

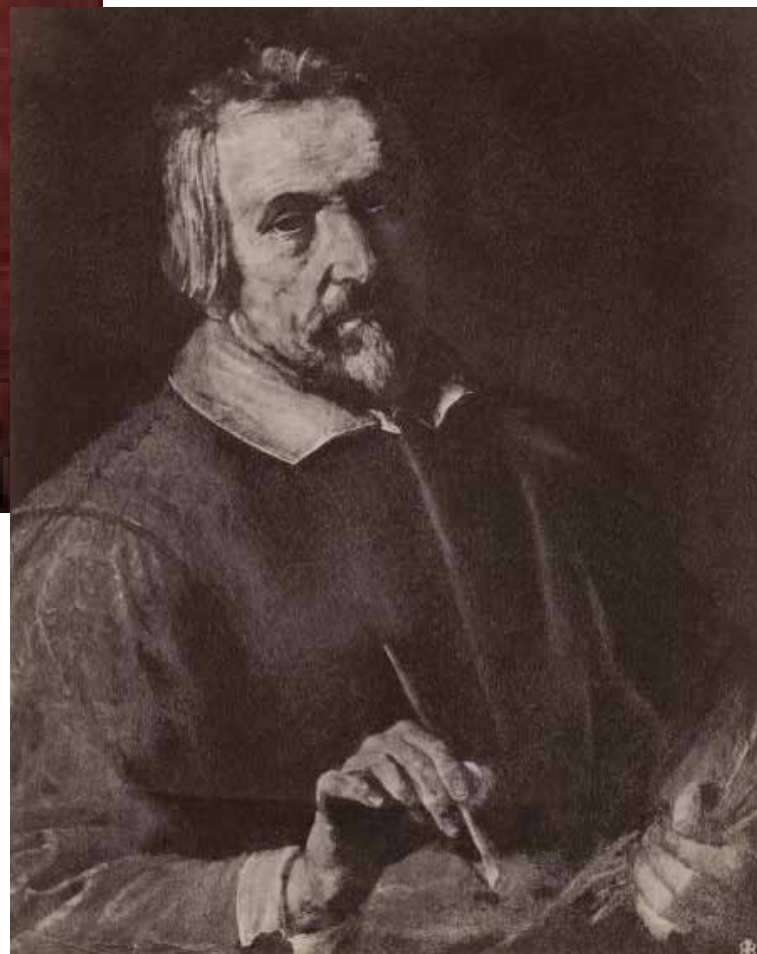


Alessandro Tiarini Bologna, 1577 - 1668

Un pittore dai colti interessi letterari, tanto che il suo primo biografo, Carlo Cesare Malvasia, lo definisce "più lodato dà dotti che dal volgo". Il linguaggio di Tiarini non si connota per fonti di riferimento univoche.



Dopo un apprendistato nello studio del Fontana fino alla morte di quest'ultimo (1597), il giovane Tiarini tentò poi inutilmente di entrare nell'Accademia carraccesca, finendo per un breve periodo presso il Cesi. Dal 1599 al 1606 è documentato a Firenze,



dove fuggì in seguito a una risa: fu a bottega con Domenico Passignano e lavorò nel chiostro di Sant'Antonino in San Marco accanto al Poccetti e a Jacopo da Empoli.

Raggiunse la sua piena maturità artistica a Bologna dove tornò nel 1607, creando una lunga serie di capolavori che mostrano, oltre ad influenze generalmente toscane e veneziane, una personale interpretazione dello stile di Ludovico Carracci.

Tali percorsi appaiono congiunti dal testo di Malvasia "la Felcina pittrice", testo riferito agli anni che precedono a Bologna la fondazione dell'Accademia detta Clementina.

Tiarini era stato aggregato alla scuola carraccesca, ma era diventato colui che attraverso la forzata permanenza a Firenze aveva dimostrato la superiorità della scuola bolognese rispetto a quella toscana.

Venne definito uno speciale "talento per le cose flebili", da tale prospettiva viene sottolineata anche la mancanza di "un po' di grazia nei volti, di un po' di vaghezza nel colorito" ele-

menti che avrebbero impedito al pittore di accedere alla vera perfezione (elementi ricavati dal confronto con Guido Reni). I suoi spostamenti tra Bologna e Firenze lo costringono a confrontarsi anche con la scuola romana e a declinare la sua pittura diverse volte nel corso della sua vita sottoponendosi alle critiche dei colleghi e dei committenti.

