



# Naviglio Piccolo

Giovedì 24 marzo 2011 - ore 21.00

## LA LUCE NELLA PITTURA

### Luce e ombra: realismo e dramma

Senza luce, ovviamente, non si potrebbe vedere e l'arte figurativa non esisterebbe del tutto. Superata questa verità lapalissiana, però, scopriamo che gli artisti, nei vari secoli, hanno affrontato il "problema della luce" in modi e con significati profondamente diversi. Da componente del Creato a mezzo fondamentale di evidenziazione del "messaggio"; da segno del privilegio divino a "occhio" sostitutivo e selettivo per l'osservazione della realtà ... o della surrealtà.

Andando ben oltre il concetto di "progresso tecnico" della pittura che spesso si usa per descriverne l'evoluzione.

La luce e la sua assenza, l'ombra appunto, rendono reale, o meglio realistica, la percezione di quanto viene rappresentato. Volumi, passioni, si evidenziano e rappresentano: non messaggio più o meno sovranaturale, ma attenta e verosimile immersione nella realtà del mondo e del vissuto.

Fa da guida al ciclo, ed alla serata, **Rosanna De Ponti**. Laureata in architettura, ha insegnato disegno e storia dell'arte nel liceo scientifico, tiene conferenze di storia dell'arte ed accompagna gruppi in visite guidate ai monumenti e alle gallerie d'arte di Milano.

**Viale Monza 140 I Piano (M1 Gorla - Turro)**

Quote di partecipazione ad ogni incontro:

Normale	€ 2,00.
Soci di Naviglio Piccolo	€ 1,00.
Per chi si associa al momento	gratuita
Quota associativa a Naviglio Piccolo	€ 15,00

Informazioni: [www.navigliopiccolo.it](http://www.navigliopiccolo.it) email [naviglio.piccolo@navigliopiccolo.it](mailto:naviglio.piccolo@navigliopiccolo.it)



Si ringrazia:

Cooperativa Sociale  
**CIRCOLO FAMILIARE DI UNITÀ PROLETARIA**  
VIALE MONZA, 140 - TEL. 022574683 - 20127 MILANO



# Naviglio Piccolo

## Le opere

N°	Artista	Opera (data)	Collocazione
1	<b>Pittura primitiva</b>	Animali	Grotte di Lascaux
2		Caccia	Grotte di Lascaux
3		Panorama	Grotte di Lascaux
4	<b>Pittura egizia</b>	Scene di caccia nella palude	
5		Coniugi	
6		Nefertiti	
7	<b>Pittura greca</b>	Aedo	
8		Corsa	
9	<b>Pittura romana</b>	Ifigenia	Pompei, Affreschi
10		Natura morta	Pompei, Affreschi
11		Coniugi	Pompei, Affreschi
12	<b>Arte bizantina</b>	Il Buon Pastore	Mausoleo di Galla Placidia
13		Il Buon Pastore - particolare	Mausoleo di Galla Placidia
14		Teodora	Basilica di San Vitale
15		Teodora - particolare	Basilica di San Vitale
16		<b>Giotto</b> Vespignano, 1267 – Firenze, 1337	Il sogno di Gioacchino
17	La fuga in Egitto		
18	Il bacio di Giuda		
19	<b>Masolino da Panicale</b> Panicale, 1383 – Firenze, 1444	Tentazione di Adamo	Cappella Brancacci
20		Guarigione dello zoppo	Cappella Brancacci
21	<b>Masaccio</b> Castel San Giovanni, 1401 – Roma, 1428	La cacciata dal Paradiso	Cappella Brancacci
22		Il tributo	Cappella Brancacci
23	<b>Robert Campin</b> 1378/1379 – Tournai, 1444	La Trinità (1435)	



# Naviglio Piccolo

<b>24</b>	<b>Antonello da Messina</b>	Salvator Mundi (1465)	
<b>25</b>	Messina, 1429 – Messina, 1479	San Gerolamo nello studio (1475)	
<b>26</b>	<b>Piero della Francesca</b>	Madonna di Senigallia	
<b>27</b>	Borgo S.Sepolcro 1415/20 –	Pala di Brera	Milano, Brera
<b>28</b>	1492	Sogno di Costantino	Arezzo
<b>29</b>	<b>Jan van Eyck</b> Maaseik ,1390ca – Bruges, 1441	Coniugi Arnolfini (1434)	Londra National Gallery
<b>30</b>	<b>Pontormo</b> Pontorme, 1494 – 1557, Firenze	Giuseppe e Giacobbe in Egitto (1518)	
<b>31</b>	<b>Caravaggio</b> Milano, 1571 – Porto Ercole	Ragazzo morso da un ramarro	
<b>32</b>	1610	Cena in Emmaus	Londra, National Gallery
<b>33</b>	<b>Vermeer</b>	La lattaia	
<b>34</b>	Delft, 1632 -Delfts, 1675	La merlettaia	
<b>35</b>		La ragazza con l'orecchino di perla	
<b>36</b>	<b>Evaristo Baschenis</b> Bergamo, 1617 – Bergamo,	Natura morta con strumenti musicali	
<b>37</b>	1677	Strumenti musicali	
<b>38</b>	<b>Leonardo da Vinci</b> (Vinci, 1452 – Amboise, 1519)	La Vergine delle rocce	Londra, National Gallery
<b>39</b>	<b>Giorgio De Chirico</b> Volos, 1888 – Roma, 1978	Enigma del pomeriggio	
<b>40</b>	<b>Caravaggio</b> Milano, 1571 – Porto Ercole 1610	Le sette opere di misericordia	Napoli
<b>41</b>	<b>Antonello da Messina</b> Messina, 1429 – Messina, 1479	Crocifissione (1475)	Anversa, Musée Royale des Beaux Arts
<b>42</b>	<b>Tintoretto</b> Venezia, 1518 – Venezia, 1594	Crocefissione	Venezia, Scuola di San Rocco



# Naviglio Piccolo

43	<b>Francesco Hayez</b> Venezia, 1791 – Milano, 1882	Crocefisso con Maddalena	Milano, Museo Diocesano
44	<b>Rembrandt</b> Leida, 1606 - Amstrerdam, 1669	Deposizione dalla Croce	Monaco, Altepinakothek
45	<b>Tintoretto</b> Venezia, 1518 – Venezia, 1594	Ultima cena	Venezia, San Giorgio Maggiore
46	<b>Veronese</b> Verona, 1528 – Venezia, 1588	Ultima cena	Milano, Brera
47	<b>Rembrandt</b>	Guarigione di Tobia	
48	Leida, 1606 - Amstrerdam, 1669	Il ritorno del figliuol prodigo	
49	<b>Tintoretto</b> Venezia, 1518 – Venezia, 1594	Ritrovamento del corpo di San Marco	
50	<b>Pontormo</b> Pontorme, 1494 – 1557, Firenze	Cena in Emmaus	Firenze, Certosa
51	<b>Rembrandt</b> Leida, 1606 - Amstrerdam,	Cena in Emmaus	Parigi, Museo Jacquemart-André
52	1669	Cena in Emmaus	Parigi, Louvre
53	<b>Caravaggio</b>	Cena in Emmaus	Londra, National Gallery
54	Milano, 1571 – Porto Ercole 1610	Cena in Emmaus	Milano, Brera
55	<b>Jacques David</b> Parigi, 1748 – Bruxelles, 1825	Il ratto delle Sabine	
56	<b>Jean-Louis Géricault</b> Rouen, 1791 – Parigi, 1824	La zattera della Medusa	
57	<b>Francisco Goya</b>	L'incendio	
58	Fuendetodosntorme, 1746 –	Il gigante	
59	Bordeaux, 1828	3 maggio 1808 - Los fucilamentos	Madrid, Prado



# Naviglio Piccolo

Le **Grotte di Lascaux** sono un complesso di caverne che si trova nella Francia sud-occidentale. Le grotte si trovano vicino al villaggio di Montignac, nel dipartimento della Dordogna. Nel 1979 le grotte di Lascaux sono state inserite nell'elenco dei Patrimoni dell'umanità dell'UNESCO, insieme alle altre grotte che si trovano nella valle del fiume Vézère.

Nelle grotte si trovano esempi di opere di arte parietale risalenti al Paleolitico superiore: molte di queste opere vengono fatte risalire ad una data compresa fra il 13.000 ed il 15.000 a.C. Il tema più comunemente rappresentato è quello di grandi animali dell'epoca (fra i quali l'uro, oggi estinto), resi con grande ricchezza di particolari.

Il complesso di caverne venne scoperto il 12 settembre 1940 da quattro ragazzi francesi: Marcel Ravidat, Jacques Marsal, Georges Agnel e Simon Coencas. Dopo la fine della seconda guerra mondiale le caverne vennero aperte al turismo di massa, ma nel 1955 l'anidride carbonica prodotta da 1.200 visitatori al giorno aveva visibilmente danneggiato le pitture. Nel 1963 le caverne vennero chiuse al pubblico e i dipinti vennero restaurati al loro stato originale.

Dal 1998, infestazioni fungine hanno invaso ampie parti del complesso e richiesto interventi straordinari di manutenzione; dal 2008, a seguito del peggioramento della situazione (con una nuova infestazione avviatasi nel 2007) e delle difficoltà per rimuoverne le tracce, le grotte sono state completamente chiuse al pubblico. È stato attivato un comitato scientifico internazionale, finalizzato a studiare le migliori modalità di tutela e ripristino ambientale del complesso.

Oggi i dipinti sono monitorati regolarmente, per cercare di evitare il loro ulteriore deterioramento.

Le sale più famose che compongono il complesso di grotte di Lascaux sono:

- la grande sala dei tori;
- il passaggio laterale;
- la lancia dell'uomo morto;
- la galleria dipinta;
- la camera dei felini.

Nel 1983 è stata aperta **Lascaux II**, una replica della grande sala dei tori e della galleria dipinta, situata a circa 200 metri dalle grotte originali; Lascaux II dal 2008 è divenuta la meta principale di visita, dopo la chiusura cautelativa del complesso originale.

Ad alcuni chilometri da Montignac, nel parco di Le Thot, sono esposte altre riproduzioni dei dipinti delle grotte di Lascaux.

La grotta di Lascaux viene anche chiamata la "Cappella Sistina del Paleolitico".

Il **Mausoleo di Galla Placidia** risalente alla prima metà del V secolo, dopo il 426, si trova a Ravenna, poco distante dalla basilica di San Vitale.

Secondo la tradizione Galla Placidia, figlia di Teodosio, reggente dell'Impero romano d'Occidente per il figlio Valentiniano III, avrebbe fatto costruire questo mausoleo per sé, il marito Costanzo III e il fratello Onorio. Tale tradizione non è confermata da dati documentari. Quasi certamente non fu comunque utilizzato come mausoleo di Galla Placidia, poiché le fonti riportano come essa morì e fu sepolta a Roma nel 450 dove ancora oggi sembra riposino le sue spoglie all'interno della cappella di Santa Petronilla sotto la basilica di San Pietro.

Secondo un'altra versione invece, probabilmente una leggenda, la salma di Galla, imbalsamata per sua espressa volontà, sarebbe stata riportata a Ravenna e collocata in un sarcofago nel Mausoleo dove, per più di un millennio, la si sarebbe potuta osservare attraverso una feritoia finché un giorno, nel 1577, un malaccorto visitatore per vedere meglio, avrebbe avvicinato troppo la candela alle vesti dell'imperatrice mandando tutto a fuoco.



# Naviglio Piccolo

Tuttavia è generalmente accettato che la costruzione sia un mausoleo imperiale annesso alla chiesa di Santa Croce, secondo un modello documentato sia a Roma (Mausoleo di Santa Costanza) che a Costantinopoli. Infatti l'edificio, in origine era collegato con un portico, ora perduto, alla chiesa della quale oggi rimangono pochi resti.

In seguito fu probabilmente un oratorio dedicato a san Lorenzo e ai santi Nazario e Celso.

La pianta del piccolo edificio è a croce latina, poiché il braccio longitudinale dell'ingresso è leggermente più lungo degli altri; guardando però nel complesso il mausoleo si ha la sensazione di centralità, come se fosse a croce greca e lo spazio è dominato dalla cupola posta all'incrocio dei bracci.

Esternamente l'edificio ha un paramento in semplice laterizio con la cupola nascosta da un tamburo a base quadrata, che si sopraeleva sulla copertura a tetto a due spioventi dei quattro bracci. L'unica decorazione concessa all'esterno è costituita dalle arcate cieche apparentemente prive dello zoccolo di base (l'edificio è interrato per circa un metro e mezzo), che movimentano le pareti. Anche qui come in altri monumenti ravennati, la subsidenza ha abbassato di molto la struttura originaria, che oggi appare con il soffitto dei bracci a meno di due metri dal suolo.

L'interno è decorato da un ciclo di mosaici, fra i più antichi della città, che, anche grazie ai costanti restauri operati nei secoli scorsi, oggi si presentano estremamente ben conservati. Poiché Galla Placidia soggiornava frequentemente a Costantinopoli, si potrebbe ritenere che l'artista incaricato di questi mosaici fosse bizantino. Forse è più corretto pensare ad una partecipazione di maestranze di diversa provenienza, perché la volumetria realistica delle figure di san Lorenzo (lunetta di fondo) e del Buon Pastore (sopra l'ingresso del sacello) rimanda più a un ambito romano-occidentale che alle figure ieratiche e ai volumi privi di consistenza dello stile bizantino-orientale. Alla fine dei bracci si trovano tre sarcofagi in marmo, di epoca romana quello del braccio centrale, del IV e V secolo i due posti nei bracci laterali.

La cupola centrale domina lo spazio interno, affiancata sui lati da quattro lunette; altre tre lunette si trovano alle estremità dei bracci, mentre le volte a botte dei bracci sono coperte da un tappeto stilizzato di fiori a sfondo azzurro. La rappresentazione escatologico-apocalittica del sepolcro cristiano non è in asse con l'ingresso dell'oratorio che è nella direttrice nord-sud, ma è in asse con l'orientazione cristiana, in quanto la croce ha la testa verso occidente e il piede verso oriente; la croce quindi va da oriente ad occidente come Cristo sole di giustizia e di redenzione.

Esternamente l'edificio ha un paramento in semplice laterizio con la cupola nascosta da un tamburo a base quadrata, che si sopraeleva sulla copertura a tetto a due spioventi dei quattro bracci. L'unica decorazione concessa all'esterno è costituita dalle arcate cieche apparentemente prive dello zoccolo di base (l'edificio è interrato per circa un metro e mezzo), che movimentano le pareti. Anche qui come in altri monumenti ravennati, la subsidenza ha abbassato di molto la struttura originaria, che oggi appare con il soffitto dei bracci a meno di due metri dal suolo.

L'interno è decorato da un ciclo di mosaici, fra i più antichi della città, che, anche grazie ai costanti restauri operati nei secoli scorsi, oggi si presentano estremamente ben conservati. Poiché Galla Placidia soggiornava frequentemente a Costantinopoli, si potrebbe ritenere che l'artista incaricato di questi mosaici fosse bizantino. Forse è più corretto pensare ad una partecipazione di maestranze di diversa provenienza, perché la volumetria realistica delle figure di san Lorenzo (lunetta di fondo) e del Buon Pastore (sopra l'ingresso del sacello) rimanda più a un ambito romano-occidentale che alle figure ieratiche e ai volumi privi di consistenza dello stile bizantino-orientale. Alla fine dei bracci si trovano tre sarcofagi in marmo, di epoca romana quello del braccio centrale, del IV e V secolo i due posti nei bracci laterali.

La cupola centrale domina lo spazio interno, affiancata sui lati da quattro lunette; altre tre lunette si trovano alle estremità dei bracci, mentre le volte a botte dei bracci sono coperte da un tappeto stilizzato di fiori a sfondo azzurro. La rappresentazione escatologico-apocalittica del sepolcro cristiano non è in asse con l'ingresso dell'oratorio che è nella direttrice nord-sud, ma è in asse con l'orientazione cristiana, in quanto la croce ha la testa verso occidente e il piede verso oriente; la croce quindi va da oriente ad occidente come Cristo sole di giustizia e di redenzione.

La cupola è dominata dalla Croce in una volta di stelle di grandezza decrescente verso l'alto, su sfondo blu, secondo un modello che sopravviverà per tutto il Medioevo. La rappresentazione del cielo notturno continua senza soluzione di continuità verso i quattro pennacchi dove vengono rappresentati i simboli degli evangelisti (tetramorfo). Le lunette della cupola presentano coppie di



# Naviglio Piccolo

santi e di apostoli, con le braccia alzate in adorazione verso il centro ideale dell'edificio, la Croce. Al centro si aprono le finestre, coperte con lastre traslucide di alabastro; anche la luce rivestiva un ruolo simbolico di rappresentazione di Dio.

Nella lunetta sopra l'ingresso si trova il mosaico che più risente dell'influenza bizantina, cioè la raffigurazione del Buon Pastore, Cristo, raffigurato imberbe seduto su una roccia e circondato da pecore che si rivolgono tutte verso di lui. Si tratta di una delle prime testimonianze di questo elemento iconografico, influenzato dalla tradizione classica del mito di Orfeo. Nella lunetta di fondo, san Lorenzo sulla graticola, davanti a un armadietto che contiene i Vangeli. Nelle lunette laterali, cervi fra tralci di arbusti (derivati da un passo del Salmo 41 come un cervo cerca l'acqua, così l'anima cerca Dio) e colombe che bevono alla fonte (simbolo delle anime cristiane che si abbeverano alla grazia divina). Le volte a botte e gli archi sono riccamente decorate con festoni di fiori e frutta e intrecci geometrici.

La **basilica di San Vitale** è una delle chiese più famose di Ravenna, esemplare capolavoro dell'arte paleocristiana e bizantina.

Iniziato grazie ai finanziamenti di Giuliano Argentario, ricco banchiere ravennate, su ordine del vescovo Ecclesio nel 525, vivente ancora Teodorico, e consacrato nel 547 dall'arcivescovo Massimiano, quando Ravenna era ormai da sette anni sotto il dominio bizantino, questo edificio, summa dell'architettura ravennate, elabora e trasforma precedenti occidentali e orientali portando alle estreme conclusioni il discorso artistico iniziato poco dopo l'editto di Costantino del 313. Fu completato grazie anche alla cospicua donazione del banchiere Giuliano l'Argentario che offrì 26 mila denari e che oggi è raffigurato nei mosaici dell'abside nel corteo di dignitari di Giustiniano, tra l'Imperatore e il vescovo.

