

NOTE SULL'ARTE

di

Giuseppe Frascaroli

Note dalla n° 171 alla n° 191

2021 - 2022



Nota n° 171 –09/05/2022

G.B. Gaulli, il Baciccio e la gloria del Paradiso

Giovanni Battista Gaulli, soprannominato il Baciccio, o il Baciccia (Genova, 1639 - Roma, 1709) insieme ad Andrea Pozzo, è stato uno dei più significativi rappresentanti della corrente barocca detta del “*cortonismo*”, uno stile decorativo fastoso, allegorico e illusionistico che si ispirava alle gigantesche imprese decorative di Pietro da Cortona, incontrastato protagonista del Barocco, insieme e Bernini e Borromini. Se Pietro da Cortona fu l’interprete migliore di questa vena celebrativa e decorativa, particolarmente versato nella rappresentazione di temi mitologici e profani, il Baciccio fu il migliore traduttore dello spirito barocco nei temi sacri, che dipinse ad affresco nelle principali chiese gesuitiche romane. (Per ulteriori approfondimenti vedi in “*Note sull’Arte*”: “*il Baciccio e l’Apoteosi dei Santi Francescani*” del 09/07/2021 e “*Il Baciccio e la Gloria del nome di Gesù*” del 16/04/2021).

Oltre a quelle già descritte, un’altra interessante e magnifica opera del Baciccio che esprime tutta la sua bravura nel dipingere, dove si manifesta la sua insaziabile creatività, le sue straordinarie qualità pittoriche di ambientazioni gremite e la sua inclinazione e propensione a sfavillanti scenografie, è “La Cupola” (Figura n° 57) della chiesa del Gesù in Roma (vedi anche figura n° 47 con la cupola attornata dai pennacchi, ove sono effigiati profeti, evangelisti e dottori della Chiesa). Nella calotta della cupola progettata da Giacomo Della Porta, il tema rappresentato nell’affresco è la “gloria del Paradiso”, affollato di Santi della Compagnia di Gesù, di angeli e putti: una gamma di colori caldi e trasparenti, freschi e leggeri, una festa di fiori e di luce. Nella lanterna della cupola è invece raffigurata la colomba dello Spirito Santo, uno dei simboli più frequenti e famosi del cristianesimo.

Rivolgendo lo sguardo verso l’altare maggiore, seguendo uno schema pittorico di triangolazione pressoché equilatera, al vertice è raffigurato il Dio Padre, all’angolo della base sinistra sta il Figlio rivolto verso di Lui con le braccia amorevolmente allargate, mentre all’angolo della base destra la Beata Vergine venerante è in atto di intercedere. A lato della figura di Cristo un angelo sostiene una croce, che ricorda la crocifissione di Gesù e la salvezza portata dalla sua passione e dalla sua morte e che ormai è diventata segno di vittoria. Guardando invece verso l’altare di Sant’Ignazio, si vede il Santo creatore e divulgatore della Compagnia di Gesù che indossa paramenti sacerdotali; Sant’Ignazio di Loyola, sorretto da San Benedetto, sta per essere condotto da San Pietro al cospetto dell’Eterno Padre. Tutta l’elaborazione pittorica vuole verosimilmente rammentare la visione di Sant’Ignazio nella località della Storta in Roma nel 1573.

Dalla parte opposta, in correlazione all’altare di San Francesco Saverio, si vede il missionario spagnolo con la cotta e la stola mostrato al Dio Padre da San Paolo. Molti altri Santi sono poi raffigurati mirabilmente dal Baciccio, tra cui alcuni Santi della Compagnia di Gesù, come San Luigi Gonzaga e San Giovanni Begmans.



Nota n° 172 – 16/05/2022

Carlo Cignani e La Primavera

Carlo Cignani, nato a Bologna nel 1628, deceduto a Forlì nel 1719 è considerato tra i più celebri e rinomati pittori emiliani del Sei-Settecento.

Formatosi nella città nativa con il pittore bolognese Francesco Albani, nel corso del tempo la sua pittura, sotto alcuni aspetti riformatrice, subisce fortemente l'influenza di Annibale Carracci, del Correggio e di Guido Reni. Lavora per breve periodo anche a Roma dove approda nel 1662, diventando membro dell'Accademia Nazionale di San Luca, un'associazione di artisti fondata nel 1593 da Federico Zuccari avente lo scopo di dare sempre più lustro al lavoro degli artisti; a Roma Cignani esegue bellissimi affreschi nella parete sinistra dell'abside della Basilica di Sant'Andrea della Valle. Dopo essere ritornato a Bologna nel 1665, trascorre a Forlì il suo ultimo periodo, dove esegue l'affresco raffigurante l'Assunzione della Vergine nella cupola della cappella della Madonna del Fuoco nel Duomo, considerato il suo capolavoro.

Tra le opere eseguite con tecnica a olio su tela, e che mi affascina particolarmente, va ricordata "*La Primavera*" (figura n° 2), una pregevole opera di cm 115,3×92 realizzata da Cignani nella seconda metà del XVII secolo, verosimilmente tra il 1660 e il 1670 e conservata presso la Galleria Spada, ospitata nell'omonimo palazzo di Roma.

Il dipinto, denso di vibrazioni di luce, ritrae una giovane ragazza affascinante come una Venere, dalle belle forme aggraziate, delicate e sinuose, la pelle chiara e delicata. I capelli castani sono raccolti e adornati di fiori mentre, con il grazioso viso che rivolge lo sguardo con espressione languida e trasognata verso l'astante, sembra intenzionata ad ammaliare e sedurre. La giovane, adagiata in una posa sensuale, veste un abito candido che mette in evidenza le sue forme e il bel seno; l'immagine è esaltata dal mantello giallo oro allentato con il quale sostiene un piccolo e vario assortimento di fiori. Il significato celato dietro gli attributi e i simboli della giovane donna indicano la possibilità che si tratti di una Flora ovidiana, Dea della primavera, della vegetazione e della fecondità, riletta alla luce del pensiero neoplatonico. Come tale simboleggia la facoltà generatrice della Natura, che ogni anno la Primavera fa rinascere e rinnova.

In questo senso sarebbe inteso il significato generale che vede il contrapporsi tra "*pudicitia*" e "*voluptas*". La prima, allusiva alla fecondità, è espressa dai fiori descritti in precedenza, uno dei quali è esibito, tenuto delicatamente tra pollice e indice. Alla "*voluptas*", fa invece riferimento il seno piacente, messo in evidenza dalla posa sensuale e dalla camicia quasi trasparente dall'ampia scollatura.

Alle spalle della giovane donna, sulla parte destra, è raffigurato come una scultura il volto di Zefiro, vento che soffia la sua brezza leggera, e che rimanda al personaggio mitologico raffigurato da Botticelli nella sua "*Primavera*", dove insegue la ninfa Clori, trasformandola in Flora.



Nota n° 173 – 18/05/2022

Mario Sironi e il Paesaggio urbano con camion

Mario Sironi, nato a Sassari nel 1885 e deceduto a Milano nel 1961, è stato un esponente fondamentale nell'ambito del *"Novecento Italiano"*, formatosi nel 1926 come conseguenza del *"Gruppo del Novecento"*, nato nel 1922 dal critico d'arte Margherita Sarfatti e dal gallerista Lino Pesaro intorno al gruppo dei sette artisti: Achille Funi, Leonardo Dudreville, Anselmo Bucci, Emilio Malerba, Pietro Marussig, Ubaldo Oppi e Mario Sironi, per la sua attitudine verso un'arte monumentale alla quale è giunto dopo aver aderito al *"Futurismo"* e dopo una breve esperienza metafisica.

Presenza costante nel panorama della pittura sironiana quasi fin dalle origini, il paesaggio viene dal pittore assunto quasi a simbolo della condizione umana con i suoi drammi e le sue tenebre. Figlio di un ingegnere del Genio Civile e lui stesso per qualche anno studente di ingegneria, Sironi si sentì attratto dal fascino degli edifici e dalla misteriosa atmosfera delle periferie industriali di Milano, dove si era trasferito nel 1914, convinto da Boccioni a partecipare all'impresa futurista. A partire dal 1919 inizia a fare di queste desolazioni periferiche il soggetto esclusivo di una serie di dipinti, tra i quali rientra anche questo che vado a descrivere.

Al dinamismo vitale di quelle di Boccioni, Sironi contrappone la solitudine dei nudi palazzi che si drizzano improvvisi su un orizzonte senza alberi, come squallidi monumenti della modernità che tuttavia conservano in sé qualcosa di stranamente grandioso.

Nell'opera *"Paesaggio urbano con camion"* (figura n° 178) un olio su tela di cm 50x80, eseguito nel 1921, ben si percepisce il messaggio di fredda desolazione che è trasmesso dalla isolata periferia, malinconica e ordinata, animata non da una presenza umana, ma solo da un camion, specchio di un senso d'alienazione che è dell'uomo stesso.

Un'aria di arcaismo solenne circola tra questi muri e queste strade, per nulla sminuita dalla presenza del camion e dalla ciminiera dalla quale escono i fumi tossici prodotti dalla civiltà, simboli del nuovo mondo industriale che sta sorgendo dove prima immaginiamo solo campagna. È questa una considerazione di Sironi triste e tormentata sul concetto della nuova civiltà cittadina e industriale delle fabbriche e dei motori senza alcun rapporto ad una precisa zona e con significati quasi metafisici.



Nota n° 174 – 21/05/2022

Albrecht Dürer e l'Autoritratto con pelliccia

I rapporti tra arte italiana e arte tedesca tra la fine del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento costituiscono uno dei capitoli più complessi e affascinanti della storia della cultura europea. Esponente principale di questa interrelazione fu Albrecht Dürer, nato a Norimberga nel 1471, ivi deceduto nel 1528, considerato uno degli artisti maggiori del XVI secolo e massimo esponente della pittura tedesca rinascimentale. Insigne pittore, incisore e teorico d'arte, apprendista nella bottega paterna di oreficeria, fin dall'inizio Dürer rivela un segno incisivo ed espressivo, una straordinaria capacità di penetrazione psicologica dei personaggi ritratti che gli permetteranno di essere uno dei massimi esponenti oltre che della pittura, del disegno e della xilografia. Durante i diversi viaggi che fece in Italia ebbe modo di apprendere e approfondire la cultura rinascimentale veneziana e probabilmente anche fiorentina, acquisendo in pieno i principi fondamentali del Rinascimento italiano, in particolare l'arte delle proporzioni, carenti tra gli artisti tedeschi. Nascono così autentici capolavori, come i molti autoritratti: l'indagine di sé stesso è uno dei temi preferiti di questo grande artista che contrassegneranno le varie fasi della sua carriera.