Tiarini giunge ad assumere le propensioni per un racconto colorito ma come rallentato dal moltiplicarsi dei gesti eloquenti con cui i sacri protagonisti mimano l'azione loro affidata.

Verso la fine del secondo decennio del secolo cominciò a lavorare anche fuori patria, in particolare a Reggio Emilia,

Parma, Mantova, Cremona e Faenza: i suoi caratteri si arricchiscono di influenze svariate, da Correggio a Bonone, Reni, Domenichino e, pur continuando a ricevere numerose commissioni fino a tarda età, la sua fase finale appare meno potente e originale.

Tiarini viene apprezzato anche dai viaggiatori (Charles De Brosses, Cochin, D'Azzelie D'Argenville prima metà del '700), per i quali le quadriere di Bologna erano tappa importante prima di giungere a Roma.

D. Benati, 1986.



CHIESA DI S. VINCENZO

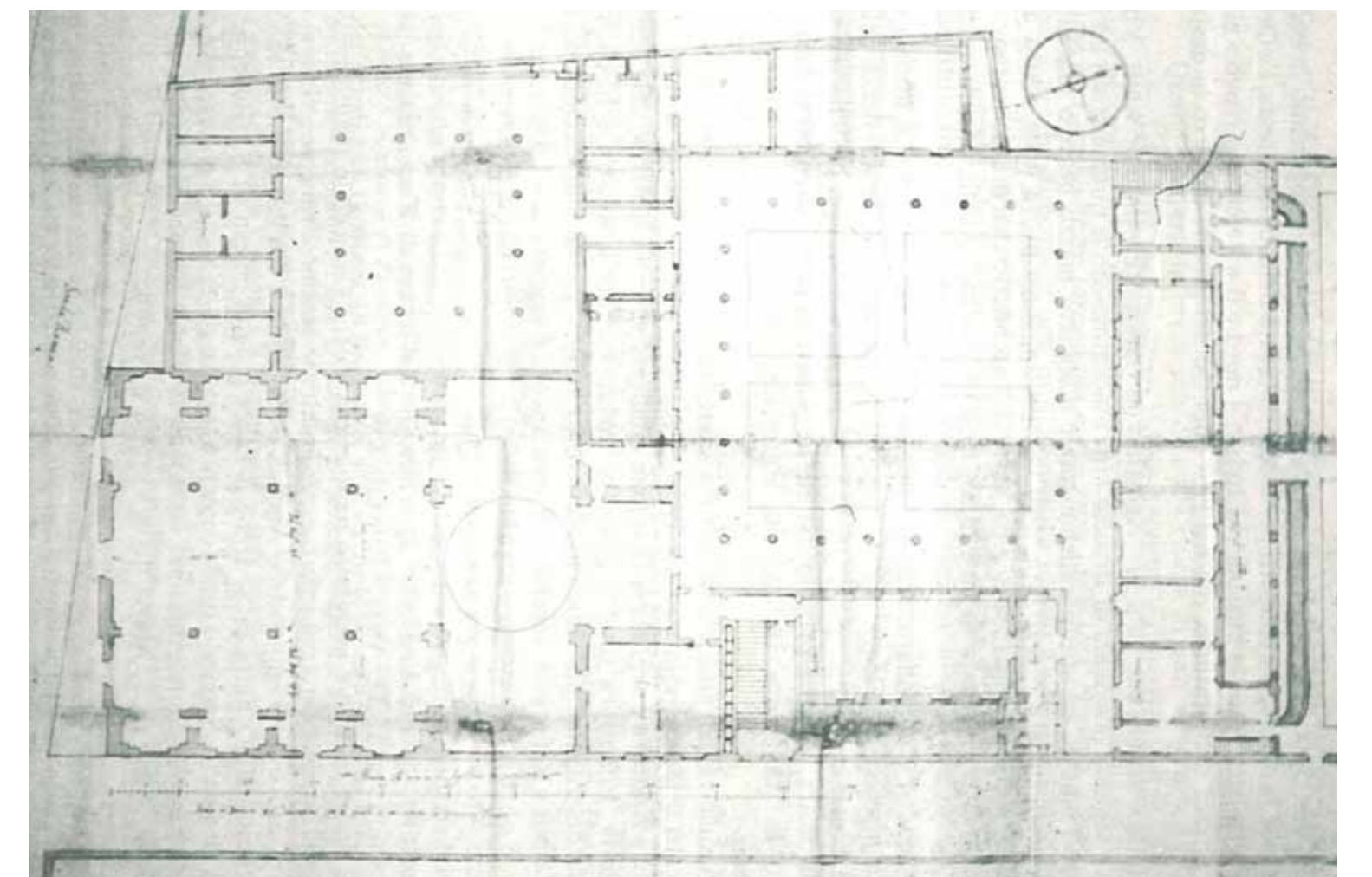
La chiesa parrocchiale dedicata a S. Vincenzo fu fondata nel 1100 e poi ricostruita nel 1278. La chiesa inizialmente aveva l'ingresso a ponente e si trovava al centro del vicolo detto di S. Vincenzo ma, dopo essere stata ceduta ai padri Teatini arrivati a Piacenza nel 1571, fu adeguata alle nuove esigenze.

