

# **NOTE SULL'ARTE**

di

Giuseppe Frascaroli

Note dalla n° 192 alla n° 212

2021 - 2022

Note sull'Arte



Nota n° 192 – 12/07/2022

### **Francesco Coghetti e il Ritratto di Giovanni Presti**

Francesco Coghetti (Bergamo, 1802 – Roma, 1875), intraprese gli studi pittorici presso scuole prestigiose, tra cui l'Accademia Carrara della sua città natale, allievo di Giuseppe Dotti e poi a Roma nello studio di Vincenzo Camuccini. Questo artista emerse fin dalle prime opere, distinguendosi per la sua tecnica caratterizzata da una rilevante eloquenza classica, oltre che da un'abilità nelle ambientazioni barocche, ma anche da un controllo armonico dei colori e da una riproduzione naturale delle espressioni nella ritrattistica.

Il *“Ritratto di Giovanni Presti”* (figura n° 48), è un olio su tela di cm 128 x 93, realizzato da Coghetti nel 1843 e conservato presso la Galleria dell'Accademia Carrara di Bergamo. Giovanni Presti di Adrara San Martino, un piccolo comune in provincia di Bergamo, è stato legato in matrimonio a Beatrice, figlia della marchesa milanese Francesca Bossi e del nobile bergamasco Ottavio Giulio Maria Tasca. Uomo di grande cultura, non ha mai ostentato le sue nobili origini, e pare avesse instaurato un rapporto di amicizia e di reciproca stima col pittore Coghetti, natio nella Città Alta di Bergamo e appartenente ad una famiglia benestante.

Giovanni Presti, ritratto con fattezze giovanili, è raffigurato di tre quarti, in piedi. Con fare noncurante stringe in pugno con la mano destra il guanto che si è appena tolto per tenere delicatamente con l'altra mano scoperta un elegante bastone da passeggio con il pomello in metallo dorato sotto il quale si intravede di profilo uno stemma metallico, anche questo indorato, verosimile stemma di famiglia: nessun altro attributo lussuoso o indicazione di ambiente sono inseriti a celebrarne la posizione sociale.

Lo sfondo è costituito da una semplice parete grigio-verde, che è dottamente oscurata dall'ombra proiettata dall'effigiato sulla parete stessa all'altezza del tronco di Giovanni. L'accorgimento conferisce al volto sapientemente illuminato, una straordinaria evidenza, insieme a un accento drammatico e spirituale, quasi a voler precisare come lo stato sociale dell'effigiato sia innanzitutto una nobiltà interiore. È del resto caratteristico dell'arte romantica, cui Coghetti in questo dipinto sembra avvicinarsi, agevolare il contesto psicologico rispetto a quello fisico e l'immagine si dimostra in tal senso esemplare. La figura dell'effigiato dal portamento solenne e con il volto aggraziato e sereno, è dipinta con pennellate fini che delineano campiture di colore lisce e compatte e superfici levigate, che conferiscono all'immagine un effetto luminoso e vibrante; la materia cromatica è trattata con morbidezza, senza violenti scarti chiaroscurali; lo sguardo limpido e penetrante di Giovanni Presti rivolto verso lo spettatore, con il quale mostra di voler stabilire un contatto diretto, rende palese un carattere fermo e deciso, un ingegno acuto e una sicurezza retaggio di un'educazione di alto livello, ma anche dovuta al suo innato temperamento.



Nota n° 193 – 15/07/2022

### **Rembrandt e il Ritratto Di Cornelius Claeszoon Anslo e sua moglie**

Rembrandt Harmenszoon van Rijn, meglio noto come Rembrandt (Leida, 1606 – Amsterdam, 1669) è considerato uno dei più grandi pittori della storia dell'arte europea e il più importante di quella olandese. Il suo periodo di attività coincide con quello che gli storici definiscono l'età dell'oro olandese: il Seicento. In questo secolo nei Paesi Bassi si pose scrupolosa attenzione verso il fascino della realtà, che però non penalizzò la componente romantica del sogno e della visione; un esempio lampante di questo nuovo approccio alla realtà è Rembrandt, con un taglio fortemente psicologico. L'indagine della luce restò alla base della sua ricerca artistica, insieme all'utilizzo di un impasto pittorico corposo e materico che acquistò valore di per sé stesso. Rembrandt fu un fenomeno stupefacente, un genio che superò i suoi tempi, la sua società, le influenze ricevute, i suoi soggetti. La sua personalità artistica fu veramente grande in tutti i generi, insuperabile nei paesaggi, nei quadri di gruppo e nei ritratti.

Il *“Ritratto Di Cornelius Claeszoon Anslo e di sua moglie”* (figura n° 157) è un dipinto a olio su tela di cm 176 x 210 conservato nel Staatliche Museen di Berlino, nella Gemäldegalerie. L'opera è firmata e datata *“REMBRANDT F. 1641”*.

L'opera pittorica, che rimase in possesso agli eredi di Anslo fino al 1780 circa ad Amsterdam, fu acquistata dal museo berlinese nel 1894.

Nella tela, eseguita con straordinaria raffinatezza, Rembrandt raffigura l'attività del committente come predicatore, mettendo in evidenza la sua conoscenza e competenza sui Testi Sacri. Cornelius è effigiato alla sua scrivania, dentro uno studio in cui si intravede sul fondo una libreria coperta da un tendaggio verde scuro; sullo scrittoio sono appoggiati un candeliere e alcuni libri, uno dei quali è aperto, posizionato su un leggio. A fianco di Anslo siede sua moglie Aaltje Schouten, ritratta in un severo ed elegante abito scuro guarnito di pelliccia, come l'abito nero del marito. La luce, che entra nella stanza da sinistra, illumina il tessuto che si tende sulla tavola, i libri, le mani e i volti dei due coniugi, rappresentati con straordinaria sensibilità e plasticamente definite da una luce temperata, che modula i colori in una grande varietà di sfumature.

Nell'elaborare questo monumentale doppio ritratto Rembrandt affronta il problema della reciprocità dei protagonisti, al fine da rendere la scena più efficace e convincente. Il tema è stato risolto nella tipologia di una conversazione: il predicatore, proteso in avanti sulla sedia, indica con la mano sinistra il libro aperto mentre con lo sguardo si rivolge alla moglie, che lo ascolta diligentemente e con attenzione. Questo accorgimento narrativo, l'elaborazione grandiosa, la ricerca luministica e la tecnica ad ampie pennellate materiche e tattili, avvicinano il ritratto dei coniugi Anslo ai raggiungimenti stilistici e formali della *“Ronda di notte”*, opera dipinta da Rembrandt nel 1642.



Nota 194 – 17/07/2022

### **Andrea del Sarto e la Madonna delle Arpie**

Andrea del Sarto, (Firenze, 1486 – Firenze, 1530) si può considerare il maggior rappresentante del classicismo fiorentino nei primi decenni del Cinquecento. Vasari, che fu allievo di Andrea del Sarto, definì le figure del maestro “semplici e pure, bene intese, senza errori, e in tutti i conti di somma perfezione”. Il plasticismo di questo grande artista, la loro disposizione accuratamente calcolata, la morbidezza delle ombre dimostrano il tentativo di fondere unitariamente le caratteristiche di Michelangelo, Leonardo e Raffaello. Ma l’umanità di Andrea è borghese, priva della problematica profonda di Leonardo, dell’idealismo eroico di Michelangelo, del razionalismo irreprensibile di Raffaello. Nell’espressione di una calma bellezza sensitiva, è la sua natura più autentica che si rivela negli affreschi, ma anche in alcuni bei ritratti e nella “*Madonna delle Arpie*” (figura n° 82): qui la Madonna, sorretta nelle gambe da due Angeli, tutta vibrante nell’instabilità della posa, è collocata, come una statua, su un piedestallo a monocromo entro una nicchia scavata nella parete di fondo, come se fosse una scultura dipinta.

“*La Madonna delle Arpie*” è un olio su tavola di cm 207 x 178, firmata e datata da Andrea del Sarto sul piedestallo 1517 (AND.[rea del] SAR.[to] FLOR.[entinus] FAC.[iebat] / AD SUMMUM REGINA TRONUM DEFERTUR IN ALTUM M.D.XVII.) e conservata nella Galleria degli Uffizi di Firenze.

