

# **NOTE SULL'ARTE**

di

Giuseppe Frascaroli

Note dalla n° 1 alla n° 23

2021 - 2022

Note sull'Arte



Nota n° 1 – 10/02/2021

### **Gregorio De Ferrari a Palazzo Rosso**

Gregorio De Ferrari (Porto Maurizio, oggi Imperia, 14 aprile 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 Genovese di Gregorio De Ferrari ricordo la decorazione ad affresco presente nel secondo piano nobile di Palazzo Rosso, edificio sito in via Garibaldi nel centro storico di Genova, inserito il 13 luglio del 2006 nella lista dei 42 palazzi iscritti ai Rolli di Genova, riconosciuti in tale data Patrimonio dell'umanità dall'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. Come asseriscono Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiarì in *“Arte nel tempo”*, «nel 1688 realizza i celebri affreschi con le allegorie della Primavera e dell'Estate, in collaborazione con il quadraturista Antonio Haffner, lo stuccatore Muttone nelle volte di due salotti di Palazzo Rosso a Genova. Spetta al De Ferrari il coordinamento delle diverse tecniche e materiali, stucco e quadratura, per ottenere un risultato di assoluta continuità decorativa. La luminosità e la leggerezza di queste opere, e la levità con cui vengono trattate le allegorie, ne fanno un anticipatore della grazia settecentesca»<sup>1</sup> Nell'Allegoria della primavera, situata nella sala 19 del secondo piano nobile, (immagini n° 30, 31, 32 e 33) Venere, in atteggiamento lezioso e seducente, trionfa su Marte in volo mentre Cupido, emblema per eccellenza delle arti amatorie, dà fuoco alle fiaccole a cavallo di un cigno; è giunta la primavera e tutto prende vita: putti e fanciulle giocano festosi, mentre sulla sinistra campeggia un leone, ancora un diretto richiamo all'arma araldica del committente.

Nell'Allegoria dell'Estate situata nella della sala 20 del secondo piano nobile del Palazzo, (immagini n° 34, 35, 36, 37, 38 e 39) Cerere dea delle messi e della fertilità, in volo accanto a un putto che regge con lei un grande fascio dorato di spighe, prevale sui venti invernali scacciati dalla ninfa delle brezze, Aura, mentre il centro della composizione è ancora dominato dalla figura di 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.

1 - Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiarì in *Arte nel tempo*, volume 2, Bombiani ed., Milano 1992, p.130



Nota n° 2 - 10/02/2021

### **Pieter Paul Rubens e i "Quattro filosofi"**

Nato in Germania, dopo la morte del padre (1587), Rubens si trasferì con la famiglia ad Anversa (1589), dove frequentò prima la bottega del pittore di paesaggi Tobias Verhaecht, in seguito (1692) quella di Adam van Noort e quindi (1595-97) proseguì il suo apprendistato presso il pittore di tradizione romanista Otto van Veen, «*l'unico ad avere avuto una certa importanza per la formazione del giovane artista*»<sup>1</sup>. Nel 1598 Rubens venne ammesso in qualità di maestro nella gilda di San Luca di Anversa. Nel maggio del 1600 partì per un viaggio di studi in Italia. Dopo Venezia e Firenze, nel 1605 si trasferì per un periodo piuttosto lungo a Roma, dove già abita il fratello Philip, bibliotecario del cardinale Ascanio Colonna; nell'ottobre del 1608, venuto a conoscenza della malattia della madre, partì da Roma alla volta di Anversa abbandonando per sempre l'Italia. Per ricordare il suo soggiorno romano e per commemorare il fratello Philip, scomparso prematuramente a trentasette anni nell'agosto del 1611, Rubens dipinse *"I quattro filosofi"* (immagine n° 179), dove il maestro raffigura se stesso insieme al fratello Philip. Si tratta di un quadruplice ritratto monumentale di Rubens con il fratello e due amici (il quadro, olio su tavola, misura cm 164x139 ed è tuttora ubicato a Firenze, Palazzo Pitti).

Il pittore si riconosce in piedi sulla sinistra, col volto ritratto di tre quarti e lo sguardo che cerca lo spettatore, secondo una convenzione tipica degli autoritratti. Seduti attorno a un tavolino, coperto da un pesante tappeto orientale e cosparso di libri, penne e calamai, si trovano da sinistra Philip Rubens, Giusto Lipsio (Juste Lipse), maestro filosofo, e Giovanni van de Wouvere (Jan Woverius), altro discepolo e amico dei tre. La ricchezza dei gesti, gli sguardi *"parlanti"*, la ricchissima vivacità della superficie pittorica, variata a meglio rappresentare la consistenza di ciascun materiale, fanno dell'opera un capolavoro della ritrattistica seicentesca. In questo dipinto l'atmosfera ha qualcosa di religioso e la tavola si propone come una sorta di monumento agli scomparsi (il fratello e Juste Lipse).

Le allusioni simboliche si fanno così più numerose ed esplicite; «*Rubens, (come già detto), si è rappresentato in piedi in segno di rispetto e modestia, mentre gli altri siedono attorno ad un tavolo, sul quale sono posati alcuni tomi che contengono le opere di Seneca la cui edizione era stata curata da Lipsio*»<sup>2</sup>. A Seneca e al neostoicismo, del quale il filosofo belga aveva cercato di conciliare i valori con la religione cristiana, rimanda il busto nella nicchia sulla parete, ritenuto tradizionalmente quello dello scrittore latino. I tulipani, simbolo della caducità e inconsistenza delle cose terrene, sono un accenno all'avvenuta morte di due personaggi del quadro. «*La veduta che si scorge sullo sfondo, tra il fusto della colonna e la tenda rossa, è quella del colle romano Palatino, qui inteso come simbolo della città di Roma e della cultura classica*»<sup>3</sup>.

1 - [www.sgcollezionestampe.it](http://www.sgcollezionestampe.it)

2 - Rubens: I classici dell'Arte, ed Rizzoli-Skira, 2004, vol. 36 pag. 110

3 - [ottovolanteplnet.forumcommunity.net](http://ottovolanteplnet.forumcommunity.net)



Nota n° 3 - 14/02/2021

### **L'Ultima Cena di Jacopo Bassano**

Jacopo Bassano, dalla sua città di origine, si formò nella bottega di Bonifacio de' Pitati a Venezia, studiando anche le opere di Tiziano, Pordenone e degli incisori nordici. Tornato a Bassano nel 1540, vi operò per quasi tutta la vita. Dopo essersi accostato alla cultura manierista, ha successivamente sviluppato una propria ricerca che lo portò a un'interpretazione autonoma dei fatti artistici veneziani, caratterizzata da un tono anti-monumentale e antierico che il pittore prediligerà per tutta la vita. Uno dei capolavori di Bassano è sicuramente "*L'Ultima Cena*", cm 168x270 - Roma, Villa Borghese (immagine n°31).

Il dipinto, come si evince dal sito Ufficiale di Villa Borghese, è stato identificato con la Cena commissionata nel 1546 dal nobile veneziano Battista Erizzo<sup>1</sup>. Per l'alta qualità pittorica e lo straordinario impianto compositivo, l'opera è considerata uno dei capolavori di Bassano e della pittura italiana del XVI secolo. L'Ultima cena rivela chiaramente il nuovo fascino di Bassano per il Manierismo. Lo stile di Jacopo Bassano, tuttavia, pur restando improntato al Manierismo iniziale, sa rappresentare le figure sulla tela con un uso indovinato della luce, che sottolinea una grande quantità di dettagli, come nei soggetti religiosi, dove anche le forme umane godono di questo piacere del pittore di dipingere tanti particolari mediante effetti cromatici e luminosi in composizioni vivide, fantasiose e mai ripetitive.

Nell'opera si sente la sua ammirazione per i dipinti di Raffaello e le incisioni di Albrecht Durer, come è possibile notare nella figura del Cristo. L'influenza di questi maestri sull'opera bassanese si esprime nello stato emotivo estremamente teso dei personaggi, nel dinamismo trasudato dalle figure, nell'espressività dei loro gesti e delle pose. Lo spazio chiuso, raccolto fra la quinta architettonica dello sfondo e la movimentata scena in primo piano, evidenzia le particolari fisionomie degli apostoli, lontane da ogni idealizzazione come in altre opere dell'artista. *«A differenza dell'elegante composizione di figure nel dipinto di Leonardo, questa scena drammatica è caratterizzata da pescatori scalzi nel momento cruciale in cui Cristo chiede chi lo tradirà, e la luce, passando attraverso un bicchiere di vino macchia la tovaglia bianca di rosso»*<sup>2</sup>. Questo può essere interpretato come un promemoria del sangue di Cristo, che i giorni successivi trasuderà dalle ferite del corpo crocifisso.

Si noti, infine, l'insieme degli oggetti sulla tavola, che oltre a una funzione simbolica, vedi la testa dell'agnello indicata da Cristo, compongono indirettamente uno dei primi esempi di natura morta.

1 - Ultima Cena - sito ufficiale di Galleria Borghese 2 - L'Ultima cena di Jacopo Bassano - Arte.it



Nota n° 4 - 10/02/2021

### **Domenico Fetti e "la Malinconia"**

Pur essendo un artista poco conosciuto e ommesso da diversi libri di Storia dell'Arte, Domenico Fetti va ricordato, essendo stato un artista dalle grandi doti pittoriche, uno dei protagonisti della pittura italiana del primo Seicento.

Di Fetti voglio menzionare e commentare un dipinto divenuto quasi il simbolo della sua carriera, ovvero *"La Malinconia"*, un dipinto olio su tela di cm 179x140 databile al 1618 circa, eseguito nel periodo mantovano e conservato nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia (immagine n° 63), del quale vi sono diverse copie tra cui una, con poche varianti, conservata al Louvre di Parigi (figura n°64). Nella *"Malinconia"* Fetti riprende uno dei temi più diffusi nella pittura del Seicento: l'allegorica figura solitaria che medita sulla morte. In quest'opera l'artista palesa tutta la sua capacità di condensare l'eleganza del tardo manierismo con la densa e ricca pasta cromatica rubensiana. Come asserisce Massimo Purini *«Il particolarissimo vibrato che contraddistingue i dipinti di Domenico Fetti ha certo il proprio cemento in una mirabile malta pittorica che si sfalda e si raggruma sulle carni, che ondeggia e crepita quando raggiunge le luci, in un costante gioco che privilegia decisamente la materia cromatica al disegno, la macchia informe alla linea, nella spontanea adesione a una tradizione che di vuole propria delle terre venete»*<sup>1</sup>.

