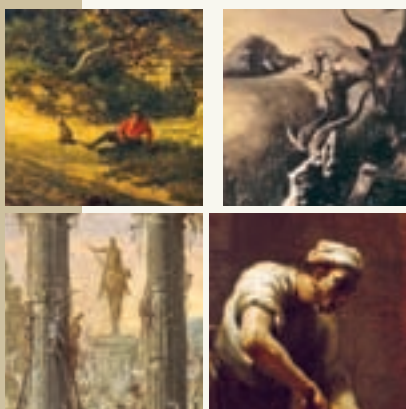




ITINERARIO 27

Il Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo. Il Barocco



Dvorcovaja Naberežnaja, 34
San Pietroburgo

Il Museo dell'Ermitage, che con le sue 400 sale aperte al pubblico è oggi il più vasto del mondo: si estende per quasi sessantamila metri quadrati fra la Neva, il grande fiume che bagna la città russa di San Pietroburgo, e la sterminata piazza di Palazzo.

Non si tratta di un organismo architettonico unitario, ma è frutto della progressiva unione, avvenuta tra i secoli XVIII e XIX, di ben cinque diversi edifici, esternamente collegati fra loro grazie ad alcuni corridoi coperti.

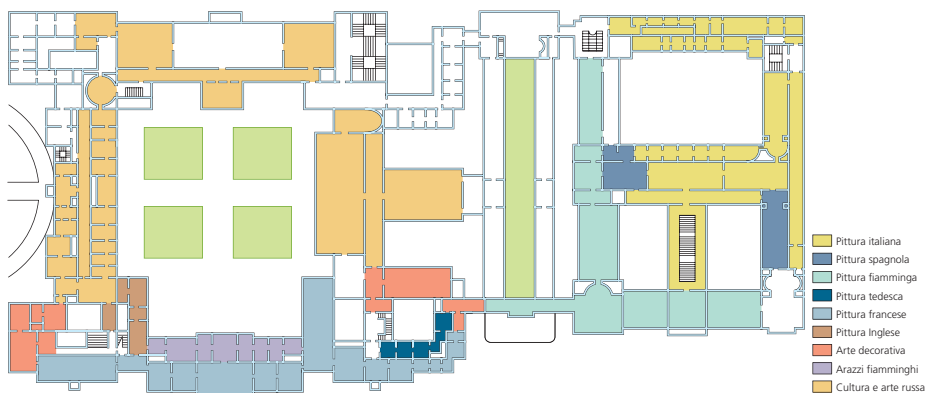
Il nucleo di partenza è quello del cosiddetto *Palazzo d'Inverno*, la residenza imperiale che l'architetto italiano *Bartolomeo Francesco Rastrelli* costruisce tra il 1753 e il 1762. Accanto a tale edificio sorge il vero e proprio Ermitage, realizzato tra il 1764 e il 1776 dagli architetti *Jean-Baptiste Vallin de La Mothe* (1729-1800) e *Jurij Felten* (1730-1801). Composto da un padiglione settentrionale con facciata sul lungoneva e da un padiglione meridionale con facciata sulla piazza di Palazzo, l'edificio è voluto espressamente dalla zarina Caterina II la Grande (1762-1796), donna colta e protettrice delle arti.

Il termine *Ermitage* è francese e significa *èremo*, cioè luogo di ritiro e di meditazione. In esso l'imperatrice amava spesso ritirarsi

in solitudine, a contemplare i novantadue dipinti provenienti dal Palazzo d'Inverno che costituiranno il primo, importante nucleo della futura galleria dell'Ermitage.

Il terzo edificio che costituisce l'attuale museo ha la facciata rivolta verso la Neva ed è noto come *Vecchio* (o *Grande*) *Ermitage*. È ancora opera dell'architetto russo *Jurij Felten* che lo realizza nel 1771-1787 al fine di contenere il sempre maggior numero di collezioni d'arte delle quali l'illuminato mecenatismo di Caterina II aveva ormai riempito il precedente Ermitage. Dal Vecchio Ermitage si può accedere, grazie a un corridoio pensile esterno, anche al contiguo Teatro di corte che l'italiano *Giacomo Quarenghi* (1744-1817) costruisce tra il 1783 e il 1787 ispirandosi alle forme cinquecentesche del Teatro Olimpico di Vicenza. Esso fa parte a tutti gli effetti dell'Ermitage, di cui costituisce la quarta aggiunta.

