

ALICEFINEART

AliceFineArt

annacucci@me.com

Piazza Tre Martiri, 2 - Rimini
Strada della Stazione, 10 - Orvieto cell. +39 335 424463
cell. +39 333 3290299
paolorotili@gmail.com

Progetto grafico e impaginazione Stefano Tonti

Crediti fotografici Tutte le foto delle opere della galleria AliceFineArt sono state realizzate da Gilberto Urbinati

Restauri
Isidoro e Matteo Bachiocca
Alfredo Celaia
Andrea Pierleoni
Joyce Terreni e
Franca Gambarotta Terzi
Federico e Alessandro Vagnini

La casa editrice è a disposizione degli aventi diritto per le fonti iconografiche non identificate, e si scusa per eventuali, involontarie inesattezze e omissioni.

Stampato nel gennaio 2020

Ringraziamenti

A Ignazio e Cleto Cucci che mi hanno trasmesso l'amore per l'arte. A Teresa e Romano Cucci per la collaborazione.

Anna

A Gianna, Sergio e Federica Rotili e Daniele Moroni per il sostegno.

Paolo

A Italo Cucci e Fabrizio Lemme per le belle parole spese.
A Maurizio Balena e Cesare
Ugolini, due dei ragazzi di Via
Soardi, per l'insegnamento e
l'allegria.
A Carlo Virgilio, Stefano
Grandesso, Ciro Andolfi, Gianluca
Berardi, Giovanni Tiboni, per
l'amicizia e la disponibilità.
Un ringraziamento particolare
agli studiosi per la passione con
la quale hanno contribuito alla
realizzazione delle schede del
catalogo.

Anna, Paolo e Alice

ALICE FINEART

Catalogo a cura di Anna Maria Cucci

Con la collaborazione di Alessandro Agresti Sandro Bellesi Laura Ciferri Alessandro Giovanardi Carmen Ravanelli Guidotti Gabriello Milantoni Hermann Mildenberger Francesco Petrucci Franco Pozzi Massimo Pulini Leonardo Scarfò Giancarlo Sestieri Stefania Ventra

Catalogo edito da Pazzini Stampatore Editore per la Galleria AliceFineArt di Paolo Rotili

In Casa Cucci la prima ricchezza è stata la cultura, accompagnata dalla curiosità e completata dal coraggio. Anna Maria ha aggiunto al tutto pervicacia e letizia, un carattere forte avvolto in sorrisi e si è fatta una vita tutta sua per essere prima in sintonia e poi piena erede di suo padre Cleto che le ha fatto respirare fin dall'adolescenza la Storia e le Leggende rivissute negli oggetti dell'Arte. Anna Maria è cresciuta in un museo casalingo, circondata di opere d'arte squisite, già segno di ricchezza degli esecutori e dei compratori, ma anche fra oggetti del vivere quotidiano in famiglie etrusche, romane, rinascimentali, guerriere: e allora ha cominciato a studiarle, ottenendo alti risultati accademici, e poi a scriverne non con dotti accenti ma con le parole del capirsi, come aprire bottega davanti all'interessato e dirgli guarda, ascolta, intendi, realizza il tuo sogno. Oggi presenta insieme a Paolo, il Signor Concretezza, ma anche raffinato conoscitore di arte antica con un singolare colpo d'occhio per le rarità, non un semplice catalogo ma una Collezione in movimento, che si trasforma man mano che coinvolge altri cultori della bellezza.

Italo Cucci

Ho iniziato a raccogliere dipinti quasi 54 anni orsono: il mio primo acquisto risale infatti all'Aprile del 1966.

Ad un inizio assolutamente disordinato e disorganico, a partire dal 1970 è seguita una fase con obiettivo mirato: la pittura di figura (soprattutto bozzetti) del Barocco Romano, suggeritami da Italo Faldi come tema nel quale, a quel momento, non avrei trovato concorrenti.

Ho seguito scrupolosamente la scelta che mi ero imposta, senza derogarvi mai. Oggi, nella piena maturità che contraddistingue il superamento degli ottant'anni, sono assai più possibilista e quando un'opera mi piace, la acquisto, senza distinguerne le radici: l'originalità dell'invenzione è il mio nuovo "criterio guida".

Detto questo, per parlare dei dipinti proposti dagli amici Cucci e Rotili, non posso negare che, nella loro eterogeneità di origine, mi piacciono tutti: dalla riberesca "Immagine di scultore" alla bella "Assunzione della Vergine" di Ludovico Mazzanti, pittore che è stato presente nella mia Collezione, soprattutto con il bozzetto dell'affresco in Sant'Ignazio, che si inserisce a pieno titolo nella grande tradizione del Barocco Romano.

Anche "Angelica e Medoro", dai caratteri fortemente moleschi, è un dipinto che mi affascina, per non dire de "La trasfigurazione di Cristo", autentico capolavoro di Mariano Rossi, del quale sono stato collezionista e divulgatore, donando suoi bozzetti al Museo del Louvre, al Museo di Palazzo Barberini, al Museo del Barocco Romano in Palazzo Chigi ad Ariccia.

Potrei proseguire: ma diverrei prolisso, perché la mia bulimia collezionistica mi induce a non rifiutare nulla di quanto è proposto.

Infatti, aggiungo solo che, nel presente momento storico, reperire tanti dipinti di indiscutibile qualità non è cosa facile. Ma esistono antiquari appassionati che riescono ad operare il miracolo: miracolo assolutamente provvisorio, perché essi acquistano per rivendere quel che hanno faticosamente acquisito.

Peraltro, dopo le fondamentali ricerche di Maurizio Fagiolo sul tema de "L'effimero Barocco", la cosa non sorprende più: se il motto del collezionista è "acquistare per conservare", quello dell'antiquario, al contrario, è "acquistare per disperdere", obiettivo per sua natura assolutamente effimero ma non per questo meno affascinante.

Fabrizio Lemme



Franco Pozzi

(Rimini, 1966)

TrAlice

Un crepitare di puntini grigi si concentra in alcune regioni del foglio per poi esplodere in altre parti, fissando quel che resta a metà strada tra il disperdersi e il comporsi del profilo di una cagnolina: Alice.

La mina della grafite è stata usata da Franco come un martelletto, come il becco di un picchio che scolpisce l'albero per farsi il nido.

L'aforisma di Paul Klee «Zeichnen ist die Kunst, Striche spazieren zu führen» viene solitamente tradotto in "il disegno è l'arte di condurre una linea a fare una passeggiata", ma nella lingua originale il termine "Striche" oltre a significare linea, contiene anche il senso di colpo.

Solo un paio di esili linee si intuiscono sotto quella nuvoletta di colpi che si disgrega sulla forma di un orecchio e un'altra, all'estrema destra, accenna alla punta del muso, là dove le narici segnano la zona più marcata del disegno. Dove si concentra anche il senso più acuto di Alice, l'olfatto.

Dunque: «Zeichnen ist die Kunst, Alice spazieren zu führen».

Massimo Pulini







Gaspare Galliari (Treviglio, 1761 – Milano, 1823)

Studi scenografici, penna, inchiostro bruno e acquerello grigio su carta cm. 20,2 x 28,5



fig.1

Sembrano primi pensieri autonomi, vedute di un luogo imprecisato bagnato da un lago tra Lombardia e Piemonte, questi tre 'affettuosi' e vibranti disegni velocemente schizzati a penna con inchiostro bruno e chiaroscurati ad acquerello grigio, che mantengono tutta la freschezza di una visione fissata immediatamente sulla carta.

Costruiti con un sapiente gioco prospettico di elementi paesaggistici in primo piano a ridurre il cono della visione e di architetture sullo sfondo a creare profondità, tradiscono la loro vera natura. Sono infatti studi scenografici, forse per qualche piccolo teatro di Alessandria, Vercelli o Casale Monferrato, o della provincia lombarda, che non potendo come i teatri più prestigiosi investire ex novo fondi per l'apparato scenografico di un'opera, doveva affidarsi ad un 'repertorio' di immagini pensate e realizzate per potere essere riutilizzate più volte. Repertorio che poteva comprendere anche 'un accampamento', 'una boschereccia', 'una strada di città', alcuni interni (rustici o 'civili').

Il loro autore è l'ultimo erede di una dinastia di grandissimi scenografi piemontesi, che da Andorno (paesino vicino a Biella) si mossero per tutta Europa – Austria, Prussia e Francia comprese – oltre a prestare la loro opera in gran parte dei teatri italiani dal Regio di Torino alla Scala¹ di Milano alla Fenice di Venezia, e che assieme a qualche loro allievo (come il fuoriclasse Pietro Gonzaga, chiamato a lavorare a San Pietroburgo) e alle altre due illustri famiglie di scenografi Bibbiena e Mauro rappresentano l'eccellenza in campo teatrale, riconosciuta a livello europeo: Gaspare (o Gasparo) Galliari.

Nato a Treviglio nel 1761, figlio di Giovanni Antonio pure scenografo anche se più esecutore che inventore, è l'ultimo in linea parentale di una generazione cominciata coi due zii Bernardino e Fabrizio ('li signori fratelli Galliari', come venivano chiamati, figli del modesto decoratore Giovanni) e proseguita coi figli di Fabrizio Giovanni e Giuseppino² fino appunto a Gaspare, più giovane di loro di una decina d'anni. Il quale ha, per la sua natura votata a vibranti effetti pittorici, il merito di





Un altro importantissimo nucleo di fogli scenografici è conservato alla Fondazione Cini di Venezia, che comprende i disegni della collezione Donghi, raccolti dallo scenografo

avere traghettato la veduta scenografica contemporanea da uno sguardo un po' sordo e inespressivo, ancora parzialmente influenzato dal neoclassicismo, verso un nuovo modo di vedere e coinvolgere lo spettatore legato alle istanze romantiche. Gaspare ha inoltre il merito di avere dato un contributo assai significativo anche dal punto di vista scenotecnico, utilizzando l'innovativa 'scena parapettata e plafonata', ossia una costruzione di quinte dipinte a creare una scatola chiusa su tutti i lati e aperta verso il pubblico, che segue l'andamento della pianta della scena con strombature a simulare lo sfondamento e l'illusione prospettica, precludendo al successivo utilizzo della scena teatrale 'costruita'.

Tornando ai nostri fogli, potrebbero far parte del repertorio dell'*opera seria* composto da



regge, porticati, piazze, uno dei due 'filoni' che Gaspare praticò. L'altro è quello dell'*opera buffa*, che con le sue esigenze precipue – la descrizione di ambienti quotidiani, interni di abitazioni, cucine, cascinali – distanzia notevolmente l'opera dell'ultimo dei Galliari, che se ne occupò in maniera preponderante, da quella dei suoi avi.

Il tipico segno a penna e l'utilizzo dell'acquerello grigio di Gaspare sono decisamente compatibili con un foglio passato a New York presso la casa d'aste Swann il 29 gennaio 2014, una 'Scena con cortile' (fig. 1) che ci conforta nell' attribuire con buona approssimazione anche i nostri tre abbozzi all'attività di Gaspare.

Franco Pozzi

Bibliografia: inediti

Felice e dal figlio Daniele, acquisita negli anni sessanta. A Giuseppe Pavanello il merito di averla riscoperta e studiata.

2. Ai quali possiamo aggiungere anche Bartolomeo Verona e Fabrizio Sevesi, nipote e pronipote da parte di madre del capostipite Giovanni.



Tommaso Minardi (Faenza 1787 – Roma 1871)

Taccuino di disegni
Caratteristiche tecniche:
mm. 246 x 395 x 24; 59 fogli; 176
disegni; legatura coeva; coperta di
carta decorata con motivi floreali
blu e oro; al centro sulla coperta
anteriore etichetta successiva
rettangolare con cornici blu e oro e
scritta a inchiostro nero "Minardi
Tomaso 1787-1871".



Il taccuino si presenta come una raccolta di disegni di Tommaso Minardi in minima parte vergati sui fogli dell'album stesso (cc. 1-12; 58) e in gran parte incollati a posteriori. Le due vite dell'oggetto sono testimoniate anche dalla presenza di una doppia numerazione: una prima, caratterizzata da numeri apposti con inchiostro bruno in alto a destra sul recto di ogni foglio, e una seconda che numera a matita i singoli disegni.

I tredici fogli utilizzati come supporto per il disegno dimostrano che l'album fu certamente usato da Minardi come taccuino nella sua fase giovanile. Oltre alla compatibilità stilistica con i fogli noti dell'artista, i disegni rivelano infatti una coincidenza con gli spostamenti attestabili nella sua biografia (G. De Sanctis, Tommaso Minardi e il suo tempo, Roma 1900; Tommaso Minardi: disegni, taccuini, lettere nelle collezioni pubbliche di Forlì e Faenza, a cura di M. Manfrini Orlandi e A.Scarlini, Bologna 1981; Disegni di Tommaso Minardi 1787-1871, catalogo della mostra a cura di S. Susinno, 2 voll, Roma 1982). Si trova innanzitutto una copia dalla Disputa sull'incoronazione della Vergine di Jacopo Bertucci, conservata nella pinacoteca della natia Faenza, cui seguono copie da opere bolognesi, talvolta accompagnate dalla scritta "TM Bologna 1808", che compare su diversi disegni del maestro già noti, tra cui la Scuola di matematica oggi conservata alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (*Disegni...* 1982, p. 138, cat. 18). Sempre fra quelli direttamente disegnati sull'album è un bellissimo disegno acquerellato che ritrae una Adorazione dei pastori tratta dai perduti affreschi di Nicolò dell'abate in Palazzo Leoni a Bologna (Fogli della follia. Fortunato Duranti, visionario e romantico, a cura di A. Giovanardi, F. Pozzi, Rimini 2018, p. 48).

Nelle pagine lasciate vuote dall'artista è stata in un secondo momento operata una collazione di disegni a lui attribuibili in grandissima parte. Si tratta di un'operazione attenta e oltremodo coerente, poiché riunisce soprattutto studi realizzati nel medesimo contesto in cui era stato utilizzato il taccuino: alla c.





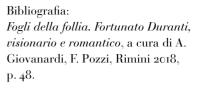




30 si trova ad esempio di nuovo l'indicazione "Bologna 16 apr.le 1808", mentre molte altre copie risultano probabilmente eseguite sulla base di incisioni molto diffuse in ambito bolognese (copie da Correggio, Raffaello e Giulio Romano). In generale la maggior parte degli schizzi è realizzata durante i soggiorni giovanili dell'artista nell'Italia centrosettentrionale tra il 1808 e il 1812 (*Disegni...*1982, pp. 73-76). Compaiono infatti copie tratte da opere milanesi – come il Cenacolo leonardesco - , ravennati (dai mosaici di Sant'Apollinare Nuovo, ma anche dal ciclo di scuola giottesca di Santa Maria in Porto Fuori), senesi (è noto che i suoi disegni dal pergamo di Nicola Pisano illustrarono la Storia della scultura di Leopoldo Cicognara, edita tra il 1813 e il 1818). In numero minore compaiono poi schizzi riferibili a un momento più maturo, come attesta la presenza di opere romane.

L'autografia della maggior parte dei disegni può dunque essere stabilita sia su base stilistica, sia per la coerenza con la biografia, ma anche, in alcuni casi, per via del riuso fatto dall'artista di fogli precedentemente utilizzati per la corrispondenza, che riportano il suo nome. Anche il confronto delle filigrane con quelle rintracciate nelle carte dell'archivio personale del maestro, conservato presso l'Archivio di Stato di Roma, offre un esito positivo. Certamente non ascrivibili alla mano di Minardi sono le varie composizioni floreali, lo schizzo di figure distese (c. 59v), il ritratto di uomo a pastello (c. 14v) e questo, oltre al fatto che egli usava raccogliere gli album dei propri disegni dividendoli per soggetti (S. Ventra, Disegni di Tommaso Minardi in Accademia di San Luca. Il legato testamentario e altre acquisizioni, in "Horti Hesperidum", 1, 2014, pp. 303-350) attesta che la collazione dell'album si deve alla mano di un attento collezionista e non al maestro stesso. Importante perché documenta la selezione dei modelli in fase giovanile da parte di Minardi e la formazione di un gusto che privilegia la produzione artistica del Tre e Quattrocento che si consoliderà nella cultura del maestro fino all'adesione al purismo e che coinvolgerà molti protagonisti del panorama artistico e culturale ottocentesco in Italia (S. Ricci, Agli albori del purismo: il riflesso degli "antichi maestri" nell'opera del giovane Tommaso Minardi, in La ricerca giovane in cammino per l'arte, a cura di C. Bordino, R. Dinoia, Roma 2012, pp. 241-261).

Stefania Ventra



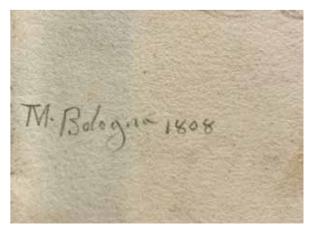








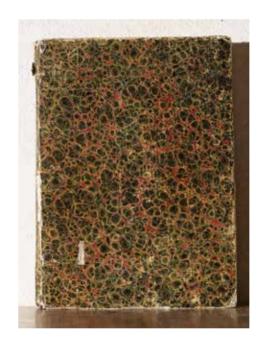






Luigi Fontana Monte San Pietrangeli (Ascoli Piceno) 1827 – 1908

Taccuino Penna e inchiostro su carta, cm. 20 x 27,7





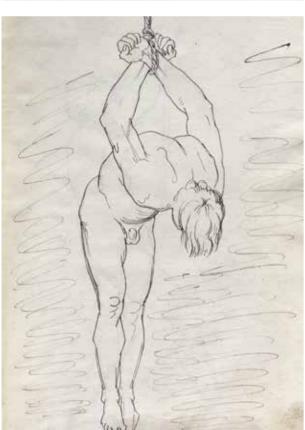
Per le sue non comuni doti di versatilità, che gli permisero di essere pittore, plasticatore, architetto, Luigi Fontana ha un posto di rilievo nel volume che Ernesto Ovidi¹ dedica a Tommaso Minardi e alla sua scuola, pubblicato a Roma nel 1903. A testimonianza della considerazione della quale il nostro godette da parte del pittore faentino fin dal suo primo viaggio romano – aveva solo sedici anni ed era stato spronato a compierlo dal suo primo maestro marchigiano Gaetano Palmaroli, a sua volta allievo di Tommaso - rimane la statua in marmo che Luigi realizzò nel cimitero monumentale del Verano a Roma, voluta da amici e allievi per celebrare e tramandare la memoria di Minardi. Atto dovuto, avendone egli condiviso lo studio e le commissioni – una su tutte l'affresco datato 1864 per la sala del trono al Quirinale, la 'Missione degli Apostoli' o 'Propagazione del Cristianesimo' – dal 1850 (l'anno del suo secondo soggiorno romano) fino alla morte di Minardi avvenuta nel 1871. Non esiste un 'territorio' delle arti, anche quelle applicate, nel quale il talento di Fontana non si sia cimentato con risultati sempre alti: pale d'altare, ritratti, affreschi, statue in marmo, legno, stucco, vetrate, che si uniscono all'importante attività di restauro.

Quello che si presenta in questa sede è un taccuino, eseguito nel periodo romano, non propriamente inedito perché già esposto nel 2018 nella mostra dedicata dalla Biennale Disegno Rimini al suo conterraneo Fortunato Duranti, intitolata *Fogli della Follia* e curata da Alessandro Giovanardi e dallo scrivente.

Sfogliandolo, risulta evidente un doppio registro: da un lato la 'crudezza' degli argomenti trattati nelle pagine scritte – i supplizi perpetrati dal Sant'Uffizio, o da Cesare Borgia detto il Valentino, la descrizione di un *autodafe* (atto di fede) sempre dell'Inquisizione spagnola, il resoconto di Fontana testimone oculare di un episodio nella notte romana, in cui un cadavere viene gettato da due persone nel Tevere – dall'altro le immagini che accompagnano e commentano il testo, governate da una piacevolezza del disegno a penna di gu-









sto tra neoclassico e purista, ma curiosamente sciolto e intimo, con una libertà di tratto che si differenzia anche dalla restante produzione grafica di Luigi, strettamente finalizzata alla realizzazione di opere d'arte. Se non si leggessero i testi che accompagnano questo quaderno, mai si avrebbe la sensazione che Fontana stia rubricando (e condannando) un triste 'campionario' di violenze compiute dall'essere umano in nome di una presunta verità o di qualche privilegio. Difficile dire se le immagini presenti commentino puntualmente ed esclusivamente gli scritti. Alcune sembrano esulare dal contesto nel quale si muove l'intero taccuino: due, forse 'Caronte sulla sua barca' e 'Paolo e Francesca', paiono suggerire traduzioni personali dalla' Divina Commedia', mentre 'Giove con Giunone, il pavone e l'aquila', una 'toeletta di Venere', un''erma di Priapo attorniata da tre fanciulle', alcuni fregi copiati dalle pitture di Innocenzo da Imola, studi di elementi architettonici, studi di panneggi, studi di speziali dagli affreschi di Andrea Di Bartolo nell'ospedale di Siena, sono difficilmente riconducibili ai temi dei 'supplizi'. Danno invece credito alla considerazione che Fontana si sia concesso di assecondare il flusso dei propri pensieri in libera associazione.

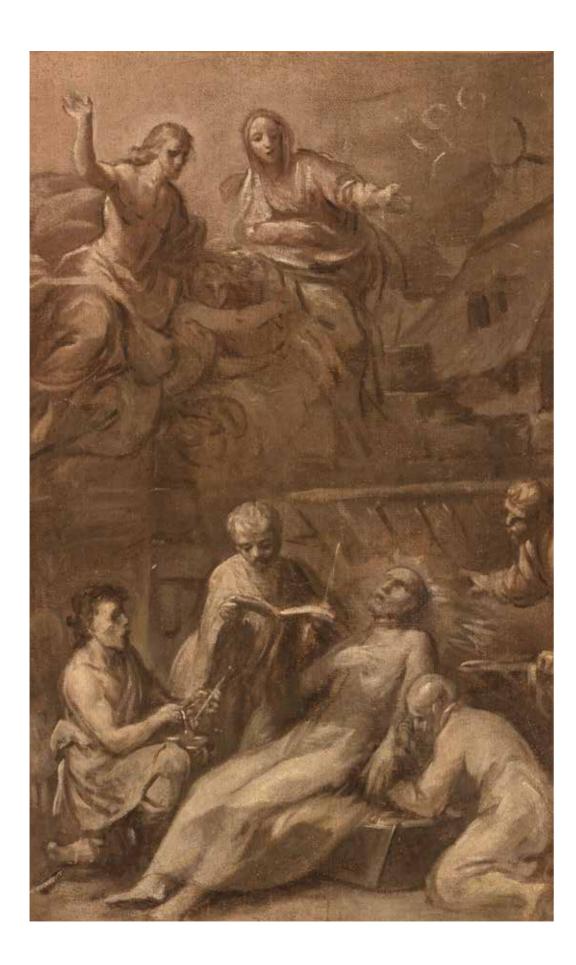
'Documenti' come questo rendono estremamente vicini nel tempo artisti che ci hanno preceduto di secoli, annullando la distanza temporale che ci separa da loro, per una endogena capacità del disegno di rendere sempre 'contemporaneo' qualsiasi gesto vergato sulla carta, come se si compisse nel momento in cui incrocia il nostro sguardo.

Franco Pozzi

1. Ovidi fu coinquilino di Minardi ed erede del patrimonio di carte e appunti lasciato dal pittore, che donò a sua volta all'Archivio di Stato di Roma, andando a costituire il 'Fondo Ovidi'.

Bibliografia Fogli della Follia, a cura di Alessandro Giovanardi e Franco Pozzi, Book Stones Edizioni, 2018.





Lorenzo Pasinelli (Bologna 1629 – 1700)

Morte di San Francesco Saverio Olio su tela, cm. 51 x 32 In prossimità di un casolare dal tetto spiovente e aldiquà di un alto muro diroccato, assistiamo al trapasso di un santo, vestito di una lunga e aderente tunica, accollata a sacerdote, come quelle dell'ordine gesuita.

L'uomo calvo, smunto e con una contenuta barba, è adagiato in posizione diagonale sopra a quella che sembra una mangiatoia, con tanto di graticcio per sostenere il fieno. Intorno a lui quattro figure lo assistono e stanno per impartire gli ultimi sacramenti. Uno è in piedi e in abiti diaconali, intento a leggere un testo sacro, un altro inchinato a terra sorregge il morente, mentre un terzo che ha l'aspetto discinto di un villico, è inginocchiato ai suoi piedi e, svolgendo quasi un ruolo da chierico, sta reggendo l'aspersorio con l'acqua benedetta.

La pietosa scena è sapientemente toccata da un rapido pennello che ha chiazzato luci e ombre, spazi e figure, in un efficace ed essenziale chiaroscuro monocromo. In alto e in volo, tre presenze divine hanno appena valicato il muro della stalla. Una sinuosa Vergine appoggiata alle nuvole, un Cristo risorto col braccio alzato e un angelo che gli regge il globo, simbolo inequivocabile del Salvator Mundi.

A giudicare da tutti gli elementi iconografici, finora descritti, l'episodio rappresentato dovrebbe essere la *Morte di San Francesco Saverio*, missionario gesuita spagnolo, che finì i suoi giorni negli stenti e nel gelo di una capanna presso Shangchuan in Cina, il 3 dicembre del 1552. Francisco de Jasso Azpilicueta Atondo y Aznares de Javier, comunemente noto col nome italianizzato di Francesco Saverio, fu pioniere dell'evangelizzazione cattolica in Asia e il suo transito viene solitamente raffigurato mentre si trova adagiato a terra, talvolta sulla paglia, mentre la sua santificazione avvenne con grandi onori assieme a quella del confratello Sant'Ignazio di Loyola, nel 1622.

Lo splendido abbozzo, esempio di una qualità pittorica rara, si colloca entro le migliori pratiche processuali ed espressive della Bologna di fine Seicento.

L'uso di approntare a monocromo un'inven-



fig.I

zione compositiva, partendo da una base di 'mezzatinta' e sintetizzando luci e ombre in una rapida e singola scala tonale, si diffonde a partire dagli esempi di Simone Cantarini, il più talentuoso e irrequieto allievo di Guido Reni. Ma saranno soprattutto suoi scolari e seguaci, in particolare Lorenzo Pasinelli e gli allievi di questo, Giangioseffo Dal Sole e Donato Creti, a trasformare questa pratica in una formula fortunata e sistematica.

Tra la seconda metà del XVII secolo e la prima del successivo si concentra infatti, in ambito bolognese, la produzione di modelletti di questa natura e tale tecnica sarà molto utilizzata anche in ambito quadraturistico, negli abbozzi a vocazione architettonica, fino alla fiorente bottega dei Bigari e a quella del Mirandolese. Ma l'opera di cui si parla mantiene uno stretto legame con l'origine di questa pratica e, stilisticamente, risente ancora dei modi incisivi, sprezzati e naturali del Cantarini.

Pur non essendo ascrivibile alla mano del Pesarese, l'attribuzione che qui avanzo in favore di Lorenzo Pasinelli, va intesa come compiuta in stretto ricordo della lezione del maestro. I tanti incompiuti e i monocromi che Cantarini aveva in bottega dovettero impressionare la formazione del Torri e del Pasinelli, ma fu soprattutto quest'ultimo e più giovane allievo a utilizzare tale modalità di lavoro pittorico. Il mercato artistico dell'epoca premiò Pasinelli per questa scelta, al punto che l'artista iniziò a replicare i propri abbozzi, distogliendoli da una funzione di studio preparatorio per trasformarli in opere autonome, puntuali risposte al nuovo collezionismo bolognese. Si conoscono ad esempio numerose varianti della Strage degli innocenti e della Adorazione dei pastori, ma segnalo anche due versioni, tuttora inedite, di un Riposo nella fuga in Egitto. Nel caso particolare della Morte di San Francesco Saverio credo invece si tratti di un sincero studio preparatorio, forse per una pala d'altare ancora dispersa. Il piccolo dipinto è infatti simile al modelletto per la pala col Sant'Antonio da Padova che resuscita un morto, conservato a Bologna, nella Pinacoteca Nazionale

(inv. 817). (fig.1) Quest'ultimo abbozzo venne giudicato "vigorosissimo" dal Mauceri (1935) e pur avendo elementi policromi è impostato con freschezza e risolutezza analoghe a quelle dell'opera in parola, mentre in certi monocromi di Pasinelli, specie in quelli replicati, si rileva un fare più lezioso e controllato.

Anche la datazione di quell'abbozzo alla prima metà degli anni Ottanta del Seicento può adattarsi al nostro.

A riguardo della composizione e della iconografia di questa *Morte di San Francesco Saverio* segnalo un'interessante opera col medesimo soggetto di Domenico Corvi, pittore viterbese di nascita, ma formatosi ad una cultura di ascendenza bolognese e cantariniana, attraverso il suo maestro Francesco Mancini. (fig.2) La disposizione delle figure e dello spazio di questa tela conservata presso la Quadreria della Cassa Depositi e Prestiti di Roma, trova analogie strette col bozzetto in esame e non va escluso che il Corvi abbia potuto conoscere, se non il presente studio di Pasinelli, magari la sua versione definitiva. Resta comunque aperta, in tal senso, una traccia di ricerca.

Massimo Pulini



fig.2



Giovan Battista Lama (Napoli, 1673 – 1748)

Assunzione della Vergine coi santi Andrea e Nicola Olio su tela, cm. 63 x 50



Rispetto alla grande *macchina* approntata per la collegiata di Santa Chiara a Rutigliano di Bari – un'Assunzione della Vergine coi santi Andrea e Nicola sotto la dinamica supervisione del Padreterno, della quale è uno degli studi preparatori, questo 'felice' dipinto di discrete dimensioni, di evidente matrice napoletana, giordanesca, cattura lo sguardo per lo smaltato cromatismo – i blu, i gialli, i verdi dei manti, le tinte dorate – e per il dinamismo delle figure in scena, che collaborano a definire un unico serrato e umanissimo movimento, concedendo solo ad angeli e cherubini, congiuntamente alle nubi sullo sfondo e all'aureola *radiante* della Madonna, di manifestare il Divino.

La grande pala d'altare di Rutigliano (fig. 1), firmata e datata 1708, dove campeggiano in primo piano le due figure dei santi Andrea e Nicola, rispettivamente intestatario della chiesa ai tempi della commissione e patrono della città di Bari, coi loro caratteristici attributi, la croce e il libro con le tre sfere d'oro, rileva registri decisamente diversi. Le figure dei santi acquistano una possanza e monumentalità sconosciute al nostro bozzetto, andando a costituire una più composta e solida 'architettura' classica, dove il pittore ha avvertito, probabilmente rispondendo ad una esplicita richiesta dei committenti, il bisogno di inserire nella parte alta della composizione la figura del Padreterno, a completamento del quadro e a compensare specularmente il volo del manto della Vergine, scosso da un'improvvisa e anch'essa concreta folata di vento. Il colore, consonante alle scelte di austerità dell'autore, subisce una virata verso toni più dimessi rispetto al dipinto preparatorio, per il quale un referente prossimo va ricercato nei modi di quel Paolo De Matteis a cui in passato furono erroneamente attribuite molte opere del pittore in esame, che fu legato al cilentano anche per aver sposato la sorella della moglie. Come confronto stringente si richiama il dipinto raffigurante l'Incoronazione della Vergine con due santi monaci (Fototeca Zeri, scheda n. 63376, fig. 2) che dalla foto a di-

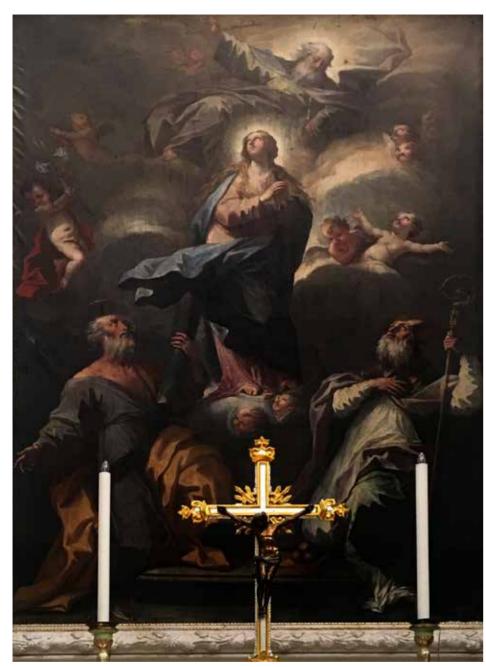


fig.1

sposizione ricorda nella materia, nei panneggi e nella gestualità enfatizzata dei santi il bozzetto per Rutigliano, lasciando a mio avviso anche aperta l'ipotesi che possa essere opera del nostro pittore, e non di De Matteis.

L'autore di questo bel dipinto risponde al nome di Giovan Battista Lama nato a Napoli nel 1673, che le fonti dicono talentuoso allievo di Luca Giordano. Attivo a Napoli dal 1700, ebbe oltre che nella terra di origine numerose commissioni in Puglia, come il dipinto dell'Assunzione testimonia, e Campania. Giovan Battista realizzò la pala di S. Chiara proprio nell'anno in cui morì il suo maestro (1708), al quale tributò lungo tutto l'arco della sua carriera, terminata nel 1748, un sentimento di stima e devozione. Fondamentale per il pittore il viaggio fatto a Roma nel 1723 assieme a De Matteis e Giuseppe Mastroleo, dove poté vedere di persona la pittura di Carlo Maratta, altro suo fondamentale riferimento.

Franco Pozzi



fig.2



Sebastiano Conca (Gaeta 1680 – Napoli 1764)

La Madonna col Bambino appare a San Francesco di Sales Olio su tela, cm. 75 x 52



fig.1

Disposta in forma scalare e sviluppata entro una prospettiva ascendente, un'architettura di figure domina lo spazio centrale di questa tela. La visione si sviluppa da un'angolazione ribassata e viene introdotta da due angioletti nudi che, appoggiati sullo scalino di un altare, reggono una penna e un grande libro aperto. Il testo sacro è rivolto a favore di un sacerdote che, inginocchiato con le mani al petto, lo sguardo pensieroso e sollevato al cielo, riceve l'apparizione miracolosa della Madonna col Bambino. Più in ombra si sfumano vari angeli in preghiera, serafini e cherubini sulle nubi che stanno alle spalle e al di sopra della Vergine.

Si tratta della visione di San Francesco di Sales, vestito nei suoi tradizionali abiti liturgici e l'immagine si presenta come l'abbozzo di una composizione, destinata ad essere tradotta nelle dimensioni e nella forma di una pala d'altare. La stesura pittorica, pur nel formato rettangolare della teletta, già traccia infatti il perimetro centinato e modanato della composizione definitiva.

L'opera in oggetto mostra una dominante intonazione rossastra che, in buona parte, deriva dalla 'sanguigna' preparazione a bolo dell'imprimitura, lasciata visibile e affiorante lungo tutta la superficie dell'immagine. Il fraseggio arioso e soffuso della composizione, parla una lingua di pieno barocco e indica una cultura già settecentesca e d'impianto marattesco, romano, mentre l'acceso chiaroscuro evoca la scuola napoletana, segnatamente solimenesca. Pur essendo giunta nell'anonimato il dipinto indica in verità, proprio in questo modo, i due poli stilistici che sono stati determinanti nella formazione del suo autore.

Ritengo infatti che il quadro sia una sapiente e sincera prova di Sebastiano Conca, nella quale affiorano sia la natura classicheggiante, che gli viene dalla lezione del Maratta, sia il temperamento più cupo e focoso derivato dalla prima influenza del Solimena.

Piena conferma all'attribuzione viene da altre due opere, già presenti nel catalogo dello



fig.2

stesso Conca e sviluppate intorno al medesimo tema e alla stessa invenzione compositiva. L'evidente relazione iconografica iscrive la nostra teletta in una delle più prestigiose commissioni ricevute dall'artista gaetano nella sua piena maturità.