La chiesa segna un distacco dalle tipiche basiliche longitudinali di Ravenna e, nella pianta a base centrale (ottagonale), ricorda la chiesa dei Santi Sergio e Bacco a Costantinopoli, più o meno coeva, secondo alcuni addirittura opera dello stesso architetto, oltre ad altri coevi battisteri, cappelle palatine e martyria (mausolei).

Ottagonale (l'otto era simbolo di Resurrezione perché era sette, il tempo, più uno, Dio), con cupola inglobata e nascosta dal tiburio, si presenta all'esterno in laterizio, con la consueta semplicità disadorna. Ogni faccia è collegata con quella attigua mediante contrafforti e, a sua volta, si suddivide in settori per mezzo di paraste e di una sottile cornice dentellata. Dalla forma geometrica del nucleo principale emergono altri corpi altrettanto rigorosamente definiti: il tiburio sopraelevato, ugualmente ottagonale, e l'abside, che, secondo l'uso locale, è poligonale all'esterno, semicircolare all'interno e affiancata da due piccoli ambienti (detti pastoforia, pròthesis e diacònicon). Si accede all'interno attraverso due porte: l'una in asse, l'altra, invece, obliqua rispetto all'abside. Di conseguenza anche l'ardica (o narteca o esonarteca), invece di essere tangente al lato frontale dell'ottagono, si dispone obliquamente toccando un angolo del perimetro. Viene così a mancare quel rapporto rettilineo fra ingresso e abside, che rende evidente la forma dell'edificio.

La pianta è apparentemente semplice: un deambulatorio ottagonale a due piani, che racchiude un ambiente centrale dello stesso disegno, posti fra loro in rapporto aureo. Ma nel passaggio dall'uno all'altro si trovano delle esedre, traforate da un doppio ordine di arcatelle e racchiuse entro grandi archi sostenuti da pilastri angolari, che producono un'espansione radiale pluridirezionale. Su di questi si imposta la cupola, che è di elevazione maggiore a quelle di simili chiese orientali.

Il complesso, già straordinariamente mosso e leggero per il ripetersi degli archi, doveva esserlo in misura maggiore quando non era ancora parzialmente interrato e le colonne poggiavano su alte basi a gradini. Del resto tutto contribuisce ad alleggerire il peso delle masse strutturali: i pulvini che staccano l'arco, quasi sollevandolo e sospingendolo in alto, e soprattutto i capitelli, scolpiti a Bisanzio, i quali, persa la forma classica greco-romana, assumono quella di cesti, traforati come se fossero fragili trine marmoree sulle quali non gravi alcun peso. Oltre ai celeberrimi mosaici, completano la decorazione interna i marmi policromi, gli stucchi e le balaustre del matroneo, traforate finemente. Sui pulvini sono raffigurate figure zoomorfe e la Croce.

Grande protagonista è la luce, che penetrando da diverse angolazioni determina un gioco



# Naviglio Piccolo

luministico che appare imprevedibile. Questo effetto doveva moltiplicarsi all'infinito quando la basilica era ricoperta di mosaici.

Lo sfarzo, sottolineato dalla particolare pianta che necessita di essere percorsa per fare esperienza degli innumerevoli scorci, crea un effetto di sfavillio che sembra annullare il peso della costruzione in una dimensione quasi soprannaturale. Ciò è tipico della corte imperiale bizantina, mentre altri elementi, come la cupola alleggerita da tubi fittili, sono frutto dell'esperienza italiana, per cui si presume che alla basilica lavorarono maestranze sia locali che venute da oriente. L'arco dell'abside ha un significato imperiale. Le due aquile imperiali sorreggono il clipeo cristologico che rappresenta il monogramma stilizzato (costantiniano imperiale) di Cristo. Sul pavimento del presbiterio è raffigurato un labirinto, simbolo del labirinto dell'anima, del difficile percorso dell'anima verso la purificazione.

Il punto focale è situato nell'abside, dove due angeli in volo a mosaico reggono il simbolo della croce, similmente alla calotta dell'abside dove quattro angeli tengono un medaglione con l'Agnello sacrificale sullo sfondo azzurro punteggiato da fiori stilizzati. I mosaici più famosi sono collocati ai lati dell'altare e presentano i due celebri pannelli in posizione speculare dell'Imperatore Giustiniano e di Teodora circondati dalle rispettive corti in tutto lo sfarzo che richiedeva il loro status politico e religioso. Le figure sono ritratte formalmente, secondo una rigida gerarchia di corte, con al centro gli augusti, circondati da dignitari e da guardie. Accanto a Giustiniano è presente il vescovo Massimiano, l'unico segnato da iscrizione, per cui può darsi che fosse anche il sovrintendente dei lavori, dopo essere stato nominato primo arcivescovo di Ravenna.

I corpi sono assolutamente bidimensionali e stereotipati, e solo nei volti regali si nota uno sforzo verso il realismo, nonostante l'idealizzato ruolo semidivino sottolineato dalle aureole. Non esiste prospettiva spaziale, tanto che i vari personaggi sono su un unico piano, hanno gli orli delle vesti piatti e sembrano pestarsi i piedi l'un l'altro.

Altri due pannelli, più in alto, con il Sacrificio di Abramo e il vescovo Ecclesio che dona un modello della basilica risalgono invece ancora al periodo ostrogoto e mostrano ancora i tentativi di organizzare nello spazio le figure, che non hanno ancora la monumentalità dell'arte bizantina. Altre scene sono quelle dei sacrifici di Abele e Melchisedech. Da notare anche l'apparizione di Dio nelle forme dei tre angeli, teologicamente da interpretare come le tre persone della Trinità: Padre, Figlio e Spirito Santo. Il clipeo con l'Agnello immacolato, al centro della volta a crociera del presbiterio, circondato nel cielo dell'Apocalisse da ventisette stelle, innalzato in offerta dai quattro arcangeli (Michele, Gabriele, Raffaele, Uriele) è il punto di partenza per l'interpretazione simbolica dei cicli di mosaici, dato che, per il sacrificio Giustiniano offre il pane, Teodora il vino, Ecclesio la chiesa, Massimiano la croce e l'incenso. Le ventisette stelle, numero trinitario (multiplo del 3), sono teologia che riflette la lotta contro l'arianesimo. Le fonti bibliche per la Pasqua cristiana sono rappresentate per il Vecchio Testamento dai Profeti Isaia (a destra) e Geremia (a sinistra), per il Nuovo Testamento dai quattro evangelisti: Matteo, Marco, Luca, Giovanni. Sulla parete, sopra l'arco dell'abside, sono rappresentate le città di Gerusalemme e di Betlemme tra le quali gli angeli reggono il clipeo rotondo simbolo solare e quindi divino.

**Giotto** di Bondone, forse diminutivo di Ambrogio o Angiolo di Bondone, conosciuto semplicemente come Giotto (Vespignano, 1267 – Firenze, 8 gennaio 1337) è stato un pittore italiano.

Giotto divenne già in vita un artista simbolo, un vero e proprio mito culturale, detentore di una considerazione che non mutò, anzi crebbe nei secoli successivi.

Giovanni Villani scrisse: "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 Cennino Cennini: "Rimutò l'arte di greco in latino e ridusse al moderno" alludendo al superamento degli schemi bizantini e all'apertura verso una rappresentazione che introduceva il senso dello spazio, del volume e del colore anticipando i valori dell'età dell'Umanesimo.

L'esperienza di apprendistato presso Cimabue fu, senz'altro, di stimolo per il giovane pittore, in quanto Cimabue all'epoca era un artista innovativo e dal linguaggio assolutamente moderno, che





# Naviglio Piccolo

si liberava dai moduli bizantineggianti, evolvendo verso una pittura che assimilava l'arte classica, ricercando, contemporaneamente, effetti realistici ed espressivi.

Importante in questo senso fu il viaggio a Roma, che offrì la possibilità di un confronto con la classicità, ma anche con artisti come lo scultore Arnolfo di Cambio ed i pittori della scuola locale: Pietro Cavallini, Jacopo Torriti e Filippo Rusuti, animati dallo stesso spirito di innovazione e sperimentazione operando nei cantieri delle grandi Basiliche inaugurate da Niccolò III e da Niccolò IV.

**Robert Campin** (1378/1379 – Tournai, 1444) è stato un pittore fiammingo. Con lui viene ormai generalmente identificato il Maestro di Flémalle, attivo nelle Fiandre ai primi decenni del XV secolo.

È riconosciuto, insieme a Jan van Eyck, come capostipite della nascente pittura fiamminga, quando con il suo intenso realismo si distaccò dall'arte idealizzata e sognante del tardo gotico nella pittura nel Nord.

Le notizie biografiche su Robert Campin sono molto limitate e frammentarie, in accordo col fatto che le opere attribuite al fantomatico Maestro di Flémalle non sono state né datate né firmate.

Nacque tra il 1378 e il 1379 in una località non ancora ben definita delle Fiandre, probabilmente a Valenciennes. Nel 1406 si rilevano tracce della sua presenza a Tournai, città belga all'epoca autogovernata ma compresa nel ducato di Borgogna, ricca di attività artigianali e commerciali. Qui ben presto Campin fondò una scuola di pittura, che sarebbe diventata fucina di notevoli talenti. In questa città si svolse gran parte della sua vita.

Nel 1423 i rappresentanti delle corporazioni artigiane di Tournai si dotarono di un proprio statuto. Negli anni successivi Campin entrò nel Consiglio comunale come rappresentante del "quarto stato". Probabilmente già verso il 1420 aveva iniziato l'esecuzione del Trittico di Flémalle (località, questa, nei dintorni di Liegi).

Intanto alla sua bottega si stavano formando molti pittori, tra i quali Jacques Daret e Rogier Van der Weyden: quest'ultimo, dopo un periodo di frequenza come allievo, assunse nel 1427 la qualifica di apprendista; ne sarebbe uscito nel 1432 col titolo ufficiale di maestro.

A causa del suo comportamento battagliero Campin dissipò molti consensi in campo politico, tanto che nel 1429 i notabili di Tournai gli vietarono l'accesso alle cariche pubbliche. La sua attività artistica proseguì comunque, lasciando tracce almeno fino al 1440. Morì a Tournai nel 1444.

L'opera di Robert Campin fu fondamentale per l'origine della pittura fiamminga, alla quale egli aprì l'orizzonte, parallelamente a Jan van Eyck, anche se con un percorso artistico diverso.

Alla sua formazione ebbero concorso da un lato i caratteri dell'arte mosano-renana, dall'altro le conquiste dello stile gotico internazionale affinate dai pittori della corte di Borgogna, allora particolarmente attiva in campo artistico, e portate alla massima altezza da Melchior Broederlam. Campin fece propri e sintetizzò gli stimoli che queste scuole avevano consolidato nel secolo precedente, ma nel contempo rinnovò in senso naturalistico la concezione della pittura: per questo può essere considerato il padre del realismo fiammingo.

Oltre ad alcuni ritratti la sua produzione si focalizzò essenzialmente sui trittici, alcuni dei quali ci sono giunti solo frammentari. In queste opere le ricche iconografie sacre sono tradotte in immagini di immediato realismo. Le scene a tema religioso vengono così ambientate nella realtà quotidiana, con i luoghi che richiamano gli interni di abitazioni borghesi; nondimeno si respira un'aria di assorta contemplazione, di commozione composta.

Il colore è vivo, corposo, incisivo e disegna il contorno delle figure in modo netto, conferendo loro evidenza plastica: a questo effetto contribuisce anche il contrasto chiaroscurale dei panneggi, che arricchisce la scena espressivamente.

Campin indugiava nella raffigurazione degli oggetti, così fitti da stipare a volte il quadro, analizzandoli con meticolosità ed acutezza estreme; l'accuratezza nella descrizione dei dettagli era legata al particolare sentire religioso dell'area nordica, legato a un più stretto rapporto tra Dio e l'uomo, che arrivava a incoraggiare un'identificazione con la divinità, in particolare riguardo alla compartecipazione delle sue sofferenze, siano queste la Passione di Cristo o i dolori di Maria. Per



# Naviglio Piccolo

questo gli artisti miravano a una ricerca figurativa più realistica ed attenta ai dettagli più minuti e precisi della vita quotidiana. Inoltre dovette avere peso anche la filosofia nominalistica, che sostiene come la sostanza del reale ci pervenga dalla percezione dei singoli oggetti fisici. A ciascun oggetto inoltre veniva puntualmente associato un valore o un'allusione di carattere simbolico, che moltiplicava i livelli di lettura possibili dell'opera.

Appare chiaramente lo sforzo di inserire la scena in un contesto più ampio, da un lato raffigurando i personaggi entro costruzioni geometriche atte a creare l'illusione della profondità, dall'altro estendendo lo sguardo verso i piani di fondo, dai quali spiccano scorci di paesaggi e ambienti di vita tanto minuti quanto precisi nella descrizione di finissimi particolari.

Un ruolo importante nel perfezionare i caratteri di cui sopra è svolto dalla nuova tecnica della pittura ad olio su tavola, che, grazie alla pregnanza dell'impasto cromatico e alla molteplicità e delicatezza dei toni, ben si prestava a favorire la cura per il dettaglio e alle molteplici variazioni della luce sui diversi materiali. Lo sguardo di Campin però, rispetto a van Eyck, è meno distaccato, con una presenza più umanamente fisica e legami più affettuosi tra i personaggi, che creano un maggiore senso di quotidianità.

Notevole fu il contributo dato da Campin all'evoluzione della ritrattistica: con lui infatti, così come il sacro si cala nella quotidianità, il ritratto abbandonò la solennità olimpica di figure di grande rilievo, per indirizzarsi verso persone comuni, di varia umanità. L'artista ne analizzava ogni dettaglio fisionomico senza alcuna idealizzazione e sempre in omaggio alla realtà. In aggiunta, egli cerca di esplorare l'interiorità del soggetto, per coglierne i tratti distintivi della personalità e lo stato d'animo. Si apriva così la strada a una nuova concezione del ritratto, quello "psicologico", destinato a trovare già subito tra i pittori fiamminghi espressioni di ragguardevole qualità.

**Jan van Eyck** (Maaseik, 1390 circa – Bruges, giugno 1441) è stato un pittore fiammingo. Fu un artista di fama internazionale e il suo stile, incentrato su una resa analitica della realtà, ebbe un larghissimo influsso. Fu anche il perfezionatore della tecnica della pittura ad olio, che gradualmente sostituì in Europa l'uso del colore a tempera.

Nonostante sia considerato il capostipite della pittura nei Paesi Bassi nel Quattrocento ed il maggior pittore nord europeo del suo tempo, le notizie certe riguardanti la sua vita sono ancora molto scarse, inclusi il luogo e la data di nascita esatti. Jan van Eyck nacque in una data compresa fra il 1390 e il 1400 quasi sicuramente a Maastricht che all'epoca faceva parte dei possedimenti del ducato di Borgogna e a introdurlo nel mondo della pittura dovrebbe essere stato il fratello maggiore, il misterioso Hubert, anche se parte della critica dubita persino della sua esistenza, visto che di lui esistono solo due riferimenti: il primo sul più volte smontato e rimontato polittico dell'Agnello Mistico e l'altro su una pietra tombale dalla distrutta abbazia di San Bavone a Gand. Nulla sappiamo sulla formazione dell'artista, nemmeno se essa si svolse in Francia o nella terra di origine.

Probabilmente la sua formazione fu nel campo della miniatura, dalla quale imparò l'amore per i dettagli minuti e per la tecnica raffinata, che si riflesse anche nelle opere pittoriche.

Le prime informazioni che si hanno sul conto di Van Eyck risalgono quindi al periodo che va dall'ottobre 1422 al settembre 1424, quando il pittore si trovava all'Aja alla corte di Jean de Bavière Hainaut (Giovanni di Baviera), conte d'Olanda. Tutta la sua carriera restò legata ai poteri ufficiali delle Fiandre. L'anno successivo infatti divenne pittore di corte del duca di Borgogna Filippo il Buono, ruolo che ricoprì fino alla morte. Per conto di Filippo compì anche numerose missioni diplomatiche: si recò infatti a Lisbona nel (1428) per concordare le nozze del duca con Isabella di Portogallo, alla quale fece successivamente un ritratto. Tra il 1426 e il 1432 lavorò al suo capolavoro, il Polittico di Gand.

Dopo aver abitato per qualche tempo nella città francese di Lilla, nel 1432 si trasferì definitivamente a Bruges, dove trascorse il resto della sua vita e morì ancora in giovane età nel giugno 1441, come testimoniano gli incartamenti relativi al suo funerale custoditi nell'archivio della cattedrale di Saint-Donatien.



# Naviglio Piccolo

La sua arte ebbe una portata rivoluzionaria al pari di quella di Masaccio in Italia, la cui opera fu cronologicamente parallela e con alcuni punti di contatto esteriori. Sia per van Eyck che per Masaccio la pittura doveva superare le convenzioni del tardogotico in nome di una concezione "naturalistica" ricondotta alle istanze della percezione visiva e all'indagine scientifica della realtà.

Tommaso di Cristoforo Fini, noto come **Masolino da Panicale** (Panicale, 1383 – Firenze, 1440 circa), è stato un pittore italiano.

Per molti anni è stato considerato il maestro di Masaccio, del quale era effettivamente più anziano, mentre oggi la critica è sostanzialmente orientata a credere che il loro rapporto fosse basato su una semplice collaborazione professionale.

I primi quarant'anni della sua vita restano comunque un mistero; per quanto riguarda la sua formazione si è parlato di un apprendistato nella bottega di Gherardo Starnina e di una successiva frequentazione di quella di Lorenzo Ghiberti nei primi anni del Quattrocento, ma di fatto la prima notizia certa sul suo conto è del 1422, anno in cui rientrando a Firenze prende in affitto una casa.

L'anno successivo, poi, nel gennaio 1423, si immatricola nell'Arte dei Medici e Speciali che fungeva anche da corporazione dei pittori. Masaccio vi si era iscritto un anno prima, nel 1422.

