descrizione realistica di nitida e meditata compiutezza della fisionomia dell'effigiato e dei materiali viene ammorbidita grazie al tratteggio sfumato che risente ancora dell'influsso tardo barocco, attento particolarmente alla resa gradevole e armonica del soggetto rappresentato. Proprio questa fattura nitida e pulita avvicina il dipinto alle coeve ricerche che l'effigiato andava conducendo in scultura. Il personaggio, mirabilmente ritratto da Guiard e con sguardo rivolto verso lo spettatore, presenta un volto sereno che accenna a un tenue sorriso e a una mimica che denota una certa sensazione di autocompiacimento. I particolari tagli di luce, privi di violenti scarti cromatici chiaroscurali, che donano a ogni tipo di superficie la totale pienezza della materia, richiamano un fascino emozionale pressoché sconosciuto alla moda pittorica predominante di quei tempi, e sono segnali di un turbamento e di una tensione moderna, quasi preromantica.



Nota n° 163 – 15/04/2022

Leonardo da Vinci e il “Ritratto di Monna Lisa del Giocondo”

La personalità di Leonardo da Vinci, nato ad Anchiano, frazione di Vinci nel 1452, deceduto ad Amboise (Centro-Valle della Loira, Francia) nel 1519, una delle più complesse e articolate nel campo della storia dell'arte, è probabilmente quella che, più di altre, è stata oggetto di studi di ogni tipo, producendo molteplici reazioni come si trattasse di un essere totalmente diverso da ogni altro, evocando nella percezione comune l'immagine del genio e addirittura del mito.

Cercherò di concentrare in un breve commento, compito non facile, gli aspetti fondamentali del quadro più celebre del mondo: *“La Gioconda”*, ovvero il *“Ritratto di Monna Lisa del Giocondo”*, (figura n° 16) un olio su tavola di cm 77x53, che Leonardo realizzò tra il 1510 e il 1515, conservato presso il Museo del Louvre di Parigi. (Per approfondimenti sulla datazione e sull'identità della Monna Lisa vedi su Facebook il mio commento fatto sulla Gioconda nella home page di “Art tour”, cliccando sull'immagine in alto che mette in evidenza un particolare del volto).

Il magnifico ritratto, a mezzo busto, è orientato per circa due terzi verso l'osservatore. Monna Lisa è seduta davanti a un parapetto sopra il quale si intravedono ai due lati, due colonnette sagomate; l'effigiata si staglia davanti a un ampio paesaggio sullo sfondo con il quale costituisce un'unità totale. Monna Lisa essendo sostata verso il margine anteriore del quadro, crea una distanza ridotta dall'osservatore che ne aumenta la suggestione, mentre il paesaggio sullo sfondo suggerisce maggiore profondità spaziale e densità atmosferica. Catene montuose solcate da gole profonde si perdono in lontananza, sotto un cielo azzurro verdastro; lo spazio naturale prospiciente ai picchi rocciosi ove sono strade, un ponte, acqua e pianure è reso più ampio e remoto dalla digradazione cromatica e dall'incertezza dello *“sfumato”* tipico leonardesco che, rendendo indecisi i contorni, allontana da noi gli oggetti abbracciandoli in una densa atmosfera velata per l'aria umida, appena un po' fosca, che impedisce al sole di provocare ombre nette, unificando gli oggetti.

La forza espressiva della Monna Lisa non dipende soltanto dall'evoluzione di composizioni precedenti della ritrattistica, ma anche da un'attenzione maniacale per i particolari. Un sottilissimo velo trasparente ricopre i capelli sciolti, ricadendo sulla spalla dove, come fosse una sciarpa, è posato un sottile e leggero tessuto; il pesante abito scuro presenta, sotto la scollatura, fitti ricami e piccole pieghe verticali. Alla stoffa delle maniche color senape, Leonardo ha conferito una lucentezza naturale. Soprattutto nella resa del volto e delle mani adagate in primo piano, l'abbondanza di sfumature permette di ottenere un effetto di grande plasticità. Quel sorriso enigmatico, poi, che è stato oggetto di ogni indagine, ci invita a scrutarlo. È qualcosa di appena afferrabile e percepibile; è la prima rivelazione, solo abbozzata esternamente, di un sentimento o di un pensiero che sta chiuso nell'animo della donna e che non si è ancora svelato: è un intimo segreto. Ha la delicatezza e la gradevolezza di un germoglio nel momento in cui si apre e rivela il suo contenuto.