Fetti realizza, attraverso una pennellata corposa, la figura di una donna inginocchiata in una profonda meditazione, prigioniera dei suoi pensieri, gli occhi fissi su un teschio appoggiato su un libro, con la fronte appoggiata sulla mano sinistra. Alle sue spalle un paesaggio diroccato. Il teschio rimanda alla *"vanitas"* dei beni terreni e alla caducità della vita. Ai suoi piedi un notevole brano di natura morta. Tra gli attributi desunti dal maestro ci sono il cane, possibile emblema della fedeltà, la clessidra che scandisce il trascorrere del tempo, la sfera, il compasso e il libro che, associati alle attività intellettuali e razionali, denotano un temperamento malinconico. Il libro, in particolare, è un segno delle inclinazioni razionali a cui è portato chi possiede un temperamento malinconico. La Malinconia può essere considerata una riflessione sia sulla transitorietà della conoscenza manuale o intellettuale, sia sulla vanità e caducità dell'esistenza. Un'altra interessante interpretazione è quella cristologica e moralistica, secondo cui gli oggetti raffigurati attorno alla giovane in meditazione, alluderebbero al vano tentativo di dare un senso all'esistenza, attraverso l'erudizione e la conoscenza. Secondo lo storico dell'arte Eduard Safarik infatti, *«la presenza di foglie di vite (simbolo cristologico "io sono la vite e il padre mio è il vignaiolo") sopra la testa della fanciulla, alluderebbe alla seconda lettera di San Paolo ai Corinzi (7, 10) in cui c'è scritto che la tristezza secondo Dio, ossia abbandonando le distrazioni mondane, produce un pentimento irrevocabile che porta alla salvezza»*<sup>2</sup>.

1 – M Purini, *Nel segno di Domenico Fetti*, in: *"Pittura veneziana dal Quattrocento al Settecento"*, San Giovanni Lupatoto 1999, pag. 111

2 – Eduard Safarik, in *"Domenico Fetti 1588/89-1623"*, ed. Mondadori Electa, 1996, pagg. 106-107.



Nota n° 5 - 22/02/2021

## Il Perugino e "La consegna delle chiavi"

Pietro Vannucci, detto il Perugino, unanimemente ritenuto uno dei massimi esponenti della pittura italiana del Quattrocento, rappresenta senz'altro il più significativo contributo dell'Umbria all'arte del primo Rinascimento. La lunga consuetudine con l'ambiente fiorentino segna profondamente il suo linguaggio pittorico, al punto che i contemporanei non esitano a considerarlo un maestro toscano: "*Pietro Perugino, ben si può dire fiorentino, ch'è allevato qui*", scrive Francesco Albertini nel 1510.

Una delle opere più significative della prima maturità del pittore umbro può essere considerata La "*Consegna delle chiavi*", affresco di cm 340x550, ubicato nella parete nord della Cappella Sistina, Città del Vaticano. (Immagine n° 79, dettagli nelle immagini n° 17 e 18) L'affresco rappresenta il passaggio di potere da Cristo a Pietro e quindi il simbolo dell'autorità papale sulla Chiesa universale. Perugino rappresenta la scena con estrema chiarezza, ambientandola nell'ampia prospettiva del luminoso piazzale rivestito di marmi policromi dominato dal tempio centrale, che con la sua piana ottagonale, richiama il battistero per eccellenza, quello Lateranense. In quest'Opera «*il Perugino da prova di grande maturità stilistica, prevalentemente incentrata sullo studio dei pittori toscani di una o due generazioni precedenti, da Masaccio a Piero della Francesca, e sulla pratica scultorea del Verrocchio*».<sup>1</sup>

I personaggi si dispongono prevalentemente in primissimo piano, in pose variamente atteggiate che ne enfatizzano la dignità classica e aristocratica. L'affresco mostra gli apostoli e una folla di personaggi ai lati del gruppo centrale, costituito dal Cristo che dà le due chiavi a san Pietro inginocchiato: la chiave d'oro rappresenta il simbolo della sovranità spirituale, la chiave d'argento è allusiva al potere temporale del pontefice. Le figure possenti dei personaggi raffigurati, i panneggi scolpiti nelle pieghe voluminose vanno oltre la sua cultura giovanile, vissuta all'ombra di Andrea del Verrocchio, per ambire a una visione più monumentale. Si crede di riconoscere nel personaggio sulla destra in primo piano e con il berretto nero l'autoritratto del Perugino. Le figure della fascia mediana rappresentano i due episodi della vita di Cristo del Pagamento del Tributo e della Lapidazione di Cristo, a cui si riferisce l'iscrizione sovrastante: *CONTURBATIO IESU CHRISTI LEGISLATORIS*.

La passione per la resa architettonica di elementi tratti dal mondo antico è facilmente individuabile nei due archi trionfali, evidenti omaggi all'Arco di Costantino, e nel tempio centrale di gusto prebramantesco, trasposizione ideale del tempio di Gerusalemme, come conferma l'iscrizione celebrativa dipinta sulle tabelle della fronte degli archi: "IMENSV[M] SALOMO[N] / TEMPLVM TV / HOC QVARTV / SACRASTI // SIXTE / OPIBVS / DISPAR RELIGIONE / PRIOR", la cui traduzione è: "*Salomone consacrò un tempio immenso, tu, consacristi questo, o Sisto quarto, impari per ricchezze, superiore per religione*".<sup>2</sup>

Il paesaggio che chiude lo sfondo dell'affresco è tipico dell'artista, con le dolci colline, punteggiate da esili alberelli, che sfumano in lontananza verso l'orizzonte, dando quel senso di distanza infinita grazie alla puntuale resa atmosferica data dalla prospettiva aerea.

1 - G. Gentilini, "*Perugino e la scultura fiorentina del suo tempo*" in: Pietro Vannucci, *il Perugino*, cit., pag. 205

2 - R. Guerrini, "*Immensum templum, Tituli e tradizione classica in Perugino*" in: Pietro Vannucci, *il Perugino*, cit., pag. 417

Note sull'Arte



Nota n° 6 - 10/02/2021

### **Giambettino Cignaroli e il ritratto di Mozart**

Dalla metà del Settecento a Verona emerge una nuova scuola di pittori, in grado di sviluppare un linguaggio pittorico nuovo che coniuga la tradizione pittorica veronese con l'innovazione rococò. Questa nuova generazione di pittori è capitanata da Giambettino Cignaroli e Pietro Antonio Rotari. *«I due furono emblemi di un classicismo di grande innovazione e modernità che, grazie al patrocinio di un altro grande veronese, Scipione Maffei, ha dominato la pittura dell'intero secolo»*<sup>1</sup>. Cignaroli, come Rotari, si trasferì a Venezia, dove ebbe l'occasione di studiare le grandi opere di maestri come Tiziano, Paolo Veronese e Palma il Vecchio. Tornato a Verona, aprì stabilmente una bottega ed ottenne grandi successi. Giambettino Cignaroli fu definito dall'imperatore d'Austria, che lo visitò nel suo studio di San Giovanni in Valle, *"il maggior di suoi tempi"*. Pittore di fama, promosse la costruzione dell'Accademia veronese d'Arte di cui fu il primo direttore a vita e che oggi porta il suo nome. Oltre ad essere un affermato pittore, fu anche scrittore di testi d'arte. Il suo gusto pittorico viene ritenuto a metà strada tra un ultimo raffaellismo ed un inizio di neoclassicismo.

Un breve commento va fatto per il ritratto del compositore austriaco Wolfgang Amadeus Mozart da ragazzo, un olio su tela di cm 70 x 57, se non altro perchè è una delle poche sembianze contemporanee superstiti del musicista. (immagine n° 64).

Dipinto nel 1770 durante un tour in Italia quando il compositore aveva 13 anni, pochi mesi prima della morte del pittore, avvenuta il 1° dicembre successivo, fu dipinto a seguito dell'enorme successo di un concerto d'organo tenuto dal compositore e pianista prodigio a Verona, in quell'anno. Commissionato dal pubblicano veneziano Pietro Lugiat, come precedentemente enunciato, è una delle poche sembianze contemporanee superstiti del musicista.

L'opera mostra Mozart, il geniale adolescente salisburghese, che sembra posare per Cignaroli mentre accenna a un mezzo sorriso, vestito con un cappotto rosso acceso e con una parrucca bianca. Con le sue magiche dita ingioiellate accarezza i tasti un clavicembalo rinascimentale. *«Sul clavicembalo si trova la partitura di una composizione, da tempo oggetto di numerosi tentativi di decifrazione. Alcuni musicologi ipotizzano che si tratti di un lavoro del musicista veneziano Baldassare Galuppi, altri sostengono che sarebbe una composizione dello stesso Mozart andata perduta»*<sup>2</sup>. Il dipinto ha fatto parte della collezione privata del grande pianista e direttore d'orchestra Alfred Cortot (1877-1962), ed è stato battuto il 27 novembre 2019 da Christie's a Parigi per la straordinaria cifra di 4.031.500 euro, cinque volte la stima iniziale.

