

RAFFAELLO E I PITTORI BOLOGNESI



I folto drappello dei pittori emiliani in trasferta a Roma poco dopo l'arrivo di Annibale Carracci, capeggiato da

Guido Reni che vi giunge nel 1601, aveva potuto prendere conoscenza diretta dell'opera di Raffaello già a Bologna, dove si conservava l'Estasi di Santa Cecilia, eseguito dal sommo pittore urbinato per la chiesa di San Giovanni in Monte Uliveto e ora custodito nella Pinacoteca Nazionale.

Questo dipinto divenne un modello quasi irrinunciabile per i pittori bolognesi di formazione e sensibilità accademica, come Guido Reni, Domenichino e Albani, specialmente per la grazia e la bellezza classicheggiante del volto della santa, la cui tipologia è sovente ripresa anche dal Reni, soprattutto nei quadri del suo primo periodo romano.



RAFFAELLO
Estasi di Santa Cecilia, 1514 CIRCA
BOLOGNA, GALLERIA NAZIONALE



FOLGORATI DA RAFFAELLO: GUIDO RENI

UNA MENTE ELEVATA ALLA BELLEZZA

G

uido Reni si trasferisce nel 1601 a Roma da Bologna, dove era nato nel 1575. I suoi primi dipinti romani, compiuti subito dopo il Giubileo e su commissione del cardinal Sfondrati, sono folgorati da contrasti di luce alla maniera di Caravaggio. Ma dopo tale giovanile infatuazione Guido Reni riprende il cammino in direzione del classicismo, stimolato dalla conoscenza diretta della Santa Cecilia in estasi di Raffaello, eseguita per una chiesa bolognese.

L'attività di Guido Reni a Roma si distribuisce in un arco temporale piuttosto ampio, anche se, negli ultimi anni, egli farà ritorno a Bologna dove morirà nel 1642 carico di onori.

Portavoce tra i più consapevoli, colti ed entusiasti dell'ideale classico, il Reni dipinge "la bellezza non quale gli si offeriva a gli occhi, ma simile a quella che vedeva nell'idea" (Bellori, 1672). A questo concetto di bello ideale pervenne tramite lo studio "delle più belle forme", cioè delle antichità classiche.

Nella Crocifissione di San Pietro della Pinacoteca Vaticana, come nel Martirio di Santa Cecilia (1601) o nella Strage degli innocenti (1611), possiamo ammirare la perfezione dei volti torniti e quasi scultorei, della definizione dei contorni, della monumentalità statuaria delle figure. La drammaticità degli episodi e dei gesti stessi di chi li impersona è contenuta e declamata nello stesso tempo; il patetismo, ostentato dai protagonisti, si affida ad atteggiamenti regolati e lo si legge più nelle espressioni dei volti che nei gesti. I moti sono a loro volta controllati, così che ogni personaggio appare impegnato in una rappresentazione dal vivo, in un dramma che assume toni spesso teatrali, ma che non pecca mai di vuota retorica. Per Guido Reni la bellezza formale coincide con la nobiltà dell'animo. La sua pittura, e specialmente quella della piena maturità, va messa in relazione con



G.RENI, *San Michele Arcangelo*, 1635 CIRCA
ROMA, SANTA MARIA DELLA CONCEZIONE

le accademie e con la cultura letteraria. Egli è uno dei primi e più acuti traduttori in pittura della Gerusalemme liberata di Torquato Tasso, poema che, negli anni Venti e Trenta del Seicento, verrà considerato come una delle fonti di ispirazioni primarie di molti testi pittorici, soprattutto in area emiliana.

GUIDO RENI

STRAGE DEGLI INNOCENTI

IL QUADRO VENNE QUASI CERTAMENTE ESEGUITO A ROMA PER UNA CHIESA DI BOLOGNA NEL 1611.

NOTIAMO LA GRANDIOSA UNITÀ COMPOSITIVA, ORCHESTRATA NELL'ARMONICO CONTRAPPORSI DEI MOVIMENTI.

