Da Artemisia a Hackert

La collezione di un antiquario

*et*graphiæ

A mio figlio Giulio

La collezione di un antiquario

Reggia di Caserta

Da Artemisia a Hackert

La collezione di un antiquario

Coordinatore mostra
Vittorio Sgarbi

DYS 44 Lampronti Gallery
London

*et*graphiæ

Da Artemisia a Hackert

La collezione di un antiquario

16 settembre - 16 gennaio 2020

Coordinatore mostra
Vittorio Sgarbi

Catalogo a cura di Marcella di Martino

Reggia di Caserta
Direttore: Tiziana Maffei
Segreteria di Direzione: Annamaria Cefalo, Vitaliano Zamprotta, Vincenzo Zuccaro
Coordinamento e Organizzazione: Vincenzo Mazzarella
Ufficio Amministrazione, Programmazione e Bilancio: Giuseppina Capri
Ufficio Comunicazione e Marketing: Fabrizio Barbato, Valeria Di Fratta
Ufficio Gestione, Manutenzione e Restauro del Patrimonio: Flavia Belardelli
Progettazione e Direzione Allestimento: Cuono Antonio Pannella
Conservazione Patrimonio Storico Artistico e Vigilanza: Giuseppe Oreste Graziano
Art Director: Antonio Novelli

Organizzazione e produzione della mostra
Segreteria organizzativa: Elena Manfredini
Progettazione e direzione allestimento: Assunta Grillo
Illuminotecnica: Electra Service
Grafica: Diaz s.r.l.
Ufficio Stampa: Studio ESSECI

Fotografi: Mauro Coen, Matthew Hollow, Richard Valencia

ISBN: 978-88-99680-20-6

© 2019 - coedizione: Etgraphiae, Roma - Cartograf, Foligno (PG)
etgraphiae@gmail.com - www.etgraphiae.it - www.aboutartonline.com

Progetto Grafico editoriale: Giampiero Badiali
Controllo qualità: Roberto Colli
Stampa: luglio 2019, Grafica Pattern - Foligno (PG)

Si ringrazia:
Antonio Lampis, Tiziana Maffei, Mauro Felicori, Renata Casarin, Flavia Belardelli, Vincenzo Mazzarella, Giuseppe Oreste Graziano, Vincenzo Zuccaro, Valeria Di Fratta, Cuono Antonio Pannella, Antonio Novelli, Barbara Denipoti, Michele Salviato, Itaca's srl, Simon Jones Superfright.

Si ringrazia tutto il Personale AFAV della Reggia

DYS 44 Lampronti Gallery
44 Duke's Street - London SW1Y 6DD - info@cesarelampronti.co.uk - www.cesarelampronti.com

L'albergo degli illuminati

Vincenzo Mazzarella

"Se vuoi conoscere gli uomini, questo è il vero sito; uomini di straordinari talenti e di nobilissimi requisiti. […] la libertà in altri stati e nelle altre repubbliche non è che un'ombra rispetto alla libertà di Roma. […] godesi quivi del privilegio di pensare in maniera tutta libera e propria"[1].

Così Winckelmann definiva l'Italia nel 1756. Un clima fervido di eventi culturali, di restauri, dove i pittori italiani sono i protagonisti assoluti di questi anni prodigiosi e Roma è il centro del mondo artistico. Ed è in questo fecondo periodo che si concentra la mostra *"da Artemisia a Hackert…"* organizzata dalla Lampronti Gallery, che si inaugura alla Reggia di Caserta il 16 Settembre 2019 fino al 16 Gennaio 2020, coordinata da Vittorio Sgarbi. Il progetto nasce da un'intuizione di Mauro Felicori che a Londra mentre cercava il dipinto di J.P. Hackert *Il Porto di Salerno visto da Vietri* "trova" Cesare Lampronti, affermato antiquario romano e ritorna a Caserta con un'idea geniale: una mostra non su un autore, una scuola o un'epoca artistica, ma sulla figura dell'uomo antiquario. Questa figura, per certi versi "pericolosa", vista sempre con pregiudizio da parte degli accademici e dalle Istituzioni Culturali, improvvisamente si trasforma in mecenate, in una sorta di metamorfosi catartica.

Felicori mi affida il progetto e mi esorta ad andare "fino in fondo", eventualmente anche senza la sua rassicurante presenza.

La mostra è una delle più importanti degli ultimi anni, per numero di opere, artisti e capolavori presenti e specialmente per la nuova prospettiva di lettura con cui sono stati scelti i quadri: l'occhio, il sentimento e la passione dell'antiquario.

Oltre a tutto ciò, porta in dono alla Reggia di Caserta due capolavori di assoluto valore: *Martirio di Sant'Agata* di Salvator Rosa del '600 e il *Ritratto del cardinale Antonelli*, olio su ardesia 1761, di Pompeo Batoni di cui la Reggia possiede già delle meravigliose allegorie. Artista all'epoca celebrato come il miglior ritrattista del mondo, amato dai papi e dai re. Famoso il ritratto di Abbondio Rezzonico, nipote di Clemente XIII, immortalato in veste di senatore.

Come nel '700 a Roma culminava il Grand Tour degli intellettuali viaggiatori e dei rampolli dell'aristocrazia europea, così oggi la Reggia di Caserta è diventata riferimento imprescindibile di tutti i turisti curiosi che arrivano a Caserta, la Porta del Sud; la prima città che si incontra sull'Autostrada del Sole scendendo dal Nord dopo il Lazio.

Proprio all'ingresso del Sud viene allestita questa meravigliosa mostra che comprende cinque sezioni tra il '600 e il '700 e che raccoglie nomi e opere che hanno fatto la storia dell'arte: Artemisia Gentileschi la coraggiosa pittrice, diventata eroina dei nostri tempi che vive un tumultuoso rapporto col padre-padrone Orazio e che viene violentata da un collega artista, Agostino Tassi detto "lo smargiasso".

Artemisia muore a Napoli non prima di aver difeso il suo onore e di aver vissuto una vita ricca di soddisfazioni.

E poi Canaletto, Bellotto, Guardi, il Cavalier d'Arpino, G. Van Wittel, Antonio Joli, Mattia Preti, Salvator Rosa e il paesaggista del Re J.P. Hackert il pupillo di Ferdinando IV, il re lazzarone che delegava tutto al suo pittore di corte.

Hackert, col tempo divenne una sorta di "fotografo" dello stato dell'arte del Regno di Napoli e dipinse tutti i porti del regno. Come si può ben notare parliamo di un periodo difficilissimo da presentare, ricco di storia e di attività culturali in un palazzo, la Reggia di Caserta, che ormai nell'immaginario collettivo è diventata per tutti la Casa di Re.

L'obiettivo della mostra è rivolgersi ai visitatori, coinvolgerli, farli "parlare" con le opere attraverso un linguaggio diretto ed esplicito evitando ragionamenti astrusi ed ermetici.

Per questo si è studiato un allestimento immediato, basato sulla luce e sul rispetto dell'oggetto quadro. Ogni opera verrà messa in risalto come se fosse l'unica opera del progetto. Questa mostra, per concludere, è il frutto di un'esigenza sinergica pubblico-privato costituita da uno scambio dialettico che trova ancora albergo nell'animo di uomini illuminati. Una speranza per il futuro dell'arte.

---

[1] *Opere di G. G. Winckelmann*, Tomo 3 [6-13], Volume 9, Fr. Giachetti, 1832.

La ricerca dell'antiquario

Cesare Lampronti

Quando il Direttore della Reggia di Caserta Dott. Mauro Felicori mi ha chiarito che intendeva fare un ritratto di un antiquario, proponendo di esporre la mia collezione di dipinti in uno scenario così solenne come la Reggia, mi sono sentito naturalmente gratificato, non tanto in prima persona, ma come antiquario.

Questo riconoscimento del ruolo così importante nel contesto della cultura del nostro paese lenisce certe inquietudini che antiquari e collezionisti avvertono da anni.

Chi è, cosa è un antiquario?

L'antiquario è colui che per primo entra in contatto con un'opera d'arte, selezionando il bello dal mediocre, intervenendo per riportare l'opera nel suo contesto originale. Quindi, certo anche nel proprio interesse, cercherà di valorizzare l'opera collocandola nella giusta sfera di attribuzione. Poi interverranno storici dell'arte, direttori di musei che completeranno il percorso.

Antiquario è chi è disposto a sacrificare la propria sfera privata per acquisire o difendere un'opera di cui è innamorato.

Sono antiquario di terza generazione, iniziata nel 1914 da mio nonno Cesare e proseguita da mio padre Giulio nella galleria di Via del Babuino 67. Nato nel 1942, in un momento così drammatico non solo per la guerra in corso, ma soprattutto per le leggi razziali che di fatto hanno annientato il patrimonio della mia famiglia, minando l'esistenza di mio padre scomparso nel 1953, gli inizi sono stati molto complicati.

Ho avvertito però sin dal 1961, anno in cui ho cominciato ad occuparmi della galleria in Via del Babuino, una forte tensione per l'arte da parte non solo della categoria più facoltosa, ma anche della buona borghesia italiana.

Ho incominciato quindi, frequentando le aste internazionali di Londra, Parigi, New York, ad avere un mio ruolo riportando nel nostro paese opere disperse durante il periodo bellico e prima.

È motivo di orgoglio per me aver recuperato dall'estero in Italia circa 12.000 dipinti. Dopo cinquant'anni di intensa attività, nel 2012, deluso da un clima di ostracismo e di diffidenza nei confronti del nostro lavoro, ho spostato la mia galleria storica da Roma al centro di Londra, decisione sofferta e vissuta con molta amarezza.

Ho seguitato a concentrare il mio interesse sulla pittura italiana: mi piace considerare la mia galleria attuale come una finestra di cultura della nostra arte nel mondo internazionale.

Questa mostra alla Reggia, che ha assorbito le mie energie degli ultimi due anni, confido possa essere l'inizio di un percorso che i miei colleghi, antiquari e collezionisti sapranno interpretare con lo stesso impegno e probabilmente con maggiore successo.

Oltre i confini

Vittorio Sgarbi

Cesare Lampronti è un uomo generoso. Di famiglia ebraica, di origini ferraresi. Ha sentito l'urgenza di muoversi nel solco dell'esperienza dei suoi, il nonno Cesare e il padre Giulio, che avevano la galleria in via del Babuino fin dal 1914. Con le leggi razziali, patrimonio e collezioni dei Lampronti vengono dispersi; e Cesare, nato durante la guerra, nel 1942, a meno di vent'anni, nel 1961, riprende l'attività di antiquario riaprendo la galleria di via del Babuino. Siamo agli inizi degli anni Sessanta, e Lampronti vive l'euforia dell'incipiente boom economico che dilata i confini della borghesia italiana fondando il moderno mercato dell'antiquariato, estesamente diffuso, e che non depaupera ma arricchisce il patrimonio artistico italiano attraverso il collezionismo. Le cose d'arte italiane non escono, se non occasionalmente e con mille restrizioni, mentre ritornano in Italia opere che non c'erano mai state o che erano uscite in tempi lontani, costituendo occasione di studio quando non di nuova conoscenza. La collezione Lampronti è molto ricca, ed è costituita in larga misura da opere acquisite all'estero, attraverso le vendite di Sotheby's e Christie's, arricchendo il patrimonio artistico italiano con la restituzione all'Italia e alle collezioni italiane di circa 12mila oggetti. E senza riconoscimenti ed encomi da parte dello Stato. Il gusto di Lampronti è orientato verso la pittura barocca e la pittura di genere, prevalentemente di paesaggio.

Di primo piano, la selezione per la Reggia di Caserta si apre con una "Pastorale" del prezioso Maestro degli annunci ai pastori. Un sapido anonimo palleggiato fra Giovanni Dò e Bartolomeo Passante, attivo negli anni Trenta e Quaranta del Seicento, popolare e raffinato insieme. E ancora: una luminosa "Betsabea al bagno" di Artemisia Gentileschi, opera classicheggiante della piena maturità, interamente autografa. È sciocco cercarvi la mano di Cavallino. Anche l'"Annuncio a Zaccaria" di Massimo Stanzione è un altro notevole esito classicistico del barocco napoletano, di cui le componenti popolaresche si sono integrate nella solennità della composizione. Difficile dimenticare la vecchia seduta, nell'angolo a destra, che chiede l'elemosina, così come il "Ritratto di dama" con breviario, colta nel momento di un improvviso pensiero che le attraversa la testa, malinconica e fiera. Un evidente omaggio a Caravaggio è la "Salomé con la testa mozza del Battista" di Andrea Vaccaro, utilmente messo a confronto con il "Matrimonio mistico di Santa Caterina", dello stesso Vaccaro, di impianto più compostamente classico. Chiude la serie napoletana un altro dipinto prodigioso: "l'Adorazione dei pastori" di Bernardo Cavallino, popolare e lirico insieme. Già romantico, come un attore che recita la parte tenebrosa del carnefice, il "Carnefice con la testa del Battista" di Salvator Rosa. Freschi e vibranti, con una pittura corsiva e luminosa, sono i "Martiri di Sant'Andrea e di San Bartolomeo" di Domenico Gargiulo, detto Micco Spadaro; come un Ribera rigenerato è il picaresco Luca Giordano, raffigurante "Diogene alla ricerca dell'uomo vero".

Indimenticabile il bozzetto, dai colori d'aurora, di Corrado Giaquinto, con la "Trinità e il sacro dittico", più aereo e più rosato di un Tiepolo.

Anche il gruppo di dipinti della scuola Romana si distingue per alcuni esiti folgoranti. Mi riferisco alla "Negazione di Pietro" di Bartolomeo Manfredi, di molto precoce discendenza caravaggesca. Analogamente, vicina a Cecco del Caravaggio, è la problematica "Icoronazione di spine" del Monogrammista R.G.: un rebus.

Sullo stesso fronte si pone il "Cristo e l'adultera" di Alessandro Turchi, teatrale e plastico in una miscela tra Caravaggio e Guercino, con i volumi nitidi e torniti. Quest'opera sembra congelare il realismo in forme perfette. Altro capolavoro, onirico e visionario, è la "Fortuna con i due tritoni" del Cavalier d'Arpino, tavola integra e potente. Invece un La Tour italiano appare Pietro Paolini nel severo "Maestro liutaio", dipinto castigato e sobrio. Con l'effetto di un lampo, ad esso si contrappone il ritratto di Eleonora Boncompagni Borghese del Baciccio, calda e sontuosa come in un dipinto di Rubens.

Notevole è anche la sezione del caravaggismo nordico, con un classico "Marte in riposo" di Ter Brugghen di esemplare compostezza. Tra i pittori di luce spicca il "San Pietro in preghiera" di Matthias Stom, con i tipici colori azzurro e giallo accesi dal lume.

La scuola bolognese ed emiliana è ben rappresentata da un modelletto di Annibale Carracci con una vertiginosa veduta di Bologna, dominata dal gruppo divino; dal "Tobia e l'angelo" del Domenichino, versione su tela del rame di identico soggetto della National Gallery di Londra; da un impegnativo "Muzio Scevola davanti a Porsenna", composizione teatrale e solennemente aulica della maturità del Guercino. In questo contesto si distinguono anche l'incombente "Ecce homo" di Gioacchino Assereto e il "Cristo e l'adultera " di Valerio Castello, di peculiare autografia. Un'altra invenzione originalissima e, sempre di Assereto, il "Loth e le figlie", commentato esemplarmente da Anna Orlando: "In questa straordinaria interpretazione dell'Assereto, invero la più originale delle tre note, colpisce innanzi tutto il brano di natura morta sul primo piano, che è di una modernità sconcertante anche per come gli

oggetti sono disposti su un piano che otticamente pare inclinato. Due pagnotte, un coltello, del salame in parte già affettato; il tutto sul bianco della tovaglia per un pic-nic allestito senza farsi mancare del buon vino che regala l'ebbrezza".

Un capolavoro di intatto classicismo, di perfetta armonia compositiva, pronto per un museo, è il "Giuseppe con la moglie di Putifarre" di Carlo Cignani.

Tra Sei e Settecento è un tripudio di paesaggi e di vedute, da Gaspare Diziani a Canaletto. Caratterizza la sezione il "Capriccio delle prigioni di San Marco" del Canaletto, del quale Beddington scrive: "Questo dipinto vanta la più distinta provenienza di cui possa godere un'opera di Canaletto, dal momento che è stato dipinto per il suo grande mecenate e agente Smith Consul Joseph e successivamente è passato con gran parte della sua collezione al Re Giorgio III nel 1762. Originariamente faceva parte di una serie di tredici tele di dimensioni simili, presumibilmente realizzate come sovrapporte per decorare il Palazzo Mangilli-Valmarana, la casa di Smith sul Canal Grande. Cinque di queste sono firmate e datate 1744. Nel 1762 Smith vendette il nucleo più prestigioso della sua collezione a Giorgio III d'Inghilterra, compresi tutti i dipinti e i disegni di Canaletto. Quasi tutto rimane nella collezione reale, con pochissime eccezioni, tra cui il dipinto in esame. Che è stato offerto in vendita nel 1815, e venduto nel 1816". Dipinto impeccabile, rigorosamente documentato: un capolavoro di discrezione e poesia. Anche più raro, sempre di Canaletto, il giovanile "Arco di Settimo Severo", testimonianza del soggiorno romano, verso il 1720, del pittore.

Sui passi dello zio torna il nipote Bernardo Bellotto, riproducendo il "Portico d'Ottavia".

Francesco Guardi ci regala la memoria del desolato Prato della Valle di Padova prima della sua trasformazione urbanistica nel 1775. Il dipinto deriva da un'acquaforte del Canaletto, della preziosa serie "Vedute / Altre prese da i Luoghi altre ideate", con la dedica al console Joseph Smith. Canaletto nel 1756 dipinse una tela di analogo soggetto, appartenuta a Giovanni Battista Tiepolo, che la teneva in camera da letto protetta da un vetro.

Poetico e luminoso anche il Michele Marieschi, con "Venezia, il Canal Grande con Ca' Pesaro e palazzo Foscarini-Giovannelli dal Campiello di palazzo Gussoni". Marcella di Martino puntualmente osserva:"Marieschi si qualifica per l'esuberanza coloristica della tavolozza e la spigliatezza del trattamento pittorico, vivacizzato dall'uso di impasti grumosi e materici, rinforzati qua e là da energiche spatolature, che movimentano e infondono vita alle architetture. Un temperamento che ha poco in comune con la staticità canalettiana e che rende il Marieschi il più 'romantico' dei vedutisti".

Si apre qui la raccolta di vedute di Gaspar van Wittel, con esempi straordinari per luminosità e buona conservazione, e luoghi pittoreschi e remoti, preservati nella integrità dei siti e dei paesaggi, come "La 'villetta' del cardinale Annibale Albani sulla via Aurelia", un casino di delizie, con annesso giardino all'italiana.

Il sito raffigurato nel dipinto è a ovest della Basilica di San Pietro, nel Suburbio di Roma. Van Wittel si limita a mostrare, a sinistra del casino, che funge da orientatore del panorama, i torrioni di Nicolò V delle Mura Leonine, la cupola della basilica, i campanili di Trinità dei Monti e le torrette di Villa Medici sullo sfondo, mentre a destra si vede in primo piano Villa Lante sul Gianicolo, Villa Aurelia a lato e, sullo sfondo, il grande complesso del Quirinale con l'obelisco di Montecavallo.

Ancora più meravigliose, a Napoli, la "veduta della Riviera di Chiaia" e la "Veduta di Villa Martinelli a Posillipo". Purissime e nitide, in una luce tersa.

Mirabile anche, nel tentativo di addolcire e addomesticare la natura selvaggia, la "Veduta di un'insenatura mediterranea con un ponte a tre archi sullo sfondo, un tempio su una collina e un villaggio con un castello sullo sfondo".

La raccolta di Van Wittel è seconda solo a quella del principe Colonna.

Seguono paesaggi classici del Seicento, dal mirabile Poussin, di incontaminata purezza, allo stregato Claude Lorraine, ai due Salvator Rosa, all'ombroso Dughet, carico di presagi.

Bello anche il Lingelbach, una 'bambocciata' calata nella realtà architettonica della città eterna: la scena si svolge in una piazza del Popolo *ante* 1655, ossia nelle forme che precedono i restauri di Gianlorenzo Bernini alla porta monumentale. Questi furono compiuti su commissione di papa Alessandro VII Chigi in occasione dell'ingresso della regina Cristina di Svezia, e corrispondono all'osservazione diretta del sito come doveva essere nella seconda metà del quinto decennio del Seicento. Si insinuano, in questo nitore, due frenetici e nevrotici Magnasco, della miglior qualità nelle grandi dimensioni.

E ancora due coppie di Hendrik Frans Van Lint, lo Studio, arcadica l'una, l'altra bucolica. Non sorprende che le sue opere fossero richieste dagli aristocratici viaggiatori del Grand Tour, e dalle grandi famiglie patrizie come gli Altoviti, i Pamphili, i Sacchetti. Don Lorenzo Colonna, ad esempio, aveva nella sua raccolta non meno di settanta paesaggi dell'artista.

I boschi di Locatelli portano lontano i cuori di chi vi si inoltra confidente. Più impervi e pittoreschi quelli di Andrea Locatelli. Carichi di memorie storiche quelli di Giovanni Paolo Pannini, *alter ego* di Piranesi. Anzi, un Piranesi soddisfatto.

Paradisi perduti si vedono, oggi, con infinito rimpianto, in Paolo Anesi e Antonio Joli, a Roma come a Napoli.

Chiude i suoi limpidi cieli, al visitatore fortunato di questi ameni giardini, Lampronti regista di escursioni protette e privilegiate, con un imperdibile Zuccarelli, profumato di primavera sotto un cielo azzurro e rosato; e con un incantato Jacob Philipp Hackert, con il desiderato "Porto di Salerno visto da Vietri, con in primo piano pastori e altre figure, e sullo sfondo il Castello di Arechi e imbarcazioni nella baia", inscritto, firmato e datato Porto di Salerno / Filippo Hackert dipinse 1797 .

Fine di un'epoca.

Nato in una famiglia di pittori, il suo talento precoce lo destina all'Accademia di Belle Arti di Berlino, dove si orienta verso la pittura di paesaggio. Nel 1765 Hackert arriva a Parigi per incontrare e confrontarsi con quello che all'epoca era considerato il maestro assoluto della pittura di paesaggio: Claude-Joseph Vernet (di cui una"Villa Ludovisi" è in collezione Lampronti). E proprio da

quest'ultimo il giovane Hackert ebbe la consacrazione definitiva, che gli permise di farsi conoscere a Parigi dalla più attenta nobiltà europea. Nel 1769, Hackert è a Roma, e l'anno seguente arriva a Napoli, tappa fondamentale del 'Grand Tour d'Italie'. Ma nel 1771 l'artista rientra nel suo studio romano per applicarsi all'opera che lo renderà definitivamente celebre in tutta Europa: su commissione di Caterina II di Russia dodici grandi tele celebrative della vittoria della marina imperiale sulla flotta ottomana, che porterà a termine nel 1772. A 35 anni Jacob Philipp Hackert è considerato il più importante pittore europeo di paesaggio.

Dopo un decennio trascorso in 'viaggi di erudizione' tra la Svizzera e l'Italia intera, nel 1782 Hackert torna ancora a Napoli, dove incontra Ferdinando I di Borbone, attratto dalla straordinaria abilità dell'artista, non meno di quanto Hackert sia conquistato dalla appassionata competenza, nella pittura, del sovrano. Hackert, nominato pittore ufficiale e consulente di cose d'arte del re, crea una serie di opere considerate fra le sue più alte prove artistiche: paesaggi dei siti reali, scene di caccia e di vita popolare. Il fecondo rapporto con il Borbone culminerà con la committenza più prestigiosa. Sull'esempio di Luigi XV di Francia, che nel 1753 aveva commissionato a Vernet la serie dei Ports de France, Ferdinando incarica Hackert di realizzare, in 18 dipinti di grande formato, i Porti del Regno delle Due Sicilie, impresa che lo impegnerà dal 1787 al 1797. Gran parte di questi sono ora conservati alla Reggia di Caserta. Una luce inestinguibile nel mito.

Si ritorna rapidamente nel chiuso delle stanze, con le Nature morte.

Talvolta anonime, sempre cariche di mistero. Si parte da Fede Galizia, catafratta nel suo silenzio, che, nella "Fruttiera di prugne e fichi e due gelsomini su un tavola", esce dal suo misticismo per attingere a una forma di naturalismo paracaravaggesco, cercando una spiritualità nella frutta esibita con apparente casualità.

Lussureggianti le due nature morte di Acquavella, espressione di una realtà (caravaggesca) aumentata, in tempi precoci.

Indimenticabile la "Ghirlanda di fiori" di Paolo Porpora, di cui la di Martino giustamente scrive: "La ghirlanda qui presentata è tra i capolavori dell'artista, eloquente esempio della sua abilità di fiorante, sviluppatasi grazie all'incontro con Mario dei Fiori". Vero.

Curiosi il dialogo di personalità molto diverse, e chiuse nel recinto del loro genere, come Michelangelo Pace, detto il Campidoglio, e Bernard Keil, detto Monsù Bernardo: convivono sulla tela, ma vivono in mondi diversi. E il pittore di fiori e di frutta deborda.

Intenso e drammatico Simone del Tintore, *alter ego* di Pietro Paolini e di Angelo Caroselli, che trattano le figure umane come nature morte, secondo il precetto di Caravaggio a Vincenzo Giustiniani: "il Caravaggio disse che tanta manifattura gli era a fare un quadro buono di fiori, come di figure".

Finisce, questo viaggio, con due "Vanitas", in forma di natura morta, di Francesco Solimena:

"Vanitas con teschio su libro, clessidra, candela, compasso e fiori";

"Vanitas con libro, dadi, carte da gioco, coppa di cristallo, lucerna e fiori". Vi si leggono le iscrizioni:

SIC TRANSIT GLORIA MUNDI (sul cartiglio nella prima tela); VANITAS (sul cartiglio nella seconda).

Nicola Spinosa ci dice: "La coppia con le Vanitas qui esposta, documenta... la sempre più convinta e decisa virata operata da Solimena in direzione antibarocca attraverso il recupero, in chiave moderna e con esiti di sontuosa monumentalità, di aspetti del fare severo e 'tenebrista' di Mattia Preti a Napoli dal 1653 al 1660". Ma anche senza questa intenzione le due "Vanitas" sono il sigillo sull'opera di Lampronti, e sul nostro desiderio di esistere fuori della nostra vita proiettando la nostra anima in quella degli artisti che abbiamo guardato e sentito, e che ci sopravvivono. Non saremo vissuti invano. Saremo andati al di là del tempo della nostra vita. Lo dice Borges, parlando delle nature morte che ci circondano, degli oggetti quotidiani, non diversamente dai dipinti, anche se privi di spirito:

"Le monete, il bastone, il portachiavi,
la pronta serratura, i tardi appunti
che non potranno leggere i miei scarsi
giorni, le carte da gioco e la scacchiera,
un libro e tra le pagine appassita
la viola, monumento d'una sera
di certo inobliabile e obliata,
il rosso specchio a occidente in cui arde
illusoria un'aurora. Quante cose,
atlanti, lime, soglie, coppe, chiodi,
ci servono come taciti schiavi,
senza sguardo, stranamente segrete!
Dureranno piú in là del nostro oblio;
non sapran mai che ce ne siamo andati".