Nata n° 164 – 19/04/2022

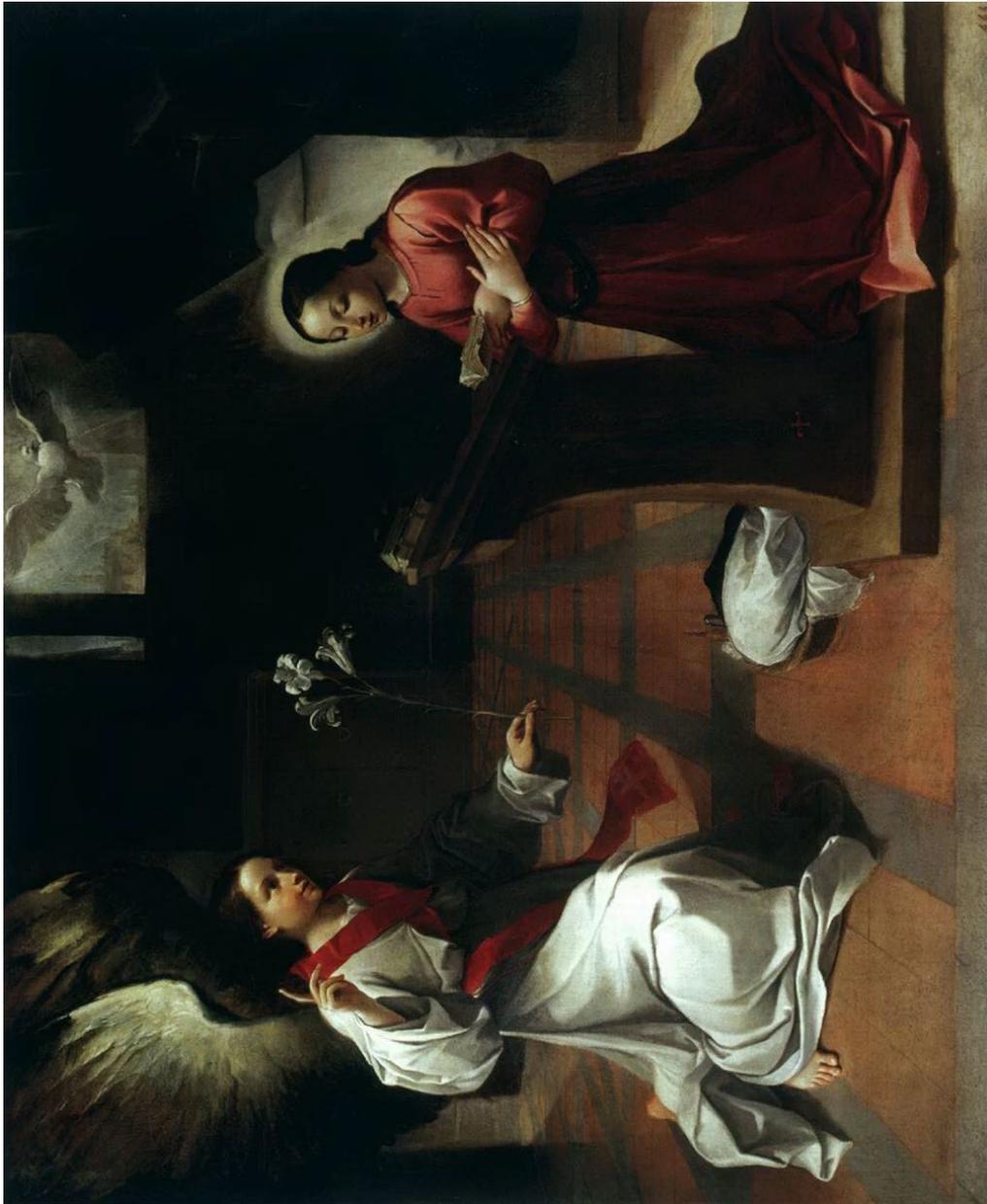
Attilio Pratella e “Capri, Marina Grande”

