

Goya, *l'albero della Cuccagna*



- Senza cibo non si vive. Ma il cibo è anche un'occasione per incontrarsi e per far festa, un simbolo di abbondanza e di benessere. Per questo gli artisti lo hanno spesso inserito nelle immagini che hanno creato. Oggi poi ci sono anche cuochi che usano il cibo per creare immagini.

- Da Omero a Boccaccio, da Leonardo a Kant, da Tolstoj a Gadda, Neruda, Calvino: attraverso le testimonianze della letteratura antica, medioevale, rinascimentale, barocca - sino ai più bei brani letterari italiani ed europei contemporanei - l'evolversi delle forme storiche della cultura alimentare, usi e costumi degli uomini a tavola, piaceri e dispiaceri incontri e scontri **hanno fatto del convivio un'immagine speculare della società.**

- Dietro ai sapori, agli odori, si nascondono tantissimi significati; dietro al gusto di sedere a tavola, ma anche di stare dietro ai fornelli, esiste una trama fitta di simboli e linguaggi che costituiscono il variegato panorama della scienza culinaria.

- Il nostro corpo, la nostra psicologia, l'educazione, la cultura, l'ambiente, la storia, sono elementi fondamentali per ripercorrere e capire l'itinerario del piacere, poiché condizionano non solo la preparazione e la presentazione del cibo, ma anche la percezione visiva, olfattiva e la scelta di alcuni sapori al posto di altri.

- Esistono poi elementi spesso ignorati ma non meno importanti quali il desiderio, la creatività, la voglia, l'immaginazione che trasformano i cibi e la loro preparazione in un vero e proprio linguaggio

Scena di caccia, Grotta di Tortosillas. Spagna



- Peccato originale
è il primo riferimento al cibo
dell'Antico testamento, ove all'atto di
mangiare è associato il senso del
peccato e al tempo stesso l'idea che
ingerire un alimento sia un atto di
conoscenza

- E' nella filosofia aristotelica che si configurano i cinque sensi come modi distinti di percepire la qualità della realtà esteriore e si elabora l'ipotesi che vi sia una relazione tra vita, anima, e percezione. Attraverso il corpo le impressioni sensorie sarebbero il presupposto delle funzioni vitali, ma andrebbero a costituire nell'anima la base per attività intellettuali come fantasia , pensiero e pertanto conoscenza.

Mercato

La nascita del mercato rappresenta un cap. significativo della storia del commercio del cibo, fin dall'antichità affidato all'attività dei venditori ambulanti

SNYDERS, Frans

Flemish painter (b. 1579, Antwerpen, d. 1657, Antwerpen)



- Nella pittura nordeuropea le scene di mercato celebrano la ricchezza economica ed esprimono la fiducia nel commercio come fonte di benessere per il paese

- **SNYDERS, Frans** (b. 1579, Antwerpen, d. 1657, Antwerpen)
Biography

Baroque artist who was the most noted 17th-century painter of hunting scenes and animals in combat. He studied under [Pieter Brueghel the Younger](#), and afterward under Hendrik [van Balen](#). He visited Italy in 1608. In 1611 he married Margaretha de Vos, the sister of the Flemish painters Cornelis and Paul [de Vos](#). Snyder originally devoted himself to painting flowers, [fruit](#), and [still-life subjects](#), later turning to his lively depictions of animals. The compositions of these scenes of hunting and [animals fighting](#) are rich and varied. His drawing is accurate and vigorous, and his touch bold and thoroughly expressive of the different textures of furs and skins. [Rubens](#) frequently employed him to paint animals, fruit, and still-life objects in his own pictures.

- **The Fruit Basket-**
Oil on canvas, 153 x 214 cm
Museo del Prado, Madrid



- Snyder was appointed principal painter to the archduke Albert, governor of the Low Countries, for whom he executed some of his finest works. One of these, a "Stag Hunt," was presented to Philip III of Spain, who commissioned the artist to paint several subjects of the chase

- Il pesce è per i Paesi fiamminghi una delle risorse alimentari maggiori e il mercato ittico una voce commerciale significativa.
- La presenza della gentildonna scortata dai domestici che si reca personalmente a scegliere il pesce fresco, indica come il mercato giochi un ruolo importante nella cultura locale.

Oil on canvas, 210,5 x 340 cm
The Hermitage, St. Petersburg

Frans SNYDERS



Netherlandish Proverbs 1559 Oil on oak panel, 117 x 163 cm

Staatliche Museen, Berlin

BRUEGEL, Pieter the Elder

(b. ca.1525, Breughel, d. 1569, Bruxelles)



Peasant wedding c. 1568
Oil on wood, 114 x 164 cm
Kunsthistorisches Museum, Vienna



Combattimento fra Carnevale e Quaresima
1559 olio su tavola; 118 x 164,5
Vienna, Kunsthistorisches Museum



- Lo scontro fra Carnevale e Quaresima è esemplificato nei due personaggi dalle caratteristiche fisiche diametralmente opposte

- In primo piano, verso sinistra,
- **Carnevale**, tarchiato e grasso, a cavalcioni di una botte, con un pasticcio in testa e uno spiedo in pugno, viene spinto da una maschera con salsicce a tracolla e imbuto sul capo; anche il seguito è tutto in maschera, con vari strumenti musicali.

- **Quaresima**, verso destra, ha in testa l'arnia, che ricorda il miele dei giorni di digiuno, impugna una pala con due aringhe e il suo carretto è tirato da un frate e una monaca.

- Dietro di loro le attività quaresimali e una rassegna delle usanze alimentari del periodo, come l'acquisto del pesce. A sinistra si rappresentano due farse tradizionali in questo periodo dell'anno: *Sposa sudicia* dinanzi all'osteria e lo scontro fra Orsone e Valentino (tratto dal ciclo carolingio). Al centro, vengono rappresentate le attività tipiche del periodo pasquale, come le pulizie domestiche.

Brueghel, *il paese di Cuccagna*



Il mercato

- La nascita del mercato rappresentò un capitolo significativo nella storia del commercio del cibo. Le fiere nacquero dall'aggregazione di venditori ambulanti che, a scadenze prefissate del calendario civile o religioso, si riunivano per offrire i loro prodotti.

- Nella Roma antica il mercato era un vero e proprio specchio della potenza economica dell'Urbe.

Durante l'alto Medioevo, con l'economia feudale l'istituzione sembrò temporaneamente tramontare, per rinascere intorno al XIII sec. per il rifiorire dei nuclei cittadini.

- Nelle città del Rinascimento e fino all'inizio del XIX sec. il mercato svolse un ruolo significativo nell'affermarsi di costumi alimentari locali.

- **Dalla seconda metà del '500 e per tutto il '600 le scene di mercato si affacciarono con frequenza nelle opere pittoriche, dall'Italia alle Fiandre. Esse celebravano l'abbondanza derivata dalla crescente fiducia nel commercio, fonte primaria di ricchezza per le nuove classi emergenti.**

- Nel '700, questo genere di soggetti, andarono ad identificare il nuovo senso illuministico della sicurezza economica, che si traduceva nella sensazione di avere sconfitto per sempre la fame.

.

- **Poi, negli ultimi decenni dell'800, arrivò diffusamente l'innovazione della formula del mercato coperto, che venne evidenziata artisticamente con la presenza delle insegne commerciali, poste sull'esterno degli edifici per catturare l'attenzione dei compratori**

Significato simbolico

Ricchezza, sollecitazione sensuale.

Iconografia

Questo soggetto sembra aver trovato espressione soprattutto in alcuni pittori fiamminghi e nell'opera dell'italiano **Vincenzo Campi.**

Donna al mercato - Pieter Aertsen (1567)

La bottega

- Quella del venditore ambulante è stata la più antica forma di commercio, ma le botteghe dove si effettuavano la vendita giornaliera degli alimenti esistevano già nella Roma antica.

Con il declino dell'Impero e l'imporsi dell'economia feudale si affermò la tendenza a produrre ed elaborare autonomamente le materie prime alimentari, con il conseguente decadimento della bottega.

- Sono frequenti nei dipinti dell'epoca, particolarmente ad opera di fiamminghi, le immagini di botteghe così costruite, nelle quali l'esposizione e l'abbondanza delle merci richiamavano soprattutto l'idea dei piaceri terreni legati ai sensi e alle insidie in essi contenute.

L'anomalo teatro di una scena di genere era la macelleria, dove le carcasse degli animali sottolineavano l'ambiente popolare e un provocatorio materialismo.