Sommario

L'albergo degli illuminati
Vincenzo Mazzarella viii

La ricerca dell'antiquario
Cesare Lampronti x

Oltre i confini
Vittorio Sgarbi| xii

1. Maestro degli Annunci ai pastori, *Annuncio ai pastori*
Giuseppe Porzio 2

2. Artemisia Gentileschi, *Betsabea al bagno*
Riccardo Lattuada 4

3. Massimo Stanzione, *Annuncio a Zaccaria*
Nicola Spinosa 6

4. Massimo Stanzione, *Ritratto di dama a mezzo busto con un breviario*
Riccardo Lattuada 8

5. Andrea Vaccaro, *Salomé riceve dal carnefice la testa mozzata del Battista*
Nicola Spinosa 10

6. Andrea Vaccaro, *Matrimonio mistico di Santa Caterina d'Alessandria*
Nicola Spinosa 12

7. Bernardo Cavallino, *Adorazione dei pastori*
Nicola Spinosa 14

8. Bernardo Cavallino, *Allegoria della Pittura*
Nicola Spinosa 16

9. Francesco Fracanzano, *L'incredulità di San Tommaso*
Nicola Spinosa 18

10. Salvator Rosa, *Il martirio di Sant'Agata*
Riccardo Lattuada 20

11. Salvator Rosa, *Carnefice con la testa del Battista*
Nicola Spinosa 22

12. Domenico Gargiulo, detto Micco Spadaro,
Martirio di Sant'Andrea
Martirio di San Bartolomeo
Nicola Spinosa 24

13. Mattia Preti, *Ecce Homo*
Riccardo Lattuada 26

14. Luca Giordano, *Diogene alla ricerca dell'uomo vero*
Riccardo Lattuada 28

15. Luca Giordano
Ercole e Onfale
Aurora e Cefalo
Riccardo Lattuada 30

16. Antiveduto Gramatica, *Sacra Famiglia con Sant'Anna*
Francesca Baldassari 34

17. Bartolomeo Manfredi, *La Negazione di San Pietro*
Claudio Strinati 36

18. Pietro Berrettini, detto Pietro da Cortona e studio, *L'alleanza di Giacobbe e Labano* 38

19. Alessandro Turchi, detto l'Orbetto, *Cristo e l'adultera*
Marcella di Martino 40

20. Giuseppe Cesari detto Cavalier d'Arpino, *La Fortuna con due tritoni*
Claudio Strinati 42

21. Giuseppe Cesari, detto Cavalier D'arpino, *L'arresto di Cristo nel giardino dei Getsemani*
Gianni Papi 44
22. Pietro Paolini, *Maestro liutaio*
Marcella di Martino 46
23. Giovanni Battista Gaulli, detto Baciccio, *Ritratto di Eleonora Boncompagni Borghese*
Francesco Petrucci 48
24. Abraham Janssens, *Allegoria della Primavera*
Andrea G. De Marchi 52
25. Pieter Paul Rubens e studio, *Sacra Famiglia con San Giovannino*
Marcella di Martino 54
26. Hendrick Terbrugghen e collaboratore, *Marte che dorme*
Gianni Papi 56
27. Gerard Seghers, *Derisione di Cristo*
Gianni Papi 58
28. Gerard van Honthorst, *Scena di seduzione*
Andrea G. De Marchi 60
29. Cornelis Schut, *La sfida fra Apollo e Marsia*
Gianni Papi 62
30. Matthias Stom, *San Pietro in preghiera*
Gianni Papi 64
31. Monogrammista RG, *Incoronazione di spine*
Gianni Papi 66
32. Annibale Carracci, *Studio di testa maschile*
Daniele Benati 70
33. Annibale Carracci, *Madonna col bambino e angeli in cielo sopra alla città di Bologna*
Massimo Pulini 72
34. Domenico Zampieri, detto Domenichino, *Tobia e l'Angelo*
Claudio Strinati 74
35. Giovanni Francesco Barbieri, detto il Guercino, *Eroismo di Muzio Scevola davanti al re etrusco Lars Porsenna*
Federico Giannini 76
36. Guido Cagnacci, *Allegoria della vita*
Gianni Papi 78
37. Gioacchino Assereto, *Lot e le figlie*
Anna Orlando 80
38. Gioacchino Assereto, *Ecce Homo*
Anna Orlando 82
39. Valerio Castello, *Cristo e l'adultera*
Anna Orlando 84
40. Carlo Cignani, *Giuseppe e la moglie di Putifarre*
Daniele Benati 86
41. Giuseppe Maria Crespi, detto Lo Spagnolo
Studio di testa di vecchio con turbante
Studio di testa di vecchio con capelli sciolti
Marcella di Martino 88
42. Giovanni Battista Pittoni, *Semiramide riceve la notizia della rivolta di Babilonia*
Annalisa Scarpa 90
43. Giovanni Battista Pittoni, *San Pietro* 92
44. Gaspare Diziani, *Ultima Cena*
Francesca Baldassari 94

45. Corrado Giaquinto, *Trinità e sacro dittico*
Marcella di Martino 96
46. Pompeo Batoni, *Ritratto del Cardinale Nicola Maria Antonelli* 98
47. Ubaldo Gandolfi, *Ercole e l'idra di Lerna*
Donatella Biagi Maino 100
48. Artista romano primo quarto del XVIII sec., *Pannello Commemorativo con Ritratti di Papi*
Anna Lo Bianco 102
49. Giovanni Antonio Canal, detto Canaletto, *Capriccio delle prigioni di San Marco*
Charles Beddington 106
50. Giovanni Antonio Canal, detto Canaletto, *Venezia, Veduta del Molo verso Ovest, con Palazzo Ducale e Santa Maria della Salute* 108
51. Giovanni Antonio Canal, detto Canaletto, *L'Arco di Settimio Severo* 110
52. Bernardo Bellotto, *Veduta del Canal Grande da Ca' del Mosto guardando verso il Ponte di Rialto*
Marcella di Martino 112
53. Bernardo Bellotto, *Venezia, Il Canal Grande a San Vio*
Marcella di Martino 114
54. Bernardo Bellotto, *Il Portico d'Ottavia* 116
55. Francesco Guardi, *Padova, veduta di Prato della Valle, con Santa Giustina e Santa Maria della Misericordia*
Marcella di Martino 118
56. Francesco Guardi, *Venezia, una veduta del lato sud della Piazzetta con il Palazzo Ducale*
Marcella di Martino 120
57. Francesco Guardi, *Venezia, una veduta della Chiesa di Santa Maria della Salute con la Punta della Dogana*
Marcella di Martino 122
58. Michele Marieschi, *Venezia, il Canal Grande con Ca' Pesaro e palazzo Foscarini-Giovannelli dal Campiello di palazzo Gussoni*
Marcella di Martino 124
59. William James, *Veduta di Venezia da Riva degli Schiavoni*
Marcella di Martino 126
60. Gaspar van Wittel, detto Vanvitelli, *Napoli, veduta della Riviera di Chiaia*
Marcella di Martino 130
61. Gaspar van Wittel, detto Vanvitelli, *La "villetta" del cardinale Annibale Albani sulla via Aurelia*
Alessandro Cremona 132
62. Gaspar van Wittel, detto Vanvitelli, *Piazza della Bocca della Verità, con Santa Maria in Cosmedin e il tempio di Ercole Vincitore, Roma*
Marcella di Martino 134
63. Gaspar van Wittel, detto Vanvitelli, *Veduta di Tivoli con la vecchia cascata dell'Aniene* 136
64. Gaspar van Wittel, detto Vanvitelli, *Veduta della Grotta di Posillipo a Napoli*
Marcella di Martino 138
65. Gaspar van Wittel, detto Vanvitelli, *Napoli, la Darsena* 140
66. Gaspar van Wittel, detto Vanvitelli, *Napoli, la Grotta di Seiano*
Marcella di Martino 142
67. Gaspar van Wittel, detto Vanvitelli, *Veduta di un'insenatura mediterranea con un ponte a tre archi sullo sfondo, un tempio su una collina e un villaggio con un castello sullo sfondo*
Marcella di Martino 144

68. Gaspar van Wittel, detto Vanvitelli, *Veduta di Firenze nei pressi di Porta Romana* 146
69. Gaspar van Wittel, detto Vanvitelli, *Napoli, Veduta di Villa Martinelli a Posillipo* 148
70. Nicolas Poussin, *Paesaggio con un uomo che si lava i piedi presso una fontana*
Claudio Strinati 152
71. Claude Lorrain, *Paesaggio romano*
Claudio Strinati 154
72. Salvator Rosa
Paesaggio con armenti e pastori
Paesaggio marino con barche e pescatori
Caterina Volpi 156
73. Gaspard Dughet, *Paesaggio con figure*
Marcella di Martino 158
74. Johannes Lingelbach, *Vita popolare a Piazza del Popolo*
Giovanna Capitelli 160
75. Alessandro Magnasco, Antonio Francesco Peruzzini
Coppia di grandi paesaggi con figure presso un torrente
Anna Orlando 162
76. Hendrik Frans van Lint, detto Studio,
Paesaggio con allattamento di Giove
Il Mulino, ovvero le nozze di Isacco
Marcella di Martino 164
77. Hendrik Frans van Lint, detto Studio, *Paesaggi boschivi con figure a cavallo*
Marcella di Martino 166
78. Giovanni Paolo Panini, *Capriccio architettonico del Foro Romano con Arco di Costantino, Arco di Tito, Palazzo Senatorio, Meta Sudans, Tempio di Venere e Roma, Colosseo e un obelisco*
Giovanna Capitelli 168
79. Andrea Locatelli
Veduta della chiesa di Sant'Agnese con il Mausoleo di Santa Costanza
Paesaggio laziale con pastori e armenti 170
80. Paolo Anesi
Veduta di Villa Costaguti e Villa Pamphilj tra Anzio e Nettuno
Anzio, veduta del porto con Villa Corsini e Villa Albani
Marcella Di Martino 172
81. Antonio Joli, *Veduta del Campidoglio*
Roberto Middione 174
82. Antonio Joli
Napoli dalla strada di Santa Lucia
Il golfo di Pozzuoli
Nicola Spinosa 176
83. Francesco Zuccarelli, *Paesaggio fluviale con pastorelle e armenti*
Annalisa Delneri 178
84. Joseph Vernet, *Villa Ludovisi*
Emilie Beck Saiello 180
85. Jakob Philipp Hackert, *Il Porto di Salerno visto da Vietri, con in primo piano pastori e altre figure, e sullo sfondo il Castello di Arechi e imbarcazioni nella baia*
Ermanno Bellucci 182
86. Pietro Antoniani, *Veduta di Napoli da Mergellina*
Marcella di Martino 184
87. Fede Galizia, *Fruttiera di prugne e fichi e due gelsomini su un tavolo*
Giancarlo Sestieri 188

88. Maestro Romano Caravaggesco, *Natura morta con anguria su un piatto, zucche, prugne e mele su un tavolo di pietra*
Marcella di Martino 190

89. Pietro Paolo Bonzi, detto Gobbo dei Carracci
Natura morta di frutta su due ripiani in pietra
Marcella di Martino 192

90. Maestro della Natura Morta di Acquavella
a. Natura morta di frutta su un piano decorato a motivi classici
b. Natura morta di frutta in un canestro di giunchi con ragazzo 194

91. Paolo Porpora, *Ghirlanda di fiori*
Marcella di Martino 196

92. Michelangelo Pace, detto Michelangelo del Campidoglio
Bernhard Keil, detto Monsù Bernardo
Natura morta con anguria, mele, fichi, melegrane, fiori e pesche con una giovane spaventata da una scimmia, 1660 *ca.* 198

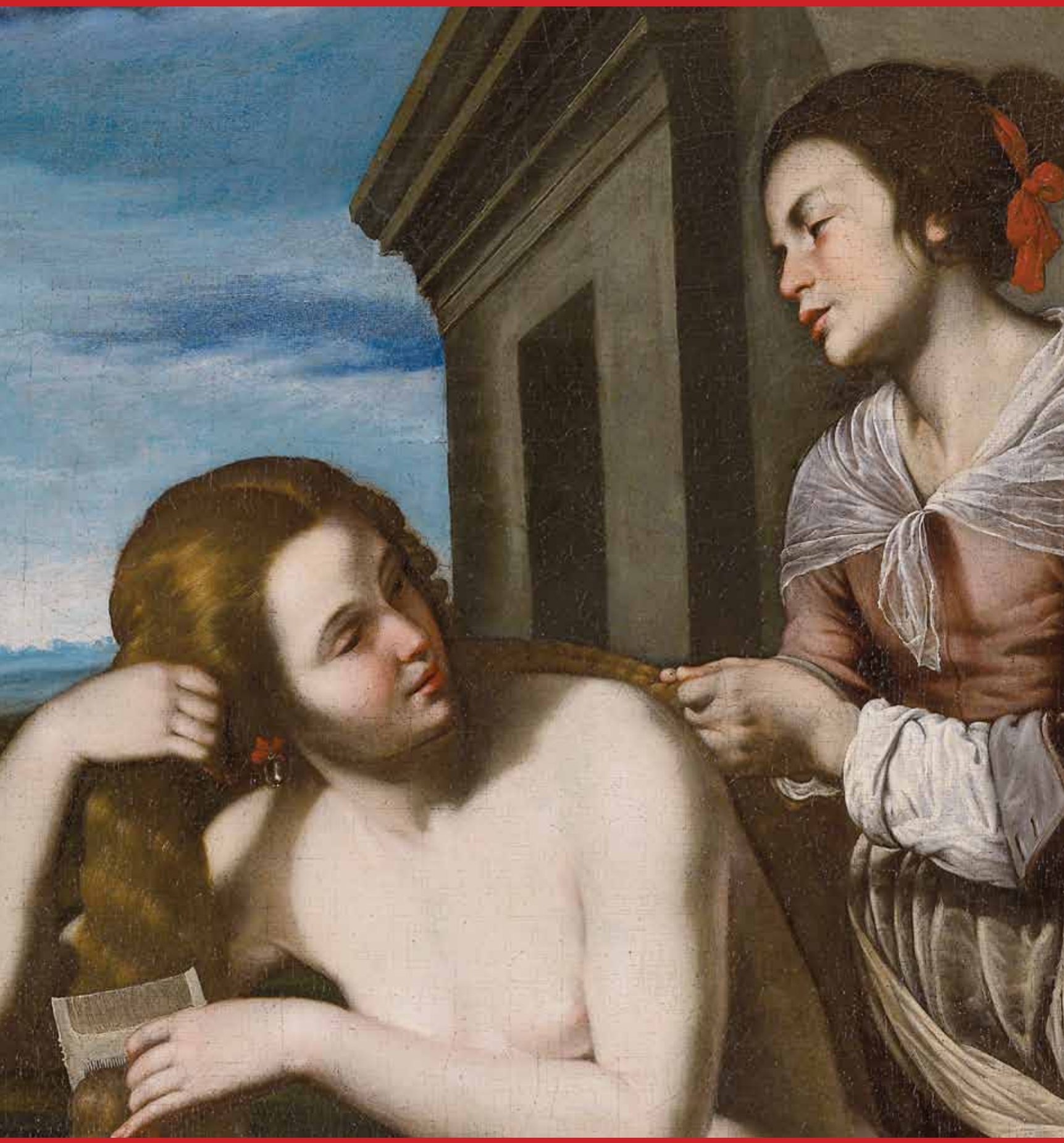
93. Michelangelo Pace, detto Michelangelo del Campidoglio
Bernhard Keil, detto Monsù Bernardo
Natura morta con scimmia e ragazzo su sfondo di paesaggio 200

94. Giuseppe Ruoppolo, *Mostra di frutta con pesche, uva, melograni, pere, fichi, cocomeri e susine, una giara con ramo di fico, un vassoio di ceramica con piccoli frutti*
Valeria Di Fratta 202

95. Simone del Tintore, *Natura morta con funghi, gatto, frutta e cesta con fiori*
Marcella di Martino 204

96. Francesco Solimena
Vanitas con teschio su libro, clessidra, candela, compasso e fiori
Vanitas con libro, dadi, carte da gioco, coppa di cristallo, lucerna e fiori
Nicola Spinosa 206

Bibliografia 209



Seicento napoletano

1.
Maestro degli Annunci ai pastori

(Attivo a Napoli nel secondo quarto del XVII secolo)

Annuncio ai pastori

Olio su tela, ø cm 65

Provenienza
Bologna, Collezione privata

La paternità del dipinto, a quanto mi risulti non ancora noto alla letteratura, era stata già riconosciuta da Carlo Volpe, senz'altro uno dei più profondi conoscitori della pittura napoletana del Secolo d'oro distintisi tra gli allievi di Roberto Longhi; e in effetti lo stile, i caratteri e lo stesso soggetto dell'opera appaiono del tutto tipici del cosiddetto "Maestro degli Annunci ai pastori", una potente e anonima personalità di indirizzo naturalistico, attiva nella capitale del Viceregno nella prima metà del Seicento, la cui produzione – nella sua parte più cospicua – mostra una spiccata preferenza per i temi iconografici connessi al mondo rurale.

La fisionomia storica di questo artista, venuta progressivamente definendosi nel secolo scorso – su base stilistica – intorno a un nucleo di composizioni raffiguranti appunto l'annuncio della nascita di Cristo ai pastori (tra queste spiccano gli esemplari di Birmingham, Birmingham Museums and Art Gallery [inv. 1949P7], e di Napoli, Museo di Capodimonte [inv. SM 3199]), è uno dei problemi più complessi e discussi dagli studi moderni, che hanno alternativamente proposto di identificare il maestro con il brindisino Bartolomeo Passante (1618 circa-1648) e il valenzano Giovanni Dò (1601-1656), entrambi ricordati dal biografo Bernardo De Dominici quali discepoli e imitatori di Jusepe de Ribera[1]. Sebbene allo stato delle conoscenze non sia ancora possibile prospettare una soluzione definitiva al dibattito, occorre tuttavia tener conto che le informazioni disponibili su Dò mal si accordano con la figura del Maestro degli Annunci, mentre vi è un'antica e unanime tradizione che lega le opere di quest'ultimo al nome di Passante[2].

L'universo figurativo del pittore, tuttavia, non è certo riducibile alla sola lezione di Ribera, mostrando – specie nella fase più avanzata del suo percorso, cui appartiene anche l'opera in esame – una speciale sintonia con l'accostante tenerezza di Bernardo Cavallino, di cui offre – soprattutto nella comune adozione del piccolo formato – una declinazione di sapore rustico; si pensi ad esempio all'ottagono con l'*Annuncio ai pastori* già in collezione Gualtieri, poi De Biase, a Napoli, non a caso accoppiato in antico a una *Flagellazione di Cristo* dello stesso Cavallino[3].

Quanto alla datazione, la tela spetta – come si diceva – alla maturità del Maestro, ovvero dopo l'ormai noto *Studio del pittore* di collezione Masaveu, eseguito tra il 1632 e il 1638, raro punto di riferimento per la cronologia dell'artista[4]; più precisamente, essa sembra doversi collocare nel filone più intimista della sua produzione, ben rappresentato da esempi quali l'*Annuncio ai pastori* dell'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera (inv. 5071) e il notevole ottagono con la stessa scena di recente transitato sul mercato antiquario[5], che riscontrano infatti, con eloquente puntualità, le tipologie e la stesura del quadro in questione.

Giuseppe Porzio

---

1 B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* […], III, Napoli 1743 [ma circa 1745], pp. 22-23.

2 Per il punto della situazione, si rinvia a G. Porzio, *La scuola di Ribera. Giovanni Dò, Bartolomeo Passante, Enrico Fiammingo*, Napoli 2014, pp. 20-22, 71-76.

3 N. Spinosa, in *Bernardo Cavallino*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Principe Diego Aragona Pignatelli Cortes, 24 aprile-30 giugno 1985), Napoli 1985, pp. 190-191, n. B.14.

4 Come chiarito da Domenico Antonio D'Alessandro, l'arco di esecuzione del dipinto è fissato dalla raffigurazione, nella natura morta al centro del quadro, di una copia a stampa della *Selva armoniosa* di Giovanni Vittorio Maiello; G. Porzio, *op. cit.*, p. 76.

5 In *pendant* con un'*Adorazione dei pastori*, la tela è apparsa presso Sotheby's, Londra, il 6 dicembre 2017 (lotto 10).

2.
Artemisia Gentileschi
(Roma 1593 - Napoli post gennaio 1654)

Betsabea al bagno
Olio su tela, cm 185,2 x 145,4

Provenienza
Regno Unito, Collezione privata,
Londra, Matthiesen Gallery.

Bibliografia
M. Nicolaci in *Artemisia Gentileschi. Storia di una passione*, catalogo della mostra, a cura di R. Contini e F. Solinas, Milano, 24 Ore Cultura, 2011, pp. 228-231.
M. Nicolaci in *Artemisia, 1593-1654*, catalogo della mostra, a cura di R. P. Ciardi, R. Contini e F. Solinas, Parigi, Gallimard, 2012, pp. 184-185.
N. Spinosa, *Grazia e tenerezza in posa: Bernardo Cavallino e il suo tempo 1616-1656*, Roma, Bozzi, 2013, p. 403, fig. A3.a.
R. Lattuada, *Unknown paintings by Artemisia in Naples, and new points regarding her daily life and "Bottega"*, in *Artemisia Gentileschi in a changing light*, a cura di S. Barker, London – Turnhout, 2015, pp. 203-205, figg. 34-39.

Mostre
Artemisia Gentileschi. Storia di una passione, Milano, Palazzo Reale, 22 Settembre 2011 – 29 Gennaio 2012;
Artemisia, 1593-1654, Fondation Dina Vierny - Musée Maillol, Parigi, 14 Marzo - 15 Luglio 2012.

La storia di Betsabea (*Secondo libro di Samuele*, 11, 2) è un apologo della moralità di una donna vittima della libido del sovrano, David, che per possederla manderà a morte il marito in battaglia e sarà poi punito da Dio, fino profferire la famosa orazione di pentimento e di perdono, il *Salmo di David*. Secondo molta critica Artemisia produsse scene di nudo femminile per soddisfare i suoi committenti. In realtà Betsabea è spesso rappresentata nella pittura del Seicento, per ragioni narrative non può che essere nuda, e la sua nudità ha un significato di innocenza, poiché stimola la libido di David senza sapere che egli la stia spiando.

Secondo Nicolaci il presente dipinto è la miglior versione tra le varie conosciute di Artemisia (cf. M. Nicolaci e R. Contini in *Artemisia Gentileschi*, 2011, cit., pp. 234-235; 240-241; 246-247). La prima versione nota è quella già ad Halle, Collezione privata, passata a Londra, Sotheby's, 3-XII-2014, lotto 20. Il confronto con il dipinto in discussione mostra il metodo di lavoro di Artemisia, ereditato dal padre Orazio: la posizione e la dimensione delle figure di Betsabea e delle ancelle sono le stesse, mentre cambiano le architetture e il disegno minuto dei panneggi, che seguono uno schema generale poi rifinito in modi diversi.

È evidente l'uso di un cartone per la composizione e per l'impianto delle figure, mentre cambiano la resa dei panneggi, l'architettura sullo sfondo a sinistra e in parte la scelta delle luci. Nella versione già ad Halle l'architettura dai toni bruni, da cui manca la figura di David che spia Betsabea, è vicina ai modi di Viviano Codazzi ma non sembra esattamente sua. Nel dipinto in discussione l'edificio porticato di ordine corinzio è eseguito con pennellate più rapide, secondo uno scorcio ricorrente in Codazzi (e prima in Alessandro Salucci), ma in modi più vicini ad Ascanio Luciani (Napoli, 1621 - 1706), anche nella resa delle figure piccole. Con una prassi tipica di Artemisia, dettagli come l'abito di Betsabea passano dal blu lapislazzulo del dipinto in discussione al giallo oro di quello già ad Halle. La figura dell'ancella inginocchiata e quella di Betsabea sono quasi uguali; quella in piedi nella versione già ad Halle è inficiata da antichi ritocchi sul volto.

Quest'ultima figura è stata attribuita a Bernardo Cavallino da M. Nicolaci (in *Artemisia Gentileschi*, 2011, cit., p. 228), concorde N. Spinosa (cf. N. Spinosa, *Grazia e tenerezza in posa: Bernardo Cavallino e il suo tempo 1616-1656*, Roma, Bozzi, 2013, p. 403, fig. A3.a). Non sembra necessario vedere Cavallino in un dettaglio che Artemisia era perfettamente in grado di eseguire da sé, e che mostra i suoi modi: i panneggi e i passaggi chiaroscurali di questa figura sono corposi, affilati e meno delicati di quelli tipici di Cavallino, e pertanto chi scrive ritiene che il dipinto in discussione sia stato interamente eseguito dalla pittrice (cf. R. Lattuada, *Unknown paintings by Artemisia*, cit.).

Nicolaci ha osservato che la *Betsabea* in esame è da porre in relazione con la *Nascita del Battista* di Artemisia al Prado, opera che è parte di un ciclo di storie della vita di San Giovanni destinate a una Cappella del Buen Retiro di Madrid, coordinate e perlopiù eseguite da Massimo Stanzione (cf. J.W. Mann in *Orazio e Artemisia Gentileschi*, catalogo della mostra, a cura di J.W. Mann e K. Christiansen, Milano, Skira, 2001, pp. 405-407, n. 77). Infatti, la figura di ancella inginocchiata è stata impiegata all'inverso e con poche varianti in entrambi i dipinti. In base a tutti gli elementi qui offerti è perciò credibile una datazione tra la seconda metà del quarto decennio del Seicento e la prima metà di quello successivo, come peraltro ha sostenuto anche Nicolaci, che ha posto come terminus ante quem l'esecuzione del dipinto il viaggio di Artemisia a Londra del 1638.

