

# **NOTE SULL'ARTE**

di

Giuseppe Frascaroli

Note dalla n° 87 alla n° 107

2021 - 2022

Note sull'Arte



Nota n° 87 – 27/10/2021

### **Gandolfi e il Ritratto di mendicante cieco**

Gaetano Gandolfi nasce a S. Matteo della Decima nel 1734, muore a Bologna nel 1802. Ancora adolescente raggiunge a Bologna il fratello pittore Ubaldo, per dedicarsi anch'egli agli studi artistici. Studiò all'Accademia di belle arti di Bologna, dove ebbe per maestri Felice Torelli ed Ercole Lelli. Artista fantasioso e fecondo affinò 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 le quali vanno annoverate, oltre ad un suo “*Autoritratto*” (figura n° 33), ritratti di giovani donne e le raffigurazioni dei suoi numerosi figli, fra cui Mauro, anch'esso pittore.

Tra queste “*teste di carattere*” va ricordato il “*Ritratto di mendicante cieco*” (figura n° 64) olio su tela del 1771 cm 57x47,5, appartenente alla collezione Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna, insieme al suo “*pendant*” il “*Ritratto di vecchia con rosario*”, (figura n° 34), delle stesse dimensioni e dipinta nello stesso anno, della quale ho già scritto un commento in “*Note sull'arte del 02/08/2021: Gaetano Gandolfi ed il Ritratto di vecchia con rosario*”. 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.

Nel “*Ritratto di Mendicante cieco*”, una simpatia partecipe pare ispirare il pittore in questo tipo di rappresentazione, eseguita con una materia cromatica trattata con morbidezza, senza violenti scarti chiaroscurali, ove la luce e la postura evidenziano la povera condizione e al tempo stesso la dignità del personaggio. Il mendicante, ritratto a mezzo busto con cappello nero, capelli e barba bianchi e giacca color marrone chiaro, che sovrasta un gilet rosso mattone, protende verso lo spettatore il barattolo per raccogliere l'elemosina, mentre la luce mette in risalto il rammendo della manica e l'abbigliamento dimesso. Il mendicante volge il viso verso il basso, quasi a evitare di esibire la propria cecità e a riparare così il proprio animo.

Sicuramente il Mendicante cieco, così come il pendant della Vecchia con la corona del rosario, testimoniano, nella superba qualità pittorica che dialoga con le tele di Giambattista Tiepolo, una commovente partecipazione umana per la convincente comunicazione espressiva e il senso di dignitosa quotidianità. «*Si pongono inoltre ai vertici delle riflessioni poetiche sulle teste di carattere: un genere molto apprezzato negli ambienti collezionistici bolognesi e veneziani, sensibili ad una moda nord-europea*». <sup>1</sup>

1- Sito web della Fondazione Cariplo in Bologna: “*M79 - Ritratto di un mendicante cieco*”



Nota n° 88 – 29/10/2021

### **Barocci e Il martirio di San Vitale**

Federico Barocci, figlio di uno scultore e architetto di origine milanese, è nato a Urbino nel 1528-1535, ivi deceduto nel 1612. Compì la sua formazione artistica nella cittadina marchigiana dove visse per la maggior parte della sua vita, intervallato da un periodo a Roma, dove la sua carriera fu veloce e brillante, ispirata da Raffaello, ammirata da un ormai anziano Michelangelo e consigliata da Taddeo Zuccari. Per il suo stile elegante, si può ritenere un importante esponente del Manierismo italiano e dell'arte della Controriforma che intercorre tra Correggio e Caravaggio, forse influenzato dal presbitero Filippo Neri che nelle sue prediche cerca di riconnettere il celeste regno spirituale con l'esistenza della gente comune. Per la sua composizione avvolgente e la messa a fuoco sull'impressionabile e sullo spirituale, può inoltre essere considerato uno dei precursori del Barocco. 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. *“Il martirio di San Vitale”* (figura n° 13) è un olio su tela di cm 302x268, realizzato nel 1583. *«Il Barocci portò a termine nel 1583 il dipinto commissionatogli dai monaci Cassinesi di S. Vitale a Ravenna. Il dipinto fu collocato inizialmente sopra l'altare del santo e poi trasferito in sagrestia, dove rimase fino al 1811, quando entrò a far parte della Pinacoteca di Brera a seguito delle requisizioni napoleoniche»*.<sup>1</sup>

Il centro della composizione è caratterizzato dalla figura di San Vitale con il corpo nudo coperto solamente attorno ai fianchi da un panno chiaro, che l'aguzzino identificabile ai suoi piedi chino sopra di lui, ha appena gettato all'interno di una fossa da poco scavata nel terreno, come si evince dalla presenza di due picconi e una vanga abbandonati ai bordi della buca. Un altro carnefice, di spalle, con una camicia gialla, è in procinto di lanciare un grande sasso che tiene tra le mani sul corpo del santo. Un terzo giovane uomo, sulla destra, con un cappello di paglia sul capo, è pronto a coprire il corpo con la terra raccolta dallo scavo. Il martirio del Santo è controllato con sguardo indifferente da un soldato in armatura greco-romana, in piedi sulla sinistra e appoggiato ad un bastone. Dietro di lui altri soldati curiosi assistono al macabro evento. Un funzionario vestito in abiti orientali, il giudice Paolino, che siede su un alto trono a baldacchino, allunga il braccio destro come a guidare la scena. Nella parte alta del Dipinto è poi raffigurato un angioletto che sta volando verso il Santo, portando tra le mani la corona e la palma del martirio.

In questa composizione si può notare come la scena del martirio sia impregnata di caratteri eleganti, leggermente aulici e quasi piacevoli che in parte celano la crudezza dell'evento narrato: basta notare ad esempio la dolcezza espressa nel gioco della bambina con la ghiandaia e le ciliegie, alcune delle quali sono a terra accanto a lei, allegoria, questa, che data alla fine di aprile il martirio del santo ravennate.

I molti spunti della pittura del Barocci che preludono all'affermazione del Barocco, che egli sembra per tanti aspetti anticipare, come già scritto in precedenza, sono visibili in questa straordinaria tela, opera della maturità, dove si ritrova la predilezione per le forme che tendono al grandioso, immerso però in un'atmosfera di patetica spiritualità che riflette lo spirito della Controriforma.

1- Sito web della Pinacoteca di Brera: *“Il martirio di San Vitale, Federico Barocci (Federico Fiori)”*



Nota n° 89 – 31/10/2021

### **Gennari il Giovane e San Domenico che riceve il Rosario**

Benedetto Gennari il Giovane, nato a Cento nel 1633, deceduto a Bologna nel 1715, è stato un pittore nipote e allievo del Guercino, al cui maturo classicismo si ispirò. Pur essendo poco conosciuto e ommesso, ahimè, dalla maggior parte dei libri di Storia dell'Arte, il Gennari va ricordato per aver diretto, fin dalla sua fondazione nel 1709, l'Accademia Clementina, una delle più insigni botteghe di pittura della scuola emiliana; tra i suoi allievi va ricordato Giuseppe Gambarini. Pur operando per lo più nel nord Italia ha trascorso un breve periodo presso la corte francese dove ha dipinto una quindicina di opere fra cui il raffinato ritratto della giovane Anne Marie Louise de La Tour d'Auvergne, nata Mancini, duchessa di Bouillon (figura n° 31). Dopo il periodo francese si è recato in Inghilterra, dove ha prestato un lungo servizio come pittore di corte a Londra. Il Gennari è stato ai suoi tempi molto famoso e ammirato per la ritrattistica e per i dipinti a carattere religioso, tra cui diverse pale d'altare. Numerose sono le sue opere presso le principali pinacoteche e fondazioni italiane e straniere.

Un commento merita *“La Madonna del Rosario, San Domenico e Santa Caterina”*, Opera altrimenti nominata *“San Domenico che riceve il Rosario dalla Vergine e Santa Rosa da Lima”* (figura n° 26), un olio su tela di cm 332x215, eseguito dal Gennari tra il 1690 e il 1699, conservato presso la Pinacoteca Civica *“Melozzo degli Ambrogi” di Forlì*.<sup>1</sup>

La Madonna dall'alto, a destra, che appare dalle nuvole circondata da cherubini, con una mano sorregge teneramente il Figlio con l'altra tende il rosario a San Domenico. Alla destra della Madonna un angelo, con lo sguardo rivolto verso l'osservatore, indica il santo con un dito. San Domenico è raffigurato in primo piano inginocchiato su un piedistallo in legno mentre rivolge lo sguardo alla Madonna con le mani tese in atteggiamento di adorazione. È vestito con il caratteristico abito domenicano bianco e mantello nero: il bianco è segno di purezza e castità mentre il nero di rinuncia e di penitenza. Ai suoi piedi il Gennari ha mirabilmente dipinto altri simboli che lo caratterizzano, ovvero il libro delle Sacre Scritture che attesta l'opera instancabile del Santo per evangelizzare tutti i popoli e in ogni paese, sino ai confini del mondo, e il giglio, simbolo, come il bianco della veste, di castità e purezza. A destra, leggermente arretrata, Santa Caterina da Siena, con il crocifisso e il ramo di gigli, rivolge lo sguardo alla scena. Sul capo mi sembra di intravedere una corona di spine con la quale la Santa viene a volte raffigurata riferendosi al celebre episodio del matrimonio mistico tra lei e Gesù. Fanno da sfondo due colonne che nella simbologia cristiana hanno il significato di collegamento fra terra e cielo dell'Albero della Vita; spesso Cristo viene rappresentato legato ad una colonna.

L'alto livello qualitativo del dipinto, piacevolmente impreziosito per la grazia levigata delle immagini e per la vivace e lucida ricchezza dei panneggi, riflette derivazioni dal Guercino e suggestioni vandyckiane, nella raffinatezza per una ritrattistica ricca di dettagli, appurabile nella resa psicologica dei lineamenti di San Domenico e nei volti della Vergine e del grande angelo.