1 ARTE.it: IL SETTECENTO A VERONA. TIEPOLO, CIGNAROLI, ROTARI. LA NOBILTÀ DELLA PITTURA.  
2 SWI swissinfo.ch: Record all'asta per ritratto di Mozart



Nota n° 7 - 23/02/2021

## Il Barocci e "La Natività"

“La pittura di Federico Barocci appare libera da ogni schematismo dogmatico e lontana da qualunque conformismo devozionale ed esprime quell’autentica volontà di rinnovamento che aveva caratterizzato i tentativi della riforma cattolica”.<sup>1</sup>

Come asseriscono gli storici dell’arte Adorno e Mastrangelo «*pur partecipando all’indirizzo controriformista, che impone un’arte educativa, fatta più di atteggiamenti devozionali che di sostanza, si riallaccia ai grandi maestri del rinascimento medio, al loro idealismo e quindi alla purezza della forma*». <sup>2</sup>

Una delle opere che meglio caratterizza la pittura di Federico Barocci è la “Natività” del museo del Prado di Madrid, olio su tela cm 134x105 (immagine n° 30). Lo stile di Barocci è qui dispiegato in tutta la sua freschezza: straordinario è l’uso del colore caratterizzato da calde sfumature; l’atmosfera serena ed elegiaca, il carattere intimo e raccolto e la sincerità dell’ispirazione sono la cifra distintiva della sua pittura. «*Secondo Nicholas Penny, direttore della National Gallery di Londra: Barocci ha reso il sacro allo stesso tempo divinamente bello e irresistibilmente umano*». <sup>3</sup>

L’incanto e la poesia del dipinto prendono vita dalla luce che investe questa Natività che proviene da una fonte luminosa esterna al dipinto, e investe fortemente il primo piano, soprattutto l’elegante figura inginocchiata della giovane e bella Maria; luce che illumina tutta la stalla e richiama alla memoria il passo del Vangelo: “*Venne al mondo la luce vera, quella che illumina ogni uomo*”. Tutto è inondato dalla luce divina che si diffonde dal volto del Bambin Gesù, adagiato su un bianco guanciaie che riflette lo splendore negli occhi dei due animali. Il manto blu di Maria avvolge il Bambino: è l’umiltà di Dio che si lascia vestire dell’umanità.

L’atteggiamento della Madonna è di stupore, l’espressione è commossa e la luce sottolinea il miracolo e la tenerezza della sua maternità, diventando elemento simbolico e fortemente evocativo. Maria è con le braccia aperte, simbolo dell’accoglienza, e in questo gesto della Madonna, stagliato in primo piano, viene rinchiusa tutta la tenerezza che passa tra l’intenso e amorevole sguardo di Maria e quello del piccolo Gesù, un gioco di sguardi che è il vero centro della composizione e del messaggio del quadro. Giuseppe, che emerge dalla penombra con il mantello che cattura la luce, è girato di spalle: sta parlando con i pastori, affacciati all’uscio in fondo alla stalla, da cui fa capolino anche una pecorella, e indica loro con il braccio teso e il dito puntato il luogo dello straordinario evento, creando una direttrice compositiva che rimanda di nuovo al primo piano.

L’ombra e la penombra da cui emergono i fili di paglia e i volti stupiti dei pastori contribuisce a creare un’atmosfera fiabesca e a convogliare l’attenzione sulla poetica degli affetti del primo piano. In basso a sinistra si nota una cesta poggiata su una pietra, il cappello di san Giuseppe, un sacco: una piccola natura morta che dona al dipinto un senso di calore domestico e di quotidianità.

1- Lezione 4: “*L’Età della Controriforma e il Seicento*”, pag. 3

da [http://www.rilievourbano.org/immagini/didattica/seminario\\_tematico/2011-2012/MACCIONI/lezione\\_4a.pdf](http://www.rilievourbano.org/immagini/didattica/seminario_tematico/2011-2012/MACCIONI/lezione_4a.pdf)

2- Pietro Adorno e Adriana Mastrangelo in: “*Arte, correnti e artisti*”, ed. G. D’Anna, vol. II, pag. 191

3- Nicol Degli Innocenti, “*Il sacro divinamente bello di Federico Barocci*” in: il sole 24 ore, 8 marzo 2013



Nota n° 8 - 18/02/2021

## Il Beato Angelico e l'Annunciazione

Nella Storia dell'Arte il Beato Angelico è situato cronologicamente tra il delizioso Gentile da Fabriano e fra Filippo Lippi. Come asserisce Schottmüller: «Tra questi due realisti, di cui l'uno ha la minuziosità dell'orafo, l'altro la disinvoltura dell'improvvisatore, l'Angelico si distingue per il misticismo amabile e quasi francescano, di ispirazione profondamente religiosa; un intenso realismo che contrasta con lo spirito generale del secolo, e che l'ha fatto definire "l'ultimo dei gotici"»<sup>1</sup>. 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, come prima enunciato, da un profondo sentimento religioso. Le pitture di questo artista nascono da una contemplazione interiore sollecitata dalla pace claustrale; sono l'espressione meditata di un mondo circoscritto nello spazio, ma infinito nell'anelito, nella preghiera, nel sogno di una purificazione eterna.

Famose le "Annunciazioni" del Beato Angelico: se ne contano più di dieci. Ma tra tutte le raffigurazioni dell'Annunciazione dipinte da Beato Angelico nel Quattrocento, ce ne sono tre molto simili. Tutt'e tre raffigurano la stessa scena nello stesso ambiente: il momento in cui l'arcangelo Gabriele, giunto sotto un portico dentro un giardino, svela a Maria che questa darà alla luce il figlio di Dio.

La prima delle tre (una tempera su tavola) è conosciuta come Annunciazione del Prado, dal nome del museo di Madrid in cui è conservata. Realizzata tra il 1425 e il 1426 presenta uno spazio in prospettiva tipico del Rinascimento; sullo sfondo, si vedono Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso (figura n° 93). Nell'Annunciazione di Cortona, tempera su tavola dipinta tra il 1433 e il 1436, gli elementi sono gli stessi: un portico in prospettiva (ma stavolta il soffitto è piano e si vede il lato destro dall'esterno) e la cacciata dei progenitori sullo sfondo (figura n° 10). La terza versione è un affresco chiamato Annunciazione del corridoio Nord dal luogo dove è collocata all'interno del convento di San Marco, a Firenze (figura n° 92).

Un breve commento sull'ultima opera di Firenze. Dipinta tra il 1440 e il 1450, è molto più essenziale delle precedenti, ma la prospettiva è più evidente; scompare la scena della cacciata di Adamo ed Eva e tutti gli elementi di derivazione gotica che rendevano ricche e preziose le opere precedenti. La modestia e la semplicità della scena, che appare intima e domestica, con la Vergine seduta su uno sgabello, ben si addice alla regola di vita dei frati domenicani. Maria e l'Arcangelo Gabriele si scambiano il saluto incrociando le braccia sul petto secondo un antico cerimoniale bizantino. L'architettura è impostata alla semplice eleganza rinascimentale, con il punto di fuga all'interno del portico stesso e con le colonne più massicce del solito. L'ambientazione è spoglia ed essenziale, come la stanzetta che si apre alle spalle della vergine. L'unica nota decorativa è data dai capitelli, resi con un forte accento sulla luce, e sono sia ionici che corinzi finemente intagliati. «Le figure della Vergine e dell'Arcangelo sono disposte lungo una direttrice diagonale, con Maria che siede più all'interno del porticato rispetto all'angelo annunciante».<sup>2</sup>

Sullo spessore del gradino, si trova un'incisione alla preghiera: VIRGINIS INTACTAE CUM VENERIS ANTE FIGURAM PRETEREUNDO CAVE NE SILEATUR AVE ("Quando passerai davanti alla figura della Vergine intatta, stai attento di non dimenticare di dire l'Ave Maria").

1 F. Schottmüller, *Fra Angelico*, Stuttgart 1911, pag. 12

2 C. Bucci, *"Storia dell'Arte Universale"*, vol 5, 2008, pag. 137



Nota n° 9 - 01/03/2021

## Il Guercino e l'Aurora

Giovanni Francesco Barbieri venne nominato “*Il Guercino*” a causa di uno strabismo infantile. Di modesta famiglia, sin da ragazzino presentò una particolare inclinazione per il disegno; stando al racconto dello storiografo bolognese Carlo Cesare Malvasia «*l'artista avrebbe dipinto una “Madonna di Reggio” sulla facciata della sua casa all'età di soli otto anni*»<sup>1</sup>. Ancor giovane, verso il 1609, fu inviato dal padre ad affinare la sua attività pittorica a Bologna, dove poté studiare le opere dei Carracci. La sua prima maniera rivela un'attenzione peculiare agli impasti cromatici, un realismo libero dall'algida arte accademica e caratterizzato da una vigorosa impronta luministica, quella che diverrà poi la famosa “*macchia guercinesca*”, una tecnica pittorica in base alla quale si giustappongono “*macchie*” molto uniformi di colori in modo armonico ed equilibrato. Dal 1621 al 1623 è a Roma, dove realizza le decorazioni del Casino Ludovisi, commissionatogli da Papa Gregorio XV; tra queste merita particolare attenzione “*L'Aurora*” (figura n° 21), nella quale il Guercino propone una pittura narrativa, dove il colore esplode in raggiante trionfo illuministico. In questo affresco a tempera, eseguito con la collaborazione di Agostino Tazzi che si occupò delle quadrature architettoniche, Aurora, immaginata nelle vesti di una bellissima donna, è adagiata sul sontuoso carro del sole trainato da due rampanti destrieri pezzati, che corre da un capo all'altro della volta in un cielo cosperso di nuvole e di tremula luce, lasciandosi alle spalle il giaciglio condiviso con il vecchio amante Titone e preceduta dalle Ore. Davanti a lei, in un cielo cosperso di nubi che si estendono in vapori di diversi colori, è un genio in volo, che incorona Aurora di fiori mentre un altro, sul carro, sparge fiori tutt'intorno. La visione dal basso verso l'alto accentua il senso di movimento di ogni figura, realizzata con accostamenti di colori purissimi che toccano il loro apice nella pezzatura dei cavalli spinti al galoppo che con foga trainano il carro. Il carattere improvviso della visione è sottolineato dal rapido soffermarsi su inserti paesaggistici e naturalistici, oltre che sul finto pilastro parzialmente crollato. Come asserisce la storica dell'arte Francesca Sannibale: «Collocata nella produzione giovanile di Guercino, l'Aurora è ritenuta l'acme della sua produzione pittorica, appena prima che il soggiorno romano contaminasse il pittore con la ricerca e l'imitazione dell'antico, creando risultati ibridi in cui la spontaneità e il dinamismo delle opere precedenti vengono sacrificati in nome della maestosità e la compostezza legate al classicismo». <sup>2</sup> In questo mirabile affresco il Guercino, grazie all'eccezionale abilità tecnica conforme al gusto scenografico del barocco, riesce a tradurre visivamente, intensificando particolarmente la componente emotiva, gli effetti di fervida luce e di moto atmosferico nella cristallina e pura grandiosità del cielo. Il visitatore viene così trascinato a passare lo sguardo da una parte all'altra della volta, rimanendone meravigliato.