Riccardo Lattuada

3.
Massimo Stanzione
(Orta di Atella 1585 ca. - Napoli 1657)

Annuncio a Zaccaria
Olio su tela, cm 84 x 128

Inedito, proveniente, come indicato sul retro, dall'antica raccolta di Donna Eulalia Osorio de Carvajal, di nobile famiglia spagnola. È in evidente relazione con il dipinto d'identico soggetto (cm 188 x 337) appartenente alla serie di sei tele con la rappresentazione di vari episodi della vita di San Giovanni Battista (S. Schütze – Th. C. Willette, *Massimo Stanzione. L'opera completa*, Napoli 1992, pp. 200-261, n. A30; N. Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli. Da Caravaggio a Massimo Stanzione*, Napoli 2010, p. 408, n. 434a): serie destinata alla decorazione della cappella dell'Hermita de San Juan, nel Parco del Buen Retiro a Madrid e ora esposta nel Museo del Prado. Di questa serie, commissionata dal viceré di Napoli (1631-1638), Don Manuel Fonseca y Zúniga, conte di Monterrey, per conto del cognato, il Conde-Duque de Olivares, Segretario di Stato di Filippo V e Governatore del Palacio Real del Retiro, tra il 1634 e il 1636, quattro dipinti furono realizzati da Stanzione (*Annuncio della nascita del Battista*, *Partenza del Battista dalla casa dei genitori*, *Predicazione del Battista*, *Decollazione del Battista*), un quinto da Artemisia Gentileschi, a Napoli dal 1630 circa (*Nascita del Battista*) e il sesto, giunto a noi molto rovinato, da Paolo Finoglio (*Il Battista in carcere*). L'episodio illustrato nella tela qui esposta è tratto dal primo capitolo del *Vangelo* di Luca: l'arcangelo Gabriele compare all'anziano Zaccaria, sacerdote del Tempio di Gerusalemme, per annunciargli che sua moglie Elisabetta, cugina di Maria, futura madre di Cristo, avrebbe dato alla luce, malgrado l'età avanzata, un figlio di nome Giovanni, il futuro Battista. La scena illustrata, come in un'altra tela in relazione con la stessa serie e anche di ridotte dimensioni (la *Partenza del giovane Battista dalla casa dei genitori*, cm 77 x 108), oggi in una raccolta privata (Schütze – Willette 1992, p. 202, n. A30.IV.a, fig. 149, tav. XI), è definita pittoricamente in ogni dettaglio, con sapienti stesure d'impreziosite materie cromatiche. Ciò esclude che i due dipinti possano identificarsi con il bozzetto per le due vaste composizioni finali oggi al Prado, lasciando suppore che entrambi siano le repliche (o i 'ricordi', secondo la definizione che ne danno le antiche fonti), di mano dello stesso Stanzione, su richiesta di anonimi committenti e secondo una tradizione diffusa non solo a Napoli in tutto il Sei e il primo Settecento, delle due tele con identico soggetto oggi al Prado. Unica variante, nella tela qui esposta, rispetto alla composizione finale, la maggiore profondità di campo in cui la scena è inserita e qualche dettaglio secondario, come la presenza dell'intera ala sinistra dell'arcangelo Gabriele e degli elementi architettonici costitutivi della parete sul fondo. Sono, invece, copie, anche di grandi dimensioni, della tela al Prado la versione del Museo de Bellas Artes di Oviedo e quella comparsa nel 1985 sul mercato madrileno. Così com'è copia della composizione finale la *Decollazione del Battista* la tela del Bowes Musem a Barnard Castle, assegnata in passato anche ad Andrea Vaccaro.

Nicola Spinosa

4.
Massimo Stanzione
(Orta di Atella 1585 circa - Napoli 1656)

Ritratto di dama a mezzo busto con un breviario
Olio su tela, cm 64 x 48

Bibliografia
V. Pacelli, *Questioni metodologiche, nuove proposte e qualche puntura sul primo Seicento a Napoli*, in 'Studi di Storia dell'Arte', n. 24, 2013, pp. 222-223.

Il dipinto è stato attribuito a Massimo Stanzione da Francesco Petrucci (lettera del 19 aprile 2012); su tale attribuzione ha convenuto Erich Schleier (lettera del 4 luglio del 2012). L'attribuzione a Stanzione è stata riconfermata anche da Vincenzo Pacelli in una nota del 2013 (cf. qui la bibliografia). Rievocando la fama di abile ritrattista conseguita in gioventù da Massimo Stanzione, ricordata dal biografo settecentesco Bernardo de' Dominici, Petrucci ha indicato la presenza di un ritratto di Donn'Anna Carafa del pittore nell'inventario del 1704 della Collezione di Ottavio Orsini, Principe di Frasso, ma lo stemma in alto a sinistra del dipinto "non corrisponde a quello dei Carafa" (per la fama di Stanzione come ritrattista cf. B. de' Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*¸ Napoli, 1742-45, ed. cons. a cura di F. Sricchia Santoro, Napoli, Paparo, 2008, vol. I, pp. 82-83; per il documento relativo a Donn'Anna Carafa (cf. G. Labrot, *Documents for the History of Collecting. Italian Inventories, 1: Collections of Paintings in Naples*, Münich, 1992, ad vocem Ottavio Orsini, Principe di Frasso).

In base ad altri documenti del 1621 Schleier ha ipotizzato che la dama effigiata sia Geronima Carafa, figlia di Giovanni Battista Carafa della Stadera Barone di Colubrano e moglie di Fabio Carafa, Duca di Colubrano (per i pagamenti di ritratti a Stanzione dal 1615 al 1622 cf. S. Schütze - T.W. Willette, *Massimo Stanzione. L'opera completa*, Napoli, Electa, 1992, nn. 22, 25-29). Nata nel 1593, Geronima Carafa morì nel 1635, al'età di 42 anni. Se il ritratto in discussione corrisponde a quello citato nel documento del 1621 in tale data Geronima Carafa aveva 28 anni, età forse compatibile con le fattezze della dama (ma Petrucci le attribuisce 'fra i trenta e i quarant'anni').

Lo stemma nell'angolo superiore sinistro sembra integrato con la materia originale del dipinto, e pertanto sembra nato con esso o è stato aggiunto non molto tempo dopo l'ultimazione del ritratto. Lo stemma non corrisponde a quello della famiglia dei Carafa, ed è invece quello dei Sanseverino. I Sanseverino sono una dinastia talmente numerosa che è difficile collegare lo stemma a uno dei suoi tanti rami. Di certo, ancor oggi l'arme composta da una banda rossa in campo argentato è considerata quella dei Sanseverino Conti di Marsico.

Questo riscontro rende dubbia, se non impossibile, l'identificazione della dama con Geronima Carafa, ma al momento non permette di fare ulteriori progressi per capire chi fosse la persona raffigurata. La possibile committenza Sanseverino conferma l'inserimento di Massimo Stanzione negli ambienti più eminenti della committenza meridionale sin da anni che, secondo le ipotesi di datazione di Petrucci e Schleier, sono già quelli del terzo decennio del Seicento, segnati dal pendolarismo di Massimo tra Napoli e Roma, in cui il pittore è documentato nel 1617 e 1618 e poi alla metà degli anni Venti.

In questo intenso ritratto è la tradizione della tarda Maniera romana a fornire a Stanzione le fonti iconografiche e concettuali. La dama vestita di scuro alla moda spagnola, che alza lo sguardo verso lo spettatore durante la lettura di un breviario - un esempio di lignaggio, moralità e devozione colta e intimistica - trova un esempio canonico nella cosiddetta 'Lucrezia Cenci' di Scipione Pulzone, firmata e datata 1591 (cf. Y. Primarosa in *Scipione Pulzone, Da Gaeta a Roma alle Corti europee*, catalogo della mostra, a cura di A. Acconci e A. Zuccari, Roma, Palombi, 2013, pp. 366-369, n. 36). Ma Stanzione recepì anche altri riferimenti romani come quelli di Ottavio Leoni: volti silenti e composti ma i cui sguardi sono fissi su chi guarda, come quello del foglio raffigurante la 'Contessa Cantalmaggio', (New York, L'Antiquaire and the Connoisseur), datato dal pittore nell'agosto del 1619. Il ritratto di Lucrezia Magalosi Varni (già a Parigi, Millon & Associés, 25-VI-2010, lotto 38), datato 1628, sembra quasi una effigie da porre accanto a quella di Stanzione, compresa la raffigurazione di un velo, poi soppresso (da Stanzione) o non realizzato (da Leoni).

In Stanzione il chiaroscuro esatto sul volto e sulla mano della sua dama; la sua espressione apparentemente priva di scarti emotivi e perciò così solenne; la posizione eretta del busto, segno di educazione a una postura compita e carismatica, producono un'effigie potente e piena di forza, viva e pulsante. Il ritrovamento del presente dipinto costituisce un passo avanti importantissimo nelle conoscenze non solo nel catalogo di Massimo Stanzione, ma di tutta la pittura napoletana di ritratto della prima metà del Seicento.

Riccardo Lattuada

5.
Andrea Vaccaro
(Napoli 1600 - 1670)

Salomé riceve dal carnefice la testa mozzata del Battista
Olio su tela, cm 123 x 147

Presentato nella vendita del 25 aprile 2017 (lotto n. 320) presso il Dorotheum a Vienna come opera di Andrea Vaccaro e del figlio Nicola su parere espresso da Riccardo Lattuada basato sul solo esame della relativa riproduzione fotografica, è opinione dello scrivente, dopo un esame diretto del dipinto intanto entrato di recente a far parte della raccolta di Cesare Lampronti, che questa *Salomé*, opera di notevole intensità naturalista e di altissima resa qualitativa, appartenga, invece, alla mano del solo Andrea. È probabile che l'ipotesi avanzata dal Lattuada a vantaggio di una collaborazione per questa tela del figlio col padre, sia stata originata dall'addolcita resa espressiva della giovane e seducente protagonista del dipinto: qualità, questa, riconducibile alla mano di Nicola quando era ancora attivo nell'*atelier* paterno, intorno al 1660, che è anche l'anno dell'approssimativa collocazione cronologica con cui l'opera fu esposta a Vienna nel 2017. Tuttavia, sulla base di quanto si riscontra nella produzione iniziale e finora nota di quest'ultimo alla data del 1660 (si veda al riguardo la documentazione presente nella monografia sul pittore edita da Mariaclaudia Izzo nel 2009), non è mai evidenziabile una così accentuata dipendenza, per resa concreta e vera di panni e di epidermidi, di particolari anatomici o tratti somatici e di reazioni emotive, da precisi modelli caravaggeschi. Che è quanto risulta, in particolare, per le figure dell'anziana serva, che si ritira spaventata nell'ombra, e del carnefice che, quasi sconvolto per l'atto violento commesso, consegna a Salomé la testa del Battista recisa, ma che, soprattutto, rinvia, non solo per soluzioni iconografiche, a note composizioni di soggetto identico o affine dipinte dal Caravaggio al tempo dei due soggiorni napoletani. Soluzioni di matrice naturalista e caravaggesca che sono altrettanto evidenti anche in altre tele realizzate da Andrea Vaccaro tra la fine del quarto e gli inizi del sesto decennio del secolo: quando il pittore s'impegnò nel tentativo di conciliare le conseguenze di passate esperienze condotte su modelli del Caravaggio a Napoli con gli esiti di più recenti preferenze accordate sia a esempi del classicismo di area romano-emiliana, tra Guido Reni e il Domenichino, sia, come risulta evidente proprio nella tela in argomento per preziosismi di luci e di materie cromatiche nella resa delle vesti di Salomé, a esiti delle tendenze 'neovenete' e 'neovandychiane' circolanti da prima del 1630 in area mediterranea. Così da conseguire anche risultati che sembrano anticipare o collimare affiancare con quanto veniva maturando in questa stessa direzione, dopo il 1640, Bernardo Cavallino, peraltro inizialmente suo 'protetto' e verso il 1650 anche, in alcuni casi, suo stretto collaboratore. Evidenti, nella tela qui esposta, le concordanze stilistiche, che, per tagli di luci e ombre, come per sapienti stesure d'impreziosite materie cromatiche, si riscontrano con note composizioni dipinte da Vaccaro tra la fine degli anni Quaranta e gli inizi del decennio successivo. Come, in particolare, per la figura dell'angelo che regge un giglio, la 'pala d'altare' del 1652 nella chiesa napoletana di Santa Maria delle Anime del Purgatorio ad Arco e per resa ancora vigorosamente naturalista degli operai impegnati nei lavori la tela con *Sant'Ugo che partecipa alla ricostruzione della Cattedrale di Lincol* nella chiesa della Certosa di San Martino, sempre a Napoli (A. K. Tuck-Scala, *Andrea Vaccaro. Naples, 1604-1670. His Documented Life and Art*, Napoli 2012, pp. 70-81). Dipinti, questi ultimi due, che si collocano, per datazione, subito dopo la *Salomé* qui esposta, anticipando le soluzioni adottate dal pittore nelle più tarde tele con 'episodi della vita di San Gaetano Thiene' (del 1660 circa), oggi al Museo del Prado (modelli per gli affreschi nella basilica napoletana di San Paolo Maggiore) o nella serie con 'storie di Tobia e Tobiolo' (del 1667) conservate presso il Museo Nacional d'Art de Catalunya a Barcellona (Tuck-Scala 2012, cit., pp. 106-119, 140-147).

Nicola Spinosa

6.
Andrea Vaccaro
(Napoli 1600 - 1670)

Matrimonio mistico di Santa Caterina d'Alessandria
Olio su tela, ottagonale, cm 79 x 103

Siglato *AV* in alto a destra

È una delle note versioni di un dipinto d'identico soggetto – un'altra redazione a figure intere e con l'inserimento di San Giuseppe, appartenente a una raccolta privata, fu pubblicata dal Pacelli (V. Pacelli, *Andrea Vaccaro, patriarca della pittura del Seicento a Napoli. Inediti e considerazioni*, in 'Storia dell'Arte', n. 19, 2008. p. 153, fig. 28) – che Andrea Vaccaro realizzò in anni avanzati della sua attività, intorno al 1650. Quando, in particolare, dopo un inizio condotto su modelli del Caravaggio a Napoli e una successiva ripresa di aspetti del classicismo romano-emiliano (Guido Reni e Domenichino), si volse, dopo il 1640, alla sperimentazione di nuove soluzioni con le quali provò a conciliare, con esteso successo, chiarezza formale e compositiva con rischiarate stesure d'impreziosite materie cromatiche: tentativo, questo, maturato muovendo soprattutto da esempi in chiave vandyckiana di Pietro Novelli, il Monrealese, realizzati al tempo di un breve soggiorno napoletano immediatamente successivo al 1630 o inviati a Napoli da Palermo negli anni seguenti. Che è quanto si riscontra in questo inedito *Matrimonio mistico di Santa Caterina d'Alessandria*, soggetto caro alla Controriforma cattolica e illustrato più da numerosi pittori napoletani (da Massimo Stanzione a Bernardo Cavallino), ma non solo, attivi nel primo Seicento: opera qualitativamente rilevante non solo per sapienza compositiva, studiata eleganza formale e raffinati preziosismi cromatici, quanto anche o soprattutto per pacata resa espressiva di stati d'animo e di contenute reazioni emotive. Con esiti apparentemente non diversi da quelli maturati contemporaneamente anche da Bernardo Cavallino, che, peraltro, secondo il ricordo delle fonti, agli inizi della sua attività si era avvalso della protezione sia di Aniello Falcone che dello stesso Vaccaro, con il quale, come documentato da alcuni dipinti, anche dopo il 1640 e già verso il 1650, mantenne rapporti di stretta e frequente collaborazione.

Nicola Spinosa

7.
Bernardo Cavallino
(Napoli 1616 - 1656?)

Adorazione dei pastori
Olio su tela, cm 99 x 94

Bibliografia
M. Confalone, *Inediti di Bernardo Cavallino e di Johann Heinrich Schönfeld: due pittori a confronto*, in *Gli amici per Nicola Spinosa*, a cura di F. Baldassari e M. Confalone, Roma 2019, pp. 99-107, fig. 2.

È un notevole esempio, di recente identificato, della produzione giovanile di Cavallino: quando il pittore riprese da Aniello Falcone (che è quanto si riscontra, per le concordanze con le tele di Falcone con *La maestra di scuola* del Museo di Capodimonte e con *La tunica di Giuseppe riportata a Giacobbe* della Pinacoteca D'Errico a Matera, nel *Cristo e l'apostolo Pietro* del National Museum of Western Art di Tokyo e nella *Salomé con la testa del Battista* di una raccolta napoletana: N. Spinosa, *Grazie e tenerezza 'in posa'. Bernardo Cavallino e il suo tempo 1616-1656*, Roma 2013, pp. 274-275, nn. 5-6), che ne fu anche il documentato consigliere e il sicuro 'fiduciario' alla prematura morte del padre, o, seppur con minore evidenza, dal Maestro dell'Annuncio ai pastori (oggi identificabile con Bartolomeo Passante ricordato dalle fonti e in antichi inventari patrimoniali), soluzioni ancora di accentuata inclinazione naturalista, spesso collaborando non solo con quest'ultimo (ottagono di Cavallino con *Cristo flagellato* di una privata collezione napoletana in *pendant* dall'origine con l'ottagono raffigurante l'*Annuncio ai pastori* di Passante: Spinosa 2013, cit., p. 286, n. 30), ma anche con Artemisia Gentileschi a Napoli dal 1629-1630 (che si avvalse della collaborazione di Cavallino in dipinti come la *Sant'Agata visitata in carcere da San Pietro* del Musée de la Faïance 'Frédéric Blandin' a Nevers e con il *Loth e le figlie* del Museum of Arts di Toledo, Ohio: Spinosa 2013, cit., pp. 400-401, n. A1, p. 403, n. A3). Soluzioni che nella tela qui esposta si riscontrano sia nell'uso dei tagli di luce, a evidenziare concretezza di panni, di epidermidi, di tratti somatici e di stati emotivi, sia per alcuni notevoli inserti di 'natura in posa', come l'agnello legato a terra in primo piano, il cesto di vimini con umili panni, due galline e, più in là, nascosta dall'ombra, una piccola anfora in terracotta, forse colma d'acqua o di vino. Esiti, questi, ancora di matrice naturalista, nel solco, appunto, di esempi recenti sia di Aniello Falcone che di Bartolomeo Passante e riscontrabili soprattutto nella resa concreta e vera di atteggiamenti e di reazioni espressive dei diversi interpreti e protagonisti della scena dipinta: dei pastori in adorazione, in primo piano o, sullo sfondo, nascosti dall'ombra; di Maria giovanissima a indicare, trepidante, il figlio appena nato; e di Giuseppe assorto, pensieroso, in devota contemplazione. Anche se, poi, per l'uso già accorto e sapiente d'impreziosite stesure cromatiche in particolare per la resa delle vesti di Maria o di Giuseppe e del giaciglio su cui Gesù Bambino è stato adagiato), già anticipano la svolta in direzione 'neoveneta', maturata da Cavallino dopo il 1640, muovendo soprattutto da esempi di Giovan Benedetto Castiglione e del giovane Poussin. Prima di accostarsi, ma più tardi, intorno al 1650 e in avanzata maturità, ai modelli di temperato classicismo di Simon Vouet a Roma dopo il 1620 e prima di elaborare, soprattutto per una lunga serie di 'mezze figure' di sante e madonne, soluzioni di ricercata eleganza formale, di studiato garbo di modi e di atteggiamenti, di aggraziata e intenerita resa espressiva: che costituiscono l'aspetto più rilevante, già di orientamento e di gusto proto-settecenteschi, della sua produzione finale. Ne consegue, per l'*Adorazione dei pastori* qui esposta, una collocazione, alla luce di quanto prima rilevato e come già precisato dalla Confalone, una collocazione cronologica da fissare intorno al 1635 e, comunque, entro e non oltre il 1640.

Nicola Spinosa

8.
Bernardo Cavallino
(Napoli 1616 - 1656?)

Allegoria della Pittura
Olio su tela, cm 72 x 59

Bibliografia
A. Lurie Tzeutschler in *Bernardo Cavallino of Naples. 1616*-1656, catalogo della mostra, Cleveland 1984, p. 182, fig. 66a; N. Spinosa, *Grazie e tenerezza 'in posa'. Bernardo Cavallino e il suo tempo 1616-1656*, Roma 2013, p. 311, n. 45.1.

È una seconda redazione, comparsa come autografa di Cavallino alla vendita del 30 novembre 1990 presso la Finarte a Milano (pubblicata dalla Lurie nel 1984, ma sulla base della relativa riproduzione fotografica, come copia di un allora ignoto prototipo cavalliniano) della tela con lo stesso soggetto dipinta da Cavallino subito dopo il 1640 e oggi in una privata raccolta parigina (cm 123 x 99: Spinosa 2013, p. 311, n. A45). Da quest'ultima la versione qui esposta differisce per le ridotte dimensioni e per alcune minime varianti iconografiche. Vi si riscontrano, come nella versione a Parigi, i primi segni di quelle soluzioni che, in termini di chiarezza compositiva, di eleganza formale, di atteggiamenti garbati e aggraziata resa espressiva, che avrebbero di lì a poco caratterizzato la produzione del pittore dal 1645, che è la data segnata con le sue iniziali sulla tela con *Santa Cecilia in estasi* del Museo di Capodimonte: soluzioni che si spiegano, soprattutto per la resa cromatica, con l'iniziale attenzione del pittore per vari esempi del 'neovenetismo' in area mediterranea, da Genova a Palermo, dal Grechetto al Monrealese, e passando per Roma (il giovane Poussin in particolare); mentre, per qualità di luci, per resa formale e per atteggiamenti espressivi, indicano, invece, una sua crescente attenzione per i modelli moderatamente classicisti di Simon Vouet a Roma dopo il 1620 e prima del ritorno in Francia. In precedenza, invece, come documenta la tela qui esposta, Cavallino si era accostato progressivamente, dopo un inizio in chiave di contenuto naturalismo e con esiti affini a quelli di Aniello Falcone introno al 1630, ad alcuni aspetti dell'opera recente di Massimo Stanzione e di Artemisia, a Napoli dal 1629-1630, con la quale dopo il 1635 e prima del 1640 avrebbe anche collaborato, come ricordato nella scheda precedente. Lo stesso soggetto allusivo alla personificazione della Pittura, ma con notevoli varianti sia iconografiche che per resa pittorica, fu realizzato da Cavallino dopo il 1645: in una tela già in collezione Novelli a Napoli e transitata di recente in una vendita presso Pandolfini a Firenze (Spinosa 2013, cit., p. 347, n. 82). Notevoli, a conferma di una datazione dell'*Allegoria della Pittura* qui esposta nei primi anni Quaranta, le concordanze stilistiche con altri suoi dipinti degli stessi anni, come, tra gli altri, la *Sant'Agata* nelle due diverse redazioni dell'Institute of Arts di Detroit e della City Art Gallery di York, la *Santa Cecilia* di una privata raccolta siciliana, presentata lo scorso anno in una vendita presso la Christie's di Londra, e, anche per il notevole inserto di fiori e frutti, la *Santa Dorotea* di una collezione privata (Spinosa 2013, pp. 310-316, nn. 44, 47, 529).

Nicola Spinosa

9.
Francesco Fracanzano
(Monopoli 1612 - 1656 Napoli)

L'incredulità di San Tommaso
Olio su tela, cm 143 x 205

Bibliografia

R. Causa, *La pittura del Seicento a Napoli*, in *Storia di Napoli*, V, Napoli - Cava de' Tirreni 1972, p. 976 nota 74;

G. De Vito, *Perifrasi fracanzaniane*, in 'Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2003-2004', Napoli 2004, p. 104, fig. 2;

N. Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli. Da Caravaggio a Massimo Stanzione*, Napoli 2010, p. 281, n. 212

Segnalato da Raffaello Causa nel 1972 come opera di Cesare Fracanzano, quando era ancora nella raccolta Bini a Milano con un'errata attribuzione di Giuseppe Fiocco all'Hontorst, fu correttamente restituito dal De Vito nel 2004 a Francesco Fracanzano, fratello minore di Cesare, con una datazione alla fine del quarto decennio del secolo: in anticipo di circa un decennio sulle due note tele di quest'ultimo con episodi della vita di San Gregorio Armeno per l'omonima chiesa napoletana, dipinte, secondo lo stesso De Vito, verso il 1640 e non nel 1635, come sembrerebbe attestare l'anno segnato, in entrambe, ma relativo a un'atra composizione sottostante. Peraltro, a conferma della data di esecuzione ipotizzata dal De Vito anche per la tela qui esposta, va ricordato che nel 1639, poco dopo essersi trasferito a Roma, Salvator Rosa, peraltro legato a Francesco Fracanzano da rapporti di parentela (quest'ultimo nel 1632 aveva sposato la sorella del Rosa) e dalla comune frequentazione dell'*atelier* di Ribera, aveva dipinto per l'altare maggiore della chiesa dell'Orazione e Morte di Viterbo una grande tela anche con l'*Incredulità di San Tommaso* (poi trasferita nel locale Museo Civico), che, seppur con alcune varianti, riprende le stesse soluzioni stilistiche che si riscontrano nella composizione in argomento. Per la quale una datazione verso la fine degli anni Trenta è suggerita anche da evidenti concordanze per resa pittorica non solo con le due citate tele di San Gregorio Armeno, ma anche con altri dipinti di Francesco databili tra quarto e quinto decennio e nei si evidenziano segni di un iniziale superamento delle passate esperienze maturate da quest'ultimo in chiave naturalista, nei modi, in particolare, di Ribera e, soprattutto, del cosiddetto Maestro dell'Annuncio ai pastori (ormai sicuramente da identificare con Bartolomeo Passante). Sono, questi, a esempio, i casi del *San Pietro penitente* della Galleria Sarti a Parigi, della coppia con *San Pietro* e *San Paolo* del Bowes Museum a Barnard Castle, della *Caterina d'Alessandria* dell'Istituto Nazionale della Previdenza Sociale a Roma e, soprattutto, della *Negazione di Pietro* della Matthiesen Gallery a Londra, che è il dipinto compositivamente e pittoricamente più vicino, per resa qualitativa e per datazione, alla tela qui esposta. Da segnalare, infine, che in una privata raccolta romana si conserva un'altra inedita versione dell'*Incredulità di San Tommaso* (265 x 180 cm), dipinta sempre dallo stesso Francesco: versione che si differenzia dalla tela qui esposta non solo per la disposizione invertita dei protagonisti della scena illustrata, ma anche per soluzioni ancora di rigorosa e accentuata matrice naturalista e che ne suggeriscono una collocazione cronologica intorno al 1630: quindi, in anticipo di qualche anno sulla tela qui esposta, nella quale, invece, sono già rilevanti, subito dopo il 1635, gli esiti di crescenti aperture di Francesco verso la ripresa, comune un po' a tutto l'ambiente napoletano, di aspetti diversi delle tendenze 'neovenete' ormai da tempo maturate a Roma. E', invece, probabilmente infondata l'ipotesi, pure avanzata in passato, che Francesco, per il quale, come per altri pittori napoletani degli stessi anni, non è comunque da escludere del tutto un breve soggiorno di studio a Roma, abbia avuto a modello per questa sua *Incredulità di San Tommaso* la tela d'identico soggetto che il Caravaggio aveva dipinto a Roma per Vincenzo Giustiniani, oggi esposta nel Museo di Postdam.

Nicola Spinosa

10.
Salvator Rosa
(Napoli 1615 - Roma 1673)

Il martirio di Sant'Agata
Olio su tela, cm 112 x 149

Provenienza

Finarte, Napoli, 9/XI/1999, lotto 498 (attribuito ad Agostino Beltrano, considerato 'Scena di martirio').

Blindarte, Napoli, 11/XII/2011, lotto 199 (attribuito a Salvator Rosa).

Bibliografia/sitografia

A. Della Ragione, *Pacecco De Rosa. Opera completa*, Napoli, 2005, pp. 59-60.

A. Della Ragione, *Agostino Beltrano: alcuni inediti e qualche aggiunta ad uno "stanzionesco falconiano"*, http://www.guidecampania.com/dellaragione/articolo2/articolo.htm, figg. 2-5.

