NOTE SULL'ARTE

di

Giuseppe Frascaroli

Note dalla n° 23 alla n° 43

2021 - 2022

Copyright www.atelierdesarts.com

SCA·CATARINA· SCS·ANTONIUS
AVE·GRATIA·PLENA ECCE·ANCILLA·DOMINI
SCS·PROCULUS· SCS·FRANCISC

Nota n° 23 – 28/04/2021

Lorenzo Monaco e il Trittico dell'Annunciazione

Tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento si afferma in Europa un linguaggio artistico omogeneo, definito "gotico internazionale". Questa denominazione sottolinea, da un lato, la continuità con la tradizione artistica gotica, dall'altro mette in evidenza la molteplicità e l'internazionalità dei centri di elaborazione del nuovo stile. In effetti, nonostante il legame con il passato, il gotico internazionale ha caratteri di ricerca originale e costituisce, lungo tutto il Quattrocento, una vera e propria alternativa allo stile rinascimentale. Questo linguaggio artistico è caratterizzato principalmente da un realismo minuto ed epidermico che analizza tutti gli aspetti del reale e che convive con esasperazioni idealizzate di figure caratterizzate da un canone molto allungato, contorni sinuosi e fluttuanti e da un cromatismo prezioso, con predilezione per una narrazione elegante e pacata, amore per il lusso e nell'esuberanza di raffinate decorazioni.

Lorenzo Monaco, nato a Siena o Firenze nel 1370 circa, deceduto a Firenze nel 1425 circa, si formò sulla scia della tradizione giottesca rappresentata da Spinello Aretino e Agnolo Gaddi. Dal 1404 il suo stile si rivolse più chiaramente al gotico internazionale, condotto con una tecnica raffinatissima, cui rimase sempre fedele nonostante le novità introdotte da Masaccio e Brunelleschi durante i suoi ultimi anni di attività.

Il *"Trittico dell'Annunciazione"* (Figura n° 5), è una tempera su tavola di cm 130×230, dipinta tra il 1410 e il 1425, conservata nella Galleria dell'Accademia di Firenze.

«Composta da un'Annunciazione centrale e dai pannelli con (da sinistra, N.d.R.) Santa Caterina d'Alessandria, Sant'Antonio, San Procolo e San Francesco d'Assisi, l'opera è il capolavoro dell'artista, tra i principali esponenti del Gotico internazionale. La composizione è caratterizzata dall'uso di colori brillanti, preziosi e cangianti e dai contorni lineari, ritmici e decorativi delle figure, ritagliate come silhouettes su fondo oro». [1] Il dipinto è composto da tre pannelli cuspidati, uniti tra di loro e in basso senza soluzione di continuità. Il pannello centrale è sovrastato da un medaglione dove è rappresentato Cristo nostro Signore con una pagnotta di pane che nella Bibbia assurge a livello di simbolo di Dio stesso, della sua sapienza e della sua presenza.

Sulla sinistra del pannello centrale l'arcangelo Gabriele è raffigurato ancora in volo mentre sta per scendere a terra e annunciare alla vergine Maria, con le braccia incrociate in segno di devozione, le prime parole del messaggio divino: *«Ave Gratia plena, Dominus tecum»*. Sulla fronte l'angelo porta una fiammella, ad indicare lo Spirito Santo che lo illumina. A destra si trova Maria, seduta su un trono coperto da uno sfarzoso drappo dorato e coperta dal suo bel manto azzurro; poco distante vola la colomba dello Spirito Santo. Dietro la Vergine si trova un accenno di casa con una mensola ed un portale ad arco aperto, che lascia intravedere la bifora traforata all'interno. L'Annunciazione rappresenta uno dei momenti più alti della maturità dell'artista, dove la fedeltà mimetica raggiunge il più alto grado di intensità, e dove l'inclinazione illusionistica del pittore trascura di proposito l'organizzazione tridimensionale dello spazio, in favore di una prevalenza assoluta dei ritmi lineari e dei valori di superficie.

1- Sito Web: Arte.it, "Trittico dell'Annunciazione", Firenze, Galleria dell'Accademia

Copyright www.atelierdesarts.com

1827.

Nota n° 24 – 28/04/2021

Francesco Hayez e l'Autoritratto in un gruppo di amici

«Gli artisti attivi nel passaggio tra Neoclassicismo e Romanticismo ebbero l'abitudine di ritrarsi a vicenda in immagini di gruppo, che sono spesso un'orgogliosa dichiarazione del loro impegno nella lotta per un'arte nuova. Un manifesto del fervore creativo della Milano romantica, riflesso negli sguardi dei suoi eroi, è il famoso "Autoritratto in un gruppo di amici" di Francesco Hayez datato 1827 e conservato al Museo Poldi Pezzoli di Milano, uno dei dipinti più anticonvenzionali e moderni dell'epoca». [1]
Per la sua libertà, il carattere e i personaggi rappresentati, il Dipinto di piccole dimensioni, un olio su tela di cm 29,5 x 32,7 del 1827 circa, (figura n°8) è ritenuto uno dei ritratti più straordinari dell'Ottocento europeo. *«L'iscrizione in basso a sinistra indicante la data 1827 non è da considerarsi autografa».* [2]
In questa composizione il pittore si è rappresentato con grande immediatezza e senza alcuna retorica, con un'espressione seria ma al contempo vivace in una posa e un abbigliamento non convenzionali, con un berretto da studente in testa e gli occhialetti; insieme a lui sono Tommaso Grossi, grande amico di Alessandro Manzoni, unico a capo scoperto, allora esponente più popolare del Romanticismo in letteratura, e a tre pittori amici: da sinistra, con lo sguardo rivolto verso Hayez, il vedutista Giovanni Migliara; quindi, con gli occhi rivolti verso l'osservatore il suo più anziano maestro Pelagio Pelagi, e, con il cilindro, l'esordiente Giuseppe Molteni, destinato a diventare il suo rivale proprio nel settore della ritrattistica.

Per la rappresentazione dei personaggi più in vista del Romanticismo milanese, l'opera è stata ritenuta come "*uno dei manifesti della Milano romantica*". L'intera immagine, tuttavia, è intima, anticelebrativa e sembra essere un affettuoso omaggio all'amicizia, impressione rafforzata dall'aspetto non finito della tela.

Tommaso Grossi in "*Brindisi a Francesco Hayez*" del 1824, un testo in dialetto milanese scritto in onore di Hayez appena guarito da una lunga malattia e recitata durante una cena tra amici, ne esalta le qualità professionali e al contempo quelle umane. In un passo del suo componimento, tradotto in italiano, Grossi così recita: *«… mi inchino al suo talento che sa dare ai quadri quella poesia, quella grazia, quel fuoco, quel sentimento, quella finezza ma naturale della passione, che ti sembra vera, che ti commuove. // E nonostante tutto ciò egli è affabile, alla mano, non si dà tono, tende a fare i fatti suoi lontano dagli intrighi, insomma un marzapane, proprio quello che si dice un buon figliolo; ed è giusto che tutti gli vogliono bene, e gli fanno largo come a un carro di fieno.// Viva il signor Checco (Francesco) dunque, viva, e visto che si è dato la briga di guarire, auguriamogli che abbia a campare fino a quando glielo dico io, benvisto come è, vispo, e sano, con quel po' po' di dono di Dio che ha nelle mani».* [3] In queste righe il poeta sottolinea il temperamento affabile e cordiale di Hayez, la sua mancanza di superbia, l'essere un "bravo ragazzo", qualità queste che peraltro traspaiono nel bel dipinto.

1- Sito Web: Museo Poldi Pezzoli, *"Autoritratto in un gruppo di amici: l'immagine dell'artista romantico"*
2- Sito Web della Regione Lombardia Beni Culturali: *"Autoritratto con gruppo di amici: Giovanni Migliara, Pelagio Pelagi, Tommaso Grossi, Giuseppe Molteni"* - Hayez, Francesco
3- Tommaso Grossi, *"Poesie milanesi"*. Nuova edizione rivista e accresciuta a cura di Aurelio Sargenti, Interlinea, Novara 2008

Copyright www.atelierdesarts.com

Nota n° 25 – 02/05/2021

Antonio Guadagnini e l'Ultima Cena

Il pittore Antonio Guadagnini, nato a Esine nel 1817, deceduto ad Arzago d'Adda nel 1900, studiò con profitto nel Ginnasio di Lovere, poi all'Accademia Carrara di Bergamo. Soprattutto proficui furono gli studi d'arte: valutato giovane di grande talento, ebbe come maestri il cremonese Giuseppe Diotti e il bergamasco Enrico Scuri; la sua preparazione tecnica, la sua passione per la pittura ed il suo grande impegno gli consentirono, sin da giovanissimo, di meritarsi la stima dei suoi stessi maestri. Molte sono le sue opere, sia eseguite con tecnica dell'affresco che in olio su tela, collocate in diverse località, specialmente in Lombardia, dalla val Camonica al Bergamasco, dal Bresciano a Milano, dove eseguì lavori a fresco della chiesa di Sant'Alessandro insieme al suo maestro Enrico Scuri. A Passirano (BS), nella chiesa di San Zenone, vi sono diverse opere del Guadagnini, sia affreschi che tele dipinte con tecnica a olio. Tra questi, merita un commento "L'Ultima Cena", un olio su tela di cm. 283x210 eseguito nel 1883 circa.

In uno straordinario impianto compositivo e di alta qualità pittorica caratterizzata da colori chiari e vivi, assai gradevoli alla vista, in un Cenacolo definito sullo sfondo da nobili e raffinate architetture classiche, Guadagnini in quest'opera ha raccolto, con resa accurata dei particolari fisionomici dei volti, le figure degli Apostoli e di Gesù. Il pittore ha rappresentato l'episodio evangelico, cogliendo il momento solenne, introdotto dalla tradizione romana, nel quale Cristo istituisce il sacramento dell'Eucarestia, preferendolo al momento dell'annuncio del tradimento, secondo la tradizione bizantina: seduto a tavola al centro della composizione, con volto sereno e spirituale, Gesù sta infatti per benedire il pane che tiene con la mano sinistra e il vino nel calice.