1- Carlo Cesare Malvasia in: “*Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*”, Bologna, 1678

2- Francesca Sannibale in “*Roma – Un tesoro nascosto: Il Carro dell'Aurora di Guercino*”, RideforItaly.it, aprile 2020

Note sull'Arte



Nota n° 10 - 03/03/2021

### **Il Basiletti e il ritratto di Giuseppe Acerbi**

La fama pittorica di Basiletti è per lo più dovuta a vedute di paesaggi e alla ritrattistica. Propongo un commento su un significativo ritratto eseguito dal pittore bresciano nel 1826: «*Il "Ritratto di Giuseppe Acerbi, Console generale d'Austria in Egitto", (figura n° 30), un dipinto olio su tela e conservato nella Raccolta egizia Giuseppe Acerbi di Palazzo Te a Mantova*».<sup>1</sup> *L'opera ritrae l'egittologo ed esploratore in uniforme di console generale austriaco in Egitto, «carica che gli fu conferita nel 1825»<sup>2</sup>. Questa immagine fresca e vivace, resa vibrante dalla visibile trama del pennello, offre un esempio della grande qualità tecnica, ma soprattutto poetica, di Basiletti. Ancor più che in altri ritratti, qui l'artista bresciano riduce al minimo gli elementi della composizione per concentrarsi su pochi ma importanti particolari, come «la mappa del delta del Nilo ed una lettera scritta in francese a lui indirizzata ad Alessandria d'Egitto»<sup>2</sup>, disposte sul tavolo alla sua sinistra, così da offrire un'immediata idea della personalità e delle caratteristiche dell'effigiato, testimoniando il suo grado di cultura e i suoi interessi.*

*Il ritratto presenta Acerbi in una posa disinvolta, ma elegante nella sua uniforme: l'autorità e la fermezza del suo carattere sono espresse dal volto sereno e dallo sguardo intenso e penetrante, rivolto verso lo spettatore. La luce, privilegiato mezzo espressivo della pittura di Basiletti, permette di cogliere i tratti del volto e aggiunge alla sua espressione un senso di grande tranquillità. La mancanza di violenti scarti cromatici aiuta a concentrarsi sui pochi elementi che il pittore ha voluto mettere in risalto.*

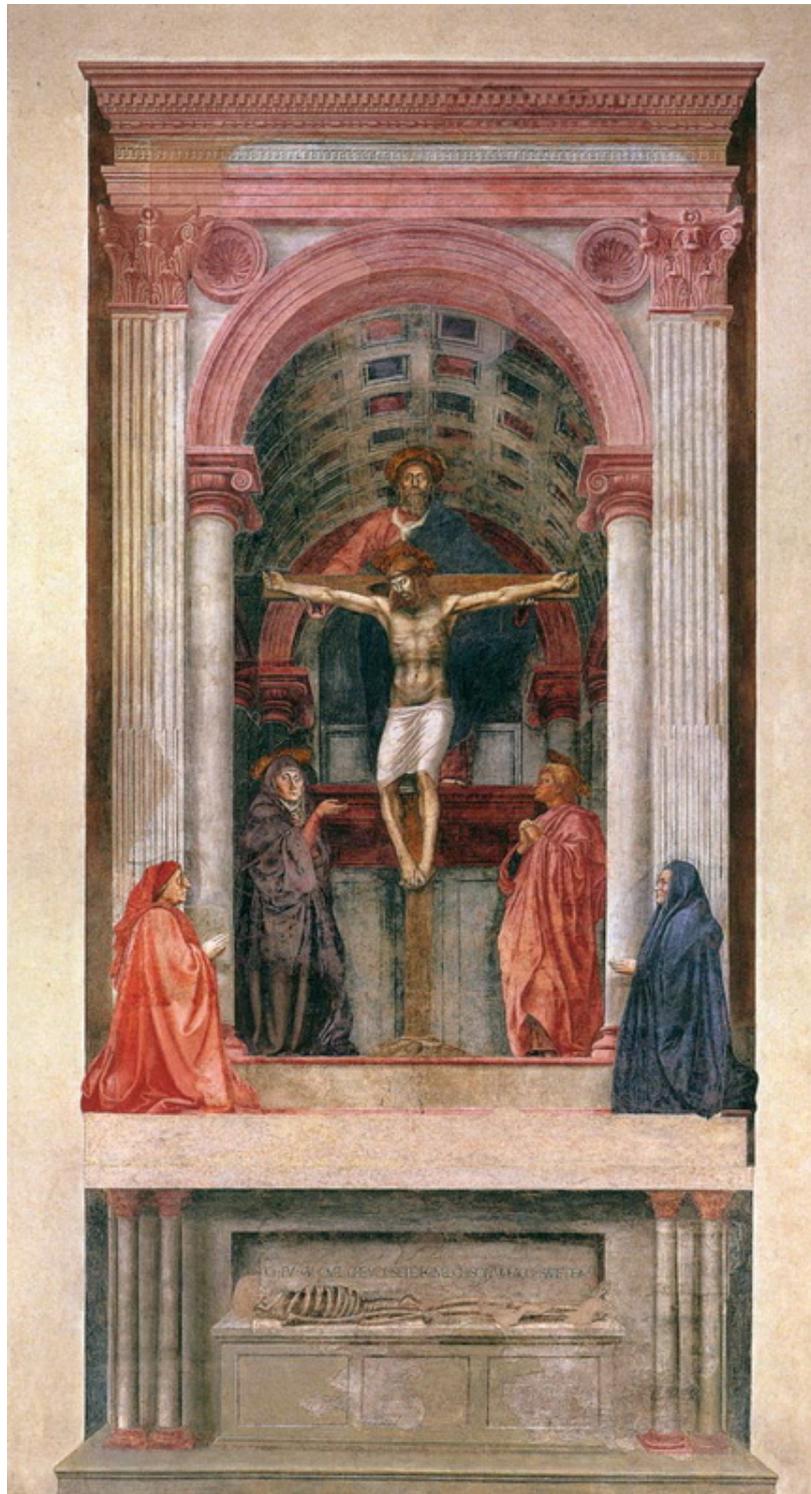
*«L'opera pervenne alla città di Mantova nel 1876 per legato testamentario del nipote ed erede Agostino Zanelli».<sup>3</sup>*

1- <http://www.palazzote.it/.../449-un-opera-al-mese-sesto...>

2- Manlio Gabrieli, Vita di Giuseppe Acerbi, Citem, Mantova, 1971

3- Piero Gualtierotti, Il console Giuseppe Acerbi ed il viaggio nell'alto Egitto, Vitam, Castel Goffredo, 1984.

Note sull'Arte



Nota n° 11 - 03/03/2021

## Il Masaccio e la Trinità

Il Masaccio può essere considerato il più grande antesignano della pittura quattrocentesca. «*Fu persona astrattissima e molto a caso, come quello che avendo fisso tutto l'animo e la volontà alle cose dell'arte sola, si curava poco di sé e manco d'altrui.*»<sup>1</sup> Giorgio Vasari descrive acutamente nelle "Vite" (1568) il carattere di quel Tommaso di ser Giovanni detto "Masaccio", che non si preoccupava del proprio aspetto né di riscuotere i suoi crediti. E «*non perché fusse vizioso, ma per tanta trascurataggine, tutto preso dall'arte com'era.*»<sup>1</sup> Nella sua breve vita, con estrema semplicità di mezzi e geniale felicità di concezione, rivelando una decisa adesione ai nuovi principi delle regole prospettiche del Brunelleschi, riassunse e ravvivò i progressi della scuola giottesca, interpretando con insolita profondità e vigore le forme reali, l'espressione, la vita.

Considerata in genere l'ultima opera fiorentina di Masaccio e una delle opere fondamentali per l'inizio del Rinascimento nella storia dell'arte è la "Trinità" affresco del 1427 ca, cm. 667x317, Firenze, Santa Maria Novella (figura n° 25); il dipinto, infatti, può essere considerato una sorta di manifesto visivo dei principi basilari del Rinascimento: l'uomo, al centro di tutte le cose, si muove in uno spazio misurabile. L'affresco rappresenta il dogma della Trinità, reso con connotazioni umane e terrene, essendo esso il mistero che si rivela all'uomo attraverso la sofferenza di Cristo. Masaccio rende fedelmente i rapporti spaziali fra uomini e architettura, includendo nel gioco di proporzioni, per la prima volta, anche le figure dei committenti, i cui nomi, da sempre sconosciuti, sono emersi in una recente ricerca d'archivio. Si tratta verosimilmente «*del maestro muratore Berto di Bartolomeo, cinquantenne nel 1427, sposato con monna Sandra, più giovane di dieci anni*»<sup>2</sup> I due committenti assistono inginocchiati alla Crocifissione, senza però parteciparvi direttamente.

La scena è ambientata all'interno di una illusionistica cappella con volta a cassettoni, chiusa da due archi e sorretta da colonne ioniche affiancate da due paraste con capitello corinzio. Il concetto rinascimentale dell'uomo al centro dell'universo è bel esplicito mediante la figura di Cristo, centro prospettico della composizione oltre che fulcro drammatico della narrazione. Interessante la figura di Dio Padre che sostiene, alle spalle di Cristo, la croce con le proprie mani. Ai piedi della croce, la Madonna e San Giovanni Evangelista. La base è costituita da un sarcofago marmoreo, sotto il quale è raffigurato uno scheletro giacente che allude alla morte. Nel sarcofago spicca l'iscrizione: "Io fui già quel che voi siete e quel chi son voi ancor sarete".

La rappresentazione della Trinità in cui il Padre regge la croce del Figlio era entrata nell'iconografia fiorentina di fine Trecento; ma questa monumentale del Masaccio è la prima trattata con grande realismo, come sottolinea quel volto popolare della Madonna e il significativo gesto che indica il sacrificio di Gesù.