Il magnifico *“Autoritratto con pelliccia”* (figura n° 22) è l'ultimo degli autoritratti dipinti dal Maestro e segue *“L'autoritratto con fiori d'eringio”* del 1493 e *“l'Autoritratto con guanti”* del 1498. L'esperienza del primo soggiorno in Italia dovette ispirare a Dürer l'idea di concepire l'autoritratto come affermazione del proprio valore intellettuale, contrapponendosi alla tradizione tedesca che vedeva ancora l'artista come poco più di un artigiano.

L'*“Autoritratto con Pelliccia”*, dipinto a olio su tavola, di cm 67x49, è stato eseguito nel 1500 ed è conservato nell'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera. Firmato con monogramma e datato, con iscrizione in aulico latino: *“ALBERTUS DURERUS NORICUS / IPSUM ME PROPIIS SIC EFFIN / GEBAM COLORIBUS AETATIS / ANNO XXVIII”* (Io, Albrecht Dürer, di Norimberga, all'età di ventotto anni, con colori eterni ho dipinto me stesso a mia immagine). Si tratta dell'ultimo e più celebre autoritratto dell'artista, vera tappa fondamentale dell'apprezzamento di sé stesso nell'arte europea. In questo ritratto Dürer abbandona lo schema della figura di profilo di tre quarti adottando una posizione rigidamente frontale. La ieratica frontalità è pertinente alla rappresentazione del volto di Cristo, la vera icona, e vuole alludere al ruolo dell'artista come *“creator”*. E proprio come *“Salvator Mundi”* Dürer ha voluto rappresentarsi, con la mano destra che tiene il bavero della pelliccia in un gesto che ricorda quello della mano benedicente di Cristo. Il viso, incredibilmente espressivo, seducente e magnetico regala all'astante un'espressività serafica e impassibile dell'artista, dalla lunga capigliatura di folti ricci biondi, mentre indossa un abito impreziosito da una elegante collo di pelliccia, simbolo dell'agiatezza e dell'elevato rango sociale raggiunto dallo stesso artista.

Dopo la morte del pittore l'autoritratto venne custodito, assieme ad altre sue opere, nel municipio di Norimberga, dove si trovava ancora nell'ultimo quarto del Cinquecento. Venne sottratto alla città nel XVIII secolo, approdando alle collezioni reali di Baviera nei primi anni dell'Ottocento.



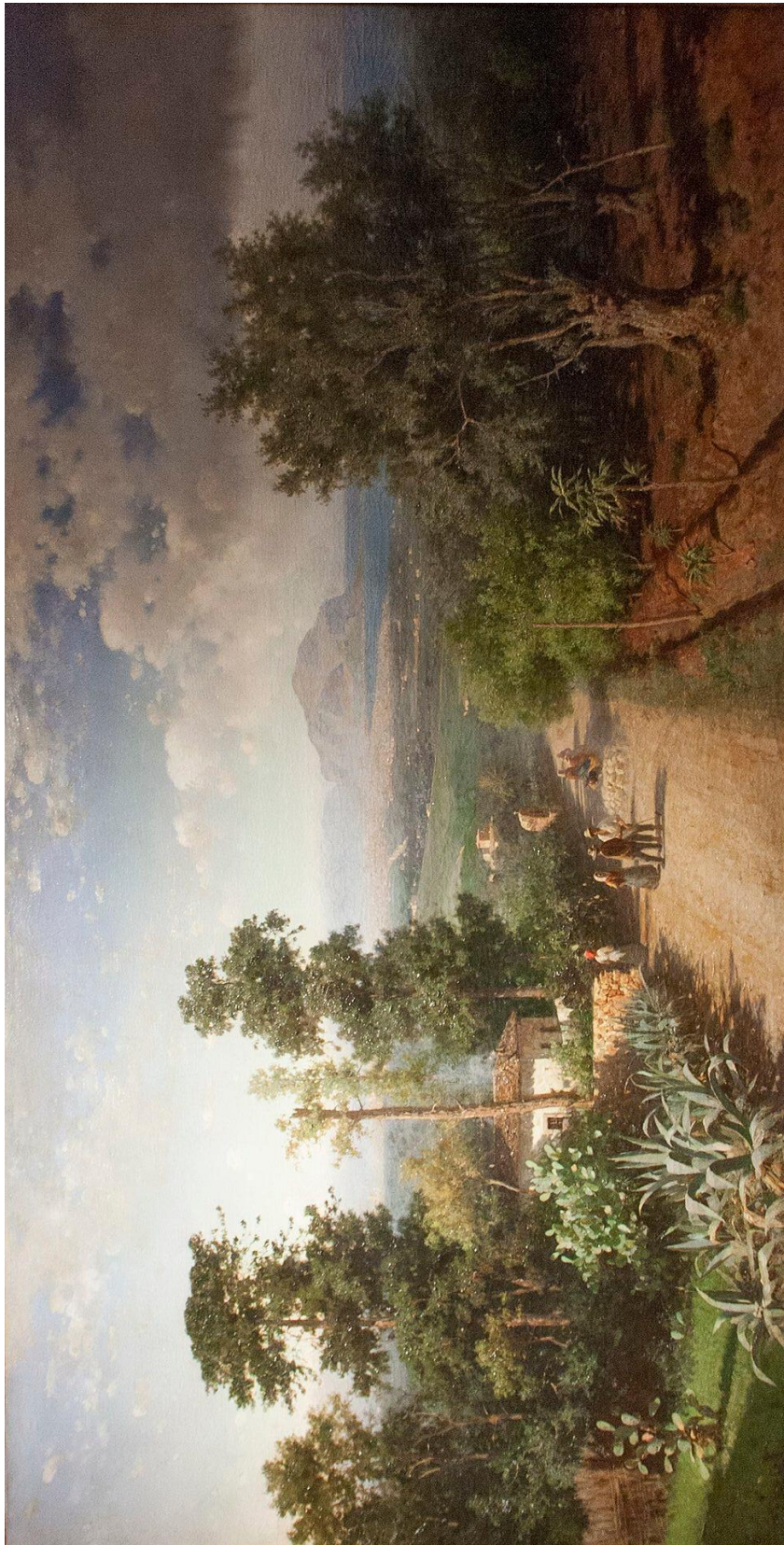
Nota n° 175 – 25/05/2022

Pontormo, Jacopo Carucci e la Deposizione

Jacopo Carucci, conosciuto come Jacopo da Pontormo o semplicemente Pontormo, nato a Pontorme nel 1494, deceduto a Firenze nel 1557, è stato un pittore esponente dei cosiddetti "*eccentrici fiorentini*", i pionieri del manierismo in pittura. (per approfondimenti vedi anche "*Note sull'arte*" Il Pontormo e il Ritratto di Cosimo il Vecchio del 02/11/2021)

La "*Deposizione*" (figura n°35), pala dipinta tra il 1525 e il 1527 per la Cappella Capponi, nella chiesa di Santa Felicita di Firenze, è una tempera a uovo su tavola di cm 313 x 192, ed è probabilmente l'opera più celebre di Pontormo, famosa per la sua sorprendente tendenza a creare suggestione e per la singolarità dei suoi esiti formali. Meno conosciuta è invece la discussione critica che da tempo gravita intorno al soggetto rappresentato, spesso sbrigativamente identificato come una Deposizione. Il corpo diafano di Cristo, in primo piano, è sorretto da due giovani inservienti in punta di piedi che sembrano volgersi inquieti verso l'osservatore; il secondo piano è invece occupato da un gruppo di pie donne. In fondo, sul lato destro della pala, appartato e discreto, si scorge Nicodemo, barbuto e con gli occhi languorosi orientati verso il riguardante, fisicamente estraneo all'evento che si dipana al centro della figurazione, riconosciuto come autoritratto del pittore. È importante notare che i personaggi non sono raffigurati nell'atto di compiangere il defunto ma piuttosto nel soccorrere la Madonna che sta per svenire. La scena sembrerebbe quindi rappresentare il momento appena successivo alla Deposizione dalla Croce, quando la Vergine Maria accoglie tra le braccia il figlio morto per piangerlo. La scena raffigurata potrebbe pertanto essere identificata come "*Il Trasporto di Cristo*" verso il sepolcro, tanto più che non è rappresentata la croce. Dal momento che la cappella Capponi era dedicata alla "*Pietà*", è stato anche ipotizzato che potrebbe trattarsi di una "*Pietà*", anche se, in questo caso, si tratterebbe di una "*pietà dissociata*" poiché i due protagonisti sono fisicamente separati. Dopo tutte queste ipotesi si può, più verosimilmente, immaginare che il momento sia quello in cui il corpo di Cristo viene presentato alla Madre oppure quello in cui le viene sottratto per portarlo al sepolcro.

Il "*pathos*" che trapela dal dipinto non si coglie tanto nei gesti dei singoli personaggi ma nell'atmosfera allucinata e dolorosa che anima tutto l'insieme. La scena si svolge in un paesaggio indefinito e irreali, dove l'unico punto di riferimento naturalistico è la nuvola raffigurata a sinistra. In un intreccio di figure inconsistenti che sembrano danzare sospese, le mani che si cercano e si attorcigliano esprimono l'impeto dei sentimenti. Le chiare tonalità cromatiche conferiscono alla composizione la sensazione e l'emozione dell'evento soprannaturale, effetto che viene rafforzato dalla quasi totale assenza di chiaroscuro. La forte luce frontale è amplificata dalle tonalità chiare delle figure in primo piano, che vestono in rosa e giallo, mentre l'azzurro predomina nell'abbigliamento dei personaggi più arretrati.



Nota n° 176 – 27/05/2022

Francesco Lojacono e la Veduta di Palermo

Francesco Lojacono, nato a Palermo nel 1838, ivi deceduto nel 1915, è considerato il più importante paesaggista siciliano a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento, pittore che seppe rendere e promuovere l'incanto immortale della sua amata isola. Apprese i primi rudimenti dell'arte dal padre che, compresa una sua istintiva propensione alla pittura, lo mandò giovanissimo a Napoli, dove si perfezionò nello studio di Filippo Palizzi, e si orientò verso la pittura di paesaggio. Per la sua grande abilità artistica, nel 1896 gli fu assegnata la cattedra di *"marina e paesaggio"* all'Accademia di Belle Arti di Palermo. Ebbe numerosi allievi, tra i quali emerse per bravura il conterraneo Ettore De Maria Bergler, considerato la personalità più rilevante della pittura liberty del primo Novecento. *"Veduta di Palermo"* (figura n° 58) è probabilmente l'opera più nota e riprodotta di Lojacono, un olio su tela di cm 78x156, realizzata nel 1875 e conservata nella Galleria d'Arte Moderna *"Empedocle Restivo"* in via Sant'Anna di Palermo.