Il quinto e ultimo edificio, infine, è il cosiddetto *Nuovo Ermitage*, costruito nel 1839-1852 dall'architetto tedesco *Leo von Klenze* (1784-1864), già autore dell'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera. La costruzione, dotata di un monumentale ingresso porticato dalla piazza di Palazzo, fu espressamente voluta dallo zar Nicola I (1825-1855) al fine di poter disporre degli



▲ Pianta del primo piano.



ambienti necessari per aprire per la prima volta al pubblico parte delle ricchissime collezioni di corte.

Le collezioni dell'Ermitage sono immense. Si tratta di oltre 2 milioni e 700 mila pezzi. Il nucleo principale della raccolta risale, come si è accennato, al tempo di Caterina II, imperatrice dal 1762 al 1796. Da allora l'espansione delle raccolte non ha più conosciuto soste, e agli acquisti si sono via via aggiunti anche i risultati dei ricchissimi scavi archeologici condotti in varie regioni della Russia.

La sistemazione attuale, con la destinazione a museo di tutti e cinque gli edifici che compongono il complesso dell'Ermitage, risale agli anni 1935-1941. Nel corso della Seconda guerra mondiale i palazzi subirono gravissimi danni da parte delle truppe tedesche, ma tutte le opere furono fortunatamente risparmiate in quanto quasi un milione e 120 mila di esse vennero trasferite al sicuro negli Urali e le rimanenti stipate nei sotterranei o disperse in piccoli musei della Russia interna.

Nel dopoguerra, infine, si provvide a un nuovo riordinamento che ricalcava quello precedente, con la divisione in otto dipartimenti su un percorso di circa ventiquattro chilometri.

Bartolomeo Francesco Rastrelli

(Parigi, ca 1700-Pietroburgo, Russia, 1771). Figlio del fiorentino Bartolomeo Carlo Rastrelli, scultore e architetto di gusto barocco, si forma inizialmente a Parigi dove il padre lavorava alla corte. Sempre al seguito del padre si reca a Pietroburgo e inizia a lavorare per la famiglia imperiale. Dal 1736 diventa primo architetto di corte e sovrintende a tutto lo sviluppo urbanistico della città, che dal 1712 era diventata la nuova capitale della Russia. Il suo personalissimo stile, tendente ad armonizzare il gusto barocco europeo con le tradizioni architettoniche del luogo, privilegia l'uso del colore nelle facciate e la realizzazione di campanili con coperture a cipolla.



27.1

**DOMENICHINO
(1581-1641)**

Ascensione di Maria Maddalena

Circa 1620. Olio su tela, 129x110 cm.

Domenico Zampieri, detto *il Domenichino*, bolognese di nascita e di formazione, mosse i primi passi artistici nell'Accademia dei Carracci, presso la quale riuscì a maturare quel gusto classicheggiante che costituì il segno distintivo di tutta la sua carriera pittorica. Trasferitosi a Roma intorno al 1602 entrò nella cerchia di Annibale Carracci, con il quale collaborò nel grandioso ciclo di affreschi della Galleria di Palazzo Farnese. La sua pittura prese spunto dalla pacatezza delle atmosfere raffaellesche e tentò di ripristinare quell'ideale di bellezza classicheggiante che il gusto barocco stava invece decisamente soppiantando. Convinto, come lui stesso affermava, che «il disegno dà l'essere e non v'è niente che abbia forma fuor dai suoi termini precisi», il Domenichino si rifugiò nel classicismo in conseguenza dello stesso disagio che aveva spinto altri artisti, prima di lui, a rifugiarsi nella maniera e che altri ancora ne spinse, in epoca successiva, a rifugiarsi nelle fantasie irreali del Barocco.

Il dipinto raffigura il momento della miracolosa ascensione in cielo di Maria Maddalena, che viene accompagnata in volo da angeli e cherubini, qui personificati da bionde e sorridenti testine alate. L'intera composizione è organizzata lungo la diagonale che collega l'angolo in basso a sinistra della tela con quello in alto a destra; tale espediente, unito agli sguardi rivolti al cielo della Maddalena e da alcuni dei suoi soprannaturali accompagnatori, conferisce all'insieme un equilibrato e coinvolgente senso di moto ascendente.

