

NOTE SULL'ARTE

di

Giuseppe Frascaroli

Note dalla n° 44 alla n° 64

2021 - 2022

Note sull'Arte



Nota n° 44 – 19/07/2021

Francesco Gonin ed il Ritratto di signora

Francesco Gonin, nato a Torino nel 1808 da genitori valdesi, l'una ginevrina e l'altro di Luserna, deceduto a Giaveno (Torino) nel 1889, può essere considerato il più rilevante e significativo artista dell'800 in Piemonte. Oltre che pittore è stato scenografo, incisore e affreschista molto attivo, dedicandosi principalmente alla pittura storica, ai paesaggi e al ritratto. Ancor giovanissimo, grazie alle sue evidenti doti, entra all'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino, sotto la guida di Luigi Vacca, con il quale inaugura uno dei filoni più fortunati della sua carriera: quello della grande decorazione ad affresco, svolta soprattutto nelle chiese e nei teatri del Piemonte. Passa poi all'incisione e all'acquaforte. La sua fama è legata principalmente all'illustrazione dell'”*Ettore Fieramosca*” di Massimo d'Azelio, ma soprattutto a quello dei “*Promessi Sposi*” di Alessandro Manzoni. Gonin conosce il Manzoni a Milano nel 1835, e tra i due nasce subito una simpatia affettuosa cui fa seguito un fitto scambio epistolare. Il successo dell'artista, tuttavia, soprattutto presso le famiglie aristocratiche del Piemonte, consiste nell'attività di ritrattista.

*«La committenza del Gonin fu prettamente nobiliare, anche se non mancarono ritratti di esponenti della classe borghese, come nel caso della famiglia Solei. Si trattò di una produzione di carattere soprattutto commemorativo, centrata sulla descrizione del ruolo familiare e sociale del soggetto raffigurato, con evidenti riferimenti alla ritrattistica francese, in particolare a quella di scuola ingresiana (Hippolyte Flandrin, Jean-François Gigoux) per la compostezza della posa e l'attenta definizione dei particolari espressa nella nitidezza minuziosa del disegno».*¹

Un commento merita il “*Ritratto di signora*” (figura n° 8) eseguito nel 1861, come si evince dalla data sotto la firma posta nel Dipinto. Non conosco l'identità dell'effigiata, sicuramente una nobildonna, considerato la raffinatezza dell'abbigliamento. Mi ha colpito l'elegante posa di impianto classico; la nobildonna è seduta su una sedia avvolta da un tessuto ricamato con cura che riporta a sé sulle ginocchia e sul quale appoggia dolcemente le mani sovrapposte. L'atmosfera romantica di questa mirabile composizione, si respira e traspare dalla sicurezza e dalla profondità espressa dallo sguardo intenso e deciso dell'effigiata, con il bel viso rivolto verso lo spettatore. Questo superbo ritratto, dalla grande qualità tecnica e poetica, appare giocato sul virtuosistico viraggio dei pizzi neri sul prezioso vestito di raso color nocciola e sul vibrante rapporto della sagoma sul chiaro fondo neutro. L'attenzione di Gonin per la linea è particolare, usando una riduzione drastica di qualsiasi tipo di contrasto chiaroscurale, conferendo in tal modo, a ogni tipo di superficie, la totale pienezza della materia.

1- Sito web dell'Enciclopedia Treccani: “Gonin Francesco”

Note sull'Arte



Nota n° 45 – 22/07/2021

Il Guercino e Le lacrime di San Pietro

Giovanni Francesco Barbieri, soprannominato il Guercino, (Cento,1591- Bologna,1666), dopo una formazione artistica nell'ambito di maestri emiliani minori, si avvicina al lavoro di personalità più rilevanti, come lo Scarsellino, Ludovico Carracci 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. (vedi anche "Note sull'Arte: il Guercino e Susanna e i Vecchioni del 26/06/2021).

«I biografì accostano più o meno strettamente Guercino al Caravaggio per il suo rifarsi al vero, ma non va associato nell'uso dei contrasti di luce, che in Caravaggio sono un mezzo per dare risalto alla plasticità della forma, mentre nel Guercino la ricerca luministica è fine a sé stessa, mira cioè a raggiungere effetti puramente luministici.»¹

La gran macchia, il chiaroscuro, «protesta questo intento antiplastico a favore di una scoperta esaltazione coloristica che, nei confronti delle intenzioni caravaggesche, non avrebbe potuto riuscire più antitetica»: il luminismo di Guercino «non è mai proteso alla rivelazione di una realtà che nel Merisi assume le intonazioni più crude e drammatiche».²

Un commento merita un'altra mirabile opera di questo artista: "La Vergine con San Pietro Piangente", altrimenti nominato "Le lacrime di San Pietro" (figura n° 37), ubicato al Louvre di Parigi. Si tratta di un olio su tela di cm 122x159, eseguito nel 1647, acquistato da Luigi XIV dal mercante Alvarez nel 1682. Il Dipinto del Guercino rimase nella Reggia di Versailles fino al 1794, quando fu esposto al Louvre per un breve periodo, perché trasferito al Castello di Fontainebleau, per ritornare quindi definitivamente al Louvre nel 1930.

L'episodio del Dipinto si riferisce al triplice diniego in cui San Pietro, secondo i Vangeli canonici, ha rigettato per tre volte le accuse di essere un seguace di Gesù. L'episodio - riportato sia nei vangeli sinottici che nel Vangelo secondo Giovanni, si colloca durante la Passione, quando Gesù, dopo l'arresto, viene condotto dal sommo sacerdote e Pietro si trova nel cortile del palazzo di quest'ultimo. Dopo tale rinnegamento, i vangeli sinottici riportano il pentimento di Pietro, che piange, mentre il Vangelo di Giovanni non fa menzione di ciò. Sempre in merito a tale episodio, l'evangelista Luca riporta che il gallo canta tre volte dopo che Pietro ha rinnegato Gesù («Prima che il gallo canti, oggi mi rinnegherai tre volte»). Il tema però, pur non presente nelle Sacre Scritture, riproduce un episodio caro alla Controriforma: la figura piangente di San Pietro, con il capo chino e isolato nella propria sofferenza al cospetto della Madonna, riaffermava l'importanza della confessione, il sacramento della penitenza.

È un dipinto a me particolarmente gradito, perché l'evidenza classica dell'opera pittorica, l'eleganza e la delicatezza dei dettagli nonché dell'esecuzione, trasportano un sentimento religioso sincero e intensamente personale. Un Guercino assai maturo descrive con minuzia i dettagli del volto di Pietro, segnato da forti rughe sulle quali scorrono lacrime che vengono asciugate dal grande fazzoletto bianco. Un'immagine toccante in quanto il vecchio pescatore, apostolo di Cristo, esprime il suo disperato dolore e rimorso davanti alla Madonna che appare visibilmente commossa davanti al pentimento, da parte di San Pietro, per aver tradito Cristo per ben tre volte prima del canto del gallo.

1- Matteo Marangoni, Il vero Guercino, in «Dedalo», Firenze 1920, e in «Arte barocca», Firenze 1927, pag. 72

2- Anna Ottani, Guercino, Milano 1965, pag. 4

Note sull'Arte



Nota n° 46 – 25/07/2021

Vincenzo Catena e Madonna col Bambino e santa Maria Maddalena

Vincenzo Catena è nato tra il 1470 e 1480, probabilmente a Venezia, e sarebbe morto nel 1530-1531. Il suo nome è conosciuto grazie a un'iscrizione sul retro del ritratto femminile detto "*Laura*" di Giorgione. Della sua vita si conosce ben poco. La sua prima fase creativa rimase ancorata alla tradizione post-antonelliana quattrocentesca. Scolaro e forse anche collaboratore di Giovanni Bellini, attorno al 1500, fu anche influenzato da Cima da Conegliano, e da Alvise Vivarini. In un secondo tempo, Catena, grazie anche alle frequentazioni di umanisti come il Bembo ed il Trissino si accostò alle atmosfere artistiche elaborate da Giorgione e Tiziano.

Secondo la Fondazione Federico Zeri, La "*Madonna col Bambino tra santa e santa Maria Maddalena*" del Catena (figura n° 13) è un olio su tavola di cm 71,5x 87,2, realizzato tra il 1500 e il 1505. L'ultima localizzazione risulta essere nel Glasgow Museum Resource Centre di Glasgow (Regno Unito), proveniente nel 1856 dalla collezione A. McLellan di Glasgow.¹ Quello che mi ha colpito nell'osservazione di questa mirabile opera, è il fatto che non vi è nulla di superfluo, nulla di forzato con cui il Catena abbia cercato di dimostrare la sua abilità di pittore; né, d'altro canto, ha trascurato od omesso nulla per dare dignità e grazia alle sue figure. A queste ha dedicato la massima cura: l'abbigliamento e gli ornamenti delle vesti delle sante, in particolare quella raffigurata sulla sinistra, che porta un velo dorato che dal capo, cinto da una corona d'alloro scende sulle spalle. Questi rappresentano per lui solo gli accessori da usare in modo da dar risalto alla dignità e all'aspetto delle Sante, della Madonna e del Bambino, senza distogliere da essi l'attenzione. La composizione è di estrema semplicità: la Madonna e il Bambino sono affiancati da due Sante; il fondo è nero e omogeneo, e ogni elemento di contorno è stato soppresso. Il dipinto, con grande maestria, è interamente giocato sul tenue rapporto chiaroscurale, che fa alternativamente emergere e arretrare superfici diverse. Una tale raffinatezza è sicuramente stata ispirata dalle lezioni del Bellini e del Giorgione. I raffinati tocchi di bianco del velo della vergine illuminano una tavolozza imperniata su poche tinte, che sono però modulate con grande equilibrio: l'artista usa quasi esclusivamente il rosa tenue per gli incarnati, l'azzurro per il manto della Vergine e diverse sfumature di verde e rosso nelle vesti delle sante. La peculiare atmosfera pittorica contribuisce a determinare l'intonazione spirituale della scena. Catena attribuisce alle due sante, colte grazie alla vicinanza in una dimensione intima, quasi privata, un forte senso di umanità, che rende ancora più acuta la diffusa impressione di malinconia, legata al tragico destino di Gesù Cristo.

