

I CARRACCESCHI

I Carracci erano tre parenti bolognesi, Annibale e Agostino erano fratelli, mentre Ludovico era loro cugino, e provenivano da una famiglia della piccola borghesia locale. Bologna era al centro di un territorio in cui l'opera degli artisti aveva per tradizione un accentuato carattere devozionale e pietistico, e inoltre si trovava a contatto ravvicinato con l'arte padana e veneta: su queste basi culturali ed estetiche i Carracci svolsero il loro compito di teorici del rinnovamento artistico, accentuando l'umanità dei personaggi e la chiarezza delle scene sacre.

L'eclettismo della loro arte, il rispetto della tradizione, un linguaggio adatto ai luoghi pubblici frequentati dalle classi popolari soddisfaceva le esigenze della Chiesa della Controriforma che necessitava di un nuovo modo di esprimere il suo primato sulle altre confessioni e confermava che l'arte poteva e doveva essere veicolo verso la fede.

Nel 1582 istituirono una scuola che aveva il preciso compito di formare culturalmente e pittoricamente nuovi artisti, chiamandola prima Accademia dei Desiderosi e successivamente di Accademia degli Incamminati nel 1590.

Il più anziano, Ludovico si assunse il ruolo di teorico e impose l'indirizzo verso lo studio del vero (prima disegnato e poi ripulito dai difetti): l'approccio diretto al soggetto raffigurato era il primo passo della rappresentazione al fine di renderla più naturale.

Altro principio della dottrina carracesca era l'aspetto devozionale, il rispetto dell'ortodossia delle storie rappresentate. Nel far questo i Carracci seguirono le istruzioni contenute nell'opera dei teorici del tempo come il cardinale Gabriele Paleotti autore nel 1582 del *Discorso sulle immagini sacre e profane* che auspicava il controllo da parte delle autorità ecclesiastiche dei contenuti delle scene sacre (i santi e i loro attributi dovevano essere facilmente riconoscibili e rispettosi della tradizione inoltre le storie dovevano dimostrare fedeltà ai testi sacri), mentre agli artisti rimaneva la "libertà" di scegliere lo stile più adeguato.

L'intento dei Carracci era quello di formare i nuovi talenti dell'arte con un'educazione che fosse valida sia dal punto di vista pratico che culturale, un concetto moderno di scuola. L'accademia era organizzata in parte come una bottega del Quattrocento dove si faceva molta pratica, si apprendeva la tecnica e la manualità pittorica, si abituava l'allievo ad acquisire una personale visione della realtà tramite il disegno dal vero, questo approccio eliminava le complessità teoriche dell'arte manierista, ma contemporaneamente gli artisti venivano avvicinati alla cultura umanistica (lettere, scienze, filosofia) per dotarli di una base culturale insieme alla professionalità artistica.

La direzione e la scelta degli indirizzi programmatici dell'accademia spettavano al più anziano Ludovico, ma altrettanto importante fu la figura di Agostino, uomo di grande cultura, nella scuola diventò l'insegnante di anatomia e prospettiva, come profondo conoscitore di mitologia poté influenzare il fratello Annibale.

Agostino fu anche un importante incisore, riprodusse le opere dei maestri del Cinquecento (soprattutto Correggio e Veronese) esempi da imitare per i numerosi allievi della loro scuola. Annibale era il più dotato e colui che in seguito al suo viaggio a Roma nel 1595 e le opere eseguite fino alla morte nel 1609, esercitò un'influenza decisiva sulle sorti della pittura italiana agli albori del Seicento, probabilmente rivestì il ruolo di docente di tecnica pittorica.

# GUIDO RENI (1575 – 1642)

Nel 1584 abbandonò gli studi di musica, a cui era stato avviato dal padre, per entrare nell'avviata bottega bolognese del pittore fiammingo Denijs Calvaert, amico del padre, che si impegnò a tenerlo per dieci anni. Ebbe per compagni di apprendistato pittori destinati a grande successo come Francesco Albani e il Domenichino e sappiamo che studiò in particolare le incisioni del Dürer e di Raffaello.