Nel complesso appare subito evidente il ricordo delle serene atmosfere di Raffaello, alle quali l'artista bolognese aggiunge però un gusto meticoloso per il particolare, come ben si può notare, ad esempio, nelle preziose e variopinte vesti della Maddalena o nella minuta rappresentazione della vegetazione sulle scoscese pendici dell'impervia montagna retrostante. L'impronta stilistica di Raffaello si ritrova anche nella serena dolcezza dei volti e nella mattutina luminosità del cielo.

L'ideale del Domenichino, comunque, è e rimane quello classico, secondo il quale la bellezza non scaturisce mai dalla semplice riproduzione della realtà quotidiana, che pur non manca di essere indagata con grande attenzione, ma dal superamento di essa, raggiunto isolandone gli elementi migliori e ricomponendoli in una realtà artistica superiore e priva di difetti. ■



▲ 27.2

| 27.2

JACOB ISAAKSZOON VAN RUISDAEL (ca 1628-1682)

Casette di contadini sulle dune

1647. Olio su tela, 52,5x67 cm

Nato ad Haarlem e morto ad Amsterdam, *Jacob Isaakszoon van Ruisdael* fu uno tra i principali protagonisti della pittura olandese di paesaggio del XVII secolo. Stando alle scarse notizie sulla sua biografia, ebbe una formazione umanistica (studiò infatti latino e medicina) e venne indirizzato all'arte dal padre *Isaac* (1599-1677), anch'egli apprezzato pittore di paesaggio. Inizialmente mostrò una netta predilezione per dipinti di piccole dimensioni, spesso realizzati su tavola. Il suo stile maturo è caratterizzato dall'utilizzo di forme compatte e da forti contrapposizioni tra pieni e vuoti. Ricchissimo il repertorio dei suoi soggetti naturali: cascate, marine, paesaggi fluviali, dune, campagne coltivate. La scelta di tali temi, come del resto avveniva in molta pittura olandese del tempo, va spesso al di là della semplice rappresentazione naturalistica e allude anche a significati simbolici e moralistici.

Il dipinto rappresenta un sereno paesaggio campestre solcato da un viottolo sterrato che conduce verso una casa di contadini, al centro, appena al di là di una collinetta che la nasconde parzialmente alla vista. Un'altra casa si intravede all'estremo

marginale destro, dietro un grande albero frondoso. L'unica presenza umana è quella di un contadino con la giacca rossa, che siede con il suo cane a lato del sentiero.

La vera protagonista del paesaggio è comunque la luce: un raggio di sole trapela dallo squarcio che si è aperto nel cielo plumbeo, forse al termine di un temporale. Il forte contrasto tra le nubi in movimento e l'improvviso apparire del sole producono un effetto magico e innaturale sulla rappresentazione, nella quale il paesaggio appare del tutto sottomesso all'assoluta prevalenza del cielo. Ruisdael, infatti, ha abbassato volutamente la linea dell'orizzonte per offrire una maggiore visibilità del cielo, che diviene così teatro di una turbolenza atmosferica imprevedibile e inquietante.

La tela rivela con chiarezza il particolare metodo di lavoro dell'artista, che amava partire da una preparazione scura per procedere – dal fondo in avanti – con la resa dei colori chiari. Le masse di vegetazione (in questo caso l'area erbosa che congiunge il primo piano con la casa posta al centro della composizione) venivano quindi trattate dapprima con i marroni e, partendo da questi, erano arricchite con i verdi e con vari tocchi di giallo. Tale procedura conferisce ai dipinti una luminosità prodigiosa, dando l'impressione che il dipinto irradia luce autonomamente verso l'esterno. ■

| 27.3

FRANS HALS (1581-1666)

