

San Giorgio che trafigge il drago

Si tratta di una pala d'altare della chiesa di San Giorgio di Bonate Sotto, eseguita intorno al 1760/61 dal pittore veneziano Francesco Capella. Viene fatto risalire alla stessa data anche l'altro dipinto che lo stesso artista eseguì, sempre in San Giorgio, nel baldacchino che sovrasta l'Altare maggiore, avente al suo interno una tela di 100x50 cm raffigurante la *Colomba mistica tra teste di cherubini*. L'opera è di grandi dimensioni: misura infatti circa 3,00x2,50 mt. È inserita entro una cornice dorata dipinta in oro zecchino. La cornice è fissata sul telaio da numerosi chiodi in ferro di piccole dimensioni, dalla forma quadrangolare appuntita con grossa capocchia, della lunghezza di circa 50 mm. Posta sulla parete di fondo del coro, la pala è parzialmente nascosta dal baldacchino. L'opera non è firmata, per cui l'attribuzione al Capella non è concordemente accettata dagli studiosi. L'attribuzione è motivata dal confronto con un dipinto contemporaneo di uguale soggetto, facente parte del ciclo pittorico presente nella chiesa di San Vittore a Bottanuco. Secondo alcuni studiosi si tratterebbe di *"una replica, modificata nel più libero ed aperto assetto spaziale"* della tela di Bottanuco; le due tele appaiono *"identiche sia per il discorso plasticamente serrato che per l'intonazione verdastra ed i colori assai cupi"*. Più che di una replica, si tratta probabilmente di una rielaborazione, avendo il dipinto di Bottanuco, uno sviluppo molto più verticale, con il gruppo equestre visto da una posizione frontale.

FRANCESCO CAPELLA detto IL DAGGIU' (1711-1784)

Secondo i documenti, *"il giorno 5.7.1711 nasce a Venezia, nella parrocchia di S. Cristoforo, Capello Francesco Giuseppe di Giacomo e di Varida Luigia"*. Gli studiosi lo hanno per lungo tempo chiamato Francesco Daggiù detto il Cappella, o Francesco Cappella detto il Daggiù. Su documenti, contratti e atti ufficiali, quali quelli della Fraglia dei pittori di Venezia, o dell'Accademia di Pittura e Scultura, è sempre citato il nome Francesco Capella; le sue lettere private sono firmate *"Francesco Capella"*, mentre i suoi dipinti sono firmati come *"Franciscus Capella se pinxit"*, oppure *"F. Capella invenit et delineavit"*. Poche sono le notizie relative alla sua formazione e produzione giovanile. Ancora bambino, frequentò la bottega artistica del Piazzetta, che influenzò il suo stile artistico. La sua produzione successiva risentirà delle opere degli anni Trenta del Piazzetta, caratterizzate dall'attenuazione dei contrasti chiaroscurali mediante il *"lume solivo"*. Negli anni 1744-47 risulta iscritto alla Fraglia dei pittori veneziani. Non si conoscono però testimonianze artistiche precedenti al 1746. Le opere attribuibili alla sua giovinezza trascorsa a Venezia, sebbene non documentate, dimostrano una notevole adesione ai modi piazzetteschi. Solo nel 1747 si ha la sua prima opera documentata; nello stesso anno iniziano i rapporti fra l'artista e Bergamo. Nel 1747 il conte Giacomo Carrara aveva incaricato un cugino di assumere informazioni su di lui; in una lettera inviatagli dal cugino, dell'artista vengono date buone referenze; *"de cotesto Francesco Capella mi sono state date tutte le bene informazioni sì da dilettranti che da Professori, avendomi detto il Tiepoletto che detto Capella si nel disegno che nella pittura aveva tutta la maniera del Piazzetta e che infatti era un giovane di grande aspettativa"*. Le prime opere bergamasche vennero eseguite nel 1749 per la chiesa di San Martino di Alzano Lombardo; furono un'ottima presentazione del Capella ai cultori e promotori della pittura in Bergamo, tra i quali il conte Giacomo Carrara, che particolarmente si interessò a lui. Anche i conti Albani furono interessati alla sua pittura, tanto che lo inviteranno a trasferirsi in Bergamo. Nella sua prima produzione enfatizza i rapporti tonali ed armoniosi del maestro, volgendosi a gamme cromatiche chiare, con una spiccata preferenza per i rosa, i violetti e gli azzurri. I suoi primi dipinti, riferibili agli anni 1747-50, sono un vero trionfo di colore, di eleganza e di raffinatezza, mentre le figure sono saldamente costruite attraverso vigorosi contrasti chiaroscurali. Verso il 1750 esegue una serie di *Madonne*: si tratta di una serie di piccole tavole utili per comprendere l'evoluzione sottilmente rococò imposta dall'artista al suo piazzettismo di base, reinterpretato con un gusto pittorico più raffinato e leggero. All'inizio degli anni Cinquanta, il suo stile si amplia grazie al contatto sia con l'ambiente veneziano sia con la cultura artistica di Bergamo. I rapporti fra il Capella e l'ambiente bergamasco sono confermati da una sua lettera del 4 luglio 1750 inviata da Venezia al conte Giacomo Carrara, in cui il Capella esprime un giudizio elogiativo nei confronti del Tiepoletto. In poco tempo diventa uno dei protagonisti delle vicende artistiche bergamasche, contribuendo quindi a diffondere in provincia le novità pittoriche provenienti dalla capitale. Durante gli anni Cinquanta elabora varie iconografie, vicine alle correnti del Settecento veneziano, rinnovate