È di quella data la Madonna col Bambino o Madonna Boni-Carnesecchi (probabilmente ricordo di un matrimonio tra le due famiglie: alla base vi sono gli stemmi delle due famiglie e la data 1423), che oggi è conservata a Brema. L'opera è ancora molto legata agli schemi tardo gotici, ma vi si nota la ricerca di una gestualità più naturale, tratta dal quotidiano (come la posa scherzosa del Bambino) e un interesse verso una resa volumetrica più semplice e solida (come nella monumentale figura della Madonna o nelle gambe del Bambino).

Del tutto legata al gotico è invece un'altra Madonna dell'Umiltà oggi agli Uffizi, che studi recenti datano a un periodo anteriore al 1423, prima di un qualsiasi contatto con Masaccio, dalla quale si dimostrerebbe la primitiva adesione del pittore allo stile elegante e stilizzato di Lorenzo Monaco.

Affermatosi come uno dei migliori pittori presenti a Firenze in quegli anni, Masolino continuò a ricevere commissioni apparente mente senza soluzione di continuità, e dovette verosimilmente ricorrere ad aiuti per far fronte alle richieste. Fu in questo periodo che dovette iniziare la collaborazione con Masaccio, il quale non ricevette commissioni indipendenti, per quanto si sia oggi a conoscenza, fino al 1426.

Secondo i più recenti studi la sua collaborazione con Masaccio iniziò a Firenze nella cappella di Paolo di Berto Carnesecchi in Santa Maria Maggiore. Masolino e Masaccio operarono sul quasi completamente perduto Trittico Carnesecchi.

È ipotizzabile che il tramite del sodalizio tra i due pittori sia stato lo stesso Paolo Carnesecchi, ricco mercante ed influente uomo politico: Paolo era stato infatti in diverse occasioni console dell'Arte dei Medici e degli Speciali a cui erano immatricolati sia Masaccio che Masolino e quindi doveva conoscere entrambi. La Madonna di Brema datata 1423 ci dice che Masolino aveva già probabilmente lavorato per i Carnesecchi; inoltre le capacità di Masaccio non potevano essere sconosciute a Paolo. Masaccio infatti era autore del trittico di San Giovenale cioè di un'opera esposta nei dintorni di Cascia dove i Carnesecchi avevano consistenti possessi già dai primi anni del Trecento.

Probabilmente Masolino chiese al giovane collega di continuare a lavorare insieme, molto probabilmente a causa della sua imminente partenza per l'Ungheria, dove infatti si recò nel settembre 1425, al seguito del condottiero fiorentino Pippo Spano e quindi per evitare di incorrere nel pagamento delle penali per il mancato rispetto dei termini di consegna di opere già precedentemente concordate con i suoi committenti.

I due pittori eseguirono la Sant'Anna Metterza, quest'ultima oggi agli Uffizi; il centro focale di questo dipinto, almeno secondo le intenzioni di Masolino avrebbe dovuto essere la figura della Sant'Anna, ma l'intervento di Masaccio lo spostarono inevitabilmente sulla Madonna col Bambino, così solida, plastica e ben proporzionata da rompere l'unità formale della tavola secondo le impostazioni originarie. Forse risale al 1423-1424 anche la Pala Colonna, che significherebbe un primo viaggio a Roma dei due artisti al seguito di Martino V.



# Naviglio Piccolo

Poco prima della partenza di Masolino venne avviata anche la decorazione della Cappella Brancacci (1424-28) nella chiesa del Carmine; gli interventi di restauro eseguiti sugli affreschi hanno permesso di stabilire che i due artisti si spartirono equamente le scene da dipingere.

Dopo la partenza di Masolino per l'Ungheria, avvenuta nel settembre del 1425, Masaccio rimase da solo a lavorare alla Brancacci ed il ciclo non venne mai portato a termine; già agli inizi del 1426, infatti, egli stipulò un nuovo contratto con la chiesa del Carmine di Pisa per l'esecuzione di un polittico, il cui pagamento è registrato il 26 dicembre dello stesso anno.

Nel settembre 1425 Masolino partì dunque per l'Ungheria, dove si trovavano già vari fiorentini, facilitati dalla presenza di Pippo Spano, che era divenuto il condottiero preferito del re. L'attività in Ungheria di Masolino è praticamente sconosciuta.

Nel 1427 egli rientrò sicuramente in Italia e nel 1428 è a Roma, dove gli era stato commissionato il Polittico di Santa Maria Maggiore o Pala Colonna (1427-1428); decise perciò di richiamare nuovamente con sé Masaccio per lavorare insieme a quest'opera che dovette però completare da solo per l'improvvisa morte dell'amico, avvenuta proprio nell'estate di quell'anno. Il polittico venne smembrato nei secoli successivi ed alcuni suoi pezzi sono ancora oggi dispersi, mentre conosciamo i sei pannelli principali che lo componevano sul lato anteriore e su quello posteriore, attualmente conservati presso diversi musei.

A Roma Masolino lavorò per il cardinale Branda Castiglione, che gli affidò la decorazione degli affreschi della Cappella di Santa Caterina d'Alessandria (1427-30), nella basilica di San Clemente. L'opera viene in genere riferita unicamente a Masolino, anche se si è recentemente ipotizzato un intervento di Masaccio nella sinopia della Crocifissione, relativamente a due figure di cavalieri sulla sinistra, anche se viste le condizioni disastrose dell'opera appare per il momento molto difficile pronunciarsi in merito con certezza. Nel 1428 Masaccio moriva a Roma, appena ventiseienne.

Nessuna delle fonti antiche, nemmeno l'attento Vasari, indica la durata e l'importanza della collaborazione tra Masolino e Masaccio. Il maestro di Panicale subì nelle epoche successive il peso schiacciante dell'illustre collega, venendo per lo più indicato semplicemente come il secondo pittore che aveva lavorato alla Cappella Brancacci. Già nella seconda edizione delle Vite (1568) Vasari attribuì i migliori lavori di Masolino a Masaccio, e questa visione "pan-masacesca" durò fino al XX secolo. Nel 1746-1748 nessuno si oppose alla distruzione degli affreschi di Masolino sul soffitto e sulle lunette della cappella Brancacci per costruire l'attuale volta con gli affreschi mediocri di Vincenzo Meucci. Fu solo con gli studi del 1940 di Roberto Longhi (Fatti di Masolino e Masaccio) che si operò una sistematica divisione tra le opere e gli apporti dei due artisti. Se ormai è chiara la distinzione tra le diverse mani anche nelle stesse opere, alcuni punti della biografia di Masolino restano oscuri, come i suoi spostamenti prima del 1423 o i suoi rapporti, se esistettero, con Donatello e Brunelleschi.

Gradualmente l'opera di Masolino ha riconosciuto una continua rivalutazione, che ha tenuto conto dell'altissima qualità della sua pittura. Attribuzioni che davano come altalenanti le scelte di Masolino tra il Rinascimento e il Gotico internazionale sono oggi state chiarite da studi come quelli di Miklos Boskovits, e non escludono più la partecipazione di Masolino alle novità del Rinascimento fiorentino, del quale è innegabile comunque la sua opera di mediatore e diffusore in Italia settentrionale.

**Masaccio**, soprannome di Tommaso di ser Giovanni di Mone Cassai (Castel San Giovanni, 21 dicembre 1401 – Roma, estate 1428), è stato un pittore italiano.

Fu uno degli iniziatori del Rinascimento a Firenze, rinnovando la pittura secondo una nuova visione rigorosa, che rifiutava gli eccessi decorativi e l'artificiosità dello stile allora dominante, il gotico internazionale. Partendo dalla sintesi volumetrica di Giotto, riletta attraverso la costruzione prospettica brunelleschiana e la forza plastica della statuaria donatelliana, inserì le sue «figure vivissime e con bella prontezza a la similitudine del vero» (Vasari) in architetture e paesaggi credibili, modellandole attraverso l'uso del chiaroscuro. Roberto Longhi disse di lui «*Giotto rinato, che ripiglia il lavoro al punto dove la morte lo fermò*».



# Naviglio Piccolo

*« 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. E perché e' non volle pensar già mai in maniera alcuna alle cure o cose del mondo, e non che altro al vestire stesso, non costumando riscuotere i danari da' suoi debitori, se non quando era in bisogno estremo, per Tommaso che era il suo nome, fu da tutti detto Masaccio. Non già perché è fusse vizioso, essendo egli la bontà naturale, ma per la tanta straccurataggine. » (Giorgio Vasari)*

Masaccio nacque il 21 dicembre del 1401 a San Giovanni Valdarno (Arezzo). Si trasferì con la famiglia a Firenze dove nel 1422 si iscrisse come pittore all'arte dei medici e degli speciali. La sua attività si svolse prevalentemente in questa città, ma poco si sa della sua formazione, anche la tradizione, che lo vuole allievo di Masolino da Panicale è oggi smentita dalla critica, anzi è sicuramente Masolino che riceve l'influenza del più giovane Masaccio.

Con il dipinto Sant'Anna Metterza iniziò comunque una collaborazione fra i due pittori. La pala d'altare fu realizzata per la chiesa di Sant'Ambrogio a Firenze intorno al 1424-1425, oggi si trova alla galleria degli Uffizi.

La critica attribuisce a Masolino la figura di Sant'Anna e di tutti gli angeli tranne forse quello centrale in alto e quello reggicortina di destra che sono attribuito a Masaccio come la Vergine e il Bambino. In queste figure sono evidenti i caratteri distintivi dell'arte Masacesca con il suo modo di concepire le figure poste saldamente in uno spazio reale creato dalla volumetria delle figure stesse. Masolino è influenzato dalla spinta in avanti rappresentata dalla pittura di Masaccio rispetto agli artisti che lo precedono e cerca di fare propri i modi nuovi della rappresentazione masacesca ottenendo però dei risultati inferiori.

L'affiatamento tra i due è comunque grande, tanto che vengono incaricati da Felice Brancacci di affrescare la cappella di famiglia nella chiesa del Carmine a Firenze.

Gli affreschi, aventi per soggetto Storie della Vita di San Pietro al quale si affiancano alcune Storie della Genesi, vengono realizzati a partire dal 1424; i due pittori si distribuiscono le scene da rappresentare in modo che i due diversi modi di dipingere non entrino in contrasto tra loro. Masolino abbandona i lavori nel 1425 a quel tempo erano già completate la volta, affrescata con i simboli degli evangelisti, le pareti di fondo con il Pentimento di San Pietro, Pasce agnos, pasce oves meas, le lunette a destra e a sinistra con la Chiamata e il Naufragio. Queste parti purtroppo però sono andate perdute durante un incendio sviluppatosi nella chiesa nel 1771, ancora era completato il registro decorativo superiore con i Progenitori nel paradiso terrestre e la Tentazione, la Guarigione dello zoppo e la Resurrezione di Tabia di Masolino e il Battesimo dei neofiti di Masaccio.

Ancora nel registro superiore abbiamo la Predica di San Pietro di Masolino e il Tributo e la Cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre di Masaccio. Quindi dal 1425 Masaccio continua da solo la decorazione del registro inferiore dove dipinge San Pietro risana con l'ombra, la Distribuzione dei beni e la morte di Anania e una parte della Resurrezione del figlio di Teofilo e San Pietro in cattedra che finirà verso la fine del 1426 quando abbandona anche lui i lavori che saranno completati più tardi da Filippino Lippi.

Nello stesso periodo gli fu commissionato dal notaio Giuliano di Colino degli Scarsi un polittico per l'altare della cappella di famiglia nella chiesa del Carmine a Pisa. L'opera si compone di 25 pannelli oggi smembrati e sparsi in vari musei. Tra questi abbiamo il pannello centrale che rappresenta la Madonna in trono con Bambino e quattro angeli, oggi alla National Gallery di Londra, nella quale, come per la pala di Sant'Anna Metterza, la definizione volumetrica dei personaggi e il chiaroscuro dei panneggi, definisce lo spazio in modo realistico; il bambino è rappresentato nell'atto di mangiare un acino d'uva immettendo la raffigurazione sacra nella realtà, cosa impensabile per un pittore suo precedente.

Fa parte del polittico la Crocifissione, che oggi si trova al museo Nazionale di Capodimonte di Napoli, anche in questo caso il fatto sacro viene rappresentato con intento realistico, basti guardare il capo del Cristo incassato nelle spalle a rappresentare l'abbandono della morte; inoltre se pur è presente il fondo in oro, cosa che chiude ogni possibilità di rappresentazione spaziale, qui l'illusione della profondità è ben rappresentata per esempio dalla Maddalena in primo piano, della quale Masaccio riesce a far intuire il dolore anche se viene rappresentata di spalle. L'ultima opera da lui realizzata fu la Trinità per la basilica di Santa Maria Novella a Firenze. La scena avviene su tre piani distinti: in basso il sarcofago con lo scheletro adagiato sopra che simboleggia la



# Naviglio Piccolo

transitorietà delle cose terrene, poi un secondo piano con le figure dei committenti inginocchiate e all'interno della complessa struttura architettonica della cappella, in terzo piano, ci sono la Vergine e San Giovanni e il Cristo sulla Croce sorretto dal Creatore.

Masaccio morì prematuramente a Roma alla fine del 1428 a soli 27 anni, la leggenda dice fu avvelenato da un suo rivale.

**Piero della Francesca** (Sansepolcro, 1416-1417 circa – Sansepolcro, 12 ottobre 1492) è stato un pittore e matematico italiano.

Le notizie sulla vita di Piero di Benedetto dei Franceschi, più noto come Piero della Francesca, dal nome della famiglia, sono frammentarie. Per anni si è fissata la sua data di nascita al 1406, notizia desunta dal Vasari. Un documento del 1439 lo attesta, però, a bottega da Domenico Veneziano, dunque a lui sottoposto. Il fatto presuppone che Piero fosse molto giovane e porta a spostare la data di nascita a dopo il 1410. Il luogo natio è Borgo Sansepolcro, ma la formazione è in ambiente fiorentino. Proprio a Firenze, in quel 1439, Piero attende con il maestro Veneziano agli affreschi di Sant'Egidio. La sua presenza in città deve essere però precedente a questa data, poiché la sua conoscenza degli stilemi artistici fiorentini è piuttosto approfondita. Non è chiaro, dunque, dove egli abbia compiuto i suoi studi. E' probabile che un ragazzo nato a Sansepolcro, borgo all'estremità della Toscana e confinante sia con l'Emilia sia con le Marche, si recasse spesso a Perugia ed a Firenze. Alla data del 1439, Piero conosce bene le nozioni prospettiche del Brunelleschi, le teorizzazioni dell'Alberti, forse anche lo studio della luce dell'Angelico e le geometrizzazioni di Paolo Uccello.

Poco dopo il 1440, lascia per sempre Firenze. Nel 1442 è a Borgo Sansepolcro, dove si candida alle elezioni come consigliere popolare. Lo stesso anno, la Confraternita della Misericordia gli commissiona un polittico da realizzare in tre anni: Piero, però, impiegherà ben tre lustri ad ultimarlo. Nel 1451 è a Rimini, ove lavora al Tempio malatestiano, realizzando l'affresco di Sigismondo Malatesta. L'anno seguente si reca ad Arezzo, su richiesta della famiglia Bacci. Dopo la morte del pittore Bicci di Lorenzo, la sua presenza è necessaria per portare a compimento gli affreschi del coro di San Francesco. Pochi anni dopo è ad Urbino, per attendere alla tavola con "La Flagellazione". La datazione di quest'opera ha dato rilevanti problemi ed oscilla tra il 1445 e il 1459-60. Nel frattempo, a Perugia affresca una tavola del polittico di Sant'Antonio. Dal 1475 in poi la sua attività sembra arrestarsi. Ne è probabile causa una malattia agli occhi, che secondo Vasari lo conduce alla cecità totale. La notizia non troverebbe conferma nel testamento di Piero, datato al 1487, nel quale egli afferma di essere in piena salute. Agli anni Settanta appartengono una "Madonna" di Senigallia, una "Sacra conversazione" di Brera. Negli ultimi anni di vita Piero si dedica alla scrittura, lasciando ai posteri tre libri scientifici: "De corporibus regularibus", "Trattato d'abaco" e "De prospectiva pingendi". Muore il 12 ottobre del 1492 nel suo paese natio.

Tra le personalità più emblematiche del Rinascimento italiano, fu un esponente della seconda generazione di pittori-umanisti. Le sue opere sono mirabilmente sospese tra arte, geometria e un complesso sistema di lettura a più livelli, dove confluiscono complesse questioni teologiche, filosofiche e d'attualità. Riuscì ad armonizzare, nella vita quanto nelle opere, i valori intellettuali e spirituali del suo tempo, condensando molteplici influssi e mediando tra tradizione e modernità, tra religiosità e nuove affermazioni dell'Umanesimo, tra razionalità ed estetica.

La sua opera fece da cerniera tra la prospettiva geometrica brunelleschiana, la plasticità di Masaccio, la luce altissima che schiarisce le ombre e intride i colori di Beato Angelico e Domenico Veneziano, la descrizione precisa e attenta alla realtà dei fiamminghi. Altre caratteristiche fondamentali della sua espressione poetica sono la semplificazione geometrica sia delle composizioni che dei volumi, l'immobilità cerimoniale dei gesti, l'attenzione alla verità umana.



# Naviglio Piccolo

**Antonello da Messina**, soprannome di Antonio di Giovanni de Antonio (Messina, 1429 o 1430 – Messina, febbraio 1479), è stato un pittore italiano. Massimo esponente della pittura siciliana del XV secolo, raggiunse il difficile equilibrio di fondere la luce, l'atmosfera e l'attenzione al dettaglio della pittura fiamminga con la monumentalità e la spazialità razionale della scuola italiana. I suoi ritratti sono celebri per vitalità e profondità psicologica.

Durante la sua carriera dimostrò una costante capacità dinamica di recepire tutti gli stimoli artistici delle città che visitava, offrendo ogni volta importanti contributi autonomi, che spesso andavano ad arricchire le scuole locali. Soprattutto a Venezia rivoluzionò infatti la pittura locale, facendo ammirare i suoi traguardi che vennero ripresi da tutti grandi maestri lagunari, come apripista per quella "pittura tonale" estremamente dolce e umana che caratterizzò il Rinascimento veneto.

