

La Maniera a Venezia

La penetrazione e la **diffusione del gusto Manierista** in **ambito lagunare** coinvolse anche artisti che, senza la statura di un Tiziano, ma a lui coetanei o di poco più giovani, presero parte alla **trasformazione della cultura pittorica veneta**.

Tra di essi, si distinse il trevisano **Paris Bordone** (1500-1571), per un particolare **gusto scenografico**, verso il quale l'ambiente artistico veneziano dimostrò notevole attenzione.

Formatosi nell'orbita di Tiziano e influenzato dall'inquieta monumentalità di Pordenone, dopo un probabile soggiorno a Fontainebleau, alla corte di Francesco I, **Paris Bordone**, negli anni **Trenta**, aderì a quell'orientamento **colto e raffinato**, che la "Maniera" aveva introdotto negli **ambienti di corte**, **adottando** nelle sue opere, **ampi e suggestivi scenari architettonici**, riccamente **ornati con motivi decorativi**.



Paris Bordone, *La consegna dell'anello al Doge*, olio su tela (370 x 300 cm.), 1533-1535, Gallerie dell'Accademia, Venezia.



Paris Bordone, *La consegna dell'anello al Doge*, olio su tela (370 x 300 cm.), 1533-1535, Gallerie dell'Accademia, Venezia.

Questo dipinto, realizzato per la **Scuola Grande di San Marco**, mostra come il Bordone utilizzasse gli **schemi della prospettiva teatrale**, ispirandosi liberamente agli esempi, offerti da **Sebastiano Serlio** (1475-1554), nel suo **Trattato teorico**, per **amplificare lo scenario architettonico**, in funzione di una maggiore **articolazione della scena**, che si sviluppa in **profondità**, secondo una complessa **progressione di piani**.



Bonifacio de' Pitati, *Convito del ricco Epulone*, 1533, olio su tela, Gallerie dell'Accademia, Venezia.

Anche il veronese **Bonifacio de' Pitati** (1487-1553), coetaneo di Tiziano e seguace di Palma il Vecchio, si mostrò sensibile alle **suggerioni** di questo **gusto scenografico**.

Egli ambientò le proprie **composizioni**, (più frequentemente di **soggetto biblico**), in **vere e proprie scene di vita veneziana**, mediante **artificiosi scenari architettonici**, di **ascendenza teatrale**, coniugandoli con **motivi paesaggistici**, propri della tradizione veneta.

In questo dipinto, la scena è graduata in profondità, nel contesto di uno spazio colonnato, che lascia intravedere uno sfondo paesaggistico.

Simili **ambientazioni architettoniche**, di carattere **scenico**, sono un interessante **precedente**, alle più complesse elaborazioni, a cui di lì a poco, avrebbero dato vita, con ben altra originalità, **Jacopo Tintoretto** e **Paolo Veronese**, i protagonisti della **nuova generazione**.

Tra le personalità artistiche più sensibili al **gusto Manierista**, che influirono sul **rinnovamento della pittura veneta**, Andrea Meldolla detto lo **Schiavone** (1520-1563), nel suo duplice ruolo di **pittore e incisore**, diede un **contributo** determinante, alla **diffusione dell'eleganza formale e dei ritmi lineari**, propri della **Maniera emiliana**, in particolar modo del **Parmigianino**.

Schiavone, nato in **Dalmazia** (Zara), da una famiglia di origine romagnola, è stato un **autodidatta** e intorno al **1535** si stabilì a **Venezia**.



Andrea Schiavone, Adorazione dei Magi, olio su tela, cm.185 x122, Pinacoteca Ambrosiana, Milano.

In una lettera del 1612, Alessandro Mazenta Rusca scriveva al Cardinal Federico, di essere in attesa di un dipinto dello Schiavone, acquistato per la sua collezione, identificabile con questa **Adorazione dei Magi**.

La **composizione pittorica** molto **animata**, quasi **roteante**, secondo il **movimento a spirale**, della **colonna tortile**, che evoca il **Tempio di Salomone**, risente di influssi del **Parmigianino**, nella **costruzione delle figure**, e del **Manierismo toscano**, nelle **dissonanze cromatiche**.

E' possibile, che lo Schiavone conoscesse un disegno, dell'**'Adorazione dei Magi'**, di **Francesco Salviati** (Londra, The British Museum), risalente probabilmente, all'epoca della visita del pittore, a Venezia (1539-1541), per cui il quadro può essere datato verso la **metà del XVI secolo**.

La **vivacità culturale**, dell'**ambiente veneziano**, negli anni Quaranta, coinvolse profondamente anche un **artista dell'entroterra** che divenne una delle personalità, di primo piano, del **rinnovamento della pittura veneta**, della **seconda metà del Cinquecento**: **Jacopo da Ponte**, detto il **Bassano** (1515-1592), dalla sua città d'origine.

A seguito del **confronto**, specie con la **cultura Manierista**, tanto importante, per la formazione di altri artisti, della compagine veneziana (**Schiavone** e **Tintoretto**), egli orientò, per circa un ventennio (1540-1560), la **propria ricerca**, verso una **interpretazione** sempre più **sofisticata**, di una serie di **temi**, che ricorsero frequentemente nella sua produzione.

Dipinto chiave, per la comprensione di questo processo, è la **Decollazione del Battista** (1548 ca.), in cui l'**eleganza** del **ritmo compositivo** e dei **moduli formali**, di ascendenza **emiliana**, si accompagnano a **soluzioni cromatiche**, nette e **squillanti**, in evidente **rottura**, rispetto alla trama coloristica, fusa e unitaria, propria della **tradizione veneta**.



Jacopo Bassano, *Decollazione del Battista*, 1548 ca., olio su tela, 132x127 cm., Royal Museum, Copenhagen.

Questa **gamma di colori freddi e smaltati**, fortemente **innovativa**, per l'**ambiente artistico veneziano**, costituisce una **caratteristica** dei **dipinti** di Bassano, tra il **1550** e il **1570**, divenendo il dato preminente della sua **adesione alla Maniera**, il cui momento estremo è rappresentato dalla **Adorazione dei Magi**, di Vienna (1560 ca.)



Jacopo Bassano, *Adorazione dei Magi*, 1560 ca., olio su tela, (cm. 74,5 x 102), Kunsthistorisches Museum, Vienna.

La foto del dipinto, riesce solo in parte, a suggerire la **preziosità della tessitura cromatica**.

Sintomatico, il modo con il quale viene costruito il **cavallo**: particolare, questo, assolutamente stupefacente, in quanto la **forma** viene **raggiunta da sottili pennellate, che si rincorrono a spirale**.

Questa tecnica, che sembra **precorrere il Divisionismo**, è in realtà, la risposta di Bassano alla **tecnica della pittura a velature**.

Per ottenere quella **continua gradazione di colori**, che i committenti vedono, all'epoca in Tiziano, **Jacopo** è costretto a **stendere il suo corposo colore**, non a strati sovrapposti, ma a **macchie ravvicinate**, inventando una **originalissima trasposizione pittorica**, per l'**antica tecnica musiva veneziana**.

Non è un caso se, tra tutte le grandi **botteghe di pittori a Venezia**, sarà proprio quella di Bassano ad impegnarsi di più e con migliore successo nella **realizzazione di mosaici**, tanto da riuscire a realizzare **opere musive** anche al di fuori di San Marco.

Nel **corso** degli anni Sessanta, si assiste nell'artista, a un **allentamento** della **tensione Manierista**, che coincide con il rinnovato **confronto**, con l'opera di **Tiziano**.

Bassano adottò **tinte meno squillanti**, in un progressivo **incipimento atmosferico**, preludio alle **ambientazioni notturne**, tipiche della **fase conclusiva**, della sua **carriera**.

Agli anni Sessanta, si ascrive anche l'avvio di quel fortunato **filone bucolico** (**pastorali, cicli di stagioni, lavori campestri**), caratterizzato da un rinnovato interesse per soluzioni naturalistiche.



Jacopo Bassano, *La semina del grano (Scena pastorale)*, 1560 ca., olio su tela, 1,41x 1,31 m., Lugano, Collezione von Thyssen.



Jacopo Bassano, *Sepplimento di Cristo*, 1574, olio su tela, 270x180 cm., Chiesa di Santa Maria in Vanzo, Padova.

L'opera, che si conserva ancora nella sua collocazione originale, è **firmata e datata** dall'artista, il quale, a testimonianza del **successo**, riscosso da tale composizione, ne **eseguirà una replica**, per la chiesa dei Carmini di Vicenza.

Sono, inoltre, state rintracciate, negli anni, **varie versioni, realizzate dai figli e dalla bottega** dell'artista, a **testimonianza della fortuna**, anche postuma, di questa invenzione.

Essa risulta, infatti, di **particolare originalità**, sia nell'**ambientazione**, praticamente **notturna**, sia nell'ampio **spazio**, lasciato al **paesaggio**, che occupa una buona metà, dell'intera composizione.

Mentre il **corpo di Cristo** viene **trasportato**, da Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo, sulla **sinistra**, le **pie donne** e **San Giovanni**, appena visibile di **profilo**, soccorrono la **Vergine svenuta**, mentre, sulla **destra**, la **Maddalena** prepara gli **unguenti**, per l'imbalsamazione.

Gli esordi di Tintoretto e del Veronese

Nel corso degli anni Quaranta, cresceva l'**operosità** e la **fama** del giovane **Tintoretto**: Jacopo Robusti (1519-1594), figlio di un tintore di panni, da cui derivò il soprannome di **Tintoretto**, durante la sua formazione, a **Venezia**, seppe cogliere le **novità** del **plasticismo toscano-romano**, introdotte a Venezia, dal Pordenone, e coltivare lo studio dell'opera di **Michelangelo** e degli scritti teorici, di **Sebastiano Serlio**, specie per l'**elemento scenico e teatrale**, che divenne **uno dei tratti distintivi della produzione di Tintoretto**.

Altra componente fondamentale, che influì sull'artista, fu la **fluidità di stile**, di **Andrea Schiavone**, mediatore dei **moduli** di **Parmigianino**, in area veneta.

Assimilati tutti questi **elementi formali**, egli riuscì a **rielaborarli**, in modo assolutamente **originale**, nella rappresentazione del **Miracolo di San Marco**, per la **Scuola Grande** (Confraternita) del **Santo** (1548): fu un'**opera rivoluzionaria**, che suscitò una **forte impressione**, imponendo, così, l'artista sulla scena veneziana.

Il **Miracolo di San Marco** è il primo, di una serie cospicua, di dipinti per le chiese, ma soprattutto per le **Scuole** (Confraternite) **veneziane**; il tema dell'intervento soprannaturale, come **evento prodigioso**, diviene un **motivo dominante**, nell'opera di Tintoretto.



Tintoretto, *Il miracolo di San Marco o Il miracolo dello schiavo*, olio su tela (415x541 cm), 1548, Gallerie dell' Accademia, Venezia.



Tintoretto, *Il miracolo di San Marco* o *Il miracolo dello schiavo*, olio su tela (415x541 cm), 1548, Gallerie dell' Accademia, Venezia.

Il soggetto del dipinto riprende un **episodio**, narrato nella **Legenda Aurea**, di Jacopo da Varazze, su un **miracolo di San Marco**. Nella scena, si vede in alto il **santo**, che interviene, rendendo **invulnerabile**, uno **schiaovo** disteso nudo, a terra, in procinto di essere **martirizzato** dal suo **padrone**, con l'**accecamento** e la **frantumazione** degli arti, per aver **venerato** le **reliquie** del santo.

Grazie all'intervento di **San Marco**, gli strumenti del **martirio** (le punte acuminate che avrebbero dovuto accecarlo e i **martelli**, che avrebbero dovuto spezzargli le gambe), si **rompono**, diventando inservibili.



Tintoretto, *Il miracolo di San Marco* o *Il miracolo dello schiavo*, olio su tela (415x541 cm), 1548, Gallerie dell' Accademia, Venezia.

È sulla **figura del Santo**, che **irrompe dal cielo**, che Tintoretto condensa l'**attenzione**, rappresentandolo, in **volo**, a **testa in giù**, con un audace **scorcio**, proteso verso il corpo dello schiavo.

Dettaglio, che non è contenuto nel racconto della *Legenda Aurea*, ma che è **presente** nel **bassorilievo bronzo**, con lo stesso soggetto, scolpito dal **Sansovino**, in una delle tribune del presbiterio, della **Basilica di San Marco**.

Jacopo Sansovino, *Miracolo dello schiavo*, 1541-44, bassorilievo bronzo, Venezia, Basilica di San Marco.





Tintoretto, *Il miracolo di San Marco* o *Il miracolo dello schiavo*, olio su tela (415x541 cm), 1548, Gallerie dell' Accademia, Venezia.

Una **gestualità concitata**, di pose e moti, traduce le **emozioni dei presenti**, che scaturiscono alla **vista del prodigo**, e ha il suo perno nella **contrapposizione**, tra il **moto di stupore** del **padrone**, seduto sulla destra, e il **carnefice**, che **brandisce gli strumenti del martirio**, in frantumi.



Dettaglio

Tintoretto, *Il miracolo di San Marco o Il miracolo dello schiavo*, olio su tela (415x541 cm), 1548, Gallerie dell' Accademia, Venezia.

Il tutto, avviene in un ambiente orientale.

La luce ha tre punti di provenienza: frontale, dall'aureola di Marco, e dalla parte retrostante.

La vitalità dei colori e i contrasti chiaroscurali accentuano il vigore plastico, delle figure e le pennellate passano, da tocchi densi, a tocchi rapidi e vaghi, che definiscono i dettagli dello sfondo, enfatizzando la teatralità dell'episodio



Tintoretto: dinamismo e forti contrasti di luce

Nei **teleri**, per la **Scuola Grande di San Marco** (il *Salvataggio di un Saraceno*, il *Trafugamento* e il *Ritrovamento del corpo di San Marco*, (1562-1566) le suggestive **ambientazioni**, il **violento dinamismo**, le **oblique fughe spaziali**, in profondità, i **forti contrasti di luce**, potenziano l'effetto di trasalimento di fronte a **episodi di natura miracolosa**, e coinvolgono lo spettatore sul piano emozionale.

A questo scopo, l'artista si serve di una **tecnica sciolta**, abbreviata, fatta di **guizzi** improvvisi di **luce** e nervose velature di colore.



Tintoretto, *Ritrovamento del corpo di San Marco*, 1562- 1566, Pinacoteca di Brera, Milano.



Tintoretto, *Ritrovamento del corpo di San Marco*, 1562- 1566, Pinacoteca di Brera, Milano.

È rappresentata la scena, in cui San Marco appare miracolosamente, ad alcuni Veneziani, rivelando il luogo, dove si trova il suo corpo, ponendo fine allo scempio, della profanazione delle tombe.

Infatti, in alto a destra, si notano tre uomini, che calano un cadavere, da un sarcofago.

Il corpo di San Marco era sepolto ad Alessandria d'Egitto e, nell'**829**, fu portato a **Venezia**, città di cui è il patrono.

San Marco è rappresentato con l'aureola e il Vangelo sotto il braccio, che ce lo rende riconoscibile.

Sotto di lui, si trova il suo corpo, disteso su un prezioso tappeto orientale, davanti al quale è inginocchiato un uomo, vestito con una toga patrizia (il committente).

Sulla destra, c'è un indemoniato, avvinghiato a una figura femminile, che si piega sorpresa, portata lì, per essere liberata dal demone, da San Marco.

Così, il gesto del Santo acquista una doppia funzione, quella di liberare l'indemoniato, e quella di arrestare i profanatori di tombe.



Tintoretto, *Ritrovamento del corpo di San Marco*, 1562- 1566,
Pinacoteca di Brera, Milano.

Il punto di fuga non è al centro, ma in fondo a sinistra, come anche, il personaggio principale, si trova sulla sinistra, anziché al centro.

Tintoretto è, infatti, uno dei principali esponenti del Manierismo Veneto e, nelle sue opere, si nota tutto ciò che caratterizza questa corrente: soggetti religiosi, uso di colore scuro, percorso da improvvisi bagliori e lampi di luce, nessun ordine nella composizione e nessuna simmetria.

La luce assume un ruolo fondamentale, diventando strumento espressivo, che crea dinamicità.

La fonte di luce principale non è visibile, si alternano luci, ombre e bagliori.

La luce fa risaltare i sarcofagi sulla destra.

Solo due personaggi sono frontali, il committente e la figura, dietro di lui, che regge una candela in mano.

Dal **1564**, per oltre un ventennio, Tintoretto attese alla sua **maggior impresa**: la *Decorazione della Scuola Grande di San Rocco* e, contemporaneamente, alla ricostituzione dei *Cicli pittorici di Palazzo Ducale*, intrapresa dalla Repubblica di Venezia, dopo gli **incendi** del 1574 e del 1576.

La **grandiosa decorazione** della *Scuola di San Rocco* assunse per dimensioni, arco temporale di esecuzione e qualità, un **ruolo di primaria importanza**, nel percorso artistico di Tintoretto e nel quadro della **pittura veneziana**, del **secondo Cinquecento**.

I **50 teleri** non rispondono a un programma iconografico prestabilito, ma ampliato, in fasi successive.

Il **complesso e dinamico sistema spaziale**, dell'immensa *Crocifissione*, viene costruito sovrapponendo **due composizioni**: l'una **convergente all'orizzonte**, l'altra in **senso opposto**, verso lo spettatore, aventi come **fulcro** il **Cristo crocifisso**, dalla cui croce si dipartono **fasci di luce** a ventaglio, che frantumano ulteriormente lo spazio della rappresentazione. La **Sala dell'Albergo**, dove si trova il dipinto, è la sala dove vi si riuniva il governo della Scuola Grande



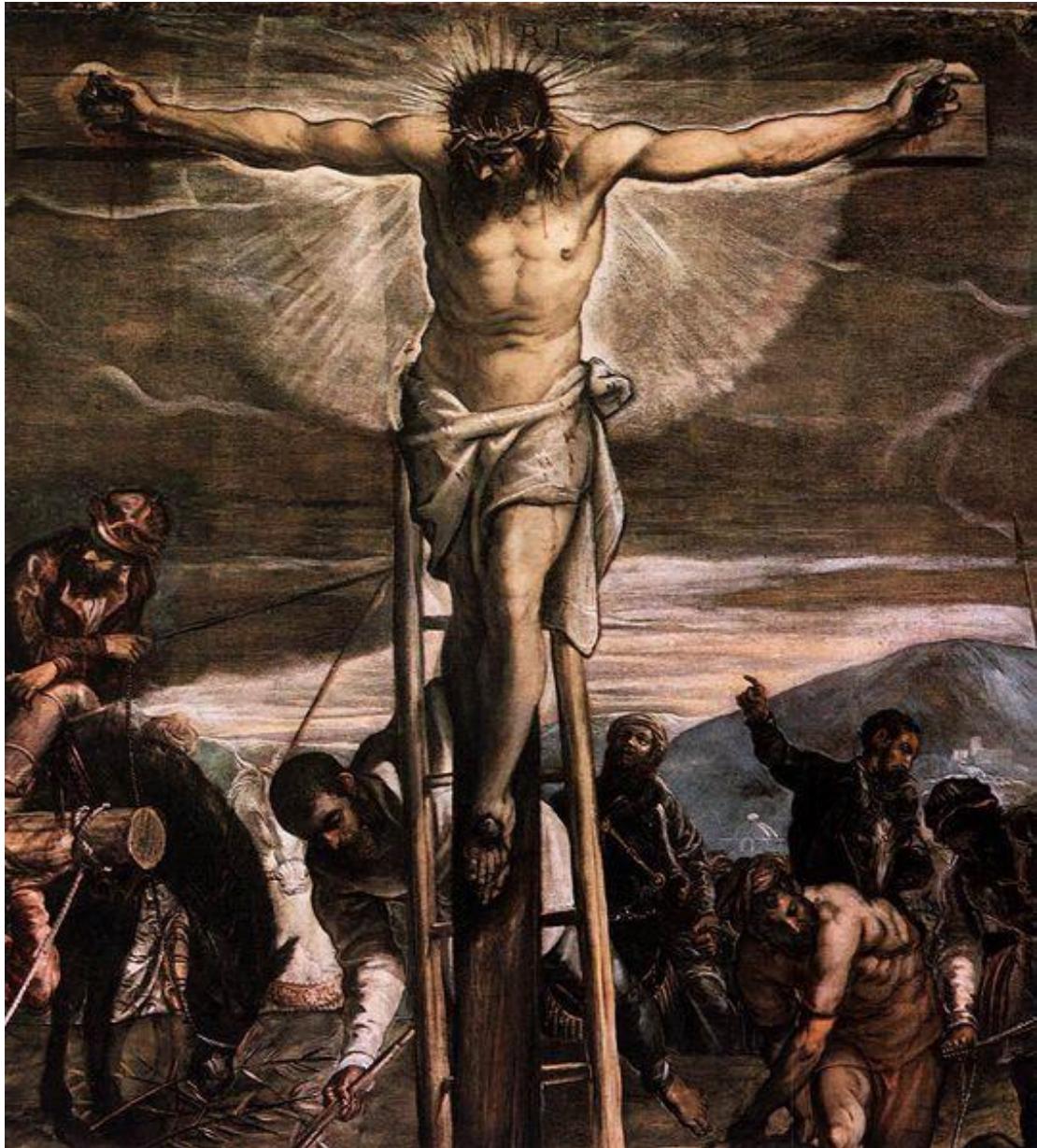
Tintoretto, *La Crocifissione*, olio su tela (5x12 m), 1565, *Sala dell'Albergo, Scuola Grande di San Rocco, Venezia*.



Tintoretto, *La Crocifissione*, olio su tela (5x12 m), 1565, Sala dell'Albergo, Scuola Grande di San Rocco, Venezia.

La **scena** del dipinto si svolge sullo **sfondo di un cielo torvo**, percorso solo da **alcuni bagliori** e gonfio di **nubi** minacciose all'orizzonte, che dà all'osservatore la **sensazione** di una sciagura imminente.

La Crocifissione fu eseguita nel 1565. Non si può asserire che sia l'opera più importante all'interno della Scuola, poiché ogni dipinto è un capolavoro a sé stante, ma è certamente la più maestosa, sia per le dimensioni che per la raffigurazione pittorica.



Tintoretto, *La Crocifissione*, particolare, olio su tela (5x12 m), 1565, Sala dell'Albergo, Scuola Grande di San Rocco, Venezia.

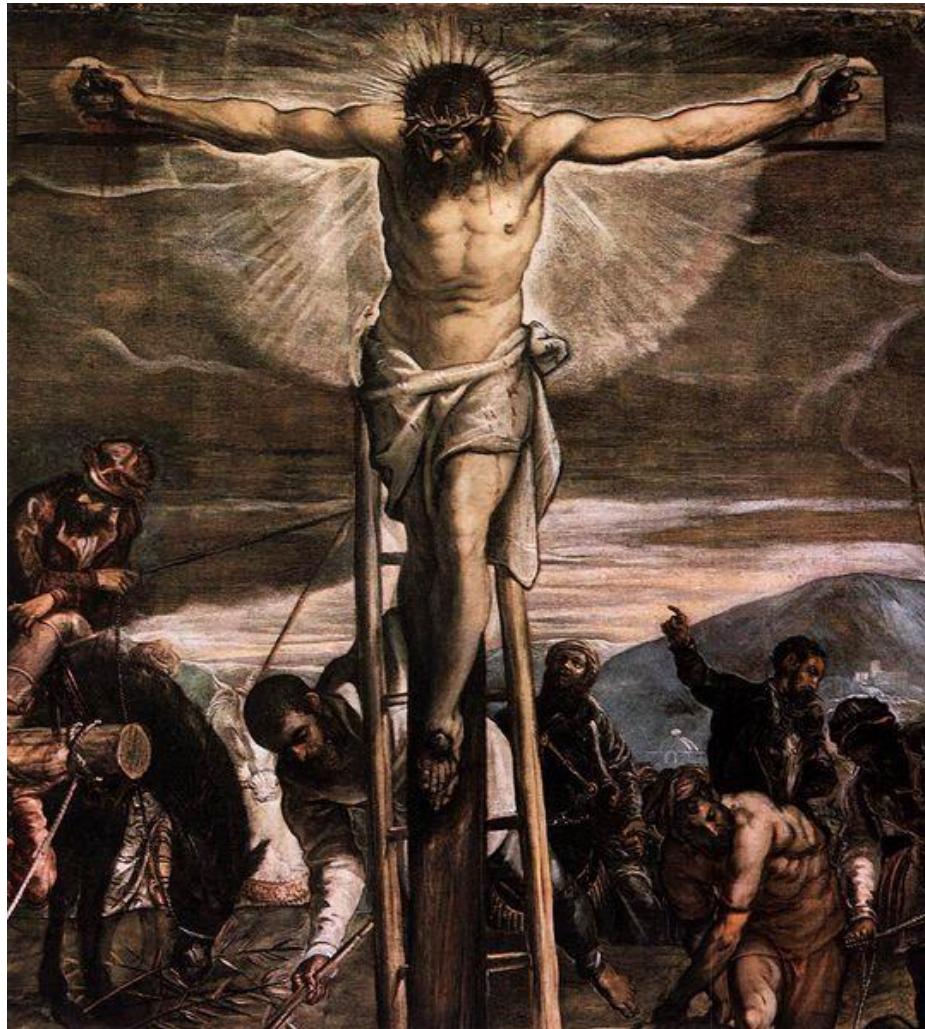
Gesù Cristo crocifisso si erge vistosamente proteso in avanti, anziché adagiato sulla spalla.

La sua **figura** appare **isolata**, circondata da un **alone luminoso** ma irrimediabilmente **sola**, lontana da tutti i presenti.

Le **braccia spalancate** di Gesù, che sembrano **abbracciare il mondo** e irraggiare insieme dolore e luce, sono **l'unica chiara linea orizzontale**, che **rompe la piramide centrale** e che contrastano in modo significativo con le **braccia abbandonate** delle pie donne.

Gruppo delle pie donne





Tintoretto, *La Crocifissione*, particolare, olio su tela (5x12 m), 1565, Sala dell'Albergo, Scuola Grande di San Rocco, Venezia.

Questa **tela** della ‘Crocifissione’ copre tutta la parete di fronte all’ingresso nella sala: **chi entra** è subito colpito dal **Cristo crocefisso**, la cui figura isolata **domina** tutta la scena.

La **croce** è inclinata verso l’osservatore ed il **corpo di Cristo** morente ci suggerisce un’idea di potenza, sia **fisica** che **spirituale**, messa in evidenza dalla **muscolatura** molto pronunciata e soprattutto dalla **raggiara di luce** dietro Cristo stesso.

Intorno alla croce tutto è movimento: gruppi di persone che guardano straziate al figlio di Dio (il **gruppo delle pie donne** ai piedi della croce); **soldati a cavallo**, figure che sono impegnate a sistemare i due ladroni ai lati del Cristo; c’è chi scava buche; chi lo indica a braccia alzate, chi assiste come spettatore attendendo l’ultimo respiro.

Anche il **cielo**, in accordo all’iconografia classica, partecipa alla sua morte: è **plumbeo** e sembra annunciare il temporale.





Tintoretto, *La Crocifissione*, olio su tela (5x12 m), 1565, Sala dell'Albergo, Scuola Grande di San Rocco, Venezia.

Tintoretto non fa ricorso, in San Rocco, a costruzioni di natura intellettuale, volte a illustrare complessi contenuti dottrinali, egli **intende, piuttosto, presentare al fedele la storia della Redenzione.**

Questa diventa come **miracolo perenne**, immediatamente **accessibile**, grazie a una struttura espressiva che coinvolge sotto il profilo emozionale e che, essendo interprete di un'autentica **devozione popolare**, si pone all'**avanguardia nel rinnovamento dell'iconografia sacra**, sentito ormai come **necessario**, nel clima religioso **post-tridentino** (all'indomani del Concilio di Trento (1545-1563, convocato nel **1545** per reagire alla diffusione dei **Movimenti Protestanti** in Europa, a seguito della diffusione della Dottrina di Lutero) .

Dal punto di vista della **tecnic**a pittorica, il chiaro-scuro e le isolate pennellate di colori sono i veri protagonisti di questa tela.

Il giallo della terra che si apre a 'V' conferisce **profondità** alla scena affollata. In lontananza figure appena accennate, un obelisco, colline.



Tintoretto, *La Crocifissione*, particolare, olio su tela (5x12 m) 1565, Sala dell'Albergo, Scuola Grande di San Rocco, Venezia.

Tintoretto credente e confratello si dipinge nel quadro: barbuto, con una veste scura, il suo sguardo è rivolto al centro verso Cristo.

Con la Crocifissione Tintoretto raggiunge l'apice: la sua indole irrequieta, il suo carattere burbero e volubile, la sua ambizione sono tutti presenti in questa tela.

Giulio Romano, Correggio e Parmigianino nella formazione di Veronese

Paolo Caliari (1528-1588), detto il **Veronese**, si formò nella sua città d'origine, **Verona**, aperta agli stimoli della vicina **Mantova**, avamposto della cultura centro - italiana, per la presenza di **Giulio Romano**, e di **Parma** (sede delle esperienze di **Correggio** e delle sofisticate ricerche formali di **Parmigianino**).

Con **Veronese**, si **abbandona lo scenario del dramma religioso e visionario**, per entrare nel tempio della **gloria mondana**, nel **fasto** di una **società laica**, per la quale, **passato e presente, sacro e profano, si confondono** in una **sintesi fantastica**, dove la **natura** è un dato sempre **presente e tangibile**, **che non si trasfigura nel tormento interiore.**

Nel **soffitto** della chiesa veneziana di **San Sebastiano**, le tele con le **Storie di Ester** (1556) dimostrano quanto Veronese ha assimilato dagli **e esempi di Giulio Romano** a Mantova, per il **robusto plasticismo** delle **figure**, che si stagliano in primo piano, e gli **scorci** arditi.

L'autonomia, rispetto ai modelli, si esprime, però, nel particolare uso del colore, caratterizzato dall'assenza di chiaroscuro.



Paolo Veronese, *Ester incoronata da Assuero*, olio su tela, 1556, San Sebastiano, Venezia.

Tra il primo dicembre **1555** e il 31 ottobre **1556**, Paolo Veronese esegue i **tre grandi dipinti**, del **soffitto**, della navata, con le **Storie del libro biblico di Ester**, l'eroïna ebrea, che durante l'esilio, **salvò il suo popolo**, dai furori del **re persiano Assuero**, e dai complotti del ministro Aman.

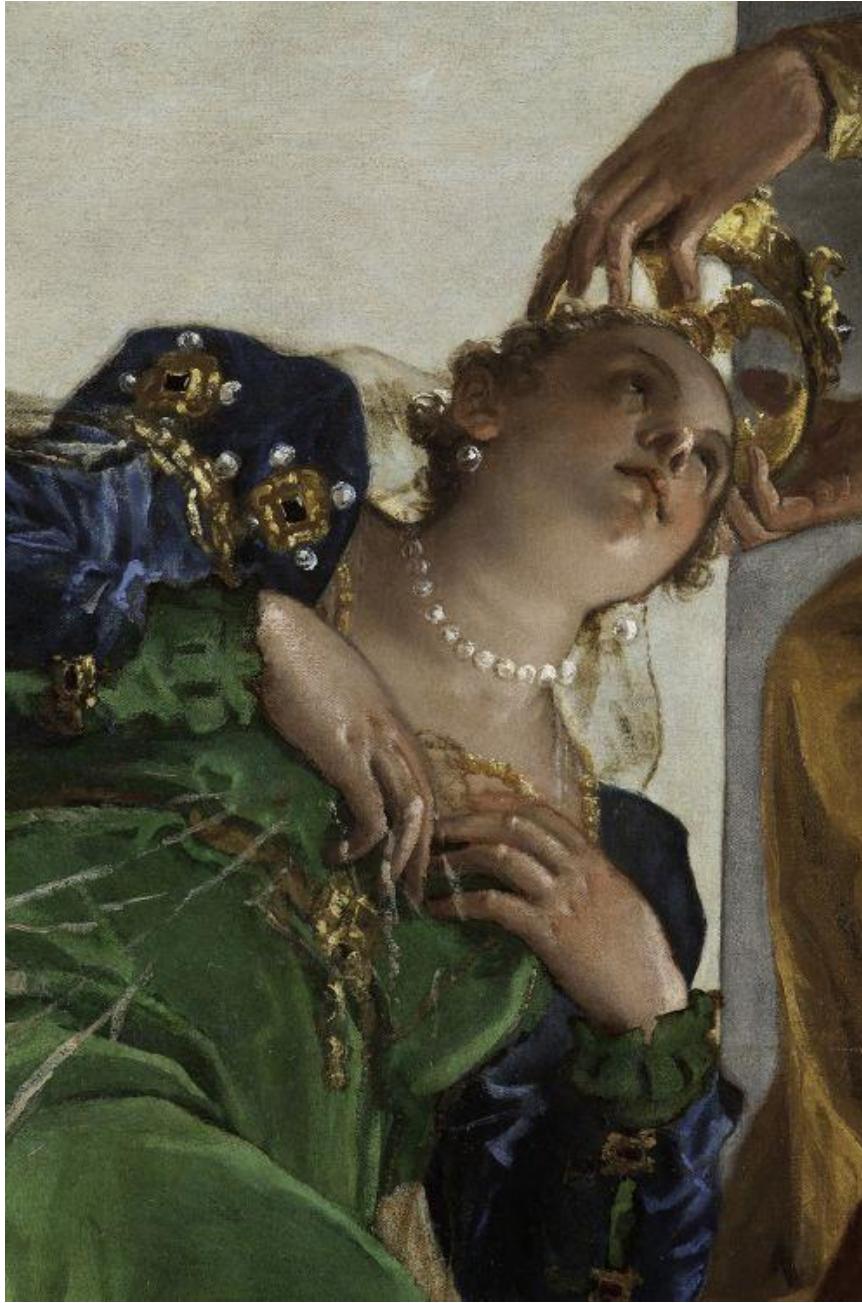


Paolo Veronese, *Ester incoronata da Assuero*, 1556, San Sebastiano, Venezia.