Morto il padre il 7 gennaio 1594, Guido lasciò la bottega del Calvaert per aderire all'Accademia degli Incamminati, la scuola di pittura fondata dai Carracci nel 1582. Qui mostrò il suo talento: il Malvasia riferisce l'aneddoto del suggerimento dato da Annibale a Ludovico Carracci «non gl'insegnar tanto a costui, che un giorno ne saprà più di tutti noi. Non vedi tu come non mai contento, egli cerca cose nuove? Raccordati, Lodovico, che costui un giorno ti vuol far sospirare».



**Strage degli Innocenti, 1611, Olio su tela, Pinacoteca Nazionale di Bologna**

Il dipinto si basa sull'episodio della strage degli innocenti, narrato nel Vangelo di Matteo; la costruzione concitata mostra più eventi racchiusi in uno spazio limitato, accrescendo quindi uno stato di confusione e agitazione.

Due soldati uccisori, uno ritratto di spalle mentre si getta su una donna urlante e uno chinato verso le madri con i loro figli, tengono stretti nella destra dei pugnali con i quali sono in procinto di massacrare i corpi dei fanciulli. Le madri reagiscono in maniera differente alla minaccia: la prima donna in alto a sinistra ha il volto sfigurato in urlo a causa della violenza subita dal soldato che le strappa i capelli e tenta la fuga, un'altra scappa verso destra abbracciando il figlio ed una nell'angolo in basso a sinistra lo sostiene sulle spalle; una madre tenta di ostacolare il soldato opponendogli la mano sinistra, mentre la donna in ginocchio prega sui corpi dei bambini uccisi con la faccia rivolta verso il cielo.

L'artista ha voluto caratterizzare esclusivamente i volti delle madri e dei bambini, in maniera tale da sottolineare il sentimento doloroso e da escludere gli assassini dal contesto emotivo della scena. Inoltre, Reni serba per i carnefici l'ombra sui volti e la luce sulle braccia e sulle mani, nel tentativo di sottolineare la brutalità della scena e la freddezza degli esecutori.





**Atalanta e Ippomene, 1620-1625 ca., olio su tela. Museo nazionale di Capodimonte, Napoli**

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 (per tre volte fece cadere una mela durante la corsa: tutte le volte Atalanta si fermò per raccoglierle, permettendo al Dio di vincere e sposare la principessa). 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 rosa 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.



**San Francesco in estasi, 1622, olio su tela, Chiesa dei Girolamini, Napoli**

La tela rappresenta San Francesco in estasi in una grotta con accanto un teschio, un libro poggiato alla roccia, un rosario e una croce fatta con dei rami intrecciati; la scena è quella che prelude alla concessione delle stigmate sul monte della Verna mentre il santo di Assisi è raccolto in preghiera.

## Giochi d'amore, 1601-09, Palazzo Farnese, Roma



Quattordici amori bambini affollano l'aperto scenario. Alcuni degli spiritelli divini stanno sopra a una nobile zattera costruita a forma di ricciolo d'oro e uno dei quattro giovani naviganti, si è alzato in piedi, per lanciare la sua freccia in cielo, all'indirizzo di una coppia di uccelli bianchi che già vola lontano. Dallo spalto di un costone e grazie a una lunga fune, altri due putti alati trascinano il cocchio sul pelo di un'acqua che pare incantata e ferma, come fosse uno specchio del cielo.

Intanto, dallo stesso sollevato terrapieno e con ostentata noncuranza, un biondino sta urinando bellamente sulla testa di un compagno. Più sopra, tra le nuvole, due angioletti non battezzati si rincorrono brandendo frecce e fiaccole infuocate, mentre altri più tranquilli osservano le baruffe e si divertono a commentare tra loro. L'unico amore adulto è quello che si sta compiendo a sinistra dell'inquadratura, tra le frasche degli alberi, dove un satiro è intento ad ammaliare una ninfa, suonandole una musica soffiata da un flauto a siringa.



L'incantevole dipinto parla di un attimo infinito che dispiega diversi eventi simultanei, nessuno dei quali vanta un dominio sugli altri, anche se tutti gli episodi formano un insieme simbolico. L'amore gioca scherzi mancini e si fa beffa dell'amore, questo sembra suggerirci la visione. I piccoli Eros dunque non si accorgono dell'amore adulto, quando sono impegnati a divertirsi con altri giovani amori, a inventare dispetti e ad approntare inseguimenti.