Il dipinto fu eseguito per le suore del monastero fiorentino di San Francesco de’ Macci a partire dal 1513, quando il pittore “*senza errori*” si impegnò a realizzare l’opera in un solo anno, ma non rispettò i tempi, e non ubbidì nemmeno circa il contenuto richiesto dalle religiose. Le monache volevano una tavola con la Madonna col Bambino incoronata da due angeli, con ai lati San Giovanni Evangelista e San Bonaventura. Andrea del Sarto invece dipinse una Madonna col Bambino senza corona e anziché San Bonaventura raffigurò San Francesco, titolare della chiesa. San Giovanni, sulla destra, con un gesto veemente di michelangiolesca memoria tiene aperto un libro e con una mano nascosta sembra indicarne un punto. I due Santi hanno lo sguardo rivolto verso lo spettatore, mentre Maria e Gesù guardano verso il basso. La Madonna è raffigurata in piedi su un basamento, come prima accennato, che agli angoli presenta bizzarre figure zoo-antropomorfe alate e dalle zampe animalesche ma con volto e braccia umane che, per queste loro peculiarità vennero individuate già dal Vasari come le celebri Arpie, figure mitologiche che nel libro dell’Eneide erano descritte infestanti la Troade situata nell’odierna Turchia dove si trovava la città di Troia. Nel 1984 Antonio Natali ha invece proposto di riconoscere alla base del programma sviluppato dall’opera, “*L’Apocalisse*” di san Giovanni Evangelista, rappresentato nella pala. In base a questa lettura, le arpie del basamento, sarebbero riconoscibili non più come mostri mitologici, ma come le locuste descritte nel Libro Biblico: nel passo dell’Apocalisse (IX, 7-10) infatti le locuste con facce “*di uomini*” e “*capelli simili a quelli delle donne*”, dunque antropomorfe, saliranno dall’Abisso alla fine dei tempi per tormentare gli uomini.





Nota n° 195 – 20/07/2022

### **Edgar Degas e La scuola di danza**

Edgar Degas (Parigi 1834 – Parigi 1917) viene annoverato tra i grandi artisti francesi, considerato appartenente agli Impressionisti. Conosciuto come *“il pittore delle ballerine”*, è stato anche scultore e disegnatore, tecnica nella quale eccelleva. Al pari di Manet, affine per carattere ed estrazione sociale, Degas svolse la propria formazione e la propria esperienza artistica in solitudine. All'École des Beaux-Arts aveva conosciuto Ingres da cui aveva imparato a tracciare *“linee, dal vero e da memoria”*. Aveva poi frequentato intorno al 1860 l'Italia, dove aveva parenti a Napoli e a Firenze, mentre a Roma a Villa Medici aveva incontrato una congerie variegata di giovani colleghi. Dopo il soggiorno italiano, all'inizio degli anni Sessanta, incontrò i pittori impressionisti e frequentò il Café Guerbois di Parigi, partecipando attivamente alle mostre di quel gruppo artistico, pur mantenendosi ai margini del movimento. *“La scuola di danza”* denominata anche *“La lezione di ballo”* (figura n° 45) è un olio su tela di cm 85 x 75, che il pittore francese Edgar Degas (Parigi, 1834 – Parigi, 1917), ha realizzato tra il 1871 e il 1874, conservato al Musée d'Orsay di Parigi. In questa tela il tema della danza conosce la prima trattazione compiuta. Come una fotografia, il dipinto blocca l'immagine in un momento fugace, fissandolo nel tempo. L'opera raffigura un gruppo di ragazze partecipanti a un corso di ballo, disposte a semicerchio intorno a un signore canuto con un alto bastone fra le mani, che vigila attentamente. La scena si svolge verosimilmente alla fine o durante una pausa degli esercizi. Degas sceglie un angolo decentrato per inquadrare la scena, e le linee di fuga sono accentuate dai listelli del pavimento in legno, a cui è lasciato un ampio spazio in primo piano.

L'artista utilizza colori tenui e delicati spalmati con pennellate sintetiche ma estremamente efficaci; la luce è pallida, molto diseguale e illumina dolcemente l'ambiente, le vesti chiare dei vaporosi tutù dai contorni sfumati, la pelle bianca delle ballerine. In sintonia con gli altri impressionisti, il pittore inizia a riflettere sul fatto che ogni colore non è importante per sé stesso, ma viene influenzato da tutti i colori che lo circondano. Degas stende la materia pittorica con grande sicurezza, fino quasi a renderla translucida, sfumando i contorni e le forme, senza però giungere alle soluzioni più radicali dei suoi amici impressionisti. Si può quindi affermare che Edgar Degas si pone *“al margine”* dell'Impressionismo, perché preferirà sempre il disegno *“al quale natura ed educazione l'avevano destinato”*, al posto del concetto di *“forma indagata attraverso le potenzialità costruttive del colore”* tipica dell'Impressionismo più distintivo, dove le forme sono costruite con tocchi di colore puro che viene poi amalgamato direttamente sulla tela.



Nota n° 196 – 22/07/2022

### **Salvator Rosa e L'Autoritratto come filosofo del silenzio**

L'”*Autoritratto come filosofo del silenzio*” (figura n° 10) è un dipinto olio su tela di cm 116,3 x 94 realizzato da Salvator Rosa nel 1645 circa e conservato nella National Gallery di Londra. Questo autoritratto è uno dei più inconsueti nell'arte del Seicento, ma trova un suo senso se pensiamo alla personalità e al percorso artistico del pittore. Di formazione napoletana, rinomato principalmente per le molteplici “*Marine*” e *Battaglie*”, durante i soggiorni a Roma e a Firenze, dal 1640, Rosa fu fortemente affascinato dalle vedute di Claude Lorrain e dai paesaggi mitologici di Poussin, il “*pittore filosofo*”. Fu così che l'artista, conosciuto anche per essere un abile poeta, musicista e letterato, si accostò alla filosofia, trovando nel clima culturale fiorentino il luogo ideale per sviluppare i nuovi interessi.

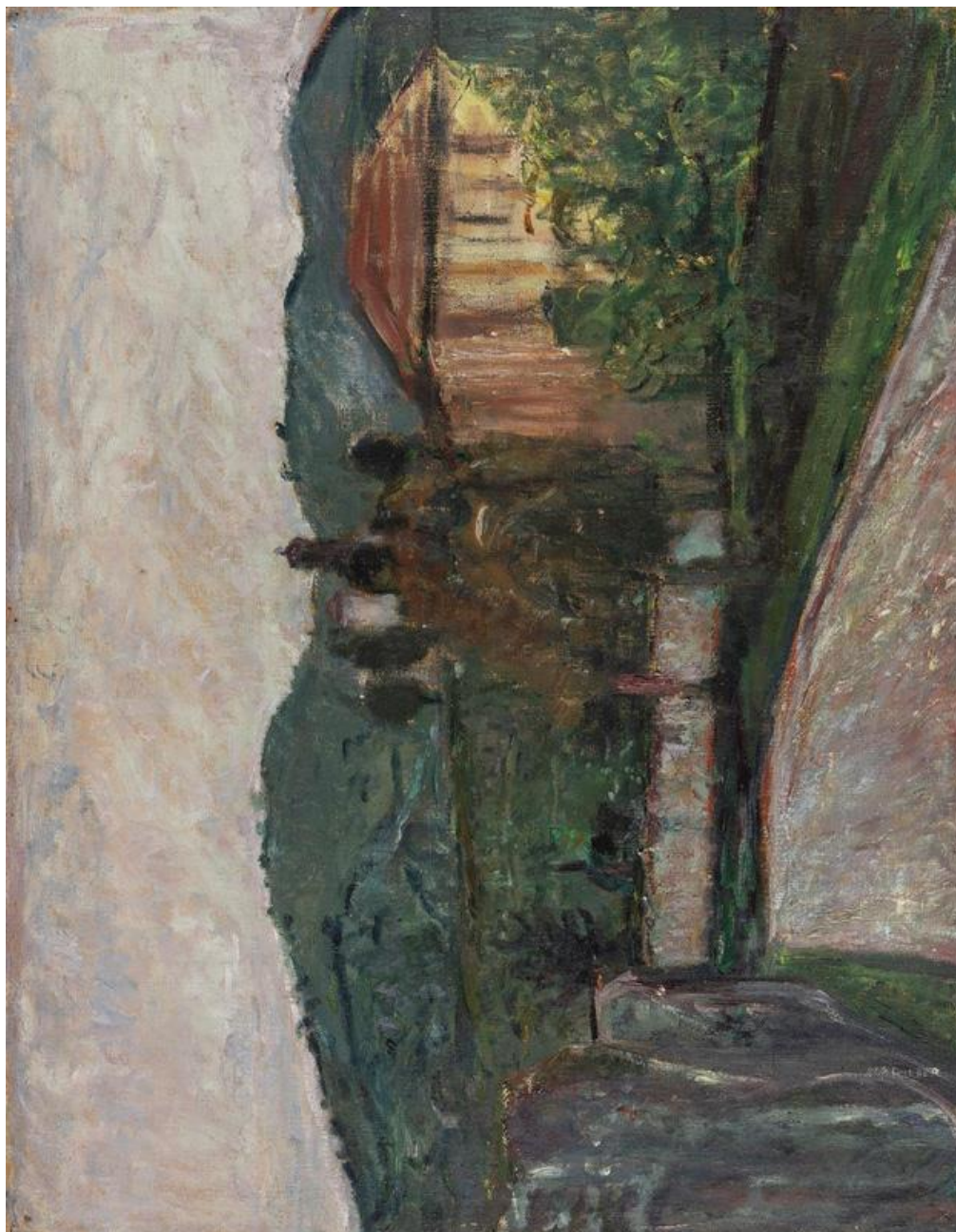
Proprio a Firenze il pittore eseguì l'”*Autoritratto*” della National Gallery, proponendosi in veste di filosofo, con tanto di iscrizione latina che così recita: “*Aut tace, aut loquere meliora silentio, “O taci, o di' qualcosa che sia meglio del silenzio*”. Quella citazione incisa sulla tavola che Salvator Rosa regge con una certa indifferenza, così netta e rigorosa lascia una traccia indimenticabile nelle menti delle persone che ammirano quel quadro tanto potente. Si tratta di un motto riconducibile all'antica filosofia stoica dell'età ellenistica che cercava, nella sua accezione più comune, di guardare al mondo con intenzionale distacco; nell'ideale stoico è infatti il controllo sulle passioni che consente allo spirito di giungere alla saggezza.