1- Sito Web della Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna: Catena Vincenzo, Madonna con Bambino tra santa e santa Maria Maddalena

Note sull'Arte



Nota n° 47 – 30/07/2021

Antonio Balestra e San Pietro guarisce gli infermi

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 1697 si stabilì a Verona. Ritornò poi a Venezia e vi soggiornò fino al 1718, anno in cui il suo nome compare nella fraglia pittorica. Nel 1719 si ritirò a Verona, dove nel 1725 lo raggiunse la nomina, a pieni voti, a membro dell'Accademia romana di San Luca.

L'opera "*San Pietro guarisce gli infermi*" (figura n° 37), è un olio su tela di cm 300x200 conservato nella chiesa di San Pietro di Trescore Balneario, un Comune sito nelle vicinanze di Bergamo. Assieme alla "*Lavanda dei piedi*" del 1720, collocata nella stessa chiesa, la tela in oggetto è ricordata come eseguita nel 1710. La composizione è molto eloquente: san Pietro, seguito da apostoli cammina per la strada e al passaggio della sua ombra guarisce un gruppo di infermi. Il testo di Atti 5, 15, del Vangelo "*perché quando Pietro passava anche solo la sua ombra coprì uno di loro*", viene storicizzato dalla pittura del Balestra, guadagnando tutta la realtà dell'evento. Il versetto rappresentato nel Dipinto appartiene alla pericope degli Atti degli Apostoli 5, 12-15: "*Molti miracoli e prodigi avvenivano fra il popolo per opera degli apostoli. Tutti erano soliti stare insieme nel portico di Salomone; degli altri, nessuno osava associarsi a loro, ma il popolo li esaltava. Intanto andava aumentando il numero degli uomini e delle donne che credevano nel Signore fino al punto che portavano gli ammalati nelle piazze, ponendoli su lettucci e giacigli, perché, quando Pietro passava, anche solo la sua ombra coprì qualcuno di loro*".

San Pietro è mirabilmente dipinto mentre passeggia sovrastato da angeli e stringendo con la mano sinistra le chiavi, attributo fondamentale dell'apostolo, simbolo della sua speciale missione apostolica e del potere conferitogli direttamente da Gesù: «*E io a te dico: tu sei Pietro e su questa pietra edificherò la mia Chiesa e le potenze degli inferi non prevarranno su di essa. A te darò le chiavi del regno dei cieli: tutto ciò che legherai sulla terra sarà legato nei cieli, e tutto ciò che scioglierai sulla terra sarà sciolto nei cieli*» (Matteo 16,18-19). Alla sua sinistra alcuni ammalati, parzialmente ricoperti dall'ombra che li guarirà. Il mirabile dipinto colpisce per la grazia e la purezza di composizione, il misurato equilibrio spaziale, l'impeccabile resa del nudo e la netta definizione plastica. I richiami al Maratta e al Sacchi, evidenti soprattutto nei toni bruni e negli effetti chiaroscurali, si intrecciano con riferimenti a Sebastiano Ricci e al Piazzetta, i maggiori artisti veneziani dell'epoca, con i quali Balestra dipinse fianco a fianco in alcune commissioni di importanti famiglie nobili veneziane, tra cui i Barbaro e i Barbarigo.

Note sull'Arte



Nota n° 48 – 02/08/2021

Gaetano Gandolfi ed il Ritratto di vecchia con rosario

Gaetano Gandolfi nasce a S. Matteo della Decima nel 1734, muore a Bologna nel 1802. Ancora adolescente raggiunge a Bologna il fratello Ubaldo, per dedicarsi anch'egli agli studi artistici. Artista fantasioso e fecondo affina le sue doti istintive di colorista nello studio dei veneti, specialmente di Gian Battista Tiepolo, a cui si avvicina per la luminosità, la vaporosità e la trasparenza dei suoi dipinti migliori. Pur debitore alla tecnica pittorica veneziana, Gandolfi coltiva la tradizionale attenzione bolognese verso il disegno ed è particolarmente prolifico come artista di *“teste di carattere”* o *“al naturale”*.

Tra queste va ricordata il *“Ritratto di vecchia con rosario”*, (figura n° 34) olio su tela del 1771 cm 57x47,5, appartenente alla collezione Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna, insieme al suo *“pendant”* il *“Ritratto di mendicante cieco”* (figura n° 64). In questi due ritratti gli studiosi vi hanno riconosciuto due opere di alta qualità e significative per la ricerca di una costruzione formale più salda, dell'orientamento di Gandolfi verso il gusto neoclassico.

Il *“Ritratto di vecchia con rosario”* è un dipinto di altissima qualità pittorica, con una materia cromatica trattata con morbidezza, senza violenti scarti chiaroscurali. Alcuni studiosi come il Roli, vi hanno notato, con diversa accentuazione, *«un'influenza veneziana, certamente giustificabile visto il soggiorno dell'artista nella città lagunare; l'opera, tuttavia, si inserisce in quel genere specialistico delle teste di carattere che vide pittori emiliani e veneti ispirarsi a modelli seicenteschi, in particolare a quelli di Monsù Bernardo (italianizzazione del danese Eberhard Keilhau) come “La vecchia che versa olio nella lucerna”»* (Lund, Università).¹

Nel Settecento, quello della rappresentazione di figure di anziani fu un genere molto apprezzato tra i collezionisti bolognesi e veneziani, che si avvicinarono incuriositi a un'usanza che andava di moda nel nord Europa. Il Gandolfi affronta il soggetto in una maniera che supera l'allegorismo rinascimentale e i limiti della produzione di genere, *«e si pone ai vertici delle riflessioni poetiche sulle teste di carattere per la superba qualità pittorica che dialoga con la tavolozza del Tiepolo e per la commovente partecipazione umana nella descrizione della quotidianità riscattata dalla nobiltà della pittura»*.² L'anziana donna con un ricamato velo bianco in testa, infatti, con il capo un po' chino e lo sguardo rivolto verso l'alto, è concentrata nella preghiera, che sembra tuttavia intrecciare con una meditazione sulla propria vita. Il soggetto assume così una dignità propria, e ciò rivela una volontà indagatrice e socialmente partecipe dell'artista, il suo approccio moderno e illuminista. Spicca la tecnica pittorica di Gandolfi, che crea l'immagine per campiture cromatiche dense e materiche, senza contorni troppo netti, con estrema libertà. Ciò porta a una voluta scarsezza di uniformità nella stesura, ben visibile a una distanza ravvicinata, che crea un'opera di altissimo livello per la profondità psicologica e per il fenomenale accordo tonale, oltre che per la straordinaria modernità.

1- Renato Roli, in *“Pittura bolognese 1650-1800; dal Cignani al Gandolfi”*, Bologna, 1977, pagg. 176 e 263

2- Sito web Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna: *“M80 - Ritratto di vecchia con rosario”*

Note sull'Arte



Nota n° 49 – 04/08/2021

Federico Barocci e La Madonna del popolo

Federico Barocci, nato a Urbino nel 1528-1535, ivi deceduto nel 1612, per il suo stile elegante, si può ritenere un importante esponente del Manierismo italiano e dell'arte della Controriforma. (Vedi anche in *“Note sull’Arte”*: Il Barocci e la Natività del 23/02/21) Rifacendosi ai grandi modelli di Raffaello e di Correggio, il pittore conquista un tono di domestica confidenza con i personaggi della storia sacra e una peculiare tavolozza, fatta di colori evanescenti e cangianti. Ne ha ben inteso la portata, in pieno Seicento, Giovanni Pietro Bellori inserendo il pittore in una ristretta cerchia di grandi figure moderne di cui ha tracciato la biografia nella sua celebre opera dedicata al Colbert: *“Le Vite de’ pittori scultori e architetti moderni”* del 1672.

“La Madonna del popolo”, (figura n° 28) è un olio su tela di cm 359x252, conservata alla Galleria degli Uffizi di Firenze, eseguita dal Barocci nel 1579, firmata e datata sullo scalino in basso a destra *“FEDERICUS BAROTIVS VRBINAS MDLXXIXC”*, originariamente eseguita per la pieve di Santa Maria della Misericordia di Arezzo. Quest’opera rappresenta uno degli esempi più emblematici del suo stile, prefigurante il movimento concitato barocco; in questo meraviglioso Dipinto, malgrado la complicata disposizione dei contrapposti, è un colorito soffice e chiaro, una morbida stesura delle superfici, una spaziosità ariosa, che danno grazia anche a una composizione così vasta. *«Il pittore in quest’opera prende spunto dall’iconografia medievale aretina della Madonna della Misericordia che sotto il proprio manto accoglie i fedeli riuniti in preghiera e intercede per loro presso il Figlio. Scomponendo gli elementi figurativi dell’antica immagine il pittore giunge a conferirle un nuovo significato, facendone “un vero poema della Riforma cattolica”»*.¹ Il quadro prende il nome dal popolo rappresentato nella parte bassa del dipinto; una moltitudine di personaggi di umile condizione sociale sono posti in primo piano, dove la donna con la cesta e il bambino in braccio sembra rimandare in qualche modo alla *“Madonna della Seggiola”* di Raffaello, mentre la figura in primo piano a sinistra della madre che si volge ai due bambini indicando l’apparizione divina, rappresenta un brano emozionante di grande abilità pittorica. I poveri sono raffigurati insieme ai ricchi della città rinascimentale sullo sfondo, ammassati in una varietà estrema di pose e atteggiamenti, mentre dall’alto ricevono la benedizione da Gesù Cristo, che insieme alla Vergine Maria, inginocchiata al suo cospetto in adorazione, e agli angeli, emerge tra le nuvole con espressione benevola, circondato da una luce dorata.

Tutto il dipinto è caratterizzato da una grande effervescenza di luci, da una delicata stesura delle superfici, da briose tinte morbide e chiare che si vivacizzano l’una con l’altra, da delicati giochi chiaroscurali che inducono un costante e ininterrotto cambio di colori, di toni e di sfumature, che conferiscono alla composizione nel suo insieme un’armonia e una grazia assoluta.