La pala d'altare (di cm. 273 x 148), per la quale venne compiuto questo studio, è infatti quella che venne richiesta a Sebastiano dai Savoia, ed era destinata alla chiesa di Sant'Uberto alla Venaria Reale, dove da qualche tempo è ritornata. (fig.1) L'altra opera, conservata presso la Collezione Hartveld (di cui non sono note le dimensioni), a giudicare dalla fotografia conservata nell'archivio della Fondazione Zeri di Bologna (inv. 120248), sembra porsi a metà strada nel percorso esecutivo dell'incarico, forse occupando il ruolo di un modelletto che dovette venire sottoposto al giudizio della committenza alla vigilia della traduzione finale. (fig.2)

La presente tela va invece intesa quale prima e rapida elaborazione pittorica del tema, nella quale affiorano d'istinto i riverberi del precoce e fondamentale alunnato presso la bottega di Francesco Solimena (avvenuto tra il 1690 e il 1705 circa). Singolare e significativo che, nelle due redazioni successive, quelle più pubbliche e compiute, prevalga invece la componente marattesca, indubbiamente più aggiornata sul gusto e più in linea con le successive fasi professionali del Conca.

La prestigiosa commissione reale, della quale si conserva una puntuale documentazione che si conclude con le note di pagamento erogate dal 1721 al 1725 (schede Vesme, 1963, p. 358 e 360), giunse al Conca dal grande architetto siciliano Filippo Juvarra, andando a consacrare il successo dell'artista gaetano, il cui lavoro venne preferito a quello di altri autori messi a competizione, come è attestato dal rifiuto della pala con San Carlo Borromeo di Giuseppe Chiari, sostituita da un'altra opera commissionata allo stesso Sebastiano Conca e che può dirsi ora in pendant con quella del San Francesco di Sales.

À tale proposito è indicativo notare che le

due pale si pongano tra loro in disposizione vagamente simmetrica e che la posizione a gambette aperte del Gesù Bambino, presente nel bozzetto in parola, sia stata mutata nella versione finale, ma torni, speculare, nell'opera dedicata a San Carlo.

Altre varianti tra il bozzetto, il modello e la pala della Visione di San Francesco di Sales, si ritrovano nella posa e nei gesti dell'angioletto seduto in primo piano. Nella versione finale quel putto solleva un calamaio nel quale è appoggiata una penna, ma nel modelletto della Collezione Hartveld appare un libro la cui costa è poggiata sullo scalino, mentre nel nostro abbozzo, pur non essendo visibile il calamaio, era già presente l'idea simbolica della scrittura, spiccata prerogativa del santo. In ogni caso, dalla lettura delle opere, emerge una sottile autonomia di tutte le versioni e, in particolar modo emerge la già ricordata intonazione generale delle ombre, della stesura pittorica e cromatica, che nell'abbozzo in oggetto va interpretata come una istintiva reminescenza del soggiorno napoletano dell'autore.

Quello della Cappella di Sant'Uberto fu un incarico particolarmente fortunato, che vide affiancarsi al Conca altri eccellenti artisti della sua generazione come Sebastiano Ricci e Francesco Trevisani e che precedette ulteriori commissioni torinesi. Sono del 1726 i suoi interventi per Superga e in successione vennero quelli per palazzo Reale e per le altre chiese di Torino (San Filippo e Santa Teresa). Vale sottolineare come nasca in questa occasione professionale, e durante l'invenzione di questa tela, quel gesto della Vergine che allungando il braccio sinistro cerca di avvolgere il santo in un atto di protezione, che evoca l'iconografia della Misericordia. Quell'abbraccio asimmetrico fissa l'immagine di una posa che finirà per diventare uno dei gesti maggiormente identificativi dello stile e delle composizioni di Sebastiano Conca.

Infine, in considerazione della ricostruzione proposta per la tela in esame, è possibile fissare una datazione al 1721-1722 e non si esclude che l'opera, in passato, sia transitata nelle collezioni reali torinesi.

San Francesco di Sales, di origine savoiarda (Thorens, Savoia 1567 – Lione 1622), fu vescovo di Ginevra ed ebbe un ruolo importante durante la controriforma. Canonizzato nel 1665 venne nominato Dottore della Chiesa nel 1887, per la mole e l'importanza dei suoi scritti teologici e morali.

Massimo Pulini

Bibliografia: inedito

Bibliografia relativa alle opere della Cappella di Sant'Uberto:
E. Castelnuovo, *La Reggia di Venaria – I Savoia*, Allemandi 2007
E. Albano, *Sebastiano Conca*, Gaeta 1981, pp. 154-155.



Ludovico Mazzanti (Roma 1686 – Orvieto 1775)

Assunzione della Vergine Olio su tela, cm. 139,5 x 83,5



fig.1

Si ringrazia. Francesco Petrucci per la segnalazione della pala del Duomo di Sutri.

Questo splendido dipinto dalla smagliante cromia e dall'eccellente stato di conservazione è il modello per la poco conosciuta – e a quanto mi consta, inedita – pala di Ludovico Mazzanti ancora oggi nell'abside del duomo di Sutri, vicino a Viterbo (fig.1). Allievo prediletto, con Giovanni Odazzi, di Giovanni Battista Gaulli, di origine nobile – le entrature di famiglia gli garantirono molte e prestigiose commissioni – ebbe il suo esordio pubblico proprio nella chiesa romana del Gesù, intorno al 1720, nella cui volta è il capolavoro del maestro con L'Allegoria del Nome di Gesù che è anche l'apice della decorazione del Barocco maturo (eseguito su disegni e idee di Gian Lorenzo Bernini). Nel transetto sinistro di quella chiesa è un affresco dello stesso tema della nostra tela (fig.2) che mostra con essa non poche affinità – e non casualmente, vista la cronologia che proporrò più avanti – come costatiamo ad esempio nella posa dell'angelo reggente la nube, di schiena, sgambettante con le vesti mosse dal vento per pieghe croccanti, o nell'inventiva della corona di putti giubilanti che incorniciano e accompagnano l'ascesa di Maria al cielo. Come possiamo già notare in questa primizia del Mazzanti, è sì un poggiarsi agli stilemi del Gaulli, ma anche una revisione del suo linguaggio in chiave di maggior nitore disegnativo e più scoperta piacevolezza espositiva, in uno stemperare il pathos, la teatralità delle creazioni barocche secondo le nuove tendenze della pittura romana coeva (sulla scia dei maratteschi come di Benedetto Luti). Tale fu il successo incontrato che il nostro pittore ebbe l'onore di ben tre pale nella chiesa di Sant'Andrea al Quirinale (1725-1726) non che di una nel Duomo di Orvieto (L'apparizione della Madonna a Santa Lucia del 1731-1732) e per ben sette anni, dal 1733 al 1740 circa, visse e operò a Napoli, piazza notoriamente difficile per i foresti, con vasti cicli di tele per la Chiesa della Nunziatella e per l'Abbazia di Montevergine, a ulteriore conferma del prestigio acquisito. Nel corso della carriera, a parte la riprese neobarocche della parentesi partenopea e un



fig.2

riallacciarsi alle esperienze di un Solimena come di un Beinaschi, Mazzanti optò sempre più per forme statuine, volumi cristallini, una forte plasticità dei personaggi che occupano convincentemente lo spazio pittorico, toni freddi e una tavolozza ricca, a rendere ferme e ben intelligibili, le sue raffigurazioni garbate e fastose, condotte con una tecnica lenticolare e particolareggiata, con una stesura del colore accorta che non lascia pennellate a vista e leviga le forme. Insomma se non abbandonò mai la sua educazione gaullesca, la declinò secondo le squisite grazie dell'Arcadia, come riscontriamo anche nella tela sub judice. In essa è una composizione impostata per diagonali parallele che ordinano la scena: il sarcofago scoperchiato sul primo piano, in tralice, oltre a creare una convincente profondità spaziale introduce alla scena in alto dove il progressivo rischiararsi del fondo enfatizza la rotonda plasticità dei corpi come dei panni che si svolgono per pieghe ricche e frastagliate. Riscontriamo la ricerca di una dolce euritmia nel movimento ondeggiante dei putti scorciati sapientemente come nella precisione della linea di contorno che conclu-

de il colore prezioso come pietra dura: a questo nitore espositivo concorre la stesura accorta dell'olio per superfici allisciate e compatte a rendere eletta la materia. Quindi assistiamo sì ad una scena miracolosa alquanto spettacolare e patetica, ma non possiamo non notare come rispetto ai precedenti del Barocco – ai quali Mazzanti chiaramente si ispira - vi sia la ricerca di una grazia, di una leggiadria che stemperano la grandeur e la scoperta teatralità dei prototipi, declinandoli in chiave squisitamente settecentesca. Nessun particolare veridico o sentimento drammatico viene a turbare la giubilante ascesa della Vergine, come nessuna imperfezione terrena pare poter entrare a far parte di forme così elette e sofisticate, nel contempo plastiche al limite del tangibile. Sono davvero minime le varianti tra questo vero e proprio modello di presentazione e la pala di Sutri della quale, al momento, non conosciamo il committente né la cronologia certa: non è semplice scalare nel tempo i dipinti di Ludovico Mazzanti, che, a parte il soggiorno napoletano, crea un linguaggio pittorico di grande coerenza stilistica che non subisce notevoli inflessioni nel corso della lunga e prolifica carriera (il pittore si spengerà nel 1775 a quasi novant'anni di età); nonostante ciò, ritengo il nostro squisito dipinto alquanto giovanile nella produzione dell'artista romano, anche a confronto con questa Assunzione in collezione privata (fig.3), databile al quinto decennio del Settecento. Non possiamo non notare in quest'ultima un dinamismo più esibito e una maggiore rotondità dei volumi, un disegno più incisivo che lascia il passo nel dipinto a una maggiore leggerezza e grazia ancora memore degli insegnamenti del Gaulli, anche nella tavolozza rischiarata come nell'andamento curvilineo e fluido dei panni: elementi che farebbero propendere per una cronologia al terzo decennio, vicino alle tele per Palazzo de' Carolis del 1720-1722 circa.

Alessandro Agresti



fig.3



Mariano Rossi (Sciacca, Agrigento 1731 – Roma 1807)

La Trasfigurazione Olio su tela, cm. 52 x 33



Questo finissimo dipinto è un notevole autografo di Mariano Rossi ed è tipico della sua produzione in piccolo formato, contraddistinta da una esecuzione rapida e veloce molto vicina a quella di un bozzetto o di un lavoro preparatorio per una pala o, comunque, per un dipinto di maggiori dimensioni. Eppure sovente questi sono lavori autonomi che fanno parte di tutto un versante della produzione del Settecento romano che ebbe come vero iniziatore Carlo Maratti, e che terminò proprio col nostro Mariano agli inizi dell'Ottocento. È col maestro di Camerano, infatti, coadiuvato da una vasta ed efficiente bottega, che troviamo una vera e propria organizzazione - potremmo definirla 'industriale' ante litteram – volta ad eseguire tele da cavalletto tratte o del tutto o in parte da lavori autografi – con una tecnica più rifinita della tela di cui si sta scrivendo – che trovavano un rapido smercio nella cosmopolita Roma del tempo, dove i grand turists visitavano li atelier e volevano riportare a casa il ricordo di opere particolarmente pregevoli o, comunque, una traccia della loro frequentazione con gli artisti più in vista. Ma non solo: il prezzo più contenuto e la facile riproducibilità, una volta messo a punto disegno e prototipo, garantivano una capillare diffusione del linguaggio pittorico coniato dal capo bottega, che raggiungeva un più vasto pubblico di quello cardinalizio o nobiliare, con la conseguente impennata dei dipinti autografi, del tutto o in parte. Mariano Rossi porta alle estreme conseguenze questo tipo di concezione del dipinto con una tecnica sprezzante e quasi abbozzata, veloce e virtuosistica nella quale vuole essere messa in evidenza, da una parte, l'idea, l'inventiva dell'artista e dall'altra proprio la maestria esecutiva. E si badi bene: in un contesto dove il concetto di copia o replica era molto diverso da quello odierno, e dove una riproduzione fide degna da un originale famoso poteva valere anche di più di un'originale di un buon maestro, è evidente come l'impegno profuso nella creazione di composizioni sapienti, articolate come di raffigurazioni convincenti era ciò che la criti-



fig.1

ca davvero ricercava in un dipinto. E stupisce come Mariano Rossi sia stato, in tal senso, un vero virtuoso del suo tempo, e che abbia saputo passare con disinvoltura da questa Trasfigurazione dipinta a punta di pennello ad alcuni dei più vasti e complessi affreschi dei suoi tempi: basti pensare al salone d'onore di Palazzo Borghese dipinto tra il 1774 e il 1779 con Storie di Furio Camillo o l'altrettanto impegnativo cantiere del Palazzo Reale di Caserta dove licenziò nel 1787 Il matrimonio di Alessandro e Rossane; per non tacere delle molte pale che ancora oggi possiamo ammirare tra Roma e la natia Sicilia, a testimonianza di un grande successo e del plauso presso i contemporanei. Per la nostra opera non esiste al momento un prototipo o un lavoro di maggiori dimensioni per il quale potrebbe essere preparatoria, e non mi stupirei se non riemergesse, per le ragioni già enunciate: è contraddistinta da una esecuzione nervosa e scivolante con la materia stesa alla prima sul supporto, velatura dopo velatura, a rendere la complessa partitura dei lumi che baluginano suggestivamente, serpeggianti tra le pieghe dei panni, sui volti e le chiome rese in modo quasi lenticolare. Se da un lato palesi sono i richiami alla pittura barocca è notevole come Mariano Rossi ne innovi i dettami come dall'interno, per via di stile: le forme di fanno sofisticate e antinaturalistiche, i corpi quasi senza peso paiono librarsi nello spazio pittorico, lo svolgersi delle pieghe ridondanti per sigle astratte paiono prendere vita ed essere espressive quanto i gesti e le pose dei protagonisti di un evento miracoloso che è porto al riguardante quasi fosse un sogno ad occhi aperti, in tal senso parendo quasi inserito, più che nella temperie neoclassica, in un senso del sublime già preromantico. Quindi, mi pare davvero di estremo interesse e paradigmatica di tutta una produzione romana che annovera artisti di notevolissima levatura come Tommaso Maria Conca o Bernardino Nocchi, anche la poetica di Mariano, che sfugge a una categorizzazione precisa essendo come in bilico tra i retaggi della figurazione e i nuovi orizzonti di libertà, anche espressiva,

sui quali si affacciavano i pittori del tempo. Per quel che riguarda l'autografia della nostra preziosa teletta, ad attestarla in modo incontrovertibile basterebbe il confronto con questo bozzetto già in collezione Lemme (fig.1) dove troviamo nella parte inferiore la medesima composizione in controparte, non che lo stesso andamento delle vesti per pieghe dalla forma allungata, la stessa sensibilità nella orchestrazione luministica. Andando al particolare: ravvisiamo il medesimo modo di dipingere, ad esempio, le mani dalla forma allungata con le dita sottili e nervose, l'acuta caratterizzazione delle fisionomie con l'ossatura sotto l'epidermide ben rilevata, con setto diritto e occhi dal taglio allungato o ancora una stessa esecuzione che si fa molto particolareggiata nel tratteggiare capelli e barbe. Proprio per il confronto istituito con un lavoro preparatorio per una pala licenziata nel settimo decennio, credo che si possa proporre una medesima datazione anche per la Trasfigurazione: in dipinti cronologicamente successivi è, infatti, una conduzione pittorica ancora più svelta e sintetica, che sbozza le forme quasi ad evocarle, ed una luce più evanescente e pulviscolare come una ancor maggiore astrazione delle forme.

Alessandro Agresti



Prospero Mallerini (1761 – 1838)

Lavanda dei Piedi Tempera su carta, cm. 21,5 x 32



C'è un'atmosfera 'crepitante' in questa rappresentazione della vita di Gesù, quasi si percepisse che da un momento all'altro la tensione potrebbe rapidamente volgere in rissa. È come se Il gesto narrato nell'episodio biblico della 'Lavanda dei piedi' agli apostoli, compiuto dal Messia per smorzare lo scontento nato dal bisogno di stabilire tra loro la maggior vicinanza nei confronti del maestro, non avesse sortito nessun risultato. Anzi, stesse ulteriormente alimentando il malumore. Il movimento inquieto dei discepoli fa da contraltare alla pacatissima ambientazione dove si è appena svolta 'L'ultima cena': un grande tempio, perfettamente simmetrico, con due colonnati centrali e due nicchie vuote in primo piano, la tavola ancora apparecchiata ma ormai sgombra con alcuni servitori che parlano tra loro, e sullo sfondo un'apertura chiusa da una tenda verde che cela l'ingresso del tempio. L'immagine di grande potenza e scioltezza derivate anche dalla tecnica utilizzata – tempera su carta – estremamente corsiva, nutrita di un superomismo michelangiolesco di evidente matrice 'camucciniana' come se il suo autore volesse compiere un omaggio dichiarato al grande artista neoclassico, può essere rubricata tra le prove di un pittore quasi sconosciuto, strappato da Liliana Barroero all'oblio del tempo nel 1983, e che risponde al nome di Prospero Mallerini¹. La tempera ha, infatti, una firma a penna in basso a destra, e nonostante sia parzialmente rovinata, permette comunque la lettura delle iniziali del pittore. Un dipinto che ha per il resto caratteri diversissimi perché rappresenta un tromp l'oeil, genere nel quale Prospero fu uno specialista, passato nel 2008 in un'asta Sotheby's, presenta anch'esso una firma, mimetizzata nel basamento del putto che regge il cero a destra, con caratteri direi sovrapponibili e fondamentali per l'attribuzione del nostro foglio. (fig.1)

Di questo intenso e dimenticato pittore, frequentatore a Roma – come testimoniato da alcune lettere conservate nel museo Thorvaldsen a Copenaghen – di Pietro e Vincenzo Camuccini, ma nei confronti dei quali non è

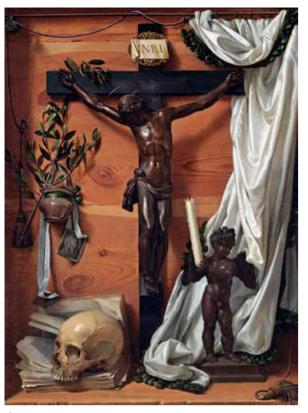




fig.2

documentato alcun apprendistato, si conosce un piccolo gruppo di opere sparse tra Umbria, Lazio ed Emilia. Una *Via Crucis* nella chiesa bolognese dei Ss Gregorio e Siro, realizzata con la tecnica della grisaglia, risulta allo stato attuale delle conoscenze il confronto più vicino alla nostra tempera. Più di un elemento risulta consonante. In essa si manifesta una strana scompostezza nei gesti e nelle pose delle figure che occupano completamente lo spazio, direi in maniera 'contrappuntistica', ed è palese in tutte le 'stazioni' un'inquietudine estremamente vitale che alla Barroero fa pensare a Felice Giani. (fig. 2)

La nostra carta ha comunque un ductus non esattamente riscontrabile nelle opere finora note di Mallerini. Prospero all'epoca della commissione nella chiesa bolognese (1795) aveva già trentaquattro anni. L'opera in esame potrebbe quindi essere precedente, per una maggiore aderenza ai modi di Camuccini, che induce a pensare ad un artista ancora in formazione, mancando quella componente che nelle tele del pittore giunto alla maturità diviene cifra stilistica: un atteggiamento arcaizzante, neoseicentesco, innestato in un 'telaio' settecentesco, neoclassico. Potrebbe risultare quindi il più antico 'documento' riguardante Mallerini. Il nostro foglio è vergato anche sul recto da sapienti segni di matita al tratto, che nonostante le consistenti lacune lasciano intuire una 'Predica agli apostoli', e immaginare un intero ciclo sulla vita di Gesù.

Franco Pozzi

Bibliografia: inedito

I. Ulteriori approfondimenti su Mallerini sono stati compiuti nel 2009 sempre dalla Barroero, e nel 2016 da Maria Mangiafesta, che ha focalizzato l'attenzione su un aspetto particolare del nostro pittore, figura evidentemente complessa e colta, avendo anche svolto il ruolo di archivista nella biblioteca della famiglia Barberini. Il giornale 'Diario di Roma' del 25 settembre 1838 ci fornisce notizie utilissime per delineare la personalità di Prospero, oltre alla data del suo decesso, avvenuto il 14 settembre 1838 all'età di settantasette anni. Mallerini nacque, come dice la nota, 'nelle Carcare presso il Genovesato' (ha quindi origini liguri), fu mandato dalla famiglia a Roma per studiare giurisprudenza nel Collegio Piceno, ma si rese ben presto conto che la sua vera passione era la pittura. Avendone verificato le doti, il Principe Carlo Barberini lo nominò 'Custode della sua Galleria' di opere d'arte e gli permise di formarsi studiando i dipinti della sua collezione, nella quale il giovane mostrò una predilezione per i Carracci.

Nel giornale si fa menzione anche della capacità di Prospero nell'imitar sulle tele figure in bronzo, in avorio, in legno e legarle con sì svariati accessori, e con tale incanto di effetto, da restarne facilmente illusi gli occhi de' riguardanti'.







fig.1

Jan Soens (Boi-Le-Duc 1547 ca. Parma 1611/1614)

Paesaggio con San Martino e il povero Olio su tavola, cm. 40 × 52,7

Questa raffinata e insolita tavoletta, dipinta con la velocità di un abbozzo o di uno studio per una composizione di più ampio respiro, è davvero una rarità, vista l'epoca alla quale è chiaramente databile, la seconda metà del Cinquecento. Il linguaggio artistico che informa la resa delle figure mostra il chiaro ascendente dell'arte di Parmigianino, permettendoci di collocare l'opera in ambito parmense: come vedremo, precise ragioni di stile e raffronti più che convincenti consentono di riferirla al neederlandese Jan Soens, figura di non comune livello nell'ambito, soprattutto, della pittura di paesaggi^o. Le prime informazioni sulla sua biografia le fornisce Karel Van Mander nelle "Vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi" di cui riporto alcuni brani:« costui visitò l'Italia durante il mio soggiorno, sicché potei frequentarlo amichevolmente. Egli vi eseguì molteplici lavori, specialmente piccole opere su rame [...] potei ammirare da vicino queste opere, eseguite con stupefacente destrezza e rapidità, per cui vennero biasimate da alcuni pittori [...]Vi è inoltre una sua opera conservata in una delle anticamere della Stanza Reale: un leggiadro dipinto su muro, in cui appare un galletto [...] Costui lavora attualmente a Parma [...] egli era assai dotato nella rappresentazione di piccole figure, come potei vedere a Roma: figure minute,

[...] Mercè i suoi meriti, deve essere annoverato tra i più illustri artefici neederlandesi, specialmente nei paesaggi ». Ancor' oggi la pittura col 'galletto' citata è conservata nella Sala Ducale in Vaticano (fig.1) ed è anche la prima che ci sia giunta di Soens: in essa è evidente l'ascendente sia delle opere della 'Brill factory' che di Girolamo Muziano; siamo nel 1574. Nel 1575 Jan Soens è già a Parma se l'anno successivo viene retribuito per l'acquisto di colori da parte del Duca Ottavio. La sua posizione, in poco tempo, dovette diventare più che ragguardevole: venne incaricato, nel 1579, non solo di ingrandire le ante d'organo già dipinte dal Parmigianino, ma di completarle, sul lato interno, con la raffigurazione della Fuga in Egitto. Questa pittura è uno dei capolavori di Soens e colpisce come al pittore sia stata concessa, dai priori della Steccata, la libertà di eseguire un paesaggio di così ampie dimensioni per un edificio ecclesiastico. Tra il 1578 e il 1582 il pittore è tra i 'provisionati' del duca, cioè tra i suoi dipendenti più stretti: nel 1586 è risarcito delle spese affrontate nella decorazione ad affresco della Porta di Santa Croce nei pressi del Giardino Ducale. Nel 1586 troviamo *Jan* a Venezia dove si reca per l'acquisto di colori. Giovanni Paolo Lomazzo lo cita nell'Idea del Tempio della Pittura del 1590 come : « Giovanni Fiammingo, rarissimo in far figure piccole e paesi, che serve ora ad Alessandro, Duca di Parma »¹. È a cavallo del nuovo secolo che la figura di Soens inizia a essere eclissata da quella di artisti più giovani e innovativi come Giovanni Battista Trotti detto il Molosso e, soprattutto, i Carracci: non risulta infatti che abbia più commesse di rilievo. Le fonti riportano di un suo trasferimento a Cremona, dove sarebbe poi deceduto; una notizia che parrebbe smentita dal suo testamento, dove è anche un interessante elenco dei beni². All'interno della bottega sono citati, tra gli altri: «17 quadri dipinti di diverse pitture [...] 4 quadri abocati (cioè abbozzati) 3 quadri di paesi [...] un quadro di paesi a guacio». Non mi stupirei se la nostra tavoletta

d'accordo, ma rese con leggiadria e abilità.



fig.2



fig.3



fig.4

avesse fatto parte di questo materiale di lavoro, che rimase nell'atelier di Soens alla sua morte. L'artista seppe abilmente alternare una pittura più enfatica e una maggiore robustezza figurale, esplicata soprattutto nelle pale d'altare, a raffinate immagini in piccolo formato, dipinte a punta di pennello, con una vivida e sapiente resa delle vedute, contraddistinte da una non comune sensibilità per il dato luministico. Nella nostra tavoletta è un paesaggio formato con una notevole libertà e velocità di esecuzione: il clivio di una collinetta si staglia sul cielo che pare sul punto di annuvolarsi. Un albero posto in diagonale chiude questa prima parte dell'immagine e costituisce il limite della stessa, ordinando tutta la zona inferiore della composizione: dal margine verticale della piccola altura al sentiero, ai fitti cespugli, che costeggiano quello che parrebbe il tronco e le radici nodose di un'altra pianta. Chiudono la scena le verzure in basso a sinistra. È proprio da queste ultime, che fungono quasi da quinta, che il nostro sguardo inizia a penetrare nello spazio pittorico, incontrando le due figurette al centro: l'improvvisa interruzione del sentiero e la costa verticale fanno terminare il movimento ascensionale dell'immagine; dopo aver incontrato le fronde in alto siamo portati ad osservare il florido prato sovrastante i personaggi, che continua oltre il margine destro. Questi fini accorgimenti nell'orchestrare la composizione, se da un lato evitano di renderla in modo statico e scontato, dall'altra danno un certo respiro a una raffigurazione semplice e di dimensioni contenute: pare infatti che continui oltre i limiti della tavoletta che pare quasi una finestra aperta su un episodio di vita quotidiana, al limite dell'aneddotico. Notevole è la destrezza del pennello che stende la materia pastosa, alla prima, facendo emergere con immediatezza le incidenze della luce sulla vegetazione, con le fronde che hanno le estremità a grappolo e le erbe formate con una semplice svirgolata del pennello, tono su tono, senza passaggi intermedi. Colpisce inoltre la materia quasi liquida che sostanzia i tronchi non che la scelta di raffigurare i due personaggi

al centro, quasi monocromi, in modo alquan-

to antinaturalistico; è un espediente adoperato soprattutto per dare loro la maggiore evidenza possibile. La sintesi con la quale sono colte le forme è tipica di un bozzetto, quasi che l'artista avesse voluto qui fermare un'idea che poi avrebbe sviluppato su un supporto più ampio: allo stato attuale delle conoscenze, non essendo pervenuta l'opera finita, è alquanto difficile stabilire la precisa funzione della nostra tavoletta, che potrebbe anche essere un 'ricordo' eseguito dal pittore per se stesso, a memoria di un'opera particolarmente pregevole, che poteva servire come fonte d'ispirazione per lui come per suoi aiuti di bottega.

I protagonisti dell'opera sono un cavaliere, con l'aureola, intento a donare il proprio manto a un fanciullo ignudo: siamo quindi di fronte al noto episodio di San Martino e il povero. L'uomo, che visse nel IV secolo dopo Cristo, figlio di un soldato dell'esercito romano, ebbe il suo nome in onore di Marte, Dio della guerra, e fu a sua volta soldato per gran parte della sua esistenza. Nel 335 avvenne l'episodio ricordato nella nostra tavoletta: un inverno Martino incontrò un mendicante quasi senza abiti; impietosito dalla sua condizione tagliò una parte del suo mantello per permettergli di coprirsi e scaldarsi. Di notte sognò Gesù con indosso proprio quel soprabito. La Pasqua seguente Martino si battezzò iniziando una intensa opera di evangelizzazione non che un'aspra lotta contro l'eresia ariana. Questo episodio è iconograficamente uno dei più rappresentati nell'arte occidentale: il fatto che nella pittura sub judice la scena venga calata in un contesto paesistico, reso in modo alquanto fiabesco, denota la cultura nordica dell'autore rafforzando la mia attribuzione a Jan Soens. Innegabili sono le affinità tra le figurette monocrome e quelle sul fondo della già citata Fuga in Egitto: le vesti formate da piani un po' squadrati che quasi serrano i corpi sono le stesse, al pari delle pieghe dalla forma allungata; inoltre il modo così tipico di dipingere l'aureola, quasi fosse un piatto dorato posto sul capo dei personaggi dettaglio alquanto arcaicizzante e abbastanza desueto all'epoca – mi pare che renda ancor

più convincente questo confronto. Il profilo del mendicante è del tutto simile a quello di questa Madonna (fig. 2) in collezione privata, contraddistinto dal naso alla greca, il mento un po' sporgente, tondo all'estremità, le labbra minute e sottili³. Possiamo istituire ulteriori confronti anche tra il modo di dipingere le fronde degli alberi: convincenti sono quelli con alcuni dettagli tratti sempre da sue opere (figg. 3e 4): si noti il modo in cui le foglie terminano a goccia, vibranti nel controluce, particolarmente vivide, tratteggiate tono chiaro su tono scuro, quasi crepitanti di vita. Vale la pena di sottolineare che tutte queste assonanze sono tra lavori finiti e di dimensioni maggiori della nostra tavoletta, e che quindi le eventuali differenze sono dovute proprio al formato del supporto, non che alla tecnica con la quale venne creata la nostra affascinante tavola.

È molto arduo datare con relativa certezza i lavori di *Soens*, sia per la mancanza di molte opere documentate sia perché molti dei lavori da cavalletto che ci sono pervenuti non sono né firmati né datati: a mio avviso l'alta qualità e la sicurezza con cui è adoperato il pennello mi spingono a datare questo inedito *Paesaggio con San Martino e il povero* nella parte centrale della carriera del nostro artista, dopo l'anta d'organo per la steccata e prima del declino della sua carriera, quindi tra il 1580 e il 1600.

Alessandro Agresti

- I. Giovanni Paolo Lomazzo, Scritti sulle arti, a cura di R. Paolo Ciardi, Firenze, 1973-1974, vol. 1, p. 369.
- 2. B. W. Meijer, *Parma e Bruxelles* ... cit. (nota 5), pag. 236, doc. XLIII.
- 3. A. Crispo, Qualche aggiunta al catalogo di Jan Soens, in 'Parma per l'arte', n. 20, 2014, p. 37.



Lavinia Fontana (Bologna 1552 – Roma 1614)

Madonna col Bambino Olio su rame, cm. 16 x 12 Questo piccolo dipinto su rame ci racconta un festante scambio di affetti tra la Madonna e il suo vivace figlioletto che, nudo e poggiato in piedi sulle gambe della madre, sembra danzare di gioia mentre la cinge in un singolare abbraccio rovesciato.

La Vergine appare più pacata e composta, quasi preoccupata di proteggere il precario equilibrio di Gesù avvolgendolo con le braccia e sorreggendone il corpo con entrambe le mani. Questa poetica di sentimenti domestici si svolge sotto un ampio tendaggio bordato, disposto a baldacchino, legato con corde e nappe che scendono dall'alto. Eppure la scena non pare compiersi nell'intimità di una casa, tutta la parte sinistra dell'immagine è occupata da un⁷ampia apertura di paesaggio, quasi i due si trovassero dall'alto di un campanile che domina una profonda veduta, con colline che si intrecciano a valli fino a sfumarsi all'orizzonte. La veste della Madonna, che dal velo poggiato sui capelli scende senza interruzione ad avvolgere tutta la figura, utilizza il medesimo ceruleo del paesaggio e del cielo. Molto raffinato e sapiente risulta l'accostamento alla camiciola cangiante che trascolora da un giallo acido ad un rosa geranio e trova nelle ombre più intense lo stesso rosso sangue del tendaggio, creando una scala cromatica orientata verso un gusto nordico, da manierismo internazionale. In realtà, risentendo di una influenza fiamminga e di una conoscenza diretta dello stile di Denis Calvaert, il nostro rame ha modi compositivi e formali tipici della seconda maniera bolognese e va ricondotto alla mano affabile e acuta di Lavinia Fontana.

È proprio nelle opere di piccolo formato che la talentuosa pittrice felsinea fa trasparire la propria ammirazione per il pittore fiammingo, esprimendosi nella minuzia dei dettagli e nello sfumarsi delle parti in luce. Anche la grazia compunta e dolcissima del volto mariano proviene da quel modello, ma è ricondotta ad una spiritualità più intima e priva di retorica.

Sincera, anche se più ardita e di più difficile resa, è anche l'idea del Bimbo agitato da un entusiasmo che si direbbe incontenibile. Non mancano confronti con opere certe di Lavinia e scorrendo il suo repertorio di volti e di corpi si ritrovano parentele strette con le due figure dipinte nel ramino in oggetto. Molti visi di angioletti ricalcano la posa scorciata del Gesù Bambino, nel mento proteso e nel trequarti dell'inclinazione, si cerchino analogie anche nel coro di angeli che circonda l'Assunta di Pieve di Cento o nelle due redazioni conosciute del Cristo coi simboli della passione, quella di El Paso e l'altra di Winter Park in Florida. (fig.1)

Pure la posa seduta e longilinea della Vergine la incontriamo in sequenze di ritratti e in un piccolo dipinto su tavola con la Sacra Famiglia, san Giovannino e santa Elisabetta conservato alla Gemäldegalerie di Dresda. La fisionomia del volto mariano è la stessa della Santa Caterina nel Matrimonio Mistico passato in asta alla Sotheby's di New York. In tutte queste operette è presente un paesaggio che degrada coi medesimi toni di azzurro.

Quanto alla possibile datazione del dipinto e concordando con la ricostruzione stilistica che propone Caroline Murphy nella monografia dedicata all'artista (Lavinia Fontana. A Painter and her Patrons in Sixteenth-century Bologna, Yale 2003), l'opera può ben iscriversi nella produzione degli anni Novanta del Cinquecento, trovando similitudini con il rame raffigurante Santa Cecilia e san Sebastiano, di Corsham Court e col ritrattino di Besançon.

La pittrice bolognese va considerata la capostipite di una nutrita schiera di artiste che la città felsinea ha visto nascere lungo il secolo XVII, era figlia di Prospero, un pittore manierista di grande qualità che fu collaboratore del Vasari. Lavinia divenne erede di una fiorente bottega ritrattistica e riuscì a formarsi con una spiccata indipendenza dal padre e soprattutto le sue opere di piccolo formato la attestano tra i massimi interpreti dell'ultima stagione del Manierismo, non solo italiano. In tal senso la sua attività è stata letta anche da Federico Zeri (vedi *Pit*-

tura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta, Torino 1957).

Opere come quella in oggetto risposero ad una committenza privata, colta e raffinata, che cercava, nelle immagini più affettuose del racconto evangelico, una intenerita intonazione della preghiera.

Massimo Pulini



fig.1



Ferraù Fenzoni (Faenza 1562 – 1645)

Testa di Cristo coronata di spine Olio su rame ovale, cm. 6,2 x 4,9

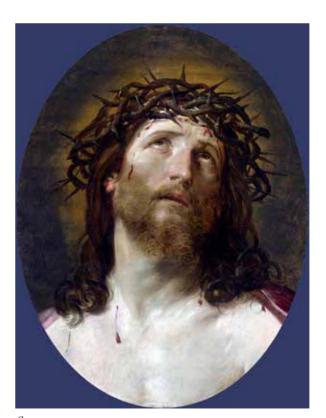


fig.1

Il capo di Cristo, cinto da un'ampia corona di spine, è reclinato leggermente verso la spalla sinistra mentre lo sguardo rivolto al cielo corregge la mancata frontalità puntando verso un preciso asse verticale. I globi oculari sembrano ingrandirsi in tale rotazione che invece lascia inalterato il resto del viso.