IL GRUPPO DELLE MADRI IN PRIMO PIANO SPICCA PER L'INTENSO PATETISMO CHE SI LEGGE SUI VOLTI, MA IL LORO GESTICOLARE È CARICO DI DIGNITÀ. NELL'EVIDENZIARE LA COMPOSTEZZA CHE I PERSONAGGI RIESCONO LA MANTENERE NEL DOLORE, VIENE AFFERMATO L'IDEALE CLASSICO.





G. RENI, *La strage degli innocenti*, 1611
BOLOGNA, PINACOTECA NAZIONALE



FOLGORATI DA RAFFAELLO: DOMENICO ZAMPIERI DETTO IL DOMENICHINO

N

asce a Bologna nel 1581 ed è tra i primi pittori a seguire Annibale Carracci Roma, dove lo raggiunge già nel 1602. Con lui lavora nella galleria di palazzo Farnese.

All'interno della corrente degli artisti che affermano l'ideale classico, il Domenichino svetta perché si rifà all'antico con una sensibilità, raffinata dallo studio dei bassorilievi e degli affreschi di Raffaello.

Le scene sono animate da personaggi di cui è facile intuire l'interiore sensibilità nella verità degli atteggiamenti.

Nei quadri e specialmente negli affreschi aleggia una calma che dà l'impressione di una certa ingenuità, ed è resa viva da luci meridiane che inondano paesaggi e ambienti dove tutto si svolge in modi compassati, ma non affettati, con una leggerezza che non equivale a inconsistenza, ma che è funzionale al ritmo lento della narrazione.

Negli affreschi della cappella Nolli in San Luigi dei Francesi, per esempio, dove vediamo le Storie di Santa Cecilia, concluse tra il 1616 e il 1617, o negli affreschi della villa Aldobrandini di Frascati con il Sacrificio di Ifigenia, i personaggi sono improntati da una nobiltà che prende sì forma nel gesto e nel tratto, ma che è lo specchio della nobiltà dei sentimenti vissuti.

Come afferma lo storico Giovan Pietro Bellori nel 1672, a Domenichino "toccò la gloria maggiore di linear gli animi e di colorir la vita". È un'espressione significativa di quanto per questo pittore il senso della classicità non equivalga a un raffreddamento delle immagini, né a una evocazione retorica di fatti storici o leggendari, né è un'urna di cristallo dove inserire quanto si narra, per sigillarvelo; il ritorno all'antico, e ancora di più all'ideale raffaellesco della bellezza, rappresenta una custodia della storia antica, selezionata per i valori che può trasmettere in ogni tempo, garantita, inoltre, da una bellezza che è naturale e ideale.



DOMENICHINO, *Arco di trionfo*, 1615 CIRCA
MADRID, PRADO





DOMENICHINO, *Santa Cecilia rifiuta di adorare gli idoli*, 1616 CIRCA
ROMA, CHIESA DI SAN LUIGI DEI FRANCESI, CAPPELLA POLIT



DOMENICHINO, *Sacrificio di Ifigenia*
BASSANO ROMANO, PALAZZO ODESCALCHI.



CARAVAGGIO DOPO LA MORTE VIVE ANCORA: IL MOVIMENTO CARAVAGGESCO



Caravaggio muore nel 1610 lontano da Roma, senza mai avere dato vita a una vera e propria scuola. Egli però fece scuola nei luoghi dove operò. Pertanto il movimento dei seguaci di Caravaggio è un arcipelago di esperienze diverse.

Secondo la testimonianza – a dire il vero tardiva – di Giovan Pietro Bellori (1672) erano molti i pittori “che concorrevano a lui e celebravano lui solo come unico imitatore della natura”. In effetti la pittura di Caravaggio suscita un enorme interesse, benché spesso si tratti di una semplice curiosità e di una fulminea infatuazione. Va comunque osservato che spesso l’attrattiva sprigionata da Caravaggio si traduce in consapevolezza, la cui profondità assume una consistenza variabile in misura proporzionale alla originalità dei vari seguaci.