tuttavia da ricerche coloristiche e compositive. Arricchisce la sua tavolozza, già di tonalità delicate, improntandola a gamme più iridescenti. Nel 1755 la presenza dell'artista è documentata ancora a Venezia tra i 36 pittori scelti da Tiepolo, Pittoni e Morlaiter, quali membri del collegio dell'Accademia di Venezia; un segno, questo, della buona posizione raggiunta dall'artista in città. La buona riuscita delle opere realizzate per Bergamo dovette indurre il conte Giacomo Carrara e monsignor conte Carlo Albani, Archidiacono della Cattedrale, ad invitarlo a trasferirsi stabilmente a Bergamo. Giunto in città, nell'estate del 1757, apre una fiorente bottega; gli Albani gli procurarono subito le sue prime commissioni, affidandogli la decorazione a figure allegoriche dei soffitti del Palazzo Albani (1757-58). Questa opera, il cui pagamento risulta saldato il 5 agosto 1758, costituisce una svolta nella sua produzione, in quanto si assiste ad un alleggerimento della gamma cromatica e del rapporto spazio-figure, cui non è estranea la recente decorazione della Cappella Colleoni del Tiepolo. Dal punto di vista stilistico, negli ultimi anni Cinquanta il Capella accentua gli ariosi effetti rococò delle sue prime raffinate decorazioni. Malgrado il suo trasferimento a Bergamo, nel 1760 l'artista è ancora elencato tra i pittori dell'Accademia di Venezia. Un breve viaggio a Venezia (1761) lo mette di fronte ad una situazione artistica locale mutata, che tende ad adeguarsi alle nuove tendenze classiciste; l'artista ne rimane estraneo, anzi tende a recuperare elementi del primo trentennio del Settecento veneziano. Al rientro in provincia, mostra di voler continuare con uno stile che, rispetto a quello della capitale appare in ritardo. Da questo momento si specializza nel quadro a carattere sacro destinato a varie chiese bergamasche. Il contatto con la pittura lombarda influenza soprattutto la sua cromia, che tende ad allontanarsi da quella veneziana. I primi anni Sessanta rappresentano, nella sua carriera, un momento particolare, in quanto inizia a creare opere strutturate in modo grandioso e teatrale; nelle pale d'altare di questa fase sperimenta impianti robustamente architettati e scanditi. Rinnova anche il modo di trattare le figure isolate (da ora più plasticamente consolidate); gli sfondi si animano di complesse architetture. Nel 1765 apre una frequentata scuola di pittura, in cui affluiscono numerosi allievi (tra cui un figlio dello stesso Capella), che spesso intervengono nelle sue opere. Ormai il maestro monopolizza le commissioni bergamasche, laiche ed ecclesiastiche. Nel corso degli anni Sessanta dipinse parecchie opere a carattere sacro, ora conservate in varie chiese bergamasche, in particolare, dell'Isola (Bottanuco, Bonate, Brembate Sopra, Suisio, Locate, Grignano, Chignolo, Terno e Madone). Si tratta prevalentemente di pale sacre nelle quali mostra di aver raggiunto e consolidato un proprio linguaggio personale. Le opere eseguite nei secondi anni Sessanta evidenziano un uso eclettico delle fonti, mentre le scelte cromatiche si mantengono su giustapposizioni di larghe zone di colore quasi indifferenti al rapporto con il bagno luminoso e il viraggio del chiaroscuro. Alle composizioni a zig-zag, di stampo piazzettesco, su sfondi di cieli e di nuvole, sostituisce fondali di architettura, studiati a volte fin nei minimi particolari, attento a legare le figure al contesto ambientale, sia che si tratti di troni marmorei che di volte ed archi. La ricerca compositiva si volge anche al paesaggio, che si amplia fino ad assumere un ruolo non puramente decorativo. I volti delle sue figure, frattanto, nulla perdono dell'impronta sentimentale, remissiva e languida, che è stata fin dall'inizio la loro caratteristica; i gesti diventano *parlanti*. La sua produzione incide fortemente nel contesto della decorazione settecentesca delle chiese bergamasche, imponendo quasi la divulgazione di moduli fisionomici e schemi iconologici, declinazioni grafiche e intonazioni chiaroscurali. Dalla fine del decennio, la sua produzione si caratterizza per composizioni di freddo accademismo. Il tardo stile di Piazzetta viene riletto in un'interpretazione accademica, di cui si accentuano la grazia, la forma chiusa e studiata, la plasticità, il chiaroscuro spesso drammatico. Arrivato alla maturità, ormai attardato rispetto alle novità neoclassiche, recupera molti dei vecchi moduli tardobarocchi, come le composizioni su nuvole; i dipinti dell'ultimo periodo si caratterizzano per il dinamismo, gli effetti luministici negli incarnati, mentre le figure si allungano, le carni porcellanate, i colori smaltati. Pochissime date aiutano la ricostruzione della sua tarda attività: il 1774, riferibile al *Cristo al Calvario* di Sant'Alessandro in Croce a Bergamo, e il 1775, della *Madonna del Rosario* di Madone. Dopo il 1775 non si conosce alcuna data precisa della sua produzione. Le ultime opere accennano un'involuzione, con composizioni e modi ripetuti più volte in vari dipinti, con largo aiuto della bottega. Forse del 1779 è la decorazione a fresco della Chiesa Parrocchiale di Seriate, una delle imprese più interessanti, e certo la più estesa dal punto di vista delle dimensioni, della sua intera carriera. L'artista morì a Bergamo nel 1784

