



ALICEFINEART



CREDITI FOGRAFICI

Foto Amedeo di Lucio Censi

Claudio Giusti, Firenze

ISBN: 979-12-5975-391-5

DARTE è un marchio di Tau Editrice

© 2024 AliceFineArt

IN COPERTINA:

Lo Scarsellino, *Annunciazione*, 1590-1600 (part.)

STAMPA

Industria Grafica Umbra srl - Todi (PG)

febbraio 2024

Proprietà letteraria riservata. Nessuna parte di questo volume può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti.

L'editore è a disposizione degli eventuali detentori di diritti che non sia stato possibile rintracciare.

Hanno collaborato con noi

Alessandro Agresti

Adriano Amendola

Simone Andreoni

Luca Annibali

Andrea Bacchi

Sandro Bellesi

Paola Betti

Pierluigi Carofano

Laura Ciferri

Alessandro Delpriori

Giuliana Ericani

Carlo Falciani

Cristiano Giometti

Alessandro Giovanardi

Marsel Grosso

Carmen Ravanelli Guidotti

Maria Pia Mannini

Rosalia Francesca Margiotta

Marino Marini

Gabriello Millantoni

Hermann Mildenerberger

Giacomo Montanari

Claudio Paolinelli

Francesco Petrucci

Franco Pozzi

Massimo Pulini

Leonardo Scarfò

Giancarlo Sestieri

Stefania Ventra



Piazza Tre Martiri, 2 - 47921 Rimini • Strada della Stazione, 10 - 05018 Orvieto

+39 335 424463 • +39 333 3290299

paolorotili@gmail.com • annacucci@me.com • www.alicefineart.it • www.alicefineart.com

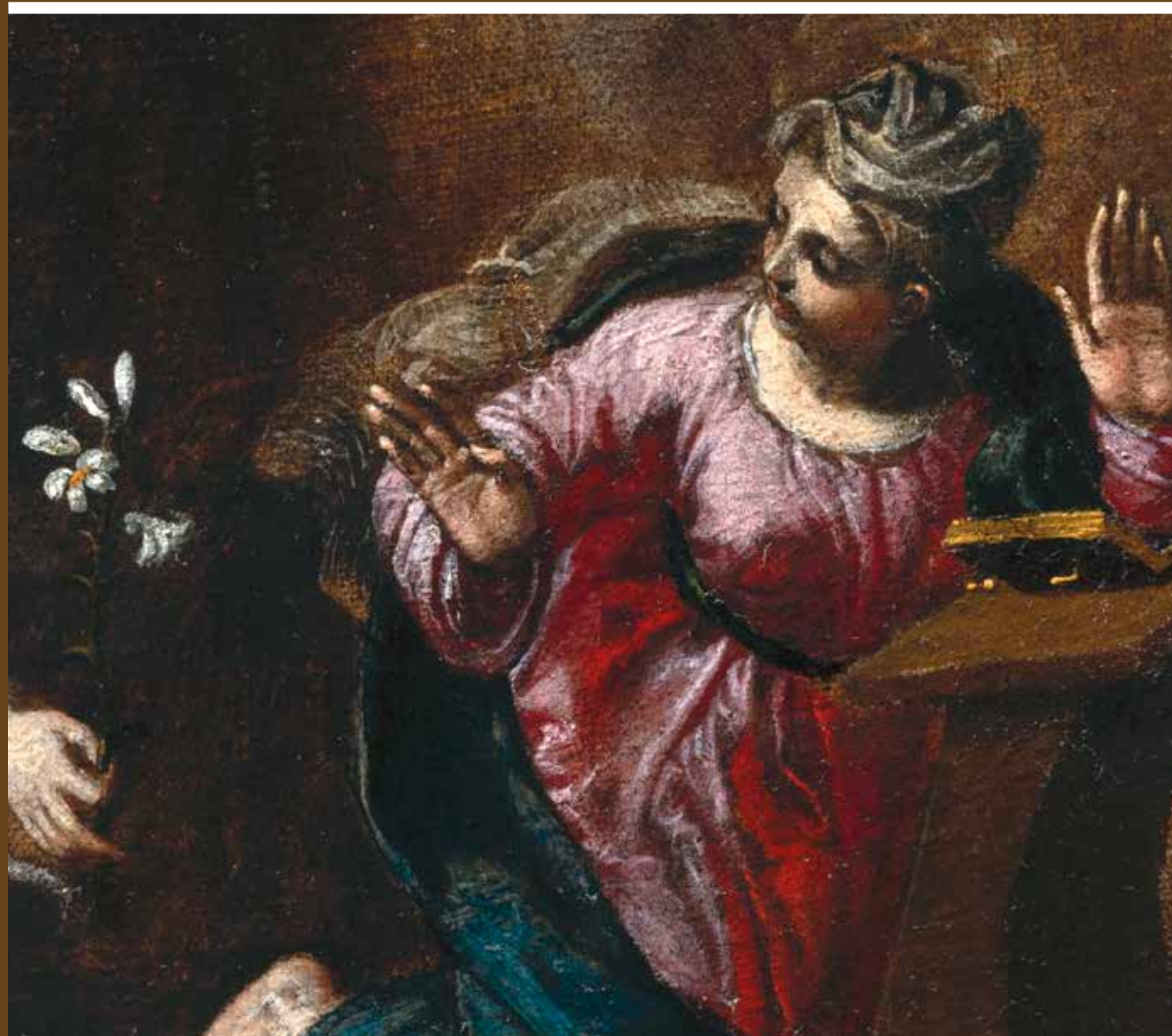
ALICE FINEART

Catalogo a cura di
Anna Maria Cucci

Con la collaborazione di

Alessandro Agresti
Marsel Grosso
Maria Pia Mannini
Giacomo Montanari
Franco Pozzi
Massimo Pulini





Progetti d'allegria

Passa il tempo e siamo ad un nuovo anno, con i suoi progetti, desideri e curiosità e ad un novello catalogo che, con le sue opere, sottolinea la nostra dedizione verso questa attività fatta di passione e studio per un'arte antica, che ci racconta storie, ogni volta diverse, ma sempre straordinarie, belle come favole, reali come la vita

Sì, perché la scoperta e l'approfondimento di ognuna di queste ci porta a spasso per l'Italia e a volte anche per l'Europa, sottolineando come sia forte ed intensa l'emozione che ci trascina a vedere, a constatare di persona, a rincorrere, a pagare con giornate completamente dedicate.

I ritrovamenti e la loro completa individuazione ricompensano di ogni fatica e producono quella specie di euforizzante atmosfera e quel soddisfatto sentimento di compiutezza che vengono, poi, fissati per sempre tra le correnti pagine, per condividere e rallegrare il cammino degli amanti, come noi, delle antiche tele, tavole, terrecotte, pietre, e quant'altro.

Un anno di scoperte da sfogliare, pagina dopo pagina, con l'augurio che i nostri progetti d'allegria siano anche i vostri.

Anna e Paolo



Pittura

Bonifacio de' Pitati,
detto
Bonifacio Veronese
(Verona 1487 c. - Venezia 1553)

Ritratto del conte Giulio di Montevercchio in armatura

1542

Olio su tela, cm 180 x 124,5

Firmato e datato in basso a sinistra fra la panca e la gamba destra del conte:

«Bonifacio. P[ictor]. / 1542».

PROVENIENZA: Fano, Palazzo dei Montevercchio, fino agli inizi del XX secolo;
Castel Viscardo (Terni), Castello dei duchi di Montevercchio.

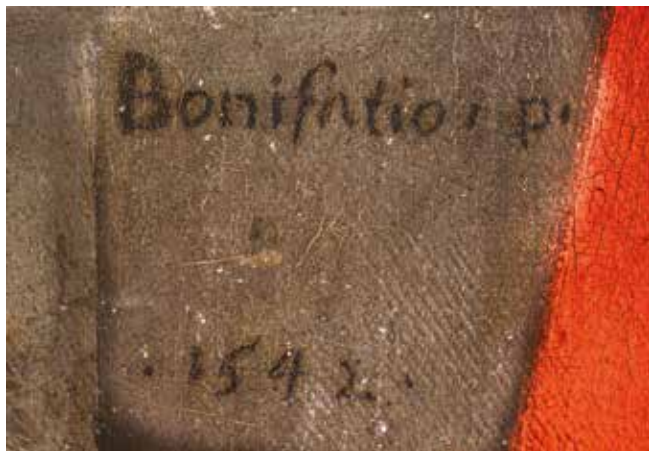


Il potente ritratto di cavaliere in armatura proveniente dal Palazzo Montevercchio di Fano, restituisce alla memoria dei posteri il ricordo della fisica esistenza del conte Giulio di Montevercchio, Mirabello, Monteporzio e Signore della Torre di Camerino (1593-1558; *Indice Biografico Italiano* 2002, V, p. 1759). L'identificazione del personaggio è supportata non solo dalla provenienza del dipinto, ma anche dall'iscrizione che si legge nel cartellino applicato sulla cornice originale tra il XVIII e il XIX secolo, quando l'opera venne ricollocata all'interno del palazzo di famiglia fatto erigere da un omonimo discendente del conte a partire dal 1760 (Amadei, Battistelli, Borgogelli 2012, pp. 193-203): «[IU]LIVS COMES MONTISVETERIS VURBINI PRO / ARMORVM REIPVBLICAE VENETIARVM IN PE / LOPONNESO COSMI II [in realtà Cosimo I] FLORENTINORVM / DVCIS IN TERRA PLVMSINI CONTRA TVRCAS ET IN TVSCIA CONTRA SENENSES / DVX ET LOCVM TENENTE[S] GENERALIS / ANNO MDLIII». La tela rimase nel palazzo di Fano fino agli inizi del XX secolo, per poi essere trasferita nel castello dei duchi di Montevercchio a Castel Viscardo (Terni), dimora degli ultimi discendenti dell'illustre condottiero marchigiano.

Il dipinto è stato recentemente sottoposto a un provvidenziale restauro, che ha permesso di rimuovere le vernici alterate e restituire alla superficie pittorica tutta la sua straordinaria vivacità cromatica. Le analisi riflettografiche hanno inoltre rivelato importanti novità dal punto di vista della composizione e del disegno soggiacente, realizzato di getto con pennellate rapide e incalzanti, che danno ragione dei numerosi pentimenti, alcuni dei quali visibili ad occhio nudo. Quello più importante riguarda la posizione della spalla sinistra e del braccio corrispondente poggiato sulla spada, che in una prima versione era raffigurata con un taglio completamente diverso, con l'elsa poggiata davanti all'armatura e la lama proiettata in diagonale sul basamento di pietra. Altri pentimenti riguardano l'orecchio sinistro, lo spallaccio destro e la panca di pietra su cui è poggiato l'elmo,

1.





che in origine aveva un diverso impianto prospettico. Quanto complessa sia stata l'elaborazione di quest'opera è confermato dalla riflettografia, che ha rivelato un precedente tentativo di impostare la figura del conte sullo sfondo di un tendaggio, offrendo in questo modo una visuale più ampia sul cielo attraversato dalle nuvole.

In passato nascosta dalle vernici ingiallite e dalla posizione in ombra sul parapetto, tra la panca di pietra e la gamba destra del conte, è ora leggibile anche la firma dell'autore insieme alla data: «Bonifatio. p[ictor]. / 1542». Lo stile, la tecnica pittorica e alcuni aspetti della composizione, in particolare del paesaggio, giunto fino a noi in un ottimo stato di conservazione, permettono di attribuire l'opera a Bonifacio de' Pitati (1487 c.-1553; Trentini 2015), pittore originario di Verona, trasferitosi a Venezia agli inizi del XVI secolo. A partire dagli anni Venti iniziò a farsi strada nel mercato artistico lagunare producendo quadri di devozione privata, stilisticamente caratterizzati da un forte legame con l'opera di Palma il Vecchio e Tiziano. Grazie alla sua capacità di aggiornamento sui fatti più rilevanti della pittura moderna e a una naturale predisposizione per l'amministrazione della bottega, in poco tempo Bonifacio raggiunse i verti della committenza veneziana, garantendosi il prestigioso appalto della decorazione interna del Palazzo dei Camerlenghi a Rialto, eretto sotto il dogado di Andrea Gritti tra il 1525 e il 1528. Sede di magistrature finanziarie e cuore pulsante della vita economica della Serenissima, il palazzo ospitava una ventina di uffici amministrativi la cui ornamentazione pittorica co-

stituì, accanto a quella di Palazzo Ducale, una delle imprese decorative pubbliche più importanti della città. Era infatti usanza da parte dei patrizi chiamati a ricoprire cariche presso quelle magistrature, di celebrare la nomina allogando un dipinto nel quale comparissero il santo omonimo del camerlengo e lo stemma araldico dello stesso; in altri casi si trattava, invece, di teleri di grande formato con scene bibliche o allegoriche (Moschini Marconi 1962, II, pp. 37-67, catt. 61-109; Faggini 1993; Cottrell 1998-1999, 2000; Grosso 2013). Grazie a questo prestigioso ingaggio il pittore veronese riuscì a garantire alla sua bottega una continuità lavorativa senza precedenti, che ben presto servì anche da richiamo per giovani capaci e ambiziosi, quali Jacopo Bassano e Jacopo Tintoretto (Cottrell 1997; Cottrell 2009).

L'originalità della firma e della data è confermata dalla perfetta continuità della *craquelure* tra le lettere, i numeri e il fondo scuro del parapetto. Si tratta di una scoperta di fondamentale importanza, non solo perché permette di arricchire lo sguarnito catalogo di ritratti riferito all'artista, che pure Vasari ricordava come autore di «molti quadri e ritratti» (Vasari 1568, ed. 1966-1997, VI, p. 198), ma anche perché rappresenta a tutt'oggi l'unica opera firmata e datata, insieme all'*Arcangelo Michele sconfigge Satana* della basilica dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia (1528 c.) e alla *Madonna dei Sartori* delle Gallerie dell'Accademia (1533). Sebbene in entrambi i casi precedenti il maestro si firmi «BONIFACIO» (sul grande tronco nella tela dei Santi Giovanni e Paolo) e «BONIF. / . ACIO. F» (in ombra sul gradino arretrato ai piedi di santa Barbara nella pala delle Gallerie dell'Accademia), va segnalato che i documenti d'archivio sono quasi esclusivamente sottoscritti dall'artista utilizzando l'ortografia più arcaica: «Bonifatio di Pitati veronese pictor» (Simonetti 1996, pp. 86-88, 106). Così viene pure trascritto nel testamento di Lorenzo Lotto del 1531, che memore del buon lavoro fatto dal pittore nella liquidazione degli incompiuti dipinti di Palma il Vecchio, stabilì che le sue opere rimaste «imperfette» fossero affidate a «Bonifatio pictor de S. Aloise» (Cortesi Bosco, 1998, p. 9). Allo stesso modo viene citato da Francesco Sansovino nella sua *Venetia città nobilissima et singolare* del 1581. Anche l'utilizzo del

corsivo al posto della scrittura capitale, sembra trovare in questo frangente un riscontro positivo nelle numerose iscrizioni poste nei *Trionfi di Petrarca*, con le quali «cercò Bonifacio di esprimere l'intenzione del Poeta» (Ridolfi 1648, ed. 1914-1924, I, p. 290). Il ciclo, databile al 1540-1545 circa e in parte perduto, era in origine composto da sei teleri, due dei quali sono oggi conservati nel Kunsthistorisches Museum di Vienna e due alla Klassik Stiftung di Weimar (Cottrel 2013; Markou 2017). La data 1542 permette inoltre di ancorare il dipinto all'ultimo tratto della storia di Bonifacio, un periodo che per molti versi attende ancora di essere meglio spiegato, sia dal punto di vista stilistico che della collaborazione con gli allievi della bottega, a cui il maestro inizierà a delegare con sempre maggiore frequenza l'esecuzione dei suoi lavori.

Figlio di Prospero di Luigi, discendente da un ramo cadetto dell'antica e nobilissima famiglia Gabrielli di Fano, ma in realtà originaria di Gubbio, il conte Giulio di Montevercchio è annoverato tra il fior fiore dell'aristocrazia militare marchigiana e tra i più valorosi uomini d'arme che nella prima metà del Cinquecento si mantennero conformi al modello delle corti dell'Italia centrale, combinando tale dimensione con una devota fedeltà alla causa imperiale di Carlo V (Spreti 1928-1936, IV, pp. 680-684). Prima capitano di ventura al soldo del re di Francia Luigi XII e poi di papa Giulio II durante le «guerre horrende d'Italia», il conte di Montevercchio fu luogotenente generale del duca di Urbino Guidobaldo II Della Rovere e poi del duca di Firenze Cosimo I durante la guerra di Siena nel 1553. In questo momento delicatissimo per il riassetto degli equilibri politici e territoriali tra il papato e le corti italiane, che si dichiararono fedeli al futuro imperatore asburgico, va inoltre ricordato il suo impegno nella strenua difesa di Camerino, roccaforte strategica a lungo contesa tra i diversi rami delle famiglie imparentate dei Della Rovere e da Varano, di cui Giulio, agli inizi del 1517, aveva preso in moglie Cornelia, figlia naturale del duca Giovanni Maria da Varano (Amiani 1751, II, p. 120-125). Furono due, in particolare, le occasioni in cui l'intervento del Montevercchio si rivelò decisivo per il mantenimento del ducato: una prima volta nel 1521, quando Sigismondo da Varano, soccorso dallo zio

materno, il duca di Urbino Francesco Maria I Della Rovere, si accinse a invadere Camerino (Amiani 1751, II, p. 125-126), poi nel 1527, quando a tentare di usurpare il ducato furono invece Rodolfo da Varano e Sciarra Colonna (Lilii 1652, pp. 313-114; Petrucci 1981; Petrucci 1982).

Nel 1537, su suggerimento del duca di Urbino, il Montevercchio venne chiamato anche dal doge Andrea Gritti, per affiancare Camillo Orsini nella campagna militare contro i turchi in Dalmazia (Sansovino 1565, cc. 12r-12v). Tuttavia, su questo straordinario personaggio, vissuto suo malgrado all'ombra di condottieri ben più celebri – se non per meriti militari, per lignaggio –, manca ancora uno studio biografico di riferimento, così come non esiste un approfondimento sul versante della committenza artistica, che il ritratto testimonia in maniera eloquente. La maggior parte delle notizie sulla vita del Montevercchio si trovano, infatti, nascoste nelle pieghe di una bibliografia molto varia, che spazia dai dispacci degli ambasciatori, alle dediche di opere letterarie. Molto proviene dalle fonti manoscritte, in gran parte ancora da esplorare, sia sul versante dei documenti conservati negli Archivi di Stato di Firenze e Venezia, che in quelli del fondo della famiglia *Di Montevercchio Martinozzi Benedetti*, un tempo depositato nella Biblioteca Federiciana di Fano e dal 1950 transitato anch'esso nella dimora di Castel Viscardo (Polverari 2014, p. 22). Proprio in relazione a questo fondo, vale la pena ricordare una preziosa Supplica che il 21 ottobre 1546 il conte rivolge al doge Francesco Donà e al Senato veneziano, per sollecitare il pagamento della «provisione» pattuita precedentemente con il doge Andrea Gritti. Si tratta di una straordinaria testimonianza diretta della carriera militare compiuta dal Montevercchio fino a quel momento, una sorta di *curriculum vitae* o meglio «recondutta», che fa luce su alcuni punti ancora oscuri della biografia del conte. Per i suoi servigi e l'assoluta fedeltà alla Repubblica veneziana, il Senato gli concesse il governo temporaneo della Dalmazia e dopo il 1540 anche della fortezza di Legnago, i cui lavori di ricostruzione alla moderna, su progetto dell'architetto veronese Michele Sanmicheli, erano stati appena portati a termine sotto la supervisione di Guidobaldo II Della Rovere. Dopo l'improvvisa



morte di Francesco Maria I (1538), questi gli era succeduto non solo nella guida del ducato di Urbino, ma anche nella carica di capitano generale della fanteria veneziana; fra i principali compiti di responsabilità, ereditò pure quello di sovrintendere alla ricostruzione e ammodernamento di tutto l'apparato difensivo dei territori sottoposti al dominio di Venezia. Nel 1537 si incominciò a fortificare anche la fortezza di Porto, sul versante opposto dell'Adige; i lavori furono eseguiti molto celermente, cosicché nel 1543 erano già a buon punto (Boscagin 1966, pp. 142-149). È a questo intervento, con ogni probabilità, che il conte di Montecchia si riferisce nella citata Supplica al Senato, quando ricorda di aver ricoperto quell'incarico per trenta mesi: «et parmi di non havere mancato ponto del debito mio, per la custodia di quella fortezza, ne dell'essere ancho stato in utile a quella fabrica, et qualche mio ricordo et con la sollecitudine che vïo ho usata». Federico Badoer, oratore della Serenissima presso Guidobaldo II Della Rovere, nella sua relazione del ducato di Urbino del 1547 ricorderà il conte di Montecchia come: «persona di gran fede e molto prudente [...] e grandemente amato ed istimato non solo dal signor Duca, ma da tutti quei capitani, gentiluomini ed altri soldati» (Badoer 1547, ed. 1858, p. 395).

È dunque nel periodo di permanenza nei territori della Serenissima, più precisamente tra il 1540 circa e il 1542, che il Montecchia ebbe occasione di commissionare a Bonifacio il suo ritratto. Del resto in quel periodo dovettero essere molte le occasioni

per recarsi a Venezia, non solo per riferire in Senato sulla situazione di Legnago e Porto, ma anche per incontrare l'ambasciatore urbinato Giovan Giacomo Leonardi, che Aretino, in una lettera inviata al conte il 25 luglio 1542, definisce suo «freguente amico» (Aretino, ed. Procaccioli 1997-2002, II, p. 415, n. 416). Bonifacio era in quel momento in piena attività all'interno del Palazzo dei Camerlenghi, quindi vicinissimo ai magistrati della Dominante che si occupavano anche dell'amministrazione di quelle zone della Terraferma controllate militarmente dal conte. Data la cronica indisponibilità di Tiziano, impegnato com'era sul versante della Milano spagnola di Alfonso d'Avalos e della committenza imperiale sempre più pressante, de' Pitati dovette apparire al Montecchia un'alternativa del tutto valida. Non solo era un pittore moderno e affidabile, capace di mediare tra la disponibilità all'aggiornamento figurativo proveniente dall'Italia centrale e l'esigenza di continuità con l'iconografia ufficiale elaborata nei decenni precedenti a Venezia, ma era anche dotato di una singolare velocità esecutiva, chiarezza e fluidità nell'esposizione dei soggetti. Non da ultimo, come risulta dalla pur esigua documentazione giunta fino ai nostri giorni (Cottrell 2000, p. 660), la bottega bonifacesca offriva un trattamento economico particolarmente favorevole, offrendo ai suoi acquirenti prezzi decisamente contenuti.

Andrà inoltre ricordato che nel 1542 cade un episodio cruciale per la celebrazione dinastica del casato Montecchia-da Varano: esce a Venezia

l'edizione Bindoni dell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto, con il commento del domenicano Tullio Fausto da Longiano e un'altisonante dedica a Cornelia da Varano. Nella lettera dedicatoria, datata 12 marzo 1540, oltre alle virtù morali e coniugali della contessa, il Longiano ricorda pure quelle politiche del compianto padre, il duca di Camerino Giovanni Maria da Varano, e quelle militari del marito, affermando che leggendo questo «divino poema» e ascoltando «il valore, la bontà, la fede, le prodezze, i consigli di que' famosi heroi», chiunque avrebbe potuto scorgere «il ritratto del Signor Conte Giulio suo consorte».