**Paesaggio con ballo campestre,  
Londra, Matthiesen Gallery**

Un piccolo dipinto che mette in campo le medesime relazioni tra ambientazione agreste e figure, la stessa visione limpida e satura di una natura che accoglie un racconto bucolico, questa volta addirittura villico. Un cerchio di persone vestite a festa, con le donne sedute sulle panche mentre gli uomini, perlopiù armati di fucile e quasi pronti a una battuta di caccia, sembrano vigilare sulla serenità del momento. La dama più nobile delle altre è in piedi, al centro dello spiazzo, e pare aver concesso un ballo a un giovane di più modesti costumi che con la destra le ha preso la mano, mentre nell'altra tiene ancora il suo cappello stropicciato, sicché la scena resta sospesa a metà strada tra la supplica e la danza.



Un altro musico impugna il liuto, ma è in pausa e si appresta a raccogliere dalla riva del fiume un fiasco di vino tenuto in fresco. Qualcuno dorme appoggiato a un sedile di legno e una giovane dama ostenta la propria indifferenza con la testa appoggiata al braccio e con lo sguardo distolto, mentre quasi tutti gli altri osservano curiosi. Come spesso succede in questi frangenti, le nonne badano i bambini.

## L'Aurora, 1613, affresco, Casino del Pallavicini, Roma



Guido Reni realizzò l'affresco inserendolo al centro del soffitto, entro una grande cornice in stucco, opera di Ambrogio Buonvicino, immaginandolo come un "quadro riportato" cioè senza tener conto del fatto che andasse visto dal basso, per cui non si avvale di alcuna prospettiva tanto che, per la sua migliore godibilità, è bene servirsi di uno specchio. Reni immaginò il sorgere del Sole dal mare, preceduto da Aurora che si libra nell'aria spargendo fiori; il putto accanto a lei è Fosforo, la prima stella del mattino. Segue il carro di Febo tirato da quattro focosi cavalli dal manto di diverso colore a indicare i differenti gradi di luce che precedono l'apparire del Sole; nella quadriga, circondato dalle "Ore", siede Apollo.



**Cleopatra, 1640 circa, Firenze,  
Galleria Palatina di Palazzo Pitti**

Solitamente molto sensuale, la regina dell'Egitto viene invece presentata in modo molto idealizzato, come era tipico della pittura bolognese classicista: lo sguardo rivolto verso il cielo nel momento in cui Cleopatra compie il suicidio, potrebbe tranquillamente essere quello di una qualsiasi santa di Guido Reni, il corpo non ha alcunché di provocante e non sottende alcun tipo di erotismo, l'aspide tra le mani della regina sembra quasi un innocuo vermetto.

L'ambiente è decorato con tendaggi e tessuti pregiati, e in primo piano notiamo una cesta colma di fichi: secondo la storia infatti, Cleopatra si sarebbe fatta portare l'aspide nascosto proprio nella cesta di fichi.

# DOMENICO ZAMPIERI, IL DOMENICHINO (1581 – 1641)

Figlio di un calzolaio, verosimilmente dovette il soprannome alla bassa statura. Si formò a Bologna nella bottega di Denijs Calvaert, al fianco di Guido Reni e Francesco Albani per poi passare all'Accademia degli incamminati con Agostino e Ludovico Carracci. Divenne uno dei massimi rappresentanti del classicismo seicentesco. Nel 1601 giunse a Roma, dove studiò le opere di Raffaello ma anche le novità di Annibale Carracci.



**La caccia di Diana, 1616, Galleria  
Borghese, Roma**

Protagonista del dipinto è Diana-Luna, che solleva in segno di trionfo arco e faretra. Attorno a lei si sviluppa una scena di caccia delle ninfe che avviene sia in primo piano, lungo il fiume, sia sullo sfondo tra le colline di un paesaggio alberato. In primo piano alcune giovani donne aspettano divertite il tiro delle frecce che, attraversando la tela, fanno centro sui due volatili all'altra estremità del dipinto.