Come altri movimenti filosofici, divenne una moda nel Seicento italiano, e non è sconsiderato ipotizzare che l'artista vi aderisse per arrivare a importanti committenze. Il magnifico ritratto acquista un carattere quasi eroico nell'emergere del soggetto da un cielo grigio-azzurro, in netto contrasto con l'abito scuro. I capelli lunghi, l'espressione severa, il viso segnato dall'ombra, la pennellata asciutta e poco brillante sono elementi che conferiscono al dipinto un tono insolitamente romantico, ove individuiamo le caratteristiche di un uomo che, nell'ultimo periodo della sua vita, avrebbe scritto una satira, “*Il Tirreno*”, che è un elogio alla solitudine e all'abbandono. L'opera pittorica ha altresì un “*pendant*”, riprodotto la moglie dell'artista, Lucrezia, in veste di Sibilla (o Poesia).

Salvator Rosa “*produsse quest'opera per Filippo Niccolini, (...) che apparteneva alla cerchia di uomini colti con cui fece amicizia durante il suo soggiorno a Firenze*”<sup>1</sup>. Il quadro ricomparve nella collezione Lansdowne, dove rimase fino al 1933, quando fu donato al museo.

1- Sito Web: Salvator Rosa | Philosophy | NG4680 | National Gallery, London

Note sull'Arte



Nota n° 197 – 26/07/2022

### **Arturo Tosi e il Paesaggio con casa**

Arturo Tosi (Busto Arsizio, 1871 – Milano, 1956) è stato un pittore formandosi nel clima della Scapigliatura sulle opere di Daniele Ranzoni e Tranquillo Cremona. Si è avvicinato quindi al gruppo di artisti 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 a sette artisti: Achille Funi, Leonardo Dudreville, Anselmo Bucci, Emilio Malerba, Pietro Marussig, Ubaldo Oppi e Mario Sironi. “*All'interno del movimento, di cui diviene membro del Comitato Direttivo, Tosi rappresenta l'ala più vicina alla tradizione ottocentesca. (...) Dal 1909 l'artista partecipa regolarmente alla Biennale di Venezia. Nel 1931 vince il Premio di Pittura alla Quadriennale di Roma*”<sup>1</sup>. Tosi si dedica prevalentemente al paesaggio, alla natura morta e alle figure, diventando a mio avviso, dallo studio delle sue opere, partecipe a quel fenomeno che potremmo definire di “*Novecento allargato*”, che si riferisce più a un'atmosfera comune a buona parte dell'arte figurativa italiana tra le due guerre con alcune caratteristiche specifiche che si possono osservare in alcune sue opere, tra cui il “*Paesaggio con casa*” (figura n° 61), un olio su tela di cm 70 x 90, realizzato da Tosi tra il 1925 e il 1930, firmato sul retro, nel telaio e venduto all'asta da Finarte l'8 giugno 2022.

Questo dipinto mostra alcuni di quei caratteri tipici di tanta pittura degli anni Trenta, quella pittura cioè che, superata la fase del “*Novecento*”, torna a prediligere colori e impasti più materici, una pennellata più vibrante e nervosa, una luce più naturale. Nell'opera Tosi ci presenta un paesaggio con un viottolo in primo piano delimitato a destra da un muretto e a sinistra da un muro più alto che sembrerebbe essere costruito a secco, ma potrebbe essere ricavato da un ammasso roccioso scolpito con cura. La vegetazione in primo piano, e quella rigogliosa sulle verdi colline sullo sfondo, è resa con tocchi di colori quasi puri e “*stacca*” cromaticamente dal muro rosato della casa e dai colori grigiastri amalgamati alle varie sfumature dei toni marroni del viottolo e del cielo. In tale uniformità di atmosfera e armonia di colori mi colpiscono particolarmente quei sottili tagli scuri delle finestre nella parete più chiara della casa, come se il pittore volesse aprirci un'apertura verso un mondo altro, interno alla casa, ma che potrebbe essere interno a noi, fatto di buio, che non può essere conosciuto dalla mente umana, e per questo alquanto attraente misterioso e intrigante.

1- Sito Web Associazione Arturo Tosi: Elena Pontiggia in Biografia di Arturo Tosi.



Nota n° 198 – 29/07/2022

## **Il Morazzone e Gesù tra i dottori**

Nato a Morazzone (Varese) nel 1573, Pier Francesco Mazzucchelli, detto il Morazzone, inizia l'apprendistato a Roma, nella bottega del Salimbeni quindi del Cavalier D'Arpino. Le sue prime opere sono gli affreschi di San Silvestro in Capite a Roma e quelle in Laterano e nella basilica di San Pietro, queste ultime andate perdute. Ritorna in terra lombarda nel 1598 dove inizia a lavorare alla Cappella del Santo Rosario nella basilica di San Vittore in Varese. Successivamente lo troviamo a Varallo per decorare alcune Cappelle del Sacro Monte; quindi, a Milano dove esegue opere sulla vita di San Carlo Borromeo. Dopo un periodo fecondo a Como, negli ultimi anni della sua vita, dimora a Milano, più volte chiamato da Federico Borromeo. Muore a Piacenza nel 1626 lasciando incompiuti affreschi nella cupola Duomo.

“Gesù tra i Dottori” (figura n° 19) è un olio su tela di cm 67 x 88, che Morazzone realizzò nel 1606 circa e conservato nella Pinacoteca Ambrosiana di Milano. Il dipinto apparteneva al cardinale Federico Borromeo, che lo cedette alla Pinacoteca nel 1618.

Arduo definire i legami di Morazzone col Borromeo: secondo il *“Supplemento della Nobiltà di Milano”* raccolta da Girolamo Borsieri nel 1619, erano in amicizia, tanto che l'artista, nel 1613, sembra aver voglia di cambiare *“maniera”*, secondo i suggerimenti dello stesso Borromeo. Tuttavia, verso il 1617, il pittore inserisce nuove componenti nel suo linguaggio, seguendo un principio di inasprimento della forma, che non coincide con l'edulcorata e mitigata visione artistica del cardinale. Superati i primi favori, sembra che la richiesta di opere d'arte al Morazzone da parte del cardinale si sia fermata, probabilmente per la scarsa cedevolezza del pittore di cambiare registro espressivo nelle sue opere. Gesù tra i Dottori, è un episodio narrato nel Vangelo di Luca (2,41-50). Rappresenta l'unico episodio descritto dai vangeli circa la tarda infanzia di Gesù. Gesù dodicenne si intrattenne nel tempio di Gerusalemme con i dottori della Legge, all'insaputa dei genitori che lo ritrovarono dopo tre giorni. In questo dipinto si osserva una piena attuazione del modello manieristico della figura allungata e *“serpentinata”*, giocata sull'ampia falcatura dei panneggi, di cui un chiaro esempio sono le vesti del Dottore in primo piano, e quella di Gesù; la disposizione delle masse e delle pieghe delle vesti diventa infatti quasi la cifra caratteristica e ormai sequenziale delle opere pittoriche del maestro. La scena, contraddistinta da un'intima atmosfera, instaura lo studio prospettico dell'architettura e della disposizione dei personaggi sulla propagazione della luce derivante dalla figura di Gesù. L'opera è permeata da un misurato classicismo, e viene animata da una pungente e armonica scala cromatica.