In piedi, con uno sguardo fiero e malinconico che accende il pallore del volto incorniciato dalla massa bruna della barba, il conte è rappresentato in tutta la sua determinazione di condottiero all'interno di una loggia monumentale, aperta su un paesaggio dove è in corso l'assedio di una fortezza. La figura, a grandezza naturale e in leggera torsione obliqua, si staglia davanti a una quinta architettonica costituita da un alto basamento di pietra su cui poggiano tre colonne di marmo bianco venato in prospettiva. Indossa una corazza di acciaio brunito listata d'oro, con spallacci coordinati su una cotta di maglia d'acciaio e brachetta rosso carminio. La mano destra è poggiata su una borgognotta leggera, un tipo di elmo che lascia il viso scoperto, caratterizzato da un coppo crestato anch'esso profilato d'oro e una teoria di rosette a bassorilievo alla base della tesa. La mano sinistra, invece, stringe l'elsa della spada terminante con un prezioso pomello a bulbo, con fasce d'oro rilevate che si alternano alla superficie brunita del ferro; dalla parte opposta della cintura di cuoio – secondo un uso tradizionale dell'armamentario dell'epoca – spunta, invece, l'impugnatura di uno stiletto coordinato alla spada. Si tratta di una tipologia di armatura da parata detta all'eroica, ispirata ai modelli antichi tramandati dalle fonti e dalla scultura di età imperiale, di cui l'officina milanese dei Negroli stava forgiando i pezzi più belli per i regnanti di mezza Europa (Leydi 1998; 2003). La tipica decorazione a bande orizzontali dorate che contraddistingue l'armatura indossata dal Monteverchio, è infatti del tutto affine a quella della famosa guarnitura detta *de los Mascarones*, realizzata da Filippo Negroli e bottega

nel 1539 per l'imperatore Carlo V, oggi conservata nella Real Armería di Madrid (inv. A 139; S. W. Pyhrr e J.-A. Godoy, in *Heroic Armor* 1998, pp. 160-170, cat. 30). Il loro uso venne riportato in auge dall'imperatore in occasione dei suoi ingressi trionfali nelle più importanti città del regno, generando un dilagante processo di emulazione da parte dei più valorosi capitani al suo servizio, anche nel campo della ritrattistica ufficiale. Nemmeno i condottieri di alto lignaggio delle Marche si sottrassero alla pratica di indossare queste preziose e costosissime guarniture, in occasione di cerimonie solenni o durante interminabili sedute di posa. Tra quelle forgiate da Filippo Negroli per il duca di Urbino Francesco Maria I Della Rovere, l'armatura in maglia guazzerina detta «alla romana», con un naturalistico caschetto a riccioli (c. 1532-1535, Vienna, Kunshistorisches Museum), rimarca al meglio la corrispondenza estetica esistente tra tali prodotti del manierismo lombardo e l'immagine che in quel momento si aveva dell'antichità classica e della mitologia. Anche suo figlio Guidobaldo II – personaggio ammiratissimo dal conte di Monteverchio, di cui era peraltro cognato –, con le sue fantastiche armature da parata, si propose sin da giovane come uno dei massimi mecenati di questo particolare aspetto della riscoperta dell'antichità romana (Diotallevi 2004). Nel 1532, appena diciottenne, si fece ritrarre da Bronzino con indosso una guarnitura decorata, brachetta rossa ricamata d'oro e al suo fianco un elegante levriero bianco (Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti; A.V. Lagni in *I Della Rovere* 2004, p. 318, cat. VI.1). Quanto il giovane avesse a cuore quella sua armatura è testimoniato dal racconto di Vasari, il quale ricorda che desiderando il principe di essere effigiato proprio con quelle «arme che aspettava di Lombardia», aveva costretto il pittore a «trattener si più che non avrebbe voluto» presso di lui (Vasari 1568, ed. 1966-1997, V, p. 325). Rilevantissimo in questo contesto è ricordare una delle più famose guarniture da cavallo del XVI secolo, detta «ad ali di pipistrello» per la caratteristica decorazione del petto, che fu realizzata da Filippo Negroli per Francesco I di Valois, poi donata a Francesco Maria I Della Rovere da Carlo V e infine appartenuta a Guidobaldo II. Si tratta della stessa armatura, con

spallacci a forma di mostro, che indossa l'imperatore Claudio nella serie dei *Dodici Cesari* commissionata a Tiziano nel 1536 dal duca di Mantova Federico II Gonzaga, per il Camerino dei Cesari allestito da Giulio Romano nel Palazzo Ducale (W. Pyhrr e J.-A. Godoy, in *Heroic Armor* 1998, pp. 136-146, cat. 23; J.-A. Godoy, in *Parate trionfali* 2003, p. 409, cat. 1).

L'elegante armatura del Montecvecchio sottolinea e al tempo stesso stempera il suo potere di strumento di guerra nell'ostentazione decorativa di alcuni dettagli, come i polsini dorati della cotta d'acciaio, il rosso squillante della brachetta, le armi gioiello, connotando l'insieme di un gusto già pienamente manierista, in linea con gli orientamenti della pittura veneziana all'altezza del 1542. Dal punto di vista stilistico, la slanciata figura del conte si confronta bene con quelle sinuose e allungate rappresentate nelle opere realizzate da Bonifacio nel passaggio tra il quarto e il quinto decennio. Si tratta di teleri di grandi dimensioni, detti da «portego», con soggetti biblici o profani, spesso frutto della collaborazione con la bottega, ma assolutamente originali per la concezione compositiva. Di particolare interesse sono il *Mosè salvato dalle acque* della Pinacoteca di Brera (c. 1540-1545), il citato ciclo dei *Trionfi di Petrarca* e soprattutto la *Parabola di Lazzaro e il ricco Epulone* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (c. 1540), ambientata all'interno di una loggia monumentale che si ispira alle ville signorili della Terraferma, i cui dettagli architettonici delle colonne ricordano da vicino quelle nel ritratto del Montecvecchio (Moschini Marconi 1962, II, pp. 35-36, cat. 60; Cottrel 2005). I corpi flessuosi e allungati disposti nello spazio secondo un'apparente casualità, rivelano una completa personalizzazione del gusto decorativo di Parmigianino, assorbito da Bonifacio attraverso quella generazione di manieristi giunti in laguna tra il 1539 e il 1541: Francesco Salviati, Giuseppe Porta detto Salviati e Giorgio Vasari. Non meno importante, dovette essere l'influsso di Schiavone, uno dei più solleciti divulgatori in terra veneta della maniera parmigianinesca e di Lambert Sustris, pittore olandese operante negli stessi anni tra Venezia e Padova. Lo stile di questo elegante maestro è caratterizzato da una tecnica pittorica fluida e compendiaria, che molto

deve alle esperienze maturate nel corso di un precedente soggiorno a Roma, quindi alla conoscenza dei grandi cicli decorativi di Raffaello e dei suoi allievi, e all'assidua frequentazione della bottega di Tiziano.

La posa del conte di Montecvecchio è dunque largamente esemplata sui modelli della ritrattistica cesarea del quarto e quinto decennio del Cinquecento, connessa con l'idea della rinascita del Sacro Romano Impero incarnata da Carlo V all'indomani dell'incoronazione imperiale celebrata a Bologna nel febbraio del 1530 (Yates 1978, pp. 5-36). Il *Ritratto di Carlo V in armatura*, realizzato da Tiziano in quell'occasione o poco dopo, oggi perduto ma noto attraverso una xilografia di Giovanni Britto e una copia di Rubens in collezione privata, rappresentò immediatamente un modello di riferimento per tutti quei capitani e condottieri di ventura che, *Sub umbra imperialis aquilae*, volevano tramandare ai posteri gli stessi ideali cavallereschi (Leydi 1999): dal governatore di Milano, Alfonso d'Avalos, di cui il Vecellio realizzò due ritratti, uno a mezza figura (1533 c., Los Angeles, J. Paul Getty Museum), e uno a figura intera, noto anche come *Allocuzione del marchese del Vasto*, (1540-1541, Madrid, Museo Nacional del Prado), a Francesco Maria I Della Rovere, immortalato dal maestro nello stupendo ritratto degli Uffizi (1536-1538). Non sorprende, dunque, che in passato anche il ritratto del Montecvecchio sia stato attribuito a Tiziano (Montecvecchio Almerici 1908, pp. 49-51). Tuttavia, in nessuno dei numerosi ritratti eseguiti nel corso della sua lunghissima carriera, il Vecellio si spinse in maniera così didascalica nella restituzione di eventi bellici, se non nella fase più estrema della sua carriera e in particolare nella grande tela con *Filippo II che offre alla Vittoria l'infante Don Ferdinando* del Prado (1572-1575), dove sullo sfondo è rappresentata la Battaglia di Lepanto (1571). Bisognerà rivolgersi piuttosto a una produzione ritrattistica parallela a quella del grande maestro cadorino che, al di là dell'ideologia bellica connessa alla «renovatio imperii» promossa di Carlo V, era chiamata a soddisfare le richieste di una committenza di periferia, cioè distante dai grandi centri del potere politico e per molti versi ancora legata a una tradizione cavalleresca di tipo feudale. Si veda il caso del *Ritratto di*

uomo in armatura con due paggi di Paris Bordon databile intorno al 1540 (Metropolitan Museum di New York), dove alle spalle del condottiero intento alla vestizione che precede la discesa in campo, è rappresentato un esercito armato di lance e stendardi che avanza in formazione; oppure il *Ritratto di Alfonso I d'Este in armatura* di Battista Dosso della Galleria Estense di Modena, di poco precedente (c. 1534-1536), dove è raffigurata la battaglia della Polesella (1509), uno dei fatti più amati dal duca di Ferrara e rappresentativi del suo mandato (A. Pattanaro in *Dosso Dossi* 2014, pp. 134-135, cat. 28). La veduta a volo d'uccello e la restituzione dettagliata degli opposti schieramenti in assetto di guerra, non è troppo distante dalla scena che compare nel ritratto del Montecvecchio. Un brano di vita militare descritto con estrema perizia, che fissa sulla tela, come un fotogramma, i momenti più concitati e drammatici dell'assedio: dalla disposizione della fanteria armata di lance e archibugi, alla descrizione dell'artiglieria pesante movimentata per entrare in azione; dai soldati in prima linea già lanciati all'assalto, a quelli caduti sul campo di battaglia. La scelta del punto di vista rialzato – che è poi quello del conte e dello spettatore –, restituisce al meglio la disposizione delle truppe in campo e l'orografia del sito, determinante per le fortune dei combattenti. Tale efficacia narrativa, racchiusa in uno spazio circoscritto, sembra presupporre una qualche dimestichezza di Bonifacio con l'editoria veneziana di tema militare. Peraltro chissà quante volte, da bambino, avrà avuto modo di ascoltare dalla viva voce del padre, che gli estimi della città di Verona indicano come «armiger», ossia uomo d'armi, i racconti cruenti e allo stesso tempo epici delle guerre in cui si era trovato a combattere. Certamente poteva conoscere le incisioni di soggetto guerresco, che affollano i repertori degli stampatori italiani e tedeschi della prima metà del Cinquecento. Come ha ricordato Woodward (1995), sono gli stessi fogli che il venditore di stampe Furfante, nella *Cortigiana* di Aretino, cerca di piazzare ai suoi clienti: «A le belle istorie, istorie, istorie, la guerra del Turco in Ungheria, le prediche di fra Martino, il Concilio, istorie istorie, la cosa d'Inghilterra, la pompa del Papa e dell'Imperatore, la circumcissione del Voivoda, il sacco di Roma, l'assedio di Firenze,

lo abboccamento di Marsilia con la conclusione, storie, storie» (Aretino 1525, ed. 1534, p. 93). Nella silografia *Assedio di una città* di Dürer del 1527 si trova, infatti, uno dei precedenti più significativi di questa tipologia di rappresentazione della battaglia, intesa non solo come riproduzione del suo funzionamento ma anche come immagine emotivamente efficace, in quanto inserita in un contesto naturalistico riconoscibile dallo spettatore (Beltrami 2009, p. 67). La data 1542 rende plausibile avanzare l'ipotesi che possa trattarsi di una delle imprese compiute dal conte di Montecvecchio durante la campagna militare in Dalmazia, dove si rese più volte protagonista nella strenua difesa di piazzeforti strategiche ancora poste sotto il controllo della lega cristiana, come la città di Sebenico nel 1539. In quella occasione, il conte si trovò da solo, con le sue truppe, a presidiare la fortezza affacciata sull'Adriatico, mentre le altre forze veneziane e imperiali erano tutte impegnate più a Sud nella difesa della città di Castelnuovo (Montenegro), assediata dalla flotta del Barbarossa. Va rilevato che l'episodio dipinto da Bonifacio nel ritratto del Montecvecchio si riferisce, con tutta evidenza, all'assedio di un castello circondato da boschi e montagne, dunque in un luogo dell'entroterra. Questo aspetto della rappresentazione paesaggistica, induce ad escludere la possibilità che possa trattarsi di uno degli episodi collegati all'assedio di Castelnuovo, città fortificata affacciata sul mare, per altro finito malissimo per la Lega cristiana. Altrettanto difficile è pensare che l'immagine possa riferirsi alla presa di Marano, baluardo della difesa del Friuli e del patriarcato veneziano, che nel gennaio del 1542 era stato prima occupato dal mercante udinese e capitano di ventura Beltrame Sacchia e da questi offerto a Pietro Strozzi per conto del re di Francia Francesco I (Della Mea 2017). In questa occasione il conte di Montecvecchio, richiamato dal suo servizio a Legnago, si occupò personalmente della distruzione delle fortificazioni in allestimento sulla bocca del porto e del trasporto altrove dei materiali di risulta. Più attendibile è l'ipotesi che la battaglia raffigurata alle spalle del conte possa ricordare l'assedio di Obrovazzo, «picciolo Castello [...] sei miglia lontano dal mare» (Morosin 1782, II, p. 7), avvenuto nel 1538.

Fu questa un'impresa condotta sotto il comando del governatore generale Camillo Orsini, ma che vide distinguersi in modo particolare il contingente militare guidato dal Montecchio: «I Veneziani per attaccare il Castello vennero ad ostinato combattimento coi nemici, i quali col valore, e colla fortezza compensando il poco numero sostennero coraggiosi la zuffa, finché stanchi rallentando il primiero vigore, lasciato alla discrezione dei nostri il Castello, si rifugiarono nella Rocca» (*Ibidem*). La vicenda è ricordata dallo stesso conte nella Supplica al Senato del 1546 come una delle sue azioni degne di nota, ma anche nelle *Istorie del suo tempo* di monsignor Paolo Giovio: «Ma i Signori Venetiani, essendo travagliati da queste ingiurie, havendo poco dapoi mandato il S. Camillo Orsino al governo di Zara, fecero quasi altrettanto danno a' nemici. Perioche due Capitani con le lor genti raunate insieme uscendo di Laurana, et entrando nel paese de' Turchi, presero per forza et abbruciarono Ostrovizza; et per mezzo del conte Giulio da Monte vecchio dell'Umbria huomo pratico di guerra racquistarono Obroazzo, il qual havevano già posseduto. Ma, percioche si giudivaca, ch'ei non si potesse nè bene, nè comodamente guardare, fu ruinato, et spianato fino in terra dal S. Camillo Orsino» (Giovio 1560, p. 433). Questa ipotesi risulta ancora più suggestiva se si confrontano alcuni dettagli della scena dipinta, con la narrazione dei fatti tramandata dalle fonti successive, le quali insistono tutte sul momento topico dell'assedio, rappresentato dalla breccia aperta dai cannoni sulla cinta muraria e il conseguente assalto delle truppe veneziane al maschio del castello: «All'impresa cooperò con ardente zelo il generale Camillo Orsini. E di fatto, dopo di aver liberato la Dalmazia dalle guarnigioni turche che vi erano rimaste, egli andò colle sue genti ad assediare Obrovazzo, città della Bosnia, dove i turchi solevano unirsi per preparare e disporre le loro irruzioni sulle provincie veneziane. Questa città era difesa da un castello, assai malamente fortificato. Perciò due soli giorni di attacco bastarono a farvi breccia ed introdurvi i soldati dalmatini, i quali colla spada alla mano s'impadronirono del castello, e ne trucidarono con orrendo macello la guarnigione: quindi si accinsero a demolirne le fortificazioni» (Cappelletti 1850-

1855, VIII [1852], p. 256).

Dal punto di vista stilistico, il paesaggio rappresentato alle spalle del Montecchio si colloca nel solco di una tradizione veneziana facente capo al magistero di Giorgione e del giovane Tiziano, che Bonifacio reinveste in maniera del tutto personale in una vasta produzione di storie da «banche» – come le chiama Carlo Ridolfi –, piccoli dipinti su tavola o su tela destinati alla decorazione di mobili di lusso: «recinti di letto, casse e simili cose poste in uso in que' tempi per delitie delle habitationi, ov'erano figurate historie sacre e profane» (Ridolfi 1648, ed. 1914-1924, I, p. 295). Il modo di comporre il paesaggio per piani degradanti verso l'orizzonte, lo stacco tra le tonalità calde del primo piano e quelle fredde dei monti cerulei, il gusto miniaturizzante delle figure, realizzate con una tecnica compendiarica che si avvale di pennellate brevi e a corpo, si accordano stilisticamente e coloristicamente proprio con alcuni squisiti esempi di quelle storie da mobilio uscite dalla bottega di Bonifacio nella prima metà del quinto decennio. Particolarmente suggestivo è il confronto con le due *Allegorie* conservate a Berlino (Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie), i cui soggetti rappresentati restano ancora indefiniti e con il *Mosè salvato dalle acque e consegnato alla figlia del Faraone* della Galleria Palatina di Palazzo Pitti a Firenze, dove il paesaggio gioca un ruolo significativo.

La scena dell'assedio è caratterizzata da una tavolozza dominata dai toni gialli, blu pavone e rosa garanza delle divise militari e dagli effetti luministici delle archibugiate, gli stessi colori che in quel momento vengono ampiamente utilizzati da Schiavone e dal giovane Tintoretto. «Colori aperti ed allegri» che, secondo il codice di abbigliamento del perfetto cortigiano illustrato da Baldassarre Castiglione, meglio si adattano all'eccitazione della battaglia: «perché così divisati portan seco una certa vivezza ed alacrità, che in vero ben s'accompagna con l'arme e giochi» (Castiglione 1528, ed. 2016, I, p. 167). È proprio in questi passaggi, più congeniali alla sua naturale inclinazione verso una formula narrativa multipla e scheggiata, derivante dallo studio delle stampe raffaellesche, che Bonifacio esprime al meglio la sua poetica. Particolari di estremo naturalismo, a tratti commoventi, come

quello della calza del soldato vestito di bianco che scivola sul polpaccio, o degli arrampicatori intenti ad assaltare il castello al di là del fossato, sembrano dare conto delle parole dell'Aretino. Nell'incipit di una famosa lettera inviata al pittore nel 1548, lo scrittore riferisce di aver visto nella casa del cavaliere Giovanni da Lezze alcune di quelle «istoriette» da mobilio eseguite da Bonifacio, con il quale si complimenta «del bello ordine de le figurine disposte in la loro poesia, con graziosa vaghezza

d'invenzione. Certamente s'elleno fussero istampate in tante carte, potrieno comparire tra qualunque foglio si vede di pregio in la compra, bontà del disegno» (Aretino, ed. Procaccioli 1997-2002, IV, p. 384, n 628).

Marsel Grosso

Opera di prossima pubblicazione nella monografia del
Pittore a cura di Peter Humprey

BIBLIOGRAFIA:

- B. Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, [1528], a cura di A. Quondam, 3 voll., Roma 2016.
- L. Ariosto, *Orlando furioso di messer Ludovico Ariosto con la giunta novamente stampato e corretto. Con la citatione de la magior parte dei luochi d'onde il conte Matteo Maria Boiardo e messer Ludovico Ariosto hanno tolto i soggetti [...]*, Venezia 1542.
- F. Badoer, *Relazione del Ducato di Urbino di Federico Badoer oratore a Guidubaldo II nel 1547*, in Eugenio Alberi, *Le relazioni degli ambasciatori al Senato durante il secolo decimosesto*, Serie II, Tomo V, Firenze 1858, pp. 377-406.
- P. Giovio, *La seconda parte dell'istorie del suo tempo [...] tradotta per m. Lodovico Domenichi*, Venezia 1560.
- F. Sansovino, *L'Historia di casa Orsina*, Venezia 1565.
- D. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia 1581.
- G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori et archi tettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di Bettarini Rosanna e Barocchi Paola, voll. 6, Firenze 1966-1997.
- C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte* [1648], a cura di D.F. von Hadeln, 2 voll., Berlino 1914-1924.
- C. Lili, *Dell'Historia di Camerino [...] Parte seconda. Libro primo*, Macerata 1652.
- P.M. Amiani, *Memorie Istoriche della città di Fano*, 2 voll., Fano 1751.
- G. Cappelletti, *Storia della Repubblica di Venezia*, 13 voll., Venezia 1850-1855.
- L. di Montevecchio Almerici, *Famiglia Montevecchio*, Roma 1909.
- G. Faggini, *Bonifacio ai Camerlenghi*, in «Arte veneta», XVII, 1963, pp. 79-95.
- C. Boscagin, *Storia di Legnago*, Verona 1966.
- F. Yates, *Astrea. L'idea di Impero nel Conquencento*, Torino 1978.
- F. Petrucci, *Cibo*, *Caterina*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 25, Roma 1981, pp. 237-241.
- F. Petrucci, *Sciarra Colonna*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 27, Roma 1982, pp. 432-433.
- S. Simonetti, *Profilo di Bonifacio de' Pitati*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», XV, 1986, pp. 86-133.
- P. Aretino, *Lettere*, a cura di P. Procaccioli, 6 voll., Roma 1996-2002.
- P. Cottrell, *Bonifacio Veronese and the young Tintoretto*, in «Inferno», IV, 1997, pp. 17-36.
- F. Cortesi Bosco, *Autografi inediti di Lotto: il primo testamento (1531) e un codicillo (1533)*, in «Bergomum», XCIII, 1998, 1-2, pp. 7-73.
- S. Leydi, *Sub umbra imperialis aquilae. Immagini del potere e consenso politico nella Milano di Carlo V*, Firenze 1999.
- *Indice Biografico Italiano*, [3a edizione corretta ed ampliata], a cura di Tommaso Napoli, 10 voll., München 2002.
- M. Sensi, *La peste del 1527 a Camerino: i cappuccini al servizio degli appestati*, in *Caterina Cybo duchessa di Camerino (1510-1557)*, atti del convegno (Camerino, Auditorium di S. Caterina, 23-30 ottobre 2004), a cura di P. Moriconi, Camerino 2005, pp. 333-358.
- José-A. Godoy, *Parate Trionfali. Il manierismo nell'arte dell'armatura italiana*, in *Parate Trionfali. Il manierismo nell'arte dell'armatura italiana*, catalogo della mostra (Ginevra, Musée Rath, 20 marzo-20 luglio 2003), a cura di José-A. Godoy e S. Leydi, Milano 2003, pp.
- D. Diotallevi, *Le armi di Guidobaldo II Della Rovere*, in *I Della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano*, catalogo della mostra (Senigallia, Palazzo del Duca-Urbino, Palazzo Ducale-Pesaro, Palazzo Ducale-Urbano, Palazzo Ducale, 4 aprile 2004-3 ottobre 2004), a cura di Paolo Dal Poggetto, Milano 2004, pp. 106-111.
- P. Cottrell, *Vice, vagrancy and villa culture. Bonifacio de' Pitati's 'Dives and Lazarus' in its Venetian context*, in *Artibus et Historiae*, XXVI, 2005, 51, pp. 131-150.
- G. Beltramini, *Palladio e le storie di Polibio*, in *Andrea Palladio e l'architettura della battaglia*, a cura di G. Beltramini, Venezia 2009, pp. 12-77.
- P. Cottrell, *Painters in practise: Tintoretto, Bassano and the Studio of Bonifacio de' Pitati*, in *Jacopo Tintoretto*, atti del convegno internazionale (Madrid 26-27 febbraio 2007), a cura di M. Falomir, Madrid 2009, pp. 50-57.
- F. Amadei, F. Battistelli, G. Borgogelli, *Casa e Palazzi a Fano*, [Dimore storiche nelle Marche], Fano 2012.
- P. Cottrell, *Painting Poetry: Bonifacio de' Pitati's "Triumphs of Petrarch"*, in «Artibus et Historiae», 68, 2013, pp. 121-241.
- M. Grosso, «A cavallo del serpente». *Intorno alle prime tele di Tintoretto ai Camerlenghi*, in «Studi di memofonte», 10, 2013, pp. 89-140 www.memofonte.it.
- Dosso Dossi. *Rinascimenti eccentrici al Castello del Buonconsiglio*, catalogo della Mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 12 luglio-2 novembre 2014), a cura di A. Natali, Cinisello Balsamo 2014.
- A. Pulverari, *Monteporzio e Castelvecchio nella storia*, in «Quaderni del Consiglio Regionale delle Marche», XIX, 150, luglio 2014, numero monografico.
- F. Trentini, *Pitati (de' Pitati)*, *Bonifacio, detto Bonifacio Veronese*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 84, Roma 2015, pp. 285-290.
- E. Della Mea, *Marano: una fortezza contesa. La crisi dei rapporti politico-diplomatici tra le principali potenze europee a seguito del colpo di mano su Marano del 1542*, in «Italianistica Debrece-niensis», XXIII, 2017, pp. 46-59.
- G.E. Markous, *Bonifacio de' Pitati's 'Triumphs of Petrarch' and their Cypriot patron*, in «The Burlington Magazine», CLIX, 2017, pp. 600-609.