Quest'ultimo intervento venne reso inutile dal progetto della chiesa attuale che, iniziata nel 1595, venne consacrata il 29 giugno 1612.

Chiusa nel 1810, venne riaperta nel 1822 per iniziativa di alcuni privati che nel 1843 cedettero l'intero complesso conventuale ai Fratelli delle Scuole Cristiane che lo vendettero negli anni '70 del XX secolo al Comune di Piacenza.

La costruzione della nuova chiesa, che presumibilmente riutilizzò la precedente come transetto, venne commissionata dai padri Teatini, nel 1595, al confratello napoletano Pietro Caracciolo. L'edificio, che si avvale di una elemosina, venne ampliata verso via Scalabrini.

Nel 1612 i Teatini abbandonarono la chiesa vecchia anche se la nuova, consacrata il 23 ottobre 1616, venne conclusa solo nel 1634. L'edificio è caratterizzato, soprattutto nella facciata, dall'adozione degli elementi decorativi del linguaggio manierista. In laterizio è a doppio ordine (dorico e ionico) con una



cornice marcapiano in aggetto e architrave suddivisa in metope e triglifi. Si aprono ben tre accessi tra i quali si privilegia quello centrale con colonne sormontate da architrave e da cimasa centinata spezzata con al centro due volute con mascherone che regge il simbolo dell'ordine dei Teatini. Nicchie cieche si alternano ad aperture rettilinee coronate da un fastigio triangolare con al centro il motivo del giglio farnesiano.

Due volute in cotto sottolineano la riduzione in larghezza della facciata, lasciata incompiuta nella parte superiore ma conclusa da un piccolo timpano centrale.

L'impianto planimetrico è a pianta longitudinale, con transetto, suddivisa in tre navate da colonne di ordine tuscanico e conclusa, nella crociera, da una cupola sormontata da un alto tiburio sopralzato esternamente, oltre la cornice marcapiano, e concluso dal lanternino. Nelle navate laterali si susseguono una serie di cupolette, mentre la navata centrale è coperta da una volta a botte unghiate in corrispondenza delle finestre.

I documenti riportano anche notizia di un oratorio con volta affrescata della quale non si è conservata traccia. All'interno un ciclo ad affresco opera di Natali, Delonge, Galluzzi (Scuola Bibienesca) e Draghi. Per una delle cappelle laterali Alessandro Tiarini realizza San Carlo che battezza.

Alessandro Tiarini "San Carlo Borromeo battezza un neonato durante la peste"

1630-1635 - Olio su tela - 278 x 201,5 cm.

Piacenza - Musei di Palazzo Farnese.

Provenienza: Piacenza Chiesa di San Vincenzo.

Se l'iconografia della figura del Santo milanese si afferma, in Emilia, subito dopo la canonizzazione del 1610 e trova una straordinaria concentrazione nell'arco di quel decennio, gli avvenimenti luttuosi della terribile peste del 1630 rilanciano con rinnovata forza il culto di San Carlo Borromeo attraverso il recupero dell'attività caritativa da questi svolta a Milano in occasione dell'epidemia del 1575. Al pari di altri dipinti di analogo contenuto, anche dello stesso Tiarini, è ben probabile che quest'opera sia stata eseguita subito dopo il 1630, con l'allontanarsi della terribile peste che aveva mietuto un numero impressionante di vittime. Luogo di destinazione originaria era la chiesa di San Vincenzo a Piacenza, officiata dai Padri Teatini che erano stati chiamati in città molto presto, nel 1571, dal vescovo Paolo Burali anch'egli Teatino, un protetto di Carlo Borromeo il quale non aveva mancato, anche in altre occasioni di mostrare il proprio favore verso l'ordine teatino. La segnalazione più antica risale a Carlo Cesare Malvasia che ricorda l'opera insieme al "David e Abigail" della chiesa di Santa Maria di Campagna a Piacenza. Fanno seguito le guide piacentine, da quella di Carasi (1780) che riporta la collocazione nella quarta cappella di destra a quella di Aurini (1924) che ne registra la presenza nella prima di destra, su una delle pareti laterali, a pendant de l' "Isaia" di Camillo Boccacchino, l'anta d'organo del 1530 proveniente dalla chiesa di Santa Maria di Campagna, anch'essa poi confluita nelle raccolte civiche di Palazzo Farnese, alla guida, infine, di Chierichetti che segnala l'opera nella sagrestia.