Attilio Pratella, nato a Lugo di Romagna nel 1856, deceduto a Napoli nel 1949 è annoverato tra i grandi vedutisti di scuola napoletana. Animato da una passione precoce che lo portava a fissare sulla carta le emozioni tratte dall’osservazione del paesaggio, ha iniziato i suoi studi all’Accademia delle Belle Arti di Bologna sotto la direzione di Antonio Puccinelli. Si trasferisce quindi a Napoli dove si avvicina all’arte della cosiddetta Scuola di Posillipo, ma con uno stile di superiore modernità e immediatezza superando, rispetto ad altri pittori contemporanei, la forma meramente pittoresca creando dipinti di grande fascino poetico. Pratella acquisì una certa fama per le sue vedute del golfo di Napoli e delle vicine isole, come Capri, oltre che della collina del Vomero, opere gradevoli ed accattivanti, di provato successo commerciale.

Un commento merita l’opera “*Capri, Marina Grande*”, (figura n° 6) un olio su tavola intelaiata di cm 40x60, andata in collezione privata a seguito di un’asta del 2021.

In questo dipinto, nella rappresentazione del principale porticciolo di Capri, il caratteristico abitato è reso con poche pennellate che definiscono gruppi di case addensate sulla sinistra e distribuite lungo l’insenatura perdendosi in lontananza sulla collinetta dinnanzi al monte Solaro, in vista parziale. Il monte, insieme al mare, diventano sfondo per una scena di vita quotidiana, il ritorno dalla pesca, vivacemente espressa con gusto aneddotico e con pennellate rapide, morbide e pastose che rendono, con stile fascinoso e in maniera eloquente ed espressiva, il frangersi delle onde, definiscono le barche e delineano figure di pescatori intenti a cernere il pescato o a tirare a riva le reti. Interessante trovo la maestria con cui Pratella è riuscito a rendere in modo coinvolgente lo sciacquo cadenzato delle onde del mare contro la battigia e gli scogli oltre che la movenza laboriosa e sapiente dei pescatori che ritornano dopo una notte passata in mare ma che prima di ristorarsi e riposarsi devono sistemare il pescato, gli strumenti del lavoro e la barca.

La pittura di questo artista si identifica oltre che per l’indiscutibile pregevole qualità anche per la luminosità delle tonalità cromatiche che la fanno risultare smaltata e splendente; questo risultato è raggiunto grazie all’uso saggio e competente di colori poco amalgamati ma tenuti il più possibile puri, in modo che, dopo essere stati spalmati sulla tela, il contrasto esistente tra di loro possa essere evidenziato.



Nota n° 165 – 21/04/2022

Lodovico Carracci e “L'Annunciazione”

Ludovico, o Lodovico Carracci (Bologna, 1555 – Bologna, 1619), vive quasi sempre nella sua città natale, salvo alcuni brevi viaggi di studio in altre regioni. Ludovico, a differenza dei più famosi cugini Annibale e Agostino, vive sinceramente in quello spirito controriformista che insiste sullo scopo educativo-religioso della pittura, attenendosi alle idee espresse nel 1582 dal cardinale Gabriele Paleotti nel “*Discorso intorno alle immagini sacre e profane*”, in cui sosteneva che «*le immagini penetreranno dentro a noi con molta maggiore violenza che le parole*». ¹ Ludovico si attiene a queste norme e, contrariamente alle complicazioni tardo-manieristiche di difficile comprensione per il popolo, cerca una pittura semplice che esprima con chiarezza i contenuti sacri, di facile comprensione per tutti.