Ritratto di giovane uomo con i guanti

Circa 1650. Olio su tela, 80x66,5 cm

Frans Hals, nato ad Anversa, fu tra i maggiori protagonisti della pittura olandese del Seicento. Si formò artisticamente presso la bottega del pittore manierista e letterato *Carel van Mander* (1548-1606) ed operò prevalentemente nella cittadina di Haarlem, dove morì. La sua produzione fu dedicata soprattutto al ritratto, genere nel quale si distinse come assoluto innovatore dal punto di vista sia tecnico sia compositivo. Accanto all'utilizzo di una stesura pittorica estremamente veloce e a una rielaborazione personale del luminismo caravaggesco (giunto in Olanda tramite pittori olandesi che, dopo aver soggiornato a Roma, avevano riportato in patria le novità del Merisi), egli elaborò infatti un tipo di ritratto di gruppo estremamente vivace che rinnovò completamente l'impostazione del ritratto ufficiale olandese. Durante gli anni della maturità, infine, Hals si concentrò soprattutto sullo studio psicologico dei personaggi. Nei ritratti singoli, in particolare, egli tende a isolare completamente il soggetto rappresentato, cogliendone espressioni naturali e spontanee, con un effetto di immediatezza che lo colloca tra i precursori del ritratto moderno.

L'uomo ritratto, di identità ignota, emerge dal fondo scuro del dipinto evidenziato da un bagliore che esalta la luminosità del viso, quasi accompagnandolo all'attenzione dell'osservatore. La posa imponente, con il corpo appena ruotato di tre quarti, è appropriata all'immagine di un personaggio di successo, mentre l'importanza figurativa assegnata ai guanti (uno indossato e l'altro ripiegato nella mano sinistra), vuole indicarne la propensione all'azione. L'uo-

▼ 27.3



mo, infatti, sembra appena tornato da qualche missione importante, che l'espressione compiaciuta del volto lascia intendere essersi conclusa con successo. Il ritratto riesce pertanto a soddisfare sia l'esigenza celebrativa del personaggio sia l'illusione di una *presa diretta*, come se egli fosse stato colto di sorpresa dal pittore e immortalato quasi con l'immediatezza di uno scatto fotografico.

L'effetto di rapidità esecutiva e di spontaneità dell'opera è poi accentuato dalla particolarissima tecnica pittorica di Frans Hals, fatta di pennellate ampie, particolarmente apprezzabile nel particolare del guanto in basso, dipinto con pochi tratti e totalmente privo di disegno e di linea di contorno.

Il grande e sapiente uso dei contrasti di chiaro-scuro consente all'artista di ottenere effetti volumetrici molto efficaci, lasciando all'osservatore il compito di ricostruire i dettagli mancanti con la propria fantasia. Un simile artificio, ad esempio, si riscontra nell'esecuzione dell'ampio ed elaboratissimo colletto bordato di merletto: l'accostamento di pennellate, alternativamente chiare e scure, è ricostruibile ad occhio nudo senza che il procedimento risulti minimamente affrettato né la rappresentazione incompleta. L'impressione di fugacità trasmessa dalla maniera dell'artista tende a suggerire un effetto coinvolgente ma transitorio, che si contrappone alla funzione tradizionale del ritratto, solitamente inteso come immagine consegnata all'eternità, contro la corruzione del tempo e della morte. ■

27.4

**SALVATORE ROSA
(1615-1673)**

Il figliol prodigo

Circa 1650. Olio su tela, 253,5x201 cm

Pittore, poeta e musicista, *Salvatore Rosa* nacque a Napoli e morì a Roma, città dove si era trasferito fin dal 1635, avendovi poi trascorso la maggior parte della vita. Egli si formò inizialmente in ambiente napoletano, avvicinandosi in seguito alla pittura di genere ma, ancor più, a quella storica e di paesaggio. Dal 1640 al 1649 soggiornò presso la corte granducale di Toscana, alla cui vita culturale prese parte in modo attivo e spregiudicato. Qui ebbe modo, secondo la definizione che egli stesso dette di quegli anni, di «pinger per gloria e poetar per gioco», arrivando a mettere a punto «una maniera tutta sua propria». In pratica procedeva di pari passo con la scrittura di varie satire a sfondo morale e filosofico che poi illustrava con dipinti di paesaggi, battaglie e soggetti mitologici di affascinante cupezza.