Le figure degli apostoli si stringono attorno a Nostro Signore e sembrano partecipare con sentimenti differenti al sacro evento, sebbene tutti mostrino un grande interesse per ciò che accade: ce lo dicono i dialoghi degli sguardi, il gesticolare delle mani, le diverse posizioni dei corpi, (un apostolo si inginocchia davanti al sacro evento eucaristico). Alla destra di Gesù, con le braccia incrociate sul petto, sta Pietro, mentre alla sua sinistra, con le mani congiunte in segno di preghiera, è raffigurato Giovanni. Solo Giuda, di spalle in primo piano sulla destra, unico di cui non è visibile il volto, nascondendo con la mano sinistra il sacchetto di danari del tradimento, non ha il coraggio di guardare in volto Nostro Signore. Siede dalla parte opposta di Gesù, a differenza dell'opera più famosa, quella vinciana, dove Giuda siede in mezzo agli altri Apostoli.

Il Dipinto nella sua completezza è armonico, ben equilibrato, e può essere diviso in due parti esatte da una linea retta verticale che, passando per il corpo di Gesù, sale sulla colonna al centro della composizione terminando sul capitello corinzio. Sei apostoli sono rappresentati nella parte destra, altri sei nella parte sinistra, ai quali si aggiungono due figure che scendono da una scala: una donna, con in mano un vassoio di pane e un ragazzo con un'anfora di vino. A bilanciare queste ultime figure, sullo sfondo a destra è visibile lo scorcio di una struttura architettonica che ricorda il tempio dello "Sposalizio della Vergine" di Raffaello. Un tocco di raffinatezza si può cogliere infine nella tovaglia pulita, apparecchiata con cura, ben stirata e con l'interessante motivo reiterato delle pieghe a forma di croce, che può essere interpretata come allusione al mistero pasquale riassunto dall'Ultima Cena.

Copyright www.atelierdesarts.com

Nota n° 26 – 06/05/2021

Jan van Eyck e Il ritratto dei coniugi Arnolfini

Jan van Eyck, nato a Maaseik nel 1390 circa e deceduto a Bruges nel 1441, è stato un pittore fiammingo di fama internazionale e il suo stile, incentrato su una resa analitica della realtà, ebbe un larghissimo influsso. Fu il perfezionatore della tecnica della pittura ad olio, tecnica già presente nell'antichità, ma da lui migliorata con l'uso di nuovi leganti e attraverso le velature, che rendono assai precisamente la varietà delle superfici e i dettagli più minuti. La sua pittura a olio gradualmente sostituì in Europa l'uso del colore a tempera. Carattere originale della pittura di Van Eyck è la ricerca delle sensazioni visive, evidenti ed efficaci, che presuppongono un'attenta osservazione della realtà attraverso lo studio del fenomeno ottico ed illuministico. Nell'ambiente fiammingo la luce è un "medium" fluido che unifica, individuando con la stessa attenzione l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo, il lontano e il vicino.

Capolavoro di Jean van Eyck è *"Il ritratto dei coniugi Arnolfini"* (figure n° 8 e 10), un olio su tavola di cm 81,8×59,7 conservato alla National Gallery di Londra. Giovanni Arnolfini, facoltoso banchiere italiano che si era stabilito a Bruges, e la moglie Giovanna Cenami, sono raffigurati in piedi fianco a fianco nella loro camera; il banchiere è rivolto verso l'osservatore. Nonostante lo spazio limitato, l'artista è riuscito a circondarli da una moltitudine di simboli. *«A sinistra, le arance posate sul basso tavolo e sul davanzale sono ciò che resta di una originale innocenza, di un'era senza peccato; a meno che, queste non siano mele anziché arance (difficile esserne certi), nel qual caso rappresenterebbero la tentazione del sapere e la Caduta»*. [1] Al di sopra delle loro teste l'unica candela accesa sul lampadario simboleggia l'unicità del vincolo; gli zoccoli in primo piano alludono alla pratica di levarsi le calzature in luoghi sacri, così come il cagnolino è simbolo di fedeltà e amore. Il letto nuziale con le sue tende rosso vivo evoca l'atto fisico dell'amore che, secondo la dottrina cristiana, è parte essenziale della perfetta unione fra marito e moglie. Van Eyck dipinge con impareggiabile maestria ogni dettaglio, riuscendo a rendere la diversa consistenza dei materiali, dall'ottone cesellato del lampadario alla morbida pelliccia delle vesti.

Sebbene tutti questi diversi elementi siano carichi di significato, sono sicuramente di secondaria importanza se paragonati con lo specchio, centro focale della intera composizione. La geniale invenzione dello specchio convesso, che dilata lo spazio dipinto, offrendoci la possibilità di percepire tutta la stanza, la schiena degli Arnolfini e, particolare importante, il pittore che guarda la scena; accanto a lui un giovane che viene probabilmente per fare da testimone. Lo specchio, per la prima volta, per quanto se ne sappia, mostra il retroscena del dipinto, che venne copiato più volte, da Hans Memling a Velázquez. È uno dei migliori esempi della minuziosità microscopica ottenuta da Van Eyck: misura 5,5 centimetri, e nella sua cornice sono meticolosamente rappresentati dieci episodi della Passione di Cristo.

Sopra lo specchio, in una elaborata calligrafia, compare la firma del pittore *"JOHANNES DE EYCK FUIT HIC 1434: Jan van Eyck fu qui nel 1484"*, ovvero fu testimone di quanto ha poi raffigurato. Lo specchio diventa, da questo momento in poi, metafora della pittura, capace di registrare la realtà ma anche di operare un'indagine più profonda ed emozionante del mondo. Con lucida consapevolezza, l'artista ci dimostra che la pittura, in particolare quella fiamminga, non è solo naturalismo, ma si fa veicolo di ben altri significati.

1- Jean Claude Frère: *"Fiamminghi. I grandi maestri del '400"*, ed. italiana di Rusconi Libri, 2001, pag. 42

Copyright www.atelierdesarts.com

Note sull’Arte

Nota n° 27 – 09/05/2021

Michelangelo e la Pietà

Michelangelo Buonarroti, nato a Caprese nel 1475, deceduto a Roma nel 1564, è fra i maggiori artisti del Rinascimento e uno dei più grandi artisti di tutti i tempi; parlare di Michelangelo è come raccontare la fortuna delle arti del XVI secolo, la sua magnificenza artistica risiede sia nelle opere pittoriche che scultoree, lo studio delle quali segna le generazioni artistiche successive, dando un forte impulso alla corrente del *"manierismo"*.

Dopo il *"Bacco"* (figura n° 145), in cui è già leggibile l'impatto con la statuaria classica ellenistica, la *"Pietà"* (figura n° 157) è il secondo importante incarico ricevuto a Roma ed è il capolavoro che consacra la fama dello scultore ventiquattrenne.

Eseguita tra il 1498 e il 1499, la *"Pietà"* è un'opera scultorea in marmo di Carrara, che da questo momento diventerà la materia primaria per la creatività del sommo artista, di altezza cm 174, larghezza alla base cm 195 e profondità cm 69, ubicata nella Basilica di San Pietro. Dal punto di vista iconografico Michelangelo si rifà a un modello diffuso nel nord Europa: gruppi scultorei della Pietà su supporto essenzialmente ligneo e diffusi soprattutto in area nordica, con il nome di "Vesperbild". Nella Pietà michelangiolesca, però, «la nordica e patetica tipologia del "Vesperbild", cui probabilmente faceva riferimento il cardinale Jean de Bilhères de Lagraulas commissionando a Michelangelo un Cristo morto deposto nel grembo della madre, è riformulata nell'immagine sublimata di un corpo abbandonato di bellezza incorrotta che la giovane Vergine meditativa, sbilanciandosi leggermente, regge sulle ginocchia e offre alla contemplazione di una religiosità intellettuale ed estetizzante». [1]

Nel corso dei secoli tanto si è scritto sulla Pietà michelangiolesca, che mi è difficile fare un originale commento e non prolisso su questa meravigliosa opera, sicuramente una delle maggiori opere d'arte che l'Occidente abbia mai prodotto. A mio avviso ancora oggi le parole più belle e coinvolgenti, rimangono quelle del Vasari, che così scrisse in quei tempi: *«[Riguardo alla Pietà] non pensi mai, scultore né artefice raro, potere aggiungere di disegno né di grazia, né con fatica poter mai di finezza, pulitezza e di straforare il marmo tanto con arte, quanto Michele Agnolo vi fece, perché si scorge in quella tutto il valore et il potere dell'arte. Fra le cose belle che vi sono, oltra i panni divini suoi, si scorge il morto Cristo, e non si pensi alcuno di bellezza di membra e d'artifizio di corpo vedere uno ignudo tanto divino, né ancora un morto che più simile al morto di quello paia. Quivi è dolcissima aria di testa, et una concordanza ne' muscoli delle braccia et in quelli del corpo e delle gambe, i polsi e le vene lavorate, che invero si maraviglia lo stupore che mano d'artefice abbia potuto sí divinamente e propriamente fare in pochissimo tempo cosa sí mirabile; che certo è un miracolo che un sasso da principio, senza forma nessuna, si sia mai ridotto a quella perfezzione che la natura a fatica suol formar nella carne»*

Il volto di Maria è un volto giovane, perché è il volto di una fanciulla che non ha conosciuto il peccato, mentre il corpo di Cristo è il corpo sfinito di chi tutti i peccati ha voluto caricare su di sé. La finezza dei panneggi, la monumentalità della composizione, la perfezione anatomica, tutto è scolpito in una naturalezza senza tempo che ha decretato per quest'opera una fortuna ininterrotta e un'ammirazione sconfinata. "MICHAEL.A[N]GELVS BONAROTVS FLORENT[INVS] FACIEBAT" ha scolpito il Sommo Artista sulla cintola che attraversa il petto della Vergine Madre, che, come scrisse Dante, è *"Figlia di Suo Figlio"*.