Il Dipinto, dall'ampia veduta panoramica immersa in una luce mediterranea nitida e diffusa, inquadra l'insieme paesaggistico di Palermo, colto dalla campagna a sud della città in una lontana prospettiva con il suo golfo, dal mare di un azzurro intenso. Con un gioco di riflessi e nubi leggere che diventano più compatte nella parte destra, l'opera si inserisce in un ricco repertorio di paesaggi caratterizzati da una luminosità abbagliante, da una materia levigata e lucente e da una resa analitica del paesaggio, che procurarono all'artista l'appellativo di *"ladro del sole"*. Il bellissimo panorama è caratterizzato dalla raffigurazione in primo piano da una vegetazione con agavi, fichi d'india e alberi, dove, in una bianca strada di terra battuta che taglia in due la scenografia, alcune persone sono in dolce conversazione davanti a una casa colonica. Nello sfondo il golfo e la città di Palermo. Stupisce l'eccezionale freschezza dell'immagine schizzata dal vero e resa attraverso impasti cromatici densi e corposi, dati a pennellate brevi e sintetiche, che garantiscono quell'immediatezza di tocco propria delle opere migliori di Lojacono. Una pittura dunque moderna e di respiro già tutto europeo, condotta verosimilmente in appunti presi in *"plen air"*. Un diretto contatto con la natura capace di suscitare reazioni visive e sentimentali che l'artista trasferisce con immediatezza sulla tela, in cui i luoghi raffigurati diventano espressione di *"luoghi"* dell'anima, con una sensibilità autenticamente romantica: un'emozione visiva che si fa emozione pittorica, autentica diffusione cromatica e sfolgorante di un improvviso stato d'animo.



Nota n° 177 – 30/05/2022

Luigi Querena e Piazza San Marco

Luigi Querena, nato a Venezia nel 1824, ivi deceduto nel 1887, fu artista affermato che si distinse già all'età di 12 anni, quando si iscrisse all'Accademia di Belle Arti di Venezia. Valente pittore, fece rivivere la tradizione vedutistica veneziana Settecentesca.

“*Piazza San Marco*” (figura n° 7) è un'opera in collezione privata olio su tela di cm 42 x 61, eseguita da Querena nel 1858.

In questo quadro l'artista raffigura la celebre Piazza San Marco, dove si stagliano al centro la Basilica di San Marco e il campanile. Lateralmente la piazza è delimitata dalle Procuratie, ben eseguite seguendo perfettamente le leggi della prospettiva: lo scorrere dello sguardo è reso piacevole dal ritmico effetto chiaroscurale dei portici e delle finestre separate da sottili colonne. Sullo sfondo a destra, in pieno sole e parzialmente nascosto dal campanile e dagli edifici, si nota uno scorcio di Palazzo Ducale. Le figure in mezzo alla piazza, descritte con attenzione e cure dei particolari, sono disposte per lo più a coppie o a piccoli gruppi: insieme con gli azzurri tendoni del mercato, visibili in fondo a sinistra, dalla torre dell'orologio in poi, animano vivacemente lo spiazzo lastricato. La composizione è divisa in due zone di luce diversa: ombra in primo piano e a digradare verso il centro del quadrato marciano e luce piena in fondo a illuminare completamente la facciata della Basilica, perfetta commistione tra le cupole emisferiche, proprie del periodo bizantino, e i pinnacoli, le guglie dorate e l'originale soluzione delle arcate inflesse realizzati dall'architettura gotica. Interessante è l'attenzione che parimenti viene dedicata al cielo, con nubi che preannunciano l'arrivo di un temporale: anche qui l'artista sfoggia tutta la sua bravura nell'utilizzo del colore e nella rappresentazione del vero.

Il quadro, armonico e ben proporzionato, non ha nulla da invidiare alle migliori “vedute” del Canaletto, tra cui la stessa e simile “*Veduta di piazza San Marco verso la Basilica*” del 1735 circa; è interessante notare come nel dipinto di Canaletto mancano i quattro cavalli bronzei della basilica, rimossi per essere trasferiti a Parigi da Napoleone nel 1798, e restituiti a Venezia solo nel 1815. Luigi Querena fu assai apprezzato dai contemporanei, soprattutto nel suo periodo di fulgore creativo. Era ritenuto artista straordinario, che nelle sue tele riusciva a catturare la realtà e a rispecchiare la bellezza e lo splendore della sua Venezia. Man mano che procedeva nella sua evoluzione artistica, Querena abbandonò progressivamente la concezione figurativa rigidamente legata alla pittura scenografica e agli effetti da quinte teatrali, per giungere a una maniera e a una tecnica sempre più suggestiva che, grazie all'uso di scorci e punti di fuga estremi, andava al di là della mera riproduzione topografica. La luce e l'atmosfera cristallina, le luminosissime tonalità cromatiche delle sue vedute, stanno a testimoniare non soltanto la grande maestria, ma anche lo sviluppo di un'estetica personale.



Nota n° 178 – 02/06/2022

Federico Zandomeneghi e il Ritratto di Diego Martelli

Federico Zandomeneghi, nato a Venezia nel 1841, è deceduto a Parigi nel 1917. Dopo gli studi veneziani e dopo un primo soggiorno a Milano dove frequentò i corsi di pittura al Brera, si trasferì a Firenze dal 1862 al 1867 aggregandosi ai macchiaioli; approdò quindi a Parigi nel 1874 accostandosi agli impressionisti, soprattutto Renoir e Degas, e dove partecipò ad alcune loro mostre. A Parigi Zandomeneghi rimase definitivamente, fino alla sua morte. Lo svolgimento di temi, come le immagini femminili alla toeletta o al pianoforte o in intima conversazione, i paesaggi parigini o della campagna francese, le scene in interno, costituiscono solo una parte, importante ma non selettiva, di quella rete di suggestioni tra impressionismo e post-impressionismo, nelle quali va collocata la sua arte. Il *“Ritratto di Diego Martelli”* (figura n° 353) è un olio su tela di cm. 72 x 92, realizzato da Zandomeneghi nel 1879 e conservato nella Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti a Firenze. Nell'opera è raffigurato il critico d'arte Diego Martelli nel corso della sua permanenza a Parigi negli anni 1878 e 1879, dove si accostò all'arte impressionista ed ebbe modo così di inviare ai giornali italiani i suoi servizi sulle novità e modelli di quella tendenza artistica. L'assetto compositivo del ritratto rimanda alla tecnica di Edgar Degas, fornendo prova di una straordinaria sensibilità nel fermare brani di vita contemporanea in cui lascia trasparire sottili ritratti di notevole introspezione psicologica. Il Dipinto fu esposto nel 1879 alla *“quarta esposizione impressionista”*, avvenuta a Parigi in alcuni locali in Avenue de l'Opéra, ed inviato a Firenze solo nel 1895. Zandomeneghi infatti riteneva quest'opera, diversamente dal precedente ritratto eseguito per l'amico Diego nel 1870, e intitolato *“Ritratto di Diego Martelli allo scrittoio”*, (anche questo conservato nella Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti), venuto male e soprattutto alquanto banale, e lo regalò al critico d'arte dopo le sue frequenti e perseveranti insistenze.

Il Dipinto in esame del 1879 è invece un'opera molto interessante e ben costruita, energica, incisiva nella composizione e nell'indagine psicologica dell'effigiato. Diego Martelli, con un copricapo rossiccio, è ritratto davanti al caminetto mentre rivolge uno sguardo attento verso l'osservatore. L'atteggiamento è disinvolto, seduto di profilo su una poltrona di velluto arancio rossastro, con le gambe accavallate mentre con la mano destra si accarezza la barba; l'uso della forma, non più definita mediante il disegno ma per semplici masse cromatiche che rafforza la sensazione della *“macchia”*, si amalgama con un delicato e soffice *“tonalismo”* di derivazione veneta, che ammorbidisce i forti e vibranti contrasti fiorentini in una pennellata più plastica e morbida.



Nota n° 179 – 06/06/2022

Diego Velázquez e La famiglia di Filippo IV

Nella Spagna seicentesca, dominata ancora dallo spirito controriformista, non è stata l'architettura, legata a uno spirito severo e classicheggiante, o la scultura, in ritardo sulle altre scuole europee, ma la pittura che ha forgiato alcuni grandi artisti.

Uno degli artisti più rappresentativi dell'epoca barocca e sommo ritrattista, considerato uno dei principali rappresentanti della pittura spagnola, oltre che uno dei maestri della pittura universale, fu Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, noto come Diego Velázquez, (Siviglia, 1599 - Madrid, 1660) che nel 1623, ancora giovanissimo, divenne pittore ufficiale di re Filippo IV, rimanendo a corte per il resto della sua vita; questo artista divenne addirittura grande amico del sovrano, ricevendo onori e incarichi di prestigio. Dipinse soprattutto ritratti e tele destinate a decorare le residenze reali; il suo stile, ispirato originariamente all'arte di Caravaggio, successivamente arricchito con lo studio della pittura del Rinascimento italiano, si caratterizza per il realismo penetrante.

“*Las meninas*” o “*La famiglia di Filippo IV*” (figura n° 44) è un olio su tela di cm 318 x 276, realizzato nel 1656, conservato nel Museo del Prado di Madrid, e unanimemente riconosciuto come il capolavoro di Velázquez. Il dipinto deve la sua fama innanzitutto per l'invenzione ingegnosa cui fece ricorso il grande artista per disporre con grande cura i personaggi sulla tela. Nel dipinto è raffigurato lo stesso Velázquez che dipinge: l'osservatore vede il retro di una grande tela posta sul cavalletto e incrocia lo sguardo dell'artista direttamente verso i suoi modelli. Si immagina che nello specchio posto sul fondo della stanza siano riflesse le immagini della regina Maria Anna d'Austria e del re Filippo IV, in una presunta posa di fronte al cavalletto dell'artista. Al centro della scena è raffigurata l'infanta Margherita, accompagnata dal suo seguito: due damigelle d'onore, una delle quali, con fare premuroso le porge un bicchiere d'acqua. Vi sono inoltre due nani, una femmina e un maschietto che con il piede stuzzica il cane accucciato in primo piano: si tratta di un dettaglio vivissimo e ironico che ben dimostra l'assoluta singolarità di questo dipinto nel panorama del ritratto di corte. In secondo piano sulla destra sono effigiate in ombra due figure in piedi, mentre nel vano dell'uscio aperto sullo sfondo si trova il maresciallo di palazzo, forse parente del pittore: anche questo particolare accresce l'immediatezza della scena e attira l'attenzione sulla costruzione spaziale immaginata dall'artista. L'espedito di inserire una porta aperta in fondo accresce la luminosità della scena e amplifica il senso di continuità spaziale.