1- Sito web Patrimonio culturale dell'Emilia Romagna: La Madonna del Rosario, San Domenico e Santa Caterina (San Domenico che riceve il Rosario dalla Vergine e Santa Rosa da Lima)

Note sull'Arte



Nata n° 90 – 02/11/2021

## **Il Pontormo e il Ritratto di Cosimo il Vecchio**

Jacopo Carucci, conosciuto come Jacopo da Pontormo o semplicemente Pontormo, nato a Pontorme nel 1494, deceduto a Firenze nel 1557, è stato un pittore esponente dei cosiddetti "eccentrici fiorentini", i pionieri del manierismo in pittura. Allievo di Andrea del Sarto, fu con Rosso Fiorentino il principale protagonista della prima stagione del Manierismo a Firenze. La sua carriera si svolse integralmente in territorio fiorentino e fu segnata dal successo e dall'apprezzamento da parte dei contemporanei; le principali notizie circa la sua biografia si ricavano dalla "Vita" scritta da Giorgio Vasari, che fornisce molte informazioni di prima mano. Secondo Vasari, a Firenze Pontormo frequentò, oltre la bottega di Andrea del Sarto, anche le botteghe dei principali artisti allora attivi, come Piero di Cosimo e Fra Bartolomeo, e inoltre instaurò sporadici contatti anche con Leonardo da Vinci. Persona tormentata, scontrosa, solitaria, appare ai nostri occhi il primo caso di artista "non integrato"; questa introversione, che lo ha portato all'isolamento, svela l'angoscia esistenziale di un uomo costretto a vivere in un mondo insicuro e privo di valori, angoscia che il maestro esprimerà in diverse sue opere.

Tra le opere più note del Pontormo si annovera il "Ritratto di Cosimo il Vecchio" «Questo suo ritratto postumo fu commissionato a Pontormo da Goro Gori da Pistoia, probabilmente su richiesta di Papa Leone X, al secolo Giovanni de' Medici. Dall'ottobre del 1519, il Gori era responsabile dell'amministrazione straordinaria di Firenze ed era stato a lungo segretario e fedele consigliere di Lorenzo de' Medici duca di Urbino, nipote del Papa, morto il 4 maggio di quello stesso anno. La scomparsa del duca lasciava il ramo principale della dinastia medicea senza eredi legittimi, ma la nascita, il 12 giugno, di Cosimo, figlio di Giovanni delle Bande Nere e Maria Salviati, discendente del ramo cadetto della famiglia, rinnovava le speranze del casato. Per volontà del Pontefice, padrino del bambino, il piccolo era stato battezzato proprio con il nome del capostipite della famiglia».<sup>1</sup> Jacopo ritrae Cosimo de' Medici di profilo, seduto su uno scranno ligneo, desumendone i tratti fisionomici ispirandosi all'unico ritratto esistente, la medaglia quattrocentesca di un anonimo artista fiorentino. Sullo schienale della sedia alle sue spalle sono finemente intarsiate le lettere che compongono il nome dell'effigiato seguito dalla sigla "P.P.P." "Pater Patriae Parens", con un richiamo all'iscrizione posta sulla sua tomba. Al fianco di Cosimo prospera un frondoso ramo d'alloro, che germoglia da un tronco tagliato, da cui s'avviluppa un cartiglio con il motto: "Uno avulso non deficit alter" (Eneide VI, 143), cioè "Quando un ramo è spezzato l'altro non è indebolito". Il ramo spezzato d'alloro allude all'estinzione del filone principale del casato, ma un nuovo virgulto (quel Cosimo figlio di Giovanni delle Bande Nere e Maria Salviati) allude e rinnova le speranze di un rinnovamento della stirpe.

L'opera possiede un intenso potere evocativo: la figura ieratica di Cosimo, con le mani espressivamente strette l'una all'altra, che indossa una berretta di pesante lana rossa e un abito dello stesso materiale dall'accentuata volumetria, pur nell'effetto plastico della veste ricca di pieghe accese di bagliori e riflessi vellutati, ha un aspetto evanescente e quasi soprannaturale. Il volto, scavato e descritto con intenso verismo, risente secondo alcuni studiosi, dei ritratti incisi di Albrecht Dürer.

1- Sito Web delle Gallerie degli Uffizi: "Ritratto di Cosimo il Vecchio", Jacopo Carucci, detto Pontormo.



Nota n° 91 – 05/11/2021

## **Il Beato Angelico e l'Incoronazione della Vergine**

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. La critica lo ha considerato per lungo tempo come un pittore obsoleto e retrivo, se confrontato con il progressista Masaccio. In realtà il Beato Angelico fu uno dei primi artisti fiorentini a studiare e assorbire lo stile del Masaccio, interpretandolo, però, in funzione di una diversa concezione del mondo, pervasa da un profondo sentimento religioso. Fu beatificato da papa Giovanni Paolo II il 3 ottobre 1982, anche se già dopo la sua morte era stato chiamato Beato Angelico sia per l'emozionante religiosità di tutte le sue opere che per le sue personali doti di umanità e umiltà. Autore di numerosi e splendidi polittici, negli anni Trenta del Quattrocento, l'Angelico abbandonò progressivamente la forma tipica di queste pale d'altare la cui struttura è costituita da vari elementi giustapposti, prediligendo sempre più pale di forma quadrata o rettangolare, più consone alla costruzione spaziale in prospettiva. (Vedi anche in "Note sull'arte" del 30/09/2021: Il Beato Angelico e le storie dei Santi Stefano e Lorenzo).

Una meravigliosa pala di forma quadrata che merita un commento è sicuramente *"L'Incoronazione della Vergine"* (figura n°61), una tempera su tavola di cm 112x114, conservata agli Uffizi di Firenze databile al 1432 circa. Dello stesso autore esiste anche un'altra Incoronazione della Vergine al Louvre di Parigi, anch'essa un olio su tavola di dimensioni maggiori (cm 213x211) databile al 1434-1435, oggetto delle spoliazioni napoleoniche del Granducato di Toscana.

Anche se il titolo dell'opera in questione, ovvero *"Incoronazione della Vergine"* è unanimemente accettato e ormai riconosciuto ufficialmente, io vedrei meglio come titolo *"La Vergine incoronata da Cristo"*. A ben guardare l'episodio raffigurato, non rappresenta il momento dell'incoronazione della Vergine da parte di Gesù Cristo: la corona, infatti, sta già sul capo della Madonna; più propriamente la tavola raffigura Gesù Cristo che aggiunge una gemma al diadema della Madre, mentre la sacra coppia è portata in trionfo e beatitudine da una schiera ordinata di cherubini, santi e beati. La tavola dell'Angelico, prima di passare agli Uffizi, costituiva inizialmente l'opera principale della chiesa fiorentina di Sant'Egidio, appartenente all'Ospedale di Santa Maria Nuova, fondato dal banchiere Folco Portinari nel 1287. Sant'Egidio è stato raffigurato nel gruppo in basso a sinistra con il manto azzurro e il pastorale.

Alle spalle di Sant'Egidio, con lo sguardo rivolto verso lo spettatore, è rappresentato San Zanobi vescovo, patrono principale dell'arcidiocesi fiorentina, assieme a sant'Antonino; in secondo piano dietro ai due Santi prelati, stanno San Francesco e, davanti, San Domenico, identificabile con il caratteristico abito bianco e nero e il giglio portato sulla mano destra. In primo piano, davanti al gruppo di santi citati, è visibile San Girolamo, con il manto rosso, il libro e la penna.

*«Dal lato destro, delle sante, si riconosce in prima fila la Maria Maddalena inginocchiata. Nelle ultime file si scorgono schiere di angeli musicanti, tra cui numerosi trombicini che sollevano i loro strumenti in aria, contribuendo al senso di profondità prospettica»<sup>1</sup>*

L'Incoronazione della Vergine degli Uffizi, con il suo tripudio di colori accesi dal fondo oro, quasi filigranato in sottilissimi raggi simboli di luce divina, disposti a ventaglio intorno alle figure della Vergine e di Cristo, resta a dimostrazione della magnificenza del frate nel saper reinterpretare lo stile e il messaggio artistico pienamente rinascimentale, in un linguaggio che non manca dell'eleganza, della delicatezza e raffinatezza del tardo-gotico internazionale.

1- Gloria Fossi: *"Uffizi"*, Giunti, Firenze, pag. 208, 2004



Nota n° 92 – 07/11/2021

### **Gerard David e la Madonna col Bambino e quattro angeli**

Gerard David nato a Oudewater nel 1460 circa, è deceduto a Bruges nel 1523, dove fu sepolto fra le torri della chiesa di Notre Dame di quella città. Noto soprattutto come pittore di soggetti religiosi e di scene giudiziarie, può essere considerato l'erede spirituale di Hans Memling. Ha esercitato la sua carriera a Bruges, dove divenne membro della gilda dei pittori e dei sellai nel 1484 e, dopo la morte di Memling nel 1494, ottenne il ruolo di maestro. David acquista fama, fortuna e rango sociale rapidamente. *«I suoi primi dipinti risalgono probabilmente al periodo fra il 1480 e il 1484. L'arte di David raggiunge però la completa maturità stilistica tra il 1500 e il 1515, quando gli fu affidata l'esecuzione di diverse grandi opere»*.<sup>1</sup> Per ulteriori notizie sulla sua vita e sul rapporto tra l'arte fiamminga e italiana nel primo rinascimento vedi *“Note sull'arte del 28/09/2021: Gerard David e il Battesimo di Cristo”*.

Un dipinto della maturità stilistica di David, meritevole di commento, è la *“Madonna col Bambino e quattro angeli”* (figura n° 58), un olio su tavola di cm 63,2x39,1 realizzato tra il 1510 e il 1515, conservato presso il Metropolitan Museum of Art di New York. *«Il dipinto giunse al Metropolitan Museum of Art dopo che fu trasferito da una collezione privata nel 1977, dono di Mr. e Mrs. Charles Wrightsmann»*.<sup>2</sup>

La scena, rappresentata dalla figura integrale di Maria che tiene in braccio Gesù circondati da quattro angeli, si svolge sotto un arco gotico in un tipico di giardino medievale, legato soprattutto a monasteri e conventi. Il giardino raffigurato alle spalle della Madonna col Bambino, situato fuori dalla cinta muraria di Bruges, della cui città David coglie con una pennellata sottile una vista meravigliosa e ricca di particolari, *«appartiene verosimilmente al monastero certosino di Genadendal, dal momento che la tavola di David in questione, è stata probabilmente ordinata da un committente legato a questo monastero»*.<sup>2</sup> Interessante il particolare del monaco certosino, che cammina in lontananza sotto un albero accanto alle mura perimetrali del convento in mattoni a vista.