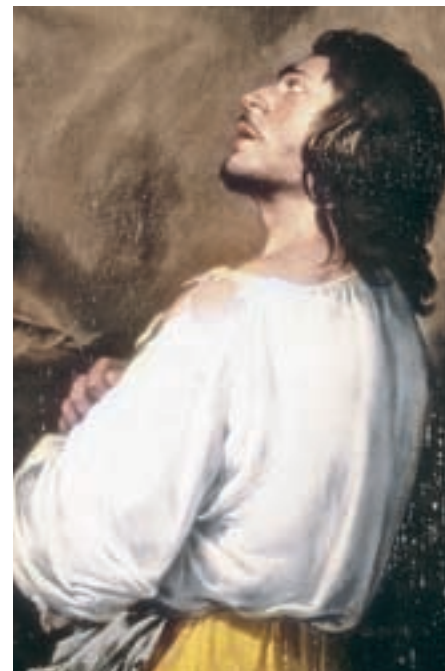
L'opera, che nell'angolo inferiore destro reca il monogramma dell'artista, si colloca nel periodo della piena maturità, quando Rosa – rientrato definitivamente a Roma – si dedica soprattutto a soggetti morali, biblici e mitologici. Il figliol prodigo, vestito con le lacere vesti di un povero pastore costretto a pascolare le greggi altrui, dopo aver dissipato nella dissolutezza «di un paese lontano» la propria eredità, è ritratto scalzo e in ginocchio. Egli è colto nel momento in cui decide di tornare dal padre per chiedergli perdono con le parole: «Padre, ho peccato contro il cielo e contro di te; non sono più degno di essere chiamato tuo figlio» (*Luca* 15, 21). Nonostante gli accenti fortemente realisti-



▲▼27.4

ci, riscontrabili sia nell'accurata caratterizzazione degli animali e della natura circostante sia in quella del personaggio, non si tratta di una semplice pittura di genere. L'intento dell'artista, infatti, è quello di realizzare un dipinto con finalità morali, cioè in grado di impartire precisi insegnamenti circa quel che è bene e quel che è male. Ecco allora che la figura lacera e sporca del figlio allude simbolicamente ai peccati della sua anima, così come il rassicurante chiarore che inizia a propagarsi dall'angolo superiore sinistro richiama l'amore del padre e la grandezza del suo perdono.

L'atmosfera dell'insieme, giocata tutta sui pacati accordi dei bruni, mira pertanto a un tipo di bellezza nuova, lontana sia dagli ideali classicisti sia dalla ripresa di temi caravaggeschi. L'espressione mortificata del personaggio, ad esempio, la cui camicia bianca inonda di luce improvvisa l'intera composizione, precorre per molti aspetti il gusto romantico dei primi decenni del XIX secolo. Non a caso, del resto, a quasi un secolo dalla morte di Rosa, venivano ancora lodati «i suoi pensieri, la sua espressione, i suoi paesaggi, la sua conoscenza della forza dell'ombra e», soprattutto, «il suo magistrale trattamento dell'orrore e della pena». ■





27.5

CARLO MARATTI (1625-1713)

Ritratto di Clemente IX

1669. Olio su tela, 170x123 cm

Nato a Camerano, in provincia di Ancona, *Carlo Maratti* (o *Maratta*) giunse a Roma nella prima adolescenza e fu avviato all'arte della pittura nella bottega di Andrea Sacchi. Protagonista della corrente classicista della pittura romana del Seicento, divenne principe dell'Accademia di San Luca nel 1664. Fondamentale fu, nella sua maturazione artistica, l'influenza di Giovan Pietro Bellori, massimo teorico del classicismo, che raccomandava lo studio dell'opera di Raffaello, di Reni e dei Carracci. Nella tarda maturità l'artista accolse anche aspetti della pittura barocca, elaborando un linguaggio artistico divenuto poi canonico nella pittura dei decenni successivi, specialmente per la realizzazione di soggetti di tema religioso. Interessante è anche la sua attività di restauratore: celebre è il suo intervento conservativo (1693) sulla volta della Loggia di Amore e Psiche nella Villa Farnesina a Roma, opera di Raffaello e bottega: si tratta del primo esempio di moderno restauro "reversibile" (cioè cancellabile), eseguito con lapis e pastello al fine di non alterare la materia pittorica originaria. Morì a Roma, sua città di adozione.