1- *“Storia dell’Arte Universale”*, vol. 8, Dal Manierismo alla Controriforma, ed. Arti grafiche Bergamo, 2008, pag. 196

Note sull'Arte



Nota n° 50 – 06/08/2021

Antonio Guadagnini e la Trasfigurazione

Non mi soffermo sulla biografia di Antonio Guadagnini, cui ho già fatto riferimento in “*Note sull’arte*” del 02/05/2021: Antonio Guadagnini e l’Ultima Cena, e perché ampiamente descritta in questo sito web.

Un commento merita invece la magnifica “*Trasfigurazione del Signore*”, un mirabile affresco del 1881 circa, dipinto sulla volta della navata della chiesa di San Zenone di Passirano (BS) eseguito quindi un anno prima l’altro affresco in cupola “*La Resurrezione di Gesù*”, tipici esempi di come il Guadagnini sia stato eccelso nelle pitture in cupola e in navata con copertura a volta, dove le regole prospettiche nelle strutture architettoniche di copertura a superficie curva, devono essere ben conosciute e rappresentate in profondità. Il pittore di Esine aveva già eseguito nel 1854 una “*Trasfigurazione*” per la cupola del presbiterio nella chiesa di Santa Maria Assunta di Rovato, d’impianto tiepolesco, con figure di angeli e santi che si accalcano in un vortice verso il centro della scena occupata da Gesù Cristo. Nella Trasfigurazione di Passirano il Guadagnini adotta una soluzione meno complessa e al contempo più conforme ai racconti del Vangelo.

Nell’armonica composizione il tema della Trasfigurazione è concepito con il corpo glorioso di Cristo, sollevato in cielo tra Elia, alla sua destra, e Mosè, inginocchiato su una nuvola e con in mano le tavole della legge, che ne annunciano l’arrivo tra gli uomini ai tre apostoli sdraiati sul monte Tabor voluti da Gesù: Pietro, Giacomo e Giovanni, i quali, in atteggiamento di sorpresa e di sconcerto per il miracoloso evento, sono anche metaforicamente i rappresentanti della Fede, della Speranza e dell’Amore. La rivelazione di Cristo nel suo magico corpo nuovo emerge, con le sue vesti di un bianco abbagliante, contro la vistosa spaziosità di un cielo luminoso, color giallo solidago chiaro, attorniato da alcuni ampi squarci di nuvole che riflettono il bagliore della chiara luce centrale, per poi lasciare spazio ai lati ad ampi spazi di cielo dipinto di un delicato azzurro; nella figura di quel Gesù sospeso in cielo, non un mero candore, ma una vera e propria luce che trascina con se la promessa della salvezza ultraterrena che attende l’umanità espressa dal Guadagnini, che miglior descrizione non avrebbe potuto dare al verso evangelico di Matteo che recita: “*il suo volto risplendette come il sole, le sue vesti divennero bianche come la luce*”.

È interessante notare come nella scena traspare una forza e una armonia “quasi veneziana” dei colori, un combinarsi di sfumature inedite, eteree, tra il manto azzurro e rosato di Mosè e quello ocre chiaro di Elia, e tra i tenui colori pastello degli apostoli sulla terra. Il rapporto tra l’ariosità dello spazio e la grazia delle figure, la felice fusione luministica e cromatica, segnano un traguardo unico nel percorso del pittore accanto agli altri affreschi di quel periodo nella chiesa di Passirano (vedi anche la “Resurrezione” e la “Deposizione dalla croce” del 1882 ca.) in cui lume naturale e luce divina sono coincidenti, sul piano atmosferico e religioso. Questo momento d’eccezione del percorso di Guadagnini, a mio avviso può essere accostato all’armonia plastica della migliore pittura di scuola veneziana ottocentesca.

Note sull'Arte



Nota n° 51 – 12/08/2021

Il Moretto e la Madonna in trono con Bambino e i Santi

Nel primo Cinquecento, in Lombardia, centri come Bergamo e Brescia maturarono una propria fisionomia artistica, autonoma rispetto a Milano. Bergamo fu rivitalizzata dall'arrivo di Lorenzo Lotto, che vi introdusse le innovazioni della pittura veneta e di quella dell'Italia Centrale. Brescia conobbe invece una stagione di grande splendore e una vera e propria posizione di primato artistico, grazie a una generazione di pittori locali, tra cui il Romanino, il Savoldo e Alessandro Bonvicino, detto il Moretto, il più giovane dei tre artisti e il più legato alla tradizione lombarda e alle sue qualità di compostezza compositiva e cromatica. Se gli esordi di questo artista, nato a Brescia nel 1498 circa, ivi deceduto nel 1554, risultano infatti caratterizzati dall'accostamento ai modi del Romanino, come ben risulta nello "Stendardo delle Sante Croci" (figura n° 11), conquista una sua piena autonomia artistica dopo il secondo decennio del Cinquecento, contribuendo ad indirizzare la cultura locale in senso devozionale ed insieme naturalistico, risultando il punto di riferimento per l'allievo Giovan Battista Moroni, che, famoso soprattutto per la sua attività di ritrattista, riprende dal Maestro l'intonazione severamente devozionale nei dipinti di soggetto religioso.

La "Madonna in trono con Bambino e i Santi Eusebia, Andrea Domno e Domneone" (fig. n° 142), è un olio su tela del Moretto, di cm 225x173, databile al 1536-1537 e conservato nella chiesa di Sant'Andrea a Bergamo, al primo altare destro. La tecnica compositiva fa di questa tela il primo, vero risultato del suo stile più personale. Infatti, come asserisce il compianto storico dell'arte Pier Virgilio Begni Redona, grande studioso del Moretto e del Rinascimento bresciano «*in quest'opera, il Moretto si dimostra molto più sobrio e ricercato, dalla composizione ai colori, ai dettagli, alle linee, alle movenze e posture dei personaggi, con un uso delle ombre continuamente ricercato. Nel dipinto si possono anche avvertire, forse per la prima volta nell'arte del pittore, i primi segni di maniera, di meccanicità e di artificio, rilevabili nella ricerca di massima naturalezza delle forme*». ¹

In questa composizione, elementi suggestivi sono la possente struttura architettonica e l'impressionante naturalismo precaravaggesco del canestro colmo di pere, adagiato in primo piano alla base, su una pavimentazione marmorea a motivi geometrici. Al centro del dipinto, su un trono rialzato con un alto piedistallo, è seduta la Madonna con in braccio il Bambino, entrambi con il capo sormontato da un'aureola eterea e reclinati verso il basso. Ai suoi piedi, da sinistra verso destra, vi sono sant'Eusebia di Bergamo, sant'Andrea apostolo con la croce del martirio e i santi Domno e Domneone, due a sinistra e due a destra del trono. Ai lati della lesena alle spalle della Madonna e del Bambino, due colonne, di cui una spezzata. Sullo sfondo si intravede un cielo coperto di nubi. Inedita è la soluzione del rapporto tra i Santi e la Vergine in trono, rapporto che è intimo e affettuoso, senza nulla sacrificare della dignità dei ruoli. «*In questa pala, il Moretto, curvando la Vergine dal trono verso un santo martire, unisce [...] in sacra conversazione la Donna del cielo coi Santi della terra, e fa che il puttino s'agiti similmente a quello della Pala Rovelli; sembra anzi in procinto di sgusciare dalle braccia materne con un impeto che verrà meno poi ai divini fanciulli del Moretto. I quattro Santi in basso [...] par che s'aggirino sopra un piano tondo, col perno nella fruttiera che vi è deposta; due son visti da tergo di sfuggita, e non hanno corrispondenza con gli altri due dall'opposto lato. La massa dei marmi a fondo dell'altare [...] gravita col suo maggior peso da questa parte, anche per la gran croce di sant'Andrea, così da suggerir un'idea di moto della scena verso manca. Più che dell'equilibrio della composizione, il Moretto sembra impensierirsi di proiezioni d'ombre dalle figure e dal crocione di sant'Andrea sui marmi; e valersi del gioco pesante degli scuri per rilevar più bianco, più argentato il drappo a fiorami che cade giù dall'altare, formando anch'esso un rettangolo d'ombra*». ²

1- Pier Virgilio Begni Redona, "Alessandro Bonvicino - Il Moretto da Brescia", Editrice La Scuola, Brescia 1988, pag. 315

2- Adolfo Venturi, Storia dell'arte italiana, volume IX, La pittura del Cinquecento, Milano 1929, pag. 162

Note sull' Arte



Nota n° 52 – 16/08/2021

Botticelli e la Nascita di Venere

Sandro Botticelli fu uno dei maggiori pittori tra il primo e il secondo Rinascimento. Il suo nome era Sandro di Mariano Filipepi; il soprannome “*Botticelli*” o “*del Botticello*”, gli venne dall’orefice presso il quale fece i primi passi nell’arte. Nato a Firenze nel 1445, fu allievo di Filippo Lippi, poi di Andrea del Verrocchio. Nel 1475 godeva già i favori della famiglia Medici, per la quale eseguì opere insigni, ispirate all’umanesimo che in quella Corte era rappresentato soprattutto dal Poliziano. La rovina dei Medici travolse anche l’artista. Il misticismo cupo e lo sconforto distinguono le tormentate opere dei suoi ultimi anni. Morì a Firenze nel 1510. I caratteri salienti dell’arte del Botticelli sono l’arabesco sinuoso, spesso torturato, della linea; la predilezione per i volti stranamente lievemente irregolari nella loro dolcezza e l’amore per le allegorie sottili e per i miti pagani, fonte di ispirazione per le opere più suggestive e squisite, come la “*Nascita di Venere*” e “*la Primavera*” (vedi anche in “*Note sull’arte*”: Il Botticelli con la Primavera, del 20/03/2021).