- Le associazioni di più botteghe in un percorso coperto, rappresentarono un punto di passaggio fondamentale di quel processo che culminerà nell'Ottocento con la nascita del negozio cittadino moderno, completamente chiuso, dotato di vetrine ampie e luminose con vista dall'esterno della merce esposta.

Significato

Sollecitazione sensuale, ricchezza.

Iconografia

Il soggetto si afferma nel '600 sia presso i pittori italiani che fiamminghi come parte della scena di genere.

- Intorno al XIII sec. con il rifiorire dell'economia cittadina, si moltiplicarono soprattutto gli spacci associati a laboratori artigiani, come panifici, rosticcerie, pasticcerie, spezierie e macellerie. Nelle città medievali e rinascimentali le rivendite erano collocate al piano terra degli edifici dove ai piani superiori risiedevano le famiglie dei commercianti. Nelle vie, le botteghe si susseguivano affiancate le une alle altre, e a volte c'erano delle tettoie che prolungavano direttamente sulla strada l'esposizione delle merci.

- **L'«Allegoria del Buono e del Cattivo Governo» di Ambrogio Lorenzetti è un grandioso ciclo di affreschi** che l'artista realizzò, tra il 1337 e il 1339, nella Sala dei Nove del Palazzo Pubblico di Siena. Il ciclo è una delle prime opere di carattere totalmente laico che troviamo nell'arte del tempo. In pratica il partito allora al potere volle che l'artista rappresentasse da un lato l'Allegoria del Cattivo Governo con gli effetti che esso produceva (carestia, assassini, saccheggi, violenza, povertà, ecc.) dall'altro l'Allegoria del Buon Governo con i suoi effetti (città prospere, campagne coltivate, benessere, ricchezza, gioia, e così via). L'intento è ben chiaro: solo se l'amministrazione della cosa pubblica avviene su principi di giustizia sociale, il popolo trae beneficio dal governo pubblico.

A. Lorenzetti “Il buon raccolto”



Architetture urbane



Siena, Effetti del Buon Governo



La città prospera



- **“La tavolozza” dei cuochi medievali** era formata da colori naturali ottenuti da bietole, spinaci, prezzemolo e basilico, o da spezie come cannella, zafferano, o ancora da frutti come uva nera, more, uva passa, prugne.

Nonostante ciò, la gamma dei colori tratti da ingredienti base di cucina era troppo povera, e per la composizione di vivande d'effetto, i cuochi "artisti" non disdegnavano l'uso di coloranti “artificiali”.

- Troviamo così il succo del legno di sandalo che dava un colore rosa antico, o la radice di alcanna dal colore rosso luminoso che sapientemente usati modulavano dei rossi che arrivavano al violaceo e al blu.
Nel medioevo, aveva notevole importanza oltre al colore anche la forma dei cibi. Erano amati quelli che riproducevano linee realmente esistenti e rassicuranti, come per esempio torte e pasticci modellati a forma di ferro di cavallo, anello o lettera dell'alfabeto.

Il fornaio - Job Berckheyde (1681)



- La bottega del fornaio presenta l'aspetto tipico del negozio fra XV e XVIII sec., con l'apertura ad arco ribassato in parte chiusa dal muricciolo, che funge da espositore per la merce.



- **Il corno** serviva ai commercianti per richiamare l'attenzione degli avventori

- **Nel pane, base dell'alimentazione e mezzo di sussistenza, si può scorgere un segnale della Divina Provvidenza**

- Nell'articolata lavorazione del pane si può vedere simbolicamente una allegoria della vita umana con i suoi travagli e difficoltà

P.Longhi,

- Quelle che si ritengono delle meretrici, protagoniste di questa serie, sono qui colte in un momento domestico, che tuttavia non ha nulla di ingenuo. Se *l'Allegra coppia* presentava in modo esplicito il soggetto della storia narrata, in questa immagine il senso è più velato. Tuttavia ricorre la figura del giovane in primo piano, in questo caso accompagnata da un amico, così come lo sguardo accattivante delle due donne è inequivocabile. Molto vicino a Crespi appare il contrasto fra lo sfondo scuro e le figure luminose e il grande realismo, ricco di particolari, aspetto che colpì profondamente Carlo Goldoni, che in più occasioni s'ispirò alle scene longhiane per creare le diverse tipologie umane che popolano le sue commedie

P. Longhi



P. Longhi venditrice di fritole

1757 circa

Venezia, Ca' Rezzonico olio su tela; 62 x 51



- Nella ricca galleria di personaggi longhiani, come quelli goldoniani, non poteva mancare la figura della venditrice ambulante. Immagini simili ricorrono nella pittura settecentesca, si pensi ai cartoni per arazzi realizzati in Spagna una ventina di anni dopo da Francisco Goya. La scena è colta come in uno spazio teatrale, di cui si intravedono le quinte con le finestre aperte e le coperte stese. Tutto fa pensare a un rione popolare nel quale si avventurano le due donne, accompagnate da un uomo con il tipico tricorno in testa che con gesto eloquente si rivolge alla venditrice.

- Quella dell'ambulante rappresenta una delle forme più antiche di commercio. Anche dopo la nascita del mercato ,l'attività degli ambulanti non cessa di esistere
Dolci come le ciambelle rimangono per secoli merce tipica dei venditori ambulanti.

- Nel clima illuministico settecentesco il mercato fiorentino rappresenta un documento di studio delle abitudini alimentari locali, ed esprime al contempo l'ottimismo del secolo nei confronti del progresso e la convinzione di poter sconfiggere la fame.

- Nella presenza delle verdure si deve vedere uno specchio delle abitudini alimentari dell'epoca e del luogo. Il carciofo, per esempio, era coltivato soprattutto in Toscana vedi p. 68



L'ETÀ DELLA CONTRORIFORMA

; ; Inquadramento storico

Tutto il XVI secolo è stato segnato dai contrasti religiosi sorti a seguito della Riforma protestante avviata nel 1517 da Martin Lutero. In pratica l'Europa fu spaccata a metà, protestante la parte centro-settentrionale cattolica quella meridionale, e le conseguenze furono notevoli anche sul piano culturale e sociale. In gioco non vi era solo un contrasto ideologico, ma uno scontro di potere che determinò un clima di guerra (molto simile alla «guerra fredda» avutasi dopo la Seconda Guerra Mondiale) combattuta con le armi dell'inquisizione, dello spionaggio e della caccia alle streghe. E questa guerra divenne sempre più cruenta con la conclusione, nel 1563, del Concilio di Trento. Come è noto, questo concilio, convocato nel 1545 per tentare una ricomposizione tra cattolici e protestanti, di fatto divenne il luogo di elaborazione di quella nuova ideologia della chiesa romana che, con la sua Controriforma, dava una risposta alla Riforma proposta dai protestanti.

Il Concilio di Trento dettò norme anche per la produzione artistica commissionata dalla Chiesa (un maggior rispetto delle fonti, bando alle invenzioni gratuite e alle immagini di nudi, sono alcune di queste norme), ma più in generale la Controriforma nel suo complesso determinò una radicale svolta dei tempi, svolta che finì per influenzare l'arte ben al di là delle indicazioni precettistiche date. In sintesi è come se improvvisamente la festa fosse finita. Quel clima di gioiosa eleganza e di sensuale bellezza, che si era respirato per tutto il periodo rinascimentale, era tramontato, per lasciare al suo posto un nuovo clima di rigore morale e di paura.

I protestanti accusavano la Chiesa romana di aver perso il senso di umiltà e povertà che aveva la chiesa delle origini, per inseguire solo potere, ricchezza e piaceri terreni. In realtà, se pensiamo a papi quali Alessandro VI, forse non avevano tutti i torti. La Chiesa romana non poteva non fare una autocritica su questo argomento, ma il risultato fu essenzialmente un clima di maggior severità ma applicato soprattutto verso gli altri. La risposta della Controriforma fu l'intolleranza. Si poteva essere imprigionati, torturati e condannati a morte per semplici reati di opinione. In tal modo, più che vivificare la fede dei credenti, veniva instaurato un clima di terrore che serviva ad arginare la diffusione dello scisma riformistico. Casi emblematici di questa intolleranza furono le note vicende di Giordano Bruno e di Galileo Galilei. In pratica bastava avere idee diverse da quelle delle gerarchie ecclesiastiche per andare incontro ad accuse, processi, terrore e morte.

Questo clima controriformistico di fatto perdurò per tutto il XVII secolo, cominciando a diradarsi agli inizi del Settecento per scomparire definitivamente nel corso del secolo, soprattutto con l'avvento dell'Illuminismo.