Ippolito Scarsella
detto 'Lo Scarsellino'
(Ferrara 1550 c. - 1620)

Annunciazione

1590 - 1600 c.

Olio su tela, cm 49 x 37

PROVENIENZA: collezione privata



1.

Questa trepida e finissima tela (fig. 1), la cui eccellente qualità d'esecuzione è particolarmente apprezzabile per l'eccellente stato conservativo, è una aggiunta di livello al folto catalogo di Ippolito Scarsella detto 'lo Scarsellino', il più importante pittore ferrarese operante tra Cinque e Seicento, la cui fama travalicò i confini locali. Infatti con l'annessione della cittadina emiliana allo Stato della Chiesa, varie opere del nostro andarono ad arricchire le più rinomate quadrerie capitoline: fatto che ebbe come conseguenza una notevole sequela di commissioni (si pensi ai lavori a tutt'oggi conservati nella Galleria Borghese). Il nostro pittore trattò a più riprese il tema dell'annunciazione (forse, nel nostro esemplare raggiunto il suo miglior risultato): se ne conoscono ben nove versioni giunte fino a noi, nei formati più svariati, dalla pala d'altare al rametto di devozione (come quello transitato presso la casa d'aste Dorotheum, 8 giugno 2021, lotto n. 28, cm 20, 4 x 27,8, a quanto mi consta mai pubblicato). Altri nove lavori della medesima iconografia sono ricordati dalle fonti, al momento dispersi, in chiese e monasteri ferraresi – ad esempio quelli di Santa Maria Vergine in Fortezza, o nel convento degli angiolini – come in collezioni romane (Ginetti, Salviati e del cardinale Fesch a Palazzo Falconieri). Dalle informazioni in nostro possesso, non è possibile identificare con certezza il lavoro che qui si illustra per la prima volta con quelli segnalati dalle fonti: vuoi per la mancanza di misure precise, vuoi per la mancanza di descrizioni più dettagliate, o incisioni che riportino notizie più circostanziate. Quel che accomuna la presente *Annunciazione* alle sue omologhe, nel catalogo dello Scarsellino, è in primis un ricorrente schema compositivo: il Dio Padre è collocato nella parte superiore della tela, colto mentre irrompe nella scena recando la colomba dello Spirito Santo, con una notevole sensibilità nella descrizione dei riverberi del lume sulle nubi vaporose. La parte inferiore della scena è improntata a un notevole dinamismo: il messaggero celeste è colto mentre plana in un umile interno domestico, con la Vergine che, a volte stupita, a volte timorosa, si appre-

BIBLIOGRAFIA: inedito





2.



3.



sta ad accogliere il suo destino di genitrice del Salvatore. Altro elemento che ricorre negli altri lavori col medesimo tema è l'ambientazione fosca, notturna, con le ombre profonde dalle quali emergono crepitanti i protagonisti della scena, col pennello che indulge nella descrizioni dei mutevoli percorsi del lume, serpeggiante tra le pieghe delle vesti, più carezzevole nel restituire gli incarnati, dalla fattura più allisciata. La nostra opera si distingue per la materia ricca e pastosa, per la restituzione, al limite del tattile, ad esempio delle ali dell'angelo e degli abiti, di spesso velluto, per l'efficace resa del pathos che viene comunicata al riguardante, enfatizzata, come già accennato, dalla attenta regia luministica. Inoltre, un altro elemento che mi pare trapeli in modo lampante nel lavoro sub judice, più che nelle altre variazioni sul tema, è il deciso ascendente

della pittura veneta, in particolare dell'ultimo Tiziano e di Tintoretto: sappiamo infatti di un lungo soggiorno lagunare dello Scarsellino, i cui influssi, a livello di tecnica pittorica e prestiti iconografici, devono essere a mio avviso più puntualmente messi a fuoco. Questo elemento è molto utile per una più precisa collocazione cronologica della nostra *Annunciazione*: pochi sono i documenti emersi riguardanti il ferrarese – ancora non è conosciuta la data di nascita, ad esempio – e non molte sono le opere datate (il più aggiornato profilo biografico è in V. Lapiere, voce *Scarsella, Ippolito, detto lo Scarsellino*, in 'Dizionario Biografico degli Italiani', vol. 91, 2008, ad vocem; C. Vicentini, *L'inventario dei beni di Ippolito Scarsella, Paolo de' Ferraresi*, in 'Rivista d'arte', 2, 2012, pp. 237-272). Da quel che conosciamo del suo catalogo, così palesi assonanze con la produzione



della Serenissima inducono a una esecuzione nella prima fase della produzione dello Scarsellino, allo scadere del Cinquecento, vicino, ad esempio, alle Sacre Famiglie del Museo di Dresda, *La Madonna in trono col Bambino e santi* della Pinacoteca Nazionale di Ferrara, o alla *Fuga in Egitto* della Pinacoteca Capitolina, nella quale riscontriamo una medesima palette dei colori (A. Maria Novelli, *Scarsellino*, Milano 2008, rispettivamente alle pp. 294-295; 299-300; 313). Basterebbe un confronto con le annunciazioni del Museo Civico di Carpi e in collezione privata (figg. 2, 3), per attestare l'indiscutibile autografia del dipinto del quale di sta scrivendo: nel primo caso la posa dell'angelo è la medesima, come medesima è la restituzione delle sue soffici piume, nel secondo caso ricorre la fisionomica della figura del Dio Padre, la descrizione dei panni come della

luce che si riverbera sulle nubi, mentre i raggi accompagnano la discesa della colomba dello Spirito Santo; non mi dilungo sulle analogie compositive, già analizzate ad apertura del presente scritto (A. Maria Novelli, *Scarsellino*, Milano 2008, rispettivamente alle pp. 292,293; 326). La figura di Maria è agilmente accostabile alle presenze femminili nella *Decollazione del Battista* della Pinacoteca Nazionale di Ferrara e nella *Natività del Battista* della chiesa di San Paolo, sempre nella cittadina che diede ai natali a Ippolito Scarsella (A. Maria Novelli, *Scarsellino*, Milano 2008, rispettivamente alle pp. 298 - 299). Tutti i confronti proposti sono con opere dell'ultimo decennio del Cinquecento, a conferma della datazione suggerita per il nostro importante inedito.

Alessandro Agresti

Giulio Cesare Procaccini

Bologna 1574 – Milano 1625

Testa di Sant'Apollonia

Olio su tela, cm 40,5 x 31,5

PROVENIENZA: mercato antiquario



L'intensa testa di giovane donna, che campisce buona parte della piccola tela, appare ruotata leggermente all'indietro e si inclina verso la spalla sinistra. Un difilarsi discreto del volto accentuato dal punto di ripresa che scorcia da sott'insù la visione.

La bocca dischiusa, più sospirosa che parlante, si pone in asse con lo sguardo che cerca una ascensione diagonale di attitudine dolorosa. Divengono in questo modo protagonisti gli aggetti della mascella e dello zigomo destro, che raccolgono la maggiore intensità di una luce.

Un lume che avvolge in una morbidezza soffusa tutto il busto della santa e ne rimbalzano qua e là alcuni tocchi, sul bianco dell'occhio esposto, sulla radice e la punta del naso, mentre scintillano attorno al collo una fila di perle vitree e una catena d'oro. Anche la morsa della tenaglia, che la giovane martire regge in mano, trova la sua virgola di bianco.

Il dipinto, che potrebbe anche essere nato come lo studio di una *Testa di carattere*, nella perfetta tradizione bolognese dalla quale l'autore proviene, mostra quel ferro da maniscalco quale attributo del soggetto, che va senza dubbio identificato in Santa Apollonia.

Vissuta ad Alessandria d'Egitto nel terzo secolo, Apollonia è ricordata in una lettera del Vescovo Dionigi che si dice testimone del suo supplizio, avvenuto nel corso di una rivolta anticristiana. Quello strumento da fabbro venne infatti brutalmente impiegato per torturare la donna alla quale, prima del rogo che la portò alla morte, gli aguzzini strapparono i denti.

Allo stile maturo di Giulio Cesare Procaccini rimanda questa testa muliebre che, seppur isolata dalle complesse composizioni che resero famoso l'artista in terra lombarda, mostra evidenti i caratteri del suo alfabeto. Una adesione che si raccoglie nel disporsi della figura, che accenna a torsioni danzate, e nell'afflato sentimentale, che tende al languido, ma risulta del tutto pertinente anche la morbida penombra dalla quale emergono le forme eleganti e dolci della giovane.

Analoghe inclinazioni diagonali dei volti e la grazia accorata delle





Giulio Cesare Procaccini, *Studio di busti muliebri*,
Venezia, Gallerie dell'Accademia



Giulio Cesare Procaccini, *Annunciazione*,
Milano, collezione Koelliker



Giulio Cesare Procaccini, *Circoncisione*, (particolare),
Torino, Santi Angeli Custodi, sacrestia



Giulio Cesare Procaccini, *Sacra Famiglia e angeli*,
Londra, Royal Collection Trust



espressioni ricorrono come uno stilema nelle opere di Giulio Cesare, che va iscritto tra i più importanti riformatori del manierismo milanese, uno di quelli che riuscirono a traghettarlo senza traumi verso il secolo barocco.

Quasi impossibile trovare un dipinto del Procaccini che non mostri queste attitudini formali o una figura che non si offra alla posa mostrando esposta la mascella, che non abbia gli occhi ruotati lateralmente o la bocca dischiusa.

Si possono dunque trovare confronti calzanti nei disegni (vedi i *Busti muliebri* conservati alla Galleria dell'Accademia di Venezia), così come entro le composizioni pittoriche (vedi l'*Annunciazione* della collezione Koelliker, la *Circoncisione* dei Santi Angeli Custodi di Torino o la *Sacra Famiglia e Angeli* della Royal Collection Trust di Londra), solo per fare qualche esempio, ma sarebbe davvero impossibile e pleonastico stilare una lista delle similitudini. Più difficile è invece dare una datazione stringente a un'opera che, come si diceva, potrebbe anche essere nata come studio di testa da utilizzare a guisa di repertorio.

Massimo Pulini

Camillo Ricci
(Ferrara 1590 – 1626)

Diana trasforma Atteone in cervo

Olio su tela, cm. 40 x 49,5

PROVENIENZA: mercato antiquario



1.

Sull'ansa di un ruscello, che crea una pozza d'acqua e una radura tra una boscaglia e l'altra, si stanno bagnando alcune giovani donne che, nell'istante in cui viene fermata l'immagine, appaiono allarmate dall'arrivo di un giovane cacciatore. Due di loro si preoccupano di coprire le nudità della figura centrale che, il contrassegno di una piccola falce di luna sui capelli, ci rivela essere Diana, la dea protettrice delle fonti e delle selve.

Nello stesso istante in cui la divinità alza minacciosa la mano vediamo il giovane cacciatore nel mezzo di una metamorfosi voluta per sortilegio della stessa Diana. È apparsa una testa di cervo in cima al corpo umano, che tuttavia sembra ancora avanzare sulla riva. Tardivo e inutile è il suo gesto di scuse, a braccia aperte, e non appena sarà compiuta la trasformazione in animale i suoi stessi cani lo divoreranno, non riconoscendolo più.

La drammatica vicenda di Atteone è raccontata e sospesa in questo piccolo e sincero dipinto, che rivela insieme caratteri propri della pittura emiliana, uniti a elementi di cultura veneta.

Non a caso Camillo Ricci, l'artista che ritengo autore dell'opera, è ferrarese e fonde, entro il suo stile, la pennellata corsiva e la macchia di ascendenza veneta, alla solidità fisica emiliana.

Lo stesso suo maestro, Ippolito Scarsella detto Scarsellino (Ferrara 1550 – 1620), fu figura cardinale tra le due scuole artistiche, oltretutto tra i due secoli.

Entrambi collaborarono tra loro in varie opere, come ricorda il Baruffaldi citando un libretto di memorie dello stesso Scarsellino nel quale si annotavano: «gli avanzamenti e la compagnia fatta ad Ippolito maestro nelle operazioni più grandi, e più laboriose» (G. Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi* (1697-1730), II, Ferrara 1846, pp. 108-116.). Si conosce una *Scena erotica campestre con Marte e Venere* (di ubicazione

BIBLIOGRAFIA: inedito





1. Scarsellino e Camillo Ricci, *Scena erotica campestre con Marte e Venere*, ubicazione ignota



2. Camillo Ricci, *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, già Roma, aste Bertolami aprile 2023

ignota, foto 1), che rivela in forma nitida le due mani, del maestro e dell'allievo, e quel quadro può dirsi un precedente all'impostazione della nostra narrazione mitologica.

Sono tuttavia opere autonome come un *Giuseppe che sfugge alla moglie di Putifarre*, transitato di recente presso le aste romane Bertolami (aprile 2023, foto 2) a fornire un confronto calzante di stile e d'espressione.

Vi ricorrono i tipi fisici brevilinei e torturati, oltre a una semplice teatralità di attitudini e di sentimento. Dipinti di questa natura fanno comprendere come sia simile anche la stesura pittorica che, in buona parte delle ombre, sfrutta il colore rossastro dell'imprimitura, la preparazione a base di terre bruciate, restituen-

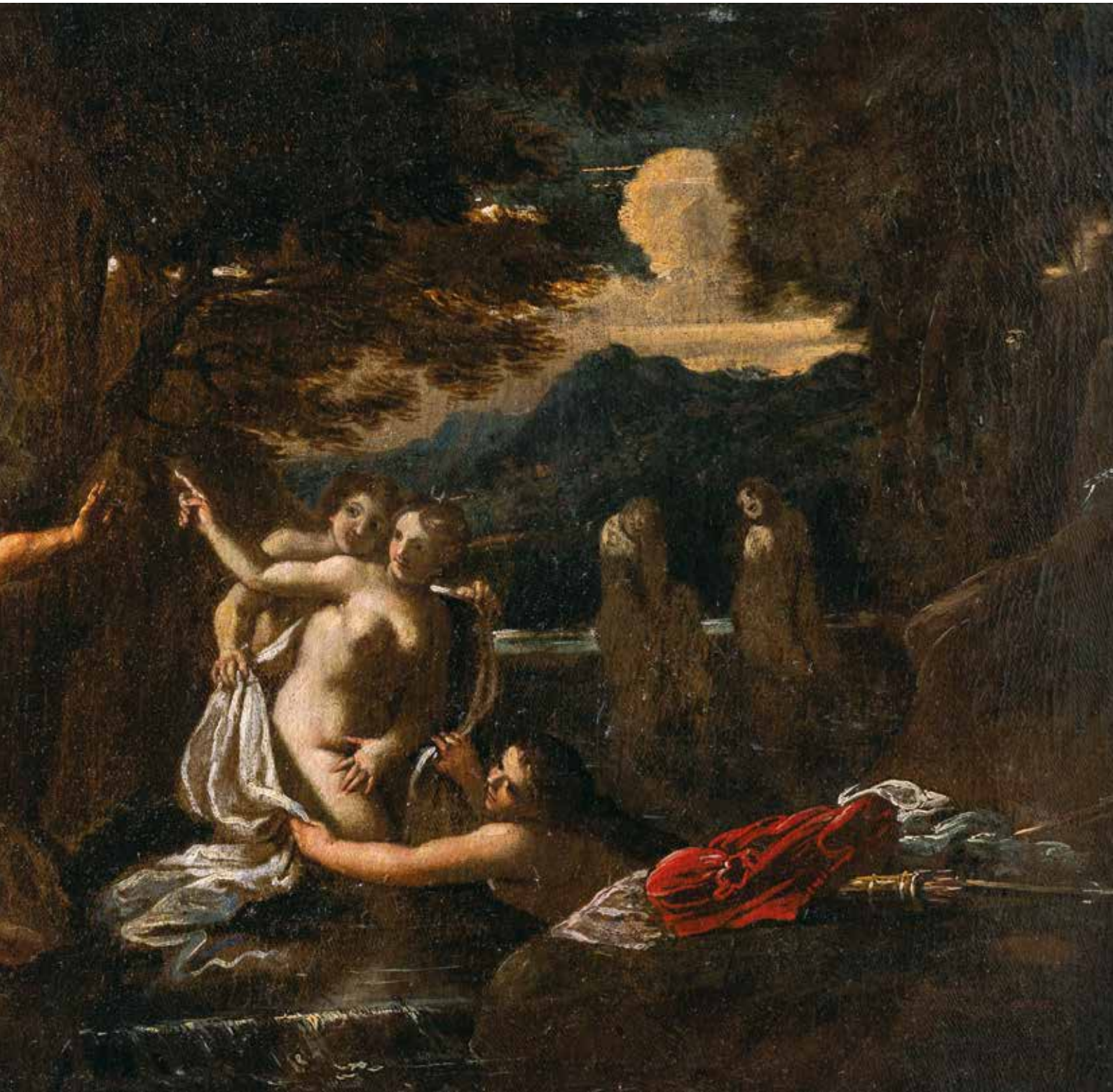
do all'opera una intonazione umida.

Il dipinto con *Diana e Atteone* mostra parti incomplete, soprattutto in secondo piano, dove si scorgono altre due bagnanti abbozzate, ma pennellate molto rapide si evidenziano anche nel proscenio, dove le vesti e le armi delle amazzoni sono toccate con modernissima fluidità. Sul medesimo piano prospettico, ma posta più in basso, anche la cascatella d'acqua risulta sapientemente toccata.

Potrebbe trattarsi di una delle opere lasciate incomplete al momento della precoce scomparsa a trentasei anni d'età. In ogni caso lo stile, che appare più autonomo dalla lezione dello Scarsellino, dovrebbe appartenere all'ultima stagione di vita dell'artista, tra il 1620 e il 1626.

Massimo Pulini





Jan Miel

Beverens Waes 1599 ? – Torino 1664

Scena di genere con cacciatori di lumache

1655 - 1658 circa

Olio su tela, cm 42 x 35,7

PROVENIENZA: mercato antiquario



1.

In questa piccola tela (fig. 1) di esecuzione trepida e veloce è narrato con efficacia un'episodio di vita quotidiana: pare di trovarsi agli inizi del crepuscolo, in campagna, all'ombra di un casolare. Sul fondo un uomo è intento a trasportare con una cesta dei frutti, un altro è colto mentre sta per uscire, con una botte di vino; un pergolato, restituito con pennellate veloci, intrise di materia, alla prima, si inerpica sull'intonaco della modesta dimora. Sul secondo piano è un pozzo descritto con minuzia – vedi le assi e la carrucola per attingere all'acqua – mentre una gustosa scenetta di genere è quella che viene porta al riguardante, al centro: degli uomini stanno esaminando dei gusci di lumache, prese da un bacile di rame, individuato con maestria tramite pochi e sapienti tocchi della setola – vedi le rifrangenze del lume sul bordo, a restituire i volumi – lumache che vengono offerte a un fanciullo ridente, che pare il vero protagonista della scena. Due donne con dei cesti in testa, osservano curiose e gaudenti la leccornia che, con ogni probabilità, mangeranno proprio quella sera. Le vesti permettono di collocare l'opera in ambito romano: anche le lumache d'altronde sono un piatto tipico della tradizione popolare capitolina. Inoltre sempre all'ambito romano rimandano il soggetto come la composizione: infatti questa raffigurazione così dimessa e antieroica, un vero e proprio *tranche de vie ante litteram*, è chiaramente ascrivibile alla corrente dei bamboccianti, che fiorì nella Città Eterna durante la prima metà del Seicento. Era quella un tipo di pittura contro corrente, per l'epoca: era in vigore in quegli anni una rigida gerarchia dei generi, che vedeva quelli aulici, tratti dalle Sacre Scritture come dalla letteratura, come quelli di maggior prestigio per un artefice, i soli in grado di mostrarne il reale talento, nonché quelli che avevano una maggiore valutazione economica sul mercato. Quindi colpisce che un episodio quotidiano, della vita di tutti i giorni, venga colto sulla nostra tela, e con un certo impegno: d'altronde sia Peter Van Laer, detto 'il Bamboccio', considerato l'inventore

BIBLIOGRAFIA: inedito





2.



3.

del genere e, soprattutto, Michelangelo Cerquozzi, del quale conosciamo anche dipinti a tematica sacra e nature in posa, furono dei veri maestri al tempo. Inoltre colpisce la sentita partecipazione a quel che viene narrato: una gioia compita è quella che spira da questa raffigurazione, resa soprattutto grazie a una efficace resa degli 'affetti' che risulta coinvolgente per il fruitore. Stabilite coordinate culturali e cronologiche per la nostra tela, non rimane che ricercarne l'autore: ci sovviene in tal direzione la sigla "JM" e una traccia di data "165" poste sul muricciolo del pozzo. Esse sono facilmente associabili al nome di Jan Miel, uno degli innovatori del genere della bambocciata. Il pittore fiammingo, dopo un primo apprendistato nei luoghi natii, giunse a Roma intorno al 1630 – è documentato con certezza nel 1636, anche se la data 1634 compare su un dipinto del Louvre chiaramente eseguito nella città dei papi – dove rimase fino al 1658, chiamato da Carlo Emanuele II di Savoia come pittore di corte a Torino (dove infatti spirò nel 1664). Dopo una prima produzione al seguito del già citato Peter Van Laer, detto il 'bamboccio', Miel se ne discosta con originalità, eseguendo tele con un certo numero di figure e, più in generale, creando una narrazione dall'interno delle stesse che vada oltre un puro intento descrittivo: non casualmente in seguito si votò alla pittura di 'istoria' venendo accolto nel 1648 presso l'Accademia di San Luca, dipingendo tele ed affreschi con soggetti aulici (Per la Galleria di Alessandro VII al Quirinale, per le chiese di San Lorenzo in Lucina e Santa Maria dell'Anima). Sono elementi che riscontriamo nella nostra tela, agilmente confrontabile con i numeri acclarati nel catalogo di Miel, come queste due opere conservate al Museo del Prado (figg. 2, 3): composizione, distribuzione dei lumi, fisionomie dei personaggi appaio-





no davvero le medesime (Díaz Padrón, Matías, *El siglo de Rubens en el Museo del Prado: catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII*, Barcellona 1996, pp. 732, 734; A. Ángel Fernández, J. Martínez Cuesta, J. Pérez Preciado, *Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio. Inventarios Reales, II*, Fundación de Apoyo de la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2004, p. 428). Quel che distingue l'inedito qui illustrato è la tecnica franca e veloce, con gli squisiti fraseggi del pennello lasciati a vista: parrebbe quasi un modelletto per un'opera di maggiori dimensioni o, forse, una 'memoria' da un lavoro particolarmente ben riuscito. Inoltre colpisce la rarità del soggetto: a quanto mi consta un unicum in ambito bambocciate. Per quel che riguarda la datazione: ritengo che essa sia da collocare a ridosso del soggiorno Torinese, dove Jan Miel espletò essenzialmente la mansione di pittore figurista, proprio per la maturità espressiva che ravvisiamo nella nostra tela, una preziosa aggiunta la catalogo del pittore fiammingo.

Alessandro Agresti

Peter van Lint
Anversa 1609 - 1690

Offerte a Venere
1634 - 1635 circa

Olio su tela, cm 160 x 210

PROVENIENZA: collezione privata



1.

BIBLIOGRAFIA

- A. Busiri Vici, *Peter, Henrick e Giacomo Van Lint: 3 pittori di Anversa del '600 e '700 lavorano a Roma*, Roma 1987.
- G. Delmarcel, *De Antwerpse schlinder Pieter van Lint (1609 - 1690) als ontwerper van wandtapijten: een bijdrage*, in *Minuscola amicorum. Contribution on Rubens and his colleagues in honor of Hans Vlieghe*, a cura di K. van der Stighelen, Turnhot: Brepols 2006;
- D. Verloo, *Restauration et attribution à Pieter Van Lint de l'Adoration des Mages de l'église Saint-Armand à Bavikhove*, in *Bullettin / Intitute Royal du Patrimoine Artistique*, 33, 2009, pp. 185 - 190; M. Díaz Padrón, *Dos lienzos de Jesús y los niños de Peter Van Lint*, in *Bolétin del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 79, 2013, pp. 151-156;
- E. Leuschner, *Peter van Lint (1609 - 1690). Zeichnungen eines Künstlermigranten zwischen Antwerpen und Italien*, Würzburg, 2022.