A. Della Ragione, *Uno splendido martirio di San Sebastiano di Agostino Beltrano*, http://achillecontedilavian.blogspot.com/2018/11/uno-splendido-martirio-di-san.html, 20/11/2018.

Il dipinto è notificato dal Ministero per i Beni Culturali e Ambientali

Il dipinto mostra la fase finale del martirio di Sant'Agata. La santa catanese, dopo aver subito la mutilazione dei seni miracolosamente risanata da una visita di San Pietro in carcere, venne messa sui carboni ardenti. A terra sono le tenaglie con cui Agata aveva subito il supplizio della mutilazione e la testa staccata dal busto di Ercole nella nicchia a sinistra sullo sfondo, simbolo del rifiuto della santa di adorare gli dei pagani. Il cielo in tempesta, oscurato da nuvole brune, allude probabilmente alla eruzione dell'Etna che si sarebbe verificata nell'anniversario della morte della santa.

Il presente dipinto, attribuito ad Agostino Beltrano al momento del passaggio in asta nel 1999, è stato poi confrontato con il *Martirio di San Sebastiano* attribuito allo stesso pittore e offerto a Milano, Porro & C., 23/XI/2010, lotto 229 (cm 138 x 184; cf. A. Della Ragione, *Pacecco De Rosa. Opera completa*, Napoli, 2005, pp. 59-60; lo stesso autore ha ribadito tale raffronto: cf. A Della Ragione, *Agostino Beltrano: alcuni inediti e qualche aggiunta ad uno "stanzionesco falconiano"*, http://www.guidecampania.com/dellaragione/articolo2/articolo.htm, figg. 2-5; cf. anche A. Della Ragione, *Uno splendido martirio di San Sebastiano di Agostino Beltrano*, http://achillecontedilavian.blogspot.com/2018/11/uno-splendido-martirio-di-san.html, 20/11/2018). In questo contributo appare che una delle due versioni del *Martirio di San Sebastiano* è ora in Collezione Della Ragione). In entrambi i dipinti appare la stessa coppia di angioletti con i simboli del martirio, e anche se il formato delle figure e il taglio compositivo sono diversi, essi sono della stessa mano. Nelle due opere è evidente il rapporto con le opere di Domenico Gargiulo, detto Micco Spadaro; in quella qui in discussione, pur nella diversa focale della composizione – basata su un punto di vista della scena molto più ravvicinato - anche la tavolozza fatta di accesi contrasti cromatici e i tipi fisici popolareschi, in alcuni casi ai limiti del grottesco, non si collegano ai modi di Beltrano - che è un dignitoso allievo di Massimo Stanzione - bensì a quelli di Gargiulo, di Aniello Falcone (il gruppo di soldati a sinistra) e anche – più genericamente - di Bernardo Cavallino (il volto della santa; il giovane mendicante chino alla estrema sinistra).

Ad avviso di chi scrive il confronto dirimente per una attribuzione credibile è con un'opera giovanile di Salvator Rosa resa nota di recente, il *Martirio di San Sebastiano* siglato, ad Avellino, Banca della Campania (cf. R. Lattuada, *Opere inedite o poco note di Salvator Rosa*, in *Scritti in onore di Marina Causa Picone*, Napoli, 2011, pp. 303-320, in part. pp. 308-313; di recente è stata ritrovata sul dipinto la data 1634 da V. Farina, in *Il giovane Salvator Rosa*, catalogo della mostra, 2015, pp. 42-43, fig. 29, che ha espresso "non poco stupore" per questo ritrovamento, che aprirebbe "nuovi e obbligati revisionismi nel catalogo delle opere di Rosa relative al quarto decennio". Già chi scrive aveva datato questo dipinto tra il 1635 e il 1640).

Nel quadro ad Avellino la folla delle figure di sfondo, trattata in modo molto simile a quello del presente dipinto, mostra l'identico legame con il modo di eseguire le figure piccole tipico di Gargiulo; la figura dell'aguzzino di spalle in primo piano, il cui corpo è come compresso dalla visione leggermente rialzata (fig. 1), è un equivalente visto di schiena di quella dell'aguzzino nel presente dipinto, raffigurata secondo le stesse modalità. Gli stessi confronti tra il quadro di Avellino e quello già presso Porro & C. rendono plausibile che le tre opere - inclusa quindi quella qui in discussione - siano nate nel corso della breve fase napoletana di Salvator Rosa, quando il pittore, legato da un rapporto di comunanza ma anche di rivalità con Gargiulo e con lo stesso Aniello Falcone, cercava una strada propria nel complesso panorama artistico napoletano.

Un'ipotesi di datazione coerente con le considerazioni qui offerte è dunque tra il 1635 o poco dopo, quando Rosa sposterà sempre più stabilmente la sua attività a Roma, abbandonando anche in modo pressoché definitivo i modi della sua formazione napoletana, specialmente nel campo dei dipinti di storia.

Riccardo Lattuada

11.
Salvator Rosa
(Napoli 1615 - 1673 Roma)

Carnefice con la testa del Battista
Olio su tela, cm 128 x 102

Bibliografia
N. Spinosa in *Salvator Rosa tra mito e magia*, mostra e catalogo a cura di autori vari, Napoli 2008, pp. 248-249, n. 87.

È la copia del dipinto di Ribera d'identico soggetto, con alcune varianti, che, firmato e datato 1639, è nella collezione Koelliker a Milano (cm 126 x 101: N. Spinosa, *Ribera. L'opera completa*, Napoli 2006, p. 348, n. A247; Idem. *Ribera. La obra completa*, Madrid 2008, p. 436, n. A268). Fu esposta alla mostra su Salvator Rosa a Capodimonte (2008) con l'assegnazione a quest'ultimo quando era ancora a Napoli, prima del trasferimento a Roma subito dopo il 1639. L'attribuzione della tela qui esposta a Rosa negli anni dell'attività giovanile, condotta a Napoli su modelli di Ribera e a contatto sia con Aniello Falcone che con Francesco Fracanzano, di cui era il cognato (Francesco ne aveva sposata la sorella Giovanna nel 1632), trova conferma per le sue qualità pittoriche, in chiave ancora vigorosamente naturalista. Qualità, queste, che si riscontrano in alcune rare composizioni di Salvator Rosa tra Napoli e Roma: come, tra le poche finora note, quella con i *Pescatori di corallo* del Museum of Art di Columbia (Ohio) o con il *Paesaggio con banditi* di una collezione privata (Napoli 2008, cit., p. 191, n. 54): Dipinti, questi, nei quali le figurine 'a passo ridotto' rinviano evidentemente a esempi coevi dei 'bamboccianti' attivi tra Roma e Napoli. Mentre la tela con un *Filosofo* di una raccolta privata e l'*Autoritratto* del Musée des Beaux-Arts di Strasburgo (Napoli 2008, cit.- pp. 110, n. 8, e p. 114, n. 10) rinviano, invece, a noti modelli di Francesco Fracanzano dei primi anni Trenta e ancora in chiave di accentuata matrice riberesca. Ne consegue che, per i rilievi qui indicati, questo *Carnefice con la testa del Battista*, con una marcata dipendenza quasi 'alla lettera' da modelli del naturalismo a Napoli negli anni Trenta, una collocazione cronologica più probabile è da fissare a brevissima distanza dalla realizzazione nel 1639 dell'originale di Ribera di cui è copia o derivazione. Con la possibilità che sia stato dipinto, come altre copie o derivazioni note di dipinti di quest'ultimo, nello stesso *atelier* del maestro spagnolo.

Nicola Spinosa

12.
Domenico Gargiulo, detto Micco Spadaro
(Napoli 1609/10 - 1675)

Martirio di Sant'Andrea

Martirio di San Bartolomeo
Olio su tela, cm 69 x 104 ciascuno

Siglati entrambi *DG* in basso a destra

La coppia, inedita, è tra gli esempi qualitativamente più rilevanti della produzione matura di Domenico Gargiulo, noto anche come Micco Spadaro, per essere, secondo il ricordo delle fonti, figlio di un affermato fabbricante di spade e di altre armi da taglio. Databile, per soluzioni stilistiche, negli inoltrati anni Quaranta, rappresenta, come altri dipinti di soggetto affine realizzati, nel clima della Controriforma cattolica e secondo le indicazioni imposte dalla Chiesa di Roma dopo il Concilio di Trento, sia dallo stesso Gargiulo che da altri pittori napoletani attivi soprattutto nel primo Seicento, l'efferato e micidiale supplizio inferto a due tra i primi apostoli di Cristo, Andrea e Bartolomeo: rappresentazioni che, proprio a Napoli, avevano già avuto precedenti notevoli ed esemplari con noti dipinti del Caravaggio e di Jusepe de Ribera. Nelle due tele qui esposte emergono evidenti, come in altre note composizioni di soggetto sacro e profano realizzate da Gargiulo negli inoltrati anni Quaranta, tutti gli elementi costitutivi della sua produzione iniziale, a fresco, su tela o su rame. Solo che ora gli stessi elementi risultano sospinti a un grado qualitativamente anche più elevato, per resa pittorica e per impatto visivo. Grazie, soprattutto, a una più studiata, dilatata e scenografica impaginazione compositiva, con la collocazione, a destra e a sinistra, di nuclei figurativi a far da 'quinte' teatrali e al centro, facendo da fondali, notevoli inserti architettonici nel *Martirio di sant'Andrea* (quasi la 'ripresa dal vero' di un tratto delle antiche mura aragonesi che ancora cingevano Napoli nel primo Seicento, con la monumentale Porta Nolana a fare da cerniera, presente anche in altri dipinti dello stesso Gargiulo e non solo realizzati negli stessi anni) e squarci paesistici, immaginari o ripresi dal vero nel *Martirio di San Bartolomeo*; per attenta definizione delle singole figure con accorto disegno, sapiente taglio di luci atmosferiche e dense stesure, 'a macchia' e compatte, di preziose materie cromatiche; finanche per una dettagliata e analitica descrizione di singoli stati d'animo e diverse reazioni emotive dei tanti che assistono al martirio dei due apostoli. Con l'aggiunta di brani di 'natura in posa' a rendere le due scene più vere o, meglio, verosimili, proprio come nelle rappresentazioni di un "teatro all'aperto". Evidenti, in entrambi i dipinti, gli esiti, portati ora ad avanzata maturazione, dell'apprendistato condotto da Gargiulo nell'*atelier* di Falcone, dalla cui vasta e nota produzione con 'scene di battaglia' riprende, per impostazione e resa plastica, seppur con altre motivazioni ed esiti diversi, soprattutto i tanti inserti di cavalli e cavalieri. Così come anche più marcate sono le evidenti conseguenze dell'estesa conoscenza della vasta produzione incisa e a stampa di Jacques Callot acquisita da Micco Spadaro fin dai suoi primi anni di attività e non meno rilevanti sono, per gli inserti paesistici, le concordanze con i modi del giovane Salvator Rosa ancora a Napoli, prima del trasferimento a Roma, e anche lui formatosi su esempi di Aniello Falcone. Mentre, invece, per gli inserti architettonici puntuali e precisi sono i riferimenti alle architetture dipinte da Viviano Codazzi, con il quale, notoriamente, Gargiulo ebbe occasioni frequenti per una stretta ed efficace collaborazione. Non meno evidenti sono, in aggiunta, anche le affinità con l'opera coeva di Schönfeld a Napoli (circa 1638-1648) e, per modi e atteggiamenti contenuti e aggraziati, anche in queste due tele le sue tante figure "a passo ridotto", rinviano alle intenerite sante e madonne dipinte, muovendosi tra Simon Vouet e Massimo Stanzione, da Bernardo Cavallino dopo il 1640. Soprattutto è evidente, in entrambe, come in altre sue composizioni coeve e di soggetto affine (G. Sestieri – B. Daprà, *Domenico Gargiulo detto Micco Spadaro. Paesaggista e "cronista" napoletano*, Milano – Roma 1994; *Micco Spadaro. Napoli ai tempi di Masaniello*, mostra e catalogo a cura di B. Daprà, Napoli 2002), la conoscenza diretta, ma anche mediata da esempi dello stesso Falcone o di Andrea de Lione, dell'opera del Grechetto e, in particolare, del primo Poussin a Roma: soprattutto per una più accorta definizione, dopo il 1640, degli orientamenti tra 'neovenetismo' e classicismo già in parte riscontrabili nella sua produzione precedente. Del *Martirio di San Bartolomeo* sono note due versioni autografe, ma con alcune varianti, dello stesso Gargiulo: una prima presso il Ritiro dell'Addolorata a Portici, in territorio partenopeo, mancante della 'quinta' di sinistra con l'immagine del delegato imperiale che assiste alla scena del martirio e presente nella redazione qui esposta (una replica 'di bottega', con soluzioni iconografiche e compositive quasi identiche, si conserva nelle raccolte del Museo di San Martino a Napoli, realizzato in ambienti dell'omonima Certosa); una seconda, quasi identica alla tela in esposizione, comparsa presso Colnaghi a Londra in *pendant* con la *Decapitazione di San Gennaro,* cm 77,5 x 104 (Sestieri – Daprà 1994, cit., pp. 178-181, nn. 68-69). Non si conoscono, invece, repliche autografe o di *atelier* del *Martirio di San Bartolomeo*.

Nicola Spinosa

13.
Mattia Preti
(Taverna 1613 - La Valletta 1699)

Ecce Homo
Olio su tela, cm 97 x 78

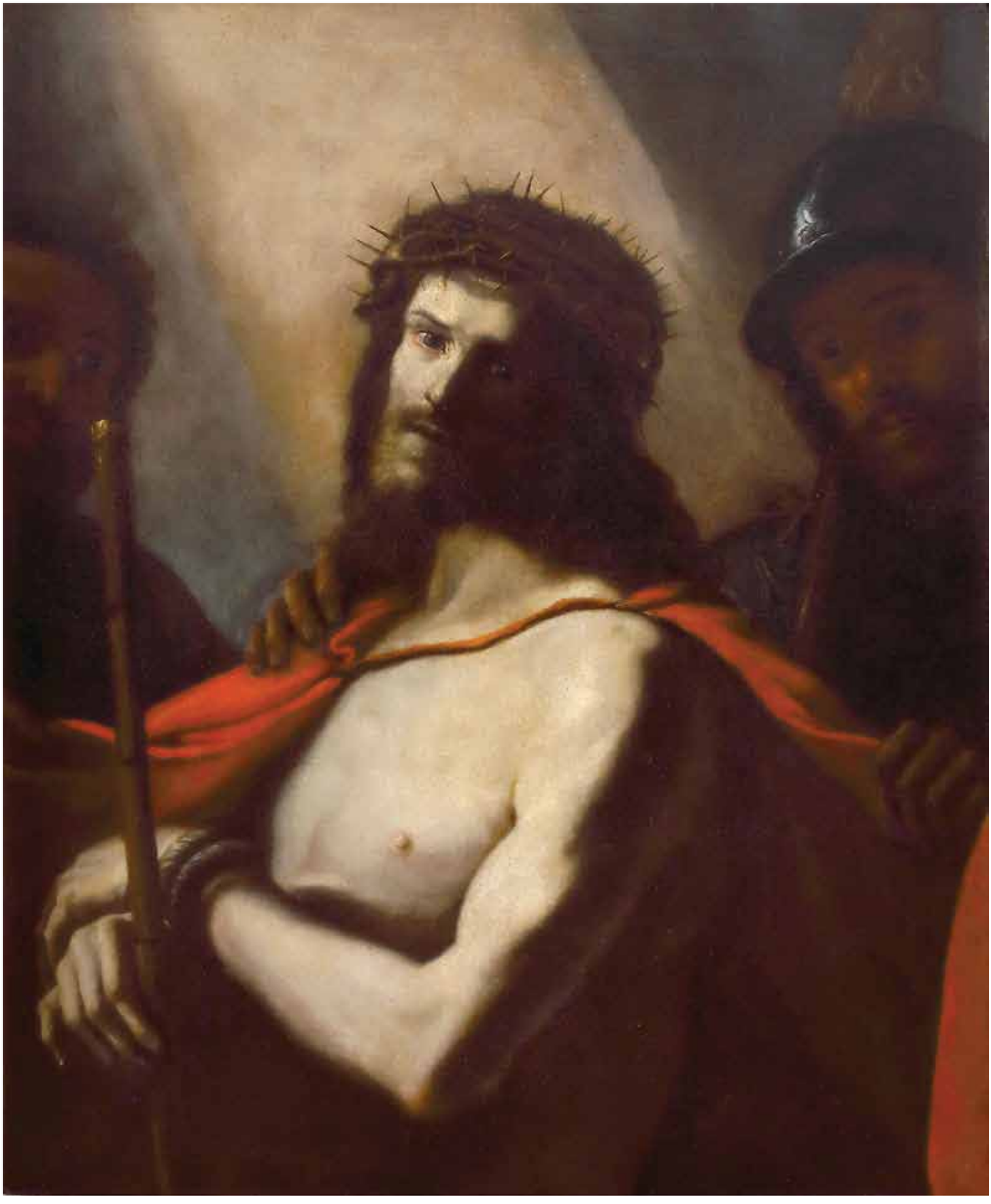
Nel recente passaggio sul mercato, l'attribuzione a Mattia Preti è stata indipendentemente confermata su base fotografica da Nicola Spinosa e da Giuseppe Porzio. Nella scheda del catalogo di Bertolami si sostiene che "Questo notevole dipinto trova la sua più logica collocazione all'interno del percorso creativo di Mattia Preti nel decennio iniziale del suo lunghissimo soggiorno a Malta, iniziato nel 1661. Probabilmente la sua esecuzione va posta subito dopo l'imponente decorazione della Cattedrale di San Giovanni a La Valletta (1661-1666). La nostra tela, oltre che per la sua evidente qualità pittorica, impressiona per il perfetto controllo della narrazione e dell'espressione degli affetti raggiunto da Mattia Preti, capace di calibrare con magistrale castigatezza il registro patetico richiesto dal soggetto. Preti ripensa qui, con rifinita cultura figurativa, non solo la grande tradizione naturalistica della pittura napoletana della prima metà del Seicento, ma anche l'esempio degli emiliani Lanfranco e Guercino. Il nostro dipinto si inscrive così idiomaticamente nella produzione più intimistica e meditativa di Preti, esprimendone la piena maturità, e va posto accanto a opere come il *Cristo e la Samaritana* della Fondazione Sicilia di Palermo, la *Trinità col Cristo morto* della chiesa di Sant'Antonio alla Valletta, il *Cristo deriso* del Museo della Cattedrale di Mdina, il *Battista* della Pinacoteca di Palazzo Arnone a Cosenza".

È probabile che la figura di Cristo scaturisca dal disegno impiegato per il Cristo portacroce nella *Salita di Cristo al Calvario* di Preti a Napoli, Gallerie di Capodimonte, datato nel decennio 1655-65 da John T. Spike (cf. J.T. Spike, *Mattia Preti. Catalogo ragionato dei Dipinti*, Firenze, 1999, 200, n. 114). In questo confronto emerge la scelta di raffigurare il Cristo rivolto verso lo spettatore, coinvolgendolo direttamente nel percorso della Passione mediante una comunicazione di particolare forza empatica ed emozionale. La vicinanza fisica dei due aguzzini che reggono derisoriamente il mantello di Cristo è un espediente volto ad accentuare la drammatica teatralità di questo momento della Passione: ma essi sono respinti nel fondale del dipinto mediante stesure rapide e compendiarie, al contrario di quanto accade con la accorta definizione del busto illuminato di Cristo. In ogni caso, per quanto consta a chi scrive, nessuna delle altre versioni del tema di *Ecce Homo* di Preti è costruita negli stessi termini in cui è concepito il dipinto qui in discussione.

Nella *Salita di Cristo al Calvario* di Capodimonte anche la figura dell'armigero sullo sfondo, a destra di Cristo (alla sua sinistra per chi guarda), sembra essere stata reimpiegata con varianti nel dipinto in discussione. Simili immagini di soldati ricorrono in molte opere di Preti a partire dal sesto decennio del Seicento, come ad esempio nelle due poco note *Storie della Passione di Cristo* a Sambughè (Preganziol), Chiesa di San Martino Vescovo, datate tra il 1653 e il 1660. Per altre figure di armigeri ulteriori paralleli sono possibili guardando la *Crocifissione di San Pietro* eseguita da Preti verso il 1655 a Napoli per Ferdinand van den Eynden (oggi a Birmingham, The Barber Institute, University of Birmingham). Queste figure di soldati vanno evidentemente ricondotte al costante interesse di Mattia Preti nei confronti delle invenzioni di Guercino, che le ha usate nelle sue scene di martirio lungo tutto l'arco della sua carriera.

Il dipinto in discussione mostra l'assottigliamento delle stesure pittoriche che caratterizza la produzione di Preti successiva al suo trasferimento a Malta. Non è semplice proporre una datazione circoscritta ma probabilmente ci troviamo tra l'ottavo e il nono decennio del Seicento, un periodo in cui il maestro calabrese accentua la componente neoveneta già presente nelle sue opere prodotte tra Modena, Roma e Napoli. Al tempo stesso è evidentemente il frutto di una scelta precisa il potente chiaroscuro sulla figura e sul volto del Cristo: questo il recupero di una violenza nell'uso delle luci riporta alle radici tardo-caravaggesche di Mattia Preti, maturate a contatto del fratello Gregorio nei primi anni della sua permanenza a Roma.

Riccardo Lattuada



14.
Luca Giordano
(Napoli 1634 – 1705)

Diogene alla ricerca dell'uomo vero
Olio su tela, cm 104 x 162

Iscrizione in basso a destra: *OVERO HOMINEM / VERIDICO*

Bibliografia

A. Della Ragione, *Scritti sulla pittura del Seicento e Settecento napoletano*, III tomo, pp. 12-13, fig. 15, Napoli, 2018.

Il dipinto è stato attribuito a Luca Giordano da Nicola Spinosa (comunicazione scritta) e pubblicato da Achille della Ragione nel 2018 con l'indicazione della provenienza dalla Collezione di Marco Datrino (cf. qui la bibliografia).

Diogene di Sinope fu discepolo di Antistene di Atene, il fondatore della scuola filosofica cinica, che si professava il disprezzo nei confronti dell'attaccamento ai beni materiali e alle convenzioni sociali in nome del ritorno ad una vita frugale. La scuola dei cinici era così denominata perché i suoi esponenti, caratterizzati dalla vis polemica e dall'abilità dialettica, sembravano "abbaiare" come cani: in Greco cinico vuole dire canino, ed ecco perché Diogene viene a volte raffigurato insieme a un cane. Secondo le fonti sarebbe vissuto in una botte vestendosi solo con un mantello, camminando a piedi scalzi e mendicando il cibo.

Nel presente dipinto è raffigurato l'episodio in cui Diogene fu visto percorrere le strade di Atene in pieno giorno con una lanterna in mano, proclamando di essere alla ricerca di un "uomo": cioè l'uomo teorizzato da Platone, ossia "l'idea dell'uomo". Diogene rifiutava l'esistenza di una "idea dell'uomo", non vedeva altro che uomini reali. È un aspetto tipico della visione di Giordano l'attitudine a fornire un'interpretazione non convenzionale della scena: un uomo occhialuto, abbigliato con un paletot di stoffa pregiata ornato di pelliccia, indossa un cappello piumato color blu oltremare. La sua gestualità sembra indicare che egli si stia sottomettendo al filosofo, la cui espressione corrucciata sembra ammonirlo, ispirandogli una espressione contrita. L'uomo potrebbe essere il ricco Seniade di Corinto, al quale Diogene fu venduto come schiavo. Il filosofo disse a Seniade che avrebbe dovuto obbedirgli anche se era il suo padrone: "infatti, se anche un medico o un pilota fosse uno schiavo, gli si obbedirebbe comunque" (Diogene Laerzio, *Vite e dottrine dei più celebri filosofi*, a cura di G. Reale et al., Milano, 2005, p. 637).

Il dipinto mostra i caratteri stilistici tipici del periodo giovanile di Luca Giordano, durante il quale il pittore produsse una cospicua serie di immagini di filosofi e scienziati dell'antichità ispirati a modelli iconografici e compositivi di Jusepe de Ribera, ma di fatto rappresentati in termini totalmente nuovi dal pittore napoletano. Un primo raffronto all'interno del corpus di Giordano è possibile con un'opera datata orientativamente verso il 1660, l'*Astronomo (Tolomeo?)* a Città del Messico, Museo Nacional de San Carlos (cf. N. Spinosa in *Luca Giordano. La imagen como ilusión*, catalogo della mostra, a cura di N. Spinosa – A.E. Pérez Sánchez, Napoli, 2004, pp. 70-71, n. 12). La materia pittorica fluida, caratterizzata da una morbidezza diversa dalle interpretazioni di Giordano più strettamente legate ai modi di Ribera, si ritrova nel *Battesimo di Cristo* nella Sagrestia della Cattedrale di Toledo (cf. almeno O. Ferrari – G. Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*, Napoli, 1992, I, p. 300, A292; II, p. 623, fig. 396; A. Úbeda de los Cobos, *Luca Giordano y el Casón del Buen Retiro*, Madrid, 2008).

Il tipo fisico e la postura di colui che abbiamo qui identificato con Seniade ricorre in controparte nel *Filosofo* a Lille, Palais des Beaux-Arts, persino nella posizione della mano portata al petto (cf. D. Dujardin in *Portraits de la pensée*, catalogo della mostra, a cura di A. Tapié – R. Cotentin, Parigi, 2011, pp. 198-199, n. 47). Questo raffronto mostra come da disegni e/o cartoni abilmente riutilizzati Giordano riusciva ad estrarre figure di particolare forza espressiva, riproponendole con efficaci varianti in contesti diversi e sotto mutate spoglie, ma senza mai cadere nella trappola dell'automatismo nelle sue composizioni.

La fluidità degli appoggi pittorici è a suo modo vicina ai modi di Antonio Zanchi e di Giovan Battista Langetti, le cui opere Giordano conobbe a Venezia durante il suo soggiorno tra il 1664 e il 1667. Questo aspetto dell'attività del maestro napoletano è oggi più chiaro in forza del recente contributo di Giuseppe Scavizzi (*Luca Giordano, la vita e le opere*, Napoli, 2017, pp. 85-87 e passim), ma sono rari i dipinti realizzati nella fase stilistica palesata dal *Diogene*, il che aumenta l'interesse di quest'opera singolare.

Riccardo Lattuada

VERIDICO

15.
Luca Giordano
(Napoli 1634 - 1705)

Ercole e Onfale
Aurora e Cefalo
Una coppia, olio su vetro, ciascuno cm 53 x 75

Provenienza
Collezione privata.

Bibliografia
A. González-Palacios, *Il Tempio del Gusto, Roma e Il Regno delle Due Sicilie*, Milano, 1984, vol. I, pp. 230-232, vol. II, tavv. 409-410;
M. di Martino, in *Heroines and Muses. Women in European Painting (1600-1900)*, catalogo della mostra, Galerie Michel Descours – Cesare Lampronti Gallery, Londra, 2019, pp. 34-35, nn. 21-22.