L'arte dopo il Concilio di Trento

La chiesa cattolica ha sempre avuto un rapporto fecondo e produttivo con l'arte. Da non dimenticare che la religione cristiana è stata l'unica grande religione monoteistica a non bandire, per motivi ideologici, la rappresentazione artistica di figure umane e di storie. Di fatto, se nell'Occidente europeo, dopo il tramonto dell'età classica, l'arte non scomparve, lo si deve soprattutto alla Chiesa. Chiesa che, pur avendo una posizione quasi di monopolio sulla produzione artistica, di fatto ha avuto sempre un atteggiamento tollerante verso la creatività degli artisti. Tolleranza che ebbe anche

con l'avvento dell'umanesimo, quando il ritorno al mondo classico, ai suoi precetti estetici, nonché al racconto di quei dei ed eroi della mitologia combattuti proprio dal cristianesimo, portarono l'arte a lidi che non sembravano molto ortodossi da un punto di vista religioso.

Ecco perché l'improvviso atteggiamento di intolleranza che la Chiesa assunse, condizionò l'arte in maniera più profonda di quello che può apparire a prima vista. Anche perché non dobbiamo dimenticare che all'epoca gli artisti erano ancora al servizio delle classi dominanti (Chiesa e aristocrazia) e non si sognavano minimamente di svolgere un ruolo da intellettuali controcorrente.

Gli artisti si adeguarono prontamente a questo nuovo clima: non più immagini che potevano inneggiare alla gioia e alla felicità, ma immagini che suscitavano necessità di pentimento e di sacrificio. Il martirio dei santi divenne uno dei temi più ricorrenti fino a tutto il Seicento, quasi a testimoniare una nuova visione della religione basata soprattutto sul dolore e sulla mortificazione. In un certo senso, in questa atmosfera buia, anche i colori si scurirono: sono sempre più gli artisti che, sulla scia di Caravaggio, affondano le loro immagini in una cornice di oscurità avvolgente.

Il Concilio di Trento si occupò delle arti nella sua ultima sessione di lavori. Il problema non era minimo, in quanto i protestanti avevano una posizione decisamente iconoclasta: soprattutto nei paesi tedeschi si diffuse la tendenza a produrre immagini, spesso a stampa, di carattere irriverente o decisamente blasfemo nei confronti della religione cattolica. Per cui non si poteva ignorare il problema di un controllo sull'ortodossia delle immagini prodotte a fini religiosi. In realtà il Concilio di Trento non fornì norme precise, ma introdusse il principio che le opere destinate alle chiese dovevano essere approvate dal vescovo della diocesi. E se le opere non erano conformi alle aspettative, queste potevano essere rifiutate o si poteva richiederne la modifica.

L'azione di controllo, e potenzialmente di censura, fu quindi demandata ai vescovi i quali ebbero atteggiamenti diversificati. In alcuni casi l'azione fu più diretta ed incisiva. San Carlo Borromeo, arcivescovo di Milano dal 1560 al 1584, pubblicò nel 1577 delle precise istruzioni (*Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*) destinate agli architetti e ai pittori e scultori di soggetti sacri, che rimasero quale modello di rigore per l'arte del periodo successivo. Ma già nel 1624 il cardinale Federico Borromeo, con il suo «De pictura sacra», mostrava un atteggiamento di maggiore tolleranza.

In campo artistico, in realtà, non ci furono atteggiamenti fortemente intolleranti o di censura, come avvenne invece nel caso della produzione a stampa di libri o di opere scientifiche. Unico caso noto di procedimento inquisitorio nei confronti di un artista è quello a carico di Paolo Veronese, per l'opera «Cena in casa Levi». Ma anche qui non ci furono soluzioni radicali, e il compromesso fu presto raggiunto con qualche piccola modifica e con il cambio del titolo all'opera.

Alla fine gli artisti cercarono di non usare eccessivamente il nudo, soprattutto femminile, che, se non scomparve del tutto, risultò più castigato e meno lascivo. E i soggetti mitologici, che neppure scomparvero, furono riservati solo alle opere laiche per la committenza privata.

La pittura tra fine '500 e inizi '600

Dopo il Concilio di Trento lo spirito del Rinascimento si è decisamente esaurito, non però la pittura, definita «manierista», che ne era derivata. Il superamento di questa pittura avvenne in un paio di decenni tra fine Cinquecento e inizi Seicento, grazie soprattutto a tre pittori: Annibale Carracci,

Michelangelo Merisi detto il Caravaggio e il pittore fiammingo Pieter Paul Rubens. Annibale Carracci è il più giovane di un terzetto di artisti bolognesi formato, oltre che da lui, dal fratello Agostino e dal cugino Ludovico. Questi tre artisti diedero vita a Bologna all'Accademia degli Incamminati che fu il baricentro di quella tendenza dell'arte seicentesca che definiamo «classicismo». Nei loro insegnamenti si cercava di coniugare il modello dei grandi maestri cinquecenteschi, quali Raffaello e Tiziano, con un rinnovato studio del vero: in pratica una pittura che coniugasse l'idealismo (fatto di armonia, proporzione, decoro, misura, ecc.) con il realismo (fatto soprattutto di ispirazione e studio della realtà).

Ma l'artista che più rappresentò il realismo (o naturalismo) fu sicuramente Caravaggio. Egli fu autore di un'autentica rivoluzione pittorica, dimostrando la forza che poteva avere una rappresentazione esatta della realtà, senza alcuna trasfigurazione o aggiustamento. Il suo stile, unito anche ad una grandissima qualità pittorica innata, gli permise di produrre opere che ebbero un'influenza grandissima su tutta la pittura europea del XVII secolo.

Il fiammingo Pieter Paul Rubens, infine, fu il pittore che unendo in una originale sintesi spunti realisti tipici dell'arte nordica con gli ultimi virtuosismi dell'arte manierista creò la pittura barocca, pittura molto esuberante giocata sempre su composizioni molto complesse.

Questi sono in sintesi i tre maggiori percorsi lungo la quale si snoda l'arte europea del Seicento: il classicismo, il naturalismo e il barocco. Mentre di quest'ultimo stile ci occuperemo nel prossimo capitolo, vediamo la differenza fondamentale che passa tra classicismo di matrice carraccesca e naturalismo alla Caravaggio.

Per capire questa differenza conviene fare un esempio. Un pittore rinascimentale come Raffaello quando doveva dipingere una Madonna usava probabilmente una modella, ma l'immagine che ne derivava non era il ritratto della donna in carne e ossa che lui aveva davanti, altrimenti la finzione non sarebbe passata: il quadro doveva raffigurare un'immagine femminile idealizzata (quale noi attribuiamo, per convenzione culturale ma anche per aspettativa psicologica, alla Madonna) e non una figura di una donna reale appartenente ad un tempo ed un luogo relativi. Questo procedimento di passare dal reale all'ideale lo possiamo chiamare di «trasfigurazione». In questo modo la realtà veniva aggiustata a quelle che sono le «regole dell'arte»: decoro, compostezza, ordine, armonia, eccetera. Questo è il processo che attuavano i Carracci.

Caravaggio, al contrario, abolì dalla sua pittura qualsiasi «trasfigurazione»: la realtà rappresentata nei suoi quadri appariva nuda e cruda come l'immagine reale che si presentava agli occhi del pittore. I modelli e le modelle erano rappresentati con tale verismo da sembrare quasi foto reali. L'effetto, per il pubblico del tempo, fu quasi sconvolgente: non erano abituati a veder rappresentata la realtà senza il filtro della «trasfigurazione» e ciò che vedevano nei quadri di Caravaggio era troppo forte da essere immediatamente accettato.

Altra differenza notevole tra lo stile dei Carracci e quella di Caravaggio è ancora una volta, come già tra fiorentini e veneziani, il diverso rapporto tra disegno e pittura. Mentre per i Carracci l'arte nasce soprattutto dal disegno, che rimane la trama logica, razionale e visibile, dell'immagine costruita, Caravaggio costruisce i suoi quadri solo con gli strumenti della pittura: cioè luce e colore. Non solo: nella sua evoluzione stilistica Caravaggio accentuò sempre più il contrasto tra luce e ombra, al punto che l'immagine non poteva più essere costruita con gli strumenti razionali del disegno. In pratica nei suoi quadri ciò che appare non è la struttura dei corpi, ma solo quel tanto che opportuni effetti di luce ci permettono di vedere. E questi effetti di luce, quasi lampi che appaiono nell'oscurità per mostrarci un'immagine affogata nel buio, divennero una delle cifre stilistiche più forti di Caravaggio.