Il dipinto, impostato sul modello del ritratto di Innocenzo X dipinto nel 1650 dal pittore spagnolo *Diego Velázquez* (1599-1660) e conservato presso la Galleria Doria Pamphili di Roma. Più in generale, esso si inserisce nella lunga tradizione di rappresentare i pontefici in ritratti ufficiali realizzati dai più importanti artisti del tempo, come nel corso del Cinquecento era già avvenuto per Leone X (a opera di Raffaello) e per Paolo III (a opera di Tiziano).

Papa Clemente IX (1667-1669) appare seduto su una monumentale poltrona rivestita di velluto rosso e frange dorate. Il pontefice indossa, come di consuetudine, la mozzetta e il camauro, entrambi bordati di morbido

ermellino. Egli sembra avere appena interrotto la lettura per volgere uno sguardo penetrante verso l'osservatore. La mano destra, infatti, tiene un libro dalla preziosa copertina in bilico sul bracciolo, con il dito anulare ben visibile a mostrare l'anello piscatorio. Accanto, alla sua sinistra, è posato il campanello, sullo sfondo scuro di un pesante tendaggio dal quale si intravedono pendere due nappe.

Maratti riesce a creare un ritratto molto intenso sotto il profilo psicologico pur mantenendo l'assoluto rispetto dei canoni rappresentativi del ritratto pontificio tradizionale. La disposizione obliqua della poltrona, infatti, avvicina la figura del pontefice all'osservatore, rendendolo così più accessibile, come se fosse stato colto di sorpresa in un momento intimo di studio e di meditazione. Straordinaria, a questo proposito, è anche la rappresentazione delle mani, sottili e affusolate: la sinistra è distesa sul bracciolo, l'altra è attenta a sorreggere il libro, con la postura disinvolta di chi ha familiarità con la lettura e con lo studio. Oltre a essere simbolo di nobiltà sociale, infatti, mani così disposte comunicano anche la sicurezza e la serenità di chi detiene saggezza e potere.

Notevole, infine, è l'attenzione prestata alla resa materica di ciascun particolare: la sgargiante seta rossa della mozzetta, il raso dei bottoni, il cuoio della rilegatura del libro, il velluto dei braccioli e della seduta e il leggerissimo lino della veste bianca, raccolta in numerosissime e minute piegoline. A dare ulteriore intimità alla scena è l'effetto della luce, che proviene dall'alto, a sinistra, con un cono diretto che, lasciando lo sfondo in penombra, illumina i tessuti cangianti di camauro e mozzetta, generando un forte effetto di chiaroscuro nei panneggi.

27.6

ALESSANDRO MAGNASCO (1667-1749)

La sosta dei banditi

Circa 1710. Olio su tela, 112x162 cm

Nato a Genova, il pittore si formò a Milano nella bottega del milanese *Filippo Abbiati* (1640-1715). Sin dagli inizi egli si contraddistinse per una tecnica pittorica veloce, fatta di pennellate violente e sfrangiate che producono un effetto di grande leggerezza compositiva e di scarsa definizione dei contorni. Costante fu la sua predilezione per temi iconografici ispirati alla pittura di genere fiamminga e olandese e, in particolare, alle cosiddette «bambocciate»: paesaggi di fantasia caratterizzati dalla presenza di rovine abitate da pastori, viandanti e altri umili personaggi del popolo. Nel 1703 il pittore risulta attivo a Firenze, dove lavora per il Gran Principe Ferdinando; quindi, dopo una serie di altri probabili spostamenti nell'Italia settentrionale, fece ritorno nella città natale, dove si spense nel 1749. La sua produzione tarda tocca spesso tematiche sociali tendenti a denunciare le condizioni di vita dei più poveri, con prese di posizione politiche ispirate



Lapis

In latino *pietra*. Matita di grafite nera o di pietra rossa.

Anello piscatorio

Letteralmente «anello del pescatore»,

con allusione al fatto che San Pietro, di cui ogni pontefice è il successore, era un pescatore. Si tratta di un anello d'oro appositamente forgiato per ogni papa dopo la sua elezione. Esso ha la funzione di sigillo ufficiale

e viene distrutto subito dopo la sua morte, per impedire che altri lo utilizzino durante il periodo di sede vacante.

Bambocciate

Pitture di genere ispirate all'opera del

Bamboccio, soprannome con il quale veniva chiamato il pittore olandese *Pieter van Laer* (ca 1599-1642), attivo a Roma nel terzo decennio del XVII secolo, celebre per i «bambocci», figurette scherzose di cui riempiva i suoi dipinti.

in parte anche alle nascenti teorie illuministe.