È importante fare un commento sull’“*Annunciazione*” di Bologna, (figura n° 10) pala d’altare eseguita nel 1584, perché costituisce l’emblema della riforma pittorica di Ludovico Carracci che mette fine al sofisticato stile manierista, realizzando opere che dovevano essere comprensibili a tutti, in linea con i dettami della controriforma elaborati dopo il Concilio di Trento. Il dipinto, di cm 182,5x221, destinato alla cappella del Sacramento, nella chiesa di San Giorgio a Bologna è attualmente conservato nella Pinacoteca Nazionale di Bologna.

Ludovico in questa “*Annunciazione*” ha voluto offrire un’immagine innocente, semplice e volutamente arcaizzante, per questo ha scelto un criterio rappresentativo e un tipo di prospettiva quattrocenteschi. In questo senso il dipinto si avvicina più all’Annunciazione del Beato Angelico di cui si è già parlato in queste “*Note sull’Arte*”, che non alla sua “*Annunciazione*” conservata nel Palazzo Rosso di Genova (vedi figura n° 14 per il confronto) eseguita circa vent’anni dopo l’originale e al ritorno a Bologna dopo un periodo romano, dove vi è stata una evidente “*contaminazione*” prebarocca.

Ma ritorniamo all’Annunciazione della Pinacoteca Nazionale di Bologna: questa è moderata ed equilibrata e lo stile è semplice quanto efficace. Nonostante l’estrema sobrietà della scena, i dettagli presenti attualizzano l’ambientazione nella contemporaneità del Carracci e rivelano un realismo particolarmente attento; questo viene evidenziato dalla cesta per il cucito, l’austero leggio su cui sono appoggiati i libri, il giglio della purezza in primo piano. L’annuncio si svolge in un ambiente costruito prospetticamente attraverso le linee di fuga del pavimento realizzato in mattone cotto e mescolato alla pietra grigia. L’incontro tra la Vergine Maria e l’Arcangelo Gabriele e l’empatia psicologica che si realizza tra loro, sono definiti con straordinaria delicatezza e grazia da Ludovico. La Madonna è molto più giovane rispetto alle raffigurazioni tradizionali. L’angelo annuncia la volontà divina offrendo un giglio, il cui gambo è tenuto delicatamente con la mano sinistra, e indicando il cielo con la mano destra, ma è anch’egli un ragazzo, si rivolge alla giovane con gradevolezza e delicatezza, ossequiandola con riverenza come se fosse appena arrivato o non volesse trattenersi troppo. Nello sfondo è visibile una finestra aperta e una colomba, simbolo dello Spirito Santo, che entra nella stanza.

1- Gabriele Paleotti in: “*Discorso intorno alle immagini sacre e profane*” (1582), Parte Prima, Libreria Editrice Vaticana, 2002



Nota n° 166 – 24/04/2022

Salvatore Fergola e i “Faraglioni a Capri”

Salvatore Fergola, nato a Napoli tra il 1798 e il 1799 ivi deceduto nel 1874, pittore troppo spesso dimenticato, può essere considerato un protagonista della scuola di Posillipo, specie negli anni della Restaurazione, quando ha avuto inizio la trasformazione dell'antica città partenopea in una grande e moderna metropoli. Si occupò dapprima all'apprendimento delle scienze umanistiche e dell'architettura, poi allo studio dell'arte pittorica. Fin dall'inizio, i suoi lavori ottennero enorme fama presso la casa regnante dei Borboni; tra gli estimatori e acquirenti vanno ricordati Francesco I di Borbone, Re delle Due Sicilie, e la figlia Maria Cristina, avuta dalla seconda moglie.