Noto sin dagli esordi per la sua prodigiosa abilità nella difficilissima pittura su vetro, Giordano conferì a tale genere uno slancio inedito per la scena artistica italiana, fino a formare una vera e propria bottega specializzata. Sotto il suo controllo lavorarono Carlo Garofalo, Andrea Vincenti, Domenico Perrone, Francesco della Torre e Domenico Coscia (cf. B. de' Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, 1742-44: III, 452). Sarebbe stato l'interessamento di Carlo Garofalo all'origine della permanenza di Giordano in Spagna come pittore del Re dal 1692 al 1702; qui l'artista produsse anche dipinti su vetro (cf. A. Gonzalez-Palacios in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra, Napoli, 1984, vol. II, pp. 293-296; L. Martino, ibidem, vol. II, pp. 422-430; L. Martino, *Vetri dorati e graffiti e vetri dipinti a Napoli nel Seicento*, in *Centri e periferie del Barocco*, vol. II, *Barocco napoletano*, a cura di G. Cantone, Roma, 1992, pp. 711-728; cenni in Ferrari-Scavizzi, *Luca Giordano (1634-1705), L'opera completa*, Napoli, 1992, vol. I, pp. 123, 232 nota 10; L. Martino in *Luca Giordano, 1634-1705*, catalogo della mostra, Napoli, 2001, pp. 248-249, n. 80). Tra i vetri ritenuti autografi di Giordano vi sono l'*Adorazione dei Magi* e l'*Adorazione dei pastori* a San Ildefonso, Granja Real, datati 1688 (cf. Ferrari-Scavizzi, *Luca Giordano*, cit., vol. I, p. 322, A435; vol. II, p. 705, figg. 567-568). Sono ascritte a Garofalo quattro storie mitologiche a Madrid, Galleria Artemisia, e l'*Adorazione dei Magi* a Roma, Collezione Funaro; un *Ercole e Onfale* in ottagono correttamente dato a Luca Giordano è a Milano, Collezione Giulini; chi scrive gli ha attribuito una *Pietà* a Vienna, Dorotheum, nel 2011, e un vasto *Martirio di San Lorenzo* (cm 50 x 73,5), passato a Napoli, Blindarte, 30/XI/2014, lotto 130. La *Sacra Famiglia* (cm. 61 x 68,5) pubblicata da L. Martino in *Luca Giordano, 1634-1705*, 2001, cit., è passata a Napoli, Blindarte, 1/XII/2018, lotto 240. Un coperchio di cofanetto o sportello centrale di un cabinet (cm. 55 x 63,6), con cinque storie di Perseo, era nel 2013 a Milano presso la Galleria Salamon.

I due dipinti in discussione sono stati attribuiti nel 1984 a Luca Giordano (o a un pittore a lui vicino) da Alvar González-Palacios. L'attribuzione al solo Giordano è confermata da confronti con varie opere del pittore, anche su vetro, come la *Venere dormiente* a Matera, Palazzo Lanfranchi, in cui il corpo della dea dipende dallo stesso disegno usato per Onfale, ma in controparte. Ancor più stretta è la relazione con un *Polifemo e Galatea* in ubicazione ignota (cf. Fototeca Zeri, scheda n. 54886). Il volto di Ercole e parte della sua anatomia sono confrontabili con il barcaiolo a torso nudo alla estrema destra del *Ratto di Elena* di Giordano a Napoli, Palazzo Zevallos di Stigliano, Gallerie d'Italia (1660 circa), e con il volto di quello alla sinistra del barcaiolo. Meno letterale ma pertinente è il confronto con un'altra opera del settimo decennio, *Venere e Marte* a Napoli, Museo di Capodimonte. Un vaso di fiori simile a quello qui in *Ercole e Onfale* è nel dipinto omonimo già a Londra, Sotheby's, 1958 (cf. Fototeca Zeri, scheda n. 54892). Le posture delle figure principali sono ispirate all'affresco di ugual soggetto di Annibale Carracci nella Galleria Farnese (Roma). Sono veri e propri tour de force il leggio in legno dorato, con la sirena alata in funzione di cariatide, e il letto con la zampa a forma di delfino. Il primo dei due dettagli è evidentemente ispirato alle invenzioni di Cosimo Fanzago compendiate nelle incisioni di opere di oreficeria eseguite da Orazio Scoppa.

La stessa composizione di *Aurora e Cefalo* si lega all'affresco di ugual soggetto di Annibale Carracci nella Galleria Farnese. Giordano cambia non più di tanto dettagli nella postura delle figure, ma si riferisce al prototipo di Annibale al punto da rendere quasi un tributo all'insigne prototipo. Si sa che in gioventù Giordano compì molti soggiorni di studio a Roma con il padre Antonio, traendo disegni commerciali dai grandi cicli pittorici di Raffaello, Michelangelo, Annibale Carracci e altri artisti della maniera moderna.

In *Aurora e Cefalo* il putto in volo sarà ripreso in controparte nel *Trionfo di Galatea* a Firenze, Palazzo Pitti (1575 circa). In generale i tipi fisici di tutte le figure di questi due splendidi vetri, giuntici in eccezionale stato di conservazione, sono riferibili alla produzione di Luca Giordano verso il 1660-70, e una loro datazione in tale decade sembra la più plausibile.

Riccardo Lattuada

Seicento romano

16.
Antiveduto Gramatica
(Roma 1569 - 1626)

Sacra Famiglia con Sant'Anna
Olio su tela, cm 113,5 x 160

Provenienza
Collezione Privata, Spagna.

Bibliografia:
F. Baldassari, *Proposte per Antiveduto Gramatica* in "Storia dell'Arte", 146/148, (nn. 46/48), 2017, pp. 81-83, fig. 9.

Nella tela Maria è raffigurata in atto di offrire il Bambino alla cugina più anziana Anna, mentre in disparte, sul lato sinistro, Giuseppe osserva la scena distogliendo per un momento lo sguardo dal testo a cui era intento. L'abito azzurro ossidato della Vergine e il bagliore della pelle bianca del Bambino costituiscono il punto focale della scena. Le figure sode e tornite si stagliano contro un fondo scuro, giustapposte in una sintassi rigida che tende ad esaltarne il valore iconico. Se la figura di Sant'Anna ricorda l'omonima dipinta da Caravaggio nella pala dei Palafrenieri, quella di Giuseppe attinge ad un linguaggio figurativo colto, a mostrare la propria appartenenza all'ambito sacerdotale, ponendosi a metà tra un filosofo/intellettuale ed un santo.

La disposizione delle due protagoniste femminili e la posa ieratica del Bambino sono quelle adottate da Gramatica nella *Sacra Famiglia con sant'Anna* oggi alla Staatliche Kunsthalle di Karlsruhe, in cui risulta invece notevolmente variata la figura di San Giuseppe che giunge a compattare il gruppo, frapponendosi con il proprio il proprio bastone tra la Vergine e il Bambino. Siamo in un momento successivo alla fase più intensamente caravaggesca di Gramatica, cui appartiene la *Sacra Famiglia* della Galleria Palatina di Firenze, qualificata da un realismo più insistito delle figure.

Formatosi a Roma con il perugino Giovanni Domenico Angelini, Grammatica si guadagnò il soprannome di "gran capocciante" per la sua specializzazione nel dipingere teste di uomini illustri, a tutt'oggi oggi da identificare. Passò in seguito alla pittura da stanza riscuotendo analogo successo, come narra il suo biografo Giovanni Baglione: "Per far vedere ai Pittori, ch'egli non solo sapeva far le teste, ma ancora le figure, cominciò ad operare de' quadri grandi con ritrarre dal naturale, e ne riportò credito e honore" (G. Baglione, *Le Vite de' Pittori Scultori et Architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma 1642, ed. anastatica a cura di V. Mariani, Roma 1935, p. 293). Nel primo decennio del Seicento fu uno dei più originali e aggiornati interpreti del naturalismo caravaggesco, per poi stemperare il proprio linguaggio con le eleganze di Domenichino.

La tela in esame sembra appartenere alla fase estrema di Gramatica, alla metà degli anni venti, anche per gli stretti rapporti tipologici tra le fisionomie dei suoi protagonisti e i tipi ricorrenti nei suoi ultimi quadri noti: dalla *Sacra Famiglia* del Museo Cristiano di Esztergom alla *Madonna con il Bambino e sant'Anna* del Nationalmuseum di Varsavia. Questa produzione finale è contrassegnata dalla scelta del pittore di rassodare le forme e di conferire un tono sospeso ai movimenti delle figure per raggiungere una semplificazione stilistica che lo avvicina alla corrente emiliana del Domenichino.

Francesca Baldassari

17.
Bartolomeo Manfredi
(Ostiano 1582 - Roma 1622)

La Negazione di San Pietro
Olio su tela, cm 142,9 x 208,9

Provenienza
Christie's, Regno Unito.

Letteratura
C. Strinati in *Lights and Shadows, Carravaggism in Europe*, cat. della mostra, Lampronti Gallery, Londra, 29 giugno - 31 luglio 2015, Roma 2015, cat. n. 5, pp. 20-2.

Anche se la cronolgia del Manfredi non è ben stabilita, è probabile che questo dipinto sia da annoverare tra i quadri più antichi del celebre artista.

La *Negazione di Pietro*, infatti, mostra caratteri iconografici e stilistici che inducono a collocarlo in un momento quasi aurorale dell'evoluzione del Manfredi, assumendo un valore rilevante, sia intrinseco, data la sua qualità veramente singolare e superba, sia estrinseco, in quanto vero e proprio documento storico-artistico.

Si tratta, probabilmente, di uno dei primi esempi di quella tipologia di dipinti, inventata appunto dal Manfredi e definita poi da Joachim von Sandrart, *manfrediana methodus*, tipologia che non può di certo essere racchiusa in una schematica definizione, la quale deve anche tener conto del fatto che probabilmente Manfredi non arrivò da solo e neppure per primo alla 'scoperta' di questo metodo di dipingere, ma fu preceduto da Jusepe de Ribera, se appartiene veramente a quest'ultimo (come propone Gianni Papi) quel gruppo anonimo definito Maestro del Giudizio di Salomone.

Manfredi, seguendo il Caravaggio, ma poi subito distinguendosene, inventò, peraltro, l'idea di riunire in uno stesso dipinto episodi diversi non necessariamente connessi tra loro, ma legati da un comune intento di descrizione di una vita, popolare e aristocratica insieme, all'interno di oscure taverne, sale da gioco, cubicoli pericolosi ma accoglienti. Caravaggio aveva inventato alcune iconografie nuovissime in tale direzione, e Manfredi si impossessò di tali idee inventando la combinazione simultanea di questi e altri soggetti analoghi per generare nuove idee narrative e avvincenti ambientazioni, fondate sui contrasti di potenti folgorazioni cromatiche e profondi gorghi di ombra e mistero.

La *Negazione di Pietro* qui in esame ne è un esempio: a sinistra la scena, oscura e vagamente desunta, ma solo per certi dettagli, dalla *Cattura di Cristo nell'Orto* del Caravaggio per i Mattei. A destra, incuneata nella precedente tramite l'imponente figura del giovane milite seduto con un grande cappello piumato, c'è la scena della partita ai dadi dove un giocatore sembra quasi scattare in piedi infuriato e urlante, mentre contesta il punto all'avversario indicando il dado incriminato e un altro personaggio in piedi osserva senza intervenire. Due scene, una sacra e una profana che alludono l'una all'altra. Prima che il gallo canti, infatti, Pietro tradirà il Signore e un inganno e forse un tradimento si insinuano nel gioco dei due ragazzi, trasformando in dramma latente e angoscioso un banale passatempo. Ma mancano, nel nostro dipinto qui in esame, i due aspetti iconografici che invece renderanno celeberrima la *manfrediana methodus*: la *zingara* e il *concerto*. Riflettendo bene al livello stilistico del nostro dipinto della *Negazione di Pietro* si può capire il perchè. Infatti, tra gli innumerevoli quadri importanti oggi conosciuti della *manfrediana methous,* questo è forse l'unico a citare in maniera embrionale dei prototipi caravaggeschi precisi, prelevati come dettagli: il soldato che trattiene Cristo nella *Cattura* Mattei, una delle figure urlanti nel *Martirio di Matteo* Contarelli. Chi ha dipinto allora questo quadro della *Negazione di Pietro* ha assistito, più e prima degli altri, al formarsi dei modelli caravaggeschi e li ha rielaborati in uno stile che da un lato è profondamente ancorato al Merisi, soprattutto a quello attivo tra gli anni 1600 e 1603, dall'altro sembra rielaborare quelle idee secondo parametri ancora incardinati al tardo-manierismo di matrice roncalliana dominanti a Roma in quei primi anni del secolo diciassettesimo e fortemente sostenuti nella cerchia dei Crescenzi, protettori del Caravaggio.

Manfredi è stato documentatamente a Roma già all'inizio del Seicento prima seguace del Roncalli e poi allievo fedele del Caravaggio, al punto di poterne riprodurre lo stile quasi testualmente, come ci dicono le fonti, e il pittore del quadro qui in esame è un roncalliano che ha dirottato completamente verso il caravaggismo, presumibilmente in una data che si discosta di pochissimo dalla *Cattura* Mattei, cioè dal 1603.

La corrispondenza stilistica, poi, della nostra *Negazione di Pietro* col Manfredi successivo è lampante.

Dunque il nostro dipinto dovrebbe essere databile intorno al 1605, in un periodo in cui conosciamo poco e male la produzione manfrediana.

L'opera potè nascere precocemente proprio in ambito Mattei (anche se non risulta reperibile negli inventari fino ad oggi pubblicati inerenti ai beni artistici Mattei) e la sbalorditiva e superba cornice che la contiene esibisce per l'appunto un simbolo della famiglia Mattei, l'aquila ad ali spiegate.

Opera forte, potentemente eseguita, ritengo in conclusione che questa *Negazione di Pietro* possa essere qualificata addirittura come il primo, vero capolavoro di Bartolomeo Manfredi.

Claudio Strinati

18.
Pietro Berrettini, detto Pietro da Cortona e studio
(Cortona 1596 - Roma 1669)

L'alleanza di Giacobbe e Labano
(1630 circa)
Olio su tela, cm 206 x 170

Expertise
Francesco Petrucci, 30 marzo 2009;
Giancarlo Sestieri, 4 Aprile 2012.

Provenienza
Probabilmente collezione Barberini;
Collezione Lord Leicester a Halkham Hall.

Bibliografia
M. Fagiolo dell'Arco, *Pietro da Cortona e i 'Cortoneschi'. Gimignani, Romanelli, Baldi, il Borgognone, Ferri*, Roma 1998, p. 43, fig. 4.
I. A. Richter, *A rediscovered painting by Pietro da Cortona*, in "Apollo", XIV, 83, novembre 1931, p. 286, tav. 2.

Bibliografia Comparativa
G. Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Firenze 1962, II, ed. con aggiornamenti e aggiunte a cura di L. Trezzani e L. Laureati, Firenze 1982, p. 210, cat. n. 59;
L. Mochi Onori, in *Pietro da Cortona. 1597-1669*, catalogo della mostra a cura di A. Lo Bianco, Milano 1997, p. 342, cat. n. 39.

La straordinaria qualità pittorica del dipinto dimostra che si tratta di un'opera autografa di Pietro da Cortona. La tela si trovava nella collezione di Lord Leicester a Halkham Hall e può essere identificata con molta probabilità con il quadro raffigurante la *Riconciliazione di Labano con Giacobbe* già appartenuto ai Barberini, elencato nell'inventario del 1844 tra i beni conservati nel palazzo della famiglia a Roma e collocato nell' "Appartamento terreno" nell'ala nord dell'edificio, ossia nella sala dove erano stati riuniti i dipinti più importanti (*cfr.*, Mochi Onori, *op. cit.*, p. 343, n. 39).

I Barberini possedevano due opere del Cortona con questo tema. L'altro *Giacobbe e Labano,* attualmente al museo del Louvre a Parigi (Briganti, n. 58; Mochi Onori, p. 342, n. 39), è citato negli inventari antichi a *pendant* con il *Labano cerca gli idoli* ora a Bristol (City Art Gallery).

Irma Richter, che ha pubblicato la presente versione per la prima volta, pensa che si tratti del prototipo della collezione Barberini e ritiene che il soggetto abbia un significato simbolico, allusivo della riconciliazione tra i Barberini e i Doria-Pamphilji (Richter, 1931, pp. 285-287).

La scena rappresenta un episodio della vita di Giacobbe narrato nell'Antico Testamento. Labano, fratello della madre di Giacobbe, si era accordato con il nipote promettendogli in moglie la sua bella figlia Rachele se avesse lavorato sette anni come pastore per lui. Trascorso questo periodo di tempo, con un inganno, gli dà in sposa la brutta figlia Lia. Dopo altri sette anni di lavoro Giacobbe, finalmente, riesce a sposare Rachele. A questo punto decide di ritornare a Canaan, la sua terra natia, ma durante il viaggio è raggiunto da Labano che lo accusa di avergli rubato i 'terafim' o idoli, piccole statuette simboleggianti le divinità familiari, che servivano a predire il futuro e a stabilire l'erede legittimo.

Giacobbe, del tutto ignaro del fatto che l'autrice del furto è Rachele, permette a Labano di ispezionare il suo accampamento. Fortunatamente la ricerca si rivela infruttuosa, poiché la donna ha nascosto le statuine sotto la sua gonna.

Nel dipinto è raffigurato il momento in cui Labano, non avendo trovato gli idoli, si riconcilia con Giacobbe. I due, prima di separarsi, si stringono la mano sull'ara dove appare l'agnello sacrificato. Sulla sinistra del quadro c'è Rachele che ha in braccio Giuseppe, il primo avuto dall'amato; gli altri bambini attorno alla donna, invece, sono i figli di Lia, la quale, timorosa e in disparte, guarda il padre e l'ex marito. Sullo sfondo si intravede la tenda dell'accampamento.

Secondo la Richter la scena ha un preciso riferimento storico, e alluderebbe agli avvenimenti accaduti nel 1653. A questa data, infatti, i Barberini, tornati a Roma dopo l'esilio in Francia, sanciscono l'amicizia con i Doria-Pamhilij attraverso il matrimonio tra Olimpia Giustiniani, pronipote di papa Innocenzo X Pamphilij, e Matteo Barberini (*cfr.*, Richter, pp. 285-287).

Questa interpretazione non può essere condivisa, perché presupporrebbe un'esecuzione attorno al 1653 anche per il quadro del Louvre che appare citato già nell'inventario del 1644 e il cui stile, secondo il Briganti, è chiaramente riferibile agli anni 1630-1635 dell'attività del Cortona e non più tardi (Briganti, p. 209, n. 58).

Il dipinto, invece, mostra un chiaroscuro più sviluppato e contorni più incisivi rispetto all'esemplare del Louvre. Briganti scrive che si tratta di "un originale del Cortona e non di una derivazione del quadro del Louvre", sostenendo che la sua datazione, per motivi stilistici, deve porsi prima del 1653 (ivi, p. 210, n. 59).

Sull'attribuzione del dipinto al Cortona si è espressa favorevolmente anche Mina Gregori.

19.
Alessandro Turchi, detto l'Orbetto
(Verona 1578 - Roma 1649)

Cristo e l'adultera
Olio su tela, cm 108 x 147

Provenienza
Collezione del Cardinale Giulio Mazzarino, Parigi;
Collezione del Marchese di Aulan, Francia;
Collezione di Guillaume-Jean Constantin, Parigi;
Collezione di George Granville Leveson-Gower, Regno Unito.

Bibliografia
M. Pulini, *Il naturalismo temperato temperato di Alessandro Turchi*, in *Studi di Storia dell'arte*, 7, 1996, pp. 165-199, p. 170, fig. n. 34;
Davide Dossi, *Alessandro Turchi nella Francia del Seicento: opere, mercato, commissioni*, in *ArtItalies*, 19, 2013, pp. 10-21.

Bibliografia comparativa
F. Papa, *Un cardinale di nome Giulio. Il Mazzarino*, Firenze 2006;
D. Dossi, *Il gusto per la pittura di Alessandro Turchi in Francia nel Settecento*, in *ArtItalies*, 20, 2014, pp. 51-59.

Di origine veronese, Alessandro Turchi verso il 1614 si stabilì a Roma, dove rimase sino alla morte; fu sempre legato alla sua città natale, dove le famiglie più importanti collezionavano suoi dipinti. Il suo più importante mecenate fu il Marchese Gaspare Gherardini, informatore artistico di Cristina di Svezia.

Le sue opere trovarono il favore dei collezionisti europei già nel Seicento, soprattutto in Baviera e in Francia tra cui l'elettore e duca di Baviera Massimiliano I, i cardinali Richelieu e Mazzarino.

Come messo in luce da Davide Dossi, fra il 1700 e il 1799 si riscontrano circa centocinquanta menzioni di opere dell'Orbetto nei cataloghi redatti in occasione delle aste parigine, le quali comprendono opere su tela, ma anche rami e paragoni (chiamati « pierre de touche » oppure « marbre noir »), copie e quadri nel gusto di Turchi. La maggior parte di esse si riferisce però alla seconda metà del Settecento; prima del 1750 si arriva appena a una ventina di segnalazioni. A parte alcuni dipinti che erano appartenuti al cardinale Mazzarino e che si riversarono sul mercato all'inizio del Settecento in conseguenza dell'alienazione della sua quadreria, la quasi totalità delle opere dell'Orbetto che compaiono nei cataloghi di vendita e negli inventari settecenteschi fu importata dall'estero.

Il Mazzarino attraverso una rete di agenti vantava una collezione prodigiosa che comprendeva manufatti artistici di qualità superlativa. Ne facevano parte ben quattro opere del pittore veronese, tra cui il *Cristo e l'adultera* qui presentato. Nell'inventario del 1661, l'opera viene così ricordata "un autre faict par Allexandre Veroneze sur toille representant l'Adultere avecq un soldat et Notre Seigneur demy figure au naturel, hault de trois piedz neuf poulces et large de cinq piedz trois poulces, garny de sa bordure de bois doré"[1].

L'impostazione a mezza figura del quadro ricorda quella in uso nella pittura veneta rinascimentale (Palma il Vecchio o Lorenzo Lotto) [2], in cui si riscontra un numero limitato di personaggi disposti all'interno di uno spazio ristretto, e si riscontra un influsso dal caravaggismo di Bartolomeo Manfredi, filtrato attraverso una componente classicistica.

Su uno sfondo scuro, dove nulla accenna al tempio di Gerusalemme, risalta la bellezza quasi maliziosa della samaritana, l'unica a volgere il volto verso lo spettatore. Il dipinto raffigura il momento in cui Cristo, dopo aver tenuto in un primo tempo un atteggiamento quasi indolente, ascolta con attenzione gli scribi e i farisei, ed alza la mano destra per calmarli e nello stesso tempo per proteggere la donna, pronunciando la celebre frase: «*Chi di voi è senza peccato, scagli per primo la pietra contro di lei*», rispondendo così alla trappola ordita dai farisei con una provocazione morale di forte impatto. La donna piange di vergogna e di pentimento, ed è colta mentre viene maltrattata da un soldato con l'armatura d'acciaio, che infatti la tiene legata con la mano destra ad una corda. In un gesto di pudore e vergogna la donna si avvolge nel manto color senape, e, con le guance rosse per l'imbarazzo, abbassa lo sguardo all'ascolto delle parole di Cristo. Quest'ultimo viene raffigurato di profilo e con le braccia aperte, con il corpo proteso in avanti, quasi a sfondare con il suo gesto la profondità del buio e dello spazio e simbolicamente ad avvolgere la donna in un abbraccio. Il volto, sereno, sembra ricordare la solennità del Cristo delle icone sacre, e il suo sguardo è rivolto alla guardia, e non alla donna.

Il taglio della composizione e l'attenzione alla gestualità ricordano molto il *Cristo e la samaritana* dell'Orbetto, opera attualmente in collezione privata, a Verona, databile al 1625, dove il Cristo, raffigurato di profilo, protende il busto verso la donna, anch'essa avvolta in un manto color ocra.

Marcella di Martino

---

1 Si veda: D. Dossi, *Alessandro Turchi nella Francia del Seicento: opere, mercato, commissioni*, in *ArtItalies*, 19, 2013, pp. 13 e 14, n. 37, con bibliografia di riferimento.

2 Si considerino le affinità di impostazione scenica con il dipinto di analogo soggetto di Palma il Vecchio conservato al Museo Statale Ermitage di San Pietroburgo (olio su tavola trasportata su tela, 82 x 69,5 cm).

20.
Giuseppe Cesari detto Cavalier d'Arpino
(Arpino 1568 - 1640 Roma)

La Fortuna con due tritoni
Olio su tavola, 127 x 89 cm

Il dipinto qui esposto è opera integralmente autografa e di qualità notevolissima di Giuseppe Cesari detto il Cavalier d'Arpino (Arpino 1568 - Roma 1640). Si tratta di una singolare e rara raffigurazione della *Fortuna* (olio su tavola di formato ovale, cm 127 x 89) che invece di avanzare sulla sfera del mondo come in altre iconografie analoghe, è sostenuta da due tritoni, tanto da accostarsi alla rappresentazione del mito di *Galatea.* Del resto anche i due tritoni, nel nostro dipinto, sono rappresentati con una evidente allusione alle figure mitologiche dei satiri, in una specie di "doppia" iconografia. Una insolita ed elegante costruzione figurativa che quadra bene con la mentalità dell'ultimo Cavalier d'Arpino, molto dedito all'elaborazione di iconografie particolari sia in campo sacro, sia in campo profano, proprio quando affidava sempre più volentieri alla sua operosa bottega l'esecuzione di opere, quasi sempre sacre, di iconografia ripetitiva e standardizzata, riservando a sé l'esecuzione delle opere (sacre o profane) più originali e creative. Questa tipologia femminile che riscontriamo nella *Fortuna-Galatea,* elegantissima, muscolosa e slanciata, fu elaborata dall'Arpino già nella sua giovinezza come attesta il bel disegno di *Una ninfa nuda sotto la luna,* nella collezione di Lord Leicester ad Holkham Hall, ripetutamente pubblicato in tutti i testi specialistici sul maestro. Del resto Arpino in gioventù (1594 - 95) aveva dipinto una figura analoga nella Loggetta di Corrado Orsini, oggi Pio Sodalizio dei Piceni in via di Parione a Roma, come rappresentazione di una *Venere* simbolo del tramonto. In quel caso il nudo, simile sia per impostazione grafica sia per esecuzione pittorica a quello qui in esame, poggia su una conchiglia, tanto che anche in tale frangente il pittore potè proporre una curiosa "duplicità" iconografica tra l'immagine della *Galatea* e, in questo caso, l'immagine di una figura mitologica quale *Venere.* Non si conosce il primo committente dell'opera qui in esame della *Fortuna-Galatea* certo molto più avanzata come cronologia rispetto all'affresco del Pio Sodalizio dei Piceni ma potrebbe essere forse identificata in un quadro, dichiarato del Cavalier d'Arpino e descritto come *Galatea* registrato in un inventario del 1653 nella collezione Monterrey a Madrid, inventario citato da Alfonso E. Perez Sanchez in *Pintura italiana del siglo XII en Espaiia,* 1965, p. 222. Per l'autografia e la datazione della *Fortuna-Galatea* basta confrontare il nostro dipinto con 1'affresco raffigurante *due vecchi satiri,* eseguito dall'Arpino sopra la lapide sepolcrale del cardinale Pietro Aldobrandini nel Salone del Palazzo dei Conservatori in Campidoglio a Roma, pubblicato da H. Roetggen, *II Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna,* Ugo Bozzi, Roma 2002, p. 459. Le tipologie dei due satiri nell'affresco del Campidoglio e la stesura pittorica, così impastata e densa, si ritrovano identiche nelle figure dei due tritoni-satiri della nostra *Galatea-Fortuna.* L'affresco in Campidoglio e databile poco dopo il 1630 e tale data compete anche alla bella *Galatea-Fortuna* da avvicinare ad altre rare opere di carattere mitologico che il Cesari elaborò nella fase estrema della sua vita, con una freschezza e una arguzia invero incomparabili. La cospicua raffinatezza e bellezza del dipinto sono peraltro esaltate dall'ottimo stato di conservazione sia del supporto sia della superficie pittorica.