La Madonna, in piedi e nobilitata da un enorme mantello rosso che cade ampiamente sul pavimento con una moltitudine di pieghe, stringe amorevolmente tra le braccia il Bambin Gesù, che, parzialmente avvolto in una bianca coperta e girato di spalle, con una torsione del collo volge il viso e lo sguardo verso lo spettatore. Madre e figlio sono circondati da quattro angeli dalle grandi ali colorate; i due angeli in alto sono in atto di posare una corona sul capo della Vergine, a simboleggiare che la beata Vergine Maria viene ritenuta Regina e come tale invocata. Due angeli seduti ai lati della Madonna sono intenti a suonare un'arpa e un liuto come segno di lode e venerazione. In particolare, l'angelo che suona l'arpa ha un significato peculiare che viene descritto nella Bibbia: *“E quando l'ebbe preso, i quattro esseri viventi e i ventiquattro vegliardi si prostrarono davanti all'Agnello, avendo ciascuno un'arpa e coppe d'oro colme di profumi, che sono le preghiere dei santi”*; questo sta a significare che la musica dell'arpa ha il potere di elevare lo stato di coscienza dell'essere umano. Anche il suono del liuto con la sua armonia diventa allegoricamente mediatore della concordia e dell'unione divina con quella del creato.

Il dipinto, nel suo insieme, è fortemente influenzato dalla *“Madonna col Bambino alla fontana”* di Jan van Eyck del 1439 circa, ma l'impostazione della scena con l'ampliamento dello spazio pittorico nell'opera di David con una veduta di paesaggio che si apre all'infinito, conferisce all'opera stessa un più ampio respiro.

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

2- *“I Capolavori del Metropolitan Museum of Art”*, Ed. Electa, Milano, 1974



Nota n° 93 – 09/11/2021

### **Giotto e Francesco dona il suo mantello a un povero**

Giotto di Bondone, pittore, architetto e scultore conosciuto semplicemente come Giotto, nato a Colle di Vespignano nel 1267 è deceduto a Firenze nel 1337, dove veniva sepolto in Santa Reparata con grandi onori, a spese del Comune. Giotto da sempre è considerato 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. Lo storico e cronista trecentesco Giovanni Villani nella sua Cronica, pubblicata nel 1340 lo definisce *“il più sovrano maestro stato in dipintura che si trovasse al suo tempo, e quegli che più trasse ogni figura e atti al naturale”*. (Per ulteriori notizie sul percorso e l'importanza artistica di Giotto, vedi anche [“Note sull'arte del 08/10/2021: Giotto e la Maestà di Ognissanti”](#))

L'opera di Giotto, oltre che nel grande ciclo della Cappelle degli Scrovegni a Padova, è universalmente conosciuta e studiata negli affreschi della Basilica di Assisi, che illustrano la vita di San Francesco. Gli studiosi attribuiscono ormai concordemente alla prima attività di Giotto le *“Storie di San Francesco”* e datano il ciclo di affreschi agli ultimi anni del Duecento. Questi affreschi della Basilica superiore di Assisi, giunte a noi in condizioni relativamente buone, rappresentano una grande novità rispetto ad altri cicli del tardo Duecento, fiorentini e romani, per l'ampio respiro spaziale delle scene incastonate nei riquadri, simili a finti loggiati composti da colonnine tortili di tipo cosmatesco che sostengono un'architrave con motivi a cassettoni e mensole, e per il deciso naturalismo (vedi figure da n° 20 a n°27). Ogni scena ha una sua soluzione spaziale, creata da sfondi montuosi o architettonici, da ambienti studiati in una prospettiva ai suoi albori, ma già chiara e razionale. La scena *“Francesco dona il suo mantello a un povero”* (figura n° 43) è una delle ventotto scene di questo ciclo di affreschi. Fu dipinta verosimilmente tra il 1296 e il 1299 in misura cm 270x230. La critica è concorde nell'individuare in questa scena la prima ad essere dipinta nel ciclo, pur essendo la seconda del ciclo, dopo *“l'Omaggio dell'uomo semplice”* (figura n° 20). Il dono del mantello da parte di Francesco a un cavaliere caduto in miseria, si svolge in un arcaico paesaggio roccioso, con la prassi tipicamente bizantina delle rocce scheggiate a distanza indefinita, popolato da alberelli e da case arroccate tra le mura merlate di Assisi. In alto, sulla destra, è raffigurato un monastero nel quale aveva soggiornato San Benedetto. Ovviamente il protagonista della scena è San Francesco, la cui testa è posta proprio all'incrocio dei due gruppi montuosi. Questo episodio appartiene alla serie della *“Legenda maior”* (I,2) di Bonaventura da Bagnoregio che racconta: *“Quando il beato Francesco si incontrò con un cavaliere, nobile ma povero e malvestito, dalla cui indigenza mosso a compassione per affettuosa pietà, quello subito spogliatosi, rivestì”*.

Volti e gesti rispecchiano un nuovo linguaggio realistico, innovativamente sciolto, tipicamente *“volgare”* in senso medievale, ovvero un linguaggio chiaro ed esplicito, compreso dal popolo. Attenta è la descrizione dei dettagli, con nuove notazioni di costume come berretti, abiti, drappi. Purtroppo, l'uso della tempera da parte del pittore, ha causato negli anni una caduta del colore, specie nella parte alta della tunica del Santo e nel cavallo, ormai quasi nero, anche se in origine era bianco.



Nota n° 94 – 11/11/2021

## Il Pordenone e la Crocifissione del Duomo di Cremona

Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone (Pordenone, 1483 – Ferrara, 1539), va considerato come il più importante pittore friulano del Rinascimento. La sua espressione artistica, dopo il contatto con la grande maniera romana di Raffaello e Michelangelo, si rivolse verso toni enfatici e magniloquenti, in un originale equilibrio tra reminiscenze classiche e citazioni narrative di carattere popolare, soprattutto nelle opere destinate ai piccoli centri della provincia. La sua formazione, secondo il Vasari, avvenne sotto l'influsso del Giorgione. Lo stesso Vasari lo ha definito come «*il più raro e celebre nell'invenzione delle storie, nel disegno, nella bravura, nella pratica de' colori, nel lavoro a fresco, nella velocità, nel rilievo grande e in ogni altra cosa delle nostre arti*». Il Pordenone indubbiamente, dotato di fervida fantasia e di ricco senso del colore, conseguì una spiccata originalità, specialmente nella decorazione della Chiesa della Madonna di Campagna a Piacenza e soprattutto nei grandi affreschi del Duomo di Cremona.

La “*Crocifissione del Duomo di Cremona*” (figure n° 9) è un affresco di cm 920×1200, eseguito dal Pordenone tra il 1520-1521, che si trova nella controfacciata del Duomo, sopra il portone principale, a sua volta affiancato dalla Deposizione (dello stesso autore) e dalla Resurrezione, dipinta da Bernardino Gatti (figura n°21). La rappresentazione della scena è legata a precisi significati religiosi per i quali i sovrintendenti all'amministrazione del Duomo che commissionarono l'opera, avevano dato chiare disposizioni. Le loro indicazioni sono descritte chiaramente nella guida “*La Cattedrale di Cremona - Borsotti e Botticelli G.E.P. 1997*”: «*In primo piano, ai piedi del centurione che indica verso il Cristo, la terra è divisa dalla profonda fenditura che, secondo il Vangelo di Matteo, si aprì nell'attimo in cui Cristo spirò e alla stessa interpretazione è legato il cielo scuro e denso di nubi. La profonda spaccatura divide le figure ai piedi delle croci in due parti distinte: l'umanità redenta, sottolineata, in primo piano, dal gruppo della Vergine svenuta, dal San Longino a cavallo in atto di pentimento e, nello sfondo, dal buon ladrone sulla croce; l'umanità dannata esemplificata nella truce immagine del manigoldo che, con inaudita violenza, spezza le gambe al cattivo ladrone. Anche in questa scena il movimento vorticoso e la direzione degli “affetti” convergono sull'immobile figura del Cristo, fulcro morale della composizione*».

Il Pordenone, che ha seguito alla lettera le indicazioni dei fabbricieri del Duomo, ha raffigurato, in primo piano al centro della composizione, in un turbinoso scorcio prospettico sullo sfondo di un cielo scuro e minaccioso, un soldato lanzicheneco, effettivo cardine della scena. Questo, con lo sguardo rivolto verso l'osservatore, con la mano destra stringe la caratteristica *zweihänder*, la grande spada a doppia impugnatura famosa durante il Rinascimento come arma distintiva dei Mercenari svizzeri e dei Lanzichenecchi, mentre con l'altro braccio e l'indice della mano teso, indica enfaticamente la Croce di Gesù. La croce dove Gesù è raffigurato nella sua sofferenza, con il capo chino e la corona di spine sul capo, le mani e i piedi inchiodati alla stessa, è posta in posizione asimmetrica tra le due croci dei ladroni, legati di sbieco, con i corpi che si contorcono tra gli spasimi.

Ricca di pathos è poi la rappresentazione, in basso sulla sinistra, del gruppo di donne che si stringe intorno alla Vergine svenuta, mentre la terra si spacca, secondo il racconto evangelico, nella tensione di un vortice di emozioni irrefrenabile come il pianto.