È talmente bella e originale quest'opera che sembra che davanti ad essa lo scrittore romantico Théophile Gautier, alludendo agli straordinari effetti illusionistici raggiunti da Velázquez abbia chiesto: “*Dov'è il quadro?*”. Parimenti Luca Giordano, uno dei principali esponenti della pittura napoletana del Seicento, definì “*Las meninas*” “*la teologia della pittura*”. Effettivamente Diego Velázquez in questa scena d'interni infonde un suo personale e caratteristico realismo: da questo momento in poi la sua tecnica rimarrà insuperata, dimostrando la potenza che un artista può esercitare sul modo visibile e la supremazia che l'arte ha nei confronti della realtà.



Nota n° 180 – 08/06/2022

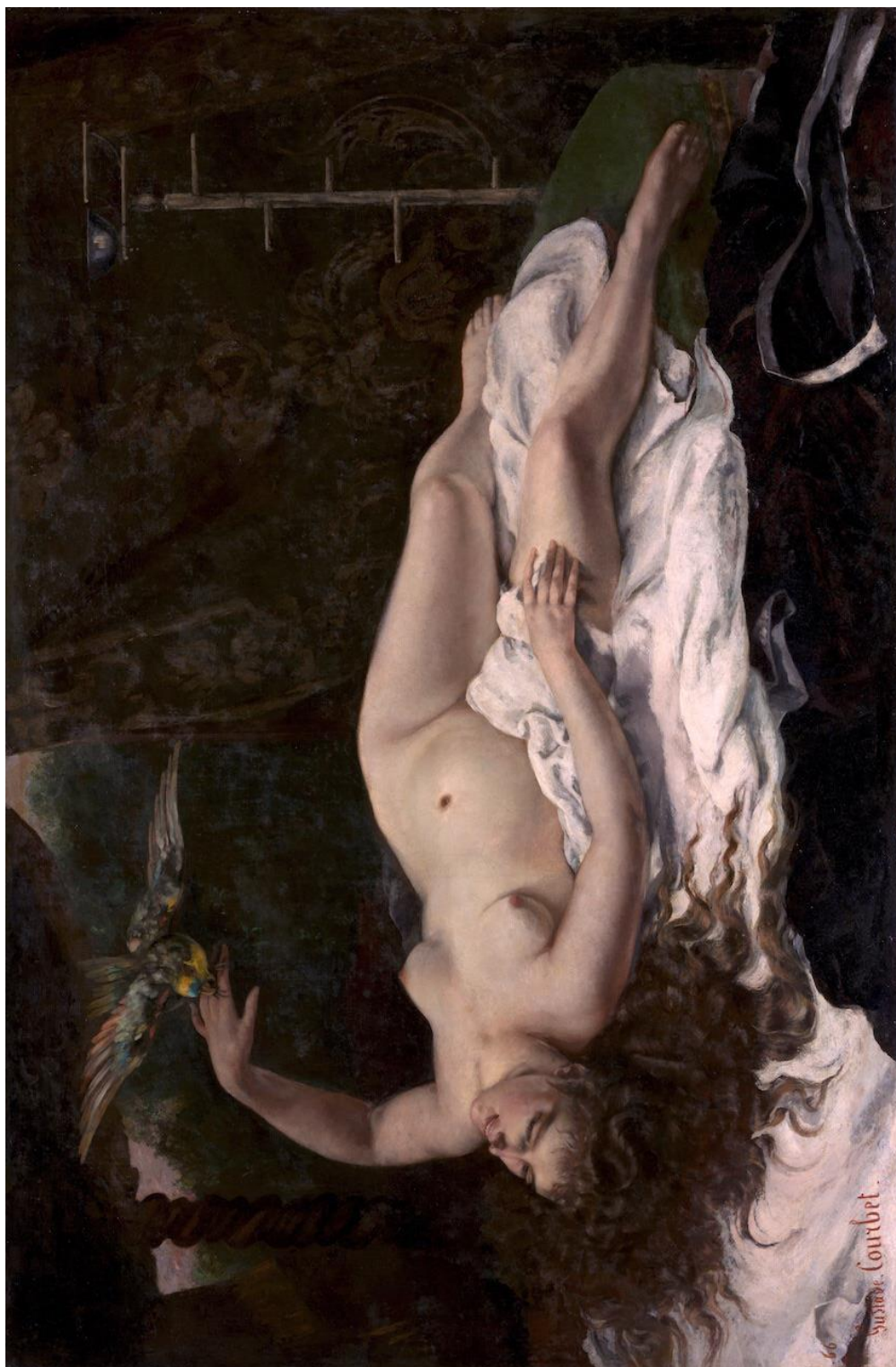
Paul Gauguin e Ia Orana Maria (Hail Mary)

Il clima culturale che, dopo i primi contatti con gli impressionisti e soprattutto con Courbet e Pissarro, influenza Paul Gauguin (Parigi, 1848 – Hiva Oa, Isole Marchesi 1903) è quello dei poeti simbolisti, quei poeti cioè che cercano, attraverso la musicalità della parola, di esprimere simbolicamente il proprio mondo interiore. Al tempo stesso culmina in Gauguin quella corrente culturale, tipicamente francese, che trae origine dall'illuminismo rousseauiano e che tende all'evasione dalla società civile, corrotta e corruttrice, verso il mito della purezza incontaminata del "*buon selvaggio*", o, comunque, verso l'ignoto di quelle terre lontane. Ma, se altri sognano l'evasione dalla società, Gauguin la attua. All'età di trentacinque anni, esauritasi bruscamente l'esperienza di ricerca post-impressionista assieme a Van Gogh, decide di abbandonare la vita borghese fin qui condotta, maturando in lui la convinzione che l'unica via d'uscita al disagio esistenziale provocato dalla vita moderna, dal caos delle città, dagli infingimenti che regolano i rapporti umani e il mondo dell'arte, fosse nella fuga verso una civiltà pura, innocente e incorrotta: la Polinesia. A Tahiti, incantato dalla bellezza dei luoghi e della popolazione, l'artista si dedicò con un approccio quasi etnologico allo studio degli indigeni e dei costumi locali.

Durante il primo soggiorno a Tahiti, dove era giunto nel 1891, eseguì "*Ia Orana Maria (Hail Mary)*" (Figura n° 127), importante e celebre olio su tela particolarmente caro all'autore, di cm 113,7 x 87,6 nel quale la spiritualità occidentale si fonde con i costumi maori, conservato nel Metropolitan Museum of Art di New York. Il titolo è la traduzione nella lingua locale del saluto pronunciato dall'Arcangelo Gabriele: "*Ave o Maria*". L'arcangelo, dalle ali gialle si intravede in secondo piano, oltre i rami di un arbusto in fiore, e sembra accompagnare le due donne in atto di avanzare verso una Madonna con il Bambino tahitiani con tanto di aureola, lungo un sentiero con le mani giunte, che più di un significato di preghiera, sembrano assumere il significato di un gesto orientale di benvenuto. Sullo sfondo Gauguin ha raffigurato un lussureggiante paesaggio tahitiano con montagne in ombra ed alberi fioriti.

In quest'opera, già ad una prima osservazione si nota l'inserimento di elementi scoperti nel repertorio locale, ovvero il pareo e la frutta esotica in primo piano; i due elementi rispondono, l'uno al gusto per l'arabesco, l'altro a un gioco di volumi creato solo dai rapporti di colore, secondo l'insegnamento di Cézanne. L'attitudine decorativa, affidata alla frutta, alle piante, alla festa cromatica, è nella tela pronunciata; pur nell'affollamento dell'insieme, comunque, Gauguin ha creato un clima disteso e sereno, un'atmosfera di tranquillità e di pace, bilanciando la composizione con un intreccio di linee verticali, dovute dalle figure dei personaggi e dalle piante, con linee orizzontali, che si colgono nel sentiero, negli avambracci e nelle spalle delle tre donne.

"*Ia Oriana Maria*" è l'ultima tela di ispirazione cristiana: d'ora in poi l'interesse di Gauguin di rivolgerà sempre di più alla mitologia e alle leggende maori rimaste sull'isola.



Nota n° 181 – 12/06/2022

Gustave Courbet e Donna con un pappagallo

Nella seconda metà dell'Ottocento, alle correnti dominanti di Classicismo accademico e Romanticismo si accostarono nuove esigenze estetiche. I moti rivoluzionari del 1848 fornirono un ottimo substrato culturale alla nascita del *"Realismo"*, che si sarebbe progressivamente affermato in tutta Europa, sebbene con differenti declinazioni. In Francia il massimo esponente del *"Realismo"* fu Gustave Courbet (Ornans, 1819 – La Tour-de-Peilz, 1877), sia per il suo impegno intellettuale, sia per le novità introdotte dalla sua concezione artistica, specchio di quegli stessi ideali etici e morali che lo portarono all'arresto e all'esilio dopo aver partecipato alla Comune di Parigi del 1871. Riflesso di un'adesione autentica alla realtà e alle sue cocenti contraddizioni, la pittura di Courbet presenta un punto di vista nuovo che non tardò a stravolgere il significato stesso della pittura di genere così come tradizionalmente era stata concepita dagli artisti romantici. Va detto però, senza timore di smentita, che se Courbet si dichiarava antiromantico, molte delle sue sperimentazioni sulla natura e sulla realtà presero avvio dalle suggestioni esercitate dall'opera di artisti di spiccata sensibilità romantica, quali Géricault e Delacroix.

La *"Donna con un pappagallo"* (figura n° 39) è un olio su tela di cm 129,5 x 195,6 realizzato nel 1866 e conservato al Metropolitan Museum of Art di New York. Similmente alle odalische e ai nudi classici, anche il contenuto erotico di questo dipinto si adattava esattamente al gusto del Secondo Impero. Tuttavia, la perizia con cui l'artista ha saputo rendere l'incarnato della giovane donna grazie all'abile accostamento di varie sfumature, conferisce all'opera un realismo che va ben oltre l'algido accademismo e si avvicina alla sensualità dei nudi di Renoir. Proprio questo realismo valse a Courbet, la disapprovazione di alcuni critici dell'epoca. Quando il dipinto in questione fu esposto al prestigioso Salon di Parigi del 1866, la critica censurò non solo *"la mancanza di gusto"*, la *"posizione sgraziata"* della modella ma anche i suoi *"capelli scarmigliati"*. In effetti Courbet aveva rappresentato un tema classico della pittura da Salon, quello del nudo femminile, in modo apertamente provocatorio. Tre anni prima un artista accademico, Alexandre Cabanel, vi aveva trionfato con un dipinto intitolato *"La nascita di Venere"*, esaltazione e celebrazione sensuale della bellezza femminile, distesa su un'onda e circondata da un volo di putti. Courbet, rifiutando l'ambientazione irrealistica e il sapore mitologico della scena di Cabanel, violava le convenzioni del perbenismo, suscitando scandalo. Nonostante la cornice esotica, creata dal pappagallo e del tendaggio vagamente orientalizzante, il pittore mostra una donna contemporanea, secondo il suo motto: *"Il bello è nella natura e si riscontra nella realtà"*. Courbet continuò a considerare *"La donna col pappagallo"* come una delle sue opere più riuscite: effettivamente è stata apprezzata anche da Edouard Manet, che lo stesso anno, il 1866, eseguì un quadro di una donna con pappagallo e Paul Cézanne, che addirittura pare portasse sempre con sé un'immagine fotografica del dipinto di Courbet.



