

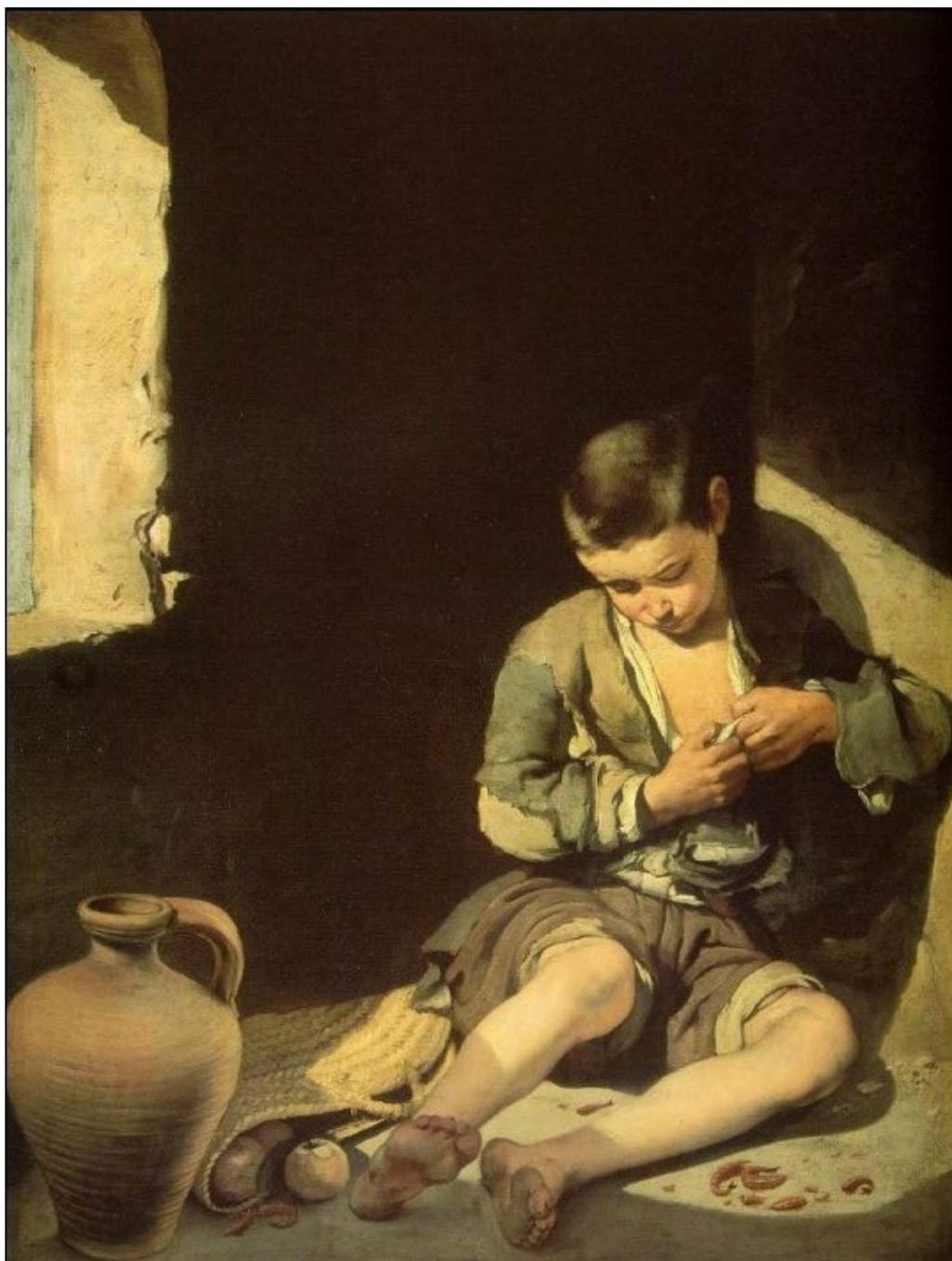
NOTE SULL'ARTE

di

Giuseppe Frascaroli

Note dalla n° 65 alla n° 86

2021 - 2022



Nota n° 65 - 8/09/2021

Murillo e il Giovane mendicante

Bartolomé Esteban Pérez Murillo, nato a Siviglia nel 1618, deceduto a Cadice nel 1682, godette in vita di grande fama, sia in Spagna che fuori dal suo paese, tanto da essere ritenuto il maggiore rappresentante del “*Siglo de Oro*”, ovvero quel periodo compreso tra la nascita dell'Impero spagnolo nel 1492 e la metà del Seicento, che coincide con il periodo della maggior gloria culturale, politica e militare della Spagna. Maestro del colore, rinnova e adegua al gusto della massa i temi più sfruttati e più comuni, riproducendo nei suoi quadri le sembianze fresche e sensuali delle popolane di Siviglia e quelle degli irrequieti ragazzini del popolo. Prima di Murillo, la pittura dei bambini poveri era poco frequente nella scuola spagnola, anche se qualche precedente esisteva, come nel magistrale Dipinto “*Lo storpio*” di Jusepe de Ribera.

Una attenta analisi merita senza dubbio un capolavoro di Murillo: il “*Giovane mendicante*”, dipinto olio su tela di cm 134x110, eseguito tra il 1645 e il 1650 e conservato al museo del Louvre di Parigi. (figura n° 51) Quest'opera colloca senza dubbio il maestro ispanico nella pura tradizione del tenebrismo spagnolo, una corrente pittorica collocabile nella fase iniziale del Barocco, caratterizzata da forti contrasti chiaroscurali, di cui il principale esponente fu Jusepe de Ribera. «*Prima testimonianza della vita infantile dipinta dall'artista, il quadro non rappresenta, come lascia invece intendere il titolo, un giovane mendicante, ma uno di quei monelli di strada, che vivevano senza ricevere cure e senza risorse*».¹ Il pittore indubbiamente è stato ispirato dalla miseria che regnava nelle strade di Siviglia in quel tempo, mostrando il dramma sociale dell'infanzia abbandonata. All'interno di una fatiscente casa abbandonata, un bambino povero e trascurato con il volto pallido e i capelli rasati, è raffigurato mentre è assorto nel compito di spulciarsi, frugando, con le sue mani callose, tra i brandelli di una camicia indossata al di sotto di una giacca sgualcita e dai vistosi rattoppi. Il verismo della rappresentazione e la desolazione che scaturisce da questa immagine, cruda e vivida, si stemperano tuttavia nell'elegante posa del ragazzo e nell'espressione serena del suo volto che emerge dall'ombra, sul quale la luce indugia delineandone i minuti e graziosi tratti fisionomici, dipinti da Murillo con armoniche piccole pennellate dense e corpose. La luce entra da una finestra priva di vetri, e illumina parzialmente la stanza buia e tetra creando un intenso chiaroscuro, nel quale si legge l'influenza di Ribera. Sull'impolverato pavimento, accanto ai piedi scalzi e sporchi del ragazzo, si vedono i gusci di gamberetti, probabilmente avanzi del suo scarso e misero pasto. In primo piano, delineata con pennellate veloci e al contempo definite, è visibile una splendida natura morta, caratterizzata dalla brocca e dalla borsa di corda piena di frutta che in parte fuoriesce sul pavimento. Questa composizione accanto al ragazzo rammenta le nature morte che Velázquez a Siviglia, prima della sua partenza per la corte di Re Filippo IV, ha riprodotto nei suoi “*Bodegones*”, dove è inclusa la figura umana.

1 - “*i Grandi Musei del Mondo*” ed. RCS Quotidiani S.p.A. -vol. 1, Louvre, Parigi, 2006, pag. 152



Nota n° 66 – 10/09/2021

Giambettino Cignaroli e la Madonna con Gesù Bambino e Sant'Antonio da Padova

Giambettino Cignaroli, nato a Verona nel 1706, ivi deceduto nel 1770, ha come primo maestro Sante Prunati, successivamente si ispira al Dorigny e al Balestra. Dopo la sua prima formazione a Verona, che avviene su basi classicistiche e definiscono il suo stile nei rapporti tra luce e accordi di colore con preferenza per i toni chiari, caratteristici della tavolozza dei veronesi, si trasferì a Venezia per studiare le opere dei grandi artisti del Cinque-Seicento. Durante la permanenza veneziana conosce l'opera del Piazzetta, che si riflette nel "*Martirio dei Santi Felice e Fortunato*" del duomo di Chioggia (figura n° 82). Tornato a Verona, ebbe una sua bottega e fu pittore di successo (ebbe molte commissioni in nord Italia e in Europa) e teorico dell'arte. (Per ulteriori spiegazioni sul suo percorso artistico, vedi anche "*Note sull'arte*": Giambettino Cignaroli e il ritratto di Mozart del 10/02/2021).

La "*Madonna con Gesù Bambino e Sant'Antonio da Padova*" (figura n° 38), ubicata nella quarta cappella di sinistra della basilica Santa Maria Assunta di Clusone, è un olio su tela di cm 330x164, che il Cignaroli dipinse nel 1747, come si evince dalla firma e datazione poste sul libro aperto in basso, ai piedi del santo "*IO. BETTINUS CIGNAROLIUS. P. 1747*". La data apposta alla tela trova riscontro in uno dei disegni preparatori del dipinto dell'album cignaroliano della Biblioteca Ambrosiana ¹

Nel Dipinto, in uno scenario agreste, è raffigurato Sant'Antonio da Padova che con dolce atteggiamento e soavità tiene in braccio il Bambin Gesù, che ha lo sguardo rivolto in alto verso la Vergine Madre, effigiata con le braccia incrociate sul petto in segno di umiltà e devozione nei confronti di Colui che diventerà il Salvatore dell'umanità. La Madonna è inginocchiata su bianche nubi che si prolungano poi sullo sfondo e in alto, dalle quali emergono teste alate di alcuni angioletti che partecipano con gioia al mistico evento.

L'opera, di eccellente armonia compositiva, intensa ed efficace, per l'attento studio delle proporzioni e per il perfetto rispetto delle regole prospettiche, appartiene al periodo centrale dell'attività dell'artista. L'impostazione è diagonale; la stesura delle superfici, morbida con chiara cromia senza marcati contrasti chiaroscurali, da risalto ai panneggi. Parimenti l'ariosa spazialità, che conferisce grazia ed esalta l'intensità del primo piano, impregnandola di pathos e di una intensa luce di misticismo, appare tipica di questi anni, così come l'esile sentimentalismo che permea la scena sacra.

In quest'opera vedo strette analogie con la "*Vergine col Bambino e i Santi Marco e Alessandro*" che il Cignaroli dipinse nel 1746 per la chiesa di San Marco a Bergamo.

1- Franco Renzo Pesenti, ne: "*Il ritrovamento dei tre libri di disegni di Giambettino Cignaroli*", in *Arte Lombarda*, IV, 1, 1959, pag. 129

Note sull'Arte



Nota n° 67 – 14/09/2021

Piero della Francesca e la Flagellazione di Cristo

Nella storia dell'arte esistono persone che con la propria arte iniziano un'epoca, la informano con la propria sensibilità e la ricreano nell'invenzione di un nuovo mondo e di un nuovo uomo. Questa invenzione può essere chiamata stile, ma in certi casi è più opportuno chiamarla rivoluzione. Piero della Francesca è uno di questi artisti. Piero di Benedetto de' Franceschi, noto comunemente come Piero della Francesca (Borgo Sansepolcro, 1416 – Borgo Sansepolcro, 1492), è stato un pittore e matematico tra le personalità più emblematiche del Rinascimento italiano, esponente della seconda generazione di pittori-umanisti. Si può senza dubbio considerare uno dei protagonisti del Rinascimento Italiano, sia perché ha sintetizzato le maggiori istanze della cultura artistica della sua epoca, sia per la grande coerenza intellettuale e stilistica che ha caratterizzato la sua opera. La sua attività ha fatto da cerniera tra la prospettiva geometrica brunelleschiana, la plasticità di Masaccio, la luce altissima che schiarisce le ombre e intride i colori di Beato Angelico e Domenico Veneziano e la descrizione precisa e attenta alla realtà dei fiamminghi.

“*La flagellazione di Cristo*” (figura n° 9) è una tempera su tavola di cm 59x81,5, eseguita tra il 1455 e il 1460, conservata presso la Galleria delle Marche, a Urbino. L'autografia di Piero della Francesca è assicurata dall'iscrizione “*OPVS PETRI DE BVRGO S[AN]C[T]I SEPVLCRI*” sul gradino del podio su cui siede la figura che assiste alla Flagellazione. L'interpretazione iconografica è tutt'ora oggetto di un dibattito che ha visto susseguirsi negli anni numerose proposte. «*L'uomo assiso in trono potrebbe essere identificato con Pilato, ma è stato associato, per la foggia dell'abito e del copricapo con le falde rivolte in basso, a Giovanni VIII Paleologo, l'imperatore d'Oriente che fu a Firenze per il concilio del 1439*». ¹ Il corpo di Cristo dai volumi tondeggianti e torniti, forma un tutt'uno con la colonna alla quale è appoggiato e, come un soggetto inanimato, è privo di espressione nel volto e di dettagli anatomici nella persona.