L'altezza, circa 12 metri, delle opere a soffitto, obbliga Veronese, nell'intento di orchestrare composizioni complesse e ricche di effetti, a elaborare **figurazioni e architetture, in scorci estremamente arditi**, con correzioni prospettiche, in previsione, della **visione dal basso**.

Le **fonti luminose** sono utilizzate, spesso in **controluce**, o sono radenti, per conferire **rilievo drammatico**, mentre il **colore è sempre in selezioni cromatiche, ricche e squillanti**.

Dettaglio



Paolo Veronese: la decorazione di Villa Barbaro. Una sintesi di illusionismo e classicità

Il superamento delle premesse Manieriste della formazione di Veronese, trasfigurate in un **linguaggio maturo** e assolutamente **originale**, avvenne a Maser, nella **decorazione della residenza dei fratelli Barbaro**: **Daniele**, umanista e studioso di architettura, e **Marcantonio**, entrambi esponenti di quel **patriziato veneziano**, che aveva convertito le proprie ricchezze di natura commerciale in **investimenti** di carattere fondiario, nella **terraferma veneta**.

Nella **Villa trevigiana di Maser**, progettata da **Andrea Palladio** e ornata da **statue e stucchi** di **Alessandro Vittoria** (che attese all'insieme della decorazione plastica), il **ciclo pittorico** di Veronese è in perfetta **sintonia** con l'**architettura** dell'edificio, improntata su **ritmi spaziali aperti**, che si pongono in **rapporto** con l'**ambiente circostante**.

L'artista **sfonda illusionisticamente** le **pareti**, impaginate secondo **finti impianti architettonici**, con **paesaggi**, in cui compaiono elementi di fantasia e ruderī classici, con **luminosi cieli aperti** e con simulate apparizioni di **personaggi reali**.



**Paolo Veronese,
Decorazione della Sala a
crociera, 1560 ca., Villa
Barbaro, Maser.**

Paolo Veronese, *Decorazione della Sala a crociera*, 1560 ca., Villa Barbaro, Maser.



La **decorazione pittorica** di Veronese riguarda il **corpo centrale** della **villa palladiana** ed è incentrata su una **tematica allegorico-mitologica** forse concepita da **Daniele Barbaro**, il **committente** dell'opera insieme al fratello **Marcantonio**, erudito umanista e studioso di architettura (tradusse e commentò il *De Architectura* di Vitruvio che pubblicò nel 1556 con le illustrazioni realizzate da Palladio).

In questi ambienti, Veronese dialoga con l'architettura di Palladio, attraverso una ricca raffigurazione, di elementi architettonici, resi a *trompe l'oeil*, che paiono **amplificare**, in chiave colta ed eclettica, il classicismo architettonico di Palladio.

Paolo
Veronese,
*Decorazione
della Sala
dell'Olimpo*,
1560 ca., Villa
Barbaro, Maser.





Paolo Veronese, *Decorazione della Sala dell'Olimpo*, 1560 ca., Villa Barbaro, Maser.



Villa Barbaro, Maser, con le sculture di Alessandro Vittoria.



**Paolo Veronese, affresco,
decorazione parietale,
1560-1561, particolare;
Villa Barbaro, Maser.**





Paolo Veronese, *Cena a Casa di Levi*, olio su tela, (555×1280 cm), 1573, Gallerie dell'Accademia, Venezia.

L'identificazione della **pittura** di Veronese, con gli **ideali** e il **mondo dell'aristocrazia veneta**, può essere individuata, come una **costante** del suo percorso artistico, improntato a un' **assoluta coerenza**, nell'affrontare, sia **temi profani**, come scene mitologiche e allegoriche (tra le quali figurano anche quelle per Rodolfo II d'Asburgo), sia **soggetti**, di **carattere sacro**.

È quest'ultimo, il caso, delle famose "**Cene**", degli **anni Sessanta**, che traggono spunti, da **episodi evangelici**, ma vengono **trasformate** in fastose e spettacolari rappresentazioni, delle occasioni di intrattenimento, della **nobiltà veneziana**, ambientate in scenari di grande suggestione.

Questa **libera e laica interpretazione** dei **temi religiosi** causò l'intervento censorio dell'**Inquisizione**, culminato nel **processo** a carico dell'artista, per la sconveniente redazione dell'***Ultima Cena*** eseguita per il **convento veneziano** dei **Santi Giovanni e Paolo**.

Veronese decise poi di **mutare il titolo** dell'opera in ***Cena in casa di Levi*** (1573): con questo espediente il soggetto del quadro si adattava meglio alle licenze rimproverate all'artista.

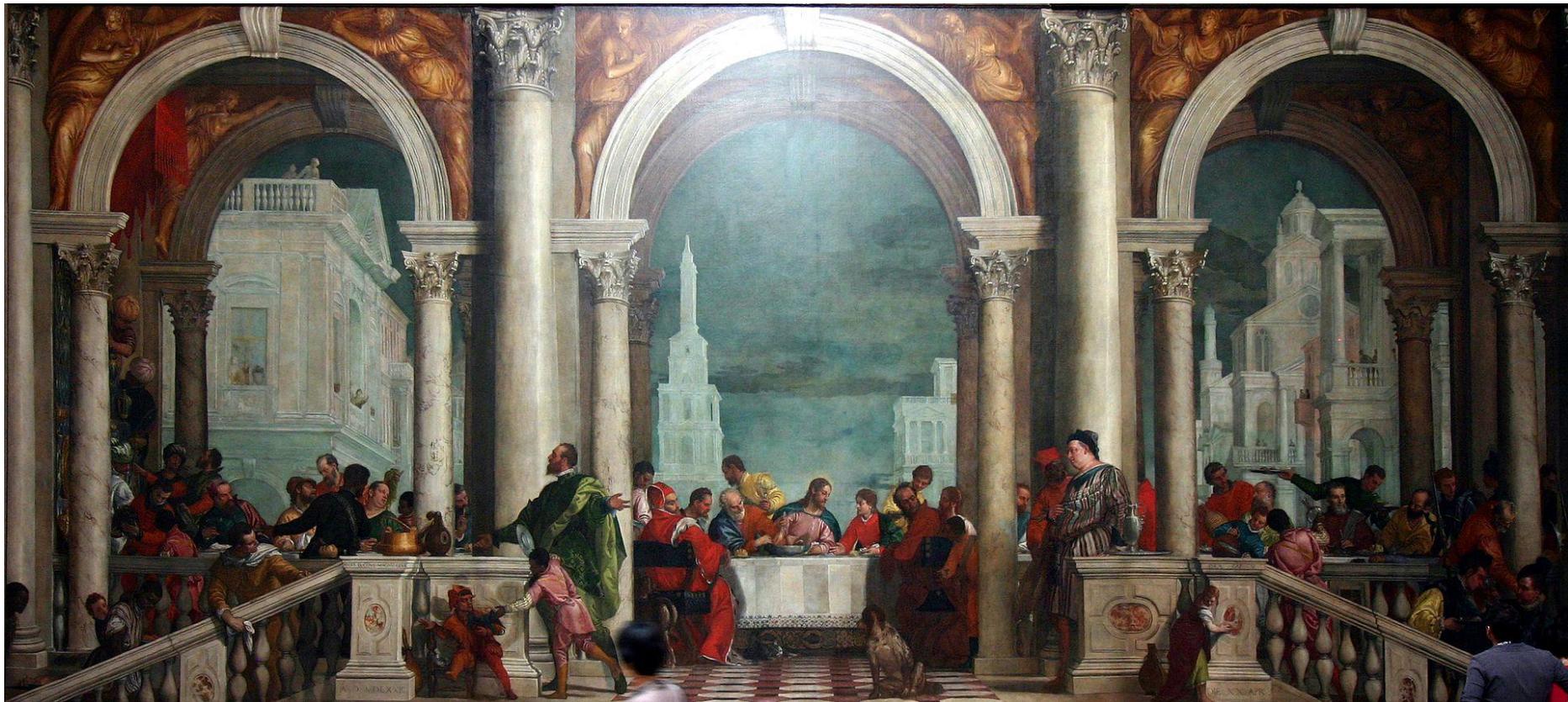


Paolo Veronese, *Cena a Casa di Levi*, olio su tela, (555×1280 cm), 1573, Gallerie dell'Accademia, Venezia.

Attorno a Gesù, seduto al centro del dipinto e della grande tavolata, si muove una grande quantità di personaggi certamente non previsti nella canonica *Ultima Cena*: vi sono animali e bambini che giocano sulle scale, paggetti e servi oltre che giullari e militari.

Molte figure sono presentate, completamente disinteressate, alla presenza di Cristo alla tavola, infatti, discutono tra di loro animatamente o gli voltano addirittura le spalle.

Anche l'ambientazione, non ha nulla a che fare con una povera locanda, luogo dove generalmente era posta la tavolata, nelle rappresentazioni pittoriche; qui, la cena è spostata, in un sontuoso palazzo, in stile classico, ispirato dalle opere Palladiane.



Paolo Veronese, *Cena a Casa di Levi*, olio su tela, (555×1280 cm), 1573, Gallerie dell'Accademia, Venezia.

Il soggetto del dipinto, un episodio evangelico, ambientato in uno sfarzoso banchetto, della Venezia del Cinquecento, era già stato affrontato, numerose volte, da Veronese, con grande fortuna.

I più celebri esempi, di queste opere, passate alla storia come le "Cene" del Veronese, furono le *Nozze di Cana*, nelle due versioni del Louvre e della Gemäldegalerie di Dresda, e la *Cena in casa di Simone*, di cui si conservano tre versioni, alla Pinacoteca di Brera di Milano, alla Galleria Sabauda di Torino e alla Reggia di Versailles.



Paolo Veronese, *Le nozze di Cana*, olio su tela, (666x990 cm), 1563, Louvre, Parigi.



Paolo Veronese, *Cena in casa di Simone*, olio su tela (275x710cm), 1570, Pinacoteca di Brera, Milano. Fu dipinto per il Convento veneziano di San Sebastiano, ed appartiene alla celebre serie delle monumentali "Cene", dipinte da Veronese, per i cenacoli dei conventi.



Paolo Veronese, *Sala del Collegio*, olio su tela, soffitto, 1575-1577, Palazzo Ducale, Venezia.

Il Veronese diviene l'artista perfetto, per la **celebrazione**, attraverso le immagini, della **potenza** della **Repubblica di Venezia**, dove, l'autocelebrazione di Stato, diventa un mezzo fondamentale, per promuoversi ed per ottenere una rispettabilità, degna degli altri Stati sovrani.

Rappresentazioni simboliche e allegoriche diventeranno, pane quotidiano, per Paolo Veronese, che, dal **1575** dipingerà i **teleri** del **soffitto** della **Sala del Collegio**, realizzata dal **Palladio**, dopo l'**incendio** del **1574**, dove si riunivano i **Savi** ma, soprattutto, si ricevevano gli ambasciatori.

Nel **ciclo**, di carattere **allegorico-celebrativo**, l'artista riconfermò la **propria autorità**, nel campo della grande **decorazione di soffitti** (ambito in cui Veronese, insieme a **Tintoretto**, fu considerato, in area veneta, l'**innovatore** per eccellenza), riuscendo a superare la divisione in comparti, creata dal reticolato delle cornici dorate, grazie alla **fusione**, dello spazio dei singoli riquadri, in una **visione unitaria**.

La purezza delle forme antiche: l'Architettura di Andrea Palladio (1508-1580)

Prassi, teoria e rigore, sono i pilastri, sui quali, **Andrea Palladio** costruisce l'impianto della propria opera: **padovano**, di nascita, compie **3 fondamentali viaggi di formazione**, a **Roma** (1541, 1545 e 1546), in compagnia dell'**Umanista Gian Giorgio Trissino**.

Prima di rivelarsi **architetto e teorico**, Palladio si dedicò, per alcuni anni, alla professione di **scalpellino**: dopo gli esordi, da lapicida, presso un artigiano di **Padova**, fugge a **Vicenza** ed entra nella bottega di un tagliapietra del posto.

È qui, a **Vicenza**, che Palladio comincia a respirare il **clima culturale**, di un **nuova era**, apprezzando il **fermento classicista**, che ispira le architetture recenti della città, ma, soprattutto, **entra nella cerchia** del colto Umanista **Trissino**, e di **Alvise Barbaro**, che lo prendono in simpatia, e ne favoriscono l'ascesa professionale.



Andrea Palladio,
*Palazzo della
Ragione (detto
Basilica
Palladiana)*, dal
1549, Vicenza.

Andrea
Palladio,
*Palazzo della
Ragione*
(detto
*Basilica
Palladiana*),
dal 1549,
Vicenza.



La **prima impresa pubblica** significativa, viene affidata a **Palladio**, nel **1549** e consiste nel **restauro del *Palazzo della Ragione***, il Palazzo civico di Vicenza, un edificio quattrocentesco, che Palladio “riveste” letteralmente, di un **loggiato classicheggiante**, costituito da **2 profonde logge sovrapposte**, in marmo bianco **a serliane**, al fine di trasformarlo in una “**basilica**” antica.

Le **2 logge** sono scandite da **possenti colonne**, di **ordine dorico**, nel registro inferiore, e **ionico**, in quello superiore.

Un tempo, sede delle magistrature pubbliche di Vicenza, **oggi** la Basilica Palladiana, dotata di tre spazi espositivi indipendenti, è teatro di **mostre d'architettura e d'arte**.



Dettaglio delle logge palladiane fotografate da Paolo Monti, 1978.

La **serliana** è un elemento architettonico, composto da un **arco a tutto sesto**, affiancato, simmetricamente, da **due aperture**, sormontate da un **architrave**;

fra l'arco e le due aperture, sono collocate **due colonne**.

Il nome "serliana" deriva dal fatto che, questo elemento, è ampiamente illustrato e utilizzato, nei ***Sette libri dell'architettura*** (opera pubblicata, a singoli volumi, dal 1537, fin oltre il 1574, anno della morte dell'autore) di **Sebastiano Serlio**, architetto e teorico rinascimentale bolognese.



Andrea Palladio, *Palazzo della Ragione* (detto *Basilica Palladiana*), dal 1549, Vicenza.

Con una certa enfasi retorica, lo stesso Palladio definisce «**Basilica**» il *Palazzo della Ragione*, circondato dalle **nuove logge** in pietra, in omaggio alle strutture della **Roma antica**, dove, nella **Basilica**, si discuteva di politica e si trattavano affari.

I resti della **Basilica di Massenzio (Basilica Constantiniana)**, del Palatino, **inizi IV secolo d. C.** (**Basilica civile**), Roma.

Restano in piedi i tre ambienti, coperti a volta, che costituivano la **navata laterale** verso il colle Oppio.





Andrea Palladio, *Villa Barbaro*, veduta dall'esterno, 1554 – 1555, Maser, Treviso.

La “**saggezza pratica**”, che ispira l’operato di Palladio, confermata dall’affermazione, per cui, **in architettura**, è necessario perseguire i **principi di comodità, perpetuità e “bellezza”**, si rivela, in modo ancora più esplicito, nei **progetti di destinazione privata** e, dunque, nelle famose **ville** (Palladiane).

Rispondendo, a una precisa esigenza, di **autorappresentazione**, dell’**aristocrazia vicentina**, Palladio crea un **nuovo genere di residenza suburbana**: edifici **accoglienti**, dall’**aspetto antico**, ma molto **moderni**, nella concezione e nella **funzionalità**, che, una villa di campagna, deve soddisfare.

Nella **Villa Barbaro**, a Maser, costruita per l’umanista **Daniele Barbaro** e per suo fratello **Marcantonio Barbaro**, ambasciatore della Repubblica di Venezia, poi affidata alla **decorazione** di Paolo Veronese, **Palladio** indulga nell’assecondare l’architettura al paesaggio, scegliendo una **forma allungata**, che sembra **aprirsì alla natura**.



Andrea Palladio, Il ninfeo con la peschiera, *Villa Barbaro*, Maser, Treviso.

Il viale dal balcone del piano nobile



L'architetto sfrutta la presenza di corsi d'acqua, per creare un **ameno ninfeo**, ma anche, per alimentare la residenza, con il giusto **approvvigionamento idrico**.

Quello di Palladio è, dunque, un **Classicismo**, fatto di **purezza formale** e di **compiacimento edonistico**, ma anche rispondente, a istanze di **comodità** e affermazione sociale.

L'architettura si pone, sempre più, come disciplina idonea a interpretare ed esprimere, esigenze politiche, sociali ed economiche.

Andrea Palladio, Il corpo principale, Villa Barbaro, Maser, Treviso.

Il **corpo centrale**, nonostante sporga notevolmente rispetto alle **barchesse**, se, osservato frontalmente, sembra rientrare dolcemente nel fronte dei porticati.

La **barchessa**, barcòn o **barco** è un edificio rurale, di servizio, tipico dell'architettura della villa veneta, **destinato a contenere gli ambienti di lavoro**, dividendo lo spazio del corpo centrale, della villa, riservato ai proprietari, da quello dei contadini.



Di norma, le **barchesse** erano caratterizzate da una **struttura porticata**, ad alte **arcate a tutto sesto** ed adibite ai **servizi**: dalle cucine, alle abitazioni dei contadini, alle stalle e agli annessi rustici (rimessa per arnesi agricoli, magazzino per scorte alimentari ed altro).



Andrea Palladio, Il corpo principale, *Villa Barbaro*, Maser.

Il prospetto della facciata, che si innalza sopra un basso podio, presenta interessanti analogie, con quello del **Tempio di Portuno**, analizzato da Palladio, nel tredicesimo capitolo dell'ultimo de *I quattro libri dell'architettura*: **quattro semicolonne corinzie** reggono un'importante trabeazione, sormontata da un **timpano**, carico di decorazione in stucco.

Il tempio, dedicato al dio **Portuno**, è un **tempio romano**, di **epoca Repubblicana** (80-70 a.C.), situato a Roma, nell'attuale piazza della Bocca della Verità, dove anticamente, si trovava il Foro Boario, poco distante dal Tempio di Ercole e dal più antico porto tiberino. L'edificio si presenta di **ordine ionico**, tetrastilo (con **quattro colonne**, in facciata)



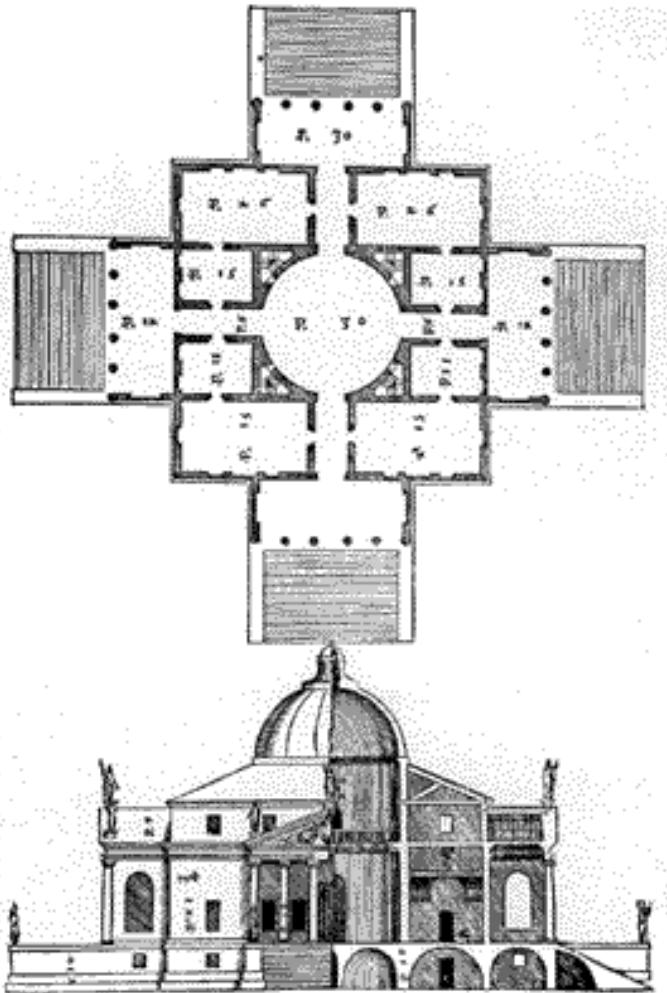


Villa Barbaro, veduta aerea



Andrea Palladio, Villa Almerico, detta la *Rotonda*, Veduta dell'esterno, dal 1566, Vicenza.

Per il dotto **Paolo Almerico**, Palladio realizza la sua villa più conosciuta: la cosiddetta “**Rotonda**”, un vero e proprio esercizio di “**classicismo applicato**”



Andrea Palladio, Pianta e prospetto di Villa Almerico (La Rotonda), *I quattro libri dell'architettura*, Venezia, 1570, Libro II, p. 19.

La pianta a croce, dell'edificio, offre 4 facciate, dove replicare l'impostazione del **prònau**, con colonne di ordine ionico, di un tempio antico.

Il **prònau**, nei templi antichi, è lo spazio, davanti alla cella, preceduto da colonne. Per estensione, indica la parte anteriore, di un qualsiasi edificio, che abbia forma simile, a quella d'un tempio, con **facciata colonnata e frontone**.

Nel corso della sua vita, Palladio progettò circa trenta ville, in terra veneta, ma è questa residenza, senza dubbio ispirata al Pantheon, di Roma, che è divenuta una delle sue più celebri, divenendo, in seguito, fonte di ispirazione per migliaia di edifici.

Con l'uso della **cupola**, applicata per la prima volta ad un'abitazione, Palladio affrontò il tema della **pianta centrale**, riservata, fino a quel momento, all'architettura religiosa.

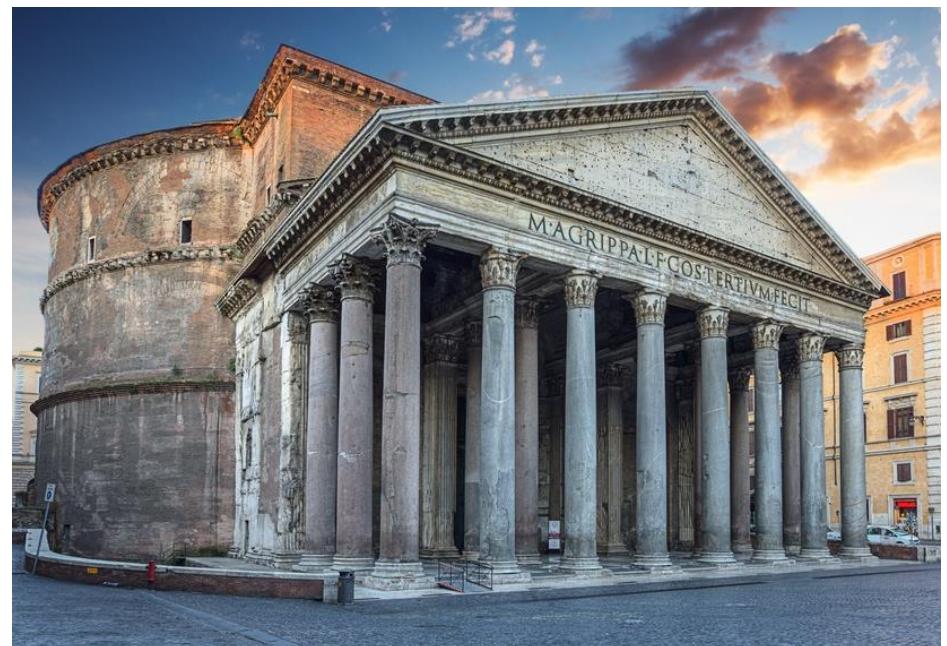


Andrea Palladio, Veduta dell'esterno di Villa Almerico (La Rotonda), dal 1566, Vicenza.



Il **Pantheon**, in latino classico **Pantheum**, è un edificio della Roma antica, situato nel rione Pigna, nel centro storico, costruito come tempio, **dedicato a tutte le divinità passate, presenti e future**. In greco antico: Πάνθεον [ἱερόν], *Pántheon* [*hierón*], «[tempio] di tutti gli dei»).

Fu fondato nel 27 a.C., dall'arpinate Marco Vipsanio Agrippa, genero di Augusto. Fu fatto ricostruire dall'imperatore Adriano tra il 120 e il 124 d.C., dopo che gli incendi dell'80 e del 110 d.C., avevano danneggiato la costruzione precedente di Età augustea.





Andrea Palladio, Veduta dell'esterno di Villa Almerico (*La Rotonda*), dal 1566, Vicenza.

La villa, progettata in età ormai matura, è considerata un'estrema sintesi delle sperimentazioni precedenti, nella quale prevalgono i principi di centralità e di simmetria.

Questi luoghi di piacere, carichi di bellezza, sono leggibili anche come spazi di ritiro e isolamento, che cercano di escludere la crisi imperante, nell'Europa, del secondo Cinquecento.

Se pensiamo che Villa Almerico viene iniziata nel 1566, mentre, invece, nel 1559, circa, Tiziano aveva completato il *Martirio di San Lorenzo*, e, nel 1565, Tintoretto dipingeva la *Crocifissione*, per la Scuola Grande di San Rocco, si comprendono meglio gli opposti stati d'animo e le opposte interpretazioni stilistiche, che si generavano, in quei tempi tormentati.

Tiziano Vecellio, *Martirio di San Lorenzo*, 1558-1559 ca., Chiesa di Santa Maria Assunta detta I Gesuiti, Venezia.

Tintoretto, *La Crocifissione*, olio su tela 518x1224 cm., 1565, Scuola Grande di San Rocco, Venezia.



Ormai molto apprezzato, da buona parte della più colta aristocrazia veneta, Palladio giunge ad affermarsi anche a **Venezia**, dove riceve alcune importanti commissioni, per la realizzazioni di edifici religiosi.



Andrea Palladio, Facciata della Basilica di San Giorgio Maggiore, dal 1565, Venezia.

Nella Basilica di San Giorgio Maggiore, le colonne del **pronao**, si elevano maestose, al di sopra di alti plinti, **appoggiandosi appena**, alla parete di fondo, e **sporgendo**, quasi interamente all'esterno, come organismi autonomi.

Anche la **cornice del timpano, dell'ordine superiore, ripetuta in quello inferiore**, ha potenza espressiva e pittorica, producendo un vigoroso chiaroscuro sulla facciata, e attribuendo, così, all'edificio, una **solennità classica**, giungendo però, a rivitalizzare l'Antico.



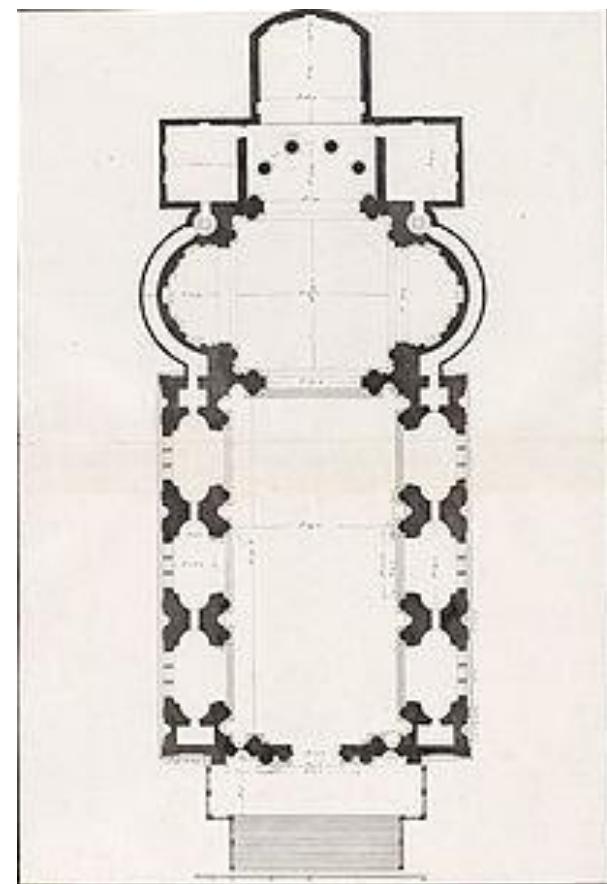
**Andrea Palladio,
Basilica di San
Giorgio
Maggiore, dal
1565, Venezia.**



Andrea Palladio, Facciata della Chiesa del Redentore, dal 1576-1577, Venezia. Isola della Giudecca.

La Chiesa del Redentore, commissionata dalla Serenissima, nel **1575-1577**, per scongiurare la peste, presenta una pianta, a **navata unica**, fiancheggiata, da **3 cappelle** per lato, e rivela un desiderio di semplificazione e di **riduzione**, alle **forme essenziali**.

La facciata in marmo bianco è uno dei tanti mirabili esempi di ispirazione classica, che resero famoso il Palladio



Il santuario è un bellissimo esempio, dell'unione armonica, tra il culto cristiano ed il tempio dell'antichità classica.

Palladio ha voluto creare una struttura che, vista dall'esterno, possa accompagnare il fedele, verso la rinascita e verso il Divino.



Andrea Palladio, Facciata della Chiesa del Redentore, dal 1576-1577, Venezia, Isola della Giudecca.

La stessa **gradinata esterna**, composta da quindici scalini, è allegoria dell'ascesa graduale verso Dio.

La **splendida e lineare facciata**, costituita interamente di **marmo bianco**, è segnata da **quattro colonne**, che la dividono verticalmente, e che sorreggono un **timpano**: i **capitelli** di queste colonne sono l'unione perfetta, tra i due stili classici per eccellenza, lo **stile ionico**, con le sue volute a chiocciola, e quello **corinzio**, con le sue caratteristiche foglie d'acanto.

Sopra un **grandioso portale**, vi è un altro **timpano più piccolo**, sostenuto da altre **due semicolonne**, in stile **corinzio**.

Ai **lati del timpano principale**, con sapiente maestria, Palladio ha riproposto, in due piani, un **finto timpano**, che sembra **nascosto** dietro quello principale.

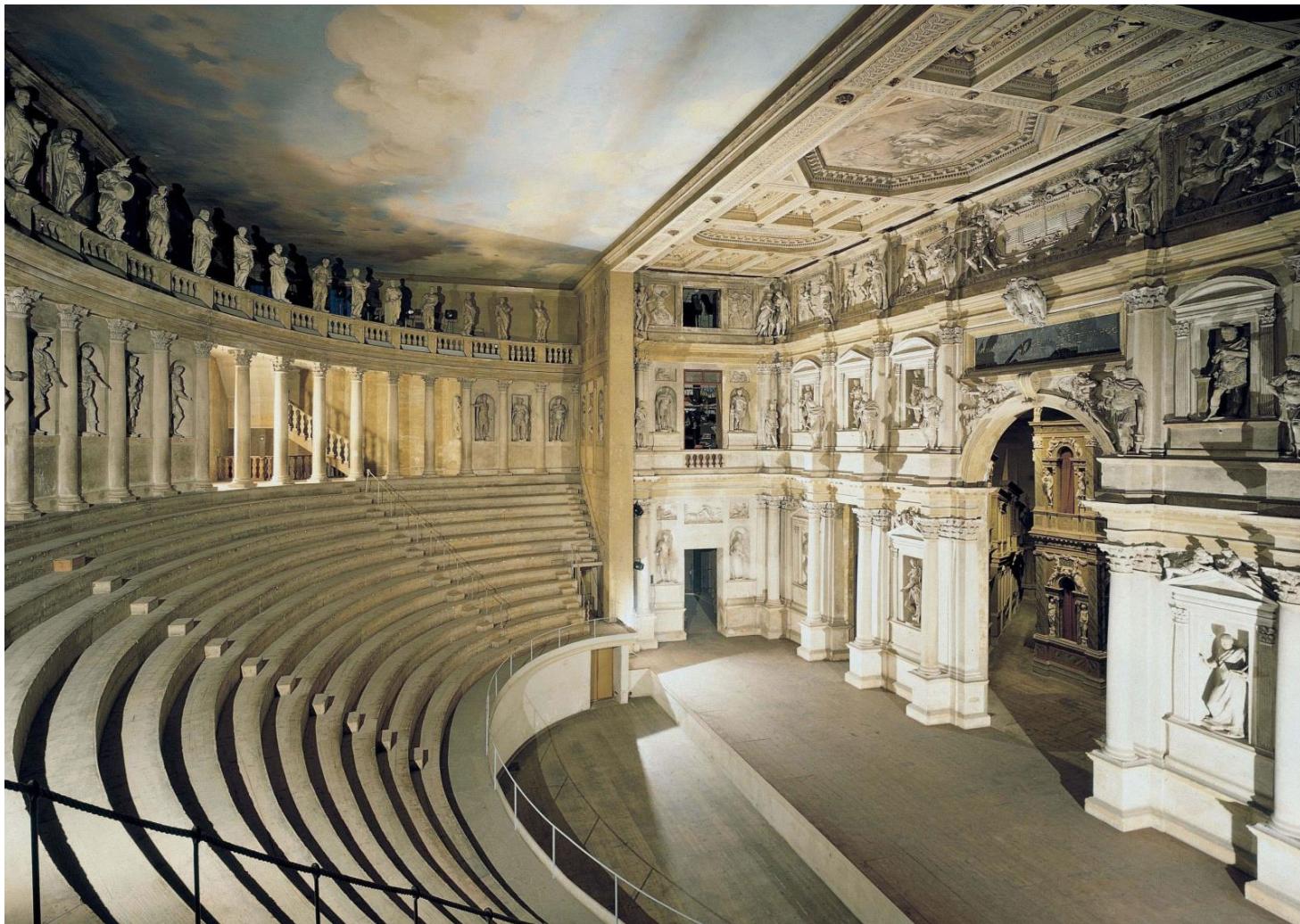
La **ripetizione** di questa **forma triangolare**, oltre a riprendere i **canoni classici**, ha il significato simbolico della **Trinità**.