Questa tela di grande qualità e forte impatto scenico (fig. 1), in ottimo stato di conservazione, è un importante tassello nella ricostruzione del periodo italiano di Peter Van Lint, ancora molto misterioso per larga parte del suo svolgimento. D'altronde anche la figura del pittore meriterebbe ben altra attenzione da parte della critica: dopo un pionieristico saggio degli anni '80 di Andrea Busiri Vici manca a tutt'oggi una monografia e, a parte qualche aggiunta al catalogo, né nuovi documenti né nuove opere datate permettono una esatta scansione cronologica di quel che ci è pervenuto in gran copia, e che sovente transita sul mercato antiquariale. Eppure al capostipite della famiglia Van Lint non mancò il successo in vita: e desta meraviglia, in tal senso, come Giacomo e Henrick, tra i più fini paesaggisti del Settecento romano, abbiano riscosso ben più credito anche presso il collezionismo. Egli si formò in Anversa, prima come apprendista presso Roeland Jacob, dal 1619, poi presso Artus Wollfort, dal 1624: da quest'ultimo mutuò un forte interesse per la pittura di Peter Paulus Rubens, del quale Artus era stato compagno di studi nell'atelier di Otto van Veen. Infatti le prime prove pervenuteci, come *la lavanda dei piedi* del Museo del Prado o *L'adorazione dei Pastori* della chiesa di Bavikhive (fig. 2) sono di forte impronta rubensiana (la prima tela citata è una copia dal celebre maestro) e mostrano una poetica altra rispetto alle opere conosciute di van Lint (saranno utili per puntualizzare la cronologia del dipinto sub judice). Riscontriamo composizioni affollate di figure, una attenzione quasi da miniatore ai dettagli, la ricerca di un fasto esibito, una pittura sciolta, di tocco che sostanzia tattilmente le figure, di forte immanenza: non vi è qui traccia dello strenuo classicismo che informerà la produzione sia in Italia che al ritorno al Anversa. Proprio nel Bel Paese Van Lint è documentato a partire dal 1635, a Roma, dove rimase fino al 1640: sappiamo però che prima di arrivare nella Capitale soggiornò a Venezia, studiando in particolare le opere del Veronese. La sua più famosa impresa capi-





2.



3.

tolina è la decorazione della cappella del Crocifisso in Santa Maria del Popolo con le *Storie della Vera Croce* (fig. 3), dove è uno stile molto diverso dall'opera precedentemente illustrata. Se memoria di Rubens è nelle due figure maschili a sinistra, soprattutto nelle fisionomiche e in alcuni fraseggi delle pieghe delle vesti, qua Peter pare essere stato folgorato dal classicismo bolognese di inizio secolo, in particolare da Domenichino: lo attesta in disegno sottile e preciso che come uno stiletto conclude gli astanti, la ricerca di volumi statuari, la prospettiva rigorosa che scandisce come in un fregio la scena, chiaramente e pianamente intelligibile. Poco sappiamo del periodo romano, e poche opere certe ci sono giunte a testimoniare: dovette essere di un certo successo se godette della protezione del colto e potente cardinale Ginnasi, che gli commissionò tre pale, oggi scomparse, per la chiesa dell'episcopio di Ostia (una derivazione su rame è presso la Galleria Megna a Roma). Dopo una breve sosta a Parigi, dove conobbe Poussin, il nostro pittore tornò nella natia Anversa, da dove non si spostò più fino alla fine dei suoi giorni. Licenziò pale d'altare, le fonti tramandano del favore incontrato presso la corte di Cristiano III di Danimarca, per il quale pare lavorasse quasi in esclusiva (quasi

nessuna testimonianza materiale è in tal senso nota): la sua più folta produzione è quella di dipinti di piccolo - medio formato, su tavola o rame, con soggetti profani, di una ragguardevole qualità esecutiva. Esaminando più da presso la nostra tela, colpisce il soggetto colto e sofisticato: la protagonista è una avvenente matrona seminuda, dalle membra robuste e turgide, le cui rotondità sono enfatizzate dalla ricca cascata dei panni che si svolgono in ricche pieghe; vari attributi la qualificano come Venere, la dea dell'amore e della fertilità. Sono le due colombe sul margine sinistro, intente a corteggiarsi, il carro dorato in penombra, la faretra di Eros, colto mentre, in volo, va a scagliare la sua freccia guardando con complicità la sua padrona, la statua dove abbiamo, nuovamente, eros, un cigno - animale sacro ad Afrodite simbolo di bellezza ed eleganza - e il pomo che le donò Paride incoronandola la più avvenente tra le dee. Ma l'immagine non è una semplice rappresentazione di Venere: ce ne rendiamo conto dalla presenza di un satiro e delle ninfe, sul secondo piano, di una preziosa brocca cesellata, sul margine destro, di un corteo di fanciulle che sta sbarcando in un porticciolo. Quindi la scena potrebbe essere ambientata a Cipro, isola cara alla figlia di Zeus, e quello al



4.



5.

quale stiamo assistendo è una delle tante feste che venivano celebrate in suo onore, con i fedeli che recavano offerte nei luoghi di culto disseminati lungo tutto il mediterraneo. Proprio la presenza dell'uva, del vino e del satiro come delle ninfe, legati all'ebbrezza dei baccanali, potrebbero indicarci l'episodio raffigurato: i Vinalia priora, che si celebravano il 24 aprile quando si degustava il vino novello, il *venenum*, una cura se bevuto con moderazione, veleno se si eccedeva nel suo consumo; esso veniva sparso sugli altari. Rende plausibile questa identificazione la presenza di Zeus che ascende all'Olimpo, subito sopra Eros, in quanto quelle solenni celebrazioni erano dedicate anche al padre di tutti gli dei. Dal punto di vista stilistico la nostra opera risulta di una certa complessità: evidenti sono i richiami alla pittura veneta, ricchezza della tavolozza, nella sapiente regia del lume che passa dalla restituzione dei cangianti delle vesti alla resa davvero convincente dello sfondo di una marina al tramonto, fino allo scintillio delle brocche cesellate e dei riflessi sugli acini d'uva. Anche la ricchezza della materia e la scioltezza della pennellata, che stende con dovizia il pigmento, denotano lo studio di Tiziano e Veronese: ma su questo sostrato, da un lato, cogliamo echi della lezione di Rubens, ad esempio nella pingue floridezza delle

sensuose protagoniste, o nella descrizione dei panni che si svolgono con una ritmica altamente decorativa, dall'altra della lezione del classicismo - vedi la Galleria dei Carracci a Palazzo Farnese - nel disegno che struttura le forme come nella loro evidenza quasi statuaria, accentuata dal sottile chiaroscuro che cilindra le anatomie, con un certo senso del volume. Esso è accentuato anche dalla profondità di campo, dove l'improvviso arretrare della visuale a sinistra fa da contraltare alla scena principale che si svolge scalandosi per piani successivi lungo una diagonale che taglia a metà la composizione, con una armoniosa disposizione a fregio degli astanti. Ad evidenza siamo di fronte a un artista di origini fiamminghe, che contamina la sua educazione alla luce di un viaggio di studio in Italia: confronti stringenti permettono l'identificazione con Peter Van Lindt. Prima di istituirli è opportuna una breve premessa: quasi tutte le opere che conosciamo del pittore sono o precedenti o successive al soggiorno nel Bel Paese e sono sovente di formato medio / piccolo: non è pervenuta nessun dipinto del soggiorno veneto. Nonostante queste premesse, si notino le affinità tra il lavoro qui illustrato e questo *Bacco, Cerere, Demetra e Plutone* (figg. 4, 5) in collezione privata: la posa delle due protagoniste è quasi identica, sono del tutto simili alcu-



6.



7.

ne soluzioni pittoriche come la restituzione alquanto analitica dei cangianti delle pieghe, individuati sulle risultanze con un fare quasi capzioso, il deciso volume conferito agli arti tramite la linea d'ombra che contrasta con la parte in luce, o ancora le dita dei piedi individuate con precisione, una ad una, dalla linea sottile del contorno; anche i profili delle fanciulle trovano rispondenza tra di loro. Il volto di Venere è gemello di quello della *Allegoria della chiesa* (figg. 6, 7), una delle poche testimonianze certe del soggiorno romano: medesimo appare l'ovale pingue del volto, le labbra turgide, il naso importante dal setto diritto, gli occhioni espressivi con la grande pupilla nera, nei quali è lo scintillio nell'iride, l'epidermide allisciata, il lieve arrossarsi delle gote, le sopracciglia sottili; inoltre è palese l'uso di un medesimo partito chiaroscurale per arrotondare i volumi. Mi pare impressionante anche l'affinità nella raffigurazione dei panneggi in entrambe le tele: le differenze sono in un fare pittorico più libero e neo-veneto nella nostra *Offerte a*

Venere, che nella *Allegoria della Chiesa* lascia il posto a un fare più sorvegliato, di marca classicista. Infine, se accostiamo Eros e i putti sul primo piano con analoghe raffigurazioni dell'infanzia nel *Trionfo di Bacco* (figg. 8, 9) del Prado o nell'*Apollo e Dafne* in collezione privata, sono tante e palesi le affinità che il lettore potrà agilmente riscontarle da sè, senza dilungarmi ulteriormente in una analisi che risulterebbe alquanto pedante. Appurata l'autografia di Peter Van Lint per l'opera inedita di cui si sta scrivendo, non rimane che collocarla nella lunga parabola artistica del pittore fiammingo: come già accennato, gli evidenti richiami alla pittura lagunare del Rinascimento e le prime influenze del classicismo bolognese di stanza a Roma - vedi Domenichino soprattutto - mi inducono a datare la nostra preziosa e sofisticata tela agli inizi del soggiorno romano di van Lint, intorno al 1635.

Alessandro Agresti



8.



9.

Antonio Maria
Vassallo

Genova 1615 c. - 1657 c

Venere disarmare Marte

1640 circa

Olio su tela, cm 69,5 x 110,5

PROVENIENZA: collezione privata



1.

“Fù questo universale, esprimendo con eguale felicità tutte le figure grandi, come le piccole [...] Era versato in animali quadrupedi, marittimi e volatili & anco felicemente esercitavasi in paesi, fiori, e frutti prendendo ogni cosa dal naturale quale restava imitato da esso con grand'arte, e maestria”: così Raffaello Soprani nelle sue *Vite* presenta Antonio Maria Vassallo, un petit maître di squisito talento al quale è agilmente ascrivibile il dipinto inedito (fig. 1) che si illustra in questa sede (R. Soprani, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi, e de' forestieri che in Genova operarono*, Genova 1674, pp. 227-229). Già l'iconografia, alquanto insolita in ambito italiano, denuncia quale siano state le fonti d'ispirazione, nonché la formazione del genovese: infatti la composizione è chiaramente ispirata ai precedenti di Peter Paulus Rubens (fig. 2), nei quali la dea è posta di profilo, avvinta al dio della guerra, e dei putti sono intenti a privarlo delle sue armi, mentre viene sedotto. Ben sappiamo del soggiorno nel capoluogo ligure del pittore d'Anversa, del cui linguaggio fu un efficace estensore Vincenzo Malò, presso il quale si perfezionò alla pittura il nostro Antonio: probabile che in quell'atelier avesse visto copie in pittura o in incisione dei lavori di Peter Paulus, e che vi si fosse poi ispirato quando gli venne richiesta un'opera con quel tema. Quegli insegnamenti vengono declinati con un linguaggio pittorico precipuo: in primis riscontriamo il grande risalto conferito alla quinta di paese, vedi il formato orizzontale che esalta le nubi evanescenti e stiracchiate sul fondo, le fronde rigogliose sulle cui foglie si riverbera il lume, i tronchi nodosi contro i quali si stagliano i protagonisti della scena. In secondo luogo constatiamo una certa attenzione nella descrizione degli oggetti, degna di una natura in posa: vedi la corazza scintillante ammonticchiata ai piedi dei putti, lo scudo colto in uno scorcio difficile, restituito convincentemente, l'elmo e le vesti da guerra di Marte, tratte da lavori forgiati nell'epoca nella quale venne eseguito il dipinto, analizzati con tale puntiglio da essere, da soli, elementi sufficienti alla datazione dello stesso. Ad evidenza siamo di fronte ad un artefice che era a suo agio in tutti i generi pittorici, e che li frequentò con una assiduità non sporadica; elementi che collimano con il profilo che conosceva-





2.



3.



4.



mo, sia dalle fonti che dal catalogo ad oggi ricostruito con una certa puntualità, di Anton Maria Vassallo. L'altra scelta di poetica, di un certo interesse, è la naturalezza che informa questo episodio che da mitologico diviene allegorico, alludendo alla fine della guerra e alla riconciliazione dei conflitti tramite la forza dell'amore: le ombre fosche, la restituzione al limite del tattile delle epidermidi, le movenze dei putti, le fisionomie alquanto caricate e le anatomie con gli stacchi muscolari in evidenza, le ginocchia tornite, le braccia atletiche contribuiscono a calare il mito sulla terra, a farlo divenire, nella sua piacevole e, verrebbe da scrivere, 'quotidiana' vena narrativa, quasi una scena di genere. Sono scelte figurali le quali, insieme a confronti pertinenti, permettono di riferire il nostro lavoro al pennello di Antonio Maria Vassallo: inizio con questo particolare tratto da una *Assunzione della Vergine* in collezione privata (fig. 3), dove i putti con le membra adipose rilevate dalle ombre carezzevoli, le mani con le dita piccole e tozze, i visetti con le guance tonde, nasi corti e tondeggianti, bocche piccole e menti sporgenti sono le medesime, al pari del crepitante dinamismo che viene infuso a queste presenze un pò scomposte e birichine (A. Orlando, *Antonio Maria Vassallo*, Genova 2004, p. 18). Il corpo e il volto di Venere sono molto tipizzati nel curriculum del genovese, come constatiamo in una *Diana e Callisto* (fig. 4): il braccio quasi nerboruto di Venere, i tratti del viso marcati, come se fosse



5.

stata presa a modello una popolana, o il corpo così carnale nella sua consistenza, verrebbe da scrivere, 'materica', è del tutto coerente con le presenze femminili nell'opera portata a confronto (A. Orlando, *Antonio Maria Vassallo*, Genova 2004, p. 21). Al limite della congruenza l'accostamento della nostra tela ad un particolare tratto dal *Carlo e Ulbaldo tentati dalle ninfe di Armida* (fig. 5), dove pare sia stato adoperato lo stesso modello per gli uomini con occhi piccoli e dal taglio allungato, naso dal setto diritto e squadrato, mento sporgente; altrettanto coerente sia la restituzione delle armature che del fondo di paese (il dipinto, a quanto mi consta inedito, è transitato presso la casa d'aste Finarte, Milano, 17 novembre 2002, lotto n. 120, olio su tela, cm 123 x 150). Quest'ultimo ha tali risponderenze con la produzione conosciuta di Antonio Maria Vassallo, che il lettore potrà agilmente riscontrarle da sè. Per quel che riguarda la collocazione cronologica del *Venere disarmata Marte*: l'intenso naturalismo, i palesi influssi della poetica di Vincenzo Malò, i colori saturi e le ombre profonde inducono a una datazione precoce della nostra tela, intorno al 1640.

Alessandro Agresti

Gio.
Bernardo Carbone

(1616-1683)
qui attribuito

Ritratto di Gentiluomo

Olio su tela, cm 122x97

PROVENIENZA: mercato antiquario



Il dipinto ritrae un non identificabile aristocratico, colto dal pittore mentre ruota il capo e lo sguardo alla sua sinistra, come distratto dall'ingresso – improvviso – dell'osservatore nella sala di posa. Dallo sfondo scuro emergono, con forza, il rosso drappo di vandickiana memoria che occupa la porzione destra del dipinto e la rutilante tovaglia stesa sul tavolinetto sul medesimo lato. La mano sinistra dell'effigiato si posa su quest'ultimo oggetto, mentre la destra – colta a mezz'aria – sembra ancora animata dal fervore di un discorso o da una "messa in posa" di stampo oratorio, appena dismessa. L'abito mostra delle raffinate maniche a spacco, con polsini e colletto bianchi, chiuso al collo da un nappino che pende sul petto. Il volto, che sembra raffigurare un uomo di età non superiore ai trent'anni, presenta un incarnato florido e rubizzo, enfatizzato da labbra carnose, ben delineate, di un rosso intenso e serrate in una espressione seria e impassibile. L'anonimo soggetto – sotto un naso importante – porta un paio di corposi mustacchi, richiamati sul mento da una mosca attentamente curata, mentre i grandi occhi scuri cercano – fuori dallo spazio del quadro – il responsabile della sua distrazione momentanea.

L'opera presenta le caratteristiche formali adottate dalla ritrattistica di ambito genovese a partire dalla fine del terzo decennio del Seicento, mutate in larga parte dalle tipologie compositive imposte dalla ritrattistica di Antoon van Dyck (1599-1641, attivo a Genova tra il 1621 e il 1627) e praticate da altri fiamminghi come Jan Roos (1591-1638) o Jan Hovaert (c. 1615-1665), entrambi morti a Genova e autori tra i più celebrati di ritratti per l'aristocrazia cittadina¹. Tuttavia,

¹ Jan Hovaert ha goduto di una sfortuna critica oserei dire clamorosa, tanto da vedersi attribuito – sino a poco tempo fa – un unico dipinto. Attualmente alcuni importati ritratti sono stati a lui ricondotti, sulla base di fonti archivistiche e letterarie e si può senza dubbio affermare che il fiammingo fu uno dei più ammirati propugnatori della maniera del Van Dyck in terra di Liguria, come confermato dal suo ricco inventario *post mortem*. Si veda, per maggiori dettagli e bibliografia di riferimento, G. Montanari, *Jan Hovart (o Howart): San Gerolamo con le sante Paola Romana, Blesilla ed Eustochio*, c. 1635. Genova, chiesa di Santa Maria Maddalena; in *Van Dyck e i suoi amici. Fiamminghi a Genova 1600-1640*, a cura di A. Orlando, Genova 2018, pp. 282-287.





l'opera sembra risentire di una maniera più vicina ai modi di un artista ispirato dalla tradizione fiamminga della prima metà del secolo, ma di formazione e ascendenza genovese, come il valentissimo ritrattista Giovanni Bernardo Carbone (1616-1683), la cui figura è stata brillantemente ricostruita nel recente lavoro monografico di Daniele Sanguineti².

Sembra, infatti, di poter riconoscere tratti autografi del Carbone nella tormentata pennellata che tratteggia e illumina le stoffe, tirandole e rilasciandole con veloci e spregiudicati *highlights*, come è ben evidente nella tiratissima tovaglia del tavolinetto e nel morbido pendere dell'opulento e teatrale tendaggio. La materia pittorica si fa poi soffio gentile nelle trasparenze dei polsini, che sottolineano ancora di più la terrigna, carnosa e vivida presenza delle mani, tutt'altro che diafane, bensì animate e presenti, come il volto dell'effigiato.

Queste caratteristiche pittoriche, ben lungi dall'essere riscontrabili solo nell'ambito della produzione ritrattistica del pittore genovese, segnalano l'agire artistico del Carbone anche nei dipinti di soggetto sacro, tra i quali si segnala la "Madonna con il Bambino" dei Musei di Strada Nuova di Genova (inv. PR 97), dove sono analogamente trattati i rossi dell'abito della Vergine. Analoga cura negli incarnati e nella feriale umanità di labbra, mani, occhi emerge con forza nel prezioso ritratto raffigurante Lucrezia Pallavicino³, probabilmente eseguito nell'anno del matrimonio con Gio. Giacomo Brignole: una data, il 1658, che può costituire il termine *ante quem* per collocare cronologicamente la tela oggetto di questo intervento. Alla fine del sesto decennio, infatti, Carbone appare drammaticamente autonomo e capace di infondere personalità e scelte autoriali indipendenti nei suoi dipinti, pur mantenendo una mai dimenticata

² D. Sanguineti, *Giovanni Bernardo Carbone 1616-1683*, Genova 2020.

³ Il dipinto è conservato in collezione privata. Si veda Sanguineti 2020, C24, pp.259-260; M. Franzone, G. Montanari, *Palazzo Brignole Durazzo alla Meridiana in Genova*, Perugia 2018, pp. 22-23.



predilezione per l'eredità acquisita dai riferimenti all'operato di Van Dyck (si veda, nel caso del ritratto Pallavicino, la presenza giocosa del servo moro, chiaro riferimento ad analoghe scelte compositive e pittoriche dei fiamminghi sopra ricordati). All'inizio di questa fase, attorno al 1650, si potrebbe collocare la tela in oggetto, ancora saldamente legata agli stilemi compositivi e alle peculiarità esecutive che così fortemente avevano segnato la tipologia del ritratto in terra di Liguria e – in particolare – a Genova⁴.

Giacomo Montanari

⁴ Si vedano in particolare, per un riferimento puntuale a opere autografe ancorabili a questa cronologia, il *Ritratto di Gentildonna* (Sanguinetti 2020, C10, pp 249-250) e il *Ritratto di Francesco I d'Este* (Sanguinetti 2020, C11, p. 250), che presentano una trattazione pittorica del tutto avvicinabile

Filippo Lauri

(Roma 1623 - 1694)

Giovanni Paolo
Castelli

detto 'Spadino'

(Roma 1659 - 1730)

Ghirlanda di frutta con raffigurazione di Bacco

1690 - 1700 c.a

Olio su tela, cm 109 x 82,5

PROVENIENZA: collezione privata



1.