Nota n° 182 – 15/06/2022

Nicolas Poussin e Paesaggio con figure e architetture

Nicolas Poussin, nato a Les Andelys in Normandia nel 1594, deceduto a Roma nel 1665, può essere considerato uno dei più grandi pittori che abbia vantato la Francia nel XVII secolo. Di piena impostazione classica, da Roma, sua patria d'adozione, nutrito nello studio dei grandi maestri, esaltato dal fascino della sua storia e della grandezza delle sue rovine, fece rinascere nei suoi aspetti poetici e ideali il mondo pagano, suscitando nell'arte italiana e francese un nuovo ritorno al classicismo e al mito: mosso da un'acuta nostalgia del mondo antico, Poussin fu sensibile e raffinato interprete di temi storici e mitologici, nei quali vi proiettava gli ideali di chiarezza, logica, ordine e semplicità che informavano anche la scienza e la filosofia dell'epoca. Fino a tutto il XX secolo fu il riferimento prevalente per artisti con orientamento classicista, come Jacques-Louis David, Ingres e Nicolas-Pierre Loir. Una profonda concezione del paesaggio di impianto classico che dimostra l'influenza della pittura tonale dei maestri veneti del Cinquecento, uno spirito assorto nel mondo degli Dei e degli Eroi della mitologia, una plasticità scultorea, una salda costruzione architettonica sono i pregi principali della sua arte, che gli assicurarono una fama europea. (Per approfondimenti vedi anche in Note sull'Arte: *“Nicolas Poussin e l'Ispirazione del Poeta”*, del 22/05/2021).

Come ho già accennato, parte dell'attività di Poussin fu dedicata anche alla pittura di paesaggio: qui usualmente la rappresentazione idilliaca della natura, luogo di ordine universale e superiore, si congiungeva alla raffigurazione di piccoli episodi di ispirazione letteraria che fungevano da pretesti.

“Paesaggio con figure e architetture” (figura n° 209), è un olio su tela di cm 120 x 187, che Poussin realizzò nel 1650 circa, e conservato nel Museo del Prado di Madrid. È interessante notare che in quest'opera, a differenza delle altre a carattere paesaggistico, non è dipinto alcun avvenimento particolare e l'attenzione del pittore è completamente basata sulla contemplazione dello spazio che si distende davanti ai nostri occhi in un'immagine profondamente e intimamente poetica e ricca di pathos. La sensazione della quieta armonia che permea la tela è definita da un'abile costruzione geometrica di rigore quasi matematico: con un'attenta osservazione del Dipinto si percepisce il reticolo di verticali e orizzontali che sono inseriti nella scena, a sua volta raccolta entro una cornice elicoidale che corre dolcemente dai due tronchi d'albero in primo piano a sinistra (uno mozzato) su fino ai fogliami degli alberi sulla destra. La luce morbida e delicata, insieme ai meravigliosi effetti atmosferici che accompagnano il digradare dei piani creano un effetto di magica sospensione, appena alleggerito dalla presenza delle piccole figure impegnate in semplici gesti.



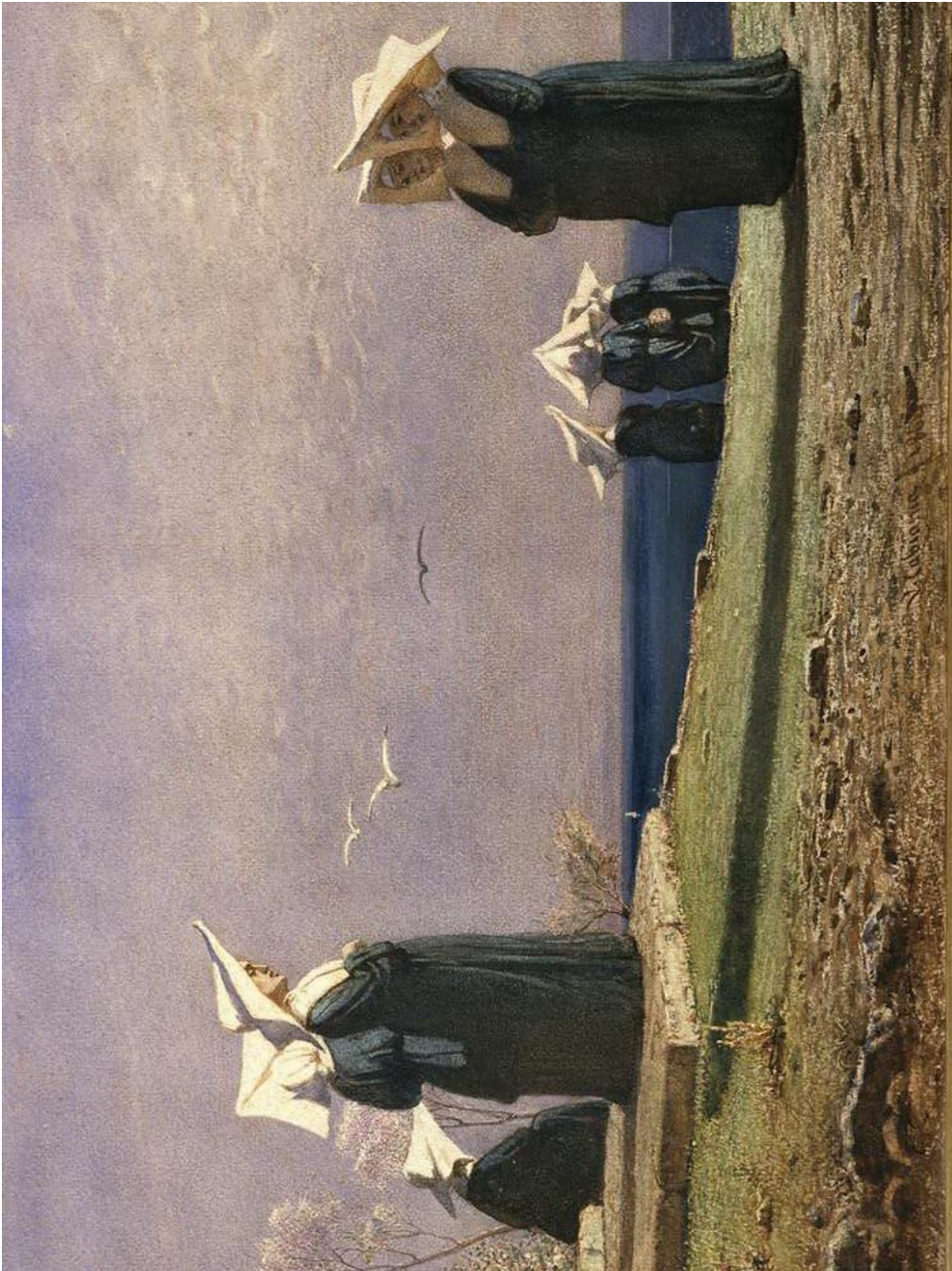
Nota n° 183 – 18/06/2022

Allart van Everdingen e Paesaggio scandinavo con case e cascata

Allart van Everdingen, nato ad Alkmaar, nella regione olandese della Frisia Occidentale nel 1621, e deceduto ad Amsterdam nel 1675, è stato un pittore ed acquafortista specializzato in paesaggi caratterizzati da due anime dissimili: una natura montagnosa e aspra, influenzato dal suo primo maestro, il fiammingo Roelant Savery, e una natura più pacata secondo i dettami del suo secondo maestro, l'olandese Pieter de Molyn, alla cui bottega van Everlingen approdò in un secondo tempo. Attorno al 1640 durante un viaggio nei paesi scandinavi, dove diverse famiglie olandesi possedevano attività industriali, realizza i suoi numerosi e bellissimi "paesaggi turbolenti" a olio su tela, come il "*Paesaggio scandinavo con case e cascata*" (figura n° 99). L'opera raffigura uno scenario nordico caratteristico del pittore olandese, che diversamente di tanti conterranei che si recavano in cerca di ispirazione a sud, verso l'Italia in particolare, intraprese, come già accennato, un viaggio in Scandinavia: così, rientrato in patria verso il 1644, continuò a riproporre, come nel caso di suoi paesaggi custoditi al Fitzwilliam Museum di Cambridge e all'Hermitage di San Pietroburgo, scene ispirate a paesaggi nordici caratterizzati da boschi di conifere e scroscianti cascate, con un'alta linea dell'orizzonte, in modo tale che il dipinto assumesse configurazione e prospettive originali. In queste opere emerge chiaramente l'influenza di Roelant Savery, che visitò il Tirolo riproducendone le cascate.

In questo paesaggio dal forte impatto scenografico, viene raffigurata una caratteristica veduta scandinava del XVII secolo. Tra le rocce libere da vegetazione in primo piano, scorre un torrente impetuoso. A destra una piccola e turbolenta cascata scende da uno sperone roccioso e si getta in basso formando un piccolo bacino tra le stesse rocce scure. L'osservazione attenta della realtà viene resa attraverso un impasto cromatico ricco, denso e avvolgente, così da creare un'atmosfera sognante e di grande impatto visivo. La composizione appare organizzata secondo un taglio lievemente trasversale segnato dal percorso del ruscello e dalla cascata, che conferisce profondità al dipinto e divide la tela in due segmenti quasi uguali. Nella parte superiore si sviluppa un folto bosco, appena dietro a un mulino ad acqua con ruota verticale, delimitato da una recinzione con pali di legno alcuni dei quali spezzati e logorati dal tempo, dietro al quale, sulla destra è raffigurata una casa in legno tipica dei paesi nordici. Nella parte sottostante e in primo piano, oltre alla cascata e alle grandi rocce, sono presenti sul terreno pietroso e in piena luce due donne e un uomo che, con un braccio teso, cerca di comunicare in maniera concitata con uno dei due personaggi che si trovano sul corridoio esterno d'ingresso al mulino, malgrado il fragore delle acque.

In questa magnifica e allettante opera lo scatenarsi della forza della natura, ricercata nei suoi aspetti più grandiosi, come nell'irruenza della cascata e nelle fosche nuvole che sovrastano la fitta trama del bosco, preludio di un temporale, Everdingen è riuscito a suscitare una sorta di esaltazione estatica.