Andrea Palladio, Chiesa del Redentore, dal 1576-1577, Venezia, Isola della Giudecca.

La **grande cupola**, che segna ed identifica tutta la fabbrica religiosa, termina con una **lanterna**, sulla quale poggia il **Cristo Redentore**, con il vessillo della Resurrezione.

All'attività di **architetto**, Palladio associa, in età matura, anche quella di **trattatista** e, nel **1570**, pubblica ***I quattro libri dell'architettura***, basati, principalmente, sull'opera di **Vitruvio** (seconda metà del I secolo a.C.), densi di **indicazioni pratiche e teoriche**, che sono poi, state applicate, da **innumerevoli epigoni**, del suo canone estetico e costruttivo.





Andrea Palladio e Vincenzo Scamozzi, Teatro Olimpico, veduta della cavea, della loggia e del proscenio, dal 1580, Vicenza.

Tra le più importanti e innovative realizzazioni di Andrea Palladio, si colloca il **Teatro Olimpico** di Vicenza, un grandioso e suggestivo complesso architettonico che, per la prima volta, dall'Antichità, ricomponne le forme, di una scenografia teatrale.

Il teatro, pur essendo un edificio coperto, intende simulare l'ambientazione ariosa, dei teatri antichi, con il cielo dipinto, sul soffitto, che copre la cavea, dove siedono gli spettatori.

La struttura venne **progettata** dall'architetto Andrea Palladio, nel **1580**, ma venne **completata** dal suo allievo Vincenzo Scamozzi (1548-1616): consta di una **grandiosa** **càvea**, che guarda un **proscenio**, verso il quale, convergono una serie di **strade**, concepite, con un ardito gioco di **illusionismo prospettico**.

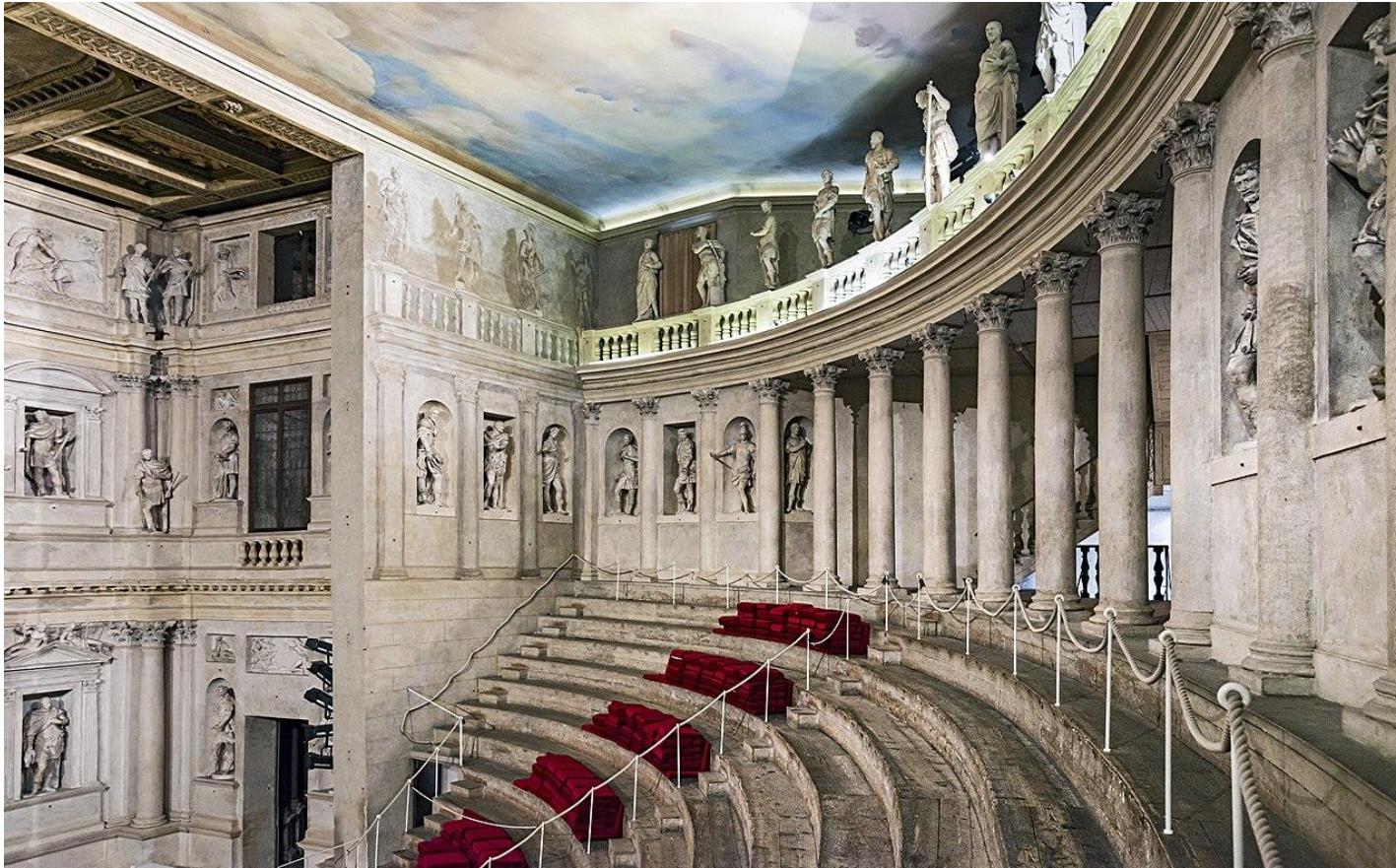
Andrea Palladio
e Vincenzo
Scamozzi, Teatro
Olimpico,
veduta della
scena, dal 1580,
Vicenza.



Dai tre varchi, che si **aprano** sulla **scena**, partono **vie**, che appaiono molto **profonde**, simulando un **contesto urbanistico** intricato e complesso. L'inganno ottico si basa sulla **lieve inclinazione** delle **strade** e sul loro progressivo **restringimento**.

Molto **ricca** è la **decorazione scultorea**: le **statue**, poste nelle **nicchie**, rappresentano gli **accademici vicentini** abbigliati alla maniera antica.

Al **tema dell'architettura di teatri**, Palladio si era dedicato, sin dalla **giovinezza**, studiando **Vitruvio** e, naturalmente, osservando i **ruderì** delle **costruzioni romane**: il teatro venne **inaugurato il 3 marzo 1585**, con la messa in scena dell'***Edipo re***, di Sofocle.



La cavea e la loggia
del Teatro Olimpico

La **realizzazione del teatro**, all'interno di un preesistente complesso medievale, venne **commissionata** a Palladio, dall'**Accademia Olimpica**, per la messa in scena di commedie classiche.

L'**Accademia Olimpica** è un'antica istituzione culturale di Vicenza, fondata nel **1555**, da un gruppo di intellettuali, tra i quali l'architetto **Andrea Palladio**.

È **dedita** alla promozione “mediante pubblicazioni, tornate, celebrazioni, corsi di insegnamento e manifestazioni varie di studi letterari, storici, filosofici, scientifici, tecnici, giuridici, economici, sociologici, amministrativi e attività artistiche, con speciale riguardo alla cultura, **alla vita artistica e al progresso della città di Vicenza e del suo territorio storico**”.

Oltre a ciò, l'**Accademia** si attribuisce compito di “**vigilanza sulla conservazione e l'uso del Teatro Olimpico**, da essa eretto, la sua valorizzazione mediante **manifestazioni d'arte**, adeguate alla dignità del monumento, la conservazione, l'incremento e la vigilanza sull'uso pubblico della Biblioteca.

L'**Accademia Olimpica** ha sede nell'**edificio annesso** al Teatro Olimpico.



L'opposizione al Manierismo: i Carracci e Caravaggio

L'Accademia dei Carracci

Una precoce consapevolezza, della **crisi del Manierismo**, si manifestò alla **fine del Cinquecento**, nell'**Italia settentrionale**, quando la **cultura figurativa padana**, assunse una posizione di **distacco**, dalle forme della **cultura romana**.

È nell'ambito della **cultura bolognese, post-tridentina** (all'indomani del Concilio di Trento – 1545-1563), che sorse la **proposta di rinnovamento**, della pittura religiosa, del **Cardinale Paleotti**, con il suo **Discorso sulle immagini sacre e profane**, stampato a **Bologna**, nel **1582**.

Più che suggerimenti normativi formali, il **Discorso** evidenziava l'**esigenza politica del controllo**, sui **contenuti delle immagini sacre** “*dalle quali si vedrà spirare pietà, modestia, santità e devozione*”.

All'**artista** veniva così affidata l'elaborazione del **colloquio religioso** che, nelle intenzioni di Paleotti, doveva essere **semplice e intimo**.

Il **rinnovamento** auspicato da Paleotti trovò un'articolata e **valida risposta** nel programma figurativo dei **Carracci**, specie in **Ludovico** (1555-1619) che, con i cugini **Agostino** e **Annibale**, fondò nel **1582** l'**Accademia del Naturale o del Disegno**, poi detta degli **Incamminati** o **Desiderosi**.

L'**Accademia** non proponeva complicate teorie estetiche, ma desiderava ispirare, agli allievi, uno **studio** incessante e personale, attraverso il **disegno** dal **vero**, della **realità circostante**, del **naturale**, inteso in senso lombardo, al fine di trovare **nuovi modi di dipingere, liberi dall'artificio**, dalla **complessità** della “**Maniera**”.



Ritratto di Annibale, Ludovico e Agostino Carracci

L'Accademia degli Incamminati è stata una delle prime Accademie d'Arte in Italia.

Nacque come **Accademia del Naturale**, in quanto la sua finalità era quella di promuovere negli allievi la **riproduzione del vero**, conformemente alle **leggi vasariane** della **verosimiglianza** e assecondando ciò che scriveva il Cardinale **Paleotti**, nel suo **Discorso sulle immagini sacre e profane**, stampato a **Bologna**, nel **1582**.

L'Accademia, fondata a Bologna verso il 1582 dai Carracci (Agostino, Annibale e Ludovico), era originariamente denominata Accademia dei Desiderosi.

Lo **scopo** di questo **istituto** privato di artisti era quello di **garantire una formazione completa sia a livello pratico, sia a livello teorico, non solo in arte, ma anche in altre attività considerate minori a quei tempi**.

Gli allievi potevano anche contare su libri appositamente per loro pubblicati.

L'Accademia era frequentata non solo da pittori ma anche da scienziati come Ulisse Aldrovandi e Giovanni Antonio Magini e da poeti come Cesare Rinaldi, Claudio Achillini e Girolamo Preti.



Ludovico Carracci, *Madonna col Bambino, i santi Giuseppe, Francesco e due committenti*, olio su tela, (350 × 468 cm) 1591, Cento, Pinacoteca civica.

La Sacra Famiglia con San Francesco dipinta da Ludovico nel 1591 palesa le sue **finalità devozionali**.

Il punto di vista ravvicinato, la composizione unitaria e l'accentuato “*sotto in su*” mettono a fuoco tutti i protagonisti, del colloquio religioso: la Vergine, San Giuseppe e San Francesco che “raccomanda” i donatori.

Il linguaggio è quello dei gesti e degli sguardi; gli occhi di San Francesco incontrano quelli della Vergine e del Bambino, naturale e spontaneo nel movimento.

L’atteggiamento del donatore riassume l’emotività, che percorre l’incontro.

Il colore e la luce, gli sprazzi brillanti e improvvisi alternati a cavità buie, danno emozione: tutti i mezzi figurativi sono tesi ad attirare l’osservatore-fede al dipinto.

La novità della pittura di Ludovico Carracci, di intendere l’arte come comunicazione popolare, indica un fattore importantissimo del nuovo linguaggio secentesco.

Agostino Carracci (1577-1602), invece, uomo di cultura, più che artista particolarmente dotato, fu all'interno dell'Accademia il teorico, lo **studioso**; incline agli **studi scientifici**, fu preposto agli **insegnamenti di anatomia e prospettiva**.

Possedeva una vasta conoscenza dell'**allegoria mitologica**, che senza dubbio fu di **supporto** all'attività di **Annibale**: il fratello impegnato a **Roma** nel **1597**, nella decorazione della **Galleria Farnese**, chiese infatti la **sua collaborazione**.

Agostino si dedicò principalmente all'**incisione**: la sua mente analitica trovava, in quella tecnica, la possibilità di verificare, **riproduciendo l'opera** dei **Maestri del Cinquecento**, soprattutto di **Correggio** e **Veronese**, che rappresentava l'**eredità formale** della **tradizione**.

Attraverso l'**incisione**, Agostino operò così, una **diffusione**, di quelle **opere esemplari**, presso gli artisti "progressisti".



Agostino Carracci,
Crocifissione
(da
Tintoretto),
1589.



Agostino Carracci, *Comunione di san Girolamo* (noto anche come *Ultima comunione di san Girolamo*), olio su tela, 1592 e il 1597.

È l'opera più considerevole di Aostino, di grande evidenza narrativa.

La grande tela illustra gli **ultimi momenti di vita**, del padre della Chiesa, Girolamo, mentre, assistito da altri confratelli, si prepara **inginocchiato, a ricevere la sua ultima comunione**.

La scena si svolge in un **ambiente classicheggiante**, che **si apre su un paesaggio alberato al tramonto**, visibile attraverso un'arcata.

Tutti gli **attributi tipici**, dell'iconografia di **San Girolamo**, sono presenti: il **teschio**, simbolo del suo rifiuto, per la caduta vita terrena, il **crocifisso**, oggetto delle sue meditazioni di eremita e, infine, il **leone**, suo fedele compagno, che si intravede appena, **nell'angolo inferiore destro** della tela (se ne scorgono una **zampa** e la **criniera**).

Alcuni monaci guardano sorpresi **in alto**, dove ci sono **due angeli**, simbolo della presenza divina.

I **personaggi** sono ritratti, nei gesti e nelle espressioni, con un'**analisi particolarmente descrittiva**: c'è chi alza gli occhi al cielo, chi medita, chi assiste il santo eremita.

Annibale Carracci: pittore della realtà

Meno incline del fratello Agostino alle dotte disquisizioni teoriche, **Annibale** (1560-1609) era **interessato principalmente** alla risoluzione dei problemi specifici, imposti dall'**attività artistica concreta**.

Dotato di un **talento innato** e superiore a quello del fratello, egli ampliò la **riforma del linguaggio pittorico**, superando i limiti dell'ambito strettamente devozionale, riaffermando i **valori della grande tradizione italiana**.

Il **disegno dal vero**, adottato come imprescindibile metodo di lavoro, e il **plasticismo** riconducono Annibale alla grande eredità del **Rinascimento maturo**.

La Bottega del macellaio fa supporre che Annibale a Bologna sia entrato in contatto con la **pittura di genere nordica**, tipica, per esempio, di **Pieter Aertsen**.

Inoltre, ben nota doveva essere all'artista una corrente di **pittura di genere** diffusa nella cerchia di artisti, quali **Bartolomeo Passerotti** e **Vincenzo Campi**



Annibale Carracci, *La Bottega del macellaio (Grande Macelleria)*, 1585 ca., olio su tela, 190×271 cm., Christ Church Gallery, Oxford.

Il dipinto è conosciuto, anche come "**Grande Macelleria**", per distinguerlo, dalla tela di identico soggetto, ma di formato molto più piccolo (e per questo a sua volta denominata anche "**Piccola Macelleria**"), dipinta da Annibale, all'incirca nello stesso periodo e conservata presso il **Kimbell Art Museum**, in Texas.

Il cugino Ludovico Carracci (1555- 1619) era figlio di un macellaio e se Ludovico e Agostino si vergognavano della professione dei loro parenti, **Annibale invece da lì partì e cercò di nobilitare, attraverso due sue opere, il mestiere dei beccai**.

La "pittura di genere" è un filone artistico che ritrae **scene di vita quotidiana**, scene intime, domestiche o popolari, focalizzandosi su **personaggi anonimi** (non storici o nobili) colti in **attività comuni**.

Sviluppatosi ampiamente nei **Paesi Bassi**, tra il **XVI e XVII secolo**, questo stile **celebra l'estetica del quotidiano**, documentando mercati, lavori casalinghi, feste e costumi sociali **con realismo** e, talvolta, **intenti moraleggianti**.

Inizialmente considerata inferiore alla pittura storica o religiosa, ha **guadagnato dignità artistica** grazie a maestri come gli olandesi **Pieter Bruegel il Vecchio** e **Jan Vermeer**, diventando un genere popolare, per la sua capacità di catturare la realtà.

Fra gli artisti italiani di rilievo, figurano: **Vincenzo Campi**, **Bartolomeo Passerotti**, **Annibale Carracci**, **Pietro Longhi**, **Antonio Rotta**, **Giacomo Ceruti**.



Pieter Bruegel il Vecchio, *Giochi di bambini*, olio su tavola, 1560, 118x161 cm.
Kunsthistorisches Museum, Vienna.

Jan Vermeer, *La lattaia*, olio su tela, 1658-1660,
45,4x40,6 cm. Rijksmuseum di Amsterdam





Annibale Carracci, *Piccola Macelleria*, 1582 ca., olio su tela, 76.8 x 88.6 x 6 cm. Fort Worth, Texas, Kimbell Art Museum.

In questa prima opera è evidente che Annibale cerchi di entrare in **relazione** con l'opera del maestro **Bartolomeo Passerotti**.

Nel dipinto di Annibale, **due** sono i **macellai** ma a **figura intera** e i gesti dei due lavoranti non solo sono quelli sapienti di "addetti ai lavori" ma **hanno una dignità che le figure del Passerotti non possiedono**.

Le loro vesti sono pulite , **non c'è traccia di sangue** e il gesto del beccajo è molto simile a quello di un **cavaliere** pronto a **sfoderare la spada**.

L'attenzione al "vivo", per usare proprio un'espressione di Annibale, si nota nella **precisione dei tagli di carne** (così non è nell'opera di Passerotti) e nelle screpolature dell'intonaco che fanno vedere i mattoni.

Bartolomeo Passerotti, *Macelleria*, 1577 ca., olio su tela, cm. 112 x 152, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica.





Annibale Carracci, *La Bottega del macellaio (Grande macelleria)*, 1585 ca., olio su tela, 190x271 cm., Christ Church Gallery, Oxford.

In questo dipinto Annibale si mostra a conoscenza delle prove di analogo soggetto, quasi coeve alla sua *Macelleria*, quali la *Fruttivendola*, del cremonese Vincenzo Campi, che fu tra i primi pittori italiani ad importare dai Paesi Bassi le invenzioni di Pieter Aertsen e del suo allievo Joachim Beuckelaer.

Artisti che introdussero nella pittura di genere **raffigurazioni piuttosto grandi di scene di cucina o di bottega**, dove è dato particolare risalto alle **vivande: ortaggi, volatili, pesci e carni**.



Vincenzo Campi, *La Fruttivendola*, olio su tela (145x215 cm), 1580 circa, Pinacoteca di Brera, Milano.



Annibale Carracci, *La Bottega del macellaio* (*Grande macelleria*), 1585 ca., olio su tela, 190x271 cm., Christ Church Gallery, Oxford.



Annibale Carracci, *La Bottega del macellaio (Grande macelleria)*, 1585 ca., olio su tela, 190×271 cm., Christ Church Gallery, Oxford.

I riferimenti della *Macelleria* di Carracci, tuttavia, non si limitano solo a dipinti di analogo contenuto: sul **piano compositivo**, infatti, la grande tela di Oxford si rifà alle **scene** con il *Sacrificio di Noè* raffigurate da Michelangelo nella volta della Cappella Sistina e da Raffaello nelle **Logge del Palazzo Apostolico**.

Raffaello, *Sacrificio di Noè*, affresco, 1519, Città del Vaticano, Palazzo Apostolico.



L'assonanza, tra alcune figure, della *Macelleria* di **Annibale**, e quelle delle scene, dedicate a **Noè**, da **Raffaello**, sembra evidente, come il **macellaio in ginocchio**, al **centro della composizione**, che si accinge a sgozzare un capretto, è una **citazione quasi letterale** della **figura raffaellesca**, che sta compiendo la stessa azione.



Annibale Carracci, *La Bottega del macellaio (Grande macelleria)*, 1585 ca., olio su tela, 190×271 cm., Christ Church Gallery, Oxford.

Anche il **macellaio**, in piedi al **centro**, davanti al banco, ha una **posizione simile** a quella di **Noè**, dietro l'altare, nell'affresco di Michelangelo.

Michelangelo, *Sacrificio di Noè*, affresco, volta, 1508-1510, Città del Vaticano, Cappella Sistina





Annibale Carracci, *La Bottega del macellaio (Grande macelleria)*, 1585 ca., olio su tela, 190x271 cm., Christ Church Gallery, Oxford.

Benché *La bottega del macellaio*, di Annibale, abbia dei punti di contatto, con i precedenti, di analogo contenuto, fiamminghi ed italiani (come per esempio Bartolomeo Passerotti in “Macelleria”) rispetto a questi, presenta delle rilevanti discontinuità.

Principalmente, Annibale omette ogni elemento di trivialità, o di greve comicità, spesso riscontrabili nei dipinti di genere, dedicati alla raffigurazione, di mestieri umili; al contrario, egli descrive con assoluta chiarezza e verosimiglianza – quasi documentaristica – le attività che si svolgono in una macelleria.

Anche sul piano compositivo, la *Bottega del macellaio* ha degli importanti elementi di originalità:

i bottegai all'opera, sono raffigurati a figura intera – mentre, molte delle composizioni di genere, di analogo soggetto, preferiscono la mezza figura – e sono disposti ordinatamente, nell'ampio spazio della **bottega**.



Pieter Aertsen, *Banco di macelleria con la Fuga in Egitto*, olio su tela, 1551, Uppsala, Collezioni d'arte dell'Università di Uppsala.



Joachim Beuckelaer, *Macelleria*, olio su tela, 1568, Napoli, Museo di Capodimonte



Bartolomeo Passerotti, *Macelleria*, 1577 ca., olio su tela, cm. 112 x 152, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica.

Uno dei primi a dipingere una scena chiaramente di genere legata alla macelleria fu il pittore bolognese **Bartolomeo Passerotti** (1529- 1592) presso la cui bottega si formò proprio Annibale.

Due macellai, in pose sbilenche, sono rappresentati tra pezzi di carne e attrezzi del mestiere.

I loro volti mostrano difetti fisici (si veda soprattutto il beccajo sulla destra) e vogliono indurre alla risata.

La figura dei macellai era oggetto di dileggio perché erano lavoratori che curavano poco il loro vestiario e erano sporchi.

Il bianco, nell'opera di Passerotti, è quello della carne; le camicie dei due sono di un colore spento e compaiono qua e là, sul coltello, sul bancone macchie di sangue.

Orrore! il sangue nei dipinti era esibito solo per il martirio dei santi o per la morte di Cristo !

Era una moda tenersi in casa tele che ammiccavano a significati anche sconci e popolari, si vedano gli interni del pittore cremonese Vincenzo Campi, uno specialista in opere che mescolavano realismo e allegorie.



Vincenzo Campi, *Pollivendoli (Cucina)*, olio su tela, 1580 ca., Milano, Pinacoteca di Brera



Vincenzo Campi, "Il Mangiafagioli", olio su tela, anni Ottanta del XVI secolo, altezza: 82 cm; larghezza: 66 cm. Collezione privata.



Jacopo Bassano, *Il Figliol Prodigio*, olio su tela, 1574-1577, Libourne, Musée des Beaux-Arts et d'archéologie.

L'interpretazione «caraccesca» del Classicismo

Nel **1595**, Annibale si recò a **Roma**, al servizio del Cardinale **Odoardo Farnese**, appartenente ad una delle famiglie più prestigiose e ricche della città.

Annibale definì a Roma, un **nuovo indirizzo**, sia sul versante **estetico**, che sul versante **culturale**, attraverso il contatto con le raffigurazioni di **Raffaello** e **di Michelangelo**.

Quando Annibale iniziò la **decorazione** della **Galleria**, nel **1597**, il suo **studio appassionato** dell'**antico** e quindi, la **riscoperta** della **classicità**, trovò grandissimo **favore e incoraggiamento**, presso l'ambiente **dei cardinali Farnese, Borghese e Aldobrandini**.

Protettori di artisti, quei cardinali (**collezionisti-archeologi**) rappresentavano l'**ala più avanzata, umanistica, della cultura romana**.



Annibale Carracci, Volta della Galleria Farnese, 1597-1606/7 ca., affresco, 18x16 m., Roma, Galleria di Palazzo Farnese.

Alla realizzazione degli affreschi contribuirono anche **Agostino Carracci**, fratello di Annibale, e, successivamente, alcuni allievi dello stesso Annibale, tra i quali il **Domenichino**.

Nel **1597**, Annibale iniziò, con l'assistenza di suo fratello Agostino Carracci, la **decorazione della volta**, che è la **prima sezione** della Galleria Farnese, ad essere stata affrescata.



La **Galleria Farnese** è una **loggia coperta** situata sul lato del Palazzo che dà verso Via Giulia e il Tevere e fu realizzata da **Giacomo Della Porta** su progetto del **Vignola**.

Si tratta di un **ambiente** piuttosto **stretto** (all'incirca sei metri) e **lungo** (poco più di venti metri). La **sala prende luce** solo da **uno dei lati lunghi** (quello che si affaccia su Via Giulia) in cui sono aperte **tre finestre** e culmina in una **volta a botte** sorretta da una serie di **lesene**.

Su entrambi i **lati lunghi**, sono aperte delle **nicchie**, in cui erano situate alcune delle celebri **statue antiche**, di proprietà dei Farnese (in gran parte ora nel Museo archeologico nazionale di Napoli).



Annibale Carracci, *Volta della Galleria Farnese*, 1597-1606/7 ca., affresco, 18x16 m., Roma, Galleria di Palazzo Farnese.

La **forma a botte**, della **volta** della Galleria, e la necessità di **decorarne**, anche la **parte centrale**, spinsero Annibale, ad usare **un'originale combinazione**, di tre sistemi diversi decorativi:

quello del **fregio**, quello **architettonico** e quello a **quadri riportati**, cioè, racchiudendo le scene affrescate, in **illusionistiche cornici**, come se fossero delle tele appoggiate al muro.

Per far questo, Annibale guardò (e fuse tra loro) vari esempi di decorazione di **soffitti**, primo tra tutti, quello **michelangiolesco**, della **volta** della Cappella Sistina.

Da questo **celeberrimo precedente**, il Carracci mutuò innanzitutto, la **suddivisione dello spazio**, con una **finta architettura**.



Michelangelo, Volta della Cappella Sistina (dettaglio), affresco, 1508-1512, Città del Vaticano



Annibale Carracci, *Volta della Galleria Farnese*, particolare, 1597-1606/7 ca., affresco, 18x16 m., Roma, Galleria di Palazzo Farnese.

Oltre a Michelangelo, un ulteriore importante riferimento seguito da Annibale è costituito dagli affreschi di Raffaello (e della sua équipe) con le *Storie di Amore e Psiche* (*Loggia di Psiche*), collocati nella Villa Farnesina.

Ciclo cui, data la vicinanza tematica con l'impresa cui si accingeva, Annibale guardò anche per trarvi soluzioni iconografiche e compositive.



Raffaello e aiuti, La *Loggia di Psiche*, affreschi, 1508-1512.

È un ambiente al piano terra, di Villa Farnesina, a Roma: importante diaframma, tra il giardino e gli ambienti interni.



Il tema, della decorazione della volta, della Galleria Farnese è gli **Amori degli dèi** e le singole scene raffigurate si basano, in buona parte, sulle **Metamorfosi** di Ovidio.



Annibale Carracci, *Volta della Galleria Farnese*, particolare, 1597-1606/7 ca., affresco, 18x16 m., Roma, Galleria di Palazzo Farnese.

Al centro, il *Trionfo di Bacco e Arianna*.



Uno dei lati brevi della volta: vi si coglie in pieno la **complessa costruzione illusionistica** e la **varietà di invenzioni pittoriche** degli affreschi della Galleria Farnese.

Così scrive Sgarbi: "Quella di Annibale era certamente una nozione particolarmente colta della pittura, ereditata da Ludovico e Agostino, che legittimava il tradizionale primato dei generi 'nobili' (l'*historia*, la *religione*, la *mitologia*), sviluppata sullo studio meticoloso di alcuni grandi maestri precedenti – Raffaello, Michelangelo, Correggio, Parmigianino, i pittori veneti, i nordici – e dell'antico, sull'importanza dell'invenzione iconografica, su un'equilibrata armonia fra disegno e colore.

Lo scopo era ottenere una forma espressiva, in grado di competere con il 'decorum' e la creatività della letteratura, ancora considerata la regina delle attività intellettuali.

E Annibale vi riesce, soprattutto negli affreschi della 'Galleria Farnese' ispirati alle 'mitologie' delle 'Metamorfosi' di Ovidio.

Gli affreschi Farnese, esuberanti e fantastici, soddisfacevano il principio "dell'*ut pictura poesis*" ovvero del "dipingere come poetare", derivato da una frase "dell'*Ars Poetica*" di Orazio, già conosciuto in epoca rinascimentale, ma destinato ad assumere un ruolo particolarmente rilevante, nel corso del Seicento.

Totalmente diverso il discorso su Caravaggio, interessato a una prosa robusta, piuttosto che a una poesia leziosa, desideroso di abbattere le gerarchie dei generi "nobili" fino a provocare apertamente le reazioni dei moralisti e convinto che l'aderenza alla realtà trovasse fondamento in una concezione pauperistica della religione, come veniva predicata, in Lombardia, dai Borromeo.

Eppure, fra Annibale Carracci e Caravaggio non esistevano barriere insormontabili. Pur nella profonda diversità delle posizioni, l'uno non mancava di dimostrare attenzione e perfino apprezzamento per ciò che faceva l'altro.

Soprattutto nella sua prima attività, Annibale aveva manifestato un chiaro interesse per il soggetto realistico e popolare, derivato dalla tradizione fiamminga e da artisti lombardi, come i Campi, non estranei anche alla formazione del giovane Caravaggio ('Macelleria' 1583-1585 ca.; 'Mangiafagioli' 1583-1585 ca.).

In seguito, Annibale non avrebbe mancato di adottare un chiaroscuro più marcato, più realistico, come nella "Pala di Santa Margherita", 1599, presso la chiesa romana di Santa Caterina dei Funari, raccogliendo il consenso di Caravaggio"



Annibale Carracci, *Pala di Santa Margherita*, 1599, olio su tela, 239×134 cm. Chiesa di Santa Caterina dei Funari, Roma.

L'opera, raffigurante la martire Margherita di Antiochia, fu commissionata da Gabriele Bombasi, letterato reggiano, che fu precettore di Ranuccio ed Odoardo Farnese.

La tela di **Santa Margherita** è stata tradizionalmente associata agli **esordi romani** di Annibale, esposta in un luogo liberamente accessibile al pubblico.

Circostanza che contribuì a diffondere la fama di Annibale in città, come comprova il celebre episodio tramandato dal **Bellori** secondo il quale la tela riscosse il deciso apprezzamento del **Caravaggio**.

Così il Bellori: «*Collocato il quadro sull'altare per la novità vi concorsero li pittori, e tra li vari discorsi loro, Michel Angelo da Caravaggio dopo essersi fermato lungamente a riguardarlo, si rivolse, e disse: "mi rallegro che al mio tempo veggo pure un pittore"*».

È Monsignor Tiberio Cerasi, tesoriere di papa Clemente VIII, a volere che i due più importanti pittori dell'epoca lavorino per una stessa commissione: la decorazione di una cappella, sul lato sinistro dell'altare maggiore di Santa Maria del Popolo, da lui acquistata nel luglio 1600.

In autunno, Carracci e Caravaggio sono incaricati di eseguire, rispettivamente, un "Assunzione della Vergine" sopra l'altare, e due laterali con "Conversione di Saulo" e "Martirio di San Pietro", impegnandosi a concluderli in tempi relativamente brevi, che però non saranno sufficienti a precedere la morte di Cerasi.

La realizzazione "dell'Assunzione", certamente già conclusa nel 1602, non comporta particolari problemi.