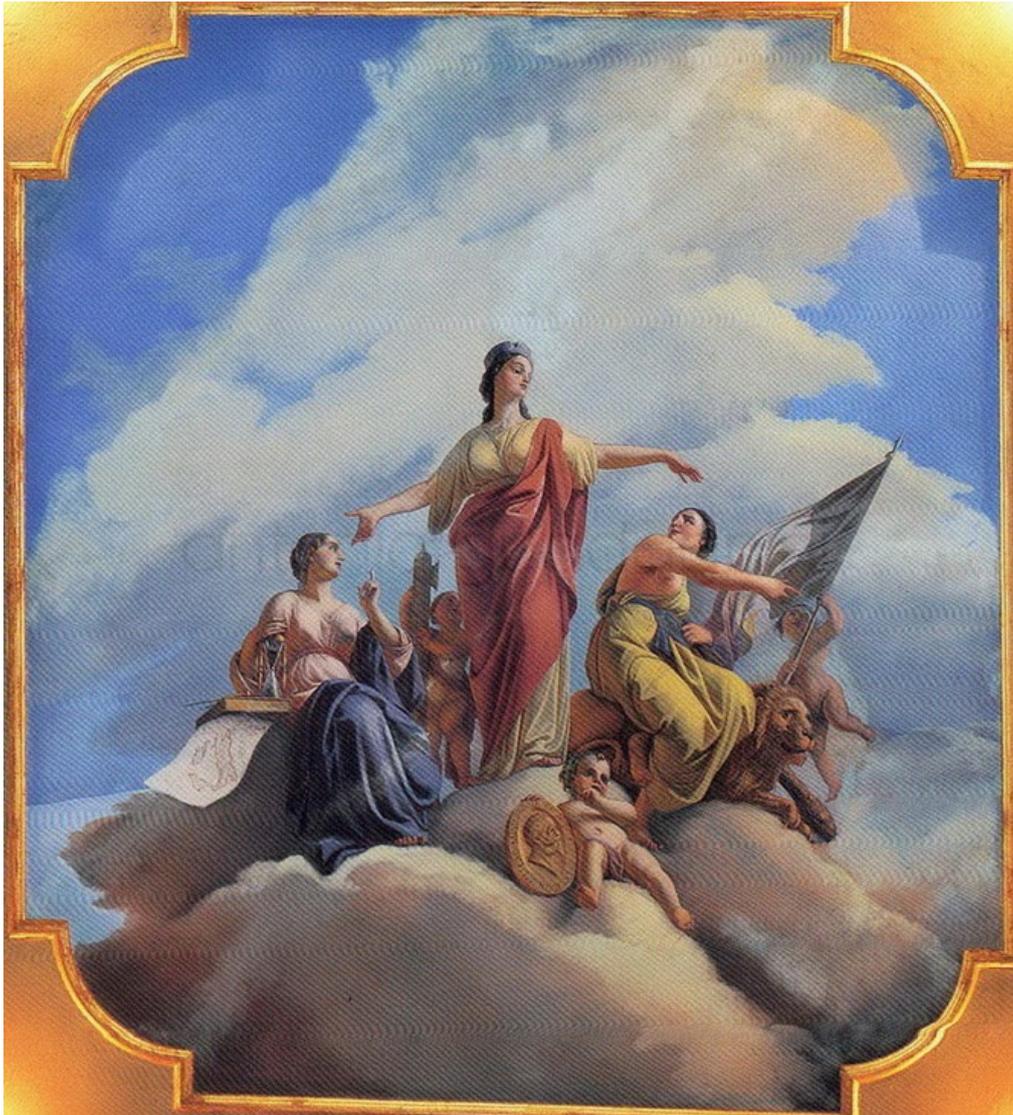
La flagellazione si svolge all'interno di un'architettura classica in stile greco, come si evince dagli elementi decorativi caratterizzati da colonne scanalate, capitelli compositi, architravi rettilinei e soffitti a cassettoni piani. La scena è immersa nello spazio infinito del cielo e questo illumina, in modo diverso, la parte architettonica chiusa di sinistra, in cui si svolge la flagellazione, e la parte di destra, con architetture all'aperto e le figure di tre personaggi misteriosi in primo piano, dai corpi geometrici rilevati dalla luce, statici e maestosi, vestiti con abiti eleganti, che probabilmente sono persone che gravitavano attorno alla corte urbinata tra gli anni Quaranta e Sessanta del Quattrocento.

La composizione può essere considerata la più complessa dell'arte di Piero della Francesca. Per aumentare l'imponenza delle figure l'orizzonte è posto molto in basso. L'asse centrale divide esattamente in due il dipinto e coincide con la fine della fuga delle colonne a destra. L'architettura rigorosa della tavola permette di comprendere i rapporti spaziali e di proporzioni tra le due metà. Sullo sfondo si trovano due portali: quello di destra, che si trova dietro Cristo, è chiuso da un portone con borchie metalliche; quello di sinistra, dietro l'uomo seduto, è aperto e mostra una scalinata con balastra. Nel dipinto è perfettamente individuabile la sezione aurea di memoria classica che Piero della Francesca non mancò, da buon matematico, di studiare a fondo.

Punto di dissertazioni è il significato nascosto che Piero della Francesca pare abbia inserito nel dipinto. La flagellazione di Cristo si riferirebbe all'umiliazione della Chiesa che assiste impotente alla martirizzazione di Cristo e di sé stessa per mano dei turchi ottomani, qui rappresentati dalla figura di spalle col turbante, ugualmente al modo in cui i cristiani hanno assistito inermi alla flagellazione (bellica e distruttrice) della cristianità e di Costantinopoli. Elemento che conferma il nesso con Costantinopoli è la statua bronzo dorato sopra la colonna dove c'è Gesù, che rappresenterebbe Apollo Helios, dio del Sole: una statua simile era collocata nel foro di Costantinopoli.

1- “Piero della Francesca” in *I Classici dell'Arte*, ed. Skira, 2003, vol. 11, pag. 128

Note sull'Arte



Nota n° 68 – 17/09/2021

Antonio Guadagnini e L'Italia, Forza e Prudenza

Antonio Guadagnini (Esine, 1817 – Arzago d'Adda, 1900), è stato allievo di Diotti presso l'Accademia Carrara, e poi allievo e collaboratore del bergamasco Enrico Scuri all'Accademia Carrara. Importante esponente nel neoclassicismo lombardo, nella sua lunga vita, si dedica non soltanto alla tematica religiosa e ritrattistica, ma anche a scene storiche ed allegoriche. Non mi trattengo 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 la bellissima scena allegorica dal titolo *“L'Italia, Forza e Prudenza”*, un affresco eseguito sul soffitto della scala di Palazzo Silvestri di Sovere (BG) tra il 1861 e il 1865. Quando l'ingegner Gerolamo Silvestri, imprenditore e patriota allora proprietario del palazzo, dopo la proclamazione del Regno d'Italia nel 1861, chiese al Guadagnini di abbellire con decorazioni allegoriche il sontuoso palazzo di gusto tardo-neoclassico, ispirandosi ai grandi avvenimenti che avevano portato all'unificazione nazionale, l'artista accetta l'incarico di buon grado. Ammiratore di Francesco Hayez come risulta dalle sue lettere, Antonio Guadagnini interpreta con un linguaggio purista di matrice classicheggiante le esigenze della committenza.

Personalmente, come pittore e studioso d'arte, sono particolarmente affascinato dal tema allegorico, perché mezzo attraverso il quale viene mistificato il significato letterale del messaggio che vogliamo comunicare spostandoci su un piano simbolico, che ci permette di modificarne i connotati attraverso l'uso di immagini e concetti estremamente suggestivi. L'allegoria è un contesto di fascino e mistero che ci guida verso un'analisi morale e psicologica del testo, verso una comprensione che colga appieno ogni sfumatura sapientemente nascosta: per questo sono affascinato da questo genere pittorico.

Fatte queste considerazioni cercherò di analizzare quelle che sono le caratteristiche della composizione e il suo significato. La scena si svolge con struttura piramidale: in piedi sopra bianche nubi sta l'Italia turrita, personificazione nazionale dell'Italia, nell'aspetto di una giovane donna con i capelli scuri, tipici attributi mediterranei, con il capo cinto da una corona muraria completata da torri, uno dei simboli patri italiani, che vuole trasmettere simbolicamente la regalità e la nobiltà delle città italiane. L'Italia allarga le braccia e rivolge le dolci mani verso i volti della Forza, a destra e la Prudenza a sinistra, entrambi sedute e con lo sguardo riverente rivolto verso la giovane donna che impersona l'unificazione nazionale. La Forza si identifica come una giovane seduta sopra un leone, simbolo di virtù e qualità positive come forza, fierezza, maestosità, nobiltà e coraggio. Questa con il braccio destro disteso, indica sorretta da un putto, la bandiera italiana che dopo la sua nascita nel 1797, ebbe una considerazione popolare che crebbe costantemente, sino a farla diventare uno dei simboli più importanti del Risorgimento, che culminò il 17 marzo 1861 con la proclamazione del Regno d'Italia, di cui il tricolore verde, bianco e rosso, divenne vessillo nazionale. La giovane seduta a sinistra nell'affresco, la Prudenza, afferra con la mano destra una clessidra appoggiata su di un libro sotto il quale si vede un disegno dell'Italia com'era a quei tempi, a cui mancano ancora Lazio, Veneto e Trentino; con la mano sinistra alza invece l'indice come a dire: attenti, pazienza e prudenza! Bisogna saper attendere il momento giusto: ci vuole tempo per completare l'unità nazionale.

Alle spalle dell'Italia un putto sorregge un Fascio Littorio, costituito da un'ascia e rami di betulla avvolti da nastri di cuoio, simbolo di sovranità, giustizia e unità. In primo piano in basso, un altro putto mostra un grosso medaglione con l'effigie di Vittorio Emanuele II, ultimo re di Sardegna e primo re d'Italia, con i suoi caratteristici baffoni ottocenteschi.

Questa allegoria di incredibile bellezza, caratterizzata da una composizione elegante, misurata e armonica, nel ciclo del palazzo Silvestri, mostra echi del movimento purista e di una concezione dell'arte che vuole esprimere valori morali. Sicuramente per il mazziniano Guadagnini è stata una grande occasione per poter esprimere liberamente le sue idee e i suoi ideali patriottici.



Nota n° 69 – 19/09/2021

Francesco Capella e il Martirio di Santo Stefano

Francesco Capella, conosciuto anche con il soprannome di Daggiù, nasce a Venezia nel 1711. Compare nella fraglia dei pittori veneziani dal 1744 al 1747, dove avviene la prima formazione frequentando la bottega di Giovanni Battista Piazzetta, attivo nel capoluogo lagunare. A Venezia conobbe e studiò anche le tele di Giambattista Tiepolo. Le sue prime opere si basano quasi completamente sullo stile di questi maestri, ricalcandone i toni armoniosi e le scelte cromatiche luminose, con una spiccata predilezione verso colori quali l'azzurro, il rosa e il viola. La formazione piazzettesca informa l'“Immacolata Concezione” del 1746 della chiesa di Sant'Andrea a Cortona. Nel 1747 l'artista inizia i rapporti con Bergamo, dove si trasferisce stabilmente nel 1757, lavorando alacremente e con largo seguito di bottega sino alla morte, avvenuta nel 1784. Lo studio delle opere del Tiepolo si evince chiaramente nel “*Martirio di Santo Stefano*”, (figura n°76) un olio su tela di cm 314 x 202 dipinto nel 1761 per la chiesa della frazione Santo Stefano degli Angeli del comune bergamasco di Carobbio degli Angeli, a circa 13 chilometri dal capoluogo orobico. Santo Stefano è denominato Protomartire (Primo Martire), perché è stato il primo Cristiano ad essere ucciso per testimoniare la propria fede in Cristo e per la diffusione del Vangelo. La tela è stata commissionata dai fabbricieri della chiesa di Santo Stefano. «*Il contratto di committenza riportava precise indicazioni su come l'artista avesse dovuto rappresentare la scena evangelica, indicando una acuta preparazione della fabbrica. Il contratto indica richieste iconografiche e stilistiche ben precise che volevano opporsi alla pittura tardo seicentesca veneziana dall'orientamento piuttosto oscuro, con la richiesta di una pittura più luminosa*». ¹> In quest'opera il Capella pone Santo Stefano al centro della composizione in abiti talari, che emerge da una felice luminosità paesaggistica. L'influenza tiepolesca si coglie nella brillante variazione cromatica del paramento liturgico del santo che copre parzialmente il bianco camice: una lunga tunica rosa con decorazioni giallo oro provvista di ampie maniche, che arriva fin sotto ginocchia; il pittore ottiene con virtuosismo la variazione coloristica attraverso l'impasto di raffinate intonazioni costruite sui toni bruni chiari, violetti, giallo-arancio e azzurri, praticamente gli stessi colori che usava il Tiepolo.

Il giovane Santo è raffigurato mentre subisce il martirio della lapidazione, tipica esecuzione giudaica: inginocchiato a terra, circondato dai suoi accaniti aguzzini, Stefano ha le braccia aperte verso il basso in atto di devozione e lo sguardo rivolto verso l'alto, rapito dalla visione celeste; rivolge gli occhi al cielo, ove la schiera di angioletti lo attende con la palma del martirio in mano. Si contrappongono, alla posa delicata e statica del santo, ammantato nei suoi abiti, i movimenti plastici e ritorti dei corpi dei carnefici.