Folte chiome di capelli cadono sulle spalle formando enormi boccoli che muovono a spirale. Un registro curvilineo è applicato anche alla barba, divisa su due ripartizioni quasi cilindriche. Sovradimensionate sono anche le gocce di sangue, che scendono incanalandosi in una sequenza purpurea.

Il piccolo dipinto su rame è indubbiamente poggiato su uno dei famosi prototipi di Guido Reni, precisamente quello eseguito intorno al 1622-23, le cui due versioni autografe si trovano una in Canada, presso l'Art Gallery of Ontario e l'altra a Londra, alla National Gallery, tuttavia ritengo non possa venire rubricato tra le innumerevoli copie di allievi o di seguaci del grande artista felsineo. (fig.1)

Si tratta infatti di una interpretazione che pur traendo spunto da quel nobile modello, riesce a portarlo verso una destinazione diversa, che risulta autonoma, malgrado sia rimasta fino ad ora nell'anonimato.

Il pittore che a mio avviso realizzò questo omaggio dall'intonazione grafica, si trovava in età più che matura, era già un artista conosciuto e stimato da molti decenni.

Mi riferisco al faentino Ferraù Fenzoni nato addirittura una dozzina di anni prima del Reni e che almeno dagli anni Ottanta del Cinquecento aveva ricevuto prestigiose commesse di lavoro per i tanti cantieri decorativi promossi da papa Sisto V.

La giovanile stagione romana, che lo inserì tra i protagonisti dell'ultima Maniera, venne poi seguita da un lungo soggiorno umbro, a Todi, dove alle dipendenze del cardinal Cesi, dipinse numerose pale d'altare, affrescando anche l'intera controfacciata del duomo, con un gigantesco Giudizio universale.

La miniatura in oggetto conserva l'eco della sua formazione, fondata su un disegno robusto

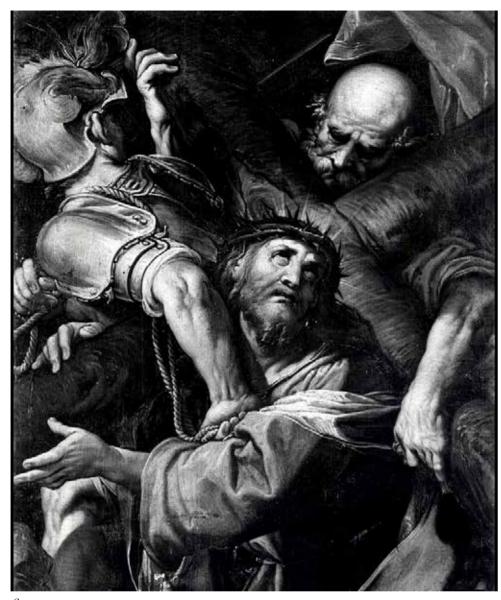


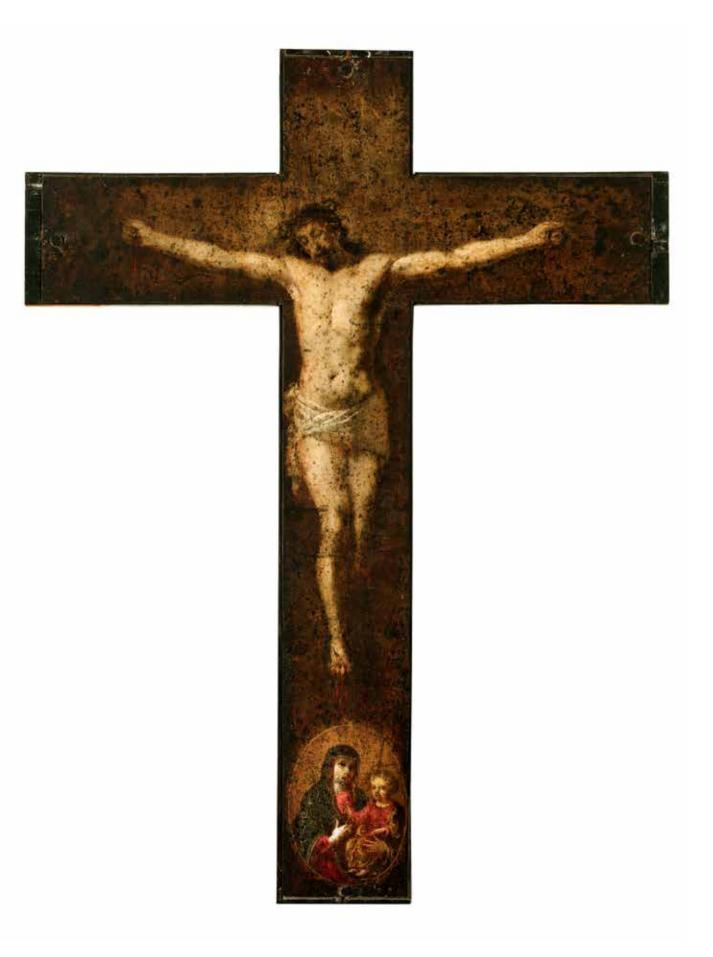
fig.2

che rincalza i perimetri delle forme. L'innesto con l'icona di Guido Reni trova una propria armonia, al pari di uno 'standard' musicale arrangiato con un altro stile.

Conferma la proposta attributiva anche la stesura pittorica, caratterizzata da netti sbalzi di luce e ombre volumetriche che rigonfiano parti dell'incarnato e trasformano in un intreccio di vimini anche la capigliatura.

Diversi riscontri fisionomici si possono cogliere scorrendo il catalogo delle opere di Ferraù Fenzoni, ma tra tutte si può scegliere a confronto la Salita al Calvario della Galleria Pallavicini di Roma, dove il Cristo segue il medesimo sforzo di sguardo presente nel rametto. (fig.2) Questo inedito è una piccola eppure importante scoperta che ci mostra quanto fossero comunicanti anche figure artistiche che la manualistica classifica come opposte tra loro.

Massimo Pulini



Pittore emiliano (XVI-XVII secolo)

Crocifissione e Madonna di San Luca Olio su rame, su supporto ligneo

Non so dire chi abbia dipinto quest'amabile croce, né chi la richiese a un dotato pittore d'immagini sacre, né la persona esatta che la custodi come gruccia del suo spirito, come supporto per le sue devozioni. Non credo, tuttavia, di sbagliarmi troppo immaginando in un monaco o in altro frate il suo possessore: credo fosse un uomo di gusti severi, benché colto e di un sentire raffinato non facilmente contentabile. L'essenza di questo preziosissimo manufatto si annida nell'ebano su cui è stata fissata la superficie di rame con quattro chiodi: le immagini squisite, quasi sospese sul fondo metallico, in un'aura di metafisico distacco, ribadiscono per gentile contrasto la natura intima dell'oggetto da contemplare e ne enfatizzano il racconto e il mistero. Lo stesso stato di conservazione, pur soddisfacente, porta le tracce più che del tempo trascorso di un uso assiduo e, vorrei dire, affettuoso: le fioriture del rame, infine, emergono nel tessuto del colore, amalgamandovi l'effetto di metallica sospensione delle figure.

Il senso delle pitture è però racchiuso nella scura croce nuda: una simile Reni stringerà a sé sul suo letto di morte, custodito dai frati Cappuccini, come racconta Carlo Cesare Malvasia, memore della dottrina ascetica di Maximilianus Sandaeus, padre gesuita. È abbastanza chiaro che la curiosa operetta preceda nel tempo l'età matura di Guido: nulla possiede dell'idealismo di Reni, né del naturalismo dei Carracci, eppure appartiene atmosfericamente a quello che Marc Fumaroli chiama il «Golgotha bolognese», l'intensissima meditazione sui temi della passione di Cristo, non mercé la Scrittura ma per diretta contemplazione della croce, come, secondo l'aurea dottrina del Sandaeus, accadde al Santo di Assisi.

Rispetto ai maestri del classicismo felsineo le immagini racchiudono alcunché di inquieto e intemperante: vi è in esse la lenticolare concentrazione di energie spirituali e sprezzature poetiche che altrove caratterizza le pitture minuscole e dettagliate di Lavinia Fontana, destinate a una fruizione intima e confidenziale. E qui però il turbamento è trattenuto da una disciplina paleottiana, da un rigore minorita,



in modo che la trepidazione dell'anima, senza esser negata, tuttavia, non tracimi e si contenga nelle forme affusolate del Figlio sacrificato.

Nella sua contenuta fluorescenza, il *Corpus Christi*, più che sporgersi plastico dal legno fatale, appare sospeso, epifanico, inchiodato a una dimensione impalpabile, attraversato da una luminosità tenue e segreta; persino il sangue che sgorga dalle stigmate, tra le dita chiuse a pugno sul palmo, quasi a spremerne la linfa salvifica, sembra sprizzare più da un'apparizione estatica che non dal racconto del supplizio. Persino il mite ed eroico abbandono alla morte, nel volto, bellissimo, di Cristo, in una cornice intricata di spine e ciuffi ribelli, ha qualcosa di liturgico, anzi di mistico. L'impressione è quella di una visione eucaristica in cui la reale forma si sveli all'asceta dubbioso, dietro i segni sacramentali.

Il sangue che esce dai piedi feriti, quasi bagna l'ovale posto al termine inferiore del braccio verticale: qui si dischiude, in una dimensione spaziale e concettuale sua propria, l'immagine della Madonna di san Luca. Proprio l'iconografia della Madre col Bambino rimanda al contesto spirituale del Santuario bolognese sito sul Monte della Guardia, dove si custodisce l'antica e venerata icona attribuita alla mano dell'Evangelista (fig.1), primo pittore cristiano, secondo una leggenda altomedioevale, estesa nei secoli da Oriente a Occidente e rimbalzata tra le pagine dei manuali di pittura, nei riti consacratori delle fraternità di pittori e artisti, nella più tarda intitolazione di accademie. Tra le immagini della Vergine attribuite a Luca, unico scrittore sacro a darci in dettaglio la vita di Maria, la più nota è proprio l'Odighitria, «Colei che indica la via», cioè che mostra il Cristo tenuto in grembo: quella bolognese è un'interpretazione occidentale, realizzata tra il XII e il XIII secolo, forse ridipingendo un'icona più antica e bizantina (X-XI secolo).

Il nostro anonimo maestro, non troppo infedele al modello, ha accomodato al gusto moderno le due figure; se non che il prezioso *maphorion* della Vergine, riccamente decorato da stelle e mezze lune, spirali e virgole, sembra un cielo stellato di Van Gogh o una fantasmagoria del magismo rinascimentale, filtrato in un dramma di Shakespeare. L'ornamentum si avvita dentro le forme canoniche con disegni che rimandano piuttosto agli acrobatici decori del gotico veneziano, in cui s'immillano e si ramificano quelli sobri e teologali della cultura bizantina. Ma qui ancora quei fili d'oro per il ricamo dipinto si spezzano, esplodono bizzarri in pianeti, nebulose stellari e cirri: mai fu più capricciosa la descrizione celeste del manto sponsale e monastico di Maria.

Alla dimensione della gloria rimanda, invece, quello del Cristo infante, risolvendo le secche e austere pieghe del mantello di Gesù in un morbido viluppo di luci e ombre che trascendono il meticoloso lumeggiare dell'arte cristiana antica e medioevale, senza abbandonarlo, ma esaltandone le possibilità riflettenti. La mano destra del Bambino benedice: tre dita a segnare il mistero trinitario, le altre due la natura umana e divina del Redentore. La sinistra, distinguendosi dal prototipo, stringe affettuosamente le dita della Madre e non il chiuso rotolo della Sapienza divina. Con le ampie pennellate succose di oro che ripetono la natura solare dei biondi capelli di chi l'indossa, il manto avvolgente del Cristo è accolto a sua volta in quello della Vergine che lo sostiene: a ricordarci che oltre al firmamento visibile, trapunto di astri si nasconde un Sole che non tramonta.

Le tuniche di entrambi sono rosse, evocazione di una regalità indiscussa ma che porta la rischiosa memoria del sangue e della vulnerabilità, legame non troppo segreto con l'immagine del Figlio crocifisso che li sovrasta. Mentre s'immaginano le due figure, unite insieme dall'anonimo maestro per rispondere alla richiesta del committente devoto, non è però possibile cancellare dalla memoria l'idea di quegli alberi mistici che, sorti dal grembo della Madre e della sua stirpe, si innalzano con la figura crudele e salvifica del Crocifisso. Il patibolo dell'Agnello e l'uovo della Madre sono raggianti, riempito quest'ultimo di un tuorlo di calda luce che in alto si disperde con dolcezza, intorno al deliquio del Salvatore.

Alessandro Giovanardi



fig.1



Tommaso Maria Conca (Roma 1734 – 1822)

San Giuseppe col Bambino Olio su tela, cm. 66 x 59

Questo soave dipinto di qualità molto fine e ottimo stato di conservazione è da riferire ad uno dei più talentuosi ed ancor poco valutati pittori attivi a Roma sul finire del Settecento, momento cruciale per le arti in Europa: quel Tommaso Maria Conca, nipote e scolaro del celebre Sebastiano, che fu uno dei più apprezzati e colti pittori della sua epoca. Romano di nascita, esordì pubblicamente in uno dei cantieri più importanti tra settimo e ottavo decennio del secolo, ovvero la chiesa di Santa Caterina a Via Giulia, finanziato dal principe Camillo Borghese (che ebbe una vera predilezione per Tommaso, come vedremo di qui a breve): già nella Assunzione della Vergine è messo a punto un linguaggio che potremmo definire 'di frontiera', ancora memore della grandeur e del pathos barocchi e nel contempo giù conscio del nuovo lessico del Neoclassicismo nella ricostruzione filologica dell'hic et nunc' dell'azione come nei colti riferimenti alla statuaria antica. Ma è nel corso dell'ottavo decennio che la fama del nostro pittore raggiungerà l'apice: nel 1770 entra a pieno titolo nell'Accademia di San Luca della quale diverrà principe del 1792 – la massima onorificenza alla quale potesse aspirare un pittore – mentre dal 1775 è impegnato nella riqualificazione di Palazzo Borghese – oggi sede dell'omonima galleria – con la Stanza del fauno e, soprattutto, con la Stanza egizia dove un passato misterioso ed esotico è evocato con una tale verve espressiva da precorrere la sensibilità romantica; spia di un ingegno fuori dal comune e di una personalità carismatica. L'impresa più famosa è la decorazione della Sala delle Muse in Vaticano, commissionatagli dal papa in persona e terminata nel 1786. Tommaso Maria Conca era un intellettuale finissimo. letterato, erudito e poeta che parlava alla pari con personalità del calibro di Ennio Quirino Visconti, era protetto dal cardinale Orsini – che gli commissionò un grande dipinto, oggi perduto, che celebrava la fine della Compagnia del Gesù – e fu anche direttore sia dei pensionati sia dell'Accademia di Napoli che di quelli dell' elettore palatino. Non procedo



fig.1

oltre con la biografia perché ritengo che la nostra tela inedita sia da datare intorno al 1780 - 1785 circa, al tempo della piena maturità del Conca: in essa è una soave raffigurazione di paternità, col Bambino vivace e sgambettante tenuto in braccio da un apprensivo Giuseppe. Le figure emergono gradualmente da una suggestiva penombra con la luce calda e avvolgente che rileva i volumi, il morbido fluire dei ricchi panni dalle pieghe molteplici, ispirati ai palli e alle toghe romane nel tentativo di calare nel suo tempo la scena. Colpisce come non compaiano le aureole, quasi una delle raffigurazioni d'argomento religioso più diffuse in Occidente venisse declinata in chiave profana: nel profilo da cammeo di scavo dell'uomo come nella vividezza di Gesù che con i boccoli biondi e le guance lievemente arrossate occhieggia furbetto al riguardante, è una certa innovazione della consueta iconografia. Che, infatti, cela anche una colta prefigurazione: il panno bianco sul quale siede il Bambino sta a indicare il sudario, quindi si intende evocare il triste destino al quale andrà incontro il figlio di Dio per mondare l'umanità dai suoi peccati; di qui lo sguardo assorto, come assente, velato di malinconia del padre. Dal punto di vista più prettamente stilistico è tipica di Tommaso Maria Conca la creazione di una immagine di forte illusionismo dal punto di vista sia dello spazio pittorico che dei volumi, l'uso di panni dalle pieghe molteplici che paiono quasi sul punto di prendere vita, una certa teatralità che mira a coinvolgere emotivamente il fruitore e un'atmosfera sospesa che spira anche in altre sue opere che possiamo pianamente confrontare con quella sub judice: vedi La Madonna col Bambino (fig.1) della Pinacoteca di Città di Castello con l'inventiva della figura femminile che riprende quasi in controparte quella della nostra tela o questa inedita Madonna col Bambino (fig.2) a Senigallia, dove è ripreso lo stesso modello per Gesù ed è una medesima enfasi nel renderlo così intensamente umano, accostante. Come si noterà, nella prima opera citata riscontriamo una maggiore lucidità di visione e forme più statuine, mentre in questo

San Giuseppe col Bambino è una più quieta e intima dolcezza non che una certa euritmia delle linee che inducono, per l'appunto, a una datazione intorno al 1780 circa, prima quindi della grande impresa per il Duomo di Città di Castello e dei grandi cantieri napoleonici.

 $Alessandro\,Agresti$



fig.2







Giusto Suttermans (Anversa, 1597 – Firenze, 1681)

Cardinale Giovan Carlo de' Medici Olio su tela, cm. 121 x 85



La tela, in eccellente stato di conservazione, illustra, poco più che a mezza figura, un cardinale, dallo sguardo acuto, e al contempo cordiale, rivolto in via ideale a uno o più immaginari interlocutori, all'interno di una stanza, non meglio definita, dove spiccano un lucido tendaggio in velluto rosso vermiglio guarnito con frange e una coppia di tavolini rivestiti con stoffe anch'esse rosse sui quali sono posate due corone dalle lunghe punte evocanti la corona granducale di Toscana. Dominata dalle tinte rosse. nere e bianche, l'opera, in base alla lettura dei tratti del volto della figura e alla presenza delle corone toscane, è da ritenere, grazie a opportuni riscontri iconografici, un'effigie del cardinale Giovan Carlo de' Medici, figlio secondogenito del granduca Cosimo II e di Maria Maddalena d'Austria, personaggio a volte confondibile tipologicamente, per l'affinità dei lineamenti, con lo zio Carlo, anch'esso porporato, come dimostrano con alcune effigi di quest'ultimo come un ritratto condotto da Giusto Suttermans conservato nel Museo Poldi Pezzoli a Milano (per questo dipinto si veda K. Langedijk, The Portraits of the Medici. 15th-18th Centuries, 3 voll. Firenze, 1981-1987, I, p. 337 n. 15,9). (fig.1) Nato a Firenze il 3 giugno 1611, Giovan Carlo de' Medici fu avviato inizialmente dalla famiglia, in quanto figlio cadetto, alla carriera militare. A tale riguardo è da ricordare che documenti del 1620 lo menzionano come membro dell'Ordine dei Cavalieri di Malta e Gran Priore di Pisa e che referti storici del 1638 lo citano con il titolo di generale marittimo. Una virata improvvisa e decisamente poco prevedibile nella vita del principe, sulla traccia dei ruoli da lui rivestiti in precedenza, avvenne nel 1644, anno nel quale lo stesso fu avviato alla carriera ecclesiastica. Con la nomina a cardinale e l'assegnazione della diaconia di Santa Maria Nuova a Roma, Giovan Carlo andò così ad affiancare nella carica di porporato un altro membro di Casa Medici, il già citato zio Carlo, nato nel 1595. Uomo di vasta cultura e attento estimatore delle arti, Giovan Carlo de' Medici raccolse nel corso del tempo una nutrita collezione di opere d'arte. A lui si deve, ad esempio, l'entrata nelle raccolte



fig.1

degli Uffizi del celebre Busto di Costanza Bonarelli, scolpito da Gianlorenzo Bernini e donato dallo stesso scultore al cardinale, e l'aver stretto legami con il pittore napoletano Salvator Rosa. Amante della bella vita, Giovan Carlo si circondò, prima e dopo la nomina cardinalizia, di numerose amanti, tra le quali ricordiamo, per importanza, Anna Francesca Costa, altrimenti nota come Checca Costa, "cantatrice" romana di fama europea immortalata in uno dei dipinti più rinomati di Cesare Dandini. L'amore per lo spettacolo portò inoltre lo stesso ad acquistare a Firenze il terreno sul quale fece costruire il Teatro della Pergola, affidandone poi l'incarico allo scultore-architetto Ferdinando Tacca. A causa dell'apoplessia, Giovan Carlo morì a Firenze nella sua Villa di Castello il 23 gennaio 1663. In seguito anche alla morte dello zio Carlo, avvenuta nel 1666, un altro membro di Casa Medici fu elevato, nel 1667, al rango di cardinale, ovvero Leopoldo, fratello minore di Giovan Carlo.

In base all'alta qualità esecutiva dell'opera e ai suoi caratteri di stile appare appropriato riferire questa, in seguito ad adeguati confronti, al catalogo di Giusto Suttermans, ritrattista ufficiale della casa granducale toscana per oltre mezzo secolo.

Originario di Anversa dove fu avviato alla pittura nello studio di Willem de Vos, Suttermans (il cui cognome è indicato spesso erroneamente come Sustermans), completò la sua educazione artistica a Parigi sotto la guida di Frans Pourbus il Giovane. Insieme ad alcuni arazzieri fiamminghi giunse a Firenze nel 1620, città nella quale iniziò a operare più o meno stabilmente dal 1622, divenendo entro breve tempo ritrattista ufficiale di corte. Nonostante i molti incarichi svolti per Casa Medici e per le famiglie aristocratiche toscane, Suttermans effettuò, per tempi relativamente brevi, viaggi che lo portarono in altre città, talvolta anche in terre straniere. Abbiamo in effetti notizie, nel corso degli anni, di soggiorni svolti a Mantova, Vienna, Roma, Parma, Piacenza, Milano, Modena e Genova. Grazie a questi viaggi, l'artista ebbe la possibilità di aggiornare in modo co-

stante il suo linguaggio stilistico, che, partendo da caratteri prettamente fiamminghi e francesi primo-seicenteschi, lo portarono ad avvicinarsi alle formule adottate da Antoon Van Dyck e Diego Velázquez, i maggiori ritrattisti europei della seconda metà del secolo. Dopo molti anni ricchi di commissioni e di ottimi riscontri professionali, l'artista morì a Firenze nel 1681, cedendo l'incarico di ritrattista di corte ad Antonio Franchi, maestro lucchese apprezzato anche come pittore di storie sacre e profane (per l'artista si veda soprattutto Il Giuramento del Senato Fiorentino a Ferdinando II. Una grande opera del Suttermans restaurata, catalogo della mostra a cura di C. Caneva e M. Vervat, Firenze, 2002; L. Goldenberg Stoppato, Un granduca e il suo ritrattista. Cosimo III de' Medici e la "stanza dei quadri" di Giusto Suttermans, catalogo della mostra, Firenze/Livorno, 2006; S. Bellesi, Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700. Biografie e opere, 3 voll., Firenze, 2009, I, pp. 255-256 e III, figg. 1545-1559).

L'opera, che per l'età intorno ai quarant'anni dimostrata dall'effigiato è da collocare ai primi anni cinquanta del Seicento, trova riscontri opportuni, nella definizione del volto del personaggio, in una grande tela raffigurante il cardinale Medici seduto per intero su una sedia con alti braccioli, riferibile alla bottega di Suttermans, già conservata nella Saint Giles House nel Dorset in Gran Bretagna e oggi di ubicazione sconosciuta (K. Langedijk, op. cit., II, 1983, pp. 953-954 n. 47,23). (fig.2)

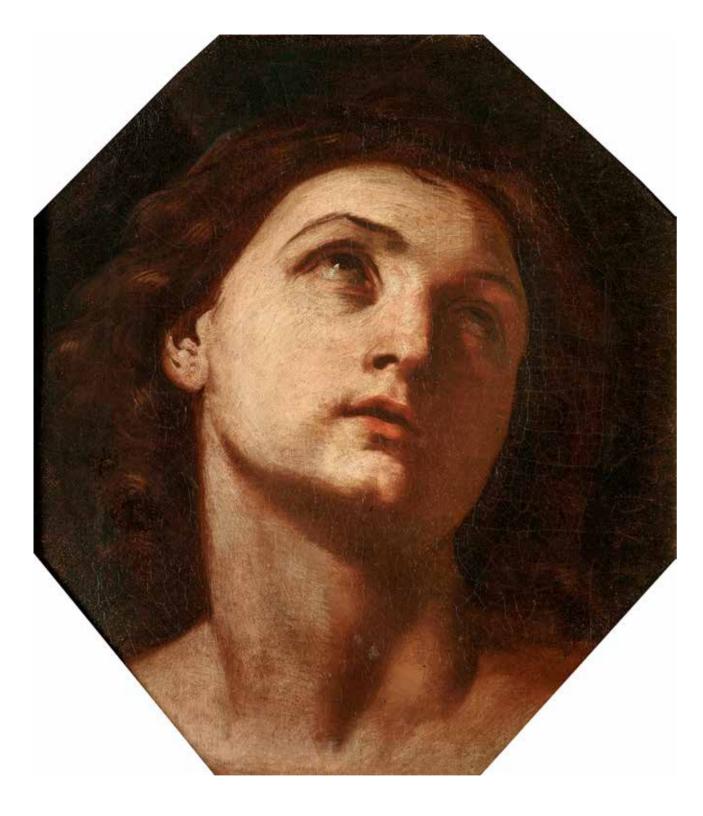
Definito con pennellate frante che infondono un effetto più materico che calligrafico, come si riscontra ad esempio in altre opere dell'artista più o meno coeve come il Ritratto di Cosimo III de' Medici in veste di gran principe di Toscana documentato al 1658 e oggi presso la Galleria Palatina a Firenze (si veda Un granduca e il suo ritrattista, op. cit., pp. 26-27), il dipinto alterna, mirabilmente, parti definite con notevole acribia esecutiva, soprattutto il volto e le trine della cotta bianca, ad altre meno accurate ma di grande effetto, come si desume nel tendaggio e nella mozzetta e, ancora, nella conduzione delle linee verticali della cotta. Opere come

questa, da considerarsi un'interessante acquisizione al catalogo dell'attività centrale di Suttermans, trovano riscontri nell'operato di vari artisti fiorentini attivi in quel tempo, pensiamo soprattutto alla produzione dei fratelli Domenico e Valore Casini, ritrattisti degni di un certo interesse ma autori di dipinti tutt'altro che di gran livello stilistico e qualitativo.

Sandro Bellesi



fig.2



Simone Cantarini (Pesaro 1612 – Verona 1648)

Testa di giovane Olio su tela ottagonale cm. 38 x 32,8



fig.1, part.

Pubblicato in:
"Dipinti inediti del barocco
italiano"
Palazzo Chigi in Ariccia, 2018
Simone Cantarini,
San Girolamo in meditazione
Massimo Pulini
"Quaderni del Barocco"
De Luca Ed., pag.14.

Una testa virile di giovane, col volto leggermente inclinato verso la spalla sinistra e il mento sollevato, si espone a una luce calda che piove diagonale dall'alto e gli colpisce tutta la guancia destra, modellandone sporgenze e concavità, fino a scivolare sulla parte allungata del collo muscoloso. Il resto dell'epidermide rimane entro un'ombra arrossata e penetrabile, prima di perdersi nel cupo dei capelli bruni e nel fondo. Gli occhi sono rivolti in alto e il contrasto tra la pupilla destra illuminata e la cuspide ombrosa dell'arco sopraorbitale crea una forma ascendente che diviene fulcro di tutta la visione.

La testa è racchiusa in un ottagono irregolare, disposto verticalmente, e questi pochi elementi di assonanza tra il formato del supporto e la forma del soggetto, bastano all'artista per fare della piccola opera un prezioso gioiello di pittura, senza necessità di tempo o di ragione.

Il protendersi vocativo di uno sguardo rivolto al cielo, che trascina con sé lo spirito dell'intera figura, spinge subito al ricordo di esempi reniani. L'ascendenza estrema è raffaellesca, nella *Santa Cecilia* bolognese, ma fu Guido Reni a istituirne il codice mistico e retorico, che ebbe fortuna secolare.

Spicca su tutti la *Testa di Cristo coronata di spine* che, dal prototipo grafico (conservato nel Gabinetto dei disegni e delle stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna), venne declinato da Guido in alcune varianti pittoriche autografe, per essere poi affidato alla pratica seriale della bottega. Ma un'analoga disposizione del viso la ritroviamo in figure di sante e di eroine uscite dalle medesime stanze bolognesi, fino al punto da immaginare l'esistenza di una scultura, probabilmente un busto in terracotta, che serviva da modello costante all'azione quotidiana di studio e di lavoro.

Ma l'esempio di cui sto parlando si eleva da quella condizione ripetitiva, e talvolta servile, imposta dalla verticistica organizzazione dell'impresa reniana. Il livello di qualità esecutiva e di naturalezza espressiva collocano questa tela al vertice di quella gerarchia di valori professionali, un vertice che, non di rado, ha superato anche le cime stilistiche del maestro.



Mi riferisco al pennello di Simone Cantarini, che ritengo autore della presente tela e interprete massimo di una declinazione carnale, naturalistica, della lezione reniana.

Se si pongono a confronto alcuni passaggi pittorici della prima stagione artistica di Simone, con analoghi soggetti di Guido Reni, si troveranno le stesse parentele e le medesime distanze che si misurano tra questa testa virile e il prototipo del Cristo. La freddezza sublimata del maestro, di un classicismo liturgico, si traduce in verità di sentimento e in calore materico, nelle mani di Cantarini.

Prima del 1637, negli anni che precedono l'irreparabile litigio tra il migliore allievo e il suo maestro, Simone Cantarini produsse opere che costituirono un contrappunto pulsante e vitale entro la lingua coniata da Reni. L'intonazione cromatica di quei racconti pittorici, accordata al bolo rugginoso dell'imprimitura; l'elegantissima sintassi che conduce la pittura tra rilievi di luce e scorci di ombra polverosa; il ritmo incalzante del pennello che traccia segni rastrellati, derivati da una vocazione al disegno e al tratteggio corsivo; sono tutte prove della calligrafia cantariniana.

Difficile dire se questo brano di pittura servisse da studio per una composizione più ampia, magari per un San Giovanni Battista, un San Sebastiano, o fosse una pura "Testa di carattere", termine che a Bologna, a partire dalla scuola dei Carracci, veniva usato per definire gli esercizi d'intensa espressione. Fatto sta che si ritrovano analogie con pose di altri dipinti usciti dalla bottega reniana. Segnalo qui un inedito San Sebastiano, una pala d'altare conservata nel Lazio, presso la diocesi di Porto e Santa Rufina, che presenta il medesimo scorcio di volto, anche se innestato in un corpo danzante e disarticolato, quasi femmineo, riconducibile alla bottega reniana e che ritengo eseguito da Gian Giacomo Sementi.

Anche un *Busto di santo francescano* (identificato in San Diego di Alcalà), passato nell'asta Christie's di Londra il 4 luglio 2012 come anonimo di scuola bolognese (poi attribuito credibilmente a Reni da Daniele Benati e ora conservato presso la galleria Fondantico di Bologna), è un esempio di forte vicinanza formale che corrobo-

ra l'ipotesi dell'esistenza di un identico modello scultoreo dal quale si potevano derivare infinite varianti iconografiche. Così un altro disegno con una *Testa virile*, ugualmente attribuito a Reni e transitato sempre da Christie's a Londra, il 9 dicembre 2010, riprende in controparte la medesima posa.

Era già noto che anche lo stesso Cantarini, intorno al 1637, avesse usato quelle eleganti fisionomie nella pala riminese di *San Giacomo*, seppur inclinate sull'altra spalla e inondate da una luce diffusa e dorata (*fig.1*).

Questa teletta inedita documenta una stagione formativa di Simone di qualche anno precedente, circoscrivibile entro il 1635, gli anni dell'*Immacolata e Santi* della Pinacoteca Nazionale di Bologna.

Quanto alle fonti che ricordano la collocazione antica di opere cantariniane, sul finire del Settecento Marcello Oretti menzionava nella collezione Fava due dipinti che riteneva del Pesarese, entrambi di forma ottagonale e raffiguranti una *Testa di San Giovanni Battista* e una *Testa di vecchio* (Ms. B 128 carta 438 Biblioteca Archiginnasio di Bologna).

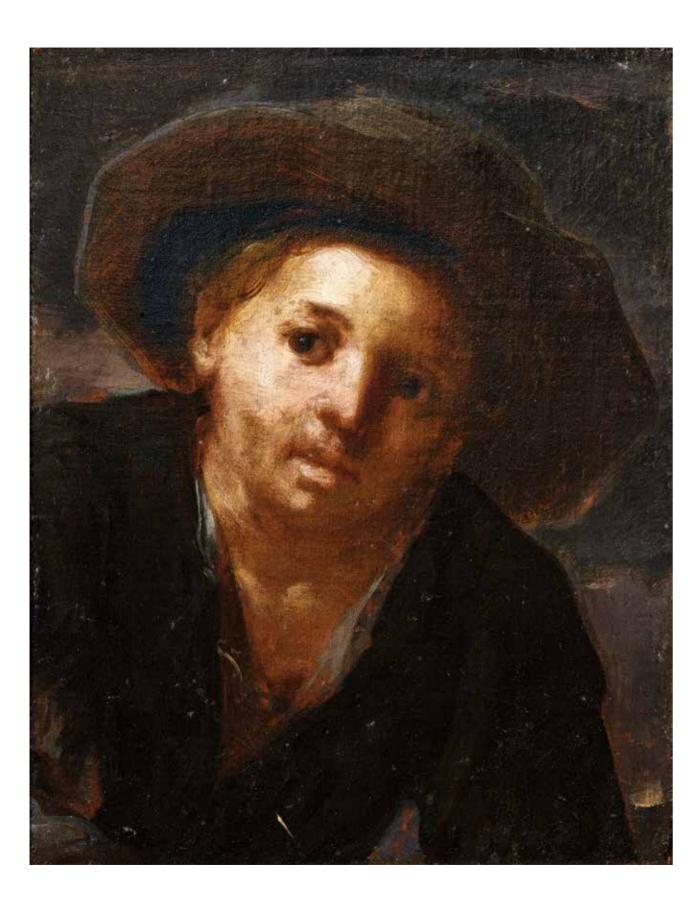
In effetti anche la nostra opera (che poteva ben intendersi come studio per una Testa del Battista) è affiancata da un pendant con una Testa di vecchio di identico formato e dimensione, anche se purtroppo ora molto rovinato e non riconducibile a Cantarini, ma ad un altro, anonimo, allievo di Guido Reni.

Ritengo comunque da considerare importante questa traccia offerta dal manoscritto di Oretti, malgrado il sigillo di ceralacca, posto sul telaio, non corrisponda allo stemma della famiglia bolognese. La parziale leggibilità permette di riconoscere due stelle e quelle che sembrano le linee di una bilancia.

Resta però da riferire che sul retro della *Testa di giovane*, il telaio mostra anche un marchio a fuoco con le lettere CFG (questa sigla forse può avere relazioni con i Conti Fava), oltre al numero 127 dipinto a lettere cubitali, mentre nel verso della *Testa di vecchio* il numero è il 132.