1- Giorgio Vasari: "Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori", edizione giuntina del 1568

2- Masaccio, ne: I classici dell'Arte, ed Rizzoli-Skira, 2004, vol. 33 pag. 146

Note sull'Arte



Nota n° 12 – 09/03/2021

## **Il Brusasorci e il ritratto di gentiluomo**

Domenico Riccio detto il Brusasorzi o Brusasorci, «*a causa di una trappola per catturare i topi di sua invenzione*»,<sup>1</sup> considerato un precursore di Paolo Veronese, con il quale peraltro ha lavorato per la cattedrale di Mantova nel 1552, può essere considerato uno degli innovatori della pittura veronese del Cinquecento. «*Nato una decina d'anni prima di Paolo Veronese (1528), dello Zelotti (1526) e del Fasolo (1530), nonostante sia tradizionalmente riconosciuto come allievo del concittadino Giovan Francesco Caroto rimarrà sempre, tra questi suoi compagni di lavoro, il più legato al mondo centro-italiano attraverso esperienze mantovane e influssi emiliani*».<sup>2</sup> Diventato pittore ufficiale dell'Accademia Filarmonica di Verona, fondata nel 1543, il Brusasorzi ritrae i suoi membri; dall'osservazione dei suoi ritratti si comprende come i suoi personaggi effigiati presentano una viva caratterizzazione, con attento e analitico studio fisionomico per l'acuta penetrazione psicologica e per la viva espressione dei volti, messi in evidenza per lo più da fondali neutrali e scuri. L'opera: Il "*Ritratto di gentiluomo*" (figura n° 178) è meritevole di una attenta analisi per meglio comprendere le caratteristiche della ritrattistica del Brusasorzi, che sicuramente rimanda alle istanze dell'arte tardo-rinascimentale e manieristica, come mostra il classico equilibrio della composizione e la solida costruzione della figura.

Nel dipingere i tratti del giovane uomo, il Maestro rifugge da ogni idealizzazione; lo sguardo è rivolto verso lo spettatore con gli occhi lievemente incavati; leggeri tocchi di luce sulla fronte, alla base e alla punta del naso, all'interno del contorno dell'occhio destro e alla piega nasogeniena, sono conferiti con leggere pennellate. La gamma di colori ridotta all'essenziale e giocata su toni sobri, evitando superfici lucide e preziosismi di sorta infondono al volto e alle mani una verità toccante. L'effigiato è un gentiluomo non identificabile, vestito di un ampio mantello scuro bordato di pelliccia di lince, con una berretta sul capo e pizzetto con barba sul mento e baffi; lo stringere nella mano destra un foglio di carta scritto, fa ipotizzare possa essere il ritratto di un umanista o comunque di un intellettuale. Il volto, aggraziato e sereno, è dipinto con pennellate fini che delineano campiture di colore lisce e compatte e superfici levigate, che conferiscono all'immagine un effetto luminoso e vibrante. Nel ritratto la figura del personaggio riccamente abbigliato, colta di tre quarti, si staglia contro la semplice struttura architettonica che funge da sfondo, sulla quale, a destra, si intravede un'apertura con verosimile paesaggio boschereccio alla base. Il volto del personaggio, che emerge fortemente nel contrasto con il colore scuro dell'abbigliamento, è trattato con grande virtuosismo pittorico e notevole attenzione sia per la resa dei particolari della fisionomia che per l'introspezione psicologica. Il ritratto è probabilmente databile nella seconda metà del Cinquecento, per l'analogia dell'impostazione e nella stesura pittorica con le altre opere simili risalenti a quel periodo.

1- <http://veronacityguide.altervista.org/mostra-bottega...>

2- <https://www.treccani.it/.../domenico-brusasorci...>



Nota n° - 13 – 15/03/2021

## **Il Romanino e la Resurrezione**

Girolamo Romani, detto il Romanino (Brescia, 1484 circa – 1566 circa), è considerato tra i maggiori pittori del rinascimento bresciano e tra i più rilevanti esponenti della scuola lombarda. *«Nella sua pittura risulta evidente il rapporto con i maestri veneti e milanesi. Soprattutto da quest'ultimi mutuò un anticlassicismo che si concretizzò in uno stile estroso e fortemente espressivo e in un intento narrativo e popolaresco».*<sup>1</sup>

*Tra le molte opere di questo artista, merita un commento la “Resurrezione” eseguita nel 1526 circa, collocata nella chiesa di San Giorgio a Capriolo (BS). (figura n° 11).*

*Al centro della scena vi è l'imponente figura del Figlio di Dio in tutta la sua divina autorità. Cristo è raffigurato nudo, indossando solamente il perizonium di lino della crocifissione; con questa rappresentazione il Romanino si attiene fedelmente a quanto scritto nel Vangelo, dal quale si evince che le bende che avevano avvolto il Corpo di Gesù e il sudario, piegato accuratamente, son rimasti nel sepolcro vuoto. (Vangelo secondo Giovanni 20,1-10).*

*Cristo, uscito dal sepolcro, appoggia il piede sinistro su un angolo del coperchio; con la mano sinistra regge il vessillo crociato della Resurrezione, emblema del suo trionfo e della vittoria sulla morte, mentre con la mano destra benedice formando con le dita il segno della Trinità. Ai suoi piedi, tre soldati, resi con efficacia, sono vinti dal sonno, mentre un quarto in primo piano sulla sinistra, l'elmo ornato da cimiero, partecipa con sguardo atterrito all'ascesa di Cristo, diventando suo malgrado testimone del più grande evento della storia e della fede cristiana. Il Romanino organizza le figure all'interno di una struttura piramidale, secondo uno schema che non le costringe né le blocca, ma piuttosto accentua la monumentalità del gruppo, distribuito in modo che ne risulta uno stato di equilibrio e armonia.*

*La tipologia usata dal Romanino nella costruzione dell'opera è quindi quella tipica usata nel tardo medioevo, ancora in uso durante il primo Rinascimento. «Il Concilio di Trento, che sancì per l'iconografia un ritorno rigoroso alle Scritture, disapprovò sia la versione col Cristo sospeso in aria sia quella col Cristo in piedi nel sepolcro; perciò, a partire dalla seconda metà del secolo XVI, l'immagine più diffusa è quella in cui Gesù compare in piedi davanti a un sarcofago chiuso».*<sup>2</sup> *Il plastico Cristo risorto si staglia su un paesaggio lontano e rimpiccolito, che sta a significare la distanza fra la presenza maestosa e vittoriosa del Dio e la pochezza, insignificante misura del mondo. Il cielo è gravido di nubi nell'ora che precede l'alba, animato da bagliori luministici ed effetti di chiaroscuro decisivi per l'evoluzione della pittura bresciana del Cinquecento (si pensi in particolare al Moretto e al Savoldo).*

1- <https://www.treccani.it/.../girolamo-da-romano-detto.../...Brescia%201498%20circa%20%2D,Romanino%20e%20anche%20di%20Tiziano>.

2- <http://www.artedossier.it/it/art-history/work/2721/>

Note sull'Arte



Nota n° 14 – 20/03/2021

## Il Botticelli con la Primavera

Sandro Botticelli, superbo portavoce dell'esaltazione dinastica della famiglia Medici, fu indubbiamente l'artista più intimamente legato alla cultura neoplatonica, che conobbe vivendo a diretto contatto con i filosofi e gli intellettuali dell'Accademia platonica di Careggi, fondata a Firenze nel 1462 da Marsilio Ficino, diventandone l'interprete insuperabile degli ideali. Secondo i principi del neoplatonismo l'uomo occupa una posizione centrale nella gerarchia ontologica degli esseri che discende da Dio; l'uomo ha quindi l'opportunità di ricongiungersi con Dio, per raggiungere la perfetta armonia universale. La bellezza, intesa come riflesso di quella divina, insieme all'amore, sono la via per intraprendere questa ascesi.

L'influenza che il neoplatonismo ebbe sul Botticelli è fondamentale per comprendere la sua pittura, che si propone di rappresentare il bello ideale, depurando le forme da ogni troppo accidentale naturalismo. In questo senso va intesa *“La Primavera”*, (figura n° 3) uno dei due capolavori degli Uffizi, insieme alla *“Nascita di Venere”*. (figura n° 5) Non a caso in entrambi i dipinti *«predomina la figura mitologica della dea dell'amore, che simboleggia l'armonia universale e l'insieme delle qualità più elevate dello spirito alle quali l'uomo deve ambire»*.<sup>1</sup>