1- Fiorella Sricchia Santoro: *"Il Cinquecento, l'Arte del Rinascimento"*, ed. Jaca Book S.p.A. Milano, 1997, pag. 81

Copyright www.atelierdesarts.com

Nota n° 28 – 15/05/2021

Francisco Goya e la Fucilazioni del 3 maggio 1808

Nato a Fuendetodos nel 1746 e deceduto a Bordeaux nel 1828, pur essendo quasi contemporaneo di Jacques-Louis David, capofila in Francia dell'arte neoclassica, e pur fedele agli ideali illuministi, Francisco Goya fu decisamente lontano dal Neoclassicismo e dalla sua fiducia nella ragione. Al decoro perfetto e alla precisione accademica del disegno nelle opere degli artisti neoclassici, rifiutando la visitazione dell'antichità, Goya contrappose una sorprendente libertà espressiva; alle levigatezze di David, oppose una spiccata accentuazione cromatica sostenuta da un segno quasi ad abbozzo. Le sue opere maggiori dipinte dopo i quarant'anni, costituiscono l'anticipazione geniale e solitaria di Manet e dell'espressionismo, per cui è spesso indicato come l'ultimo degli antichi maestri e il primo dei moderni.

Goya può essere considerato il più grande interprete del sentimento popolare spagnolo in tutti i suoi molteplici aspetti; sente profondamente il dramma della sua epoca e lo esprime con immediatezza, anche quando si tratta di documentare le tragedie della guerra.

Un chiaro esempio è l'opera intitolata *"Fucilazioni del 3 maggio 1808"*, (figura n° 4) un olio su tela di cm 266x345 eseguito nel 1814 e conservato nel Museo del Prado di Madrid. L'opera rappresenta l'esecuzione di patrioti da parte delle truppe francesi. I soldati del plotone di esecuzione sono nel buio della notte, davanti a un arido colle, dove in cui avvenne veramente l'eccidio e sul cui fondo, a destra, si può forse riconoscere il campanile della chiesa di San Bernardino. I soldati in controluce e di spalle, tutti simili tra loro nella divisa e nella posa, sono raffigurati con la compattezza e l'impersonalità di una macchina per uccidere. L'artista non mostra il loro volto, reputandoli meri strumenti di esecuzione; non hanno sentimenti individuali, sono privi di volontà propria, ciechi strumenti di morte, al servizio di un potere estraneo anche a loro. La grande lanterna posata a terra proietta invece la sua luce chiara sul gruppo dei condannati. La pittura è larga e pastosa, stesa a tratti con la spatola, eppure il realismo è urtante: l'uomo caduto a terra in una pozza di sangue, il viso deformato dalle orrende ferite, rivolto verso lo spettatore, colpisce e turba l'animo. Il gruppo dei condannati, in netto contrasto con il plotone di esecuzione, è assai caratterizzato e umanissimo, e ogni personaggio si prepara alla morte con animo e atteggiamento differenti. Al centro spicca il giovane inginocchiato, individuato cromaticamente dalle note squillanti della camicia bianca e dei pantaloni gialli, con i capelli ricci e lo sguardo spiritato con gli occhi sbarrati, fulcro drammatico della scena, vittima sacrificale che apre le sue braccia a croce.

Ben esprime la drammatica scena Alfonso E. Pérez Sánchez: *«Il personaggio centrale (…) si trasforma in un puro grido plastico. Le forme aperte e divergenti come un'esplosione, l'accecante chiarità raggiante che capta e riflette la luce della lanterna sulla soglia dell'ombra fanno della tela e di questa figura in particolare una delle più gloriose anticipazioni di certe tele contemporanee che, attraverso mezzi interamente plastici, tentano di comunicare il grido, la disperazione o la brutalità. Esprimere più che narrare, provocare più che informare».* [1]

1- Alfonso E. Pérez Sánchez: "Goya", Collana Dossier d'art, Giunti Editore, 1989

Copyright www.atelierdesarts.com

Note sull’Arte

Nota n° 29 – 22/05/2021

Nicolas Poussin e l'Ispirazione del Poeta

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 ed ideali il mondo pagano, suscitando nell'arte italiana e francese un nuovo ritorno al classicismo e al mito; nel suo lavoro sono caratteristiche predominanti chiarezza, logica e ordine. 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. Nella *"Guida pittorica"* di Alessandro Petti, la poetica di Nicolas Poussin trova la sua identità in una descrizione nitida, indicando il pittore francese come colui che nel pieno spirito classicista *«predilegea massimamente le bellezze espressive poiché mostravano il linguaggio del pensiero e del sentimento e perciò ricercava nell'antico quella bellezza ideale o intellettuale»*, [1] scelta assoggettata alla mediazione di personaggi storici, particolarmente pertinenti a una nobile espressione della composizione e dello stile.

Nel dipinto "*L'Ispirazione del Poeta"*, (figura n° 4) Nicolas Poussin dipinge la sua visione di paesaggio classico fondendo figure mitologiche e natura con magistrale equilibrio. *"L'Ispirazione del poeta"* è un'allegoria olio su tela di cm 182x213, eseguita a Roma tra il 1620 e il 1630, conservata nel Museo del Louvre di Parigi dal 1911, dopo essere stata nella collezione parigina del cardinale Giulio Mazarino e successivamente pervenuta in Inghilterra nel 1772. Di questo dipinto non si conoscono né disegni preparatori, né il nome del committente. L'allegoria del Louvre descrive un Parnaso con al centro della tela Apollo, divinità del sole, della musica, dell'arte e della poesia. *«Il tema di Apollo sul monte Parnaso in compagnia delle Muse era già stato realizzato a Roma da Raffaello negli affreschi delle Stanze Vaticane, probabile fonte di ispirazione per il dipinto di Poussin»*. [2]

Nella raffigurazione, Apollo è riconoscibile per la lira che tiene sopra la gamba destra e la corona d'alloro che gli cinge la testa; il Dio investe di dignità di poeta il giovane davanti a lui, tramite un genio alato che si appresta a porgere sul suo capo due corone d'alloro. Il poeta è identificabile con la penna e la carta che alza gli occhi al cielo, come massima fonte di ispirazione. Sulla sinistra è rappresentata Calliope, musa della poesia epica, una venere dal corpo pudicamente fasciato in drappeggi dalle pieghe abbondanti; accanto a lei un altro putto regge una terza corona d'alloro. *«Nelle tre corone è stato visto un riferimento alla teoria, sostenuta da Poussin, dell'unione e della corrispondenza espressiva di poesia, musica e pittura»*. [2]

Nella composizione la luce dorata, proveniente da sinistra, tornisce dolcemente i volumi e conferisce all'insieme un senso di serenità e di calma.

1- A. Petti, *"Guida pittorica ossia analisi intorno lo stile delle diverse scuole di pittura e degli artisti italiani e stranieri"*, Stabilimento tipografico di Nicola Fabricatore, Napoli, 1855
2- *"Storia dell'Arte Universale"*, ed. Istituto Italiano Arti Grafiche, Bergamo, 2008, vol. 10, pagg. 78-79

Copyright www.atelierdesarts.com

Nota n° 30 – 27/05/2021

Giambattista Tiepolo e la Passeggiata

Giandomenico Tiepolo è un *"figlio d'arte"*. Il padre era infatti il noto pittore veneziano Giambattista Tiepolo, mentre i vedutisti veneziani Francesco e Gianantonio Guardi erano gli zii. A 13 anni entrò a far parte della bottega del padre e collaborò con lui in innumerevoli occasioni a Venezia, Vicenza, Würzburg, Brescia e a Madrid, sviluppando tuttavia un proprio stile visivo e tematico e una autonoma capacità espressiva che andrà via via manifestando nel corso degli anni, avendo il Giandomenico una personalità distinta da quella del padre, che si estrinsecava, quando lavorava autonomamente, nelle rappresentazioni della vita comune.

Mentre Giambattista Tiepolo, infatti, non tralascia lo studio della grande pittura veneta del Cinquecento, che costituisce per lui un modello di riferimento fondamentale per l'intonazione chiara e smagliante della sua arte, e trasfigura i suoi eroi evadendo nel sogno pittorico, Giandomenico, poco incline alla rappresentazione aulica delle divinità dell'Olimpo, degli eroi della storia e della mitologia, svela il suo interesse per la realtà quotidiana, osservata in modo disincantato, provando interesse per la gente che lo circonda.

La *"Passeggiata"* del 1791 (figura n° 81), è un affresco proveniente da Villa Zianigo, strappato e riportato su tela cm 200 x150, venduto ad un antiquario nel 1906, collocato successivamente a Venezia, Ca' Rezzonico, sede del Museo del Settecento Veneziano. In questo Dipinto, la satira sulla vacuità dell'aristocrazia è palese: la dama, in villeggiatura secondo la moda dell'epoca, tiene sottobraccio contemporaneamente il marito e il cicisbeo, mentre un levriero accompagna i padroni e un servo li segue con in braccio un cagnolino. Secondo il Pignatti, *«la fonte letteraria da cui è derivata la scena, o almeno qualche particolare di essa, come ad esempio il servitore che regge la "vergine cuccia", sarebbe il "Giorno" di Giuseppe Parini»*. [1] La composizione è simile ai personaggi, due dame e un uomo al centro, nella decorazione di Villa Valmarana. Di queste persone non distinguiamo il viso, perché colti di spalle: sono manichini privi di personalità e temperamento; intravediamo soltanto, perché leggermente girato verso la donna, il volto inespressivo di uno dei cavalieri, con gli occhi socchiusi. I personaggi effigiati non sono gli attori della rappresentazione scenica, ma dandoci le spalle e guardando in lontananza, diventano loro stessi spettatori di quel che accade davanti a loro, e invitano a loro volta noi stessi a guardare insieme a loro e davanti a loro. La limpidezza del cielo, la vastità dello spazio verso il quale essi si dirigono trasmettono un senso di malinconico allontanamento, prendendo commiato dall'osservatore, prevedendo l'ormai tramonto della loro classe sociale. La passeggiata sembra suggerirci un congedo, un'uscita di scena: la mattina del 12 maggio 1797, il Maggior Consiglio della Repubblica si riunirà per l'ultima volta e la Serenissima perderà l'indipendenza.