Lo stile di Caravaggio ebbe un'influenza enorme nei pittori a lui posteriori, che compresero la grande forza di un'arte che riesce a drammatizzare la realtà con il semplice ricorso alla rappresentazione veritiera e a un sapiente uso della luce e dell'ombra. La sua presenza a Napoli fu uno stimolo enorme per quei pittori, quali Battistello Caracciolo, Massimo Stanzione, Mattia Preti e tanti altri, che diedero vita ad una indimenticabile stagione artistica napoletana che si svolse per tutto il XVII e XVIII secolo. La sua influenza fu recepita da pittori spagnoli, Zurbaran e Velazquez su tutti, da pittori francesi quali George De La Tour ed anche da quello che rimane sicuramente il maggior pittore olandese del Seicento: Rembrandt.

La nascita dei generi pittorici

Nel corso del Cinquecento, la produzione pittorica conosce un aumento vertiginoso rispetto ai secoli precedenti. Ciò è dovuto a molteplici cause, quali l'aumento della ricchezza (quindi maggior committenza soprattutto privata) ma anche la maggior bravura dei pittori in grado di soddisfare qualsiasi esigenza di rappresentazione. Inoltre, l'introduzione dei colori ad olio e della tela come supporto, ebbero la conseguenza di far aumentare la produzione di beni mobili (quadri da cavalletto) rispetto a quelli immobili (affreschi e mosaici), con la conseguenza che venne favorito il collezionismo e il mercato delle opere d'arte. In maniera più o meno diretta, queste cause produssero un ulteriore effetto: aumentò la specializzazione dei soggetti delle opere d'arte. E con ciò nacquero i cosiddetti «generi», che altro non sono che un raggruppamento delle opere per soggetti omogenei.

La consapevolezza che potessero esistere più generi pittorici fu chiara quando presero autonomia i soggetti che raffiguravano i paesaggi e le nature morte. Precedentemente il paesaggio veniva utilizzato solo come sfondo di quadri che avevano altri soggetti principali: il ritratto, il racconto di una storia, e così via. L'idea, poi, di fare quadri che rappresentassero solo composizione di oggetti inanimati non era mai stata considerata per mancanza di una reale motivazione. Quando il collezionismo cominciò a far tesoro anche di disegni preparatori e studi di quadri, anche questo genere trovò una sua possibilità di commercializzazione.

In Italia, le prime opere di capostipiti di questi due nuovi generi, vengono fatte risalire ad Annibale Carracci e a Caravaggio. La «Fuga in Egitto» realizzata nel 1603 dal Carracci viene considerata come il primo quadro di paesaggio, mentre la «Canestra di frutti» del 1596 del Caravaggio è considerata la prima natura morta dell'arte italiana. Il Carracci è anche considerato l'iniziatore della cosiddetta pittura «di genere». Con questo termine vengono normalmente indicate le opere che raffigurano momenti ed episodi di vita quotidiana presi tra la gente comune. Tipici sono le sue opere quali «La macelleria», del 1583, o «Il mangiafagioli», dello stesso anno, in cui non sono narrati episodi né storici né religiosi né mitologici, ma è rappresentata la vita comune, e spesso pittoresca, del popolo minuto.

Nel corso del Seicento e Settecento, la specializzazione per generi della pittura ebbe largo seguito, e molte saranno le opere prodotte nei diversi ambiti. Particolare evoluzione ebbe soprattutto il genere vedutistico. Con questo termine intendiamo non solo la rappresentazione di paesaggio (che normalmente raffigura scorci di natura quali montagne, colline, laghi, cascate, vedute marine eccetera), ma un genere più ampio che comprende anche le rappresentazioni di città, in scorci a volte ampi (come dei paesaggi) a volte molto più ristretti, quali un angolo di strada magari con qualche scena di pittoresca vita quotidiana.

Questa divisione per generi della pittura produsse anche riflessioni e dibattiti su quali fossero i generi più o meno nobili o più o meno ardui da affrontare. A titolo di esempio riportiamo quanto

scrisse il teorico francese André Félibien des Avaux (1619-95). Secondo Félibien quattro erano i principali generi che lui elencava secondo la seguente scala di difficoltà: la natura morta, il paesaggio, il ritratto, le pitture di storia. Il genere più semplice era quello della natura morta perché l'artista rappresentava solo oggetti inanimati, che poteva controllare nelle composizioni e nelle luci che meglio preferiva, e quindi il compito gli risultava agevole. Più difficile era rappresentare il paesaggio, perché qui il pittore non poteva spostare la composizione come voleva e la luce da rappresentare era quella naturale. Di difficoltà maggiore risultava quindi il ritratto perché qui il pittore si doveva confrontare non con soggetti inanimati ma con persone vive, che doveva rappresentare cogliendone anche l'aspetto psicologico. Infine la pittura di storia (intendendo con questo termine opere di tipo narrativo sia nel campo prettamente storico, sia in quelli religioso o mitologico o favolistico in genere) rappresentava il grado di maggior difficoltà che un pittore poteva affrontare. Innanzitutto perché nei quadri di storia vi erano tutti i generi precedenti (la natura morta, il paesaggio e il ritratto) ma in più il pittore doveva anche rappresentare il movimento, cioè dipingere i personaggi non in posizione statica, come nei ritratti, ma nell'atto di muoversi compiendo un'azione. In sintesi doveva cogliere il dinamismo aggiungendo pathos alla scena rappresentata.

Ovviamente questa fu una idea espressa da Felibien, e non fu l'unica riguardo alle progressive difficoltà dei generi pittorici: altri scrittori proposero altre riflessioni, anche se l'analisi del teorico francese, probabilmente, fu quella che più si avvicinava al comune sentire dei pittori, i quali per tutto il XVII e XVIII ebbero effettivamente la tendenza a specializzare il loro operato in base a questi generi.



Il sarcofago degli sposi Museo di Villa Giulia 520 a.C.



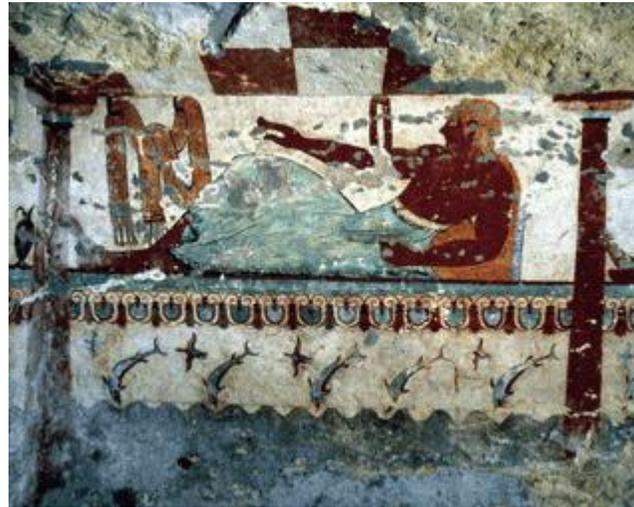
Etruschi

- Il Sarcofago degli Sposi è stato rinvenuto in una tomba della necropoli della [Banditaccia](#) di Cerveteri ed è attribuibile al 520 a.C. circa. Il sarcofago è una scultura in terracotta, il cui coperchio riporta le figure di due sposi, adagiati su un triclinio, cioè il letto che si usava durante i banchetti. L'uomo poggia affettuosamente il braccio sulle spalle della moglie, e i lineamenti delle due figure seguono la caratteristica tipica dell'arte scultorea etrusca, costituita da linee semplici e diritte ma nello stesso tempo eleganti. La forma è molto curata in alcuni particolari, come si può ricavare dall'osservazione dei calzari a punta detti *calcei repandi* che indossano i due sposi.

“Tomba del Triclinio” Particolare
delle pitture della “Tomba del
Triclinio” di Tarquinia (inizi V secolo a.C.)



“Tomba delle Leonesse” Particolare della “Tomba delle Leonesse” di Tarquinia



P. Longhi,

- **La polenta**
1735-1740
olio su tela ; 61 x 50
Venezia, Ca' Rezzonico

- Quelle che si ritengono delle meretrici, protagoniste di questa serie, sono qui colte in un momento domestico, che tuttavia non ha nulla di ingenuo. *Se l'Allegra coppia* presentava in modo esplicito il soggetto della storia narrata, in questa immagine il senso è più velato. Tuttavia ricorre la figura del giovane in primo piano, in questo caso accompagnata da un amico, così come lo sguardo accattivante delle due donne è inequivocabile. Molto sfondo scuro e le figure luminose e il grande realismo, ricco di particolari, aspetto che colpì profondamente Carlo Goldoni, che in più occasioni s'ispirò alle scene longhiane per creare le diverse tipologie umane che popolano le sue commedie

Tomba della caccia e della pesca

■ Particolare delle pitture (Tarquinia)



Mosaico con l'Ultima cena, VI sec.
Ravenna Santa Apollinare NUOVO



E' CONSIDERATA LA Più ANTICA RAPPRESENTAZIONE DI Ultima
Cena nell'arte occidentale

La posizione di Cristo e degli apostoli rispecchia l'uso romano di mangiare adagiati in posizione sdraiata sugli appositi triclini.