Note sull'Arte





Nota n° 199 – 30/07/2022

### **Giorgio Vasari ed il Ritratto di Lorenzo il Magnifico**

L'eclettico Giorgio Vasari (Arezzo, 1511 – Firenze, 1574) considera sé stesso un pittore; ma è un anche un notevole architetto e storico dell'arte al servizio dei Medici: può essere infatti considerato la completa personificazione dell'artista erudito nel periodo tardo-rinascimentale. In pittura, Vasari presenta un manierismo alquanto sontuoso che da una parte emula la vigoria e l'energia michelangiolesca che ritorna in diverse sue opere, e dall'altra gareggia con i due esponenti "*eccentrici fiorentini*", ovvero i pionieri del manierismo Pontormo e Rosso Fiorentino, con i quali talora spartisce il senso estetico per l'estroso recuperando alcuni schemi compositivi e svariate tecniche dal punto di vista cromatico. In architettura si distingue per i caratteri di eleganza e di armonia che si riscontrano in alcune sue opere, come nell'Abbazia dei Cassinensi ad Arezzo e nelle Logge degli Uffizi a Firenze. Vasari è soprattutto meritatamente celebre per le "Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori", di cui si ha una prima edizione risalente al 1550 ed una seconda del 1568 più ampliata. Una delle opere universalmente riconosciute tra le più famose, se non la più famosa di Vasari, è il "*Ritratto di Lorenzo il Magnifico*" (immagine 203), un olio su tavola di cm 90 x 72, realizzata tra il 1533 e il 1534 circa, conservata alla Galleria degli Uffizi di Firenze.

In questo meraviglioso ritratto "*post-mortem*" di Lorenzo de' Medici l'artista, accanto all'effigie del grande mecenate delle arti, raffigura un'ampia e articolata raccolta simbolica (una lucerna con base di porfido, una singolare maschera) riguardante gli interessi coltivati dal Magnifico e il suo genio diplomatico, la cui personalità venne eretta a esempio di virtù e integrità morale, usata in modo adeguato proprio nel momento dell'ascesa al granducato da parte dei Medici. L'opera su tavola venne commissionata al giovane aretino (destinato a divenire il primo artista di corte del Granduca Cosimo I de' Medici e l'artefice della Galleria degli Uffizi, come già accennato in precedenza) da Ottaviano de' Medici su consiglio del duca Alessandro.

La raffigurazione di profilo di Lorenzo de' Medici, tagliato appena sotto la cintola, è ispirata, pur eseguita specularmente, al ritratto di Cosimo il Vecchio de' Medici, il "*pater patriae*", primo Signore de facto di Firenze, ritratto, questo, eseguito dal Pontormo alcuni anni prima. Il Signore di Firenze è qui rappresentato dal Vasari in posizione seduta e copre la quasi totalità della composizione, con postura e sembianze del tutto simili alla sua effigie del 1556-1558 nell'affresco "Lorenzo il Magnifico riceve l'omaggio degli ambasciatori" anch'esso agli Uffizi di Firenze, e che ho già avuto modo di descrivere in "[Note sull'Arte](#)" del 6/09/2021.

Lorenzo, ritratto con elegante veste decorata da una fodera in pelliccia designante il suo alto rango sociale, è appoggiato ad un pilastro in marmo che riporta la scritta in latino che tradotta così recita: "*Come i miei avi fecero con me, anch'io con la mia virtù illuminerò il cammino dei miei posteri*".



Nota n° 200 – 03/08/2022

### **Jacques Réattu ed Il trionfo della Libertà**

Jacques Réattu (Arles, 1760 – Arles, 1833) è stato un artista neoclassico che si dedicò prevalentemente alla pittura storica che, nella classificazione dei generi pittorici di quel periodo, era considerato il genere più nobile.

La biografia di Réattu è rivelatrice del periodo di transizione del 1800. I suoi primi lavori e gli archivi ci forniscono indicazioni precise sulla formazione accademica di un giovane pittore all'alba della Rivoluzione francese. Anche la sua carriera illumina significativamente le relazioni ininterrotte nelle belle arti e nella politica sotto la Rivoluzione, il Consolato e mantenute dal Primo Impero. *“Il trionfo della Libertà”* è un olio su tela di cm 34,5 x 47 che Réattu ha realizzato nel 1794 ed è conservato nel Museo Réattu di Arles.

Questo dipinto rappresenta un corteo trionfale: raffigura la Forza guerriera, simboleggiata dal popolo armato che fa trionfare la Libertà sulla tirannia dei sacerdoti e dei re uniti contro di lei. Il popolo, rappresentato da giovani nudi con la spada al fianco e sul capo una variante di berretto frigio con i colori della bandiera francese, portano la Libertà in trionfo seduta su uno scudo con in mano il tricolore francese, calpestando ateismo e fanatismo. A supportare la Libertà vi sono la Saggezza (rappresentata da Minerva), Marte, con la lancia e lo scudo, ed Ercole con la clava, che respingono e abbattano i nemici sulla sinistra della scena, rappresentati dalla Vendetta, dalla Frode e dalla Politica parzialmente nascosti e offuscati da una fitta nuvola nerastra. In ombra sulla destra della tela è poi rappresentata l'Eguaglianza, che porta con sé il Regno delle leggi, dei valori e dei talenti, simboleggiati dal triangolo della giustizia con bilancia che viene sorretto con la mano destra alzata. Le persone hanno così rigenerato leggi, valori e talenti. Su tutti sta il Genio alato, con una fiammella sul capo, corrispondente al Genio della Verità, che mostra alla Libertà Marte ed Ercole mentre stanno schiacciando l'impostura e il tradimento.

*“Il Trionfo della Libertà”* è la prima opera apertamente rivoluzionaria di Réattu. Al suo ritorno da Roma nel 1794, Réattu rispose ad un ordine del governo centrale che organizzava il *“Concorso dell'anno II”*, per ottenere rappresentazioni di eventi e realizzazioni della Rivoluzione francese, destinata a esaltare la Convenzione Nazionale. L'anno II del calendario repubblicano, o calendario rivoluzionario francese corrisponde agli anni 1793 e 1794 del calendario gregoriano. Esso ebbe inizio il 22 settembre 1793 (I° vendemmiaio II), ma entrò in vigore il giorno successivo alla data del decreto che lo istituì e fu stabilito per commemorare la fine della monarchia e la nascita della repubblica. (Per inciso la data del Capodanno dell'anno I, fu stabilita il 22 settembre 1792, giorno di proclamazione della Repubblica.).



Nota n° 201 – 06/08/2022

### **Dirck van der Lisse e il Paesaggio con ninfe al bagno**

Dirck o Diderick van der Lisse (L'Aia o Breda, 1607 o 1615 – L'Aia, 1669) è stato un pittore e disegnatore olandese del secolo d'oro, nel quale il commercio, le scienze e le arti furono tra le più acclamate in Europa e nel mondo occidentale. Dopo aver operato a Delft e poi a Utrecht, a partire dal 1644 visse stabilmente all'Aia, dove entrò a far parte inizialmente della Gilda di San Luca, per poi fondare la Confraternita di pittori denominata “*Confrerie Pictura*”. L'artista si dedicò principalmente alla rappresentazione di paesaggi, in particolare paesaggi all'italiana, soggetti mitologici e religiosi, ritratti. La pittura di paesaggio giunse a una completa autonomia figurativa agli inizi del Seicento: se in passato la natura era utilizzata semplicemente come fondale a scene storiche o religiose, in questo secolo la rappresentazione della dimensione naturale perse il suo ruolo puramente decorativo. In Olanda lo spirito borghese, libero da vincoli ecclesiastici, favorì lo sviluppo di una pittura paesaggistica in mille variazioni cromatiche, spesso con l'inserimento di scene mitologiche o religiose.

Un chiaro esempio è il “*Paesaggio con ninfe al bagno*”, un olio su tavola di cm 41 x 34,5, venduta in Asta il 28 maggio 2020. In questa tavola Dirck van der Lisse seppe adattare il tema del paesaggio alle esigenze del nuovo ideale classico, dando forma poetica alla natura volgare, accordando l'ambiente naturale alle figure mirabilmente inserite (in questo caso le ninfe) e semplificando lo spazio sotto la limpidezza cristallina degli orizzonti.

Nell'antica religione greca, la ninfa era una divinità immortale legata alla natura abitatrice delle foreste, dei monti, dei fiumi, dei laghi e delle fonti. La mitologia includeva molte ninfe, raffigurate come donne attraenti eternamente giovani che attiravano e adescavano molti uomini, sia mortali che eroi.