Nacque nel 1430 circa a Messina da Giovanni de Antonio, e da Garita (verosimilmente Margherita). Il suo primo apprendistato si svolse probabilmente tra Messina e Palermo. Intorno al 1450 circa fu a Napoli, dove secondo la testimonianza di Pietro Summonte in una lettera a Marcantonio Michiel, era apprendista nella bottega del pittore Colantonio. Qui venne in contatto con la pittura fiamminga, spagnola e provenzale, presente sia nelle collezioni reali sia nell'esempio tangibile di artisti stranieri operanti nella corte angioina prima e in quella aragonese poi. All'Antonello di questo periodo vengono attribuite dieci tavolette con Beati francescani realizzate per la pala dipinta da Colantonio per la chiesa di San Lorenzo Maggiore.

La cosiddetta Crocifissione di Sibiu, del 1460 circa e conservata al Muzeul de Artà di Bucarest, inaugurò forse uno dei temi base della sua produzione, quella del martirio di Cristo. Quest'opera in particolare riprese iconograficamente i Calvari fiamminghi, in particolare nella parte bassa della tavola, mentre nella parte superiore, in cui la disposizione ortogonale di Cristo e dei ladroni determina una tangibile scatola spaziale, dimostrando un'attenta conoscenza delle volumetrie spaziali italiane. Roberto Longhi riteneva che la parte superiore della tavola di Bucarest fosse stata aggiunta qualche anno dopo, poiché le due matrici culturali tipiche del messinese, fiamminga e italiana, sono qui solamente accostate e non fuse. È invece del 1475 la Crocifissione di Anversa, conservata al Musée Royal de Beaux-Arts de Anvers.

Al 1457 risale la prima commissione come maestro autonomo: un gonfalone per la confraternita di San Michele dei Gerbini a Reggio Calabria, imitante di quello eseguito per la confraternita messinese di San Michele a Messina. Entrambe le opere sono perdute. A questa data sappiamo che l'artista era già sposato e probabilmente già padre di Jacobello.

Nel 1460 il padre noleggiò un brigantino per andare a riprendere Antonello e la sua famiglia, i servi e le masserizie ad Amantea, una località calabrese. Forse l'artista tornava o da un periodo di lavoro in Calabria, o da un viaggio più lungo. Al 1460 circa gli viene attribuita l'esecuzione della cosiddetta Madonna Salting, in cui l'iconografia e lo stile fiammingo sono uniti a una maggiore attenzione alla costruzione volumetrica delle figure, derivata da Piero della Francesca mediato forse dall'opera di Enguerrand Quarton. Dopo il 1460 si collocano le due tavolette di Reggio Calabria con Abramo servito dagli angeli e San Girolamo penitente, esposte alla Pinacoteca civica. Nel 1461 nella sua bottega entrò come apprendista il fratello minore Giordano, stipulando un contratto triennale. Nello stesso anno Antonello dipinse per il nobile messinese Giovanni Mirulla una perduta Madonna col Bambino.

Tra il 1465 e il 1470 circa realizzò il Ritratto d'uomo di Cefalù del Museo Mandralisca di Cefalù. Nei ritratti Antonello, a differenza degli italiani che utilizzavano la posa medagliata di profilo, adottò la posizione di tre quarti, tipicamente fiamminga, che permetteva una più minuta analisi fisica e psicologica. Rispetto ai fiamminghi guardò meno al dettaglio e più alla caratterizzazione psicologica e umana degli effigiati. Lo schema compositivo di questo ritratto venne confermato nei ritratti successivi: il personaggio è inserito in uno sfondo scuro con il busto tagliato sotto le spalle, testa girata verso destra mentre gli occhi guardano direttamente lo spettatore, cercando un contatto mentale con lui; la luce illumina il lato destro del volto mentre il lato sinistro è in ombra. Nei ritratti successivi dispose sempre uno zoccolo di marmo in basso (un parapetto) con un cartiglio dipinto che riporta firma e data, tipico elemento fiammingo.

Innegabili sono i rimandi di Antonello ad artisti quali Petrus Christus, Hans Memling e Jean Fouquet. Riguardo al primo alcuni hanno trovato tracce di una possibile conoscenza diretta tra i due, rilevando i loro presumibili nomi tra gli stipendiati di una medesima battaglia. In particolare Antonello fu uno dei primi artisti italiani ad usare la tecnica a olio, che permetterà di stendere il



# Naviglio Piccolo

colore in successive velature trasparenti, ottenendo effetti di precisione, morbidezza e luminosità impossibili con la tempera.

Negli anni successivi Antonello risalì l'Italia, toccando Roma, la Toscana e le Marche, venendo sicuramente a contatto con le opere di Piero della Francesca, dalle quali mutuò la salda monumentalità e la capacità di organizzare lo spazio secondo le regole geometriche della prospettiva lineare.

Nel 1474 circa Antonello si recò a Venezia, dove venne in contatto con la pittura di Giovanni Bellini.

Il *Salvator mundi* è la sua prima opera firmata e datata: Millesimo quatercentesimo sexagesimo quinto viii Indi Antonellus / Messaneus me pinxit. In quest'opera l'iconografia è ripresa dai fiamminghi e in special modo da Petrus Christus. Nella prima stesura la veste del Cristo era più accollata e la mano benedicente parallela alla superficie, e successivamente Antonello rielaborò la composizione, abbassando la piega dello scollo e spostando in avanti la mano benedicente in modo da accentuare le valenze spaziali della composizione.

Tornato in Sicilia realizzò il *Polittico di San Gregorio*.

Del 1474 è l'*Annunciazione* del Museo Bellomo di Siracusa, dove lo spazio è unificato dalla prospettiva (con la presenza del punto di fuga alla sinistra dell'angelo) e dalla costruzione modulare dell'inquadratura, basata sull'interasse delle colonne, oltreché dal sottile digradare della luce verso il fondo della prima stanza.

Del 1475 è celebre il *San Girolamo nello studio*, conservato alla National Gallery di Londra. La scena, inquadrata in un arco di trionfo, è costruita in modo che i raggi luminosi coincidano con quelli prospettici, avendo come centro il busto e le mani del santo, che viene colto al lavoro nel suo studio, ingombro di libri e di oggetti, meticolosamente rappresentati. Oltre ai libri e ai simboli (come il pavone in primo piano) vi è anche un'indagine nella costruzione dello spazio, illuminato da diverse fonti di luce secondo l'esempio fiammingo. Nella penombra si vede il leone che si avvicina a dei porticati. Antonello eccelse anche nella realizzazione del pavimento, che ricorda molto quello della *Madonna del cancelliere Nicolas Rolin* di Jan van Eyck.

Del 1475 è l'*Ecce Homo* del Collegio Alberoni di Piacenza firmato e datato: 1473 Antonellus Messaneus me pinxit.

Dello stesso anno sono: *La Crocifissione* della National Gallery di Londra, firmata e datata 1475 / Antonellus Messaneus / me pinxit, in cui la pacata composizione è costruita in sezione aurea dove a fare da linea marcatrice sono le acque del lago, che isolano maggiormente la figura del Cristo dal cerchio formato dalla Vergine e da san Giovanni. Dello stesso periodo il *Ritratto d'uomo* della National Gallery di Londra, la *Pietà* del Museo Correr, il *Ritratto d'uomo*, detto il *Condottiero* del Louvre, firmato e datato: 1475 / Antonellus Messaneus me pinxit e il *Ritratto d'uomo* della Galleria Borghese.

Tra il 1475 e il 1476 eseguì la *Pala di San Cassiano*, ora mutilata e conservata a Vienna. Di questa opera rimangono la Vergine sul trono rialzato e quattro santi a mezzo busto. Il pittore si rifece allo schema compositivo della *Sacra Conversazione* di Giovanni Bellini per la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, ora perduta, ma con un impianto più distanziato e solenne, che dava maggior respiro alla composizione. Sono però soprattutto gli effetti atmosferici creati dalla luce a unificare l'opera e rendere più naturali le figure proposte.

Tra il 1476 e il 1478 dipinse la *Pietà* del Museo del Prado, inserita in un paesaggio con teschi e tronchi secchi che simboleggiano la morte, mentre in secondo piano la città e il verde della natura simboleggiano la Resurrezione. L'iconografia in cui il Cristo morto è sorretto dall'angelo è di origine nordica, ma era già presente nelle opere di Carlo Crivelli; il corpo del Cristo è reso naturalisticamente, sia nel costato sanguinante che nel volto sofferente a cui fa da contrappunto la bellezza idealizzata del volto dell'angelo. Il volto del Cristo è stato probabilmente ripreso dalla piccola tavoletta del Cristo alla colonna (1476 circa) di Antonello, che oggi è visibile al Museo del Louvre.

Del 1476 circa fu il *San Sebastiano* di Dresda, parte centrale di un trittico smembrato (*Trittico di San Giuliano*); in esso l'asse del dipinto è dato dalla figura monumentale del santo, accentuata dal punto di vista ribassato, ruotata leggermente a destra. L'influenza di Piero della Francesca è evidente nella disposizione matematica degli elementi e nel pavimento scorciato in prospettiva che conduce lo sguardo verso il piazzale in fondo; al contempo Antonello rifiutò la scomposizione





# Naviglio Piccolo

geometrica del corpo del santo, addolcendo i contorni; inserì inoltre la scena in un paesaggio contemporaneo, popolato di figure minuscole.

Dopo il suo ritorno in Sicilia, realizzò nel 1476 l'Annunciata di Palermo: Maria, assorta nella lettura è colta nell'attimo in cui l'angelo se n'è appena andato (oppure nel momento dell'interrogazione); dalla sagoma quasi piramidale del manto emerge il perfetto ovale del volto della Vergine, in cui l'asse della composizione è dato dalla verticale che va dalla piega del manto nella fronte all'angolo leggio; al contrario, il lento girare della figura, e il gesto della mano, danno movimento alla composizione. L'opera rappresenta uno dei traguardi fondamentali della pittura rinascimentale italiana. L'assolutezza formale, lo sguardo magnetico e la mano sospesa in una dimensione astratta ne fanno un capolavoro assoluto.

Dello stesso anno è il Ritratto d'uomo, detto Ritratto Trivulzio, del Museo Civico d'Arte Antica di Torino, firmato e datato, in cui l'incarnato si accorda perfettamente al colore rosso della veste. Questo ritratto impressionò anche Galeazzo Maria Sforza il quale invitò più volte Antonello nella capitale lombarda, ma senza successo.

Morì a Messina nel 1479. Nel suo testamento chiese di essere sepolto in un saio monacale. Divise la sua eredità in modo equo tra moglie e figli. La sua tomba è stata individuata a Messina nella chiesa di Santa Maria di Gesù Superiore.

A Napoli e in Sicilia non ci fu un vero e proprio seguito dell'artista: il figlio Jacobello, pure pittore, e gli artisti locali come Marco Costanzo si limitarono a riprodurre i suoi schemi iconografici senza capirne le complesse problematiche. Diversamente successe a Venezia dove la sua sintesi di forma e di "legante" luminoso fu compresa e sviluppata da artisti quali Giovanni Bellini, Vittore Carpaccio, Cima da Conegliano e Alvise Vivarini.

**Leonardo di ser Piero da Vinci** (Vinci, 15 aprile 1452 – Amboise, 2 maggio 1519) è stato un artista, scienziato e pittore italiano. Uomo d'ingegno e talento universale del Rinascimento italiano, incarnò in pieno lo spirito universalista della sua epoca, portandolo alle maggiori forme di espressione nei più disparati campi dell'arte e della conoscenza. Fu pittore, scultore, architetto, ingegnere, anatomista, letterato, musicista e inventore, ed è considerato uno dei più grandi geni dell'umanità.

« Fu tanto raro e universale, che dalla natura per suo miracolo esser prodotto dire si puote: la quale non solo della bellezza del corpo, che molto bene gli concedette, volse dotarlo, ma di molte rare virtù volse anchora farlo maestro. Assai valse in matematica et in prospettiva non meno, et operò di scultura, et in disegno passò di gran lunga tutti li altri. Hebbe bellissime inventioni, ma non colori molte cose, perché si dice mai a sé medesimo avere satisfatto, et però sono tante rare le opere sue. Fu nel parlare eloquentissimo et raro sonatore di lira [...] et fu valentissimo in tirari et in edificij d'acque, et altri ghiribizzi, né mai co l'animo suo si quietava, ma sempre con l'ingegno fabricava cose nuove. » (*Anonimo Gaddiano, 1542*)

E' sabato 15 aprile 1452, quando nel borgo di Vinci, situato tra Empoli e Pistoia, nasce Leonardo. Il padre è Ser Piero D'Antonio, notaio, la madre una donna di Anchiano, che andrà sposa ad un contadino, lasciando il figlio al padre naturale. Nonostante Leonardo sia figlio illegittimo, Ser Piero lo accoglie nella sua casa al pari di un figlio riconosciuto e lo educa con affetto.

Quando Leonardo ha sedici anni, Antonio, il padre di Ser Piero, muore e la famiglia si trasferisce a Firenze. Leonardo offre già segni delle sue straordinarie capacità ed è per questo che il padre lo manda a bottega da Andrea Verrocchio, il miglior pittore del tempo, ottimo maestro affermato anche come scultore ed orafo. L'attività di Leonardo presso il Verrocchio non è ben chiara, sembra che egli abbia collaborato alla tavola del "Battesimo di Cristo" per San Salvi a Firenze.

E' il 1472 quando Leonardo, a vent'anni, risulta iscritto come maestro nella Compagnia dei Pittori. E', dunque, certo che non fosse più apprendista del Verrocchio, per quanto non avesse ancora lasciato la bottega. Le sue straordinarie doti artistiche si ravvisano subito: la curiosità che lo rende genio senza pari, la dimestichezza nello spaziare attraverso tutte le discipline, le sue cognizioni scientifiche e il desiderio di apprenderne sempre di più si manifestano già in giovane età.



# Naviglio Piccolo

La sua prima opera, datata 1473, è un disegno con una Veduta della Val d'Arno. Nello stesso periodo, dipinge il ritratto della nobildonna Ginevra de' Benci, la "Madonna del garofano" (1474-1478) e l'"Annunciazione" degli Uffizi.

Nel 1480 entra a far parte dell'Accademia del Giardino di San Marco, patrocinata da Lorenzo il Magnifico. Lo stesso anno gli viene commissionata l'"Adorazione dei Magi" per la chiesa di San Giovanni Scopeto, fuori Firenze. La città di Firenze comincia a rivelarsi luogo troppo ristretto, artisticamente, per le ambizioni di Leonardo. Alla notizia che il suo nome non è tra i quattro coinvolti nella realizzazione della Cappella Sistina a Roma, Leonardo decide di partire per altre mete.

Nel 1482 si presenta a Ludovico Sforza, Duca di Milano, descrivendosi principalmente come uomo di scienza, ingegnere e ideatore di macchine belliche. Lo Sforza lo accetta a corte dandogli la residenza in Porta Ticinese, con i fratelli De Predis.

Nel 1483 realizza uno dei suoi numerosi capolavori: la "Vergine delle Rocce", dipinta in due versioni, oggi custodite a Londra e Parigi. Nel frattempo, lavora al monumento bronzeo equestre per Francesco Sforza. Sempre per la famiglia Sforza attende alle decorazioni del Castello di Milano, in occasione del matrimonio tra Gian Galeazzo Sforza con Isabella d'Aragona (1489-1490).

Alla sua attività di magnifico artista, affianca l'abile capacità ingegneristica e, nel 1494, porta a termine la bonifica della tenuta sforzesca nella bassa lombarda. Solo un anno dopo, inizia l'affresco del "Cenacolo" nella Chiesa di Santa Maria delle Grazie. L'opera assorbe le sue energie in modo quasi esclusivo, tanto che vi lavora assiduamente fino al 1498.

Nel 1499, le truppe del re di Francia Luigi XII invadono Milano: Leonardo è costretto a fuggire ed a trovare asilo a Mantova prima, a Venezia poi.

Nei primi anni del Cinquecento torna alla sua città, Firenze, e dipinge, accanto a Michelangelo, il Salone del Consiglio grande nel Palazzo della Signoria. Qui realizza la magnifica "Battaglia di Anghiari" (1503), che però lascia incompleta. Sembra che il non riuscire a concludere un'opera diventi cifra stilistica di quegli anni: Leonardo è ossessionato dalla perfezione e dalla ricerca di una nuova tecnica pittorica. Anche la celebre "Gioconda", dipinta in quegli anni, sembra rimanere incompiuta.

Continua instancabile a viaggiare, nel 1506 è di nuovo a Milano, poi, sempre più spesso, a Roma. Nel 1513 Francesco I di Francia lo invita a corte ad Amboise. Accolto con molti onori, il maestro attende ai progetti per alcuni festeggiamenti e coglie l'occasione per proseguire la sua ricerca idrologica, iniziata anni prima presso gli Sforza.

Nel 1519, il 23 aprile, egli sente prossima la fine e decide di redigere un commovente testamento, nel quale non dimentica di citare tutti coloro che gli sono stati vicini. La morte giunge infatti il 2 maggio del 1519: il suo corpo viene sepolto a San Fiorentino ad Amboise, da dove però scomparirà, senza lasciare traccia, a causa delle profanazioni di tombe durante le guerre religiose del XVI secolo.

**il Pontormo**, Jacopo Carrucci, conosciuto come Jacopo da Pontormo, o semplicemente il Pontormo (Pontorme, 24 maggio 1494 – Firenze, 2 gennaio 1557), è stato un pittore italiano. È stato un ritrattista e uno dei più importanti esponenti di quella corrente che cercò di reagire al classicismo pittorico attraverso un'inesauribile vena sperimentale e anticlassicista durante i primi anni del XVI secolo.

Il padre di Jacopo, Bartolomeo di Jacopo di Martino Carrucci, era appartenuto alla cerchia degli artisti fiorentini della fine del '400, ma di lui non rimangono opere; si sa che lavorò nella bottega del Ghirlandaio. La nascita del primogenito Jacopo avvenne il 24 o il 25 maggio del 1494, ma qualche anno dopo (nel 1499) Bartolomeo Carrucci morì, seguito dopo pochi anni anche dalla madre di Jacopo, Alessandra di Pasquale di Zanobi, che lo lasciò orfano a soli dieci anni, nel 1504.