1- Giuseppe Pignatti, *"Affreschi della Villa Tiepolo a Zianigo"*, in: il Museo Correr di Venezia. I dipinti del XVII e XXIII secolo, Venezia, 1960, pp 347-348.

Copyright www.atelierdesarts.com

Nota n° 31 – 25/05/2021

Luca Giordano e Mosè al Mar Rosso

Luca Giordano, nato a Napoli nel 1634, ivi deceduto nel 1705, fu uno dei principali esponenti della pittura napoletana del Seicento, nonché uno dei più influenti esponenti del barocco europeo. Nel 1602 fu chiamato in Spagna da re Carlo II e vi si fermò per dieci anni, compiendovi importanti opere e numerosi cicli di affreschi. Rientrato in Italia nel 1702, continuò a lavorare alacremente fino alla morte. Le ultime opere testimoniano ancora della sua prodigiosa capacità di assimilazione e di rinnovamento che, dagli insegnamenti di Ribera, l'aveva portato a guardare, sempre però con originale interpretazione, a Pietro da Cortona, ai veneti del Cinquecento, a Poussin, a Rubens, a Maratta e infine alle prime manifestazioni rococò, con assoluta e dirompente padronanza del mezzo pittorico.

La grande tela *"Mosè con gli ebrei al passaggio del Mar Rosso"* (di cui un particolare si vede nella figura n° 176) è un olio su tela di cm 375x600 del 1681 circa, ubicata presso la Basilica di Santa Maria Maggiore di Bergamo. La grande tela, eseguita a Napoli su ordinazione della *"Congregazione della Misericordia Maggiore di Bergamo"*, fu trasportata prima a Venezia, nel 1682, dove suscitò tanta ammirazione che i veneziani tentarono invano di trattenerla. A Venezia *«fu visionata ed approvata dagli emissari della confraternita, e fu liquidata al pittore con la somma di settecento scudi più cento di premio per l'alto gradimento incontrato dalla "rarità", dalla "finezza della pittura" e dalla "bellissima inventione" dell'opera»*. [1] A paragone delle grandi tele eseguite a Santa Maria Maggiore, quest'ultima aveva in effetti tutti gli elementi per incontrare appieno le esigenze bergamasche. Il linguaggio giordanesco, intelligentemente eclettico, soddisfaceva infatti sia le aspirazioni ad una grande decorazione sia il gusto per una esposizione ordinata, chiara, di inusitato equilibrio fra dinamismo barocco e classicismo marattesco. Di fatto, la grandiosa composizione è un capolavoro di orchestrazione narrativa, luminosa e cromatica.

Si può dividere lo schema compositivo dell'opera in tre piani. In primo piano, in basso, Giordano ha collocato gli Ebrei che stanno attraversando il fondale del Mar Rosso, fuggendo così agli Egiziani, dopo che Mosè, stendendo il suo bastone, le acque del mare sono state separate in due parti da Dio. La scena, che il pittore ha descritto secondo il Libro dell'Esodo 13:17-14:29, è colta mirabilmente con grande poesia e realismo. Miriam, la sorella di Mosè, rivolta verso lo spettatore e con lo sguardo verso il cielo, prega ringraziando il Signore; con Lei un popolo di nomadi, pastori, bimbi con strumenti musicali, cani, pecore, cavalli, stoffe increspate e dai colori vividi e brillanti.

Nel secondo piano, rialzato rispetto al primo per rendere l'arretratezza, l'artista ha raffigurato la scena più significativa: come si legge nell'Esodo 14, 26-27 Dio dice a Mosè: «Stendi la mano sul mare: le acque si riversino sugli Egiziani, sui loro carri e i loro cavalieri. Mosè stese la mano sul mare e il mare, sul far del mattino, tornò al suo livello consueto, mentre gli Egiziani, fuggendo, gli si dirigevano contro. Il Signore li travolse così in mezzo al mare». Il pittore mirabilmente raffigura il momento in cui Mosè, al centro della composizione, stende la mano destra sul mare, che inghiotte così l'esercito del faraone. Alle spalle di Mosè il popolo s'inginocchia pregando e alzando le mani al cielo.

Nel terzo piano, in alto, Dio, avvolto da una splendida luce dorata, dalla nube aiuta il suo popolo. La genialità dell'opera consiste proprio nel fatto che i tre piani di costruzione, la visione metafisica e il mondo terrestre si incrociano senza soluzione di continuità. Alla calda luce dorata che pervade il mondo celeste e sfuoca le forme in lontananza, fa da controcanto, in primo piano, il dispiegamento di una festosa galleria di tipi umani.

1- Mariolina Olivari in: "Pittura a Bergamo dal Romanico al Neoclassicismo", Servizio Editoriale Amilcare Pizzi per Cariplo, Milano, 1991.

Copyright www.atelierdesarts.com

Nota n° 32 – 30/05/2021

Il Tintoretto e la Crocifissione

«Quel che è certo è che nessun altra pittura al mondo esprime un'uguale ricchezza di vita e di umanità; c'è tutto, compresa la più sublime bellezza. È in assoluto una delle più grandi creazioni dell'arte, il cui fascino non diminuisce mai». [1] Forse, nessuna, meglio di queste parole dello James del 1986 esprimono la magnificenza della "Crocifissione" del Tintoretto, un immenso dipinto olio su tela di cm 536x1224 del 1565, collocata a Venezia nella Scuola Grande di San Rocco. (figura n° 45) Jacopo Robusti, detto Tintoretto dalla professione di tintore di panni esercitata dal padre, nato a Venezia nel 1519, ivi deceduto nel 1594, dopo aver frequentato per brevissimo tempo la bottega del Tiziano, fin dagli esordi, dimostrò altresì grande interesse per l'arte tosco-romana del Rinascimento maturo, guardando ai dipinti e alle sculture dei maestri presenti a Venezia, come Vasari e Sansovino, e studiando Michelangelo. Con questo bagaglio culturale Tintoretto acquisì uno stile fortemente plastico e monumentale, caratterizzato da una scattante rapidità della pennellata, (basti pensare che portò a termine la "Crocifissione" in un solo anno) dalla resa plastica delle figure e da marcati contrasti chiaroscurali.
La *"Crocifissione"* occupa tutta una parete della *"Sala dell'Albergo"*, fulcro della vita della Scuola di San Rocco, poiché era il luogo in cui si riuniva il suo governo. Questa composizione, oltre che riempire di sé l'ambiente circostante, crea sulla parete un vuoto dietro la croce, come se si trattasse di un unico spazio, quello dove si svolge l'evento e quello dove si trattiene lo spettatore, chiamato a partecipare al dramma, coinvolto direttamente ed esternamente nell'uccisione di Cristo, evento culminante della storia umana e della salvezza. Per ottenere questo coinvolgimento collettivo, la croce è collocata al centro della composizione, isolata sul vertice di un triangolo costituito da un piano roccioso sopraelevato che si allarga a ventaglio in profondità; l'isolamento della figura di Cristo rimanda alla solitudine morale del suo destino. Ai piedi della croce la piramide umana dei dolenti, raccolti attorno alla Vergine Maria sopraffatta dallo strazio, abbandonata tra le braccia di alcune Pie donne; il corpo eroicamente michelangiolesco di Cristo, ormai senza vita, la testa abbandonata sul petto circondata da un alone luminoso e le braccia, completamente distese sulla croce, come ad abbracciare il mondo intero, è circondato da una folla di persone. Come asserisce lo storico dell'arte Adolfo Venturi, *«La croce è perno di un'immensa ruota i cui raggi sono costituiti dalla scala posata in terra, dalla croce di uno dei due ladroni che si sta ora sollevando, dall'altra ancora adagiata; e la ruota è formata dal cerchio delle innumerevoli persone ciascuna intenta al lavoro o ad osservare il fatto, a commentarlo, a meditare, mentre, indifferenti al clamore, riparate da alcune pietre, a destra, due soldati, illuminati da una luce savoldesca, giocano ai dadi le vesti della vittima»*. [2] A sinistra alcuni uomini a cavallo guardano la scena indifferenti o soddisfatti.

Nella *"Crocifissione"* la superficie pittorica si sfrangia nel tocco delle pennellate, che tracciano sulla tela macchie colorate e filamenti luminosi, accentuando il carattere visionario delle raffigurazioni. L'osservatore non può che essere coinvolto e reso partecipe della scena, diventando lui stesso uno degli sbigottiti testimoni dell'evento.

1- Henry James: *"Venezia, una prima impressione"*, in *"Ore Italiane"*, a cura di A. Brilli, MILANO, 1986
2- A. Venturi in: *"Storia dell'arte italiana"*, vol. IX, *"La pittura del Cinquecento"*, ed. Hoepli, 1925

Copyright www.atelierdesarts.com

Nota n° 33 – 01/06/2021

Pietro da Cortona e Il Trionfo della Divina Provvidenza

Pittore tra i più famosi dell'epoca barocca, Pietro da Cortona, decoratore brioso, abilissimo di mano, immaginoso e seducente, impose al suo secolo, avido di effetti fastosi, la sua facile e chiassosa maniera, che gli si era formata, modificandosi, dai fermenti innovatori della grande arte del fiorentino Andrea Commodi. Giunto a Roma nel 1612 *«si dedicò alla pratica del disegno, studiando sia i monumenti antichi che le primissime opere del nascente stile barocco, eseguite in quegli anni da Rubens, Guercino e Lanfranco»*, [1] adottandone le novità pittoriche con prontezza e interesse, con una felice combinazione tra meditazione sulla statuaria classica e uso di una pennellata fluida e distesa a largo tratto.