BIBLIOGRAFIA: inedito

Il dipinto, inedito e in ottimo stato di conservazione (fig. 1) è esemplificativo dello sfarzo che raggiunse la natura in posa a Roma in età barocca: i colori sgargianti, il senso di movimento impresso alla raffigurazione, i crepitanti baluginii del lume che scintilla sulle foglie croccanti e sulla frutta matura, evocata con una tangibilità ai confini del tattile, quasi il riguardante potesse avvicinarsi e afferrarla, sono tipici di un illusionismo al limite del trompe-l'oeil, che mira a stupire e affascinare chi osserva l'opera (L. Laureati, *La natura morta post caravaggesca a Roma*, in *La natura morta in Italia*, a cura di F. Zeri, vol. II, Milano 1989, pp. 728-753; G. Bocchi, *Pittori di natura morta a Roma: artisti italiani 1630-1750*, Viadana 2005; *Flora romana, fiori e cultura nell'arte di Mario de' Fiori*, catalogo della mostra (Tivoli, Castello d'Este, 26 maggio - 31 ottobre 2010), a cura di F. Solinas, Roma 2010). La meraviglia, i sensi che vengono rapiti nello spazio pittorico, nel quale quel che è raffigurato è sul punto di prendere vita, da inanimato divenire animato, come per incanto, sono altri elementi tipici della poetica del Seicento capitolino, che trovano il loro acme nel personaggio al centro della rigogliosa ghirlanda: le foglie di vite sul capo, intrecciate in una corolla, il vello indossato e l'azione di spremere dei grappoli d'uva la qualificano come Bacco, il dio del vino e dell'ebbrezza. Colpisce come la figura sia posta su un piano arretrato rispetto ai frutti che la incorniciano, a enfatizzare un certo senso di profondità dello spazio, e il senso di immanenza dei volumi sottolineato dalla luce radente, proveniente da un punto imprecisato a sinistra, che scorre sulle superfici individuando le membra muscolose, le pieghe spigolose della veste bianca, l'espressione gioiosa del protagonista che occhieggia al fruitore, quasi a invitarlo al corteo che seguirà la vendemmia, nel quale sarà consumato il vino ottenuto dal frutto che è stretto tra le sue mani. A mio avviso, però, sotto la superficie di un dipinto così fastoso, è plausibile ritenere che si nascondano significati altri, come accadeva sovente in questo genere di immagini che,





2.

varrà la pena ricordare, nella gerarchia dei soggetti che un pittore poteva raffigurare, nel XVII secolo, secondo una codificazione molto rigida, erano considerati al gradino più basso; quindi una stratificazione semantica poteva in qualche modo riscattare un dipinto solo all'apparenza con un soggetto 'volgare' o comunque distante dalla pittura di 'Istoria' – cioè tratta dalle Sacre Scritture o dalla letteratura antica e moderna – considerata, al contrario, come quel che di più nobile poteva offrire un artefice. Non può sfuggire come molti frutti della ghirlanda abbiano una valenza cristologica: il melograno maturo, del quale vediamo i chicchi, simboleggia il martirio di Gesù, l'unione dei popoli sotto una fede comune, ed è il frutto che nasce in abbondanza nella terra promessa, nella quale secondo il Deuteronomio nascono anche la vite e il fico, che non casualmente ritroviamo nella nostra pregevole opera. E ancora: la ciliegia e il suo intenso colore rosso rimandano al sangue stillato da Gesù sulla croce, la pesca, al pari della mela cotogna che fa capolino al centro, a destra, sono legate alla salvezza della fede. Il limone è il simbolo di Maria Vergine, dalla quale il figlio nacque senza peccato – ed è anch'esso simbolo di salvezza in quanto si credeva che il suo succo fosse un antidoto contro tutti i veleni – mentre sempre al Salvatore è associata la pera. In tal direzione non appare casuale che proprio Bacco sia il protagonista della scena: la sua figura è stata da tempo interpretata come precorritrice proprio di Cristo, del quale sarebbe, in qualche modo, il corrispettivo pagano. Infatti le due figure presentano molte analogie: Dioniso nacque dalla vergine Semele il 25 dicembre, venendo deposto in una mangiatoia: venne crocifisso e anch'esso risorse, resuscitato da Zeus il 25 marzo, giorno del solstizio di primavera, senza contare che nelle celebrazioni dedicategli il vino e il pane significavano il corpo e il sangue del dio, secondo un rito che venne trasmesso al cristianesimo (Károly Kerényi, *Dioniso: archetipo della vita*



3.

indistruttibile, Milano 1992). Quindi il nostro dipinto, di iconografia così inconsueta – è la prima ghirlanda nella quale mi imbatto nella quale è posto al centro Dioniso – certamente nacque da una committenza di livello, della quale al momento non conosciamo l'origine: infatti nulla del genere è segnalato negli inventari o nei documenti conosciuti, a ulteriore dimostrazione della rarità di quel che stiamo analizzando. Fortunatamente, vista la qualità davvero ragguardevole dell'esecuzione, possiamo agevolmente identificare i pennelli all'opera: infatti la parte di natura in posa spetta a uno specialista, mentre quella di figura ad altra mano, secondo una prassi che, da Carlo Maratti in poi, vide una stretta e coerente collaborazione tra maestri di diversi ambiti. Accostando la ghirlanda a questa rutilante cascata di frutta e fiori (fig. 2) constatiamo la medesima mano all'opera: vedi l'uva tonda dai riflessi metallici, la cui superficie scintilla, i bordi delle foglie e i gambi che restituiscono le risultanze del lume che serpeggia profilando le forme, con la materia che si fa più compatta e morbida nel sostanziare le bucce delle pesche e delle pere, evocando la diversità delle consistenze (E. Schleier, *Altre aggiunte a Girolamo Troppa pittore e disegnatore*, in 'Studi di Storia dell'Arte' 26, 2015, pp. 215-228; *Girolamo Troppa, un protagonista del barocco romano*, a cura di F. Petrucci, Todi (Perugia) 2021, p. 273. Se concordo con l'attribuzione a Castelli per la natura in posa, a mio avviso la figura femminile è da riferire a Daniel Saiter, come argomenterò in un volume di prossima pubblicazione). Inoltre medesimo è anche il senso di dinamismo impresso alla scena, con i vari elementi che formano la ghirlanda che paiono fluttuare senza peso nello spazio, come la frutta e i fiori del dipinto portato ad esempio paiono poggiare senza peso sulla base rocciosa; ricorre il virtuosismo nella varietà delle soluzioni tecniche messe in campo per raffigurare in modo così tattile e vivido gli elementi di natura che paiono aver preso vita nel momento della visione da parte





4.

del riguardante. Sono questi indizi precipui di stile che portano direttamente al nome di Giovanni Paolo Castelli detto lo Spadino, uno dei più accreditati specialisti di natura in posa del barocco romano, qua alle prese con un lavoro unico nel suo catalogo, nel quale fino a questo momento non erano comparse delle ghirlande di fiori, le quali invece compaiono nel repertorio dell'autore del Bacco, che saltuariamente frequentò il genere della natura in posa, ovvero Filippo Lauri (Su Castelli, anche per altri confronti con opere acclamate, vedi G. Bocchi, *Pittori di natura morta a Roma: artisti italiani 1630-1750*, Viadana 2005, pp. 577-689. Per le ghirlande di Filippo Lauri: mi riferisco al dipinto, con *Ghirlanda di fiori e puttini*, transitato in un'asta Sotheby's, Londra, del 15 giugno del 1984, lotto n. 103 a olio su tela, segnalata in Fototeca Zeri, n. 87569, e alla *Ghirlanda di fiori con la Vergine Assunta*, cm 42,5 x 35, transitata in un'asta Koller del 2006, lotto n. 3034, per la quale vedi Y. Primarosa, *Fiori e figure*, in *La natura morta*

di Federico Zeri, a cura di A. Bacchi, F. Mambelli, E. Sambo, Bologna 2015, pp. 199, 214). Il quale d'altronde non era nuovo anche a collaborare con specialisti del calibro di Mario Nuzzi detto Mario de' Fiori, come nella celebre *Allegoria della Primavera* a Palazzo Chigi ad Ariccia. Proprio il confronto con la protagonista femminile (fig. 3) ritengo sia probante per il riferimento al pittore romano, di origini nordiche, della figura di Bacco nella nostra tela inedita: gli occhi dai profili segnati, le ciglia sottili, le palpebre nere, una sottile linea d'ombra sotto alle occhiaie, il naso pronunciato, la nocca piccola e il mento sporgente e tondeggiante appaiono i medesimi, al pari della fattura dei panni che si svolgono per pieghe ricche e inamidate, che si accartocciano un pò rigide, o delle membra allisciate e robuste (G. Bocchi, *Pittori di natura morta a Roma: artisti italiani 1630-1750*, Viadana 2005, pp. 100-101). Troviamo simili analogie anche con la figura maschile in questo modello per l'affresco della chiesa di Santa Maria della Pace (fig. 4), ad esempio nella restituzione del braccio muscoloso con il palmo della mano largo e le vene che affiorano dall'epidermide (G. Sestieri, *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*, Torino 1994, vol. 2. n. 601, al quale si rimanda al vol. 1, pp. 104-107 per un esaustivo profilo bio-bibliografico su Filippo Lauri). Ritengo che l'opera, per la ragguardevole intensità espressiva, oltre che per la notevole sapienza tecnica dispiegata, sia da collocare cronologicamente nella maturità di entrambi gli autori, nel decennio 1690 - 1700: infatti, allo scavallare del secolo, sia lo Spadino che Lauri tenderanno a schiarire la tavolozza e a ingentilire le loro raffigurazioni, secondo una grazia e un edonismo visivo che risentiranno della poetica del cenacolo arcadico, che tanto influsso ebbe anche nelle arti visive.

Alessandro Agresti



Bartolomeo
Guidobono

Genova 1654 – Torino 1709

Giuditta e Oloferne

1695 - 1700 circa

Olio su tela, cm 97,5 x 122,5

PROVENIENZA: collezione privata



1.

Ad un primo sguardo questo fascinosa dipinto (fig.1) di esecuzione davvero sostenuta e di ottima conservazione, parrebbe un'opera di primo Seicento, riconducibile a uno degli innumerevoli seguaci del verbo di Michelangelo Merisi da Caravaggio: la scena, coi personaggi a figura intera, si svolge in un fosco interno, illuminato da una luce argentea proveniente da sinistra, da un punto indistinto posto al di fuori dello spazio pittorico. Essa individua gli astanti, che emergono dal fondo di un nero impenetrabile: una pesante tenda di velluto rosso, quasi fosse il sipario di una spettacolo teatrale al quale stiamo assistendo, pare essere stata appena alzata per porgere al riguardante l'azione, colta la sua acme. L'eroina biblica Giuditta è al centro, raffigurata mentre, appena reciso il capo del suo nemico, il generale Oloferne, lo affida alla sua fantesca, già pronta con un sacco bianco a portare via la prova della sua prodezza e del suo incrollabile coraggio: l'espressione di stupore, enfatizzata dai tratti fisionomici caricati, dell'anziana donna, contrasta con la dolce grazia del sorriso appena accennato, sul viso di porcellana, di Giuditta, quasi incongrua rispetto alla efferatezza di quel che è stato compiuto, col corpo riverso dell'uomo stillante sangue rosso vivo. Proprio la leggiadria di questa figura, avvolta da panni ricchi e ridondanti, col vol-

BIBLIOGRAFIA: inedito





2.



4.



3.

to incorniciato da una elaborata acconciatura e dallo svolazzo vezzoso del velo trasparente, come il manto della sua anziana accompagnatrice, accarezzato dalla luce che ne esalta le forme quasi astratte, indicano una cronologia posteriore, inducendoci a ritenere che ci troviamo di fronte a una colta rielaborazione in chiave barocca delle istanze primo seicentesche: lo indicano anche le movenze aggraziate della giovane donna, che quasi senza peso si staglia sul primo piano, al centro della scena. L'alto senso della decorazione che spira dal dipinto, col curvilineo ed euritmico svolgersi dei preziosi panni, che a tratti s'accartocciano, è un altro elemento che, insieme a precisi e puntuali confronti, permettono di ricondurre la nota preziosa opera al pennello del genovese Bartolomeo Guidobono, una delle personalità più talentuose e imprevedibili nella Genova alla fine del XVII secolo. Parrà questa

una conclusione azzardata, vista la propensione del pittore per la tecnica ad affresco, dove ha lasciato saggi preclari anche presso la corte torinese, con raffigurazione luminose ed aeree, rasserenate e fastose, che precorrono tutto il rococò europeo: eppure nella produzione da cavalletto Bartolomeo seppe mutare registro espressivo, come puntualizzato di recente dalla critica (A.Orlando, *Il lato oscuro del barocco genovese: gli ultimi bagliori di caravaggismo da Fiasella a Guidobono* in *Barocco in chiaroscuro*, a cura di A. Cosma, Y. Primarosa, Roma 2020, pp. 390-405). Effettivamente osservando opere come *L'astronomo*, pubblicato proprio dall'autrice, citata in bibliografia, o come il *San Giovanni Battista* e il *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, tutti conservati in collezioni private, cogliamo colti repêchages da prototipi caravaggeschi, declinati con un estro non comune, e una certa vezzosità che tradisce l'epoca durante la quale tali lavori vennero eseguiti (A. Orlando, *Il lato oscuro del barocco genovese: gli ultimi bagliori di caravaggismo da Fiasella a Guidobono*, a cura di A. Cosma, Y. Primarosa, Roma 2020,



p. 399; M. Newcome Schleier, *Bartolomeo e Domenico Guidobono*, Torino 2022, pp. 101-102, 110-111). In questa serie di opere va inserita pienamente la nostra inedita *Giuditta e Oloferne*, che trova riscontri inappuntabili con la produzione conosciuta di Bartolomeo Guidobono: Giuditta è gemella delle presenze femminili del *Giaele e Sisara* (fig. 2) in collezione privata: pare sia stata adoperata la medesima modella col volto riproposto in controparte (M. Newcome Schleier, *Bartolomeo e Domenico Guidobono*, Torino 2022, pp. 112-113). Esse presentano le epidermidi levigate, che hanno quasi la consistenza del velluto, a contrasto con le pieghe più fitte delle vesti; lo svolgersi ricco dei panni croccanti della veste dell'uomo riverso è del tutto compatibile con quella della protagonista della nostra tela. Riscopriamo inoltre il medesimo fondo scuro, indistinto, la medesima luce fredda, che alliscia le membra, scorrendo più irregolare sui tessuti, esaltandone le incidenze sulle pieghe. L'andamento, come già scritto, quasi astratto ed altamente decorativo dei panni della fantesca trova precisa rispondenza con quelli di una suadente *Vergine col Bambino* (fig. 3) in collezione privata: si note la medesima ombra pulviscolare che tramite le più sottili gradazioni tonali restituisce i volumi (M. Newcome Schleier, *Bartolomeo e Domenico Guidobono*, Torino 2022, pp. 93, 95). Concludo con un particolare tratto, questa volta, da un lavoro a tema sacro: la *Madonna col bambino, san Nicola da Tolentino e le anime purganti* (fig. 4), licenziata per la chiesa parrocchiale di Montoggio intorno al 1697 - 1698: le palesi analogie con la nostra *Giuditta e Oloferne*, ad esempio tra la l'angelo e Giuditta, tra l'anziana servitrice e l'anima dannata che si protende verso il messo celeste, o ancora nell'insistito contrasto luministico, non solo confermano, ancor di più, il riferimento a Bartolomeo Guidobono, ma, con ogni plausibilità, una medesima collocazione cronologica, allo scadere del secolo (M. Newcome Schleier, *Bartolomeo e Domenico Guidobono*, Torino 2022, pp. 64-65).

Alessandro Agresti

Niccolò Cassana

Venezia 1659 - Londra 1714

Autoritratto

1700 circa

Olio su tela, cm 73 x 59,5

PROVENIENZA: mercato antiquario, collezione privata



1.

BIBLIOGRAFIA: F. Zava Boccazzi, *Contributo alla ritrattistica di Niccolò Cassana*, in 'Arte Veneta', 38, 1994, pp. 97-105; U. Ruggeri, *Nuove opere di Niccolò Cassana*, in 'Arte Documento', 10, 1996, pp. 77-82; F. Zava Baccazzi, *"istantanee familiari" di Niccolò Cassana*, in 'Arte Documento', 13, 1999, pp. 228-235; L. Goldenberg Stoppato, *Appunti su Niccolò Franchi e Niccolò Cassana indagine alla mostra dei Lanzi*, in 'Bollettino', 2019, pp. 64-85; G. Pavanello, *Niccolò Cassana a Kiplin Hall*, in 'Ricche miniere', 15, 2011, pp. 138-141.

Questa fine effigie di artista (fig. 1) è al centro di un nodo critico alquanto intricato: in primis andrà confrontata con una versione conservata alla Galleria degli Uffizi (fig. 2) della quale non è una semplice replica. Non solo cambiano le misure (la nostra tela appare più larga), ma al posto del muro di mattoni la figura emerge da un fondo indistinto e vi sono varianti nelle pieghe del largo colletto ma, soprattutto, nel volto. La capigliatura è più folta e si svolge in modo diverso, la fisionomia appare quella di un uomo più in là con gli anni. Appurato che non ci troviamo di fronte a una copia, anche per la notevole scioltezza d'esecuzione, che possiamo apprezzare per l'ottimo stato di conservazione – la tela è ancora nella sua preziosa e rara cornice originale, con la fascia centrale sabbiata – nel corso del tempo vi sono stati dubbi sull'identificazione del soggetto, a sua volta artefice dell'immagine che è giunta fino a noi. In origine si riteneva che essa fosse un autoritratto di Niccolò Cassana, artista di nascita e formazione veneta, che terminò i suoi giorni addirittura in Inghilterra, a Londra: egli aveva già tentato nel 1683 di far accettare il suo autoritratto alle gallerie medicee, invano, conoscendo in seguito il principe Ferdinando de' Medici che lo invitò a corte, per la quale espletò essenzialmente proprio l'attività di ritrattista. In seguito a una notizia d'inventario, Marco Chiarini identificò il soggetto in Salvator Rosa: addirittura in un'incisione il dipinto è considerato autografo del napoletano, quindi il suo autoritratto (fig. 3). Basterebbe il conforto con le molte raffigurazioni pervenute dell'artista (fig. 4) per escludere questa ipotesi.

Inoltre quando Niccolò Cassana è documentato a Firenze il Rosa era già morto da tempo. Ab antiquo venne anche proposto il riferimento ad Anton Van Dyck (fig. 5) per l'esemplare degli Uffizi, a testimoniare le incertezze che si erano stratificate nel corso dell'evoluzione degli studi. Mi pare che oggi la soluzione più plausibile sia quella che ci si trovi di fronte a un autoritratto di Niccolò





2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



9.



Cassana, confrontabile con le effigi certe del pittore: ma prima di operare dei confronti è utile precisare che il presunto autoritratto dell'Accademia Tadini a Lovere è in realtà proprio una raffigurazione di quel Ferdinando del Medici, già citato come committente del veneziano, come possiamo agevolmente appurare accostando il dipinto lombardo con un'immagine certa del principe. Scartato quindi questa pittura, possiamo accostare il nostro lavoro con i due autoritratti conosciuti del nostro Niccolò (figg. 6, 7) e constatare notevoli somiglianze: anzi, mettendo in sequenza cronologica le tele, da quella in cui l'artista è più giovane a quella in cui pare essere intorno ai 30 - 35 anni, pare quasi di trovarsi di fronte a una descrizione della parabola vitale di Cassana, nel nostro esemplare più anziano rispetto agli altri. Quel che colpisce è la scelta di ritrarsi in modo non ufficiale, senza parrucca o alcun filtro idealizzante, con un'aria bohémienne che, evidentemente, volle conservare fino alla fine della carriera. Infine vorrei portare un ulteriore elemento a conferma della presente identificazione: il medesimo uomo della tela fiorentina e di quella *sub judice* compare in almeno altri due lavori (figg. 8, 9): che senso avrebbe avuto che Niccolò Cassana ritraesse Salvatore Rosa così tante volte, e nell'arco di così tanto tempo? Quindi possiamo concludere che effettivamente ci troviamo di fronte all'*Autoritratto di Niccolò Cassana*, e che sia un frutto tardo del suo pennello: vista l'età mostrata, forse licenziato poco prima dalla partenza per l'Inghilterra.

Alessandro Agresti

Domenico
Antonio Vaccaro

(3 giugno 1678 Napoli-13 giugno 1745)

Assunzione della Vergine

1700-1706

Olio su tela, cm. 76 x 50,5

PROVENIENZA: mercato antiquario



1.

Una coppia di angeli festanti, ritratti nel sorreggere una corona d'oro qualche istante prima di porla sul capo della Vergine assunta al cielo, tra nubi dorate, occupa la posizione più elevata. Dalla testa aureolata della divina madre partono numerosi raggi che partecipano allo splendente chiarore dell'atmosfera circostante. Maria indossa un ampio mantello, dal colore declinato in varie tonalità di blu, rigonfio e dilatato dal vento, un abito rosso fiammante e una sciarpa cremisi attorno al collo: alza il profilo al cielo e con le braccia aperte mostra i palmi, molto materici e ben delineati. Una teoria di cherubini dipinti in tonalità chiaroscurali, originate dalla luce che li investe, si trova lateralmente alla mano destra della Vergine, mentre nel versante opposto, un grande angelo nell'atto di offrirle rose e gigli, volge verso di lei il carnoso profilo. Fluenti vesti color indaco, scendono fino alle punte dei piedi, appena scoperti, poggianti su una grande nuvola ovattata: su questa sei angeli disposti circolarmente e ognuno con il volto diversamente ruotato, si spostano dando vita ad una sinfonia di colori e di gesti, dati dal movimento delle

ali, delle braccia, delle gambe e dei panni, descritti con una apprezzabile tavolozza che spazia dai rosa argentati ai verdi, ai turchesi dai lembi violacei. In basso una grande urna con rilievi floreali, posta su di un basamento, è delimitata sul lato sinistro da personaggi (a indicare gli apostoli che avevano sottratto il corpo di Maria agli abitanti di Gerusalemme che, istigati da Satana, volevano ucciderli per impadronirsene e bruciarlo), in atteggiamento stupefatto e attonito: in primo piano, conclude la spettacolare scena, un uomo barbuto, forse Giuseppe d'Arimatea, in tunica rossa e mantello bruno, nell'atto di levare le braccia al cielo come intimorito e sbigottito. Un ampio movimento circolare su più piani caratterizza la composizione

BIBLIOGRAFIA: inedito





2.

che, tramite la ricca gestualità dei suoi personaggi, dona una forma di infervorata animazione all'opera (fig. 1). Il linguaggio pittorico ci induce a riferire la nostra tela al pennello di Domenico Antonio Vaccaro, pittore, disegnatore, scultore e architetto, a cavallo tra Barocco e Rococò, autore di famose chiese napoletane e campane. Figlio dello scultore Lorenzo Vaccaro venne avviato dal padre agli studi giuridici, ma la forte inclinazione artistica lo vide applicarsi al disegno di nascosto dal genitore, che lo voleva uomo di lettere. Il ragazzo raddoppiando la fatica, si dedicò anche agli studi di filosofia e legge, quindi passò a geometria e meccanica, nascondendo i disegni che continuamente eseguiva. Seguì un breve soggiorno di Lorenzo a Roma durante il quale il giovane approfittava della ritrovata indipendenza per dedicarsi ai suoi principali interessi, passando dal disegno alla pittura. Di ritorno dal viaggio il padre vide un dipinto di Domenico raffigurante *Siringa e Pan* e fu allora che diede il consenso al figlio a portare avanti la sua passione. Il ragazzo continuò a studiare matematica, disegno e architettura, frequentando la bottega paterna, per poi divenire allievo di Francesco Solimena, dove apprese le fondamentali tecniche di pittura.



3.

Già nel 1696, a diciotto anni, insieme al padre lavorò al baldacchino d'argento della chiesa di Santa Maria Donnalbina e il 30 ottobre dipinse la *Visione mistica di San Bonaventura*, nella basilica di San Lorenzo Maggiore. Da ora in poi è tutto un susseguirsi di opere pittoriche, scultoree e architettoniche di alto livello. Il 10 agosto 1705 il padre Lorenzo venne ucciso da due sicari, lasciando incomplete numerose opere scultoree, che vennero termina-



4.



5

te dal giovane: dopo pochi anni tra il marzo del 1710 e il luglio 1711 partecipò, insieme all'amico Ferdinando Sanfelice, conosciuto nella bottega del Solimena, e a Domenico Catuogno, alla decorazione del Duomo di Amalfi. La sua crescita artistica proseguì con l'esecuzione di sculture e dipinti per importanti chiese campane. La sua frenetica attività comprendeva anche diverse direzioni di lavori di restauro presso chiese e palazzi storici. In quel tempo convulso, intorno al maggio del 1721, incontrò Giuseppina Pierro, la donna della sua vita, che gli diede ben dieci figli.

L'artista morì il 5 luglio 1745, a 67 anni, lasciando incompiute diverse fabbriche, poi terminate dalla fiorente bottega e dai figli architetti.

Il nostro dipinto pare essere un 'bozzetto' (forse per una Pala d'altare, fino ad oggi sconosciuta), di cui esiste un analogo esemplare conservato alla Certosa e Museo Nazionale di San Martino a Napoli; simile anche nelle misure, trattandosi di un olio su tela di cm. 75 x 51, che venne attribuito a

Domenico Antonio Vaccaro dal Prof. De Rosa F., nel 2003. Scheda di riferimento Catalogo generale dei Beni Culturali: codice di catalogo nazionale 1500624952, numero d'inventario sm 81 del 1870; nel 2006 l'attribuzione è cambiata e il dipinto è stato riferito, a parer nostro ingiustamente, a Alessio D'Elia (fig. 2) (comunicazione orale di N. Spinosa). Un altro riferimento calzante pare essere il dipinto, *San Domenico resuscita Napoleone Orsini* (1700- ante 1706), olio su tela, cm. 149 x 75, anch'esso attribuito a Domenico Antonio Vaccaro, conservato al Museo di Capodimonte di Napoli, e pubblicato sul Catalogo generale dei Beni Culturali, cod. 1500814897, n. invent. Q1773, del 2011 (fig. 3). Nella parte centrale superiore troviamo un particolare (una scena in dettaglio), del tutto simile a quella del nostro bozzetto, descritta in maniera così puntuale che pare quasi sovrapponibile (figg. 4-5). Proprio quest'opera ci induce alla certezza dell'attribuzione e alla corretta datazione.