Jacopo fu preso in custodia dalla nonna materna Brigida, che gli fece dare istruzione e a tredici anni lo mandò a Firenze, dove poi vivrà praticamente tutta la vita. Sembra che in questo periodo



# Naviglio Piccolo

abbia avuto degli sporadici contatti anche con Leonardo da Vinci; nel 1510 risulta fosse alla bottega di Mariotto Albertinelli e Fra Bartolomeo, forse poi anche con Piero di Cosimo.

Tuttavia fu soprattutto Andrea del Sarto, alla cui bottega Jacopo lavorò dal 1512, ad influenzare maggiormente il giovane Pontormo, in lui vedeva colui che era riuscito in un certo grado ad armonizzare lo sfumato leonardesco, la plasticità michelangiolesca e la classicità di Raffaello ma criticava gli schemi ancora arcaici usati dal maestro; in quella bottega lavorava fra gli altri anche il Rosso Fiorentino. Dal 1513 il Pontormo comincia a rendersi indipendente dalla bottega di Andrea del Sarto, e ad essere richiesto e pagato, in città e nei dintorni, ad eseguire affreschi e oli su commissione, comunque tra il 1517 e il 1518 partecipa insieme al maestro, al Bachiacca e al Granacci, alla decorazione della Camera Nuziale di Pierfrancesco Borgherini, nella tela con Giuseppe interpreta i sogni del Faraone, la composizione è articolata, a differenza di quelle degli altri artisti, su diagonali e le scene sono organizzate narrativamente in modo complesso. Del 1515 è la decorazione della Cappella dei Papi in Santa Maria Novella con Ridolfo del Ghirlandaio in occasione della visita di Papa Leone X in città.

Vasari dà un ritratto entusiasta del giovane Pontormo, che era molto promettente, una specie di bambino prodigio nella pittura; anche i grandi Raffaello e Michelangelo riconoscevano l'eccezionale talento del Pontormo e gli avevano previsto una luminosa carriera artistica.

Proprio questa lo avrebbe portato successivamente, secondo Vasari, ad abbandonare i buoni modelli della pittura e ad avventurarsi in sperimentazioni e innovazioni che al tempo non vennero comprese e che lo stesso Vasari giudica bizzarre, smodate, eccessive.

Dopo alcuni affreschi nelle chiese di Firenze, i Medici gli commissionarono gli affreschi della loro villa di Poggio a Caiano, cui lavorò dal 1519 al 1521, tra cui la lunetta con Vertunno e Pomona in un insolito paesaggio classico; e proprio i Medici gli concessero in seguito la loro protezione, almeno quando poterono.

Secondo la critica moderna, questo fu un periodo molto felice dell'esperienza artistica di Pontormo: tra gli altri, conobbe anche alcune incisioni di Albrecht Dürer, cui si ispirò per le scene della Passione della Certosa in val d'Ema (o Certosa del Galluzzo), dove si era rifugiato per sfuggire alla peste del 1523. Ma questo - il seguire anche la maniera tedesca di dipingere - fu uno dei motivi che gli procurò la disistima di Vasari, che lo descrive notevolmente peggiorato rispetto alla sua gioventù.

La sua carriera come pittore comunque proseguì, sempre a Firenze, e nel 1525 Jacopo venne chiamato a far parte dell'Accademia del Disegno; dal 1526 al 1528 lo troviamo ad affrescare la Cappella Capponi nella chiesa di Santa Felicità, per l'altare realizzò una pala con il "Trasporto di Cristo al Sepolcro". Eliminando ogni riferimento spaziale vi inserisce undici personaggi in uno spazio indistinto, con gesti enfatici e volti dolenti, sottolineati dall'uso di colori puri e da una luce irrealistica; nel 1529 fu in grado di comprarsi una casa per abitare e lavorare, iniziando così a operare in una bottega propria. Racconta il Vasari che la sua casa era un rifugio: "alla stanza dove stava a dormire e talvolta a lavorare si saliva per una scala di legno, la quale, entrato che egli era, tirava su con una carrucola acciò che niuno potesse salire da lui senza sua voglia o saputa". Anche per questi suoi atteggiamenti un po' bohémien, il Pontormo incarna un tipo di artista decisamente moderno.

Dal 1536 fu ingaggiato nuovamente da Cosimo I de' Medici per gli affreschi della villa medicea di Castello, e si dice che, per la volontà di finire da solo tutti gli affreschi, Pontormo si sia rinchiuso per cinque anni dietro un tramezzo di legno.

Dal 1546, il Pontormo lavorò per dieci anni - fino alla morte - alla decorazione del coro della chiesa di San Lorenzo, che era la chiesa padronale della famiglia dei Medici. Alla morte del Pontormo, furono portati a termine dal Bronzino, suo allievo di poco più giovane, e suo fedele amico per molti anni. Gli affreschi vennero perduti nel 1738, in seguito al rimaneggiamento del coro, possiamo conoscerli però sia attraverso le testimonianze scritte, come la stroncatura del Vasari, sia attraverso gli studi preparatori. L'insolita iconografia cristologica fa riferimento al trattatello cripto-protestante il Beneficio di Cristo, allora tollerato e che faceva capo agli ambienti della Riforma Cattolica: in esso si proclamava la fiducia nella salvezza individuale attraverso la sola fede. Lo stesso testo manoscritto era in possesso del simpatizzante riformista Pierfrancesco Riccio, segretario particolare del duca Cosimo I de' Medici, maggiordomo di corte, cappellano della chiesa



# Naviglio Piccolo

di San Lorenzo e delegato ducale alla politica artistica, quindi determinante nell'assegnazione al Pontormo del ciclo.

Gli affreschi degli ultimi vent'anni di vita del Pontormo sono quasi tutti perduti o rovinati, sia quelli nella villa di Castello che quelli nella villa di Careggi.

Negli ultimi due anni di vita (1554-1556), il Pontormo tenne anche un diario, Il Libro mio, molto scarno e pieno di appunti di vita quotidiana, da cui emerge comunque la sua personalità bizzarra e colta al contempo. Venne sepolto il 2 gennaio 1557 nella Basilica della Santissima Annunziata, per cui morì probabilmente il 31 dicembre 1556 o il 1 gennaio 1557.

Jacopo Robusti, chiamato il **Tintoretto** (Venezia, 29 settembre 1518 – Venezia, 31 maggio 1594), è stato un pittore italiano, uno dei più grandi esponenti della scuola veneziana e probabilmente l'ultimo grande pittore del Rinascimento italiano. Il soprannome di "Tintoretto" gli derivò dal mestiere paterno, tintore di stoffe.

"Robusti" è in realtà un soprannome ereditato dal padre, il quale, durante la guerra della Lega di Cambrai aveva energicamente difeso le porte di Padova contro le truppe imperiali. Di recente Miguel Falomir, curatore del museo del Prado di Madrid, ha dimostrato che il vero cognome era "Comin"; la scoperta è stata resa pubblica nell'occasione della retrospettiva di Tintoretto al Prado, aperta dal 29 gennaio 2007.

Per la sua energia fenomenale nella pittura è stato soprannominato "Il Furioso" ed il suo uso drammatico della prospettiva e della luce lo ha fatto considerare il precursore dell'arte barocca.

La data di nascita di Jacopo non è certa: l'atto di battesimo andò perduto nell'incendio degli archivi di San Polo, quindi la si desume dall'atto di morte. "31 maggio 1594: morto messer Jacopo Robusti detto Tintoretto de età de anni 75 e mesi 8": si risale così al settembre-ottobre del 1518. Secondo il Krischel, invece, nacque nel 1519, probabilmente in aprile o maggio, come lo studioso desume dai registri della parrocchia e degli uffici sanitari.

Il padre Giovanni Battista lavorava nel campo della tintura della seta, non si sa se a livello artigianale o commerciale: probabilmente era originario di Lucca, dato che quest'arte era stata importata a Venezia nel XIV secolo proprio dai lucchesi. Quest'ascendenza spiegherebbe l'interesse dell'artista verso i suoi "colleghi" della scuola tosco-romana, come Michelangelo, Raffaello e Giulio Romano: Tintoretto conobbe le loro opere attraverso la diffusione delle stampe, mentre è sicuro che dal vero vide gli affreschi del Romano a Palazzo Te a Mantova. Sembra che Battista facesse parte dei "cittadini", ovvero quei veneziani non nobili che pure godevano di certi privilegi: grazie a questa posizione di un certo privilegio, Jacopo fu in buoni rapporti con l'élite veneziana e ottenne l'appoggio dei patrizi.

Jacopo non nascondeva le proprie origini, anzi, nei suoi dipinti si firmava come "Jacobus Tentorettus" o "Jacomo Tentor".

Il primo periodo dell'attività di Tintoretto culmina nell'Ultima Cena (1547) della chiesa di San Marcuola, in cui il pittore prende già le distanze dal tonalismo tizianesco impegnandosi in una dialettica figurativa sempre più geniale. Anche il Miracolo di san Marco (Accademia di San Marco, 1548), già considerato un capolavoro dai contemporanei, esprime l'anelito dell'artista a realizzare un più saldo equilibrio della sintesi cromatico-plastica. Per la scuola della Trinità, tra il 1550 e il 1553, dipinge le Storie della Genesi di cui la Creazione degli animali, Adamo ed Eva e l'Uccisione di Abele si conservano nell'Accademia di Venezia. In queste opere si afferma un nuovo senso della natura, nel paesaggio è proiettato il sentimento stesso dell'artista e ne è rappresentato il culmine lirico. Avvenimento importante per l'esperienza artistica di Tintoretto è l'arrivo sulla scena veneziana di Paolo Veronese nel 1553. Alcune opere, quali la Presentazione di Gesù al Tempio e la Crocefissione di san Severo (Accademia di Venezia) rivelano una vivacità cromatica che si discosta dall'intima tendenza di Tintoretto verso il chiaroscuro.

A questo momento della sua vita artistica appartengono anche il Viaggio di sant'Orsola (San Lazzaro dei Mendicanti) e il Mosè che fa scaturire l'acqua (Städtelsches Kunstinstitut, Francoforte). Dal 1560 è la bellissima Susanna di Vienna in cui ritornano i richiami a Veronese. Nel 1562 Tintoretto esegue per la scuola di San Marco tre episodi della vita del santo: Trasporto della salma



# Naviglio Piccolo

di san Marco, San Marco salva il Saraceno dal naufragio (Accademia di Venezia) e Scoperta del corpo di San Marco (Brera, Milano). Queste tre opere documentano la piena maturità dello stile dell'artista; in ciascuna di esse predomina un gusto melodrammatico che tende all'effetto, un dinamismo rivolto all'evento, al miracolo. Poco prima del 1556 esegue la decorazione della Madonna dell'Orto che comprende due tele, una raffigurante l'Adorazione del vitello d'oro e l'altra il Giudizio Universale. Per quest'ultimo viene naturale il confronto con Michelangelo il cui Giudizio poteva esser stato visto da Tintoretto nel suo soggiorno romano. Nonostante le similitudini iconografiche, una differente concezione spaziale caratterizza in modo evidente l'opera dei due artisti. Nel 1564 Tintoretto inizia una grandiosa impresa che lo terrà impegnato fino al 1587: la decorazione della Scuola Grande di San Rocco.

L'opera viene compiuta in tre momenti successivi: dal 1564 al 1566 decora la sala dell'albergo, tra il 1576 e il 1581 la sala grande superiore e tra il 1583 e il 1587 la sala inferiore. Nella sala dell'albergo dipinge la Crocifissione in cui si afferma una nuova grandiosità spaziale, uno spazio definito dai movimenti concitati della folla, dal balenio delle luci, da un dinamismo che crea un effetto altamente espressivo. Nella Cena e nel Battesimo della sala superiore si esprime, attraverso la tensione chiaroscurale portata al massimo rendimento, un profondo senso religioso ed evocativo. L'accentuazione luministica è ancora più evidente nei «teleri» della sala inferiore. La Fuga in Egitto, la Maddalena e la Maria Egiziaca rappresentano il punto di arrivo stilistico di Tintoretto; la sapiente orchestrazione chiaroscurale crea effetti suggestivi e sublimi. Tintoretto realizza, in questi «notturni», un luminismo integrale giungendo a effetti poetici altissimi.

In questi anni, nonostante l'attività predominante sia a San Rocco, Tintoretto esegue le tele mitologiche (1577-78) per Palazzo Ducale in cui, come una recente pulitura ha mostrato, si allontana dai toni chiaroscurali facendo anzi un uso timbrico del colore. L'attività dell'artista tra l'ottavo e il nono decennio è in aumento; assumono, quindi, un ruolo importante i collaboratori e i figli che partecipano alla realizzazione delle opere: la grande tela del Paradiso (1588-92) di Palazzo Ducale è, per esempio, in gran parte di scuola. Le ultime opere di Tintoretto rappresentano una continua ricerca in senso luministico come, per esempio, la Flagellazione di Cristo (Kunsthistorisches Museum, Vienna) nella quale la luce evidenzia la tensione plastica. Infine meritano particolare attenzione le due tele del coro di San Giorgio Maggiore: La caduta della manna e l'Ultima Cena (1594). In quest'ultima opera, che ripropone un tema tanto caro all'autore, la luce trasfigura la realtà quotidiana creando toni surreali: ed è questa dialettica fra realtà e astrazione, profondamente manieristica, che caratterizza l'ultima fase stilistica del grande artista veneto.

Dalle analisi effettuate negli anni '70 su campioni prelevati dalle tele della Scuola Grande di San Rocco, si sono ottenute preziose informazioni riguardo ai materiali e alle tecniche impiegate da Tintoretto.

Le tele utilizzate, in tutti i campioni, si sono rivelate essere di lino, con differenti armature, sia semplici come il tabì, simile a quella del taffetà, che più robuste come la spina di pesce. La scelta della trama non sembra essere dipendente dal tipo di dipinto o dalla sua collocazione: ad esempio, per l'Ultima Cena Tintoretto ha utilizzato una trama grossolana, nonostante il dipinto sia visibile da una distanza ravvicinata. Come già accennato riguardo al Paradiso, non era raro che i dipinti venissero realizzati su tele cucite assieme: i telai dell'epoca potevano infatti realizzare altezze fino a 110 cm. Solitamente, le cuciture venivano effettuate prima dell'esecuzione del dipinto, in modo tale che fossero il più possibile invisibili, e soprattutto che non si trovassero in corrispondenza di parti importanti come mani e volti: era preferibile inoltre utilizzare pezze con la stessa trama, per avere una maggiore uniformità. Tintoretto invece pare non prestare attenzione a questi accorgimenti: utilizza ritagli di tela con trame diverse tra loro, con cuciture anche evidenti, come nel caso del volto della Vergine nella Fuga in Egitto, della Scuola di San Rocco.

Le imprimiture più comuni erano composte da uno strato sottile di gesso e colla, derivate da quelle già utilizzate nella pittura su tavola: il fondo chiaro dava una maggior luminosità ai colori successivamente stesi. Tintoretto preferiva invece un fondo scuro, steso sull'imprimitura a gesso o direttamente sulla tela: le analisi hanno rivelato che non si tratta di un colore bruno uniforme, bensì di un impasto ottenuto con i residui delle tavolozze, data la presenza di particelle colorate microscopiche. Sul fondo così preparato era possibile dipingere sia i toni chiari che gli scuri,



# Naviglio Piccolo

lasciando anche trasparire il fondo stesso: questo era possibile nei casi in cui il dipinto si fosse trovato in zone buie o in ombra e contribuiva a velocizzare notevolmente l'esecuzione del dipinto. Il Ridolfi racconta che l'artista era solito approntare dei piccoli "teatrini" per studiare la composizione delle opere e l'effetto delle luci: pannelleggiava le vesti su modellini di cera, che poi disponeva in "stanze" costruite con cartoni, illuminate da candele. Per lo studio degli scorci, appendeva manichini al soffitto dello studio: questo è evidente dal confronto di due dipinti, il Miracolo di san Marco che libera lo schiavo e il San Rocco in carcere confortato da un angelo, in entrambi i quali si può riconoscere un modello simile utilizzato per le figure sospese. Per gli studi a gesso, Tintoretto era affezionato alla carta azzurra che tanto andava di moda a Bologna e che gli permetteva di utilizzare sia gli scuri che le lumeggiature.

**Paolo Veronese** al secolo Paolo Caliari (Verona, 1528 – Venezia, 19 aprile 1588) è stato un pittore italiano del Rinascimento. Divenne noto come "Il Veronese" per via della sua città di origine, Verona, anche se spese gran parte della sua carriera a Venezia.

Figlio di un Gabriele scarpellino, già nel 1541 era discepolo e aiuto di Antonio Badile; la sua prima opera d'impegno è del 1548 (Pala Bevilacqua-Lazise). Negli anni successivi lavorò a Castelfranco per i Soranzo (1551) e per il cardinale Ercole Gonzaga a Mantova (1552), trasferendosi poi a Venezia a dipingere per il Palazzo Ducale (1553). Dopo una breve pausa a Verona, nel 1556 si trasferì definitivamente a Venezia, dove partecipò alla decorazione del soffitto della Biblioteca Marciana.

A Venezia rimase fino alla morte, pur non trascurando incarichi esterni (Villa Barbaro a Maser, 1561, pale per Padova, Verona, Vicenza). Nel 1566 aveva sposato Elena Badile, figlia di Antonio, da cui ebbe, tra i numerosi figli, Gabriele (n. 1568) e Carletto (1570-1596) che con il fratello Benedetto furono i suoi principali collaboratori.

La gran parte dei lavori del Veronese sono realizzati in uno spettacolare e colorato stile manierista veneziano.

Il censimento di Verona attesta che Veronese è nato nel 1528 da un tagliapietre chiamato Gabriele e da sua moglie Caterina. Dall'età di quattordici anni, Veronese andò a fare praticantato nella bottega di Antonio Badile, e forse con Giovanni Francesco Caroto. Un altare del 1543, attribuito a Badile, è molto probabilmente un lavoro del suo quindicenne apprendista; il precoce Veronese superò presto in bravura il suo maestro e nel 1544 lasciò la bottega di Badile. Quello fu un periodo in cui si addestrò nella cultura manierista di Parma, ma presto sviluppò una propria preferenza per una gamma di colori più ampia.