"L'Assunzione della Vergine" di Annibale Carracci, sull'altare della cappella Cerasi, tra i dipinti di Caravaggio "Conversione di Saulo" e "Martirio di San Pietro"



Annibale Carracci, *Assunzione della Vergine*, 1600-1601, olio su tavola, 245×155 cm. Basilica di Santa Maria del Popolo (Cappella Cerasi), Roma.

"Carracci vi conferma le sue propensioni del momento, per una pittura animata, ariosa, cromaticamente vivace.

La Madonna, secondo consuetudine, domina la composizione, ma lo fa, assumendo una posizione particolare, quasi fosse una tuffatrice, che si protende, prendendo lo slancio dal piede, che poggia sul capo di un cherubino.

In questo modo, la sua figura sposta in avanti le tensioni dinamiche, che si sono sviluppate, in basso, attraverso i movimenti convulsi degli apostoli.

Fra il distacco della Madonna e l'inquietudine degli umani non c'è divario, come di solito capitava nella trasposizione di questo soggetto, bensì il comune coinvolgimento, in un evento dalle forti componenti emotive.

All'umanità delle emozioni, si contrappone, tuttavia, l'idealizzazione delle forme, tendenti al volume perfetto, nel viso tondo e regolare della Madonna".



Annibale Carracci, *Paesaggio con la fuga in Egitto*, olio su tela, 122×230 cm., 1602 -1604, Galleria Doria Pamphilij, Roma.

Annibale, primo fra gli interpreti seicenteschi della **poetica classicista**, dava avvio, negli ultimi anni della sua intensa attività, a una **nuova concezione figurativa della pittura di paesaggio**.

La **Fuga in Egitto**, eseguita dall'artista, per decorare la cappella, del Palazzo Aldobrandini, rappresenta l'**archetipo del paesaggio classico e ideale**.

In seguito, i dipinti vennero rimossi e la cappella andò distrutta: il **Paesaggio con la fuga in Egitto** (con le restanti cinque lunette del ciclo) entrò nelle **collezioni Pamphilij**, come parte della dote, di Olimpia Aldobrandini, sposa, nel 1647, di Camillo Pamphilij.



Annibale Carracci, *Paesaggio con la fuga in Egitto*, olio su tela, 122x230 cm., 1602 -1604, Galleria Doria Pamphilij, Roma.

Si tratta, del **più tipico esempio**, di paesaggio ideale, in cui, ogni singolo elemento naturale, viene inserito in una **composizione perfettamente calibrata e bilanciata**, alla ricerca dell'**equilibrio formale** e della **bellezza idilliaca**.

L'effetto ricercato, è quello della **perfetta fusione sentimentale**, tra i **personaggi sacri**, la loro storia e il **paesaggio circostante**, che per questo, viene **ricreato e ricostruito idealmente**, anche se mantiene una **verità di visione**, per la **luce, il colore** e gli **effetti atmosferici**.

Verrà preso a **modello**, da vari **artisti successivi**, specialisti nella pittura di paesaggio, quali il **Domenichino, Nicolas Poussin, Claude Lorrain**, per citare solo i più noti.



Domenichino, *Paesaggio con Abramo e Isacco*, 1602

Nicolas Poussin, *Paesaggio con Diogene*, 1648, olio su tela,
altezza: 160 cm ; larghezza: 221 cm. Museo del Louvre,
Parigi



Caravaggio: la sperimentazione giovanile

La concezione **storico-critica** teorizzata nel **Seicento** da scrittori d'arte, come Giulio Mancini e Giovan Pietro Bellori, sottolineava l'**antitesi Carracci – Caravaggio**: l'uno restauratore dell'antica tradizione, l'altro rivoluzionario e distruttore dell'antica tradizione.

Tale tesi, schematica e troppo rigida, si è consolidata nel corso dei secoli successivi. Alcuni **contemporanei**, invece, come **Vincenzo Giustiniani**, uno dei primi **protettori** "illuminati" di **Michelangelo Merisi**, detto **Caravaggio** (1571-1610), ritenevano che i due pittori avessero elementi culturali comuni, come l'opposizione di entrambi al tardo Manierismo e che le due tendenze avessero cospicui momenti di complementarità.

L'attività artistica di **Caravaggio** si può racchiudere in un arco di tempo di circa **18 anni**, durante i quali si registrano **continui e sostanziali mutamenti stilistici**.

Egli creò una vasta cultura figurativa e **sottopose** la **tradizione** a un costante **vaglio critico e polemico**, mirando a dissacrare i modelli codificati, per ottenere una **nuova libertà d'espressione**.

Prima del ritrovamento, dell'**atto di battesimo** di Michelangelo Merisi, si credeva che il pittore fosse nato nel paese bergamasco di Caravaggio, nel 1573. A seguito, della **scoperta** archivistica nel ***Liber Baptizatorum***, della Parrocchia di Santo Stefano in Brolo, è **ormai certo**, che Merisi **nacque a Milano**, nel **1571**, visto che l'**atto di battesimo** è datato **30 settembre 1571**.

Fu proprio a **Milano** che, quattordicenne, **andava a bottega** presso un pittore manierista, **Simone Peterzano**, dal quale ricevette un'educazione artistica convenzionale.

Fino al **1589**, soggiornò in **Lombardia** ed è qui, che il giovane allievo del Peterzano, ebbe modo di conoscere la **pittura realistica** dei Savoldo, Lotto, Moretto, nonché dei fratelli **Giulio, Antonio e Vincenzo Campi** di Cremona, e di entusiasmarsi per quella **pittura naturale**, giocata su un **linguaggio semplice** e una **religiosità umile e quotidiana**.

Nel **1590** si recò a **Roma** e, per i primi tempi, lavorò presso artisti di poco rilievo e, **come scriveva** lo storiografo d'arte **Giovanni Baglione**, **"eseguiva tre teste al giorno per un grosso l'una"**.

Nel **1593** riuscì però a entrare nella bottega di un **abile pittore**, che godeva di grande prestigio presso il papa Aldobrandini: il **cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino**, dal quale fu **"impegnato a dipingere fiori e frutti"** di illusionistica precisione.

Finalmente nel **1595** circa, la **conoscenza** del cardinale **Del Monte**, suo **primo mecenate**, mutò sostanzialmente la sua condizione di artista, teso all'affermazione professionale.

Le prove giovanili su temi mitologico – allegorici

L'incontro con il cardinale Francesco Maria Del Monte, che coltivava vasti interessi scientifici, matematici, filosofici, valse al Caravaggio il completamento della sua educazione e la **prima importante commissione** di un'opera monumentale: nel **1599** Caravaggio, grazie all'aiuto del **cardinale Francesco Maria del Monte**, ricevette la **prima commissione pubblica** per **tre grandi tele** da collocare all'interno della **Cappella Contarelli** nella **Chiesa di San Luigi dei Francesi**, a Roma. I dipinti che Caravaggio doveva realizzare riguardavano **episodi** tratti dalla **vita di San Matteo**: la Vocazione e il Martirio.

Comunque, già **poco prima** di conoscere **Del Monte**, l'artista iniziò ad **ampliare** le sue **possibilità** linguistiche.

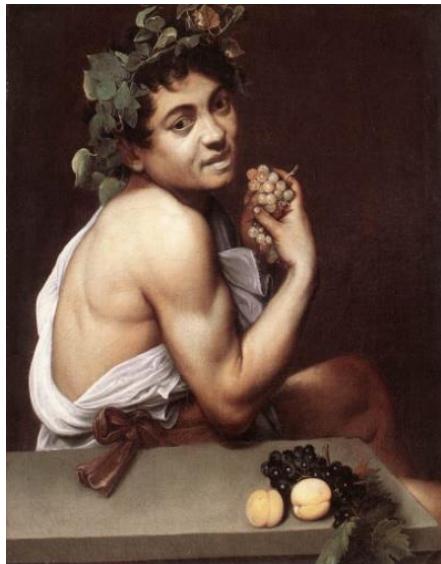
I quadri "allo specchio" sono le prime **opere giovanili** (1594-1597): **Bacchino malato**; **Fanciullo con canestro di frutta**; **Ragazzo morso da un ramarro**.

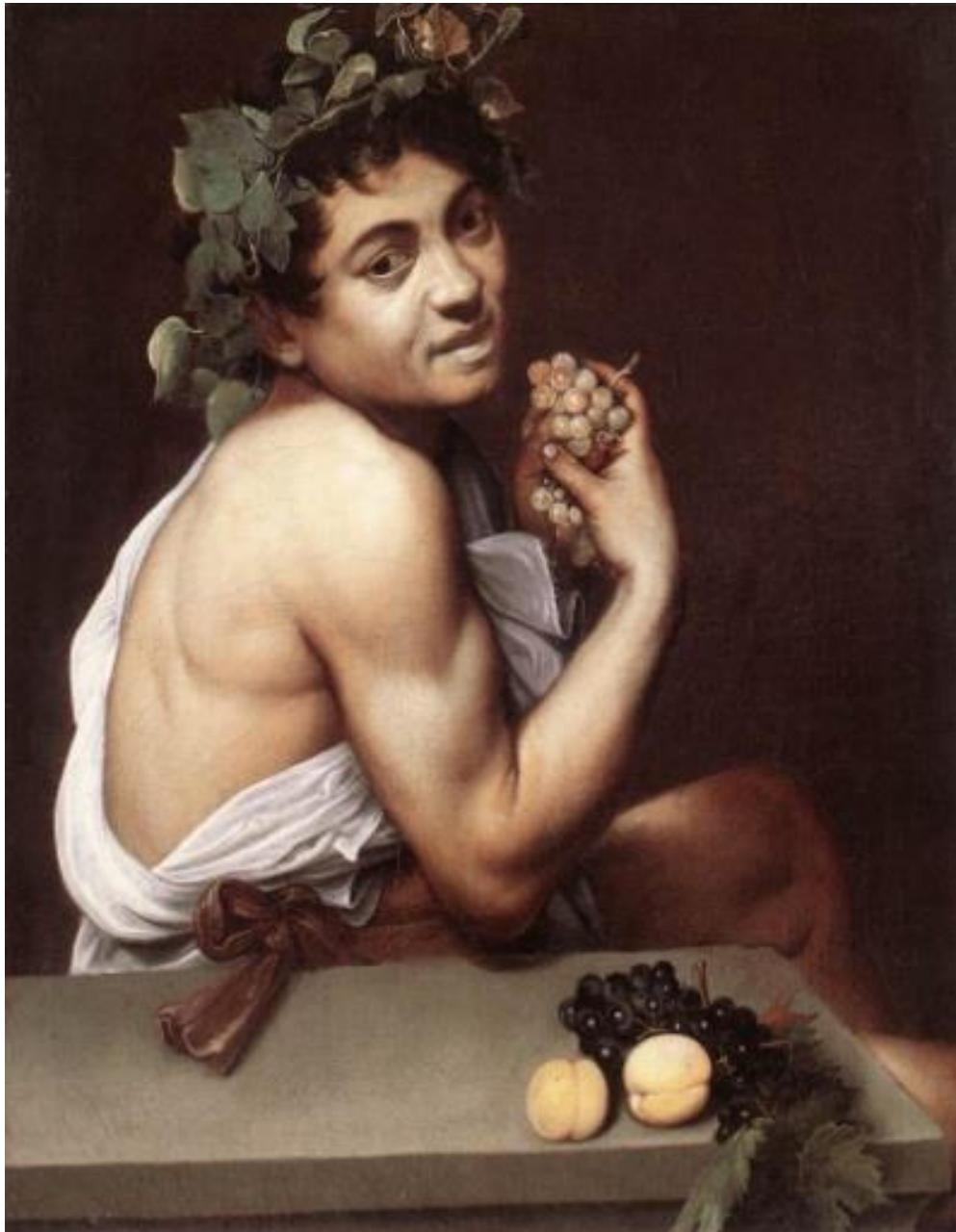
Si tratta nella maggioranza dei casi di **tele** di argomento **mitologico-allegorico**, i cui soggetti sono **figure di coetanei**, atteggiati a volte secondo gli schemi della statuaria tardo classica, con **elementi di natura vegetale**: fiori, frutta, caraffe di vetro.

Lo **specchio**, adottato come "camera ottica", rivela già un modo **nuovo di concepire la pittura**: egli infatti intuì l'evidenza di una più salda definizione che assume un **oggetto** se **ritratto** non direttamente, ma **dallo specchio**, nel quale si riflette.

L'artista otteneva così una **rappresentazione fedele** di tutta la **realità naturale** e di **figura**.

Da qui consegue il **suo atteggiamento** decisamente **polemico** nei confronti della **pittura tradizionale**, che aveva sempre relegato la realtà oggettuale a genere minore, privilegiando la rappresentazione aulica e ufficiale dei soggetti storici e religiosi.

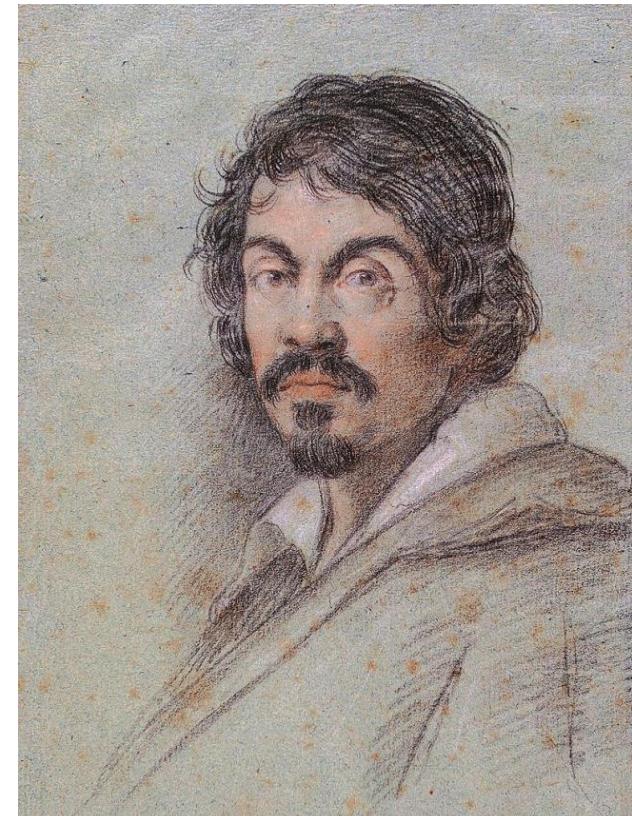




Caravaggio, *Bacchino malato*, olio su tela, realizzato 1594 ca., Galleria Borghese, Roma.

Il **titolo del dipinto** è dovuto al **colorito** della **pelle** del soggetto che, secondo alcuni studiosi, sarebbe proprio un **autoritratto** dello stesso Caravaggio, eseguito durante la sua **convalescenza**, in seguito al **ricovero** presso l'ospedale della Consolazione (l'ospedale dei poveri), avvenuto - sembra - per una ferita alla gamba causatagli dal calcio di un cavallo.

Ottavio Leoni, *Ritratto di Caravaggio*, 1621 ca.
(Carboncino nero e pastelli su carta blu, 23,4 × 16,3 cm), Firenze,
Biblioteca Marucelliana.





Particolare del volto del *Bacchino* (a sinistra) / (a destra), *Autoritratto di Caravaggio* particolare, *Martirio di san Matteo*, olio su tela (323x343 cm), 1600-1601, Cappella Contarelli, Chiesa di San Luigi dei Francesi, Roma.



Caravaggio, *Bacchino malato*, olio su tela, realizzato 1594 ca., Galleria Borghese, Roma.

In questo dipinto Caravaggio sembra porre l'accento sulla **malattia** di Bacco, sottolineando il **pallore** del volto e il **colore bluastro** delle **labbra** e non attenuando per nulla le imperfezioni del corpo umano.

È evidente che, per autoritrarsi, Merisi abbia fatto **uso di uno specchio** e, dall'inventario delle "robbe" del pittore, datato **1605**, si evince che il Merisi fosse effettivamente in **possesso di vari specchi**.

Degno di nota il **contrasto naturalistico** (prima ancora che simbolico) fra l'**edera** che corona il **capo** del giovane (simbolo dionisiaco e cristiano di eternità) e gli **acini marciti** che, in margine, appaiono nel **grappolo di uva gialla**, stretta nella mano destra (simbolo della costante **caducità** dell'esistenza e della presenza incombente della **morte**).





Caravaggio, *Fanciullo con canestra di frutta*, olio su tela, il 1594 ca., Galleria Borghese, Roma.

Il dipinto appartiene al **primo periodo romano**, di Caravaggio.

In particolare, esso è riferibile al periodo in cui collaborò, col **Cavalier d'Arpino**, dipingendo "fiori e frutti".

Tuttavia, alcuni studiosi ipotizzano che il dipinto possa risalire al **periodo immediatamente successivo**, a quello della collaborazione, con il Cavalier d'Arpino.

Notevole, in quest'opera, l'**estremo realismo** con cui Caravaggio realizza ogni **dettuglio**: il **fanciullo** non è idealizzato e ha i **lineamenti propri dei ragazzi del tempo**, e perfino la **frutta** è priva di interpretazioni estetizzanti, presentando tutte quelle **imperfezioni** che si ritrovano in natura.

Questo dipinto, infine, rivela la **meditata riflessione** di Caravaggio, sugli **archetipi precedenti**, specialmente sulla pittura di **Lorenzo Lotto**, di **Vincenzo Campi**, di **Tiziano** e dei **pittori fiamminghi**.



Caravaggio, *Fanciullo con canestra di frutta*, olio su tela, il 1594 ca., Galleria Borghese, Roma.

Al di là dell'interesse figurativo, per frutta ed ortaggi, visti nel contesto del reale, così come nelle opere dei fratelli Campi (*La fruttivendola* di Vincenzo Campi (1580) e per la natura delle "Macellerie" di Annibale Carracci, Caravaggio concentra la sua attenzione sulla figura umana, associata alla natura, offerta a mostrata e guardando con grande attenzione realistica ai singoli oggetti e alla loro esperienza tattile e si pensi alla compattezza delle mele, alla rotondità degli acini d'uva umidi, alla morbida carnosità dei fichi.

Secondo alcuni studiosi, il dipinto è un contrasto fra la luce e l'ombra: una finestra posta in alto sulla sinistra lascia penetrare nella stanza un raggio di luce che illumina, scivolando sulla parete, il ragazzo, il rigoglioso cesto di frutta, la manica della camicia, la sensuale spalla scoperta e il volto languido, mentre l'ombra, il segno scuro è dato dai capelli e dalla proiezione sulla parete dell'ombra della cesta.



Caravaggio, *Fanciullo con canestra di frutta*, olio su tela, il 1594 ca., Galleria Borghese, Roma.

Anche qui, il **segno del tempo**, della **caducità** è lo stesso presente: i **frutti** sono **transitori**, destinati a finire, come la **foglia ingiallita**, che si piega in basso al di fuori della canestra.

I **frutti** sono proposti come **doni** e, in questo senso, lo **stesso giovane**, che ha un'espressione **langida e femminea**, la bocca semiaperta, le labbra rosse, il volto piegato a sinistra, le guance arrossate, la **spalla nuda** ed esposta, si presta a una **lettura in chiave erotica**: il ragazzo, dunque, non offre la frutta, ma se stesso.



Caravaggio, *Ragazzo morso da un ramarro*, 1595-1596, olio su tela, (65,8×52,3 cm.), Fondazione Longhi, Firenze.

Quest'opera raffigura un **ragazzo morso da una lucertola**, che sbuca dai fiori e dai frutti in cui era nascosta.

Il riferimento sembra essere proprio, al piacere e alle pene d'amore, come la scelta del **modello effeminato**, con una **rosa** tra i **capelli** e la **spalla destra scoperta** sembrerebbero suggerire.

Secondo alcuni studi, Le **ciliegie appaiate** sarebbero, infatti, un simbolo sessuale, così come il **gelsomino bianco** alluderebbe al desiderio, mentre la **rosa** fra i capelli del giovane effeminato sarebbe un riferimento all'amore.

Il dipinto risentirebbe, dunque, del **clima culturale ed edonistico** che si respirava a Palazzo Madama alla **corte del cardinale Francesco Maria del Monte**, che amava festini con giovani effeminati, vestiti all'antica, che si esibivano in rappresentazioni teatrali e musicali.



Caravaggio, *Ragazzo morso da un ramarro*, 1595-1596, olio su tela, (65,8×52,3 cm.), Fondazione Longhi, Firenze.

Tre le fonti d'ispirazione più accreditate vi è anche lo schizzo *Fanciullo morso da un gambero* eseguito da Sofonisba Anguissola e datato 1554, spedito a Michelangelo Buonarroti dal padre della pittrice in una delle lettere che i due artisti si scambiavano.

Sofonisba Anguissola, *Fanciullo morso da un gambero*, carboncino e matita su carta cerulea, 1554 circa.





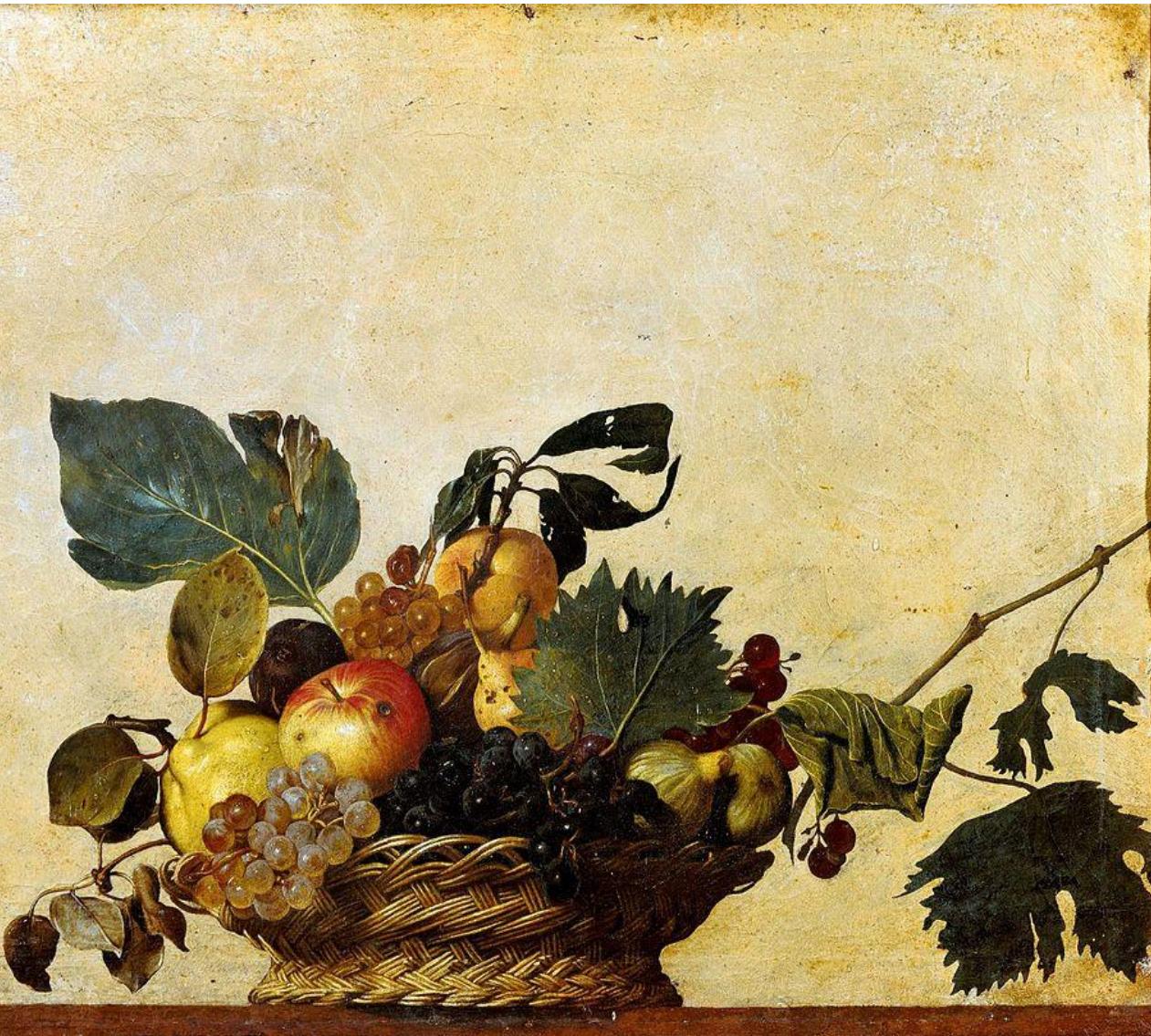
Caravaggio, *Ragazzo morso da un ramarro*, 1595-1596, olio su tela, (65,8×52,3 cm.), Fondazione Longhi, Firenze.

Nel dipinto sono particolarmente curati gli **effetti luministici**: la **luce** che **penetra** da una **finestra**, si **riflette** nel **vaso** e attraversa l'**acqua** e la **boccia di cristallo**.

Con ogni probabilità, Caravaggio era a conoscenza degli **studi** di **Giovanni Paolo Lomazzo**, ed in particolare del suo *Trattato dell'arte della pittura*, nel quale vi è un fondamentale capitolo intitolato "*De gli effetti che partorisce lo lume nei corpi acquei*".

In questo capitolo, Lomazzo esamina le **diverse qualità** della **luce riflessa** nei **liquidi** (come nel caso della **brocca** nel dipinto in questione).

Significativamente, il **Cardinal Del Monte** condivideva con Caravaggio, la **passione** per le **lenti**, i **vetri**, gli **specchi** e, più in generale, per l'**ottica**, di cui il fratello scienziato Guidubaldo Del Monte era uno studioso.

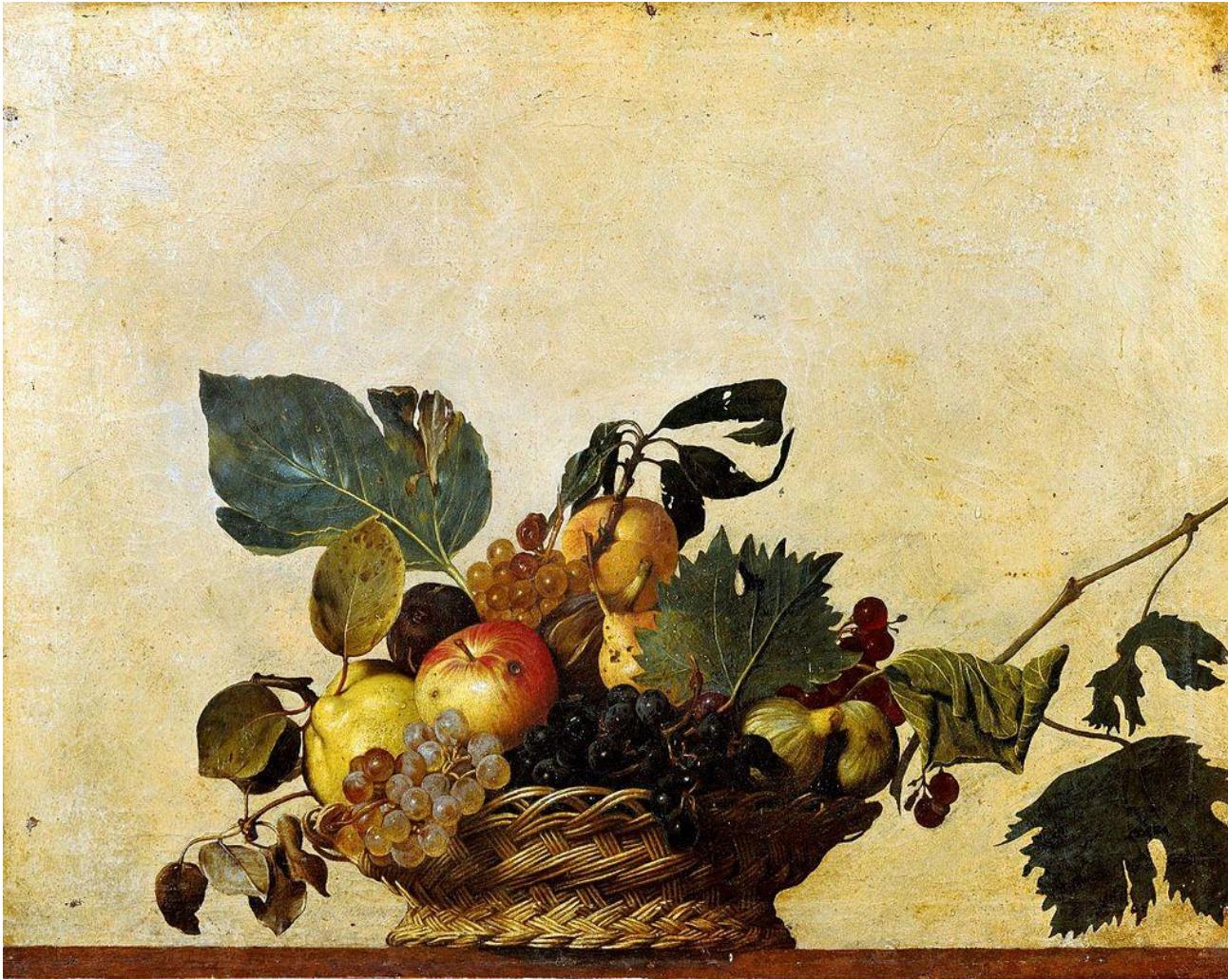


Caravaggio, *Canestra di frutta*, (nota anche con il nome antico di *Fiscella*), olio su tela, h. 47 cm., 62 cm., di lunghezza, **1594 - 1598** (gli storici dell'arte non sono concordi riguardo alla data precisa), Pinacoteca Ambrosiana, Milano.

Con opere quali la *Canestra di frutta*, eseguita per il Cardinale Del Monte, sensibile collezionista, Caravaggio conferì alla natura morta italiana piena autonomia di sviluppo.

L'opera mostra una **canestra** definita con **precisione analitica**, e quasi fiamminga, negli **incastri del vimini**, all'interno della quale ci sono frutti e foglie di ogni genere.

La **natura morta** è assunta a **soggetto protagonista**, tanto quanto lo sarebbe stato un eroe della mitologia in un quadro di storia.



Caravaggio, *Canestra di frutta*, 1594-1598,
olio su tela,
Pinacoteca
Ambrosiana, Milano.

Il **canestro** sponde impercettibilmente in avanti nel suo tangibile **realismo tridimensionale** (che si contrappone allo sfondo bidimensionale), come fosse in una **situazione precaria**, creando un **colpo d'occhio** che attrae lo spettatore moderno nell'immediato.

Il **cesto di vimini** è rappresentato come se si trovasse **in alto** rispetto allo **sguardo** di un ipotetico **spettatore**, come se fosse posto **su una tavola** da cui dà l'impressione **di sporgere** lievemente.

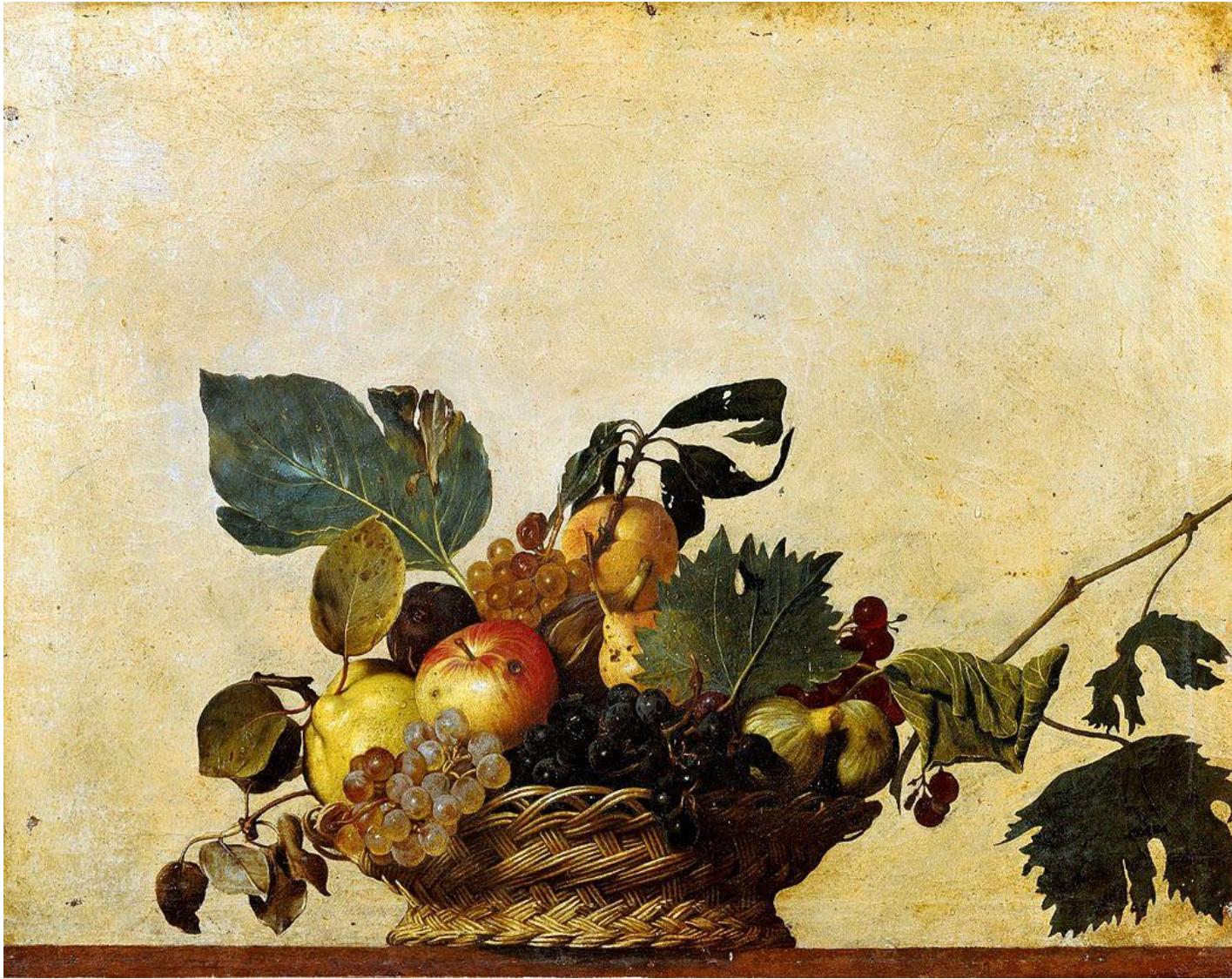
Caravaggio,
Canestra di frutta,
1594-1598, olio su
tela, Pinacoteca
Ambrosiana,
Milano.