Il pesce rimanda simbolicamente a Cristo.nella definizione greca di cristo come Jesus Chistos Theou Ulios Soter le iniziali di ciascuna parola formeranno il termine ichthus che nella stessa lingua significa pesce

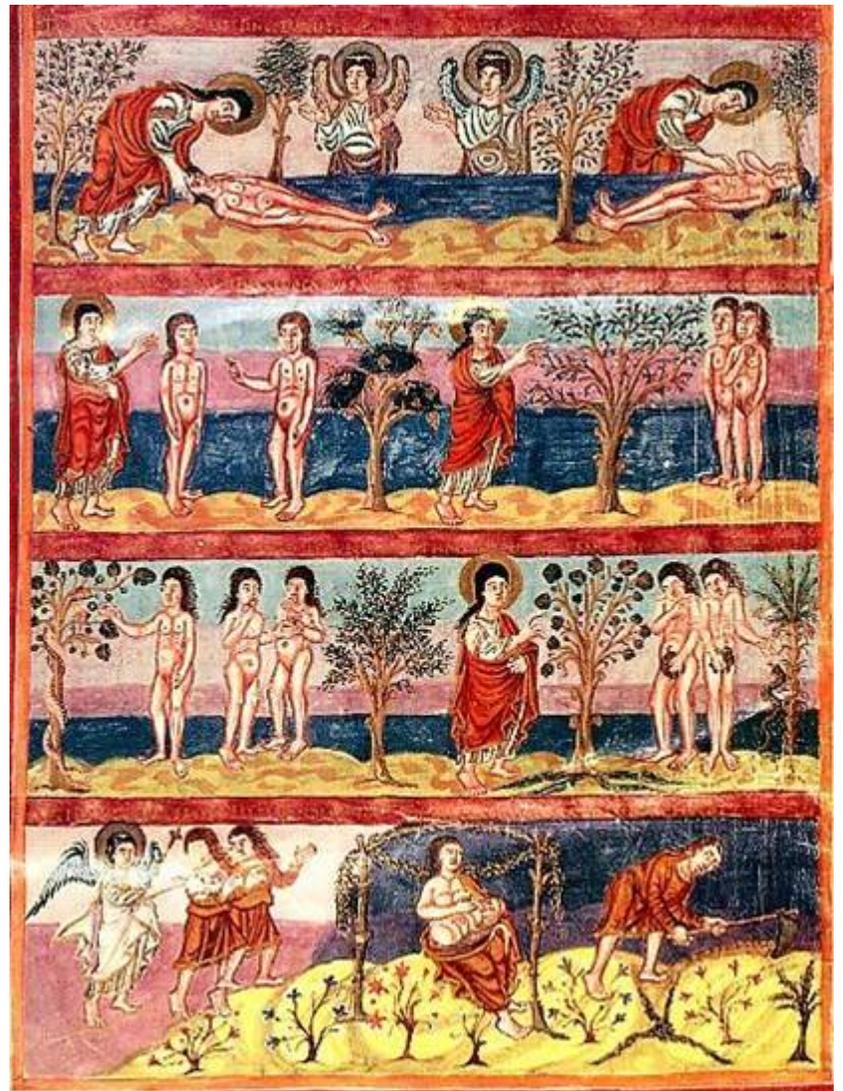


fig. 4: "Scene della Genesi",
Bibbia Moutier-Grandval, Tours,
840 ca., Londra, British Museum



- Arazzo di Bayeux

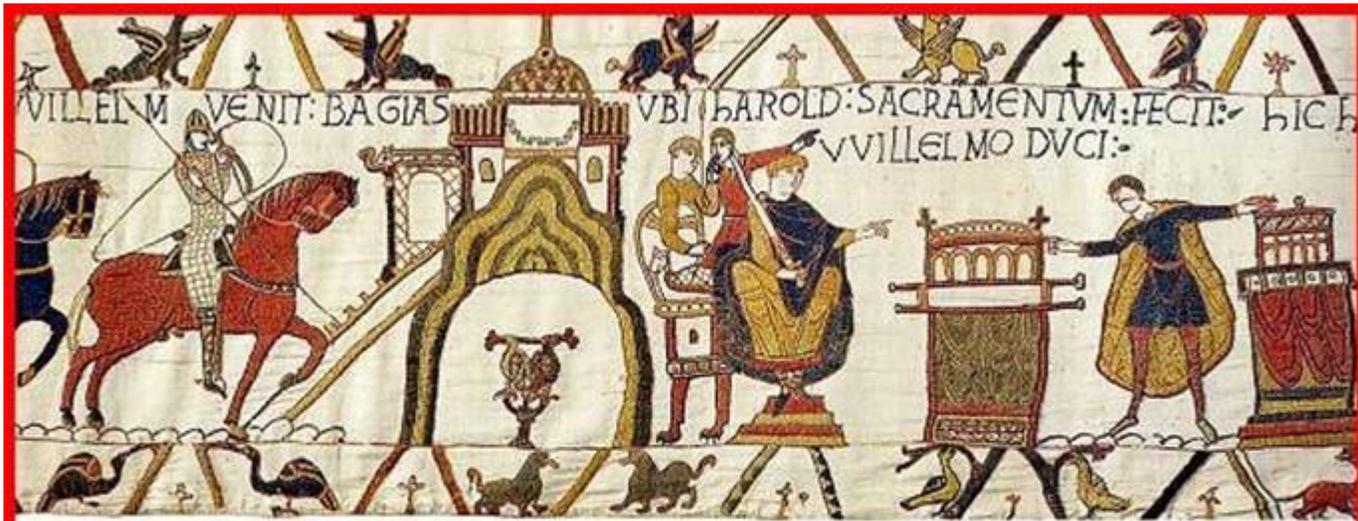


fig. 10 b: "Aroldo si reca a Bayeaux e presta giuramento a Guglielmo su due reliquiari", arazzo di Bayeaux, Musée de la Reine Mathilde

• [ba6.JPG](#)



fig. 11 a: "Il corpo di Edoardo è trasportato nella chiesa di S. Pietro", arazzo di Bayeux, Musée de la Reine Mathilde



fig. 11 c: "La costruzione delle navi", arazzo di Bayeux,
Musée de la Reine Mathilde



fig. 12 b: "Una freccia colpisce mortalmente Aroldo in un occhio", arazzo di Bayeaux, Musée de la Reine Mathilde

- [bay4.JPG](#)

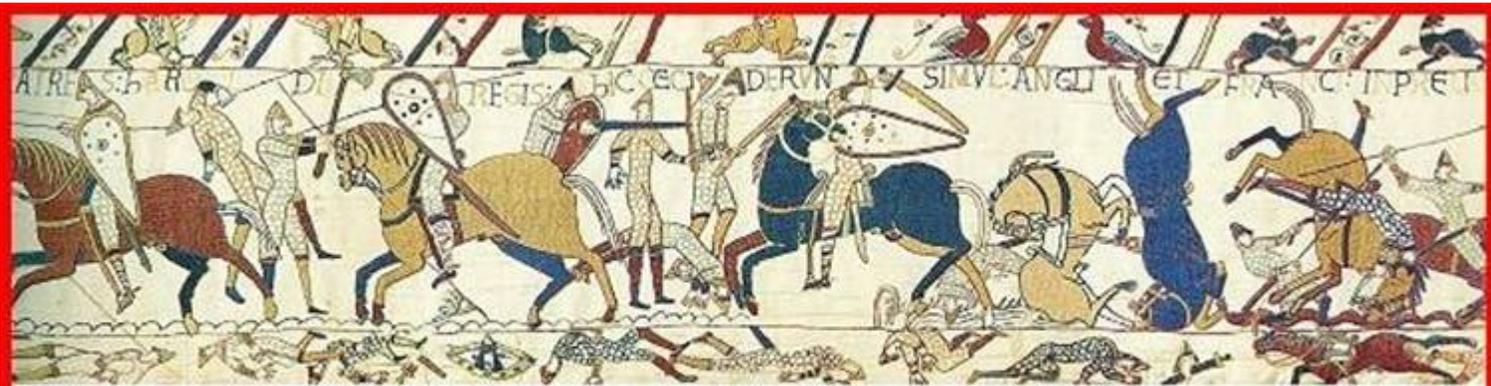


fig. 12 a: "La battaglia di Hastings", arazzo di Bayeaux,
Musée de la Reine Mathilde



fig. 11 c: "La costruzione delle navi", arazzo di Bayeux,
Musée de la Reine Mathilde