Il fenomeno dell’irradiazione dell’influsso caravaggesco è più ramificato degli stessi suoi spostamenti, in quanto Roma è un polo di attrazione così avvincente che l’opera di Caravaggio viene conosciuta da un gran numero di artisti di diversa provenienza.

I primi a rendersi conto delle novità caravaggesche furono Giovanni Baglione, Carlo Saraceni, Orazio Borgianni e Orazio Gentileschi, residenti a Roma agli inizi del Seicento. A Napoli troviamo Battistello Caracciolo e lo spagnolo Ribera. Nel novero dei caravaggeschi vanno poi inseriti anche due lombardi, Tanzio da Varallo e Serodine.

L’incontro con Caravaggio sortì in alcuni di costoro una metamorfosi radicale e il contatto con il grande maestro lombardo li ricondusse a una visione molto più diretta e drammatica del dato naturale.

Va ricordato che il realismo caravaggesco, in sostanza poco capito, si impose ben oltre gli anni Venti del Seicento, grazie alla sua diffusione europea, dovuta ai numerosi pittori stranieri francesi e fiamminghi che avevano lavorato a Roma. Fra i caravaggeschi francesi il più grande è Valentin de Boulogne.

Manfredi è poco più di un abilissimo imitatore, mentre Valentin è molto più profondamente attento a cogliere la verità di Caravaggio.



PENSIONANTE DEL SARACENI
La negazione di Pietro, 1620 CIRCA
DUBLINO, NATIONAL GALLERY OF IRELAND



BARTOLOMEO MANFREDI E VALENTIN DE BOULOGNE: DUE ARTISTI A CONFRONTO



Il lombardo Bartolomeo Manfredi (1582-1622) scompone le grandi scene ideate da Caravaggio, estrapolando le figure e riutilizzandole in chiave meno drammatica: scene di taverna, musici, zingare, giocatori.

Anche nei soggetti sacri la drammaticità di Caravaggio si attenua e si addolcisce, per esigenze di mercato. Nel contempo Manfredi gioca sui contrappunti luminosi.

Questo modo di scomporre e ricomporre, denominato "manfrediana methodus", conobbe una notevole diffusione. Lo seguì anche un pittore francese, Valentin de Boulogne (1591-1633), ma con un vigore ben maggiore di quello messo in

campo da Manfredi stesso.

Nei due rispettivi quadri raffiguranti La negazione di San Pietro, ispirati a due modelli di Caravaggio di epoche diverse, *I Bari*, opera giovanile, e *La vocazione di Matteo* del 1600, le scene sono affollate e il loro impianto compositivo è meno concentrato.

Nonostante le apparenti analogie, l'interpretazione che ne dà Valentin appare più forte e drammatica, come si vede nel brusco gesto del soldato che afferra San Pietro, e nell'espressione accusatoria della donna che lo riconosce. Notiamo anche la contorta durezza delle mani di quelli che stanno giocando a dadi, un particolare che riprende quello di San Matteo seduto al tavolo delle gabelle nella *Vocazione di San Luigi dei Francesi*.



CARAVAGGIO, *I Bari*, 1595 CIRCA
FORT WORTH, KIMBELL ART MUSEUM





BARTOLOMEO MANFREDI, *La negazione di San Pietro*, 1618 CIRCA
BRAUNSCHWEIG, ANTON HERZOG ULRICH MUSEUM



VALENTIN DE BOULOGNE, *La negazione di San Pietro*, 1620 CIRCA
FIRENZE, FONDAZIONE ROBERTO LONGHI



VALENTIN DE BOULOGNE
La negazione di San Pietro
PARTICOLARE
FIRENZE, FONDAZIONE LONGHI



CARAVAGGIO
Vocazione di S. Matteo
PARTICOLARE



VERSO IL BAROCCO: LA CAPPELLA DI PAOLO V



La cappella Paolina, collocata nel transetto della basilica liberiana di Santa Maria Maggiore come quella di Sisto V, rappresenta uno dei più interessanti complessi monumentali costruiti nella capitale pontificia intorno al 1600.

no al 1600.