I passaggi di proprietà del dipinto riflettono le vicende travagliate della chiesa soppressa in anni napoleonici, riaperta nel 1822 e ceduta nel 1843 ai Fratelli delle Scuole Cristiane. Sia la chiesa che il convento sono passati al Comune di Piacenza nel 1972, conseguente è il trasferimento delle opere che la ornavano al Museo civico. E'

inevitabile il collegamento del dipinto qui esaminato, alla pala (suo prototipo) di Ludovico Carracci che si conserva presso l'abbazia di Nonantola.

Non si tratta solo di ravvisare il medesimo soggetto o, semplicemente, di cogliervi sostanziali affinità compositive, come se Tiarini avesse inteso svolgere in controparte l'invenzione del maestro. I due dipinti, destinati al culto di un pubblico devoto, hanno in comune la medesima concezione del sacro che fa leva sugli spunti naturalistici dell'immagine, anche se Ludovico svolge una silenziosa meditazione e arretra di poco la scena in un'impostazione arcaicamente assiale, con effetti di iconica sacralità, mentre Tiarini esalta l'episodio in chiave scenografica con lo scorcio trasversale della madre distesa sul pagliericcio e ne accentua la comunicazione, retorica con la figura dell'assistente che con il gesto orienta lo sguardo dell'osservatore verso il fulcro della scena, e cioè il particolare toccante del neonato, contratto e infreddolito, inclinato con la testa a capofitto mentre riceve l'acqua del battesimo dall'elegante brocca manieristica sollevata dal Santo.

Tiarini accentua anche il contrasto luministico e spinge l'equilibrio chiaroscurale in un esplicito notturno, solo descritto da luci fredde, in un sommesso accordo cromatico che fa risaltare il rosso cardinalizio del santo, rigato dalle filettature quasi vitree dei ricami trasparenti della cotta.

Rispetto alle versioni del medesimo soggetto di altri pittori della schiera carraccesca ad esempio la tela di Giacomo Cavedoni della chiesa di Santa Maria Nascente a Erba eseguita per la chiesa delle Clarisse di Imola e il disegno di Francesco Brizzi per una lunetta conservato nella collezione Franchi di Bologna, o comunque ad altre tele di soggetto carliano come quella di Lorenzo Garbieri della chiesa di San Paolo di Bologna o di Lucio Massari e altri, in questo dipinto Tiarini volge a maturazione i presupposti della pittura severa di Ludovico con una sensibilità che si connette agli ultimi esiti del maestro, quelli della tela ferrarese con il "Crocifisso e le anime purganti" o del "San Martino e il Povero" del duomo di Piacenza e soprattutto dei martirii spettacolari dispiegati nelle pale di Mantova e di Reggio Emilia.

Fiorentini 1976 - Angelo Mazza 2002



La madonna col bambino adorata da S. Matteo S. Carlo Borromeo e dal beato Raniero

Autore: Alessandro Tiarini

Materiale: Olio su tela - Misura: 200 x 232

Collocazione: Pinacoteca Nazionale di Bologna, inventario 492 proviene dal laboratorio dell'arte dei Salaroli

Cronologia: Circa dal 1620 al 1630

Descrizione: Ago della bilancia della struttura compositiva dell'opera sono le emozioni dei santi. Sotto la centina, l'ideale cupola celeste, di sacri personaggi, legata alla direzione degli sguardi, non risulta chiusa ma aperta verso la realtà terrena in basso, grazie ai gesti indicatori di S. Matteo e S. Carlo Borromeo. Dunque nessuno dei rapporti che si istituiscono tra i vari elementi (formato, misura, composizione, sguardi, gesti) appare, alla resa dei conti, occasionale, non meditato.