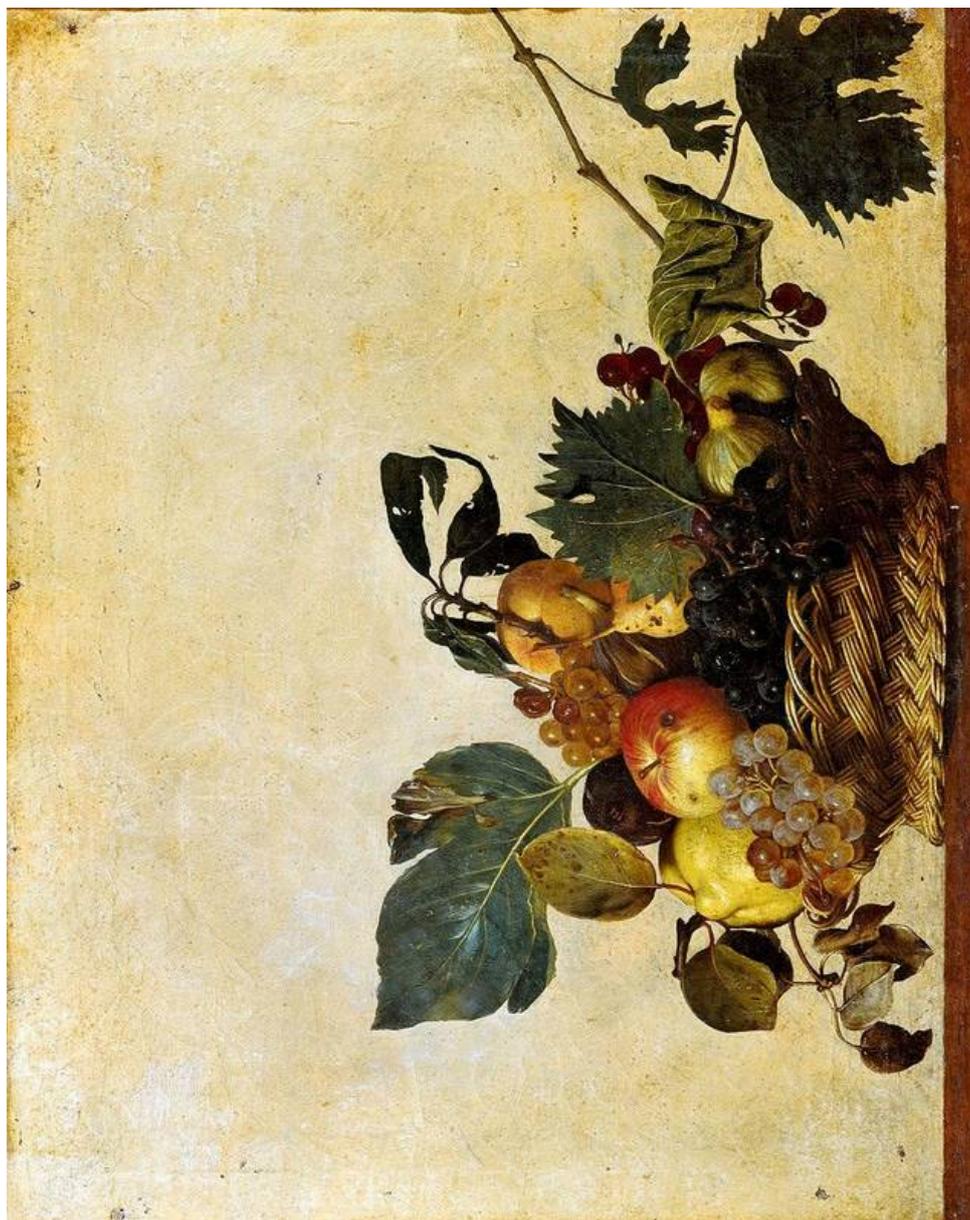
*“La primavera”*, eseguita nel 1480 circa, è una tempera su tavola di legno di pioppo di cm 207 x 319, conservata nella Galleria degli Uffizi di Firenze.

L'opera pittorica mostra nove figure della mitologia classica che incedono su un prato fiorito, davanti a un bosco di aranci e alloro. La lettura del quadro inizia da destra, dove Zefiro, il vento vivificatore della natura, insegue la ninfa Clori, dalla cui unione nasce Flora, immagine della fecondità e del risveglio della fioritura e, quindi, della Primavera. Al centro sta Venere, la dea dell'amore e della fecondità, sopra la quale Cupido, bendato scocca il dardo d'amore. A sinistra danzano armoniosamente in cerchio le tre Grazie, intrecciandosi con le dita; chiude la composizione Mercurio, il messaggero degli Dei con indosso elmo e calzari alati, che disperde le nuvole col caduceo, simbolo di pace e di conciliazione tra gli opposti. *«Le figure, nel loro insieme, si compongono in un fregio, con un ritmo morbido e quasi musicale che traduce il movimento in una danza che ingentilisce e alleggerisce le forme. Questo movimento, essenziale nell'universo di Botticelli, è impresso soprattutto dal contorno delle figure, che assume maggior importanza rispetto al volume»*.<sup>1</sup> Pur rimanendo misterioso il complesso significato della composizione, l'opera celebra l'amore, la pace, la prosperità. La vegetazione, il cui colore scuro è in parte dovuto all'alterazione del pigmento originale, è rischiarata dall'abbondanza di fiori e frutti. *«Sono state riconosciute ben 138 specie di piante diverse, accuratamente descritte da Botticelli servendosi forse di erbari. La cura per i dettagli conferma l'impegno profuso dal maestro in quest'opera, confermato anche dalla perizia tecnica con cui è stata realizzata la stesura pittorica»*.<sup>2</sup>

1- *“Storia dell'Arte Universale”*, ed. Istituto Italiano Arti Grafiche, Bergamo, 2008, vol. 6, pag. 165

2- Sito ufficiale della Galleria degli Uffizi - <https://www.uffizi.it/opere/botticelli-primavera/>

Note sull'Arte



Nota n° 15 – 26/03/2021

## Il Caravaggio e la canestra di frutta

La celeberrima “*Canestra di frutta*”, eseguita tra il 1594 e il 1596, un olio su tavola cm 31x47, è conservata nella Pinacoteca Ambrosiana di Milano (figura n° 1).

La Canestra dipinta da Caravaggio è considerato il primo esempio del genere artistico detto “*Natura morta*” come categoria autonoma. Un cesto con pochi frutti e foglie in parte rinsecchite viene elevato al rango di protagonista dell’arte, non più come “*oggetto*”, ma come “*soggetto*” in pittura. La tela, eseguita a Roma nella metà dell’ultimo decennio del Cinquecento, fu offerta in dono dal Cardinal Del Monte al collega milanese Federico Borromeo. Da quel momento è sempre rimasta nella collezione del cardinale, diventata in seguito Pinacoteca Ambrosiana, aperta al pubblico nel 1618. Federico Borromeo in persona scrive la prima guida al Museo, e dedica poche ma illuminanti righe al dipinto. Pur con lo strano errore di aver confuso i frutti con i fiori, la citazione merita di essere ricordata testualmente, tradotta dall’originaria stesura in latino: “*Non è privo di pregio un canestro dal quale ammiccano fiori variegati. Lo dipinse Michelangelo da Caravaggio, che si conquistò a Roma un notevole credito. Personalmente avrei voluto avere un altro canestro simile a questo, ma poiché nessuno raggiungeva la bellezza di questo e la sua incomparabile eccellenza, è rimasto solitario*”.

Le parole di Federico Borromeo, grande e pionieristico appassionato di nature morte, oltre a ricordare l’inutile ricerca di un “*pendant*” da affiancare con il capolavoro di Caravaggio, sono indice di un crescendo entusiasmo: il cardinale inizia con un tono volutamente distaccato. Poi d’infervora, fino ad usare l’impegnativa espressione “*incomparabilis excellentia*”!

In effetti, la precisione ottica con cui viene descritto ogni particolare e la mimesi totale che l’opera raggiunge sono strabilianti: il cesto di vimini intrecciato è rappresentato come se si trovasse in alto rispetto allo sguardo di un ipotetico spettatore, essendo posto su un piano di legno appena accennato che corre parallelo allo sguardo dell’osservatore, dal quale sembra penetrare quasi nello spazio dell’osservatore.

All’interno del cesto è contenuta frutta di vario genere. Alcuni grappoli di uva bianca e di uva nera sporgono verso il basso. Si vedono poi alcune pere, una mela bacata, fichi e, infine, una pesca. Le foglie ancora attaccate ai rametti sono secche e bucate da insetti. Le gocce d’acqua sulle foglie e sulla frutta, la mela bacata, le spaccature del fico maturo sembrano quasi uno spasmodico tentativo di trasfigurare il reale in pittura pura. Lo sfondo è privo di dettagli e ricorda una parete intonacata, illuminata e priva di ombre.

La leggera sporgenza della base della canestra oltre il piano e le imperfezioni della frutta sono particolari simbolici; ricordano come la vita sia in realtà imperfetta e precaria. La presentazione di frutti bacati o intaccati dalle malattie simboleggia la caducità dei beni terreni, la “*vanitas*” dell’esistenza umana.

«Recenti analisi hanno confermato che il dipinto venne realizzato su una tela di recupero, come spesso accadeva durante il suo soggiorno romano, quando Caravaggio ridipingeva direttamente su precedenti stesure pittoriche». <sup>1</sup>

1- “*i Grandi Musei del Mondo*” ed. RCS Quotidiani S.p.A. -vol. 1, Pinacoteca Ambrosiana, Milano, 2006, pag. 88/

Note sull'Arte



Nota n° 16 – 15/03/2021

### **Il Galizzi ed il Sacro Cuore di Gesù**

Luigi Galizzi, nato a Ponte San Pietro nel 1838, deceduto a Bergamo nel 1902, all'età di 12 anni prese parte al concorso per l'ammissione ai corsi di pittura dell'Accademia Carrara di Bergamo, dove rimase per circa vent'anni, ricevendo numerosi riconoscimenti. Fu allievo di Enrico Scuri, di cui sposo la figlia, anch'essa pittrice. Nella sua vita Galizzi realizzò significative decorazioni e affreschi nell'Italia del Nord, specie nel Bergamasco e nel Bresciano. Le sue opere, principalmente a carattere sacro, sono caratterizzate da un cromatismo vitale e bilanciato e rigorosa attenzione ai particolari.

Un commento merita la bellissima opera del “*Sacro Cuore di Gesù*”, realizzata nel 1881, tema che l'artista aveva precedentemente affrontato in un tondo del 1873-1875 circa, con un Sacro Cuore in posizione seduta.

Galizzi, nel dipingere il Sacro Cuore di Gesù, si è ispirato alle apparizioni della santa monaca francese Margherita Maria Alacoque. Il 27 dicembre 1673 nel monastero della Visitazione di Paray-Le-Monial, mentre la santa si trovava al cospetto del Santissimo Sacramento, ha avuto un'apparizione di Gesù, che le richiedeva una particolare adorazione al suo Sacro Cuore. La Santa dopo la visione proferì le seguenti parole: “*Il Divino Cuore mi fu presentato come in un trono di fiamme, più sfolgorante di un sole e trasparente come un cristallo, con la piaga adorabile; esso era circondato da una corona di spine e sormontato da una Croce*<sup>1</sup>. Margherita Maria Alacoque, canonizzata da papa Benedetto XV nel 1920, avrebbe avuto tali apparizioni per altri 17 anni, sino alla sua morte

Galizzi ha rappresentato Cristo in posizione eretta e abbigliato con una veste rossa, che rappresenta metaforicamente il colore del sangue e del martirio in croce per la salvezza dell'umanità; la tunica è avvolta in un mantello blu, che sta a simboleggiare il cielo e il Divino. Gesù Cristo è raffigurato giovane e di bell'aspetto, con lunghi capelli arricciati sulle spalle; lo sguardo è rivolto verso il Dio Padre, mentre con la mano sinistra indica il proprio cuore da cui si sprigiona una chiara luce splendente. Il cuore è cinto da una corona di spine, e sulla sommità una piccola croce è avvolta da una fiammella che sta ad indicare l'ardore clemente e caritatevole che Gesù nutre per i peccatori.