Nella “*Crocifissione*” del Pordenone la superficie pittorica si sfrangia nel tocco delle pennellate, che tracciano sulla tela macchie colorate e filamenti luminosi, accentuando il carattere visionario delle raffigurazioni. L'osservatore non può che essere coinvolto e reso partecipe della scena, diventando lui stesso uno degli sbigottiti testimoni dell'evento.<sup>1</sup>

1- Borsotti Silvia, Botticelli Silvia: “*La Cattedrale di Cremona. Arte e storia – Guida*”. Editore: G.E.P., Cremona, 1997



Nota n° 95 – 13/11/2021

### Raffaello e lo Sposalizio della Vergine

Raffaello Sanzio (Urbino, 1483 – Roma, 1520) è unanimemente considerato il più celebrato e il più rappresentativo tra i pittori del Rinascimento e uno dei più grandi artisti di ogni tempo. A Urbino, illuminata dalla nobile corte dei Montefeltro, ebbe dal padre i primi insegnamenti dell'arte, seguiti verosimilmente da quelli di Timoteo Viti, che da Ferrara aveva portato ad Urbino echi dello stile dolce e colorito di Francesco Francia, suo maestro. Fu però nello studio del già esausto Perugino, in cui era caposcuola il Pinturicchio, che l'artista ancora adolescente rivelò in opere di già compiuta concezione, la sua delicata spiritualità. Questo suo innato senso di grazia e di dolcezza lo portò ad assorbire profondamente e ad elevare ad una sfera eccelsa gli accenti più nobili del raffinato stile peruginesco, così vivi e presenti in molte sue opere, ma supremamente trasfigurati dalla eccezionale personalità, come vedremo nell'opera che descriverò più avanti come esempio, ovvero lo *"Sposalizio della Vergine"*. Sempre vigile e attento nella ricerca di nuovi mezzi espressivi, così da assommare nella sua arte le più alte espressioni della pittura del tempo, egli intese a Firenze, dove soggiornò dal 1504 e il 1508, la grandezza di Leonardo e di Michelangelo, elaborando però un proprio linguaggio figurativo personale. Nel 1508 Raffaello è chiamato a Roma da papa Giulio II per provarsi in una grandiosa impresa pittorica: la rappresentazione di figurazioni storiche e simboliche esaltanti la potenza del papato, su pareti volte di alcune stanze vaticane, tra cui la Stanza della Segnatura e la Stanza di Eliodoro. Qui eseguì alcune celeberrime opere, tra cui la Disputa del Sacramento, la Scuola di Atene, il Parnaso, la Cacciata di Eliodoro dal Tempio, che furono un trionfo per l'artista e segnò l'inizio della sua grande fortuna: da allora, pontefici, principi e grandi del tempo gli prodigarono ammirazione, ricchezze ed onori.

Ho scelto di commentare lo *"Sposalizio della Vergine"* perché è il dipinto con il quale si fa di solito concludere il primo periodo dell'attività di Raffaello, nel quale riprende dal punto di vista iconografico lo svolgimento proposto dal Perugino nella *"Consegna delle chiavi"* sulle pareti della Cappella Sistina (1481) e nello *"Sposalizio della Vergine"* (1501 - 1504) del museo di Caen, in Francia.

Lo *"Sposalizio della Vergine"* (figura n° 36) è un dipinto olio su tavola di cm 170 × 118, datato 1504, come si legge nella data sopra l'arco centrale del tempio ottagonale sullo sfondo, e conservato nella Pinacoteca di Brera a Milano. La scena si svolge in una vasta piazza lastricata su cui predomina sul fondo un tempio di forma circolare a sedici lati sul cui portale convergono tutte le linee prospettiche del dipinto: *«Le riflettografie rivelano un fitto tracciato di linee convergenti verso la porta del tempio, che definiscono l'impianto prospettico dell'immagine nel pieno rispetto delle indicazioni fornite dal trattato "De prospectiva pingendi" di Piero della Francesca. Grazie a questo artificio, il tempio diviene il centro ottico della composizione e la posizione delle figure, disposte a semicerchio, bilancia l'andamento convesso dell'architettura, a sua volta resa con tale precisione da suggerire agli studiosi l'esistenza di un modello ligneo»*.<sup>1</sup>

Nel primo piano della composizione sono disposti i partecipanti allo sposalizio: il Sommo Sacerdote, al centro del dipinto e in un prezioso abito cerimoniale, tiene la mano destra di San Giuseppe e di Maria, mentre Giuseppe infila l'anello nuziale a Maria. Ai lati, dietro la Vergine che indossa un abito rosso, bordato di blu e scollato che arriva fino ai suoi piedi, avvolto in un mantello blu, sono raffigurate le donne al suo seguito; alle spalle di Giuseppe, vestito con un lungo abito blu scuro con un mantello giallo arancio, gremiscono i pretendenti della Madonna rifiutati. In secondo piano sono raffigurati alcuni gruppetti di persone insediati nella piazza per conferire un aspetto quotidiano e per cadenzare la profondità spaziale, con le loro misure efficacemente scalate. Lo *"Sposalizio della Vergine"* presenta una impostazione classica, *«in cui le figure sono legate da una vaga e poetica malinconia in cui nessuna espressione è più caricata di altre, nemmeno quella del pretendente che spezza il ramo in segno di rancore, in alcun modo corruciato o teso, ma ugualmente aggraziato»*.<sup>2</sup> In questa meravigliosa opera, tra le più celebri dell'artista, Raffaello mostra di aver superato i canoni del Perugino risolvendo in modo armonioso, nel segno di Piero della Francesca, il rapporto tra lo spazio, l'architettura e le figure che denotano uno studio dal naturale e da modelli più antichi, studio che il pittore affinerà durante il suo successivo soggiorno fiorentino.

-1 Sito web della Pinacoteca di Brera: *"Sposalizio della Vergine"* Raffaello Sanzio.

-2 Paolo Franzese: *"Raffaello"*, Mondadori Arte, Milano 2008.



Nota n° 96 – 15/11/2021

### **El Greco e la Santissima Trinità**

«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». <sup>1</sup> 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. 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. (Vedi anche in “Note sull'arte”: El Greco e l'Annunciazione, del 24/09/2021).

La splendida “*Trinità*” o “*Santissima Trinità*” (figura n° 11), uno dei suoi dipinti più celebri, è un olio su tela di cm 300x179, eseguito tra il 1577 e il 1579, conservato presso il Museo del Prado di Madrid dal 1832, dopo essere stato acquistato dal re Fernando VII nel 1827 per 15.000 reali (il corrispettivo di venti mesi di stipendio del custode di allora). Il fatto è tanto più importante se si pensa che El Greco, che non aveva mai goduto di particolare benevolenza presso i regnanti del suo tempo, cominciò a essere rivalutato solo alla fine del XIX secolo. La “*Trinità*” è la testimonianza della qualità del suo stile al momento dell'arrivo in Spagna nel 1577, e preannuncia gli sviluppi successivi, che si caratterizzeranno per una notevole stilizzazione delle forme e dei colori fino a esiti di evidente antinaturalismo.

«Basato su un'incisione di Albrecht Dürer, questo è stato uno dei primi pezzi commissionati da El Greco a Toledo». <sup>2</sup> Il tema della Trinità ha infatti riferimenti importanti con l'incisione di Dürer per l'impianto generale. L'opera pittorica riproduce la scena in cui Dio Padre regge il corpo senza vita del figlio, Gesù Cristo. Lo Spirito Santo è rappresentato sotto forma di una colomba che aleggia sopra di loro. La figura del corpo di Cristo, che reca evidenti i segni della morte in Croce, si interseca a quelli della Pietà di Michelangelo del Museo del Duomo di Firenze: la possente e drammatica torsione del busto di Cristo senza vita è infatti simile, anche se speculare, al gruppo scultoreo di Michelangelo. Sei angeli circondano la scena, mentre alcune teste di putti appaiono ai piedi di Gesù e sotto le vesti di Dio Padre.

L'abbondanza dei contrasti cromatici, l'intensa luminosità e la tonalità dei colori freddi e disarmonici mostrati nell'insieme degli angeli sono proprie del linguaggio energico e fantastico di El Greco, qui manifesto in modo esemplare.

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

2- Sito Web ufficiale Museo del Prado: “*La Santa Trinità*”, El Greco (Domínikos Theotokopoulos)



Nota n° 97 – 17/11/2021

### **Pietro Longhi e la Lezione di danza**

Pietro Falca detto Pietro Longhi, nato a Venezia nel 1702 è deceduto a Venezia nel 1785. Singolare figura nel panorama pittorico del Settecento, tra i maggiori rappresentanti del rococò veneziano, Longhi aveva esordito dipingendo pale d'altare, scene storiche e mitologiche in affreschi decorativi di palazzi veneziani, con risultati tuttavia poco brillanti. Il solo quadro religioso rimasto e di un certo interesse, dipinto all'età di trent'anni circa, un "San Pellegrino condotto al supplizio", mostra un tentativo di conciliare gli schemi tradizionali del veronese Antonio Balestra, del quale era stato allievo, con i modi più innovativi di Sebastiano Ricci e di Giambattista Tiepolo. Un viaggio a Bologna e la visione di opere di Giuseppe Maria Crespi contribuirono alla svolta definitiva, abbandonando la pittura storica e religiosa per dedicarsi alla pittura di costume, un genere più popolare al quale rimarrà fedele sino alla fine. Il pittore fu infatti un grande ritrattista della società veneziana del Settecento, colta con garbato e sottile umorismo. Con l'occhio di un penetrante cronista, l'artista osservò con vivace perspicuità i modi di vita della classe contadina, dei borghesi e anche aristocratici, ma colti questi ultimi in contesti quotidiani e poco ufficiali, raffigurandoli nella tela con una vena narrativa e una lucidità nei confronti della realtà che ebbe ben pochi eguali. Questo genere di pittura, quindi, contribuì a fare dell'artista il maggiore pittore veneziano di "civili trattenimenti, cioè conversazioni, con ischerzi d'amore, di gelosie, i quali, tratti esattamente dal naturale, fecero colpo", come spiegava il figlio Alessandro.

Nella "Lezione di Ballo" o "Lezione di danza" (figura n° 127), un olio su tela di cm 73,1 x 61,1 eseguito attorno al 1741 circa, conservato presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia, una giovane dama incuffiata e vestita con un abito bianco impreziosito da inserti di pelliccia, esegue con convinzione gli insegnamenti del maestro, un fazzoletto di seta in mano e il piedino in avanti. A guardarla, un'anziana e distinta signora elegantemente vestita, forse la madre, mentre un gentiluomo sullo sfondo suona un brano musicale con un violino. È una lezione di ballo, momento importante dell'educazione delle giovani aristocratiche. Sembra quasi di sentire il fruscio della seta del grande gonnellone, in quell'ambiente arredato con finezza, dove ogni particolare è raffigurato con minuzia. Con cura l'artista dipinge il pesante tendaggio verde sulla destra, i velluti, i divani e le poltrone di grande eleganza, il quadro dalla ricca cornice intagliata appeso alla parete.