“*La nascita di Venere*” (figura n° 5) è un’opera del 1484 circa, di cm 184,5x285,5. Botticelli usò per quest’opera il supporto della tela, estremamente insolito nella Firenze del Quattrocento. Due teli di lino vennero cuciti tra loro e in seguito venne aggiunta un’imprimitura a base di gesso sul quale l’artista ha steso una lieve velatura di blu, in modo da conferire il particolare tono azzurrato a tutto il dipinto. L’opera è conservata nella Galleria degli Uffizi di Firenze e deve il suo nome a Giorgio Vasari che nel 1550 la definì come “*Venere che nasce, e quelle aure e venti che la fanno venire in terra con gli amori*”. «*E’ molto probabile che il committente dell’opera sia da ricercarsi all’interno della casata dei Medici, sebbene non si abbiano notizie del dipinto prima del 1550, quando Giorgio Vasari lo descrive nella villa medicea di Castello, proprietà del ramo cadetto della famiglia Medici fin dalla metà del XV secolo. Avvalora questa ipotesi anche la raffigurazione degli alberi di aranci, considerati un emblema mediceo per l’assonanza fra il nome della famiglia e quello con cui queste piante erano note, “mala medica”*». ¹

Al mistero della committenza e alla proprietà dell’opera si aggiunge il mistero del tema rappresentato. Taluni studiosi propendono per riconoscervi la raffigurazione del mito di Esiodo della nascita di Venere, secondo la quale la dea nasce dai genitali di Urano, dio del cielo, gettati in mare; il seme in essi contenuti divennero schiuma dalla quale, presso l’isola di Cipro, emerse Venere; altri invece vi riconoscono la rappresentazione, ispirata a Omero, secondo cui Venere, figlia di Giove e della ninfa degli oceani Dione, nacque da una conchiglia uscita dal mare.

Nel Dipinto, sostenuta da una conchiglia, la dea è sospinta verso terra dal soffio di Zefiro, abbracciato da Clori, sua futura sposa, o da Aura, come sostiene il Vasari. A terra una giovane donna, identificabile con Flora o con una delle Ore, mitiche divinità femminili, l’attende per rivestirla con un manto purpureo ornato di fiori. Il nudo di Venere è classicamente ponderato in una simmetria e piena rispondenza degli arti; al braccio piegato corrisponde la gamba piegata, al braccio disteso, corrisponde la gamba allungata. La piccola testa è reclinata e si inserisce senza creare angoli nel lungo collo sottile. Come il paesaggio anche i corpi dei personaggi effigiati sono quasi bidimensionali e privi di un deciso chiaroscuro.

L’opera di caratterizza per l’eccelsa armonia del raffinato disegno e l’elegante modulazione della linea che crea effetti di grande decorativismo. Danno questa sensazione le onde del mare, l’intreccio dei corpi, il fluire verso il basso dei capelli della dea mossi dal vento, l’ondeggiare leggero dei sottili veli e la rappresentazione della costa tutta ondulata in golfi e promontori.

1- Sito Web delle “*Gallerie degli Uffizi*”: Nascita di Venere, Sandro Botticelli (Firenze 1445 - 1510).

Note sull'Arte



Nota n° 53 – 17/08/2021

Rubens e la Assunzione della Vergine Maria

Rubens, nel corso della sua attività, dipinse almeno dodici “*Assunzioni della Vergine Maria*”, una più interessante e bella dell’altra. Questa Assunzione (fig. 214), realizzata nel 1637, è conservata nel Liechtenstein Museum di Vienna. Ad iniziare la lunga serie delle “*Assunzioni*”, è la monumentale pala d’altare di cm 458x297, dipinta tra il 1611 e il 1614 che è ubicata attualmente nel Kunsthistorisches Museum di Vienna.

Questa proposta per il 15 agosto 2021 è un magnifico dipinto caratterizzato da una scena complessa e dinamica, idealmente divisa tra cielo e terra. La parte superiore, con la Madonna in ascesa verso il cielo, assunta alla gloria celeste terminato il corso della vita terrena e accompagnata da un nugolo di angeli in una scena che si sviluppa in verticale dal basso verso l’alto, è trattata con tinte fredde e si ispira a modelli veneti, mentre la parte inferiore è giocata con colori caldi e vivaci movimenti. Il quadro trasmette un evidente senso di monumentalità. Una luce dorata, che è vita, amore e gioia, attornia il bel volto della vergine che volge lo sguardo in alto verso Dio, investe anche gli angeli, per poi diventare gradualmente, ai lati della composizione, l’azzurro del cielo. Nella parte inferiore, terrena, attorno alla sua tomba, stanno i santi Apostoli, alcuni raffigurati con le braccia quasi ad accompagnare la Vergine Maria verso Dio; insieme agli apostoli alcune donne, tra le quali, a mio avviso, in secondo piano con lo sguardo verso la Madonna e il braccio destro che sembra avvicinarsi alle nubi su cui è posta la Vergine, si ravvisa Maria Maddalena. Un apostolo in ombra, a sinistra, tiene con forza il pesante coperchio del sepolcro.

A questo punto bisogna fare una precisazione: secondo la tradizione, Maria, madre di Gesù, terminato il corso della vita terrena, fu portata in Paradiso, sia con l’anima sia con il corpo, cioè fu assunta, accolta in cielo. L’Assunzione di Maria non implica necessariamente la morte (tesi della Dormizione), ma neppure la esclude, anche se, come asserisce Antonino Bilardo, nell’*“Iconografia del Crocifisso e dell’Assunta fra arte e devozione: santini in mostra”*, il Museo, 1997, p. 23.: «*La più antica iconografia dell’Assunzione è quella della Dormitio Virginis, intesa anche come Koimesis (sonno), pausatio (riposo), transitus (passaggio), depositio (seppellimento) e dies natalis (nascita al cielo), momenti ai quali seguono la resurrezione, l’elevazione al cielo e l’incoronazione*». *Ebbene, Rubens in questa “Assunzione”, inserendo la tomba, non presente in altre sue composizioni dove ha sviluppato questo tema, ha scelto il tema della “Dormizione” ovvero del “Trapasso”*.

L’intero quadro, con la sua complessa composizione di luci, colori e figure ben esprime la sua pittura pienamente barocca, trionfale e dinamica nella composizione d’insieme, sempre ricca nel colore delle singole forme sovrabbondanti.

Note sull'Arte



Nota n° 54 – 18/08/2021

Il Moretto e la Sacra Famiglia con San Giovannino

Bresciano, nato nel 1498 e morto nel 1554, il Moretto svolse in patria l'intero arco della sua attività. Gli esordi dell'artista risultano caratterizzati dall'accostamento ai modi di Tiziano e Romanino, come nello "Stendardo delle Sante Croci" (figura n° 11), raggiungendo tra il 1521 e il 1524, con le tele della cappella del Sacramento in San Giovanni Evangelista, una piena autonomia inclusiva anche di suggestioni raffaellesche e centroitaliche. Attivo come ritrattista, in contatto con l'opera del Lotto e di Hans Holbein, sempre nel 1526, eseguì il "Ritratto di gentiluomo", (figura n° 21) conservato alla National Gallery di Londra, che inaugura la nuova tipologia del ritratto a figura intera, di ampio successo e successivamente ripresa dall'allievo Giovan Battista Moroni che, anche se famoso soprattutto per la sua attività di ritrattista, riprende dal Maestro l'intonazione severamente devozionale nei dipinti di soggetto religioso. (vedi anche in "Note sull'arte": Il Moretto e la Madonna in trono con Bambino e i Santi del 12/08/2021).

La «*Sacra Famiglia con San Giovannino*» (figura n° 61) è un olio su tela di cm 77x103,5 che il Moretto dipinse nel 1535 circa, conservato nel Museo Poldi Pezzoli di Milano. La vivace composizione ritrae un momento di intimità domestica: Gesù seduto su un cuscino al centro della tela, si allunga verso un San Giovanni Battista bambino, che gli sta offrendo due pere, ponendogli delicatamente una mano sulla fronte. La Vergine, in secondo piano, tiene la mano destra sulla spalla di San Giovannino, che guarda con una dolcezza velata di malinconia, mentre con l'altra sorregge Gesù, chiudendo entrambi in un affettuoso abbraccio. Sulla destra, addormentato, è raffigurato San Giuseppe con un turbante, discosto dal gruppo principale, che stava certamente osservando. L'artista lo dipinge in una posa di grande naturalezza, con il gomito sinistro appoggiato sul tavolo e la mano sulla guancia a sorreggere il capo. La pennellata è fluida e tornisce morbidamente le forme. La figura di San Giuseppe è avvolta nella penombra, in contrasto con il fascio di luce che, proveniente da sinistra, rischiarla parte del turbante, la giacca sulla spalla sinistra e la pera postagli accanto, che la luce mette in rilievo, configurandosi un moderno brano di natura morta. L'immagine costruita dal Moretto è di estrema efficacia al punto che «*questa composizione ebbe una grande fortuna e dalla tela furono tratte numerosissime copie per tutto il Cinquecento e persino al principio del XVII secolo*». ¹

In questa tela è interessante notare l'uso calibrato del chiaroscuro e la maestria nel rendere gli oggetti, non solo le pere, ma anche i fiocchi del cuscino e i riflessi della veste simile a seta di Gesù Bambino, nonché la trasparenza del velo che avvolge le spalle di Maria. L'accordo cromatico e la morbidezza delle pennellate denunciano la conoscenza della pittura tonale veneta, che Moretto ha sviluppato con una personale soluzione, accostandovi componenti tipicamente lombarde. La posa articolata di Gesù, così come il braccio sinistro della Madre che lo sorregge sono rimandi alla pittura leonardesca, che l'artista dimostra di aver studiato; anche i toni bruni e il realismo dei diversi dettagli denunciano il legame con la pittura lombarda più antica, consolidata dall'epoca di Foppa, l'altro caposaldo della pittura rinascimentale bresciana, in cui affonderà le radici anche la pittura di Caravaggio.