Il tema delle ninfe al bagno, spesso in compagnia della dea Diana è frequente dell'arte di van der Lisse. In quest'opera in primo piano sulla sinistra tre giovani ninfe, verosimilmente Naiadi e Oreadi, giacciono adagate su uno sperone roccioso, oltre il quale si trova uno specchio d'acqua sulle cui rive e in acqua sono raffigurate altre divinità. Gli alberi aggrappati alle rocce dominano la composizione, formando un arco che fornisce ombra e freschezza alle giovani, creando una maestosa quinta boscosa per il palcoscenico naturale sul quale si muovono le figure mitologiche. Sullo sfondo, va a digradare in profondità un paesaggio collinare che si incontra con cielo cristallino lambito da qualche nuvola. Nel complesso la scena è impostata sul rigoroso equilibrio degli elementi e delle figure e su una solennità di ispirazione classica.



Nota n° 202 – 09/08/2022

### **Sante Cattaneo e la Vergine col Bambino e San Zenone (attr.)**

Nato a Salò nel 1739, deceduto a Brescia nel 1819, «pittore attivissimo sia di tele sia di affreschi, Sante Cattaneo ha lasciato opere quasi esclusivamente a Brescia e nei dintorni, e tutte di soggetto religioso, a eccezione probabilmente solo del ritratto di Giovanni Battista Carboni del 1791 (Brescia, Ateneo) e di un affresco allegorico nella sala della Deputazione di Salò».<sup>1</sup> Tra i suoi allievi si ricordano Domenico Vantini, Luigi Basiletti, Giovanni Ceni e Romualdo Turrini.

Tra le sue molteplici opere a carattere religioso merita una descrizione la “*Vergine col Bambino e San Zenone*”, pala dell’altare maggiore della chiesa di S. Zenone a Passirano (BS), dipinta nell’ultimo decennio del Settecento.

Si tratta di un elegante dipinto, caratterizzato da una costruzione formale solida e ben armonizzata nelle tinte, con campiture di colore compatte e raffinata sensibilità luministica. La scena raffigurata conduce a un’apparizione, nella quale San Zenone è rapito nell’estasi mistica della visione della Vergine col Bambino e documenta il deciso orientamento verso il colorismo veneto, adottato in quasi tutta l’Italia del Nord nel Settecento, epoca alla quale è databile il dipinto. Il santo è raffigurato in solenne abito talare vescovile ricco e dettagliato inginocchiato su un piano rialzato da scalini ai cui piedi, in primo piano, è deposta la mitria vescovile; le braccia sono aperte verso il basso in atto di devozione e lo sguardo è rivolto verso l’alto, rapito dalla visione celeste. Ammira estasiato la Madonna, dal dolce viso, che ha in braccio il Bambino seduta su un trono di nubi circondata da cherubini dall’aerea consistenza e ordinatamente disposti: è l’immagine della Signora del cielo, operatrice della Grazia e che simboleggia la Sua superiorità rispetto alle vicende terrene. In basso, a destra della composizione, l’artista ha raffigurato due angeli che si guardano. Il primo, seduto, con la mano sinistra sorregge un libro aperto, mentre con la destra porta in mano un pesce, antico simbolo cristiano che allegoricamente allude al progetto salvifico di Dio in Cristo. Nelle antiche iscrizioni cristiane, infatti, si ritrovava spesso il semplice glifo del pesce, che conteneva una scritta composta da cinque lettere greche che possono essere tradotte in “*Gesù Cristo, figlio di Dio Salvatore*”, frase che unisce cristologia e soteriologia: l’identità di Gesù appare quando si fa, in Lui e grazie a Lui, esperienza della salvezza donata da Dio. L’altro angelo, in piedi, sorregge con la mano destra il pastorale vescovile e con l’indice della mano destra addita San Zenone. In secondo piano, alle spalle del santo, il Cattaneo ha sapientemente inserito una colonna, a simboleggiare la Chiesa che, nella visione teologica della prima lettera pastorale di San Paolo a Timoteo, è definita “*colonna e sostegno della Verità*” (1 Tm 3, 15).

Sullo sfondo, al di là di una bianca balaustra marmorea, si coglie una bella veduta con la verosimile chiesa dell’epoca.

1- Sito Web “*Enciclopedia Treccani*”: Cattaneo, Santo, detto Santino





Nota n° 203 – 13/08/2022

### **Antonio Balestra e La Vergine Addolorata e Cristo morto**

Antonio Balestra, nato a Verona nel 1666, ivi deceduto nel 1740, si trasferisce a Venezia nel 1695 presso Antonio Bellucci, pittore interessante per la sua partecipazione al movimento rococò con una nota molto peculiare di classicismo che trasmette al Balestra. Un successivo soggiorno a Roma lo avvicina all'ambiente accademico del Maratta. Nel 1694 conquista il Primo Premio dell'Accademia di San Luca con un disegno raffigurante la "*Caduta dei Giganti*", nel quale già si definisce l'orientamento del suo stile pittorico. L'artista si mosse subito su due fronti, quello della committenza ecclesiale e quello della committenza pubblica, facendosi conoscere ed apprezzare da entrambe le parti sia a Venezia che a Verona. Lo studio presso Maratta lo orientò ben presto verso uno stile accademico e classicista, seguito da molti degli artisti veronesi del Seicento. Nel 1719 si ritirò a Verona, dove nel 1725 diventò membro dell'Accademia romana di San Luca.

"*La Vergine addolorata e Cristo morto*" è un dipinto a olio su tela di cm 264,5×133 che Antonio Balestra ha realizzato nel 1724 e conservato nella chiesa di Sant'Agata di Brescia come pala dell'altare della cappella del Santissimo Sacramento.

L'opera rappresenta la Madonna in piedi che, con portamento e uno stato d'animo di grande tormento, guarda Gesù morto, disteso ai suoi piedi. Maria Maddalena e san Giovanni Battista compaiono parzialmente alle spalle di Gesù: San Giovanni, di cui si vede solo la testa, è rivolto verso la Madonna, mentre la Maddalena in ombra, rivolge lo sguardo piangente in basso verso Gesù. La verticalità della Vergine, così come il suo sviluppo statuariale, è allineabile con lo stile tardo barocco veronese sul tema iconografico di Maria; nella Pietà di Sant'Agata la struttura compositiva piramidale culmina proprio nel volto della Vergine, alla quale tutte le linee di fondo del dipinto si riconducono. Al vertice della composizione, con lo sguardo pietoso rivolto a Gesù, volteggiano tra le nubi due angioletti di cui uno ha le mani giunte in segno di preghiera, mentre un terzo si trova ai piedi di Gesù e un altro sorregge il braccio sinistro di Nostro Signore.

La struttura dell'opera, al pari di altre composizioni di Balestra del primo quarto di secolo, appare semplificata con l'uso di schemi caratterizzati da prospettive diagonali, laddove le tonalità cromatiche si schiariscono e le stesure di colore si raffreddano: la pala di Sant'Agata rappresenta sicuramente un'importante tappa del Balestra in questa nuova maniera di trattare la materia pittorica.



Nota n° 204 – 14/08/2022

### **Claude Joseph Vernet e Disegnatori davanti a una cascata ai piedi del Tivoli**

Claude Joseph Vernet (Avignone, 1714 – Parigi, 1789) è stato un pittore e incisore considerato il principale paesaggista francese del tardo Settecento, insieme ad Hubert Robert. Ha raggiunto grande celebrità con i suoi dipinti topografici e paesaggi sereni. Fu anche uno dei pittori più abili del secolo nelle opere con scene con tempeste e al chiaro di luna. Formatosi con suo padre, Antoine, e con il pittore di storia Philippe Sauvan, trascorse gli anni dal 1734 al 1752 a Roma, dove studiò i paesaggi classici nella tradizione di Claude e Gaspard Dughet, nonché i dipinti drammatici di Salvator Rosa. A Roma fu influenzato dal pittore romano contemporaneo Giovanni Paolo Panini. Aveva molti committenti e ammiratori inglesi a Roma, tra cui il pittore gallese Richard Wilson, che si pensa Vernet abbia incoraggiato nella pittura di paesaggio.

Vernet, nelle sue ricerche sul paesaggio, presenta sovente la raffigurazione del mare e degli alberi come protagonisti, a volte senza la presenza dell'uomo, altre volte inserendo piccole figure umane che, secondo i dettami del Romanticismo, hanno lo scopo di contemplare la solennità della natura sentendone quasi il sussurro e il brusio, riflettendo sul proprio destino, sui valori assoluti e più alti dell'umanità.