La pittura di Fergola si può sinteticamente dividere in due fasi: la prima è ancora fortemente collegata agli accurati modelli iconografici e compositivi introdotti dal pittore paesaggista tedesco Jakob Philipp Hackert. Nel suo percorso artistico iniziale, infatti, questo artista realizza soprattutto opere dal significato documentario e commemorativo, dove le peculiarità fitologiche e morfologiche dell'ambiente raffigurato sono riportate con un naturalismo di formazione illuminista. Nella seconda fase si osserva un deciso cambiamento, indirizzandosi verso il Romanticismo. In effetti, nelle opere aderenti a questa seconda fase, pur mantenendo severità e rigore nella figurazione, il nostro artista arriva a un concetto di realtà più fantastico e immaginativo lasciando trasfigurare un sentimento e un'emozione di intimismo elegiaco, di sapore romantico.

L'opera dal titolo “*Faraglioni a Capri*” altrimenti denominata “*Notturmo a Capri*” (figura n° 23) è un olio su tela di cm 106,5 x132, realizzato da Fergola nel 1843 circa e conservato nel Museo e Real Bosco di Capodimonte. Pur essendo Fergola un pittore non di primo piano, a mio avviso questo dipinto si può considerare uno tra i più bei notturni del romanticismo italiano. La scena rappresenta una quieta veduta di Capri con uno sguardo d'incanto su Marina Piccola, illuminata dai soavi e soffusi bagliori lunari sullo sfondo dei faraglioni velati da una luce argentea, così come la cantano le canzoni popolari napoletani, con il mare sul quale “*luccica l'astro d'argento*”; la luna rischiarò il cielo e alcune barche dei pescatori di Capri ormeggiate a poca distanza dalla riva scogliosa, una delle quali presenta le vele ancora alzate ad asciugare. Il dipinto arrivò al Museo Nazionale di Capodimonte nel 1967 in qualità di lascito ereditario della collezione di Nicola Santangelo, che fu ministro dell'interno del Regno delle Due Sicilie dal 1831 al 1847: Santangelo coltivava un grande interesse per i notturni di Fergola. Con i suoi magnifici notturni, che peraltro possono essere considerati i primi realizzati dalla scuola di paesaggio napoletana che iniziava il genere propizio e favorevole della veduta romantica, questo artista fu il primo a divulgare la passione per questo modello di paesaggi marini in area partenopea.



Nota n° 167 – 26/04/2022

Eugène Delacroix e “La Libertà che guida il popolo”

Eugène Delacroix (Charenton-Saint-Maurice, 1798 – Parigi, 1863), è stato un artista e pittore francese, considerato il principale esponente del movimento romantico del suo paese. Allievo come Géricault del pittore neoclassico Guerin, dopo aver studiato agli inizi l’opera di Antoine Jean Gros e dello stesso Géricault, pittore di cui diventerà presto amico, la sua maturità artistica caratterizza le sue opere di contenuti drammatici e romantici. Delacroix ha vissuto intensamente l’esperienza romantica, interpretandone, attraverso la pittura, il significato più profondo. Animo appassionato ed ardente, profondamente sensibile a tutti i sentimenti umani, ha tratto i temi dei suoi quadri dai capolavori della letteratura e dalle vicende storiche.

Una delle sue opere più note è “*La Libertà che guida il popolo. 28 luglio 1830*” (figura n° 108), un olio su tela di cm 259x325, realizzato nel 1830 e conservato nel Museo del Louvre di Parigi.

Diventa oggi una vera e propria icona repubblicana, l’opera è concepita da Delacroix sia come un’allegoria della rivolta del popolo di Parigi contro il regime assoluto di Carlo X, che come manifesto della riconciliazione dei francesi con Luigi Filippo. Il Dipinto illustra una delle giornate più violente dell’insurrezione parigina, seguita alle ordinanze repressive dall’allora re di Francia. Delacroix pur non partecipando attivamente all’insurrezione, come portato dalle fonti dell’epoca, si unisce idealmente alla causa popolare. In una lettera inviata il 18 ottobre 1830 al fratello, il generale Charles-Henri Delacroix, l’autore afferma riferendosi al dipinto: «*Ho cominciato a lavorare su un soggetto moderno, una barricata ... e, se non ho vinto per la patria, almeno dipingerò per essa ...*»¹