Massimo Pulini



Eberhard Keilhau detto Monsù Bernardo (Helsingør 1624 – Roma 1687)

Testa di fanciullo Olio su tela, cm. 42,5 x 33

Il piccolo dipinto è eseguito con pennellate rapide, sicure e affettuose, che con poca materia riescono a tratteggiare le parti esposte alla luce del volto di un fanciullo, lasciando all'imprimitura rossastra il compito di intonare le ombre intermedie, rafforzate solo con qualche marcatura di bruno, che trova il suo apice negli occhi. A pochi tratti di pittura si limita dunque questa testa d'espressione che un cappellaccio a falde larghe trasferisce verso il genere pauperistico di epoca barocca. Non fosse stato per questo accenno di costume si sarebbe potuto scambiare per un abbozzo incompiuto di Simone Cantarini, tanto è similare l'approccio impetuoso e fugace che i cronisti antichi definivano "a risparmio". Il risparmio è però solo nella materia cromatica, generoso infatti risulta il sentimento e la vibrante resa, quasi istantanea, del ragazzino e la pittura sembra averne afferrato i pensieri.

Pochi e acuti artisti sono riusciti a condensare una tale densità d'animo in così minime scelte formali e tutti gli elementi dispiegati, dalla calda cromia all'espressione vivida, dal tema povero al tratto rapido, convergono verso una precisa personalità artistica, quella del danese Eberhard Keilhau che nel suo trentennale soggiorno italiano venne chiamato Monsù Bernardo.

Gran parte dell'impegno creativo di Eberhard venne rivolto alla rappresentazione di scene con povera gente, famiglie di contadini e viandanti che dispiegano l'affettuosa e sistematica dedica a un'umanità tutt'altro che derelitta, raccontata semmai nei suoi aspetti più spensierati e liberi.

Entro il genere che venne chiamato dei bamboccianti, la vasta opera di Keilhau e la sua nitida poetica costituiscono una eccezione che evita ogni pietismo in favore di un vero e proprio riscatto della modestia. Se si distingue questa singolare rappresentazione della realtà dal più scontato stereotipo del 'pitocco' mendico, si scorge una linea di serenità popolare che, nel secolo successivo, si ritrova anche in certi ritratti infantili di Fra Galgario.

Opere come quella di cui stiamo parlando sono all'origine di un tema specifico che mette



fig.i

in scena la rappresentazione del 'monello' e che porta idealmente fino a Charlie Chaplin e al *Sciuscià* di Rossellini. È l'emancipazione pittorica secentesca che fa propri questi argomenti e la loro restituzione "impressionistica" a fondare un pensiero moderno del povertà.

Forse ci voleva un artista nordico come Keilhau, per vedere in modo puro questo argomento evitato dall'arte ufficiale, che lo considerava di 'genere basso', abietto. Ci voleva uno sguardo estraneo, quasi fosse un antico reporter che ci ha restituito uno scorcio di bellezza nel centro degli stenti. Oggi siamo spinti a considerare esagerata e innaturale proprio quella costante di serenità che traspare dalle sue tele, dovremmo invece apprezzarne il lucido impegno e valutarlo al pari di una piccola rivoluzione rappresentativa.

Questo nitido pensiero è sempre unito a un'elevata qualità stilistica, che testimonia l'invidiabile soggiorno formativo presso la bottega di Rembrandt, dal 1642 al 1644, innestato poi nell'atmosfera della pittura veneta di metà Seicento. Facilità e felicità di pennello sembrano una cosa sola anche in opere accennate come questa, che mettono a nudo un processo creativo di grande valore. Si pensi ad esempio all'essenzialità con cui sono eseguiti il Viandante della Galleria Canesso di Parigi, il Filosofo del Museo di Belle Arti di Quimper o lo Zoppo di collezione privata fiorentina, mentre per ritrovare lo stesso bambino bisogna andare alla Scena di strada di Jesi (collezione privata), tutte opere che ci sono note grazie alle fotografie della Fondazione Zeri. (fig.1) In altri momenti la pittura di Keilhau è più compatta e densa, senza per questo perdere la fluidità del gesto o la tenerezza del pensiero.

Dopo la pubblicazione dell'importante monografia che Minna Heimbürger ha dedicato a *Bernardo Keilhau detto Monsù Bernardo* (Roma 1988), sono riemerse molte opere che chiariscono sempre meglio il talento e la poetica di questo straordinario artista.

Massimo Pulini



Giovan Battista Gaulli, detto "il Baciccio" (Genova 1639 – Roma 1709)

Ritratto del cardinale Carlo Gualtieri (Gualterio) Olio su tela, cm. 72 x 61



fig.1

1 Su Gaulli, con ulteriore vasta bibliografia, cfr. R. Enggass, *The painting of Baciccio – Giovan Battista Gaulli, 1639-1709, Pennsylvania* University 1964; F. Petrucci, *Baciccio. Giovan Battista Gaulli (1639-1709)*, Roma 2009. Su questi ritrattisti e in generale sulla ritrattistica barocca romana cfr. F. Petrucci, *Pittura di Ritratto a Roma. Il Seicento*, 3 voll., Roma 2007.

Lo splendido ritratto, caratterizzato da rara immediatezza e impressivo senso di vitalità, raffigura un cardinale di Santa Romana Chiesa, inquadrato con inusitato scorcio dal sottinsù, che lo rende quasi un *unicum* nella pur vasta ritrattistica cardinalizia del XVII secolo, cui indubbiamente appartiene per stile e foggia dell'effigiato.¹

Siamo poco oltre la seconda metà del secolo, all'epoca del pontificato chigiano, quando motivi desunti dalla ritrattistica romana di ambito sacchiano e berniniano, si combinano con l'ulteriore svolta in senso naturalistico impressa dai ritratti lasciati a Roma da Diego Velázquez, in occasione del suo secondo viaggio italiano (1649-50).

La potenza dell'espressione vitale di questa singolare personificazione non può essere compresa senza la conoscenza diretta dell'Innocenzo X del maestro spagnolo (Roma, Galleria Doria Pamphilj), uno dei ritratti più stupefacenti del secolo, esemplare per profondità psicologica e capacità di inserire il personaggio nel circuito della vita relazionale, eternandolo.

A questo si combina, nel ritratto in esame, una tensione emotiva volta all'istantanea, espressa dall'accenno di parola, stupore o respiro, per la bocca dischiusa, secondo un canone proprio della ritrattistica parlante berniniana, in scultura e pittura. In tal senso il riferimento più cogente è il *Busto del cardinale Scipione Borghese* (Roma, Galleria Borghese).

La propensione al moto, secondo il paradigma dello "stile concitato", espressa dai rivolgimenti della mozzetta, ripiegata, avvolta, strapazzata in grinze e ondulazioni voluminose, artificiose e innaturali, ma coerenti nel loro movimento, come animata da una sua vita interna, in sintonia con le emozioni e le pulsioni interiori del prelato. Il sentimento dominante nel ritratto sembra la meraviglia, quasi il cardinale si rivedesse materializzato, come in uno specchio, su una tela impressa a guisa di immagine acheropita.

Il dipinto raffigura il cardinale Carlo Gualtieri o Gualterio (Orvieto 1613 – Roma 1673), come è possibile appurare dal confronto con

un'incisione di Albert Clouwet raffigurante lo stesso cardinale, inserita nella raccolta Effigies nomina et cognomina S.R.E. Cardinalium edita sin dal 1657 da Giovan Giacomo De Rossi, probabilmente desunta da un ritratto più giovanile, eseguito nel 1654 all'epoca della nomina cardinalizia da parte di Innocenzo X.² (fig.1)

Per quanto riguarda la paternità dell'opera, motivazioni di ordine stilistico, in piena sintonia con le componenti linguistiche evidenziate, rimandano ai modi di Giovan Battista Gaulli detto "Baciccio". Alla compresenza di motivi berniniani e velázqueziani, si aggiunge la profonda assimilazione della ritrattistica fiamminga, conosciuta dall'artista a Genova, sua patria, attraverso i numerosi ritratti qui eseguiti da Rubens e Anton van Dyck. Un amalgama di cultura composita, che, unitamente ad uno straordinario talento, fecero di Gaulli probabilmente il più grande ritrattista italiano del secolo, secondo solo al suo mentore Bernini, ma in scultura.

Possiamo chiamare ad un confronto il Ritratto del cardinale Leopoldo de' Medici (Firenze, Galleria degli Uffizi), eseguito dall'artista alla fine del 1667 in occasione della nomina cardinalizia, ove la maniera di scolpire, più che dipingere, le pieghe della mozzetta è molto simile, come pure in sintonia appare essere lo stesso afflato vitalistico.³ Anche le vesti dei ritratti dei cardinali Neri Corsini, Paluzzo Altieri, Alfonso Litta, databili attorno al 1666, sono affini, sempre improntate alla dinamica della rappresentazione e al risalto delle masse, secondo il principio berniniano di una "pittura scultorea".4 In quest'opera Gaulli mostra una superiore maestria nel costruire con una materia liquida e leggera, quasi ad acquerello o pastello, senza alcun pentimento e con grande sicurezza, gli inviluppi tortuosi della veste. L'artista disegna con il pennello, delineando di tocco l'asola, i bottoni e il tratteggio delle lumeggiature. Anche il viso emerge dalla preparazione con poca materia, appena mossa dalle setole del pennello, rendendo la naturalezza dell'incarnato con efficacia tattile. Un pezzo di bravura il colletto in organza, sotto cui traspare il rosso cremisi della mozzetta. Ritengo che il ritratto, per la felice combinazione di cultura romano-fiamminga che esprime, ma anche per motivi stilistici, ancora lontano dalla levigatezza che caratterizzerà le opere della maturità, a partire dagli anni '70, costituisca una delle sue prime prove ritrattistiche note, databile attorno al 1665, quando Gualtieri aveva poco oltre cinquant'anni.

Gaulli qui raggiunge uno dei suoi vertici nel genere, per l'essenzialità del mezzo pittorico e l'alto grado di concretezza raggiunto, come nel *Ritratto di Mario Chigi* da pochi anni rinvenuto presso il National Museum di Sofia, rispetto ad altri suoi prodotti più elaborati nella resa pittorica, con sfoggio di virtuosismo e compiacimento tecnico, ma talora meno efficaci nel risultato.⁵

Carlo Gualtieri o Gualterio fu esponente di un'antica e nobile famiglia orvietana, imparentata con i Pamphilj tramite la famosa Olimpia Maidalchini. La sua brillante carriera si svolse effettivamente all'ombra della casata romana, soprattutto per tramite del cardinale Giovanni Battista Pamphili, divenuto papa come Innocenzo X, che, dopo averlo aiutato negli studi formativi, ne promosse la nomina ad avvocato concistoriale, fino a che il 2 marzo 1654 lo elesse a cardinale con il titolo di San Pancrazio.

Favorì successivamente l'elezione, assieme al cardinale Azzolino e al cosiddetto "squadrone volante", del successore Alessandro VII. Papa Chigi gli affidò il delicato incarico di compilare l'inventario dei beni di Innocenzo X, "al fine di recuperare le proprietà pontificie dalla gestione troppo disinvolta di donna Olimpia" (V. Gallo). Membro della congregazione di Propaganda Fide, si occupò con impegno della diocesi arcivescovile di Fermo, incarico che aveva assunto sin dal 1654, promuovendo restauri, nuove opere assistenziali ed iniziative culturali, anche in campo musicale.

Fu tra i responsabili, sempre in sintonia con

Azzolini e lo "squadrone volante", anche della nomina di Clemente IX, assumendo poi in successione i titoli di Sant'Angelo in Pescheria (1667), Santa Maria in Cosmedin (1668) e Sant'Eusebio (1669). I suoi interessi culturali sono testimoniati dalla presidenza dell'Accademia degli Umoristi, cui diede ulteriore impulso. Spentosi improvvisamente a Roma il 1º gennaio 1673, fu seppellito nella cappella Gualterio del duomo di Orvieto.

Giovan Battista Gaulli fu un artista poliedrico, favorito da Bernini e protetto dai papi, che toccò tutti i generi pittorici con uguale dignità. Il suo influsso fu fondamentale per lo sviluppo della pittura del Settecento. Si distinse come sommo ritrattista, tra i più significativi del suo tempo, avendo ritratto tutti i papi da Alessandro VII a Clemente XI, moltissimi cardinali e principi, riuscendo a conferire ai suoi modelli un raro senso di verità e di profondità psicologica.

Fu raffinato esecutore di affreschi, avendo fissato con la decorazione della Chiesa del Gesù e di Santi Apostoli a Roma schemi che saranno ripresi in tutta Europa, da Venezia, all'Austria, alla Francia. Dipinse mirabili pale d'altare e fu un prolifico pittore da quadreria, con opere che figuravano nelle maggiori collezioni patrizie (Chigi, Altieri, Ottoboni, Rospigliosi, Spinola, Luigi XIV, etc.).

Francesco Petrucci

Bibliografia: inedito

2 Cfr. Le "Effigies nomina et cognomina S.R.E. Cardinalium" nella Biblioteca Apostolica Vaticana, a cura di S. De Crescenzo, A. Diotallevi, Città del Vaticano 2008, p. 60, n. 68.

3 Cfr. R. Enggass, 1964, pp. 83-85, 87, 124-125, 175, fig. 109; F. Petrucci, 2009, pp. 152, 155 fig. 195, 391, n. A29.

4 Cfr. F. Petrucci, 2009, pp. 378-380, 383, nn. A18, A19, A22.

5 Sul ritratto di Mario Chigi cfr. F. Petrucci, 2009, pp. 147, 150-152, figg. 188, 189, pp. 420-421, n. A54.

6 D. Chiomenti Vassalli, Donna Olimpia o del nepotismo nel Seicento, Milano 1979, pp. 238-241, 243; P. Russo, L'Accademia degli Umoristi. Fondazione struttura e leggi: il primo decennio di attività, in Esperienze letterarie, IV (1979), p. 60; V. Gallo, Gualtieri (Gualterio), Carlo, in "Dizionario Biografico degli Italiani", 60, 2003.

GVALTERIVS ARCHIEP FIRMAN VRBEVETAN.

January II MARTII M DC LIII 1873



Bottega di Giangioseffo Dal Sole

Suicidio di Sofonisba Olio su tela, cm. 44 x 35 Una luce fredda, quasi innaturale, evidenzia in questo piccolo dipinto i gioielli, le increspature dei tessuti e dei capelli, la bocca e gli occhi umidi di lacrime di una giovane regina. Pur non essendo visibile alcun elemento spaziale è questa stessa luce a parlarci di un interno, di un contesto intimo entro il quale, solitamente, viene rappresentato il Suicidio di Sofonisba.

La regina di Numidia, antico territorio norda fricano corrispondente all'attuale Algeria, è raffigurata con un turbante e una tazza d'oro in mano, mentre si appresta a bere il veleno per non cedersi prigioniera all'esercito romano. Sofonisba, dopo la sconfitta del marito Saface divenne la preferita del sovrano berbero Massinissa, ma Publio Cornelio Scipione detto l'Africano temeva che questa relazione portasse il popolo berbero a contrapporsi a Roma, da qui la minaccia di arrestare la regina e l'epilogo tragico compiuto per mezzo dello stesso veleno che Massinissa fornì a Sofonisba.

Boccaccio esaltò le virtù morali di Sofonisba nel suo *De molieribus claris* (1362) e assieme a Cleopatra, a Lucrezia e ad Artemisia, la regina di Numidia fa parte del repertorio iconografico delle eroine antiche, che, seppur pagane, rima-



fig.1



sero esempio di forza, di stoicismo e coraggio, anche in epoca rinascimentale e barocca.

Gli occhi languidi rivolti al cielo, il volto ovale, rincalzato dalle volute del turbante e costruito da caratteri ideali, lontani da qualsiasi ritratto, appare tipico della tradizione pittorica bolognese a cavallo tra Sei e Settecento. Lontani modelli reniani si stratificano sotto almeno tre generazioni successive di artisti, da Cittadini a Pasinelli, fino a Giangioseffo Dal Sole, dalla cui bottega dovrebbe essere uscita questa redazione, anche se è difficile riconoscere una mano precisa tra quelle dei suoi allievi.

Anche se risultano attribuite a Flaminio Torri credo appartengano al Dal Sole le due piccole tele conservate alla Pinacoteca Comunale di Faenza che forse servirono da esempio all'esecuzione dell'opera in esame. (fig.1) Parlo di un'altra Sofonisba e di un'Artemisia. Il nostro dipinto ha una simile impostazione pur mostrando elementi meno morbidi e apparentemente più arcaici, ma tali componenti vanno considerate il pegno di una personalità in formazione, sulla quale si riverberano lontane tradizioni cittadine, da Passerotti al Calvaert. Ritengo che l'opera si dati tra la fine del Seicento e gli inizi del secolo successivo.

Massimo Pulini











Sigillo sul retro

Giuseppe Nuvolone (Milano 1619 – 1703)

La Carità
Olio su tela, cm. 119 x 149



fig.1

Questa inedita tela, la cui esecuzione trepida e sensibile è enfatizzata dall'incompiutezza di alcune parti del fondo, è a mio avviso da riferire a uno dei protagonisti del barocco milanese: Giuseppe Nuvolone. Poche le notizie sugli esordi, che dovettero avvenire nella bottega del fratello Carlo Francesco: i due, infatti, operarono insieme in cantieri importanti come quello del Santuario della Beata Vergine a Vimercate (1648-1652) dove è tale la consonanza d'intenti che è impossibile al momento distinguere cosa spetti all'uno e cosa spetti all'altro. Però già in alcune tele, come nel Giuseppe venduto ai fratelli sono elementi di novità rispetto alla poetica di Carlo Francesco, più legata alla lezione dei 'pestanti' – in particolare Cerano e Morazzone – in quanto le forme si fanno più morbide, i raffronti cromatici più squillanti, con l'uso di toni più chiari e luminosi. C'è qui una vena narrativa, dove il racconto sacro si fa cronaca, 'romanzo' per immagini, che sarà precipua proprio di Giuseppe che infatti già la esplica in uno dei primi lavori certi giunti fino a noi: L'Estasi di San Francesco in San Giorgio a Cornate d'Adda, datato 1750. È questa un'opera pienamente barocca in cui il fatto sacro si fa declamatorio e spettacolare: Il protagonista guarda in tralice fuori dalla tela, quasi cercando conforto, istituendo quindi un dialogo serrato e immediato che cattura i sensi, incuriosisce e coinvolge il riguardante. Un certo dinamismo è impresso alla scena asimmetrica: è proprio in questo suo farsi immagine 'viva' e trepidante che è la modernità della poetica di Giuseppe Nuvolone, che si esplicherà sempre più speditamente quando, alla morte del fratello, sarà lui a guidare le sorti della bottega; lo constatiamo nelle tele per la collegiata di San Lorenzo a Chiavenna (1657) e gli affreschi d'argomento profano del Palazzo Ferrero Fieschi a Masserano. La fama travalicherà i confini lombardi: è del 1663 la committenza della corte torinese mentre nel 1667 è il viaggio a Roma: nella pala cremonese con S. Domenico resuscita Napoleone Orsini del 1671 è, infatti, evidente la lezione dell'aureo classicismo di Carlo Maratti il cui



fig.2

magistero si era 'infiltrato' nella pittura lombarda anche per tramite dell'allievo Giorgio Bonola, che fondò un'accademia a Corconio. Questo nuovo corso della poetica nuvoloniana si manifesta ancor di più nella grande pala con I santi intercedono per la cessazione della peste, una gran macchina figurale chiaramente ispirata al barocco romano di Pietro da Cortona e Ciro Ferri. Colpisce, in questo caso, la controllata sintassi che impronta la scena, dove nessun movimento troppo esagitato, nessun sentimento troppo drammatico ha posto: tutto si svolge con una eleganza e una elezione che però non impediscono ad un sincero afflato di commozione di esprimersi e coinvolgere lo spettatore; sono elementi che riscontriamo anche nella nostra Carità che fa parte di tutta una fortunata produzione a soggetto profano dove la vena più narrativa ed edonistica del Nuvolone trova la sua piena estrinsecazione. È qui una pittura corposa, una linea di contorno alquanto insistita che individua con precisione le forme, rende nitidi i volumi, nel contempo stemperandone la perentorietà tramite le ombre pulviscolari, il lume avvolgente, la tavolozza giocata sui toni caldi. Non viene meno la vena narrativa, la propensione al racconto, ma si fa più compita e aggraziata: ecco allora la scena ambientata al tramonto, con gli ultimi bagliori del sole che fanno capolino sul fondo con due bimbi paffuti in una culla, uno teneramente addormentato, che la madre è intenta a coprire con una copertina, l'altro colto mentre affamato si accinge a succhiare il turgido seno della genitrice, giunonica, dalle membra pingui e sensuali. Il terzo putto è mollemente sdraiato tra le vesti e occhieggia indolente al fruitore: se non ci fosse una fiammella sul capo della protagonista femminile a qualificarla come una allegoria della carità parrebbe questa davvero una scena di genere. Mi pare di un certo interesse questa volontà di declinare un tema allegorico venandolo anche di significati 'altri', che stupisce considerando che il punto di partenza per una simile iconografia è Carlo Cignani, alfiere del classicismo

bolognese fin de siècle. (fig.1) La cui inventiva

è riproposta in controparte. Giuseppe Nuvolone adotta tutta una serie di variazioni sul tema che rendono la raffigurazione da un lato più vivida e dinamica, dall'altra più carnale, venata di sensualità, più coinvolgente e piacevole per il riguardante. Mi pare che confronti molto stringenti permettano poi di riferire il nostro dipinto al maestro lombardo: illustro due particolari uno tratto dalla Betsabea al bagno in collezione privata milanese (fig.2) l'altro dalla Madonna del latte in collezione Luzzetti a Firenze (fig.3) dove riconosciamo la medesima tipologia femminile con la fronte alta, il naso importante dal setto regolare, le piccole labbra carnose e le epidermidi pingui e allisciate al pari delle membra robuste, delle quali viene resa la consistenza, quasi tangibile. Ritroviamo nei putti della tela toscana la medesima vitalità, la medesima ricerca di dialogo col fruitore come l'uso di una medesima linea che profila le sagome a tornire i volumi enfatizzati dalla sensibilità dei passaggi tonali. Accomunano poi queste opere le medesime atmosfere fosche e umbratili, con le scene che paiono ambientate al tramonto, illuminate da una luce sì radente e laterale ma anche scivolante sulle superfici, non che la stessa ricerca di un convincente senso del movimento, quasi l'immagine prendesse vita nel momento stesso della visione secondo i dettami del linguaggio del Barocco, però temperato da decisi influssi del classicismo emiliano. Sono caratteristiche precipue della fase matura della carriera di Giuseppe Nuvolone, che mi inducono a datare la nostra tela intorno al 1675-1680, non molti anni dopo il soggiorno in Italia centrale che sarà davvero determinante per i successivi sviluppi della sua produzione.

Alessandro Agresti



fig.3



Eberhard Keilhau, detto Monsù Bernardo (Elsinore c. 1624 – Roma 1687)

Uno scultore nel suo studio (Allegoria della Scultura) Olio su tavola, diametro cm. 36



Questa insolita raffigurazione profana a metà strada tra scena di genere e allegoria delle arti, in ottimo stato di conservazione e di qualità finissima, è da riferire a uno dei pittori più originali tra quelli che dal nord giunse nel belpaese, per stabilirvisi in via definitiva: infatti, Eberhard Keilahu (italianizzato in 'Monsù Bernardo') era danese, figlio di un pittore, dal quale apprese i rudimenti del mestiere. Dopo un successivo passaggio nell'atelier di Pieter Isaacsz, il nostro, desideroso di ulteriori esperienze, partì per l'Olanda, stanziando per alcuni anni nella bottega di Rembrandt (tra il 1642 e il 1644, e prima del trasferimento in Italia). Fu un'esperienza fondamentale che segnò per sempre Keilhau: proprio in quel momento inizia la specializzazione in raffigurazioni di persone umili, intente nelle attività di tutti i giorni o colte in un momentaneo riposo, che gli dette la maggiore notorietà. Il nostro pittore partì quindi alla volta dell'Italia nel 1651, fermandosi a Venezia, accolto in casa Savorgnan. Le commissioni non mancarono e Filippo Baldinucci scrive infatti "ha questo pittore avuto un genio particolare d'inventare componimenti curiosi e di gran diletto all'occhio...ha data tanta varietà (checchè ne dicano poi i pittori), che ne ha veduti, in un corso di vita non lunga, pieni i salotti non solamente de' primi signori a Roma, ma eziandio di Italia tutta ed oltre i monti". La peculiarità di Keilhau consistette nella sua specializzazione e nella varietà con cui declinò il genere, in qualche modo reinventandolo, 'modernizzandolo', andando oltre la bambocciata stessa. Col passaggio a Bergamo e a Ferrara (quest'ultimo al seguito del cardinale Acquaviva), iniziano le composizioni a più figure. Nella nostra tavoletta è un uomo maturo, vestito con abiti umili, intento a sgrossare un masso di marmo con tanto di martello e scalpello: si staglia sul fondo scuro, indistinto, di quella che parrebbe una bottega di marmorari; sul secondo piano, in tralice, fa capolino la testa di una scultura classica. Quest'ultimo elemento che, come vedremo, è di importanza non secondaria nella comprensione del reale significato dell'imma-



fig.1



fig.2

gine, è quasi in voluto contrasto con la scabrezza della raffigurazione, improntata a un crudo e vivido realismo: il protagonista ha il volto dai tratti marcati e ben caratterizzati, col naso pronunciato, con una leggera gobba sul dorso, gli occhi piccoli, un po' infossati, capelli e barba lunghi e scompigliati; i primi sono raccolti con una fascia – dalla quale sfugge qualche ciocca – che concorre alla resa di quello che parrebbe più un popolano intento in un'azione umile, piuttosto che nella nobile arte dello scolpire. Coerentemente a questo fine descrittivo ecco le vesti di panno, spiegazzate, con le maniche ampie, arrotolate in modo da lasciar liberi gli avanbracci e non impedire l'azione; l'abito è chiuso da una fascia azzurra. Dopo una più attenta osservazione, ci rendiamo conto come, inaspettatamente, spiri anche un'aura di nobiltà dalla figura: è colta in un profilo simile a quello di un cammeo di scavo, il gesto che sta compiendo è ampio, quasi solenne, il volto umano si raffronta a quello in marmo, quasi fossero il rovescio della stessa medaglia, e l'uno completasse l'altro. Anzi, verrebbe da dire, il secondo non esisterebbe senza il primo; pare quasi che la classica bellezza del risultato finale della creazione in qualche modo trasmuti nel creatore che, malgrado la facies così dimessa, ha in sé e in potenza proprio quella bellezza. Per questo non mi stupirei se il nostro dipinto fosse in realtà un'anticonvenzionale allegoria della scultura, tradotta al limite della bambocciata, della scena di genere. Il fascio di luce calda proveniente da sinistra, da un punto indistinto al di fuori della tela, colpisce radente la figura conferendole un certo plasticismo; è di ascendenza caravaggesca e i toni mielati, un po' evanescenti non possono non ricordare anche la lezione di Rembrandt. Questi spunti sono però aggiornati alle esperienze coeve della pittura veneta: la materia densa stesa 'alla prima', con rapidità e destrezza forma l'immagine rendendone, da un lato, la consistenza dal limite del tangibile, dall'altra conferendole un intenso dinamismo; rivela il deciso influsso della poetica di Domenico Fetti e di Ber-

nardo Strozzi che seppero declinare la lezione del naturalismo con un virtuosistico uso del pennello. Siamo quindi di fronte al prodotto di un pittore colto che padroneggia una tecnica di primo livello caratterizzata dalla stesura dei colori direttamente sul supporto per tocchi sottili, che sovrapponendosi o giustapponendosi rendono i differenti modi in cui la materia reagisce alla luce, conferendole un senso di crepitante vitalità. Agevolmente possiamo inserire la nostra inedita opera nel catalogo di Bernard Keilhau, detto Monsù Bernardo: sia per supporto, per dimensioni che per tecnica; fa parte di una serie di lavori di piccolo formato – le dimensioni sono tra i 32 e il 36 cm – su tavola tonda, con figure singole, che si stagliano su un fondo scuro, tutte di umile estrazione sociale. Spesso, sotto questa patina 'di genere', si nascondono allegorie o personaggi biblici. Confronti davvero stringenti con altri numeri del curriculum del pittore danese fugano qualunque dubbio sulla proposta di attribuirli il lavoro sub judice: inizio con questo dipinto (fig. 1) raffigurante l'eroe biblico Sansone, dove sono affinità negli ampi panni che si svolgono per ricche pieghe ondulate, morbide come il velluto, con la luce che scorre sui bordi delineando un movimento continuo, quasi un energia vitale animasse le vesti. Per non tacere delle medesime mani con le falangi robuste, le nocche tondeggianti, sporgenti, con le dita nodose e un po' rugose, tipiche di chi trascorre la giornata in umili mansioni. In questa figura di uomo di profilo (fig. 2), uno dei pellegrini nella Cena ad Emmaus, (copia da Bernardo Strozzi), ritroviamo quella commistione di adesione al dato reale e nobiltà d'impostazione quasi commuovente, senza abbellimenti, scabra e 'ruvida', calata però in una composizione, in una idea di immagine colta e meditata, che riscontriamo anche nella nostra tavoletta. Termino con questo filosofo (fig. 3) dove riconosciamo la comune tavolozza giocata sulle terre, i bruni, i gialli, mentre il profilo che è individuato dalla sapiente linea del contorno che lo rende simile a un fregio classico. Medesima anche la costruzione del

dipinto, con la figura che emerge dal fondo scuro tramite la luce radente che analiticamente si posa sugli oggetti come sulla persona, restituendone i volumi e la presenza quasi reale. Ritengo che questa desueta e suggestiva Allegoria della Scultura sia da datare ai primi anni del soggiorno italiano di Keilhau, tra il 1651 e il 1656: la lezione della pittura veneta di primo seicento, così evidente nell'immediatezza dell'esecuzione come nella ricchezza della materia, e l'intenso realismo sono tipici delle opere licenziate tra la Serenissima e la Lombardia. Infatti una volta insediatosi a Roma il nostro artista tenderà a usare formati più grandi, a levigare maggiormente le forme, a optare per composizioni più distese, 'classiche'. Mi pare che siano caratteristiche diverse da quelle che ritroviamo nella tavoletta qui presentata, che invece si lega perfettamente con la serie già citata di piccoli tondi accumunati da una grande omogeneità di stile e legati a un periodo molto ben riconoscibile della produzione del maestro danese.

Alessandro Agresti



fig 2



Girolamo Troppa (Rocchette in Sabina, Rieti, 1636 Roma, 1710)

Angelica e Medoro Olio su tela, cm. 74 x 99,5



Esitato con la corretta attribuzione a Girolamo Troppa nell'asta Sotheby's di New York il 14 ottobre del 1998, il dipinto ricevette in seguito le accurate attenzioni critiche di Zsuzsanna Dobos, che lo pubblicò nel proprio saggio dedicato a alcuni aspetti della poetica dell'artista (*New Additions to the Art and Research of Girolamo Troppa*, in "Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts", 106-107, 2006, pp. 115-130, in particolare la pag.120, fig. 5).

Se le più note fonti tacciono non tramandando alcuna notizia biografica del pittore, non è tuttavia arduo, sulla base di segnalazioni o dati contenuti in guide romane o documenti editi, ricostruirne non meno il catalogo che alcuni avvenimenti della vita. Si appura perciò che nel 1656, a ventisei anni, Troppa era già a Roma (A. Bertolotti, Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri nel già Stato Pontificio in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Studi e ricerche negli archivi romani, Bologna 1885, ed. 1962, pp. 165, 176-178, 243), città dove ebbe a risiedere per tutta la vita e dove addizionò non pochi successi in relazione a importanti committenze vuoi ecclesiastiche vuoi del più insigne patriziato romano. Malgrado non poco della sua produzione sia andato disperso o perduto, tuttavia dal non smagrito catalogo di opere superstiti è possibile dedurre quanta suggestione ebbero a esercitare su di lui taluni protagonisti della coeva ribalta artistica romana, quali a esempio, e soprattutto, Carlo Maratta, Giacinto Brandi, Pier Francesco Mola: e ai celebri verseggi "in scuro" messi in pagina da quest'ultimo il Troppa parrebbe, nel dipinto qui presentato, dedicare speciale attenzione. Vi si depositano infatti, filtrati dal pensiero dell'artista ticinese, veli di memorie guercinesche e di Venezia, evocazione di assorte melanconie di liquide materie di pittura lagunare a impigliarsi nelle setole dei pennelli, appena mossi da tiepidi scirocchi sul far della sera: e laggiù l'oro degli ultimi fuochi di tramonto incendia un cielo ingombro di nubi basse e ormai prossimo alla notte. E oro e argento è la glittica squisita di Angelica e Medoro, che in proscenio si amano protetti dalla gran chioma di un albero, là dove miriadi di foglie fremono appena increspate da fuggitivi brividi di luce.



Eseguito, parrebbe, sulle pendici dell'ultimo decennio del secolo, allorché talune sofferte cupezze del periodare del Brandi sembrano affiorare nei sentimenti del Troppa, il timbro intimizzante dell'opera suggerisce forse di poterne indicare una finalità fuori dell'occasione: un dipinto per sé, pagina di diario interiore, rettangolo di tela dove racchiudere la parte più preziosa e squisita e sincera delle proprie recondite e segrete intermittenze del cuore.

Il gran secolo della *Roma triumphans* volge lentamente al termine. L'assoluto delle sue innumerevoli bellezze ovunque profuse, e rese ancor più totalizzanti per le tempeste di incomparabili splendori di antichi marmi immacolati che per decenni il ventre oscuro e sepolto della città aveva incessantemente restituito all'aria radiosa dei suoi cieli, nell'offrirsi all'occhio contemplativo come un immenso forziere ricolmo di indicibili meraviglie, si fa anche però elegia struggente di un sogno d'età dell'oro che è solo illusione credere sia incommutabile, perenne, eterna.

L'amore: qui, in questo dipinto, nell'abbraccio di un cosmo vegetale che par voglia assorbire in sé i due corpi nella loro consustanzialità con i pigmenti boschivi, e colori d'ombra, e velature dorate di castano trémulo, l'incontro di Angelica e Medoro sembra l'ultimo atto di una grande storia d'amore celebrata nel cuore d'un mondo di armonie sublimi lungamente venerato ma ormai prossimo a estinguersi.

I due amanti offrono le proprie più elette eleganze alle luci ormai fioche della ribalta per congedarsi dal pubblico lasciando splendida e indimenticabile memoria di sé: soave passo d'addio danzato per l'ultima volta *jusqu'au bout du jour*, poco prima che la notte sopraggiunga a assopire i cuori nell'incerta attesa del domani, di un nuovo giorno, di un nuovo secolo, che chissà come sarà.

(Su Girolamo Troppa, almeno: Andre G. De Marchi, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, II, Milano 1989, p. 906; A. Petrucci, *Considerazioni su Girolamo Troppa: un "tenebrista" del tardo Seicento romano*, in "Prospettiva", 146, 2012, pp. 163-177).

Gabriello Milantoni

Su Girolamo Troppa, almeno:
Andre G. De Marchi, in *La*pittura in Italia. Il Seicento, II,
Milano 1989, p. 906; A. Petrucci,
Considerazioni su Girolamo
Troppa: un "tenebrista" del tardo
Seicento romano, in "Prospettiva",
146, 2012, pp. 163-177.

Si ringrazia Francesco Petrucci per la conferma dell'attribuzione





Pasqualino Rossi (Venezia 1641 – Roma 1722)

Nesso e Deianira; Venere e Adone Coppia di dipinti, olio su tela cm. 84 x 100

1. P. A. Orlandi, Abecedario pittorico nel quale compendiosamente sono descritte le patrie, i maestri ed i tempi ne' quali fiorirono circa quattromila professori di pittura, Bologna, 1704, ad vocem. Per la biografia dell'artista vedi anche G. Sestieri, Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento, Torino, 1994, vol.I, pp. 163-164; vol. II, nn. 1012-1016.

2. A. Ambrosini Massari, Pasqualino Rossi e gli altri: "scelte" di genere tra Veneto e Roma, in Pasqualino Rossi 1641-1722. Grazie e affetti di un artista del Seicento, catalogo della mostra (Serra San Quirico, polo museale di Santa Lucia, 1 marzo – 13 settembre 2009), a cura di A. Ambrosini Massari, A. Mazza, Cinisello Balsamo (Milano), 2009, pp. 43-65.