Nota n° 184 – 20/06/2022

Vincenzo Cabianca e Monachine in riva al mare

Vincenzo Cabianca, nato a Verona nel 1827, deceduto a Roma nel 1902, dopo una iniziale istruzione artistica secondo canoni pittorici tradizionali usando sia tecnica a olio che acquerello, già dalla metà dell'Ottocento lascia già intravedere un vivo interesse per il cromatismo reso con vivaci pennellate che lo conduce nel periodo tra il 1855 e il 1858 all'adesione alla corrente artistica dei "Macchiaioli", diventandone uno dei principali esponenti, insieme a Telemaco Signorini, Cristiano Banti, Giovanni Fattori e Silvestro Lega, tanto per citarne alcuni. Dopo alcuni soggiorni in Liguria e in Toscana, a partire dagli anni Settanta si trasferisce definitivamente a Roma, dedicandosi prevalentemente e con successo alla tecnica dell'acquerello, che lo porta ad uscire progressivamente dalla corrente macchiaiola.

"Monachine in riva al mare" (figura n° 68) è un acquerello su cartone di cm 31 X 56,5 conservato nella Galleria d'Arte Moderna di Milano. Il Dipinto è firmato e datato in basso al centro: V. Cabianca 1869.

Nell'opera è raffigurato un gruppo di monache appartenenti alla congregazione delle Figlie della Carità di San Vincenzo de' Paoli: sul capo portano *"la cornetta"*, il caratteristico e ingombrante copricapo a larghe tese, che nel 1964, secondo i dettami del Concilio Vaticano II è stato sostituito, con un semplice e più pratico velo blu. Le monache si trovano all'aperto su un prato in riva al mare al tramonto: due passeggiano in silenzio, altre sulla sinistra, una seduta e due in piedi, sembrano più assortite e meditative, mentre il gruppo delle tre monache in prossimità della battigia, sembrano chiacchierare. L'atmosfera del vespro che avvolge l'altura sul mare blu e il volo silenzioso di alcuni bianchi gabbiani nel cielo, aumenta il clima mistico e contemplativo dell'opera. Il deciso contrasto di colore tra le tonache blu scuro delle religiose, i bianchi soggoli e le bianche cornette è molto suggestivo e denota l'uso virtuosistico dell'acquerello di Cabianca.

Nel quadro, la precisa resa pittorica del paesaggio e la calda luce vespertina che produce lunghissime ombre, oltre a evidenziare la raffinata ed elegante abilità di Cabianca, determinano un'atmosfera serena, pacata, magica.



Nota n° 185 – 23/06/2022

Filippo Lippi e la Madonna col Bambino e due angeli

Fra Filippo di Tommaso Lippi detto Filippo Lippi nacque a Firenze il 23 giugno del 1406; fu uno dei grandi artisti protagonisti del primo Rinascimento che, con Beato Angelico e Domenico Veneziano fece parte di quei pittori che seguirono le orme del Masaccio.

Maestro di Sandro Botticelli nonché padre e maestro di Filippino Lippi, in giovane età entrò in convento dai frati carmelitani. Ai molti suoi pregiati quadri, taluni in tondo, si aggiungono i non meno preziosi affreschi del duomo di Prato e di quello di Spoleto. A Spoleto Lippi passò gli ultimi anni della sua vita, dove morì nel 1469.

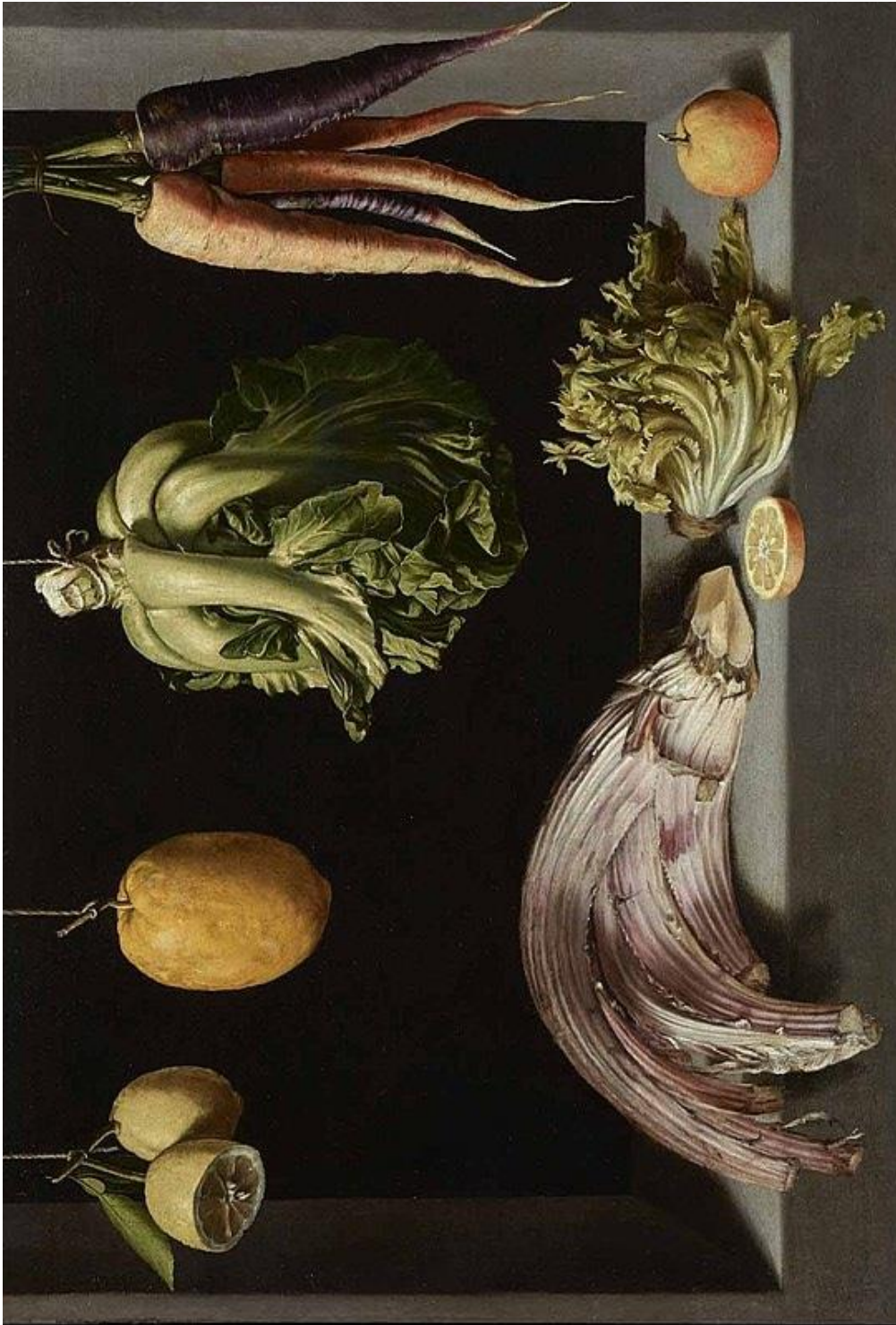
La “*Madonna col Bambino e due angeli*” (figura n° 82) è una tempera su tavola di cm 95 x 62 realizzata tra il 1455 e il 1466 circa, conservata agli Uffizi di Firenze. Fin da subito questa immagine dall’espressione dolce e devota dell’elegantissima Madonna, divenne un modello iconografico per molti artisti contemporanei.

Probabilmente non sapremo mai se Fra Filippo Lippi, che aveva scandalizzato con la sua relazione sentimentale con la novizia Lucrezia Buti, rappresentò nel bellissimo volto della Vergine dagli occhi di un azzurro chiarissimo e dalla raffinata acconciatura nei capelli, la sua giovane amante e in quello dell’angelo rivolto allo spettatore, il figlio Filippino avuto da quest’ultima nel 1457. Però sicuramente la rappresentazione della Vergine e del Bambino, mostrato alla Madre sorretto da due angeli, colpisce per la grazia e la dolcezza dell’atmosfera, dovuta all’omissione dell’uso dei colori puri a vantaggio di una velatura che accorpa l’ambientazione in primo piano con lievi passaggi, anticipando la tecnica leonardesca e introducendo Filippo Lippi nell’articolato e complesso sviluppo delle novità rinascimentali. Ad ogni modo, il frate pittore aveva inteso interamente quanto era avvenuto nella prima metà del secolo, e con questa “*Madonna col Bambino e due angeli*” mostra di compiere una diligente e impegnata lettura delle precedenti opere scultoree di Donatello e della scultura dei sarcofagi antichi. Il trono sul quale siede la Vergine è difatti ricavato da un archetipo primitivo diffuso da Donatello, come gli angeli, simili a quelli riprodotti da quest’ultimo nella Cantoria della Cattedrale di Santa Maria del Fiore di Firenze.

La Madonna il Bambino e gli angioletti sono raffigurate adiacenti ad un infisso in pietra serena di memoria brunelleschiana, mentre sullo sfondo si apre un paesaggio di ampio respiro, con rocce, vegetazione, torri e campanili in un ambiente collinoso che va a digradare verso il mare. Lo scenario paesaggistico è sovrastato all’orizzonte da lunghe nuvole scure a foggia di losanga dagli angoli arrotondati e al di sopra delle quali sta un cielo sereno, a dimostrazione di un’attenzione alle contemporanee rappresentazioni dei fiamminghi, precorrendo ancora una volta le sperimentazioni che verranno in seguito elaborate e meglio definite da Leonardo da Vinci.

«La composizione ebbe fin da subito grande successo (...) Non sappiamo tuttavia quale fosse l’originaria destinazione di questa immagine sacra; le prime notizie note risalgono alla fine del XVIII secolo, quando si trovava nella Villa medicea del Poggio Imperiale a Firenze»¹.

1- Sito Web della Galleria degli Uffizi: “*Madonna col Bambino e due angeli*”, Filippo Lippi



Nota n° 186 – 25/06/2022

Juan Sánchez Cotán e la Natura morta con ortaggi e frutta

A cavallo tra il Cinquecento e i Seicento, la storia della natura morta tra Fiandre e Olanda è di tale rilevanza da esigere uno spazio autonomo. Come premessa, è bene ricordare che la natura morta, specie in Olanda, costituisce un autentico motivo di unità nazionale e di orgoglio artistico, caricandosi di profonde valenze simboliche. Un altro centro di sviluppo della pittura di natura morta è la Spagna, una grande potenza del passato che stava entrando in un periodo di retrocessione e di crisi. Le opere pittoriche di Francisco de Zurbarán e quelle dello specialista Sánchez Cotán, offrono un'interpretazione di grande rigore, asciutta e silenziosa. Cotán in particolare (nato a Orgaz, in Castiglia, nel 1560 e deceduto a Granada, in Andalusia, nel 1627) tra i massimi esponenti del genere del cosiddetto "*bodegón*", ovvero della raffigurazione di oggetti inanimati, nel 1603 decise di intraprendere la vita monastica, ritirandosi inizialmente nella certosa Paular come fratello laico, e successivamente nella Certosa di Granada, dove rimase fino alla morte.