«*Il restauro del 2018 ha permesso una visione migliore della tela e una riqualificazione dell'artista che presenta una forte sensibilità di stesura nei colori non uniforme sulla tela ma differente dando al risultato finale un grande effetto scenico*». ¹

1- Amalia Pacia, “*La gioia del colore nei dipinti di Francesco Capella*”, Grafica & Arte, 2018., pag. 5 e pag.7

Note sull'Arte



Nota n° 70 – 22/09/2021

Il Domenichino e la Sibilla Cumana

Domenico Zampieri, detto il Domenichino, nato a Bologna nel 1581, deceduto a Napoli nel 1641, nel folto stuolo degli eclettici, si può considerare una figura di primo piano, fervente pittore fautore del classicismo, fatto di esattezza del disegno, elevato senso della composizione e armonioso disporsi delle figure nello spazio, sull'esempio di Raffaello. Studia a Bologna presso il pittore fiammingo Denijs Calvaert e successivamente presso Ludovico Carracci, avendo Guido Reni come compagno di scuola. Nel 1601 è a Roma e collabora al cantiere carraccesco nella decorazione della Galleria Farnese. Lo stile del Domenichino, se si connota come ispirato ai principi della bellezza ideale classica, non manca di efficacia psicologica e di moderato naturalismo.

Secondo il Bellori, nel suo testo *“Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni”* del 1672, Domenichino *«dipinse per lo Cardinale Borghese una Sibilla in mezza figura et un quadro grande di Diana con le ninfe che tirano al segno (figura n° 20 - ndr)»*, testimoniando così la quasi contemporaneità dell'esecuzione delle due tele borghesiane.

La *“Sibilla”* è un dipinto olio su tela di cm 129x94 che il Domenichino realizzò tra il 1616 e il 1617, conservato presso la Galleria Borghese di Roma. Mentre gran parte delle riviste specializzate e dei siti web da me consultati, identificano tale Sibilla come la *“Sibilla Cumana”*, il Sito Ufficiale della Galleria Borghese, titola tale opera semplicemente *“Sibilla”*: da tale sito si evince che *«Questa tela rappresenta una Sibilla, raffigurata secondo un'inusuale iconografia, essendo tale soggetto generalmente ritratto privo degli attributi musicali, presenti invece in questo dipinto. Al mondo della musica, che l'artista ben conosceva – Domenichino era noto per le sue competenze musicali – rimandano sia il cartiglio con le note, sia il manico della viola, strumento usato per accompagnare il canto che sembra provenire dalla bocca semiaperta della profetessa. Alla stessa sfera rimandano inoltre la pianta di vite, dipinta alle spalle della sibilla, e l'alloro, albero sacro ad Apollo, dio della musica e delle arti»*.¹ I sostenitori che tale Sibilla fosse la Sibilla Cumana, sacerdotessa del Dio Apollo, apportano come prova almeno due simboli ben visibili nel Dipinto, tra cui la cetra (In quanto dio delle arti, Apollo è spesso raffigurato con la cetra tra le mani) e l'alloro, pianta cara al dio, che compare in alto a destra dietro al muretto sullo sfondo. Ma il dibattito su questa tela non finisce qui: la giovane donna fu anche identificata come Santa Cecilia e definitivamente, in un inventario del 1790, come *“La Musa detta Sibilla”*. Le sibille erano infatti profetesse che accompagnavano i loro responsi ambigui, misteriosi e di dubbia interpretazione, (da qui la parola *“sibillina”*, quando una risposta è criptica, non chiara), con musiche e canti. Ecco perché la Sibilla rappresentata dal Domenichino, a mio avviso, non necessariamente deve essere la Sibilla cumana, ma una qualsivoglia Sibilla ritratta con la viola e un libro musicale, oltre che con un turbante, caratteristico di tutte le profetesse. La Sibilla è stato un soggetto molto amato dal Domenichino, di cui si conoscono altri due esempi, a Londra e alla Pinacoteca Capitolina (figura n° 39).

La bellissima Sibilla della Galleria Borghese, dal viso dolce e delicato e con lo sguardo rivolto verso l'alto, si qualifica per la purezza e l'eleganza delle forme che caratterizza una poetica decisamente idealizzante quale quella del Domenichino. Magnifico appare il biancore madreperlaceo dell'incarnato della profetessa, avvolto da un abito color dell'oro, coperto in parte da un manto rosso-arancione finemente ornato con motivi dorati; altrettanto incantevole appare il morbido e lussuoso turbante, che avvolge i biondi capelli della vergine.

1- Sito Web ufficiale di Galleria Borghese: *“Sibilla”*, Zampieri Domenico detto Domenichino



Nota n° 71 – 24/09/2021

El Greco e l'Annunciazione

Domínikos Theotokópoulos, meglio conosciuto con il soprannome di El Greco (Candia, 1541-Toledo, 1614), fu un pittore di origine cretese formatosi in Italia, tra Venezia e Roma. A Venezia, dove si era trasferito nel 1567, restò particolarmente colpito dalla pittura di Tintoretto, animata da una luce mobile e quasi lampeggiante. Nel 1570 si trasferì a Roma, dove i suoi dipinti si arricchirono di caratteristiche tipiche del manierismo dell'epoca. Tra le figure più importanti del tardo Rinascimento spagnolo, è spesso considerato il primo maestro di riferimento del Siglo de Oro in Spagna, dove visse gli ultimi 40 anni della sua vita; nel 1577 si trasferì infatti dapprima a Madrid, quindi a Toledo, centro propulsore della Controriforma spagnola, che offrì all'estro visionario e mistico dell'artista un terreno particolarmente fertile, e dove il maestro realizzò le sue opere più mature. Pur non avendo mai sconfessato quanto acquisito durante il suo soggiorno in Italia, solo a Toledo El Greco raggiunge altissimi livelli di spiritualità. Qui il suo manierismo non è più quello intellettualistico e spesso esteriore di alcuni pittori italiani ed europei, ma diventa lo strumento che gli permette, attraverso una sorta di antinaturalismo deformante, di esprimere l'angoscia di un'epoca tormentata dai dubbi e dalla repressione dell'inquisizione spagnola. La riflessione sui temi religiosi viene accentuata dall'uso di figure allungate e dallo stravolgimento del dato naturale in favore di un'evocazione quasi astratta: non a caso la *“riscoperta”* del pittore alla fine dell'Ottocento è una delle premesse delle moderne avanguardie artistiche. (Vedi anche in *“Note sull'arte”*: El Greco e il seppellimento del conte di Orgaz, del 23/08/21).

“L'Annunciazione” (figura n° 20) è un perfetto esempio della maturità del pittore. Si tratta di un olio su tela di cm 315x174, pannello centrale della pala d'altare eseguita nel 1597-1600 per la chiesa del Collegio di Doña Maria de Aragon, conservata al Prado di Madrid, il cui studio preparatorio o copia, eseguito negli stessi anni sempre con la tecnica olio su tela, di cm 114x67, è ubicato al Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid. Un'altra identica versione in formato ridotto, di cm 110x65, si trova nel Museo de Bellas Artes di Bilbao.

L'Annunciazione può essere considerata una degli apici più drammatici e visionari della carriera artistica di El Greco. In un'atmosfera soprannaturale, che ha perso ogni relazione con la realtà, è dipinta una Madonna trasfigurata, dal rosso vestito coperto da un manto azzurro, dall'espressione estatica e con le mani sollevate in segno di rispetto e timore, che si volge verso l'arcangelo Gabriele coperto in un'ampia tunica verde, in piedi con le sue ampie ali ancora dispiegate, come se fosse appena giunto e approdato sopra una nuvola talmente compatta che sembra essersi solidificata. Le figure allungate della Madonna e dell'angelo, raffigurate in piedi, seguono la verticalità della tela, imponendosi con un'inedita iconografia.

Il tradizionale tralcio di gigli simbolo di purezza verginale è stato trasformato da El Greco in una pianta posta tra i due personaggi, i cui fiori hanno assunto, a propria volta, l'aspetto di fiamme. Al centro della composizione e avvolta da una luce dorata, la colomba dello Spirito Santo, attraverso il quale avviene l'incarnazione di Gesù nel ventre di Maria, plana verso la Vergine. Tutto scintilla di luce e l'atmosfera sopraterrena investe la rappresentazione senza distinguere l'immaterialità dell'annuncio nella parte bassa del dipinto dai cori di angeli musicanti nella parte superiore.

*«In questa tela gli strumenti suonati dagli angeli formano un curioso raggruppamento, sorretti dalle nuvole che inondano lo spazio della composizione. I musicisti si raccolgono in cerchio attorno all'angelo di sinistra che porta un libro di musica ed esegue il caratteristico gesto di direzione con la mano destra. Gli altri angeli portano un flauto dolce, un'arpa gotica, un liuto, un virginal e una viola da gamba».*¹

1- Sito Web ufficiale del *“Museo del Prado”*: El Greco, L'Annunciazione, Camera 009B



Nota n° 72 – 26/09/2021

Vittore Crivelli e il Polittico S. Severino Marche

Vittore Crivelli, nato a Venezia nel 1440 circa, fratello minore del più celebre Carlo, nelle sue opere si avvicinò spesso al fasto ornamentale di quelle del fratello, il cui stile imitò con stretti richiami stilistici, pur ricordando a volte anche suggerimenti dei Vivarini, fiorenti bottega in Venezia. «*La prima notizia che lo riguarda lo dà presente a Zara, e risale al 1465*». ¹ Nel 1481 è già nelle Marche, dove dipinge diversi polittici caratterizzati da sontuoso decorativismo, attornati da elaborate cornici di gusto gotico, dove le figure degli effigiati sono immersi in un'aura dorata, impreziosita dalla resa sfolgorante di ricchi tessuti ornamentali, decorati con disegni prodotti da catene e da trame supplementari. L'ultima commissione del 1501 per un polittico per la chiesa di S. Francesco di Osimo è rimasta incompiuta, per la sopraggiunta morte nel 1501-1502 a Fermo, nelle Marche.

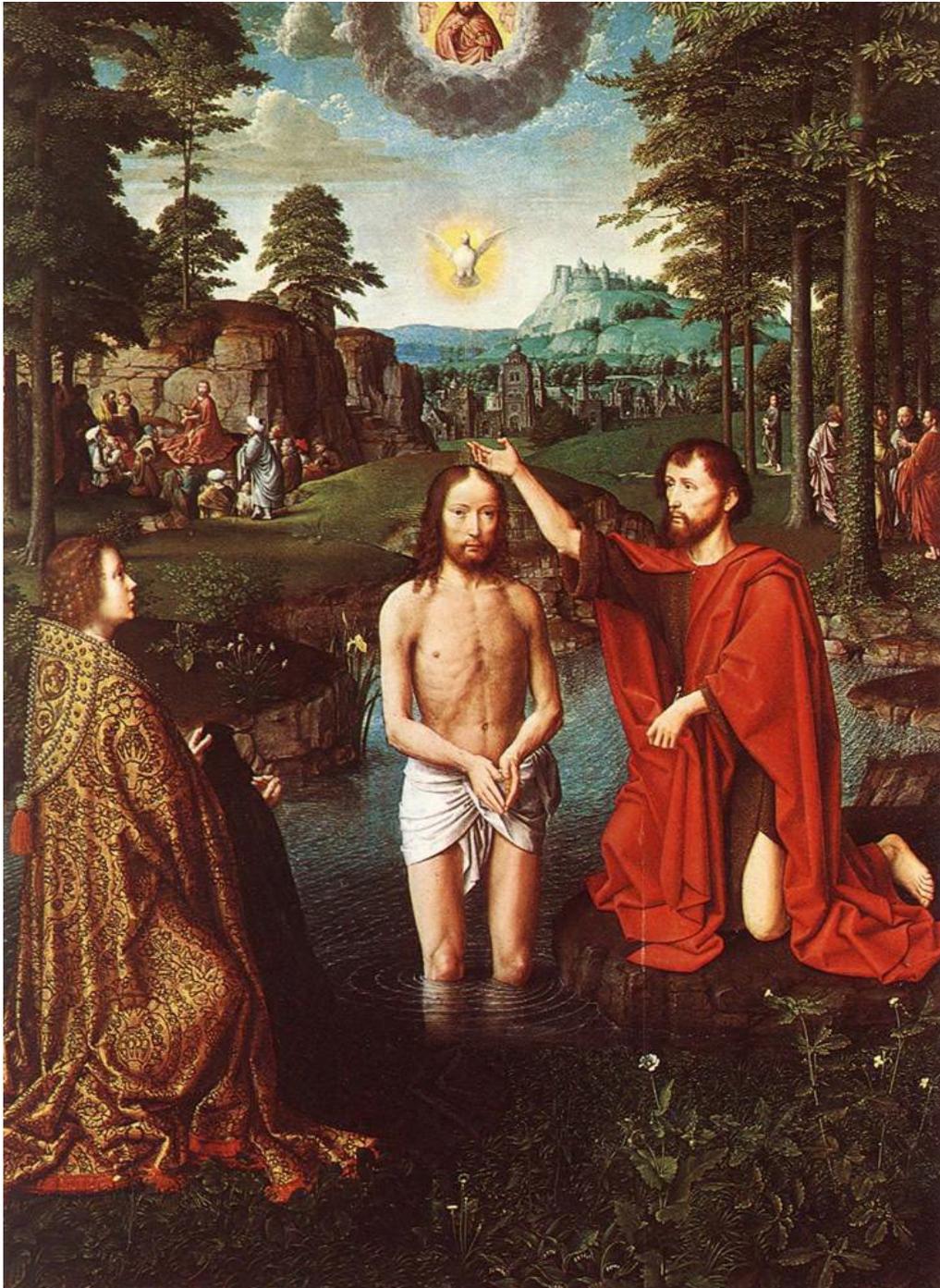
Uno dei polittici più fastosi del Crivelli è sicuramente il “*Polittico S. Severino Marche*”, una tempera su tavola del 1482, cm. 381 x 253, compresi i pinnacoli, conservata nella Pinacoteca Comunale, il cui particolare, con la Vergine in trono con Bambino e Angeli, nel pannello centrale del polittico, si trova nella figura n° 12. La Vergine, dai tratti delicati, con in grembo Gesù Bambino benedicente, si impone al centro della raffigurazione su un trono che ricorda vagamente gli elementi architettonici del “*polittico di Sant'Antonio*” di Piero della Francesca. Nell'incarnato del volto della Vergine Maria si riconosce un verismo e un'attenzione al dato mimetico più forte delle opere precedenti. Ai lati della maternità un gruppo di tre angeli pregano al loro cospetto con le mani congiunte. Al di sopra degli angeli da un lato è visibile una melagrana simbolo di fratellanza, abbondanza e prosperità, dall'altro una pesca, anch'essa simbolo di buon augurio, prosperità e di una vita lunga, mentre in basso a sinistra vediamo un vaso con una rosa bianca chiusa che simboleggia la verginità e una rosa aperta che allude alla maternità di Maria; il cetriolo per diversi studiosi simboleggia la Resurrezione, ma può essere anche interpretato come un attributo della Vergine significante i peccati di questo mondo che non l'hanno toccata.