Questi due inediti dipinti, da ascrivere con certezza al pennello di Pasqualino Rossi, sono non solo un ritrovamento eccezionale per il curriculum di questo *petit-maître* ma per la storia del collezionismo del Seicento: infatti provengono dalla prestigiosa collezione di Gaspar de Haro y Guzmàn VII Marchese del Carpio.

Scrive Pellegrino Antonio Orlandi nel suo Abecedario pittorico: «Pasquale Rossi vicentino, detto Pasqualino in Roma, dove fu scritto negli Accademici del Disegno nel 1670; è nato nell'anno 1641 e da sè (mi disse in Roma) aver imparato il disegno e a dipignere dal copiare e ricopiare opere veneziane e romane. Le sue pitture sono di colore ameno e vivace, particolarmente certi belli capricci di balli, di sonatori, di scuole, di giocatori, di musiche e di mense, nelle quali vidi tal grazia e finitezza che molto mi diletto; altri quadri notai di sua mano istotriati, con un forte colore alla tizianesca. In Aracoeli e San Carlo al Corso sono opere sue. Vive in Roma, addestrando le figlie al disegno, ed una ragionevolmente dipigne»¹. È questo l'unico, breve profilo biografico d'epoca che possediamo del nostro artista che subito mette in evidenza quale fu la specializzazione di Pasqualino: scene di genere, dipinte nel piccolo formato, vivacemente realistiche, che rielaborano la tradizione bambocciante alla luce della lezione di Pietro della Vecchia. Eberhard Keilhau e Matteo de' Pitocchi². Non uno di questi lavori è datato o documentato, per cui al momento è impossibile scalarli nel tempo e, di conseguenza, comprendere l'evoluzione del linguaggio artistico dell'artista veneto.

L'eccezionalità delle nostre due tele risiede nel fatto che sono le uniche, fino a questo momento, che conosciamo di soggetto profano e testimoniano una parte della sua attività che era nota solo tramite gli inventari d'epoca. In particolare mi riferisco a quello del già citato Marchese del Carpio: al numero 38 nella «Seconda Stanza seguente a mano dritta sopra la strada de Borgognoni di detto Appartemento Nobile di detto Palazzo Reale» è





3. Per le citazioni d'inventario si veda M. B. Burke, A golden age of collecting, in M. B. Burke, P. Cherry, Spanish Inventories. Collecting of Paintings in Madrid 1601-1755, Santa Monica, 1997, ad vocem.

4. A. Mazza, Pasqualino Rossi. Grazie e affetti di un artista del Seicento, in Pasqualino Rossi... cit., pp. 26, 33.

5. Sulla figura complessa di questo collezionista e mecenate si vedano, per la parte dei dipinti, i contributi di A. Anselmi: Gaspar de Haro y Guzmán VII marchese del Carpio: "confeso que debo al arte la magestad con que hoy triumpho", in 'Roma Moderna e Contemporanea', n. 15, 2007, pp. 187-253; Il VII marchese del Carpio tra Roma e Napoli, in 'Paragone', n. 58, 2007, pp. 80-109. Per le collezioni di antichità e i disegni si vedano, rispettivamente: B. Ciccotti, La collezione del VII marchese del Carpio tra Roma e Madrid, in Bollettino d'arte, nn. 86-87, 1994, pp. 133-196; V. Farina, La collezione del Vicerè. Il marchese del Carpio, padre Sebastiano Resta e la prima raccolta ragionata di disegni napoletani, in Le dessin napolitain, a cura di S. Schütze, F. Solinas, Roma, 2010, pp. 183-198.

«un quadro che rappresenta un Centauro che porta su la schina una Donna, et Ercole che la frezza da lontano di mano di Pasqualino Rossi Venetiano di palmi 5 e 4 in circa con sua cornicia tutta indorata stimato in 30»3. Nello stesso ambiente, al n. 43 dello stesso foglio è: «Un quadro che rappresenta una Venere, che abbraccia Adone, di mano di Pasqualino Rossi Venetiano di palmi 5 e 4 in circa con Sua cornicia tutta indorata stimato in 30». Se non bastasse la coincidenza di misure e soggetto le riflettografie effettuate sul retro delle tele hanno portato alla luce lo stemma del gentiluomo spagnolo: il monogramma intrecciato "DGH" sormontato da una corona e numerato. Fino a questo momento l'unico lavoro, tra i 41 che erano nella raccolta del Carpio di Pasqualino Rossi, giunto fino a noi era la Sacra Famiglia della Pinacoteca Nazionale di Ferrara⁴.

Ma chi era Gaspar de Haro, che mise insieme una delle quadrerie più imponenti della sua epoca?⁵ Nato a Madrid nel 1629, nel 1650 sposò Donna Maria Antonia de la Cerda, figlia del duca di Medina Coeli, divenendo soprintendente delle tre maggiori residenze di campagna del re: Il Buen Ritiro, la Zarzuerla e El Pardo, occupandosi sia di attività venatorie che dell'organizzazione di spettacoli teatrali e pirotecnici. Questo gusto per l'effimero tornerà anche durante la sua residenza romana, dove organizzò cene e festeggiamenti che ebbero una grande eco nella loro epoca. Proprio in questi anni giovanili iniziò la passione per il collezionismo: acquistò la celebre Venere allo specchio di Diego Velázquez. Uomo di grande temperamento, irrequieto, nel 1662 venne imprigionato con l'accusa di avere cospirato contro il re. Riabilitato nel 1668, morta la prima moglie si risposò nel 1670 con la figlia dell'Almirante di Castiglia, anch'egli noto collezionista. Nel 1673, nominato ambasciatore presso la Santa Sede divenne esiliato di lusso da una corte nella quale era mal visto. Arrivò nell'Urbe solo nel 1677 per rimanervi fino al 1683, quando si trasferì a Napoli con la carica di Vicerè. Qui morì solo

pochi anni dopo, nel 1687. Fu proprio nella Capitale che la sua raccolta si incrementò in modo impressionante: dalle 333 opere del primo inventario madrilegno, compilato tra il 1651 e il 1652, si passa alle 1162 di quello del 1682, senza contare la raccolta di antichità e di disegni. Il diplomatico era in contatto con personalità del calibro di Padre Resta, Carlo Maratti, Giulio Cesare Malvasia, Giuseppe Ghezzi, Pietro Bellori: ovvero i massimi connoisseurs del momento, che certamente orientarono le sue scelte di gusto. Da quel che possiamo dedurre da un esame più attento della quadreria si può affermare che vi fu l'intento di formare un vero e proprio museo che delineasse gli sviluppi della scuola italiana dalle origini – furono acquistate opere di Giotto e Cimabue – fino al contemporaneo, in parallelo al progetto del 'museo portatile' di Padre Sebastiano Resta. A mio avviso questo intento venne perseguito anche in vista della possibile apertura di una accademia di pittura a Roma, dove i pensionnaires spagnoli avrebbero potuto formarsi studiando le antiche vestigia del passato e i grandi esempi del Rinascimento. Mi pare quindi di estremo interesse che il Marchese del Carpio possedesse ben 41 opere di Pasqualino Rossi; è la spia non solo di un successo ben più ampio di quello che pensiamo oggi, ma anche di una precisa scelta di gusto. Infatti, in un pittore come Pasqualino, che si formò in laguna, assimilando la grande tradizione veneta del Cinquecento, che certamente passò per l'Emilia – sono molto profondi gli influssi non solo dell'arte del Correggio, ma anche di Annibale Carracci, al punto che alcune opere del nostro sono state ritenute per secoli di mano di questi due capiscuola. Si fermò poi a Roma, assimilando la lezione cortonesca e marattesca. L'artista doveva apparire agli occhi del nobiluomo spagnolo un pittore che riassumeva in sé il meglio della tradizione pittorica della penisola, attraversando con spregiudicatezza quella storia dell'arte che nella quadreria trovava una sua 'tangibile' estrinsecazione.

Nella tela con: «un Centauro che porta su la schina una Donna» è chiaramente ravvisabile l'episodio di Ercole che saetta il centauro Nesso. Secondo il mito, l'eroe, per avere in sposa Deianira, uccise il Dio fluviale Acheloo. La scena è ambientata in Tessaglia, sulle sponde di un fiume: Ercole e Deianira non riuscivano ad attraversarlo, per cui Nesso si offrì di aiutarli, affermando di essere un traghettatore. Invaghitosi della giovane sposa, tentò di rapirla ma venne ferito mortalmente al cuore da una freccia avvelenata col sangue dell'Idra. Prima di morire il centauro disse alla donna di conservare il suo sangue perché, cospargendolo su una veste che avrebbe fatto indossare al marito, gli avrebbe impedito di tradirla. Nel momento in cui Ercole parve sul punto di abbandonarla, Deianira fece quel che le venne detto: in realtà l'abito divenne una trappola mortale tramite la quale si consumò una terribile vendetta. Il dipinto segue fedelmente questo racconto: un unicum iconografico, a quanto mi consta, è la freccia che colpisce il capo del traghettatore, quasi che il semidio avesse sbagliato mira. Colpisce l'ispirazione classicista dell'immagine principale: il gruppo a sinistra, che occupa gran parte della tela, è chiaramente esemplato su bassorilievi antichi e non mi stupirei se la fonte di questa invenzione fosse stata proprio un pezzo della raccolta del marchese. Il paesaggio, caratterizzato dai toni caldi e dall'uso delle terre, con le nubi tinte di rosa che solcano il cielo azzurrino, è di chiara matrice veneta, tra Tiziano e Veronese, e avvolge le figure dai panneggi spigolosi, croccanti, che esaltano la sensualità delle carni di Deianira, la muscolatura di Ercole, la precisione della linea di contorno che staglia le membra di Nesso contro il fondo. È un lavoro questo di chiaro gusto neocinquecentesco, in cui la tradizione viene rinnovata alla luce della poetica del Barocco: il senso di movimento impresso alla scena, come bloccata



fig.1



fig.2

Bibliografia: Roberta Porfiri, Novità su Pasqualino Rossi, pubblicato su Bollettino d'arte Ministero per i Beni e le Attività Culturali n. 33-34, gennaio-giugno 2017, pagg. 180-181. all'acme dell'azione, con la rappresentazione dell'arco che scocca il dardo, quasi che la pittura volesse rivaleggiare con la poesia nel tentativo di cogliere il senso del tempo secondo il noto paragone tra le arti mirando quindi a stupire il riguardante, è tipico proprio del gusto berniniano e cortonesco.

Ancora più squisitamente 'citazionista' è

il dipinto con: «una Venere, che abbraccia Adone», che pubblica en rever il noto prototipo di Tiziano (fig. 1) con alcune varianti di non poco conto. In questo caso l'episodio del mito è seguito alla lettera: non mi dilungo qui sulla figura di Adone, una delle più complesse dal punto di vista semantico dell'antichità, associata alla bellezza maschile e al ciclo di nascita e morte della natura, quindi al suo continuo rivivere e rinnovarsi. Nella nostra tela il giovane viene dissuaso da Afrodite dall'andare a caccia, in quanto sapeva che un giorno il passatempo gli sarebbe stato fatale. Secondo le fonti sarebbe stato ucciso da un cinghiale, inviato o da Apollo o da Ares, quest'ultimo amante geloso di Venere. Dal sangue di Adone nacquero i fiori d'anemone, mentre dal sangue della Dea, che tentò invano di salvarlo passando attraverso i rovi, nacquero delle rose rosse. Ella nel nostro dipinto abbraccia il cacciatore, a volerlo trattenere, ed egli con una mano pare scacciarla, già cedendo al richiamo dei cani da caccia che lo reclamano; un puttino fugge spaventato alla vista degli animali. Anche in questo caso colpisce la luce calda che scorre accarezzando le superfici, la penombra dalla quale emerge il sensuale corpo femminile, il cielo rosato, al tramonto, contro il quale si stagliano le figure e, ancora una volta, la tensione a rappresentare un episodio in fieri, dotato di una certa teatralità. Certamente la raffigurazione della natura ancora una volta tradisce l'educazione veneta di Pasqualino Rossi, ma quel che notiamo, soprattutto, anche a paragone coll'illustre prototipo del Vecellio, è l'attitudine antiretorica, la mancanza di grandeur, un certo spirito a metà tra l'aneddotico e il veristico che quasi fa calare il mito sulla terra, rendendolo particolarmente vivace e accattivante. Il pittore si sofferma su alcuni dettagli, dal copricapo piumato agli sbuffi della camicia di Adone fino alla coiffeur all'ultima moda della Dea o alle lenzuola spiegazzate, quasi a voler collocare in un hic et nunc questo episodio letterario. Proprio in questa precisa attitudine alla raffigurazione del reale, associata a uno spregiudicato recupero delle glorie rinascimentali, riproposte in chiave più accostante, è l'elemento che accomuna il pittore veneto a Pietro della Vecchia come a Giuseppe Caletti, rendendolo una voce particolarmente originale nel panorama artistico capitolino.

Queste qualità emergono soprattutto se collochiamo cronologicamente le nostre opere: furono certamente licenziate tra il 1677, anno della venuta a Roma del Marchese del Carpio, e il 1682, anno della sua partenza per Napoli e della compilazione dell'inventario già citato in questo scritto. Anche se non ci fossero i documenti o i marchi della collezione del Carpio a certificare l'assoluta autografia della Venere e Adone e del Nesso e Deianira, confronti stilistici davvero stringenti ci avrebbero portato inequivocabilmente al nome di Pasqualino Rossi. Ad esempio si confrontino i profili dei protagonisti del primo lavoro citato con quelli nella *Elemosina di Santa Lucia (fig. 2)* o nei Santi Quirico e Giulitta di Serra San Quirico: ritroviamo lo stesso tipo fisionomico, quasi un topos, con il nasino arrotondato, gli occhi piccoli con le grandi pupille nere, la bocca con le labbra sottili e il mento un po' sporgente, come la medesima resa delle epidermidi, morbide come velluto, quasi fossero state appena nutrite da un balsamo. Non possiamo poi non notare le stesse mani ossute e nervose che ricorrono anche nel Nesso e Deianira, dove ritroviamo i tipici panni spiegazzati che si librano nell'aria quasi avessero vita propria a rivelare il pennello di Pasqualino: li possiamo agevolmente accostare anche a quelli nella Maddalena rapita in cielo (fig. 3) di Fabriano. Infine la qualità davvero molto sostenuta in ogni loro parte delle nostre

opere, che possiamo apprezzare anche per l'ottimo stato di conservazione, permette di sciogliere qualunque riserva sulla loro autografia e di considerarle degli *starting points* per la riscoperta non solo degli altri lavori a soggetto profano licenziati per il marchese del Carpio, ma anche per la rivalutazione delle effettive qualità dell'artista veneto, talento più versatile e vario di quello che fino ad ora si era ritenuto.

Alessandro Agresti



fig.3



Antonio Molinari (Venezia 1655 – 1704)

Arianna e Teseo Olio su tela, cm. 97 x 74



Il volto barbuto del giovane Teseo immortalato dal pittore con tanto di elmo piumato, si staglia nitido e intenso, mentre punta i suoi occhi scuri sulla ragazza, che lo guarda ammaliata, mostrando il profilo; le nude spalle parzialmente coperte da una sciarpa purpurea. Molinari in questa sua opera dilata la narrazione, isolando i due personaggi, ritratti fino alla vita, a colmare l'ovale del dipinto. L'aitante guerriero addita con l'indice della mano destra il filo dondolante da un'apertura, lei alza il braccio sinistro, esibendo il palmo e le dita rivolte anch'esse verso la cordicella che si snoda sopra al suo capo, acconciato in una treccia a formare lo chignon. Le due figure si affrontano quasi in un abbraccio, tanto i loro corpi sono vicini; le eleganti vesti nei colori caldi del cremisi e del marrone, panneggiate in un insieme di morbide ondulazioni, hanno tratteggiato sulle braccia, ampie camicie fuoruscenti dai panni vellutati, in gradazioni di bianco, steso a veloci pennellate. Sul bellissimo viso maschile, impreziosito dal copricapo sfavillante, sembra leggersi un'ombra di dubbio; lo sguardo, tuttavia, rimane teso verso quello di lei, che, alzando il mento e scoprendo il collo, sembra avvicinarglisi, apportando una lieve nota erotica alla composizione, accresciuta da una linea ideale che pare unire le loro labbra appena dischiuse. L'autore dà il via, in questo episodio, a una complessa sequenza di emozioni, che vanno dallo stupore alla domanda, dall'affascinazione alla carnalità, dalla complicità al disincanto. La gestualità è alta e palesa una certa dose di teatralità: le braccia alzate, le teste che paiono colloquiare, il ricco piumaggio aleggiante dell'elmo, la mano sinistra del cavaliere appoggiata al petto in un gesto accorato. La vicinanza dei due corpi e l'espressione dei volti mostra un'intensa liaison amorosa, come vuole il mito, che narra di Arianna, innamoratasi di Teseo quando egli giunge a Creta per uccidere il Minotauro nel labirinto. Ci troviamo di fronte a quella vera e propria "ossessione dinamica e a quell'aperto e teatrale sbracciarsi delle figure" che ritroveremo nelle grandi tele narrative dell'ultimo

- I. e 2. Alberto Craievich, Antonio Molinari, i, Soncino, 2005, p. 39.
- 3. Alberto Craievic, *Antonio Molinari*, Soncino, 2005,pp. 202-205
- 4. De Marchi, 1987, p. 221.
- 5. R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, Milano 1981.
- 6. Alberto Craievich, *Antonio Molinari*, Soncino, 2005, p. 224.
- L. Moretti , Notizie e appunti su G.
 B. Piazzetta, alcuni piazzetteschi e G.
 B. Tiepolo, in Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, CXLIII, (1984-1985), p.361.

decennio del Seicento. L'artista attingendo a un repertorio classico introdotto dai colleghi provenienti dall'Urbe, conferisce a questi soggetti una certa nobiltà espressiva, attraverso il modo ampio di definire i volumi e la vivace corposità che dona ai suoi incarnati.

"E' facile leggere nell'opera quella monumentalità tutta risolta nelle figure, slegata cioè dalle complesse e ardite architetture, o dagli scorci di sotto in su che invece tanto affascinavano i contemporanei", ci ricorda Craievich.² Possiamo ritrovare le sembianze della medesima modella e una analoga disposizione del corpo, leggermente ruotato a scoprire le spalle, così come quella del viso, alzato e di profilo a mirare il "protagonista maschile", in più di un racconto pittorico del Molinari; cito a proposito "Sofonisba che riceve il veleno" e "Porzia si ferisce la gamba..." (di cui esistono più versioni); si tratta anche in questo caso di composizioni "in mezze figure", dove il dinamismo circolare dell'episodio si avvale di una torsione dei corpi e di una bilanciata rotazione dei volti, unita a una gestualità e ad un pregevole panneggio delle vesti, che la nostra tela riecheggia.3

La novità del linguaggio di Molinari sta tutta nel passaggio dall'eredità tenebrosa della sua formazione, al chiarismo settecentesco, che l'artista mette in atto attraverso una complessa rete di relazioni con i pittori contemporanei e con il gusto in trasformazione a cavallo dei due secoli. Antonio, nato a Venezia il 21 gennaio 1655, come un Giano bifronte che può guardare al futuro e al passato, si forma, dopo un primo apprendistato dal padre Giovanni, negli atelier dei cosiddetti "tenebrosi", principalmente in quello di Antonio Zanchi, per lui fondamentale maestro. La precoce scomparsa del Molinari, a soli quarantanove anni, e proprio quando stava imponendosi nell'ambiente artistico lagunare, altera in alcuni casi, la veridicità di notizie che lo riguardano. Di certo sappiamo che, solo tre anni dopo la sua morte, nel 1707, il segretario dell'Accademia di San Luca, Giuseppe Ghezzi, riferiva di aver presentato al pubblico "...ventitré pezzi di quadri, tutti sen-

za cornice, historiati di maniera veneziana..... in mezze figure, di bonissima maniera vaga e forte, dipinti dal Molinari pittore veneziano".4 La definizione di "istoriati alla maniera veneziana" connota un genere pittorico nel quale il segretario ascrive determinate qualità al Molinari, mostrando come esistesse già, dopo pochi anni dalla sua scomparsa, una sorta di exploit collezionistico dell'artista. Questi dipinti, dotati di proprie caratteristiche, come la designazione "a mezze figure", un formato cosiddetto "da stanza", prediletto dai pittori emiliani per la raffigurazione di sventurate eroine della tradizione classica, è un genere che abbiamo ben presente, grazie ai celebri esempi di Guercino, di Reni e di Cagnacci, ma che qui viene privato della sua componente di drammaticità, accostandosi al nuovo genere "narrativo-romanzesco", come scrive Pallucchini, in cui Molinari sembra dare il meglio di sé.⁵ I dipinti da cavalletto con storie antiche procurano, infatti, all'artista grande notorietà presso i collezionisti da subito. Segnalo, a tal proposito, un dipinto ovale, olio su tela, che ricorda massimamente la nostra; trattasi di "Antonio e Cleopatra". 6 (fig.1) Il tema è sempre quello eroico-amatorio: i due amanti sono nella stessa posizione di Arianna e Teseo e i modelli ritratti, hanno le medesime sembianze. La tela è colmata, anche qui, con mezze figure, che si guardano mostrando una complicità sensuale e una fedeltà mortale: le eroine sono le donne che si immolano per amore. Cleopatra ha lo stesso modo di ruotare il capo di Arianna e Antonio la guarda nell'identica maniera di Teseo: storie diverse, vesti differenti, ma la stessa enfasi amorosa, un uguale senso di complicità e di velata sofferenza, che non incorre, tuttavia, in toni troppo drammatici. Come segnalatomi da Massimo Pulini, che ringrazio, esiste foto di un dipinto su tela, di forma ovale, identico nel formato e con la medesima cornice dorata con decori a bulino, facente parte di una serie di quattro opere finite sul mercato antiquario e quindi in un'asta di Christie, attribuito al nostro pittore.

La bottega di Molinari, con la sua produzione

di opere del genere "alla veneziana", pare fosse piuttosto fiorente negli ultimi anni del secolo. Segnalo che tra i propri allievi annoverava anche un singolare artista che qui di seguito vado a menzionare. Da un documento si evince, infatti, che nel novembre 1724, Ubaldo Muzzioli, suocero di Giambattista Piazzetta, dichiarava a proposito del nuovo genero: «Lo sposo lo conosco dalla fanciullezza coll'occasione che veniva dirimpetto a casa mia dal signor Molinari per imparar l'arte del dipingere».⁷

Anna Maria Cucci



fig.1



Artista fiammingo, metà secolo XVII

Una regina chiede clemenza a un imperatore romano (Cesare e Cleopatra?) (Modello pittorico per un arazzo) Olio su tavola di rovere, cm. 48,5 x 62,5



Diversi busti marmorei sono poggiati ognuno sul proprio piedistallo, dipinti ottagonali sporgono dalle pareti e lampadari istoriati decorano un salone magniloquente che apre su stanze prospettiche, l'ultima delle quali culmina a catino con un altare che pare avvolto di drappi rosati. Entro questo ricco palazzo si svolge una scena di corte: una dama vestita nobilmente e cinta di un velo, fermato da una piccola corona, sta consegnando una carta a un sovrano accennandogli un inchino deferente. Si direbbe l'atto formale della resa di una regina che chiede clemenza al vincitore, intercedendo per il proprio popolo. Il regnante è vestito da antico condottiero romano ed è drappeggiato da un ampio manto rosso, che era colore del potere all'epoca della Roma imperiale, dietro a lui due paggi aprono un corteo di soldati, armati con elmi a cimiero e alte lance. Alle spalle della regina stanno invece altre cinque nobildonne, prive di attributi simbolici, salvo i diademi che coronano le loro teste.

L'evento narrato è iscritto in una ampia e debordante cornice, costellata di putti e angioletti, stipata di frutta e verzure avvolte da festoni, che convergono in un cartiglio a sua volta incorniciato al culmine superiore del quadro. Tutto questo apparato decorativo trasforma la composizione nel boccascena di un teatro, ma a meglio considerare nell'apparato a festoni c'è un richiamo evidente agli arazzi fiamminghi di epoca barocca.

In questo modo si presenta infatti, in quei preziosi ricami, il rapporto compositivo tra la scena principale e il diaframma fastoso che la circonda. È nel largo perimetro degli arazzi che sono di solitamente presenti gli elementi simbolici del casato che li ha commissionati. Alle estremità della base, nel nostro dipinto, si scorgono un'aquila e un leone, cha dovrebbero richiamare gli emblemi di una nobile famiglia. L'impostazione di questo dipinto evoca molto da vicino alcune pitture eseguite da un gruppo di artisti fiamminghi operanti in Italia intorno alla metà del XVII secolo. Louis Cousin (Ninove 1606 – Bruxelles 1667), soprannominato



fig.1



fig.2

Gentile, David Teniers (Anversa 1610 - Bruxelles 1690), Willem van Herp (Anversa 1614 - 1677) e Jan van Kessel (Anversa 1626 - 1679) si trovarono a lavorare insieme per la famiglia dei Moncada verso il 1650. (fig.1) È giunta fino a noi una serie di abbozzi pittorici preparatori per arazzi che intendevano celebrare i fasti e la memoria del casato siciliano (ora si trovano in collezione privata, ma sono stati pubblicati da Lina Scalisi in *La Sicilia degli heroi*, Catania 2008). D'altro canto sono di maestranza fiamminga (Atelier di Albert Auwercx) anche gli stessi arazzi derivati da quelle pitture, eseguiti per Guglielmo Raymondo Moncada, alcuni dei quali conservati a Parigi, presso l'Hotel Potocki (vedi L. Scalisi, op. cit., pp. 36-108). *(fig.2)*

Lo stile pittorico di quei modelli differisce dalla mano più corsiva del presente dipinto, ma ritengo che l'autore fosse anch'egli fiammingo, medesima è infatti la struttura della scena, che pure in questo caso giudico destinata a essere finemente ricamata in forma di arazzo. È raro trovare testimonianze di questo tipo perché tali modelli pittorici non servivano tanto alla loro traduzione tessile, che necessitava invece di cartoni a grandezza naturale, semmai servivano a rendere in dimensione miniata la resa finale della scena, a tutto favore del committente. Va infine rilevato che anche i dipinti ottagonali, che si scorgono entro il salone che ospita la scena principale, hanno cornici nere alla maniera fiamminga.

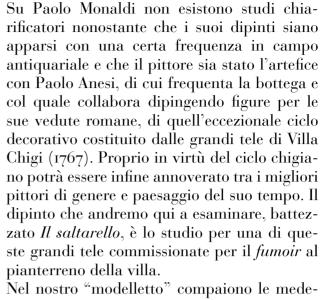
Massimo Pulini





Paolo Monaldi (Roma 1710 – 1780/90)

Il Saltarello, Studio per il ciclo pittorico di Villa Chigi, Ariccia Olio su tela, cm. 80 x 108, siglato PM



sime figure della realizzazione finale, ad eccezione di quattro personaggi presenti solo in quest'ultima; ventuno figure per il nostro esemplare, venticinque per la tela Chigi (cm. 185x146), ora a Milano nella raccolta Alemagna (fig.1). La posizione, le fattezze e gli atteggiamenti dei soggetti sono assolutamente i medesimi in entrambi i lavori, fin nel più piccolo dettaglio, mentre qualche differenza si può costatare nel torrione e nelle fronde degli alberi che fungono da décors.

L'artista, sembra dare il meglio di se nelle scene di genere, e per tale motivo è spesso confuso, in similari composizioni, con Andrea Locatelli, tanto che per quest'affinità di stile si è pensato a una sua frequentazione della bottega del collega. Possiamo ben vedere, tuttavia, anche in altre sue opere, come le figure rappresentate siano di dimensioni maggiori, e così pure la dovizia di particolari delle stesse, e come accresca il livello di espressività dei loro gesti. In primo piano, scorrendo da sinistra, due suonatrici di tamburello, circondate da tre musicanti, con labbra un poco schiuse sembrano intonare un canto. Un pifferaio, seduto sul prato, tiene una brocca gialla al suo fianco. Guardando attentamente, sulla panciuta terraglia possiamo scorgere le iniziali "P. M .", con cui spesso il Monaldi sigla le sue opere. Al centro un folto gruppo di personaggi, zibaldone di gioventù in abiti campagnoli,





fig.1

maschere, viandanti e pellegrini, danza e beve a passo di "saltarello", ballo che presta il titolo al dipinto.

Sulla destra della tela è raffigurata una donna seduta a un tavolo imbandito che, tirata per la mano da un giovane, rifiuta di alzarsi, mentre un personaggio con le vesti da cacciatore li guarda divertito. Dietro a loro tre figure sedute a un secondo tavolo, si mostrano in quel che appare come un amabile cicaleccio. Al centro della scena, in secondo piano, una filatrice intenta al suo lavoro accovacciata sui gradini di pietra di una scalinata, un uomo scende portando un vassoio, una ragazza appoggiata al parapetto dello scalone pare sussurrargli qualcosa all'orecchio. L'esplosione della vita, dei colori e la ricchezza di personaggi di questo dipinto, di là dalle scene di genere locatelliane, delle Storie di Bertoldo del Crespi e di un rimando ai più lontani "bamboccianti" del Seicento, ha in sé qualcosa di straordinario e innovativo. Infatti, quello che più si evidenzia in questo dipinto, così ben costruito nella gestualità dei personaggi, nel movimento degli stessi e nella loro ambientazione, è che qui si fa teatro: una mise en scène, di grandi dimensioni nella tela finale (ove a proposito sono inseriti altri quattro personaggi), di superficie ridotta in questo modelletto che restituisce il vigore, la freschezza e la giocondità della sorella più grande.

Anna Maria Cucci



Paolo Monaldi (Roma 1710 – 1780/90)

La venditrice di polli Studio per il ciclo pittorico di Villa Chigi, Ariccia Olio su tela, cm. 58 x 74,5 siglato PM



Nel dipinto che andiamo a esaminare è subito evidente come la partita figurativa sia preminente rispetto a quella paesistica, tanto per la mancanza di un fondale ricco di particolari, quanto per la totale esclusione di alcuni elementi architettonici. D'altra parte confrontando tale "studio" con la tela finale di Villa Chigi (cm. 180x162) (fig.1) ci rendiamo conto che il nostro "modelletto" riguarda solo una parte della composizione di riferimento, quella con più figuranti, posta in primo piano. In questo brano i personaggi sono quasi ammassati, certi chiacchierano tra loro, qualcuno sta guardando, un altro volta le spalle alla combriccola mentre striglia il mulo; figura focalizzante è quella di una donna che tiene tra le mani due polli. Funge da separé un grande masso, dove è appoggiato un sacco, con la sigla P. M. apposta in alto a destra. Di là dal blocco di pietra un gruppo di quattro figure anima il paesaggio: un ragazzo gira le spalle allo spettatore nell'atteggiamento di pescare, mentre un altro è chino tra due giovani donne, forse intente a lavare i panni nel fiume. Scene idilliache che escludono ogni violenza, rissa o volgarità. Il panorama è quello ameno e campagnolo dei contadini in festa, in un tripudio di movimento e colore, allietato ancor più da giovani dalle vesti variegate e allo stesso tempo garbate, quasi personaggi di buona famiglia agghindati per una sagra paesana. Il mondo espressivo monaldiano di questo importante ciclo pittorico, in sintonia con quello letterario e teatrale italiano di quegli anni, prelude alle nuove correnti artistiche europee. Tutte le varie scene, "interrotte" come sono, passando dagli episodi delle danze, ai giochi dei contadini, dalle scenette di genere alle tavole apparecchiate, dagli approcci amorosi agli episodi umoristici, sono vera e propria azione scenica, fanno teatro nel più puro stile rococò, con quinte e fondali formati dai vari elementi architettonici e paesistici. Siamo qui proiettati in piena commedia settecentesca, nel teatro moderno, quello goldoniano. Vedute come quella de Il Saltarello o della Venditrice di polli, in cui risalta anche il talento dell'ar-



fig.1

tista per il paesaggio, non temono il confronto con opere simili di famosi artisti francesi del Settecento. Terminati i lavori dei pannelli di Villa Chigi, nell'anno 1767, come liquidazione, Paolo Anesi ricevette 375 scudi in totale, mentre Paolo Monaldi ne ebbe 705, quasi il doppio, essendo il lavoro di quest'ultimo più esteso e difficoltoso, sia per il numero delle tele, sia perché egli eseguì le figure anche in quelle dell'Anesi. Le pareti del Fumoir, la saletta da fumo della villa posta al pianterreno, sono tutte decorate da Monaldi, mentre quelle della sala da pranzo sono frutto della collaborazione tra i due artisti. Nel ciclo chigiano il Monaldi acquista una notevole indipendenza stilistica dai suoi maestri; cosa che lo porterà ad assumere una personalità inconfondibile, rendendolo il rappresentante pittorico più in linea con la sua epoca; ripresentandolo non solo come il degno discepolo di Locatelli, ma come figurista dotato di un eccezionale buon gusto e così avanti da preannunziare i cartoni goyeschi del Prado.

Anna Maria Cucci





Ritratto dell'amico Goethe di J.H.W. Tischbein

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751 – 1829)

Oxyartes gibt seine Tochter Roxane Alexander zur Frau, um 1780/81 Öl auf Leinwand, 99 x 132,5 cm

Das von mir im Original begutachtete, teilweise unvollendete Gemälde ist als ein bedeutendes Werk von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein aus der Zeit von dessen erstem römischen Aufenthalt zu bestimmen. 1779 erhielt Tischbein ein Stipendium der

1779 erhielt Tischbein ein Stipendium der Kasseler Kunstakademie, am 15. Oktober 1779 verließ er Kassel und gelangte über Nürnberg, Augsburg, München, Venedig und Florenz nach Rom. Dort arbeitete und studierte er, bis er im Frühjahr 1781 wieder nach Kassel zurückkehrte. Arbeiten aus der Zeit des ersten römischen Aufenthaltes sind kaum erhalten, im Gegensatz zur Epoche seines zweiten, längeren römischen Aufenthaltes. Er war dann am 24. Januar 1783 wieder nach Rom zurückgekehrt.

Das Gemälde zeigt, wie der auf einem mit Sphyngen ornamentierten Thronsessel sitzende baktrische Herrscher Oxyartes nach seiner Niederlage gegen Alexander dem Sieger seine Tochter Roxane zur Frau gibt und damit auch sein neuer Verbündeter wurde. Er begleitete Alexander auf dem Feldzug nach Indien und wurde schließlich zum Satrapen eines Gebietes zwischen Hindukusch und Indus ernannt. Sowohl die legendäre Schönheit der Roxane sowie auch variierende Erzählungen um Alexanders Liebe zu ihr inspirierten immer wieder Werke der bildenden Kunst, der Musik und Literatur.

Tischbeins vielfigurige Darstellung führt die unterschiedlichen Parteien mit Alexander als Verbindungsfigur zusammen. Rechts von dem die Bildmitte einnehmenden Alexander sieht man seine Soldaten und Gefolgsleute, mit denen er die Festung des Oxyartes auf dem als uneinnehmbar geltenden Sogdischen Felsen erobert hatte. Mit der rechten Hand Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751 – 1829)

Ossiarte offre in sposa la propria figlia Rossane ad Alessandro Magno, 1780/81 circa Olio su tela, cm. 99 x 132,5

Il dipinto, da me esaminato dal vero, in parte non finito, è da considerarsi opera particolarmente significativa di Johann Heinrich Wilhelm Tischbein ed è riferibile all'epoca del suo primo periodo romano.

Nel 1779 Tischbein ottenne una sovvenzione dall'Accademia d'Arte di Kassel; il 15 Ottobre 1779 egli lasciò Kassel e giunse a Roma attraverso Norimberga, Augusta, Monaco di Baviera, Venezia e Firenze. A Roma studiò e lavorò fino all'inizio del 1781, anno in cui fece ritorno a Kassel. Sono molto scarse le testimonianze sopravvissute riferibili a questo primo periodo romano, a differenza di quelle appartenenti all'epoca del suo secondo e più lungo periodo romano. Egli infatti tornò nuovamente a Roma già il 24 Gennaio del 1783.