Tutto il percorso dei dardi, da sinistra a destra, è sottolineato dagli sguardi attenti delle ninfe e dal movimento del levriero che si impenna, pronto ad andare a cercare la preda. In primissimo piano una ninfa guarda in direzione opposta, mentre in lontananza due fanciulle portano un cerbiatto sulle spalle. In questa ricchissima scena la caccia viene colta nel suo aspetto più ludico, che emerge dai sorrisi delle giovani donne immerse in un paesaggio bucolico. Colpisce in particolar modo la ninfa adagiata nel fiume che ci osserva in maniera quasi sfrontata, forse ci vuole invitare a fare il bagno con lei, mentre l'amica cerca di indirizzare la sua attenzione verso la caccia.



**Il guado, 1606, Galleria Doria Pamphili, Roma**

Il pittore mostra in un paesaggio 3 azioni che si svolgono contemporaneamente: un uomo che attraversa il guado, una donna a destra in procinto di attraversare il guado ed una signora a sinistra che osserva. Le tre azioni possono essere collegate ai momenti in cui si svolge l'azione e cioè il momento presente in cui l'uomo riesce nel suo intento, il momento futuro che sarà quello in cui spetterà alla donna attraversare il guado ed il momento passato che è rappresentato dalla signora che ha visto attraversare il guado. Ognuno di noi nel momento presente, in casi di difficoltà può ritornare al passato, in particolare ad immagini vincenti o di padronanza e proiettarsi nel futuro immediato per immaginare di risolvere, di riuscire nella sua performance.

# FRANCESCO ALBANI (1578 – 1660)

Sembra si sia iniziato all'arte sotto Dionigi Calvaert, manierista fiammingo naturalizzato bolognese, il cui "aggiustato e polito modo di disegnare" ben serviva all'introduzione dei corsi elementari della pittura. Intorno al 1595, con molta probabilità, era già nello studio dei Carracci, che tenevano cattedra in Bologna, soprattutto con Ludovico.

**Danza degli Amorini, 1623,  
Pinacoteca di Brera, Milano**

Rappresenta una festosa danza di amorini intorno ad un albero, sul quale altri putti suonano vari strumenti. In primo piano, sono gli strumenti degli amorini, archi e farette, deposti sull'erba. Sullo sfondo, a sinistra è una donna rapita e trascinata via su un carro, scena identificata come il ratto di Proserpina da parte di Plutone, che innamoratosene la portò con sé negli inferi per farne la sua sposa. A destra invece fra le nubi Venere con la fiaccola bacia cupido, mentre sotto è il tempio di Vesta, ancor oggi esistente a Roma, dove veniva conservato il fuoco sacro.



I temi rappresentati sembrano far pensare ad una commissione legata ad un matrimonio o una promessa nuziale. A ciò si riferirebbero gli amorini che festeggiano una volta deposte le armi con cui fanno innamorare gli amanti, il rapimento per amore di Proserpina da parte del dio degli inferi, e il fuoco sacro di Vesta simbolo di amore eterno.





**Toeletta di Venere, 1610,  
Musei Civici di Arte e  
Storia, Brescia**

Venere, seduta di tre quarti verso destra e vestita con un manto che le lascia scoperto il busto, si guarda in uno specchio sorretto da un putto alato; alle sue spalle le tre Grazie sono intente a pettinarla e a porgerle monili; ai lati della scena, gruppi di amorini in vari atteggiamenti; nello sfondo, paesaggio marino sotto un cielo nuvoloso e tempietto.

# GIOVANNI LANFRANCO (1582 – 1647)

La sua carriera inizia come paggio al servizio del conte Orazio Scotti a Piacenza, il quale scoprì il suo talento e lo mandò da Agostino Carracci, allora al servizio del duca Ranuccio Farnese a Parma, dove il giovane Lanfranco rimase fino all'improvvisa morte di Agostino avvenuta nel 1602.

Il ventenne Giovanni si reca allora a Roma alla scuola di Annibale Carracci. Il maestro gli affida la decorazione, con affreschi e tele riportate, di un camerino detto degli Eremiti. Il soggiorno romano è molto intenso: sotto la direzione di Annibale partecipa, con altri allievi della bottega del Carracci, alla decorazione della Cappella Herrera in San Giacomo degli Spagnoli, e, nello stesso periodo, della Galleria Farnese.