Un commento a *"Il Trionfo della Divina Provvidenza"* (figura n° 99 e 104, particolari nelle figure n° 100, 101, 102, 103), affresco monumentale di Pietro da Cortona è dovuto, essendo spesso citato come manifesto del nuovo stile barocco in pittura.

Commissionato da papa Urbano VIII nel 1633 e realizzato tra il 1633 e il 1639 nella volta del Salone dei Ricevimenti di palazzo Barberini a Roma, è considerato il capolavoro assoluto dell'artista, oltre che una delle opere pittoriche più rappresentative dell'intero Barocco europeo. Con una superficie di 530 m² è il secondo dipinto più grande di Roma dopo la Cappella Sistina, ed è stato concepito come celebrazione del potere spirituale e politico della famiglia Barberini, che raggiunse il culmine del suo potere grazie al cardinale Maffeo Barberini, eletto papa con il nome di Urbano VIII nel 1623, permettendo alla famiglia di accrescere la propria fortuna e la propria autorevolezza. Con questo affresco, l'architettura del salone viene estesa, illusionisticamente, verso l'alto, dalle robuste architetture angolari che salgono ad arco e che reggono una cornice rettangolare. Grandi festoni, stucchi e statue dipinte decorano le architetture che si proiettano verso l'alto creando uno sfondamento della volta reale. Finti marmi e dorature decorano le architetture e contribuiscono a rendere spettacolare l'affresco, che apre idealmente la volta sul cielo, esibendo allo spettatore uno spettacolo meraviglioso.

La struttura architettonica illusionistica del Trionfo della Divina Provvidenza *«uniformandosi alle richieste della committenza, divide lo spazio della volta in cinque settori, uno rettangolare al centro e quattro trapezoidali ai lati, mediante un finto cornicione ornato da ghirlande e tritoni»* [2] Questa struttura apre idealmente la volta sul cielo, mostrando allo spettatore un gigantesco vortice di figure, più di cento, che volteggiano sopra di lui. Al centro siede, su un trono di nubi, la Divina Provvidenza (figura n°103) impugnando lo scettro, comanda alla Fama di incoronare lo stemma della famiglia Barberini, caratterizzato dalle tre api dorate (figura n°102): l'ape è l'insetto simbolo per eccellenza dell'operosità, del lavoro, della dedizione e dell'eloquenza. *«Nei riquadri laterali, si affrontano volta a volta due principi contrapposti, i vizi e le virtù, il bene e il male: Minerva atterra i giganti, la Teologia e la Religione tengono lontane la lascivia e la dissolutezza, Ercole scaccia le avide Arpie, il Buongoverno bandisce la guerra e garantisce la pace»*. [3]

1- Anna Lo Bianco, *"Pietro da Cortona e la grande decorazione barocca"*, Art dossier n. 72, Firenze, Giunti, 1992, p. 11
2- *"Storia dell'Arte Universale"*, ed. RCS Quotidiani S.p.A, vol. 9 – 2008, pag. 174
3- Sito Ufficiale di Palazzo Barberini - Il Trionfo della Divina Provvidenza e il compiersi dei suoi fini sotto il pontificato di Urbano VIII

Copyright www.atelierdesarts.com

ECCE AGNVS
DEI

Nota n° 34 – 01/06/2021

Luca Signorelli e la Madonna col Bambino

Luca Signorelli, pseudonimo di Luca d'Egidio di Ventura, nato a Cortona nel 1441-1445 circa, ivi deceduto nel 1523, visse in un periodo storico ed artistico dominato dall'incertezza e dall'inquietudine, e fu uno degli illustri pittori che contribuì alla crisi del Primo Rinascimento, ponendo le basi per quello che sarebbe stato poi il Rinascimento Maturo.

Dopo una prima formazione con Piero della Francesca, si volse all'ambiente fiorentino, in particolare alla pittura del Botticelli e del Pollaiolo del quale recepisce le brillanti ricerche sulla plasticità e la virile energia espressiva del corpo umano.

Così Giorgio Vasari lo descrive ne: *"Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori"* del 1568: *«Fu Luca persona d'ottimi costumi, sincero et amorevole con gl'amici, e di conversazione dolce e piacevole con ognuno, e soprattutto cortese a chiunche ebbe bisogno dell'opera sua e facile nell'insegnare a' suoi discepoli. Visse splendidamente e si dilettò di vestir bene; per le quali buone qualità fu sempre nella patria e fuori in somma venerazione»*.[1]

La sua prima importante impresa pittorica è la decorazione della sagrestia di San Giovanni nel Santuario di Loreto, dove lavorò contemporaneamente a Melozzo da Forlì, suo compagno di studi alla bottega di Piero della Francesca. In seguito, a Firenze, il Signorelli aderì pienamente alla cultura umanistica e neoplatonica dell'ambiente mediceo. In questo contesto culturale si inserisce la *"Madonna col Bambino"* (figura 118), un olio su tavola di cm 170x115, eseguito nel 1490 circa, conservata nella sala 32 della Galleria degli Uffizi di Firenze. Il tondo comprende la scena principale: la Vergine con aspetto monumentale, sottolineato dall'ampio panneggio della veste rossa e del manto azzurro, seduta su un prato, giocherella col figlio che le sta sulla sinistra, la cui nudità ne sottolinea la natura umana. Il tondo è riquadrato da una finta cornice lapidea intagliata e ornata nella parte alta con le figure monocromatiche di due profeti intenti a scrivere e, al centro, con il busto di San Giovanni Battista, chiaramente identificato dalla tabella con la tipica iscrizione *"Ecce Agnus Dei"*. Sullo sfondo si trova un gruppo di *"ignudi"*, ora seduti, uno in piedi di spalle, altri sdraiati; questi simboleggiano l'umanità "ante legem", ossia prima della rivelazione di Cristo, e costituiscono un elemento "pagano" che ci riporta alle radici della cultura fiorentina. Per questo particolare e per l'impostazione monumentale e severa delle figure, il dipinto verosimilmente costituisce un importante modello per il *"Tondo Doni"* di Michelangelo. Per contro il paesaggio sullo sfondo, con il motivo dell'arco sotto la collina che scopre una veduta di edifici classicheggianti, rammenta la pittura del Mantegna. *«La complessità iconografica del dipinto, come pure l'insolita impaginazione, sembrano sottintendere una committenza colta, raffinata e all'avanguardia. Proveniente dalla villa medicea di Castello, secondo Giorgio Vasari (1568) fu eseguita per Lorenzo de' Medici, da identificare probabilmente non con Lorenzo il Magnifico, bensì con il cugino Lorenzo di Pierfrancesco»*. [2]

1- Giorgio Vasari: *"Vita di Luca Signorelli da Cortona pittore"* ne: *"Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori"* - 1568
2- Sito Web: Le Gallerie degli Uffizi, *"Madonna col Bambino di Luca Signorelli"*.

Copyright www.atelierdesarts.com

Nota n° 35 – 10/06/2021

Pompeo Batoni e il Ritratto di John Staples

Nel Settecento in Italia si impone la pittura di Pompeo Batoni, uno dei principali esponenti della fase di transizione tra rococò e neoclassicismo. Originario di Lucca, dove era nato nel 1708, lasciò la città natale in giovane età per studiare in una Roma che si divideva tra estrosità tardobarocche e classicismo, Pompeo Batoni dapprima seguì lo stile di Carlo Maratta, il pittore più in auge del tempo che riuscì nel difficile compito di conciliare le due opposte tendenze, partendo dal classicismo di Raffaello e accogliendovi un barocco privo di eccessi retorici.

Ben presto però si distaccò dallo stile marattesco per andare incontro a un classicismo che guardava all'arte antica, a Raffaello e ai grandi maestri bolognesi del secolo precedente: su tutti Annibale Carracci, Guido Reni e il Domenichino. Pompeo Batoni rimase a Roma, fino alla morte, avvenuta nel 1787. A Roma entrò in contatto con una clientela che gli permise di diventare famoso in tutta Europa; richiestissimi furono i suoi ritratti, spesso destinati al collezionismo straniero, specialmente dell'aristocrazia britannica, quasi sempre arricchiti da colte citazioni dall'antico mediante l'inserimento di monumenti celebri dell'antichità classica, presenze mai ingombranti ma sempre di raffinato contorno.

A esplicazione di quanto prima asserito, presento il *"Ritratto di John Staples"* (figura n° 102), un olio su tela di cm 264 x 198, eseguito nel 1773 come souvenir del Viaggio in Italia dell'aristocratico irlandese, secondo la moda della buona società dell'epoca. Il quadro è conservato al Museo di Roma in Palazzo Braschi.

Il Dipinto ritrae a figura intera il gentiluomo John Staples, membro del parlamento irlandese dal 1765 al 1802, su uno sfondo caratterizzato da un cielo cupo, che mette in risalto la figura dell'effigiato. Questo, vestito con un elegante abito da viaggio è in atteggiamento disinvolto, con la mano destra appoggiata al fianco e con la mano sinistra, recante l'elegante cappello blu a tricorno con bordatura dorata e il bastone da passeggio, posata su un monumento della Roma classica; il piede sinistro è appoggiato sulla base della statua. Lo sguardo, vagamente sognante, è rivolto verso lo spettatore. Ai piedi il suo cane fedele che guarda il padrone.

L'opera scultorea alla quale si appoggia il nostro effigiato, posta nel verde della campagna, è uno dei reperti più celebri dell'antica Roma: *"l'Ares Ludovisi"*, una scultura romana di epoca antonina, raffigurante Marte, *«un indicatore preciso della sua presenza nella Città Eterna, tappa imprescindibile del Grand Tour»*.[1] Questo monumento è stato usato più volte per fare da sfondo ai ritratti di altri illustri stranieri, che posarono per lui nel loro viaggio culturale in Italia, come ad esempio nel ritratto Anthony Ashley-Cooper V Conte di Shaftesbury (figura n°72). Interessante il reperto archeologico in primo piano sulla destra della composizione, sulla quale è ben visibile il leone veneziano di San Marco, che sta ad indicare i numerosi viaggi fatti in Italia dall'aristocratico inglese.