La figura di Cristo è pervasa da uno splendido lirismo; presenta un magnifico portamento e un volto aggraziato e sereno, dipinto con pennellate fini che delineano campiture di colore lisce e compatte e superfici levigate, che conferiscono all'immagine un effetto luminoso e vibrante che emerge con forza dal severo fondo scuro verdastro. La materia cromatica dell'elegante e raffinata composizione è trattata con morbidezza, senza violenti scarti cromatici chiaroscurali, che agevola il concentrarsi sul volto e sul cuore di Nostro Signore, che il pittore ha voluto mettere in risalto.

1 - Giuliano Zanchi in “*Le migrazioni del cuore*”, Edizioni Dehoniane Bologna - giugno 2017.



## Rubens e Sansone e Dalila

Il fiammingo Pieter Paul Rubens, come Bernini in Italia, esprime la grandezza del potere politico e religioso, non per adesione esteriore e forzata, ma per intima convinzione. La sua pittura, pienamente barocca, è trionfale e dinamica nella composizione d'insieme, sempre ricca nel colore delle singole forme sovrabbondanti. Egli è forse il pittore che meglio rappresenta questa bellezza opulenta, con la quale intende celebrare la sublimità della chiesa cattolica e gli sfarzi delle grandi monarchie del diciassettesimo secolo europeo.

La sontuosità della pittura del Maestro si coglie nell'opera "*Sansone e Dalila*", un olio su tavola cm 185x205, del 1609 circa, conservato nella National Gallery di Londra. (figura n° 145) «*Il Dipinto venne eseguito dall'artista per il ricco Nicolaas Rockox*»<sup>1</sup>, influente cittadino di Anversa, che arrivò a ricoprire anche la carica di borgomastro, capo del consiglio cittadino.

In questi Dipinto Rubens si ispira alla leggeda biblica in cui Sansone si innamora di Dalila, una donna filisteia. I filistei, nemici dell'eroe, pagano la donna affinché scopra il segreto della sua forza. Questa, venuta a sapere che essa deriva dalla sua folta chioma di lunghi capelli, dopo un incontro amoroso, taglia i capelli dell'amante che, debole e stordito, cade in mano ai filistei. Rubens ha colto nel dipinto il momento in cui Dalila, a seno scoperto e carpito il segreto di Sansone, approfittando del momento in cui si addormenta, gli recide i lunghi capelli, aiutata dai suoi complici. La posa e la possente muscolatura di Sansone rivelano lo studio della scultura di Michelangelo, mentre l'esuberanza del colore e della pennellata, è un chiaro riferimento a Tiziano e alla pittura veneta, ricordi del periodo italiano dell'artista. Rubens raffigura i due amanti in primo piano, illuminati dal chiarore di una candela retta da una vecchiaia sulla sinistra e da un braciere alle spalle di Dalila, mentre i filistei, i cui volti sono rischiarati da una torcia tenuta in mano da uno di loro, attendono dietro la porta il compiersi dell'evento. «*Come sempre accade nelle scene storiche e mitologiche dell'artista, al fulcro tematico si affiancano personaggi secondari, che concorrono ad arricchire la scena secondo un'esuberante fantasia*». <sup>1</sup> La statua di Venere e Cupido visibile nella nicchia della parete sul fondo, altro non è che un'allusione alla forza distruttrice dell'amore, causa anche della rovina di Sansone.

Numerosi sono i brani di virtuosismo nella composizione: i forti contrasti tra luce e ombre sapientemente usati per rendere l'atmosfera notturna della stanza in cui si consuma il tradimento, l'effetto raso nei panneggi color oro e amaranto di Dalila, dove le pieghe sono riprodotte con minuzia, la coperta ricamata ai piedi della donna e la pelliccia che cala dal torso di Sansone.

1- "*i Grandi Musei del Mondo*" ed. RCS Quotidiani S.p.A. - vol. 3, National Gallery - Londra, 2006, pag. 126

Note sull'Arte



Nota n° 18 – 04/04/2021

### **Antonio Guadagnini la Resurrezione**

“*La Resurrezione di Gesù*” affresco del 1882 circa sulla cupola della Chiesa di San Zenone di Passirano (BS), è un tipico esempio di come il Guadagnini sia stato eccelso nelle pitture in cupola, dove le regole prospettiche devono essere ben conosciute e rappresentate.

L’armonica composizione è articolata così da separare la parte umana, in basso, e quella divina, al centro. Le figure, ben caratterizzate plasticamente, appaiono modellate dalla luce in una vibrante materia pittorica. Arditi scorci prospettici e sfondati illusionistici si amalgamano con abilità al tono narrativo.

Gesù Cristo si libra verso l’alto, come senza peso, in atteggiamento vittorioso, reggendo con la mano destra un bianco vessillo simbolo del suo trionfo sulla morte, sorta di divino orifiamma, mentre con il braccio sinistro teso indica la morte e il demone che, impauriti, vengono allontanati con impeto e determinazione. La figura del Risorto emerge contro la vistosa spaziosità di un cielo luminoso, color giallo amamelide chiaro, attorniato da alcuni ampi squarci di nuvole che a destra, dove è raffigurata la schiera di Santi testimoni dell’evento miracoloso sottolineandone il significato, sono di un azzurro oltremarino; per contro le nuvole sapientemente sfumano al grigio nella parte destra, dove sono rappresentate le livide e inquietanti figure della morte e il demone.

Molto ben rappresentati i tre soldati spaventati, di cui due, di fianco al sepolcro squarciato, da cui fuoriesce il bianco lenzuolo dove è stato avvolto il Signore per la sepoltura, si proteggono il volto dal bagliore dell’evento, rispettivamente con lo scudo e con il mantello.

La tavolozza liquida e schiarita del pittore dà corpo alle forme dei personaggi e delle architetture in modo delicato e sapiente; le pieghe delle vesti bianche e svolazzanti del Cristo risorto, e quelle purpuree del centurione in primo piano, sono certamente un pezzo di bravura e un omaggio alle poetiche barocche, direi quasi berniniane.

Questo splendido affresco si segnala, oltre che per la magnificenza della struttura che lo inquadra, per la qualità freschissima del colore, per il vivo cromatismo e per la notevole “*verve*” compositiva.

Note sull'Arte



Nota n° 19 – 08/04/2021

## **Il Bellini e il Ritratto del doge Leonardo Loredan**

Si può senz'altro affermare che la pittura del veneziano Giovanni Bellini si è costruita interamente sul colore e sulle sue relazioni con la luce. È proprio attraverso questi elementi che riuscì a raggiungere l'unità, l'equilibrio e l'armonia della composizione, i più alti valori della classicità rinascimentale che i maestri dell'Italia centrale ottenevano attraverso il disegno.

Sono sempre rimasto affascinato dal *“Ritratto del doge Leonardo Loredan”*, dipinto olio su tavola di 62x45, databile 1501-1504 e conservato nella National Gallery di Londra. (figura n° 88-85) L'opera è firmata IOANNES BELLINVS sul cartiglio fissato al parapetto, ed è considerata abitualmente come il risultato più alto della ritrattistica di Bellini e uno dei più celebri ritratti del Rinascimento italiano. L'arte fiamminga fu maestra per Bellini nel genere del ritratto. Lo studio del pittore fiammingo di nazionalità tedesca Hans Memling, e l'incontro con Antonello da Messina a Venezia nel 1475, furono importanti per l'artista veneto, che ne trasse la morbidezza del modellato e l'incidenza della luce sul naso, le labbra e gli occhi, rappresentando l'effigiato non più di profilo come si faceva tradizionalmente, ma di tre quarti e a mezzo busto.

Tuttavia, sebbene tutti i ritratti di Giovanni Bellini raffigurino il soggetto di tre quarti, per la figura del Doge Leonardo Loredan viene adottata una presentazione quasi frontale. Il doge è raffigurato in abiti ufficiali: spicca la curiosa particolare corona che copre il capo, il corno ducale, posto sulla renna, una cuffia bianca di finissimo tessuto broccato. L'effigiato, inserito su uno sfondo celeste, è presentato dietro una balaustra marmorea, mentre lo sguardo è rivolto verso un punto indefinito, con mancato contatto visivo con lo spettatore, essendo il Doge la più alta carica della Serenissima. Come asserisce la storica dell'arte Mariolina Olivari: *«In nome del decoro ufficiale e gerarchico le forzature psicologiche sono bandite, così come un'individualizzazione troppo penetrante, distanziandosi dalla lezione iperrealistica di Antonello»*<sup>1</sup>

In realtà il pittore, a mio avviso, riproduce con acutezza iperrealistica il volto del doge: l'età e la fisionomia sono riprodotti con straordinario realismo, trasmettono l'immagine non tipizzata di un individuo, con gli occhi infossati, la bocca sottile e la pelle segnata da rughe di espressione. Il doge è composto e il suo viso, atteggiato a una calma sicurezza, ha l'espressione imperturbabile richiesta dal suo ruolo istituzionale. Tuttavia la grande risorsa di cui dispone il pittore per rendere vitale e umano il ritratto, pur composto secondo il più rigido cerimoniale, è la luce. Il colore, caldo e sfumato, conferisce alla tela un'atmosfera di serena intimità. Grazie a questa luce calda, il sorriso di circostanza si scioglie in un'espressione di tacita benevolenza.

La resa dei dettagli dell'abbigliamento da cerimonia, così come del copricapo, è fotografica. Con estrema abilità mimetica e il sapiente uso della luce, il pennello di Bellini traccia l'effetto rigato del broccato con una tale maestria da stupite e meravigliare l'osservatore.