1- Sito web del Museo Poldi Pezzoli: Sacra Famiglia con San Giovanni Battista – ca. 1535

Note sull'Arte



Nota n° 55 – 19/08/2021

Il Caravaggio e la Deposizione

Michelangelo Merisi, universalmente detto Caravaggio, nato a Milano nel 1571 è deceduto a Porto Ercole nel 1610. Formatosi a Milano e attivo a Roma, Napoli, Malta e in Sicilia fra il 1593 e il 1610, Caravaggio acquisì grande fama internazionale in vita e subito dopo la morte, costituendo la corrente del “*caravaggismo*” ed esercitando una forte influenza sulla pittura barocca del XVII secolo. «*Il Caravaggio fu il protagonista di una vera e propria rivoluzione artistica relativa al modo di trattare i soggetti, all'uso del colore e della luce, e fu senz'altro la personalità più importante della corrente 'realistica' della pittura seicentesca*»,¹ ed è oggi considerato uno dei più celebri rappresentanti dell'arte occidentale di tutti i tempi. Suo interesse centrale fu il problema esistenziale dell'uomo, il suo dramma nella ricerca della verità che non è mai imposta dall'alto e passivamente accettata. Tema della sua pittura fu dunque la realtà drammatica in cui vive l'uomo, espressa con un linguaggio coerente di cui luce e ombre sono protagonisti assoluti. Colorista e volumista superbo, si compiacque infatti nel tuffare le figure in violenti raggi di luce, lasciando tenebrosi gli sfondi. La “*Deposizione*” (figura n° 53), è un olio su tela eseguita durante il periodo romano di Caravaggio, di cm 300x203, realizzata tra il 1602 e il 1604, conservata nella Pinacoteca Vaticana, e considerata uno dei massimi capolavori della maturità del Merisi. «*Il Caravaggio non raffigura in realtà il Seppellimento, né la Deposizione nel modo tradizionale, in quanto il Cristo non è rappresentato nel momento in cui viene calato nella tomba, bensì quando, alla presenza delle pie donne, viene adagiato da Nicodemo e Giovanni sulla Pietra dell'Unzione, vale a dire la pietra tombale con cui verrà chiuso il sepolcro*».¹

Di straordinaria bellezza, la “*Deposizione di Cristo*” è ambientata nell'antro buio del sepolcro, che la luce squarcia con effetto drammatico sulla pietra tombale puntata verso l'osservatore. Concepita in una coraggiosa impaginazione che aumenta notevolmente la monumentalità delle figure spingendole in primissimo piano, davanti allo spettatore, la tela mostra una interessante resa degli effetti nei personaggi che la popolano, tutti raffigurati in maniera alquanto composta, pur nella variegata espressività mostrata di fronte al dolore per la morte di Gesù Cristo. Cristo, dal corpo livido e nudo è ritratto con forza della più esatta imitazione, imitazione che però in questo caso non è soltanto fedeltà al reale, ma rappresentazione filtrata attraverso la statuaria classica, come si vede nel braccio destro calato sulla pietra tombale, simile al braccio di Cristo della Pietà di Michelangelo. Di grande efficacia emotiva sono le sei figure stagliate sul fondo nero e da questo spinte in avanti verso lo spettatore, disposti in successione con grande maestria, secondo un moto ascendente. Nell'identificazione dei personaggi, non lascia dubbi l'evangelista Giovanni, con la veste verde e il manto rosso, visibile in secondo piano sulla sinistra parzialmente coperto dall'ombra. Giovanni sostiene Gesù insieme a Nicodemo, raffigurato in primo piano, con l'intenso sguardo rivolto verso lo spettatore; questo sguardo, unitamente con l'angolo della pietra tombale, coinvolge i fedeli nell'azione del quadro, annullando ancora una volta la barriera tra spazio reale e spazio dipinto.

Il gruppo delle pie donne, raffigurate secondo uno schema piramidale, è formato dalle tre Marie: a sinistra la Madre di Cristo, anziana e avvolta nel velo blu, quindi la Maddalena e, con le braccia alzate e gli occhi al cielo in un gesto di altissima tensione drammatica, la discepola di Gesù Maria di Cleofa; le braccia alzate della discepola di Gesù si ispirerebbero al gesto delle oranti paleocristiane e richiamerebbero, stando all'iconologia di Cesare Ripa del 1593,² l'emblema dell'Orazione.

1- Sito web ufficiale dei Musei Vaticani: “*Caravaggio, Deposizione*”

2- Cesare Ripa in: “*Iconografia*”, Roma, 1593

Note sull'Arte



Nota n° 56 – 21/08/2021

Cima da Conegliano e San Pietro martire tra i santi

Cima da Conegliano, è nato a Conegliano nel 1459/1460, e deceduto nella stessa città nel 1517/1518. La conoscenza dell'individualità artistica, attraverso le numerose opere che di lui sono rimaste, contrasta con la scarsità di notizie intorno alla sua vita, svoltasi tra Conegliano, Vicenza e Venezia, dove si trasferì, aprendo una sua bottega, nel 1489. Solo scarsi documenti, infatti, permettono di ricostruire la vita di questo artista. Il nome di Cima con cui il pittore è noto, compare una sola volta nella sua Opera "*San Pietro martire tra i santi Nicola da Bari e Benedetto*", (figura n° 26) un olio su tavola di cm 330x216 realizzata tra il 1505 e il 1506, ubicata a Milano nella Pinacoteca di Brera, e sembra derivare dalla parola veneta "*cimador*", ossia cimatore di panni, un processo di finitura tessile attraverso un taglio attento e preciso della peluria del tessuto per uniformarlo, mestiere peraltro esercitato anche dal padre e dal fratello. Generalmente il Cima firmava le sue opere "*Joannes Baptista coneglianensis*".

Alcuni critici parlano di una sua prima formazione pittorica nell'ambito di Conegliano e paesi limitrofi, mentre la tradizione tende ad avvicinare i suoi esordi all'arte di Giovanni Bellini. In effetti il modello di riferimento per il "*San Pietro martire tra i santi Nicola da Bari e Benedetto*" sono le sacre conversazioni del Bellini, di toccante equilibrio, a cui Cima aggiunse la sua personale sensibilità per il paesaggio e per la resa della luce nitida e splendente.

*«L'opera fu commissionata dal mercante di spezie Benedetto Carlone per la cappella di San Pietro Martire nella chiesa del Corpus Domini a Venezia, dove egli intendeva essere sepolto; giunse a Brera a seguito delle requisizioni napoleoniche».*¹

Le figure della composizione sono inquadrare da eleganti architetture classiche oltre le quali si intravedono il cielo luminoso e il profilo del sereno paesaggio veneto. San Pietro martire, riconoscibile per l'abito domenicano, il coltello in testa e la palma del martirio in mano, manda una benedizione dall'alto di un piedistallo, ai cui piedi sta un angioletto musicante, tema molto diffuso dal Bellini: una bellissima copia di angeli, una con liuto e l'altro con flauto compagno nel cosiddetto "Trittico dei Frari" che il Bellini dipinse nel 1488 e conservato nella basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari a Venezia.

*«Ai lati (di San Pietro Martire, ndr) stanno i santi Nicola di Bari, riconoscibile per la veste vescovile e per le tre palle d'oro con cui salvò tre fanciulle povere dalla miseria, e san Benedetto, con la scura tonaca benedettina, il libro (che ricorda la Regola di ogni monaco) e il pastorale. Benedetto era dopotutto il protettore del committente».*²

Il paesaggio sullo sfondo della composizione digrada dolcemente da destra verso sinistra, mostrando colli verdeggianti e montagne popolati da figurette fino al bordo di un lago, che potrebbe essere il lago di Garda. Con sensibilità viene riprodotto l'effetto di perdita dell'intensità del colore per gli oggetti più lontani, mentre il cielo presenta i bagliori dell'alba. La tavola di Brera è considerata uno dei vertici della pittura del Cima, essendo una delle sue opere più compiute ed equilibrate.

1- Sito Web della Pinacoteca di Brera: Palazzo Brera, Opere, San Pietro martire con i Santi Nicola e Benedetto

2- "*Brera, guida alla pinacoteca*", a cura di Stefano Zuffi, Electa, Milano 2004.

Note sull' Arte



Nota n° 57 – 23/08/2021

El Greco e il seppellimento del conte di Orgaz

«Mistico, paranoico, astigmatico, così è stato definito El Greco per la sua pittura con personaggi dalle altezze smisurate, dalle forme allungate e contorte, serpeggianti in un mondo di visioni celesti, non si sa ancora quanto ortodosse o quanto eretiche». ¹El Greco, nato a Candia nel 1541, è deceduto a Toledo nel 1614. Ancora adesso mi domando se fu un maestro interessato al Rinascimento italiano annotando i testi del Vasari, ma rifiutandone i principi classicisti di misura e proporzione, specie nelle opere della sua maturità, dove l'anatomia umana venne sempre più trasfigurata, o piuttosto un estroso manierista dove l'impressionismo ha in lui il più remoto antesignano. Fatto sta che El Greco, proprio in virtù del suo originale modo di interpretare la pittura, attraverso l'antinaturalismo deformante che esprime l'angoscia di un'epoca tormentata dall'inquisizione spagnola, risulta uno degli autori più universalmente riconoscibili a prima vista, anche ad un pubblico non esperto d'arte. Uno dei quadri più famosi e apprezzati del Greco è «*Il seppellimento del conte di Orgaz*», (figura n° 6) un olio su tela di cm 480x360 arrotondato nella parte superiore, eseguito tra il 1586 e il 1588 e conservato a Toledo nella Chiesa di Santo Tomé. Rappresenta un fatto miracoloso locale accaduto in epoca medioevale: i funerali, nella chiesa di Santo Tomé, di Gonzalo Ruiz di Toledo, conte e benefattore della città di Orgaz, morto nel 1323 e talmente devoto, che a seppellirlo non sono due preti qualunque, bensì Santo Stefano e sant'Agostino.