La particolare devozione di papa Paolo V alla Madonna lo spinge a intraprendere la costruzione di un sacello a Lei dedicato, che conservi la veneranda immagine della Vergine attribuita per tradizione antica a San Luca.

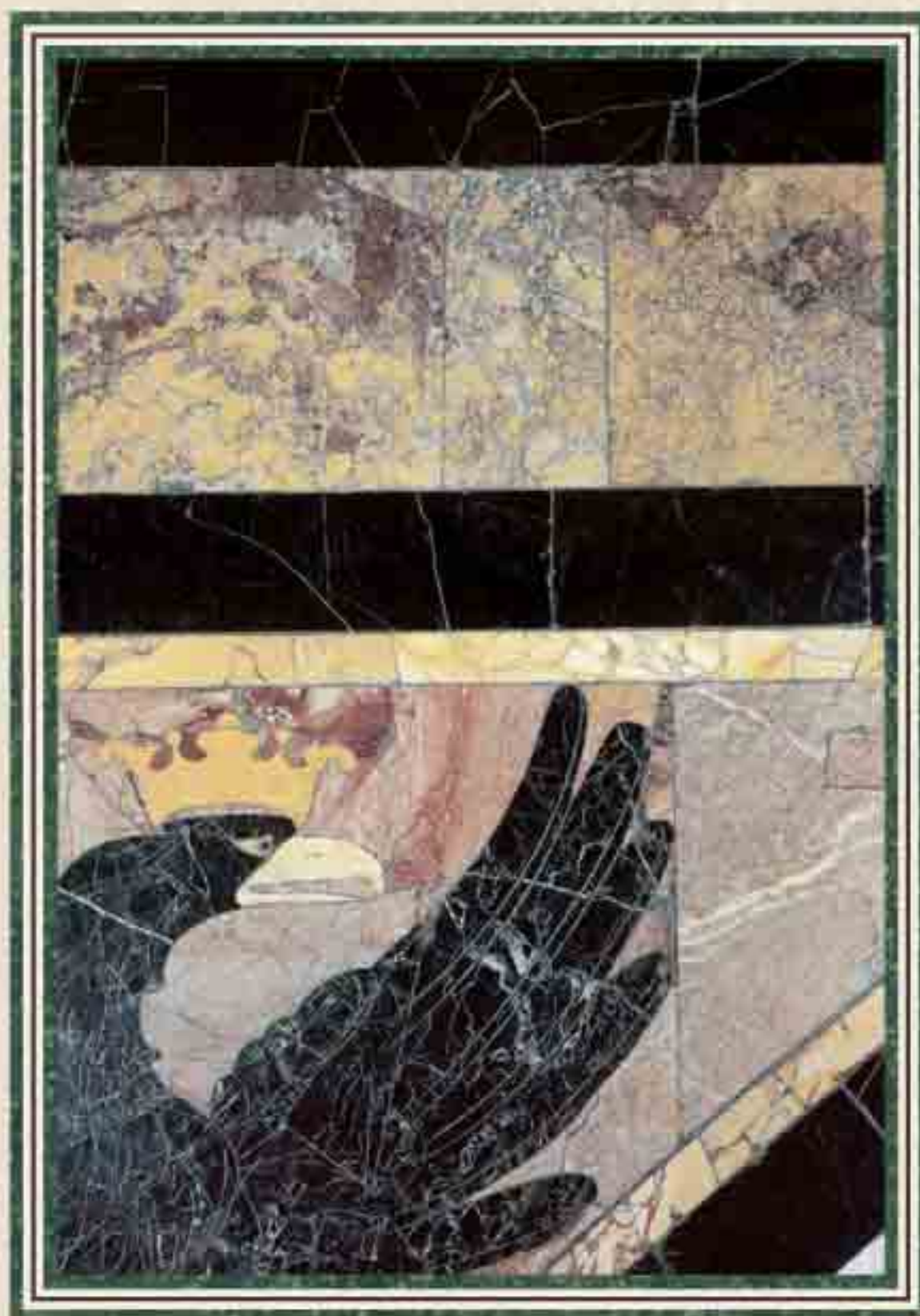
Il denominatore comune di tutte le opere pittoriche e scultoree della cappella, è la Vergine, cui si riferiscono personaggi e storie raffigurate. L'ampio sacello risulta nel suo insieme un vero e proprio "panegirico" che celebra la Vergine come trionfatrice sulle eresie, protettrice dei fedeli e simbolo della Chiesa stessa.