In alcuni dipinti gli alberi isolati o raccolti in piccole boscaglie, come in questo paesaggio da me esaminato: *“Disegnatori davanti a una cascata ai piedi del Tivoli”*, un olio su tela realizzato nella seconda metà del Settecento, assumono un'essenzialità all'interno della composizione che, come spesso accade nella sua ricerca pittorica, acquisisce una doppia valenza espressiva. Se da una parte 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.

Quest'opera rappresenta un ampio paesaggio verdeggianti, con colline rocciose al cui vertice si notano un gruppo di case, verosimilmente appartenenti all'abitato di Tivoli, e un laghetto con cascatelle sulle cui sponde sono raffigurate alcune persone che contemplano il panorama, mentre altre sono impegnati a dipingere l'incanto della natura. Sembra di percepire il rumore delle cateratte che rompono l'incantesimo di una mattina intensa e solare. In questa meravigliosa opera Vernet presta attenzione agli effetti della luce con rapide e frammentate pennellate stese sulla tela, che traduce l'elemento naturale in una rappresentazione pervasa da un profondo pathos.

L'opera seduce per l'amalgama e la coesione dei cromatismi degli alberi, del cielo, delle rocce, dell'acqua che scende a cascata; affascina per la visione serena dell'ambiente naturale, per la luce che tutto pervade, ma anche perché riesce a rendere l'effetto della brezza che leggermente percuote la vegetazione, con una vibrante pennellata.



Nota n° 205 – 28/08/2022

### **Telemaco Signorini e L'Alzaia**

Il pittore Telemaco Signorini (Firenze, 1835 – 1901) va annoverato tra i principali esponenti dei Macchiaioli, un gruppo di artisti attivi principalmente in Toscana nella seconda metà dell'800. La sensibile emotività del pittore lo portò a raffigurare, in diverse opere, condizioni d'inadeguatezza sociale che crearono indignazione in quel periodo, ma che hanno contribuito in seguito ad incrementarne la fama. Dopo aver inizialmente frequentato l'Accademia di Belle Arti di Firenze, nel 1861 a Parigi conobbe Corot e alcuni paesaggisti di Barbizon; ritornato in patria frequentò i ritrovi di Piagentina e Castiglioncello nel decennio fondamentale per la pittura macchiaiola, e svolse anche una lucida attività teorica come sostenitore delle novità della "macchia", con cui le forme sono create dalla luce attraverso macchie di colore distinte, affiancate e sovrapposte ad altre. Di questi anni sono capolavori di limpidezza descrittiva come *"I pascoli a Castiglioncello"*. Intanto continuò i suoi viaggi in Italia cercando di raggiungere il giusto equilibrio nel contrasto chiaroscurale dei suoi dipinti. In particolare, fu una permanenza temporanea nelle cinque terre in Liguria a consentirgli un'importante ispirazione per la sua favorevole avventura artistica.

Dal 1861 nelle sue opere gli accostamenti di macchie diventano più morbide e luminose, integrando maggiormente la luce nella composizione. Signorini è stato molto sensibile alle tematiche sociali, e in alcune sue opere la palese denuncia sulle ingiustizie e i soprusi suscitavano riflessioni nel pubblico. La prima opera in tal senso è il celebre dipinto dal titolo *"L'Alzaia"*, un olio su tela di cm 54 × 173,2, realizzato nel 1864 e firmato in basso a destra. In una scena di intenso realismo, che si svolge in un tardo pomeriggio di una giornata limpidissima e soleggiata che diffonde lunghe ombre sul terreno, cinque braccianti nell'alzaia che corre lungo la riva dell'Arno, trascinano un barcone contro corrente. Il fiume lambisce le case di un piccolo paese.

Con forte realismo gli operai sono raffigurati in marcia con le gambe affondate nella terra, le braccia di sinistra distese mollemente lungo i fianchi, mentre quelle di destra sono appoggiate alla corda con la quale trascinano la chiatta. I volti stanchi sono rivolti verso il basso; solo il terzo bracciante sembra volgere uno sguardo remissivo all'osservatore.

Le bianche maniche delle camicie arrotolate risaltano sulla pelle scurita dal sole. Lo sforzo che stanno compiendo viene evidenziato dalle funi in tensione e dalla postura dei braccianti, che procedono stremati con la testa china. Interessante è la raffigurazione di un cane che abbaia contro quei poveracci e la presenza di un uomo molto elegante che tiene per mano la propria figlia: dettaglio che evidenzia la diversità sociale di una borghesia che volta le spalle ai lavoratori e rimane del tutto distaccata, imperturbabile e indifferente alla fatica dei poveri lavoratori.

Signorini con quest'opera ha voluto segnalare le dolorose condizioni dei lavoratori umili, e al contempo fare emergere con forza la denuncia contro una borghesia che sfruttava i lavoratori.



Nota n° 206 – 20/08/2022

### **Maria van Oosterwijck e il Bouquet di fiori in vaso e libellula**

Maria van Oosterwijck, o van Oosterwyck (Nootdorp, 1630 – Uitdam, 1693), è stata una valente pittrice e illustratrice botanica olandese. Allieva di Willem van Aelst e di Jan Davidsz de Heem, sommi maestri di Nature Morte, ne assorbì in modo magistrale la poetica e la tecnica pittorica, diventando lei stessa straordinaria interprete di questo genere pittorico, a me particolarmente caro.

Un commento merita il *“Bouquet di fiori in vaso di vetro con libellula”*, un olio su tela di cm 46 x 37,1 dallo stile distinto da una stesura materica con tratti morbidi e da un sapiente trattamento della luce che conferiscono al dipinto un palpitante colorismo.

Qui, in maniera virtuosa, si può ammirare una pregevole e armonica commistione tra il naturalismo olandese, estremamente descrittivo, e il gusto Barocco italiano, caratteristica che renderà Maria van Oosterwijck una delle protagoniste europee del genere della natura morta nella seconda metà del Seicento. La pennellata pastosa sembra dialogare con l'esempio rembrandtiano: i fiori hanno una corposità quasi tangibile e riflettono la loro ombra sulla brocca di vetro con effetto di grande realismo.

Il grande mazzo di fiori viene presentato come una sorta di fregio sfavillante di colori mostrando una sensibilità descrittiva di notevole impatto visivo. Sorprendente è la varietà di specie floreali traboccanti dal vaso, i cui petali appaiono delicatissimi e quasi vibranti.

Intrigante è l'inserimento degli insetti nella magnifica opera. Alcuni simboleggiano il male, in particolare la mosca visibile sul tavolo, e anche la libellula, al centro del dipinto, poiché ne è considerata una sottospecie. Il riferimento è un passo del *“Libro dei Re”* in cui *“Baalzebub”* significa signora delle mosche, che venivano considerate animali del demonio. Le due graziose farfalle invece, di cui una appoggiata sul tavolo e l'altra sul mughetto, per la loro particolarità di liberarsi dal bozzolo, sono simboli di salvezza e resurrezione. La presenza delle due specie di insetti sapientemente inserite nella tela dalla Oosterwijck, può quindi alludere all'eterna lotta tra il bene e il male; noi tutti, sin da fanciulli abbiamo avuto a che fare con questa antitesi. Le favole stesse non sono altro che degli archetipi, in cui viene ripresentata in chiave metaforica questo dualismo: il bene è imparziale, veritiero e buono, e sconfigge con l'amore il male spietato, perfido, ipocrita e menzognero.

Per una pittrice olandese poi è stato doveroso l'inserimento nella composizione dei tulipani, che all'inizio del Seicento in Olanda, primo paese in Europa a coltivarli dopo che sono stati introdotti dall'Asia Centrale, erano considerati una vera e propria rarità e fiori costosissimi. Il vaso con fiori di Oosterwijck sembra fare a meno della profondità, in favore di una esposizione tutta sul primo piano, che trasforma le forme vegetali in un caleidoscopio naturale che ammaglia con la sua vitrea lucentezza da mosaico





Nota n° 207 – 23/08/2022

### **Giacomo Trecourt e il Ritratto di Bice Presti Tasca**

Giacomo Trecourt (Bergamo, 1812 – Pavia, 1882) è stato un pittore formatosi presso l'Accademia Carrara di Bergamo alla scuola di Giuseppe Diotti, esponente del neoclassicismo lombardo. Nel 1839 viene nominato Socio onorario dell'Accademia di Brera, e nel 1842 assume l'incarico di professore di Nudo e Pittura e primo Direttore della Civica Scuola di Pittura di Pavia. Nel 1845, insieme al collega pittore Giovanni Carnovali si reca a piedi a Parigi per studiare l'attività pittorica di Eugène Delacroix, considerato il principale esponente del movimento romantico del suo paese, compiendo un viaggio che diventa rapidamente leggenda nell'ambiente artistico pavese dell'epoca. Al suo ritorno a Pavia, muore nel 1882 colpito da un ictus cerebrale.