**Assunzione della Vergine, 1625,  
Chiesa di Sant'Andrea della  
Valle, Roma**

La scelta di un linguaggio totalmente illusionistico, il dinamismo della composizione con il moto vorticoso delle nubi, la teatralità dei gesti, sono alcuni dei tratti caratteristici di quest'opera. Il suo intento è quello di coinvolgere l'osservatore e condurlo alla visione ultraterrena al cui vertice si colloca Cristo, rappresentato al centro della cupola.



**Moltiplicazione dei pani e dei pesci (1624 - 1625), olio su tela, Dublino**



La scena si apre, quando il miracolo è già compiuto e gli Apostoli distribuiscono il pane ed i pesci.

Nel dipinto compaiono:

Gesù Cristo, in piedi, al centro della scena; gli Apostoli, accanto a Gesù, sono stupiti di fronte al miracolo appena avvenuto; folla dei fedeli accorsi per ascoltare Gesù che si perde in lontananza. Tra essi si notano ceste e ceste di cibo che vengono fatte passare tra i fedeli sistemati nel paesaggio limitrofo al lago di Tiberiade. Alla fine, avvanzeranno dodici canestri di pani d'orzo. Tra i fedeli vanno notati: giovane, seduto ai piedi di Gesù, di spalle, torce il busto per guardare il Messia, allude alla presenza del ragazzo con cinque pani d'orzo e due pesci, permettendo di indicare nel Vangelo di Giovanni l'esatta fonte letteraria; bambino, in primo piano, con la bocca spalancata, prende il pane dalla madre; giovane con il mantello rosso, a destra, parla con un altro personaggio e punta l'indice verso l'alto, ad indicare la presenza del divino, del Messia.



**Venere che suona l'arpa, 1634 , galleria nazionale d'arte antica in palazzo barberini**

La tela venne realizzata per il celebre musicista Marco Marazzuoli, detto Marco dell'Arpa per via del suo proverbiale virtuosismo nell'uso di questo strumento. La figura femminile in atto di suonare l'arpa va probabilmente identificata con una giovane Venere, come suggerisce la presenza di due putti alati sullo sfondo. Il prezioso strumento musicale qui raffigurato apparteneva alla famiglia Barberini, come dimostra la presenza delle api nel suo fine intaglio ligneo. L'arpa è attualmente uno dei capolavori conservati a Roma presso il Museo degli Strumenti Musicali.

# GIOVAN BATTISTA BARBIERI, IL GUERCINO, (1591 – 1666)

Il soprannome di Guercino dovette essergli aggiunto molto presto, se è vero quel che narra la tradizione, che «essendo ancora in fasce, occorse che un giorno, mentre egli dormiva [ ... ] ci fu chi vicino a lui proruppe d'improvviso in grido così smoderato e strano che il fanciullo, svegliatosi pieno di spavento, diedesi a stralunar gli occhi [ ... ] per siffatta guisa, che la pupilla dell'occhio destro gli rimase travolta e ferma per sempre nella parte angolare».

Mostrò a sei anni una particolare inclinazione per il disegno e a otto anni, «senza avere avuto maestro alcuno, e soltanto sulla scorta d'una immagine in stampa, egli dipinse una «Madonna di Reggio» sulla facciata della casa dove abitava» che si poté vedere fino a quando, due secoli dopo, la casa fu demolita. Assecondando le tendenze del figlio, il padre lo mandò a studiare, verso il 1600, nel vicino paese di Bastiglia, da un modesto artista, chiamato Bartolomeo Bertozzi, che «dipingeva a guazzo», nella cui casa si stabilì per alcuni mesi, potendovi apprendere, commentano i biografi, solo la conoscenza e la mescolanza dei colori.