1- Mariolina Olivari, "Giovanni Bellini", in AA.VV., Pittori del Rinascimento, Scala, Firenze 2007

Note sull'Arte



Nota n° 20 – 11/04/2021

## **Il Gambara e il ritratto del Romanino**

Il pittore rinascimentale bresciano Lattanzio Gambara, 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. Di un allunato del Gambara presso il cremonese Giulio Campi scrisse per primo Giorgio Vasari. Tale notizia, non riscontrabile sul piano documentario, trova conferma dall'attendibilità dimostrata, in questo caso, da Vasari, che fece conoscenza diretta del Gambara. Il biografo aretino scrive infatti: *«nella qual casa [del Gambara], che è da San Benedetto al vescovado, vidi, quando fui ultimamente a Brescia, due bellissimi ritratti di sua mano; cioè quello d'Alessandro Moretto suo suocero, che è una bellissima testa di vecchio, e quello della figliuola di detto Alessandro, sua moglie»*.<sup>1</sup> *«Al di là della confusione fra il Moretto e il Romanino (del resto entrambi deceduti all'epoca della visita di Vasari a Brescia) l'autore delle Vite rammenta esattamente la casa di proprietà del Gambara menzionata nella polizza del 16 aprile 1565»*.<sup>2</sup>

Il "Ritratto del Romanino", (figura n° 86) del 1550-1559, è conservato nello Szépművészeti Múzeum di Budapest.

In questo ritratto l'impostazione è tizianesca. Ma, al di là dell'apparenza, ci sono un'attenta indagine dell'uomo, un'inquietudine, una concentrazione, rese attraverso la mobilità dei piani, delle luci, delle linee, che, se non appaiono immediatamente da una visione d'insieme, si rivelano attraverso numerosi particolari, ciascuno dei quali non vive isolato, ma si unisce sintatticamente all'altro, rientrando in un contesto unitario. L'effigiato è rivolto all'osservatore, con il quale stabilisce un vivo colloquio attraverso l'intenso sguardo. Il naso adunco, le guance lievemente scavate e la bocca serrata, è fatto oggetto di un'idealizzazione, volta a sottolineare l'acutezza e il rigore dell'intelletto del Romanino. La figura si staglia con plastica monumentalità sul fondo scuro; il mezzo espressivo privilegiato è infatti il contrasto tra la zona d'ombra costituita dall'abito nero tipico dell'epoca e dal fondo scuro della scena, su cui spiccano il collo del vestito in pelliccia rasa di visone, oltre che il volto dalla lunga barba e le mani, colpiti da una vivida luce dorata. Con la mano destra l'effigiato sta per intingere in un calamaio una penna con la quale annota qualche parola su un foglietto stretto tra pollice e indice della mano sinistra appoggiata su di un tavolo; il bianco colore del foglietto viene sapientemente controbilanciato dal bianco del colletto della camicia.

Nella composizione il Gambara rinuncia ad una qualsiasi allusione biografico-simbolica; non vengono infatti inseriti chiari elementi che configurano l'effigiato come pittore. Le annotazioni sul foglietto possono però far riferimento al Romanino come pittore immerso nel travaglio della crisi umanistica e della crisi religiosa della prima metà del Cinquecento.

1- G. Vasari, *Le vite ...* (1568), a cura di G. Milanesi, VI, Firenze 1881, pp. 506

2- [www.treccani.it/enciclopedia/lattanzio-gambara](http://www.treccani.it/enciclopedia/lattanzio-gambara)



Nota n° 21 – 16/04/2021

## **Il Baciccio e la Gloria del nome di Gesù**

Giovanni Battista Gaulli, soprannominato il Baciccio, insieme ad Andrea Pozzo, è stato uno dei più significativi rappresentanti della corrente barocca detta del “*cortonismo*”, uno stile decorativo fastoso, allegorico e illusionistico che si ispirava alle gigantesche imprese decorative di Pietro da Cortona, incontrastato protagonista del Barocco, insieme a Bernini e Borromini.

Formatosi a Genova, dove nacque nel 1639, il Baciccio si trasferì a Roma nel 1653 o nel 1657; decisivo per la sua affermazione artistica nella città pontificia fu l’incontro con Gian Lorenzo Bernini, diventandone uno dei suoi più stretti collaboratori. A Roma, nel 1672, dietro raccomandazione di Bernini inizierà un’opera fondamentale del percorso del barocco: la decorazione della volta della chiesa del Gesù, la chiesa madre dell’ordine dei gesuiti, che porterà a termine nel 1685. Proprio in questa chiesa a navata unica, secondo i dettami del Concilio di Trento, il Baciccio esegue quello che viene considerato il suo capolavoro: la “*Gloria del nome di Gesù*”, altrimenti denominato il “*Trionfo del nome di Gesù*” (figure dal n° 21 al n° 28).

Ispirandosi alla vorticoso ascensione della cattedra berniniana, qui il Baciccio crea un ritmo incessante, non arginato né dall’architettura né dalla decorazione scultorea; annullando ogni confine tra la pittura e la decorazione a stucco, realizza un meraviglioso spettacolo teatrale: lo sfondamento illusionistico del soffitto è come l’aprirsi di un velario che permette l’apparizione stupefacente di un gran numero di figure volanti. Una complessa quadratura architettonica, popolata da angeli in volo e numerose altre figure, crea un trapasso graduale da uno spazio terreno, umano, allo spazio divino. Il tema dell’affresco è l’esaltazione del Sacro Nome di Gesù; il monogramma di Cristo “*IHS*” (le prime lettere del nome di Gesù in greco: *Iesus Hominum Salvator*), splende all’interno di un cerchio di vivida luce circondato da angeli e santi.

*«Il soffitto si spalanca davanti allo stupore dello spettatore: le immagini, investite dal raggio di luce che parte dal centrale Monogramma di Cristo, esplodono interagendo, grazie anche alla sapiente ombreggiatura realizzata sul bordo inferiore della cornice, con l’apparato figurativo in legno e stucco realizzato, su disegno dello stesso Baciccio, da Antonio Raggi e Leonardo Reti, offrendo al fedele e al visitatore una meravigliosa e straordinaria impressione illusionistica di carattere barocco».*<sup>1</sup>

L’idea della volta, libera da architetture e sfondata sul cielo dove si dispongono gruppi indistinti di nuvole e figure, corrisponde alla retorica e alla profonda religiosità del barocco maturo; *«non importa che lo spettatore possa riconoscere e “leggere” il tema, quanto che rimanga meravigliato dall’audacia del “sottinsù”, dal movimento vorticoso che lo sovrasta e lo domina, e venga perciò colpito dalla fantasia più che convinto razionalmente».*<sup>2</sup>

1 - Sito Web europacristiana: Il Santissimo nome di Gesù dipinto da Baciccio sulla volta della chiesa dei Gesuiti a Roma

2 - Pietro Adorno e Adriana Mastrangelo in: “*Arte - Correnti e artisti*” ed. G. D’Anna, vol. II, 1994, pag. 304



Nota n° 22 – 24/04/2021

## Il Veronese e le Nozze di Cana

Paolo Caliari nasce a Verona (da cui l'appellativo "Il Veronese") nel 1528, muore a Venezia nel 1588. La nascita a Verona e la sua educazione in patria hanno un'importanza determinante per gli sviluppi della sua pittura. Dalla pittura veronese, infatti, Paolo Caliari apprende una regola che diventerà una costante del suo stile: il disegno che contorna le zone di superficie colorate e giustapposte. Se nella sua giovanile esperienza a Mantova riceve l'impalcatura monumentale, da Verona trae la possibilità di accostare i colori senza amalgamarli con passaggi graduali, in modo che essi si esaltino reciprocamente sommando insieme le rispettive qualità luminose. Nasce così nel pittore anche l'uso dei colori complementari che, accostandosi e riflettendosi, generano un'intensa luminosità chiara, che esprimerà soprattutto poco dopo la metà del secolo, con il suo trasferimento a Venezia. Bisognerà giungere al Tiepolo, due secoli più tardi, per avere un senso del colore altrettanto luminoso e splendente.

A partire dai primi anni Sessanta il Veronese produce una serie di dipinti di grande dimensione, generalmente indicati come le "Cene", che a mio avviso costituiscono le prove più famose della sua formidabile fantasia creativa. Tra tutte, celeberrima è l'opera pittorica dal titolo "Nozze di Cana" o "Matrimonio di Cana" (figura n° 114), un olio su tela di cm 666x990 dipinto nel 1562-1563 che, proveniente dal refettorio dei benedettini in San Giorgio Maggiore di Venezia, è attualmente conservata presso il Museo del Louvre di Parigi. Il dipinto mostra l'episodio della tramutazione dell'acqua in vino durante un matrimonio a Cana, contenuto nel "Vangelo secondo Giovanni". Nell'impaginare questo trionfale capolavoro il Veronese impiega tecniche da scenografo di teatro, utilizzando una struttura tipica di quel mondo, quella delle scene multiple, cioè un proscenio dove si svolge l'azione principale, con scale di accesso che portano al secondo palcoscenico rialzato e alle prospettive di fondo, costituite da un loggiato di gusto palladiano.

«La tela è già lodata dai contemporanei per la magnificenza, l'estro fantasioso con cui è descritto l'avvenimento evangelico e per la quantità dei personaggi effigiati (133 figure)». <sup>1</sup> L'eleganza e lo sfarzo sono quelli della società veneziana contemporanea al pittore. «Molti personaggi sono identificabili: il quartetto musicale al centro, per esempio, rappresenta i pittori: Bassano al flauto, Tiziano al contrabbasso vestito di rosso, Tintoretto alla viola e Veronese stesso al violoncello». <sup>2</sup> Davanti al gruppo dei musicanti si trovano due cani bianchi legati e fermi. A destra un servitore mesce del vino mentre alle sue spalle un personaggio in elegante vestito, con un calice di cristallo in mano, sta valutando visivamente la qualità del vino prima di assaggiarlo. La figura di Gesù, con lo sguardo rivolto allo spettatore, è posta al centro del banchetto, accompagnato dalla Madre e dagli Apostoli. Tutt'attorno gli altri personaggi, uomini e donne del tempo dell'artista, ritratti dal vivo.

La lunga balaustra divide la tela a metà, separando il cielo e la terra, dimensioni che si confrontano e si giustappongono. Su tutta la composizione domina l'eccezionale partitura cromatica, vivacissima nei colori dei costumi dei convitati, ognuno raffigurato con dovizia di particolari.

1- "i Grandi Musei del Mondo" ed. RCS Quotidiani S.p.A. - vol. 1, Louvre - Parigi, 2006, pag. 90

2- "Storia dell'Arte Universale", ed. Istituto Italiano Arti Grafiche, Bergamo, 2008, vol. 8, pag. 158