SAN GIORGIO

Scarsissimi sono i dati storici su questo santo cavaliere nato alla fine del III secolo d.C. e martirizzato prima dell'età di Costantino. La sua leggenda, la cui versione più popolare è registrata nella *Legenda aurea* del predicatore domenicano Iacopo da Varazze (scritta negli anni 1255-66), era diffusissima in tutto l'ambito cristiano, soprattutto orientale, ed era assai cara al mondo cavalleresco medievale. Narra la leggenda che la città di Silena, in Lidia, era minacciata da un drago dal fiato mefitico (probabile allusione alla peste), che viveva nelle vicinanze; per ammansirlo, gli abitanti gli offrivano quotidianamente due pecore delle proprie greggi, affinché non avvelenasse la città. Esaurite le pecore, gli abitanti furono costretti a immolare i propri figli. Nel giorno dello scontro tra Giorgio e il drago, era stata indicata dalla sorte l'unica figlia del re. Il nobile cavaliere mise mano alla spada, sconfisse il mostro e lo uccise, dopo che il sovrano e tutti i suoi sudditi si erano convertiti al Cristianesimo. Ricompensato con grandi ricchezze, il giovane cavaliere le donò ai poveri. La narrazione va letta in senso simbolico: egli libera dal Paganesimo (il drago) la Cappadocia (la principessa). Il drago (come il serpente) è una figurazione demoniaca. San Giorgio che uccide il drago è dunque una parafrasi della vittoria delle forze del bene su quelle del male. San Giorgio, protettore della cavalleria, è stato spesso raffigurato nel Medioevo e nel primo Rinascimento, perché rappresenta l'ideale cavalleresco del giovane eroe che difende le donne (la principessa), combattendo contro gravi pericoli, ed è al tempo stesso simbolo della lotta cristiana contro i nemici della fede.