I suoi quadri seguono nella maggior parte un impianto rigoroso: vari oggetti illuminati, e inquadrati in una nicchia di grigia pietra arenaria, emergono da un rigoroso sfondo buio, quasi nero. In tal modo l'occhio è costretto a scrutare e la mente, di riflesso e conseguentemente, a meditare. Nella sua "*Natura morta con ortaggi e frutta*" (figura n° 46), un olio su tela realizzato tra il 1602 e il 1803 e conservato nella Hernani collection di Madrid, interpreta la natura morta come nobile, rigorosa immagine piena di significati etici e morali. Pochi, banali oggetti, quali carote, insalata e limoni appesi o appoggiati sul parapetto davanti a un fondo nero diventano una finestra sull'assoluto, conferendo un gusto quasi mistico alle cose quotidiane, soppesate e calibrate in composizioni equilibratissime, una faccia opposta, uno stile "fuori tempo" e forse proprio per questo di fascino assoluto, non meno significativo rispetto alle più tripudianti, esultanti e complesse del barocco spagnolo. Davanti a questo Dipinto si coglie in maniera tremendamente affascinante il tema del "*desengaño*", la disillusione, il disincanto, sentimento che domina la cultura spagnola del Seicento e ne costituisce la chiave di lettura più intensa e diretta.

In un instabile equilibrio tra sogno e gloria e un presente difficile e faticoso, scisso tra il vanto di sentirsi suddito di un pregresso impero transoceanico e le quotidiane ristrettezze economiche, l'uomo spagnolo del secolo del Barocco vive le contraddizioni più forti: può essere travolto in modo tragicomico, come l'eroe di Cervantes, o rifugiarsi nei campi del misticismo o del sogno. "*La vita è un sogno*", che si risolverà alla fine nella certezza d'una verità superiore e che diventerà regola per una vita in avvenire, declama l'eroico e angosciato dramma filosofico-teologico di Calderón de La Barca: la pittura spagnola del Seicento, con Sánchez Cotán ha saputo restituire un'immagine emozionante ai sogni e alla vita, alle utopie e alla realtà.



Nota n° 187 – 28/06/2022

Pieter Paul Rubens e Le tre Grazie

In aggiunta a quanto già asserito in “*Note sull’Arte*” del 10/02/2021, del “ 02/04/2021 del 07/07/2021 e del 17/08/2021 va detto che, creatore di una versatilità e facilità senza confronti, il fiammingo Pieter Paul Rubens (Siegen, 1577 – Anversa, 1640) trattò magnificamente tutti i generi pittorici; il grande artista dominò l’ultimo periodo della gloriosa era fiamminga, unitamente ad Antoon van Dyck, che fu il suo più grande allievo.

Re Filippo IV di Spagna fu un grande estimatore della pittura di Rubens. Ad una vendita che si svolse ad Anversa nel 1641, Filippo IV si aggiudicò diversi dipinti, tra i quali figuravano “*Le tre Grazie*” (figura n° 24), un’opera olio su tela di cm 221x181 di intensa sensualità, che Rubens dipinse attorno al 1638, e relegata per un certo tempo nell’Accademia di San Ferdinando a Madrid perché ritenuta eccessivamente audace. Attualmente l’opera è conservata presso il Museo del Prado di Madrid. In quest’opera le forme opulente delle figure muliebri inserite dal Maestro di Anversa in una natura di tipo bucolico, diventano protagoniste assolute. A modelli come questo guardarono pittori ottocenteschi come Courbet e Renoir e, in tempi più vicini a noi, Giorgio de Chirico quando dipingeva le sue “*Andromeda*”, durante il periodo in cui il suo stile, allontanatosi dallo stile metafisico a partire dal 1919, si ispirava alla pittura barocca e assumeva un accento teatrale, con linee ondulate e pennellate cariche di colore che, appunto, ricordano lo stile energico di Rubens, per mostrare al pubblico che, in pittura, il ritorno alla serietà è un fatto compiuto.

*«Il clima del dipinto non si discorda molto da quello del “Giudizio di Paride” (realizzato tra il 1638 ed il 1639): là Venere, Giunone e Minerva, le tre dee che si contendono l’onore di ricevere il pomo d’oro per la più bella; qui le divinità stesse della bellezza e della grazia, Eufrosine, Aglaia e Talia, raffigurate abbracciate perché tra i loro principi attributivi vi erano la socievolezza e l’amabilità».*¹

Al di fuori di ogni idealizzazione intellettualistica, Rubens celebra in questo dipinto la bellezza carnale, con un afflato vitalistico comune a molti dipinti della sua ultima attività. Nella posa delle tre dee abbracciate, i cui corpi fluttuano con eleganza in un andamento curvilineo di raffinata eleganza, allacciate attraverso un velo pressoché trasparente che le avvolge passando da una all’altra, non c’è alcuna traccia di pudicizia: i corpi abbondanti e generosi, sono esibiti in tutta la loro pienezza e opulenza, sottolineata da una luce palpitante ed epidermica. L’artista mette in evidenza la loro funzione di guardiane dell’amore: nella fontana alle loro spalle sulla destra raffigura una statua di Cupido, dio dell’amore divino, e sopra alle loro teste una ghirlanda di rose, tipico attributo di Venere, dea della bellezza e dell’eros.

1- I Classici dell’Arte, “*Le tre Grazie*”, Rizzoli libri illustrati – Società Editoria Artistica S.p.A., Gruppo Skira, Vol. 36, pag. 166



Nota n° 188 – 30/06/2022

Émile J. H. Vernet e La battaglia del ponte di Arcole

Figlio di Carle Vernet pittore e litografo e nipote di Claude Joseph Vernet pittore e incisore, Émile Jean Horace Vernet (nato a Parigi nel 1789, ivi deceduto nel 1863) continuò la tradizione dei suoi ascendenti dedicandosi principalmente in opere pittoriche che trattavano il genere militare, eseguendo stupende battaglie celebrative, nelle quali si rivelò un artista arguto e dotato. Nel 1815 partecipò all'Esposizione Universale della capitale francese con numerosi dipinti che furono esposti in una sala attigua a quella riservata esclusivamente a Dominique Ingres, uno dei maggiori esponenti del cosiddetto "*Neoclassicismo romantico*". In quell'occasione gli è stata conferita una Medaglia d'Oro per meriti artistici e venne considerato dai critici e dal pubblico come il "*Primo artista di Francia*".

"*La battaglia del ponte di Arcole*" (figura n° 74), anche nota più semplicemente come battaglia di Arcole, è un olio su tela di cm 194 x 260, realizzato da Vernet nel 1826 e conservato nella collezione Christie's di Londra. La battaglia, combattuta dal 15 al 17 novembre 1796 presso il comune veronese di Arcole, fu un famoso episodio della prima campagna d'Italia di Napoleone Bonaparte. La scena si contraddistingue per la compattezza del colore, che tende, per la sua intrinseca vigoria ed energia, a concentrare la visione sulla grande quantità avviluppata e aggrovigliata dei soldati dell'esercito francese in primo piano. Su tutto predomina la figura del condottiero Napoleone Bonaparte che impugna la bandiera tricolore francese ormai a brandelli, e, con audacia e temerarietà, sprona i suoi soldati ad avanzare sul ponte per combattere contro gli austriaci. Questo motivo verrà ripreso nel Risorgimento con le raffigurazioni delle battaglie garibaldine, dove Garibaldi viene effigiato con fermezza e risalto alla guida del suo esercito.

In quest'opera Horace Vernet, con grande abilità e padronanza della tecnica pittorica ed esperta maestria, fa risaltare i colori amalgamandoli e accostandoli accuratamente tra di loro: così i toni bianchi, rossi e blu evidenziate dalle luci fredde del cielo e dell'acqua e le penombre attenuate, si avvicinano stilisticamente alle grandi composizioni del massimo esponente in Italia del neoclassicismo-romantico, Francesco Hayez.