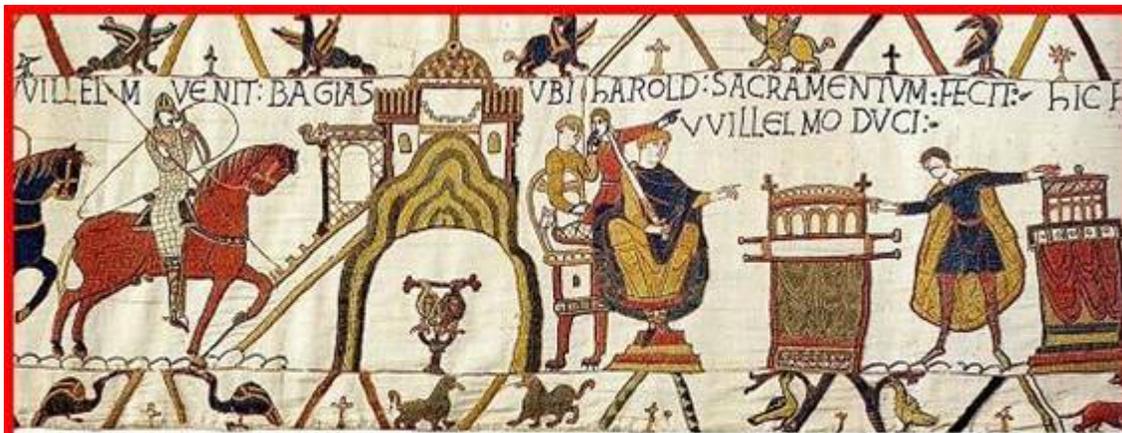


fig. 10 b: "Aroldo si reca a Bayeaux e presta giuramento a Guglielmo su due reliquiari", arazzo di Bayeaux, Musée de la Reine Mathilde



- Il castello di Issogne fu voluto da Giorgio di Challant alla fine del 400 come palazzo residenziale. Nel cortile si trova la famosa fontana del melograno in ferro battuto (XVI sec.) e, sotto il porticato, sette lunette affrescate con curiose scene di vita popolare del tempo. Già proprietà dei vescovi di Aosta, poi restaurato verso il 1400 da Ibleto di Challant, il castello di Issogne avrebbe assunto l'aspetto che ancora oggi propone ai visitatori tra il 1490 circa e il 1510, al tempo di Giorgio di Challant, protonotario apostolico e priore di S. Orso che lo restaurò e lo trasformò in una sontuosa dimora per sua cugina Margherita de La Chambre e suo figlio Filiberto. Issogne infatti non è più un castello medievale, ma una residenza rinascimentale che esternamente non denota segni di appariscenza, con le torri angolari di poco più alte dei tetti del complesso.

Interno

- Al centro del cortile, sul quale si affacciano prospetti interamente decorati di stemmi matrimoniali della famiglia Challant, si trova la celebre fontana del melograno in ferro battuto.

I vani del castello sono una cinquantina. Al piano terra sono visitabili la sala da pranzo che comunica con la cucina solo per mezzo del passapiatti che si apre sotto la cappa del camino; la cucina, nella quale si trovano tre grandi camini, è divisa in due da una doppia arcata: una parte era riservata ai Signori e l'altra al personale di servizio. La sala baronale in cui si possono ammirare un bel camino in pietra recante sulla cappa lo stemma dei Challant affiancato da un leone e da un grifone, le pitture sulle travi lignee del soffitto, e gli affreschi delle pareti raffiguranti paesaggi, scene di caccia e il Giudizio di Paride.

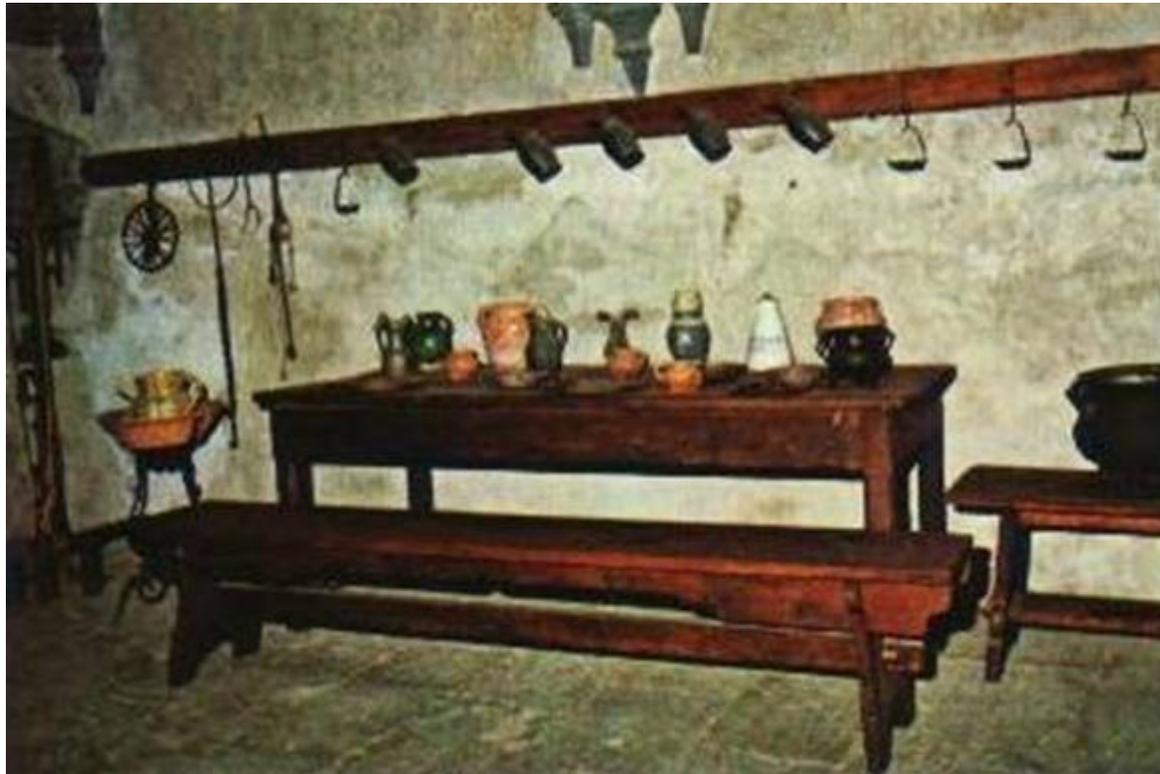
Al 1° piano si trovano: la cappella dalle volte a ogiva finemente decorate, con affreschi alle pareti e con l'altare gotico in legno intagliato e dorato adorno di un trittico fiammingo. Una cancellata in legno divide la parte riservata ai Signori da quella destinata alla servitù; la camera della Contessa con l'oratorio ornato di pitture e quella del Conte Renato.

- Internamente l'androne e il portico sono decorati di affreschi inquadrati nelle lunette degli archi e **riproducono scene di vita quotidiana (la bottega del sarto, la farmacia, la macelleria, il corpo di guardia, il mercato di frutta e verdura, la bottega del fornaio, dello speziale, del pizzicagnolo).**

Al 2° piano: la stanza del re di Francia con il soffitto a cassettoni e un camino che reca sulla cappa lo stemma con i gigli dorati sul fondo e il motto "Vive le Roi". Accanto a questa camera si trova quella detta dei "Cavalieri di San Maurizio" con il bel soffitto a cassettoni in cui è dipinta la croce di quest'ordine.