Nei pannelli a lato della Madonna a sinistra vediamo San Severino, (figura n° 1) patrono della città, che regge sulle mani un modello della stessa città, rappresentazione di un centro fortificato con le torri, le chiese, le solide mura merlate, nel centro delle quali si apre la porta del paese; al suo fianco, accanto alla Madonna, San Giovanni Battista, vestito di pelli e con la sua croce di verghe e canne molto lunga ed esile. Nei pannelli di destra sono raffigurati San Francesco, orante davanti ad un crocifisso che stringe con la mano destra e San Ludovico di Tolosa dai ricchi paramenti. Nel pannello superiore sono raffigurati, al centro la Pietà, con accanto la Vergine addolorata e San Giovanni. A mezzo busto, da sinistra sono riconoscibili Maria Maddalena e San Girolamo; a destra San Bernardino e Caterina d'Alessandria. Nella predella da sinistra Sant'Agata, Santa Chiara, Santo Stefano, Santa Cecilia, Santa Lucia, San Bonaventura. Al centro l'Ultima Cena, quindi verso destra Sant'Antonio, Sant' Elena, Santa Barbara, San Lorenzo, Sant' Orsola, e Santa Brigida.

*«L'abilità decorativa di Vittore si esplica in ogni particolare delle mitre, delle aureole, dei pastorali, delle fibbie, dei bordi dei manti, rilevati in stucco. Le condizioni di conservazione del dipinto, ravvivato nella cromia da un restauro, sono eccellenti».*²

1- S. Di Provvio: “*La pittura di Vittore Crivelli*”, L'Aquila 1972, pag. 304

2- Sito web città di San Severino: Sandra di Provvio in “*Vittore Crivelli, Polittico di San Severino*” (figura 36)



Nota n° 73 – 28/09/2021

Gerard David e il Battesimo di Cristo

Prima di descrivere brevemente il profilo biografico di Gerard David e commentare una sua opera, è importante fare alcune premesse. La scoperta del “*reale*” attuata a Firenze nei primi decenni del Quattrocento ha un parallelo in quella compiuta, negli stessi anni, dagli artisti fiamminghi. Tuttavia, le soluzioni proposte nelle Fiandre, e nel Nord Europa in generale, divergono in modo sostanziale da quelle italiane e fiorentine in particolare. Alla visione unitaria e sintetica proposta dalla prospettiva lineare di Brunelleschi si contrappone, nell’arte fiamminga, un’analisi minuziosa della realtà, accompagnata a una concezione più empirica dello spazio. Nell’ambiente fiammingo la luce è un “*medium*” fluido che unifica, individuando con la stessa attenzione l’infinitamente piccolo e l’infinitamente grande, il lontano e il vicino. La particolare luminosità delle opere fiamminghe è conferita dalla tecnica a olio, tecnica già presente nell’antichità, ma da loro perfezionata attraverso le velature, che rendono assai precisamente la varietà delle superfici e i dettagli più minuti.

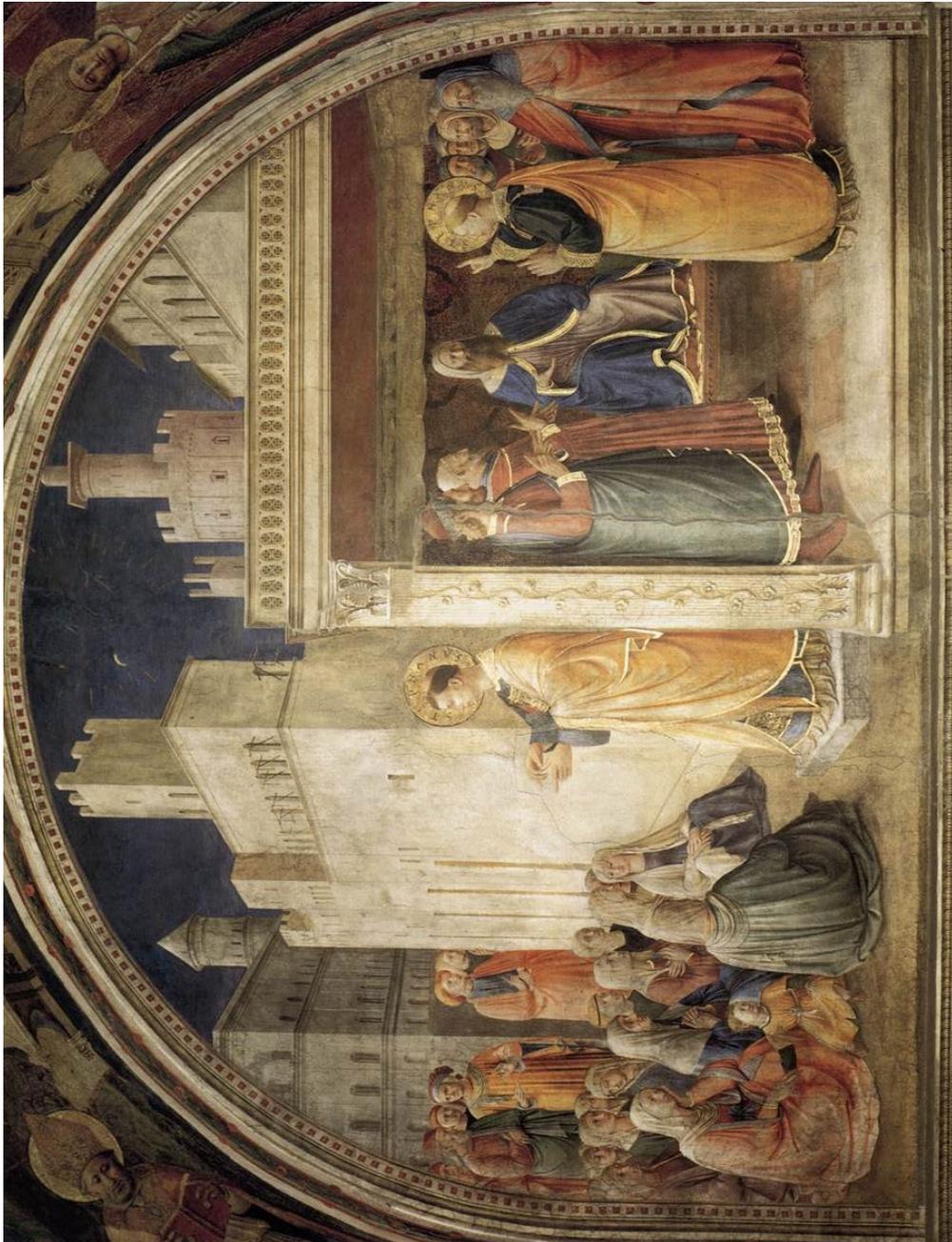
Gerard David, nato a Oudewater nel 1460 circa, deceduto a Bruges nel 1523, è noto soprattutto come pittore di soggetti religiosi e di scene giudiziarie. Diviene maestro della corporazione dei pittori e dei sellai di Bruges nel 1484. Erede spirituale di Hans Memling, acquista fama, fortuna e rango sociale rapidamente. L’arte di David raggiunge però la completa maturità stilistica tra il 1500 e il 1515, quando il suo fare artistico si avvicina a quello di Jean Van Eyck, e gli vengono commissionate l’esecuzione di diverse grandi opere.

“*Il Battesimo di Cristo*”, (figura n° 12), appartenente al “*Trittico del battesimo di Cristo con Santi e Devoti*” (figura n° 11), è un olio su tavola di cm 132×181.9, eseguito da David tra il 1502 e il 1508 e conservato nel Groeningemuseum a Bruges in Belgio.

In quest’opera, «*dipinta per Jan de Trompes, balivo di Ostenda e capo esattore delle Fiandre*»,¹ i cambiamenti stilistici rispetto alle opere precedenti, sono chiaramente visibili. Mentre nei pannelli laterali del trittico sono raffigurati, a sinistra lo stesso Jan de Trompes, presentato da Giovanni apostolo, e a destra la moglie Elisabeth van der Meersc, presentata da Elisabetta, il pannello centrale del trittico è dedicato al tema del battesimo di Gesù. In questo pannello, più ampio dei precedenti, in un vasto paesaggio verdeggiante dipinto con dovizia di particolari, è raffigurato Giovanni Battista che versa l’acqua del fiume Giordano sulla testa di Gesù Cristo, sopra il quale, circondata da una luce dorata, si trova la colomba simbolo dello Spirito Santo; sul lato sinistro un angelo regge le vesti di Gesù. Qui la tavolozza di David contrasta con la luce che caratterizzava i lavori agli inizi. «*L’intera opera, di fatto, dimostra in modo evidente la profonda influenza dello stile e della tecnica di Jean Van Eyck. L’immagine sovrastante di Dio Padre circondato da nuvole e l’angelo senz’ali con i capelli rossi, che regge la veste di Cristo, sono stati presi direttamente dalla pala d’altare “L’adorazione dell’agnello” nella cattedrale di San Bavone, in fiammingo “Sint-Baafskathedraal”, l’edificio religioso principale della città belga di Gand*». ¹

Il fogliame chiaramente definito in primo piano e la resa meticolosa dei materiali, in particolare il tessuto grezzo della rossa tunica di San Giovanni Battista sono tutti segnali che Gérard David desidera imitare lo stile mirabilmente preciso dei fratelli Van Eyck.

1- Jean Claude Frère: “Fiamminghi. I grandi maestri del '400”, ed. italiana di Rusconi Libri, 2001



Nota n° 74 – 30/09/2021

Il Beato Angelico e le storie dei Santi Stefano e Lorenzo

Fra Giovanni da Fiesole o Guido di Piero detto Beato Angelico, domenicano di santa vita, pittore insigne di affreschi e di quadri d'indole religiosa di fattura squisita e delicatissima, è nato nel 1395 circa a Vicchio nel Mugello e deceduto nel 1455 a Roma. Lavorò a Fiesole, Firenze, Roma e Orvieto. Le sue prime opere, come il *“Giudizio Universale”* del Museo di San Marco a Firenze (figura n° 55), mostrano l'artista ancora legato ai modi tardogotici di Lorenzo Monaco; ma già la scansione dello spazio in profondità denota un riflesso delle ricerche più aggiornate. Nelle opere successive si precisa l'uso di un linguaggio moderno, che recupera la profonda moralità del realismo del Masaccio, tralasciando gli aspetti più dissacranti per giungere a una nuova sacralizzazione dell'immagine religiosa. (Vedi anche in *“Note sull'arte”*: Il Beato Angelico e l'Annunciazione, del 18/02/2021). Capolavoro della maturità del pittore sono gli affreschi eseguiti tra il 1438 e il 1446 nel convento fiorentino di San Marco (due esempi nelle figure n° 31 e 34). L'ultimo capolavoro del Beato Angelico è la decorazione della cappella Niccolina in Vaticano, per papa Niccolò V, con storie dei Santi Stefano e Lorenzo; (figure n° 22 e 23 per la parete est; figure n° 24 e 25 per la parete nord e figura n° 26 per la parete ovest). Questa cappella è scampata alle distruzioni e dai rifacimenti e ci è giunta mutila della parete dell'altare. *«La sontuosa decorazione della Cappella è una delle opere capitali del Quattrocento italiano ed è probabilmente il vertice di quello che è stato definito l'“Umanesimo cristiano” del pittore fiorentino»*.¹ Gli affreschi della cappella Niccolina sono caratterizzati da figure solide, gesti pacati e solenni, e un tono generale più aulico dell'abituale sinteticità meditativa dell'artista. Essi sono profondamente diversi da quelli del convento di San Marco a Firenze prima citate, per via della ricchezza di dettagli, di citazioni colte e di motivi più vari ispirati a principi di ricchezza, complessità compositiva e varietà.