«Il 18 marzo 1586 il parroco si accorda col Greco, con un documento in cui si descrive minutamente l'iconografia da realizzare: la sistemazione della salma del signore nella tomba, la presenza di “molta gente che stava a guardare” e, nella parte alta, “un cielo aperto di gloria”» ¹

Su questo canovaccio il pittore lavora di fantasia aggiungendo nuovi elementi, come il Giudizio e l'accoglimento dell'anima del conte in cielo. Mentre Santo Stefano (raffigurato a sinistra sulla cui veste, in basso, è illustrata la scena della lapidazione, che ricorda il suo martirio) e sant'Agostino (nei suoi abiti vescovili) seppelliscono il conte, il vescovo all'estrema destra, ornato da un'ampia stola, sfoglia il Libro dei Morti per impartirgli l'estrema unzione; un diacono, raffigurato di spalle, ha lo sguardo rivolto al cielo. Dietro di essi, con tutta la pompa di ceri e croce processionale portata dal vescovo, sono gli astanti, appartenenti a ordini religiosi e notabili del tempo. Il personaggio al centro che ha lo sguardo rivolto allo spettatore sarebbe lo stesso El Greco, mentre il ragazzino a sinistra vestito di nero ed indicante la scena sarebbe il di lui figlio (un cartiglio che gli sporge dalla tasca ne reca la data di nascita: 1578). Sono gli unici a volgere lo sguardo di fronte. Nella parte superiore del Dipinto è raffigurato Cristo seduto in trono con, davanti a lui, la Madonna e San Giovanni Battista; in secondo piano a sinistra, riconoscibile dalle chiavi, è San Pietro e vari altri Santi.

Questa composizione è sicuramente complessa e fantasiosa, che intreccia con disinvoltura universo celeste e quotidianità, rappresentando il Dipinto le due dimensioni della vita: in basso la morte, in alto il cielo, la vita felice con Dio. Un grande racconto, che solo un pittore di icone poteva immaginare, rievocando le fiabe delle antiche immagini con uno stile “*sui generis*” per quei tempi.

1- “I classici dell'Arte”: El Greco, ed. Rizzoli Skira, 2004, vol. 34, pagg. 23 e 122

Note sull' Arte



Nota n° 58 – 25/08/2021

Botticelli e l'Adorazione dei Magi

Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi, conosciuto col nome d'arte di Sandro Botticelli, nato a Firenze nel 1444 o 1445, ivi deceduto nel 1510, è stato un pittore inquadabile nella corrente artistica del Rinascimento. Eccellente ritrattista, Botticelli fu un autore poliedrico e il suo corpus spazia dai soggetti di carattere mitologico-allegorico ai soggetti di carattere religioso. Per ulteriori approfondimenti sul suo percorso artistico vedi in “Note sull’arte”: Botticelli e la Nascita di Venere, del 16/08/2021 e Botticelli e la Primavera del 20/03/2021.

Un commento merita l’*“Adorazione dei Magi”* (figura n°14), una importante tempera su tavola di cm 11x134, perché Sandro Botticelli introdusse con quest’opera una grande novità a livello formale nel frequentatissimo tema dell’Adorazione, ossia la visione frontale della scena. Anziché sfruttare la composizione tradizionale che vedeva la Madonna col Bambino a lato e i Magi a capo di una lunga processione, Botticelli con quest’opera inaugura una nuova struttura compositiva, ponendo le figure sacre al centro, elevate e arretrate, e gli altri personaggi disposti in due gruppi distinti, prospetticamente ai lati. Nel gruppo degli astanti è possibile riconoscere i principali membri della famiglia Medici, raffigurati come i Magi in adorazione: nella figura del re a capo scoperto ai piedi di Gesù Bambino è ritratto Cosimo de’ Medici, che ha già deposto il suo dono ai piedi della Vergine Maria; nell’uomo inginocchiato di spalle con il mantello rosso foderato d’ermellino, il figlio Piero il Gottoso, padre di Lorenzo il Magnifico, rivolto verso suo fratello Giovanni de’ Medici, morto nel 1461, entrambi con i loro doni ancora in mano. A sinistra, alla destra di Cosimo il Vecchio, si trova Lorenzo de’ Medici, in piedi con una lunga veste bianca e una berretta come cappello, a cui fa da contraltare, sul lato opposto in posizione simmetrica, suo fratello minore Giuliano (che perì pochi anni dopo nella Congiura dei Pazzi), ritratto col vestito corto nero e rosso bordato d’oro in un’espressione pensosa. Interessante è notare, in piedi e in primo piano nella destra della composizione, il giovane rivolto verso lo spettatore, vestito di un mantello giallo oca, in cui si ravvisa l’autoritratto di Botticelli. Questo autoritratto è talmente famoso che è ormai diventato il ritratto *“ufficiale”* del Botticelli in quasi tutti i siti web.

Il prototipo dell’*“Adorazione dei Magi”*, dipinta nel 1475 e conservata agli Uffizi di Firenze, potrebbe essere stata una scena della predella dell’Annunciazione di Beato Angelico, ma nessuno aveva mai usato questo schema su una pala di grandi dimensioni. Il nuovo schema introdotto da Botticelli venne ripreso abbastanza fedelmente da Filippino Lippi (*Adorazione dei Magi degli Uffizi*) e da Leonardo da Vinci (un’altra *Adorazione* sempre agli Uffizi).

*«L’“Adorazione dei Magi” è stata commissionata da Guasparre di Zanobi a Sandro Botticelli per la propria cappella di famiglia in Santa Maria Novella; nel 1587 la tavola non figurava più nella chiesa ma apparteneva ai Medici, attraverso i quali avrebbe raggiunto gli Uffizi nel 1796».*¹

1- *“i Grandi Musei del Mondo”* ed. RCS Quotidiani S.p.A. - vol. 2, Uffizi-Firenze, 2006, pag. 72

Note sull'Arte



Nota n° 59 – 28/08/2021

Francesco Hayez e Il Bacio

Artista innovatore e poliedrico, muovendo dal classicismo, Francesco Hayez, nato a Venezia nel 1791 e deceduto a Milano nel 1882, si avvicina in seguito alla scuola storico-romantica, diventandone l'esponente italiano più rappresentativo. Nel 1841 Giuseppe Mazzini lo acclama come «*grande pittore idealista del XIX secolo. Il capo della Pittura Storica, che il pensiero nazionale reclamava in Italia*». ¹ Molte opere di Hayez effettivamente si caratterizzano per i temi caratterizzati dal riscatto popolare contro la dominazione straniera, tali da poter essere considerati risorgimentali. Il nome di Hayez è indissolubilmente legato alla celeberrima opera "Il Bacio", forse la più nota dell'artista (titolo completo dell'opera: "*Il bacio. Episodio della giovinezza. Costumi del XIV secolo*"), olio su tela cm 112x90 conservato alla Pinacoteca di Brera, sala XXXVIII. (figura n° 2) Dipinto nel 1859, anno della seconda guerra d'indipendenza, e poi donato allo stesso museo nel 1886, nasconde un significato risorgimentale: l'addio del patriota prima di partire volontario per la guerra. Come asserisce Michele Del Monte «*Il bacio raffigura una coppia di due giovani amanti pienamente abbandonati in un intensissimo bacio, che il magistero hayeziano ricolma di ideali patriottici risorgimentali, che ne favorirono il brillante successo; del dipinto, infatti, ne esistono altre tre copie, ciascuna caratterizzata da differenti scelte di colori*». ²

La scena sembra svolgersi in un pianerottolo all'interno di un ampio scenario architettonico medioevale che lo fa assimilare ad un castello. Più che un androne, come sostengono molti storici dell'arte, sembra un pianerottolo, per la vaga figura umana che si vede in ombra sulla sinistra, che sembra una figura femminile, con una chiara cuffia sul capo, che scende dallo scalone del castello. Le mura sono erette con massicci blocchi di pietra squadrati che presentano commisure con esatta diligenza; sullo stipite si intravedono decorazioni scolpite. In questo posto, in un clima di romantica sospensione, i due amanti si baciano appassionatamente, lui stringendo il viso della ragazza con le mani e con la giovane donna che, più che abbracciare, sembra aggrapparsi in un totale abbandono dei sensi.

Nella composizione Hayez riscatta lo schematico di una posa quasi teatrale dell'immagine, grazie a una resa della qualità pittorica molto accurata. Prezioso appare il virtuosismo esecutivo utilizzato dal pittore, soprattutto nella serica lucentezza dell'abito della fanciulla (che Carrà nel 1919 commentò "*come di latta*"), conferendo riflessi e pieghe delle stoffe con un'evidenza quasi tattile che sembra derivare dalla pittura veneta del secolo precedente. La stessa qualità pittorica si evidenzia nella calcolata costruzione luminosa dei due giovani che proiettano un'ombra vaga sulle scale e porge in primo piano la stretta del loro abbraccio. Il giovane che bacia la ragazza, con il volto seminascosto dal cappello, indossa un pesante mantello bruno, da cui si intravede la verde giubba dalla quale emerge un pugnale, e appoggia il piede sinistro sul gradino della scala, facendolo sembrare in partenza. Questi particolari indubbiamente nascondono un messaggio politico ben preciso: prima di partire per combattere il nemico, il giovane patriota, come precedentemente enunciato, saluta la sua amata.

1- Giuseppe Mazzini in: Pittori moderni italiani, pubblicato a Londra nel 1841

2- Michele Di Monte in: Hayez Francesco, Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 61, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2004.

Note sull'Arte



Nota n° 60 – 28/08/2021

Goya e la Famiglia di Carlo IV

Goya può essere ritenuto l'artista che con le sue opere divenne l'ispiratore e il precursore dell'arte moderna. Inizialmente ispirato dai grandi maestri della pittura del Seicento, come Velázquez, Rubens e dagli italiani Giaquinto e Tiepolo, Goya sviluppò un linguaggio figurativo molto particolare, unico e immerso nella realtà del suo tempo. La sua figura multiforme ha sempre affascinato per la sua arte passionale e ironica, per le sue inquietudini che raccontano la modernità del linguaggio e del sentimento della cultura figurativa di fine Settecento. (Per approfondimenti vedi anche in *"Note sull'arte"*: Francisco Goya e la fucilazione del 3 maggio 1808, del 15/05/2021). Attento osservatore della realtà, amò il mondo gaio della Spagna, dei popolani e della gioiosa gioventù madrilenà. La tavolozza di Goya valorizzava la ricchezza dell'abbigliamento, dei gioielli e la raffinatezza delle stoffe.

Nel 1792 qualcosa però, cambiò: divenuto sordo in seguito a una lunga malattia, Goya rivolse l'analisi artistica verso di sé. La sua pittura si fece terribile, affiorarono le angosce e i turbamenti dell'inconscio che esprimevano, insieme alla disperazione dell'uomo, un nuovo sentimento dei tempi: il sublime romantico, accettando la teoria implicita nel concetto di sublime di Burke (1757), per il quale il romanticismo si manifestò in principio come una forma espressiva delle paure, delle angosce, di tutto ciò che è terribile per l'uomo.