La tela, dai colori particolarmente brillanti, fu molto apprezzata dai contemporanei, grazie anche alla stampa che Charles-Joseph Flipart aveva tratto dall'originale, escludendo la figura del violinista. Da quella stampa è probabile che derivi la "Lezione di danza" dell'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera, discussa nell'attribuzione tra Giuseppe Maria Crespi e Giovanni Antonio Guardi. Nella scena dell'opera di Longhi, i protagonisti sono «osservati mentre mettono in scena la propria esistenza, proprio come avviene nelle coeve commedie di Carlo Goldoni. Nel teatro di quest'ultimo, come nelle scenette di Pietro Longhi, colpisce il ruolo centrale della donna, che a Venezia gode di una libertà senza paragoni».<sup>1</sup>

1- Sito web delle Gallerie dell'Accademia di Venezia: "La lezione di danza" di Pietro Longhi

Note sull'Arte



Nota n° 98 – 19/11/2021

### **Antonio González Velázquez e Manuela Tolosa di Avignone e Abylio**

Antonio González Velázquez, nato a Madrid nel 1723, ivi deceduto nel 1794, fu un valente pittore spagnolo, fratello dei pittori Luis e Alejandro, che comunque non va confuso con il più famoso Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, semplicemente noto come Diego Velázquez, (Siviglia, 1599 - Madrid, 1660) uno dei più grandi protagonisti della storia dell'arte, il pittore più importante alla corte di Re Filippo IV, artista tra i più prestigiosi e rappresentativi dell'epoca barocca, oltre che sommo ritrattista.

Antonio González Velázquez studiò disegno presso il Collegio preparatorio dell'Accademia di San Fernando e ottenne una pensione nel 1746 per completare la sua formazione a Roma, nella bottega di Corrado Giaquinto. Il riconoscimento di González Velázquez si è manifestato nella serie di premi ottenuti nei vari concorsi dell'Accademia di San Fernando, di cui fu membro di merito dal 1754. Nel 1757 ottenne la carica di vicedirettore e subito dopo, di direttore di pittura alla corte di Ferdinando VI. La sua carriera però giunse al culmine nel 1765, quando venne nominato direttore dell'Accademia Reale.

Tra le opere di Antonio González Velázquez, meritevole di commento è il ritratto della seconda moglie “*Manuela Tolosa di Avignone e Abylio*”, (figura n°19) un olio su tela di cm 79x56,5 eseguito tra il 1785 e il 1788 conservato, anche se non esposto, al Museo del Prado di Madrid.

I ricci capelli della dama, che sembrerebbero in parte incipriati, sono ornati da una fila di piccole perle di cristallo e fiori naturali; al centro del suo splendido abito, ornato di seta trasparente, è visibile un medaglione, nel quale si intravedono, a più alta risoluzione, due colombe e due cuori uniti, simboli dell'amore coniugale. Il bel vestito e il ricco medaglione esprimono una posizione sociale elevata, che contrasta con la semplicità della sedia, tipica di un ambiente più borghese. La dama è ritratta in elegante posa di impianto classico con vivo realismo e fini pennellate; è parzialmente coperta da un mantello rosa bordato di pelliccia di volpe mentre con la mano destra regge un ventaglio chiuso.

Mi piace questo ritratto, nel quale lo sguardo dell'effigiata fisso verso lo spettatore mostra di voler stabilire un contatto diretto, e sottolinea la verità psicologica ricercata dal pittore.

Note sull'Arte



Nota n° 99 – 22/11/2021

## **Il Bronzino e il Ritratto di Giovane**

Agnolo di Cosimo, conosciuto come Agnolo Bronzino o, semplicemente, il Bronzino (Monticelli di Firenze, 1503 – Firenze, 1572), ha vissuto tutta la sua vita a Firenze e impegnato sin dalla fine degli anni '30 alla corte di Cosimo I de' Medici. Tra i più raffinati e mirabili pittori del Manierismo, noto soprattutto per essere stato uno dei più abili ed incisivi ritrattisti della Firenze del tardo Rinascimento, fu allievo del Pontormo, da cui attinse l'essenza tecnica del proprio stile. Svolse gran parte della sua prodigiosa attività al servizio dei Medici affrescando chiese, ville, palazzi, e dipingendo quadri di altare e ritratti. Proprio nei ritratti, che dipinse numerosissimi, il Bronzino toccò la sua massima valentia. *“Fatti con incredibile diligenza e di maniera finiti”*: così Vasari definiva i ritratti di questo artista, ai quali sono sempre rimasto ammaliato. Realizzatore acuto e scultoreo dei caratteri, semplificatore e sublimatore del vero, plastico, solido e volutamente rigido, il Bronzino occupa un posto notevolissimo nella pittura del Rinascimento.

Il *“Ritratto di Giovane”* (figura n° 154) è un olio su tavola di cm 95,6x74,9, eseguito tra il 1536 e il 1539, conservato presso il Metropolitan Museum of Art di New York.

*«Questo ritratto è uno dei più belli del Bronzino. L'atteggiamento distaccato e composto del soggetto e l'austera eleganza dell'ambientazione sono emblematici dello stile della ritrattistica di corte che l'artista impose nella Firenze medicea. Sebbene l'identità del personaggio raffigurato sia ignota, è probabile che si tratti di un esponente della cerchia di amici letterati del pittore»*.<sup>1</sup>

Il giovane è raffigurato al centro dell'opera in piedi, di tre quarti, il volto girato verso lo spettatore con espressione riflessiva e decisa. Il suo viso è regolare ma le pupille non sono allineate tra loro, per uno strabismo divergente da deficit del muscolo retto esterno dell'occhio sinistro, per probabile paralisi del VI nervo cranico, di natura idiopatica.

La mano sinistra è posata con sicurezza sul fianco, la destra tiene un segno all'interno di un libro appoggiato su un elegante scrittoio, con un gesto che evidenzia le dita allungate, caratteristiche dei personaggi raffigurati dall'artista. Alla posa improntata a fierezza fa riscontro l'elegante abito di seta nera, ornata da tagli regolari a lisca di pesce, che lasciano scorgere la stoffa sottostante, in gradazione di colori. Il cappello punteggiato da piccoli inserti d'oro e la larga cintura in stoffa con pendagli dorati completano il raffinato abbigliamento. L'aspetto e l'atteggiamento del giovane ne denunciano l'appartenenza all'ambiente intellettuale frequentato dallo stesso Bronzino, sottolineato dalla presenza del libro, chiaro riferimento alla cultura; il giovane viene così inserito in quella schiera di rampolli aristocratici che, avendo perduto terre e potere politico con l'insediamento dei Medici, cercano nella cultura la forza smarrita, con il beneplacito di Cosimo I. Se il libro allude alla cultura, lo scrittoio e la sedia, con le loro maschere grottesche intagliate nel legno, costituiscono una celebrazione visiva dei complessi capricci letterari in voga nella società colta di quel periodo storico. Interessante l'ambiente sobrio dove è inserito il giovane, con mura che riecheggiano la grigia pietra arenaria tipica dell'architettura fiorentina, con linee squadrate e rigorose che ricordano le cappelle medicee progettate da Michelangelo.

In quest'opera del Bronzino colta e ricercata, dove la forma è levigata e priva di contrasti chiaroscurali, illuminata da una luce che la immobilizza nella posa ufficiale assunta, quasi per eternarla, appare superata l'inquietudine del suo maestro Jacopo da Pontormo, manierista della prima generazione.

1- *“I Capolavori del Metropolitan Museum of Art”*, ed. Electa, Milano, 1997, pag.110

Note sull'Arte



Nota n° 100 – 23/11/2021

### **Michiel van Huysum e la Natura morta con frutta**

Michiel van Huysum, o Huijsum, nato ad Amsterdam nel 1703, ivi deceduto nel 1777, fu allievo del padre, Justus van Huysum il Vecchio ed ebbe tre fratelli pittori: Justus il Giovane, Jacob e Jan. Padre e figli furono tutti pittori floreali, con l'eccezione di Justus il Giovane che si specializzò in scene di battaglia. Probabilmente Michiel apprese l'arte della pittura dal fratello Jan, che con Rachel Ruysch era il pittore di fiori più affermato della sua epoca. Michiel dipinse paesaggi arcadici e, come il fratello Jan, nature morte di fiori e frutta.

Va detto che durante il Settecento la natura morta olandese prosegue pienamente entro il solco tracciato nel secolo precedente, considerato il "secolo d'Oro" dell'Olanda, Paese che produce e assorbe il più alto numero di opere d'arte pro-capite. Nel XVII secolo l'Olanda è il paese più benestante d'Europa; scomparsa quasi del tutto l'arte religiosa, praticamente inesistenti le sfarzose committenze aristocratiche che bombardavano la bottega di Rubens nella confinante Anversa, i pittori olandesi si adeguano a un mercato molto allargato. I loro dipinti erano indirizzati all'arredamento di case borghesi e questo li rende particolarmente gradevoli anche nel collezionismo di oggi; una bella natura morta è indubbiamente più "vendibile" di uno straziante martirio di qualche santo nostrano. Paesaggi, ritratti, nature morte e le famose "scene di genere", ossia raffigurazioni di personaggi ed episodi di vita quotidiana narrati in modo amabile e colloquiale, sono i soggetti prediletti dal pubblico a cui gli artisti si sono adeguati.

Sono tutte bellissime le nature morte di Michiel van Huysum presentate, anche se la definizione "natura morta" traduce alla lettera la denominazione francese che a mio avviso in alcune persone può avere una vaga accezione negativa. In origine la pittura morta secondo gli inglesi e nelle lingue germaniche si chiamava "Stilleben" cioè "natura silente" o "silenziosa" come io stesso la definisco, e che bene rende la sua essenzialità e il suo essere deposito silenzioso di spiritualità. Non mi soffermerò quindi ad esaminare un singolo Dipinto perché sono tutti meravigliosi e straordinari sotto il profilo tecnico; Michiel van Huysum è riuscito con grande abilità a creare nobilissime composizioni, toccando l'apice nella investigazione paziente, minuziosa e approfondita della realtà, dove i colori chiari e luminosi e le composizioni intrecciate, splendenti e fiammeggianti sono l'emblema della pittura olandese del XVIII secolo. Tutte le opere presentate emanano infatti uno spirito specificamente olandese che si intreccia con l'alito fiammingo della puntigliosa esecuzione dei dettagli e alla ricerca di un effetto d'insieme caldo e avvolgente.