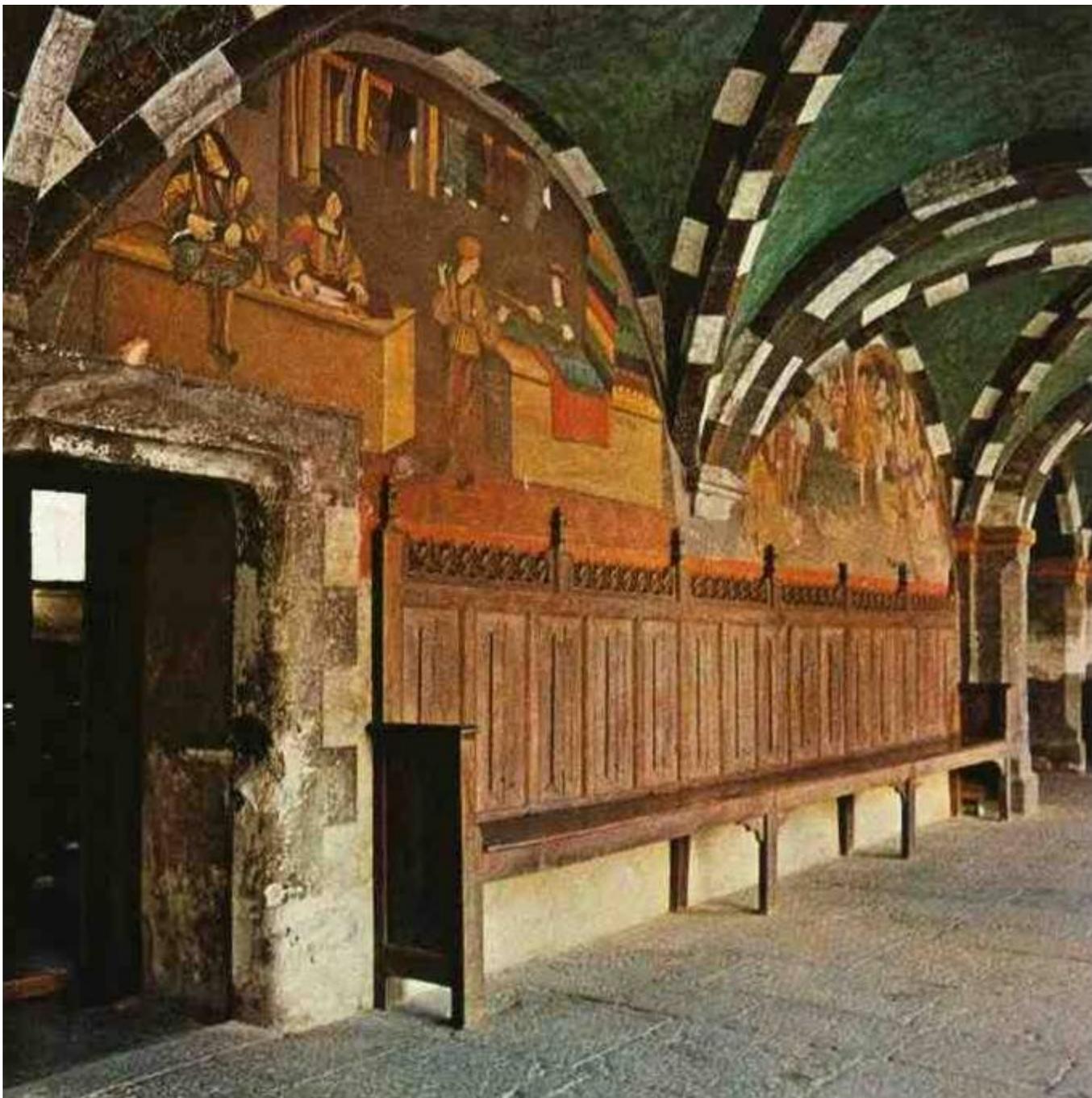
Dalla famiglia Challant il castello passò ai Madruzzo e ritornò ai Challant dopo un processo per la successione durato più di un secolo. Dopo vari passaggi di proprietà, nel 1872 fu acquistato dal pittore Vittorio Avondo che lo restaurò e lo donò allo Stato nel 1907. Oggi il castello appartiene all'Amministrazione Regionale.

Issogne



Fontana



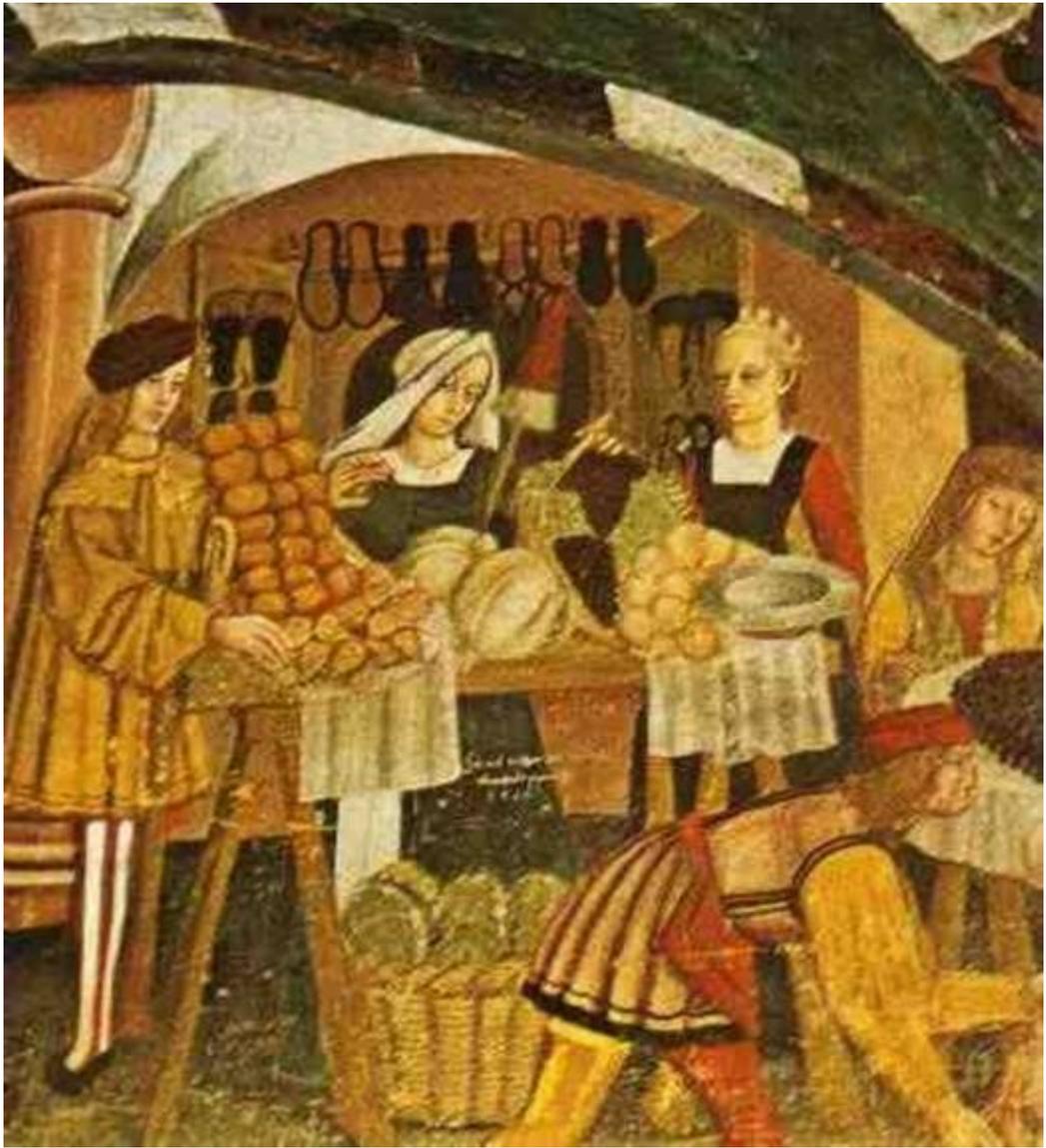


A



● Aff2





V. Campi Fruttivendola 1580 Brera
Milano



- Le scene di mercato si affacciano con frequenza nelle opere pittoriche italiane e fiamminghe, celebrando l'abbondanza derivata dalla crescente fiducia nel commercio come fonte di ricchezza