Il dipinto mostra come il dominatore battriano Ossiarte, seduto su un trono ornato da sfingi, in seguito alla sua disfatta contro Alessandro, offrì al vincitore la propria figlia Rossane in sposa, diventando in tal modo anche suo nuovo alleato. Egli fu accanto ad Alessandro nella campagna militare in India e venne infine nominato Satrapo di una provincia situata tra l'Hindu Kush e l'Indo. Tanto la leggendaria bellezza di Rossane, quanto le varie narrazioni riguardanti l'amore di Alessandro per lei, hanno ispirato ininterrottamente opere nel campo delle arti figurative, della musica e della letteratura.

La rappresentazione del Tischbein, ricca di figure, fa incontrare i membri delle opposte fazioni utilizzando Alessandro come figura di congiunzione. A destra di Alessandro, che occupa il centro del quadro, si vedono i suoi soldati ed il suo seguito; coloro con cui aveva conquistato la fortezza di Ossiarte, situata presso la Rocca Sogdiana, considerata

hält Alexander einen erlegten Löwen – die Beute dient wohl als heroisch – weidmännisches Geschenk -, mit der Linken nimmt er die Hand der verschämt – lieblichen Roxane entgegen. Während der erlegte Löwe die Stärke des Feldherrn verdeutlicht, ist die Zuwendung zu Roxane einer aufkeimenden Liebe, zarter Unterwerfung geschuldet. Sieht man auf der Alexander zugeordneten Bildhälfte rechts wehrhafte, junge Männer, so bemerkt man links um den bereits greisenhaften Oxyartes geschart Kinder, Frauen und Männer unterschiedlichen Alters, wohl Mitglieder der Familie und des Hofstaates des baktrischen Herrschers.

Der erlegte Löwe ist auch streng formal ein vorweggenommenes Zitat von Tischbeins Historienkomposition "Des Mannes Stärke" (ab 1786), die er in mehreren Fassungen in den folgenden Jahren ausführte; viele vergleichbare gezeichnete Studien erlegter Löwen sind hierzu erhalten (Klassik Stiftung Weimar, Landesmuseum Oldenburg u.a.). Goethe kommentierte die Komposition "Des Mannes Stärke" bereits 1786, anläßlich ihrer Entstehung.

Die Gruppe der Soldaten rechts erinnert bedingt an das etwas spätere, zu Beginn des zweiten römischen Aufenthaltes ausgeführte Gemälde "Die Verurteilung des Julius Sabinus und seiner Gemahlin Epponina", um 1783 sowie an das bekannte frühe Hauptwerk "Conradin von Schwaben und Friedrich von Österreich vernehmen beim Schachspiel ihr Todesurteil", um 1783/84 (Stiftung Schloß Friedenstein, Gotha). Die Inszenierung von Architektur und Fernsicht rechts nimmt bereits Effekte des späteren Gemäldes "Hektor wirft Paris seine Weichlichkeit vor und mahnt ihn in den Kampf zu ziehen", vorweg (1), gemalt 1786 (Klassik Stiftung Weimar). Inspiriert ist die Figur des Alexander indessen offenbar von einem italienischen Gemälde, das Tischbein selbst auch in Worten gewürdigt hat.

Die Figur des Tischbein'schen Alexander ist offensichtlich von dem Alexander im Gemäl-

imprendibile. Alessandro afferra con la mano destra un leone ucciso - preda e trofeo di caccia di valenza eroica -, con la sinistra accetta la mano della timida, amabile Rossane. Mentre il leone ucciso allude alla potenza del condottiero, l'offrirsi a Rossane è rivelativo di un amore che va sbocciando, di un dolce gesto di sottomissione. Mentre nella metà di dipinto alla destra di Alessandro si scorgono giovani uomini in armi, nella porzione sinistra, vicino all'ormai vecchio Ossiarte, si vedono raggruppati bambini, donne e uomini di età disparate, probabilmente membri della famiglia e della corte del signore della Battria.

Il leone ucciso, da un punto di vista rigorosamente formale, è una citazione anticipatrice della composizione storica del Tischbein "Des Mannes Stärke" (La forza dell'uomo) (dal 1786), che egli declinò in molteplici versioni negli anni seguenti; ci sono infatti pervenuti molti studi disegnati di leoni uccisi comparabili con questo (presso la Klassik Stiftung Weimar ed il Landesmuseum Oldenburg, tra gli altri). Goethe commentò la composizione "Des Mannes Stärke", rispetto alla sua genesi, già nel 1786.

Il gruppo di soldati sulla destra ricorda segnatamente alcuni dipinti di poco più tardi, realizzati all'inizio del secondo periodo romano: "Il giudizio di Giulio Sabino e di sua moglie Epponina", del 1783, così come il noto, precoce capolavoro "Corradino di Svevia e Federico d'Austria apprendono della loro condanna a morte mentre giocano a scacchi", del 1783/84 (Stiftung Schloß Friedenstein, Gotha). La rappresentazione scenografica di architetture e di veduta, sulla destra, anticipa già effetti del quadro più tardo "Ettore rimprovera Paride per la sua mollezza e lo sprona a combattere" (1), dipinto nel 1786 (Klassik Stiftung Weimar). La figura di Alessandro, invece, è chiaramente ispirata da un dipinto italiano, che il Tischbein stesso aveva espressamente lodato.

La figura dell'Alessandro tischbeiniano è tratta evidentemente dall'Alessandro che compare nel dipinto "Nozze di Alessandro e Rossane", eseguito nel 1519 nella Villa Farne-

de "Heirat von Alexander und Roxane", ausgeführt unter Leitung von Giovanni Antonio Bazzi gen. Il Sodoma um 1519, in der Villa Farnesina zu Rom, inspiriert. Die Komposition geht als ursprüngliches Vorbild auf Raffael zurück, wie erhaltene Zeichnungen erweisen. Für Tischbein war die ursprüngliche "inventio" von Raffael offenbar entscheidend.

Tischbein hatte seit seiner neapolitanischen Zeit einen stark autobiographischen Roman konzipiert, die "Eselsgeschichte", eine Sequenz von Bildern und begleitenden Worten. In der literarischen Ausarbeitung lagen die Defizite. Aufgrund von Tischbeins Bildern, Notaten, Erzählungen und Direktiven formulierte eine wenig bekannte Dichterin, Henriette Hermes, die Texte zu einem kompletten Roman aus. Der Roman wurde 1812 in Norddeutschland, in Eutin, abgeschlossen. Das Romanmanuskript wurde erst 1987 anläßlich der Tischbein – Ausstellung 1987 / 88 publiziert (2). Eine Fülle von italienischen Erinnerungen flossen durch Tischbein in den Roman ein. Henriette Hermes, die die Texte ausformulierte, war nie in Italien gewesen. Im Roman wird ausführlich auf das Gemälde in der Farnesina eingegangen, das Tischbein als reines Werk Raffaels – der "inventio" folgend – beschreibt. Der Autor als Ich – Erzähler sieht das Meisterwerk:

"Der Prinz schickte zu uns und ließ fragen, ob wir in seiner Gesellschaft von drei Menschen, die Wohnung dieses herrlichen Künstlers besuchen sollten …" (3).

Rasch wird aus den Beschreibungen in der "Eselsgeschichte" klar, daß es sich bei der im Roman beschriebenen Villa, deren "... Zimmer ... welche Raphael mit seiner Geliebten ... einst bewohnte" (4) um die Villa Farnesina handelt, nicht um die 1841 zerstörte Villa Raphael im Garten der Villa Borghese.

" … In einem Zimmer, welches vermutlich das Schlafzimmer war, sind gleichfalls Darstellungen aus dem Gebiet der Liebe gewählt sina a Roma sotto la guida di Giovanni Antonio Bazzi, detto il Sodoma. Tale composizione trova a sua volta in Raffaello il proprio prototipo originario, come dimostrano alcuni disegni ancora conservati. Per Tischbein l'originaria "inventio" di Raffaello fu senz'altro decisiva.

Tischbein concepì, durante il suo soggiorno napoletano, un romanzo fortemente autobiografico, la "Eselsgeschichte" ("Storia dell'asino"), una sequenza di immagini accompagnate da notazioni scritte. Vi furono delle lacune nell'elaborazione letteraria. Basandosi su illustrazioni, appunti, racconti e direttive del Tischbein, Henriette Hermes, una poetessa poco conosciuta, stilò i testi nella forma di un romanzo compiuto. Il romanzo venne completato nel 1812 a Eutin, nella Germania del Nord. Il manoscritto del romanzo è stato pubblicato per la prima volta nel 1987, in occasione della mostra dedicata al Tischbein del 1987/88 (2). Nel romanzo confluirono attraverso Tischbein una moltitudine di ricordi italiani. Henriette Hermes, che formulò i testi, non era mai stata in Italia. Nel romanzo viene trattato con dovizia di particolari il dipinto della Farnesina, che il Tischbein descrive come vera e propria opera di Raffaello, in ragione della "inventio". L'autore, come io-narrante, vede il capolavoro:

"Il principe ci mandò a chiamare e ci fece chiedere se, nella sua compagnia di tre uomini, avessimo voluto visitare la dimora di questo artista eccellente..." (3).

Rapidamente, attraverso le descrizioni nella "Eselsgeschichte", diviene chiaro rispetto alla Villa descritta nel romanzo, le cui "stanze... che Raffaello con la sua amata...un tempo abitò" (4), che si tratta della Villa Farnesina, e non della Casina di Raffaello, situata nel giardino di Villa Borghese, distrutta nel 1841.

"...in una stanza, che probabilmente era la camera da letto, sono state scelte, allo stesso modo, rappresentazioni d'ambito amoroso: Alessandro Magno, a cui il mondo apparve come troppo piccolo, in virtù del suo spirito di dominatore, porge qui alla bella Rossane la co: Alexander der Große, dem die Welt für seinen Herrschergeist zu klein dünkte, reicht hier, von der der mächtigen Liebe besiegt, der schönen Roxana die Krone, und Amor mit seinen Gehilfen entkleiden den Helden und treiben ihr Spiel mit den Waffen des furchtbaren Eroberers, der im Rausche seines Glücks sich zum Göttersohn fabelte.

.... Alle Bilder, welche diese Wohnung zieren, sind bedeutungsvoll, wie es der Künstler selbst war. ... Siehe, Gott und die Kunst leiten uns zu dir, du bist das Bild der Liebe und webst das ewige Band, welches Himmel und Erde bindet und das Leben beglückt". (5)

Tischbeins ikonographische Ausführungen zur Liebe finden ihr Gegenstück in Betrachtungen über Alexander in demselben Roman, vom "... erobernden Alexander...", der "... nicht einmal die Frucht seiner blutigen Taten genoß." (6). Auf diese "blutigen Taten" spielt Tischbein in seinem Gemälde an, ikonographisch viel diskreter sind die Hinweise auf Alexanders militärische Rolle im Bild in der Farnesina. Tischbeins antithetische Sicht, das Nebeneinander von Liebe und Krieg, läßt seine Bevorzugung der Liebe erkennen.

Das frühe Historienbild, entstanden während Tischbeins erstem römischem Aufenthalt, Frucht seiner begeisterten Studien in Rom und seiner Faszination durch Raffael und dessen Nachfolge, stellt eine bedeutende Entdeckung und wesentliche Ergänzung zu unserer Kenntnis seines Werkes als Historienmaler dar. Das unvollendete, auch im Format anspruchsvoll dimensionierte Werk ließ er offenbar in Italien zurück. Finanziell äußerst beschränkt, hätte er es kaum als Reisender und Wanderer nach Deutschland mittransportieren können. Das Gemälde erschließ vielschichtige Hinweise auf die künstlerischen Intentionen des jungen Künstlers während seines ersten römischen Aufenthaltes, Intentionen, die spätere künstlerische Projekte bereits in nuce erkennen lassen.

Prof. Dr. Hermann Mildenberger

Anmerkungen

- (1) Hermann Mildenberger. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. The Condemnation of Julius Sabinus and his Consort Epponina, in : Selected works. Galleria Carlo Virgilio & Co. Roma and London 2019, S. 26 – 29. Hermann Mildenberger. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Hektor wirft Paris seine Weichlichkeit vor und mahnt ihn in den Kampf zu ziehen, in: PATRIMONIA 253, Weimar, Berlin 2003, S. 19 - 52.
- (2) Eselsgeschichte oder Der Schwachmatikus und seine vier Brüder der Sanguinikus, Cholerikus, Melancholikus und Phlegmatikus nebst zwölf Vorstellungen vom Esel von Wilhelm Tischbein, 1987 (Bearbeitung und Redaktion Gudrun Reindl – Scheffer). (= Band 2 zu Hermann Mildenberger (Hg.). Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Goethes Maler und Freund, Landesmuseum Oldenburg. Schleswig - Holsteinisches Landesmuseum Kloster Cismar, Freies Deutsches Hochstift Frankfurter Goethe - Museum 1987 / 88.) Zur weiteren Biographie der Autorin Henriette Hermes vgl. Hermann Mildenberger (Hg.) Johann Wolfgang Goethe. Reineke Fuchs. Mit Aquarellen und Auszügen aus der "Gänsegeschichte" von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Frankfurt / Main und Leipzig 2004.
- (3) Eselsgeschichte (wie Anm. 2), S. 246.
- (4) ebenda
- (5) ebenda
- (6) ebenda, s. 208

rona di colui che è vinto da amore poderoso, e intanto Eros con i suoi aiutanti spogliano l'eroe e giuocano con le armi del terribile conquistatore, di colui che, nell'ebbrezza della fortuna, si favoleggiò figlio di un Dio.

...tutte le immagini che adornano questa dimora sono suggestive, così come lo era l'artista... guarda, il Dio e l'Arte ci conducono a te, tu sei l'immagine dell'amore e tessi l'eterno vincolo che unisce cielo e terra, rendendo felice la vita." (5) I modelli iconografici del Tischbein rispetto al tema dell'amore, trovano la loro controparte, entro il romanzo medesimo, nelle considerazioni riguardanti Alessandro, "...Alessandro conquistatore...", che "non una sola volta gustò il frutto delle sue azioni sanguinose" (6). Tischbein allude a questi "fatti sanguinosi" nel suo quadro; da un punto di vista iconografico i riferimenti al ruolo militare di Alessandro sono, nel dipinto della Farnesina, molto più discreti. La visione antagonistica del Tischbein, ovvero l'essere di amore e guerra contraddittori ma anche complementari, finisce con il lasciar riconoscere la propria predilezione per l'amore. Il precoce dipinto a soggetto storico, nato durante il primo periodo romano del Tischbein, frutto dei suoi appassionati studi a Roma e della fascinazione per Raffaello e per i suoi seguaci, costituisce una scoperta significativa ed un completamento essenziale alla nostra conoscenza della sua opera come pittore di soggetti storici. Egli evidentemente lasciò in Italia quest'opera, incompiuta e tuttavia ambiziosamente dimensionata, anche nel formato. Estremamente limitato nei mezzi finanziari, non avrebbe potuto portarlo con sé in Germania, come viandante e viaggiatore. Il dipinto rivela molteplici indicazioni, significative rispetto all'orientamento artistico del giovane artista durante il suo primo periodo romano, orientamenti i quali già in nuce lasciano riconoscere gli sviluppi artistici successivi.

Traduzione di Leonardo Scarfò

Si ringrazia Alessandro Agresti per la prima attribuzione

- (1) Hermann Mildenberger. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. The Condemnation of Julius Sabinus and his Consort Epponina, in : Selected works. Galleria Carlo Virgilio & Co, Roma and London 2019, pag. 26 – 29. Hermann Mildenberger, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Hektor wirft Paris seine Weichlichkeit vor und mahnt ihn in den Kampf zu ziehen, in: PATRIMONIA 253, Weimar, Berlin 2003, pag. 19 - 52.
- (2) Eselsgeschichte oder Der Schwachmatikus und seine vier Brüder der Sanguinikus, Cholerikus, Melancholikus und Phleamatikus nebst zwölf Vorstellungen vom Esel von Wilhelm Tischbein, 1987 (Bearbeitung und Redaktion Gudrun Reindl - Scheffer). (Band 2 zu Hermann Mildenberger Hg. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Goethes Maler und Freund, Landesmuseum Oldenburg, Schleswig - Holsteinisches Landesmuseum Kloster Cismar, Freies Deutsches Hochstift Frankfurter Goethe - Museum 1987 / 88.) Per ulteriore bibliografia sull'autrice Henriette Hermes, cfr.: Hermann Mildenberger (Hg.) Johann Wolfgang Goethe. Reineke Fuchs. Mit Aquarellen und Auszügen aus der "Gänsegeschichte" von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Frankfurt / Main und Leipzig 2004.
- (3) Eselsgeschichte (come Nota 2), pag. 246.
- (4) ibid.
- (5) ibid.
- (6) ibid., pag. 208





Andrea Donducci detto Mastelletta (Bologna 1575 – 1655)

Paesaggio con mercato in riva a un fiume Olio su tavola di noce cm. 41,5 x 50,5



fig.1

Gruppi di figure vestiti in abiti variopinti mercanteggiano tra loro, attorno a cesti di cibarie e animali, disposti nella radura creatasi sulla sponda di un ampio corso d'acqua.

Lungo tutto il lato inferiore del quadro si notano contadine accovacciate a terra e acquirenti ben vestiti con cappelli piumati in testa e poi imbonitori o semplici viandanti, a piedi e a cavallo, ma più inoltrate si scorgono anche persone che attendono l'attracco di piccole barche gremite di passeggeri.

Il paesaggio circostante è segnato da alberi ad alto fusto con chioma folta, scura, e dalla visione di una città quasi incantata, fatta di mura fortificate e alte torri coniche e piramidali. Le architetture dal sapore esotico sono poste ai piedi di un'irta rupe che svetta al centro della veduta, sotto un cielo plumbeo che minaccia pioggia.

C'è sempre un'atmosfera da favola nei paesaggi del Mastelletta, il senso di un racconto fantastico e lirico, anche quando la scena presenta qualcosa di materiale e pratico, come lo è un mercato, il compiersi di semplici atti commerciali: donne che vendono uova e galline, villici che pesano la loro merce con la stadera.

Malgrado corrisponda in tutti gli elementi compositivi e formali ai modi tipici di Andrea Donducci, l'opera non era più accompagnata dal ricordo del suo autore, anche a causa di uno spesso ingiallimento della vernice che prima del recente restauro ne ottundeva la lettura. Costituisce dunque un inedito importante e significativo che trova una propria postazione nel corpus del geniale artista.

Nell'articolato sviluppo stilistico della lunga attività di Mastelletta il nuovo dipinto sembra porsi a metà strada tra la prima maniera e l'ultima.

La sua stagione giovanile, come dimostrano i dipinti conservati alla Galleria Spada di Roma o alla Galleria Canesso di Parigi, databili intorno all'anno 1600, è caratterizzata da figure che hanno la forma sommaria di un bozzolo, ciononostante dominano, nella distribuzione compositiva, il paesaggio circostante.



L'estrema attività trova invece aperture luminose e caratteri fisionomici più dettagliati e molto meno allucinati rispetto alle prime opere. Pongo ad esempio il *Cristo servito dagli angeli* della Pinacoteca Nazionale di Bologna.

Tra questi due estremi espressivi si pone lo stile del nostro dipinto che trova numerose parentele con altre tele della piena maturità del Mastelletta. Si possono trovare utili confronti infatti coi dipinti dell'Ospedale degli Infermi di Faenza, in particolare col David e Abigail, con un'altra scena paesaggistica entro la quale un sacerdote benedice un ragazzo, conservata presso il Convento di San Pietro a Modena o con il Corteo nuziale in un paesaggio, transitato qualche anno fa presso la Galleria Fondantico di Bologna. (fig.1) Le figure presenti in tutte queste opere certe del Donducci trovano assonanza col nostro Mercato. Resta tuttavia difficile stabilire una datazione stringente, dati gli esigui appigli cronologici, soprattutto in relazione alle opere paesaggistiche. Le poche date certe della produzione pittorica del Mastelletta riguardano infatti le commissioni pubbliche, le pale d'altare, che non permettono utili connessioni con la restante attività 'da cavalletto', per via di stili e comportamenti formali del tutto differenti.

Nato nel 1575 si formò presso la bottega di Ludovico Carracci e durante l'ultima esperienza manierista bolognese, tutto il suo primo alfabeto estetico viene così influenzato da modelli di Niccolò Dell'Abate, di Parmigianino e dalla conoscenza dei pittori fiamminghi presenti nelle corti emiliane. Solo successivamente e durante un lungo soggiorno romano, collocabile dal 1600 al 1612, l'incontro con Agostino Tassi ne modifica lo stile portandolo a esiti prossimi al dipinto in esame, che dunque si potrebbe ipotizzare quale frutto del secondo decennio del secolo.

Tornando a Bologna per le importanti commissioni domenicane (1612), Andrea Donducci alternerà il proprio genio visionario legato al tema naturale, con la produzione di opere figurative di grande formato e di soggetto sacro. Per la verità sono spesso a sfondo religioso anche i paesaggi, che sovente contengono episodi evangelici o dell'Antico Testamento, ma non mancano scene di festini e banchetti, o come nel nostro caso, sapide vedute di mercato o di pesca.

Il suo distinguersi nel panorama artistico, sia italiano che europeo, sta proprio nella vasta e singolare produzione di paesaggi d'invenzione, che non si incaricano mai di descrivere vedute reali, ma raccontano un mondo onirico e letterario, fatto di boschi cupi e fiumi incantati, di città glaciali e cieli tempestosi; scenari ideali per tradurre in favola sia le antiche parabole mistiche che il più comune presente. Nel retro della tavola, che è spessa e in legno di noce, si trova ancora un frammento di ceralacca, purtroppo illeggibile, che non permette di risalire alla collezione d'origine.

Massimo Pulini





Alessio de Marchis (Napoli, 1675 – Perugia, 1752)

Paesaggio Olio su tela, cm. 19,7 x 34,5

Una grande roccia irregolare campeggia al centro della *scena* affiancata a destra e a sinistra da un *quintaggio* di alberi frondosi. Ai suoi piedi due figure, meno che accennate da pochissimi sapienti tocchi di colore, sembrano scendere verso il corso d'acqua in primo piano sulla sinistra, anch'esso velocemente schizzato, che scorre a valle con un certo brio superando nel suo percorso grandi ciottoli, intravisti in controluce. L'unità e l'intensità della visione, all'imbrunire, sono ottenute dal pittore rilevando le forme con una gamma ristrettissima di colori (ocra gialla, terra rossa, bianco) da un sottofondo bruno, e nella parte alta con bellissime nubi spazzate dal vento nel cielo ancora azzurro, in grado di trasmettere alla composizione, occupandone una consistente porzione, un 'sentimento' naturale di grande seduzione, felicemente inquieto.

Sembra racchiudere in sé tutti gli elementi che caratterizzano il paesaggio pittoresco settecentesco, questo piccolo ma intenso dipinto, realizzato con 'occhi emozionati' prendendo a prestito un'espressione di A. C. Baiardi, ascrivibile alla mano di Alessio Pauciollo, detto De Marchis dal cognome del secondo marito della madre, pittore napoletano di nascita ma romano di adozione, riscoperta tutta novecentesca, che nel 1975 con Andrea Busiri Vici registra un momento di rivalutazione tra i pittori di paesaggio del settecento italiano, definitivamente conclamato dalle pubblicazioni a cura di Andrea Emiliani del 1992, di Nuccia Barbone Pugliese del 2016, di Francesco Petrucci del 2019¹. La sua biografia è offuscata attorno ai quarantasei anni da un'ombra, un grave episodio di piromania.

Dal 1721 e fino al 1728 Alessio venne incarcerato, prima a Civitavecchia poi a Roma a Castel S. Angelo. Ne fa menzione il suo biografo romano Nicola Pio, l'erudito collezionista 'dilettante' che terminò a Roma nel 1724 Le Vite de Pittori Scultori et Architetti. Pio parla di 'strani accidenti con la Corte e con la Giustizia'. Secondo l'abate Luigi Lanzi il motivo della carcerazione fu appunto l'accusa di pittore 'incendiario'. Successe che De Marchis, "per di-



fig.

pingere incendj più al naturale desse fuoco ad un fienile". L'episodio è confermato, e appare quindi veritiero, anche dall'abate Antonio Rosmini Serbati nella sua 'Catechetica', emersa dagli archivi grazie alle richerche di Franco Negroni, in occasione della pubblicazione del volume del 1992 'Alessio De Marchis e la sua bottega' a cura di Andrea Emiliani. 'Preso costui una fiata da vivissimo estro per ritrarre in tela un incendio nel modo il più naturale e'l più vero, venne all'atroce stravaganza di appiccare il fuoco a dei fienili e cascine, per poi copiarne le alte ed ampie vorticose fiamme. Or qui mentre l'incendio ardeva e inceneriva ogni cosa a grande spazio d'intorno, Alessio stava in certo sito ritraendo tranquillamente il tristo spettacolo delle fiamme divoratrici, e de' globi fumosi, e della gente impaurita e affaccendata a fuggire, e salvare delle masserizie, del bestiame, de' bambini e degl'infermi più che potea'. La gravità dell'episodio giustifica (forse) l'applicazione durissima della pena. Nel 1721 Alessio venne per questo motivo curato dalla febbre 'terzana doppia', quella che Rosmini Serbati definisce fuori di metafora 'pazzia di cervello'. Nel 1728 venne finalmente scarcerato – in anticipo di due anni – grazie all'intercessione del suo protettore, il cardinale urbinate Annibale Albani nipote di papa Clemente XI, grande collezionista d'arte, che gli permise un 'esilio dorato' a Urbino dove realizzò per lui decorazioni a Palazzo Albani, "nel cui palazzo...ha lavorato architetture, lontananze, marine bellissime" (Lanzi). Aiutato dal figlio Eugenio, "similmente paesista; ma non così degno d'istoria" (è sempre Lanzi a parlare) e dal pittore pesarese Domenico Anderlini, Alessio riuscì in questo modo a dare vita ad un nuovo percorso della sua esistenza, dopo la lunga parentesi romana che gli era valsa la fama di uno dei migliori paesaggisti del tempo, specialista in boscherecce memore della grande pittura di Gaspar Dughet, 'il lume più chiaro per i paesisti' (Pio), di Philip Roos (suo maestro quando Alessio aveva diciassette anni), dell'olandese Adriaen Van Der

Cabel, delle incisioni di Abraham Genoels e

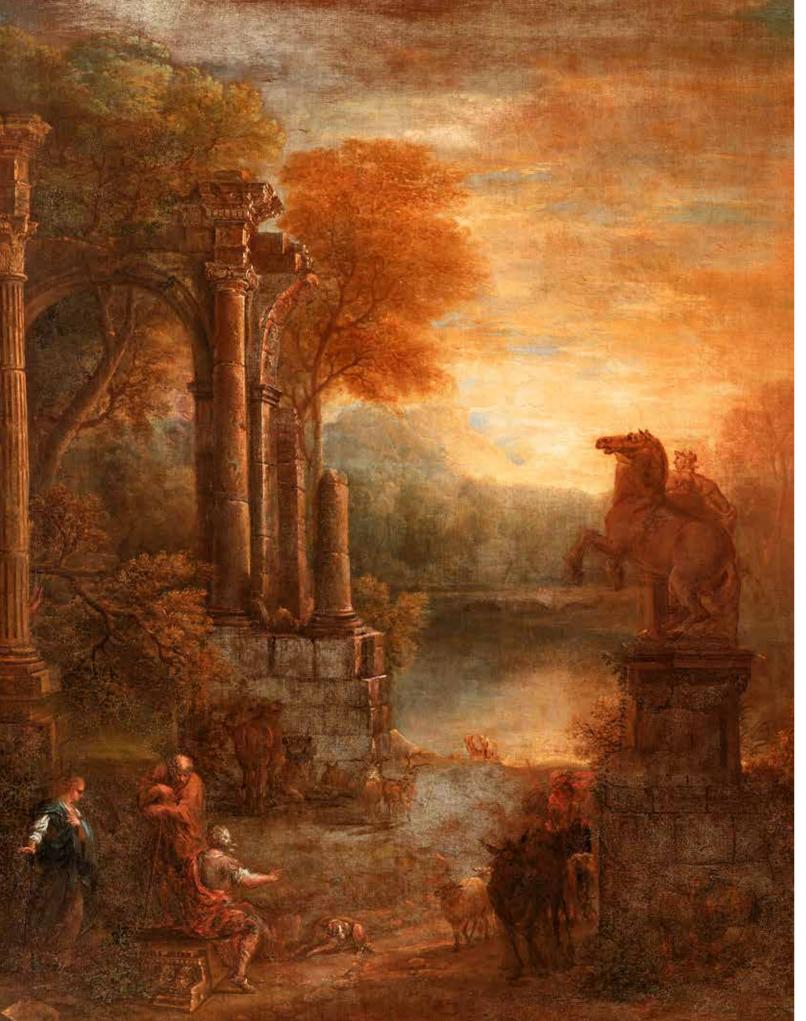
attento alle soluzioni stilistiche di Paolo Anesi, Andrea Locatelli e di Frans Van Bloemen. La seconda vita di Alessio contempla molte commissioni private marchigiane ma anche in territorio umbro, in particolare a Perugia, dove pare che ogni collezione conservasse qualche suo dipinto.

Nella città umbra, dove De Marchis si trasferì nel 1739 assieme alla famiglia, sono conservate molte sue opere (ben ventinove) nel capitolo della cattedrale, in passato erroneamente attribuite a Pietro Montanini e restituite ad Alessio su base stilistica, che ci soccorrono come confronti per il piccolo dipinto in esame, riconducibile con ogni probabilità all'ultima fase del nostro pittore tra il 1739 e il 1752, anno della sua morte. (fig. 1) Una ulteriore sintesi si manifesta in questi dipinti nella sprezzatura con la quale sono schizzate le figure in scena, oltre che nella costruzione sapientemente teatrale dell'immagine, dilatata verticalmente nel quadro di Perugia scelto a paradigma, 'compressa' nel nostro inedito, con la presenza di un elemento paesaggistico al quale è affidato lo scopo di attrarre lo spettatore permettendogli di 'entrare' nel quadro – nella tela perugina un passaggio sterrato, nel nostro il corso d'acqua – crescendo poi gradualmente fino all'orizzonte dove si profilano rocce, alberature e cieli.

Franco Pozzi

Bibliografia: inedito.

1. Il merito della riscoperta di De Marchis va inoltre a Marco Chiarini, Anna Cerboni Baiardi, Giancarlo Sestieri, che con i loro scritti hanno contribuito alla definizione della personalità artistica del pittore, ancora da mettere a fuoco completamente soprattutto per quello che riguarda l'attività romana.



Francesco Ignazio Borgognone, detto il Bavarese

(?1675 c. – Roma, dopo il 1724)

Paesaggio Olio su tela, cm.197 x 157

In questo qualitativo quanto intrigante "Paesaggio" s'intrecciano diversi ascendenti che ad un primo esame risultano contradditori, offrendoci però la traccia per risalire a una sua precisa collocazione. Infatti l'autore manifesta un interesse per il filone del "capriccio architettonico" con l'inserzione sulla sinistra delle rovine di un edificio dell'antica Roma, nella generica scia del Ghisolfi o dei Codazzi, quindi neoseicentesca, allargando poi tale suo interesse in una proiezione pienamente settecentesca con un sorprendente sapore addirittura pre-neoclassico col singolare monumento equestre che si erge su un alto e stretto basamento sulla destra, costituito da un cavallo rampante accompagnato da uno scudiero a piedi. Un elemento, questo secondo, per il quale risulta difficile indicare uno spunto ben preciso, ma che comunque più che al Panini sembrerebbe riflettere una cognizione dei paesaggisti stranieri presenti a Roma con esiti alle volte strettamente decorativi, come Frederic ed Isaac Moucheron – questi, attivo a Roma come paesaggista ed anche vedutista, un volta rientrato ad Amsterdam si dedicò ad arredi decorativi, imperniati su "paesaggi" liberamente ispirati a Roma – ma con al contempo un interesse pure per la statuaria dell'antica Roma.

Ad ogni modo tale intreccio di ascendenti si avvale di una piattaforma di base stilistica ed espositiva che riconduce chiaramente all'ambito della "paesaggistica" romana della prima metà del Settecento nella sua esplicazione imperniata sugli apporti basilari degli stranieri attivi stabilmente a Roma, guidati dall'emergente Jan Frans Van Bloemen, assunto a un vero caposcuola del settore in contrapposizione ai locali Locatelli ed Anesi. Tale corrente di questo genere iconografico, in grand'auge nella Roma del tempo, di sicuro non si esaurì nella azione dominante dello "Orizzonte" – appellativo del maestro di Anversa – ed indubbiamente catalizzatrice di altri esponenti minori dei quali, pur spesso nominati in antichi inventari dell'epoca, si sono perse in gran parte le tracce, ma non completamente così da dare adito a un loro primo recupero.

Proprio a uno di questi, sulla base dell'analisti stilistica delle figure – nel gusto del Van Bloemen ma più esili e meno rifinite – come pure nella resa del fogliame degli alberi più rarefatta e meno materi-



ca, ritengo che sia da ascrivere il notevole "Paesaggio" qui preso in esame che verrebbe ad aggiungere degli altri aspetti salienti – le rovine architettoniche e la statua equestre – ancora non rimessi in luce dell'esile profilo sinora recuperato della sua personalità. Si tratta di Francesco Ignazio Borgognone detto anche il Bavarese (? 1675 c. – ancora attivo a Roma nel 1724), la cui cognizione dobbiamo alle lodevoli ricerche di A. Busiri Vici nell'ambito della sua monografia Jan Frans van Bloemen "Orizzonte" (U. Bozzi ed., Roma 1974, pp. 174-182), pur macchiata dall'errata attribuzione alla sua mano di due affreschi della Villa Falconieri a Frascati che sono invece di Giovanni Francesco Grimaldi. L'errore discende dalla scritta apposta in basso, come suo solito, da Pier Leone Ghezzi nella caricatura che fece dell'artista, in cui qualificando il pittore come "Monsù Francesco famoso Paesista a guazzo e a oglio e che si faceva pagare una doppia al giorno. Io Cav. Ghezzi lo feci alla villeggiatura della Rufina con il Cardinale Falconieri il quale gli fece fare vari paesi alla sala di detta Rufina. Il di 15 8bre 1724". Quindi in effetti il Borgognone dovette dipingere nella suddetta villa - così denominata dal cardinale omonimo monsignore Alessandro che la fece inizialmente costruire a metà Cinquecento, e poi passata ai Falconieri che l'ampliarono – ma non nella Sala della Primavera affrescata dal Grimaldi ma casomai in quelle delle altre stagioni, le cui decorazioni sono state solo in parte recuperate dagl'ingenti danni subiti dai bombardamenti della seconda guerra mondiale.

Comunque il Busiri Vici, sulla scorta di tale preziosa annotazione, ha potuto aggiungere altre notizie su Monsù Francesco Borgognone, così citato nella *Guida di Roma* del Martinelli, presente con due *Due paesetti* del cardinale Imperiali nella mostra del 1705 a San Salvatore in Lauro, e più volte citato con vari appellativi – *Bavarese*, *Bavaro*, *discepolo dell'Orizzonte* – nel catalogo dei dipinti di casa Colonna del 1783, siti negli appartamenti privati e mai esaminati con attenzione anche nel retro, con ogni probabilità corredati da qualche cartiglio. Come nel caso di tre dipinti lodevolmente rintracciati dal Busiri Vici in una raccolta privata torinese ma di certo provenienti da qualche collezione romana, da lui pubblicati (1974, op. cit. nn. 212-217, pp.178-181),

come si evince appunto dalle scritte inventariali apposte a tergo in data 1770, che comprovano con sicurezza la paternità del 'nostro' autore.