Claudio Strinati

21.
Giuseppe Cesari, detto Cavalier D'arpino
(Arpino 1568 - Roma 1640)

L'arresto di Cristo nel giardino dei Getsemani
Olio su tavola, cm 80 x 57

Expertise
Claudio Strinati, 24 marzo 2014;
G. Papi, 27 aprile 2017;
Rottgen, 7 dicembre 2017.

Bibliografia comparativa
G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, 1617-1621 circa, ed. a cura di A. Marucchi e L. Salerno, Roma, 1956-1957, 2 voll.
G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Genova sd;
Carel van Mander, *Le vite degli illustri fiamminghi, olandesi e tedeschi*, edizione a cura di Ricardo de Mambro Santos, Sant'Oreste 2000;
H. Röttgen, *Il Cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna,* Roma 2002 (con ampia bibliografia di riferimento)

Questa immagine è una delle più famose del Cavalier d'Arpino, soprattutto per la fama della versione su rame di proprietà del cardinale Scipione Borghese, oggi presso la Galleria Borghese e databile negli ultimi anni (forse intorno al 1597) del XVI secolo. Quest'ultima è ricordata da Giulio Mancini nelle sue *Considerazioni sulla pittura* (1617-1621, ed. 1956-1957, I, pp. 238-239) e Giovan Pietro Bellori, nelle postille alle *Vite* del Baglione, la dichiara "la più bell'opera che facesse il Cavaliere".

Esistono diverse redazioni, alcune delle quali ritenute autografe (si veda per un resoconto completo Röttgen 2002, pp. 308-310), come quella conservata a Kassel (Staatliche Kunstsammlungen) e forse – secondo Röttgen – anche quella un tempo in collezione Galli a Carate Brianza, giudicata più tarda (secondo decennio del XVII secolo) ed eseguita almeno sotto il controllo del Cesari; stesso giudizio anche per quella conservata presso l'Accademia di San Luca a Roma. Una redazione dovette anche arrivare in Spagna, visto che esiste una copia nella Cattedrale di Toledo e nel Monastero dell'Encarnación di Madrid.

La tavola in esame, ancora inedita e non considerata nelle schede dello studioso tedesco, è di altissima qualità e a mio avviso dovrà ritenersi autografa. Rispetto al rame Borghese e alla versione di Kassel, presenta una situazione luministica decisamente più contrastata, con un forte chiaroscuro; il cielo vi appare pressoché completamente nero e più forte è il contrasto dell'inserto lunare, gli alberi del fondo non si distinguono, immersi come sono nel buio. Anche la figura di Cristo ha toni decisamente più abbassati nella veste, cosicché risalta maggiormente la luminosità del viso e del petto. Ma tutta la scena è un vorticare di luci e di ombre molto risentite. Potrebbe dunque essere questo il prototipo, forse già secentesco, delle due versioni (già collezione Galli, Carate Brianza e Accademia di San Luca) che si rifanno a un'immagine luministicamente più accentuata (rispetto al rame Borghese) e che non hanno la freschezza e l'impeto pittorico di quella in esame. Da notare che entrambe sono state dipinte, come quella in oggetto, su tavola e il supporto ha dimensioni certo più prossime alla presente che al rame Borghese.

Condivido il parere di Claudio Strinati (expertise del 24 marzo 2014) che propone una datazione posteriore al rame Borghese – già nei primi anni del XVII secolo – e parimenti rileva una stesura vigorosa "condotta a forti sbozzature", che si distacca dalla pittura "liscia, levigata e raffinatissima" della versione Borghese.

Gianni Papi

22.
Pietro Paolini
(Lucca 1603 - 1681)

Maestro liutaio
Olio su tela, cm 99 x 74

Bibliografia comparativa
B. Nicolson, *Caravagism in Europe*, Torino 1990, p. 392;
P. Giusti Maccari, *Pietro Paolini, pittore lucchese 1603-1681*, Lucca 1987;
P. Giusti Maccari, *Pietro Paolini prima dell'"espatriamento" a Roma*, in *Artisti e committenti lucchesi del Seicento a Roma*, Milano 2018, pp. 48-75;
S. Maciace, *Musica Picta: i concerti dipinti di Pietro Paolini* in *Artisti e committenti lucchesi del Seicento a Roma*, Milano 2018, pp. 76-85.

Insieme ad Orazio Gentileschi, Pietro Paolini è stato uno dei più importanti eredi della tradizione caravaggesca in Toscana. Dopo un tirocinio a Roma presso la bottega di Angelo Caroselli - durante il quale ebbe occasione di vedere dal vivo i capolavori di Caravaggio e dei suoi seguaci, in particolare Bartolomeo Manfredi - Paolini fece ritorno a Lucca intorno al 1631. Nel frattempo era stato anche a Venezia, e si era aperto alle suggestioni dell'arte veneta e del classicismo bolognesi, tutti elementi che si tradussero in un linguaggio figurativo nuovo e sensibile agli sviluppi della pittura che si era sviluppata a Roma pochi anni prima. L'artista fondò verso gli anni Quaranta un'Accademia (che pose un importante freno alla sua attività, in quanto si dedicò soprattutto all'insegnamento) dalla quale uscirono diversi pittori come Simone del Tintore, Antonio Franchi, Girolamo Scaglia.

Ancora non è disponibile un quadro completo della sua biografia e della sua lunga carriera artistica, ma quello che è certo è che è stato un artista abbastanza eclettico e bizzarro, come ricordato da Filippo Baldinucci[1], e particolarmente dedito a soggetti di carattere musicale, memori dei Concerti caravaggeschi, nei quali affiorava una nota introspettiva.

Probabilmente agli anni intorno al 1640 deve essere ascritto un gruppetto di opere raffiguranti fabbricanti di strumenti musicali e liutai, che sembrerebbero provenire dalla quadreria Mansi di Lucca, e che quindi potrebbero essere identificate con una serie di studi ricordati nell'inventario della quadreria del Marchese Mansi[2]. Come recentemente messo in luce da Stefania Macioce, in quegli anni i gusti musicali andavano modificandosi e in particolare si assisteva ad un abbandono dei liuto in favore del violino; inoltre, era un periodo in cui si stava sviluppando una notevole crescita della produzione e del mercato degli strumenti musicali[3].

L'opera qui presentata raffigura un liutaio, colto nell'atto di accordare lo strumento; sul tavolo ci sono sia il violino, disposto orizzontalmente e in primo piano, che il liuto, appoggiato su dei sostegni di legno. L'artigiano appare concentrato in un lavoro certosino, gli occhi rivolti verso il basso, dove un sottile filo è dipinto con grande maestria: le estremità sono sapientemente arrotolate nelle mani dell'uomo per consentire verosimilmente al filo di restare bene teso e dritto. La fisionomia del liutaio con la barba e gli occhialini è presente anche nelle tele di collezione Mansi già note agli studi, come ad esempio l'*Accordatore di violino*, 1632 circa, di formato ovale e attualmente in collezione privata, e anche il dipinto di collezione fiorentina del *Fabbricante di liuto*, già pubblicato dal Nicolson.

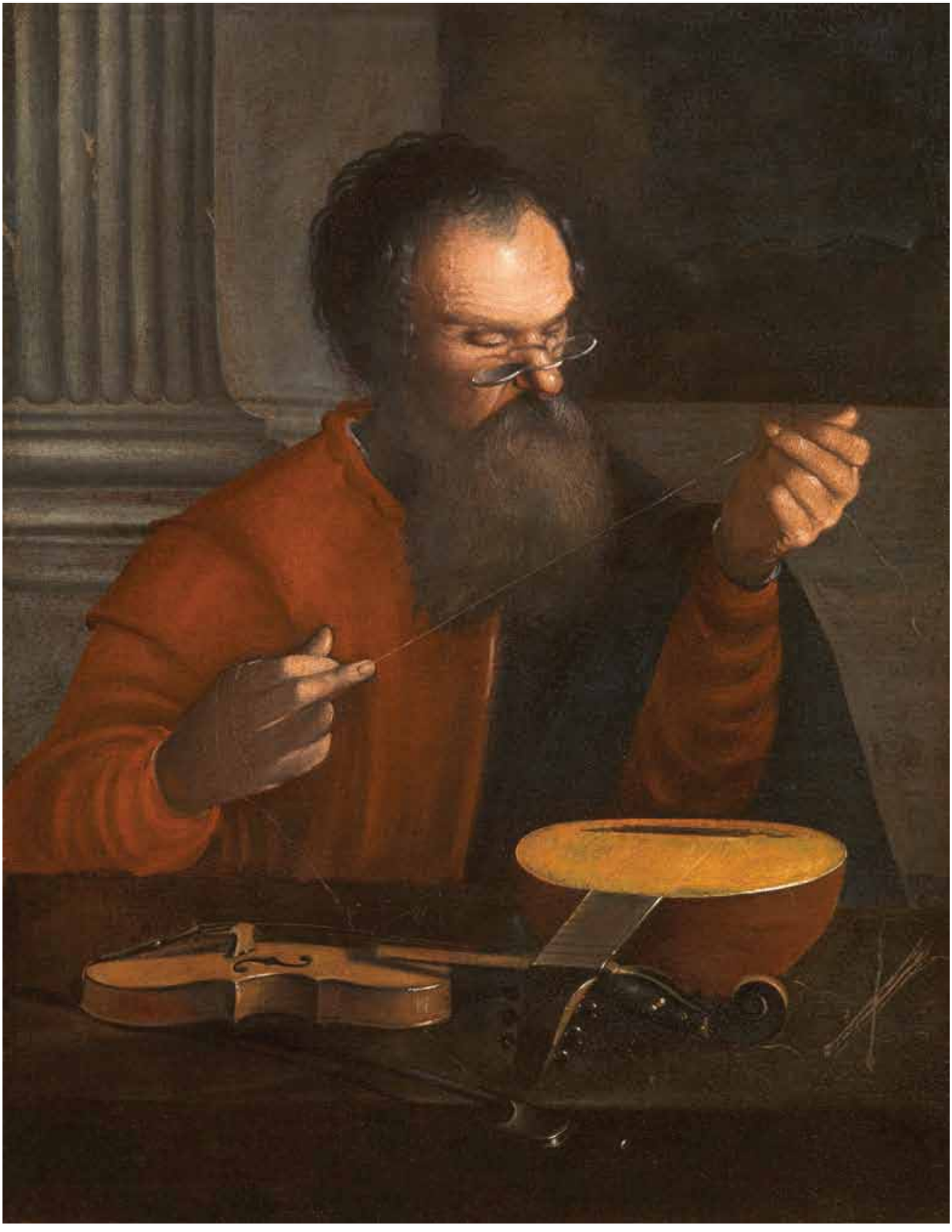
Marcella di Martino

---

1 F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, 1681-1728, vol. 6 p. 365.

2 P. Giusti Maccari, *Pietro Paolini pittore lucchese 1603-1681*, Lucca, 1987, p. 64.

3 S. Macioce, *Musica Picta: i concerti dipinti di Pietro Paolini*, Milano 2018, p. 78.



23.
Giovanni Battista Gaulli, detto Baciccio
(Genova 1639 - Roma 1709)

Ritratto di Eleonora Boncompagni Borghese
(1642-1695 circa)
Olio su tela, cm 87 x 66

Bibliografia

F. Petrucci, *Un inedito ritratto di dama del Baciccio*, in «Accademia degli Sfaccendati. Atti», 3, 1997, n. 3, pp. 39-43;

F. Petrucci, Dieter Graf, M. Fagiolo dell'Arco (a cura di), *Il Baciccio: Giovan Battista Gaulli, 1639-1709*, Milano 1999, p. 88 e 117-118, n. 14, p. 342, n. 116;

F. Petrucci, *Ferdinand Voet, detto Ferdinando de' Ritratti*, Roma 2005, p. 79-80, fig. 70;

Idem, *Bernini pittore: dal disegno al 'meraviglioso composto'*, Roma 2006b, p. 293;

Idem, *Pittura di ritratto a Roma. Il Seicento*, Roma 2007, II, p. 318, III, p. 589, fig. 278;

Idem, *Baciccio, Giovan Battista Gaulli*, Roma 2009, p. 426-427, n. A61.

Esposizioni

Ariccia, Palazzo Chigi, *Giovan Battista Gaulli, Il Baciccio*, 11 dicembre 1999 - 12 marzo 2000.

Il ritratto, proveniente da una collezione privata di Buenos Aries, è riemerso all'asta da Christie's a Londra nel 1999. Restaurato lo stesso anno, è stato esposto in anteprima alla mostra monografica su Baciccio, tenuta presso il Palazzo Chigi di Ariccia tra il dicembre 1999 e il marzo 2000. Coincide con il ritratto transitato presso Christie's a Londra il 3 dicembre 1924 come opera del Maratta e provenienza dalla collezione di Charles Davis, che portava variazioni nei boccoli dei capelli in corrispondenza del volto per una ridipintura; la tela era stata inserita in una cornice settecentesca rettangolare con *passepartout* ovale. Tali variazioni avevano fatto pensare a un'ulteriore versione in formato ovale (F. Petrucci, in Ariccia 1999, n.117, con fig.; F. Petrucci, M. Fagiolo dell'Arco, 1999, n.117, p. 342). È emersa una piccola replica con varianti su rame, passata all'asta di Sotheby's Olympia a Londra nel 2002, poi presso la Galleria Apolloni di Roma, con variazioni nei fiori e nell'acconciatura (cat. A62)[1].

Vari ritratti del Baciccio sono stati resi noti negli ultimi anni. Quello di *Eleonora Boncompagni Borghese* della Galleria degli Uffizi (cat. A57), un ritratto di dama in veste di Cleopatra ad Austin, Texas, Suida-Manning Collection, Blanton Museum of Art (cat. A63), un ritratto di dama di casa Durino a Milano, Civico Museo d'Arte Antica (cat. A62), lo splendido ritratto di *Giulia Massimo come Cleopatra* presso la collezione Zerbone a Genova (cat. A70). In tali ritratti Baciccio manifesta una vena idealizzante, con richiamo alla romanità, che si accompagna a un gusto magniloquente di fasto barocco, per la preziosità delle vesti, acconciature e ambientazioni.

Il ritratto in esame è una vera e propria ostentazione di ricchezza, offrendo un campionario completo del superfluo: dall'ermellino delle guarnizioni, ai nastri e galani, fermagli in oro e pietre rare, merletti, diademi e applicazioni di perle, orecchini con perle scaramazze irregolari e mostruosamente barocche, velo di seta trasparente tra i capelli, che rilanciano in magnificenza sul damasco rosso con ricami in argento e oro. Dal punto di vista stilistico il riferimento è naturalmente Bernini, delle cui invenzioni plastiche il Gaulli fu inimitabile e straordinario interprete in pittura, guadagnandone la protezione e l'appoggio. Sono in evidenza i richiami formali con *La Verità* nella *Tomba di Alessandro VII* nella Basilica Vaticana o *La Beata Albertoni* in San Francesco a Ripa, soprattutto nelle mani, ma è la medesima concezione scultorea della pittura a consolidare quel rapporto. Per quanto riguarda invece il mazzo di fiori, che ritenevo potesse essere ascritto ad altra mano, forse Abraham Brueghel che fu collaboratore del Gaulli in quadri di figura prima della partenza per Napoli nel 1675, propendo oggi per l'autografia.

Il confronto con il ritratto degli Uffizi e con le "gallerie delle belle" di Ferdinand Voet rende plausibile l'identificazione della dama con Eleonora Boncompagni Borghese (1642-1695). È possibile una datazione del ritratto leggermente più avanzata rispetto alla tela fiorentina, attorno al 1672-'75, confermata anche dall'età più matura dimostrata dalla dama.

Francesco Petrucci

[1] I riferimenti alle schede di catalogo sono relative al testo *Baciccio, Giovan Battista Gaulli*, Roma 2009.

Caravaggismo nordico

24.
Abraham Janssens
(Anversa 1567 circa - 1632)

Allegoria della Primavera
Olio su tela, cm 118 x 87,8

Provenienza
Dr. E. C. Carter;
Christie's, Londra, 27 ottobre 1950, lot 11;
Collezione Privata, Regno Unito.

Expertise
Dr. Joost Vander Auwera, comunicazione orale;
A. G. De Marchi, 2015.

L'opera, appartenuta a E. C. Carter e poi passata sul mercato di Londra, illustra l'ariete, il toro e i gemelli, secondo la tradizionale definizione della *Primavera*, ripetuta nell'*Iconologia* di Cesare Ripa del 1593 e in altri repertori più antichi. I pittori dei Paesi Bassi rappresentarono con una certa frequenza un passo dell'*Eunuco* di Terenzio: "sine Cerere et Baco friget Venus", laddove Cerere e Bacco sono chiamati a rappresentare il cibo e il vino, senza i quali si raffredda l'amore. È il caso di un dipinto su rame dell'olandese Joachim Anthonisz Wtewael (1586 - 1638), già a New York, Sotheby.

Janssens, che talvolta si firmò "Van Nuyssen", ha svolto un'importante funzione di aggiornamento del Manierismo Internazionale dei Paesi Bassi, sulle istanze del caravaggismo e del linguaggio di Rubens. Solo il ritorno di quest'ultimo ad Anversa nel 1608 ne attenuò il primato nella zona. Janssens fu a Roma, fra il 1597 e il 1601, nonché forse ancora qualche anno dopo. Avrebbe poi fondato (1610) la Confraternita dei Romanisti, composta da pittori e intellettuali collegati alla penisola. Possiamo aggiungere che il suo linguaggio, affascinante e tecnicamente impeccabile, richiama la conoscenza diretta del Caravaggio, sulla quale insiste la critica da oltre mezzo secolo. Mentre ne è stato sottovalutato il rapporto con la Galleria Farnese di Annibale Carracci, che appare invece una sua fonte primaria. Egli sembra assorbire e diffondere il carattere "universale" messo a punto da Annibale. Con Janssens si formarono importanti pittori, fra cui il figlio Abraham Janssens II, Michele Desubleo e il fratellastro Nicolas Régnier, Gerard Seghers, Theodor Rombouts e l'ancora discusso Giovanni del Campo.

Della composizione esiste un'altra minore per dimensioni e qualità, venduta come copia (Bruxelles, Servarts 11/12/1998, n°499, cm 64 x 48,5), insieme ad altri tre elementi di una serie con le stagioni, ciascuna contrassegnata dalla corrispondente terna di segni zodiacali. La qualità di questa è sostenuta e sembra riferibile al maestro, almeno in buona parte, benché nell'archivio RKD un'immagine dell'opera sia catalogata come lavoro d'*atelier*. La piena autografia pare sia stata confermata al proprietario personalmente anche dallo specialista Joost vander Auwera. D'altronde, l'esistenza di altre composizioni dalle misure simili, regolarmente accolte come genuine, fa pensare all'originaria appartenenza della nostra tela a una serie in formato "da Imperatore", eseguita dal maestro verso il 1610/15. A lui sono stati infatti assegnati l'*Inverno* (Londra, Sothebys 16/4/1980, n° 52, già nelle coll. A.A. graaf Golenistcheff-Koutouzoff, S. Pietroburgo e Morris I. Kaplan, Chicago, Illinois) e l'*Estate*, con Cerere fra due figure (cm 118 x 97, ad Anversa già in coll. Van Merlen, poi esposta al Koninklijk Museum; cfr. a proposito N. Pevsner, *Some notes on Abraham Janssens*, in The Burlington Magazine, LXIX, 1936, p. 129). Poco diversa è pure la *Lascivia* (cm 116,9x97,8), appartenente da ultimo a Verner Åmel (Londra). Mentre nel museo di Anversa si trova un'altra allegoria simile con tre personificazioni femminili, fra cui l'*Abbondanza e la Concordia* (inv. 5001).
Lo stato di conservazione è molto buono.

Andrea G. De Marchi

25.
Pieter Paul Rubens e studio
(Siegen 1577 - Anversa 1640)

Sacra Famiglia con San Giovannino
Olio su tavola, cm 66 x 51

Expertise
C. Strinati, ottobre 2014;
N. Spinosa, comunicazione orale;
Muller Hofstede, comunicazione orale.

Nel 1600 Pieter Paul Rubens, giovane pittore che si stava formando ad Anversa, arrivò in Italia, dove rimase per circa otto anni; si fermò a Venezia, dove venne letteralmente conquistato dal fascino delle opere di Veronese, Tintoretto e Tiziano, dalle quali eseguì numerose copie.

Entrò poi al servizio di Vincenzo Gonzaga, duca di Mantova, da cui il giovane pittore accettò l'incarico di pittore di corte, conservando tale carica fino alla fine del suo soggiorno italiano e arricchendo così ulteriormente la sua cultura figurativa con lo studio delle opere della ricca collezione ducale e la realizzazione di copie di diversi dipinti famosi.

Dopo ripetuti viaggi tra Roma e Genova e numerose commissioni, nel 1608 rientrò in patria, dove si guadagnò il favore dei reggenti Alberto e Isabella, diventando così il pittore fiammingo più importante del suo tempo e più celebre a livello internazionale. Grazie ad un uso imprenditoriale della sua vasta bottega Rubens riusciva a rispondere alle numerose committenze che provenivano dalle corti di tutta Europa.

La *Sacra Famiglia con San Giovannino* qui presentata è databile agli anni del periodo italiano: qui la tradizione si nutre di nuova linfa, o meglio riprende vita, quella vita naturale e gioiosa che si era ormai persa. Le figure, con i loro sguardi, i gesti, le loro "contorsioni" vogliono semplicemente affermare la loro forza vitale, il loro essere portatrici di sentimenti umani e valori cristiani. In quest'opera giovanile, il genio di Rubens ha dato alle antiche immagini italiane nuova vita, nuova carica espressiva.

I due elementi della vitalità e della carica emotiva saranno anche i principali del periodo barocco di cui Rubens fu il grande ed ideale precursore. Si può affermare che in quest'opera giovanile l'artista fonde il disegno tosco romano, gli accordi tonali di Tiziano, il rivoluzionario "lume" caravaggesco con la sua straordinaria arte fatta di vivi e brillanti colori, di forme gaie e rotonde, di volti teneri e sensuali e di significative "figure nascoste".

Sono note agli studi altre due versioni dello stesso soggetto: una è conservata presso il Metropolitan Museum di New York (olio su tavola, cm 68 x 51,4), molto sciupata nella resa pittorica, ed un'altra al County Museum di Los Angeles (olio su tavola, 140 x 121,2, 1609 ca.).

La versione Lampronti rivela un impasto ricco, con un deciso utilizzo del chiaroscuro, e un'attenzione di cultura fiamminga ai dettagli degli incarnati, dei tessuti, a ogni particolare, come ad esempio nella ricca stoffa dorata con disegni rossi e neri che è in primo piano, o nella veste del piccolo San Giovannino.

La composizione si snoda idealmente in un ovale armonioso; nella parte superiore ci sono le figure di San Giuseppe, raffigurato di sbieco, con un braccio appoggiato al trono, come se si stesse sporgendo attirato da quello che sta accadendo. La Madonna, anche lei in una posa in torsione, con le gambe verso destra e il busto verso sinistra, che sostiene delicatamente con le mani Gesù. Santa Elisabetta si sporge dalla spalla della Madonna e rivolge lo sguardo divertito e complice verso San Giovannino.

Gesù e San Giovannino, entrambi bellissimi, con i riccioli biondi, i corpicini ben torniti e floridi, giocano divertiti con una colomba, simbolo dello Spirito Santo.

Gli storici dell'arte hanno segnalato a livello iconografico come una testa di serpente, dalla forte valenza simbolica, si trovi sul capo della Vergine, e precisamente nella treccia di capelli. Questa è ben visibile nell'opera di Los Angeles, mentre appare accennata nella versione Lampronti. La piccola figura di serpente, oltre a rammentarci il peccato originale, simboleggia anche la vittoria di Maria sul male.

La piena attribuzione a Rubens è stata confermata anche dal prof. Muller Hofstede.

Marcella di Martino

26.
Hendrick Terbrugghen e collaboratore
(Deventer 1588 - Utrecht 1629)

Marte che dorme
Olio su tela, cm 116 x 85,5

Provenienza

The Indipendet Gallery, Londra;

Londra, Pall Mall Studios, 1922;

Collezione privata inglese;

Sotheby's, New York, gennaio 1988, lotto 213.

Expertise

W. Franits, 9 marzo 2014.

Bibliografia

The Burlington Magazine 40, aprile 1922;

B. Nicolson, *Hendrick ter Brugghen*, Londra 1985, pp. 75-76, 102, cat. n. A42, tav. 41a;

E. de Jong, De Slapende Mars van Dendrick ter Brugghen, Utrecht 1980, p. 29, nota 16;

L.J. Slatkes, W. Franits, *The painting of Hendrick ter Brugghen 1588 - 129. Catalogue Raisonné*, 2007, p. 147, W13, tav. 43°;

W. Franits in *Lights and Shadows, Caravaggism in Europe*, cat. della mostra a cura di M. di Martino e V. Rossi, Roma 2015, cat. n. 30 pp. 86-87.

Esposizioni

Rijks Museum, *80 Years' War: The Birth of the Netherlands*, Amsterdam, Olanda, 12 Ottobre 2018 – 20 Gennaio 2019.

Il dipinto è una seconda versione, di alta qualità, del *Marte che dorme* – firmato e datato 1625 o 1626 da Henrick Terbrugghen – conservato presso il Centraal Museum di Utrecht (olio su tela, cm 106,5 x 92,8). Molto prima che giungesse presso Lampronti (dove si trova dal 1998), essa era stata giudicata da Benedict Nicolson "as good as that of the signed version in Utrecht"[1]. Oltre venti anni più tardi, Nicolson ribadiva la sua opinione riguardo all'autografia della presente versione, che indicava con l'ubicazione che aveva avuto intorno al 1922 (London, Pall Mall Studios)[2]. Slatkes, nel catalogo della mostra di Utrecht e Braunschweig, che si svolse nel 1986-1987, la giudicava invece opera della bottega di Terbrugghen[3].