La lieve **sporgenza**, così come la **presentazione di frutti bacati**, simboleggia la "*vanitas*" dell'**esistenza umana**, ovvero il **richiamo alla caducità della vita**, un **bene effimero** destinato a svanire nel tempo.

Si tratta in realtà di un **sipario** decontestualizzato, quasi sottratto dal suo reale contesto naturale; anche il **realismo** è soltanto **apparente**, poiché sono rappresentati insieme **frutti di stagioni diverse**.

La **luce** sembra provenire da una **fonte naturale** e svela le **gradazioni di colore** che differenziano gli **acini verdi** in primo piano e quelli già **molto maturi** nel grappolo posto dietro la **mela bacata** (che simboleggia la **precarietà** delle cose e il **trascorrere del tempo**), creando un **effetto illusionistico** di **tridimensionalità** dell'immagine



Caravaggio,
*Canestra di
frutta*, 1594-
1598, olio su
tela, Pinacoteca
Ambrosiana,
Milano.

La **frutta** diventa la **protagonista** del quadro e acquista un **significato ambiguo**: all'apparenza fresca e fragrante ma, facendo attenzione, **comincia in realtà a marcire, a rinsecchirsi**.

L'artista **paragona** così la **brevità** della **giovinezza** e dell'esistenza umana alla **maturazione della frutta e dei fiori**.

Connubio tra realismo e sentimento religioso

Negli **ultimi anni del Cinquecento** (1598-1599) Caravaggio vantava ormai **committenti celebri**: i Doria, i Giustiniani e, tra i collezionisti, intenditori entusiasti delle novità della sua pittura, vi era anche il poeta Giambattista Marino.

Abbandonate, così, le piccole tele a carattere simbolico, si cimentò con la **Pala sacra**: il **Riposo nella fuga in Egitto** si colloca nell'ambito di una tipologia iconografica, che imponeva all'artista un'ampia verifica dei suoi mezzi linguistici.



Caravaggio, Riposo durante la fuga in Egitto, olio su tela, (135,5×166,5 cm.), 1595-1596, Galleria Doria Pamphilj, Roma.

Il dipinto è un cosiddetto "quadro da stanza", cioè un'opera realizzata per essere posta a ornamento di una dimora privata.



Caravaggio, *Riposo durante la fuga in Egitto*, olio su tela, (135,5×166,5 cm.), 1595-1596, Galleria Doria Pamphilj, Roma.

Il **colorismo** e i molti brani di **natura morta** presenti in questo dipinto e realizzati con estrema verosimiglianza, dimostrano l'adesione del giovane Caravaggio alla **cultura pittorica lombardo-veneta**.



Caravaggio, *Riposo durante la fuga in Egitto*, olio su tela, (135,5×166,5 cm.), 1595-1596, Galleria Doria Pamphilj, Roma.

Si veda, ad esempio, il **mirabile paesaggio** sullo **sfondo** (*unicum* nella pittura di Caravaggio, insieme a quello del *Sacrificio di Isacco* della **Galleria degli Uffizi di Firenze**), la cui trattazione (il **cielo cupo, nuvoloso e carico di pioggia**) ricorda la **Tempesta di Giorgione**, pur raffigurando – secondo alcuni studiosi –, uno scorcio della campagna sulle rive del Tevere.

Caravaggio, *Sacrificio di Isacco*, 1603, olio su tela, 104,0×135,0 cm., Galleria degli Uffizi, Firenze),





Caravaggio, *Riposo durante la fuga in Egitto*, olio su tela, (135,5×166,5 cm.), 1595-1596, Galleria Doria Pamphilj, Roma.

Nel dipinto di Caravaggio, la **natura** e il **paesaggio** svolgono un **ruolo simbolico** di rilievo: gli **elementi naturali** accanto all'**anziano Giuseppe** rimandano all'**aridità** e alla **siccità**, mentre la **natura** ed il **paesaggio** sono più **rigogliosi** a **destra**, dove si trova la **Vergine col Bambino**.

Di notevole bellezza è la **postura** dell'**angelo musicista**, forse ispirata all'allegoria del **Vizio**, raffigurata nell'*'Ercole al Bivio'* (1595-1596), che **Annibale Carracci** stava dipingendo per il *Camerino di Odoardo Farnese*, (a Palazzo Farnese) proprio in quegli stessi anni.

Annibale Carracci, *Ercole al bivio*, 1595 – 1596, olio su tela, 167×237 cm., Museo nazionale di Capodimonte, Napoli





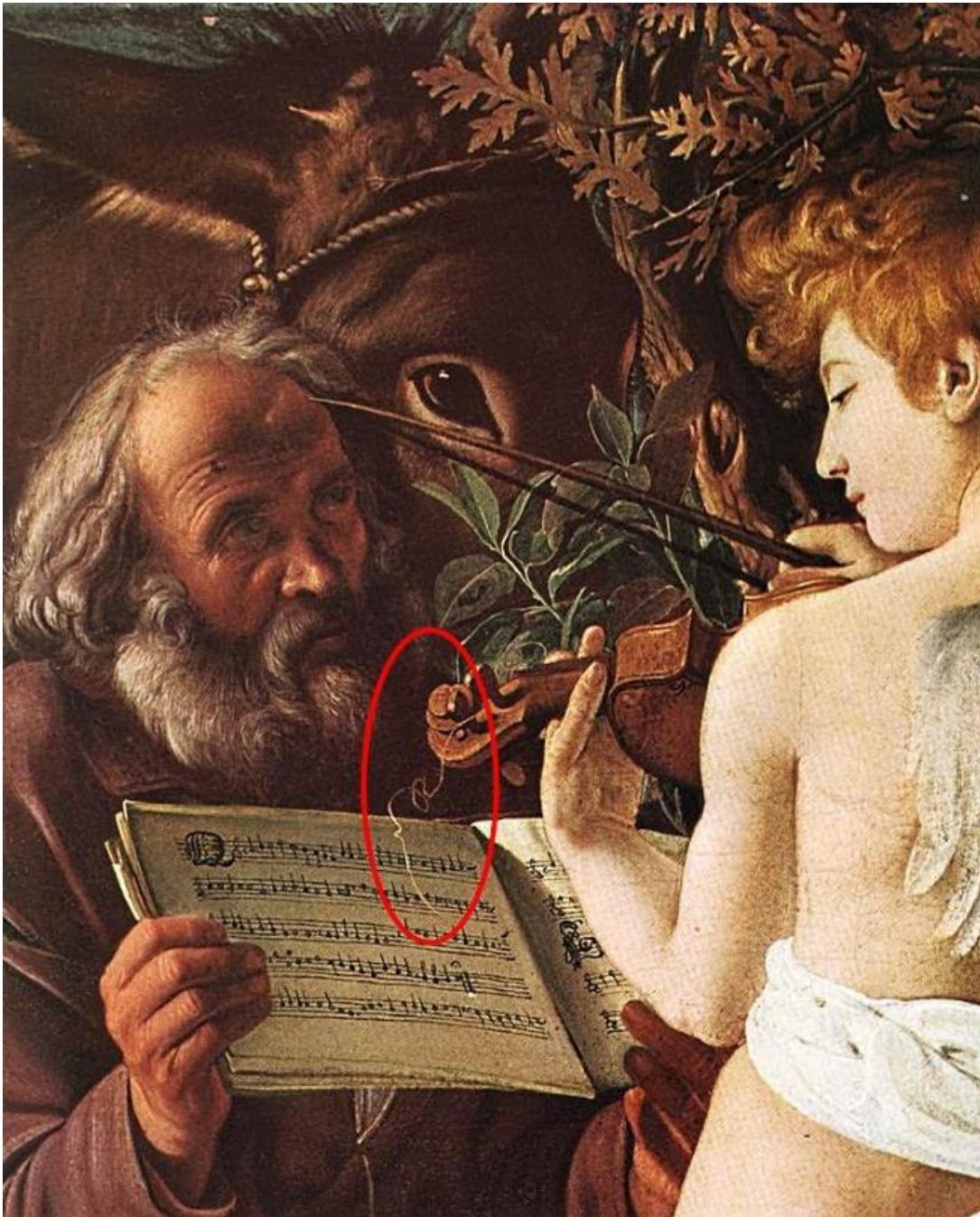
Particolare dell'angelo di Caravaggio (sinistra), particolare dell'angelo di Carracci (destra).

Analogamente all'angelo di Caravaggio, questa allegoria di Annibale Carracci indossa una **veste leggera**, che lascia intravedere le forme del corpo nudo.



Caravaggio, *Riposo durante la fuga in Egitto*, olio su tela, (135,5×166,5 cm.), 1595-1596, Galleria Doria Pamphilj, Roma.

L'angelo è il perno della raffigurazione che divide in due parti distinte la scena: a sinistra il vecchio Giuseppe, seduto sulle sue masserizie e con i piedi nudi posati sul terreno scuro, veglia - stanco - reggendo la partitura affinché l'angelo apparso possa leggere e suonare.



Caravaggio, *Riposo durante la fuga in Egitto*, particolare, olio su tela, (135,5×166,5 cm.), 1595-1596, Galleria Doria Pamphilj, Roma.

Guardando il **violino**, che l'angelo sta suonando, si può notare che c'è una **corda spezzata**, ed è un'**allegoria** della **fragilità** della vita, costantemente in bilico tra la **precarietà e sterilità** della **vita umana** (simboleggiata da San Giuseppe) e l'**'immortale rigogliosa vita celeste** (simboleggiata dalla Vergine ed il Bambino).

Si tratta di un'**allegoria comune**, nell'iconografia musicale rinascimentale, essa è infatti presente nella **Santa Cecilia** di Raffaello, del 1515, in cui sono raffigurati **strumenti musicali rotti** ai piedi della Santa.

Raffaello Sanzio e aiuti,
Estasi di santa Cecilia, 1515
circa, olio su tavola
trasportata su tela,
(236×149 cm.), Pinacoteca
Nazionale di Bologna,
Bologna.



Storia e dramma sacro in San Luigi dei Francesi

Nel **1599** Caravaggio, attraverso il cardinale Del Monte, otteneva la **commissione delle 2 tele laterali della Cappella Contarelli**, nella chiesa di **San Luigi dei Francesi**, e successivamente, la **Pala d'altare: opere monumentali sacre**, che gli assicurarono una posizione di grande rilievo.

I temi delle **tele** sono ispirati ai fatti salienti della **vita dell'apostolo Matteo**: la **vocazione**, il **martirio**, la **trascrizione del Vangelo**. È il momento chiave nell'iter artistico Di Caravaggio: qui egli infatti affronta il problema della storia.

Con la **Vocazione di San Matteo** Caravaggio operò un profondo **rinnovamento dell'iconografia religiosa**: a una visione ideale della storia oppose una **visione attuale e realistica**, in sintonia con le esigenze di alcune correnti della Riforma cattolica.



Caravaggio, *Vocazione di San Matteo*, olio su tela, 322×340 cm., 1599-1600, Cappella Contarelli, San Luigi dei Francesi, Roma.



Caravaggio, *Vocazione di San Matteo*, olio su tela, 322×340 cm., 1599-1600, Cappella Contarelli, San Luigi dei Francesi, Roma.

Il dipinto è realizzato su **due piani paralleli**, quello **più alto** vuoto, occupato solo dalla **finestra**, mentre quello **in basso** raffigura il momento preciso in cui **Cristo, indicando san Matteo, lo chiama all'apostolato.**

San Matteo è seduto a un tavolo con un gruppo di persone, vestite come i contemporanei del Caravaggio, **come in una scena da osteria.**

È la **prima grande tela** nella quale Caravaggio, per **accentuare la tensione drammatica** dell'immagine e **focalizzare sul gruppo** dei protagonisti l'**attenzione** di chi guarda, ricorre all'espeditivo di **immergere la scena** in una **fitta penombra** tagliata da **squarci di luce**, che fa **emergere visi, mani** (per evidenziare e guidare lo sguardo dello spettatore sull'intenso dialogo di gesti ed espressioni) o parti dell'abbigliamento e **rende quasi invisibile tutto il resto.**



Caravaggio,
*Vocazione di San
Matteo*, olio su tela,
322×340 cm., 1599-
1600, Cappella
Contarelli, San Luigi
dei Francesi, Roma.

La tela, inoltre, è densa di **significati allegorici**. In primo luogo proprio la **luce**, grande **protagonista** della raffigurazione pittorica, si eleva a simbolo della **Grazia divina**.

Grazia che investe **tutti gli uomini** pur lasciandoli liberi di aderire o meno al Mistero della Rivelazione; non bisogna dimenticare, poi, che la **chiesa di San Luigi** rappresentava la **nazione francese**, e l'allora **re di Francia, Enrico IV**, s'era appena **convertito** al **Cattolicesimo**, scegliendo così la Salvezza.

E così, **solo alcuni dei personaggi** investiti **dalla luce** (i destinatari della "vocazione") **volgono lo sguardo** verso **Gesù**, mentre gli altri preferiscono restare a capo chino, distratti dalle proprie solite occupazioni.

Caravaggio, Vocazione di San Matteo, olio su tela, 322×340 cm., 1599-1600, Cappella Contarelli, San Luigi dei Francesi, Roma.

La luce inoltre ha la funzione di dare direzione di lettura alla scena, che va **da destra a sinistra e torna indietro** quando incontra l'umanissima **espressione** sbigottita ed il **gesto** di **San Matteo** che punta il dito contro se stesso al fine di **ricevere una conferma**, come se chiedesse a Cristo e a San Pietro: **"State chiamando proprio me?"**.



L'opera **prende vita dalla luce** ed i personaggi si **muovono** sulla tela come **attori** su un **palco** grazie ad essa. Il fatto, poi, che essi siano **vestiti alla moda dell'epoca** di Caravaggio ed abbiano il **viso** di modelli scelti tra la **gente comune** e raffigurati **senza alcuna idealizzazione**, con il **realismo esasperato**, che ha sempre caratterizzato l'opera di Caravaggio, trasmette la percezione dell'artista dell'**attualità della scena** (la chiamata di Dio è universale e senza precisa collocazione nel tempo: ognuno di noi sarà chiamato), la sua **intima partecipazione all'evento raffigurato**, mentre **su un piano altro**, totalmente **metastorico**, si pongono giustamente il **Cristo** e lo stesso **Pietro**, avvolti in una **tunica** senza tempo.



Caravaggio, *Vocazione di San Matteo*, olio su tela, 322x340 cm., 1599-1600, Cappella Contarelli, San Luigi dei Francesi, Roma.

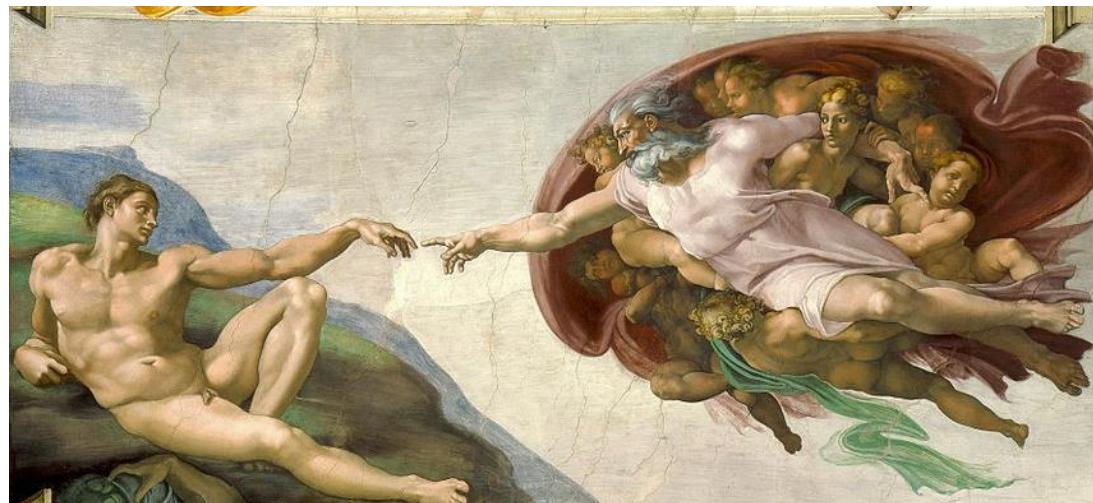
La **gestualità** dei **personaggi** dipinti dal Caravaggio (già di sicuro visti dal pittore nell'*Ultima cena* di Leonardo Da Vinci) danno un **movimento** e un **coinvolgimento** dei personaggi unico nel suo genere e fanno notare come **Caravaggio** sia stato un **frequentatore** di **locande** dei "bassi fondi" romani del periodo e che quindi sia stato in grado di riprodurre **atteggiamenti, espressioni e azioni**, di sicuro appresi nel corso della sua vita.



Caravaggio, *Vocazione di San Matteo*, olio su tela, 322x340 cm., 1599-1600, Cappella Contarelli, San Luigi dei Francesi, Roma.

Di grande **intensità e valenza simbolica**, nella Vocazione, è il **dialogo dei gesti**, che si svolge tra **Cristo, Pietro e Matteo**.

Il **gesto di Cristo** (che altro non è che l'immagine speculare della **mano protesa** nella famosissima scena della *Creazione di Adamo* – Cristo è il "nuovo Adamo"! – della **volta della Cappella Sistina michelangiolesca**, che Caravaggio aveva certo avuto modo di studiare ed apprezzare) viene **ripetuto da Pietro**, simbolo della **Chiesa Cattolica Romana** che media tra il mondo divino e quello umano (siamo in periodo di Controriforma) e a sua volta **ripetuto da Matteo**.





Caravaggio, *Martirio di san Matteo*, olio su tela (323x343 cm), 1600-1601, Cappella Contarelli, chiesa di San Luigi dei Francesi, Roma.

La **scena** si sviluppa concentricamente intorno alla figura di un **carnefice** nell'atto di colpire il futuro martire.

La scena è rappresentata all'**interno** di una **struttura architettonica** che ricorda quella di una **chiesa** (ciò si deduce dalla presenza di un **altare** con la **croce** e di un **fonte battesimale**) e quindi si atterrebbe alla **Legenda Aurea** per cui **San Matteo** sarebbe stato assassinato dopo una messa.

Al **centro** del quadro vi è **San Matteo** che giace a terra dopo essere stato colpito dal **suo carnefice**, il personaggio **seminudo**, che gli blocca il braccio; il **corpo** di quest'ultimo è **tornito**, a ricordo dell'**Adamo** della volta della **Sistina** di Michelangelo.





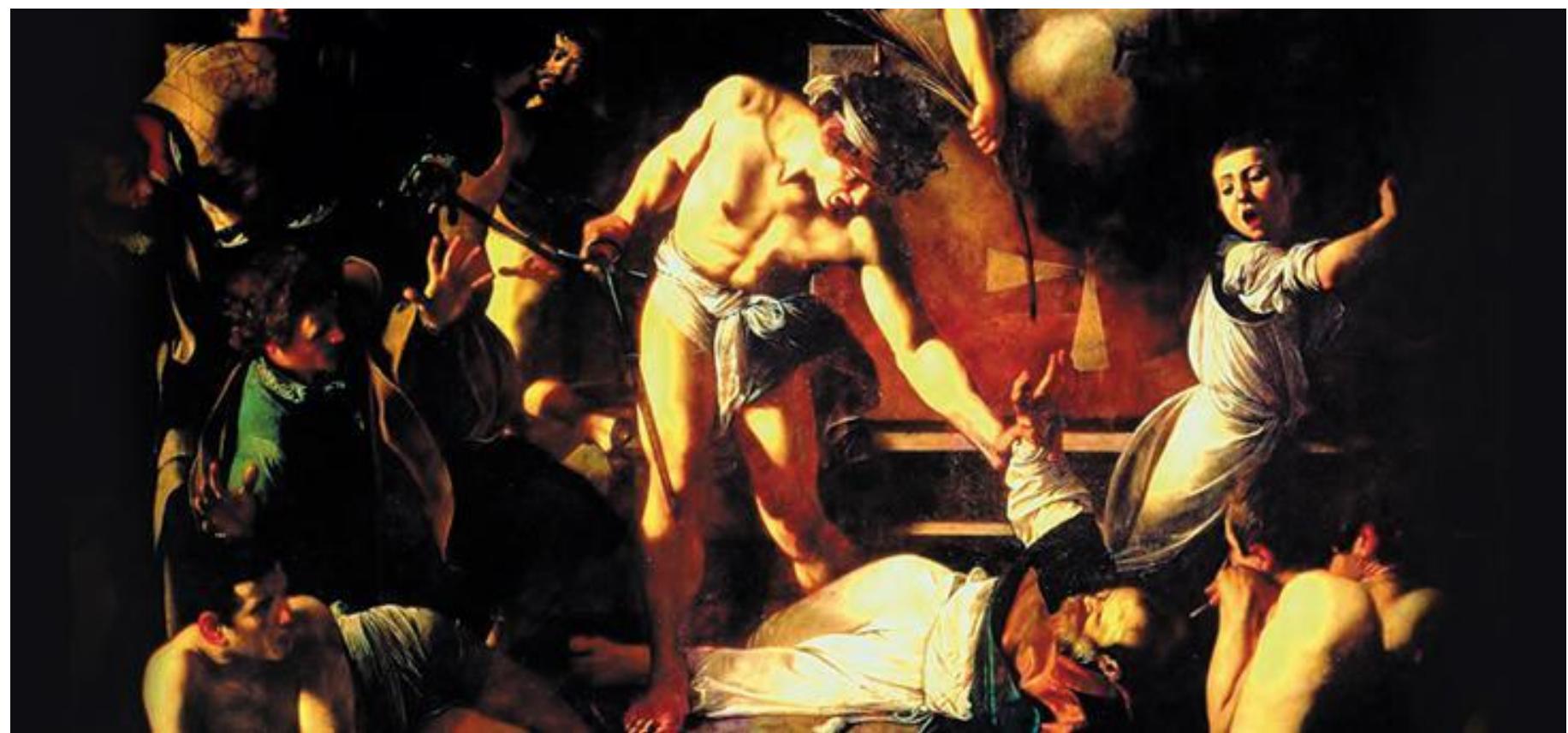
Caravaggio, *Martirio di san Matteo*, olio su tela (323x343 cm), 1600-1601, Cappella Contarelli, chiesa di San Luigi dei Francesi, Roma.

La **posizione** delle **braccia** di San Matteo, **aperte**, richiama la **croce**, tuttavia egli **non è illuminato** totalmente quanto lo è il **carnefice**, perché egli è già in Grazia Divina.

Il vero **protagonista-peccatore** è dunque il **sicario**, è su di lui che deve agire la **luce salvifica** di Dio.

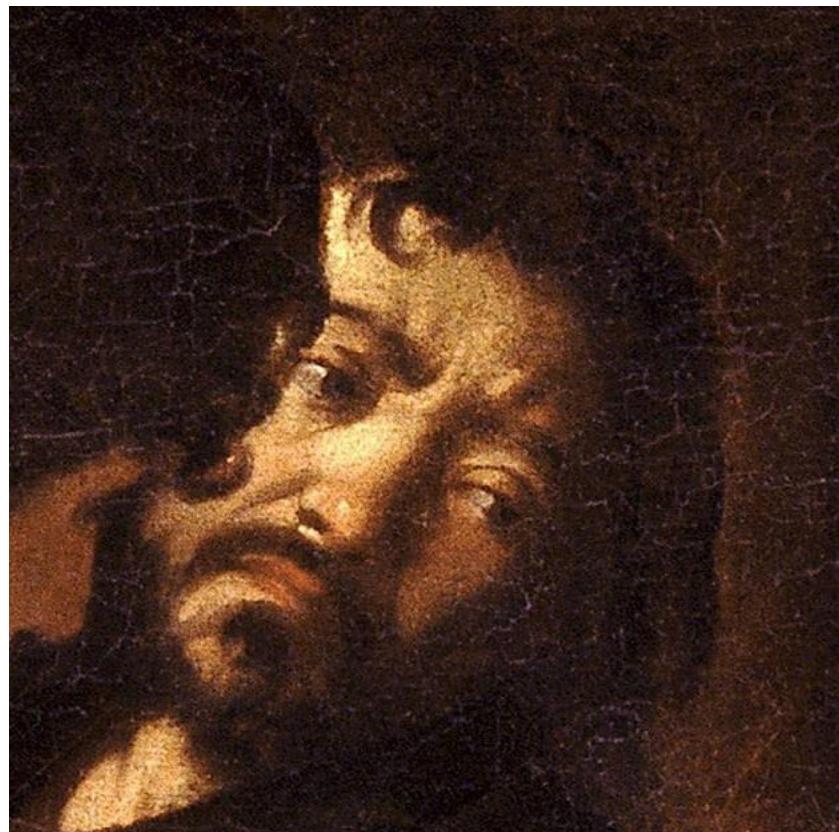
In alto a destra un **angelo** di ispirazione **tardo-manierista**, elegantissimo e raffinato anche nella **postura sinuosa**, si sporge da una **nuvola** per tendere a San Matteo la **palma del martirio**.

Attorno, in tutto lo spazio figurativo disponibile, Caravaggio inserisce i **fedeli** presenti alla messa: due personaggi di fronte, uno volto in avanti e l'altro presentato con uno scorcio ardito, un **bimbo** che scappa, altri uomini scomposti in gesti e posture dalle quali traspare tutto l'**orrore** e la **tensione** per essere testimoni di una scena simile.





Caravaggio, *Martirio di san Matteo*, particolare, olio su tela (323x343 cm), 1600-1601, Cappella Contarelli, chiesa di San Luigi dei Francesi, Roma.

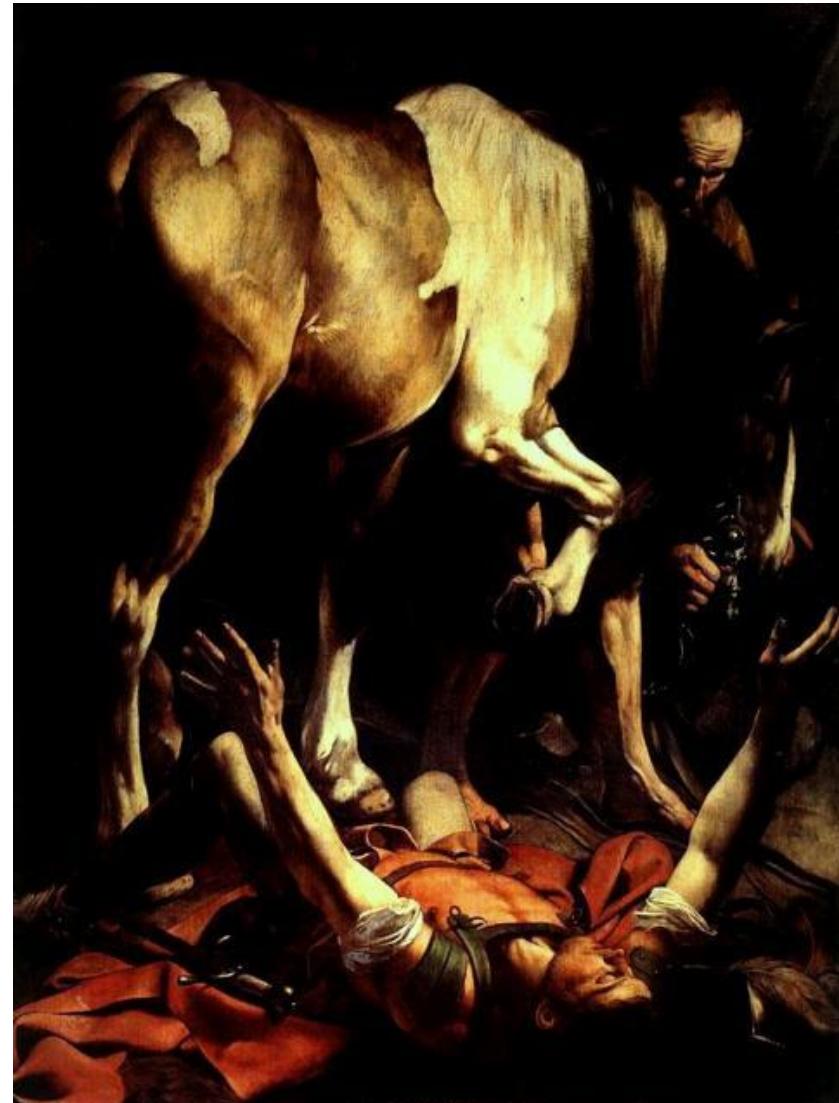
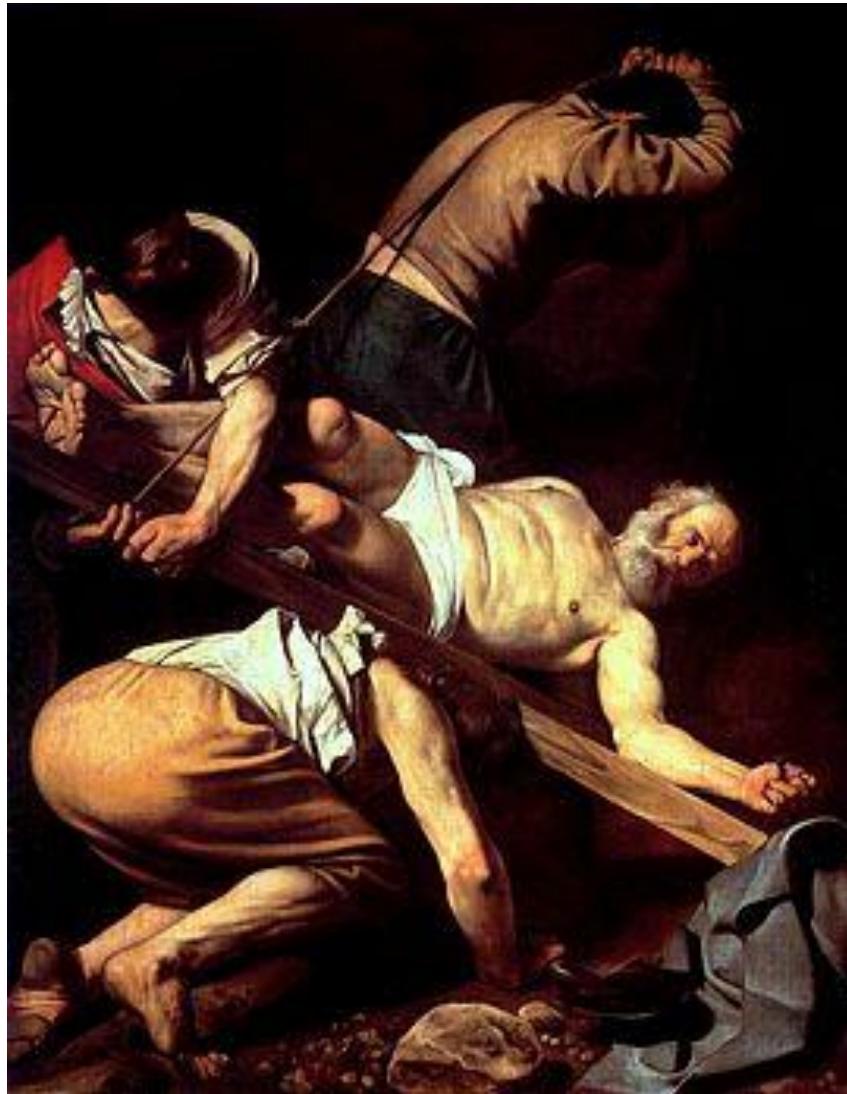


È da notare un **autoritratto** di Caravaggio in **fondo a sinistra**, nel personaggio che osserva.

Come spesso è accaduto anche in quest'opera, nella quale **Caravaggio decide** di rappresentare il **martirio del santo**, come se si trattasse di un **assassinio brutale lungo una strada**, vi è la testimonianza della **sua inventiva**, per l'aver trasferito un **episodio della storia sacra, nella vita di ogni giorno**, per conferire realtà, veridicità e una forte componente emotiva.

Con la **commissione**, da parte di **Monsignor Cerasi** dei due quadri, la *Crocifissione di San Pietro* e la *Conversione di San Paolo*, Caravaggio venne ufficialmente riconosciuto nel 1600 *egregius in urbe pictor*: il suo nome era **affiancato** professionalmente a quello di **Annibale Carracci**, autore degli affreschi della Galleria Farnese, che dipinge *"l'Assunzione della Vergine"* sull'altare della cappella.