Anders, Donna al mercato



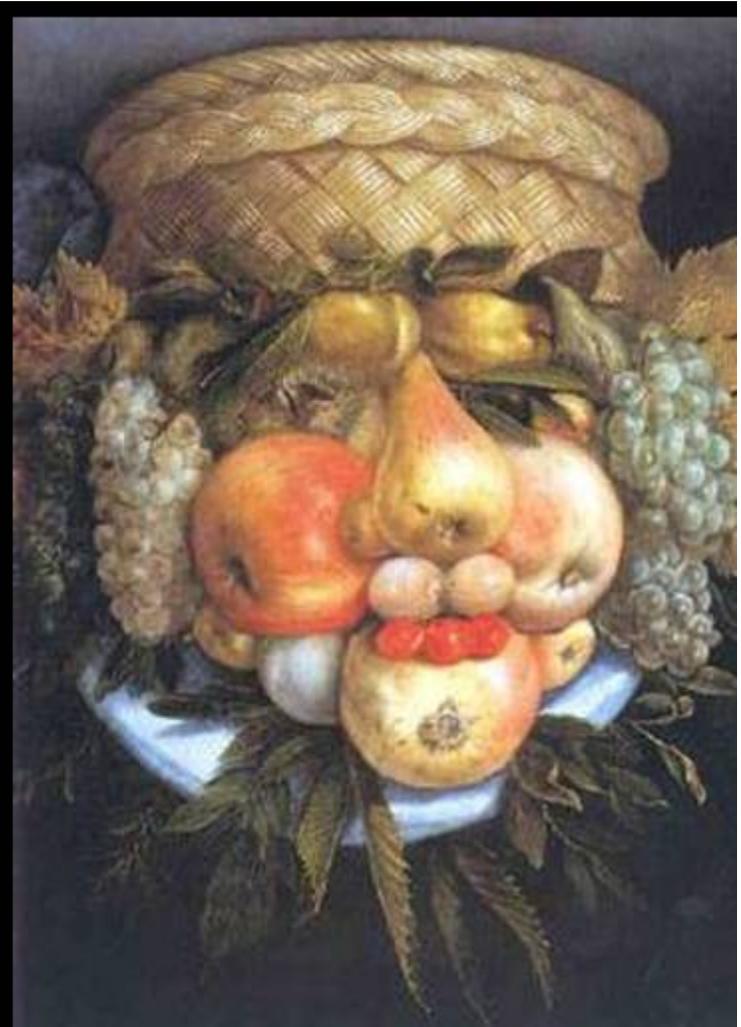
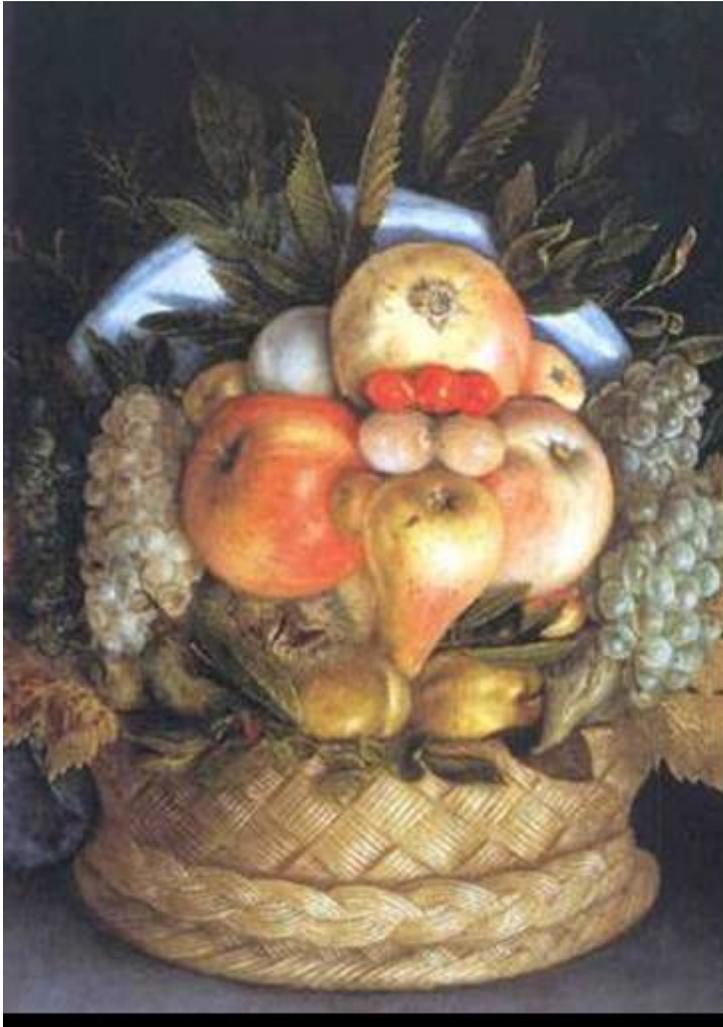
- Quest'opera di V.Campi fa parte di una serie di 5 opere ispirate ai pittori fiamminghi Aertsen e Beucklaer che furono dipinte per il banchiere Hans Fugger intorno al 1580

- L'esposizione di frutta e verdura risponde allo spirito catalogatorio e curioso che animava il collezionismo delle "camere delle meraviglie".
- Nell'avvenente verduraia, nella frutta e nelle verdure è presente una sottile esaltazione della sensualità

Pescivendola V.Campi.



Arcimboldi Testa reversibile



- Macelleria ,Passarotti.



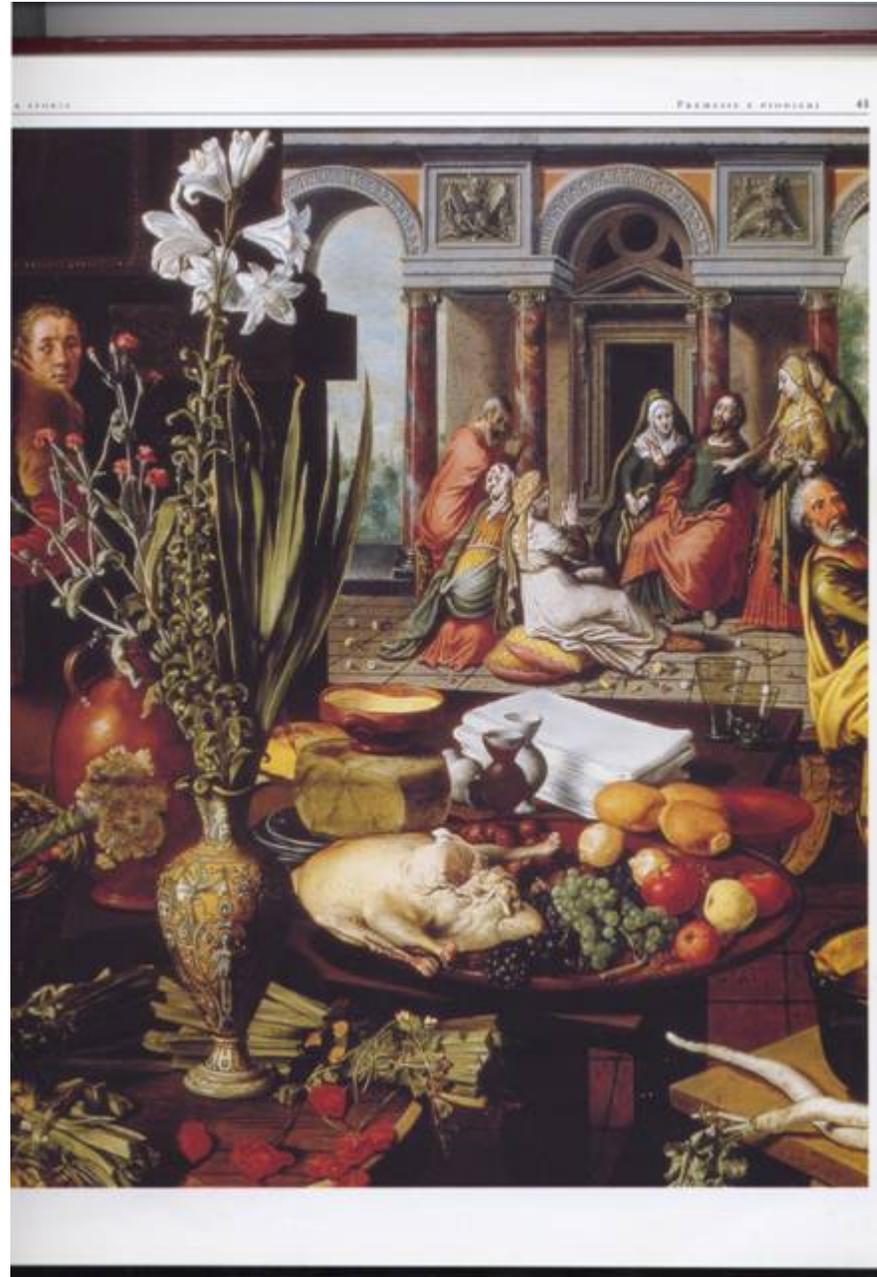
Pier franc. Cittadini Il ristoro dell'ortolano



U.Boccioni



Pieter Aertsen
Gesù in casa di
Maria (part.) 1553
Rotterdam





Joachim
Beuckelaer
Mercato di
polli 1570
,Gand



V. Campi
Fruttivendola
1580



V. Campi
Pollivendola
1580-1590
Milano, Brera