Il paesaggio fantastico e tenebroso è completamente dominato da imponenti rovine dell'antichità (opera meticolosa del vedutista lombardo *Clemente Spera*, 1661-1730): in primo piano i resti di quello che potrebbe essere stato un arco di trionfo o quanto resta di una grandiosa basilica e, sullo sfondo, il colonnato d'un tempio dorico, oltre il quale si staglia contro il cielo anche un grandioso monumento equestre. Tra gli antichi resti sosta disordinatamente un gruppo confuso di personaggi, fra i quali si possono individuare viandanti, soldati, pellegrini, popolane, musicisti e ciarlatani. La rappresentazione non ha alcun fine narrativo ed è solo possibile ipotizzare un suo significato morale nell'affiancare simbolicamente la corruzione dei costumi al degrado dell'architettura.

Molti dei personaggi appartengono al repertorio ricorrente del Magnasco: per esempio, il soldato che si appoggia a una spada, all'estremo limite sinistro; l'uomo con la scimmia o la donna che allatta, sulla destra, unico tocco di colori più vivaci (il rosso delle veste e l'azzurro del mantello) all'interno dell'intera composizione.

Caratteristico dell'artista è l'utilizzo di una pennellata veloce e sfrangiata, volta a trasmettere una sensazione di assoluta transitorietà all'immagine. Infatti, come le architetture del passato appaiono divorate dal trascorrere del tempo, così gli uomini sembrano fatti di una materia informe, quasi fluida, mentre una luce calda li avvolge, producendo profondissime ombre su tutto il paesaggio circostante. ■

27.7

**LO SPAGNOLO
(1665-1747)**

Scena in una cantina per il vino

Circa 1710-1715. Olio su tela, 52,5x42 cm

Nato e morto a Bologna, *Giuseppe Maria Crespi* – detto *lo Spagnolo* a causa della sua predilezione per gli abiti sfarzosi e ricercati, allora particolarmente diffusi nella ricca corte di Spagna – visse e lavorò nel capoluogo emiliano per la maggior parte della sua vita, a eccezione di un breve soggiorno presso la corte fiorentina dei Medici (ca 1702-1708). Formatosi sulla scia dei Carracci e del Guercino, fu a sua volta maestro del Piazzetta e di Pietro Longhi, che da lui ereditarono il gusto tardo-barocco per le atmosfere scure e i colori densi. Estimatore della pittura olandese e fiamminga, conosciuta soprattutto attraverso le collezioni di stampe dei granduchi di Toscana, fu a sua volta incisore e illustratore di grande fama. Oltre ai soggetti di carattere religioso, trattati sempre con semplicità e immediatezza, l'artista si dedicò con successo alle scene di



genere, vivacizzate da un'osservazione acutissima dei particolari e da un uso molto teatrale e convincente della luce.

Il dipinto si ricollega, quanto al soggetto e alla tecnica realizzata, ai molti consimili avvenuti per tema un povero ma dignitoso universo popolare costituito da contadini al mercato, piccoli artigiani nelle loro botteghe, sguatte, contadini, uomini di fatica. La scena, infatti, mostra due «rozzi e nudati facchini» intenti rispettivamente a travasare vino in una secchia

(quello di sinistra) e a reggere un recipiente (quello di destra). Le due massicce figure, scalze e scamiciate, emergono dalla penombra dell'angusta cantina come due giganti buoni, colti in un momento qualunque del loro faticoso lavoro quotidiano. La luce che rischiara l'umido antro proviene dall'apertura di sinistra (una finestrella centinata), modellando in modo quasi monumentale i corpi poderosi dei due cantinieri. Al margine inferiore destro vi è un gran tino rovesciato, mentre sul ripiano in alto emergono dalla penombra le sagome bombate di una brocca, di un bicchiere e di tre fiaschi impagliati, i cui vetri riflettono qualche guizzo di luce.

L'atmosfera scura e polverosa dell'insieme, però, non ci appare cupa, in quanto per il Crespi il lavoro dell'uomo, anche se duro e umile, è comunque sempre meritevole di rispetto e dignità. ■



▲ 27.6

▼ 27.7