L'opera di costruzione e di abbellimento inizia nel 1605 e si protrae all'incirca per un decennio. Il pontefice si preoccupa di coinvolgere nell'impresa gli artisti più noti a Roma in quel momento e l'edificazione della cappella si configura come una vera e propria impresa collettiva, contraddistinta dall'unità sinfonica delle parti, già visibile nei cantieri sistini e

clementini.

Maestranze, toscane, venete, romane, francesi e fiamminghe si avvicendano nella costruzione del sacello Borghese ed è per tale motivo che esso può considerarsi l'impresa che riassume, meglio di ogni altra, le caratteristiche del romano a cavallo tra Cinque e Seicento.

Questa sfarzosa, e per lo sfarzo eccessivo molto criticata cappella, costò una cifra sbalorditiva, 300.000 scudi. Per valutare la consistenza di questa cifra, si pensi che nel 1607 la *Morte della Vergine* di Caravaggio fu venduta a 270 scudi.



PARTICOLARE DEL PAVIMENTO, 1611
CAPPELLA PAOLINA
ROMA, SANTA MARIA MAGGIORE

Confrontando la cappella Sistina e quella Paolina in Santa Maria Maggiore, si possono notare i cambiamenti intervenuti nel passaggio dal Cinquecento al Seicento, dal manierismo al barocco, perché la cappella Paolina esprime un effetto scenografico e sonoro già barocco.

Al di là degli innegabili eccessi e ostentazioni si tratta di un'opera imponente, inserita nel contesto di una basilica paleocristiana. Ciò che fa della cappella Paolina un grande esempio di transizione dal Manierismo al barocco è il recupero, sia in chiave monumentale che cromatica, della classicità, specialmente nella decorazione marmorea che ricorda quella delle grandi ville romane.





SANTA MARIA MAGGIORE
CAPPPELLA PAOLINA



SANTA MARIA MAGGIORE
CAPPPELLA PAOLINA
ALTARE



GUERCINO: IL CARRO DI AURORA



el 1621 Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino, pittore originario di Cento che si era formato al seguito di Ludovico Carracci, affresca sul soffitto del Casino Rospigliosi a Roma la spettacolare scena del Carro di

Aurora. L'effetto raggiunto è molto scenografico, nel meraviglioso scorcio di sottoinsù, nello sfondato del cielo turchino contro il quale il carro guidato da due cavalli briosi pare volare. E' evidente che in questa spettacolare soluzione prospettica, ma anche nella trasparenza dei colori, sono compresenti tanto caratteri stilistici propri del classi-

cismo, quanto soluzioni che si affermeranno, a breve, nel barocco.

Se il barocco aveva individuato nei grandi quadri di Rubens in Santa Maria in Vallicella i suoi più autorevoli precedenti, l'affresco del Guercino porta a maturazione quel senso di grandiosità che essi diffondevano; ma lo fa nel rispetto di un ordine terso e lucente, memore delle trasparenze raffaellesche. Siamo giunti a un punto di unione di classicismo e barocco; quanto si spalancherà sul palcoscenico di Roma negli anni a venire, con l'avvento di papa Urbano VIII Barberini, appartiene a un altro capitolo della storia e dell'arte.



GUERCINO, *Stanza dell'Aurora*, PARTICOLARE, 1621.
ROMA, CASINO LUDOVISI





GIOVANNI STANETTI. *Cecilia di Aquino*. 1621-1623. ROMA, CASSINO LIBROVIA