Specialmente nel terzo "Paesaggio" verticale (nn. 216-17) con un antico torrione e un casolare rustico sulla destra, si può rilevare un gusto inventivo e un'impronta pittorica nonché figurativa in parziale ma pur convincente sintonia con le peculiarità del presente "Paesaggio" da Lei sottoposto alla mia attenzione. (fig.1) Per la cui attribuzione alla mano di Monsù Francesco, occorre considerare che i riscontri in proposito sono ancora troppo scarsi per avere un quadro più esauriente della personalità di questo "paesaggista" che comunque dovette essere assai attivo, pur probabilmente spesso oscurato dalla sua attività di collaboratore del Van Bloemen - anche il Lanzi lo ricorda come il suo migliore allievo – così da guadagnarsi la fiducia di nomi illustri come l'Imperiali, i Colonna e i Falconieri.

Proprio la frequentazione della villa Falconieri a Frascati, in cui ebbe occasione di dipingere come attestato dalle annotazioni del Ghezzi, potrebbe avere influenzato quelle inserzioni di gusto neoseicentesco, attingendo alle decorazioni di carattere scenografico illusorio con finte architetture, e fontane e statue, eseguite da Giovanni Francesco Grimaldi, di cui il Busiri Vici pubblica due esempi (1974, op. cit., nn. 210-211), attribuendole erroneamente al Borgognone, ma che sono sicuramente dell'artista bolognese, allievo dei Carracci, come risulta dettagliatamente appurato dai vari articoli stesi da D. Batorska sul Grimaldi, e confermato nella monografia curata sull'autore curata da A.M. Matteucci e R. Ariuli – a questa si devono tutti i capitoli e gli apparati specifici – edita dalla Clueb editrice, Bologna 2002, in cui sono pubblicati (tavv. XV-XXVII) a colori gli affreschi sopra ricordati. Una fonte che in effetti non è da escludere che abbia potuto esercitare un ruolo determinante nella piena maturazione del 'nostro' Monsù Francesco Borgognone, artista in definitiva ancora da recuperare nella sua completa personalità, probabilmente più complessa di quanto si può desumere dagli importanti recuperi del Busiri Vici.

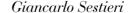




fig.1





Pietro Graziani (Roma 1682 – 1730)

Paesaggio olio su tela (soprapporta) cm 46,5 x 137

Nella parte destra in primo piano emergono un gruppo di alberi e un drappello di cavalieri in movimento, guidati da due condottieri con elmi e corazza e in mezzo un porta bandiera, e sullo sfondo nella parte sinistra l'ansa di un fiume con una cittadella su una riva e sull'altra uno scontro di cavalieri in atto. Esso costituisce un qualitativo ed utile nuovo tassello per porre un punto fermo nella distinzione di due specialisti nel genere della "battaglia", che rispondono ai nomi di Francesco e di Pietro, praticanti anche la 'paesaggistica, entrambi di origine napoletana ma attivi prevalentemente a Roma e molto probabilmente legati dal vincolo diretto di padre e figlio. Ad essi o più probabilmente al solo Graziani senior è legato un foltissimo numero di "battaglie' di piccole misure di essenziale inventiva ma di spigliata e frizzante esecuzione, molte delle quali sin dall'antico sono state inventariate con l'appellativo di "Ciccio Graziani", poi adottato anche dalla critica moderna.

Il presente "Paesaggio" con inserto 'battaglistico' ci offre un sicuro punto di riscontro per ricostruire la personalità di Pietro Graziani (Roma 1682 – 1730), nelle veste di paesaggista, da quella del padre Francesco Graziani (Capua 1626 c. – Roma 1720), noto anche come "Ciccio da Capua" ed attivo assiduamente a Roma nella seconda metà del XVII secolo. Infatti questa 'soprapporta" si appaia indiscutibilmente – tanto che non è da escludersi ch'essa facesse parte fare della serie di sei analoghe pitture di Pietro, vendute nel 1706 a un Pamphili, probabilmente Benedetto – con i due "Paesaggi" della Galleria Doria Pamphili (cfr. A. G. De Marchi, Collezione Doria Pamphilj. Catalogo generale dei dipinti, Silvana Editoriale, 2016, pp. 216-17, cat. FC 465 e Fc 466) che Andrea G. De Marchi ha pubblicati nel catalogo della grande succitata collezione romana, restituendole alla mano del Graziani junior, sulla base di un'attenta lettura congiunta degli inventari Pamphilj, da quella del senior, suddetto Francesco, a cui erano state più volte assegnate (cfr. L. Salerno, in *Pittori* di paesaggio del Seicento a Roma, U. Bozzi ed.



1977/80, II. pp. 654-55; e *Pittura del Seicento a Napoli*, cat. mostra, Electa Napoli ed., 1984, cat. 2.128 a-b, pag. 322).

Ma il presente "Paesaggio", oltre a costituire un'utile nuova acquisizione al catalogo di Pietro Graziani, risulta di particolare interesse in quanto in esso compaiono due rappresentativi saggi della sua impronta espositiva e pittorica quale 'battaglista', offrendoci un determinante riscontro in quella attività in cui, a dire del De Dominici, egli riscosse un fervido successo. Infatti come ho avuto modo di esporre nel mio volume I Pittori di Battaglie. Maestri italiani e stranieri del XVII e XVIII secolo (De Luca ed., Roma 1999, pp. 360-71), due furono i Graziani che si dedicarono entrambi a tale genere, divenuto anche in Italia (nei Paesi Bassi si era affermato con un secolo di anticipo) ormai autonomo e di gran successo sin dalla seconda metà del Seicento. A tale proposito F. Titi nel suo Studio di ... Roma (edizione 1708, pp. 28 e 369), scrive di due sue pale chiesastiche – una alla chiesa dei Portoghesi ancora in sito e un'altra perduta - "quali opere di Francesco Graziani napoletano, eccellente nelle battaglie"; mentre B. De Dominici nelle sue Vite de' Pittori, Scultori et Architetti napoletani (edizione 1764, III, p. 175), riallacciandosi al succitato passo, scrive che "non so se costui fosse padre o congiunto a Pietro Graziani, che nel principio del presente secolo tanto bene dipingeva le suddette battaglie, nelle quali si vedeva gran furia e maestria di pennello nell'adoperare il colore con gran pratica e bizzarria maneggiato".

Un passo questo del biografo napoletano, sempre molto acuto nei suoi giudizi stilistici ma meno affidabile, alle volte addirittura fantasioso, sul piano documentario, che risulta in contraddizione al fatto che Pietro era probabilmente nato non a Napoli, bensì a Roma dove sicuramente fu attivo sin dall'inizio del Settecento. Infatti egli compare quale figlio di Francesco (a sua volta attestato nel 1659 trentatreenne nella parrocchia di S. Stefano in Piscinula) negli Stati d'anime della parrocchia di S. Maria del Popolo, e risulta assiduamente

attivo per il 'quadraro' Pellegrino Peri, affermato antiquario romano nel primo quarto del XVII secolo. Appare quindi strano che il De Dominici, ricollegando giustamente questa stretta parentela, abbia riservato la sua attenzione a quello dei due Graziani, sicuramente non napoletano dal punto di vista della sua formazione. Inoltre i suoi commenti sulla sua "maestria di pennello...con gran bizzarria maneggiato" indurrebbero ad assegnargli quel foltissimo gruppo di piccoli dipinti, molti su rame alle volta argentato, che per quanto mi consta, potrebbe senz'altro superare i 50 numeri, e di cui esistono diversi esempi già ascritti sin dalla loro esecuzione a "Ciccio Graziani", come comprova tale qualifica in antichi inventari dell'epoca, dai due della Galleria Pallavicini di Roma ai due della Collezione Feroni di Firenze. Molto probabilmente il giudizio del De Dominici verteva su tale gruppo, da lui erroneamente assegnato a Pietro, pensando che il figlio avesse assunto per finalità commerciali l'appellativo del padre, divenuto come un vero marchio di garanzia.

Un'ipotesi che confesso avevo anch'io preso in seria considerazione, sviato appunto dal passo del De Dominici, ma che attualmente sulla base di come stia prendendo corpo la figura di Pietro, alla luce appunto pure del significativo dipinto qui preso in esame, sia da considerare difficilmente percorribile. A Pietro andrebbero quindi assegnati diversi dipinti, alcuni dei quali già pubblicati dal sottoscritto, in cui egli conferma un'impronta figurativa più allargata e definita, a differenza di quella stringata e spigliata, decisamente rococò, del gruppo "Ciccio Graziani", da restituire a Francesco nel suo periodo romano, in cui egli ebbe appunto modo di allinearsi alle precoci anticipazioni al Rococò esplicate a Roma nei primi decenni del Settecento, dai suoi più affermati esponenti, da F. Trevisani a B. Luti e S. Conca, ivi incluso lo stesso Maratti a fine Seicento in diverse sue commissioni private.

Giancarlo Sestieri





Antonio Stom (Venezia? 1688 – 1734)

Marina in tempesta Olio su tela, cm. 153 x 206



Questa bella tela di esecuzione trepida e veloce è da riferire ad Antonio Stom, uno dei più originali paesaggisti del primo Settecento veneto, la cui personalità è stata solo di recente scandagliata. Infatti né sappiamo con esattezza il luogo di nascita né la famiglia d'appartenenza: L'Orlandi nel suo Abbecedario pittorico del 1704 riferisce di Matteo Stom (noto battaglista) «figlio di Matteo pittore olandese [ovvero il noto pittore caravaggesco Mattia Stomer] Abbandonato bambino dal padre, e cresciuto in età, imparò il disegno da Orlandino Olandese pittore di paesi e di battaglie [...] d'anni 53 divenne cieco, e di 59 morì nel 1702 in Verona».

Matteo Stom è effettivamente citato nelle carte d'archivio come facente parte della fraglia veneziana nel 1687-1688, 1700 come tre altri artisti con lo stesso cognome, Zuane (Giovanni, citato nel 1707), Giuseppe (citato nel medesimo anno) e appunto Antonio (citato nel 1733) che si suppone siano con lui imparentati (forse erano suoi figli). Una seconda ipotesi vede discendere questa dinastia di pittori da Giovanni detto: «nativo di Gardena, Teritorio del Tirol, Capo Maestro Depentor», quindi essi sarebbero originari del Sudtirolo e non dall'Olanda; d'altronde omonimie erano tutt'altro che rare già al tempo se i documenti ci informano dell'esistenza di un altro pittore Matteo Stom: «A dì 15 febbraio 1734 [...] il signor Antonio fu Mattio Ston, Pittor di anni 46 c. Morì alle ore 12». Di recente, a complicare ulteriormente la ricostruzione della biografia di Antonio è emersa una scritta d'epoca sul retro di una tela: «Monsù Antonio Lorense fece l'anno 1706 / in Firenze», che ha davvero sparigliato le carte in tavola.

Adesso non solo conosciamo un soggiorno a Firenze, ma sappiamo che il paesaggista sarebbe stato addirittura originario dalla Francia: quindi quella con gli Stom sarebbe solo un omonimia e Antonio sarebbe venuto in Italia in data imprecisata, avrebbe risieduto agli esordi della carriera nel capoluogo toscano per poi stabilirsi in laguna. Ma, tornando alla battaglia: insieme a un piccolo gruppo di



fig. 1



fig. 2

tele testimonia la frequentazione di Antonio anche di questo genere, quindi la sua versatilità; essa inoltre palesa contatti con la produzione di Matteo Stom, nella pittura veloce sostanziata dalla materia fluida e pastosa che per tratti abbreviati forma gli elementi della figurazione. Eppure la riscoperta del francese avvenne per grandi vedute con piccole figure, o anche scene d'interno: ad esempio nella Festa in onore di Violante de' Medici facente parte del gruppo di tele a Palazzo Mocenigo a Venezia (dalle quali è partita la rivalutazione di Antonio) è l'uso di una pennellata vibrante, di toni freddi e luci argentee e di un estro non comune che si esplica, ad esempio, nella prospettiva irreale e fiabesca come nelle figurette fragili e eleganti; elementi che lo rendono un precursore, ad esempio, della produzione di Antonio Guardi.

E ancora: forse i suoi lavori più famosi sono i capricci con architetture antiche che divengono paesaggi puri nell'ultima parte della carriera, risentendo della poetica di Marco Ricci. Ecco allora che assistiamo al passaggio da
immagini irreali e fantastiche, evocative, dove
la natura è interpretata in chiave trasognante,
a una maggiore tornitura delle forme, che si
esplica anche in una tavolozza più varia che
alterna i toni freddi e argentei dei primi lavori
a bagliori dorati e aranciati.

Rimane la tecnica molto immediata con le forme più accennate che definite, la velocità del tocco che quasi impasta il colore direttamente sulla tela, la luce vibrante che si riflette in suggestivi bagliori sui vari elementi della figurazione. Sono caratteristiche che ricorrono anche nella nostra tela: gli alberi e gli speroni di rocca, d'ascendenza rosiana, e i due personaggi sul primo piano introducono lo sguardo al centro della scena. Alla luce, che come un faro da teatro irrompe da sinistra fa riscontro il cielo plumbeo, violaceo con l'andamento zigzagante della spuma delle onde mosse dalla burrasca e una tavolozza rabbuiata verso il margine destro.

Abbiamo quindi il senso di una continuazione della scena oltre i limiti del supporto, quasi

nella tela fosse uno 'zoom' tratto da un più ampio fondale, nel quale si è scelto di porgere al riguardante un ben preciso momento, ovvero quello in cui il sole sta andando del tutto via e la violenza degli elementi si sta scatenando. La tecnica è sintetica, veloce col pennello che impasta i colori 'alla prima' sulla tela a rendere vibranti gli elementi che compongono la marina, ed è interessante come, la studiata restituzione dei suggestivi bagliori o degli altri elementi di natura – compresi gli esseri umani - sia improntata a una certa astrattezza figurale, quasi ci trovassimo di fronte a una visione o a un sogno a occhi aperti. Il riferimento a Stom è avvalorato da confronti alquanto stringenti con, ad esempio, questo particolare tratto da un suo paesaggio (fig.1) in cui ritroviamo il fare abbreviato di rendere le svelte ed agili figurette dai contorni un po' spigolosi in modo alguanto antinaturalistico. In guesto suggestivo Paesaggio con viandanti (fig.2) è

poi la stessa ispirazione da Salvator Rosa nelle rocce perigliose dalle quali fanno capolino i tronchi nodosi degli alberi come la stessa tecnica che lascia, in parte, la preparazione a vista nel cielo, mentre il bianco e l'azzurrino sono stesi con sprezzo virtuosistico. Infine ritengo che la nostra Marina in tempesta abbia molti elementi in comune con questa analoga raffigurazione (fig.3) che ho di recente studiato e che va a mio avviso parimenti annessa al catalogo di Antonio Stom: si notino ad esempio le fronde con le foglie a grappolo, il medesimo modo di impastare il pigmento sul cielo come di restituire il serpeggiare inquieto del lume; elementi che inducono ad una datazione in pieno Settecento, nella piena maturità della produzione del nostro pittore.

 $Alessandro\,Agresti$



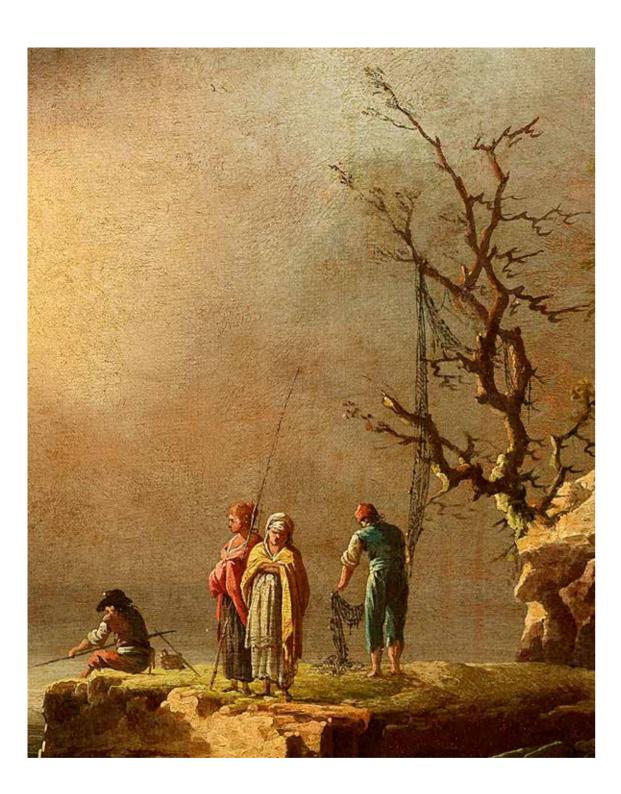
fig. 3



Francesco Fidanza (Roma 1747 – Milano 1819)

Paesaggio costiero con pescatori Olio su tela, cm. 34 x 41 La nobile compagine di artisti che accompagna gli esordi di Francesco Fidanza, di sangue francese ma romana di elezione *e* tradizione, designa, da nordiche profondità, le costanti stilistiche di questo elegante pittore di mari, di nevi, di brume.

Nell'Urbe, presso Bernardino Fergioni, egli si ispirò soprattutto ai colleghi e coetanei Claude Joseph Vernet e Adrien Manglard. Dette così seguito a quella linea di cultura del paesaggio con figure che riconosce i suoi celebrati maestri italianizzanti in Lorrain e Poussin. Il loro classicismo aulico, incline ai toni chiari, al colossale ruinismo, resta però estraneo al Fidanza, il quale sembra invece attingere il carattere mutevole dei suoi cieli, unito a una cupa, magica evocazione del vento, dei fulmini, di antichi vascelli, addirittura alla fonte purissima di Matthijs Bril, remoto e vero iniziatore del paesaggismo romano. Così come da Adam Elsheimer ci appare qui mutuata la maniera di ammantare le piccole figure di personaggi attraverso il nitore della luce: nivei turbanti, panneggi di un unico colore, sgargiante e pieno. Ancestrali elementi nordici quindi, sublimati attraverso la potenza centripeta e trasfiguratrice di Roma, raccolti dall'animus delle successive generazioni di maestri transalpini ivi trapiantati e, infine, di nuovo evocati dal genio ormai preromantico del Vernet; elementi tipici del Fidanza stesso che troveranno il loro massimo interprete pittorico in Friedrich e, ancora *oltre*, nel supremo Turner. Nel dipinto qui presentato, in singolare armonia, si palesano i principali caratteri pittorici sopra rammentati. Su una piccola barca accostata alla riva, stanno dei pescatori; alacri nel lavoro ma taciti e composti nei movimenti. In primo piano uno di loro sta districando una rete, ancorata a un grande albero senza foglie, abbarbicato ad una roccia erta. Volta verso di noi, una donna in umili panni, accanto a lei sta un'altra popolana che regge una canna lunga e sottile, scrutando il mare. Lo sfiorarsi dei loro corpi allude forse ad un destino che le accomuna: restare vicine ai loro uomini, condividerne le fatiche e le frugali gioie. E' inverno, il turbinio atmosferico sovrasta la calma delle cose e



delle persone; le acque immote grigio-argento paiono più lacustri che marine. La sensazione è di un silenzio profondo, da cui emerge con un flebile sussurro un ampio raggio di luce, glaciale e insieme radioso. La luce ha sopraffatto le dense cortine, essa investe il gruppo di figure sulla riva, il tronco, i rami e le rocce, disegnando contrasti nettissimi tra luce e ombra. A sinistra in basso, avanti l'orizzonte, emergono profili nebulosi di porti lontani e di vascelli le cui vele si fondono con la nebbia, in una grisaglia di onirica suggestione. Per la preponderante estensione e per il virtuosismo con cui è descritto, il cielo si rivela il vero protagonista del quadro, colorandosi di sfumature luminescenti che virano dal giallo al grigio cupo, con toni di azzurro e di vermiglio. Si palesa così l'invisibile; morbidi raggi che discendono obliqui a domare le foschie. Una concezione puramente introspettiva del paesaggio, questa, dove l'occulta sinergia dei "Quattro Elementi" non è che un simbolico prolungamento dell'anima; rispecchiamento e metafora di uno stato interiore. Qui un lento rasserenarsi, una placida, silente contemplazione. Preludio ad un risveglio.

 ${\it Leonardo~Scarf\^o}$







Giovanni Battista Recco Napoli (1610? – ante 1665)

Natura in posa con astici, pesci essiccati, rapa e pentole di rame Olio su tela, cm. 52 x 90

Questa notevole natura morta si va ad aggiungere al catalogo ancora in via di definizione di Giovanni Battista Recco, detto anche 'Titta', la cui personalità è stata ricostruita solo di recente dalla critica. Il pittore, infatti, che fu uno dei più valenti naturamortisti partenopei è, stranamente, del tutto ignorato dal biografo per eccellenza degli artisti napoletani, Bernardo de' Dominici: eppure certo non fu nome di seconda scelta viste le segnalazioni inventariali in alcune delle collezioni più prestigiose del capoluogo campano: ad esempio troviamo: «due quadri di due e mezzo per due con uva, percoche e fichi originali di Giov. Battista Recco» nella raccolta di Guglielmo Ruffo Principe di Scilla e «un altro di palmi 10 e 8 con cornice liscia robbe da cucino, e robbe di dispenze con gatta che tira il collo ad un airone mano di Titta Recco» nella raccolta di Giovanni Vendaneneynden. Addirittura fino a non molti anni addietro la sigla 'GBR' con cui era solito firmarsi il nostro Giovanni Battista veniva confusa con quella del più tardo Giovanni Battista Ruoppolo, in quanto nulla sapevamo – poco conosciamo in realtà a tutt'oggi – della sua biografia: né se nacque effettivamente a Napoli, né se ebbe moglie o figli, né dove ebbe bottega o se fu effettivamente parente di Giuseppe o Giovanni Recco. Non comparendo nella lista dei pittori del 1665, deduciamo che a quella data fosse deceduto (o forse operante altrove?); d'altronde alla metà del secolo sono datate le due nature morte di Stoccolma (1653) e già collezione Astarita (1654) mentre la data riemersa in un'altra natura morta in collezione privata, del 1637, ha fatto retrocedere la possibile nascita al primo decennio del Seicento. Questo renderebbe Giovanni Battista Recco non solo uno dei più precoci specialisti della 'natura in posa' napoletani, ma anche quello che avrebbe introdotto, o comunque portato per primo alla sua compiutezza il 'sottogenere' della natura morta con pesci. È stato quindi possibile scalare nel tempo, o comunque iniziare un abbozzo di sequenza temporale delle tele – non moltissime – che gli possiamo assegnare con relativa certezza: ne-



fig.1

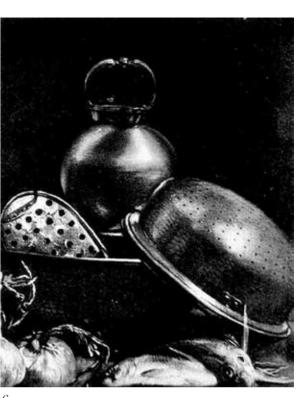


fig.2

gli anni trenta è l'uso di fondo molto scuro e di una luce radente, di ascendenza caravaggesca, che rileva con un forte plasticismo gli oggetti. Questi primi lavori sono contraddistinti da un lucido realismo, a tratti brutale, che mostra il deciso ascendente di Ribera come di certa pittura spagnola dei 'bodegones': infatti proprio un lavoro di Recco era stato assegnato addirittura a Diego Velzquez. Nelle opere di metà secolo è un progressivo rischiararsi del fondo e l'abbandono di composizioni arcaicizzanti, paratattiche in favore di un certo dinamismo e di un più accentuato illusionismo spaziale: la pennellata si fa più sciolta e compaiono, accanto ai soggetti ittici, quelli animali non che pentolami in rame. In quelle che plausibilmente sono le tele appartenenti all'ultima fase della produzione di Giovanni Battista Recco le raffigurazioni sono ambientate all'aperto, a volte in riva al mare, e si fanno complesse, orchestrate in modo fastoso, già pienamente inserite nella temperie barocca. Osservando più da presso la nostra 'natura in posa', riscontriamo sì un fondo scuro, ma rischiarato da un lume alquanto diffuso che non rileva crudamente i volumi: astici, pesci essiccati, una rapa e delle padelle sono posti sul piano umile di legno di una mensa di quella che parrebbe una cucina: il panno bianco come le foglie verdi o ancora il piatto su cui poggiano i pesci sporgono creando un certo illusionismo spaziale, quasi la scena continuasse oltre i limiti del supporto e stesse per farsi viva, tangibile. E colpisce con quale maestria la luce indaghi la sostanza delle cose, le diverse maniere in cui la materia reagisce, ora riflettendo ora assorbendo i raggi, nel rendere tangibile, palpabile, quel che è porto al riguardante. Sono accostati gli uni agli altri elementi diversi tra loro, ma non secondo una scansione lineare o, comunque, paratattica: riscontriamo anzi un andamento quasi ondeggiante, euritmico di quel che è dipinto, calato in un'atmosfera silente, meditativa, quasi tutto fosse stato lasciato lì sul posto da una massaia che è appena andata via a svolgere le ultime commissioni prima di preparare il pranzo (che certo non dovette

riguardare una famiglia indigente). Confronti molto pertinenti, non che quella che parrebbe la traccia di una firma in parte abrasa – rimane la lettera 'B' su di un piatto - permettono di inserire la nostra opera tra quelle autografe di Giovanni Battista Recco: inizio con questa 'cucina' (fig.1) certo più ricca di quella sub judice ma nella quale ricorre la medesima composizione, col piano dal quale sporgono gli oggetti, la selvaggina e i formaggi disposti con una certa disinvoltura, a creare un certo senso di movimento. E ancora: passando ai singoli elementi illustro questa *Natura morta* con cesto di mele, carota e cavoli (fig.2) dove è del tutto simile il trattamento delle verzure con quello del dipinto di cui si scrive, nella tavolozza fredda e acida dei verdi come nel disegno incisivo a rendere la croccantezza, la fragranza della primizia di campo. Termino con questa Natura morta con pentole e pesci (fig.3) dove è una simile materia di trattare e restituire le battiture del martello sul rame tramite colpi di pennello sottili e ravvicinati, a rendere la vibrazione del lume che scivola su una superficie scabra. Ritengo infine che questa Natura in posa con astici, pesci essiccati, rapa e pentole di rame vada datata intorno alla metà del secolo, nel momento in cui nella produzione di Giovanni Battista Recco compaiono, accanto al consueto repertorio di pesci e crostacei, anche gli ortaggi e gli utensili da cucina, e in cui l'arcaismo post caravaggesco degli esordi lascia il posto a una esecuzione più sciolta non che a composizioni più sapientemente orchestrate.

Alessandro Agresti



ng.3





fig.1

Francesca Volò Smiller detta Vincenzina (Milano 1657 – 1700)

Trionfo di fiori tra piante di dalie all'aperto Olio su tela, cm. 66 x 91

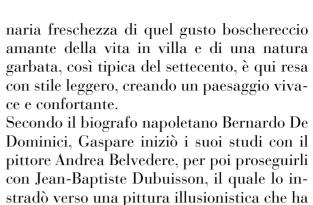
Una esplosione di fiori scaturisce da un vaso appena visibile sotto a questa ricca composizione che si apre a mo' di ombrello a colmare la scena. In primo piano ai lati, simmetricamente disposte, due piante di dalie, radicate al terreno, a sinistra con fiori ben aperti nei toni dell'arancio, a destra con piccoli frutti maturi. L'energico naturalismo dell'artista qui espresso nei colori aciduli e freddi di delicate foglie, accesi da tocchi di rosso profondo, illuminati dal sapiente uso del bianco, prende forma in questo maestoso bouquet. La luce frontale che investe l'opera abbinata alla sapiente maestria dell'artista ci permette di riconoscere le varietà di fiori della nostra composizione: roselline e narcisi nei toni ambrati, rose e tulipani screziati, rossi garofani spampanati, gelsomini, fiori d'arancio e grappoli di rose in un bianco smagliante. La disposizione dei fiori, è tutt'altro che casuale, in un equilibrato susseguirsi di pieni e di vuoti dati dai fiori, dalle foglie e dai boccioli che s'intrecciano e si mostrano nitidamente, sia essi vengano colpiti dalla luce sia rimangano in penombra. Il fondale della tela varia dai toni bruni centrali a quelli terrosi e caldi dei lati, dove si delineano leggeri declivi resi ancor più animati da ciuffi di vegetazione e fasci di luce. Francesca, raffinata specialista di composizioni floreali, è un'importante esponente della prolifica e numerosa famiglia di pittori milanesi del Seicento, il cui capostipite Vincenzo Volò (francese italianizzato), detto Vincenzino dei Fiori (1601-1671), riuscì a trasmettere con buon risultato la propria arte ai tre figli.

Nelle sue opere la pittrice mostra chiare analogie stilistiche con i fratelli, in particolare con quelle di Margherita, ma ebbe qualità proprie e autonome. La pittura di Francesca si caratterizza per un'altissima qualità esecutiva; come la sorella dispone all'aperto e con grande autonomia d'espressione fiori disposti in vaso dai colori smaglianti che campeggiano sul fondo scuro. I fiori di Francesca risaltano per la loro precisa definizione, per una materia morbida e pastosa e una inventiva che non troviamo nell'opera del fratello Giuseppe, che predilige una costruzione della scena più razionale e cadenzata, mentre la sorella Margherita si allontana dal naturalismo dettagliato per un fare più evocativo, con segni materici più leggeri e orientati al gusto rococò.

Porto come riferimento un'opera della stessa dal titolo "Rose, uva e gelsomini all'aperto" di collezione privata bresciana, passata in asta da Pandolfini il 17 novembre 2015, con parere scritto di Alberto Cottino. (fig.1)

L'Accademia di San Luca volle annoverare Francesca, benché donna, tra i suoi iscritti, facendo un' eccezione alla regola e conferendole il titolo di "Virtuosa pittrice milanese", per l'abilità nel rappresentare i suoi trionfi di fiori.

Anna Maria Cucci



Secondo il biografo napoletano Bernardo De Dominici, Gaspare iniziò i suoi studi con il pittore Andrea Belvedere, per poi proseguirli con Jean-Baptiste Dubuisson, il quale lo instradò verso una pittura illusionistica che ha come soggetto incantevoli trionfi floreali en plein air. In seguito alla popolarità ottenuta nella città partenopea Lopez si trasferì a Roma e a Venezia. Si spostò, quindi, in Polonia, Prussia e Portogallo, rientrando in Italia e stabilendosi definitivamente a Firenze nel 1728. Qui si iscrisse all'Accademia del Disegno: le sue raffinate composizioni floreali incontrarono da subito uno straordinario seguito presso i Medici (in particolare nel Granduca Gian Gastone), che lo nominarono pittore di corte. L'artista morì nella sua amata Firenze, in seguito a una ferita riportata durante una rissa avvenuta nel recente viaggio a Venezia.

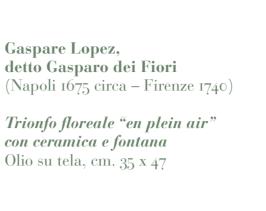
La preziosa tavolozza che esalta il variegato cromatismo dei fiori, quali raffinate rose, sfogliati garofani, rigonfie ortensie, e reclinanti tulipani, inframmezzati da una mescolanza di campanule, margherite, peonie e calendule, disposti all'aria aperta tra vasi e ceramiche, è in accordo col gusto rococò prevalente a Napoli nei primi decenni del secolo.

Ad avvalorare l'attribuzione a Gaspare Lopez porto a riprova un dipinto, olio su tela, passato in asta da Dorotheum, il 9 aprile 2014, con il parere del Professor Riccardo Lattuada. (fig.1) L'opera presenta identici elementi sia nello sfondo, quali il ponte e il filare alberato, sia nel cesto di vimini con il bouquet floreale posto in primo piano; simili sono, inoltre, il vaso adagiato sul terreno e il pilastro sulla destra della scena e la qualità dei fiori.

Il nostro dipinto, in prima tela, conserva il suo telaio originale.

Anna Maria Cucci

Bibliografia: inedito



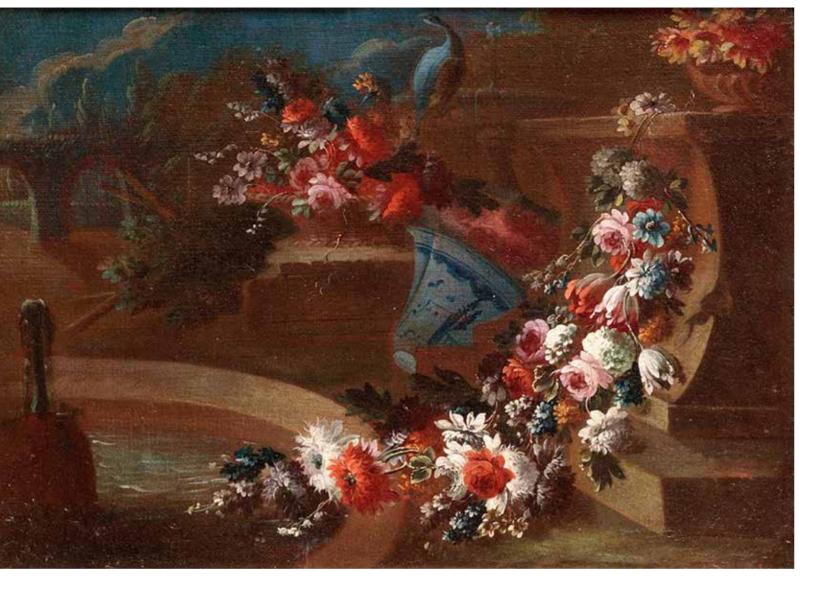


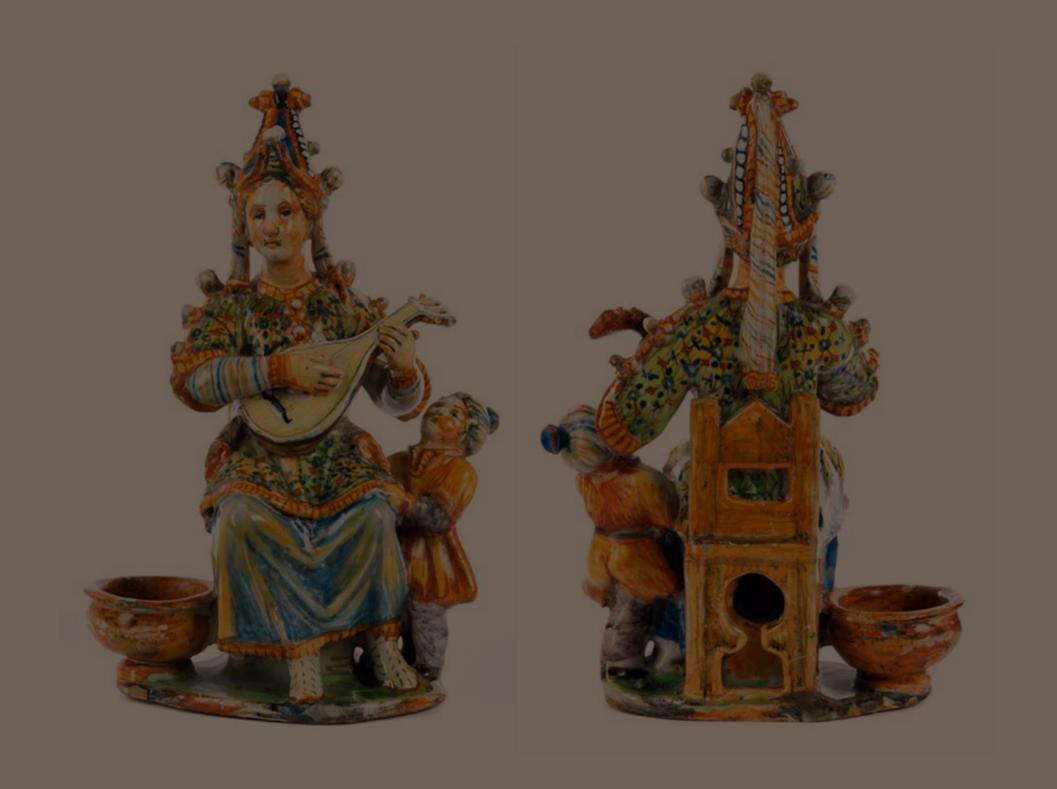


fig.