Anna M. Cucci

Sebastiano Conca

Gaeta 1680 - Napoli 1764

Allegoria della Fortezza

1738 - 1740

olio su tela, cm 28,5 x 45

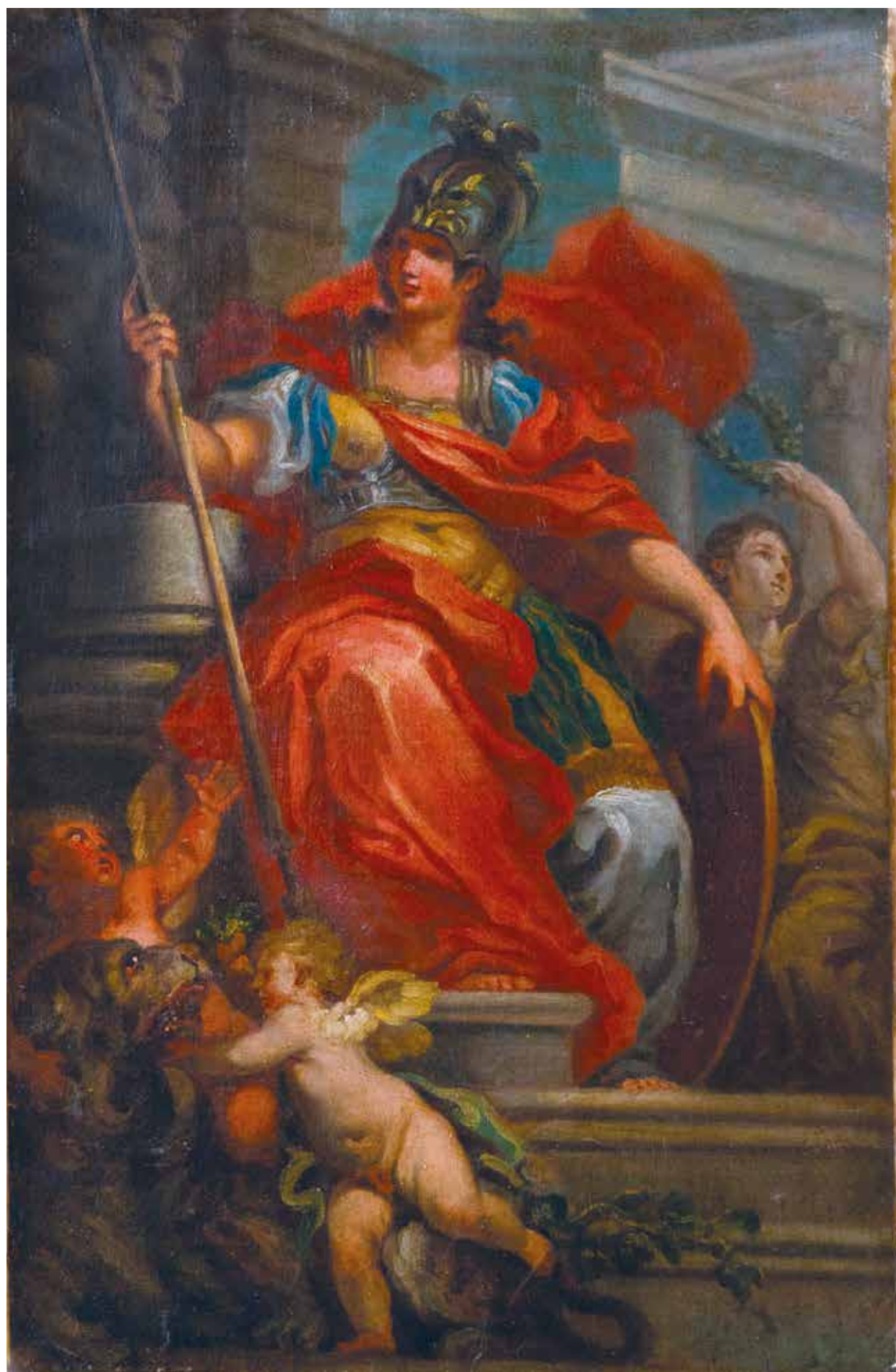
PROVENIENZA: mercato antiquario



1.

Questo inedito bozzetto in ottimo stato di conservazione, è una preziosa testimonianza, della produzione di uno dei più prolifici artisti del Settecento romano: quel Sebastiano Conca da Gaeta, le cui opere ebbero un apprezzamento e una diffusio-

ne ben oltre i confini dello stato pontificio. Non casualmente quindi l'opera è preparatoria per una delle raffinate tele (fig.1) che ornavano Palazzo Lamba-Doria a Genova, eseguite intorno al 1738-1740, che rappresentano il più ambizioso ciclo pittorico a tematica profana, interamente autografo, licenziato dal nostro pittore. Solo in date relativamente recenti l'ensemble di dipinti è stato studiato e pubblicato da Erich Schleier, portato all'attenzione della critica dopo secoli di oblio: se ne fa menzione in primis della nota *Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura, e architettura con i loro elogi, e ritratti incisi in rame* [...], trattazione encomiastica stampata a Firenze, nel settimo tomo, del 1775, nella quale è scritto, nell' *Elogio di Sebastiano Conca* che: "La Repubblica di Genova ancora ne conserva quattro [dipinti] con figure al naturale dimostranti le virtù cardinali, ed uno in cui meravigliosamente condusse il Conca l'Etruria Trionfante sul cocchio tirato dall'Ippogrifo". Quindi Carlo Giuseppe Ratti nella *Introduzione di quanto può vedersi di più bello in Genova, in Pittura, Scultura e Architettura*, stampata a Genova nel 1780, scrive, confondendo un affresco - tutt'ora esistente - di Gregorio de' Ferrari con il lavoro sub judice: "Entro il Palazzo già Lomellini, ora del sig. Tommaso Balbi, dirimpetto alla chiesa di S. Filippo Neri, c'è dipinta a fresco di mano del Ferrari la Liguria in aria molto leggiadra". Nota che informa del committente, del quale conosciamo poco riguardo i suoi gusti in fatto d'arte, la cui figura meriterebbe uno scandaglio documentale





2.



3.



4.

che meglio chiarirebbe anche la cronologia dell'intervento di Sebastiano Conca, ancorata alla firma: "eques sebastianvs conca feci roma a. 1740" sulla *Allegoria della Liguria*. Essa è l'opera di maggior impegno, per dimensioni e numero di figure, del ciclo completato dalle quattro virtù cardinali, poste nella seconda porzione di un grande salone al piano nobile del palazzo Lamba-Doria. L'insieme è una chiara esaltazione del ruolo della arcinota famiglia genovese nelle vicende secolari della repubblica - non mi stupirei se l'allegoria avesse le sembianze della sposa del principe Tommaso - la quale lega le sue fortune non solo all'abilità del mercanteggiare, ma al saper coltivare le doti dell'animo umano in un virtuoso percorso verso la rettitudine, esaltando la ragione oltre che la fede.

Sebastiano Conca, nel raffigurare sia il riquadro centrale che quelli che lo completano, si ispirò all'*Iconologia* di Cesare Ripa, in molti casi aggiungendo particolari affatto consueti a livello iconografico. L'insieme, dal punto di vista compositivo, è elaborato con una notevole coerenza formale e poetica: le quattro figure femminili rappresentati, rispettivamente, La Giustizia, la Prudenza (fig.2),

La Fortezza e la Temperanza (fig.3-4) giganteggiano leggiadramente stagliate su un fondo d'architettura, vestite con panni dai tessuti più pregiati che si flettono per pieghe ricche dall'andamento euritmico, dal valore altamente decorativo. Le raffigurazioni sono poi arricchite dalla presenza di putti e animali che concorrono alla restituzione delle movenze compite e danzanti: Conca quindi raggiunge qui un risultato tra i più convincenti della sua produzione, in senso 'protoneoclassico', in una certa fermezza di visione come nella funzione del disegno che ordina e conferisce nitidezza di visione all'immagine, pur conservando quella squisita piacevolezza espositiva che rende le allegorie tutto fuorché degli *Exempla Virtutis* o dei moniti per la moralità del riguardante. Il nostro dipinto è il solo bozzetto al momento emerso per l'impresa genovese che permette di ricostruire l'iter che portò alla realizzazione finale, costituendo il punto di raccordo tra essa e un foglio (fig.5) ora al Museo del Louvre: possiamo agilmente constatare le molte varianti: scudo, svolazzo dei panni e figura stante, riproposti in controparte nel lavoro di cui si sta scrivendo, ad adattarsi al punto di vista col



5.



6.

quale la pittura sarebbe stata ammirata sulle pareti del palazzo, come confermerebbe anche il punto di fuga mutato delle architetture sul fondo. Per il confronto con la redazione finale mi avvalgo dell'illustrazione di un dipinto derivato dal prototipo (fig.6), di non disdicevole qualità, ma eseguito dalla bottega del Gaetano, transitato di recente sul mercato antiquariale: anche in questo caso le molte varianti testimoniano un certo impegno di inventiva e di esecuzione per la committenza Balbi, che insieme alla sciolta esecuzione e alla vibrante qualità permettono di riferire direttamente alla mano del maestro questa inedita *Allegoria della Fortezza*, ulteriore testimonianza delle doti di pittore di Sebastiano Conca, che con franchezza forma alla prima le figure, delineandone i contorni tremuli, con una vivacità che andrà inevitabilmente persa nel risultato finale.

Alessandro Agresti

BIBLIOGRAFIA:

Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura, e architettura con i loro elogi, e ritratti incisi in rame [...], 13 voll., Firenze 1769 - 1776, vol. VII, 1775, p. 170.

C. Giuseppe Ratti, *Introduzione di quanto può vedersi di più bello in Genova*, in *Pittura, Scultura e Architettura*, 2 ed., Genova 1780, pp. 160-161.

E. Schleier, *Una decorazione poco nota di Sebastiano Conca a Genova*, in *'Antichità Viva'*, 19, 1980, pp. 20-26.

G. Sestieri, schede nn. 92-93, in *Sebastiano Conca*, catalogo della mostra (Gaeta, Museo di Palazzo de Vio, luglio-ottobre 1981), a cura di M. Olivier, G. Sestieri, Gaeta 1981, pp. 269-271.

Sebastiano Conca

Gaeta 1680 - Napoli 1764

Tre martiri gesuiti di Conculim

1741 c.a

Olio su rame cm. 24 x 19

PROVENIENZA: mercato antiquario



Questo squisito rametto è in relazione ad un'opera conservata nel Museo di Ponce (fig.1), tramite la quale possiamo ricostruirne, in parte, la storia. Risulta alquanto eccentrica nel curriculum del prolifico Sebastiano Conca, e certamente nella sua ideazione risentì dei dettami della 'pittura di canonizzazione', genere nel quale può essere inserita (E. Schleier, *La pittura italiana del Sei e Settecento nel museo di Ponce: nuove proposte e problemi attributivi*, in 'Antichità Viva', 19, 1980, pp. 20-28; V. Casale, *L'arte per le canonizzazioni...*, Torino 2011). Infatti la storia dalla quale scaturì questa raffigurazione di carattere squisitamente devozionale, quasi didascalica, con i martiri già volti al cielo, ad attendere la chiamata all'Empireo (la palma del supplizio infertogli è ben in evidenza sul primo piano), venne tratta da un fatto di cronaca che destò grande clamore del mondo cattolico alla fine del Cinquecento, in quello che fu certamente uno dei più efferati delitti compiuti contro cristiani (D. De Mendonça, *Conversions and citizenry: Goa under Portugal 1510-1610*, Ner Dehli, 2002). L'episodio avvenne in India, nella florida città di Conculim, controllata dalla corona portoghese: all'indomani della conquista ad opera di Alfonso di Albuquerque, nel 1510, Giulio II emanò una bolla ad hoc, la *Romanus Pontifex*, affinché missionari di vari ordini potessero emigrare al fine di diffondere il cristianesimo. Con san Francesco Saverio, che vi si recò nel 1541, furono i gesuiti incaricati dell'arduo compito, nel quale incontrarono non poche difficoltà a causa degli indigeni che non mal tolleravano la religione cattolica e ricostruivano templi e luoghi di culto rasi al suolo dagli stranieri. La tensione raggiunse il culmine a Conculim, dove più forte era la resistenza alla conversione: lì si recarono insieme a Gonçalo Rodriguez (uomo di legge portoghese) cinque gesuiti insieme a quattordici nativi già convertiti e, secondo quanto riportato dalle cronache, nonostante i tentativi di mediazione, vennero trucidati. Riconosciamo, nella tela di Ponce, sul primo piano, padre Antonio Francisco, il protagonista della scena, che venne trafitto dai dardi, mentre meno sicure sono le identificazioni degli altri compagni di martirio: padre Pietro Berno venne mutilato, padre Pacheco venne trafitto da una lancia, padre Rodolfo ricevette cinque colpi con una scimitarra e venne finito anch'esso con una lancia, al pari di padre Francisco Araha. Venne quasi immediatamente iniziato il processo per la canonizzazione dei cinque, che avvenne secoli dopo, più precisamente nel 1893: nel 1741 Benedetto XIV dichiarò che il martirio era effettivamente avvenuto, data nella quale certamente venne licen-





1.

ziata la nostra opera. Ma cosa sono le canonizzazioni e perché, come scritto in apertura del presente scritto, la tela che qui si presenta ha dei caratteri che la qualificano come un tipico prodotto di quell'ambito culturale e artistico? Esse erano le solenni cerimonie durante le quali venivano eletti i nuovi santi della chiesa cattolica, le quali erano anche le occasioni di committenza più ambite del tempo, per quantità di manufatti richiesti e per loro capillare diffusione: si pensi che solo durante i festeggiamenti, che solitamente si tenevano nella Basilica di San Pietro, era richiesti uno stendardo bifronte, medaglioni lungo gli archi della navata, succhi d'erba in apparati effimeri, santini e incisioni che venivano distribuite ai partecipanti, mentre nei giorni successivi avvenivano le Solennizzazioni nelle chiese principali degli ordini ai quali appartenevano i nuovi santi, con un'ulteriore produzione di immagini, il tutto illustrante le gesta dei protagonisti (infatti vi era anche il caso di canonizzazioni 'multiple' nella quali venivano celebrati più personaggi). Ma anche prima di tali occorrenze era il fiorire di tutta un'altra serie di committenze, legate proprio all'iter che portava un semplice cristiano ad entrare nel pantheon cattolico: infatti tra le prove di 'santità' era anche la attestata diffusione del culto, nella quale ovviamente le opere d'arte avevano un ruolo essenziale; ecco allora che venivano licenziati lavori illustranti gli episodi biografici più significativi, in pale d'altare, dipinti da cavalletto, grafiche di vario tipo e sculture che venivano donate ai vari cardinali e uomini di legge che potevano favorire l'iter canonico; oppure adornavano gli edifici di culto disseminati nel mondo allora conosciuto. Di conseguenza, entrare nelle grazie di un ordine che poteva richiedere una simile mole di opere era un ottimo affare per un'artista, e Sebastiano Conca, quale abile 'manager' delle pro-

prie fortune, coadiuvato da una vasta ed efficiente bottega, ben capace di replicare in tempo rapidi le inventive del maestro, era il nome giusto al quale fare riferimento, anche per l'indubbio prestigio acquisito. Egli venne coinvolto nelle canonizzazioni di Toribio di Mongrovejo (1726, come attesta lo spettacolare quadrone della Pinacoteca Vaticana), di San Vincenzo de' Paoli (1737), in quella multipla di Camillo de Lellis, Fedele di Sigmaringen, Pedro Regalado, Caterina de' Ricci, Giuseppe da Leonessa (1746), infine in quella di San Giuseppe da Copertino (1764), divenendo il pittore leader, in questo ambito della produzione capitolina, nel Settecento (Per questo argomento come più in generale sulle canonizzazioni del Settecento vedi lo scritto di V. Casale, *Quadri di canonizzazione*, in *La pittura in Italia, il Settecento*, a cura di G. Briganti, Milano 1990, pp. 553-576). La quale è improntata alla più pia devozione e alla piana esemplificazione della spiritualità, della profonda religiosità dei suoi protagonisti: non casualmente proprio il dipinto con i *Cinque martiri di Canculim* del Museo Ponce a Puertorico, dal quale siamo partiti, davvero esemplificativo di quanto scritto fino ad ora, presenta palmari tangenze con il nostro squisito rametto, a conferma dell'autografia di Sebastiano Conca. Si accostino i due protagonisti, entrambi al centro della scena: le fisionomie e le pose sono riproposte in controparte, in una vera e propria variazione sul tema dove le figure sono colte mentre estaticamente si voltano al cielo. Nel dipinto portato ad esempio un dardo che ha appena trafitto il gesuita - iniziando a stillare sangue - il quale ha già recato le palme del martirio da distribuire ai suoi confratelli. Il volto del tutto simile permette di identificare padre Antonio Francisco con l'astante in primo piano, nel lavoro sub iudice, recante la palma. Meno certa è l'identificazione dei due gesuiti sul fondo, in quanto non compare nessun elemento a qualificarli con più esattezza. L'opera è improntata a una religiosità silente e quieta, nella quale la spettacolarità delle analoghe raffigurazioni barocche ha lasciato oramai il campo a una più idealizzata narrazione del martirio. Infatti nessun particolare troppo cruento, persino le ferite inferte dai fendenti sono state eliminate, con una operazione di *maquillage* che impronta l'immagine a una squisita piacevolezza espositiva, in un armonico accordarsi delle diverse figure in un ritmo cadenzato. Colpisce nel nostro dipinto, in primis, il rimontare alle esperienze del classicismo bolognese: le varie Vergini e Cristi coronati di spine di Guido Reni, a mezzo busto, destinati alla devozione privata, vengono rieditati con un linguaggio ancor più spiccato. In secondo luogo riscontriamo una tecnica di notevole livello, apprezzabile per l'eccellente stato di conservazione: vedi le barbe e le chiome formate a punta di pennello, con disinvoltura e scioltezza, o ancora il modo molto raffinato di restituire le incidenze del lume sull'epidermide allisciata, con un fare altrettanto accorto e non di meno vibrante. Sono elementi che riconducono inequivocabilmente al pennello di Sebastiano Conca l'esecuzione dell'opera.

Alessandro Agresti



Paul Troger
1688 Welberg – 1762 Vienna

*Innocenzo IV indice il primo capitolo
dell'ordine agostiniano*
*Alessandro IV indice la "Grande Unione"
dell'ordine agostiniano*

1725 - 1730 circa

coppia di dipinti ad olio su tela, cm 83 x 131

PROVENIENZA: collezione privata



1-2.



In questi due dipinti (figg. 1, 2), di impianto fortemente scenografico, è svolta una iconografia rara e complessa, legata alla storia dell'ordine agostiniano, come indicano le vesti dei monaci. Nella prima tela un pontefice è assiso sul trono, rialzato rispetto alla folla che lo circonda, colto mentre dialoga con un cardinale alla sua destra: un gentiluomo indica un religioso che, enfaticamente, si volge al principe della chiesa come la mano sul petto, gesto il quale indica l'accettazione di qualche ordine o carica conferitagli. Sul primo piano un prelado è intento a scrivere, un altro compulsa un lungo cartiglio, mentre i suoi confratelli discutono animatamente; sul fondo una folla di fedeli è tenuta a bada dalla gendarmeria. Molto plausibile che qui si intenda raffigurare il primo capitolo

dell'ordine, indetto a Roma nel 1244: era il pontificato di Innocenzo IV, il cardinale che diresse i lavori fu Riccardo degli Annibaldi. Proprio in quell'occasione venne redatta la prima costituzione, con la nascita dell'ordine degli eremitani di Sant'Agostino della Tuscia, e venne eletto primo priore, generale Fra Matteo. Quindi possiamo identificare pianamente i protagonisti della scena, comprendere la presenza dei rotoli di carta, e le azioni compiute, decifrando con un alto margine di certezza l'immagine inedita qui illustrata. La tela





3.



4.

en pendant rappresenterebbe, di conseguenza, il capitolo generale, che si tenne nel convento romano di Santa Maria del Popolo, nel 1256, durante il pontificato di Alessandro IV, sempre sotto il controllo dell' Annibaldi. In questo caso il papa benedice un monaco, indicato da una guardia, alle cui spalle sono confratelli e altri religiosi. Non casualmente: infatti in quell'occasione, conosciuta anche come la "Grande Unione", si decise di incorporare nell'ordine agostiniano anche altri ordini, come i Giaboniti e i Guglielmiti. Tale unione fu celebrata da un bolla promulgata ad hoc, la *Licet Ecclesiae Catholicae*, il 9 aprile del 1256. Anche in questo caso, venne eletto il nuovo priore generale, Fra Lanfranco Septala. Conforta questa lettura della scena il fatto che al lato di Alessandro IV vi sia una croce dipinta, che il papa benedica un frate – il quale, anche in questo caso, porta la mano al petto, a sottomettersi ai suoi decreti – che indossi il triregno e che vi sia un'altra croce sullo sfondo, recata da un cardinale, tutti chiari simboli della riunificazione degli agostiniani sotto l'egida cattolica, per ordine del suo emissario sulla terra. Dal punto di vista compositivo le due opere appaiono orchestrate sapientemente: il punto di fuga centrale le unifica, conferendo loro simmetria. Chiaramente l'opera a destra è anche anteriore nello svolgimento crono-



logico degli episodi, ed è unita alla sua compagna da precise rispondenze: i pontefici sono entrambi assisi sul trono ai margini della scena, posti su gradini, al centro sono due uomini, al lato sono i monaci nominati priori, le tende chiudono ai margini la raffigurazione, la quale è scandita da un fondo d'architettura, e da una gremita folla a commen-



1.

to dell'evento. Dal punto di vista formale, colpisce l'anti naturalismo delle anatomiche e delle fisionomie degli astanti, dalle proporzioni sottili, irrealisticamente allungate, indice che ci ritroviamo di fronte a un'opera nord europea, nella quale però la pittura italiana ha un deciso influsso, ad esempio nella precisione della linea disegnativa, che conclude le

forme, nella calcolata euritmia delle pose, ancora di memoria barocca: che siamo in pieno Settecento lo attesta proprio la fragile grazia delle figure, la cromia squillante, la piacevole narratività che informa la restituzione dell'episodio, lontana dalla *grandeur* come dalla filologica restituzione storica dell'evento tipica della coeva pittura neoclassica.



5.

Precisi confronti permettono di ricondurre i nostri lavori inediti al pennello di Paul Troger, nel cui catalogo sono davvero un unicum. Infatti l'artista fu uno dei più abili decoratori del suo tempo, in Austria, divenendo professore della locale Accademia di belle arti: a suo agio con spazi molto ampi, fu un vero maestro nel farcirli con innumerevoli figure che si muovono danzanti nello spazio aperto, adoperando una tavolozza rischiarata, improntando le sue inventive a uno scenografico senso del movimento e a una squisita gradevolezza espositiva. Era anche capace di esiti più drammatici, come constatiamo nelle sue pale d'altare sovente ispirate dal tenebrismo del Piazzetta, più fosche e inquiete; Troger era quindi capace di variare le sue molteplici corde a seconda dei desideri della committenza. Tornando ai nostri dipinti: accostandoli con tre particolari tratti da altrettante opere, ovvero un bozzetto con una *Allegoria dell'ordine benedettino* (fig. 3), del Museo Diocesano di Bressanone, con *La caduta di Simon Mago* (fig. 4) dell' Abbazia Cistercense di Stams, con un'affresco raffigurante l' *Allegoria dell'ordine cistercense* (fig. 5), nella biblioteca di Seitensetten, possiamo agilmente riscontrare varie similitudini (J. Kronbichler, *Paul Troger 1698 -*



1762, Berlino / Monaco 2012, rispettivamente alle pp. 336, 418, 66-67). Ad esempio nelle fisionomie – vedi quella di Pietro e quella di Fra Matteo, al limite della sovrapposibilità – nell'andamento spigoloso dei panni croccanti, nella regia del lume che serpeggia suggestivo tra le cose e le persone, la cui restituzione, di queste ultime, in tutti i casi



2.

qui illustrati, è improntata a una certa astrattezza, nelle loro proporzioni allungate, nelle mani dalle dita sottili, quasi ad artiglio, nei volti tipizzati, coi tratti salienti appena accennati. Ritengo le nostre preziose opere inedite collocabili agli esordi della fortunata carriera di Paul Troger, intorno al 1730: in esse è un certo rigore compositivo, che si esplica

anche nella ricerca di equilibrio e simmetria tra le due tele, indice del recente soggiorno italiano, che lascerà il posto, nei lavori successivi, a un dinamismo più accentuato e a una più spiccata teatralità, qua più contenuta a favore di una immagine quasi didascalica, ed emotivamente compita.