Il **momento sperimentale** della sua ricerca, così chiaramente testimoniato dal **travaglio compositivo** del *Martirio di San Matteo*, prosegue nella definizione di **nuovi schemi strutturali**, e nell'approfondimento della **pittura di storia**.



Così scrive Sgarbi: "Caravaggio, cinquant'anni dopo il grande Michelangelo, della Cappella Paolina, riprende gli stessi temi, gli episodi della 'Conversione di Saulo' e della 'Crocifissione di San Pietro', nella Cappella Cerasi di Santa Maria del Popolo.

Michelangelo qui appare goffo, imbolsito, affaticato. Lo accenna lo stesso Vasari: «Queste furono l'ultime pitture condotte da lui d'età d'anni settantacinque, e secondo che egli mi diceva con molta sua gran fatica: avenga che la pittura passato una certa età, e massimamente il lavorare in fresco, non è arte da vecchi». La 'Cappella Paolina', con i soggetti relativi alla vocazione di san Paolo e al martirio di san Pietro, mette in evidenza la fragilità dell'essere umano.

I corpi appaiono svuotati, privi di quell'energia dei muscoli e dell'architettura fisica celebrata da Michelangelo, nella sua produzione precedente.

Sono dipinti che esaltano la decadenza del corpo umano e, prima ancora che con il disegno – cioè dal punto di vista dell'anatomia, con una dimensione più legata alla caducità della carne – la esaltano tramite un diverso trattamento della superficie pittorica, molto più attenuata, molto più attutita.

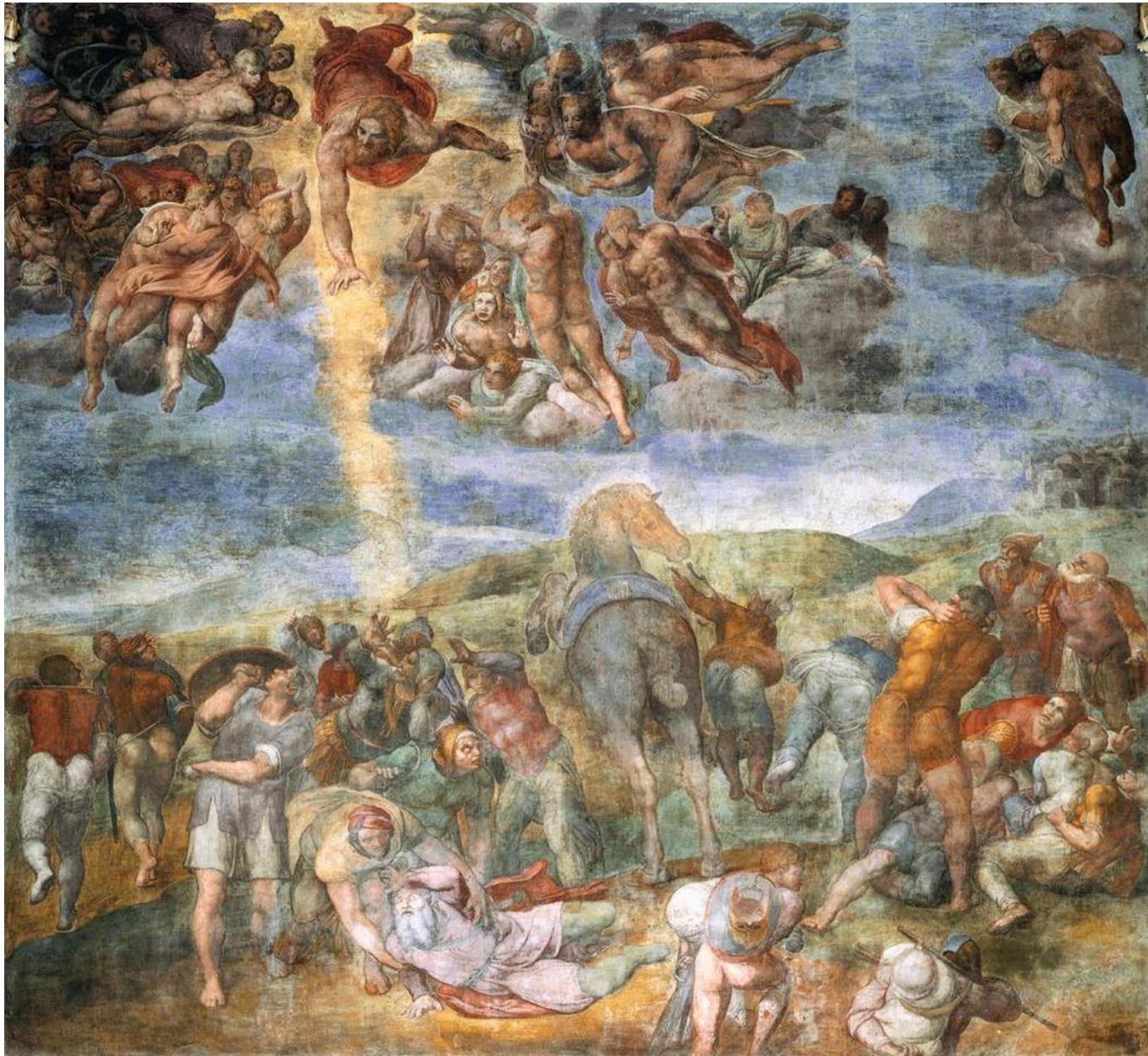
È un Michelangelo notturno, un Michelangelo che inclina verso l'interiorità e rimedia dentro se stesso e che quindi porta a un'ulteriore conseguenza quelle ricerche del 'Manierismo', che in lui hanno radice.



Michelangelo, *Conversione di Saulo*, 1542-1545, affresco, 625x661 cm., Cappella Paolina, Vaticano.



Michelangelo, *Crocifissione di San Pietro*, 1545-1550,, affresco, 625x661 cm., Cappella Paolina, Vaticano. È l'ultimo affresco realizzato da Michelangelo.



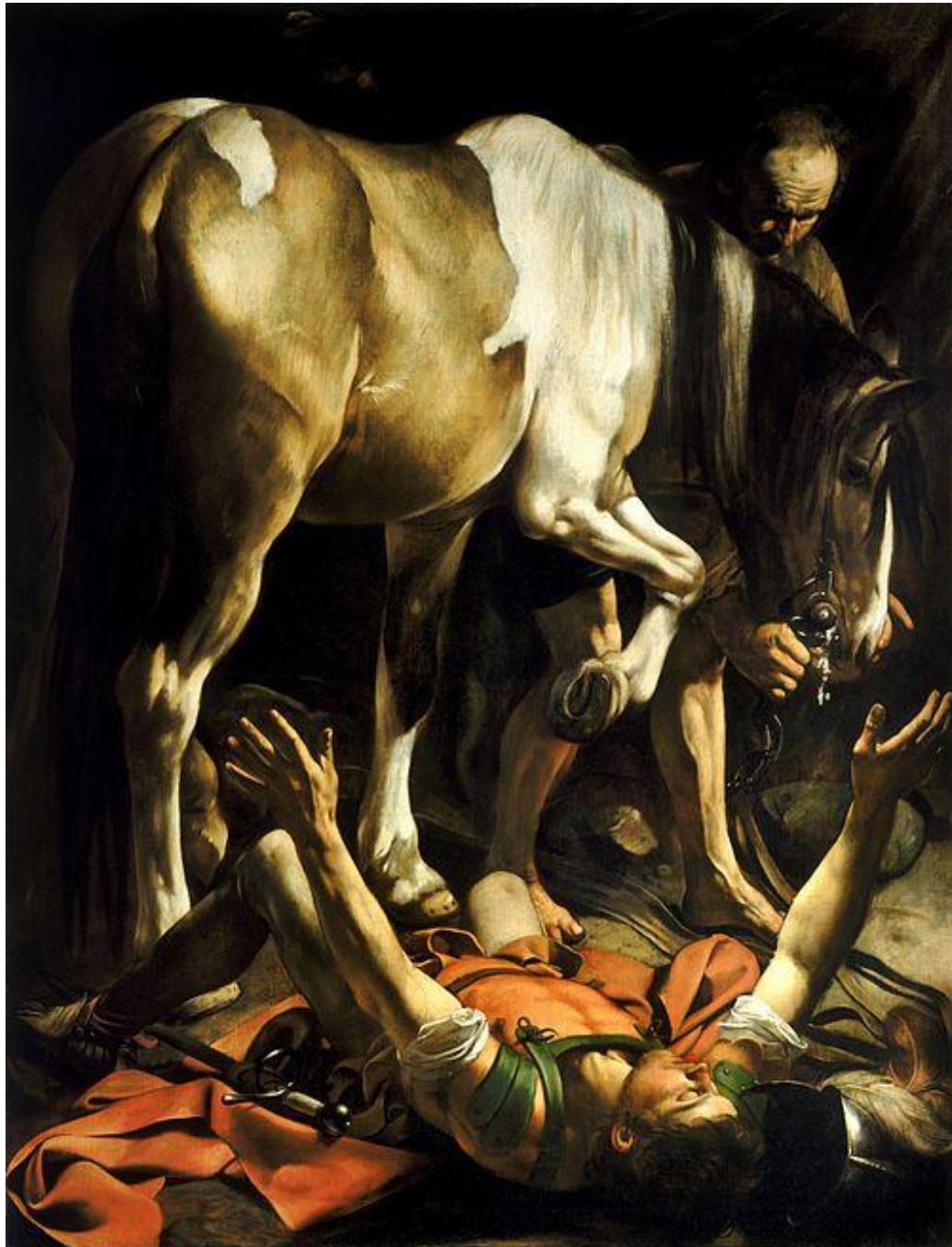
Michelangelo, *Conversione di Saulo*, 1542-1545, affresco, 625×661 cm., Cappella Paolina, Vaticano.

Paolo di Tarso, nato con il nome di 'Saulo' e noto come San Paolo, per il culto tributatogli , è stato uno dei primi santi e martiri della Chiesa Cristiana, venendo equiparato agli Apostoli.

Così scrive Sgarbi: "Nella 'Conversione di Saulo' le figure si affollano, il santo cade, altri lo soccorrono, dall'alto incede il Cristo circondato da figure nude.

Nel complesso, è un'opera dall'andamento un po' confuso.

Peraltro, questa sensazione è accentuata dal fatto che, cinquant'anni dopo, partendo proprio da questo episodio raccontato nella Cappella Paolina, viene chiamato Caravaggio a lavorare nella Cappella Cerasi di Santa Maria del Popolo.



Caravaggio, *Conversione di San Paolo*, 1600-1601, olio su tela, 230x175 cm., Cappella Cerasi, Basilica di Santa Maria del Popolo, Roma.

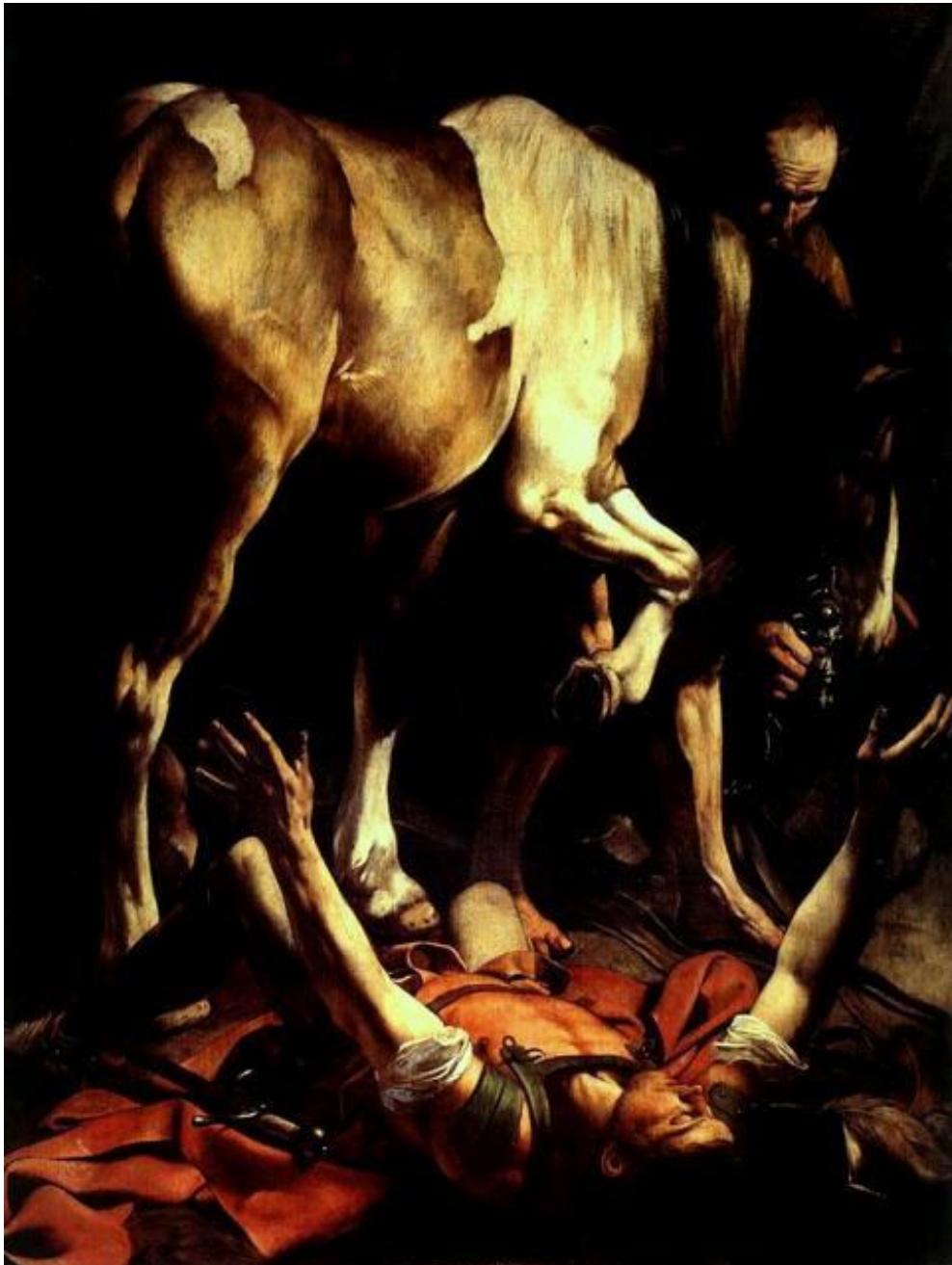
Caravaggio, non meno grande di Michelangelo, dà una soluzione del soggetto talmente innovativa, che scavalca inesorabilmente l'ultimo Michelangelo pittore.

La sua 'Conversione di San Paolo' mostra non trenta figure, ma tre, di cui quella più importante è il cavallo, che diventa dominante, una sintesi mirabile nata dallo sguardo di Caravaggio sulla realtà: protagonista del dipinto non è Dio, non è il cielo, non è Cristo (che sono assenti), ma un grande cavallo appena uscito da una stalla, che ci mostra il "posteriore".

C'è buio, la luce rischiara appena, Saulo alza disperatamente le braccia al cielo, ma nessuno può rispondere e il cavallo lo sovrasta. Saulo è stato disarcionato e poi sopraffatto.

La forza drammatica di questo capolavoro del 1601, nel rapporto con Michelangelo, mostra un pensiero nuovo, un pensiero libero, un pensiero che torna a guardare la realtà.

C'è molta più energia in Caravaggio, di quanta non ve ne sia in Michelangelo, che fa 'Maniera' di sé, contemporaneamente ai primi 'Manieristi', che facevano 'Maniera' di lui.



Caravaggio, *Conversione di San Paolo*, olio su tela, (230x175 cm.), 1601, Cappella Cerasi, Basilica di Santa Maria del Popolo, Roma.

Sotto al dipinto attuale è stata scoperta un'opera completamente diversa che potrebbe essere o un'opera precedente o, più probabilmente, una prima elaborazione del soggetto, trasformata poi radicalmente nel corso dell'esecuzione.

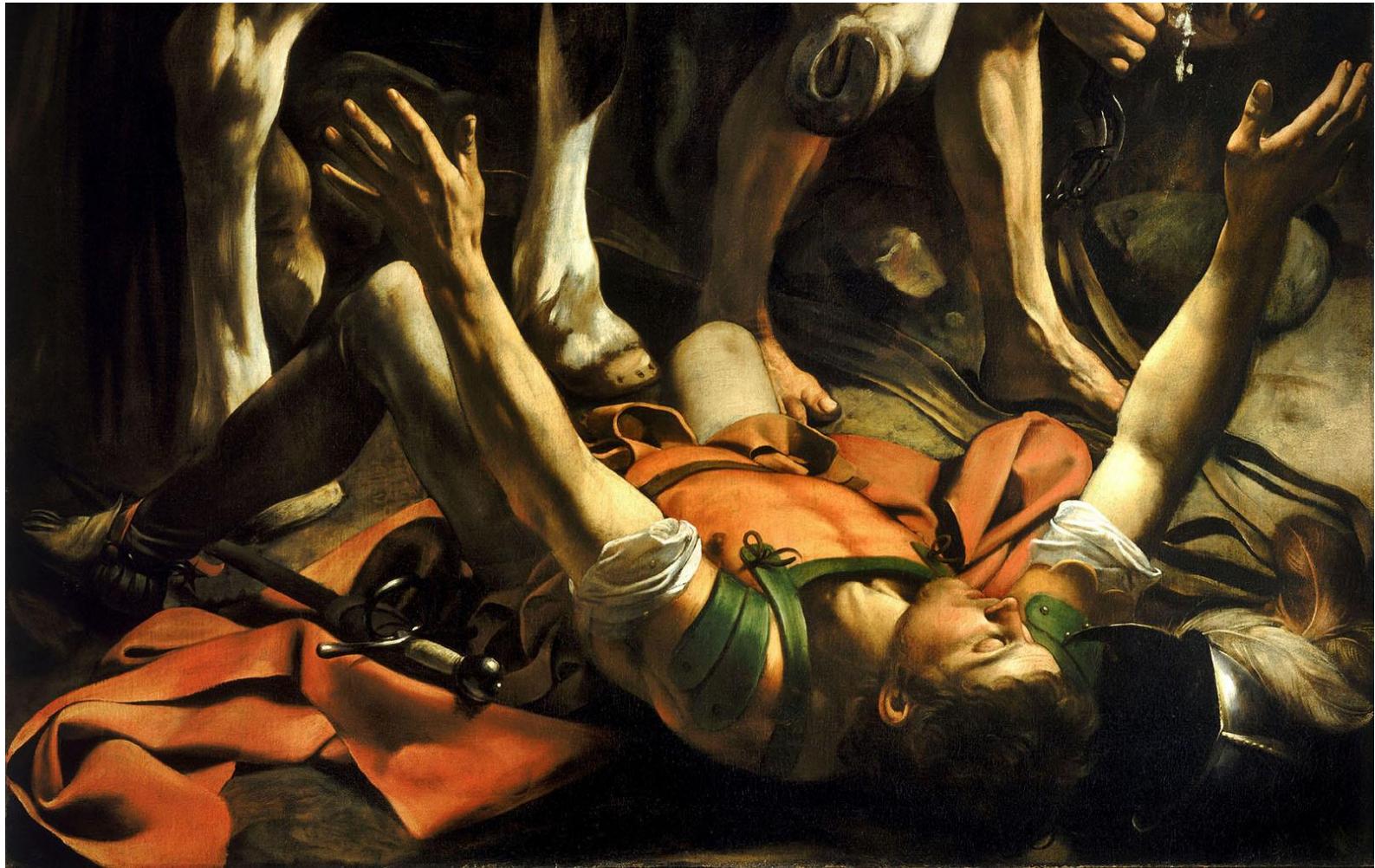
La scena ritrae il **momento topico** della conversione di Paolo (descritto in Atti degli Apostoli 26,12-18): quello in cui a Paolo, sulla via di Damasco, appare Gesù Cristo, in una luce accecante che gli ordina di desistere dal perseguitarlo e di diventare suo ministro e testimone.

Sono presenti nella scena, un **vecchio** e un **cavallo**, il quale, grazie all'intervento divino, **alza lo zoccolo** per non calpestare Paolo.

Caravaggio adotta l'iconografia della **luce accecante** e l'**assenza di Cristo**.

Secondo alcuni studiosi l'artista lombardo fece questa scelta perché il committente lo aveva esortato a **rispettare l'ortodossia** cioè a dipingere ciò che era stato scritto negli Atti degli Apostoli.

Secondo altri, Caravaggio decise di **non dipingere Gesù** perché non voleva che nei suoi quadri ci fossero **figure divinizzate** (Cristo era già risorto quando San Paolo si convertì) perché ciò sarebbe andato **contro il realismo** a cui Caravaggio mirava.

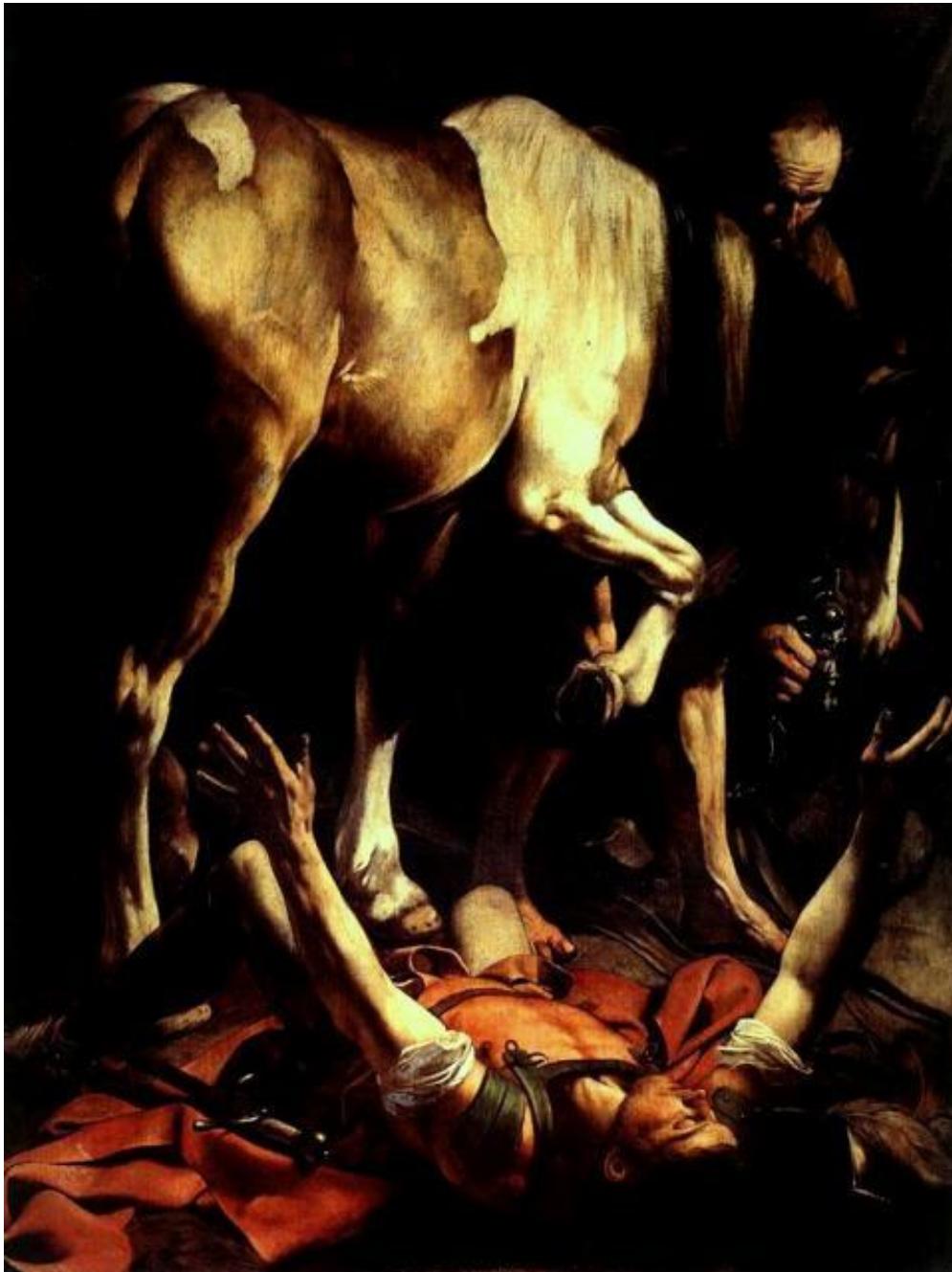


Caravaggio, *Conversione di San Paolo*, particolare, olio su tela, (230x175 cm.), 1601, Cappella Cerasi, Basilica di Santa Maria del Popolo, Roma.

Un altro **importante dettaglio** da notare è che Caravaggio dipinge **Paolo accecato** (Longhi rimanda alle **pupille cieche dei busti romani**).

Altri studiosi affermano che **questa soluzione è estremamente moderna** perché allude ad un **dramma** che si svolge **nell'intimo dell'uomo**, e che **allarga le braccia** come segno di **estrema dedizione** al Cristo.

Caravaggio, *Conversione di San Paolo*, olio su tela, (230x175 cm.), 1601, Cappella Cerasi, Basilica di Santa Maria del Popolo, Roma.

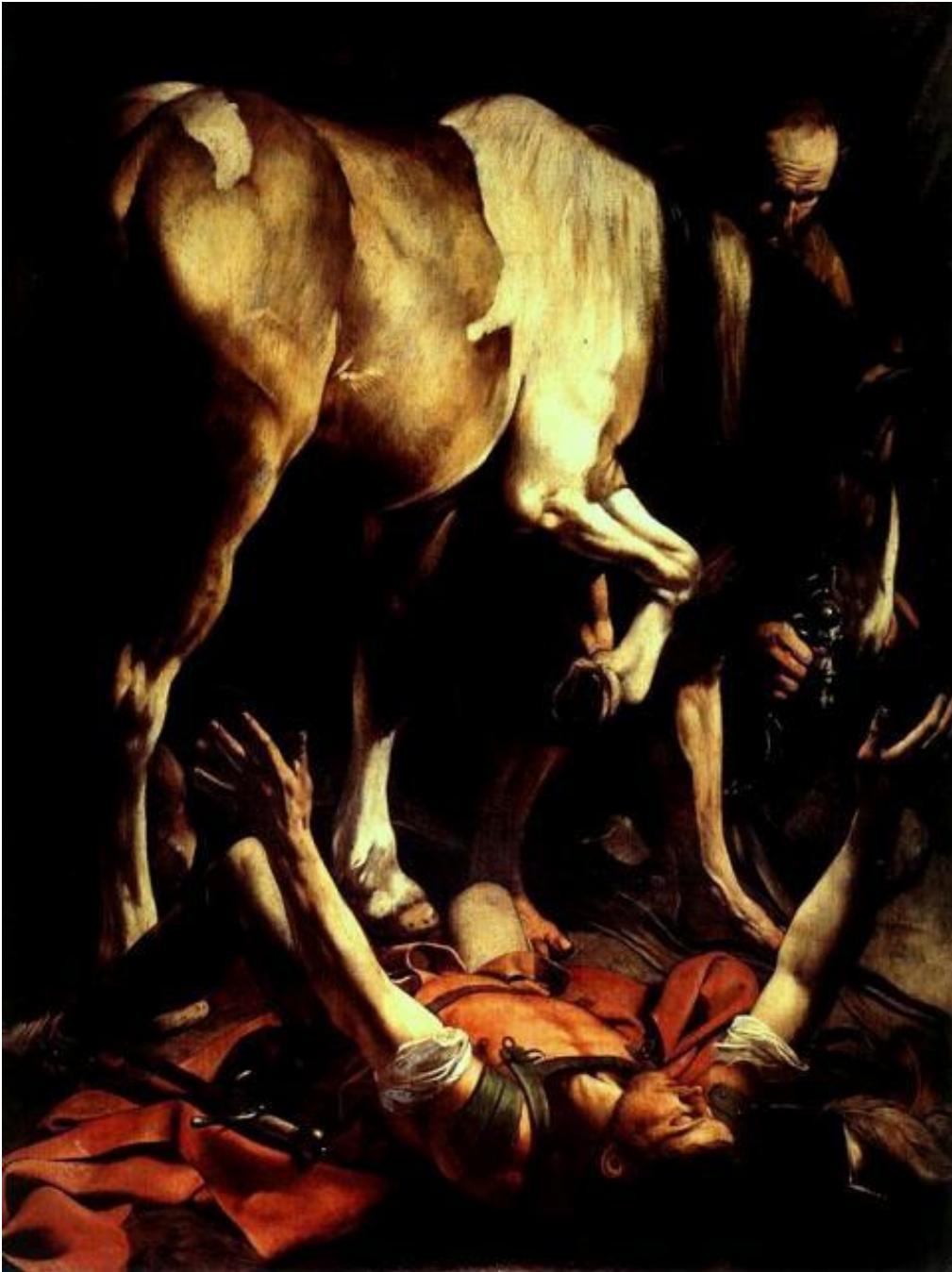


La luce è il simbolo della Grazia divina che irrompe nelle tenebre del peccato (il fondo scuro). Inoltre, il fondo nero, oltre ad avere una funzione simbolica, si presta in modo eccelso a far risaltare i volumi plastici dei personaggi ed in particolare del **cavallo**.

Alcuni **critici** hanno ironicamente soprannominato il dipinto, la "*Conversione del Cavallo*".

Infatti, il **cavallo** occupa una parte rilevante del dipinto, delineando, anche in questa scelta, il **carattere innovatore**, della pittura caravaggesca.

Il critico **Calvesi** ritiene che la scelta di porre, al centro del dipinto, il **cavallo** sia stata fatta per simboleggiare l'irrazionalità del peccato; il palafreniere quindi rappresenterebbe la Ragione.



Caravaggio, *Conversione di San Paolo*, olio su tela, (230x175 cm.), 1601, Cappella Cerasi, Basilica di Santa Maria del Popolo, Roma.

Così scrive Sgarbi: "Le due opere nella Cappella Cerasi ('Conversione di San Paolo' e 'Martirio di San Pietro') ci mostrano un Caravaggio arrivato a grande maturità, non più preoccupato di competere con Annibale Carracci ed è compiaciuto di ricorrere a un'iconografia essenziale e originalissima, per entrambe le opere, basata rispettivamente sul posticipo e sull'anticipo del tempo tradizionale, dell'evento raffigurato.

Nella 'Conversione' infatti, è già tutto successo: Saulo si trova a terra, dopo essere stato investito dalla luce fatale, ancora riflessa sulla massa del corpo del cavallo, dominante all'interno della composizione e reagisce in modo realistico, vinto dal "morbo della santità", al punto che la reazione del palafreniere è quanto più lontano, dalle pose scomposte degli apostoli di Annibale Carracci, "nell'Assunzione della Vergine", nella stessa Cappella.

Annibale Carracci,
*Assunzione della
Vergine*, 1600-1601,
olio su tavola,
245x155 cm. Basilica di
Santa Maria del
Popolo (cappella
Cerasi), Roma.





Michelangelo, *Crocifissione di San Pietro*, 1545-1550, affresco, 625x661 cm., Cappella Paolina, Vaticano.

"L'altro episodio dipinto da Michelangelo nella 'Cappella Paolina' è la 'Crocifissione di San Pietro a testa in giù.'

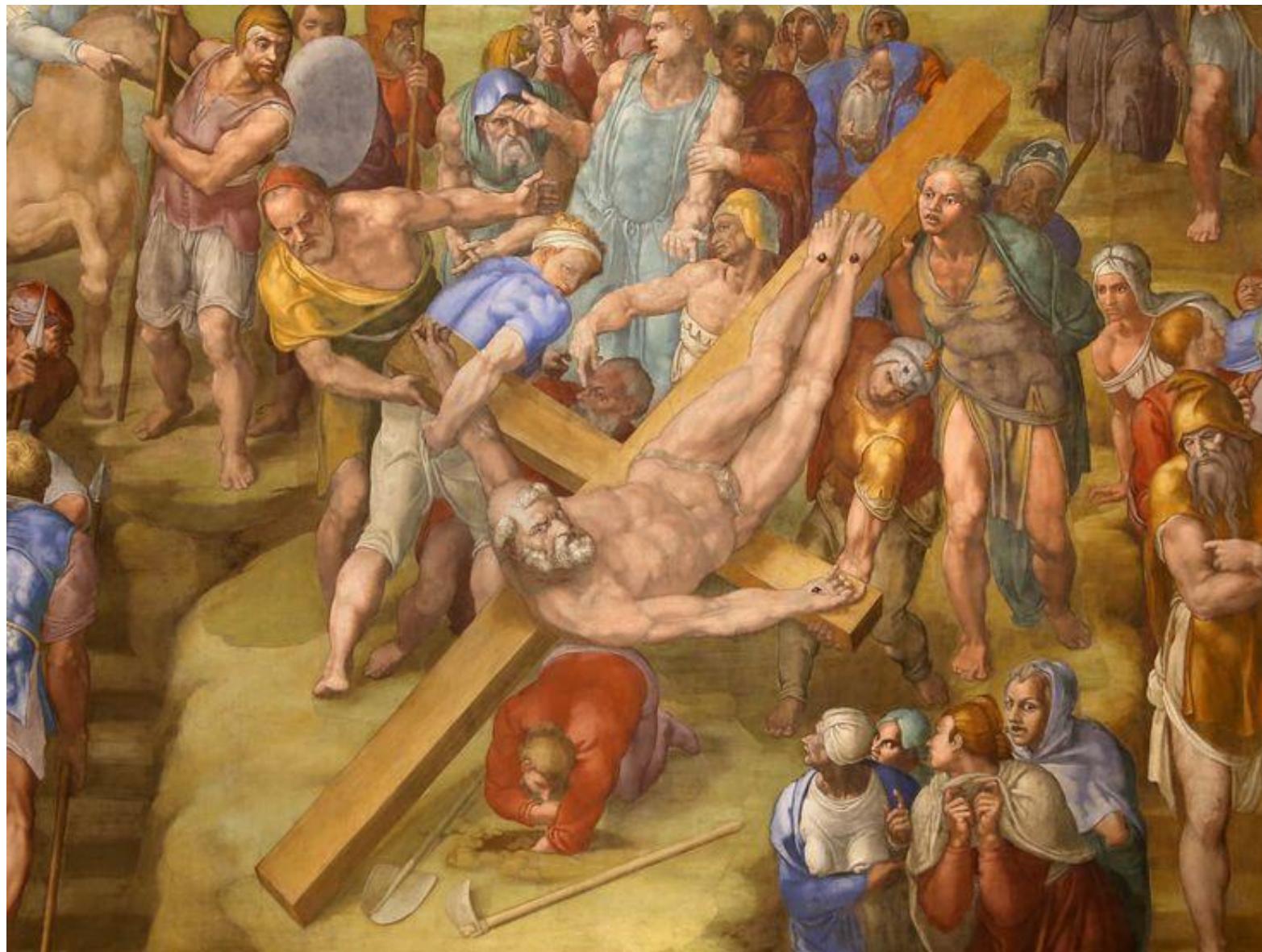
Anche qui c'è una grandiosa confusione di soggetti. I colori sono belli.