ANALISI DEL DIPINTO



L'intera composizione ruota attorno alla figura di san Giorgio, posto proprio al centro del dipinto. Il cavaliere è appena uscito da una cupa bosaglia e, con rapidità e decisione, attacca il drago, colto di sorpresa. Il santo è raffigurato sopra un cavallo bianco mentre conficca la punta della lancia tra le fauci spalancate del mostro con un gesto possente, la cui energia si irradia in tutta la scena. L'eroe è rappresentato naturalisticamente, nel pieno della lotta: con il piede destro egli serra in modo realistico la pancia del cavallo, in quanto, essendosi impennato, avrebbe altrimenti potuto disarcionarlo. Indossa un'armatura antica che ricorda l'antico mondo romano; il mantello grigio sventola, si agita dietro di lui, quasi come un'ala. Sulle braccia e nelle mani chiuse i muscoli tesi rivelano lo sforzo che sta compiendo. L'elmo scuro, da cui fuoriescono i suoi capelli biondi, accentua per contrasto il chiarore del suo viso. Dal viso, posto esattamente sull'asse di simmetria del dipinto, non traspaiono né la rabbia né la furia del combattimento.

Il suo sguardo è rivolto verso il mostro, ma senza odio, con un'espressione più prossima alla pietà; essa sottolinea la grandezza dell'eroe, simbolo della vittoria della ragione sull'irrazionalità bestiale, la serenità interiore del soldato di Cristo che ha vinto il male.



Il primo piano è occupato dal drago, riverso su un masso irregolare e spigoloso; sotto l'urto della lancia appena conficcata in gola, si contorce, imprimendo al suo corpo un movimento a spirale che produce un senso di disordinata animazione. Dell'animale sono riprodotte minutamente le scaglie dell'epidermide: la superficie è viscida, sul dorso si scorgono i profili spigolosi delle sue ali da pipistrello.

Il suo corpo nero, il colore del male e del peccato, si fonde con la pietra scura del terreno. Il contrasto tra il viso dolce del cavaliere e quello terribile del drago è un'allusione al contrasto tra grazia e brutalità, tra ragione e bestialità. Dal punto di vista compositivo, l'artista rinnova la tela omonima di Bottanuco, utilizzando uno schema caratterizzato da drammatici contrapposti chiaroscurali e da tagli obliqui. La parte centrale del dipinto è la più luminosa: è la zona occupata dalla possente massa del cavallo. La sorgente luminosa è posta sulla sinistra e fa risaltare in primo piano il gruppo equestre; la luce illumina le braccia e il volto dall'incarnato pallido, quasi diafano, del santo. Il bianco allude alla luce, simbolo del bene e della virtù, che sconfigge il buio del peccato, l'indistinta massa nera posta ai piedi del gruppo equestre. Al movimento in torsione presente nel cavallo impennato di Bottanuco, l'artista oppone ora una posa più lineare. La violenza dello scontro è sottolineata dai movimenti sinuosi della coda, della criniera del cavallo e del mantello del santo. Il punto di vista ribassato è stato scelto per conferire maggiore monumentalità al gesto eroico del santo. Dal gruppo centrale partono due direttrici diagonali: una determinata dal cavallo, costruita su una linea ad andamento obliquo da sinistra a destra, l'altra da quella del drago, costruita invece su una linea ad andamento serpentinato e obliquo verso sinistra. Questi tagli sono ripresi dall'ambientazione naturale entro cui è situato l'episodio: il profilo del pendio dominato dal bosco scende in diagonale dal vertice in alto a sinistra fino all'angolo opposto a destra, incrociandosi a sua volta col profilo delle montagne all'orizzonte che, invece, sale da sinistra a destra, dal basso in alto fino alla città che si scorge dietro la spalla sinistra della principessa.