Considerando che il figliolo mostrava un talento che tuttavia occorreva educare e rafforzare, nel 1607 il padre lo affidò a un «pittore tollerabile» di Cento, Benedetto Gennari senior, che lo tenne con sé, corrispondendogli anche «annualmente certa poca moneta come per regalo» affidandolo poi, verso il 1609, per maggiore e migliore istruzione, a Bologna, prima «a dozzina per una soma di grano e una castellata di vino, in casa di Paolo Zagnoni, pittore di poca levata» e poi da Giovan Battista Cremonini, «pittore di qualche merito e veloce e pratico nel dipignere, massime a fresco, e prestamente ancora insegnava a' scolari, onde il nostro Barbieri molto profittò in breve tempo».

Il soggiorno bolognese fu tanto più proficuo in quanto permise al giovane apprendista di studiare le opere di valore lì conservate e, fra le moderne, quelle dei Carracci. Egli stesso dirà anni dopo di aver tratto profitto dallo studio della Conversione di San Paolo di Ludovico Carracci, allora nella chiesa di San Francesco, e d'un'altra sua tela, una Madonna con Bambino e santi, allora conservata nella chiesa dei Cappuccini a Cento, che l'adolescente Guercino chiamava «la sua Carraccina», ossia «la sua cara zinna», dalla quale avrebbe tratto il latte dell'arte, e non si stancava di osservare, arrampicandosi su una scala per studiarla da vicino.