Il *“Ritratto di Bice Presti Tasca”* è un olio su tela di cm 131 x 95 realizzato da Trecourt nel 1845 circa e conservato nell'Accademia Carrara di Bergamo. Beatrice era la figlia del conte Ottavio Tasca, poeta e patriota bergamasco e moglie di Giovanni Presti, il cui ritratto, del pittore Francesco Coggetti e anch'esso esposto all'Accademia Carrara, ho commentato nella [nota 192 del 12/07/2022 di “Note sull'Arte”](#).

In quest'opera, di ragguardevole tecnica rappresentativa, la nobildonna indossa un elegante ma sobrio abito verde mirto intervallato da strisce di verde cinabro, che fa risaltare il chiaro incarnato del corpo, delle mani e del bel volto dalla semplice e liscia acconciatura dei bruni capelli. L'elegante e raffinata *“silhouette”* della giovane donna, con lo sguardo rivolto verso l'osservatore e flessuosamente appoggiata con il braccio sinistro sopra una sedia coperta da un pannello rossastro, dà l'impressione di confrontarsi con quella sinuosa del vaso orientale posto sopra la consolle. Sono infatti le qualità meno evidenti di questo dipinto che manifestano l'originalità della pittura di Trecourt, caratterizzata da un raffinato purismo formale e da un'attenzione particolare per la linea, che disegna il profilo della figura, esaltandola, attraverso un sinuoso gioco di curve. Interessante la riduzione drastica di qualsiasi contrasto chiaroscurale, che dona a ogni tipo di superficie la totale pienezza della materia.

La raffinata semplicità strutturale della composizione poi, vibra tanto di vitalità luminosa quanto di palpitante intensità espressiva, che l'artista ha colto magnificamente nella nobile figura di Bice Presti Tasca e lasciato diffondere come un'aura di luce radiosa perseguendo con incanto e perizia fisionomia e spiritualità, realizzando quindi la commistione del concetto fisiognomico con quello psicologico.

Note sull'Arte



Nota n° 208 – 26/08/2022

### **Giovanni Battista Tagliasacchi e il Ritratto di Lavinia Ferrarini Dodi**

Giovanni Battista Tagliasacchi probabilmente è nato il 26 agosto 1696, dal momento che dagli archivi risulta che fu battezzato nella cattedrale di Borgo San Donnino (attuale Fidenza) il 27 agosto. A quei tempi infatti il battesimo veniva amministrato di solito il giorno dopo la nascita, considerata l'alta mortalità infantile. Dal 1711 al 1715 Tagliasacchi operò a Parma nella bottega del pittore di corte Giacomo Maria Giovannini, poi a Bologna fu allievo di Giovan Gioseffo Dal Sole, fino alla morte del suo maestro avvenuta nel 1719. Dopo essersi spostato a Piacenza, morì il 3 dicembre 1737 nella villa dei conti Scotti di Castelbosco, presso Campremoldo Sopra, una frazione del comune di Gragnano Trebbiense, in provincia di Piacenza. Tagliasacchi lavorò molto per committenze religiose, realizzando opere di rilevante esecuzione, molto richieste, con un rinnovato interessamento per i grandi artisti parmensi del Cinquecento, come il Correggio e il Parmigianino. Ma fu anche un abile ritrattista. Famoso il ritratto della duchessa di Parma Enrichetta d'Este, "*identificabile con il dipinto esistente presso l'Ordine costantiniano di San Giorgio a Parma*"<sup>1</sup>. Un altro ritratto considerevole che merita un commento è il "Ritratto di Lavinia Ferrarini Dodi", un ovale olio su tela di cm 119 x 90, realizzato dal Tagliasacchi nel 1734, in collezione privata.

In questa magnifica opera il pittore fissa efficacemente su uno sfondo scuro una donna di straordinaria grazia, indugiando con attenzione e precisione sui dettagli dell'elegante vestito, esaltando in questo modo la raffinatezza della gentildonna di grande charme e prestigio nella sua caratteristica individualità, palesata da un bilanciamento cromatico e rappresentativo di grande padronanza tecnica. L'atmosfera romantica di questa composizione, si respira e traspare poi dalla sicurezza e dalla profondità espressa dallo sguardo intenso e deciso dell'effigiata, con il bel viso rivolto verso lo spettatore.

Lirismo e poeticità delle gradazioni e delle stesure coloristiche, diligente attenzione per il dettaglio e plasticità resa dai contrasti chiaroscurali fanno in modo che la ricerca e la competenza artistica di Tagliasacchi resti sempre indirizzata esplicitamente a nuove e inedite elaborazioni sul temperamento umano, in un trasporto intelligente dalla condizione esteriore a quella interiore, dalla componente reale a quella che non può essere attinta dalla conoscenza sensibile.

1 - M. Giusto, in "*La pittura in Italia. Il Settecento*", II, Milano 1990

Note sull'Arte



Nota n° 209 – 31/08/2022

### **Jean-Auguste-Dominique Ingres e La Sorgente**

Pittore di talento eccezionale tra i maggiori allievi di Jacques-Louis David, Jean-Auguste-Dominique Ingres (Montauban, 1780 – Parigi, 1867) fu l'artista che ne raccolse più fedelmente il messaggio. Tuttavia, al neoclassicismo più "ideologico" di David, inteso come impiego dello studio dei classici per dare vita a una moderna pittura di storia, educativa e tecnicamente ben costruita, Ingres antepose una inclinazione nostalgica della ripresa della classicità, che dichiara uno spirito moderno e inquieto: mi piace quindi definirlo un pittore neoclassico, o meglio, classicista, con spirito romantico. Infatti, anche se lo studio dell'arte antica sono caratteristiche che trovano riscontro immediato nell'attività pittorica di Ingres, il pittore conciliò il gusto neoclassico pure con tematiche vicine alla sensibilità romantica, come avviene ad esempio nel "Sogno di Ossian", destinato alla camera da letto di Napoleone al Quirinale, dipinto in cui l'artista si lascia conquistare dalle malinconiche e romantiche nebbie nel sogno del cantore girovago Ossian.

Tra le numerose opere del grande Maestro merita un commento "*La Sorgente*", un magnifico dipinto ad olio su tela di canapa di cm 163 x 80, realizzato tra il 1820 e il 1856, conservato nel Musée d'Orsay di Parigi. Firmata e datata 1856, l'opera fu ideata e iniziata a Firenze già a partire dal 1820, e lentamente elaborata nel tempo, proprio come la "*Venere Anadiomene*", la cui esecuzione aveva impegnato Ingres nel 1808 e ancora nel 1848, e di cui "*La Sorgente*" è chiaramente una rilettura; la figura infatti è la stessa, ma se la Venere dall'epiteto greco emerge dal mare e si riassetta i capelli in compagnia degli amorini che le giocano intorno, la "*Sorgente*", che rappresenta la ninfa delle fonti, una delle Naiadi, divinità acquatica sorella di Venere, è sola, protetta dalla grotta che è alle sue spalle. Il dipinto raffigura un sinuoso nudo artistico femminile in piedi, in posizione perfettamente verticale e dall'esagerato contrapposto; inserito in un'apertura rocciosa, tiene tra le mani, appoggiata sulla spalla sinistra, una brocca da cui sgorga dell'acqua cristallina.

La giovane donna, definita dal critico francese Théophile Gautier (1811 – 1872) "*puro marmo di Paro rosato di vita*", colpisce per l'armonia delle forme; le linee ondulate e il morbido incarnato sono il frutto della continua riflessione di Ingres sul Rinascimento italiano e in particolare su Raffaello. "*La Sorgente*" rappresenta sicuramente una delle opere più popolari di Ingres. La tela fu acquistata dal conte Tanneguy Duchâtel con un'offerta di 25.000 franchi sui tanti pretendenti che subito si innamorarono di "*quella ragazza innocente*".

Lo scenario su cui spicca il corpo nudo della naiade venne realizzato da Ingres in collaborazione dei due allievi Paul Baize e Alexandre Desgoffe, che hanno contribuito a realizzare lo sfondo ed il vaso con l'acqua.