"La Famiglia di Carlo IV", è un olio su tela che Goya dipinse nel 1800-1801, di cm 280x336, è che è ubicato al Museo del Prado di Madrid. La grande tela, commissionata dallo stesso re Carlo, si può considerare una delle opere più celebri con cui l'artista andava chiudendo il suo rapporto di pittore di corte, iniziato nel 1786. Per realizzare la tela, l'artista studiò dapprima singolarmente i volti dei personaggi e il risultato è un catalogo di espressioni e di caratteri descritto con amore di estrema verità e con uno spirito di osservazione a dir poco impietoso. Lo scrittore francese Théophile Gautier volle leggerci un intento beffardo e definì l'immagine del re *"il ritratto del panettiere all'angolo e di sua moglie dopo che hanno vinto la lotteria"*.

In quest'opera Goya si misura apertamente con Velázquez de *"Las Meninas"* e, come il suo predecessore, si ritrae in ombra, all'estremità sinistra del quadro mentre lo dipinge.

«La straordinaria galleria di ottusità, protervia, arrivismo, crudeltà che si snoda sui volti dei membri della famiglia reale è così scopertamente accusatrice, così tracimante di disprezzo che non ci riesce quasi di comprendere come Goya non sia stato impiccato all'istante, una volta presentata la tela al cospetto dei reali».¹ Il dipinto comunque piacque alla regina Maria Luisa che forse vi vide celebrato lo splendore della dinastia reale adorna di abiti eleganti, di gioielli e di onorificenze. Al centro del dipinto spicca la figura della regina, vestita, come le altre infante, di un brillante costume alla moda francese del dopo Rivoluzione, sulla quale mostra la banda del Reale Ordine delle Nobili Dame da lei fondato nel 1794, e vestito alla greca con un copricapo di frecce diamantate, che alludono all'amore. Questo dipinto, tuttavia, colpisce soprattutto per l'occulto proposito espressivo di Goya, che scruta i vari membri della famiglia reale con grandissima tensione psicologica e spietatezza d'occhio. Lo sguardo indagatore di Goya, infatti, guarda oltre l'apparente dignità della famiglia reale e vi scorge uno stato di grande ottusità e miseria morale, nonostante le varie onorificenze e le mise ricercate ed eleganti. È in questo modo che Goya, andando oltre la loro pompa superficiale, mette in risalto il loro lato più miserabile e mette così a nudo il loro animo. Carlo IV, figura emergente del gruppo di destra, viene ritratto con un volto ordinario, di persona sciocca, insignificante e non sembra mostrare la sua potenza di re. È infatti Maria Luisa di Borbone-Parma, la moglie di Carlo IV, al centro del secondo gruppo, tra i due figli minori, la figura dominante nonché la potenza della famiglia; ciò malgrado, ella appare comunque sgradevole, animalesca, inutilmente provocante, restituendo l'effetto grottesco di una scimmia vestita da donna. Tra i due, inoltre, vi è l'infante Francesco; la pubblica voce attribuiva la paternità del piccolo a Manuel Godoy, onnipotente primo ministro, dato che Maria Luisa era molto screditata agli occhi dell'opinione pubblica e Carlo IV passava per un marito compiacente. Analogamente don Ferdinando presenta il busto rigido e il petto sporgente in fuori e, pur volendo trasmettere una sensazione di boria, presenta una fisionomia inespressiva; come ben asserisce Nicosi: *«l'infante Carlo e l'infanta Maria Giuseppina, invece, hanno le sembianze di un "bambino precocemente invecchiato" e di una "vecchia megera ingioiellata"*. Alle spalle di Carlo, infine, troviamo il fratello don Antonio, che scruta l'osservatore con uno sguardo fisso, lievemente straniante».²

Va detto comunque, per terminare, che, ciò che oggi sembra ovvio, non dovette esserlo al momento in cui l'opera fu dipinta, come testimoniamo i commenti di apprezzamento per il lavoro nella lettera tra la regina e il suo amante Manuel Godoy.

1- *"I classici dell'Arte"*: Goya, ed. Rizzoli Skira, 2004, vol. 5, pagg. 52 e 54

2- Giuseppe Nicosi, *Arte in opera. Dal naturalismo seicentesco all'Impressionismo: Pittura, Scultura, Architettura*, in Collezione Scolastica, vol. 4, Laterza.

Note sull'Arte



Nota n° 61 – 31/08/2021

Luini e la Santa Caterina

Bernardino Scapi, detto Bernardino Luini, nato a Dumenza, Varese, nel 1481 circa, deceduto a Milano nel 1532, è stato un pittore di scuola rinascimentale lombarda, riferibile al gruppo dei “*Leonardeschi*”, pittori lombardi, attivi dall’inizio del XVI secolo, che furono seguaci in modi diversi dello stile di Leonardo da Vinci. Il cospicuo numero di allievi di Leonardo in terra lombarda, sia quelli direttamente guidati dal maestro vinciario, come Francesco Melzi, Gian Giacomo Caprotti e Ambrogio de Predis, ma anche indiretti, come lo stesso Bernardino Luini, ma anche Cesare da Sesto o Andrea Solario, solo per citarne alcuni, dominò fortemente l'arte dei primi tre decenni del Cinquecento. Gli elementi chiave del loro stile sono la scioltezza compositiva, il ricorso allo sfumato, l'illuminazione diffusa, la bellezza malinconica dei soggetti e l'ambiguità dei volti. Nonostante il fatto che il gruppo dei “*Leonardeschi*” non è mai arrivato ad eguagliare lo stile del sommo Leonardo, hanno però avuto il merito di diffondere, attraverso i loro viaggi, lo stile innovativo di Leonardo anche in aree estranee al suo passaggio, come Giovanni Agostino da Lodi a Venezia, Bernardino Luini in Svizzera o Cesare da Sesto nell'Italia meridionale e a Roma.

Un commento merita “*Santa Caterina*” (figura n°2), un olio su tela (trasferito da tavola nel 1884) di cm 68x59, perché può essere considerata la più “*leonardesca*” di Luini. L’opera, conservata al Museo Ermitage di San Pietroburgo, è datata tra il 1527 e il 1531 sulla base del confronto con altre immagini a mezzo busto realizzate da questo maestro. Il quadro pervenne all’Ermitage sotto il nome di Leonardo da Vinci, attribuzione con la quale si trovava nella collezione dell’imperatrice Giuseppina, prima moglie dell'imperatore Napoleone I e madre del principe francese Eugène de Beauharnais, che lo vendette allo Zar Alessandro I. Nella collezione di Giuseppina il dipinto era titolato erroneamente “*Santa Margherita*”. La paternità di Luini fu correttamente determinata dallo storico dell’arte Waagen nel 1864,¹ in quanto la ruota presente nella parte in basso a destra è l’attributo principale di Santa Caterina (molto strano che non se ne siano accorti prima...).

Nella composizione Santa Caterina è una variante delle immagini femminili di Leonardo. Ho trovato che il volto della santa di Luini è praticamente identico alla Sant’Anna del gruppo “*Sant’Anna, la Madonna e il Bambino che gioca con l’agnello*” di Leonardo, un olio su tavola di pioppo conservata al Museo del Louvre. Luini ha utilizzato il volto del Bambin Gesù di Leonardo, per la figura dell’angioletto appoggiato alla ruota; ha conservato l’aspetto del braccio, modificando leggermente la torsione della testa: il putto non guarda in alto, ma verso Caterina che si trova più in basso rispetto alla linea dei suoi occhi.

Ecco come descriveva Santa Caterina di Luini lo studioso italiano dello scorso secolo Adolfo Venturi: «*delicata, agghindata con cura preziosa di veli e gelsomini, gentile nel pallore dorato delle carni, artificiosità nel leonardesco sorriso, che si riflette come uno specchio dal volto della santa nel volto dei ricciuti fanciulli*». Questa bella descrizione è stata riportata dal Della Chiesa nel suo volume del 1956.²

La Santa Caterina dell’Hermitage, per la sua bellezza e per i suoi rimandi alla tecnica pittorica del grande Leonardo da Vinci è stata replicata più volte dallo stesso Luini e copiata da altri artisti.

1- Gustav Friedrich Waagen, su Bernardino Luini, 1864, pag. 55

2- Ottino Della Chiesa, 1956, pag. 38

Note sull'Arte



Nota n° 62 – 02/09/2021

Ceresa e il Battesimo di Cristo

*«Carlo Ceresa è, con Evaristo Baschenis, il pittore più importante del Seicento a Bergamo. Ritrattista di grande rilievo secondo la tradizione della scuola e come tale rivalutato nell'ambito della "pittura della realtà", è da riconsiderare anche come autore di quadri sacri, conservati in gran numero nel territorio bergamasco e apprezzati, insieme alle opere in piccolo, dai biografi settecenteschi».*¹

Carlo Ceresa, inizialmente pittore autodidatta, ancor giovane ventenne fu avviato alla pittura dal pittore milanese Daniele Crespi. La morte del suo maestro, avvenuta nel 1630 lo riportò nella sua val Brembana, dove era nato. Qui ricominciò a dipingere nelle chiese e nei santuari locali; la maggior quantità di opere del Ceresa è infatti concentrata in piccole chiese della bergamasca. Una delle prime realizzazioni più suadenti è la Crocifissione di Mapello (1641), (figura n° 15) dove incontriamo un tratto del suo personale uso del colore, e che testimonia il raggiungimento di una piena autonomia di linguaggio. Agli inizi degli anni Quaranta si può attribuire il “Battesimo di Cristo”, (figura n° 79) un olio su tela di cm 230x172, conservato nella Casa parrocchiale di Terno d’Isola un piccolo comune a circa 12 chilometri da Bergamo.