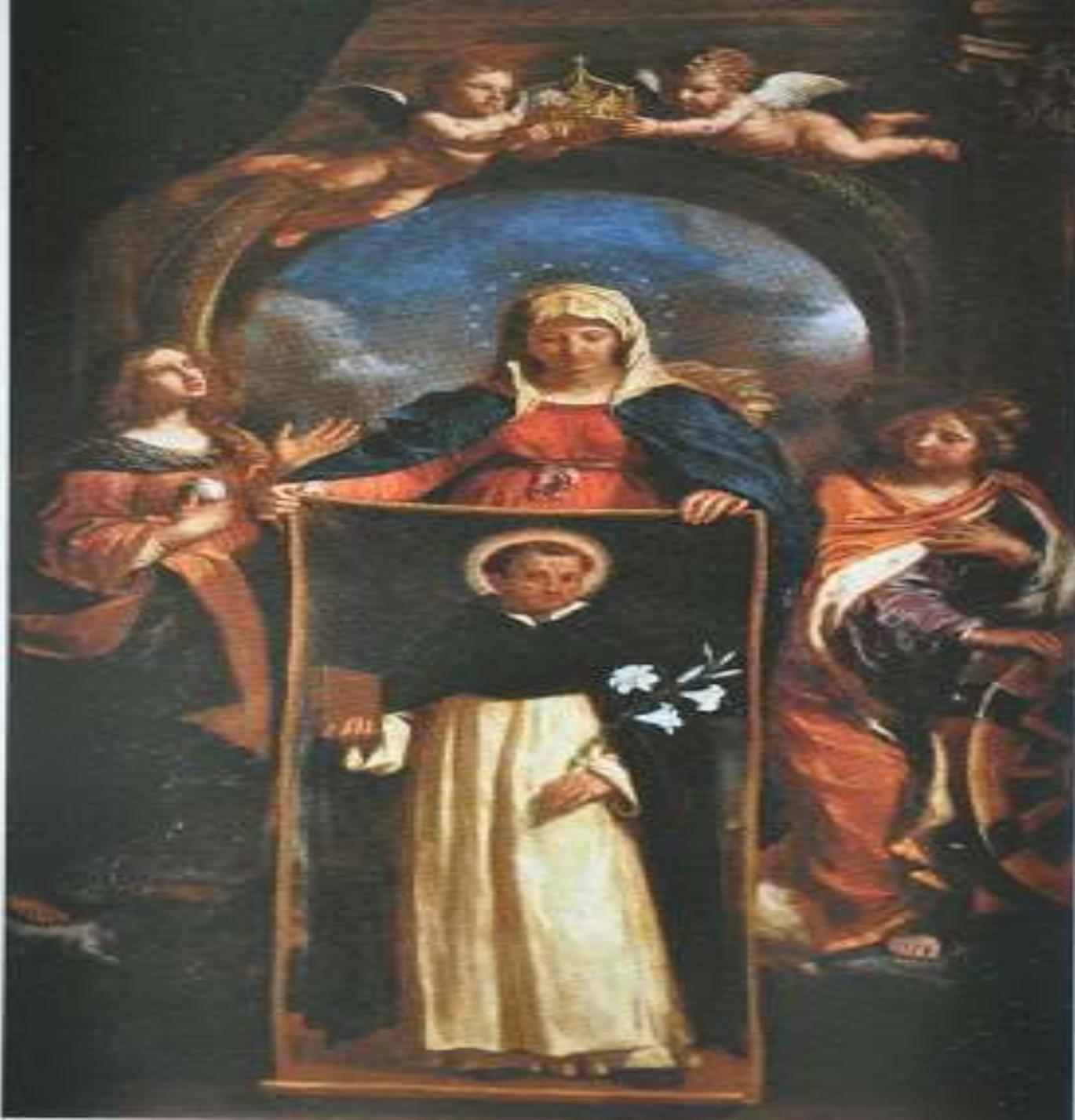


**“Venere, Marte e Amore”, 1633,  
Modena**

Guercino dipinse questo capolavoro durante uno dei suoi frequenti soggiorni presso la corte modenese, su commissione del duca Francesco d’Este. Alla metà del secolo l’opera decorava la Camera dei Sogni nel Palazzo Ducale di Sassuolo, assieme ad altre cinque tele dell’artista centese. Con un’invenzione formidabile, Cupido è ritratto nell’atto di scoccare il dardo dritto verso lo spettatore, seguendo l’indicazione di Venere, la cui mano destra è dipinta quasi a trompe l’oeil. Chi guarda è così chiamato a identificarsi nel committente dell’opera, il duca Francesco in persona. In secondo piano Marte scopre la scena accentuando il senso di irruzione improvvisa dell’invenzione artistica nel mondo reale.

**Visione di Soriano, 1655, Chiesa dei  
Domenicani, Bolzano**

Il dipinto rappresenta un tema ricorrente nell'iconografia domenicana e cioè l'apparizione della Madonna a un domenicano del convento di Soriano Calabro, che avrebbe avuto luogo la notte del 15 settembre 1530. Al frate converso Lorenzo da Grotteria sarebbe apparsa la Madonna accompagnata dalla Maddalena e da Santa Caterina d'Alessandria: al termine dell'apparizione, nelle mani dello stupefatto frate sarebbe rimasta una tela che rappresentava san Domenico di Guzmán, fondatore dell'Ordine, con in una mano un libro, simbolo della sapienza dei membri dell'Ordine e un giglio, simbolo della loro purezza.





**Susanna e i vecchioni, 1650, olio su tela  
Galleria nazionale, Parma**

Susanna è la sposa affettuosa ed irreprensibile di Joachim, un ricco ebreo, il quale abitava in un palazzo circondato da un parco dove invitava per incontri e pranzi i suoi concittadini. Tra questi invitati c'erano due anziani magistrati che si erano appassionatamente invaghiti di Susanna, senza però confessare l'un l'altro questa cieca attrazione.

Un caldo pomeriggio d'estate Susanna, dopo aver salutato le sue amiche, si spogliò nuda senza rendersi conto che occhi estranei la stavano spiando: i due vecchi non avevano resistito alla tentazione e si erano nascosti nel parco di Joachim e lì si erano incontrati ed insieme architettarono uno sporco ricatto: calunniarla per un adulterio mai commesso.



**Sepoltura e gloria di santa Petronilla, 1623, olio su tela,  
Musei Capitolini, Roma**

Il dipinto è diviso su due registri: nella parte alta Petronilla, umilmente inginocchiata, è accolta nei cieli da Cristo a sua volta contornato da una schiera angelica. L'elevazione all'empireo della giovane è suggellata dalla sua incoronazione, azione cui si accinge un angioletto che discende sulla destra della pala.

Nella parte bassa della tela, al centro in primissimo piano, vediamo il corpo di Petronilla che sta per essere inumato nel sepolcro da due necrofori.

Ai lati dei personaggi centrali si scorge a sinistra un primo gruppo di astanti di cui fanno parte un ragazzo che regge un cero acceso e, più esternamente, due donne piangenti e un bambino che poggia le mani sul catafalco di Petronilla. Un altro gruppo di partecipanti all'evento è raffigurato sulla destra: quasi fuori dalla composizione (ne vediamo solo la testa e una mano indicante verso il centro del dipinto) c'è un uomo in turbante che sembra stia fornendo informazioni su quanto sta accadendo; completano il gruppo di destra un vecchio barbuto e un giovane elegantemente abbigliato secondo la moda contemporanea.