Alessandro Agresti

VINCENZO
MEUCCI
(Firenze 1694-1766)

La predica di San Vincenzo Ferrer come angelo dell'apocalisse

Olio su tela, cm 32,5 x 49,5

PROVENIENZA: Asta Farsetti, 1997; Firenze, collezione privata



1.

BIBLIOGRAFIA:

ASTA FARSETTI, Prato 1997, n.152.

F. BALDASSARRI, *Giovan Domenico Ferretti*, Milano 2002, p.26, fig. 11.

S. BELLESI, *Pittori fiorentini 600 e 700*, Firenze 2009, vol. I, pp.201-202.

C. LENZI IACOMELLI, *Vincenzo Meucci (1694-1766)*, Firenze 2014, cat. 26 a p. 188.

Il Santo di origine spagnola (Valencia 1350-1419) è qui raffigurato in atto di predicare alle folle il Giudizio Universale (TIMETE DEUM QUIA VENIT IUDICIUM EIUS) in veste di angelo con le ali, la tromba e la fiammella sulla testa, a simboleggiare l'ardente fede e la grande ispirazione profetica che lo guidava (fig.1).

Si tratta del bozzetto autografo preparatorio per la lunetta con la *Predica del santo domenicano spagnolo*, visibile sulla parete destra, in *pendant* al *Miracolo di San Giacinto*, facente parte di un importante ciclo di tredici lunette dedicate ai santi dell'ordine, realizzate per la ex-chiesa del Convento di San Domenico del Maglio, oggi di proprietà dello Stato, già Aula Magna della Scuola di Sanità Militare, un complesso monumentale, ubicato a Firenze tra via Venezia e via Cherubini (fig.2). La decorazione fu affidata nel primo scorcio del secolo ai più talentuosi ingegni di scuola fiorentina: l'eccentrico Giovan Domenico Ferretti accanto ai più classici, Vincenzo Meucci e Mauro Soderini. La datazione del bozzetto è collegata al pagamento fatto al pittore ad affresco finito, registrato il 27 luglio 1736. In entrambi risaltano la grande vivacità cromatica e la spigliatezza visiva tipica del Meucci più maturo, allora impegnato in molteplici commissioni pubbliche. Per il marchese Carlo Ginori, suo grande protettore, affrescò il palazzo di famiglia e più tardi, nel 1754, la volta della gran sala delle Porcellane nella sua Manifattura di Doccia a Sesto Fiorentino. Le lunette (illustranti le varie fasi della lavorazione della porcellana) si dimostrano molto vicine per sensibilità e narrazione a queste opere





2.



sacre nel classicismo visto gli ininterrotti rapporti con la pittura bolognese, frutto del suo alunnato presso Giovan Gioseffo dal Sole.

Per lo stile mosso e il dinamismo anatomico il bozzetto fu presentato prima come Giovan Domenico Ferretti in Asta Farsetti (1997, n. 152), in seguito Francesca Baldassarri nella sua monografia (2002) lo pubblicò con il giusto riferimento al Meucci e venne poi riconfermato nella monografia del pittore come uno dei pochi bozzetti superstiti di mano del Meucci (Lenzi Jacomelli, 2014).

Maria Pia Mannini

Giambettino
Cignaroli

(Verona 1706 - 1770)

*Madonna con Bambino, san Luigi Gonzaga e
sant'Ignazio da Loyola*

1752-1753 ca.

Olio su tela cm. 103 x 53

PROVENIENZA: collezione privata



2.

Nella parte alta del dipinto uno sfarzoso baldacchino, dal quale scendono fluttuanti tendaggi dorati, arabescati con tocchi di colore e di luce che spiccano sulle fitte increspature della stoffa, affiancati da setosi pannelli retrostanti di colore verde, funge da fondale a quattro angioletti festanti che svolazzano come farfalle.

Lo scenario è completato da una grande arcata modanata che lo attraversa, incorniciante un cielo terso, affiancata sulla destra da una colonna classica, ben scanalata e poggiante su un basamento in parte coperto da una nuvoletta che si affaccia sulla scena, assumendo i toni di colore dei tendaggi.

Al centro della rappresentazione, la figura soave di una delicata Vergine Maria siede sul trono tra nubi vaporose: oltre al consueto mantello blu e a una tunica rosso corallo, indossa uno scialle verde, mentre una sottoveste celeste pallido le scende fino ai piedi, in parte coperti; sul suo grembo siede comodo il Bambino, con le piccole cosce allargate in posizione sgambettante.

La restante parte del dipinto è occupata, da Luigi, sulla destra, inginocchiato, portante un giglio, mentre il Bambino, chinato il volto su di lui gli accarezza il capo, e da Ignazio, sulla sinistra, che tiene un libro aperto e volge lo sguardo in alto, verso Maria. Entrambi i religiosi sono accostati a un piccolo angelo: figure che qui sembrano funzionare da aiuto, quasi dei giovani accoliti. Ai piedi della Madonna, sbucca una corona, che in questa accezione simboleggia il diadema marchesale del gesuita che si spoglia di ogni transitoria gloria terrena: chi ha commissionato il dipinto ha voluto, forse, ricordarne l'origine aristocratica (in un famoso dipinto di Guercino la possiamo ritrovare deposta in terra, insieme ai gigli, fig. 1). La nostra tela pare essere un inedito "modelletto" per la Pala d'altare raffigurante *Madonna con Bambino e i santi Luigi Gonzaga e Ignazio da Loyola*, oggi ai Musei Civici della Pinacoteca di Vicenza (fig. 2), (Fototeca Zeri- scheda 65372 in b.n.), opera del veronese Giambettino Cignaroli, importante

BIBLIOGRAFIA: inedito





3.

capostipite di una famiglia di pittori, nati a Verona e, col tempo, in parte migrati in Piemonte.

La pala proveniente dall'altare maggiore della chiesa dei Gesuiti in contrà Riale, è ricordata nel luogo originario fin dal 1761 come "bell'opera del Sig. Gio: Bettin Cignaroli eccellente Pittore Veronese..." (Bertotti Scamozzi, 1761).

L'opera fu eseguita nel 1755, come da iscrizione sul retro del disegno preparatorio, nel secondo dei tre libri che raccolgono la grafica del pittore (Biblioteca Ambrosiana, Milano, F.258 inf., n. 323, n. 324, n. 326). Il nostro modelletto, al pari della suddetta Pala, presenta una equilibrata distribuzione cromatica di tonalità chiare e scure, stese in pennellate regolari e complete, che rendono le superfici lisce, rifinite ed eleganti. In entrambi colpisce il virtuosismo esecutivo di alcuni brani pittorici, come la morbida rappresentazione dei tessuti e le pagine spiegazzate del grande libro. Entrambe le opere, modelletto e Pala d'altare, sono emblematiche per la ideale continuità da Raffaello a Reni fino a Maratta, di quel classicismo di cui è permeata la scuola veronese settecentesca, di cui Cignaroli fu uno dei massimi interpreti¹.

Il giovane Giambettino in età scolare, dopo aver seguito studi di retorica presso i Gesuiti (fino ai quindici anni), sentendosi attratto dalla pittura, decide di seguire gli insegnamenti di Sante Prunati, divenendo suo allievo, fino alla morte di lui nel 1728. Solo allora, insieme al coetaneo Pietro Rotari, avendo nel frattempo stretto amicizia con Ludovico Dorigny e con Antonio Balestra, frequenta la scuola di quest'ultimo. In seguito, come l'amico Pietro, si trasferisce a Venezia, precisamente dal 1735 al 1738, per studiare le opere dei grandi maestri, in special modo di Tiziano, Veronese e Palma il Vecchio.

¹ Notizie aggiuntive sulla Pala d'altare conservata nei Musei civici della Pinacoteca di Vicenza, in: *Catalogo Scientifico delle Collezioni, II, Pinacoteca Civica di Vicenza/Dipinti del XVII e XVIII secolo*,

^a c. di Avagnina, Binotto e Villa, Vicenza 2004, Tavola 419, pp. 447, 448.





Tornato a Verona apre una bottega che manterrà fino alla fine dei suoi giorni, lavorando in maniera fruttuosa e soddisfacente: ciononostante, lo ritroviamo operante per brevi periodi in molte città italiane come Milano, Torino, Bologna e Ferrara, ma è soprattutto a Brescia (San Lorenzo), e a Lonato del Garda (Basilica della natività di San Giovanni Battista) con la pala nell'abside e altre opere, che possiamo ammirare i suoi migliori risultati. Realizza molti lavori per ordini religiosi dell'Emilia, come le pale di Piacenza (S. Spirito), Parma, Reggio (S. Giorgio), Modena (S. Domenico) e Ferrara, e, pur non essendo mai uscito dalla nostra Italia, esegue numerosi dipinti per l'elettore di Sassonia, per il re di Polonia, per la zarina di Russia, per la regina di Spagna e per i principi vescovi di Bressanone. La sua produzione si spinge fino alla pittura storico-celebrativa, che gli procura onori trionfali in Campidoglio. La fama acquisita favorisce la nascita dell'Accademia veronese d'Arte, di cui diventa il primo direttore e che tuttora porta il nome dell'artista. Il suo stile si situa tra un ultimo "raffaellismo" ed un primo "neoclassicismo" per la purezza degli incarnati e la bellezza delle fattezze, anche se la pittura che propone rifugge dall'immobilismo, dotata, altresì, di una vivace gestualità e di una notevole capacità espressiva. Oltre ad innumerevoli dipinti lascia alcuni scritti, tra i quali due importanti saggi sulla pittura in Verona: la *Serie dei pittori veronesi* (Verona 1749) e le *Postille inedite... all'opera di Bartolomeo Dal Pozzo* (Venezia 1890).

La composizione-soggetto della nostra opera pare iscritta entro un triangolo, circondato da cherubini e teorie di nuvolette, dove poggiano le ginocchia di Luigi, e i piedi di Maria. Una nube più grande funge da sfondo alle spalle di Ignazio: il santo tiene tra le mani un libro aperto, ed in questo è aiutato da un angioletto che gli presta testa e mano sinistra per sorreggere il grosso volume, sottolineandone, in tal modo, la pesantezza. Ignazio è inginocchiato sui gradini del trono ricoperti da un sontuoso tappeto arabescato, che cade con movimento sinuoso sul terreno formando leggeri sbuffi e fungendo da seduta anche all'angelo-aiutante. Lo schema triangolare intorno al fulcro compositivo che qui sembra trovarsi al centro del trono della Vergine, celato dai panneggi delle vesti è privo di ogni fissità, di qualsivoglia tipo d'inerzia, grazie alla circolarità dei gesti e degli sguardi, come la mano del Salvatore che accarezza la testa di Luigi, colto in atteggiamento di devota sottomissione, mentre il giglio che tiene tra le dita viene afferrato dall'altra mano del bimbo; il volto di Maria girato in basso verso quello di Ignazio che ricambia con venerazione e l'agitarsi emozionato dei cherubini sulle loro teste; più pacata la figura dell'angioletto che sorregge il grande volume, che getta uno sguardo laterale all'osservatore, quasi a cercare un segno di conforto per la fatica occorsagli. Nella grande Pala di riferimento, non troviamo la figura del piccolo angelo all'estrema destra della tela, accovacciato dietro alle vesti bianche orlate di pizzo di Luigi, a dimostrazione che, come spesso accadeva, esistevano più esempi di modelli per una medesima opera; anche l'angelo-aiutante di Ignazio è diverso nell'atteggiamento, infatti nella Pala, ha la testa libera e il volto completamente girato verso l'osservatore, mentre il volume lo sostiene con entrambe le mani.

Esiste un altro riferimento al nostro "modelletto" (fig. 3) (Fototeca Zeri, n. 126301, coll. PI 0605/8/17), molto simile in ogni citazione e rimando, tranne che per alcune figure mancanti: la più importante è quella di Ignazio e del suo celeste assistente nella parte sx del dipinto, mentre nella parte opposta diserta l'angioletto stante dietro le vesti di Luigi. Anche i putti alati si diversificano: sulla sx sono solo due e il loro volo risulta più basso, andando ad occupare il posto, che sarà ricoperto dalla figura del Gonzaga.

Anna M. Cucci

Giovanni David

Genova 1743 - 1790

Allegoria del tempo che pone fine all'amore

1780 - 1790

Olio su tela, cm

PROVENIENZA: mercato antiquario



Nel dipinto è espletata una iconografia alquanto complessa, svolta in modo originale: il vegliardo con la barba e la falce è chiaramente identificabile con Chronos - Tempo, che infatti ha alle spalle i resti di un vetusto edificio romano, la cui magnificenza è oramai un ricordo. Pare essere appena planato dal fondo grigio, nebbioso, in un giardino primaverile, cinto dalle roselline appena sbocciate. Un putto con arco e freccia, Eros, dio dell'Amore, è a terra, mentre degli eroti, i suoi accoliti, paiono invocare pietà per la loro sorte, al cospetto della falce che sta per spazzarli via: alcuni hanno già spiccato il volo. Non casualmente sullo sfondo, a destra, sono raffigurate tre figure femminili colte mentre danzano in cerchio: sono le tre Cariti, meglio conosciute in ambito romano come le tre grazie, Agaia, l'ornamento e lo splendore, Eufrosine, la gioia e la letizia, Talia, la prosperità, portatrice di fiori. Nell'opera, quindi, è rappresentato il momento in cui le gioie dell'amore carnale stanno terminando, le schermaglie amorose stanno scemando allo scorrere del tempo che distrugge tutto quel che è terreno e transeunte. La leggiadria vez-zosa degli amorini, come la virtuosistica

pittura di tocco, che alla prima forma la vegetazione crepitante, della quale possiamo quasi intuire il fruscio, o ancora la palette dai toni rischiarati, come più in generale la grazia che spira dalla scena, colloca la









1.

nostra opera in piena temperie rocaille: ma è una rocaille venata di una inquietudine, di una bizzarria che verrebbe da definire proto-romantica. La cogliamo proprio nella figura arcigna e smagrita del Tempo, nel movimento nervoso dei putti, nel trascolorare dei toni, nel pigmento trasparente che infondono un'atmosfera quasi onirica al risultato finale. Ritengo che proprio questo risultato, che verrebbe da definire 'di frontiera' come precisi confronti di stile, permettano di riferire il nostro inedito lavoro al genovese Giovanni David: "Ignoto com'è all'Accademia Ligustica, raro nelle opere, bizzarro nello stile, oscuro nella vita e pressoché misterioso", come lo ebbero a definire le fonti (F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno...*, vol. 1, Genova 1865, p. 358 - 388, dove è anche la biografia dell'artista) Effettivamente ancora oggi permangono molti punti oscuri nelle vicende di questo artista talentuoso ed eccentrico, scomparso precocemente, il cui catalogo è a tutt'oggi alquanto scarno, potendolo ricostruire soprattutto per la sua attività grafica, tra le più insolite e sperimentali del secolo in Italia. D'altronde Giovanni di formò a Roma da un pittore altrettanto indomito e contro corrente come Domenico Corvi, e viaggiò molto nel corso della sua breve parabola creativa, spesa essenzialmente sotto l'ala protettrice della potente famiglia genovese dei Durazzo: Roma, Venezia, fino a Parigi e ai Paesi Bassi, traendo linfa, durante il suo peregrinare, per uno stile di forte impatto visivo e grande verve espressiva. Caratteri che cogliamo anche nella nostra tela: possiamo accostarla ad un particolare tratto da un disegno col *Martirio di san Lorenzo* (fig. 2), preparatorio per la pala del 1777 della parrocchia della Pieve di Stefano a Laveragno: parenti stretti sono i volti di Dio Padre e di Kronos, con la fisionomia scarna, il naso aquilino, gli occhi un pò infossati per l'eccessiva magrezza, l'espressione irosa (M. Newcome Schleier, G. Grasso, *Giovanni David pittore e incisore della famiglia Durazzo*, Torino 2003, pp. 28-30). D'altronde gli eroti, coerenti con gli angioletti nella parte superiore di uno studio per una *Allegoria della famiglia Giustiniani* (fig. 2), del 1782, ricorrono nel dipin-





2.



3.

to qui illustrato, sia nel senso del movimento irrequieto che li anima che nei volti coi tratti appena accennati; sono alquanto tipizzati nel catalogo di David, al punto che il lettore potrà agilmente trovarne riscontro da sè (M. Newcome Schleier, G. Grasso, *Giovanni David pittore e incisore della famiglia Durazzo*, Torino 2003, pp. 58-61). Infine l'anatomia del Tempo, scarnificata al pari di uno studio anatomico, trova il suo corrispettivo da questo particolare tratto da una *Allegoria della morte di un poeta* (fig. 3), vedi le braccia smagrite, la cassa toracica quasi ipertrofica, i polpacci forti e i piedi dal forma allungata (M. Newcome Schleier, G. Grasso, *Giovanni David pittore e incisore della famiglia Durazzo*, Torino 2003, pp. 50-51). I confronti proposti inducono a una datazione alla piena maturità del breve percorso pittorico di Giovanni David, nell'ultimo decennio della sua esistenza, tra il 1780 e il 1790.

Alessandro Agresti

Pietro Benvenuti

Arezzo 1769 – Firenze 1844

*Paride colpisce Achille al tallone
con una freccia*

1800 c.a

Olio su tela cm.105,5 x 138,5

PROVENIENZA: collezione privata



1.

BIBLIOGRAFIA: inedito

Nel dipinto (fig.1) è raffigurato con particolare enfasi un noto episodio del mito, del quale conosciamo più versioni: il guerriero ferito al tallone destro è chiaramente riconoscibile in Achille, mentre il giovane con l'arco ancora in mano, colto mentre ha appena scoccato la freccia, è da identificare con Paride, il figlio di Priamo, re di Troia. Ben sappiamo come proprio quello era il punto debole dell'eroe: ma non è Omero che ne narra la storia, anzi, nell'*Iliade* si fa riferimento alla vulnerabilità del figlio di Peleo, ad esempio nel libro XXI, quando egli venne ferito al gomito da una freccia di Asteropeo. In realtà è nella *Achilleide* di Publio Papinio Stazio che è narrata la famosa storia della ninfa Teti che, al fine di rendere immortale il figlio, ne immerge il corpicino nelle acque dello Stage, il fiume degli inferi, tenendolo per il tallone, che rimarrà poi la sola parte esposta a possibili attacchi. Nel quarto libro delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio vi è un'altra versione della storia: Teti avrebbe unto con l'ambrosia parti del corpo del figlioletto, bruciando quelle mortali, di volta in volta, col fuoco. In questo caso la madre non sarebbe riuscita a completare il compito per via di Peleo, che la scoprì: l'uomo con l'aiuto del centauro Chirone sostituì il tallone ustionato con l'astragalo del gigante Damiso, celebre per la velocità e la destrezza; per questo Achille sarebbe poi stato soprannominato 'piè veloce'. Anche sulla morte di Achille vi sono più versioni: sarebbe, per l'appunto, stato colpito da Paride, oppure la freccia del troiano sarebbe stata guidata dal dio Apollo, o ancora il figlio di Peleo sarebbe stato raggiunto da una freccia avvelenata mentre scavalcava le mura di Troia o sarebbe stato trafitto mortalmente da Galuco, a capo dei guerrieri della Licia. Nel nostro dipinto è narrata con precisione filologica una ben precisa storia, nella quale un ruolo centrale ricopre Polissena, figlia di Priamo ed Ecuiba, protagonista delle *Troiane* e dell'*Ecuba* di Euripide, della *Polissena* di Sofocle, e di successive opere di Gaio Giulio Igino e Quinto Smirneo. L'episodio narra che Achille si innamorò perdutamente della





4.

fanciulla, famosa per la sua bellezza, la quale riuscì a farsi dire dall'eroe quale era il punto debole: durante i preparativi per le nozze, nel tempio di Apollo, celebrate dal padre della fanciulla, che acconsentì all'unione in modo da instaurare una pace duratura con gli Achei, Paride, di nascosto, avrebbe scocca-

to la freccia mortale, al fine di sposare Elena, sorella di Polissena, la cui unione sarebbe stata ovviamente resa impossibile dall'eroe, in quanto acerrimo nemico dei troiani. Colpisce la ricostruzione filologica degli ambienti e degli abiti, indice di un artista colto e aggiornato: vedi l'interno del tempio greco d'ordine dorico – le colonne con gli angoli vivi poggiano direttamente sul basamento – le lastre di pietra che misurano con precisione lo spazio, il berretto di Paride, la corazza e i calzari di Achille, le vesti delle fanciulle sul fondo; ogni singolo elemento è calibrato per calare nell'hic et nunc la scena, rievocata come se stesse realmente accadendo di fronte ai nostri occhi, in tutta la sua veridicità. Fulcro semantico e sentimentale della raffigurazione è Achille, sul primo piano, posto lungo la diagonale principale che ordina la parte destra della composizione, il cui rosso squillante del mantello cattura immediatamente la nostra attenzione: dallo sguardo cogliamo sofferenza e rabbia per quel che è accaduto, quasi già l'eroe presagisse quella che sarà la sua fine terrena. In tal direzione è quasi una premonizione l'ara per i sacrifici, sul secondo piano, officiata da un uomo anziano, con ogni plausibilità da identificare con Priamo, alla destra della quale tre fanciulle assistono atterrite all'evento: una, Polissena, sta svenendo, le altre la sorreggono. Infatti le fonti narrano che il fantasma di Achille, ucciso a tradimento, reclamasse l'anima della principessa per essere vendicato, la quale sarà sacrificata dal figlio dell'acheo, Neottolema: ella venne rapita e a sua volta uccisa senza pietà. Decifrata quindi con esattezza l'iconografia, non rimane che identificare l'autore di questa tela di esecuzione davvero fine, la cui alta qualità esecutiva è apprez-



2.

zabile per l'eccellente stato di conservazione. La politezza formale, la precisione del disegno, le figure statuarie ispirate all'antichità collocano l'opera in piena temperie neoclassica: precise scelte di stile permettono di ricondurre al pennello di Pietro Benvenuti la loro esecuzione. Mi pare davvero stringente l'accostamento al *San Sebastiano curato dalle pie donne* (fig. 2) del 1793 - 1794, in collezione privata, eseguito a Roma per il marchese Albergotti: vedi il volto e il pathos espressivo dei due protagonisti maschili, l'uso del medesimo lume che come un pulviscolo di posa con delicatezza sugli astanti, creando sottili trapassi di tono, i medesimi panni ordinati dalla linea sottile, che aderiscono ai corpi, evidenziandone i volumi (L. Fornasari, *Pietro Benvenuti*, Firenze 2004, pp. 120-122; *Pietro Benvenuti pittore imperiale*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 10 marzo - 21 giugno 2009), a cura di L. Fornasari, C. Sisi, Firenze 2022, pp. 84-85; *Pietro Benvenuti nell'età di Canova, dipinti e disegni da collezioni pubbliche e private*, catalogo della