Risiedette per un breve periodo a Mantova, nel 1548 (dove realizzò gli affreschi del Duomo della città) prima dello stanziamento definitivo a Venezia. La prima commissione veneziana fu Sacra Conversazione da San Francesco della Vigna nel 1551. Nel 1553 ottenne la sua prima commissione pubblica, l'affresco nella Sala dei Consiglio dei Dieci e dell'adiacente Sala dei Tre Capi del Consiglio. Successivamente dipinse Storia di Ester nel soffitto della chiesa di San Sebastiano. Furono i suoi affreschi e quadri a San Sebastiano, nel palazzo Ducale e nella biblioteca Marciana che lo stabilirono maestro fra i suoi contemporanei. Queste opere collocano la maestria del Veronese sia al livello del Correggio che a quello di Michelangelo.

Intorno al 1560 fu ad Atri, ove risiedeva suo fratello frate, e venne ospitato alla corte degli Acquaviva assieme ad altri pittori di alto livello come i concittadini Tiziano e Tintoretto. Il Veronese realizzò così alcuni quadri per il palazzo degli Acquaviva ad Atri, ma tutti furono sottratti dai tedeschi tra il 1707 e il 1709 durante una guerra contro il Duca di Atri, come testimoniano alcuni documenti. Oggi sono spartiti tra l'Alte Pinakothek a Monaco di Baviera e la pinacoteca di Kassel.

Giulio Carlo Argan scrive: "la repubblica veneta è il solo stato italiano in cui l'ideale religioso si identifichi con l'ideale civile, e questo ideale si riflette ugualmente, benché con accenti diversi, nella pittura dei due maestri. Della Venezia del Cinquecento Tintoretto esprime la coscienza del dovere e della responsabilità civile, lo spirito profondamente cristiano che la conduce alla guerra contro i turchi e al drammatico trionfo di Lepanto; il Veronese invece, è l'interprete dell'apertura intellettuale e del civile modo di vita che fanno della società veneziana, in un tempo di conformismo moralistico



# Naviglio Piccolo

e di involuzione neo-feudale, la società più libera e culturalmente avanzata. Il sentimento del dovere e quello della libertà hanno una fonte comune, l'ideale umanistico della dignità umana; e poiché questo è sentito, nell'arte del tempo, soltanto dai maestri veneti (dal Palladio architetto non meno che dai pittori), si spiega come la loro opera custodisca e tramandi al secolo successivo (al Caravaggio, ai Carracci, al Bernini e al Borromini) la grande eredità della cultura umanistica" (cioè dell'Umanesimo e del Rinascimento). Più oltre Argan rileva che "il Veronese ricorre all'accostamento di colori che si influenzano reciprocamente, sommando le loro quantità luminose" in dipinti nei quali la storia è concepita come "fasto, gloria mondana, allegoria".

Nel 1556 Veronese è stato incaricato per dipingere il primo delle sue scene monumentali di banchetti, la Cena in casa di Simone, che venne conclusa nel 1570. Tuttavia, per vari motivi di natura tecnica, non è stato il suo affresco più riuscito. Durante una pausa dalle sue opere per la chiesa di San Sebastiano, Veronese ha decorato la Villa Barbaro a Maser, una nuova costruzione dell'architetto Andrea Palladio. Gli affreschi sono stati destinati ad unire la cultura umanistica e la spiritualità cristiana; fece anche i ritratti della famiglia Barbaro e soffitti con cieli blu e figure mitologiche. L'incontro fra l'architetto e l'artista fu un trionfo.

Le nozze di Cana, olio su tela dipinto tra il 1562 ed il 1563, fu commissionato per il refettorio palladiano dei frati Benedettini di San Giorgio Maggiore. Come negli altri dipinti raffiguranti banchetti, la scena riproduce una delle festività ricorrenti nella città veneziana. La pittura è immensa: più di cento figure, compresi i ritratti di Tiziano, di Tintoretto raffigurati in musicisti, e dello stesso Veronese, sono organizzate su una tela di canapa larga quasi dieci metri. Ai fianchi della celebrazione ci sono due scale che portano ad un terrazzo con colonne romane ed un cielo brillante. Nei dipinti del refettorio Veronese ha organizzato le architetture per far apparire l'immagine più piatta, in questo modo accentua l'importanza dei protagonisti della processione. Il genio decorativo dell'artista era di riconoscere che gli effetti prospettici drammatici avrebbero intimorito in una stanza o in un cappella.

Questi dipinti offrono poco nella rappresentazione delle emozioni; piuttosto, illustrano la composizione dei movimenti dei soggetti lungo l'asse orizzontale. E soprattutto l'incandescenza della luce e del colore.

L'immenso dipinto (oltre 70 metri quadrati) fece parte del bottino di guerra degli emissari francesi, a seguito della pace di Campoformio fra Austria e Francia (1797), e, tagliata a strisce, venne inviata in Francia. Si trova attualmente al Louvre di Parigi. Una copia dell'opera d'arte è stata realizzata su di un supporto di tela di lino (con stesura di colla animale) con tecnologie digitali (registrazione digitale triangolazione con luce bianca) tra il 2006 ed il 2007 da Adam Lowe, ed è esposta nell'isola di San Giorgio Maggiore.

Nel 1565 Veronese sposa Elena Badile, la figlia del suo primo maestro, da cui avrà quattro figli e una figlia.

Nel 1573 Veronese completò il dipinto ora conosciuto come Cena nella Casa di Levi, per la parete posteriore del refettorio della Basilica di San Zanipolo. Questo misura più di cinque metri di altezza ed è largo dodici metri, rappresenta un'altra festa veneziana e rappresenta il punto più alto delle sue scene di banchetti, che include anche soldati tedeschi, dei comici nanetti e molti animali; in breve, esotismi classici per le sue rappresentazioni. Proprio nel momento in cui l'uso del colore diventa più intenso e luminoso, la sua attenzione ai sentimenti umani e all'interazione fisica tra le figure diventato più evidenti.

La Controriforma che aveva influenzato, anche se relativamente, Venezia, colpì Veronese che, nel luglio 1573, fu convocato per spiegare l'inclusione di particolari estranei ed indecorosi nella pittura. I giudici ecclesiastici, infatti, contestarono la presenza di personaggi secondari giudicati poco adatti al tema sacro rappresentato, come giullari, soldati Lanzichenecci e un servo al quale sta uscendo sangue dal naso.

Il tono dell'udienza in sé era cauto piuttosto che punitivo; Veronese spiegò che «noi pittori ci prendiamo le stesse libertà dei poeti e dei pazzi» e piuttosto che ridipingere l'immagine, semplicemente e pragmaticamente lo rititolò, eliminando dal titolo il sacramento.

Il dipinto è attualmente esposto alle Gallerie dell'Accademia a Venezia.



# Naviglio Piccolo

Michelangelo Merisi, o, più probabilmente, Merisio, detto il **Caravaggio** (Milano, 29 settembre 1571 – Porto Ercole, 18 luglio 1610), è stato un pittore italiano. Attivo a Milano, Roma, Napoli, Malta e in Sicilia fra il 1593 e il 1610, fu uno dei più celebri pittori italiani di tutti i tempi, dalla fama ancora oggi universale.

Caravaggio si forma presso la bottega del pittore Simone Peterzano nella città di Milano dove recepisce i modi di due tradizioni diverse: da un lato il realismo lombardo, dall'altro il rinascimento veneto, con il quale viene in contatto quando Peterzano lo porta con se in alcuni viaggi a Venezia, dove conosce l'arte del Tintoretto.

A vent'anni si trasferisce a Roma, prima presso Lorenzo Siciliano, di seguito presso Antiveduto Gramatica, poi presso il Cavalier d'Arpino.

Costui gli affida l'esecuzione di quadri di genere, rappresentanti fiori o frutta, genere disprezzato dagli accademici del tempo perchè ritenuti soggetti inferiori rispetto a dipinti in cui venivano rappresentate figure umane. Egli inventa un suo particolare repertorio dipingendo giovani presi dalla strada, messi in posa, accompagnati da cesti di frutta, calici e oggetti di vetro.

Tra i primi dipinti dell'artista c'è il Bacchino malato, oggi alla galleria Borghese di Roma, dipinto nel 1591 circa, che viene considerato un autoritratto eseguito nel periodo in cui fu ricoverato in ospedale per malaria; inoltre, del primo periodo della sua attività sono: il Ragazzo morso da un ramarro, il Giovane con cesto di frutta e Bacco degli Uffizi. Rivela la sua predilezione per soggetti popolareschi e musicali nei dipinti come I bari, La buona ventura, Il suonatore di liuto. Esempio è il Canestro di frutta, oggi a Milano alla Pinacoteca Ambrosiana, in cui rappresenta gli oggetti così come sono in realtà: la foglia secca, la mela bacata, senza cercare di abbellire la natura, ma rappresentandola così com'è.

Il suo primo quadro di figure, dipinto nel 1595 circa, è il Riposo durante la fuga in Egitto, nel quale è chiaro il richiamo ai grandi maestri bergamaschi e bresciani come Savoldo, Lorenzo Lotto e Moretto. Ma è altrettanto evidente il richiamo alla cultura romana dimostrato dall'angelo rappresentato di spalle che è il perno dell'intera composizione. In questo periodo abbandona la bottega del Cavalier d'Arpino e passa sotto la protezione del cardinal Francesco Maria Del Monte che lo immette in un ambiente culturale molto più stimolante, esegue infatti in questo periodo Testa di Medusa, San Giovanni Battista, L'amore vittorioso, Giuditta e Oloferne.

La sua maturazione verso uno stile personale è evidente soprattutto nei dipinti della cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi a Roma per la quale esegue tre dipinti: la Vocazione di San Matteo, il Martirio di San Matteo e San Matteo e l'angelo. Con il Martirio di San Matteo ha inizio la poetica caravaggesca del rapporto luce-ombra che poi si svilupperà nelle opere successive. Nel dipinto rappresentante la Vocazione di San Matteo il racconto è immerso nella realtà del tempo, con personaggi con abiti moderni. La luce è l'elemento caratterizzante l'intera opera. E' una luce soffusa che entra da una finestra fuori scena sulla sinistra illuminando il braccio del Cristo che emerge dall'ombra sulla destra. Il taglio della luce conduce l'occhio dello spettatore da destra verso sinistra, dal gruppo di personaggi al gesto di Cristo.

Del dipinto rappresentante San Matteo e l'angelo esistevano due versioni, ma il primo fu rifiutato dai committenti perché rappresentava un San Matteo popolano in atteggiamento ritenuto scandaloso all'epoca. Oggi questo dipinto è andato perduto. Prima di compiere quest'opera Caravaggio riceve la commissione per altri due dipinti per la cappella Cerasi di Santa Maria del Popolo: Crocifissione di San Pietro e la Conversione di San Paolo. Il pittore interpreta i due avvenimenti sacri come fatti semplicemente umani eliminando ogni richiamo a schemi prefissati.

Successivamente esegue per la chiesa di Santa Maria in Vallicella la Deposizione, oggi alla pinacoteca Vaticana. La composizione ha una struttura piramidale che ricorda le composizioni michelangiolesche.

Esegue in questo periodo opere come la Madonna dei Pellegrini la Madonna dei Palafrenieri e la Morte della Vergine per Santa Maria della Scala in Trastevere, che fu rifiutata dai committenti per ragioni di decoro, oggi infatti il dipinto si trova al museo del Louvre.

Tra il 1606 e il 1607 Caravaggio vive nella città di Napoli, qui si conservano alcune sue importanti opere la tela con Le sette opere di Misericordia, conservata al Pio monte di Misericordia e La flagellazione di Cristo, conservata al museo di Capodimonte.





# Naviglio Piccolo

Nel 1608 Il pittore si trova a Malta dove viene nominato cavaliere, il gesto rappresenta una riabilitazione per la vita sregolata dell'artista che dovette fuggire da Roma dopo aver ucciso un uomo durante una rissa. Qui esegue quella che è la sua tela più vasta: la Decollazione del Battista. La scena è piuttosto spoglia, rappresenta un ambiente squallido, con colori spenti.

Dopo essere stato espulso dall'ordine dei cavalieri di Malta fugge a Siracusa dove dipinge il Seppellimento di Santa Lucia e anche in questo caso, come nelle successive opere realizzate a Messina: La resurrezione di Lazzaro e l'Adorazione dei pastori, confermano la sua tendenza a lasciare grandi spazi vuoti su tele di dimensioni notevoli.

Nel 1609 è di nuovo a Napoli dove viene ferito gravemente, qui esegue opere come Davide con la testa di Golia e Salomè con la testa di Battista.

Nel 1610, sulla spiaggia di Porto Ercole, dove era in attesa di rientrare a Roma per ricevere la grazia, viene arrestato e incarcerato per 2 giorni, perché scambiato per qualcun'altro, perdendo così tutti i suoi averi. Due giorni dopo sulla stessa spiaggia, cercando di recuperare le sue cose, morì; di "febbre maligna", come scrive il Bellori. Era il 18 luglio del 1610 Caravaggio non aveva ancora 39 anni, pochi giorni dopo arriverà la grazia con il permesso di ritornare a Roma.

**Rembrandt** Harmenszoon van Rijn (Leida, 15 luglio 1606 – Amsterdam, 4 ottobre 1669) fu un pittore e incisore olandese.

Viene generalmente considerato come uno dei più grandi pittori della storia dell'arte europea e il più importante di quella olandese. Il suo periodo di attività coincide con quello che gli storici definiscono l'età dell'oro olandese.

Dopo aver ottenuto un grande successo fin da giovane come pittore ritrattista, i suoi ultimi anni furono segnati da tragedie personali e difficoltà economiche. I suoi disegni e dipinti furono popolari già durante la sua vita, la sua reputazione rimase alta e per vent'anni fu maestro di quasi tutti i più importanti pittori olandesi. I più grandi trionfi creativi di Rembrandt sono evidenti specialmente nei ritratti dei suoi contemporanei, nei suoi autoritratti e nelle illustrazioni di scene tratte dalla Bibbia. Sia nella pittura che nella stampa egli esibì una completa conoscenza dell'iconografia classica che modellò per adattarla alle proprie esigenze. Così, la rappresentazione di scene bibliche era costituita dalla sua conoscenza dei relativi testi, dall'influenza delle tematiche classiche e dall'osservazione della popolazione ebraica di Amsterdam. Per la sua comprensione della condizione umana, inoltre, fu definito "uno dei grandi profeti della civiltà".

Rembrandt lavorò fino al 1631 a Leida dove aveva aperto un suo studio; si trasferì poi ad Amsterdam dove ebbe successo come ritrattista.

La sua vasta produzione si divide cronologicamente e stilisticamente in vari periodi. Nelle primissime opere (oli e acqueforti, 1625-26) egli appare ancora legato al classicismo italianizzante dei suoi maestri (Carracci e Caravaggio), ma già nella Presentazione di Gesù al tempio (ca 1629, L'Aia, Mauritshuis) supera la loro influenza. Nei primi anni di Amsterdam, in seguito al grande successo ottenuto dalla Lezione di anatomia del dottor Tulp (1632, L'Aia, Mauritshuis), eseguì numerosi ritratti e quadri religiosi, improntati su schemi convenzionalmente barocchi: colore sobrio, luce uniforme, particolari ben definiti. Più libera espressione hanno invece le composizioni mitologiche, in parte mutate da P.P. Rubens (Ratto di Proserpina, 1631, Berlino, Staatliche Museen; Ratto di Ganimede, 1635, Dresda, Gemäldegalerie) e i numerosi ritratti della moglie (Autoritratto con Saskia, ca 1635, Dresda Gemäldegalerie). Un'approfondita ricerca delle possibilità dinamiche della linea si nota nei numerosi disegni con studi di nudi e nelle acqueforti (Apparizione dell'angelo ai pastori, 1634).

Nel periodo 1636-42 raggiunse l'apice della fama, ma già andava mutando progressivamente il suo stile, tendente alla sobrietà della composizione, alla pennellata larga e pastosa, al colore caldo e tonale esemplificato nella famosa Ronda di notte (1642, Amsterdam, Rijksmuseum) e nell'acquaforte con la Morte della Vergine (1639). Inoltre, dal 1636, Rembrandt prese a trattare il paesaggio, spesso dal vero: Veduta di Amsterdam (ca 1641, acquaforte), Paesaggio con ponte levatoio (ca 1640, Madrid, collezione Duca d'Alba).



# Naviglio Piccolo

Il periodo che va dal 1642 al 1655 fu il più ricco e fecondo dell'attività di Rembrandt per gli effetti intensamente drammatici delle sue opere: dagli autoritratti (Kunsthistorisches Museum di Vienna) ai quadri religiosi (Adorazione dei pastori, 1646, Londra, National Gallery; Cena in Emmaus, 1648, Parigi, Louvre); dai nudi sensuali (Susanna e i vecchi, 1647, Berlino, Staatliche Museen) alle nature morte, alle vedute olandesi (Paesaggio al tramonto, 1654, Montreal, Museum of Fine Arts); dai raffinatissimi disegni a penna e a pennello, alle drammatiche e tecnicamente purissime acqueforti a puntasecca (I tre alberi, 1643; Le tre croci; Faust nello studio, 1652-53).

Dopo il 1655 Rembrandt dipinse numerosi ritratti singoli (Jacob Trip, ca 1661, Londra, National Gallery; La sposa ebrea, Amsterdam, Rijksmuseum) e di gruppo (I sindaci dei drappieri, 1662, Amsterdam, Rijksmuseum), soggetti religiosi (Giacobbe benedice i figli di Giuseppe, 1656, Kassek, Staatliche Kunstsammlungen; Ritorno del figliol prodigo, S. Pietroburgo, Ermitage). Di un'assoluta interiorizzazione sono anche i molti autoritratti (circa una sessantina), unici nel loro genere, realizzati in diversi momenti della sua vita, per osservare il processo di invecchiamento: egli usò il proprio volto, estremamente espressivo, come modello per indagare le rappresentazioni dei sentimenti (Autoritratto ca 1664, Firenze, Uffizi; 1669, L'Aia, Mauritshuis ecc).

Rembrandt usò le tecniche della pittura a olio, dell'incisione e del disegno, nel cui sviluppo segnò una tappa fondamentale. La sua personalissima ricerca di una verità umana ricondotta all'essenziale, lo allontanò rapidamente dalle convenzioni ufficiali dell'arte del suo tempo, conoscendo per questo anche l'isolamento e la rovina economica. La sua pittura fu compresa appieno solo a partire dall'età romantica.