Nota n° 101 – 25/11/2021

### **Eustache Le Sueur e Cristo in croce con la Vergine Maria, e santi**

Eustache Le Sueur nato a Parigi nel 1616, ivi deceduto nel 1655, può essere considerato uno dei pittori più rappresentativi del XVII secolo francese, anticipatore del classicismo. Ancor giovane entra nello studio di Simon Vouet, artista che contribuì all'introduzione del barocco italiano in Francia. In seguito optò per una maggiore classicità, e divenne una delle personalità più rappresentative del seicento francese.

Nel 1640 Le Sueur iniziò a studiare le opere di Nicolas Poussin, che potrebbe aver conosciuto. L'artista si interessò all'aspetto psicologico dei suoi soggetti e sviluppò un nuovo classicismo di composizione, specie negli ultimi anni, quando si dedicò allo studio delle opere di Raffaello, pur mantenendo i suoi caratteristici colori delicati, teneri e raffinati.

Nel 1648 Le Sueur fu uno dei dodici membri fondatori dell'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Disegnatore di talento e prolifico, non ebbe successori diretti, ma le sue opere furono popolari tra gli artisti successivi. *"Una singola figura è una perfetta armonia di linea ed effetto, e quando molte figure sono assemblate in un quadro tutto è portato in armonia"*, ha scritto di lui Eugène Delacroix, uno dei massimi esponenti del romanticismo francese.

Uno dei capolavori di Le Sueur è sicuramente l'opera intitolata *"Cristo in croce con la Vergine Maria, Maddalena e Giovanni (figura n° 46) un olio su tela di cm 109 x 73.1 eseguito nel 1643 e conservato alla National Gallery di Londra.*

*In questa composizione a struttura piramidale, di grande valenza emotiva ed estetica, il corpo del Cristo in croce è 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". È interessante notare come dalle mani e dai piedi trafitti dai chiodi, così come dalla corona di spine posta sul capo, vi sia una totale mancanza di gocce di sangue, quasi per non violare la sensazione di quiete che emana dalla figura di Cristo. 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 plumbeo cielo, animato solo da qualche tenue bagliore luministico che si staglia sopra lo spoglio paesaggio roccioso dello sfondo, dove alla base si intravede un agglomerato di case. 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).*

*La Maddalena è inginocchiata ai piedi della croce con le mani giunte in preghiera, mentre piange il Cristo crocifisso con lo sguardo rivolto verso di Lui; 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 Madonna e San Giovanni sono effigiati in piedi sulla destra; i loro lineamenti sono contrassegnati da una dinamica gestuale che esprime tutta la disperazione del momento: la Madonna, che vede il figlio afflitto e straziato, allargando le braccia in un gesto di disperazione; San Giovanni appoggiando la mano destra sul petto esprime il suo sconforto frammisto a malinconia e impotenza. Dal punto di vista compositivo la scena è ben equilibrata e ricorda l'opera "Gesù Cristo Crocifisso, la Vergine Addolorata, Santa Maria Maddalena e San Giovanni" di Guido Reni del 1617 e conservata presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna, alla quale Le Sueur potrebbe essersi ispirato.*

*L'impianto imponente e maestoso della Croce e dei sofferenti è sottolineato dalla tavolozza scura e profonda mista alla luce, che creando un bilanciato effetto chiaroscurale, evidenzia la plasticità dei corpi e degli abiti, che spiccano per le tonalità accese delle vesti, raggiungendo un risultato di grande e potente originalità.*



Nota n° 102 – 27/11/2021

### **Timoteo Viti e la Madonna col Bambino e San Giovannino**

Timoteo Viti, nato a Urbino nel 1469, ivi deceduto nel 1523, è uno degli esponenti, cosiddetti “minori” di quello che è stato una delle declinazioni fondamentali del primo Rinascimento italiano, ovvero il Rinascimento urbinato, i cui protagonisti furono Piero della Francesca e Fra Diamante, che essendo deceduti entrambi nel 1492, quando il Viti aveva 23 anni, probabilmente ebbe modo di conoscere se non personalmente sicuramente nelle loro opere. «Secondo lo storico dell’arte francese André Chastel, il Rinascimento urbinato, detto *“matematico”*, fu una delle tre componenti fondamentali del Rinascimento delle origini, assieme a quello fiorentino, *“filologico e filosofico”*, e quello padovano, *“epigrafico ed archeologico”*. Dei tre era quello *“più strettamente connesso alle arti”*.<sup>1</sup>

Timoteo Viti, menzionato dal Vasari nelle sue “Vite” come Timoteo da Urbino, secondo la storiografia, entrò poco più che ventenne nella bottega bolognese di Francesco Raibolini, detto il Francia. La sua attività artistica venne svolta però preminentemente a Urbino dove, nelle sue opere, ha modo di fondere il classicismo bolognese con gli echi umbro-marchigiani. Il Viti rivestì un ruolo di discreta importanza nella scena pittorica del Montefeltro all’inizio del Cinquecento, la cui attività si intrecciò, non solo con quella di Piero della Francesca e Fra Diamante, ma anche con quella di Girolamo Genga e del più giovane Raffaello.

Una delle opere più interessanti di Timoteo Viti è la “Madonna col Bambino e San Giovannino” (figura n° 24), un olio su tavola di cm 22x18, a me risultante in collezione privata, e realizzata tra il 1500 e il 1505.

In questa piacevole e ben calibrata composizione, costruita con lo schema piramidale di leonardesca e raffaelliana memoria, in primo piano si dispone la potente e dolce figura della Vergine Maria, che sostiene amorevolmente con la mano sinistra il Bambin Gesù, seduto su uno scanno posto sopra una balaustra, mentre la mano destra è dolcemente appoggiata sulla spalla di San Giovannino, che ha il petto parzialmente coperto dalla caratteristica pelle di capra. Il Bambin Gesù allunga le mani cercando di toccare la lunga croce astile che il cuginetto Giovannino stringe tra le mani, croce che è simbolo che anticipa la salvifica morte per l’umanità di Gesù in età adulta.

Lo sfondo è caratterizzato da un paesaggio aperto che si perde in lontananza, costeggiato a destra da un rilievo roccioso alla sommità del quale è ubicata una cittadella con fortilizio e sulla sinistra da rilievi collinari alle cui basi si trova un lago con il suo torrente emissario; questo paesaggio nella zona prossima ai personaggi ha tinte più calde, mentre in lontananza ha colori più cristallini, secondo i dettami dello *“sfumato leonardesco”*, impiegato anche per dissolvere il paesaggio all’orizzonte nell’atmosfera.

In questa tavola Timoteo Viti è riuscito a creare un’immagine di bellezza ideale e perfetta nella sua semplicità. Fra le diverse opere eseguite dal pittore in cui la Vergine Maria è protagonista, questa *“Madonna col Bambino e San Giovannino”* a mio avviso è quella nella quale maggiormente interagiscono uno schema compositivo armonico e quella ricerca di naturalezza che gioca sull’intenso scambio di sguardi e di gesti che legano le figure, insieme alla varietà aggraziata delle espressioni. I colori intensi e luminosi sono tipici degli ultimi due decenni dell’artista.

-1 Silvia Blasio: *“Marche e Toscana, terre di grandi maestri tra Quattro e Seicento”*, Pacini Editore per Banca Toscana, Firenze 2007, pag. 11.



Nota n° 103 – 30/11/2021

### **Angelo Inganni e il San Bartolomeo**

Angelo Inganni, nato a Brescia nel 1807 e deceduto a Gussago nel 1880, ancor giovane inizia la sua attività artistica nella bottega del padre, aiutandolo in opere a soggetto sacro destinati a chiese del bresciano. Nel 1833 si iscrive all'Accademia di Brera, formandosi sotto la guida di Giovanni Migliara e di Francesco Hayez e in breve tempo diviene uno stimato ritrattista e uno dei vedutisti più noti del XIX secolo, con un'ampia committenza dagli ambienti aristocratici e borghesi di tutto il Lombardo Veneto. I suoi paesaggi, che ancora oggi ci lasciano sorpresi e meravigliati per le impeccabili prospettive e l'attinenza alla realtà in modo compiuto, nei quali sono presenti figure umane nelle loro occupazioni quotidiane, sono di preludio al Romanticismo. Nei primi anni Quaranta torna più volte a Brescia, diventando nel 1841 socio onorario dell'Ateneo bresciano.

Risale al 1860 uno dei pochi esempi di dipinti a carattere religioso e tra più aggraziati di Angelo Inganni: *“San Bartolomeo”* (figura n°38), un affresco di cm 311x173 firmato dall'autore in basso a destra, conservato nella chiesa di Santa Maria in Silva a Brescia all'altare sinistro, e molto probabilmente *«commissionato da Bartolomeo Facchi che nel 1852 aveva donato il terreno su cui costruire la chiesa»*.<sup>1</sup> Ad un dipinto a olio, come richiesto dalla committenza, Inganni ha preferito l'affresco perché, come si evince da una sua lettera, *«stante l'esposizione dell'altare e la luce che esso riceve, un dipinto a olio verrebbe ad essere assolutamente sacrificato: la luce di riverbero che riceverebbe dal piano gli torrebbe il prestigio dell'anta»*.<sup>1</sup>

Il dipinto, molto calibrato e di bella fattura, ritrae San Bartolomeo ammantato da una lunga e ampia tonaca bianca, mentre spartisce il pane a tre fanciulli che sono ai suoi piedi, uno dei quali, verosimilmente una bambina con lungo vestito azzurro, è raffigurata in ginocchio e con le mani giunte in preghiera. Alle spalle del Santo sono effigiati in volo un angelo e, più in alto, un cherubino. L'angelo, con lo sguardo rivolto verso lo spettatore, parzialmente coperto da una nuvola e dal braccio sinistro del Santo, mostra una cornice raggiata contenente un'immagine monocromatica allegorica, secondo alcuni storici dell'arte simbolo della Fede, ma che a mio avviso potrebbe anche significare, essendo la figura femminile alata appoggiata alla croce mancante del calice ma con in mano un libro, la rappresentazione allegorica del *“Desiderio verso Iddio”*. Il giovane cherubino regge invece il coltello con il quale il santo, come sosteneva il beato Teodoro, fu scorticato vivo e la palma del martirio. In alto a sinistra, in uno scorcio paesaggistico con un cielo color ocra si percepisce, posto sopra un'ampia gradinata, parte della facciata di un tempio classico a colonne corinzie dal quale sta fuggendo il demonio. Quest'ultima scena è ripresa fedelmente a un episodio dell'agiografia del santo raccontata nella *“Legenda Aurea”* in cui Bartolomeo, giunto in India per annunciare e diffondere il Vangelo, entrato nel tempio sconfisse, scacciandolo, il potente demone Astaroth.