Nel registro superiore della Cappella Niccolina sono rappresentati episodi della vita di Santo Stefano, di cui il papa committente, Niccolò V, voleva che venissero ben divulgate. Tra tutti i meravigliosi affreschi della cappella Niccolina ho scelto di commentare il tema dell'abilità oratoria di Santo Stefano che occupa tutta la lunetta con la *“Predica di Santo Stefano e disputa nel Sinedrio”*, un affresco che l'Angelico realizzò tra il 1447 e il 1450, di cm 322x410, (figura n° 24). A sinistra, in una piazza con edifici arditamente scorciati, Santo Stefano su di un gradino, spiega con tanto di gesti la parola di Cristo alle donne sedute a terra, (una con il bambino), che con diversi portamenti e sguardi mostrano la loro piena adesione alle sue parole, mentre gli uomini in piedi sullo sfondo sembrano commentare e replicare con diffidenza: saranno loro infatti a calunniare Stefano, fornendo falsi testimoni e portandolo dentro al sinedrio. Originale è l'uso di tutta la profondità dell'affresco per la disposizione dei personaggi. Il lato destro mostra invece la Disputa nel Sinedrio, ambientata in una stanza, descritta esteriormente da un pilastro scanalato con l'originale motivo del fiore rampicante scolpito sopra, un'invenzione dell'Angelico presente anche in altri episodi del ciclo, e che non ha riscontri nell'architettura reale, che regge un architrave, mentre all'interno un pavimento con lastre di marmo in prospettiva, conduce l'occhio dello spettatore verso il seggio del Sommo Sacerdote dalla lunga barba, posto davanti a una parete coperta da un ricco drappo dorato. In questo ambiente si svolge una vera e propria disputa con i sapienti, al termine della quale Stefano è accusato di blasfemia e condannato a morte per lapidazione; il lungo discorso di Stefano è riportato negli *“Atti degli Apostoli”* (At, 7). Santo Stefano, con il capo avvolto da un'ampia aureola, è raffigurato mentre sta spiegando alla presenza di altri sacerdoti, la sua difesa dalle accuse di blasfemia; la sua figura si staglia monumentale grazie all'uso della luce e del chiaroscuro, che la fanno apparire rotonda e plastica come una statua dipinta.

La suggestiva composizione della *“Predica di Santo Stefano e disputa nel Sinedrio”* nel suo complesso, con le figure dei personaggi dai gesti lenti e solenni, conferisce alla narrazione un tono aulico e solenne.

1- Sito web dei *“Musei Vaticani”*: Cappella Niccolina



Nota n° 75 – 04/10/2021

Antonio Guadagnini e la Deposizione

Il pittore Antonio Guadagnini, (Esine 1817 - Arzago d'Adda 1900), può essere annoverato tra i più autorevoli esponenti del Neoclassicismo lombardo. Molte sono le sue opere, sia eseguite con tecnica dell'affresco che in olio su tela, collocate in diverse località lombarde, specialmente nel bergamasco. (per approfondimenti sulla sua biografia vedi il Sito Web).

A Passirano (BS), nella chiesa di San Zenone, vi sono diverse opere del Guadagnini, sia affreschi che tele dipinte con tecnica a olio: alcune di queste opere sono state da me descritte in “Note *sull'arte*” del 04/04/2021 ([La Resurrezione di Cristo](#)), del 02/05/2021 ([L'Ultima Cena](#)), e del 06/08/2021 ([La Trasfigurazione](#)).

Un commento va dedicato anche alla “*Deposizione dalla croce*”, un mirabile affresco eseguito nel 1882 circa per la chiesa di San Zenone di Passirano (BS), dipinto lo stesso anno della “*Resurrezione*”, quest'ultima probabilmente l'opera più impegnativa di Guadagnini, perché realizzata su una mezza sfera, la cupola, che ha impegnato l'artista sia in prospettiva che profondità. La “*Deposizione dalla Croce*” è l'ultimo lavoro a fresco descritto per Passirano.

Una “*Deposizione*” era già stata eseguita dal Guadagnini vent'anni prima nel Duomo di Bergamo, più contenuta rispetto a quella di Passirano, perché manca dei personaggi laterali che nella chiesa di San Zenone riempiono maggiormente la scena, ma di identica composizione. Il dipinto di Passirano si impone per la struggente intensità emotiva: dalla folla della Crocifissione sono rimasti solo i personaggi più vicini a Gesù che vivono un intenso compianto.

Il Guadagnini, fedele all'episodio narrato nei vangeli (Giovanni 19,38-42), e caratterizzando la scena in schema piramidale, raffigura tre persone che si identificano in Nicodemo, il più anziano dalla caratteristica barba e sulla scala, che trasporta amorosamente il Cristo morto appena staccato dalla croce, sostenendolo per le spalle insieme a Giuseppe d'Arimatea, raffigurato in piedi alle spalle di Nostro Signore, mentre San Giovanni è inginocchiato, ammantato da una veste azzurra, il capo alzato con lo sguardo mosso da pietà e adorazione rivolto a Gesù, mentre lo sorregge afferrandolo per le gambe; i personaggi effigiati sembrano non percepire per niente il peso della salma. L'esplosione emotiva di questo episodio è combinata, nella parte inferiore e laterale, con una forte spiritualità scaturita dalla ricca gamma di pose ed espressioni dolenti degli astanti, tutti rappresentati in maniera alquanto composta, pur nella variegata espressività mostrata di fronte alla sofferenza per la morte di Gesù Cristo. Tra questi spiccano la Madonna ferita dal dolore, con le braccia aperte verso il basso in atto di devozione e la Maddalena inginocchiata che sta stendendo il lenzuolo sopra la lettiga dove sarà avvolto il santo corpo di Cristo, per essere deposto nel sepolcro. Anche questo splendido affresco, parimenti alla Resurrezione di Cristo sempre nella chiesa di San Zenone di Passirano, risalta per la bellezza della struttura che lo inquadra, per la qualità freschissima del colore, per il cromatismo ben amalgamato nel complesso della composizione pittorica.

Note sull'Arte



Nota n° 76 – 02/10/2021

Gregorio De Ferrari e la Allegoria della Primavera

Gregorio de Ferrari (Porto Maurizio, oggi Imperia 1647, Genova 1726) è stato un pittore della cosiddetta “*Scuola Barocca Genovese*” e considerato un precursore dello stile Rococò in Italia. Tra i più rappresentativi esempi del barocco di Gregorio De Ferrari ricordo la decorazione ad affresco presente nel secondo piano nobile di Palazzo Rosso di Genova, inserito nel 2006 nella lista di 42 palazzi iscritti ai Rolli di Genova e riconosciuti Patrimonio dell’Umanità dell’Unesco. Significative sono l’“*Allegoria della Primavera*” e l’“*Allegoria dell’Estate*”, dove il trionfo cromatico, gestuale e spaziale caratterizza le figure che animano le scene, creando un’atmosfera d’insieme capace di catturare immediatamente l’occhio e lo spirito dello spettatore. Tali affreschi, in cui la gamma cromatica risulta particolarmente alleggerita, rivelano un nuovo modo, già tutto settecentesco di intendere l’allegoria, con “*una mitologia naturalistica carica di allusioni e sensazioni sottili, più soggette alla mutevole sorte della fragilità dei sentimenti umani che non la gloria e il trionfo come atto di affermazione*”. (Gavazza, 1971, p. 240).

Queste allegorie «*sono state realizzate nel 1688 in collaborazione con il quadraturista Antonio Haffner e lo stuccatore Muttone. Spetta al De Ferrari il coordinamento delle diverse tecniche e materiali, per ottenere un risultato di assoluta continuità decorativa. La luminosità e la leggerezza di queste opere ne fanno un anticipatore della grazia settecentesca*». ¹

Nell’Allegoria della Primavera, situata nella sala 19 del piano nobile (figure n° 30, 31, 32 e 33) Cupido è intento a dare fuoco a delle fiaccole a cavallo di un cigno, Venere è raffigurata in atteggiamento seducente e Marte è presentato in volo. È giunta la primavera e tutto prende vita: putti e giovane fanciulle giocano festosi tra i fiori, mentre sulla sinistra campeggia un leone, ancora un diretto richiamo all’arma araldica del committente. Nell’Allegoria dell’Estate, (figure dal n° 34, al n°43) Cerere, dea della terra, delle messi e della fertilità, ma anche dea della nascita poiché tutti i fiori, la frutta e gli esseri viventi erano ritenuti suoi doni, è in volo accanto a un putto che regge con lei un grande fascio dorato di spighe, prevale sui venti invernali scacciati da Aura, la ninfa delle brezze; il centro della composizione è dominato dal Apollo, dio del Sole, accompagnato da un leone «*che allude al segno zodiacale e dunque appunto all’estate, in un piacevole gioco di rimandi tra astrologia e celebrazione dinastica*». ²

1- Pierluigi De Vecchi, Alda Cerchiari: “*Arte nel tempo*”, Ed. Bompiani Milano, Vol. 2, 1992, pag. 130

2- Sito web dei Musei di Genova, Musei di Strada Nuova: affresco della volta con l’allegoria dell’estate

Note sull'Arte



Nota n° 77 – 06/10/2021

Il Domenichino e Diana e le Ninfe

Bologna è, nel campo della pittura, uno degli ambienti più vivi del Seicento italiano, dopo che i Carracci sono riusciti ad opporsi all'accademismo tardomanierista. Intorno a loro si riuniscono molti giovani, ciascuno dei quali sviluppa le idee carracesche seguendo il proprio temperamento, tutti però accomunati nella ricerca di un'ideale compostezza classicheggiante, per lo più nello spirito della Controriforma. Particolare rilievo hanno in questo contesto Guido Reni, il Guercino e Domenico Zampieri, detto il Domenichino.

Non mi soffermerò sulla vita artistica del Domenichino (Bologna, 1581 – Napoli, 1641) che ho già descritto in *"Note sull'arte"* del 22/09/2021 presentando *"Il Domenichino e la Sibilla Cumana"*. Voglio focalizzare la mia recensione su una delle opere più importanti di questo artista, ovvero *"La caccia di Diana"*, altrimenti intitolata *"Diana e le Ninfe"* (figura n° 20), un olio su tela di cm 225x320, eseguita tra il 1616 e il 1617 e conservata presso la Galleria Borghese di Roma, nella stessa sala dove è esposta *"La Sibilla"*. Questo Dipinto si rifà a un episodio scritto da Virgilio nel Libro V dell'Eneide, dove narra di una gara di tiro con l'arco tra i compagni di Enea, Ippocoonte, Mnesteo, Euritione e Aceste. La gara consiste nel centrare una colomba volante posta sulla sommità dell'albero maestro della nave di Sergesto. Se Ippocoonte fallisce completamente colpendo il palo, Mnesteo colpisce il filo di lino a cui il volatile è appeso, dando modo a Euritione di trafiggerlo in pieno. Aceste, già perdente, lancia comunque il dardo, scomparso in cielo incendiandosi.

Il Domenichino traspone la scena in un paesaggio campestre dove giocano Diana e le Ninfe. La dea acclama la vincitrice della gara; alla sua destra si vedono le competitrici: una ninfa ha già colpito il legno, una seconda ha reciso il filo, la terza, con il braccio ancora teso sull'arco, ha appena scoccato la freccia vincente, mentre le altre due, accovacciate, si apprestano a tirare. Nel Dipinto, in basso, al centro e in primo piano due ninfe: «una rivela la calibrata impalcatura di piani diagonali, derivata dai Carracci, l'altra cerca lo sguardo dello spettatore, invitato ad ammirare la divinità, simbolo di castità e seduzione». ¹ Un'altra ninfa è raffigurata mentre trattiene un cane che si sta lanciando verso la colomba in caduta; un altro cane si sta abbeverando non partecipando alla scena. Se nell'episodio raccontato da Virgilio competono nella gara figure maschili, il Domenichino preferisce le ninfe, forse riprendendo un'opera del pittore greco antico Apelle narrata da Plinio, in cui l'artista ha dipinto Diana e le ninfe che si dilettevano di caccia e di giochi con l'arco. Come Apelle, il Domenichino in questa sua magnifica opera *"sfida"* la poesia, e il quadro si può interpretare come un invito alla bellezza e una riflessione sulle possibilità espressive della pittura rispetto alla poesia, perché, come asseriva il grande Leonardo da Vinci nel suo *"Trattato della Pittura"*: *"La pittura è una poesia muta, la poesia una pittura cieca"*, ovvero, la pittura è una poesia che si vede e non si sente e la poesia è una pittura che si sente e non si vede.