In anni recenti l'opera in oggetto è stata pubblicata nella monografia dedicata a Terbrugghen da Slatkes e Franits, che in tale occasione l'hanno giudicata come una "workshop version" rispetto a quella di Utrecht, ma di qualità superiore alla terza versione, giudicata ugualmente di bottega, che nel XIX secolo si trovava a Bruxelles nella collezione del Principe Auguste Arenberg e che fu acquistata nel 1957 da Edward Speelman[4].

Nel 2014 Franits rilasciava un expertise per il dipinto Lampronti – dopo averlo visto direttamente - come opera di *Terbrugghen and studio*; con questa indicazione il *Marte che dorme* veniva esposto alla mostra *Lights and Shadows* del 2015. Nella scheda Franits affermava che in alcune parti dell'opera è da riconoscere l'intervento personale di Terbrugghen (alcune aree della figura e in particolare il volto), mentre assegnava allo *studio* "the armour, breeches and drum"[5]. Nello stesso tempo sottolineava con convinzione ancora più decisa la qualità nettamente più alta della versione presente rispetto a quella Arenberg-Speelman.

Si può concordare con la formula scelta da Franits (Hendrick Terbrugghen and studio) per sottolineare comunque la qualità di questo dipinto, ma anche le differenze dalla versione firmata di Utrecht. L'intervento di Terbrugghen è riconoscibile, come sostiene lo studioso, in particolare nel volto, nella modulazione luministica delle mani, del ginocchio, mentre a un collaboratore di studio, spettano verosimilmente i brani dell'armatura, del tamburo e dei pantaloni, che, se messi a confronto con il quadro olandese, mostrano qualche semplificazione nella resa delle pieghe.

Il soggetto dell'opera, *Marte che dorme*, è un'iconografia rara, che trova un significato proprio nel momento in cui Terbrugghen esegue il dipinto di Utrecht (la cui data non è sicuramente leggibile: 1625 o 1626), cioè gli anni centrali del terzo decennio del XVII secolo, a Utrecht. La Guerra per l'indipendenza delle province olandesi dalla Spagna, durata otto anni e quanto mai sanguinosa, era finita nel 1621 e l'Olanda viveva un periodo di grande prosperità, a distanza di quattro o cinque anni dal termine del conflitto. Marte, dio della guerra, che dorme, è dunque una metafora del momento di pace che il paese stava vivendo, e un auspicio che il sonno durasse per molto tempo.

Gianni Papi

---

1 B. Nicolson, *Hendrick Terbrugghen*, London, 1958, pp. 75-76, 102, A42.

2 B. Nicolson, *The International Caravaggesque Movement*, Oxford, 1979, p. 97.

3 L.J. Slatkes, in *Holländische Malerei in neuem LIcht. Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen*, catalogo della mostra (Uttrecht-Braunschweig) a cura di A. Blankert e L.J. Slatkes, Braunschweig, 1986, p. 138.

4 L.J. Slatkes, W. Franits, *The Paintings of Hendrick ter Brugghen. Catalogue Raisonné*, Amsterdam-Philadelphia, 2007, pp. 147-148.

5 W. Franits, in *Lights and Shadows. Caravaggism in Europe*, catalogo della mostra (Londra, Galleria Lampronti) a cura di V. Rossi e M. di Martino, Roma, 2015, pp. 86-87.

27.
Gerard Seghers
(Anversa 1591 - 1651)

Derisione di Cristo
Olio su tela, cm 187 x 138

Iscrizione
«*CARCCI*» on the lower left

Expertise
D. Bieneck, 27 novembre 2004;
G. Papi, 9 settembre 2005;
A. De Marchi, febbraio 2015.

Bibliografia
D. Bieneck, *Die Verspottung Christi. Ein neu entdecktes Gemälde des Flämischen Historienmalers Gerard Seghers (1591 – 1651)*, in *Ein ist ein Weites Feld. Festschrift für Michael Bringmann*, a cura di M. Bringmann-Gaadt, P. Grimbach, S. Laur, K.T. Weber, Aachen 2005, p. 141-158.

L'attribuzione a Gerard Seghers è stata formulata da Dorothea Bieneck in expertise del 27 novembre 2004, che ha poi pubblicato il dipinto in due diverse occasioni[1]. Ha confermato anche Andrea G. De Marchi.

La Bieneck, che ha dedicato una monografia al pittore di Anversa nella quale però non si sciolge la complicata questione della formazione di Seghers[2], suppone che l'opera possa essere stata dipinta fra il secondo e il terzo decennio del XVII secolo. Tuttavia dall'autunno del 1620 il pittore è nuovamente documentato ad Anversa, dopo un lungo periodo (dal 1611) di assenza, durante il quale si è sempre ritenuto che si collochi la permanenza italiana e quella spagnola (quest'ultima ora sicuramente documentata dal settembre 1617 e probabilmente terminata nel 1620)[3].

La fase italiana del pittore continua a essere un grande interrogativo; la *Derisione di Cristo* potrebbe fornire un'importante testimonianza. Mi pare che essa risenta, più di qualsiasi altro quadro di Seghers, della fase giovanile di Honthorst, tanto che si può avvicinare questa tela, violenta e cruda, alle opere che chi scrive ha assegnato all'inizio della sua stagione italiana, fra il 1611 e il 1613[4]: soprattutto la *Derisione di Cristo* oggi presso la collezione Spier a Londra deve avere avuto importanza per l'elaborazione di questa pennellata robusta e sicura, per effetti di luce così taglienti e trattati con contrasti cromatici bruschi e poco sfumati. L'altro riferimento, il dipinto di Rubens dal medesimo soggetto di Santa Croce in Gerusalemme, citato soprattutto per la composizione, sembrerebbe indicare ugualmente un'esecuzione romana dell'opera.

Mi atterrei dunque più a questi elementi, che all'iscrizione nella scarpa in basso a sinistra (nella quale non riesco a leggere l'acronimo suggerito dalla Bieneck e da Monsignor Cappellini, che rimanderebbe a una commissione del Cardinale Zapata, cioè di colui che Seghers accompagnerà in Spagna), per sostenere la probabile esecuzione italiana del dipinto.

Per quanto riguarda i confronti stilistici che convincono sull'attribuzione a Seghers, metterei in primo piano il rapporto con i *Giocatori di carte e fumatore* ad Irkutsk, dove mi pare di leggere (in particolare nelle due donne sull'estrema destra) soluzioni di pittura dal tratto forte e robusto, visibili nel nostro dipinto. Anche la *Negazione di San Pietro* di Raleigh, sebbene già più schiarita e ammorbidita nei contrasti, e quindi da collocare ad Anversa, presenta tracce iconografiche (l'uomo con il cappello piumato al centro, prossimo al soldato della *Derisione*) e di pennellata (la serva che accusa Pietro, le pieghe ancora molto sintetiche del panneggio) che possono accordarsi con la tela in esame. È estremamente confortante anche il confronto col *Cristo e Nicodemo* riemerso presso Bernaerts a Bruxelles nel 2002, dove la qualità dei contorni di luce lungo i bordi delle mani è simile a quanto si può vedere nelle due mani in controluce e nel profilo del soldato di destra della *Derisione*.

La possibilità che quest'opera possa essere stata eseguita a Roma, magari intorno al 1614-1615, in evidente rapporto con l'Honthorst più crudo degli esordi romani, rende ancora più variegato e complesso il panorama della pittura a lume di notte, che dovette avere a Roma numerosi protagonisti; è lecito altresì notare anche un contatto significativo con gli esiti, databili al terzo o al quarto decennio, del Maestro del lume di candela, misteriosa personalità, forse olandese.

Resta problematico giustificare, per il percorso di Seghers, la virata da Honthorst verso Cavarozzi[5], che avviene certamente nella seconda metà del secondo decennio (i due pittori partono per la Spagna da Genova nella stessa occasione, nell'estate del 1617)[6], e il successivo recupero, in area fiamminga, delle atmosfere a lume di notte della precedente fase italiana.

Gianni Papi

---

[1] D. Bieneck, *Die Verspottung Christi. Ein neu entdecktes Gemälde des Flämischen Historienmalers Gerard Seghers (1591-1651)*, in *Ein ist ein Weites Feld. Festschrift für Michael Bringmann*, a cura di M. Bringmann-Gaadt, P. Grimbach, S. Laur, K.T. Weber, Aachen, 2005, pp. 141-158; eadem, in *Lights and Shadows. Caravaggism in Europe*, catalogo della mostra (Londra, Galleria Lampronti) a cura di V. Rossi e M. di Martino, Roma. 2015, pp. 80-83

[2] D. Bieneck, *Gerard Seghers 1591-1651*, Lingen, 1992.

[3] Si veda M.C. Guardata, *Gerard Seghers e l'ambiente e l'ambiente gesuitico romano*, in *I Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*, a cura di A. Zuccari, Milano, 2010, pp. 659-665; G. Papi, *Da Bartolomeo Cavarozzi a Gerard Seghers*, in G. Papi, *Bartolomeo Cavarozzi*, Soncino, CR, 2015, pp. 79-85.

[4] Si veda soprattutto il mio intervento più recente: G. Papi, *Gerrit van Honthorst fra Italia e Olanda*, in *Gherardo delle Notti. Quadri bizzarrissimi e cene allegre*, catalogo della mostra a cura di G. Papi, Firenze, 2015, pp. 33-55.

[5] G. Papi, *op. cit.*, 2015, pp. 79-85.

[6] Si veda G. Papi, *Da Bartolomeo Cavarozzi* cit., 2015, pp. 79-85.

28.
Gerard van Honthorst
(Utrecht 1592 - 1656)

Scena di seduzione
Olio su tela, cm 105 x 133

Bibliografia
B. Nicolson, *The International Caravaggesque Movement*, Oxford 1979, pp. 59, 240; B. Nicolson, *Caravaggism in Europe*, ed. rivista e accresciuta da L. Vertova Torino 1989, I, pp. 49, 125; J.R. Judson e R.E.O. Ekkart, *Gerrit van Honthorst*, Doorspijk 1999, n°263, tav. 152, p. 202.

La scena contiene un'evidente allusione erotica e prostitutiva, mostrando un uomo anziano nell'atto di offrire un gioiello a una donna seminuda, la quale impugna un flauto.

Honthorst, uno dei più noti esponenti del cosiddetto movimento caravaggesco, fu olandese e si formò con Abraham Bloemart. Ebbe un periodo romano (circa 1610 - 1620), connotato da un fondamentale incontro con i capolavori del Caravaggio. Divenne tanto celebre in tutta penisola che, col soprannome di Gherardo delle Notti, desunto dai suoi dipinti tenebrosi, fu presto evocato per una grande quantità di opere più o meno direttamente caratterizzate da quelle formule. Rientrò in Olanda nel 1620, per trasferirsi dopo qualche tempo all'Aja e, nel '28, in Inghilterra. Qui svolse varie commissioni su incarico della corte reale di Carlo I. Questo passaggio lo indusse a schiarire notevolmente la tavolozza e a modificare parecchio il proprio stile.

L'opera risulta passata sul mercato di Amsterdam (1943), poi di Bruxelles (1952), quindi ad Anversa (1953), Dallas (1967), Boston (1967) e New York (1967, 1991), secondo la ricostruzione di J.R. Judson e R.E.O. Ekkart (1999). Tali specialisti ammettono di averla vista solo riprodotta e, soprattutto, in stati di conservazione talmente diversi, che si dichiarano incerti nel segnalare i brani genuini. Nella foto del dipinto che pubblicano la giovane presenta i seni coperti, assetto probabilmente precedente al 1962, quando vennero riportati alla luce. Comunque, dopo le scarne elencazioni del pezzo come copia (Nicolson 1979 e 1989), esso è stato inserito nel catalogo generale dell'artista fra gli autografi, pur con la cautela di cui s'è detto. J.R. Judson e R.E.O. Ekkart (1999) datano l'esecuzione verso il 1623, in prossimità del *Concerto* della Galleria Borghese, e citano a loro volta una copia (cm 102 x 125) apparsa ad Amsterdam nel 1986, presso Zwaan.

Nel 1622 Gherardo risultava maestro nella gilda di pittori di Utrecht, dove sarebbe rimasto per anni, a capo di un'importante bottega, frequentata da artisti destinati al successo.

Andrea G. De Marchi

29.
Cornelis Schut
(Anversa 1597 - 1655)

La sfida fra Apollo e Marsia
Olio su tela, cm 200 x 230

Expertise
Didier Bodart, comunicazione scritta ;
C. Strinati, 2015.

Bibliografia
C. Strinati in *Lights and Shadows, Carravaggism in Europe*, cat. della mostra, Lampronti Gallery, Londra, 29 giugno- 31 luglio 2015, Roma 2015, cat. n. 29, pp. 84-85.

Cornelis Schut dovette avere già un'educazione in ambito rubensiano quando da Anversa partiva per l'Italia alla fine del secondo decennio del XVII secolo. Il pittore è documentato a Roma fra i fondatori della Bent, all'interno della quale aveva il soprannome Broodzak. Dal 1624 al 1626 viene registrato nella parrocchia di Santa Maria del Popolo in un vicolo nei pressi di via Margutta insieme ad altri pittori fiamminghi e al fratello Pietro[1].

Due grandi scene sacre di Schut (*Adorazione dei Magi* e *Strage degli innocenti*) sono registrate nell'Inventario Giustiniani del 1638 e si trovano oggi a Caen (Abbaye aux Dames)[2].

Fra il 1626 e il 1627, insieme al collega Timan Craft, eseguiva gli affreschi del Casino Pescatori a Frascati. Nel 1627 accade un fatto drammatico; il 16 settembre Schut viene messo in carcere per aver ucciso un altro pittore, di nome Giusto (Just uit den Haech, anch'egli fra i fondatori della Bent, forse l'altrimenti noto Giusto Fiammingo?), ma il 2 ottobre riesce ben presto a tornare in libertà, tramite l'intervento dell'Accademia di San Luca.

Nel tempo successivo (1627-1628) viene ipotizzata una sosta a Firenze, dal momento che il pittore esegue disegni per l'arazzeria medicea e realizza grandi dipinti allegorici, l'*Allegoria dell'aria* e l'*Allegoria della terra* oggi in deposito a Montecitorio a Roma, ma appartenenti a Palazzo Pitti.

Dalle ricerche di Silvia Danesi Squarzina risulta che Schut non avrebbe lasciato Roma dopo l'uscita dal carcere, poiché nel 1628 egli viene registrato in Palazzo Giustiniani, ospite dunque del marchese Vincenzo Giustiniani[3]. Ed è ancora lui il "Cornelio Scut Pitt.e fiammingo" che nel 1630 è registrato di nuovo nella parrocchia di Santa Maria del Popolo, nel vicolo di Jacopo Scala, con altri due pittori della sua terra[4]; secondo la Danesi Squarzina, Schut continuerebbe a risiedere a Roma fino al 1636.

Ciò contraddirebbe la notizia della sua presenza nel settembre del 1631 ad Anversa, e del suo matrimonio pochi giorni dopo, il 7 ottobre.

L'opera in oggetto raffigura probabilmente la gara musicale fra Apollo e Marsia. Tuttavia sembra trattarsi di una trasposizione infedele del racconto di Ovidio che narra invece della sfida fra Apollo e Pan (*Metamorfosi*, XI, 161-181). Il personaggio a sinistra, che con atteggiamento di giudice designa vincitore Apollo, è dunque il dio Tmolo; mentre Re Mida, che aveva apprezzato di più il suono di Pan (in questo caso Marsia, indubbiamente il personaggio in primo piano a destra), verrà punito da Apollo con la crescita di due orecchie d'asino.

Il dipinto è stato riferito a Schut da Didier Bodart (expertise) e successivamente tale attribuzione è stata confermata da Claudio Strinati; vi si può rilevare il caratteristico e originale linguaggio di Schut, che all'originaria educazione rubensiana sovrappone l'interesse per l'ambiente romano della seconda metà del terzo decennio: in particolare è la lezione di Lanfranco a influenzare il fiammingo. L'opera può bene stare a fianco delle due tele Giustiniani oggi a Caen e dell'*Allegoria della terra* di Palazzo Pitti (in deposito a Montecitorio) e collocarsi quindi intorno al 1626 -1628.

Gianni Papi

---

[1] Sul pittore e la sua fase italiana si veda G. Wilmers, *Cornelis Schut* (1597 - 1655). A *Flemish painter of the high Baroque*, Turnhout, 1996; S. Pierguidi, *Vanta questa casa di havere quaranta quadri grandi per altari sulla collezione Giustiniani*, in 'Studi romani', 59, 2011,1/4, pp. 199-243; F. Cappelletti, *Northern artists in Vincenzo Giustiniani's «Palazzo»: living in a baroque palace in Rome, 1600-38*, in *Caravaggio and the painters of the North*, catalogo della mostra a cura di G.J. Van der Sman Madrid, 2016, pp. 25-31.

[2] P. Rosenberg, *Recensione* a E. Haverkamp Begemann, A.M.S. Logan, *European drawings and watercolors in the Yale University Art Gallery 1500*-1900, New Haven & London 1970, in 'La Revue de l'Art', 14, 1971, pp. 112-113; R. Contini, *Ritagli giustinianei*, in *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento*, catalogo della mostra (Roma-Berlino) a cura di S. Danesi Squarzina, Milano, 2001, pp. 66-67.

[3] S. Danesi Squarzina, *La Collezione Giustiniani. Inventari. I*, Torino, 2003, pp. 264-266.

[4] *Alla ricerca di "Ghiongrat". Studi sui libri parrocchiali romani (1600-1630)*, a cura di R. Vodret, Roma, 2011, p. 268.

30.
Matthias Stom
(?, 1600 - Sicilia? Lombardia?, post 1650)

San Pietro in preghiera
Olio su tela, cm 97,5 x 125,6

Bibliografia

Y. Kawase, in *Caravaggio and his Time: Friends, Rivals and Enemies*, catalogo della mostra a cura di Y. Kawase e R. Vodret, Tokio, 2016, pp. 158 - 159, cat. n. 32;

G. Papi, *Senza più attendere a studio e insegnamenti*, Napoli, 2018, 2018, pp. 243-247, p. 246.

Non vi è dubbio che in questo bel dipinto sia facilmente riconoscibile un'opera autografa di Mathias Stom. Stom è un pittore ben identificabile e di una qualità costante, il cui linguaggio non ha grandi cambiamenti negli oltre vent'anni di attività trascorsi in Italia. Un lungo periodo, diviso fra Roma, Napoli e la Sicilia, che comincia appunto col soggiorno a Roma, dove Stom potrebbe essere approdato alla fine del terzo decennio del XVII secolo: forse già dal 1628, come sostiene Angheli Zalapì, al cui ampio profilo sul pittore si rimanda anche per altre notizie biografiche (si veda A. Zalapì, in *Dipinti caravaggeschi* 2000, pp. 48-79, 83-88).

Questa scena, con una sola figura immersa nello spazio scuro e illuminata violentemente dalla luce di una candela (il rapporto e l'influenza esercitata sul pittore da Gerrit van Honthorst sono stati ribaditi anche nella recente mostra *Gherardo delle Notti* 2015[1]), trova diversi paragoni in altrettante simili composizioni di Stom, dove protagonista è un solo personaggio (o al massimo due) ripreso a mezza figura e illuminato da una candela o da una lucerna. Si veda ad esempio il *Cristo dinanzi a Pilato* della collezione Koelliker che esposi ad Ariccia nel 2006[2], che ha la medesima impostazione spaziale, con un'area nera a destra da dove si sprigiona la luce; altrettanto simile è la composizione del *Cristo catturato in preghiera con un manigoldo* che è transitato presso Sotheby's Londra il 16 aprile 1997 (era il lotto 152), o il *San Gerolamo* che nel 2016 si trovava presso la Galleria Caylus di Madrid, particolarmente vicino per l'identico espediente compositivo della nera trave che a destra copre in parte la lucerna, permettendogli comunque di illuminare la scena: la discendenza da Honthorst di una simile soluzione è lampante. La stessa trave, con l'intento di coprire ed esaltare la luce della lucerna, si ritrova anche nella *Donna anziana che recita il Rosario* già in collezione Nicolson a Londra[3].

La cronologia del grande artista olandese (ma recentemente si propone una possibile origine dalle Fiandre meridionali, cioè dall'attuale Belgio, si veda A. Zalapì, in *Dipinti caravaggeschi* 2000, pp. 83-84[4]) è uno dei più ardui problemi che il mondo caravaggesco proponga (si vedano a questo proposito le riflessioni di chi scrive, in Bikker - Papi - Spinosa 2005, p. 64, e di W. Prohaska, in *Caravaggio e l'Europa* 2005, pp. 396-399[5]), sia per la mancanza totale di date a cui ancorare le opere (disponiamo di un unico punto di riferimento, nel 1641, per il *Miracolo di Sant'Isidoro Agricola*, a Caccamo), sia per la cospicua entità del corpus, nel quale è difficile ricostruire un filo evolutivo univoco e sicuro.

Recenti rinvenimenti documentari ci hanno almeno dato la sicurezza del soggiorno napoletano (finora ipotizzato solo per la presenza antica e in alcuni casi, ancora attuale, di opere nella città partenopea). Possiamo infatti ormai stabilire che Stom risiedette a Napoli almeno dall'agosto 1635 al luglio 1638, quando vi è sicuramente documentato (Osnabrugge 2014, pp. 107-108[6]).

Durante il soggiorno napoletano – per le vicinanze stilistiche più accentuate con opere che sovente sono state collocate in tale periodo, come ad esempio le due tele ex Casadei (*Annunciazione* e *Adorazione del Bambino*) recentemente esposte alla mostra su Honthorst (*Gherardo delle Notti* 2015, pp. 240-242, schede di G. Papi e G. Badino), la *Morte di Seneca* di Capodimonte e la *Adorazione dei pastori* del Museo Filangieri di Napoli – si potrebbe collocare anche la tela in oggetto, in stretta prossimità con tele come il *San Gerolamo* Caylus e il *Cristo dinanzi a Pilato* Koelliker.

Gianni Papi

---

1 *Gherardo delle Notti. Quadri bizzarrissimi e cene allegr*e, catalogo della mostra a cura di G. Papi, Firenze, 2015.

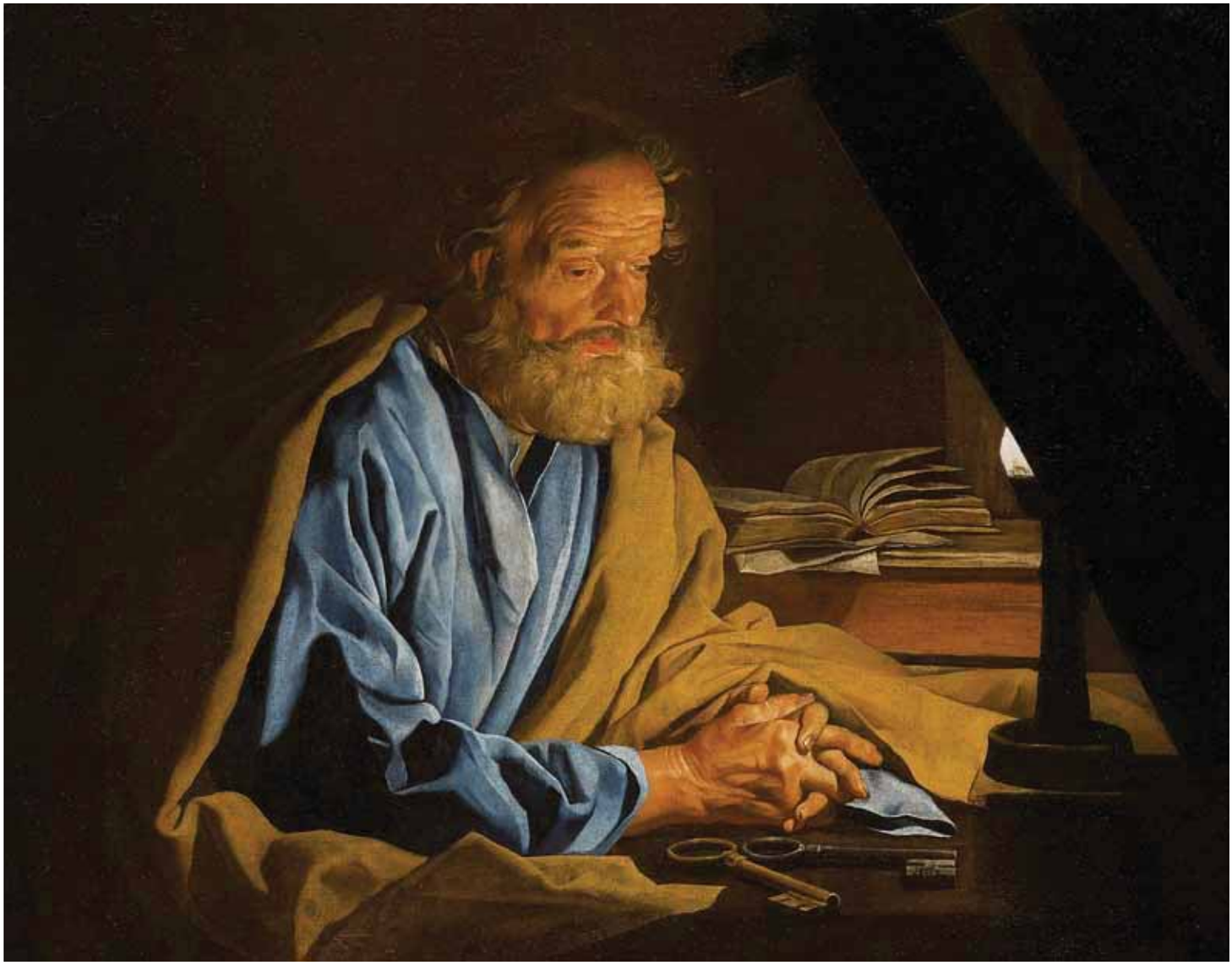
2 *La "schola" del Caravaggio. Dipinti dalla Collezione Koelliker*, catalogo della mostra (Ariccia) a cura di G. Papi, Milano, 2006, p. 256.

3 B. Nicolson, *Caravaggism in Europe*, second edition revised and enlarged by L. Vertova, Torino, 1990, III vol., fig. 1527.

4 *Dipinti caravaggeschi nelle raccolte bergamasche*, catalogo della mostra a cura di E. De Pascale e F. Rossi, Bergamo, 2000.

5 J. Bikker - G. Papi, N. Spinosa, French, Dutch and Flemish Caravaggesque Paintings, Milano 2005; *Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*, catalogo della mostra, Milano, 2005.