Eseguito in pochi mesi, il quadro, che si svolge secondo uno schema piramidale, colpisce per la posa della magnifica figura femminile, allegoria della Libertà, che avanza con impeto e veemenza sulla barricata; impugna un fucile e il tricolore francese, simbolo della vittoria popolare, mentre il movimento le fa scivolare la veste, che le scopre il petto. La moltitudine di persone che accompagnano la Libertà appartiene a tutti i ceti sociali: il borghese con il cilindro in testa (nel quale qualcuno ha ravvisato l’autoritratto dell’autore), un coraggioso ragazzo del popolo con le pistole, corpi senza vita di operai e soldati. Ai piedi della Libertà, poi, una ragazza con il capo coperto da un foulard, guarda la giovane donna con disperazione e al contempo fiduciosa che possa ridare dignità e orgoglio alla Francia.

L’atmosfera generale del quadro è cupa e modulata su toni grigiastri che servono a rendere l’effetto della polvere da sparo vaporizzata nell’aria; ciò nonostante la bandiera tricolore, con i suoi toni cromatici intensi e squillanti risalta in mezzo a tale atmosfera fuliginosa. La scelta di Delacroix nel dipingere questo episodio storico, indica una svolta rilevante nell’arte romantica. È vero che anche Friedrich o Géricault hanno dipinto eventi contemporanei, ma sognandoli e ampliandoli con la mente, non partecipandovi in modo diretto; adesso invece Delacroix, piuttosto che evadere, immaginando fatti e territori lontani nel tempo e nello spazio, vive con fervore il suo tempo.

-1 “*I Grandi Musei Del Mondo, Louvre - Parigi: Eugène Delacroix*”, Ed. Rizzoli Skira, pag.134, 2006



Nota n° 168 – 29/04/2022

Giovanni Antonio Pellegrini e “Venere piange la morte di Adone”

Di origine padovana, Giovanni Antonio Pellegrini nasce a Venezia nel 1675. Cognato della famosa pittrice e ritrattista Rosalba Carriera, Pellegrini ha svolto un ruolo importante nella diffusione dello stile veneziano della pittura decorativa su larga scala nel nord Europa; a seguito di Paolo Pagani, suo maestro, si reca prima in Moravia, poi a Vienna, quindi in Inghilterra dove opera come scenografo teatrale insieme a Marco Ricci. Nel 1713 è in Germania a Düsseldorf dove ha modo di conoscere l'opera di Rubens. Dopo essersi recato anche nei Paesi Bassi, ritorna in Inghilterra, quindi a Parigi e definitivamente a Venezia nel 1737. Nelle sue opere sono presenti le caratteristiche di una scelta cromatica chiara e scintillante, dalle pennellate trasparenti e vibranti, dando origine a composizioni ariose e decorative. Muore a Venezia nel 1741.

“Venere piange la morte di Adone” (figura n° 13) è un affresco eseguito da Pellegrini nel 1704 nel salone centrale della foresteria di Villa Alessandri a Mira, (VE) nella Riviera del Brenta. Il dipinto raffigura la Morte di Adone secondo la versione di Ovidio (*Metamorfosi*, Libro X). *“Adone, nato dall'unione incestuosa tra Cinira, re di Cipro, e sua figlia Mirra, era un giovane bellissimo. Venere, graffiata involontariamente da una delle frecce di Cupido, se ne innamorò perdutamente. Venere tentò invano di trattenerlo dal cacciare (e in particolare, lo mise in guardia rispetto alle bestie feroci, come cinghiali e leoni, facendo riferimento al suo coinvolgimento nella storia di Atalanta e Ippomene), ma non poté nulla. Un giorno, infatti, cacciando, Adone fu ferito mortalmente da un cinghiale. Udendo i lamenti del moribondo, la dea accorse in suo aiuto quando però era ormai troppo tardi. Nel punto in cui cadde il sangue di Adone spuntarono degli anemoni”*.¹