In quest'opera Angelo Inganni costruisce i suoi effigiati su schemi e archetipi del passato, arricchendoli però di dettagli realistici con grande sicurezza e abilità, derivante dalla sua grande esperienza nella paesaggistica e nella ritrattistica. Inoltre la pittura ottocentesca insegnata nelle Accademie di Belle Arti, dove si identificava la pittura solo con *“la bella pittura”* di algido stampo classicista, viene qui attenuata e mitigata da particolari più vivaci e dinamici, come ad esempio i bambini alla base del dipinto, molto simili agli amabili personaggi di strada raffigurati nelle vedute di questo artista.

<sup>1</sup> Francesco De Leonardis: *“Il patrimonio artistico della chiesa di Santa Maria in Silva in AA.VV., Santa Maria in Silva”*, Delfo, Brescia, 2003

Note sull'Arte



Nota n° 104 – 01/12/2021

### **Abraham Brueghel e la Natura morta con rose, crisantemi e tulipani**

Abraham Brueghel, nato ad Anversa nel 1631 e deceduto a Napoli nel 1697, è stato un valente pittore fiammingo, la cui fama nella storia dell'arte è stata purtroppo immeritabilmente oscurata dai molto famosi e celebrati pittori appartenuti alla sua famiglia, ovvero il padre Jan il Giovane e il nonno Jan Brueghel il Vecchio, detto in Italia anche Brueghel dei Velluti per i toni vellutati dei suoi colori, quest'ultimo tra i massimi rappresentanti della pittura fiamminga del suo tempo e di ogni epoca e uno dei primi e più grandi specialisti nell'esecuzione di mazzi di fiori. A iniziare la dinastia fu Pieter Brueghel il Vecchio, pittore olandese di grande fama, in cui uno dei temi principali della sua produzione artistica è stata la meditazione sull'umanità, soprattutto contadina, ritratta in episodi quotidiani.

Abraham Brueghel è stato uno straordinario pittore attivo in Italia per la maggior parte della sua carriera. Nel 1659 lo troviamo a Roma, dove si afferma per le sue nature morte e in particolare per le nature morte floreali. Tra il 1672 e il 1675, Abraham lascia Roma e si trasferisce a Napoli fino alla sua morte; qui, specialmente durante gli ultimi dieci anni, le sue pennellate diventano più luminose e intense.

Un commento merita la *“Natura morta con rose, crisantemi e tulipani in vaso d'argento decorato su un piedistallo di pietra”* (Figura n° 43) dallo stile distinto da una stesura materica con tratti morbidi e da un sapiente trattamento della luce che conferiscono un palpitante colorismo all'opera pittorica. In questa natura floreale, l'attitudine realista, il piacere della descrizione accurata, la resa meticolosa degli effetti della luce sulle superfici, costituiscono una sorta di paradigma dominante. Qui, in maniera virtuosa, si può ammirare una pregevole e armonica commistione tra il naturalismo fiammingo, estremamente descrittivo, e il gusto Barocco italiano, caratteristica che renderà Abraham Brueghel uno dei protagonisti europei del genere della natura morta nella seconda metà del Seicento. La pennellata pastosa sembra dialogare con l'esempio rembrandtiano: i fiori hanno una corposità quasi tangibile e riflettono la loro ombra sull'elegante e raffinata brocca d'argento con effetto di grande realismo. La caraffa è simile ai modelli realizzati dai celebri argentieri Van Vianen di Utrecht o l'olandese Johannes Lutma, molto in voga in quegli anni.

Il grande mazzo di fiori viene presentato come una sorta di fregio sfavillante di colori mostrando una sensibilità descrittiva di notevole impatto visivo. Sorprendente è la varietà di specie floreali traboccanti dal vaso, i cui petali appaiono delicatissimi e quasi vibranti, come se il pittore utilizzasse delle lenti d'ingrandimento per studiare la natura e per dipingerla, come d'altra parte facevano tanti suoi colleghi, tra cui Jan van Huysum, e lo stesso nonno Jan Brueghel il Vecchio.

Il vaso con fiori di Abraham Brueghel in questione sembra fare a meno della profondità, in favore di una esposizione tutta sul primo piano, che trasforma le forme vegetali in un caleidoscopio naturale che ammaglia con la sua vitrea lucentezza da mosaico.



Nota n° 105 – 03/12/2021

### **François Bouchot e Il generale Bonaparte nel Consiglio dei Cinquecento**

François Bouchot, nato a Parigi nel 1800, ivi deceduto ancor giovane nel 1842, è stato un pittore che si distinse nella ritrattistica e nei soggetti storici, in particolare quelli che riguardavano le gesta napoleoniche. Studente all'Ecole des Beaux-Arts di Parigi, nel 1823 vinse un “Grand Prix de Rome”, prestigiosa borsa di studio istituita dallo stato francese per gli studenti più meritevoli nel campo delle arti, ai cui vincitori era data la possibilità di studiare all'Accademia di Francia a Roma. Per rendere l'idea dell'importanza del “Gran Prix de Rome”, nato nel 1663 in Francia sotto il regno di Luigi XIV, basta ricordare che gli studenti spesso gareggiavano per diversi anni di fila, soffrendone immensamente in caso di mancata vittoria. Tra gli artisti più famosi a competere nel campo della pittura, senza raggiungere la vittoria o nemmeno una menzione d'onore, possiamo citare Eugène Delacroix, Edouard Manet e Edgar Degas. Addirittura il sommo pittore Jacques-Louis David, figura centrale dell'arte europea e protagonista assoluto del Neoclassicismo pittorico, tentò il suicidio dopo aver perso la competizione per tre anni di seguito. Ma François Bouchot, ingiustamente poco citato o addirittura, ahimè, ommesso da molti libri e riviste di storia dell'arte, è uscito vincitore in questo prestigioso premio, che costituiva il più alto onore a cui un artista di qualsiasi parte del mondo potesse aspirare, dato l'effetto sull'attenzione della stampa internazionale e il lancio verso la fama.

Tra i Dipinti più importanti di questo artista merita un commento “*Il generale Bonaparte nel Consiglio dei Cinquecento*”, (figura n°4) eseguito nel 1840 su commissione del re Louis-Philippe nel 1838 e conservato nel “Musée National du château de Versailles”. Quest'opera raffigura mirabilmente, e con dovizia di particolari, una scena riguardante il colpo di Stato del 18 brumaio a Saint-Cloud compiuto da Napoleone Bonaparte, che ha segnato la fine del Direttorio e della Rivoluzione stessa, dando inizio al Consolato. Il Consiglio dei Cinquecento è stata un'Assemblea legislativa francese, che durò dal 1795 al 1799 che insieme con il Consiglio degli Anziani, esercitava il potere legislativo e la funzione di controllo sul Direttorio. Ebbene: quest'opera raffigura la reazione violenta dei Cinquecento al primo ingresso del generale Bonaparte nel concilio e alle sue parole.

Si può dividere la scena in tre parti: in alto a sinistra, le alte finestre dimostrano che gli eventi si svolgono di giorno in una grande salone contenente l'intero Cinquecento; nella metà inferiore del dipinto, da sinistra a destra, spiccano le figure chiave illuminate, tra cui Bonaparte; una sedia rovesciata, in basso nella composizione, che sta a rappresentare simbolicamente il rovesciamento del regime, suggerisce la violenza e la durezza dell'evento. In alto a destra poi, in una parte in ombra dell'immagine, sul podio dell'oratore stanno diverse figure, tra cui Lucien, fratello del generale Bonaparte, che da ottobre era presidente dei Cinquecento.

Napoleone Bonaparte è al centro del dipinto: indossa l'uniforme da generale, compresa la fascia repubblicana rossa, bianca e blu. Verosimilmente in maniera antistorica, Bouchot lo ha dipinto calmo nonostante i politici violenti e facinorosi gesticolassero e gridassero intorno a lui. Il generale trentenne sembra avere tutte le qualità necessarie per guidare la Francia. Proprio dietro di lui ci sono due granatieri baffuti con le loro celebri pelli d'orso che cercano di proteggere il loro capo dai deputati arrabbiati. I politici indossano diverse combinazioni di fasce repubblicane rosse, bianche e blu e mantelli rossi e cappelli quadrati piumati, l'uniforme dei membri del consiglio dei Cinquecento.

È interessante notare che, nonostante il ruolo di Lucien fosse parte integrante del colpo di Stato, il fratello di Napoleone è messo in ombra, rispecchiando le complicate relazioni fraterne durante il dominio di Napoleone.