Una lussureggiante composizione floreale, fuoriuscente da un vaso di terracotta posto su un basamento in pietra, occupa il primo piano della veduta fino a giungere alla fontana colma d'acqua, creando una linea di continuità nella scena principale. Un bel cratere in ceramica azzurra caduto dietro ai gradini dell'architettonica scalinata è la geniale trovata dell'artista per definire con il suo cromatismo il secondo piano dell'animato giardino. Funge da fulcro dell'opera il piedistallo in pietra, dove uno spumeggiante bouquet floreale troneggia in un cesto di vimini.

La scenografia è completata, sulla destra da una fontana zampillante con un uccello dalle piume blu appollaiato sul bordo, al centro da cespugli rigogliosi, sulla sinistra da un ponte che si erge su uno specchio d'acqua, e da filari alberati stagliantisi sul cielo turchino solcato da candide nuvole.

Dalla preparazione della tela, nei colori bruno-rossastri, emergono ritmate pennellate materiche che danno forma ai soggetti trattati e ne delimitano gli spazi. La straordi-







Ceramica Graffita (Emilia, prima metà secolo XVI)

Scaldamani zoomorfo cm. 31 x 10, alto cm. 14



fig.1



fig.2

Una rara ceramica a forma di pesce, con corpo allungato rastremato in egual misura dalla parte della bocca e della coda, che tuttavia si allarga leggermente a modellare la pinna caudale. Il muso appuntito è suddiviso in due settori da una spessa linea color bruno manganese che, attraversando il corpo, arriva alla coda e si ripete sulla base, attorniando il piano circolare del piedistallo.

Sul dorso, al centro, presenta l'apertura del vaso formata da un collo ad anello affiancato da due anse decorate "a scaletta" in verde ramina e manganese, che seguono in maniera sinuosa la linea orizzontale dell'oggetto.

Il corpo ceramico composto di terra color rosso-mattone è ingobbiato fino al piede.

Su fondo chiaro è stato eseguito un decoro graffito tramite segni a "embricazioni" che ricoprono interamente la figura del pesce a simulare le squame, come possiamo vedere in un simile esemplare pubblicato nel volume "La Ceramica a Mantova" di M. P. Gobio Casali, ed. Belriguardo, pag 70, tav III-b (fig.1). Il nostro "plastico", inoltre si arricchisce di una ulteriore precisazione nel disegnare le branchie e le pinne, come riscontriamo nel pezzo, pubblicato su "La ceramica graffita in Emilia

Questi segni graffiti, impreziositi da toni sfumati nel colore giallo-antimonio, conferiscono insieme al verde-ramina e al manganese, una vivace livrea al corpo del pesce.

-Romagna", Modena 1971, fig.145, (fig.2).

Due tocchi circolari in bruno-ferraccia delimitati da una linea concentrica allargata, tracciano gli occhi dell'animale, mentre veloci linee a sfioro formano la bocca e le branchie dello stesso.

L'intero manufatto riceve come ultima finitura la totale invetriatura riscontrabile oggi in maggior misura nella parte finale dell'oggetto in prossimità della coda.

Ricomposto con piccole integrazioni di materia. Sommità dell'orlo ricostruita. Compensazione di una sbeccatura laterale sulla base.

Anna Maria Cucci







fig.2

Ceramica "Alla porcellana" (Faenza, inizi sec. XVI)

Fiasca da pellegrino recante iscrizione "VINO FRESCO" cm. 20 x 18 x 9



La nostra maiolica rientra in quel genere di "forme chiuse" comunemente definite fiasche "da pellegrino", per via delle anse e dei piccoli piedi forati (qui doppiamente), che permettevano di portarle a tracolla per mezzo di un cordone.

Il nostro esemplare rientra tra quelli di forma circolare, schiacciata nella parte posteriore per meglio farla aderire al portatore, diffusa in area emiliano-romagnola, e lombardo-veneta, nei secoli XV e XVI. La faccia anteriore si presenta di forma bombata, come l'esemplare più

arcaico (seconda metà sec. XV), in ceramica graffita, di area emiliano-romagnola, pubblicato a pag. 45 di "Ceramica Antica", Aprile 1996. (fig.1)

Decori alla porcellana si susseguono in fasce concentriche, inframezzate da linee geometriche più sottili in bianco e blu, come volevasi a imitazione del delicato prodotto orientale, dei rinomati ceramisti della dinastia Ming: «Porcellana così dicevano un genere di pitture, che consisteva in sottilissimi fiorami turchini con minutissime foglie e bottoncini in campo bianco.» (Historia delle Pitture in Majolica, G. B. Passeri, 1857. P.74). La fascia esterna, dipinta in blu, porta al centro, sotto al colletto, la scritta "VINO FRESCO" (molto rara), entro girali vegetali.

La banda più larga presenta un decoro a volute floreali che si rincorrono circolarmente e tramite un susseguirsi di linee di colore blu ad andamento concentrico, alternato a fasce a fondo "risparmiato" bianco, delimitano la larga striscia interna ad ogive incornicianti l'umbone.

Un simile decoro eseguito su una ciotola faentina pubblicata a pag. 273 del *THESAURUS*, di Carmen Ravanelli Guidotti, ci consente di attribuire il nostro pezzo alla celebre manifattura romagnola. (fig.2)

Il retro della fiasca, a fondo piatto e bianco, solcato solo da tracce di colore ocra, presenta linee ricorrenti circolarmente, incise e diversamente spaziate tra di loro a incorniciare un piccolo bottone leggermente prominente.

Il colletto del recipiente, parzialmente restaurato all'orlo, converge internamente in un foro a imbuto, sede di un tappo (non più presente), che si ancorava tramite una corda, a un forellino (ancora visibile) tra l'apertura e il manico.

La base reca due segni blu quasi scarabocchiati che potrebbero indicare un marchio del ceramista o della bottega, o essere semplicemente una prova di colore fatta a punta di pennello.

Stato di conservazione: Ricomposta con piccole integrazioni. Ricostruzione del tondino centrale.

Anna Maria Cucci



Maiolica in "bianco" barocco Un fastoso calamaio per una nobile famiglia Toscana

Faenza o Firenze, fine '500 - inizio '600 h. cm 31, 5; base cm 22 x 22, 5



fig.



fig.2

L'opera presenta un' articolata struttura piramidale a base quadrata, poggiante su quattro piedini modellati a mo' di unghie leonine. Il corpo si compone di tre ordini sovrapposti, che su un lato ospitano i cassetti per gli utensili da scrittura, culminanti con un vasetto portainchiostro di forma ovoidale e a bocca estroflessa, che fa da sostegno a quattro stemmi con cornice accartocciata, applicati in verticale per potere esibire ciascuno uno stemma. Esso è riconoscibile in quello dei Minerbetti ("Di rosso, a tre spade basse appuntate d'argento, guarnite d'oro"), (fig. 1 e 2) nobile famiglia toscana, originaria di Lucca, ma stabilitasi a Firenze fin dalla metà del XIII secolo, che già nel Rinascimento dimostrava di gradire gli arredi in maiolica, come attesta un piatto del Louvre, delle officine di Montelupo¹ (fig.3). I lati del calamaio sono modellati con baccellature, mentre gli angoli sono ornati con arpie plastiche. La decorazione riflette il gusto decantato dello stile "compendiario" dei "bianchi" italiani, con coroncine ad esili tralci vegetali dipinti impiegando una tavolozza molto tenue e a soli tre colori (azzurro, arancio e giallo).

Quest'opera nel suo complesso è un fastoso campione di "bianco" barocco, solitamente attribuito a Faenza, uno dei maggiori centri promotori dei "bianchi" dalla metà del '500 fino alla fine del secolo successivo. Nell'inventario del 1556 della bottega di Virgiliotto



fig.3



Calamelli, il più affermato maiolicaro faentino del terzo quarto del '500, vengono registrati "calamari", "calamari de più sorte" ed anche "calamari con le figure grandi e calamari grandi bianchi": dunque attinenti a forme assai complesse e imponenti, come questa in esame, ornate di esuberanti apparati plastici (sfingi, balaustre, cariatidi, arpie, zampe leonine, mascheroni ecc.), secondo un gusto "da pompa" gradito alle fasce altolocate cui accondiscendevano molte botteghe della penisola, se mai apponendo, come in questo caso, lo stemma della famiglia committente. Così, ad esempio, era un calamaio per Casa Spada a Faenza, che in un documento del 1636 viene citato come "calamaio di maiolica grande con balaustriere, statue alle cantonate et un cavallo sopra con Arma di Casa", che rimanda a quello mediceo, anch'esso a base piramidale come il presente, conservato nel Museo di Faenza².

Tuttavia non solo Faenza, ma molti altri centri italiani, tra Manierismo e Barocco, sono protagonisti della svolta dei "bianchi". Con la loro fortuna si verifica un vasto movimento di maestranze che provoca una diffusione e affinità di produzioni, al punto che anche nel caso di questo importante calamaio non dobbiamo escludere, per esempio, che sia frutto di maestranze attive in ambito urbinate: ambito che si distingue non solo per l' "istoriato" ma anche per i "bianchi"; va ricordato inoltre quello toscano, quest'ultimo anche in ragione della committenza Minerbetti, evocata nello stemma. Particolarmente l'ambito fiorentino si mostra influenzato dai "bianchi" di Faenza, sia con massicce importazioni per le "guardarobe" medicee sia con produzioni locali, quali "crespine" di netta impronta faentina, ma che portano la segnatura abbreviata "FIORENZA" (v. ad esempio quella del Museo del Bargello di Firenze)³ (fig. 4 e 5), che quindi contribuiscono a dare corpo a un'attività maiolicara fiorentina "compendiaria" sinora poco indagata.

Carmen Ravanelli Guidotti

- 1 Berti 2003, p. 150, n. 57.
- 2 Ravanelli Guidotti 1996, scheda 157, pp. 520 e s.
- 3 Ravanelli Guidotti 2010.
- pp. 40-41.

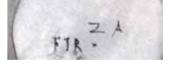
Bibliografia

Ravanelli Guidotti Carmen, Faenza faïence-Bianchi di Faenza, Ferrara,

Berti Fausto, Storia della ceramica di Montelupo, Le botteghe, tecnologia, produzione, committenze, vol. 5, Montelupo Fiorentino 2003.

Ravanelli Guidotti Carmen, Emilia-Romagna, nel vol. La maiolica italiana di stile compendiario: i bianchi, a cura di Vincenzo De Pompeis, Torino 2010, pp. 56-71.







Bottega dei Patanazzi: plastico in maiolica

Un raffinato calamaio urbinate Ultimo quarto del '500 Altezza cm 31,5



L'opera si compone di una piccola base piatta e ovale, su cui al centro poggia una figura femminile assisa, in atto di pizzicare una mandola. In basso alla sua destra è posto un piccolo contenitore per l'inchiostro e alla sua sinistra la figurina stante di un fanciullo. Dipinta a piena policromia.

Si tratta di un gioioso soggetto d'evasione, che si impone come raro saggio di costume dell'epoca: la figura femminile indossa un sontuoso abito di gusto esotico, composto e da una tunica riccamente ricamata e da un copricapo a cono di notevole sviluppo in altezza, con punta anteriore rialzata e ornato di fiocchi e nastri; sul lato sinistro è modellato un fanciullo che in capo porta una sorta di turbante. Non meno interessante è l'accurata fattura della seggiola su cui la donna è seduta, che è senza braccioli, ma con lo schienale alto e i supporti inferiori traforati, secondo l'uso del tempo, specie nell'arredo delle classi privilegiate, dove sedersi su una seggiola era considerato un privilegio.

La donna musicante inoltre imbraccia una mandola, molto verosimile, cioè riconoscibile per la cassa armonica piriforme a fondo convesso, doghe e foro di risonanza presumibili perchè coperti dal braccio della donna, mentre sono ben delineati la cordiera-ponticello e il cavigliere ripiegato.

Quest'opera nel suo complesso in senso ceramologico viene ad arricchire un gruppo di altre plastiche coeve urbinati, presenti in raccolte private e pubbliche prestigiose. Esse nascevano per lo più con un carattere privato, ovvero ad esclusivo uso di chi le aveva commissionate o ricevute in dono, sempre con finalità pratiche, poiché erano destinate o come servizi da scrittoio o come guttatoi. Particolarmente gradito era il tema del concerto, come confermano diverse versioni di simili plastiche che riflettevano la moda del tardo '500, con personaggi in abbigliamenti esotici o in abiti del tempo, confermato peraltro, oltre che dalla maiolica, anche dalle stampe, dai quadri, dagli affreschi ecc. Nella maiolica, solo per restringere il campo, se-



gnaliamo quelle con tema musicante raffiguranti "Orfeo citaredo che incanta gli animali" e "Concerto di strumenti a fiato e plettro", delle raccolte del Museo di Faenza¹ (fig.1). Ma tra tutte queste realizzazioni, per lo più prive di data, per ragioni di attribuzione e cronologia, vale ricordare sia quella del Metropolitan Museum di New York, datata "1584" e con la segnatura "Vrbini Patanazzi fecit"² (fig.2 e 3), sia quella destinata a Cesare Baronio, del Museo di Faenza, raffigurante il "Compianto", la cui datazione è da mettere in relazione all'elezione cardinalizia dell'importante prelato romano avvenuta il 5 giugno 15963.

Carmen Ravanelli Guidotti



fig.1



fig.2

- 1 Ravanelli Guidotti 2004, scheda 16, pp. 94 e s.
- 2 Wilson 2016, scheda n. 106, pp. 300-303.
- 3 Ravanelli Guidotti 1993, scheda 31, pp. 128 e s.

Bibliografia

Ravanelli Guidotti Carmen, Maioliche istoriate ispirate a modelli silografici e Catalogo delle maioliche: Selezione delle raccolte del Museo Internazionale delle ceramiche in Faenza, Catalogo della Mostra di Roma, Vaticano - Salone Sistino, 12 giugno-26 settembre 1993, Faenza 1993, pp. 31-51 e 98-142.

Ravanelli Guidotti Carmen, Musica di smalto, Maioliche fra XVI e XVIII secolo del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, Firenze Galleria degli Uffizi, Sala delle Reali Poste, 23 aprile-23 giugno 2004, Ferrara 2004.

Wilson Timothy, Maiolica Italian Renaissance Ceramics in the Metropolitan Museum of Art, New York 2016.

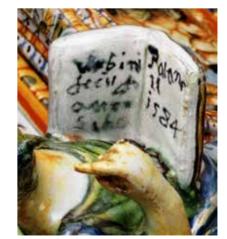


fig.3





Michelozzo, Michelozzo di Bartolomeo Michelozzi detto, attr. (Firenze 1396 – 1472)

Vasca battesimale Anni Trenta-Quaranta del XV secolo Marmo diametro cm. 69, h. vasca cm. 15





Nessuna notizia si ha rispetto l'originale provenienza della vasca battesimale. Anche dal punto di vista della proprietà sappiamo poco e in particolare che, da ultimo, fu acquistata nel 1980 dall'antiquario Giorgio Astronomi di Firenze il quale la individuò e la classificò come un'opera del XV secolo di scuola toscana. La vasca è un'opera realizzata con un disegno molto semplice

dalla superficie levigata che le conferisce un aspetto molto elegante. È stata ideata per una visione a tutto tondo, lo si intuisce dalla disposizione dei serafini che adornano la modanatura. Purtroppo l'opera si presenta incompleta, manca della colonna che la sorreggeva, ma ben mostra di appartenere al gusto ed al linguaggio rinascimentali d'influenza romana, con la sua armonia ottenuta dalla perfetta corrispondenza tra le diverse parti e nell'insieme. Si guardi in particolare la corrispondenza delle curve della modanatura che concludono con i diversi livelli dei volti, creando così una corrispondenza tra l'evoluzione dei volumi, quelli strutturali con quelli fisionomici. Le teste dei serafini sono realizzate attraverso volumi ampi che mettono in risalto i tratti fisionomici disegnati con un tratto deciso. Sono rappresentati statici come assorti nei loro pensieri con lo sguardo focalizzato verso il basso, ulteriormente marcato dalla linea delle palpebre e dall'arco sopraccigliare. Esatta è l'attribuzione alla scuola toscana, ma può essere maggiormente circoscritta a quella fiorentina dove, sulla strada aperta da Donatello, ancora troviamo una scultura legata allo studio dell'antico. Il gusto per l'ornato semplice e raffinato, le particolarità stilistiche prima individuate sulla vasca battesimale si riscontrano nell'opera scultorea di Michelozzo, che molto deve alla collaborazione nata con Donatello nel 1425 fino al 1433, ma che si discosta da questo ultimo, per il robusto e statico plasticismo che pervade le sue figure, in contrapposizione al fermento, al pathos che Donatello accentua. Durante il sodalizio delle botteghe di questi due scultori viene a cadere il viaggio a Roma (1432-1433), che si-



curamente comportò un ulteriore approfondimento delle antichità romane anche da parte di Michelozzo, il quale più tardi realizzò un tributo ai modelli classici visti a Roma con la Santissima Annunziata a Firenze dove riprende lo schema del Tempio di Minerva Medica. All'interno della ricca raccolta di opere d'arte che raccontano la storia della chiesa fiorentina appena citata si trova il Tempietto della Santissima Annunziata, impresa di Michelozzo che offre un buon riscontro stilistico con il nostro esemplare. Inoltre, affiancherei anche un'altra opera autografa dello scultore qual è la Porta d'accesso alla Sacrestia della chiesa di Santa Croce per sostenere questa attribuzione. Le due strutture architettoniche di Michelozzo presentano una ricca decorazione plastica nella quale ricorrono, in tutte e due i casi, volti di fanciulli presenti nei fregi. Nel tempietto della Santissima Annunziata sono racchiusi in dei clipei, mentre in Santa Croce sorreggono ricchi festoni. Tutti questi volti sono disegnati con un forte senso plastico messo in luce dall'ampia volumetria utilizzata per definire le parti aggettanti del viso.

Stessa è la modalità di rappresentare alcuni tratti fisionomici, quali le fronti alte, le gote piene, il naso pronunciato; in più simile è il disegno marcato per gli occhi e il taglio delle labbra che lasciano vedere la presenza di un mento messo in risalto.

Laura Ciferri

Pubblicato su:
La forma del Rinascimento,
Donatello, Andrea Bregno,
Michelangelo e la Scultura
a Roma nel Quattrocento, a
c. di Claudio Crescentini e
Claudio Strinati, Rubbettino
Ed., 2010,
pp. 274-75.



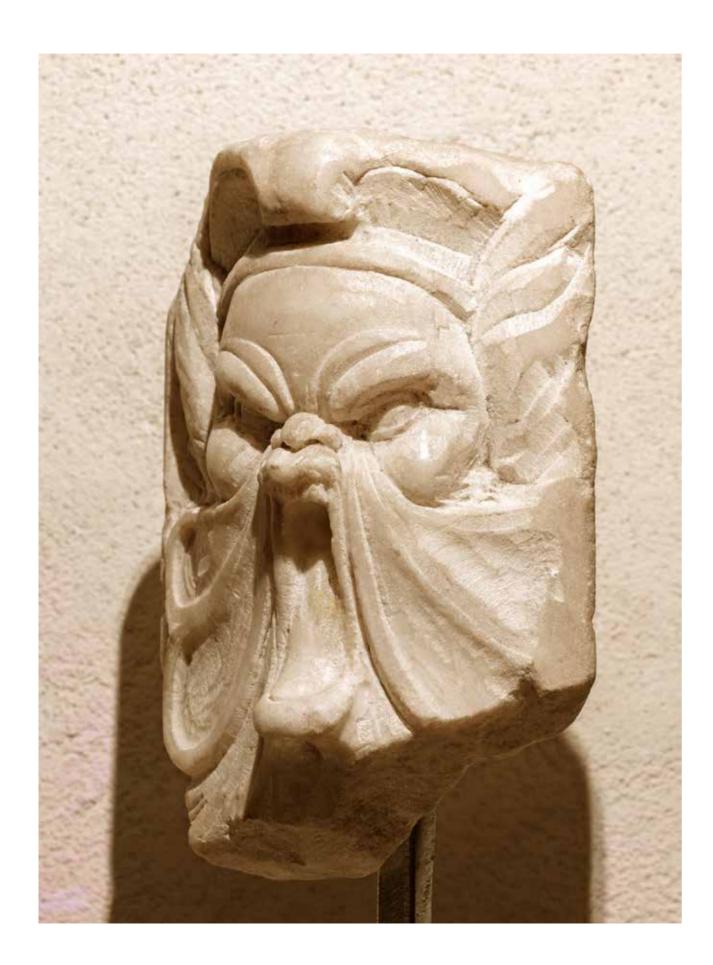
Cerchia di Bernardo Buontalenti (Firenze 1531 – 1608)

*Mascherone grottesco*Marmo bianco, cm. 16 x 11

Sguardo grifagno e ghigno combattivo, questo marmo, di ridotte dimensioni e grande carica espressiva, rivela un impianto stilistico toscano, segnatamente fiorentino. Con evidenza "non finito", esso si presenta tuttavia perfettamente compiuto nella sua parte centrale, ove il corto naso e il labbro superiore carnoso sporgono con la prepotenza di un altorilievo; la fronte alta e bombata, lucida come una borchia d'armatura – o una scaglia di drago - sovrasta occhi da rettile infossati tra zigomi prominenti e due enormi, furiose doppie rughe sopraorbitali. Via via che lo sguardo scivola verso i margini del Mascherone, ramificantesi in stilizzati motivi vegetali e a valva di conchiglia, la superficie del marmo si mostra sempre meno polita e rilevata, fino a farsi ruvido stiacciato. Ovvia la destinazione architettonica come bocca di fontana, benché il trattamento della materia, più simile a quello che si impone alla cera o all'argilla, possa far pensare, piuttosto, ad un importante prototipo di bottega.

Millenaria, quindi eclettica, la tradizione dei mascheroni antropo-zoomorfi, germogliati dall' immenso repertorio decorativo tradizionale greco-romano: maschere da teatro, fantasmagorici "grilli", fiere fantastiche e ibridi mitologici. Nella fattispecie vediamo fondersi qui il motivo apotropaico delle "garguglie" gotiche con stilemi ispirati alle decorazioni a grottesca, dominatrici nelle pitture parietali - e nella glittica antica - riscoperte a Roma nel tardo Quattrocento. Del resto il topos figurativo del volto umano-demonico, combinato con motivi animali e vegetali, è tanto universalmente diffuso sia a livello storico che geografico, da poter assurgere a vero e proprio archetipo; esso fluisce attraverso l'inconscio collettivo, cui tutta la grande arte attinge, cavando figure e simboli direttamente dai sogni, dalle umane visioni e inquietudini di sempre. Si confronti, per esempio, il nostro Mascherone con le (coeve) maschere del teatro Noh giapponese.

Da un punto di vista stilistico, l'opera si mostra prossima ai modi del tardo Manierismo

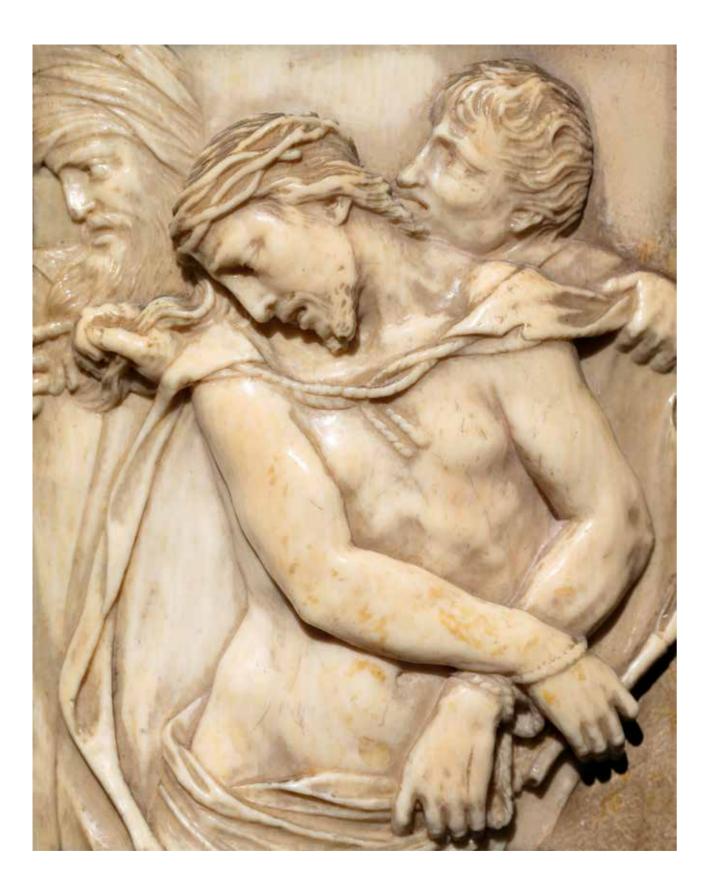


fiorentino. Taluni elementi di stile già inclinano alle forme proto-barocche verso cui la Maniera fisiologicamente scivolò tramite le sue punte meno conservatrici e più propense alla bizzarria: Chiarissimo Fancelli, Pietro Tacca. Il carattere tuttavia ancora fortemente disegnato di questo Mascherone denota una nobiltà esecutiva di sapiente impronta scenografica, direi orafa nella cura del segno e nella simmetria dei dettagli: elementi che ci riportano cronologicamente all'estremo volgere del Cinquecento e alla tanto fervida quanto rigorosa fantasia di Bernardo Buontalenti, alla cui ristretta cerchia l'opera va, a nostro avviso, attribuita (Fara 1995; p.1, pp.109-111; tav. 166-174, p.115; tav.183). Buontalentiana ne è, infatti, la raffinata, ponderata concezione, secondo cui l'elemento antropomorfico e quello zoo-fitomorfo sono meticolosamente calibrati in chiave architettonica. Solo un'estetica giunta al limite massimo di perfezione può rendere così armoniosa la mostruosità (Pratesi 2003, vol.III, tav. 392, 393). Utile, infine, il confronto tra il nostro Mascherone con i medaglioni e le borchie poste su diademi, pettorali e schinieri di dee, eroi, re, arcangeli, condottieri e tiranni raffigurati nei dipinti del Salviati, del Vasari e del Bronzino, eccelsi tutti e tutti maestri, appunto, del Buontalenti.

Leonardo Scarfò

Bibliografia: inedito.

Bibliografia essenziale:
Amelio Fara, Bernardo
Buontalenti, Electa,
Milano,1995.
Giovanni Pratesi, Nicoletta
Pons, Repertorio della scultura
fiorentina del Cinquecento,
Umberto Allemandi, Torino,
2003.



Cerchia di David Heschler (Memmingen 1611 – Ulm 1667)

Ecce Homo e Maria dolente Placche in avorio cm. 8,5 x 7 e 9 x 7 Classici scomparti di altarolo polittico per la devozione privata, inseriti in genere entro cornici in legno ebanizzato (qui mancanti) allo scopo di esaltarne l'eburneo candore, queste due placchette in avorio si distinguono in virtù dell'alta qualità esecutiva e di una chiara originalità di carattere.

Ancorate a una solida tradizione grafica e disegnativa, probabilmente ispirate da prototipi incisi a bulino o all'acquaforte, le sacre figure qui presentate rivelano la loro inequivocabile appartenenza alla cultura scultorea tedesca nella sua più matura ed intelligente – perchè autonoma – tendenza italianizzante. Notiamo infatti in esse, soprattutto nel Cristo, citazioni lombarde tanto nell'incisività dell'impostazione compositiva quanto per la tendenziale persistenza entro l'alveo manierista; citazioni venete in virtù dell'eleganza insieme tintorettiana e veronesiana.

Tali elementi stilistici collocano questi avori in età protobarocca, nell'ambito della ricca temperie culturale fiorita nel Sud della Germania, tra Baviera e Baden Württenberg, diciamo, tra Augsburg, Ulm e Monaco di Baviera.

Più arcaistica, nordica, ci pare la soluzione formale ottenuta con la Madonna dolente, sul cui schema compositivo sembra ricalcata – e in senso simbolico tale sovrapponibilità del gesto è spiritualmente assai preziosa – la positura del Cristo medesimo. Come a dire: nell'identità del gesto la Madre patisce lo stesso dolore del Figlio, ne subisce nell'intimo la stessa sorte. Significativo (di impronta fiamminga, rispetto a questo dettaglio) il forte, ricercato contrasto tra il carattere quasi caricaturale delle figure che scherniscono il Cristo, in secondo piano, e la bellezza classica, diremmo ellenistica di lui, il cui corpo virile, tornito, pare quello di un dio pagano. Il chiasmo elegantemente asimetrico delle braccia dell'Ecce Homo è riecheggiato in maniera cripitica dai legacci del suo mantello, sul punto d'essere sciolto. Illustri modelli ispiratori per tale arte si vogliono individuare nei grandiosi scultori ed intagliatori Georg Petel (1601 – 1635) e Christof Angermair (1580 – 1633), entrambi



originari dell'Alta Baviera. Esiste in particolare un San Sebastiano, attribuito al Petel - che operò come intagliatore presso Rubens - e derivato con ogni probabilità da un noto prototipo di Van Dyck, in cui, ridimensionata rispetto ai nostri tale componente fiamminga, sono palesi le profonde affinità classiciste con l'Ecce Homo qui presentato, proprio in quanto sintesi colta – non eclettica – tra la statuaria antica e le suggestioni incancellabili che il Duquesnoy lasciò a Roma dopo il suo fulgido passaggio (Cfr. Alfred Schädler, Barocke Elfenbeinplastik im Bayerischen Nationalmuseum, Separatum aus der Zeitschrift Alte und moderne Kunst 122/1972, AMK-Verlag, Salzburg, pp. 5-6).

Le due placchette qui presentate, rispetto agli artisti sinora citati, rivelano tuttavia un carattere meno aulico e monumentale, declinano infatti la bellezza in maniera più realisticamente sobria, ponendo maggiore enfasi mimica nella traduzione dei sentimenti; tali caratteristiche li avvicinano in particolar modo alla cerchia di un altro grande maestro intagliatore, David Heschler (1611 - 1667), nella cui importante ed operosa bottega, oltre a due dei suoi figli, si formarono ed operarono i maestri Melchior Barthel (1625 - 1672) e Hans Ulrich Hurter (1631 - 1715).

Leonardo Scarfò

Bibliografia: inediti

Bibliografia essenziale:
Alfred Schädler, Barocke
Elfenbeinplastik im
Bayerischen Nationalmuseum,
Separatum aus der Zeitschrift
Alte und moderne Kunst
122/1972, AMK-Verlag,
Salzburg, 1972.
Christian Theuerkauff,
Elfenbein - Sammlung Reiner
Winkler, Reiner Winkler,
München, 1984.



Bottega di Simon Troger (Abfaltersbach, 1683 Monaco di Baviera, 1768)

Coppia di pellegrini Sculture in legno avorio e cuoio cm. 15 e 15,5

I due pellegrini sono raffigurati nelle loro vesti o "schiavine", in ruvido tessuto (reso qui in legno) che, benché lacere e consunte, mostrano una precisione nel dettaglio: abbastanza lunghe per coprirsi dalle intemperie ma sopra alla caviglia per non intralciare il passo; definite superiormente da una mantellina, chiamata la pellegrina, metafora della umanità di Cristo che avvolge e protegge. Entrambi i personaggi hanno fissato al mantello la "concha", una sorta di conchiglia che simboleggiava il tempo da dedicare alla riflessione sulla natura dei sentimenti, corporei (l'acqua che bevi o doni a chi ha sete), morali, etici e spirituali (l'acqua che si riceve dalla conchiglia nel battesimo). Una bisaccia in pelle di animale per ricordare che tutti dobbiamo morire, era uno degli accessori indispensabili, si portava rigorosamente aperta in segno di fiducia. È qui realizzata in avorio. Una borraccia per l'acqua, a forma di zucca, pende dal fianco destro dei due, appesa ad un cordellino di cuoio (anch'essa resa qui in avorio).

Il bastone in legno detto bordone serviva da sostegno e per difendersi dagli animali selvatici che si incontravano lungo il cammino; essendo esso il terzo piede sul quale appoggiarsi, rappresentava la trinità, che sempre accompagna e sorregge.

Completa l'abbigliamento, un grande cappello, qui in legno, o "petaso", a falde larghe che riparava dalla pioggia e dal vento, dal caldo e dal freddo. Uno dei due viandanti lo indossa mentre l'altro lo tiene calato sulle spalle.

Il pellegrino che indossa il cappello, tiene in mano un taccuino, che solitamente serviva per annotare i luoghi visitati. I loro volti, le mani e i piedi, così come alcune parti del corpo fuoriuscenti dalle vesti, sono realizzati in avorio.

Simon Troger fu il principale protagonista nell'arte di creare figure parte in legno, tratto da essenze di alberi da frutto o esotici, e parte in avorio.

Alcuni studiosi sostengono che questa invenzione dell'artista nasca dall'imitazione delle antiche sculture dell'arte classica realizzate con la combinazione di marmi bianchi e policromi, o marmi ed ebano.

Anche il principio stesso di utilizzare l'avorio per raffigurare l'incarnato dei personaggi - le parti più nobili - e il legno per gli abiti, i bastoni e i cappelli, è un richiamo all'arte classica più preziosa.

I ricchi panneggi dai contorni svolazzanti, la torsione dei corpi, la forte espressività dei volti e la resa dei particolari, collimano con gli stilemi scultorei "trogeriani" della metà del Settecento; tuttavia, la prevalenza del legno rispetto all'avorio, induce a ipotizzare che queste due opere siano uscite dalla sua bottega, ma non per mano diretta del maestro.

Anna Maria Cucci









Console e specchiera di legno intagliato, laccato e dorato Bologna, secolo XVIII (metà)

Console cm. 162 x 62 h. 84,5 Specchiera cm. 148 x 104



Importante completo da parata, costituito di pregevole console en pendant a raffinata specchiera, entrambe finemente scolpite e dorate in oro zecchino, comunemente chiamato nelle botteghe di restauro "pain d'or" per il suo considerevole spessore e riverbero. La console, formata da quattro elementi di sostegno modellati a spirali desinenti a rocaille che reggono il piano, termina con piedi sbozzati a motivi vegetali.

Le gambe si raccordano in un'elaborata "crociera" foggiata a intrecci di modanature aggettanti che porta, al centro, una piccola testa femminile sormontata da volute contrapposte. Questo motivo d'intaglio, sviluppatosi su esempi di mobilio del barocco romano, è eseguito nella dotta città emiliana, in maniera meno pomposa. Il piano definisce con il suo movimento sinuoso di linee concave e convesse la bellezza del mobile, arricchito da leggiadra "grembialina" sago-

mata a doppia voluta. Antichi marmi della varietà africana e di quello detto "fior di pesco", racchiusi in formelle delineate in nero a formare gagliardi arabeschi, affiancati da motivi nastriformi in verde di Tessaglia alternati a rosoni in micromosaico, sono qui magistralmente riprodotti in "pittura e lacca" a imitazione dei modelli romani di riferimento. Si può notare un singolare dettaglio sotto il piano dove, ben visibile, riscontriamo uno schizzo a grafite che pare un progetto per l'esecuzione dello stesso. La specchiera rettangolare, portante il suo originale vetro al mercurio, è delimitata da cornici modanate di cui la più interna abbellita con decorazione a palmette. Nella parte inferiore si susseguono rocaille contrapposte, formanti motivo a traforo centrato da piccola rosa quadripetala. L'architettura della cimasa si perfeziona in due timpani contrapposti bilanciati, centralmente, da bouquet floreale sormontato da motivo di losanga traforata all'apice. Lo schema di questo elegante arredo e l'utilizzo di prezioso "pain d'or" fanno pensare alla bottega dell'architetto Alfonso Torreggiani (Budrio 1682-Bologna 1764), nobile interprete del Settecento emiliano, che operò, con raffinata sobrietà, anche nel campo del mobilio e dell'allestimento. La nostra console con specchiera è pubblicata su: Mille mobili emiliani, di Graziano Manni, Artioli Ed. in Modena, 1983, p.194, fig. 451.

Anna Maria Cucci