Pellegrini rappresenta la scena in modo mirabile, capace di suscitare un'intensa emozione e una totale partecipazione sul piano estetico e affettivo. Le figure sono rappresentate con un taglio ravvicinato che permette di scrutarne le pulsioni emotive. La composizione ha uno slancio verticale al cui vertice è raffigurata Venere di bianchissima bellezza, che scesa dal cielo e colta dalla disperazione piange la morte del suo amato Adone, asciugandosi le lacrime con un ampio e candido fazzoletto. Il corpo del giovane, ormai privo di vita, è abbandonato su un rosso pannello, probabile allusione al colore dell'anemone, il fiore in cui verrà tramutato il suo sangue. Per terra accanto a lui l'arco e la sua faretra con le frecce. Il fedele cane da caccia è raffigurato seduto sulla sinistra, e immobile guarda in lontananza incredulo della morte del padrone.

Nella equilibrata composizione, la sapiente 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 a una pittura barocca priva di eccessi retorici, con una velata nota di classicismo.

1 - dal Sito web Iconos: *“Le Metamorfosi d'Ovidio, Libro X, Venere e Adone”*



Nota n° 169 – 03/05/2022

Lorenzo Lippi e la “Fuga in Egitto”

Lorenzo Lippi (Firenze, 1606 - Firenze, 1665) è stato un pittore, poeta e scrittore. A fianco degli interessi letterari, studiò disegno e pittura presso Matteo Rosselli, il cui stile si ritrova nelle prime opere; il pittore che più lo influenzò fu però il pittore e architetto Santi di Tito. Il 1639 segna la svolta verso lo stile più noto e riconoscibile dell'artista che è lo stile barocco. Il passaggio verso questo nuovo stile si ebbe in un arco di tempo breve, perché *«a partire dai primi anni quaranta avviene anche il recupero formale della lezione di Santi di Tito, in chiave purista: dallo studio dei disegni del maestro, scomparso quasi quarant'anni prima nel 1603, trasse il gusto per una linea di contorno ferma e chiusa, per composizioni misuratamente ritmate e solenni, per una rappresentazione delle emozioni sobria e posata»*.¹

Questo lo si può notare nella *“Fuga in Egitto”* (figura n° 35), un olio su tela eseguito da Lippi nel 1642 e ubicato nella chiesa di San Pietro all'Orto in Sant'Agostino di Massa Marittima (Grosseto), dove l'opera, piacevolmente equilibrata, possiede un impianto barocco moderato privo di eccessi retorici.

La fuga in Egitto è un episodio dell'infanzia di Gesù. Tra tutti i testi del Nuovo Testamento è raccontato solo dal Vangelo secondo Matteo (2,13-23), che così recita al verso 13: *«... un angelo del Signore apparve in sogno a Giuseppe e gli disse: alzati, prendi con te il bambino e sua madre e fuggi in Egitto, e resta là finché non ti avvertirò, perché Erode sta cercando il bambino per ucciderlo»*. La vicenda compare anche in testi non canonici e in tradizioni della Chiesa copta. Nell'arte l'episodio è spesso rappresentato come avvenimento conclusivo della natività di Gesù, oltre ad essere inserito nelle sequenze della *“Vita della Vergine”* e della *“Vita di Cristo”*.

L'artista raffigura in modo gradevole la scena, che si svolge in un idilliaco paesaggio dipinto con una pennellata fluida e ariosa. L'attenzione è tutta concentrata sul rapporto affettivo che lega la Vergine, il Bambino e San Giuseppe. Maria con in braccio il Bambin Gesù, per non stancarsi troppo nel lungo viaggio è seduta su un asino guidato da un angelo. Interessante la figura di San Giuseppe che, considerata secondaria durante il Medioevo e il Rinascimento, acquisisce qui un ruolo importante come padre di famiglia, adeguandosi perfettamente alla religiosità diffusa della Controriforma. Emozionante e coinvolgente risulta l'offerta di alcuni frutti che il Santo porge con la mano al Bambino per rifocillarsi dal lungo viaggio, sotto lo sguardo amorevole di Maria. Singolare poi l'eccezionale inserimento nel Dipinto dell'adolescente san Giovanni Battista seduto su una roccia nella solitudine e avvolto dalla natura sul fondo, che non è attinente alla scena principale; verosimilmente è stato incluso da Lippi perché rimanda a una vita di contemplazione che è simbolo di una condizione eremitica adatta alla presunta sistemazione originaria della tavola in una chiesa agostiniana.