Note sull'Arte



Nota n 106 – 06/12/2021

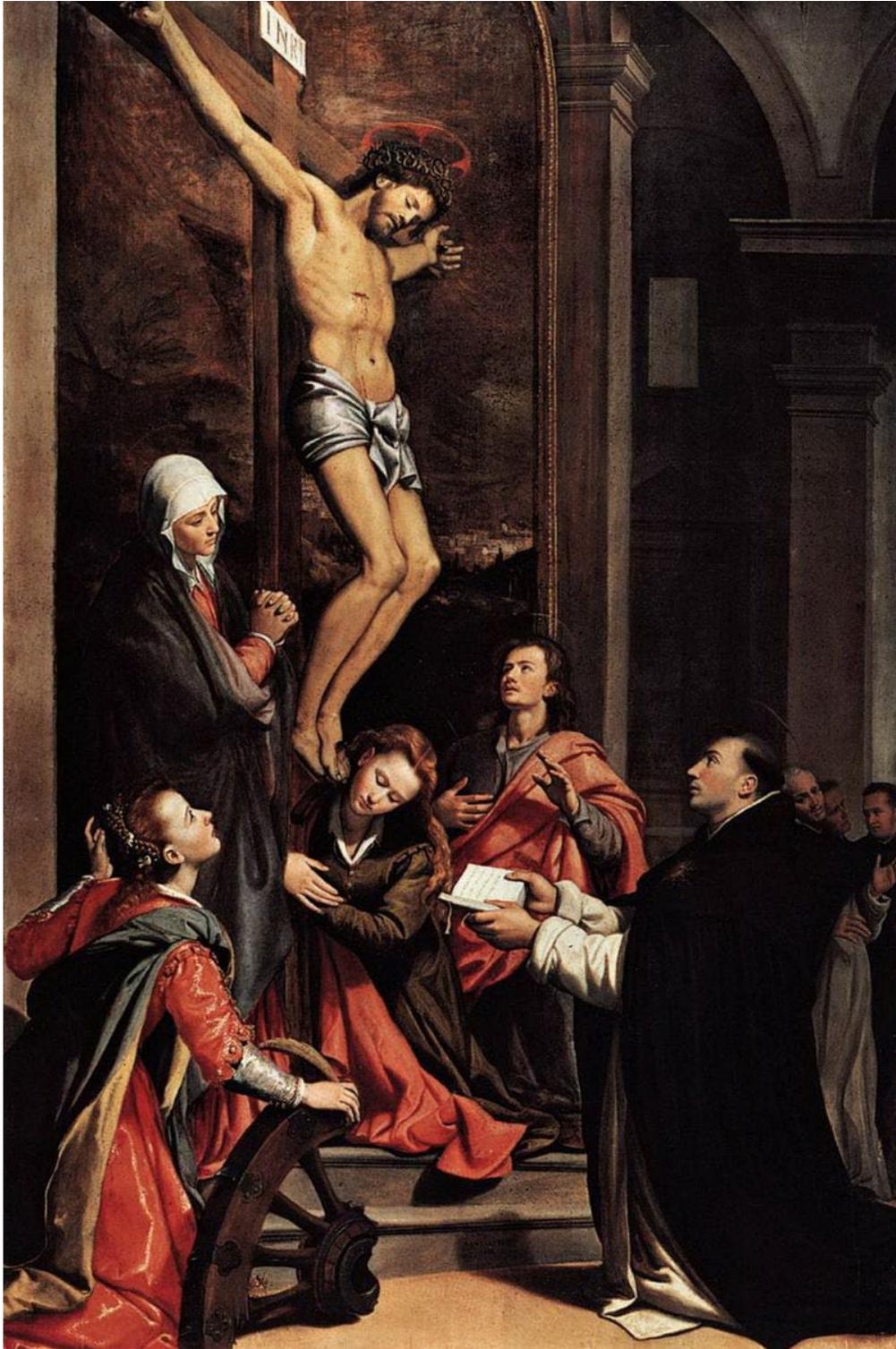
### **Michele Marieschi e la Veduta del molo dal bacino di San Marco**

Michele Marieschi, nato a Venezia nel 1710, ivi deceduto, in ancor giovane età nel 1744, anche se meno noto dei contemporanei Canaletto e Francesco Guardi, è stato un bravo e abile vedutista, dipingendo principalmente vedute di Venezia.

Il genere pittorico del “Vedutismo” visse nel Settecento l’epoca del suo massimo splendore. Le rappresentazioni di paesaggi e di città si erano sviluppate nel corso del secolo precedente, specie a Roma, dove artisti per lo più fiamminghi e olandesi come Gaspard Van Wittel avevano risieduto per ritrarre monumenti e abitazioni, per lo più lussuose, che ne celebrassero lo splendore dei posti più rinomati, sia del passato che del presente. Nel Settecento il “Grand Tour” conferì nuovo slancio alla produzione vedutista; a Venezia, Roma e Napoli gli artisti lavoravano soprattutto per il mercato straniero, esigente nel richiedere raffigurazioni dei luoghi più famosi, delle feste e delle cerimonie, sia laiche che religiose, che si svolgevano in città, ma anche desideroso di essere in possesso di una testimonianza pittorica delle civiltà passate. Vedutisti come Van Wittel, Pannini, Marco Ricci, Canaletto, Francesco Guardi, ma anche Michele Marieschi, accostarono nei loro quadri edifici reali ed altri di fantasia o ripresi da contesti diversi, al fine di creare suggestivi e pittoreschi paesaggi, spesso animati dalla vivace inserzione di piccole figure tra le architetture.

Il Marieschi fu a Venezia che trovò il clima e le condizioni di luce ideali, per conferire ai suoi dipinti, specie in quelli eseguiti negli ultimi anni, quel carattere e quella vivacità che li contraddistinguono. Come diversi suoi illustri colleghi, tra cui principalmente Canaletto, Van Wittel, Guardi e Bellotto, anche Marieschi si cimentò nella veduta del bacino di San Marco nell’opera “*Veduta del molo dal bacino di San Marco*” (figura n° 63) un olio su tela eseguito verosimilmente attorno al 1740. In quest’opera il Marieschi riprende il bacino di San Marco probabilmente dalla punta della Dogana, considerato il punto di osservazione lievemente rialzato. Ponendo l’osservatore davanti al complesso elegante e articolato della Libreria Marciana, davanti al campanile di San Marco, si rievoca la sorpresa di chi, arrivando dal mare, veniva colpito dalla bellezza di Palazzo Ducale con la delicata policromia marmorea e dalla ricca decorazione plastica dell’edificio costituita da eleganti pannicoli, gruppi angolari, cornici di finestroni e dalla merlettatura finemente traforata di sapore islamico. La veduta, oltre a Palazzo Ducale, mostra la piazzetta di San Marco con le due colonne con il leone e San Teodoro, la Basilica di San Marco, i Piombi, e sullo sfondo la Torre dell’Orologio e le due statue bronzee dei Mori. Come si può notare, quest’ultimo edificio non presenta ancora il rimaneggiamento del 1755 (che il nostro artista non poté vedere per la morte prematura) con la sopraelevazione dei due corpi laterali a opera dell’architetto Massari.

In questa composizione tutti gli edifici, grazie al contrasto tra le parti portanti in piena luce e i vani in ombra delle arcate e il valore plastico dei sostegni, liberano un costante e vibrante gioco di luci; l’atmosfera è solare e luminosa, la topografia è quasi esattamente riprodotta e le figure che animano il quadro, sia quelle sulla piazza, ma soprattutto i gondolieri, ben visibili in primo piano, assumono movenze verosimili.



Nota n° 107 – 06/12/2021

### **Santi di Tito e la Visione di San Tommaso d'Aquino**

Santi di Tito, nato a Firenze nel 1536, ivi deceduto nel 1603, è stato un pittore e architetto che può essere annoverato tra personalità più importanti della pittura fiorentina e toscana della seconda metà del Cinquecento. Allievo del Bronzino e del Bandinelli, nel 1558 si reca a Roma e qui vi rimane sino al 1564; in questi anni, contemplando le opere di Raffaello e Michelangelo, la sua personalità pittorica inizia ad emergere accostandosi al Classicismo. Il contatto con gli Zuccari è fondamentale per abbandonare il manierismo che caratterizza le prime opere, operando una semplificazione dello stile con un recupero della semplicità compositiva e della sobrietà del primo Cinquecento fiorentino, unito a un'intensa e devota religiosità, che ben si adatta ai dettami della Controriforma. Questo “purismo” della sua pittura viene mantenuto fino alle opere più tarde, influenzando la pittura fiorentina almeno fino all'arrivo in città di Pietro da Cortona.

La “*Visione di San Tommaso d'Aquino*” (figure n° 67) è una magnifica e straordinaria opera olio su tavola della maturità artistica di Santi di Tito, di cm 362×233, eseguita nel 1593, ubicata nella basilica di San Marco di Firenze e raffigura la visione avuta da Tommaso d'Aquino a Napoli nel 1273. La scena si svolge all'interno della chiesa di San Domenico Maggiore di Napoli, dove il religioso, inginocchiato al cospetto di un dipinto della Crocifissione, di cui si vede la cornice, assiste al prendere vita miracoloso del dipinto stesso. Si nota infatti che il Crocifisso si spinge al di fuori dalla pala d'altare, così come la Vergine e gli altri personaggi partecipanti all'evento: la Maddalena, che in ginocchio abbraccia la croce, San Giovanni e Santa Caterina d'Alessandria, ritratta come una nobile, vestita con abiti lussuosi, acconciata secondo la moda della Firenze del tempo e che appoggia la mano destra, stingendo un rametto di palma, su una ruota dentata spezzata, chiari riferimenti alla leggenda del martirio della santa. La leggenda narra infatti che la giovane diciottenne Caterina, bellissima cristiana e figlia di nobili, abitava ad Alessandria d'Egitto, dove, nel 305, arriva Massimino Daia, nominato governatore di Egitto e Siria. Per l'occasione vengono celebrate feste grandiose inneggianti al paganesimo. Caterina però invita Massimino a riconoscere Gesù Cristo come redentore dell'umanità e rifiuta le feste pagane. Non essendo stato in grado di persuadere la giovane a venerare gli dèi, il governatore propone a Caterina il matrimonio. Al ripudio della giovane, Massimino la condanna a una tremenda morte: il suo corpo verrà straziato da una grande ruota dentata. Un miracolo salverà la ragazza che tuttavia verrà decapitata.

All'estrema destra della tavola, nell'ombra, sono raffigurati tre frati domenicani, confratelli di Tommaso, che sembrano indifferenti all'evento, non accorgendosi di nulla.

Bellissima e considerevole la scena di San Tommaso che, con lo sguardo rivolto verso la Vergine Maria, porge devotamente i suoi scritti teologici davanti a Cristo, ricevendone la miracolosa approvazione.

La tavola è molto piacevole, aggraziata, e mi meraviglia ogni volta che la osservo, non solo per la straordinaria rappresentazione realistica delle superfici e dei bei volti dei personaggi, ma soprattutto per la radicale innovazione pittorica di Santi di Tito, che inscena la vicenda attraverso un'assoluta conoscenza del disegno e delle regole prospettiche come in un illusionistico “*trompe l'oeil*”, il perfetto uso delle ombre e degli effetti di luce e l'assoluto controllo dell'uso dei colori e delle sfumature.

In un Dipinto eseguito precedentemente da Santi di Tito nel 1573 (figura n° 144) e conservato a Firenze nel Cenacolo di San Salvi, San Tommaso è in adorazione di un crocifisso scolpito e non di un dipinto, e l'evento miracoloso è riprodotto attraverso la rappresentazione del santo in una trascendente e ultraterrena levitazione nell'aria.