Quest’opera pittorica testimonia da parte del Ceresa, il suo impegno in una ricerca formale improntata da una forte autonomia e il definitivo assorbimento di quelle componenti tardomanieristiche caratterizzate da colori più accesi. Nel “*Battesimo*”, un disegno nitido e sottile ritaglia l’anatomia del Cristo, rivolto verso lo spettatore, con i piedi immersi nelle limpide acque del fiume Giordano e le ginocchia appoggiate ad una roccia che emerge dal fiume. Gli incarnati sono pervasi da un candore luminoso quasi d’avorio, definiti con estrema cura esecutiva e una eccellente qualità dello stile, appena intaccata dai passaggi chiaroscurali, che ricordano alcune opere di Orazio Gentileschi. Alla relativa staticità di Cristo, si contrappone la posa estremamente sciolta di Giovanni Battista, avvolto da un’ampia tunica rossa, mentre, con una scodella, versa l’acqua del fiume sul capo di Cristo per il battesimo. In alto, al centro della composizione, in un cielo plumbeo, la bianca colomba dello Spirito Santo è circondata da una luce chiara. Due angeli, sulla sinistra, osservano la scena e bilanciano la presenza, in basso a destra, dell’agnello che si sta abbeverando. Nel momento in cui Giovanni battezza Gesù pronuncia le famose parole: “Ecco l’Agnello di Dio, ecco colui che toglie il peccato dal mondo!” Ecco perché uno degli attributi di San Giovanni Battista è un agnello, spesso raffigurato al suo fianco, come in questo caso.

Le soluzioni stilistiche e la composizione pittorica, nel suo complesso, sono avvolte da un’aura sospesa e in un contesto di inalterabile atemporalità, che rimarranno caratteri peculiari della pittura sacra ceresiana. *«In questo senso la pittura del Ceresa è affiancabile alla contemporanea produzione del Sassoferrato, analogie che sono già state intuite dalla Gregori nel 1979».*²

1- Sito Web dell’Enciclopedia Treccani: Ceresa, Carlo, di Mina Gregori: Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 23, 1979

2- Francesco Frangi in: “*Pittura a Bergamo dal Romanico al Neoclassicismo*”, Ed. Amilcare Pizzi per Cariplo, 1991, pag. 273

Note sull'Arte



Nota n 63 – 04/09/2021

Il Pitocchetto e La lavandaia

Prima di fare un commento sul “*Pitocchetto*”, voglio fare un breve preambolo. La cultura lombarda del XVIII secolo è caratterizzata da un importante fatto storico: nel 1706, durante la guerra di successione spagnola, Milano passa dal dominio spagnolo all’Impero austriaco. Anche il territorio di Mantova condivide questa sorte, mentre le terre al di là dell’Adda, e cioè le provincie di Bergamo e Brescia, rimangono sotto la giurisdizione della Repubblica di Venezia, pur se culturalmente vicine all’orbita di Milano. La situazione economica e sociale della regione conosce un decisivo incremento, e la cultura milanese accoglie ed elabora avanzate forme di pensiero filosofico, giuridico e morale. In questo contesto intellettuale che rappresenterà, specie nella seconda metà del secolo, la punta avanzata dell’Illuminismo in Italia, nelle arti figurative si possono individuare due filoni: da un lato il cosiddetto “barocchetto”, la peculiare forma che assume in Lombardia lo stile rococò; dall’altro, la nascita e l’affermazione di un’arte di forte contenuto morale e sociale. Il più interessante esponente della pittura lombarda del Settecento con opere ad alto contenuto etico-sociale è Giacomo Ceruti (nato a Milano nel 1698, ivi deceduto nel 1767), chiamato il “*Pitocchetto*” per aver dipinto lavandaie, garzoni, sbandati, mendicanti, insomma la povera gente chiamata in dialetto “*pitocchi*”. (vedi figure dal n° 4 al n° 15, n° 73, 74 e altri). Un tenore particolarmente semplice e raccolto, si riscontra anche nelle sue non molte nature morte. (figure n° 15, 16, 17, 18, 29, 130) Si può affermare che Brescia sia stata la patria di adozione di questo artista. I primi saggi documentati della sua pittura sono costituiti da una serie di tele e di affreschi dipinti nel 1723 per la chiesa parrocchiale di Rino di Sonico, nell’alta Val Camonica, tra cui tre pale d’altare, due delle quali: “*Sacra famiglia con sant’Antonio abate e santo Stefano*” si trova nella figura n° 84 e “*Santi Lucia, Carlo, Apollonia e Rocco in adorazione dell’Eucarestia*” nella figura n° 68. Per il pagamento delle tre opere il pittore pretese un cavallo: nel registro denominato Cappellania del Rino, compilato sullo scorcio del Settecento (1796) radunando carte più antiche, è infatti annotato «*un cavallo dato al sig. pittore Giacomo Antonio Ceruti per le pale della nuova chiesa*»¹ Altre tele a carattere religioso vennero dipinte sempre nel territorio bresciano e bergamasco.

Il Ceruti si distinse però, come prima accennato, come pittore di soggetti popolari, espressioni fra le più suggestive, se non le più elette, della “Pittura della Realtà” del Settecento europeo. Tra le numerose opere, una più bella dell’altra, dove il Ceruti esprime in modo eccellente il mondo dei popolani e dei mestieri umili, merita un commento “*La lavandaia*” (figura n° 12) un olio su tela di cm 130x145, eseguita nel 1735 e conservata presso la Pinacoteca Tosio-Martinengo di Brescia.

L’opera ha come protagonista, al centro della composizione, una donna con l’espressione seria e lo sguardo stanco rivolto verso lo spettatore, che sta lavando i panni ad una fontanella, curva in avanti per imprimere maggior forza al lavaggio. Un giovane, di spalle, ritratto con aspetto melanconico e con un lacerante naturalismo, porta i panni lavati e stesi su un bastone ad asciugare; è interessante come il Ceruti sappia cogliere con maestria il passo lento del giovane con i piedi infilati in scarpe troppo grosse, infagottato negli abiti sformati e con la testa piegata verso terra.

In questa composizione, dai toni coloristici smorzati, che danno prevalenza al marrone della terra e al grigio della pietra, risalta il monotono grigiore di una vita interamente legata alla dura fatica del lavoro quotidiano e la malinconica ma dignitosa rassegnazione di chi appartiene al mondo dei poveri.

1- Si veda APRs, 1796. Cappellania del Rino, f. 57.

Note sull'Arte



Nota n° 64 – 06/09/2021

Il Vasari e Lorenzo il Magnifico riceve l'omaggio...

A Firenze, nella seconda metà del Cinquecento, il potere politico è nelle mani della dinastia sovrana dei Medici, fondata da Cosimo, che è diventato prima duca di Firenze, e poi, dopo la conquista di Siena nel 1555, Granduca di Toscana, nel 1569. La politica accentratrice del nuovo principe non trascura le arti. Nell'ambito del Manierismo, vivono ed operano a Firenze molti artisti, di alta qualità professionale, che ruotano per lo più nell'orbita di Cosimo I; fra essi Giorgio Vasari, pittore, architetto e scrittore nato ad Arezzo nel 1511 e deceduto a Firenze nel 1574, ha un ruolo preminente. Consulente del granduca, organizza, controlla, coordina la maggior parte delle opere pubbliche fiorentine. Trasforma e decora molti ambienti del "Palazzo della Signoria", conosciuto come "Palazzo Vecchio", dove Cosimo, abbandonata l'antica casa dei Medici di via Larga, è andato ad abitare con la giovane moglie.

Tra i numerosi affreschi eseguiti a Palazzo Vecchio il Vasari, con alcuni pittori collaboratori, si dedicò alla decorazione di diverse sale del palazzo (Quartiere degli Elementi, 1555-57, e di Leone X, 1555-62; salone dei Cinquecento, 1562-65; studiolo di Francesco I, 1570-72), secondo un programma controllato dallo stesso Cosimo con la consulenza di storici ed eruditi, tra cui Vincenzo Borghini, Paolo Giovio e Cosimo Bartoli.

"Lorenzo il Magnifico riceve l'omaggio degli ambasciatori" (figura n°53) è un affresco eseguito da Giorgio Vasari tra il 1556 e il 1557, aiutato da Marchetti Marco detto Marco da Faenza e che si trova a Palazzo Vecchio di Firenze, quartiere di Leone X, nel soffitto della sala cosiddetta di "Lorenzo il Magnifico". "In una lettera del 23 aprile 1556 Giorgio Vasari informa il duca Cosimo dello stato dei lavori nella sala di Lorenzo la quale infino a ora se n'è dipinta gran parte".¹ L'umanista, scrittore e filologo Cosimo Bartoli fornì al Vasari precise indicazioni per la raffigurazione di questa composizione che esalta Lorenzo il Magnifico come grande ed esperto diplomatico. Lorenzo, vestito con una tunica color indaco chiara trattenuta da una rossa cintura al disotto del petto annodata con un grosso fiocco al fianco destro, è seduto su un seggio regale a più scalini; la sua figura riprende la fisionomia di un precedente ritratto eseguito a olio su tavola nel 1533 e conservato agli Uffizi di Firenze, in cui questa volta il Magnifico è raffigurato come grande e rinomato mecenate delle arti.

Nell'affresco in esame Lorenzo il Magnifico è attorniato da diversi ambasciatori di stati italiani e stranieri, al quale offrono l'omaggio dei loro sovrani. Il variegato corteo degli ambasciatori è riconoscibile per la descrizione nei "Ragionamenti", attraverso i quali il Vasari, in qualità di autore di quadri e di affreschi, descriveva puntualmente quello che si voleva rappresentare. Tra tutti si distingue, vestito di rosso, l'ambasciatore del papa Innocenzo VIII che presenta a Lorenzo il cappello cardinalizio per il figlio Giovanni, futuro papa Leone X. Nella affollata e gremita rappresentazione pittorica, si rievocano alcuni eventi della funzione diplomatica realizzata da Lorenzo: «il gruppo di personaggi che reca animali esotici allude ad una ambasceria, inviata a Lorenzo dal Sultano d'Egitto nel 1487 per richiedere la sua mediazione nel rilascio del fratello prigioniero in Francia, durante la quale destò molta curiosità l'invio di una giraffa».¹

¹ – Sito web "Catalogo generale dei Beni Culturali", storie di Lorenzo il Magnifico; Lorenzo il Magnifico riceve l'omaggio degli ambasciatori