1- Sito web della Galleria Borghese: *"La caccia di Diana"*, Zampieri Domenico detto Domenichino



Nota n° 78 – 08/10/2021

Giotto e la Maestà di Ognissanti

Giotto di Bondone, pittore, architetto e scultore conosciuto semplicemente come Giotto, nato a Colle di Vespignano nel 1267, deceduto a Firenze nel 1337, è da sempre un mito, il primo dei grandi pittori fiorentini, il vero restauratore dell'arte italiana. *“Rimutò l'arte di greco in latino, e ridusse al moderno”*: con queste parole Cennino Cennini, pittore e teorico, sintetizza intorno al 1390 nel suo *“Libro dell'Arte”* il ruolo innovatore di Giotto. Effettivamente merito principale di Giotto, allievo del Cimabue, fu di aver spezzato la tradizione bizantina, per ricercare, nell'osservazione della vita e dei sentimenti umani, nuove e più ricche fonti all'arte. La sua produzione pittorica ha interrotto bruscamente il lineare percorso della tradizione, per approdare a risultati rivoluzionari che in vari modi hanno anticipato i valori formali e ideali del Rinascimento. Certamente per la sua pittura dal vero, rivoluzionaria e innovatrice, per il nuovo senso dello spazio, del volume e del colore, si lascia alle spalle il Medioevo. È facile immaginare l'impressione suscitata dal linguaggio giottesco tra i contemporanei. Un innumerevole stuolo di pittori e frescanti trasse ispirazione dalla lezione del maestro, intraprendendo autonomi filoni di ricerca che rinnovarono le scuole locali, specie nelle città in cui Giotto aveva soggiornato personalmente e dove la presenza di una sua opera continuava a suscitare profonde emozioni. Lo stesso Dante ha sancito la definitiva affermazione del grande pittore nella *“Divina Commedia”*, dove nel *“Purgatorio”* (Pg XI 94-96) ha scritto: *«Credette Cimabue ne la pittura / tener lo campo, e ora ha Giotto il grido, / sì che la fama di colui è scura»*.

Se l'opera di Giotto è universalmente conosciuta e studiata negli affreschi della Basilica di Assisi, che illustrano la vita di San Francesco e particolarmente nel grande ciclo della Cappella degli Scrovegni a Padova, voglio commentare una sua opera considerata universalmente capolavoro del pittore. Si tratta di una tempera su tavola intitolata *“Madonna col Bambino in trono, angeli e santi”* o *“Maestà di Ognissanti”*, (figura n° 172) di cm 325x204, databile al 1310 circa e conservata alla Galleria degli Uffizi di Firenze, proveniente dalla chiesa fiorentina di Ognissanti. Alla Galleria degli Uffizi, l'opera è approdata nel 1919, dopo che nel 1818 le autorità religiose decisero di consegnarla ai Beni dello Stato. Restaurata nel 1992, rivela elementi di grande novità rispetto alle tradizionali *“Maestà”* duecentesche: la profondità spaziale, nonostante il consueto fondo oro, realizzata attraverso l'aerea ed elegante architettura del trono marmoreo che richiama l'architettura gotica in voga verso il 1300, l'aspetto terreno della Madonna, il senso del volume che ispirerà Masaccio. La Madonna che regge Gesù Bambino è molto più grande rispetto ai due angeli che le porgono le ampolle con le rose e i gigli, che alludono alla sua purezza, e al gruppo di angeli e santi che circondano il trono e si impone per la potente volumetria della figura, sbalzata dalla luce che coordina tutta la composizione, proveniente da destra in alto e probabilmente accordata in base alla reale provenienza nel luogo di destinazione dell'opera. Di grande raffinatezza i colori delle vesti della Vergine e del Bambino; minuti e preziosi anche gli elementi decorativi del trono, sia nel basamento che nella parte alta cuspidata, che giocano con l'oro del fondo.

«La Maestà, eseguita quando Giotto aveva già raggiunto grande notorietà ed era un pittore richiesto da committenti di tutta Italia, si distingue per il naturalismo con cui svolge questo tradizionale tema. Nelle vesti delle figure gli elementi decorativi sono ridotti al minimo per dare risalto alla plasticità dei corpi, modellati da luci e ombre. Per oltre un secolo la composizione rappresentò un modello di ispirazione per i pittori fiorentini».¹

1- Sito web delle Gallerie degli Uffizi: *“Madonna col Bambino in trono, angeli e santi (Maestà di Ognissanti)”*, Giotto (Vespignano, Vicchio di Mugello 1267 – Firenze 1337)



Nota n° 79 – 10/10/2021

Lotto e la Pala Martinengo

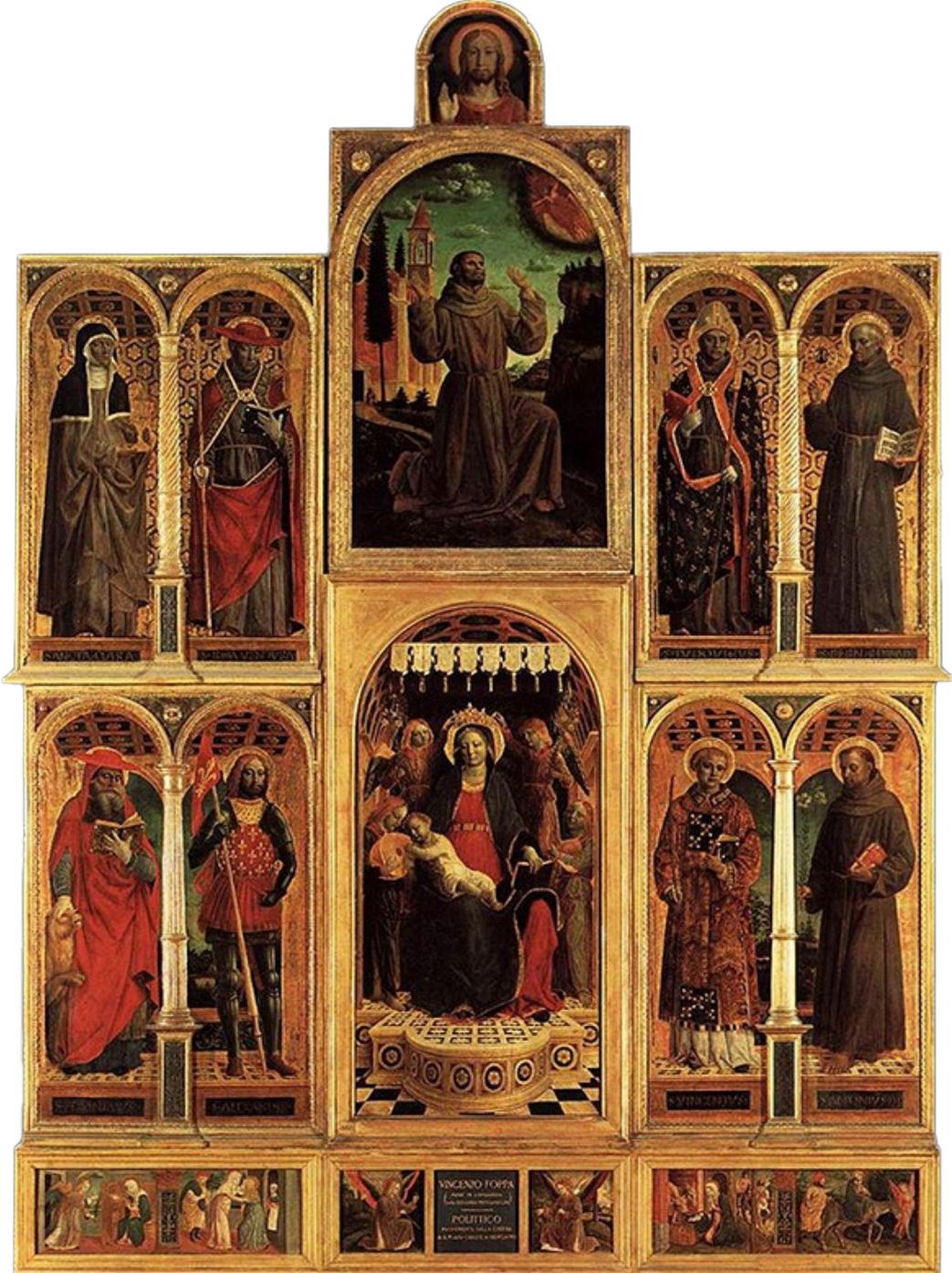
Lorenzo Lotto, nato a Venezia nel 1480, deceduto a Loreto nel 1556-1557, va considerato tra i principali esponenti del Rinascimento veneziano del primo Cinquecento. Il suo genio inquieto lo ha allontanato però, fin dagli esordi, dalla linea pittorica dominante di Giorgione e Tiziano; già nelle prime opere ha trascurato le novità tonali della pittura veneziana e si è mostrato invece colpito dall'arte nordica. Significativi per la sua produzione artistica vanno ricordati i soggiorni a Roma e nelle Marche, quindi a Bergamo, dove si stabilì dal 1513 al 1525. Operosissimo artista, lasciò cospicui saggi del suo ingegno in diverse località italiane. Le sue opere migliori sono condotte con perfezione tecnica e con una ricca visione cromatica e luminosa. Fu anche un ritrattista di insuperabile intuito psicologico.

La meravigliosa *"Pala Martinengo"*, (figura n° 62 e particolari nel n° 63, 64, 65, 66) il più grande dipinto di Lorenzo Lotto, altrimenti nota come *"Madonna in trono col Bambino e Santi"* è un'opera olio su tavola di cm 520x250 databile al 1513-1516, di una bellezza che mi incanta ogni qualvolta la esamino, conservata nel catino absidale della chiesa dei Santi Bartolomeo e Stefano a Bergamo. L'opera è firmata e datata *"Laurentius / Lotus / M.D.XVI"*.

Ultimata nel 1516, originariamente l'opera pittorica era costituita, oltre che dalla tavola principale con Madonna e Santi, da una predella con tre scomparti, raffiguranti rispettivamente: San Domenico che resuscita Napoleone Orsini, nipote del cardinale Stefano Fossanova; la Deposizione di Cristo nel sepolcro e la Lapidazione di Santo Stefano, oggi conservati nella pinacoteca dell'Accademia Carrara. Completava l'opera una cimasa, nella quale era raffigurato un angelo con globo e scettro, e che oggi si trova nel Museo di Belle Arti di Budapest. Il tutto era collocato entro un'imponente architettura di sapore bramantesco, con una cornice lignea alta circa otto metri.

Nella *"Pala Martinengo"* la Madonna col Bambino, al centro, risulta isolata su un alto tronco dal curioso basamento zoomorfo, intagliata con branchie leonine che si ricollegano al leone di san Marco che si affaccia dietro a sinistra, vicino all'evangelista. Tra i dieci santi disposti intorno a semicerchio, si notano al centro i titolari della chiesa, Domenico a sinistra, e Stefano. In basso a sinistra è visibile il santo eponimo del committente, Alessandro, che è riconoscibile dalla splendida armatura, e l'elmo deposto ai suoi piedi; si presume che nel suo volto il Maestro avesse ritratto il Martinengo e che nella Santa vicina dietro alla sua spalla destra, i coevi potessero riconoscere la moglie Barbara. Come spesso nelle pale lottesche, (vedi ad es. il Polittico di Recanati nella figura n° 70) i due angioletti ai piedi del trono, sono rappresentati in un comportamento quasi festoso, mentre depongono sul trono un tessuto decorativo. La parte alta del Dipinto è occupata anch'essa da angeli: due, con le vesti azzurre che cangiano in oro, stanno volando sopra Maria reggendone la corona; altri due, in un piano superiore, si affacciano da un parapetto, intenti a preparare stendardi e vessilli, sospesi sopra il tamburo su cui si imposta la cupola della chiesa. Il denso simbolismo di gusto umanistico che anima ogni particolare della magnifica pala si coglie nella *«lux in tenebris che caratterizza lo spazio della singolare architettura in due stili differenti allusivi all'umanità "ante e post gratiam" nella quale Maria è mediatrice; il giogo col motto "SUAVE", che invita ad avere fede nella Chiesa quale guida all'eterna vittoria (edere a palma) (...) la bilancia e la spada unite al motto "DIVINA" e a un fruttifero ramo d'ulivo, nonché il clipeo retrostante con l'evangelista Marco che volge lo sguardo al rosso vessillo della serenissima, allusivi al ruolo pacificatore del buon governo veneziano in una prospettiva di "Pax" eterna»*.¹

1- F. Cortesi Bosco: *"Riflessi del mito di Venezia nella Pala Martinengo di Lorenzo Lotto"*, in Archivio Storico Bergamasco, 5, 1983, pagg. 213-249



Nota n° 80 – 12/10/2021

Vincenzo Foppa e i Polittico di Santa Maria delle Grazie

Vincenzo Foppa, nato a Bagnolo Mella (BS) nel 1427 circa, deceduto a Brescia nel 1515-1516 circa, è stato un pittore tra i principali animatori del Rinascimento lombardo prima dell'arrivo di Leonardo da Vinci a Milano. Foppa si formò probabilmente a Padova a contatto con lo Squarcione e il Mantegna, il cui influsso è visibile nell'impianto prospettico e classicistico dei *“Tre Crocifissi”* del 1456 (figura n° 54) dell'Accademia Carrara di Bergamo. Nei successivi viaggi a Pavia e a Genova l'artista prese coscienza della pittura fiamminga, *«si da definire un nuovo modo di narrare la storia sacra fondato sulla chiarezza dei propositi, sulla selezione degli elementi compositivi e su di una rappresentazione dello spazio che qualifica l'azione delle figure»*.¹ Dopo un periodo trascorso a Milano, chiamato da Francesco Sforza, negli ultimi anni l'artista rientrò a Brescia, forse per rifuggire dal bramantismo e dal leonardismo imperante, e qui visse dal 1490 appartato fino alla morte, dipingendo, insegnando e ponendo le premesse per lo sviluppo di una rigogliosa scuola locale.