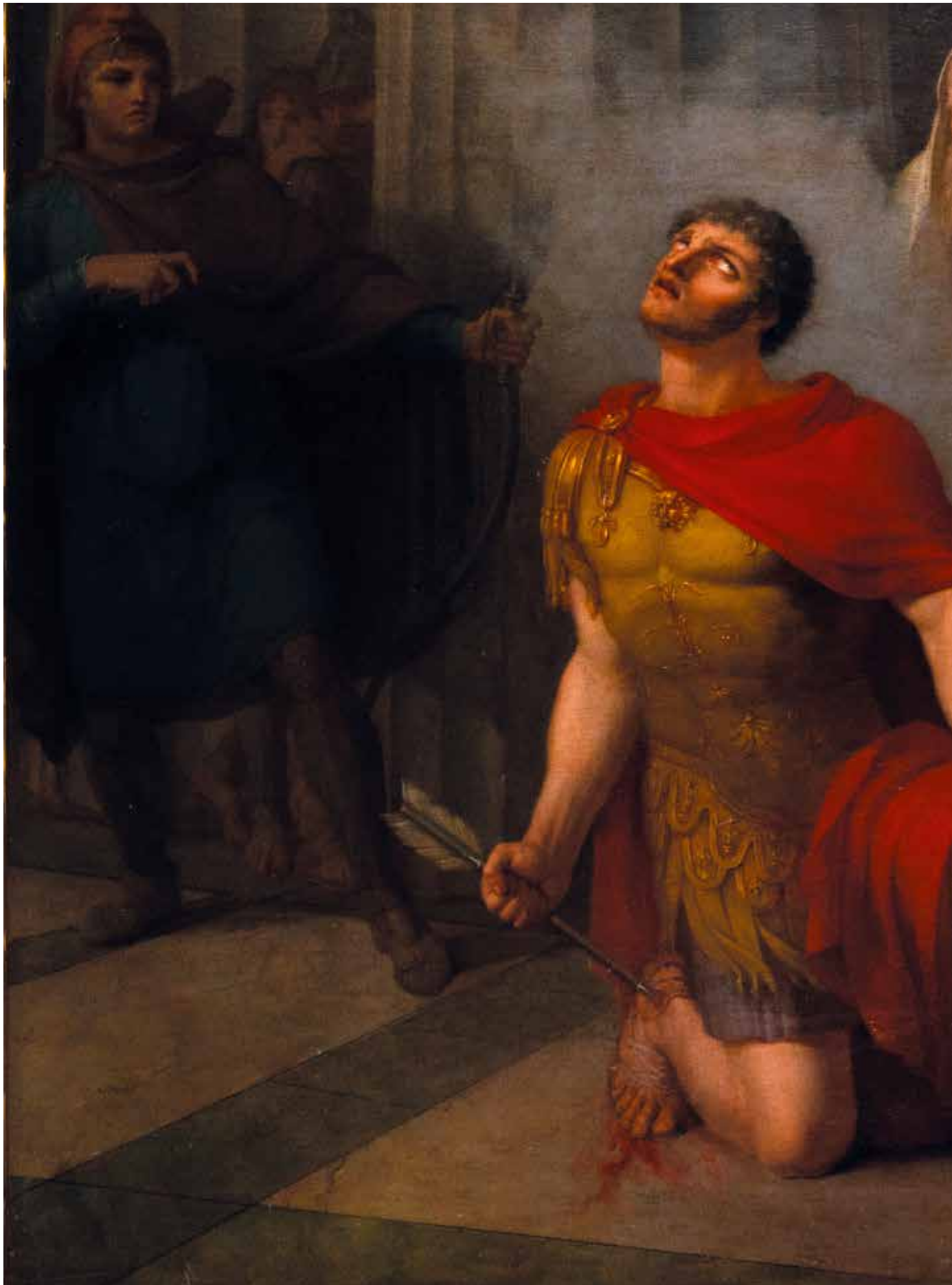


3.

mostra (Arezzo, casa museo Bruschi, 17 giugno - 13 ottobre 2022), a cura di L. Fornasari, Arezzo 2022, p. 16, tav.6). Anche la purezza dei profili o le membra allisciate delle braccia, tornite dalle ombre quasi evanescenti, sono davvero i medesimi. Il volto di Polissena è gemello di quello di Procri che con Cefalo è raffigurata in una tela del 1800 (fig. 3), conservata nel Seminario Arcivescovile di Venezia, eseguita sempre nella Capitale, ma stavolta per il marchese Federico Manfredini: la posa delle gambe dei due personaggi dell'antichità è la stessa, come medesima è la resa delle anatomie, con gli stacchi anatomici ben evidenziati, e l'acribia con cui sono restituiti i calzari, le falangi ben distanziate, le unghie dei piedi (L. Fornasari, *Pietro Benvenuti*, Firenze 2004, pp. 60-61; *Pietro Benvenuti pittore imperiale*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 10 marzo - 21 giugno 2009), a cura di L. Fornasari, C. Sisi, Firenze 2022, pp. 90-91). Ma vi sono altre analogie con opere cronologicamente posteriori: penso al *Buon Samaritano* del 1806 (fig. 4) in collezione privata – i volti dei due anziani sono al limite della sovrapponibilità – o alla *Morte di Priamo* a Palazzo Corsini, del 1811, dove sia l'eroe che le fanciulle a destra offrono vari elementi in comune con il dipinto del quale si sta scrivendo (L. Fornasari, *Pietro Benvenuti, disegni*, Firenze 2002, pp. 69-76; L. Fornasari, *Pietro Benvenuti*, Firenze 2004, pp. 60-61, 213-218; 235-243; *Pietro Benvenuti pittore imperiale*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 10 marzo -

21 giugno 2009), a cura di L. Fornasari, C. Sisi, Firenze 2022, pp. 108, 132-135; *Pietro Benvenuti nell'età di Canova, dipinti e disegni da collezioni pubbliche e private*, catalogo della mostra (Arezzo, casa museo Bruschi, 17 giugno - 13 ottobre 2022), a cura di L. Fornasari, Arezzo 2022, p. 20, tavv. 13-14). Riten- go che la nostra opera sia stata eseguita nel corso del soggiorno romano, durante il quale avvenne il decisivo alunnato presso un pittore oggi quasi dimenticato, ma che fu davvero una delle voci più alte e precoci del nostro neoclassicismo: quell'Antonio Cavallucci da Sermoneta, protetto dei Caetani, del quale troviamo decisi influssi nel *Paride colpisce Achille al tallone con una freccia* sia nella acuta restituzione dei moti dell'animo dei personaggi, sia nei colori pastello come nella dolcezza delle modulazioni tonali, che lasceranno il posto, nei lavori della piena maturità di Pietro Benvenuti, a una pittura più piatta e dai toni più squillanti, a un più severo rigore formale e a una linea di contorno ancora più nitida, come possiamo ben constatare anche nei lavori, post 1800, citati nel presente scritto (sul maestro di Pietro Benvenuti vedi A. Agresti, *Un artista e il suo mecenate: Antonio Cavallucci, Francesco V Caetani e la decorazione del Palazzo Caetani a Via delle Botteghe Oscure*, in 'Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte', 68, 2013, pp. 111-141, e il saggio in un volume di prossima pubblicazione dello scrivente).

Alessandro Agresti







Scultura

Cesare Tiazzi
(Cento 1743-1809)

San Sebastiano

Terracotta policroma

h. cm. 51

PROVENIENZA: collezione privata



Un giovane uomo di asciutte fattezze, con il capo leggermente reclinato indietro, appoggiato al tronco dell'albero in cui è legato mani e piedi, mostrante una incipiente sfinitezza, tiene la bocca socchiusa come in un sospiro, e lo sguardo attonito, palesando i segni del dolore. Il corpo ben tornito, tuttavia, pur mostrando diverse ferite sanguinanti, viene descritto con vigore in una bella torsione settecentesca (fig.1). Analizzando la scultura in esame possiamo riscontrare similitudini con opere dello scultore Cesare Tiazzi. Il mestiere Cesare lo esercita prevalentemente a Cento, ma i suoi lavori e la sua educazione artistica risentono del linguaggio sviluppato dagli scultori bolognesi, maestri nella lavorazione della terra, materiale prediletto di Tiazzi che lo modella con incisività e vigore: elemento capace di trasformarsi, assumendo una forza insolita con la manipolazione, diventando forma perenne, e dopo la cottura, uno dei materiali più resistenti e indeformabili, sintesi dei quattro elementi: terra, acqua, aria e fuoco.

Cesare nasce in un ambiente di aristocrazia cittadina, membro di una casa ben in vista nella società centese, consolidatasi dalla seconda metà del Quattrocento. I Tiazzi, annoverati tra i 'cittadini consolari', vedono nel giovane primogenito un nobile di animo gentile, che può coltivare la sua passione per la plastica scultorea in maniera disinteressata, aliena da interessi economici: quale primogenito, succederà al padre Gaspare come membro di una delle più esclusive confraternite centesi (1779-1794), la Società del Sacco, istituita nel 1641 presso la chiesa di Santa Maria dei Servi dal cappuccino padre Giovanni da Sestola. Figura emblematica quella del nostro modellatore, che venne a lungo ignorato dagli studiosi, essendo nato in un luogo dove la pittura la faceva da padrone, avendo avuto nel Guercino un significativo esempio di grandezza. Nell'impossibilità di conoscere il preciso percorso formativo di Cesare non possiamo che ipotizzare sulla consueta forma di istruzione nella seconda metà del Settecen-

1.

BIBLIOGRAFIA: inedito





2.

to delle famiglie benestanti. Gli studiosi hanno rilevato l'influenza esercitata dalla tradizione bolognese settecentesca: lo 'scultore gentiluomo' come lo definisce Luigi Samoggia "sembra dichiarare una vivacità culturale nel fondo non soddisfatta, o un'urgenza interiore che lo spinge a incursioni

artistiche all'esterno del mondo nel quale è tuttavia trattenuto da profonde irrinunciabili radici".

Un tema centrale della plastica devozionale bolognese di età barocca attorno a cui ruota la ricostruzione storica dell'attività di Cesare è quello del *Compianto su Cristo morto*, soggetto molto amato in Emilia che riceve nuovo interesse durante la Controriforma, come rilancio dell'immagine religiosa per la preghiera: scenari che hanno colpito l'immaginario di Tiazzi che si è cimentato più volte in queste modellazioni. Di mano dell'artista si conosce anche un San Sebastiano morente in terracotta policroma di altezza eguale alla nostra opera (h. 51cm), firmato e datato 1770 in basso a sinistra (collez. Cavallini-Sgarbi): si tratta della sua prima scultura nota, realizzata all'età di ventisette anni (fig.2). Documenta la cultura figurativa di Cesare e le sue frequentazioni emiliane tra Bologna, Ferrara e Modena: qui è debitore di un noto modello in bronzo di San Sebastiano che spopolò nel XVII secolo (se ne conoscono almeno una ventina di versioni), attribuito da molti a Gianbologna e, più probabile, al suo allievo Pietro Tacca; conservato nelle collezioni ducali modenese dal 1684.

Se paragoniamo il nostro San Sebastiano al suddetto, possiamo trovare analogie nel modello del giovane che pare essere lo stesso, sia per la corporatura, soffer-





mandoci a guardare attentamente tutti i particolari, quali braccia, gambe e torace, sia per i tratti del volto molto somiglianti, sino alla forma delle onde ricciolute dei capelli e all'ampio perizoma modulato da similari panneggi. Il modello che potrebbe aver seguito Tiazzi per l'opera in questione è, a mio parere, una incisione a bulino, del 1690-1710, di Antonio Lorenzini (Bologna 1655-1740), pittore e incisore del periodo barocco bolognese, da un disegno di Francesco Petrucci (1660-1719), tratto a sua volta dal dipinto di Giovan Francesco Barbieri detto Guercino (1591-1666), ritraente san Sebastiano (fig.3). Ritroviamo nell'effigiato una analoga posizione delle braccia, e delle gambe semi-dischiuse, con il piede destro arretrato e l'ampio perizoma annodato in egual modo. Viste le similitudini riscontrate con il soggetto documentato e i dati finora conosciuti, credo di poter assegnare l'opera all'anno 1770, o, se non altro, a quello stesso periodo.

Anna M. Cucci

Gaetano Lodi
(Crevalcore 1830-Bologna 1886)

Vaso in ceramica policroma con applicazioni floreali e figurate

cm. 60 (h.) x 34 x 36

Provenienza: collezione privata



1.

Il grande vaso a bocca appiattita con applicazione di rose, campanule e figura di fanciullo a rilievo sul fronte, dipinti a impasto, potrebbe far parte di una serie di opere che Lodi eseguì per sé, dal momento che la tipologia, del tutto diversa da quelle prodotte dalla Sezione Artistica della Cooperativa di Imola, sarebbe stata anche difficilmente realizzabile in maniera seriale (fig.1). Si tratta di un *unicum*, inadatto ai fini commerciali: esiste un esempio simile al nostro anche se più piccolo (h. cm 34) e mancante della figura del bambino, pubblicato dalla studiosa Carmen Ravanelli Guidotti, che scrive: «[...] la duttilità e la delicatezza già riconosciute al repertorio di fiori recisi di G. Lodi si ricollega ad un bagaglio europeo trasfuso abbondantemente e circolato sugli oggetti stile Restaurazione, che viene recepito da molte manifatture europee»¹ (fig.2).

Il *background* culturale dell'artista risiede nel '*impressionisme japonisant*', rinvenibile nelle porcellane di Haviland prodotte a Limoges e nei bei vasi della manifattura d'Auteil, di cui Lodi si è permeato durante il suo soggiorno parigino e nelle varie esposizioni di quegli anni e che rielabora secondo un suo stile personale, insolito e colto: un'adesione al 'giaponismo' alla moda, un garbato naturalismo riscontrabile anche nei lavori dei vetrai francesi Gallé, come in quelli degli inglesi Stevens e Sturbridge e nei vasi orientali in giada. L'opera qui esaminata mostra un vaso di forma sferica, con lungo collo, poggiante su base circolare: sulla parte anteriore un tappeto floreale a rilievo, formato da una grande rosa color corallo circondata da campanule in delicate tonalità declinanti dall'azzurro al giallo, al verde sfumato delle foglie, ricopre completamente la parte globulare, sormontata appena sotto al collo dalla figura di bambino steso in atteggiamento di felice svago. Il

¹ Carmen Ravanelli Guidotti, *La Società Cooperativa Ceramica di Imola: Centovent'anni di opere*, Milano 1994, pp.58,59 fig.87.





2.



3.

fanciullo porta il braccio piegato a reggere la testa e l'altra mano a trattenere una cappa azzurra, che gli copre le gambe e dalla quale spunta un piedino: appoggiati in terra, vicino al corpicino, ci sono una scarsella e un retino. Il lungo collo del vaso, subito sopra alla effigie del bimbo che chiameremo il 'cacciatore di farfalle', è ornato da un nastro che, salendo trasversalmente, forma centralmente

un grande fiocco (fig. 3). La parte posteriore non è guarnita da rilievi: la superficie liscia presenta un ornato di tipo neorinascimentale (tra i modelli di decorazioni molto in voga in quel periodo, sia per affrescare pareti e soffitti, sia per disegnare maioliche), ma con un apporto originale dell'artista che interpreta il viso centrale del satiro, gli animali fantastici/arpie, il trionfo di frutta e tutto l'apparato floreale, con quel suo tocco personale moderno, che prelude al Liberty (fig.4).

Il giovane Gaetano perdette presto il padre cosicché la famiglia visse in condizioni di ristrettezza; ciononostante riuscì a studiare all'Accademia di Belle Arti di Bologna, mantenendosi lavorando come aiuto ornatista da Andrea Pesci, con il quale dipinse le decorazioni nei palazzi felsinei Dal Monte, Rossi e Bonora. L'ambiente in cui si trova ad operare all'inizio della sua carriera è ancora quello dei quadraturisti, iniziato nel Seicento e continuato fino a metà dell'Ottocento. Nel 1859 decorò il teatro comunale di San Giovanni in Persiceto. A quel punto si mise a lavorare per conto proprio nel Caffè del Corso di via Santo Stefano alla 'Sala delle Signore': fu allora che venne scelto dall'architetto Antonio Cipolla per dipingere il portico e alcune sale della Banca d'Italia di via Farini, che lo impegnarono dal 1862 al '65 e di seguito a decorare varie sale di Casa Sanguinetti in via Mazzini. E' proprio in questi anni che si verifica il cambiamento di rotta, forse dovuto ad una maggiore consapevolezza nella conoscenza del dibattito culturale italiano, alla ricerca di un nuovo stile per una nazione che ha conquistato la propria unità. Dopo la vittoria nel concorso per la decorazione dello scalone del Palazzo Reale di Torino, si guadagna l'incarico per affrescare la Villa medicea di Poggio a Caiano (1865): per meriti ottenuti fu nominato nel 1867 «pittore ornatista ordinario della Real Casa». Le sue interpretazioni in chiave moderna di motivi ornamentali moreschi, arabi, persiani antico-egizi, lo portano a produrre un raffinato stile eclettico che usa sia per la pittura



4.



d'ornato, sia per la decorazione ceramica. La sua coerenza stilistica fa parlare di 'stile Lodi', che prelude al floreale: lo studio accurato del fiore e della vegetazione, ridotti poi a formula, a stilemi; l'interesse per il mondo orientale, il simbolismo, il gusto per il prezioso, confluiscono in puro gesto decorativo.

E così, sempre in crescendo, viene chiamato a Milano e poi a Roma per dipingere gli stemmi del salone dei Corazzieri nel Palazzo del Quirinale; nominato cattedratico ordinario e professore dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, diviene socio onorario di quella bolognese nel 1871. Seguono i viaggi in Egitto per decorare l'harem di Giza e il Palazzo del Cairo; nel frattempo disegna le maioliche per il servizio da tavola del sovrano egiziano realizzate a Firenze da Ginori (1874). Ritornato in Italia sposa la fiorentina Luisa Messeri e si trasferisce a Bologna dove ottiene la cattedra di ornato all'Accademia di Belle Arti (1878), dividendo le sue mansioni tra questa e la Società Cooperativa di Ceramica di Imola. Nel 1886, a soli cinquantasei anni muore nella sua abitazione di Bologna. Dopo pochi anni la notorietà dell'artista si era già indebolita, sia per il breve tempo della sua attività (un ventennio), sia per la dispersione delle pur numerose opere tra le varie città italiane e l'Egitto, che non gli consentì di lasciare un gruppo compatto di materiale sul quale poter formulare valutazioni critiche. L'ultima sua grande realizzazione la ritroviamo nel *plafond* del teatro di Crevalcore, che mostra quale fosse la direzione in cui si stava muovendo: vi si leggono, infatti, facilmente i presagi del Liberty emiliano, nella fase di passaggio dal neorinascimento, all'eclettismo, al floreale; movimento che ebbe in un allievo di Lodi, Augusto Sezzane, uno dei suoi protagonisti.

Anna M. Cucci

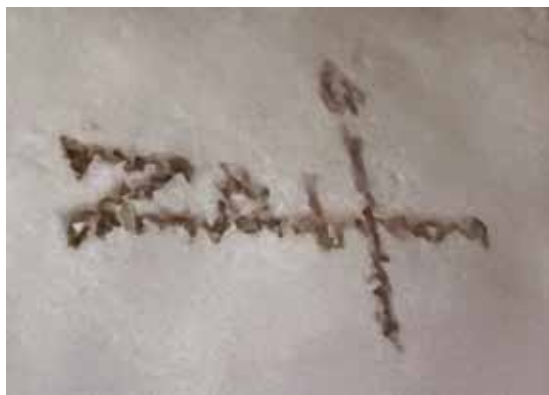
Franco Zoli
(Faenza, 1924-1998)

Figura di donna in maiolica bianca

Faenza, fine anni Quaranta/ primi anni Cinquanta

cm. 52 x 27 x 34

PROVENIENZA: mercato antiquario



1.

La sinuosa figura in maiolica, modellata a tutto tondo, smaltata nell'unico colore bianco, raffigura una donna, con la testa avvolta in un leggero turbante, che porta le affusolate mani al mento, quasi un vezzo se esaminata frontalmente, in atteggiamento sognante, se osservata di profilo. Il corpo raccolto, con le ginocchia unite, piegate e nascoste sotto al corto vestito, come accovacciata, dona alla scultura una forma fetale, quasi che la figura uscisse da un bozzolo, in un modo che traduce gesti e sembianze verso un approccio archetipizzato. Trattasi di un *unicum* dell'artista faentino Franco Zoli, come rivela la firma sulla base (fig. 1).

Una tradizione familiare, la sua, che risale ai primi del Novecento quando il nonno Carlo opera come ceramista nel borgo Durbecco di Faenza. Il padre Paolo, titolare della bottega 'Faience', pittore di oggetti in maiolica presso i fratelli Minardi, collabora con artisti come Franco Nonni, Pietro Melandri e Roberto Sella. E' così che Franco apprende sin da piccolo l'arte di lavorare la creta, divenendo uno scultore, pittore e ceramista di ottimo livello.

All'inizio degli anni '50 si trasferisce in Puglia e istituisce il primo laboratorio di ceramica presso la Scuola d'Arte G. Pellegrino di Lecce, per poi diventare docente presso la Scuola d'Arte di Bari. Nel 1958 alcune sue ceramiche ottengono un considerevole successo alla Mostra d'Arte Ceramica organizzata dal Museo di Faenza. Negli anni pugliesi diventa padre di Carlo (1959), che, formatosi artisticamente sotto la sua guida, dopo un brillante percorso, lo scorso ottobre espone dieci opere inedite alla XIV Florence Biennale; pezzi unici in terracotta policroma ispirati al mito e alla leggenda, un figurativo





2.



3.

essenziale che come rivela l'artista ha appreso dagli insegnamenti paterni. Nel 1967 Franco fa ritorno alla sua città natale, dove ottiene la cattedra "G. Ballardini", che conserva fino al 1987.

L'opera qui esaminata sembra far parte della sua prima produzione, quando ancora non si cimenta nella ricerca di colorazioni o materiali particolari.

Come figura di riferimento propongo un angelo, in terracotta smaltata effetto bronzo, anche se facente parte della sua più tarda produzione (primi anni '80); differente è l'esecuzione nel ricercato trattamento della materia in maniera simile al metallo, tuttavia la posa, le mani affusolate e l'atteggiamento meditante ricordano la scultura qui esaminata (fig.2).

Sulla base è inoltre ben leggibile la firma del modellatore, che è la stessa della nostra opera, riconducibile all'artista (fig. 3)

Anna M. Cucci





Terra, Acqua, Fuoco, Aria. Per Gio Urbinati, figura assai originale nel panorama dell'arte ceramica italiana, nato sotto un segno di fuoco il 17 agosto 1946, l'incontro coi quattro elementi - dalla cui unione hanno origine tutte le forme visibili, unificate dal soffio creatore - fu destinale, fatalmente attrattivo. Dotato di uno sguardo curioso, rapace, inesauribile, nel corso di una lunghissima e iperproduttiva carriera ha approfondito la conoscenza di gran parte delle tecniche ceramiche, occidentali e orientali, sviluppando un linguaggio personalissimo. «Nel 1969 [è lui stesso a raccontarcelo] ho aperto una mia bottega a Rimini, avviando così un lavoro di sperimentazione, scultura e soprattutto ricerca sugli smalti e cotture a lustro. In questo modo sono arrivato a toccare l'alchimia. Ho lavorato e cotto tutto quello che era possibile: dalla terra del mio giardino al grès più duro, alla porcellana più raffinata. Dopo diversi anni di cotture in

forno con strumenti piometrici sono arrivato alla cottura ad occhio, guardando dal rosso rubino del piccolo fuoco, al bianco luce dei 1350 gradi centigradi». Fondamentale per Urbinati l'incontro con lo sceneggiatore cinematografico Tonino Guerra, alla fine degli anni Ottanta. Dalla loro collaborazione sono nati, tra gli altri, alcuni progetti in Valmarecchia: *La Cattedrale dove va a dormire il Mare*, *L'Arco delle Favole* all'interno dell'*Orto dei Frutti Dimenticati* a Pennabilli, e *Il Giardino Pietrificato* vicino alla Torre di Bascio, composto da sette tappeti ceramici dedicati a figure importanti per il Montefeltro: Fra' Matteo da Bascio, Giotto, Dante, Buonconte di Montefeltro, Ugucione della Faggiola, Fanina dei Borboni di Francia, Ezra Pound.





Particolare considerazione Gio riservava alla realizzazione delle *Ciotole*, in una serie di fogge e "pelli" cromatiche che non è fuori luogo definire infinita. Secondo l'artista quell'oggetto pensato millenni orsono per simulare l'incavo delle mani, depositario di una dimensione "etica" e rituale dell'esistenza umana, costituiva l'essenza dell'arte ceramica. «Credo che il *Santo Graal* fosse un bicchierotto di terracotta», diceva. Portato naturalmente all'esuberanza, la foggatura di un oggetto semplice – ma ricchissimo di rimandi – come la ciotola lo costringeva spesso all'essenzialità. Al gesto rapidamente risolutivo.

Nel suo *Bestiario* Urbinati asseconda invece pienamente la sua inclinazione al "barocchetto". Felini - grandi e piccoli, uno in una posa tra l'antropomorfo e l'anfibio – coc-



codrilli dai denti d'oro, un pappagallo della razza "ara" su una colonna – trespolo, un pavone colto in un momento "privato", non avendo ancora aperto il ventaglio della coda. Realizzati con la tecnica soprasmalto detta "terzo fuoco", che consente cioè la decorazione di oggetti già passati attraverso due fasi di cottura, ci introducono in un mondo che si divide tra la natura e la fiaba. Equidistante dai *Bestiaria* medievali – raccolte di animali, esistenti o immaginari – e dalle favole di Esopo, non c'è turbamento in questo campionario di esseri non troppo reali e non troppo fantastici. Ironia, semmai, elemento che unifica molto dello straordinario (letteralmente fuori dall'ordinario) lavoro di questo ceramista scultore, in parte ancora da scoprire.

Franco Pozzi

