Note sull'Arte



Nota n° 210 – 05/09/2022

### **Maurice Quentin de La Tour e il Ritratto dell'abate Jean-Jacques Huber**

Maurice Quentin de La Tour (San Quintino, 1704 – San Quintino, 1788) è stato un pittore francese, del periodo rococò, specializzato nella realizzazione di ritratti eseguiti soprattutto con l'uso del pastello. Anzi, Quentin de La Tour a mio avviso può essere considerato il maestro incontrastato di questa tecnica di disegno: desideroso di realizzare studi approfonditi sui personaggi, impiegava i pastelli solitamente riducendo il ritratto al solo viso (tranne il grande ritratto di Madame de Pompadour che faticò a terminare). La Tour, alla ricerca di un effetto naturale, riuscì ad ottenerlo carpando non tanto la grazia del soggetto, bensì la sua verosimiglianza. La sua tecnica raggiunse risultati ineguagliabili e il virtuosismo delle sue opere è descritto sapientemente dalla penna dei fratelli Goncourt, soprattutto per quanto riguarda gli schizzi preliminari, e i "getti preparatori": *«Le trasparenze sotto al naso sono rese da tocchi di puro carminio, le punte di bianco di Troyes evidenziano la carnagione marmorea mediante frammentati colpi di luce; tratti di matita blu o giallo puro interrompono la monotonia di un unico tono, i solchi delle rughe che segnano i tratti muscolari formano una sorta di striglia nella rotondità di una guancia, ogni sorta di astuzia ispirata dall'atmosfera del momento getta sulla carta, meglio del pennello sulla tela, la vivacità, la miracolosa illusione dei tratti e della carne»*.<sup>1</sup>

Un'opera di Quentin de La Tour che mi affascina particolarmente è il "Ritratto dell'abate Jean-Jacques Huber", pastelli su carta grigio-blu, di cm 81 x 102 presentato in mostra al "Salon" di Parigi nel 1742 e conservato nel Museo d'Arte e Storia di Ginevra.

In questo magnifico Pastello, l'artista raffigura straordinariamente l'abate Huber che, con labbra sporgenti e un'espressione di vera gioia e grande soddisfazione, pare essere assorto in contemplazione estatica ed ecclesiastica, in un benedettino gaudium epicureo. Lo vediamo contrarre le labbra davanti a grossi volumi, assaporando ogni lettera, ogni riga e ogni pagina. Questo è il dipinto per intero, dove l'abate è ritratto a mezzobusto, seduto a una scrivania ricoperta da una tovaglia azzurra. Un sacerdote, un libro e due candele, di cui una appena spentasi: con armoniosa rispondenza al vero e un attento e diligente uso della luce, La Tour è riuscito a trasformare questi elementi in un capolavoro; all'interno di un'ambientazione cardinalesca, il suo pastello si avvicina alle vette della pittura di Rembrandt.

1 - Edmond et Jules Goncourt: "L'art du XVIIIe siècle: Latour", 1867"





Nota n° 211 – 06/09/2022

### **Giovanni Fattori e Il muro bianco**

Giovanni Fattori (Livorno, 6 settembre 1825 – Firenze, 30 agosto 1908) è stato un pittore e incisore italiano. È considerato tra i maggiori pittori italiani dell'Ottocento e uno dei più sensibili esponenti del movimento dei Macchiaioli. La passione per la letteratura romantica, lo studio dei maestri del Quattrocento toscano e l'accademia presso un artista come Giuseppe Bezzuoli esercitarono un influsso duraturo sullo stile di questo artista e sulle sue scelte tematiche, che riguardavano, oltre al paesaggio e la vita contadina, soggetti storici e militari.

*"In vedetta"*, noto anche come *"Il muro bianco"*, è un'opera a olio su tela di cm 37×56 che Giovanni Fattori ha dipinto nel 1872 e conservata in collezione Marzotto, a Valdagno (Vicenza). Nel dipinto è rappresentata una scena militare dove tre soldati sono in pattuglia di vigilanza e stanno controllando un territorio desolato, fermi sotto un cielo terso sgombro da nuvole e il sole cocente di un'afosa e assolata giornata d'estate. Il militare raffigurato in primo piano sulla destra proietta la sua ombra sull'intonaco bianco di un muro che spezza di colpo l'orizzonte, costituito da una nitida linea sulla quale il caldo intenso crea fluttuazioni della visione. Il muro presenta una perfetta geometria che, articolando e strutturando l'intera prospettiva trasversale del dipinto, viene a costituire il tema essenziale della struttura compositiva, formata da pochi altri elementi, come il cielo azzurro, l'arido terreno spoglio di vegetazione color ocra chiaro e i soldati a cavallo. All'estremità del muro, quasi a continuare e prolungare la prospettiva, vediamo altri due cavalieri rispettivamente su un cavallo bianco e uno nero. Tutta la struttura compositiva è sorretta dalla staticità dei soldati a cavallo derivante dall'intelligente elaborazione dei volumi e dall'equilibrio degli spazi. In quest'opera Fattori fa un abile uso della tecnica macchiaiola utilizzando una riduzione delle macchie ai soli colori del bianco, del nero, del blu scuro e dell'azzurro, con rari e leggeri toni intermedi. In questo modo è riuscito ad ottenere una luce molto intensa che, invadendo l'insieme della struttura compositiva ha restituito mirabilmente l'immagine di una calda giornata estiva, conferendo in questo modo al complesso della raffigurazione un indubbio requisito di verità. La vivida scansione di luci e ombre nette dei soldati a cavallo, la statica atmosfera sospesa e l'immobilità di quest'opera sembrano quasi preannunciare la dimensione onirica della pittura metafisica: per dirla come Francesco Morante, *«i soldati sono fermi, in vedetta, in uno spazio talmente vuoto che non si riesce ad immaginarvi alcun nemico, né presente né futuro. Sono potenzialmente fermi in un'attesa eterna, come i soldati della fortezza sita nel Deserto dei Tartari di Dino Buzzati»*.<sup>1</sup>

1 - Francesco Morante: *"In vedetta"*, su francescomorante.it.

Note sull'Arte



Nota n° 212 – 10/09/2022

### **Paolo da San Leocadio e il Salvator Mundi**

Paolo da San Leocadio (Reggio nell'Emilia, 1447 – Valencia, 1520 circa) svolse la maggior parte della sua attività pittorica in Spagna tanto da essere considerato come appartenente al Rinascimento spagnolo. Di formazione ferrarese, a giudicare dallo stile delle prime opere che gli vengono attribuite, fu allievo di Bono da Ferrara ed Ercole de Roberti, subendo l'influenza di Andrea Mantegna e Francesco del Cossa, e verosimilmente deve anche aver conosciuto la pittura veneta del Bellini. Grazie alla protezione del cardinale Rodrigo de Borgia, il futuro papa Alessandro VI, Paolo da San Leocadio giunse a Valencia nel 1472. La migliore testimonianza della fama che ottenne con la sua pittura è, senza dubbio, il documento datato a Castellón nel 1490 in occasione dell'esecuzione della pala d'altare maggiore della cattedrale di Valencia, purtroppo scomparsa, in cui Paolo da San Leocadio è descritto come il pittore più solenne di Spagna. Famosi per suoi affreschi eseguiti nella stessa Cattedrale, l'Artista eseguì mirabili opere pittoriche a olio su tavola, alcune delle quali ubicate in prestigiosi musei come la National Gallery di Londra e il Museo del Prado di Madrid. Quest'ultimo conserva tre opere attribuite a Paolo da San Leocadio: la *“Virgen del Caballero de Montesa”*, acquisita nel 1919 per sottoscrizione popolare, e le tavole de *“La Dolorosa”* e il *“Salvator Mundi”*, quest'ultimo un olio su tavola di cm 34x25, realizzato tra il 1482 e il 1484. Immagine devozionale, il Cristo Salvatore è raffigurato frontalmente incoronato con aureola crucifera; il volto ben definito nei particolari esibisce uno sguardo rivolto verso l'osservatore con occhi penetranti, e seppur con lineamenti umani, è palese la sua natura soprannaturale. Incorniciato da una ben curata cascata simmetrica di lunghi capelli ricci che cadono sulle spalle e una leggera barba bionda molto definita, presenta un'espressione di profondo dolore; è vestito con tunica verde-marrone con scollo a barca bordato da un ricamo dorato molto raffinato. La tunica è ricoperta da un mantello rosso, simbolo evocativo del sacrificio di Cristo sulla croce e della sua Passione.

L'effigie di Gesù è completata da una cornice interna dorata che contrasta con la maggiore volumetria ed espressione del volto di Nostro Signore, esempi dello sviluppo dell'arte del pittore verso forme più moderne. Questo Dipinto sembra confermare l'evoluzione dell'artista, poco conosciuto per la scarsità di opere datate e documentate. Come già precedentemente accennato, quest'opera forma una coppia con *“La Dolorosa”*, anch'essa appartenente alle collezioni del Museo del Prado.