**Evaristo Baschenis** (Bergamo, 7 dicembre 1617 – Bergamo, 16 marzo 1677) è stato un pittore italiano.

La figura di Baschenis, uno dei maggiori pittori bergamaschi del 600 nonché ideatore della natura morta di soggetto musicale, è rimasta avvolta in un alone di mistero fino a quando Pietro Capuani accertò, attraverso il ritrovamento dell'atto di battesimo nel registro parrocchiale di Sant'Alessandro in Colonna a Bergamo, la sua data di nascita.

Il ritrovamento consentì di conoscere anche il nome del padre del misterioso artista, Simone Baschenis, confermato anche da un documento del 1631; la madre, Maddalena Francesca Volpi, venne scoperta grazie al ritrovamento di un documento di vendita del 1647, custodito all'Archivio di Stato di Bergamo.

Ulteriori importanti novità sono emerse in tempi recenti in coincidenza con le due grandi mostre dedicate al pittore all'Accademia Carrara di Bergamo (1996) e al Metropolitan Museum of Art di New York. Particolarmente rilevanti risultano le scoperte documentarie di Enrico De Pascale che hanno messo in luce i contatti nazionali e internazionali del pittore, i suoi ripetuti soggiorni a Roma, Venezia e Milano, l'alunnato presso il pittore cremasco Gian Giacomo Barbelli (1639-1642).

Baschenis prese gli ordini tra il 1640 e il 1643, difatti in un atto del 1640 viene citato semplicemente come Evaristo Baschenis senza i titoli ecclesiastici, che invece vengono già riportati in documenti del 1643. Ed è proprio in quegli anni che l'attività pittorica del "Prevarisco" dovette avere inizio, subito dopo il passaggio alla condizione di ecclesiastico, senza che però se ne conosca, a tutt'oggi, né chi fu il maestro che lo avviò alla professione né il processo artistico e formativo che lo portò a raggiungere vertici indiscussi di qualità.

La condizione di sacerdote gli permise di viaggiare (almeno un soggiorno a Venezia è certo) e di esercitare la sua attività artistica con il massimo della libertà e della disponibilità di tempo, essendo egli di famiglia molto benestante, ed in buone condizioni economiche.

Evaristo Baschenis si applicò quasi esclusivamente al genere della Natura morta, ritraendo nei suoi quadri dall'atmosfera misteriosa e inquietante, soprattutto strumenti musicali; quasi sempre unici "attori" della scena rappresentata, visto che nelle opere di Baschenis la figura umana è praticamente assente. L'interesse per gli strumenti musicali è dovuto al fatto che Evaristo Baschenis fu anche un apprezzato musicista dell'epoca, come dimostra fra l'altro il suo autoritratto nel Trittico Agliardi. Del resto la pratica musicale, associata alla poesia, alla letteratura e allo studio della storia, era pratica assai diffusa a quel tempo nelle famiglie nobili bergamasche.



# Naviglio Piccolo

Intorno agli anni '50 del Seicento, il pittore si legò d'amicizia con Jacques Courtois, detto il Borgognone, e Monsù Bernardo che si trovavano per motivi di lavoro nella città lombarda, con il primo intrattenne per lunghi anni rapporti epistolari e professionali. Baschenis dipinse anche alcune copie delle sue opere, richiestissime dai collezionisti del tempo. Ma il lavoro più prestigioso e impegnativo di Baschenis resta quello per la biblioteca del monastero di San Giorgio Maggiore a Venezia.

Altre fondamentali scoperte archivistiche, che hanno contribuito ad illuminare brevemente la vita e l'opera del Baschenis, che resta tutt'ora però avvolta da un alone di inquietante mistero, sono il testamento olografo e l'inventario dei suoi beni e della sua collezione di dipinti, oltre alla nota della vendita di quanto conservato nella sua casa-bottega al momento della morte, il 16 marzo 1677.

Johannes Vermeer o **Jan Vermeer**, (Delft, 31 ottobre 1632 – Delft, 15 luglio 1675) è stato un pittore olandese.

Della vita di Vermeer si conosce molto poco: le uniche fonti sono alcuni registri, pochi documenti ufficiali e commenti di altri artisti. La data di nascita non si conosce con precisione, si sa solamente che venne battezzato il 31 ottobre 1632, nella chiesa protestante di Delft. Il padre Reynier era un tessitore di seta della classe media, che si occupava anche di commercio di opere d'arte. La madre Digna era di Anversa: sposò Vermeer senior nel 1615. Nel 1641 la famiglia acquistò una locanda, la Mechelen, dal nome di una famosa torre del Belgio, che si trovava nei pressi della piazza del mercato. Reynier affiancò al mestiere di mercante d'arte quello di locandiere. Dopo la morte del padre, nel 1652, Joannes ereditò sia la locanda che gli affari commerciali del padre.

Nonostante fosse di famiglia protestante, sposò una giovane cattolica, Catherina Bolnes, nell'aprile del 1653. Fu un matrimonio sfortunato: oltre alle differenze religiose, la famiglia della donna era più ricca di quella di Vermeer. Sembra che egli stesso si fosse convertito prima del matrimonio, poiché i figli ebbero nomi di santi cattolici piuttosto che dei suoi genitori: inoltre, uno dei suoi dipinti, l'Allegoria della fede, rispecchia la fede nell'Eucaristia, ma non si sa se si riferisca a quella dell'artista o del committente. Qualche tempo dopo le nozze, la coppia si trasferì dalla madre di Catherina, Maria Thins, una vedova benestante, che viveva nel quartiere cattolico della città: qui Vermeer avrebbe vissuto con la famiglia per tutta la vita. Maria ebbe un ruolo fondamentale nella vita del pittore: non solo la prima nipote venne chiamata con il suo stesso nome, ma anche usò la propria rendita per sostenere il genero che cercava di imporsi nel mondo dell'arte. Johannes e la moglie ebbero in tutto quattordici figli, tre dei quali morirono prima del padre. Della giovane della Perla anno fatto anche un film e abbastanza bello.

Il suo apprendistato cominciò nel 1647, forse presso Carel Fabritius. Il 29 dicembre 1653, Vermeer divenne membro della Gilda di San Luca, un'associazione di pittori. Dai registri della Gilda (storia) si sa che inizialmente l'artista non era in grado di pagare la quota di ammissione, il che sembrerebbe indicare difficoltà finanziarie. Successivamente la situazione migliorò: Pieter Van Ruijven, uno dei più ricchi cittadini, divenne il suo mecenate e acquistò numerosi dipinti. Nel 1662 Vermeer venne eletto capo della gilda e confermato anche negli anni successivi, segno che era considerato un rispettabile cittadino. Tuttavia, nel 1672 una pesante crisi finanziaria, provocata dall'invasione francese della Repubblica Olandese, provocò un crollo delle richieste di beni di lusso come i dipinti e di conseguenza gli affari di Vermeer come artista e mercante ne risentirono, costringendolo a chiedere dei prestiti. Alla sua morte nel 1675, Vermeer lasciò alla moglie e ai figli poco denaro e numerosi debiti. In un documento, la moglie attribuisce la morte del marito allo stress dovuto ai problemi economici. Catherina chiese al consiglio cittadino di prendere la casa e i dipinti del marito come pagamento dei debiti: diciannove opere rimasero a Catherina e Maria, e di queste, alcune furono vendute per pagare i creditori.

Vermeer era in grado di ottenere colori trasparenti applicando sulle tele il colore a punti piccoli e ravvicinati, tecnica nota come pointillé, da non confondere con il pointillisme. Non ci sono disegni attribuibili con certezza all'artista e i suoi quadri presentano pochi indizi dei suoi metodi preparatori.



# Naviglio Piccolo

Lo studioso David Hockney, nel suo libro *Il segreto svelato*, con altri storici, sostiene che Vermeer facesse uso della camera oscura per definire l'esatta posizione degli oggetti nella composizione dei dipinti e questo sembra essere supportato dagli effetti di luce e prospettiva.

Vermeer faceva largo uso del costosissimo blu oltremare, ottenuto con il lapislazzuli, non solo per particolari blu, ma anche per ottenere altre sfumature di colore: continuò ad usare questo pigmento anche negli anni di crisi economica.

**Francisco** José de **Goya** y Lucientes (Fuendetodos, 30 marzo 1746 – Bordeaux, 16 aprile 1828) è stato un pittore e incisore spagnolo.

Figlio di un doratore e di una giovane discendente da una famiglia nobile decaduta, Francisco Goya frequenta a Saragozza lo studio del pittore José Luzán. Attratto da Madrid, tenta di entrare all'Accademia di San Fernando, ma viene bocciato al concorso annuale per borse di studio. Di ritorno da un viaggio in Italia, sostenuto dal cognato, pittore piuttosto noto, e da Mengs, riceve le prime commissioni a Saragozza, dove decora la Chiesa di Nuestra Señora del Pilar, e nei centri vicini.

Nel 1775 viene incaricato di compiere una serie di cartoni di arazzi per la Manifattura Reale di Santa Barbara: il lavoro lo impegna per diversi anni e gli procura la stabilità economica. In questi cartoni, oltre sessanta, come quello del Parasole eseguito nel 1778, rappresenta scene di vita popolare in uno stile ancora legato alla tradizione settecentesca, alimentata in Spagna da artisti italiani, tra i quali Tiepolo, ma già così carica di vibrante realismo da distinguersi.

La ricchezza dei colori e l'accento vivacemente mondano di questi lavori affascinarono la corte e la nobiltà madrilenas che cominciarono a commissionargli dei ritratti; Carlo IV lo nominò "pittore di camera" del re. Sembra ormai avviato verso un futuro promettente e sereno quando viene colpito da una malattia che lo lascerà quasi del tutto sordo. L'avvenimento influirà profondamente sul suo carattere e sulla sua pittura, in cui appariranno sempre più frequentemente accenti drammatici, materializzazioni di incubi e tensioni: lo documentano i Capricci, incisioni che hanno per tema la retribuzione superstiziosa del clero spagnolo e i vizi dell'uomo.

Nel 1799 dipinge il ritratto della famiglia reale che segna l'apoteosi del suo prestigio a corte, ma anche una svolta di grande intensità nel suo linguaggio. La famiglia di Carlo IV è ritratta senza il minimo tentativo di idealizzazione, la volgarità e la vanità dei personaggi traspare dalle espressioni dei volti e dalla posizione rigida delle figure che le fa apparire tanti manichini; il colore sottolinea l'inconsistenza dei personaggi.

Nel 1808 le truppe napoleoniche costringono Carlo IV e suo nipote Ferdinando, protettore di Goya, ad abdicare in favore di Giuseppe Bonaparte. Il pittore perde così la sua posizione, ma prosegue la serie dei ritratti spagnoli e francesi e realizza un celebre ritratto del Duca di Wellington. Alle ottanta incisioni dedicate ai Disastri della guerra l'artista affida più scopertamente la propria interiorità e la lucida denuncia della bestialità, della violenza e della crudeltà di cui fu testimone in seguito all'invasione delle truppe napoleoniche.

Deluso dal crollo degli ideali sia religiosi sia politici, Goya fissa nella sua opera di più alta intensità drammatica, *Fucilazione del 3 maggio 1808*, il martirio del suo popolo. Alla nota angosciosamente ripetuta delle figure dei fucilieri, presi di spalle, l'artista contrappone la figura abbagliante del martire nell'attimo che precede il colpo mortale, così come alla fissità dei soldati oppone il moto tragico dei condannati che salgono la collina. La potenza espressiva del linguaggio di Goya e il taglio straordinariamente innovativo della tela consentono di includere l'artista nel movimento romantico e insieme ne fanno uno tra i precursori dell'arte del Novecento.

Non tutte le sue opere rappresentano però una realtà tanto tragica: fra i dipinti eseguiti intorno al 1800, ricordiamo la *Maja desnuda*, il primo nudo della pittura spagnola dopo la lontana *Venere allo specchio* di Velázquez, in cui la lievità del disegno e la luminosità cromatica lasciano trasparire una sensibilità profonda e uno straordinario amore per la realtà.

Le pitture di Goya posseggono tutte un'estrema immediatezza, rivelano la vivacità aggressiva del suo temperamento e sono rese con una pennellata vibrante e contrasti di colore che consentono all'immagine di imporsi con estrema forza. Il suo tocco è rapido, tanto da rendere una realtà non in



# Naviglio Piccolo

posa, non accademica, ma nel suo farsi, requisito che gli guadagnerà l'ammirazione degli impressionisti. Pieni di luce e di vita sono gli affreschi della Chiesa di San Antonio de la Florida, la chiesa madrilenana nella quale Goya è sepolto. In altri dipinti, come nelle *Majas al balcone*, il pittore indugia con grande acutezza a un'interpretazione del costume della società del tempo. Ma frequente è il riaffiorare di visioni tragiche e cariche di tensioni, come il *Colosso* ora al Museo del Prado, evocazione dello spettro della guerra e della sciagura che minaccia il destino degli uomini.

Nel clima di restaurazione monarchica di Ferdinando VII, la situazione a corte divenne precaria; Goya dovette discolarsi anche di fronte al tribunale dell'Inquisizione per alcune pitture religiose. Preferì ritirarsi nella sua casa di campagna, oltre il Manzanarre, che il popolo battezzò la "Quinta del sordo" e di cui decorò le pareti con quelle che vennero chiamate le Pitture nere, immagini ossessive degli incubi che abitavano la sua mente angosciata.

Nel 1824, dopo i moti liberali del 1820, temendo per la propria incolumità, chiese il permesso di recarsi alle terme di Plombières e si stabilì a Bordeaux, accompagnato da una giovane vedova, che gli fu compagna negli ultimi anni della sua vita. In Francia sembrò rasserenato, ritornò a un linguaggio più lieve simile a quello della giovinezza e, pieno di interessi, incise un'altra serie mirabile di litografie, quella dei *Tori di Bordeaux*. Morì per l'emozione di rivedere la nuora, sposa dell'unico dei cinque figli sopravvissuto, e il nipotino Mariano.

**Jacques-Louis David** (Parigi, 30 agosto 1748 – Bruxelles, 29 dicembre 1825) è stato un pittore francese.

Dopo una formazione compiuta in ambito tradizionale, ancora seguendo il gusto rococò, ottenne l'ambitissimo *Prix de Rome* che, nel 1775, gli permise di raggiungere l'Italia. Il quinquennale soggiorno romano fu per lui un periodo tormentato e difficile, poco soddisfacente dal punto di vista della produzione eppure ricco di esperienze fondamentali, come la scoperta dell'arte italiana (non solo l'antico, ma anche Michelangelo, Raffaello e Caravaggio) e, verosimilmente, la conoscenza degli scritti di Winckelmann, Mengs e altri teorici del Neoclassicismo.

Pare che in occasione di un viaggio a Napoli del 1779, David abbia avuto una sorta di improvvisa illuminazione che lo indusse a liberarsi delle esperienze precedenti per guardare agli antichi con gli occhi di Raffaello,

Nella sua formazione e nel percorso artistico David è innanzi tutto un pittore di storia, il «genere grande» della pittura, secondo la classificazione elaborata da Félibien nel XVII secolo:

*« colui che dipinge paesaggi alla perfezione sta in un grado più alto di chi dipinge solo frutta, fiori e conchiglie. Colui che dipinge animali vivi merita maggior considerazione di chi dipinge cose morte e prive di movimento [...] colui il quale imita Iddio dipingendo figure umane, è assai più eccellente di tutti gli altri [...] il pittore che fa solo ritratti non ha ancora raggiunto la perfezione nell'arte [...] per questo è necessario passare dalla rappresentazione di una sola figura a quella di più figure insieme, trattare la storia e la mitologia, rappresentare, come gli storici, figure grandi [...] bisogna saper adombrare sotto il velo delle allusioni mitologiche le virtù dei grandi uomini e i misteri più elevati »* (A. Félibien, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, 1669)

E David, fino all'esilio, attribuisce la maggiore importanza alle composizioni storiche ispirate a soggetti tratti dalla mitologia - *Andromaca*, *Marte disarmato da Venere* - o dalla storia romana e greca - *Bruto*, *Le Sabine*, *Leonida*. Con la Rivoluzione, cerca di adattare la sua ispirazione fondata sull'antico a soggetti del proprio tempo, dipingendo anche opere con soggetti contemporanei: *Il giuramento della Pallacorda*, *La morte di Marat*, *L'incoronazione*.

Il secondo genere prediletto, ancora sull'esempio di Félibien, è il ritratto. All'inizio della carriera e fino alla Rivoluzione, ritrae i suoi famigliari e notabili della sua cerchia, poi Napoleone, il papa e qualche esponente del regime; in questo genere, il suo stile prefigura la ritrattistica di Ingres. Il suo catalogo comprende anche tre autoritratti. Solo tre sono i soggetti religiosi: un *San Girolamo*, il *San Rocco* che intercede presso la Vergine, e un *Cristo in croce*. Gli si attribuisce un solo paesaggio e nessuna natura morta.



# Naviglio Piccolo

**Jean-Louis Théodore Géricault** (Rouen, 26 settembre 1791 – Parigi, 26 gennaio 1824) è stato un pittore francese esponente dell'arte romantica.

All'età di quattro anni si trasferisce a Parigi. Cresce in una famiglia solida e abbiente, il che gli garantisce una buona e regolare istruzione.

Presto il giovane Géricault scoprirà le sue passioni, quella artistica e quella militare, entrambe accomunate dall'amore profondo per i cavalli. Cavalli che saranno oggetto di numerosi studi e dipinti. L'agiatezza economica verrà a mancare solo poco prima della sua morte precoce, a causa di investimenti sbagliati da parte sua e di suo padre.