La figura inarcata sotto la croce scava un buco, per inserire la croce.

La maestosità della Cappella Sistina stride con Pietro che, inchiodato sulla croce, sente ormai il peso dell'età e la fragilità del proprio corpo nella 'Cappella Paolina'.

Michelangelo ritrae se stesso. In Pietro imprime il suo stesso volto, che manifesta il suo carattere e la sua straordinarietà.

Si rimane impietriti, perché ancora una volta Michelangelo è impietoso: lui, un uomo libero fino alla fine della vita, tocca con mano quanto il corpo sia sottoposto alla debolezza progressiva e in quello sguardo si nota nello stesso tempo lo smarrimento, per quanto potrà accadere e la tenacia di essere giunto fino alla fine, nella sequela del proprio progetto di vita.



Michelangelo,
Crocifissione di San Pietro, Particolare,
1545-1550, affresco,
625×661 cm.,
Cappella Paolina,
Vaticano.

Le pie donne hanno l'aria allucinata e, più che essere, loro, fonte per i 'Manieristi', ci sembrano derivate dall'artista 'Manierista' Pontormo, come se il genio Michelangelo guardasse al suo "allievo".

Anche qui, Michelangelo sembra stanco, ammorbidente, tanto più se osserviamo, in confronto, lo stesso episodio dipinto cinquant'anni dopo da Caravaggio.



Caravaggio, *Crocifissione di San Pietro*, 1600- 1601, olio su tela, 230x175 cm., Cappella Cerasi, Basilica di Santa Maria del Popolo, Roma.

È evidente che Caravaggio abbia guardato a Michelangelo: San Pietro assume la stessa posizione, stessa testa con la barba, stessa posizione della croce, analogo il personaggio sotto di essa, ma Caravaggio rende la sua ‘Crocifissione’ più vitale e più vera.

La figura che sostiene la croce ci mostra ‘il posteriore’ (come il cavallo della ‘Conversione di Saulo’); i piedi sono sporchi, la vanga è un elemento realistico e funge da leva per drizzare la croce.

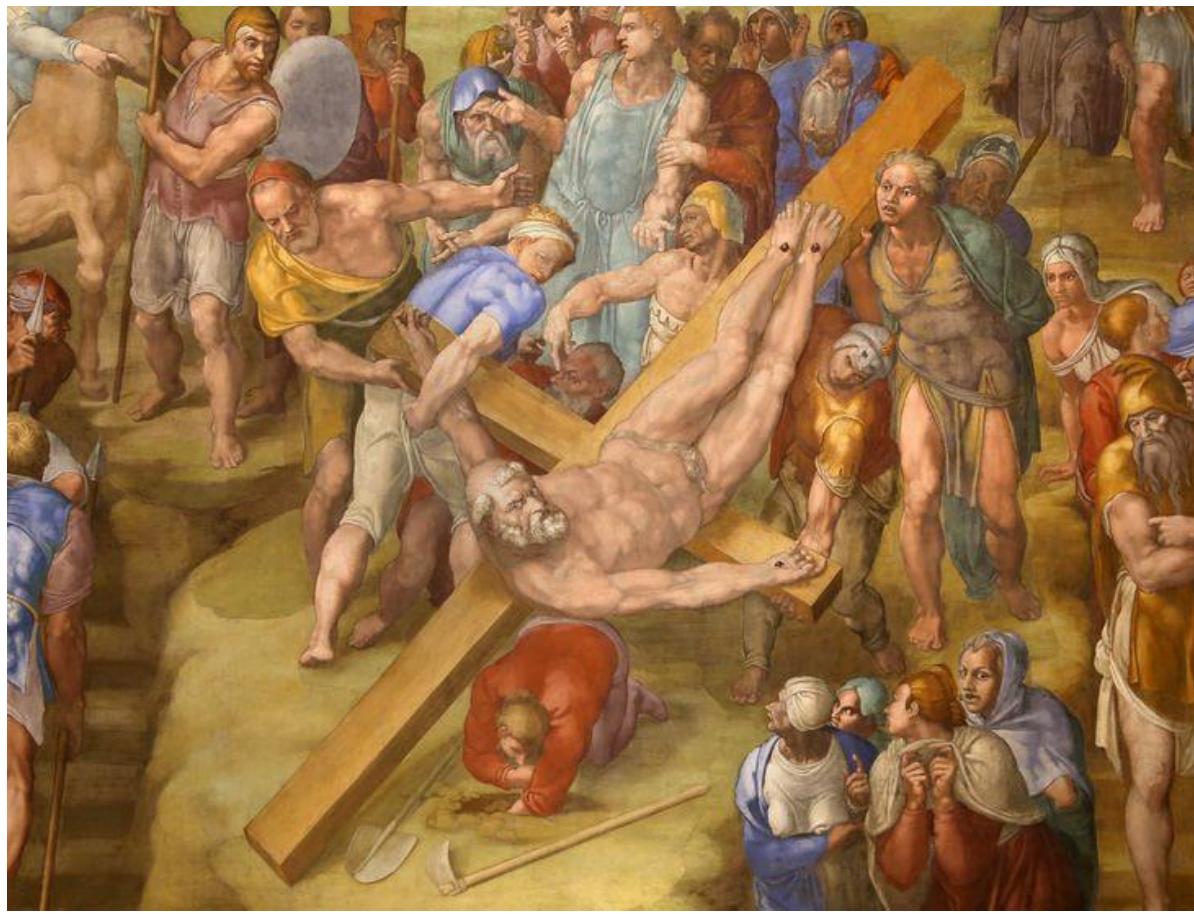
È un’immagine di tale concentrazione, di tale verità, di tale drammaticità, che Caravaggio supera il ‘maestro’, entrando nella realtà, mentre Michelangelo rimane ancorato a una composizione molto articolata, “manierata”.

In apertura del Seicento, Caravaggio fa una rivoluzione.

Rispetto alla ‘Conversione di Saulo’, nel ‘Martirio’ viceversa, assistiamo al pre-evento: Pietro è la vittima sacrificale di un meccanismo di leva, l’innalzamento della croce capovolta, alla cui attivazione egli assiste con stupore, misto a spavento, presagio della morte imminente.

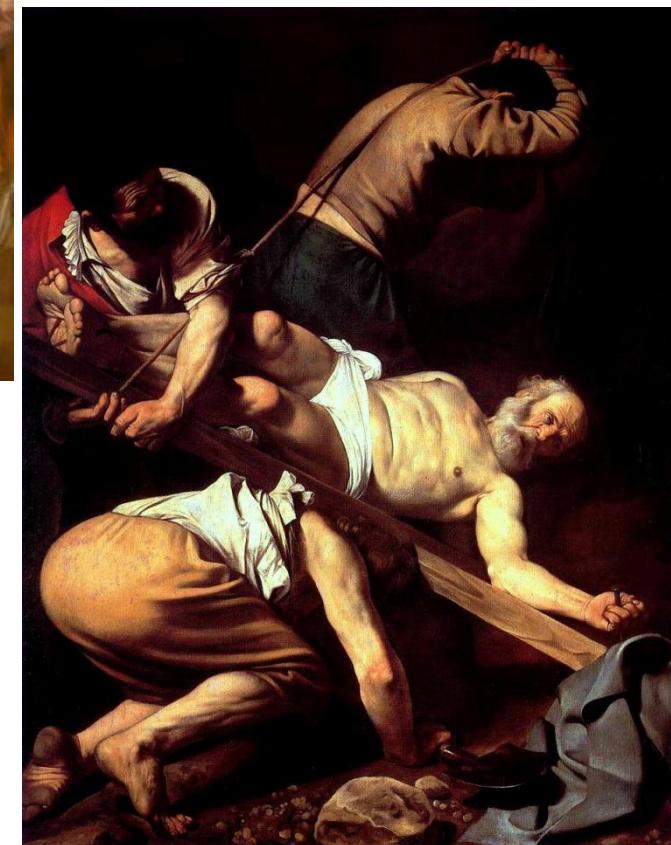
Giustamente, Roberto Longhi ha detto che gli aguzzini si comportano più da operai, che da carnefici: il vero tema del quadro è l’incoscienza del male, i suoi automatismi, di cui gli uomini non si rendono conto.

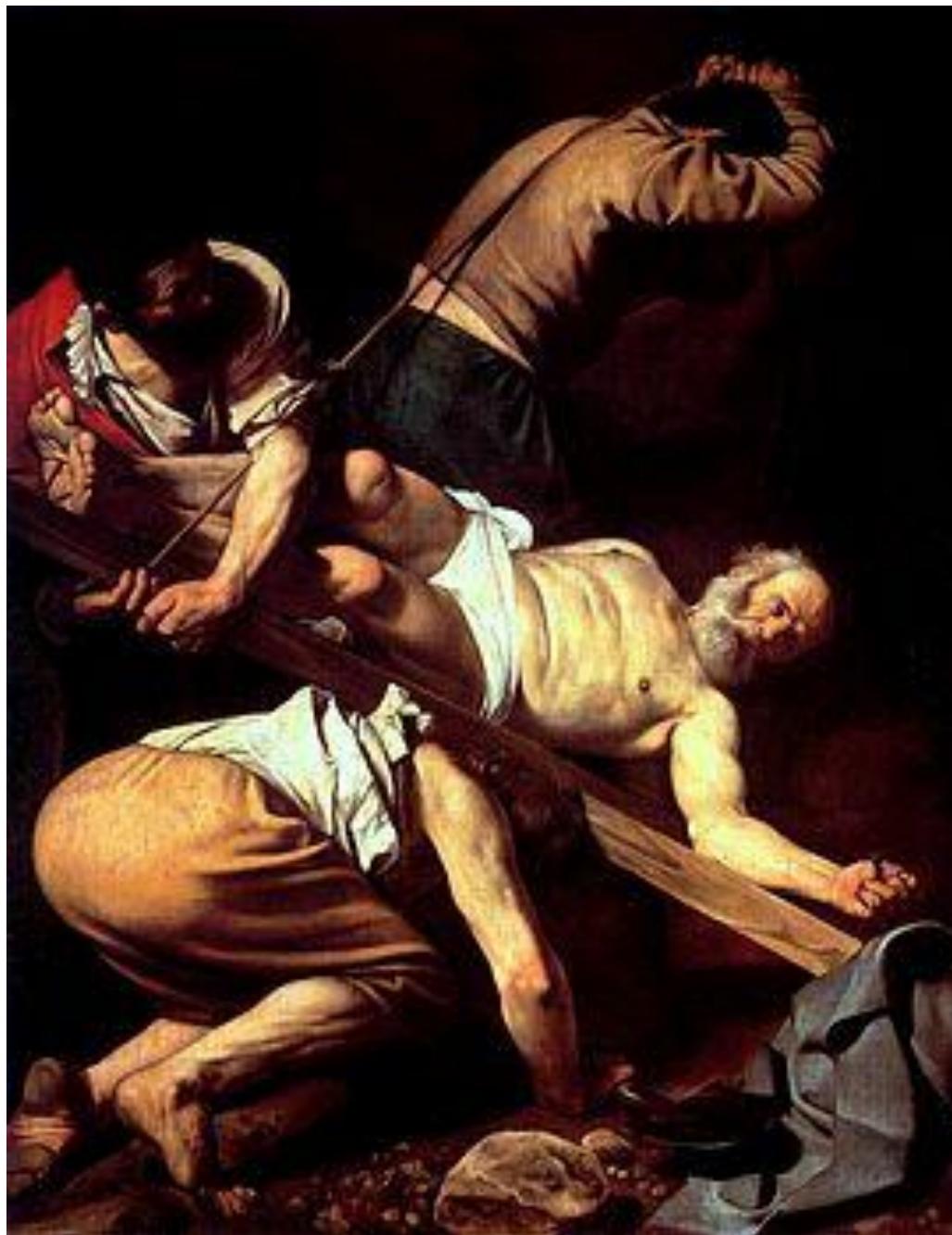
Solo la luce, colpendo il corpo di Pietro, indica la presenza della Provvidenza, nella scena”.



Michelangelo, *Crocifissione di San Pietro*, Particolare, 1545-1550, affresco, 625x661 cm., Cappella Paolina, Vaticano.

Caravaggio, *Crocifissione di San Pietro*, 1600-1601, olio su tela, 230x175 cm., Cappella Cerasi, Basilica di Santa Maria del Popolo, Roma.





Caravaggio, *Crocifissione di San Pietro*, olio su tela (230x175 cm), 1600-1601, Cappella Cerasi, Santa Maria del Popolo, Roma.

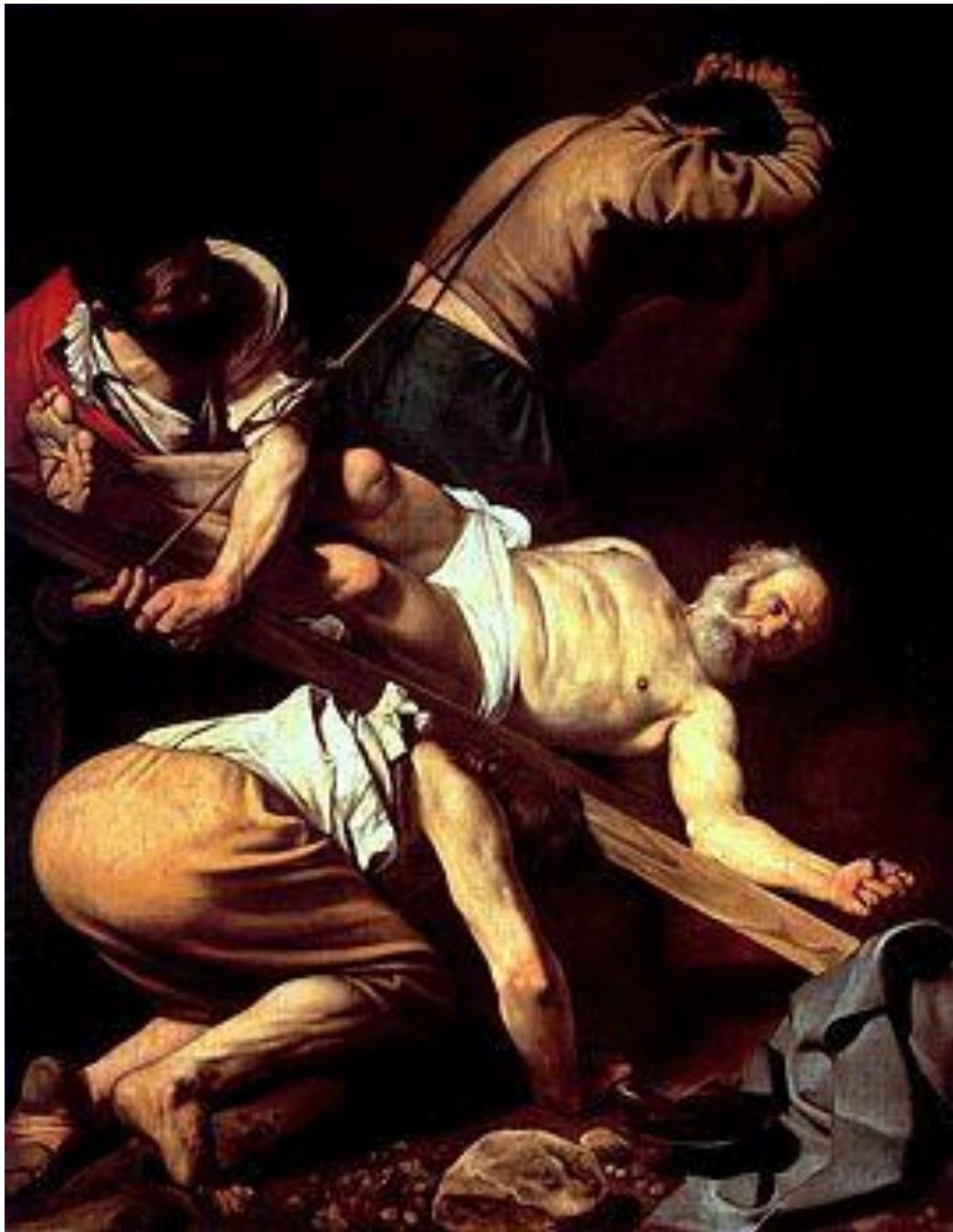
San Pietro si fa crocifiggere a testa in giù, per umiltà nei confronti di Cristo.

Tutte le **figure** concorrono a formare una **X** con le assi della **croce** e con i **corpi** degli **aguzzini**, dunque anche questi ultimi sono accomunati col santo dal **senso** della **fatica**.

Lo **sfondo cupo** contribuisce a far **risaltare** le **figure** mettendo in evidenza la **tensione drammatica** dei **corpi** che **balzano** verso l'**osservatore**.

La **composizione** è estremamente **dinamica** e **realistica** e vi è una **solida** **definizione** dei **volumi**.

La presenza di **alcune parti** della composizione che vengono "**tagliate**" (si notino, ad esempio, il **piede sinistro** dell'**aguzzino** rappresentato nella porzione inferiore della tela, oppure la **parte terminale** della **croce**, in corrispondenza dei piedi del santo) permette di **dilatare idealmente** lo **spazio** rappresentato, che prosegue oltre la tela stessa.



Caravaggio, *Crocifissione di San Pietro*, olio su tela (230x175 cm), 1600-1601, Cappella Cerasi, Santa Maria del Popolo, Roma.

Tela di carattere volutamente antierico e antiaulico.

in essa, secondo lo studioso Roberto Longhi, i gesti dei carnefici sono più da "operai" indaffarati, che non da carnefici, tanto da dare alla scena un senso in cui **ognuno attende al suo compito**.

Nel quadro la **luce** investe la **croce** e il **santo**, entrambi **simbolo** della **fondazione** e della **costruzione** della Chiesa, attraverso il **martirio del Primo Pontefice**, Pietro, eletto da Gesù Cristo.

La **luce** altresì investe i **carnefici**, qui raffigurati non come aguzzini che agiscono in maniera gratuitamente brutale, ma come **uomini semplici, costretti ad un lavoro faticoso**.

Spettacolare è, oltre all'illuminazione, la **resa dei particolari**: le **venature** del **legno** della croce, il **piede nero** dell'aguzzino chino, le **rughe** sulla fronte dell'**aguzzino di sinistra**, il **riflesso** della **luce** sulle **unghie** del **Santo** e dell'**aguzzino** che tende la **corda**.



Caravaggio, *Crocifissione di San Pietro*, olio su tela (230x175 cm), 1600-1601, Cappella Cerasi, Santa Maria del Popolo, Roma.

[Dettagli](#)





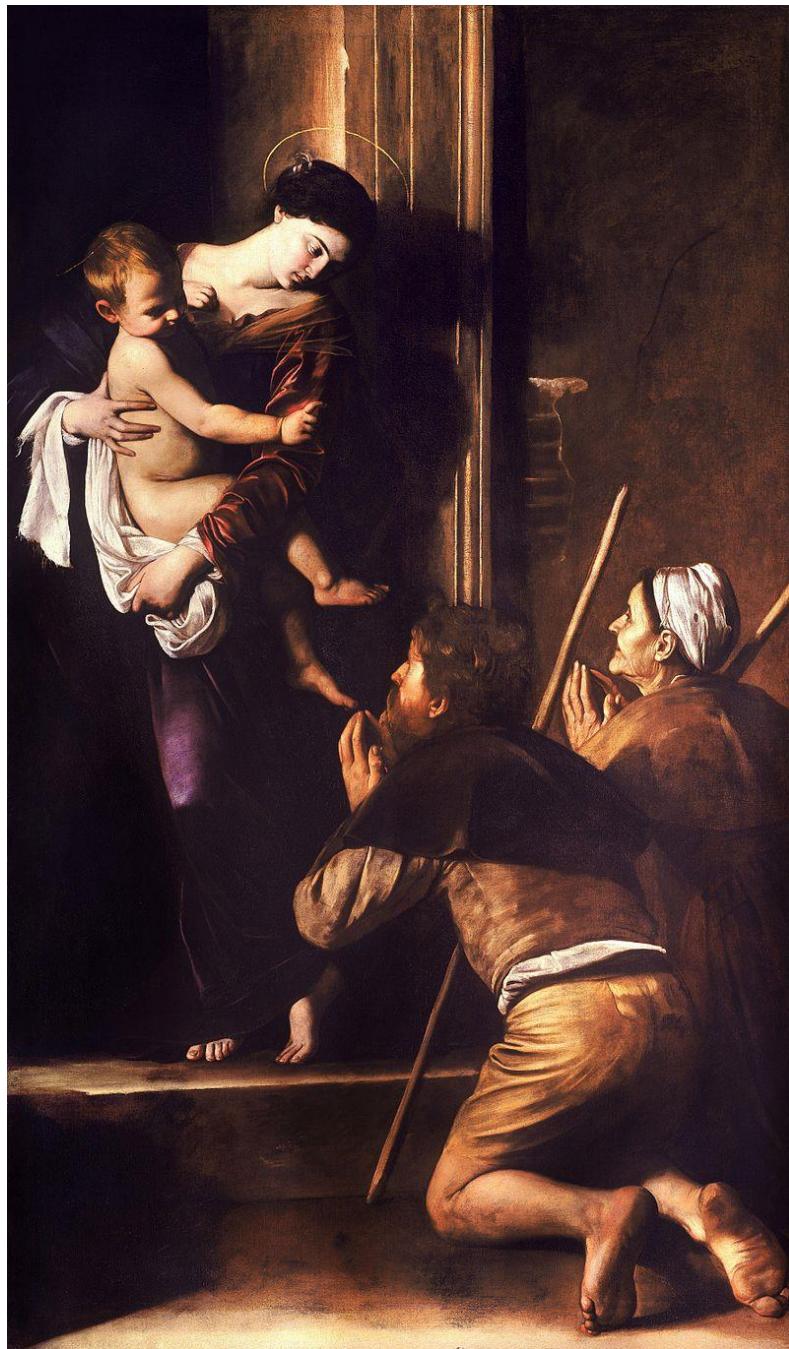
Caravaggio, *Crocifissione di San Pietro*, olio su tela (230x175 cm), 1600-1601, Cappella Cerasi, Santa Maria del Popolo, Roma.

Dettaglio



Caravaggio, *Crocifissione di San Pietro*, olio su tela (230x175 cm), 1600-1601, Cappella Cerasi, Santa Maria del Popolo, Roma.

[Dettagli](#)



Caravaggio, *Madonna di Loreto*, 1604 – 1606, olio su tela, 260x150 cm. Cappella Cavalletti, Basilica di Sant'Agostino, Roma.

Giovanni Baglione ne scrive nella biografia del pittore in questi termini:

"Nella prima cappella della chiesa di Loreto o di Sant'Agostino alla manca fece una Madonna di Loreto ritratta dal naturale con due pellegrini, uno co' piedi fangosi di deretano, e l'altra con una cuffia sdrucita, e sudicia di deretani e per queste leggeriezze in riguardo delle parti, che una gran pittura haver dee, da popolani ne fu fatto estremo schiamazzo"

Del dipinto scrive Gian Pietro Bellori:

"Seguitò a dipingere nella Chiesa di Santo Agostino l'altro quadro della cappella de', Signori Cavalletti La Madonna in piedi col fanciullo fra le braccia in atto di benedire: s'inginocchiavo avanti due pellegrini co' le mani giunte; e il primo di loro è un povero scalzo li piedi, e le gambe, con la mozzetta di cuoio, e'l bordone appoggiato alla spalla è accompagnato da una vecchia con una cuffia in capo [...] In Santo Agostino si offeriscono le sozzure de' piedi del Pellegrino".



Caravaggio, *Madonna di Loreto*, 1604 – 1606,
olio su tela, 260x150 cm. Cappella Cavalletti, , Basilica
di Sant'Agostino, Roma.

In entrambe le descrizioni emergono i particolari che portano i fruitori allo "schiamazzo", come dice il Bellori:

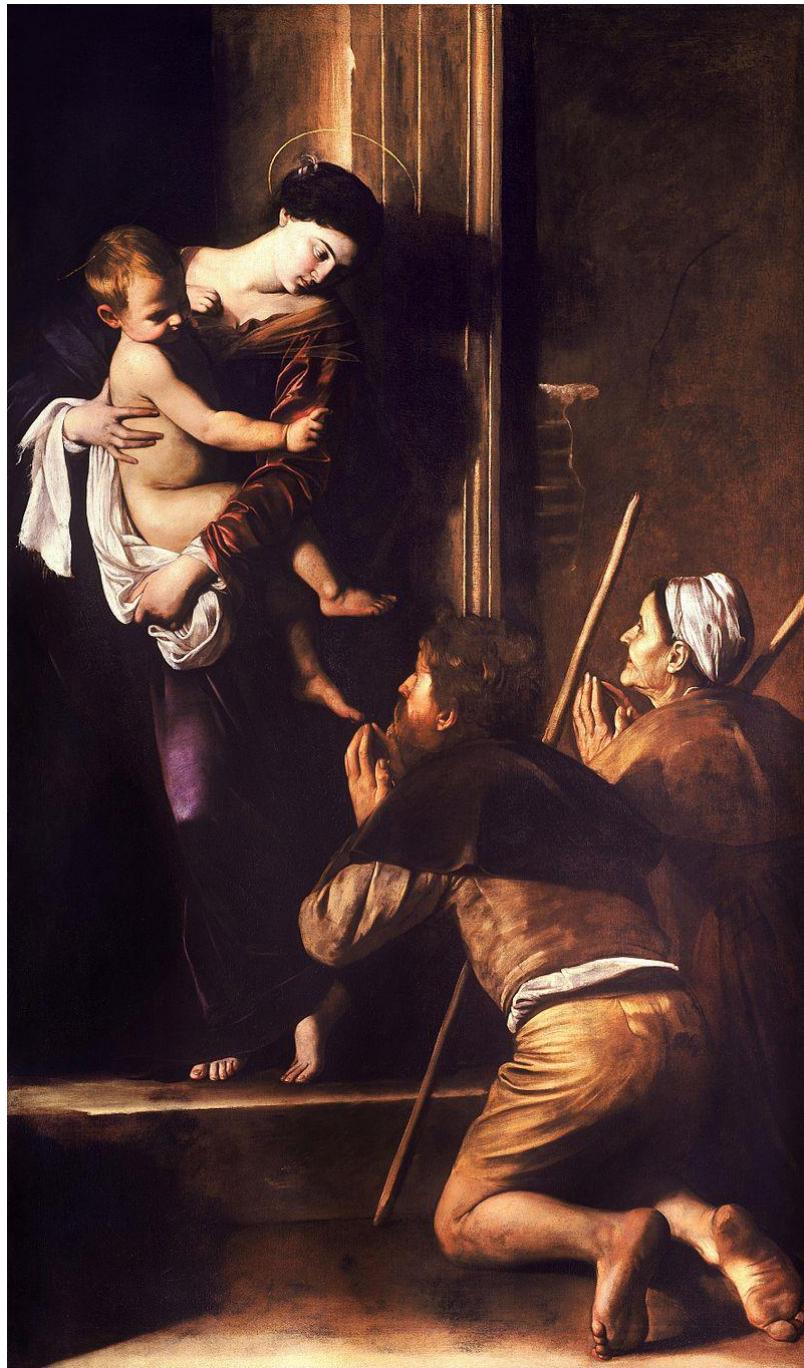
"L'estrema povertà, gli abiti sdruciti, i piedi sporchi del pellegrino posti in primissimo piano, la povera cuffia della donna che lo accompagna, inginocchiata e, come lui, con le mani giunte in preghiera".

Afferma il critico **Ferdinando Bologna** che:

"quei pellegrini, solo in quanto popolani veri sono in grado di riconoscere per Madonna quell'altra popolana col figiolone in braccio, ch'è uscita ad appoggiarsi allo stipite della porta di casa (resto di un antico monumento diroccato), e incrociando familiarmente le gambe si china verso di loro.".

Lo studioso **Ferdinando Bologna** sottolinea che quei poveri affidano alla Madonna le loro miserie perché non sentono in lei un essere superiore, ma la riconoscono come una di loro.

Giustamente **Ferdinando Bologna** afferma che questa attenzione verso un'umanità miserevole avviene dopo che il pittore ha smesso di raffigurare "cappelli piumati e zimarre splendenti", come nella 'Buona Ventura' o nei 'Bari' (anche se poi riappariranno, ma in modo marginale e nell'"atmosfera tenebrosa" nelle 'Sette Opere di Misericordia'); è verso gli ultimi, i diseredati, che egli vi vedeva una condizione, degna di essere raffigurata, più naturale



Caravaggio, *Madonna di Loreto*, 1604 – 1606, olio su tela, 260x150 cm.
Cappella Cavalletti, , Basilica di Sant'Agostino, Roma.

Così scrive Sgarbi: "Con un generoso compenso, Caravaggio aveva ottenuto di far posare la figlia di una vicina di casa per la sua 'Madonna di Loreto'".

L'aiutante del notaio Paolo Spada, Mariano Pasqualone, che immaginava una relazione tra i due, accusò la madre di Lena, di aver ceduto la figlia "*ad uno scomunicato e maledetto*".

Avendolo saputo, Caravaggio cerca Pasqualone e lo colpisce con uno "smisurato colpo" d'ascia.

Da qui, la querela, come apprendiamo dagli 'Atti dell'Archivio di Stato' di Roma.

Il Pasqualone lamentava di essere stato ferito di spada alla testa "*un hora di notte in circa del 29 luglio 1605, passeggiando in Navona, davanti il palazzo del sr Imbasciator di Spagna, non havendo da fare con altri che con detto Michelangelo, perché a queste sere passate havessimo parole sul corso lui et io per causa d'una donna chiamata Lena che sta in piedi a Piazza Navona passato il Palazzo, ovvero il portone del palazzo del sr Sartorio Teofilo, che è donna di Michelangelo*".

Ecco: la donna che sta "*in piedi a piazza Navona*" è la 'Madonna di Loreto', nella sua più feriale incarnazione, senza alcun rivestimento aulico.

In ogni caso, ritratto o non ritratto, l'immagine, come ha ben visto il Moir, è stata completamente ideata da Caravaggio, corrispondendo alla volontà del donatore, che aveva scelto la 'Madonna di Loreto' come patrona della sua cappella.

In genere, l'iconografia rappresenta la 'Madonna di Loreto' con la casa in cui era nato Cristo, sospesa nell'aria nel suo miracoloso trasporto dalla Palestina a Loreto.