1- Sito Web: Museo di Roma, "Ritratto di John Staples"

Copyright www.atelierdesarts.com

Nota n° 36 – 26/06/2021

il Guercino e Susanna e i Vecchioni

Giovanni Francesco Barbieri, soprannominato il Guercino, nato a Cento nel 1591, deceduto a Bologna nel 1666, ha una formazione artistica nell'ambito di maestri emiliani minori, come Giovanni Battista Cremonini e Benedetto Gennari da Cento. Questo non gli impedisce di interessarsi al lavoro di personalità più spiccate, come lo Scarsellino a Ferrara, Ludovico Carracci a Bologna e non ultimo Guido Reni, il cui classicismo sembra aver generato un cambiamento nella produzione tarda del Guercino, che, a partire dal 1630, si caratterizza per un maggiore controllo formale. Fin dalle opere giovanili il Guercino presta un'attenzione particolare e peculiare agli impasti cromatici, anzi alla *"macchia"* e agli effetti luministici, come ho già spiegato in una mia precedente recensione pubblicata in *"Note sull'Arte"* (vedi *"Il Guercino e l'Aurora"*, del 01/03/2021). Una magnifica sintesi sul *"fare artistico"* di questo pittore l'ha scritta Johann Wolfgang von Goethe nel suo *"Viaggio in Italia"*, scritto tra il 1813 e il 1817 e che così recita: *«Il Guercino è un pittore intimamente probo, virilmente sano, senza rozzezze; le sue opere si distinguono anzi per gentile grazia morale, per tranquilla e libera grandiosità, e per un che di particolare che consente, all'occhio appena esercitato, di riconoscerle al primo sguardo. La levità, la purezza e la perfezione del suo pennello sono stupefacenti. Per i panneggi usa colori particolarmente belli, con mezze tinte bruno-rossicce, assai ben armonizzanti con l'azzurro che pure predilige.»*[1]

Quanto scritto da Goethe lo si può percepire nella sua opera *"Susanna e i Vecchioni"*, (figura n° 38) un olio su tela di cm 175x207, eseguita nel 1617 e conservata presso il museo del Prado di Madrid. Intensamente espressiva ma allo stesso tempo composta, quest'opera giovanile fu dipinta dal Guercino per il cardinale Alessandro Ludovisi di Bologna e futuro Papa Gregorio XV. Il soggetto di *"Susanna e i vecchioni"* è, uno degli episodi dell'Antico Testamento frequentemente rappresentati nel XVI e XVII secolo da diversi artisti, tra cui Artemisia Gentileschi, Tintoretto, Caravaggio, Rubens, Rembrandt, gli stessi Ludovico Carracci e Guido Reni. L'episodio al quale si riferisce l'opera è narrato nel Libro di Daniele: la casta Susanna, sorpresa al bagno da due anziani che frequentavano la casa del marito, è sottoposta a ricatto sessuale: o acconsentirà di sottostare ai loro appetiti o i due diranno al marito di averla sorpresa con un giovane amante. Susanna accetta l'umiliazione di una ingiusta accusa; sarà Daniele inviato da Dio a smascherare la menzogna dei due laidi anziani, riabilitando la giovane donna.

In questa mirabile composizione dalla straordinaria qualità narrativa, il Guercino rende con singolare efficacia i caratteri dei personaggi ed esprime la riservatezza e l'innocenza di Susanna con un bellissimo tratteggio della figura femminile; raccolta nell'angolo destro della tela, con lo sguardo basso e i movimenti placidi e pacati, la chiara carnagione appena accarezzata dall'ombra, la donna è pura e innocente. Alla poesia di quest'immagine si contrappone il parossismo e l'eccitazione dei vecchi, agitati per l'inattesa visione, presi da una frenesia incontrollabile che determina i loro atteggiamenti scomposti e i loro gesti inconsulti, come quello di voltarsi per imporre il silenzio all'osservatore. *«Il trattamento realistico, evidente per esempio nello splendido dettaglio della mano in primo piano, accresce l'espressività della narrazione. Una splendida coordinazione della luce, frutto dell'influsso della pittura veneziana, aumenta la poesia della scena che nell'empito sentimentale prelude ai successivi sviluppi della pittura barocca»*. [2]

1- Johann Wolfgang von Goethe, *"Viaggio in Italia"*, Mondadori, 2017
2- *"I Grandi Musei del Mondo"* ed. RCS Quotidiani S.p.A. - vol. 4, Prado - Madrid, 2006, pag. 116

Copyright www.atelierdesarts.com

Nota n° 37 – 28/06/2021

Giovan Battista Moroni e il Sarto

Formatosi a Brescia con il Moretto, Giovan Battista Moroni, uno dei più grandi pittori che abbia prodotto la zona bergamasca, dipinse le sue prime prove a Trento all'inizio del Concilio, entrando in contatto con la cultura e l'ideologia della Controriforma, come rivela nelle opere a soggetto religioso. Ma è soprattutto con i ritratti aristocratici che Moroni porta il suo essenziale contributo alla storia della pittura italiana. Al robusto realismo dei primi ritratti si sostituiscono schemi più raffinati della tradizione del Moretto e del Lotto. Il pittore approfondisce le osservazioni degli effetti della luce e della giustezza tonale e arricchisce la stesura pittorica aggiornandosi su Tiziano. Si approssima nel contempo, pur rispettando la verità, alla sofisticata eleganza del ritratto manierista e di corte, fondata su un diverso rapporto proporzionale tra la testa e il busto, sull'etichetta del modello, sulle attente notazioni dei vestiti di cui il Moroni esalta la raffinatezza.

"Il Sarto" (figura n° 2) è un dipinto olio su tela di cm 97,8x 74,9, eseguito tra il 1565 e il 1570, conservato presso la National Gallery di Londra. Si tratta del lavoro che maggiormente rappresenta l'opera ritrattistica del pittore bergamasco rendendolo internazionale, opera già celebre nel Seicento, quando è ricordata dalle fonti nelle collezioni della famiglia Grimaldi di Venezia. *«Ghè dei ritrat, ma in particolar / quel d'un sarto sì belo, e sì ben fatto / che 'l parla più de qual sisa Avocato, / l'ha in man la forte, e vu el vedè a tagiar"»*. In questi pochi versi il Boschini, nel 1660, esprime il proprio entusiasmo per *"Il sarto"* di Moroni. [1]

Nella composizione, le forbici e il lembo di stoffa che compaiono sul tavolo identificano l'anonimo personaggio in un sarto, che qualche storico dell'arte ha individuato essere un rappresentante della famiglia Marinoni di Desenzano al Serio. *«Un quadro come "Il sarto" è un fatto importante non solo nella storia dell'arte, ma in quella della società italiana: il bravo artigiano, che si è fatta una situazione civile, è ritratto nell'atto di tagliare la stoffa sul bancone e l'espressione del gesto e del volto è seria e pensierosa come quella del gentiluomo che legge le sue lettere o del letterato che interrompe per un momento la lettura e riflette»*. [2]

Il personaggio di bell'aspetto è ritratto con una barba incolta ben curata. L'agiatezza è ben testimoniata dagli abiti che indossa, confezionati con tessuti pregiati: un benessere evidente ma non ostentato, complici anche lo sfondo grigio-marrone in movimento e la luce naturale che creano un'atmosfera di intensa concentrazione. L'effigiato si rivolge a noi in modo schietto e diretto, sempre fiero e conscio del proprio valore, pur senza poter vantare titoli o prerogative nobiliari, come prima accennato: *«si tratta di quella "morale borghese", come ebbe a scrivere Michael Levey, direttore della National Gallery dal 1973 al 1986, che decretò lo slancio economico delle provincie della Lombardia orientale, allora soggette alla Repubblica di Venezia»*. È straordinaria la minuzia descrittiva dell'abbigliamento e la naturalezza espressiva del volto e dei gesti. Dignità, equilibrio e autenticità tutte concentrate in un unico ritratto.

1- Marco Boschini: *"La carta del navegar pitoresco"*, prima edizione*"Venezia, Per il Baba, M.DC.LX"* - 1660
2- Sito Web: *"Le meraviglie dell'Arte"*, Il Sarto Giovan Battista Moroni.

Copyright www.atelierdesarts.com

Nota n° 38 – 02/07/2021

Valentin de Boulogne e Concerto con bassorilievo antico

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

Valentin de Boulogne, noto anche con la grafia de Boullogne o come Jean Valentin, nato a Coulommiers nel 1591 e deceduto a Roma nel 1632, è stato un pittore francese, tra i più importanti interpreti del tenebrismo, ovvero di quella corrente artistica caratterizzata dall'utilizzo di contrasti chiaroscurali molto forti, ripresi dal Caravaggio. Secondo lo storico dell'arte Federico Zeri, Jean Valentin può essere considerato il più grande dei Caravaggeschi. [1]

Il pittore Giovanni Baglione nella biografia dedicata a Valentin ne sottolinea il valore e la necessità di tenere a mente la sua opera: *«Non si deve passar con silenzio la memoria di Valentino Francese, il quale andaua imitando lo stile di Michelagnolo da Caravaggio, dal naturale ritrahendo. Faceua quest'huomo le sue pitture con buona maniera, e ben colorite a olio, e tocche con fierezza: e i colori a oglio ben' impastava»*. [2] In effetti le opere di Valentin de Boulogne offrono soluzioni spaziali di grande impatto emotivo, con gruppi compatti di figure inquadrate da un piano rialzato, e un realismo violento affidato a una luce cruda e abbagliante, dove però l'eredità caravaggesca presenta un'anima indipendente nella sua affermazione stilistica.