Questa ambientazione, impostata su piani in diagonale, ben scanditi, è stata studiata proprio per accentuare l'animazione dello scontro mortale narrato in primo piano. In secondo piano, sulla destra, assiste al combattimento la principessa, spaventata e in un gesto di preghiera. La sua espressione e il suo gesto comunicano tutta la sua tensione psicologica. Il suo volto è caratterizzato da una giovanile dolcezza. Nell'aggraziata figura della giovane, nei suoi morbidi abiti dai colori delicati, nella complicata acconciatura (i biondi capelli tirati indietro e riuniti in una crocchia intrecciata con nastri di velluto), sono riscontrabili elementi di gusto rococò, ispirati forse alla moda delle ricche dame veneziane del Settecento. Altri elementi tipici della pittura rococò veneziana sono individuabili nei contorni liberamente mossi, negli andamenti sinuosi dei panneggi, nella stesura ora densa ora ariosa del colore, nella sensibilità vaporosa del paesaggio. L'autore ha dato maggiore risalto alle figure in primo piano (il santo a cavallo, il drago), per poi allontanare progressivamente le forme, aumentando in tal modo la spazialità della scena. La differenza maggiore con la tela di Bottanuco riguarda in particolare il paesaggio, che qui appare più ampio e arioso.

Come in altri dipinti della sua produzione bergamasca, il Capella mostra di sentirsi meno ostacolato dalla tradizione, quando imposta le sue scene all'aperto; non vincolato da problemi compositivo-architettonici, ritrova la sua vena pittorica decorativa. Il paesaggio è mosso e irregolare. La profondità spaziale è resa dall'effetto di spessore atmosferico, ottenuto tramite la variazione di luci, ombre, gradienti cromatici. La gradazione della luce in profondità crea una vera e propria *prospettiva aerea*. I contorni dei monti sullo sfondo, appena accennati, danno il senso atmosferico della lontananza. Il dramma del primo piano, caratterizzato dalla lotta, dalla morte, dai colori scuri, si placa verso lo sfondo, dove le montagne assumono la colorazione azzurra del cielo. Sullo sfondo c'è un paesaggio di dossi e di macchie, mentre alcuni bagliori fanno pensare che sia l'ora del crepuscolo. Nel paesaggio collinare ai piedi della catena montuosa sono visibili tranquilli villaggi, protetti dalla Chiesa che, dal punto più alto, domina la natura e l'umanità. La strada tortuosa che si sviluppa verso il fondo sembra voler alludere al faticoso cammino che l'uomo deve svolgere per raggiungere la città ideale di Dio. Il suggestivo paesaggio sfuma in un'atmosfera nuvolosa. Al di sopra c'è infatti un cielo blu attraversato nell'angolo destro da nubi scure, cariche d'acqua, il cui colore (che richiama il dramma del primo piano) equilibra quello degli enormi alberi del bosco, da cui è appena uscito il santo. Per rendere le nubi che solcano il cielo e le chiome degli alberi mosse dal vento, l'artista ha fatto uso di una pennellata frantumata *impressionista*. Dal punto di vista cromatico l'insieme si caratterizza per una armoniosa intonazione verdastra e azzurro-vitrea che investe prati, monti e cielo. Da questa dominante tonalità più scura emergono la massa bianca del cavallo e il viso di san Giorgio. Il cimiero dell'elmo del santo, la bardatura giallo-oro del cavallo, la sella rossa su cui siede il cavaliere producono effetti squillanti che richiamano l'attenzione dell'osservatore e la concentrano sul protagonista..

a cura di Pierluigi Arsuffi, docente di Storia dell'Arte presso il Liceo Classico Weil di Treviglio Bg