Al 1483 circa risale uno dei capolavori del Foppa, il *“Polittico di Santa Maria delle Grazie”* (figura n°1 e particolari nelle figure dal n° 2 al n° 9) una tempera e olio su tavola. Il polittico, proveniente dalla chiesa di Santa Maria delle Grazie di Bergamo, arrivò alla Pinacoteca di Brera di Milano, ove è tutt'ora conservato, nel 1811 già smembrato in occasione delle soppressioni napoleoniche e mancante di alcuni riquadri. La ricomposizione presentò molte difficoltà, anche perché le tavole erano state tolte dalla cornice originale. Quelle della predella entrarono nel museo solo un secolo più tardi, nel 1908.

Come descritto in *“Arte.it”*, che ha ripreso integralmente lo scritto dall'Enciclopedia libera Wikipedia, *«la pala, realizzata secondo un gusto volutamente arcaizzante, che guardava alla tradizione lombarda prima dell'arrivo di Leonardo da Vinci, venne realizzata alla fine della carriera del maestro, probabilmente su precise indicazioni della committenza. Si tratta di uno dei capolavori dell'artista, dove la complessa macchina da altare abbaglia nella profusione di ori, vesti e decorazioni preziose, colori sgargianti.*

Il polittico è organizzato su due registri principali più predella. Lo scomparto centrale mostra una Madonna in trono col Bambino tra angeli musicanti (185,5x98,5 cm), sormontata da un San Francesco che riceve le stimmate (144x96,50) e un Salvatore benedicente nella cimasa (42x41 cm). Gli scomparti laterali mostrano otto santi, organizzati a gruppi di due su due registri, all'interno di spazi quali una stanza dalle pareti decorate (registro superiore) e un loggiato aperto sul paesaggio (registro inferiore). Da sinistra a destra, dall'alto in basso si incontrano i santi Chiara e Bonaventura (140x98,2 cm), Ludovico da Tolosa e Bernardino da Siena (139x98 cm), Girolamo e Alessandro (150,5x96 cm) e Vincenzo e Antonio (151x96 cm).

La predella è composta da tre riquadri con doppie e triple scene, di 42x97 cm ciascuno: Annunciazione, Visitazione, Due angeli, Natività e Fuga in Egitto. Soprattutto nella predella si esprime tutta la grazia e l'attenzione al dato umano tipica dell'artista. Nella Fuga in Egitto, ad esempio, i gesti e gli sguardi pacati di Giuseppe, Maria e dell'angelo sembrano tutti rivolti al neonato affinché non soffra le fatiche del viaggio. Le indicazioni prospettiche sono del tutto generiche e poco interessate a una osservanza geometrica, tanto che non vi è differenza tra gli scorci negli sfondi nel registro superiore e inferiore».

In quest'opera si può ben notare come il Foppa abbia interpretato le scoperte dell'arte rinascimentale in modo del tutto personale, caratterizzata da una particolare attenzione a un profondo realismo che conoscerà grande sviluppo nella scuola pittorica lombarda dei periodi successivi. Peculiarità della sua pittura, oltre al robusto modellato e all'austera espressività dei volti degli effigiati, è una particolare sfumatura grigiasta degli incarnati, da bassorilievo dell'arenaria pietra serena.

1- M. Natale, *“La pittura in Lombardia nel secondo Quattrocento”*, in: *“La pittura in Italia. Il Quattrocento”*, Milano, 2 voll., I, pag. 72-98

Note sull'Arte



Nota n° 81 – 14/10/2021

Il Francia e il Ritratto di Evangelista Scappi

Francesco Raibolini detto il Francia, nato a Zola Predosa o Bologna nel 1447-1449 circa, deceduto a Bologna, nel 1517, è stato pittore e orafo. Il soprannome Francia lo prese proprio dal suo maestro orafo bolognese. Dopo un primo apprendistato a Ferrara presso la scuola di Francesco Coppa, divenne pittore di corte a Mantova; da quel momento sarà influenzato dal Perugino e Raffaello, affermandosi tra le maglie di quel protoclassicismo imperante tra la seconda metà del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento, interpretato al massimo da Perugino.

Il Francia dipinse molte eleganti e stimate opere devozionali principalmente per Bologna, ma anche a Parma, Modena, Ferrara e Lucca. Oltre che per Dipinti a carattere religioso, fu molto apprezzato anche come ritrattista, grazie ad opere come il “Ritratto di Federico Gonzaga”, (figura n°3), ora al Metropolitan Museum of Art di New York, del “Ritratto di Bartolomeo Bianchini”, della National Gallery di Londra (figura n° 14), e soprattutto il “Ritratto di Evangelista Scappi”. (figura n° 20).

Il “Ritratto di Evangelista Scappi” è un magnifico dipinto «olio su tavola di cm 55x44 databile con estremi tra il 1500 e il 1510, e conservato nella Galleria degli Uffizi a Firenze, inventario 1890, n. 1444». ¹ In questo ritratto, dotato di una rigorosa impostazione di ispirazione classica, il Francia si mostra attento alla tecnica limpida e cristallina del Perugino.

Il protagonista, un notaio bolognese dai raffinati lineamenti, è ritratto a mezza figura con accuratezza fiamminga, rivolto quasi frontalmente verso lo spettatore, con il quale stabilisce un colloquio attraverso lo sguardo deciso ma sereno, pervaso da grandi doti di bontà e umanità. L’effigiato indossa berretta e una veste nera su una camicia bianca, caratteristico abbigliamento maschile rinascimentale delle classi benestanti; con le mani stringe una lettera che lo caratterizza nella sua professione notarile. Le tinte morbide e pastose del volto, la lunga capigliatura nera e corposa, ben contrastano con lo sfondo del paesaggio montuoso, alla cui base si coglie un paese fatto da poche case, da una verosimile torre e da un campanile; paesaggio che è sovrastato da un cielo nel quale in alto compaiono nuvole che immerge la scena nell’aria luminosa e tersa di un pomeriggio settembrino. Interessante è notare come l’artista sia riuscito a creare un’ambientazione suggestiva evitando di raffigurare un paesaggio preciso e dettagliato, limitandosi piuttosto a suggerire un’atmosfera. L’effetto di chiusura dello spazio che suscita la figura in primo piano, infine, è mitigato dall’ariosità del fondale che suggerisce una vasta apertura.

1- Sito web: Fondazione Zeri, Raibolini Francesco, Ritratto di Evangelista Scappi



Nota n° 82- 16/10/2021

Il Galizzi e la Crocifissione di Cristo con S. Maria Maddalena

Luigi Galizzi, nato a Ponte San Pietro nel 1838, deceduto a Bergamo nel 1902, ancor giovane, all'età di 12 anni, prese parte al concorso per l'ammissione ai corsi di pittura di Enrico Scuri all'Accademia Carrara di Bergamo, dove rimase per circa un ventennio, ricevendo numerosi riconoscimenti. Nella sua vita realizzò significative decorazioni e affreschi nell'Italia del Nord, specie nel Bergamasco e nel Bresciano.

Tra le diverse "Crocifissioni di Cristo" eseguite dal Galizzi (figure n° 6, 40, 126, 134, 142), un commento merita la bellissima "*Crocifissione di Cristo con S. Maria Maddalena*" (figura n 40), che si trova nella parte alta dell'abside della Chiesa della Beata Vergine Maria Immacolata e San Fedele di Calusco d'Adda (Bergamo). Qui l'artista realizzò affreschi dal 1876 al 1884 sulla cupola, nell'abside e nello scurolo. La Crocifissione è quindi stata eseguita nell'arco di questi anni. In quest'opera ricca di pathos, di grande valenza emotiva ed estetica, il Galizzi raffigura Cristo in croce ancora vivente, ancor privo della ferita al costato inflittagli dalla lancia di un soldato, con il volto alzato verso il cielo, mentre sembra implorare perdono a Dio Padre per l'umanità, per quegli uomini che "*non sanno quello che fanno*". Il dipinto infonde serenità. Incrementano la sensazione di quiete la scarsità di gocce di sangue che fuoriescono dai chiodi delle mani, dal dorso dei piedi e dalla corona di spine che avvolge il capo. I piedi sono appoggiati su una mensola trattenuta da chiodi, come nel XVII° secolo consigliava Francisco Pacheco nel suo trattato "*Arte de la pintura*".¹ Le membra e il corpo, modellati gradevolmente, sono illuminati da una luce tenue, che conferisce una tonalità chiara dell'incarnato in contrasto con l'oscurità del cielo, animato solo da qualche tenue bagliore luministico che si staglia sopra lo spoglio paesaggio montuoso dello sfondo, dove, sulla sinistra sono raffigurate tre palme, probabilmente un riferimento al martirio e al numero tre espressione della Trinità. L'oscurità del cielo, oltre che aumentare l'intensità della scena, si rifà a quanto scritto nei Vangeli: «*Era verso mezzogiorno, quando il sole si eclissò e si fece buio su tutta la terra fino alle tre del pomeriggio. Il velo del tempio si squarciò nel mezzo. Gesù, gridando a gran voce, disse: Padre, nelle tue mani consegno il mio spirito. Detto questo spirò*». (Dal Vangelo secondo Luca. 23, 44-47). Nel titulus apposto sopra la croce vengono riportate, come tradizionalmente nelle rappresentazioni artistiche, le sole quattro lettere INRI (Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum), omettendo le scritte in ebraico e in greco.

Ai piedi della croce Maria Maddalena inginocchiata, piange Cristo crocifisso, allargando le braccia in un gesto di disperazione, anche se la sua espressione appare pacata. La figura della Maddalena è nell'arte cristiana il classico prototipo della penitente, rappresentando il genere umano che grazie al sacrificio di Gesù in croce ha modo di redimersi. La frase in latino scritta sotto il Dipinto, si riferisce precisamente alla redenzione dei peccati dell'umanità: "*Dilexit nos, et lavit nos a peccatis nostris in sanguine suo*" (Apoc. 1. 5), che liberamente tradotta significa "*Ringraziamo il Signore Gesù Cristo, che ci ha liberati dai nostri peccati con il suo sangue*".

1- Francisco Pacheco (1564-1644): "*L'Arte de la Pintura*", pubblicata a Siviglia a cura di Simón Fajardo nel 1649. Edizione postuma.

Note sull'Arte



Nota n° 83 – 18/10/2021

Lotto e il Ritratto del vescovo Bernardo de' Rossi

La vita di Lorenzo Lotto (Venezia, 1480 – Loreto, 1556/1557) è stata spesso segnata da un'inquietudine dovuta all'incapacità di cedere a compromessi in campo artistico o anche spirituale. È stato definito "*spirito romantico*", perché sensibile, inquieto, errabondo. Si spostò molto, accendendo con il suo esempio le scuole di zone considerate periferiche rispetto ai grandi centri artistici, come Bergamo e le Marche. La sua pittura è contraddistinta dall'irrequietezza, dal movimento, dall'insofferenza alle norme; «per questo, se non manierista (manca in lui la ricerca intellettuale del manierismo), ha qualcosa che lo imparenta a quelle correnti che reagiscono all'idealismo classicheggiante e può essere perciò detto "protomanierista"». ¹ Ulteriori cenni biografici su questo artista si possono trovare su "*Note sull'arte del 10/10/21: L. Lotto e la Pala Martinengo*".

La produzione di ritratti rappresenta un aspetto fondamentale nel percorso artistico del Lotto, non da ultimo per quel carattere di verità fisionomica e psicologica che egli era in grado di conferire ai personaggi raffigurati.

A Treviso, tra il 1503 e il 1504, dove probabilmente si svolse parte della sua formazione pittorica, ottenne le sue prime commissioni di rilievo e i primi successi personali. Tra queste è il "*Ritratto del vescovo Bernardo de' Rossi*", un olio su tavola cm 54,7x41,3 eseguito nel 1505, attualmente ubicato al Museo di Capodimonte, Napoli (figura n° 11). Il ritratto aveva anticamente un coperchio protettivo decorato dall'Allegoria della Virtù e del Vizio, oggi nella National Gallery di Washington. Il vescovo, che al tempo del dipinto aveva trentasei anni, è raffigurato con straordinaria vivezza a mezza figura, leggermente voltato di tre quarti, come fosse affacciato a una finestra; indossa l'abito vescovile che consiste in una tonaca bianca, sulla quale poggia una mozzetta rossa, e un copricapo nero, come il colletto della veste. La mantella rossa spicca sullo sfondo scuro, una tenda verde brillante qua e là increspata, tipica dell'arte veneziana a cavallo tra Quattro e Cinquecento. Le braccia si vedono solo in parte e la mano destra, ornata da anelli con un foglio arrotolato, sembra entrare nello spazio di chi guarda. Il gesto della mano destra, che stringe in pugno il manoscritto, tradisce energia e determinazione. La figura del vescovo è definita dall'incidenza della luce radente: il giovane vescovo è ritratto con un vivo realismo, che si sofferma su particolari come l'incarnato rubicondo, le occhiaie appena accennate, i lievi difetti della pelle; lo sguardo dell'effigiato fisso verso lo spettatore mostra di voler stabilire un contatto diretto, e sottolinea la verità psicologica ricercata dal pittore, in cui l'eco della tradizione dei ritratti di Antonello da Messina e di Giovanni Bellini, è reinterpretata alla luce di una sensibilità influenzata dal mondo nordico. Ed è proprio verosimilmente alla ritrattistica di Antonello di Messina, attivo a Venezia nel 1475-1476, che il Lotto si ispira nel conseguire quel realismo di ascendenza nordica che permea l'intera scena; più difficile dimostrare che il pittore conoscesse i ritratti del tedesco Albrecht Dürer, se non forse nei disegni, di cui però non c'è documentazione.