Benché l'episodio terreno sia prevalentemente letto come il funerale di Petronilla celebrato subito dopo la sua morte (quindi staremmo assistendo alla sua inumazione nella catacomba di Domitilla e ci troveremmo nel I secolo), vi è chi ha posto in luce come questo episodio possa essere diversamente interpretato come la riesumazione del cadavere della santa dalla catacomba per traslarne le spoglie in San Pietro (quindi la scena dovrebbe intendersi ambientata nell'VIII secolo).

Anche l'ambientazione non è utile a dirimere il dubbio: gli astanti sono astoricamente vestiti in abiti del Seicento secondo una voga pittorica inaugurata dal Caravaggio, consistente per l'appunto nell'inscenare episodi sacri del lontano passato nella realtà contemporanea. Gli sfondi architettonici poi non sembrano alludere ad alcun luogo o tempo precisi, ma sono solo generiche rovine romane.



**Aurora, 1621, affresco, Casino di Villa Boncompagni Ludovisi, Roma**



L'Aurora rappresenta l'antitesi di quella dipinta da Guido Reni nel Casino Rospigliosi raffigurante l'Aurora, giovane Dea, che avanza su un carro tirato da due cavalli, mentre la notte fugge davanti a lei e un genio in volo, incorona Aurora di fiori mentre un altro, sul carro, sparge fiori tutt'intorno; da una parte, sul letto, è il vecchio marito Titone; in alto, tre giovani donne raffigurano altrettante stelle, una delle quali versa rugiada da un'urna.

Il carro di Eos passa velocemente sopra le architetture che vengono viste con prospettiva illusionistica aperte verso il cielo. I colori sono purissimi e culminano nella pezzatura del manto dei cavalli che con foga trainano il carro. L'impronta barocca si unisce all'influenza della pittura veneziana.

L'artista vuole rappresentare non semplicemente il sorgere di un qualunque nuovo giorno, ma allegoricamente l'alba di una nuova era di gloria per la famiglia Ludovisi.





**Et in Arcadia ego, 1618-1622, olio su tela**  
**Galleria Nazionale di Palazzo Barberini, Roma**

Due giovani pastori, appoggiati a dei bastoni da viaggio, osservano con un'espressione sgomenta un teschio in decomposizione. Sono abbigliati con abiti seicenteschi. Indossano, infatti, camicie abbondanti e uno di loro, un ampio cappello. Il pastore di sinistra è adolescente mentre il suo compagno, seppur molto giovane, ha una folta barba scura. I due pastori sbucano dal fitto della boscaglia e osservano a destra il teschio posto su di una base in mattoni. Su di un mattone, rivolto verso il fronte del dipinto, si legge chiaramente, una scritta incisa, Et in Arcadia Ego.

Il teschio è rivolto di tre quarti verso lo spettatore del dipinto. Pur essendo integro manca di alcuni denti, gli incisivi inferiori. Un grosso moscone si è posato sul cranio e sotto di esso cresce del muschio. A destra, in prossimità della mandibola, un topolino rosicchia i denti mentre a destra, un bruco, forse una processionaria, striscia sul piano. In alto, sulla macèria, un uccello osserva la scena. Sul muretto crescono alberi e altra vegetazione mentre sullo sfondo le colline segnano l'orizzonte contro un cielo scuro e nuvoloso.



La morte è presente persino in un luogo così idilliaco a dichiarare l'evanescenza della bellezza terrena e l'inevitabile destino di morte che attende ogni uomo.

Et in Arcadia Ego è una frase latina che può essere interpretata diversamente a seconda del tempo verbale sottinteso. Potrebbe, infatti essere tradotta come "in Arcadia ero presente anch'io" (eram), in questo caso il soggetto è il poeta morto, o la sua fama. Oppure "in Arcadia ci sono anche io" (sum), nel caso presente il soggetto è la morte che dichiara la sua attività nel luogo mitico.