1- Chiara D'Afflitto; *“Lorenzo Lippi”*, Edifir, Firenze, 2002



Nota n° 170 – 06/05/2022

Frans Francken II e “L’Adorazione dei Magi”

Nato ad Anversa nel 1581, Frans Francken II (detto anche Frans Francken il Giovane), di eccezionale talento artistico, può essere considerato l’esponente più famoso della famiglia di pittori Francken, attiva soprattutto ad Anversa tra il XVI e il XVIII secolo.

L’artista godette di grande fama, insieme a una vivace richiesta di commissioni. Il suo repertorio comprendeva scene mitologiche e religiose, allegorie, scene di genere, nature morte, ritratti e collezioni d’arte.

Dopo aver trasmesso il suo talento di pittore al figlio Frans III, il nostro artista morì ad Anversa nel 1642.

Oggi le sue opere sono conservate in importanti collezioni e musei internazionali.

L’*“Adorazione dei Magi”* (figura n° 5) è un dipinto olio su tavola di cm 57,5 x 89,6 che Frans Francken II realizzò tra il 1612 e il 1615 e conservato nel Museo Nazionale di Varsavia. Il perno della raffigurazione pittorica è costituito dalla Madonna e il Bambino. La figura della Vergine Maria è rappresentata con grande dignità e moralità, mentre con dolcezza e delicatezza presenta il Bambin Gesù alla venerazione dei Magi; San Giuseppe, con il cappello in mano, è effigiato lungo la diagonale dove stanno la Madonna e il Bambino, rendendo esplicita in questo modo da parte del pittore l’unità della Sacra Famiglia. I Magi sono riccamente vestiti con sontuosi abbigliamenti; il primo re con il manto sostenuto da un paggetto, è inginocchiato al cospetto del Bambino e, dopo aver deposto la corona sul suo turbante in terra, ha allargato le braccia in segno di adorazione e preghiera; il contenitore di incenso che emana i suoi profumi ai piedi della Madonna fa pensare che si tratti di Gaspare. Alla sua sinistra l’anziano Melchiorre con lo sguardo rivolto verso il Bambino offre una coppa contenente oro. Baldassarre, il Magio moro, in piedi con in mano un recipiente autentico capolavoro d’oreficeria colmo di mirra, si sta voltando verso l’astante come a voler attirare la sua attenzione. I tre doni: oro, incenso e mirra stanno a significare rispettivamente la Regalità di Gesù Bambino, la sua Santità e il presagio della sua morte in croce per la salvezza dell’umanità. Stupisce la moltitudine degli altri personaggi che compaiono nella scena, tra cui oltre ai pastori, un soldato e un servitore di Baldassarre che esibisce con orgoglio il suo bel pappagallo all’astante. Sullo sfondo si apre un panorama dai colori chiari e freddi, sempre più sfumato nei contorni, più si va in lontananza.

Nell’osservare con attenzione i particolari si rimane stupiti dalla qualità esecutiva di quest’opera di grande fascino, da cui affiora il vigore cromatico, lo studio e l’accuratezza descrittiva. Il Dipinto è contraddistinto per la spiccata tendenza all’analisi e alla rappresentazione di particolari, rappresentati con maestria analitica e accuratezza, tanto da poterlo collegare innegabilmente alla mano del maestro fiammingo. La pomposità dell’evento epifanico e dei gesti di riverenza e rispetto dei Magi si congiungono all’aura di affettuosa e tenera intimità che si crea mediante un abile gioco di sguardi.