1- Pietro Adorno e Adriana Mastrangelo in: "*Arte, correnti e artisti*", ed. G. D'Anna, 1994, vol. II, pag. 158



Nota n° 84 – 20/10/2021

Lattanzio Gambara e la Natività di Gesù

Il pittore rinascimentale Lattanzio Gambara nato a Brescia nel 1530 circa, ivi deceduto nel 1574, allievo a Cremona di Giulio Campi, è successivamente documentato già nel 1549 come collaboratore di Girolamo Romani, detto il Romanino, che lo volle con sé in importanti commissioni e che gli concesse in moglie la figlia Margherita. Lo testimonia il contratto dotale dell'11 novembre 1556. È considerato uno dei principali artefici della tendenza manieristica in Lombardia, specie nella seconda metà del Cinquecento, aggiornandosi sui temi di Giulio Romano e del Pordenone. Importanti e degne di nota le sue decorazioni di interni di ville e palazzi nonché alcune opere a tema religioso con tecnica a olio su tela. (Per ulteriori notizie sulla biografia del Gambara vedi anche [“Note sull’arte”: il Gambara e il ritratto del Romanino, del 11/04/2021](#)).

Un commento merita la sua *“Natività di Gesù”*, (figura n°1) considerata quasi all’unanimità come il suo capolavoro. Quest’Opera è un olio su tela con la parte superiore semicircolare, di cm 260x150 databile dopo il 1561 e prima del 1566, ubicata nella chiesa dei Santi Faustino e Giovita a Brescia. Al centro della scena è raffigurata la Vergine Maria, genuflessa davanti al Gesù Bambino disteso per terra, effigiato in un virtuoso scorcio prospettico. A sinistra, in primo piano a sinistra, con lo sguardo rivolto verso l’osservatore, una giovane donna srotola delle fasce, mentre davanti a lei San Giovannino, identificabile con la croce che porta sulla mano destra, si avvicina per contemplare il neonato. Un poco più arretrata, sulla destra, è la figura di San Giuseppe, attorniato da una schiera di pastori devoti, alcuni in piedi e alcuni inginocchiati, culminante nella monumentale figura che campeggia in primo piano a destra, quasi di schiena. In alto è dipinta una gloria di cherubini svolazzanti, mentre sullo sfondo si scorge un paese collinoso con case e fortificazioni. Più in basso, un pastore conduce il suo gregge. Fanno da ali prospettiche un colonnato corinzio con trabeazione a sinistra e un edificio rustico diroccato a destra.

La Natività di Gesù del Gambara, sull’onda delle lodi del pittore e critico d’arte bresciano Francesco Paglia, viene considerata il massimo capolavoro dell’artista dalla totalità della critica antica. Nel suo *“Giardino della Pittura”* Paglia la definisce *«opera al certo molto delicata, e stabilita con una impareggiabile diligenza; campeggiata da un dolce paese, che le dà vaghezza, quale concordando con il bel colorito, ed il tutto unitamente concentrato con grand’energia, che sodisfacendo l’occhio, ben scorgesi in quest’opera, che il Gambara fece campeggiar immortal il suo valore»*.¹ Di tale parere è anche lo storico dell’arte del secolo scorso Antonio Morassi che nel suo *“Catalogo delle cose d’arte e di antichità d’Italia”* giudica il grande Dipinto della chiesa dei Santi Faustino e Giovita di Brescia *«una delle migliori tele del Gambara»*²

Anche a mio avviso l’opera in questione presenta un’eccellente armonia compositiva; è intensa ed efficace per l’attento studio delle proporzioni, il perfetto rispetto delle regole prospettiche e la stesura delle superfici. L’equilibrio dei gesti e delle masse è notevolmente bilanciato mentre la morbida e chiara cromia, senza marcati contrasti chiaroscurali, dà risalto ai panneggi delle figure.

1- Francesco Paglia: *“Il Giardino della Pittura”*, Brescia, 1660

2- Antonio Morassi: *“Catalogo delle cose d’arte e di antichità d’Italia – Brescia”*, Roma, 1939



Nota n° 85 – 23/10/2021

Caravaggio e la Cena di Emmaus

C'è un'opera di Michelangelo Merisi da Caravaggio, nato a Milano nel 1571, che è firmata con il sangue. È la *“Decollazione di Giovanni Battista”* ed è l'unico dipinto che porta la firma di Caravaggio che, peraltro, viene tracciata con il sangue che sgorga dalla gola del Battista. Una scelta significativa, quasi un marchio sul destino drammatico del pittore. Da Milano a Roma, da Genova a Napoli, dalla Sicilia a Malta, ha frequentato le sale dei palazzi principeschi e le prigioni, in una vita romanzesca che si conclude in una solitaria tragedia: la sua morte nella spiaggia deserta di Porto Ercole a soli 38 anni, il 18 luglio 1610, affaticato e malato di febbre alta, forse malarica. Intanto i pittori di tutta Europa hanno incominciato ad accogliere le novità del suo stile, quel naturalismo, espresso nei soggetti e nelle atmosfere nei quali la capacità di dare a un corpo una forma tridimensionale è evidenziata dalla particolare illuminazione che teatralmente sottolinea i volumi dei corpi che escono improvvisamente dal buio della scena. Grazie a lui è nata un'arte nuova, ma forse, lui il grande artista, non ha fatto in tempo ad accorgersene. Per ulteriori notizie sulla sua vita vedi “Note sull'arte” del 19/08/2021: “Il Caravaggio e la Deposizione”.

Caravaggio, nei due decenni a cavallo dell'anno 1600, ha dipinto una serie di capolavori che hanno cambiato la storia della pittura e il ruolo di chi guarda un'opera d'arte.

Uno dei capolavori del Merisi è la *“Cena in Emmaus”* (figura n° 45), un olio su tela di cm 139×195 databile al 1601-1602 e conservato nella National Gallery di Londra, di cui una seconda interpretazione del 1606 è ubicata alla Pinacoteca di Brera a Milano (figura n° 46).

La Cena in Emmaus della National Gallery fa parte del gruppo delle opere dipinte per Ciriaco Mattei, presso il cui palazzo Caravaggio abitò nel 1601. Quest'opera fu subito apprezzata: forse fu la *“tremenda naturalezza”* che nel 1657 lo Scannelli riscontrava nel dipinto, a decretarne la fama. Quest'opera chiude la prima fase della carriera di Caravaggio. Il dipinto rappresenta il culmine dell'azione dell'episodio descritto nel Vangelo di Luca (24:13-32): due discepoli di Cristo, Cleofa a sinistra e l'altro a destra, forse Giacomo Maggiore, riconoscono Cristo risorto, che si era presentato loro come un mendicante e lo avevano invitato a cena. Seduti a tavola in una locanda del villaggio di Emmaus, quella stessa sera, Gesù ripeté i gesti dell'Ultima Cena e i due uomini capirono finalmente chi fosse; dopo essersi manifestato, a riprova dell'avvenuta Resurrezione, Cristo scomparve. In quest'opera l'artista tratta il soggetto dando il massimo risalto ai gesti, focalizzando sul momento in cui i discepoli riconoscono il Maestro e manifestano il loro stupore. Cristo è raffigurato nell'atto di benedire la tavola; la sua mano destra è alzata e la sinistra posta sopra il pane. Il braccio di Cristo che avanza verso di noi sembra chiamarci a partecipare all'evento, proiettando lo spazio della tela in quello reale. *«E' una tecnica che l'artista affinerà ulteriormente con il tempo, creando episodi di una religiosità inedita e, spesso, poco compresa dai committenti stessi»*.¹

Qui la natura morta sulla tavola ha ancora un notevole risalto: sul tavolo è posato all'interno di un piatto, un pollo cucinato ed intero; a sinistra, sono disposti una brocca di vino, una bottiglia d'acqua e i bicchieri. Una pagnotta di pane è posta di fronte ad ognuno dei personaggi. Ritorna poi un cestino di frutta molto simile a quello dell'Ambrosiana.

La resa pittorica della reazione di grande sorpresa dei due apostoli è di effetto grandioso. Mentre l'oste, in piedi alla sua destra, guarda con attenzione il volto di Cristo assorto nell'atto della benedizione, Cleofa, sconvolto, si appoggia ai braccioli della sedia e sta per scattare in piedi. San Giacomo Maggiore invece, vestito da pellegrino con la caratteristica conchiglia sul petto, allarga le braccia in segno di sorpresa e rispetto. L'attenzione alla rifrazione della luce proprio nella Cena in Emmaus raggiunge il suo culmine. È talmente bella questa composizione, che volentieri perdono quell'errore di prospettiva per cui la mano destra di San Giacomo appare più grande della sinistra, pur essendo più lontana; la mano è talmente grande che non è in proporzione con la canestra di frutta in primo piano... ma questo nulla toglie alla magnificenza della pittura del *“sommo artista”*.

1- *“I Grandi Musei del Mondo”*: National Gallery, Londra, ed. Rizzoli Skira, vol. 3, 2006, pag. 92



Nota n° 86 – 25/10/2021

Il Romanino e la Pala di San Domenico

Girolamo da Romano, oppure Romani, detto il Romanino, nato a Brescia nel 1484 circa, ivi deceduto nel 1566 circa, fu un attivissimo caposcuola del movimento pittorico che fece di Brescia un notevole centro artistico. La sua formazione iniziale proviene dallo studio del Tiziano, ma gli sviluppi quanto mai complessi del suo stile derivano da influenze varie, non ultima quella del Pordenone. La sua attività si compie soprattutto, oltre che a Brescia, a Padova, Cremona, Modena, in Val Camonica e a Trento, dove la sua varietà di stili è evidente nel Castello del Buon Consiglio; qui si sente libero di esprimere il suo temperamento di pittore ironico e beffardo, con una marcata vena anticlassica e con evidenti accenti derivanti dai modi pittorici transalpini che dovevano risultare graditi ad un uomo di cultura internazionale come il cardinale Bernardo Clesio. Negli ultimi anni, inizia la collaborazione con il giovane Lattanzio Gambara (che presto, sposandone la figlia, divenne suo genero) nei cicli profani dei Palazzi Lechi e Averoldi a Brescia. L'ultima opera nota, commissionata nel dicembre del 1557 ed in parte eseguita in collaborazione con il Gambara, è la *“Vocazione dei santi Pietro e Andrea”* nella chiesa di San Pietro a Modena.

La *“Pala di San Domenico”* (figura n° 190), dipinta per la scomparsa chiesa di San Domenico a Brescia, demolita nella seconda metà dell'Ottocento, è un olio su tela di cm 439x301 eseguito dal Romanino tra il 1545-1548, conservato nella Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia e recentemente restaurato. L'opera pittorica è testimonianza della tarda maturità del Romanino, in cui il pittore esegue i suoi Dipinti in modo più preciso e ordinato secondo l'insegnamento del Moretto, venendo così incontro in maggior misura, alle aspirazioni della committenza. Si nota inoltre una maggiore attenzione ai particolari e l'utilizzo di una materia pittorica di altissima qualità, tutte caratteristiche rare nella precedente produzione.

L'opera appare divisa in due metà, una celeste e una terrena: nella prima, seduta su nubi sorrette da una serie di cherubini, è raffigurata la Vergine, che sta per essere incoronata dalla Trinità, composta dalla figura di Dio Padre, creatore del cielo e della terra, raffigurato sulla destra, dal Figlio, Redentore del mondo, sulla sinistra che insieme al Padre porta la corona sul capo di Maria, e in alto, al centro, dalla colomba dello Spirito Santo. Il tutto è avvolto da una luce dorata.

Nella seconda metà, terrena, un gruppo di nove santi assiste alla scena superiore. Fra i santi, legati al culto domenicano e alla tradizionale venerazione bresciana, campeggia la figura centrale di San Domenico, titolare della chiesa cui era destinata l'opera e che porta sulla mano sinistra, con lo sguardo rivolto in alto in segno di adorazione verso la Vergine e la Trinità. Sulla fronte di San Domenico è visibile la caratteristica stella a otto punte, uno degli elementi simbolici più diffusi dell'Ordine Domenicano e che sta ad indicare, oltre la capacità di saper indirizzare tutta la propria vita verso Cristo, anche la missione di saperlo indicare agli altri con la parola e la vita. Le figure che attorniano San Domenico sono i Santi Faustino e Giovita in veste militare, inginocchiati ai lati di Domenico in primo piano, seguiti sullo sfondo, da sinistra a destra, da San Paolo, San Tommaso d'Aquino, San Pietro martire, Sant'Antonino abate, San Vincenzo Ferrer e San Pietro apostolo, ognuno individuabile mediante le tradizionali caratteristiche iconografiche.

Sullo sfondo appaiono due colline dove sono visibili sulla sommità un castello e un edificio classico in rovina, che seguono esattamente l'andamento del gruppo di santi, lasciando isolato solamente il capo di san Domenico, fulcro della composizione.