Nota n° 189 – 03/07/2022

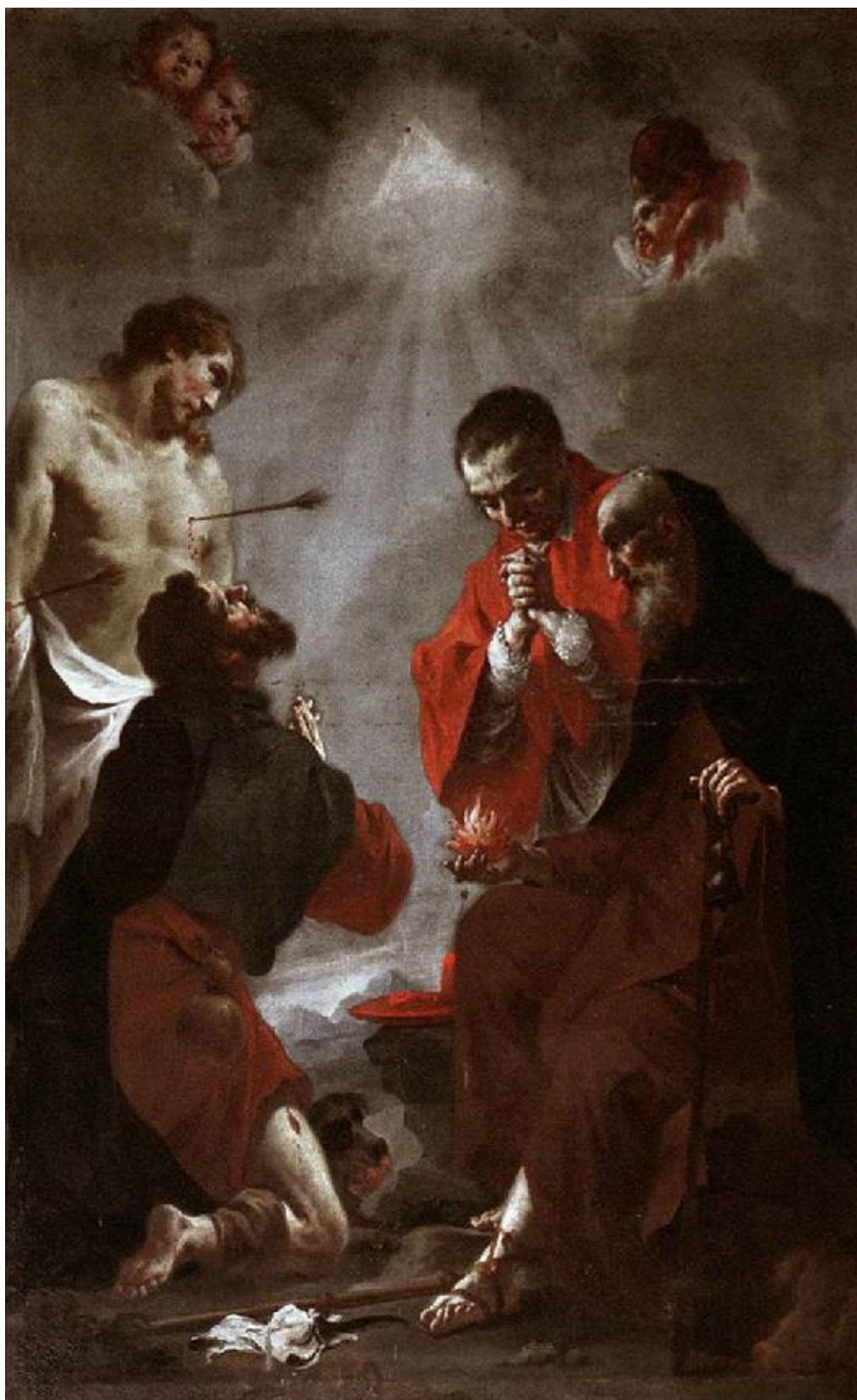
John Singleton Copley e La Natività

John Singleton Copley (Boston, 1738 – Londra, 1815) può essere considerato tra i migliori artisti dell'America coloniale e uno dei più grandi del Neoclassicismo statunitense, anche se diverse sue opere sono pervase da una sensibilità preromantica. Bravo ritrattista, portò a termine un gran numero di dipinti caratterizzati dal realismo dell'osservazione e da un'efficace sintesi espressiva. "La Natività"(figura n° 20) è un olio su tela di cm 62 x 76 eseguito da Copley nel 1776-1777 e conservato nel Museum of Fine Arts di Boston (Stati Uniti).

Questa versione di "Natività" assume note singolari, discostandosi per alcuni particolari dalle opere pittoriche finora presentate. Per le sue caratteristiche peculiari ed atipiche, questo dipinto assume caratteristiche veramente interessanti e suggestive, occupando uno spazio peculiare nella Storia dell'Arte.

Nella scena non sono presenti angeli che discendono dal cielo per onorare e venerare Gesù Bambino. Non ci sono luci paradisiache o figure mistiche, tutto appare "normale". Copley attenua la classicità della natività, abbandonando quei componenti che rinvengono in quasi tutte le opere degli altri pittori che hanno affrontato questo tema. La Vergine Maria infatti non è presentata, come nella maggior parte delle raffigurazioni, con l'abito rosso e il manto blu, ma veste un abito unicamente bianco, a testimoniare la sua purezza e la sua verginità, sebbene l'espressione del volto non sia quella solita, di madre adorante e in venerazione verso il Figlio: qui l'espressione appare pensierosa e di preoccupazione, con la mano sulla fronte a sorreggere il capo, tuttavia protettiva nei riguardi del Neonato. La scena è illuminata da un fascio di luce che scende dall'angolo superiore sinistro della composizione. Il Bambino non giace in una greppia, ma sopra un pagliericcio posto su ampi e pesanti tappeti coperto da un lenzuolo bianco, ed è disteso su un cuscino anch'esso bianco, a manifestare la purezza e il simbolo del cambiamento che la nascita di Gesù comporterà per il genere umano. San Giuseppe, che sta parlando con due giovani pastori, è raffigurato lievemente in disparte rispetto al Bambino e a sua Madre, investito dalla luce divina che non lo lascia in penombra, come nel caso dei dipinti di Van Honthorst o Charles Les Brun, solo per fare due esempi; la sua veste è verde, come la virtù teologale della Speranza, e rappresenta la rigenerazione totale dello spirito.

I pastori sono cinque, uno dei quali all'estrema destra della tela, con il cappello sul capo è vicino all'asinello, di cui si vede solo parzialmente la testa; un altro in primo piano sulla sinistra voltato di spalle e vestito con una tunica azzurra, indica il Bambino; l'azzurro, colore della chiarezza e della nitidezza, rimanda alla purezza di Gesù. Interessante è poi è la singolare raffigurazione di due buoi e, al posto dell'agnello, di un cane accanto al Neonato, ma con lo sguardo rivolto ai pastori.



Nota n° 190 – 05/07/2022

Francesco Capella e i Quattro Santi

Francesco Capella nasce a Venezia nel 1711. La sua prima formazione avviene frequentando la bottega di Giovanni Battista Piazzetta, attivo nel capoluogo lagunare. A Venezia conosce e studia anche le tele di Giambattista Tiepolo. Le sue prime opere si basano quasi completamente sullo stile di questi maestri, ricalcandone i toni armoniosi e le scelte cromatiche luminose, con una spiccata predilezione verso colori quali l'azzurro, il rosa e il viola. Nel 1747 l'artista inizia i rapporti con Bergamo, dove si trasferisce stabilmente nel 1757, lavorando alacremente e con largo seguito di bottega sino alla morte, avvenuta nel 1784.

Il “*Quattro santi*” (figura n° 3) è un dipinto olio su tela di cm 200×133, realizzato da Capella nel 1767 e ubicato nella Chiesa di San Martino di Gorno (BG).

L'opera presenta una configurazione caratteristica e originale, che per certi versi le conferisce un carattere di rinnovamento nell'arte, rappresentando una singolarità nel genere della pittura sacra. I quattro santi, collocati in modo non convenzionale, si possono dividere in due gruppi. A sinistra sono identificabili San Rocco (in ginocchio con le mani giunte in preghiera e in adorazione, con lo sguardo rivolto verso il cielo), quindi San Sebastiano con il petto nudo trafitto da due frecce del martirio. A destra troviamo, seduto in primo piano, Sant'Antonio abate, detto anche Antonio il Grande che, pensoso, con la mano destra regge il fuoco che nella tradizione popolare ha la proprietà di guarire le persone affette da Herpes (che in gergo viene chiamato fuoco di Sant'Antonio), mentre con la sinistra stringe il bastone che in alto, appena prima della curvatura, presenta una campanella che serviva ai frati ad annunciarsi per la questua, ma che assume anche un significato più religioso consistente nell'allontanare il diavolo e scacciare le tentazioni. Ai piedi di Sant'Antonio, in ombra, si intravede la testa di un maialino: nella classica iconografia il santo eremita egiziano caposcuola del monachesimo, (da non confondere con Sant'Antonio da Padova) che è protettore degli animali domestici, quasi sempre è effigiato con accanto questo animale. Alla destra di Antonio Abate è raffigurato in atto di preghiera San Carlo Borromeo con i suoi paramenti cardinalizi: il colore rosso dell'abito del Borromeo contrasta con il rosa pallido e luminoso di San Sebastiano e si contrappone ai colori dalle tonalità marroni e verdastre dei due santi in primo piano; in questo modo e con grande perizia il pittore è riuscito a conferire alla scena un forte realismo. I quattro santi sono illuminati da raggi di luce che provengono dalla Trinità, rappresentata in modo astratto come un triangolo equilatero, e attorniate da angioletti che sbucano dalle nuvole.

Il dipinto mostra un Capella ormai maturo e ponderato, che con perizia sa riprendere, ma rielaborandolo, il “*modus pingendi*” di Giambattista Piazzetta.



Nota n° 191 – 09/07/2022

Orazio Gentileschi e il Riposo durante la fuga in Egitto

Tra gli artisti di formazione non romana che seppero rinnovare, sull'esempio caravaggesco, il linguaggio pittorico in senso naturalistico, assunse particolare importanza l'esperienza del toscano Orazio Gentileschi (Pisa, 1563 – Londra, 1639). Inizialmente vicino al Tardo Manierismo, nelle sue opere è possibile notare un'interpretazione libera e originale della poeticità e del colorismo di Caravaggio, al quale lo univa una grande e sincera amicizia. Furono più consoni al suo temperamento le soluzioni caravaggesche del primo momento, la maniera chiara delle primissime opere, che lo ispirarono a realizzare effetti ottici di una limpidezza tale da esaltare la luminosità e la lucentezza dei broccati, delle sete, la morbidezza di soffici panni. La qualità della luce del Gentileschi, dovuta a scarti cromatici non violenti, lo diversificano dalla famosa figlia Artemisia di cui Orazio fu il maestro, che, con i suoi forti contrasti chiaroscurali, si avvicina di più alla pittura del Caravaggio. *“Il Riposo durante la fuga in Egitto”* (figura n° 108) è un olio su tela di cm 157 x 225 realizzato da Orazio Gentileschi attorno al 1628 e conservato nel Museo del Louvre di Parigi. Il dipinto ottenne molta fama in quei tempi, tanto che l'artista lo replicò con diverse versioni. Quella del Louvre rimane però una delle sue più belle composizioni: qui si raggiunge infatti uno dei vertici pittorici più alti per l'impeccabile disegno e l'intensa sensibilità coloristica che si svela nelle tinte accordate su tonalità chiare e fredde, arricchite da una luce trasparente che conferisce alla scena un'atmosfera idilliaca e serena.

Come sappiamo, durante la fuga in Egitto per salvarsi dalla strage degli innocenti ordinata con rabbia e furia omicida da re Erode, la Sacra Famiglia sosta per un momento di riposo, che Gentileschi, con estremo realismo, dispone orizzontalmente all'interno di un rifugio rinvenuto lungo il cammino, chiuso da un muro con delle spaccature sul quale è abbarbicato un ramo di edera simbolo di purezza, fedeltà e devozione. Sullo sfondo si apre su un cielo grigiastro solcato da cumuli di nubi bianche. Giuseppe giace addormentato con il capo posato su un sacco, mentre la Madonna allatta il Bambino seduta per terra, con una mano posata sul suolo e l'altra ad avvolgere il corpo del Bambino, che guarda verso lo spettatore.

Punto focale della composizione, la Madonna come una qualsiasi madre, allatta al seno il Figlio, scostandosi la camicia bianca sottostante l'elegante abito color rosso vinaccia chiaro. Con espressione amorevole guarda Gesù Bambino, seduto sulla sua coscia sinistra sostenendolo dolcemente con una mano. La luce trasmette risalto plastico alle forme, modellate con nitidezza, e trasmette un senso di umano calore e di familiare intimità alla scena. Segna le rughe sulla fronte di Giuseppe, la folta barba bianca, così come evidenzia la parte sinistra del volto e del collo di Maria, i capelli raccolti in trecce attorno alla testa, la punta del naso sottile: un'opera incantevole, che suscita stupore.