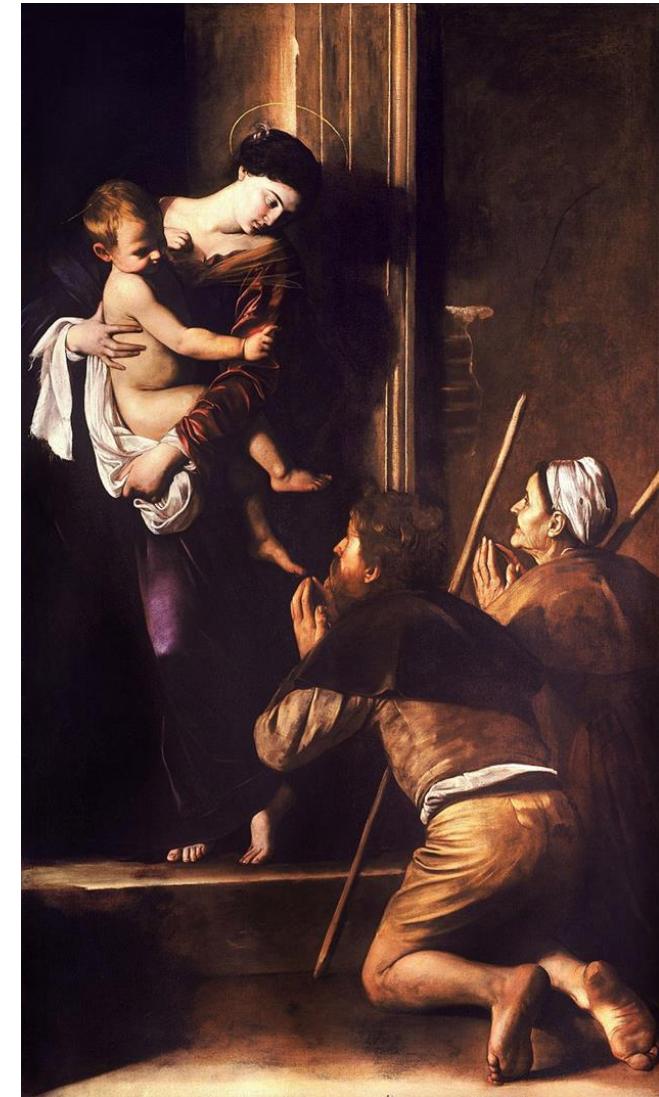
Caravaggio, invece, ambienta l'episodio sulla porta di casa, il cui stipite è ancora riconoscibile in via dei Prefetti; nobilissima e regale è la Vergine, nel suo sporgersi graziosamente, verso i due rustici contadini, dai piedi sporchi.

Particolari come questi fanno intendere le critiche di chi giudicava indecorosa la pittura di Caravaggio".



Annibale Carracci, *Madonna di Loreto*, 1604, olio su tela, Chiesa di Sant'Onofrio al Gianicolo, Roma

Caravaggio, *Madonna di Loreto*, 1604 – 1606, olio su tela, 260x150 cm. Cappella Cavalletti, , Basilica di Sant'Agostino, Roma.





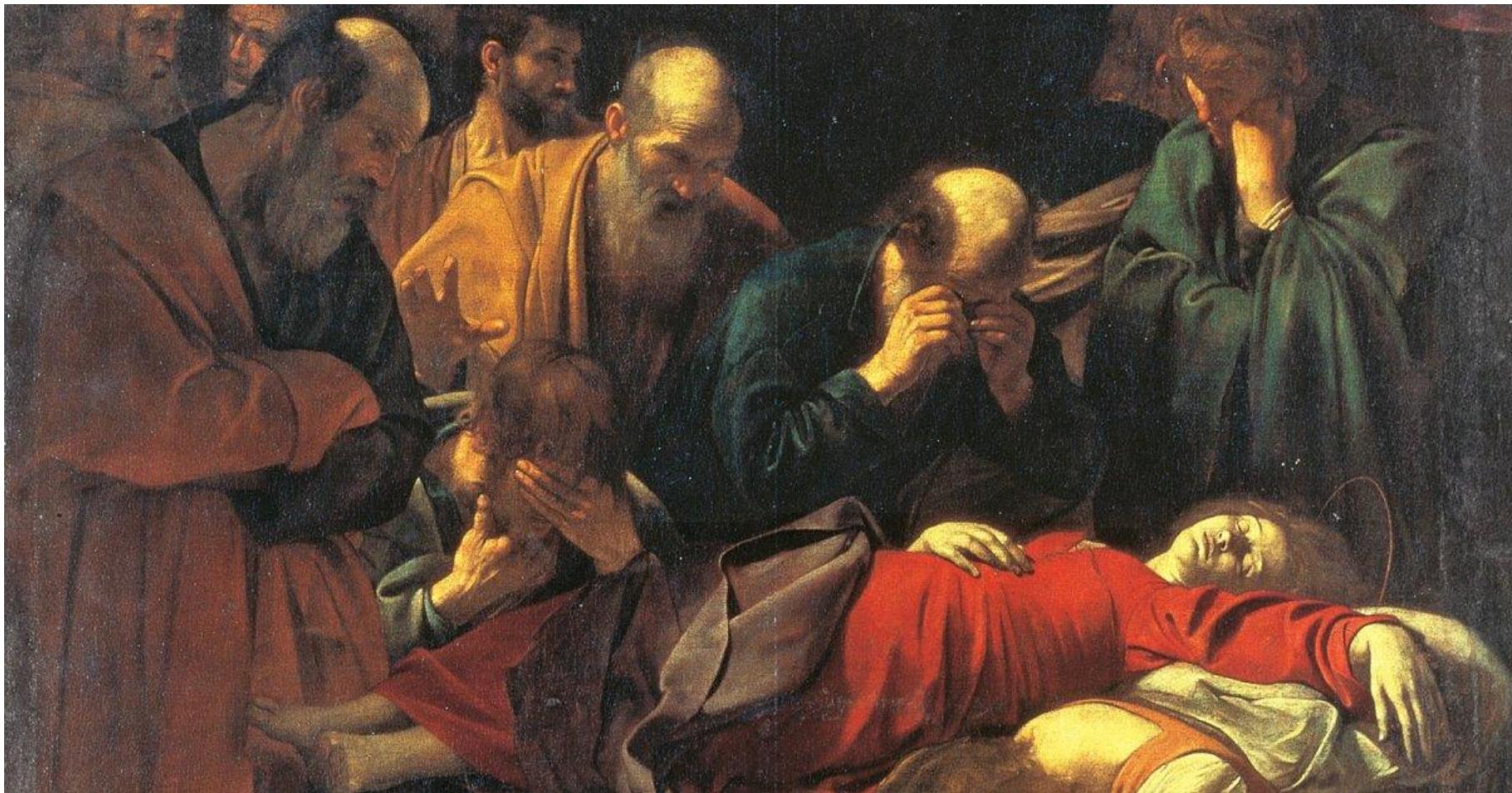
Caravaggio, *Morte della Vergine*, olio su tela (369x245 cm), 1605-1606, Musée du Louvre, Parigi.

Il dipinto fu **commissionato** nel 1601 dal giurista Laerzio Cherubini per la propria **cappella** in Santa Maria della Scala, la chiesa più importante dell'**ordine dei Carmelitani Scalzi** a Roma.

Una volta **terminato il dipinto** fu però prontamente **rifiutato**, perché la **Madonna** non rispettava la sua iconografia classica: era anzi **priva** di qualsiasi **attributo mistico**, con la faccia terrea, un braccio abbandonato e il **ventre gonfio**.

Addirittura **si disse** che Caravaggio scelse, come modello per ritrarre la Vergine, una **prostituta trovata morta nel Tevere**.

Molto **scandalo**, in particolare, fecero i **piedi ritratti nudi** fino alla caviglia.



Caravaggio, *Morte della Vergine*, dettaglio, olio su tela (369x245 cm), 1605-1606, Musée du Louvre, Parigi.



Caravaggio, *Morte della Vergine*, olio su tela (369x245 cm), 1605-1606, Musée du Louvre, Parigi.

La scena è inserita in un **ambiente umile** con al centro il **corpo morto** della **Vergine**, in primo piano la **Maddalena**, seduta su una semplice sedia, che **piange** con la **testa tra le mani**, e tutt'intorno gli **Apostoli addolorati**.

L'intonazione cromatica molto scura è **illuminata dal rosso** della **veste** della **morta** e della **tenda**, elemento di una **scenografia povera**.

Inoltre, la **composizione** degli **apostoli**, allineati davanti al feretro, forma, in linea col corpo e col braccio di Maria, una **croce perfetta**.

Nei vangeli canonici non si parla della morte della Vergine, di essa invece vi sono informazioni negli **apocrifi** del **Nuovo Testamento** ed in particolare nel **Protovangelo di Giacomo** (i vangeli apocrifi furono esclusi dalla pubblica lettura liturgica in quanto in contraddizione con l'ortodossia cristiana).

Il termine "**apocrifo**" ("da nascondere", "riservato a pochi") è stato coniato dalle prime comunità cristiane).

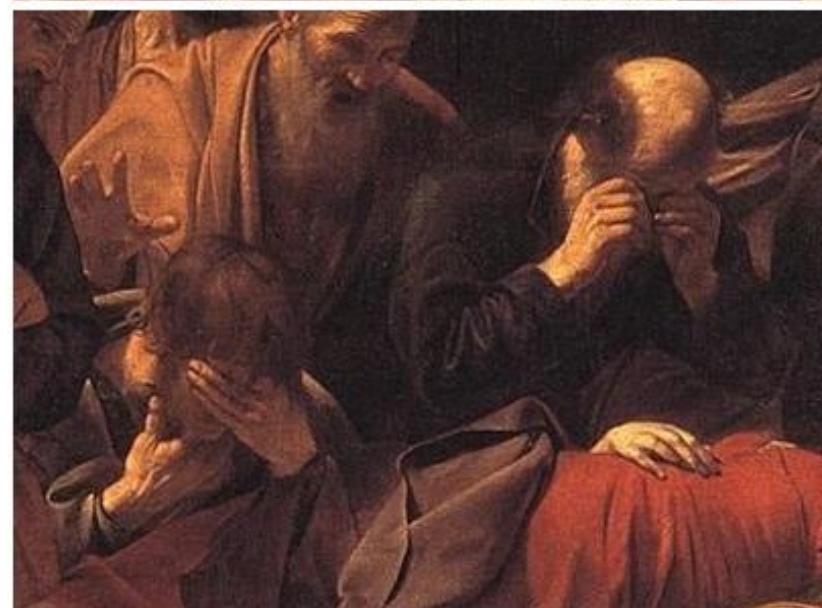


Caravaggio, *Morte della Vergine*, olio su tela (369x245 cm), 1605-1606, Musée du Louvre, Parigi.

Il **tema** della **morte** di una **creatura divina** è risolto nella presentazione di una **scena umana di compianto**; il dolore e la disperazione tutta terrestre sconvolge gli **apostoli** e la **Maddalena**, personaggi tratti dalla **realità degli umili**.

Caravaggio attribuisce all'ambiente una **desolata povertà**, riaffermando la **presenza di Dio** nell'esperienza quotidiana della **povera gente**.

Il **rifiuto del dipinto** e, di lì a poco, l'**omicidio** di Ranuccio Tommasoni in una rissa, **costringeranno Caravaggio a lasciare Roma**.





Caravaggio, Cena in Emmaus,
olio su tela (141x175
cm), 1606, Pinacoteca di Brera
di Milano.

Raffigura l'episodio del
Vangelo di Luca.

Il dipinto fu realizzato da
Caravaggio a Palestrina o a
Zagarolo, feudi dei suoi
protettori Colonna, subito
dopo essere scappato da
Roma per l'assassinio di
Ranuccio Tommasoni.

Come racconta il suo biografo,
Bellori, fu commissionata dal
marchese Patrizi; si trattava
quindi di un'opera destinata
alla devozione privata.

Il rimando immediato è alla
tela precedente, col medesimo
soggetto (*Cena in Emmaus*)
del 1601 e conservata a
Londra; ma mentre nella
prima c'era più luce e la
composizione era più
complessa, qui la scena è
estremamente semplice e
scura, con pochi oggetti sul
tavolo che creano profonde
ombre.

Caravaggio,
*Cena in
Emmaus*, olio
su tela
(139×195 cm),
1601-1602,
National
Gallery,
Londra.





Caravaggio, *Cena in Emmaus*,
olio su tela (141x175 cm), 1606,
Pinacoteca di Brera di Milano.

Rispetto alla tela giovanile, il **momento qui raffigurato** è successivo, in quanto il **pane** appare sulla **tavola** già chiaramente **spezzato**. Caravaggio vuole evidentemente rappresentare il **momento del congedo**.

Al **posto** dell'accurata **natura morta** che compariva sulla **tavola** dell'**opera londinese**, che comprendeva una splendida **canestra di frutta** molto simile alla celebre **Canestra** conservata all'Ambrosiana, **qui compaiono solo pochi elementi poveri e dimessi**: il pane, la brocca dell'acqua, due semplici piatti.

La **gamma cromatica** è notevolmente **ridotta**, tendente al **monocromo**, con **poche tinte terrose**.



Caravaggio, *Cena in Emmaus*, olio su tela (141x175 cm), 1606, Pinacoteca di Brera di Milano.

Caravaggio, *Cena in Emmaus*, olio su tela (139x195 cm), 1601-1602, National Gallery, Londra.



Caravaggio, *Cena in Emmaus*, particolare, olio su tela (141x175 cm), 1606, Pinacoteca di Brera di Milano.



Il **Cristo di Brera** non ha più nulla a che vedere con quello androgino di Londra: qui è un **uomo stanco**, col **viso** profondamente **segnato dal dolore** e dalle **fatiche**.

Grande attenzione è posta anche nella **descrizione dell'aspetto umile e dimesso** dei **pellegrini**, dell'**oste** e della **serva**, indugiando sui **volti** e sui **colli rugosi** come già nella celebre e di poco precedente *Madonna dei Pellegrini*.

Con quest'opera, Caravaggio inaugura quello che sarà l'ultimo periodo della sua vita, caratterizzato dalla notevole **riduzione dei personaggi** che sembrano quasi ritirarsi a favore dello **spazio**, e dalla progressiva **drammatizzazione della luce**, non più potente come negli anni romani, ma **più scura e tragica**.

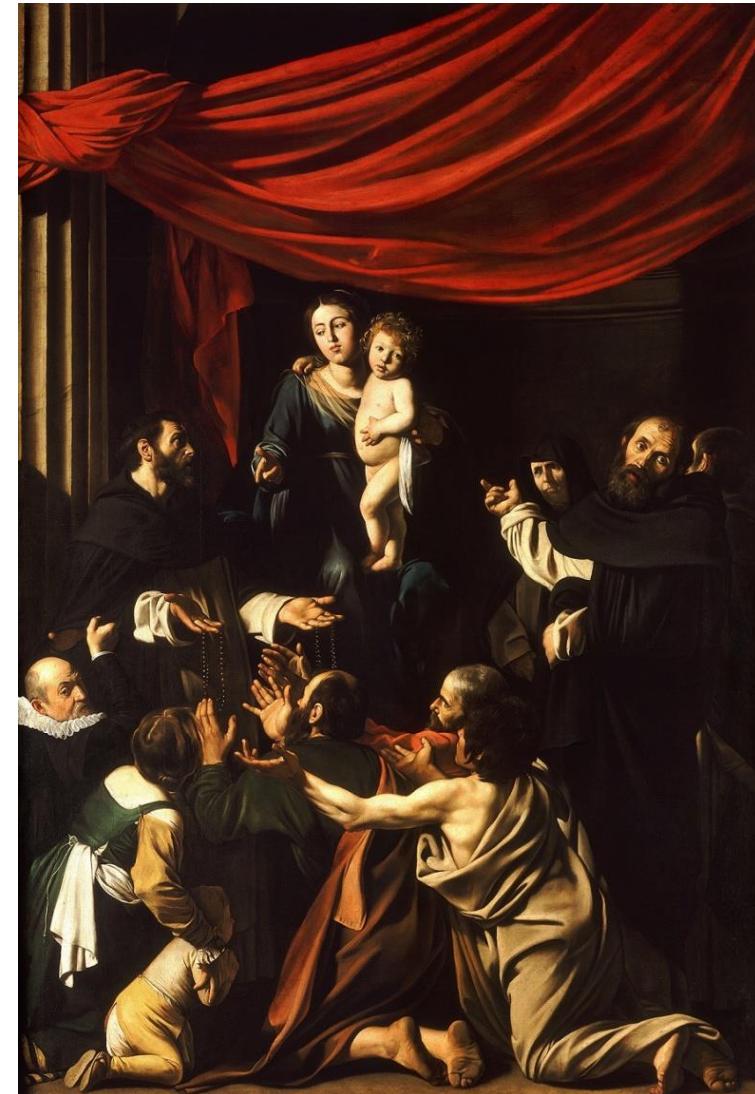
Lasciata Roma, seguirono **quattro anni irrequieti**, caratterizzati da continui e affannosi spostamenti (**Napoli, Malta, Siracusa, Messina**) e da un'**intensa attività creativa**.

In particolare a **Napoli** (1606-1607) Caravaggio riscosse un **grande successo**, con l'esecuzione di una serie di Pale sacre drammatiche e popolatissime, fra cui **Le sette opere di misericordia** e la **Madonna del Rosario**.

La pittura di Caravaggio, in quella città molto popolare, ebbe un'eco profonda, tanto che lì nacque la **prima Scuola Caravaggesca**.



Caravaggio, *Sette opere di Misericordia* 1606-1607,
olio su tela, 390x260 cm.,
Pio Monte della
Misericordia, Napoli.



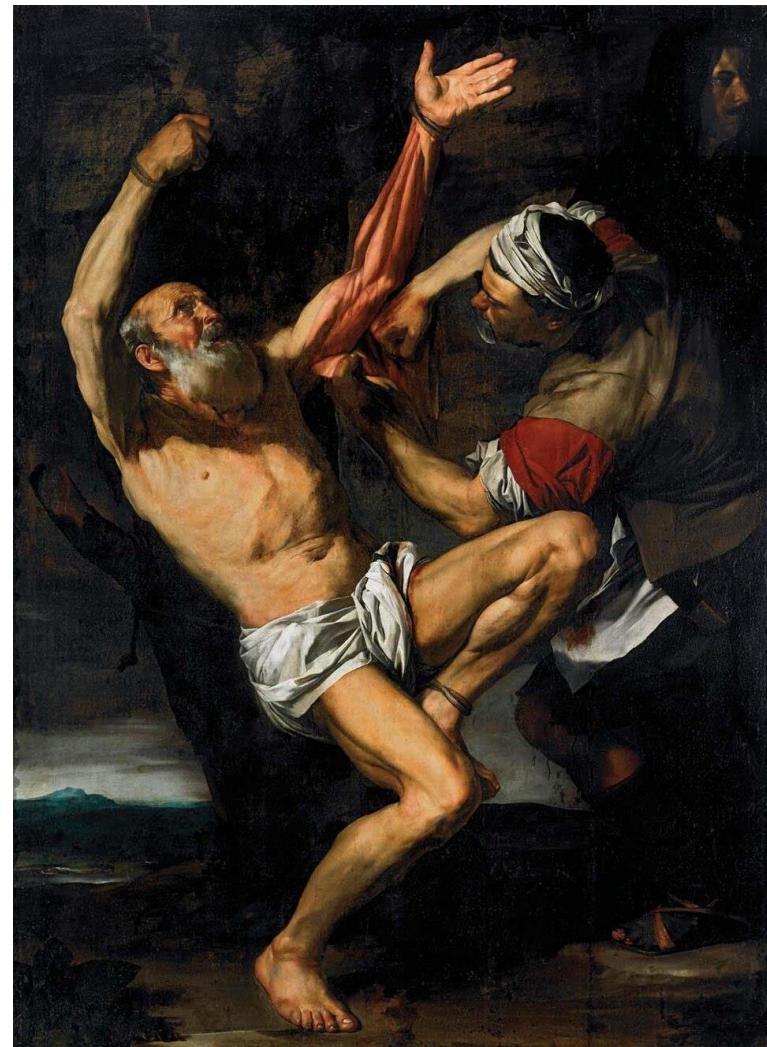
Caravaggio, *Madonna del Rosario*, olio su tela
(364x249 cm), 1607 ca.,
Kunsthistorisches
Museum, Vienna.

In Battistello Caracciolo e Jusepe de Ribera (lo Spagnoletto) operanti a Napoli, ritroviamo riproposto lo stile degli ultimi anni del Caravaggio, caratterizzato da atmosfere molto cupe.

Altri artisti del Regno di Napoli influenzati dalla lezione caravaggesca furono Pietro Antonio Ferro, nonché Luca Giordano, Mattia Preti, Francesco Guarini e (attraverso questi ultimi) Francesco Solimena.



Battistello Caracciolo, *Due putti vendemmianti*, 1610 ca., - Collezione privata, Londra.



Jusepe de Ribera (lo Spagnoletto), *Martirio di san Bartolomeo* (1616 ca.) - Collegiata, Osuna

Orazio Gentileschi: luce Caravaggesca e raffinata sensibilità materica

A Roma, fra gli artisti di formazione e di provenienza diverse, che seppero **rinnovare il linguaggio pittorico in senso naturalistico**, sull'esempio di **Caravaggio**, assunsero particolare importanza **Orazio Gentileschi** (1565-1638 ca.) e la figlia **Artemisia**.

Nonostante la diretta conoscenza e frequentazione del maestro, **Orazio Gentileschi** non fu considerato dai critici contemporanei, come appartenente alla cosiddetta "**Scuola Caravaggesca**".

Nelle sue opere era possibile scorgere fin d'allora una **interpretazione libera e originale della poetica e del colorismo Caravaggesco**.

Le strutture composite semplici e chiare e la maestria disegnativa caratterizzarono sempre la sua produzione.



Orazio Gentileschi, *I Santi Cecilia, Valeriano e Tiburzio incoronati dall'angelo*, olio su tela, 350x218 cm., Milano, Pinacoteca di Brera.

Orazio Gentileschi, *Riposo durante la fuga in Egitto*, 1625-26 ca. ,Kunsthistorisches Museum, Vienna





Orazio Gentileschi, *I Santi Cecilia, Valeriano e Tiburzio incoronati dall'angelo*, olio su tela, 350x218 cm., Milano, Pinacoteca di Brera.

Secondo alcuni studiosi, si tratta di **una delle opere più caravaggesche** di Gentileschi, il quale risente in questo dipinto della **Morte della Vergine** realizzato da Caravaggio tra il 1605-1606: la **datazione** può pertanto essere circoscritta al **1606-1607**.

Di innegabile **ascendenza caravaggesca** è l'indicazione della **fonte luminosa** al di là della soglia e il **risalto plastico** delle forme in controluce, sottolineato dall'apparizione dell'angelo.



Orazio Gentileschi, *Suonatrice di liuto*, 1626 ca., Olio su tela, Washington, D.C. National Gallery of Art.

Sia le **dimensioni ridotte**, sia l'**espressione assorta** della **musicista** che sembra intenta ad accordare il suo strumento, fanno pensare a un'**allegoria** della **Musica** o dell'**Armonia**.

La **composizione** decisamente asimmetrica con a destra la figura e a sinistra la **natura morta** con **strumenti musicali**, sembrano invece divergere dalla rappresentazione allegorica.

La **bellezza** della **ragazza**, la **posa** aggraziata e il particolare del **corpetto slacciato** sono richiami alla **sensualità** che si ricollegano alla **poesia** del **Rinascimento**, dove i legami tra **amore e musica** sono molto presenti.

Si può notare la grazia sofisticata dei **giochi di luce** con il **raggio di sole** obliquo sulla sinistra che si accorda perfettamente con la diagonale della composizione.

La **luce** crea una particolare **atmosfera**, con raffinatissimi riflessi e gradazioni di ombre.

Suggestivi effetti di luce nella pittura di Artemisia Gentileschi

Artemisia (1593-1652 ca.) degna discepola del padre e molto considerata, **fin dal 1614**, nell'ambiente fiorentino, soggiornò lungamente a **Napoli**, dove la pittura locale, rappresentata da artisti come **Battistello Caracciolo**, risentì fortemente della **temperie culturale Caravaggesca**.

Ereditò dal padre il **gusto** per la **preziosità** delle **stoffe** e predilesse la **resa** degli **incarnati**, attraverso uno studio naturalistico delle **ombre** e delle **luci**, suscitando **effetti** straordinariamente **suggeritivi**, come nella **scena notturna** di ***Giuditta e Oloferne***.



Artemisia Gentileschi, *Giuditta che decapita Oloferne*, olio su tela (199x162,5cm), 1620 circa, Galleria degli Uffizi di Firenze.



Artemisia Gentileschi, *Giuditta che decapita Oloferne*, olio su tela (199x162,5cm), 1620 circa, Galleria degli Uffizi di Firenze.

Il soggetto di *Giuditta che decapita Oloferne* è uno degli episodi dell'Antico Testamento più frequentemente rappresentati nella storia dell'arte.

Tuttavia - con la sola importante eccezione di *Giuditta e Oloferne* del **Caravaggio** conservata a Roma, nella Galleria Nazionale d'Arte Antica - **mai si è giunti a raffigurare una scena così cruda e drammatica come quella dipinta in questa tela di Artemisia Gentileschi.**



Caravaggio, *Giuditta e Oloferne*, olio su tela (145x195 cm), 1597 ca., Galleria Nazionale di Arte Antica, Palazzo Barberini, Roma.



Artemisia Gentileschi,
*Giuditta che decapita
Oloferne*, olio su tela
(199x162,5cm), 1620 circa,
Galleria degli Uffizi di
Firenze.

L'episodio al quale si riferisce l'opera è narrato nel *Libro di Giuditta*: l'eroina biblica, assieme ad una sua ancella, si reca nel campo nemico; qui circuisce e poi **decapita** Oloferne, il feroce generale nemico.

Il quadro - di soggetto perfettamente analogo a quello della tela, un po' più piccola e dai diversi colori, eseguita in precedenza e conservata oggi nel Museo Nazionale di Capodimonte con lo stesso titolo – è quello che più immediatamente si associa al nome della Gentileschi.

Artemisia Gentileschi,
Giuditta che decapita Oloferne, olio su tela
(158,8x125,5 cm),
1612-1613, Museo
Nazionale di
Capodimonte, Napoli.





Artemisia Gentileschi, *Giuditta che decapita Oloferne*, olio su tela (199x162,5cm), 1620 circa, Galleria degli Uffizi di Firenze.

L'analisi del quadro, in chiave psicologica, ha portato alcuni critici contemporanei a vedervi il desiderio femminile di rivalsa rispetto alla violenza sessuale subita da parte di Agostino Tassi.

Le considerazioni svolte, su questo quadro, da Roland Barthes aggiungono elementi che ne chiariscono ulteriormente la originalità iconografica, anche a paragone della *Giuditta* di Caravaggio.

« Il primo colpo di genio – afferma Barthes - è quello di aver messo nel quadro **due donne**, e non solo una, mentre nella **versione biblica**, la **serva** aspetta fuori; **due donne associate nello stesso lavoro**, le braccia frapposte, che riuniscono i loro sforzi muscolari sullo stesso oggetto: **vincere una massa enorme**, il cui peso supera le forze di una sola donna.

Non sembrano due lavoranti sul punto di sgozzare un maiale?

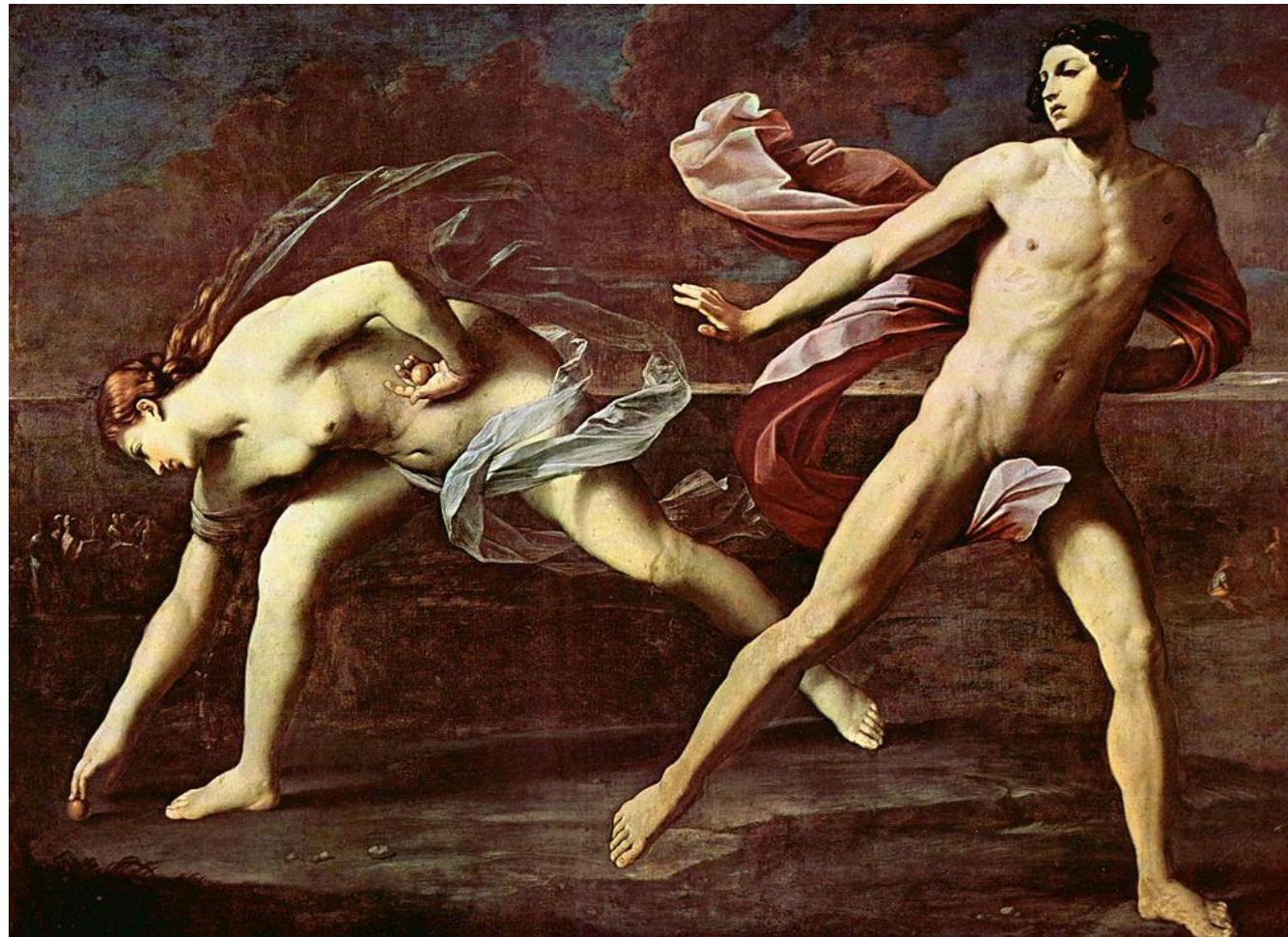
Tutto ciò assomiglia a un'operazione di **chirurgia veterinaria**.

Nel frattempo (**secondo colpo di genio**), la differenza sociale delle due compagne è messa in risalto con acume: la **padrona** tiene a **distanza** la carne, ha un'aria **disgustata** anche se risoluta; la sua occupazione consueta non è quella di uccidere il bestiame; la **serva**, al contrario, mantiene un **viso tranquillo**, inespressivo; trattenere la bestia è per lei un **lavoro come un altro**: mille volte in una giornata essa accidisce a delle mansioni così triviali.

L'affermazione del Classicismo a Roma. Guido Reni e Domenichino

Mentre alcuni elementi del linguaggio figurativo tipico di Caravaggio diventavano caratteristica permanente della pittura europea, a **Roma**, fin dal **1610**, si andava affermando la **tendenza classicista** sostenuta dalle **commissioni del papato** e dalle grandi famiglie dell'**aristocrazia romana**.

Prima del 1630 i seguaci di Caravaggio lasciarono definitivamente la città, mentre i **discepoli di Annibale Carracci**, con una serie importante di affreschi, diventarono gli **esponenti del gusto ufficiale**. Tra questi, vanno segnalati **Guido Reni** (1575-1642) e **Domenichino** (1581-1641).



Guido Reni, *Atalanta e Ippomene*, Olio su tela, (192×264 cm), 1620-1625, Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli.



Guido Reni, *Atalanta e Ippomene*, Olio su tela, (192×264 cm), 1620-1625, Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli.

Opera mitologica, la tela rappresenta il **mito di Atalanta**, ninfa la cui imbattibile capacità nella corsa fu sconfitta solo da **Ippomene** tramite uno stratagemma ordito da Afrodite.

Le **due figure** sono dipinte in un **paesaggio notturno**, in cui i **colori del cielo** si uniscono idealmente alle tinte del **terreno** facendo **risaltare** prepotentemente i **due personaggi**.

Atalanta e Ippomene hanno **corpi dall'incarnato pallido**, ornati da **pochi veli** che ne coprono gli organi genitali; le loro figure sono tese in **movimenti** al limite della **danza**, con un **solo piede d'appoggio** e le **braccia sinistre** ripiegate verso il corpo, scelta che permette di creare una **composizione geometrica** particolare e tesa allo stile **Barocco**.

In quest'opera sono ravvisabili l'**ideale di perfezione e bellezza del corpo** e i criteri estetici di **grazia**.



Domenichino, *Il guado*, 1605 ca.,
olio su tela, Galleria Doria
Pamphilj, Roma.

Fervente fautore del **Classicismo**, nei suoi dipinti, dove **il disegno**, appreso da **Ludovico Carracci**, assume un **ruolo preponderante**, tende a realizzare **composizioni di semplicità e chiarezza narrativa**, trasfigurate in un ideale di **bellezza classica**.

Il dipinto raffigura **grandi quinte arboree**, con un **borgo antico** sul fondo, secondo una formula di **stampo classicista**. Al centro è un **fiume**, attraversato da **figure** maschili e femminili.

Domenichino realizzò quest'opera, influenzato direttamente da **Annibale Carracci**, come suggerisce il confronto con le ***lunette Aldobrandini***.



Annibale Carracci, *Paesaggio con la fuga in Egitto*, olio su tela, 122×230 cm., 1602 -1604, Galleria Doria Pamphilij, Roma.