Il *"Concerto con bassorilievo antico"* (figura n° 2), è una magnifica opera di *"pittura di genere"* di Valentin de Boulogne, realizzata nel 1622-1625 di cm 173x214 e conservata presso il Louvre di Parigi. La scena raffigura un gruppo di giovani impegnati a passare il tempo tra musica e intrattenimento. Mentre alcuni sono impegnati a suonare vari strumenti musicali, il bambino al centro della composizione, con un'espressione un po' malinconica, sembra intonare un canto, accompagnato dalla giovane donna seduta accanto a lui. Il gruppo dei personaggi sono raffigurati attorno a un pesante blocco di marmo a forma cubica in cui è scolpito un bassorilievo di ispirazione classica che fa intravedere la figura di un giovane e forte atleta. La posizione del marmo ad angolo contribuisce alla tridimensionalità spaziale, nonostante il fondo scuro. La composizione è articolata con armonica proporzione; tra le due coppie laterali che bilanciano la scena, si inseriscono le tre figure centrali posizionate in un crescendo diagonale.

Il pathos è caricato dalla pennellata avvolgente, dal dinamismo compositivo e dalla luce calda che avvolge la scena in toto e che si sofferma con intensità su alcuni volti, lasciando invece altre parti del dipinto in una scura penombra.

Sul piano marmoreo sono appoggiati alcuni oggetti: un coltello il cui manico deborda dal piano, un libro di musica con le pagine consumate e un sacchetto di tessuto logoro che sembra contenere alcuni tozzi di pane. «Il tono triste e dimesso della scena (comprese le pagine del libro consunte dall'uso, la saccoccia logora e consumata e la precaria stabilità del coltello appoggiato sul marmo – ndr) può alludere a un significato sotteso: (…) il dipinto può essere interpretato come allegoria e monito alla fragilità e alla brevità della vita». [3]

1- Federico Zeri: *"Un velo di silenzio"*, Rizzoli, 1999, p.152
2- G. Baglione, Le *"Vite de' pittori, scultori et architetti…"*, Roma, Andrea Fei, 1642, p. 337
3- Storia dell'Arte Universale: *"Da Caravaggio a Bernini"*, ed. RCS Quotidiani S.p.A, vol. 9 – 2008, pag. 110

Copyright www.atelierdesarts.com

Nota n° 39 – 07/07/2021

Pieter Paul Rubens e Il Duca di Lerma a Cavallo

Nessun altro pittore europeo del XVII secolo ha unito talento artistico, successo sociale ed economico e un alto livello culturale come Pieter Paul Rubens, il più grande pittore fiammingo del Seicento (Siegen, 1577 – Anversa, 1640). Sebbene principalmente un pittore, realizzò anche numerosi disegni per stampe, arazzi, architettura, scultura e oggetti decorativi.

Il Museo del Prado possiede una ricca raccolta di opere di questo artista, ben 123, come si evince dal Sito Ufficiale del Museo madrileno: i dipinti sono in parte legati a due soggiorni dell'artista presso la corte spagnola, nel 1603, e successivamente nel periodo 1628-1629.

"Il Duca di Lerma a Cavallo" (figura n°171) è un olio su tela dipinto da Rubens nel 1603, di cm 283x 200. Dopo che il duca di Lerma cadde in disgrazia, questo dipinto entrò nella collezione reale, ma fu successivamente donato all'ammiraglio di Castiglia da Felipe IV. Passò quindi attraverso le collezioni di diversi nobili, prima di essere acquisito dal Museo del Prado nel 1969. Il dipinto è realizzato sulla memoria iconografica di un "San Martino" di El Greco. La soluzione è potentissima, e di fatto va a innovare radicalmente l'ambito della ritrattistica ufficiale, che in Spagna era ferma al Carlo V di Tiziano.
L'autorevolissimo primo ministro di re Filippo III, don Francisco de Sandoval y Rojas, marchese di Denia e primo duca di Lerma, è indicato come capo degli eserciti spagnoli. «*Indossando mezza armatura, cavalca un destriero bianco e porta il bastone di un sovrano. Il pettine dei Cavalieri di San Giacomo al collo è l'unico elemento decorativo di questo ritratto, il cui orientamento decisamente militare è rafforzato dalla battaglia di cavalleria sullo sfondo*». [1]

Quest'opera mostra tutta la forza e il vigore dei ritratti del primo periodo di Rubens e la sua capacità di catturare la personalità del modello: qui riflette la superbia e l'orgoglio della potente situazione politica del Duca. Il pittore, in questa composizione, mostra di aver profondamente assorbito la "*grande maniera"* della pittura italiana: la ricerca di un forte impatto emozionale, la notevole sensibilità spaziale, l'uso drammatico della luce e del colore denunciano in particolare l'influenza della pittura veneziana della seconda metà del Cinquecento. Sappiamo che Rubens, come già scrissi in un precedente commento, (vedi Note sull'Arte: "*Rubens e i quattro filosofi"* del 10/02/2021) nel maggio del 1600 partì per un viaggio di studî in Italia, che lo portò prima a Venezia, dove conobbe i segreti della pittura tonale e dove studiò le opere di Tiziano e del Tintoretto, prima di raggiungere Firenze e Roma nel 1605. Proprio basando la sua composizione sul "Ritratto di Carlo V" di Tiziano a Mühlberg, il ritratto equestre di Rubens esprime potenza; è descritto in posizione frontale raffigurando il duca rivolto in avanti con estremo realismo (addirittura ho notato negli occhi un lieve strabismo divergente di cui probabilmente era affetto lo stesso condottiero) che avanza verso lo spettatore. La tela trasmette un incontenibile senso di vitalità e vigoria.

«Con questo dipinto, Rubens ha creato un modello per i ritratti equestri che si sarebbe rivelato molto influente in seguito, soprattutto nelle opere di Van Dyck e Gaspar de Crayer». [1]

1- Sito Web: Museo Nacional del Prado, Rubens Peter Paul, "*Ritratto equestre del duca di Lerma"* 1603. Stanza 028

Copyright www.atelierdesarts.com

Nota n° 40 – 09/07/2021

il Baciccio e l'Apoteosi dei Santi Francescani

Nonostante il perdurare della pittura su tela per quadri da stanza, di chiara destinazione privata, l'epoca del barocco è sostanzialmente caratterizzata dalla diffusione di grandi decorazioni ad affresco che ricoprono immense superfici all'interno di edifici religiosi e privati nobiliari. La grande decorazione barocca interpreta infatti perfettamente le sfarzose esigenze dei principi romani, e non solo, laici ed ecclesiastici, che amavano vedersi esaltati nella gloria e nel fasto delle allegorie mitologiche, elaborate concettualmente da schiere di eruditi. Se Pietro da Cortona fu l'interprete migliore di questa vena celebrativa e decorativa, particolarmente versato nella rappresentazione di temi mitologici e profani, Giovan Battista Gaulli detto il Baciccio o il Baciccia (Genova, 1639 - Roma, 1709) fu il migliore traduttore dello spirito barocco nei temi sacri, che dipinse ad affresco nelle principali chiese gesuitiche romane. (vedi anche in *"Note sull'Arte"* del 16/04/2021: il Baciccio e la Gloria del nome di Gesù – Chiesa del Gesù, Roma). Negli immensi soffitti affrescati trovano pieno sfogo la sua inesauribile ricchezza d'inventiva, le sue doti di eccezionale regista di scene affollare e il suo gusto scenografico, che evoca, grazie a raffinate prospettive, spazialità celesti che "sfondano" verso l'infinito, come nell' "Apoteosi dei Santi Francescani" (figura n°39), dove il Baciccio si ispira al modello dipinto anni prima per la chiesa del Gesù, raffigurante il Trionfo nel nome di Gesù. L'opera è grandiosa: misura 18 metri di lunghezza e 10 metri di larghezza; dipinta nel 1707 e ultima sua impresa importante, l'affresco si trova nella volta della navata centrale della Basilica dei Santi XII Apostoli a Roma.

Insieme all'affresco della Chiesa del Gesù, *«rappresenta uno dei massimi livelli raggiunti dalla pittura religiosa barocca, che in questi "sfondati" raggiunse risultati di grande teatralità, al pari di quelli raggiunti dalla scultura di Bernini. Cristo risorto appare in alto irradiato da una grande luce e in basso, sulle nuvole sono i principali santi dell'ordine francescano»*[1] Cristo domina la scena, avvolto da una dorata luce sfolgorante; alla sua sinistra tre angeli sorreggono la sua croce del martirio. Ai suoi piedi, disposti su due livelli, sono raffigurati i Santi più importanti dell'Ordine Francescano. *«Nel primo registro, i due Apostoli le cui reliquie sono custodite nella basilica – San Giacomo minore e San Filippo – presentano al Cristo rispettivamente (a sinistra) San Francesco e (a destra) Sant'Antonio da Padova.*

Qui sono evidenti i riferimenti agli attributi dei santi. Un angelo accanto a San Francesco ha in mano un bastone, riferimento allo strumento per cardare la lana con il quale fu martirizzato San Giacomo. Dall'altro lato, San Filippo ha in mano la croce mentre Sant'Antonio il libro e il giglio bianco. Nel registro inferiore - con evidenti riferimenti, laddove presenti, ai loro titoli ecclesiastici - sono raffigurati San Ludovico di Tolosa, San Bonaventura, San Giovanni da Capestrano, San Bernardino da Siena, Santa Chiara e Santa Elisabetta d'Ungheria».[2]

La superba qualità pittorica di quest'ultima importante opera del Baciccio, a mio avviso si inserisce, insieme all'altra sua opera della Chiesa del Gesù, all'affresco di Pietro da Cortona di Palazzo Barberini e di quello di Andrea Pozzo nella chiesa di Sant'Ignazio, tra le più affascinanti espressioni pittoriche delle grandi volte del barocco romano.