La sua fama inizia nel 1812 quando presenta al Salon il quadro Ufficiale dei Cavalleggeri della Guardia imperiale alla carica. Nato dall'osservazione al mercato di un cavallo impennatosi mentre trainava un carretto, e poi trasformando il soggetto in eroico grazie ad un amico ufficiale (Dieudonné, luogotenente delle Guide) che posò per il cavaliere, e grazie ai consigli per la posa fatti dal barone d'Aubigny. Il momento storico che contemplava le vittorie di Napoleone rese ancora più apprezzabile il dipinto. Al Salon del 1814 l'artista espose la tela col Corazziere ferito che abbandona il campo di battaglia (Parigi, Louvre), dove pur conservando il tono epico dei quadri di storia in accordo col nuovo clima romantico, sostituisce alla consueta celebrazione della vittoria, la rappresentazione della sofferenza e della dignitosa sconfitta in una visione antierica, almeno secondo l'iconografia tradizionale, caratterizzata dall'incertezza nell'incedere e nella difficoltà di tenere a freno il cavallo sul terreno scosceso. Sia il fatto che il momento sfavorevole per le campagne napoleoniche rendeva poco felice il soggetto, sia il fatto che le proporzioni fra cavallo e corazziere non erano sentite corrette (i primi studi per il quadro non prevedevano il cavallo), fece sì che Géricault non potesse riottenere il successo di due anni prima.

Nel 1816 partecipa al "Prix de Rome" (premio che, sulla base di una selezione molto dura a forma di concorso a più prove, dava una borsa di studio per studiare un anno a Roma, considerata città dell'arte per eccellenza) senza però avere successo. L'artista decide di andare, a proprie spese, comunque in Italia (aveva da concludere una vicenda personale – una relazione amorosa con la zia d'acquisto – e sperava che una lunga separazione potesse risolvere la questione).

In Italia studia intensamente l'arte e la grafica italiana (apprezzando e imitando, in alcuni fra i suoi migliori lavori, i chiaroscuri del Manierismo), soprattutto durante il soggiorno a Firenze. A Roma immortalerà i suoi amati cavalli ritratti alla Corsa dei cavalli barberi e nella campagna romana.

Nel 1817 torna definitivamente a Parigi. La relazione con la giovane zia non solo non è conclusa, ma gli darà anche un figlio.

Al rientro a Parigi decide di dedicarsi maggiormente alla grafica (utilizzando la litografia, in auge proprio in quegli anni, che consentiva una grande espressività). Temi preferiti quelli sociali. La sua indagine è attratta dalla sofferenza umana, dalla sconfitta, dalla tragedia. Da ricordare le litografie Ritorno dalla Russia, dedicata ai soldati francesi, feriti e stremati, che ritornano dalla disastrosa campagna militare, e La guardia del Louvre in cui illustra una notizia letta sul giornale, di un mutilato di guerra che, scambiato per mendicante, viene allontanato dal Louvre dalla guardia. Il veterano, allora, apre il cappotto mostrando le medaglie, nel plauso degli astanti, provocando il giusto imbarazzo della guardia, che forse fino a quel momento si sentiva orgogliosa e superiore agli altri per la divisa che porta d'ordinanza, e ora ha davanti un vero eroe.

Proprio questa passione per l'indagine della realtà lo porta ad occuparsi di cronaca. Mentre sta studiando il caso dell'omicidio di un giudice, viene raggiunto dalla sconvolgente cronaca di un tragico naufragio occorso nel 1816. Siamo nel 1818 e solo ora arrivano al pubblico le notizie circa questo fatto che il Governo vuole insabbiare. La fregata Meduse stava trasportando, insieme ad altre navi, una delegazione francese nella Colonia senegalese di St. Louis. A bordo c'erano circa 400 persone. Il 2 luglio 1816 (al quattordicesimo giorno di navigazione) la Meduse naufragò su una secca. Le scialuppe erano insufficienti e si costruì una zattera per ospitare i naufraghi rimasti senza mezzo di salvataggio. Erano centoquarantanove uomini, stipati sulla zattera. Ben presto (incomprensibile il motivo) venne tagliato il cavo che permetteva il traino della zattera da parte delle altre scialuppe. La zattera fu abbandonata ai flutti e non si fece nulla per soccorrerla. Iniziò (e fu questo che colpì Géricault) una dura lotta per la sopravvivenza. Alcuni, moribondi, vennero



# Naviglio Piccolo

buttati a mare, la fame, la sete e la disperazione diedero origine persino ad episodi di cannibalismo. Dodici furono i giorni dell'abbandono e della lotta, e quando una nave, l'Argus, raccolse i naufraghi, essi erano solo in quindici e tutti moribondi. Significa che ben centotrentaquattro furono i morti in quei terribili dodici giorni passati nell'angosciante coscienza di avere la morte a bordo. Inizialmente Géricault pensò di ricavarne una serie di litografie che illustrassero l'intera vicenda. Poi gli venne l'idea di farne un unico, grande, quadro, che prevedesse anche l'episodio di cannibalismo (significativo per illustrare la disperazione). Prese uno studio vicino all'Ospedale, e studiò dal vivo malati, moribondi, cadaveri, copiando persino pezzi anatomici (teste, braccia, piedi) da utilizzare per indicare il cannibalismo. Chiese, poi, agli amici di fargli da modelli per comporre la scena (fra cui un amico con l'itterizia, scelto come perfetto per il ruolo). Fra i modelli da segnalare l'amico pittore Eugene Delacroix (che è l'uomo morto in primo piano a sinistra).

Il quadro fu ritoccato quando era già stato collocato per l'esposizione del Salon del 1819. Il titolo era, genericamente, Scena di naufragio, ma era evidente a tutti di che naufragio si trattasse. Lo vide anche il re (lodandone l'arte, e sorvolando sull'imbarazzante soggetto: aspre erano le polemiche sulle responsabilità dell'accaduto). Il quadro, poi, ottenne una Mostra esclusiva in Inghilterra e Irlanda che portò Géricault via da Parigi per più di un anno, per vederlo tornare ricco e onorato.

Nel 1822 gli investimenti finanziari fatti al rientro dall'Inghilterra si dimostrano una truffa che gli causa perdite enormi. Si manifesta anche una forma depressiva (secondo alcuni causata dalle critiche alla sua arte, sofferte per la sua straordinaria sensibilità, secondo altri causata dalla situazione sentimentale) che lo porta a rivolgersi al giovane e già noto alienista dottor Etienne-Jean Georget. Oltre alla terapia, sembra nascere un sincero rapporto di reciproca stima, che porterà Géricault a realizzare dal vivo 10 ritratti di alienati monomaniacali. Non sappiamo se l'idea di ritrarre i malati fosse di Géricault, e il dottore gli abbia concesso i permessi necessari per avvicinare questi soggetti e farli posare, e poi abbia ricevuto i quadri in dono come segno di gratitudine, oppure se l'idea fosse del dottore stesso, mettendo a profitto il raro talento del pittore per ottenere dei dipinti in grado di testimoniare i tratti tipici delle singole manie. Le dieci opere furono presto divise fra il dott. Georget (presso cui ne rimasero cinque, quelle che abbiamo) e i suoi colleghi (queste cinque opere, invece, risultano oggi disperse). Le monomanie che ci restano documentate sono l'invidia, la mania del gioco, la cleptomania e l'assassinio, il rapimento dei bambini e la mania del comando militare. Le espressioni sono colte con un'acutezza e una precisione eccezionali, tanto da rendere possibile la diagnosi. Restano fra i ritratti più belli mai realizzati. La loro datazione non è certa, ma dovrebbe essere compresa fra 1822 e 1823.

Nel 1822 avvennero anche le due cadute da cavallo che (trascurate) portarono ad una lesione del midollo spinale che condusse l'artista alla paralisi e alla morte. Il 26 gennaio 1824, infatti, Géricault morì, dopo un mese e mezzo di agonia. Il Louvre, in quello stesso anno, acquistò l'ormai famoso dipinto della Zattera della Medusa. Dopo l'acquisto l'autorevole pittore Jean-Auguste-Dominique Ingres criticò la scelta del museo esprimendo forti dubbi sulla legittimità del dipinto:

*« Vorrei che togliessero dal Museo del Louvre il quadro della "Medusa" [...] Non posso tollerare queste "Meduse" e questi altri quadri d'anfiteatro, che dell'uomo ci mostrano soltanto il cadavere, non riproducono che il brutto, lo scorcio; no, non posso tollerarli! L'arte non deve essere altro che il bello e non insegnare che il bello. »*

**Francesco Hayez** (Venezia, 10 febbraio 1791 – Milano, 21 dicembre 1882) è stato un pittore italiano, massimo esponente del romanticismo storico.

Nacque in una famiglia di condizioni modeste. Il padre Giovanni era di origini francesi; La madre, Chiara Torcella, di Murano. Il piccolo Francesco, ultimo di cinque figli, venne affidato ad una sorella della madre che aveva sposato Giovanni Binasco, armatore e mercante d'arte proprietario di una discreta collezione di dipinti.

Già da piccolo mostrò una predisposizione per il disegno e lo zio lo affidò ad un restauratore affinché ne imparasse il mestiere.



# Naviglio Piccolo

In seguito divenne allievo del pittore Francesco Magiotto presso il quale rimase per tre anni. Frequentò il primo corso di nudo nel 1803 e nel 1806 venne ammesso ai corsi di pittura della Nuova Accademia di Belle Arti dove fu allievo di Teodoro Matteini.

Nel 1809 vinse un concorso indetto dall'Accademia di Venezia per l'alunnato presso l'Accademia di San Luca a Roma e si trasferì nella capitale dove divenne allievo di Canova che ne fu la guida e il protettore negli anni romani.

Nel 1814 lasciò Roma in seguito ad un'aggressione, pare per vicende sentimentali, e si trasferì a Napoli dove gli venne commissionato da Gioacchino Murat il dipinto Ulisse alla corte di Alcino.

Nel 1822 viene chiamato ad insegnare all'Accademia di Belle Arti di Brera, come aiuto di Luigi Sabatelli. Insegnò all'Accademia, come aggiunto, fino al 1850, quando, alla morte di Sabatelli, ne assunse la cattedra che tenne fino al 1879.

Si spense a Milano il 21 dicembre 1882 all'età di 91 anni.

La sua arte, basata su eccellenti doti di disegnatore, non è esente da una certa freddezza ed artificiosità. Il suo romanticismo è sempre stato considerato infatti più formale che sostanziale.

La sua miglior produzione artistica è considerata quella dei ritratti che egli fece ad alcuni degli uomini più famosi dei suoi tempi: Gioacchino Rossini, Ugo Foscolo, Alessandro Manzoni, Antonio Rosmini, Massimo d'Azeglio e Cavour.

L'elencazione delle opere di Hayez non è agevole in quanto spesso non le firmava oppure non le datava. Spesso la data indicata nei testi non è veramente la data di produzione, ma è quella di donazione. Inoltre dipingeva più volte gli stessi soggetti con minime variazioni oppure a volte senza modifica alcuna.

**Giorgio de Chirico** (Volos, 10 luglio 1888 – Roma, 20 novembre 1978) è stato un pittore italiano, principale esponente della corrente artistica della pittura metafisica.

Giorgio de Chirico nasce in Grecia da una agiata famiglia italiana: il padre Evaristo, ingegnere siciliano delle ferrovie, fu tra i principali realizzatori della prima rete ferroviaria in Bulgaria ed in Grecia; la madre Gemma Cervetto apparteneva alla buona borghesia genovese. Nel 1891 ad Atene nasce il fratello Andrea Alberto, che assumerà dal 1914 lo pseudonimo di Alberto Savinio per la sua attività di musicista, letterato e pittore. Giorgio si iscrisse al Politecnico di Atene per intraprendere lo studio della pittura, studio che continuerà all'Accademia di Firenze ed infine dal 1906 all'Accademia delle belle arti di Monaco di Baviera. In questo periodo conobbe la pittura di Arnold Böcklin e dei simbolisti tedeschi. Nell'estate del 1909 si trasferì a Milano dove rimase sei mesi, all'inizio del 1910, si recò a Firenze dove dipinse la sua prima piazza metafisica, l'Enigma di un pomeriggio d'autunno, nato dopo una visione che ebbe in Piazza Santa Croce. Nel 1911 de Chirico raggiunge il fratello Alberto a Parigi dove conosce i principali artisti dell'epoca, comincia quindi a dipingere quadri con uno stile più sicuro. Subisce l'influenza di Gauguin da cui prendono forma le prime rappresentazioni delle piazze d'Italia.

Tra il 1912 e il 1913 la sua fama si propaga, anche se ancora non ottiene un adeguato successo economico. In questo periodo comincia a dipingere i suoi primi manichini. Negli anni parigini, Giorgio dipinge alcune delle opere pittoriche fondamentali per il ventesimo secolo. Allo scoppio della prima guerra mondiale i fratelli de Chirico si arruolano volontari e vengono inviati a Ferrara. Dopo un primo periodo di disorientamento dovuto al cambiamento di città, Giorgio rinnova la propria pittura, non dipinge più grandi piazze assolate ma nature morte con simboli geometrici, biscotti e pani.

Negli anni cinquanta la sua pittura è caratterizzata da autoritratti in costume di tipo barocco e dalle vedute di Venezia.

Muore a Roma il 20 novembre del 1978 al termine di una lunga malattia. Pochi mesi prima, il suo novantesimo compleanno era stato celebrato in Campidoglio.

La migliore produzione pittorica di de Chirico è avvenuta tra il 1909 e il 1919, nel periodo dell'invenzione della pittura metafisica: i quadri di questo periodo sono memorabili per le pose e per gli atteggiamenti evocati dalle nitide immagini. All'inizio di questo periodo, i suoi soggetti erano





# Naviglio Piccolo

ispirati dalla splendente luce diurna delle città mediterranee, ma ha rivolto gradualmente la sua attenzione agli studi di architetture classiche.

Mentre era ricoverato all'ospedale militare di Ferrara nel 1917, de Chirico conobbe il pittore futurista Carlo Carrà, con cui iniziò il percorso che lo portò a perfezionare i canoni della pittura metafisica: a partire dal 1920 tali teorizzazioni furono divulgate dalle pagine della rivista "Pittura metafisica". Le opere realizzate dal 1915 al 1925 sono caratterizzate dalla ricorrenza di architetture essenziali, proposte in prospettive non realistiche, immerse in un clima magico e misterioso, e dall'assenza di figure umane. Questa pittura sarà ispiratrice di architetture reali realizzate nelle Città di fondazione di epoca fascista, dove il Razionalismo Italiano, accanto a strutture razionaliste lavorerà anche su forme, spazi e particolari architettonici metafisici (Portolago, Sabaudia ecc.). Nei vari Interni metafisici dipinti in quegli anni oggetti totalmente incongrui rispetto al contesto (ad esempio una barca a remi in un salotto) vengono rappresentati con una minuzia ossessiva, una definizione tanto precisa da sortire un effetto contrario a quello del realismo. Compare in questo periodo anche il tema archeologico, un omaggio alla classicità reinventata però in modo inquietante: ne sono noti esempi Ettore e Andromaca (1917) e Ville romane. La figura del manichino, simbolo dell'uomo-automa contemporaneo (Il grande metafisico, 1917), gli fu invece ispirata dall'"uomo senza volto", personaggio di un dramma del fratello Alberto Savinio, pittore e scrittore.

In seguito, de Chirico collaborò alla rivista Valori plastici, che teorizzava una rivisitazione completa dell'arte italiana, e partecipò all'esposizione di Berlino del 1921. Ebbe un periodo di contatto con il surrealismo, con cui espose a Parigi nel 1925: le sue opere successive si segnalano per il virtuosismo tecnico e rappresentano un tributo e un ringraziamento al periodo barocco.

Nel 1949-1950, de Chirico aderì al progetto della importante collezione Verzocchi (attualmente conservata presso la Pinacoteca civica di Forlì), inviando, oltre ad un autoritratto, l'opera "Forgia di Vulcano".

Secondo lo studioso Ubaldo Nicola, alcune opere di De Chirico - ed in particolare la pittura metafisica di cui egli fu iniziatore - sarebbero state ispirate dalle frequenti cefalee, di cui l'artista, proprio come Picasso, notoriamente soffriva, subendo il disturbo dell'aura visiva.

De Chirico fu anche incisore e scenografo. La datazione e l'attribuzione di alcuni suoi dipinti è assai ardua, perché l'artista stesso produsse nel secondo dopoguerra repliche dei suoi capolavori del periodo metafisico.

Giorgio de Chirico fu anche autore di scritti teorici, memorie autobiografiche, raccontini e di una vera e propria opera letteraria di una certa importanza: L'Hebdomeros (Ebdomero). Uscita nel 1929, anni in cui il classicismo è nell'aria, imposto dal "Ritorno all'ordine" dell'epoca fascista, caldeggiato anche da riviste come "La Ronda" e "Valori Plastici" (De Chirico concluderà la sua opera con la formula "Pittore classicus sum") è un libro che si presenta come romanzo ma in realtà è un tipo di narrazione indefinibile: senza una storia riconoscibile né una trama, come una sorta di ininterrotta scenografia teatrale. È un misto volutamente nebuloso, senza nessuna coordinata spazio-temporale in cui si affastellano figure senza ruolo determinato come gladiatori, generali, centauri, pastori... in un insieme di sogni, ricordi poco fedeli, suggestioni ipnagogiche, miti e riminiscenze che sono nient'altro che echi della sua pittura. Anche i luoghi sono quelli metafisici dei suoi quadri, che si spostano naturalmente nella loro innaturalità (come in un sogno).

Ma cosa manca a De Chirico per essere un vero e proprio surrealista? Manca il gioco disinteressato: l'autore è troppo impegnato a costruire il suo alter-ego, capace di portare con sé il suo metodo. Se Tommaso Landolfi, surrealista suo contemporaneo scriveva che il surrealista dovesse scagliare la pietra senza ritirare la mano, ma mostrandola intenta ad altro, De Chirico è troppo intento a mostrare la sua di "Pictor Optimus".



# *Naviglio Piccolo*



# *Naviglio Piccolo*



# Naviglio Piccolo

**Viale Monza 140 I Piano (M1 Gorla - Turro)**

Quote di partecipazione ad ogni incontro:

Normale	€ 2,00.
Soci di Naviglio Piccolo	€ 1,00.
Per chi si associa al momento	gratuita
Quota associativa a Naviglio Piccolo	€ 15,00

Informazioni: [www.navigliopiccolo.it](http://www.navigliopiccolo.it) email [naviglio.piccolo@navigliopiccolo.it](mailto:naviglio.piccolo@navigliopiccolo.it)



Si ringrazia:

Cooperativa Sociale  
**CIRCOLO FAMILIARE DI UNITA' PROLETARIA**  
VIALE MONZA, 140 - TEL. 022574683 - 20127 MILANO