1- Sito web Arte.it: *"Trionfo Ordine Francescano"*, G.B. Gaulli, Basilica dei S.S. dodici Apostoli.
2- Sito web Artepiù: *"Chiesa dei Santi Apostoli: il Trionfo dell'Ordine Francescano"* di Fabrizio Sciarretta

Copyright www.atelierdesarts.com

Nota n° 41 – 12/07/2021

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 S. 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 S. 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 gli affreschi nella cupola Duomo; riesce a eseguire solamente i pennacchi con i profeti Davide e Isaia, (figure n° 37 e 38) che sono anche la sua ultima testimonianza pittorica, perché il resto della decorazione è stato completato dal Guercino.

Nel periodo milanese, il Morazzone esegue per il cardinale Federico Borromeo nel 1606 circa, *"Gesù tra i Dottori"*, un olio su tela di cm 67x88 che il cardinale regala alla Pinacoteca Ambrosiana nel 1618, dove è ancora collocato. *«Nell'atto di donazione, il quadro figura tra "gli originali dei pittori men celebri che contengono istorie" insieme alle opere del Tibaldi, dello Zuccari e del Cerano che, in quanto pittori contemporanei, venivano considerati a detta del cardinale, meno famosi di artisti quali Tiziano, Bassano o Michelangelo»* [1]

L'opera rappresenta un soggetto abituale nell'iconografia cristiana, perché illustra l'omonimo passaggio del Vangelo di Luca (Lc 2, 41-50), in cui viene rappresentata Gesù tra i rabbini, o esegeti del giudaismo. La scena del dipinto si svolge nel Tempio di Gerusalemme, ed è caratterizzata da un'intima atmosfera; nella composizione il Morazzone imposta lo studio prospettico dell'architettura e della disposizione dei personaggi sull'emanazione luministica che proviene dal giovane volto di Gesù dodicenne, che sta enumerando con calma e con gesto delle mani molto espressivo i concetti, come un maestro che spiega agli allievi. Questi sono allievi particolari, Dottori della Chiesa, che però rimangono ammutoliti dalla sua padronanza della dottrina della Fede, tema per loro ben noto. Ricco appare inoltre l'incrociarsi di sguardi tra i dottori, che esprime bene lo smarrimento di essi davanti alla conoscenza di Gesù.

In questo Dipinto si osserva una piena attuazione del modello manieristico della figura allungata e giocata sull'ampia falcatura dei panneggi, ben evidente nella disposizione delle masse e delle pieghe dell'abito del Dottore in primo piano. Un misurato classicismo pervade la composizione, che viene animata dalla penetrante partitura cromatica.

1- *"I Grandi Musei del Mondo"* ed. RCS Quotidiani S.p.A. - vol. 24, Pinacoteca Ambrosiana - Milano, 2006, pag. 92

Copyright www.atelierdesarts.com

Nota n° 42 – 14/07/2021

Jacopo Bassano e San Girolamo in meditazione

Jacopo Da Ponte, detto Jacopo Bassano, nato a Bassano del Grappa nel 1515 circa, ivi deceduto nel 1592, si può annoverare tra i grandi esponenti della pittura veneta. A integrazione di quanto scritto in «Note sull'Arte del 14/02/2021: Jacopo Bassano e l'Ultima Cena», va infatti detto che, pur passando quasi tutta la sua esistenza a Bassano del Grappa, ha sempre mantenuto contatti con l'ambiente artistico lagunare, imponendosi come uno dei protagonisti del rinnovamento della pittura veneta nella seconda metà del secolo in un contesto di continue sperimentazioni, diventando a pieno titolo un concorrente del Tintoretto e del Veronese.

Uno dei Dipinti più importanti e suggestivi di Jacopo Bassano può essere considerato *"San Girolamo in meditazione"* (figura n° 139), un olio su tela di cm 119x154, eseguito tra il 1560 e il 1565, conservato alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, anche se attualmente non esposta al pubblico, come si evince dallo stesso Sito web delle Gallerie veneziane.

L'opera rappresenta San Girolamo, anziano e con barba lunga, in meditazione all'interno di una grotta, attorniato dai suoi libri sacri che ricordano la sua attività di traduttore della Bibbia in latino con la Vulgata, il Crocifisso, il teschio e la clessidra, meravigliose composizioni di natura morta. *«Colpisce la monumentalità della figura dell'eremita, portata sul primo piano ma al tempo stesso perfettamente inserita nella natura con un senso di piena armonia»*. [1] Una intensa luce, proveniente da destra, illumina il corpo tormentato, analizzato realisticamente in ogni piega del ventre e nelle vene turgide delle braccia. Piccoli accorgimenti, come la rotazione del busto e il crocifisso in scorcio, creano la profondità spaziale. Nella mano destra il Santo stringe la pietra con cui, in segno di penitenza, si batte il petto davanti al Crocifisso, da Lui legato ad un tronco d'albero, e che risalta sul fondo scuro del paesaggio. La pietra, macchiata di sangue, è quasi nascosta dietro la schiena, come se l'eremita volesse ritardare e cogliere il momento più opportuno in cui colpirsi il petto. Il volto bellissimo, reso ancora più intenso dalla folta e lunga barba grigia, riflette il tormento dei suoi pensieri. Tra gli attributi spicca il manto rosso cardinalizio che, secondo la tradizione, lo riconosceva cardinale della Chiesa, mantello che è disteso sulla roccia e a terra con noncuranza. La clessidra, visibile in basso sulla destra del quadro, è un altro simbolo di penitenza: simboleggiando l'incessante passare del tempo, l'ineluttabile avanzamento della vita e il suo inevitabile concludersi nella morte, spinge a riflettere sulla caducità delle cose, come il teschio, anch'esso simboleggiante la transitorietà della vita, con tutte le sofferenze ad essa legate, allegoria della *"vanitas"*, ammonimento all'effimera condizione dell'esistenza.

In quest'opera *«straordinaria importanza acquista la luce naturale che ha un potere unificante: essa rivela in modo obiettivo l'epidermide delle cose ed al tempo stesso intride la materia frantumandola in tocchi minuti e vibranti. L'ambientazione al crespuscolo comporta una crescita delle penombre ed una valorizzazione dei bianchi che si colorano ed acquistano un'intonazione argentea quasi magica"*. [1]

1- Sito web delle *"Gallerie dell'Accademia di Venezia"*: San Girolamo in Meditazione, Jacopo da Ponte detto Bassano

Copyright www.atelierdesarts.com

Nota n° 43 – 16/07/2021

Pietro Novelli ed il Davide e Golia

«Conosciuto anche come il Monrealese o Pietro Malta Novelli, per distinguerlo dal padre, Pietro Antonio Novelli, fu certamente il miglior pittore barocco del Seicento palermitano. Si forma presso la bottega del padre e poi a Roma, dove tra il 1622 e il 1625 studia i maggiori pittori del Rinascimento. Su di lui influì anche Pietro e la presenza del fiammingo Antoon Van Dyck, presente a Palermo ne 1624». [1]
Nato a Monreale nel 1603 e deceduto a Palermo nel 1647, famoso anche come architetto, *«il 20 settembre 1636 ottenne la carica di ingegnere e architetto del senato di Palermo per ricoprire poi, a partire dal 1643, quella di ingegnere del Regno su nomina del viceré conte di Cabrera, per la cui entrata a Palermo realizzò l'arco trionfale nel 1641».* [2]

Tra le sue innumerevoli opere, interessante è il *"Davide e Golia"*, olio su tela cm 129.5 × 102.2, dipinto probabilmente durante un suo soggiorno a Napoli nel 1630 e ubicato nel Paul Getty Museum di Malibù, contea di Los Angeles. (figura n° 23).

In quest'opera, la spettacolare immagine del vincitore di Golia è la più caravaggesca della produzione di Novelli. Il giovane Davide, spoglio dall'armatura atta a proteggere il proprio corpo, emerge da uno sfondo scuro, dirigendo lo sguardo verso la sua destra in atteggiamento interrogativo e inquisitorio. Il braccio sinistro, con la mano che sembra uscire dal quadro, è avvolto da un purpureo panneggio sul quale, a livello del gomito, è appoggiata la spada con cui ha tagliato la testa del gigante, deposta su una struttura architettonica di pietra, con incise decorazioni. Nella testa appena mozzata del filisteo Golia, con la fronte ancora corrugata e la bocca lievemente aperta, a mio avviso si può riconoscere la raffigurazione umile, dimessa, antieroica e cristologica del mito come emblema del maligno. Al contrario la scena, nel suo complesso, trasmette il messaggio del bene che vince sul male. Il modello è assolutamente naturalistico e la luce utilizzata contribuisce a rafforzare la tensione del momento, ottenendo drammatici contrasti di luci e ombre che mettono in evidenza, quasi a sottolineare, la perfetta visione della testa mozzata di Golia. Anche l'anatomia del ragazzo viene messa in risalto dalla luce, conferendo alla scena una certa teatralità. Il posizionamento della testa mozzata di Golia, della mano e del ginocchio, contrapposti al braccio sinistro e della figura del David su diversi piani, serve a dare maggiore profondità alla scena. La novità importante in questo dipinto del Novelli riguarda sicuramente il rapporto dialettico luce-ombra: il contrasto chiaroscurale, più che in altre opere, si accentua e diventa più netto, tanto da essere il protagonista assoluto del Dipinto; di molto si riducono, fino quasi a scomparire del tutto le sfumature; alla maniera di Caravaggio e di Jusepe de Ribera, le cui opere il Novelli ebbe modo di vedere durante un viaggio a Napoli nel 1630, il raggio di luce che illumina la scena è forte e preciso e contrasta più decisamente le ombre e lo sfondo che in questo modo si rafforzano, diventando, a loro volta, più intensi.

1- Sito Web Arte.it - 2 giugno 2021 - Pietro Novelli da Monreale
2- Gaetano Millunzi, *"Dei pittori monrealesi Pietro Antonio Novelli e P. N. suo figlio"*, in Archivio storico siciliano, n.s., 1911, pp. 313-395; 1912, pp. 38-87

Copyright www.atelierdesarts.com