6 M. Osnabrugge, *New Documents for Matthias Stom in Naples*, in 'The Burlington Magazine', CLVI, 2014, pp. 107-108.



31.
Monogrammista RG
(attivo a Roma? fra secondo e terzo decennio del XVII secolo)

Incoronazione di spine
Olio su tela, cm 142,6 x 196,5

Provenienza
Collezione del Marchese Acugna, Sicilia;
Collezione privata, New York;
Matthiesen Fine Art, London;
Collezione privata.

Bibliografia
Around 1610: The Onset of the Baroque, catalogo della mostra (Matthiesen Fine Art, London), London 1985, pp. 70-72, n. 19;
G. Papi, *Il monogrammista R.G. e un indizio per Terbrugghen in Italia*, in "Paragone", 5-6-7/551-553-555, 1996, p. 98, tavola 75;
Idem, *Cecco del Caravaggio*, Soncino, 2001, pp. 41-42 e p. 100, tav. XLIV;
Idem, *Aggiornamenti nelle Collezioni d'Arte Carige: il monogrammista RG e il suonatore che accorda la chitarra*, in "La Casana", 44, 2002, pp. 32-33;
Idem, *Il genio degli anonimi: maestri caravaggeschi a Roma e a Napoli*, Milano 2005, p. 17;
C. Strinati in *Lights and Shadows, Carravaggism in Europe*, cat. della mostra, Lampronti Gallery, Londra, 29 giugno- 31 luglio 2015, Roma 2015, cat. n. 27, pp. 78-79.

È stata Luisa Vertova a stabilire il primo abbinamento dei due dipinti che hanno costituito il nucleo originario di questo maestro, ancora anonimo[1]. Si trattava del *Suonatore che accorda la chitarra* della Cassa di Risparmio di Genova e Imperia (sulla chitarra del quale si legge un monogramma che fino a quel momento, Vertova compresa, era stato letto come FG) e il quadro qui in oggetto, che a quel tempo si trovava presso Matthiesen a Londra e che in precedenza era stato assegnato a Cecco del Caravaggio. Al Boneri era stato riferito anche il *Suonatore* di Genova da Maurizio Marini, che sulle iniziali FG aveva fantasticato riguardo all'ipotetica origine spagnola del pittore, ricavandone un Francisco de Garavadjal[2].

Eliminata questa ingegnosa proposta (l'identità di Cecco verrà definitivamente fissata da chi scrive nel 1991 con quella di Francesco Boneri, verosimilmente bergamasco)[3], le due tele mostravano evidente l'influenza del grande artista caravaggesco e mi spinsero, nell'ottica di una più generale analisi dell'ambiente vicino a Cecco, a uno studio più attento. Così, da una verifica dal vero sul quadro di Genova, mi accorsi che il monogramma non era affatto FG, ma RG; ciò sgombrava il campo di tutte le ipotesi identificative fino ad allora tentate (oltre a Cecco, quelle di Francesco Gentileschi e Giovan Francesco Guerrieri).

Nel 1996 restituivo all'anonimo altri quattro dipinti (*Lot e le figlie già a Parigi*, presso Leegenhoek; *Giuseppe che si manifesta ai fratelli*, *Narciso*, *Madonna col Bambino*, questi ultimi tre transitati in aste europee e riconosciuti sulla base delle fotografie)[4] e nel 2005 davo un primo assetto al suo catalogo alla mostra *Il genio degli anonimi*, dove venivano esposti quattro dipinti del Monogrammista, che a quel momento poteva contare su un nucleo di undici opere (fra esse si aggiungevano il *Cristo che riceve la benedizione dalla Vergine*, in collezione privata, e *Rinaldo e Armida* del Museo Civico di Biella[5].

Dal gruppo di dipinti riuniti emerge la vicinanza del pittore, oltreché con Cecco (che rimane il riferimento cardine del linguaggio del Monogrammista), con i modelli manfrediani, che appaiono però semplificati, come reinterpretati 'in vitro', con le figure diventate di un'asprezza minerale.

È proprio questo il fascino di un artista spigoloso ed eccentrico, che trova proprio in questa *Incoronazione di spine* uno degli esempi più emblematici della sua produzione e del suo linguaggio. Certi particolari, come le maniche dell'aguzzino in primo piano, sono attraversate da un tale rovello figurativo, che fa addirittura pensare alla pittura ferrarese del Quattrocento, mentre certe fisionomie, come quella di Cristo o del manigoldo calvo dietro di lui, fanno pensare a un'origine nordica (nel 1996 avevo anche pensato a un contatto con la semisconosciuta fase italiana di Terbrugghen).

La tipologia delle mani denuncia il rapporto con Manfredi e con pittori come Régnier e Tournier, così come il basamento marmoreo con bassorilievo (ma anche questo reso con una schiacciata, arcaica, plasticità). Il tagliente luminismo della scena (vi irrompe una luce gelida, quasi al neon) e l'evidenza definitissima dei contorni, delle pieghe, dei tratti dei volti, segnano il debito verso Cecco, ma interpretato in una forma estrema e neoquattrocentesca, di ipnotico fascino.

Considerati i rapporti evidenziati, si potrà ipotizzare una collocazione cronologica nei pressi dell'attività di Cecco e di Manfredi; quindi si può ipotizzare una esecuzione del dipinto al debutto del terzo decennio del XVII secolo.

Gianni Papi

---

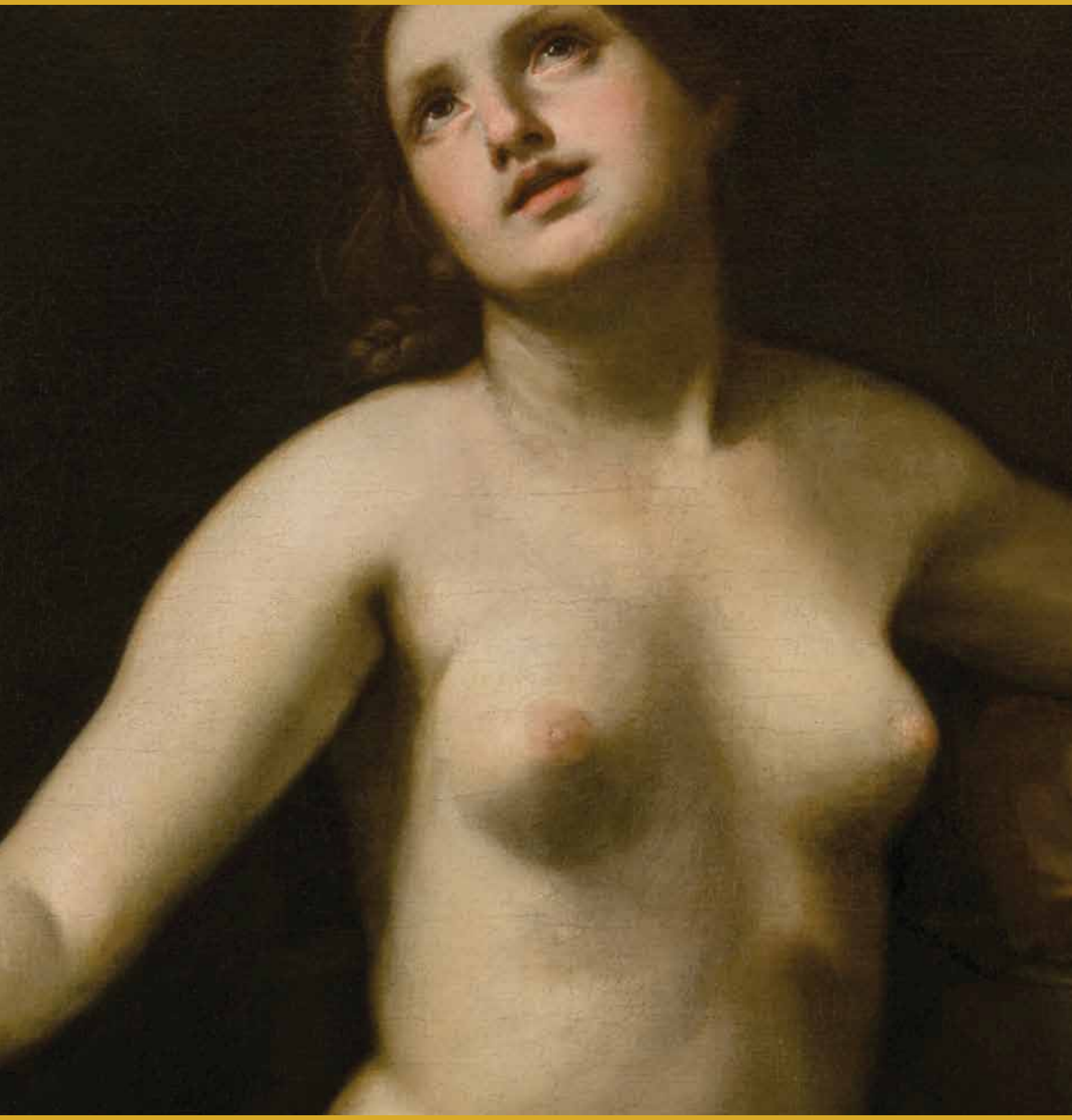
[1] B. Nicolson, C*aravaggism in Europe*, second edition revised and enlarged by L. Vertova, Torino, 1990, I, p. 150.

[2] M. Marini, *"San Pietro Nolasco trasportato dagli angeli": Bartolomeo Cavarozzi e Cecco del Caravaggio*, in 'Antologia di Belle Arti', 9-12, 1979, pp. 72, 76.

[3] G. Papi, *Pedro Nuñez del Valle e Cecco del Caravaggio (e una postilla per Francesco Boneri)*, in 'Arte cristiana', 742, 1991, pp. 39-50.

[4] G. Papi, *Il Monogrammista RG e un indizio per Terbrugghen in Italia*, in 'Paragone', 5-6-7 (551-553-555), 1996, pp. 97-106.

[5] G. Papi, *Il genio degli anonimi*, catalogo della mostra, Milano, 2005, pp. 16-27.



Dipinti di figure Sei e Settecento

32.
Annibale Carracci
(Bologna 1560 - 1609 Roma)

Studio di testa maschile
Olio su carta con inchiostro marrone, applicato su tela, cm 41 x 28.5

Provenienza
Collezione Privata, Austria.

Expertise
E. Schleier, 11 luglio 2006;
D. Benati, 27 maggio 2010;
M. Pirondini, 12 maggio 2010.

Bibliografia Comparativa
D. Posner, *Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, London 1971, n. 53;
D. Benati, R. Riccomini (a cura di), *Annibale Carracci*, catalogo della mostra (Bologna – Roma), Milano 2006, p. 98, fig. 99.

Questo bellissimo studio di testa è già stato analizzato in una lettera scritta al proprietario in data 11 luglio 2006 da Erich Schleier, che ne ha riferito la paternità ad Annibale Carracci: un'attribuzione sulla quale concordavo pienamente, auspicando che lo stesso Schleier volesse quanto prima renderla nota in sede scientifica.

Il dipinto si inserisce di fatto nel ricco capitolo delle "teste di carattere" eseguite dai Carracci e in particolare da Annibale, un tipo di produzione che ne documenta la forte vocazione naturalistica e la ricerca incentrata sul "vivo", come lo stesso Annibale afferma nelle postille scritte a margine di un esemplare delle *Vite* di Vasari. Come in altri casi già noti, anche il supporto adottato concorre al risultato di straordinaria vivezza perseguita dall'artista, giacché l'uso della carta, anziché della tela, consente, oltre a una maggiore rapidità ed economicità, un effetto di particolare brillantezza e vivacità. In questo caso il foglio era stato in precedenza scritto a penna nel senso inverso a quello adottato dalla pittura. Su di esso il pittore ha steso un sottile velo di preparazione bruna e ha poi operato col proprio pennello, senza preoccuparsi del fatto che la scrittura sottostante restasse in parte leggibile: ciò conferma il carattere privato di questo tipo di studi, che i Carracci eseguivano per sé, al di fuori di qualunque tipo di commissione, nell'intento di rendere la mano docile agli effetti voluti.

Nello stesso tempo il bruno della preparazione è "risparmiato" per le parti in ombra (si vedano in particolare la fronte e le pieghe del colletto), mentre quelle in luce sono realizzate con una materia pittorica più densa. Ciò non comporta tuttavia alcun appesantimento, giacché anche in queste parti l'artista consegue l'effetto voluto attraverso un segno volatile e sicuro, privo d'indugi. Per questi caratteri si può affermare che anche Annibale, come i grandi veneti del Cinquecento, "disegna" col colore.

La datazione del dipinto in esame deve peraltro cadere entro la fine degli anni ottanta del XVI secolo, dopo che Annibale aveva compiuto un rigenerante viaggio a Venezia che gli aveva consentito di conoscete di persona il Tintoretto e soprattutto Jacopo Bassano, un incontro quest'ultimo testimoniato dalle citate postille alle *Vite* di Vasari. Tale datazione giustifica le affinità con la *Testa di vecchio* già in collezione Ganz a New York (Posner 1971) e soprattutto con le *Teste di ciechi* ora di proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna (A. Brogi, in D. Benati, E. Riccòmini 2006), appartenenti agli stessi anni.

Daniele Benati

33.
Annibale Carracci
(Bologna 1560 - Roma 1609)

Madonna col bambino e angeli in cielo sopra alla città di Bologna
Tempera a uovo su carta, cm 27.8 x 18.7

Bibliografia

John T. Spike, *A Rediscovered Modello for the Caprara Altarpiece by Annibale Carracci*, in S*tudi di Storia dell'Arte*, 13, 2002, pp. 251-258;

A. Brogi, *La Madonna in gloria sulla città di Bologna*, (*scheda del dipinto*) in D. Benati e E. Riccomini, *Annibale Carracci*, catalogo della mostra , Bologna Roma 2006;

M. Pulini, *Il Sassoferrato. Un preraffaellita tra i puristi del Seicento*, Milano, 2009, pp. 126-127; *San Michele aveva un bosco. Vedute e visioni sul colle di San Michele in Bosco dal '500 ad oggi*, a cura di M. Naldi, Fondazione del Monte di Bologna, giugno 2010, foto, 1, pag. 42.

Il dipinto è notificato dal Ministero per i Beni Culturali e Ambientali

Un nutrito convoglio divino vola e giganteggia sulla cartolina di una città. È composto da un solido apparato di nuvole sulle quali è assisa e compiaciuta una Madonna col Bambino in grembo. Al lato due angeli adulti sono in adorazione e altri due puttini, ignudi e senz'ali, sembrano acconciare le nubi, mentre tre teste di cherubini chiudono il gruppo e uno di loro, quello al centro, serve in appoggio al piede della Vergine.

La città, distesa su una vasta piana, è cinta da ampie mura e increspata da torri, storte qua e là. È una Bologna di fine Cinquecento, così come il pittore che l'ha dipinta è Annibale Carracci.

Tutto questo che ho descritto succintamente, insieme a una qualità parlante della pittura, a una ricchezza impressionante di particolari e alla resa di differenti vapori atmosferici tra cielo e terra, tra carni, tessuti e nuvole è contenuto in pochi centimetri quadrati e su un esile rettangolo di carta.

Questo prezioso foglio dipinto, venne pubblicato per primo da John Spike nel 2002 e interpretato quale modelletto miniato per la famosa pala di Oxford, che in origine troneggiava sull'altare della cappella di Casa Caprara a Bologna, dove la vide Gian Pietro Bellori (1672, p.40). Alessandro Brogi, che di recente ha redatto la scheda del dipinto inglese entro il catalogo della mostra monografica dedicata ad Annibale nel 2006, pur non avendo visto dal vero la presente versione, la ritiene non convincente anche in considerazione del fatto che "non si conoscono altri esempi de genere nella produzione carraccesca".

Sia questa la compiuta idea preventiva della pala o, come più probabile, una nuova redazione, ricca di varianti e di autonomi sapori pittorici, come a personale ricordo dell'artista, credo debba restare comunque indubbia l'autografia di Annibale.

Facendo la tara delle dimensioni e del supporto, peraltro spesso usato da tutti e tre i Carracci negli studi a tempera e a olio, la presente carta dimostra un livello di qualità eccelso, irraggiungibile dagli scolastici atteggiamenti di un copista.

Gli studi reflettografici e chimici condotti dal laboratorio Thierry Radelet e dallo Studio Tre di Arezzo hanno rilevato la presenza di calibrate segnature a matita, sotto la pittura, che tracciano una precisa verticale utile al controllo simmetrico della composizione, nonché una linea orizzontale segnata in alto, in corrispondenza proporzionale col margine superiore del dipinto di Oxford. In vari punti si scoprono impasti dell'abbozzo sottostante mutato dalle pennellate stese più in superficie, prova di una libertà inventiva che rende conto dell'intento non ripetitivo dell'opera. Anche i volti di tutte le figure appaiono di una spontanea fattura che in qualche caso supera il risultato della più grande composizione.

Si conoscono quattro disegni di Annibale che studiano la composizione, tutti eseguiti a penna e inchiostro bruno. Due sono conservati a Chatsworth (inv. 427 e 428) e due all'Albertina di Vienna (inv. 2135 e 2136).

Concordo con Milena Naldi che, in una pubblicazione del 2010, ha proposto la collina di San Michele in Bosco come luogo dal quale è stata ritratta la città di Bologna.

Massimo Pulini

34.
Domenico Zampieri, detto Domenichino
(Bologna 1582 - 1641)

Tobia e l'Angelo
Olio su tela, cm 46,5 x 34,7

Expertise
Nicholas Turner, 2013;
Claudio Strinati, aprile 2015.

Si tratta di una versione, di qualità altissima e su tela, del capolavoro del Domenichino della National Gallery di Londra, su rame, del medesimo soggetto.

Anche se sono state riscontrate delle piccole e interessanti varianti tra le due versioni (lo ha notato Nicholas Turner in una perizia privata del marzo 2013, molto precisa e dettagliata) l'autografia di entrambe le versioni sembrerebbe accertata e accreditabile potrebbe essere l'ipotesi del Turner di vedere nel nostro quadro una prima versione rispetto al meraviglioso rame di Londra. Turner ricorda che originariamente il rame di Londra era nella collezione Colonna a Roma affiancato, a pendant, a un altro rame del Domenichino raffigurante un *Paesaggio con Mosè e il roveto ardente* (oggi al Metropolitan di New York). Nessuno ha mai messo in dubbio l'autografia di entrambi i rami e la notizia diventa molto interessante considerando che nel museo Boiymans van Beuningen di Rotterdam esiste una versione su tela del *Paesaggio con Mosè e il roveto ardente,* giudicata variamente dalla storiografia come copia dal Domenichino o come originale del Domenichino stesso.

Dunque la nostra tela con il *Paesaggio con Tobia e l Angelo* potrebbe aver fatto parte, in origine, di una coppia di dipinti su tela del Domenichino corrispondenti a una analoga coppia di dipinti su rame, quale pendant della tela del Museo di Rotterdam, Insomma si può ipotizzare l'esecuzione da parte del Domenichino, per gli stessi due soggetti, di una versione su rami e una su tele.

A questo punto il confronto tra il rame di Londra e il dipinto qui in esame diventa particolarmente interessante perché permette di valutare meglio tutte quelle piccole differenze che consentono di credere che la versione su tela preceda quella su rame, essendo stato portato il rame a un livello di perfezione e finitezza che la tela non ha.

Ma la tela ha in pieno la qualità del Domenichino sia dal punto di vista del disegno, impeccabile e tornito, sia dal punto di vista cromatico, terso, limpido, trasparente nelle gamme fredde e come smaltate con l'effetto visivo come di una pietra preziosa, idea da considerare come vera e propria invenzione figurativa del Domenichino e solo sua. Se ne può concludere che la nostra versione su tela è autografa e databile nello stesso momento, o, appunto immediatamente prima, in cui Domenichino eseguì il rame di Londra, all'inizio del secondo decennio, modello di quella novità nella invenzione del paesaggio con figure che Domenichino fu forse il primo a sviluppare sulla base dei presupposti di Annibale Carracci e che già si trovano evidenti nei paesaggi degli affreschi (oggi staccati e conservati in Palazzo Farnese a Roma) del Casino Farnese, dove la tipologia del paesaggio è pressoché identica a quella riscontrabile nel nostro *Tobia e l'angelo.*

Claudio Strinati

35.
Giovanni Francesco Barbieri, detto il Guercino
(Cento 1591 - Bologna 1666)

Eroismo di Muzio Scevola davanti al re etrusco Lars Porsenna
1646-48
Olio su tela, cm 247 x 280

Firmato: "*Ioannes Franciscus Barberius*"

Provenienza
Roma, Collezione Mattei di Paganica (fino al 1722); Roma, Collezione Conti (fino al 1808); Roma, Collezione Sforza Cesarini (fino al 2018).

Bibliografia
*Ospiti graditi: Guercino e bottega, 'Muzio Scevola davanti a Lars Porsenna', Roma, Famiglia Sforza Cesarin*i, a cura di E. Debenedetti, catalogo della mostra (Cento, Pinacoteca Civica, 29/3/2008 – 15/2/2009), Cento 2008; N. Turner, *The paintings of Guercino. A revised and expanded catalogue raisonné*, Roma 2017, p. 624, n. 331.I.

Il dipinto è notificato dal Ministero per i Beni Culturali e Ambientali

In un'ambientazione limitata al proscenio si sta verificando l'atto di estremo eroismo di Muzio Scevola, il quale, davanti allo stupito re Porsenna, pone la mano destra sul braciere acceso per punirsi per non essere riuscito ad ucciderlo. Degli astanti sulla sinistra sembrano discorrere fra loro, sconcertati dal coraggio e dalla fermezza del giovane romano.

La tela qui in esame è firmata sul basamento dell'altare – sul quale sta ardendo il braciere – da "Ioannes Franciscus Barberius", Giovanni Francesco Barbieri, più noto con lo pseudonimo di Guercino. Si tratta dunque di una delle due redazioni del soggetto realizzate dal grande pittore di Cento: a quella più nota, conservata a Genova nelle raccolte della Galleria di Palazzo Durazzo Pallavicini, si aggiunge questa di provenienza romana, riscoperta e vagliata dagli studi solo in tempi piuttosto recenti.

È verosimile che la tela oggi a Genova sia quella attestata da Carlo Cesare Malvasia, primo biografo del Guercino, nella dimora dell'artista al momento della sua morte (C. C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna 1678, ed. Bologna 1841, II, p. 273): stando alla testimonianza dello scrittore, il committente del soggetto era Louis I Phélypeaux, marchese de La Vrillière, potente segretario di stato di Luigi XIV, il quale tuttavia non si fece mai inviare il dipinto ordinato (che verosimilmente fu venduto all'inizio del Settecento dagli eredi del maestro ad emissari genovesi). Storia diversa ha la tela qui in mostra, contrassegnata dallo stemma della famiglia Mattei Orsini, baroni di Paganica, che viene inserito dall'artista al centro dell'altare. La dinastia romana, i cui esponenti risiedevano nel palazzo eretto sulle rovine dell'antico teatro di Balbo, aveva raggiunto a metà Seicento una condizione di notevole autorevolezza in virtù della nomina cardinalizia di Gaspare Mattei (1643) e dei successi militari del fratello di questi, Giuseppe, soprattutto nella guerra di Castro. Di grande prestigio era la collezione di dipinti, che annoverava nondimeno i capolavori di Caravaggio eseguiti all'inizio del secolo: l'inedito inventario della *Guardarobba* del cardinal Gaspare, redatto prima della morte di questi nel 1650, riporta fra le opere del Guercino della collezione "un quadro grande dipinto in tela palmi diece in circa con Historia di Mutio Scevola che tiene la mano sopra il fuoco con diverse figure con sua cornice di legno con fogliami riportati tutta indorata" (Archivio di Stato di Roma, Archivio Santacroce, b. 704, c. n. n.). A quest'attestazione si aggiunge qualche anno dopo, nel 1655, la commissione, da parte di Giuseppe all'intagliatore Francesco Buccini, di una nuova cornice (Archivio di Stato di Roma, *Trenta Notai Capitolini*, ufficio 2, *Istromenti*, vol. 199, c. 148). La nostra tela dunque a metà Seicento, quando il Guercino era vivo e assai operoso, era già a Roma nel palazzo dei committenti; compare poi fra i beni trasmessi da Giuseppe II Mattei alla figlia Faustina nel 1722, in previsione del matrimonio di questa con Marcantonio Conti, duca di Guadagnolo. Da Faustina il dipinto passò ad Innocenzo Conti, fratello di Marcantonio e da questi infine a Michelangelo, duca di Poli – nella cui raccolta è attestato in un inventario del 1802. Nel 1808, alla morte di Michelangelo Conti, per via dinastica il dipinto passò nella collezione di Francesco Sforza Cesarini, VI principe di Genzano, i cui discendenti lo conservarono fino ai tempi nostri.

I documenti, se da un lato risultano decisivi per confermare l'autografia di Guercino e la commissione dell'opera da parte di Gaspare e Giuseppe Mattei, d'altro canto sono risolutivi pure per comprovarne la datazione negli anni '40, a poca distanza dal prototipo eseguito per La Vrillière. Il riferimento agli anni 1646-48, proposto da Nicolas Turner nella recente monografia dedicata al pittore, è dunque piuttosto condivisibile, in linea nondimeno con la datazione già attestata dalla critica per i disegni preparatori della composizione: lo studio ad acquerello per la figura di Muzio Scevola della Gemäldegalerie Alte Meinster di Berlino (inv. KdZ 10721) e quello, sempre per la medesima figura, eseguito a penna e pennello e conservato presso l'Art Museum dell'Università di Princeton (NJ, inv. 49 – 49).

Federico Giannini

36.
Guido Cagnacci
(Sant'Arcangelo di Romagna 1601 - Vienna 1663)

Allegoria della vita
Olio su tela, cm 118.2 x 95.3
firmato 'Guido Cagnacci' (in basso a sinistra)

Provenienza
Collezione Privata, Parigi;
Matthiesen Fine Art Ltd, Londra;
Collezione Privata, Regno Unito,

Bilbliografia
P. G. Pasini, *Guido Cagnacci*, Rimini, 1986, pp. 255-259, no. 55, illustrato.

Il dipinto è stato reso noto da Piergiorgio Pasini nel 1986, quando lo studioso dedicava una scheda della sua monografia a tre versioni di identica iconografia di questo soggetto[1]. Di tutte e tre non conosceva l'ubicazione e quindi venivano giudicate sulla base delle immagini fotografiche.

La prima, di cui pubblicava una immagine fra le tavole a colori, gli era stata segnalata da Prisco Bagni e da Jurgen Winkelmann, che ne ricordavano la presenza in una raccolta privata in Inghilterra; la seconda, segnalata da Walter Vitzhum, si sarebbe trovata negli Usa, senza poterne sapere di più; la terza infine era stata pubblicata da Sandro Bottari nel 1963, sulla base di una fotografia di Fiocco conservata presso la Fondazione Cini di Venezia, dove è scritto come ubicazione "già Zurigo, già Parigi"[2].

La terza versione è quella ben nota transitata in asta Christie's a New York il 31 maggio 1991 e poi pervenuta in collezione Sgarbi Cavallini; ha fatto parte della mostra monografica di Forlì e ad essa è dedicata una lunga scheda di Daniele Benati, che ne propone la datazione negli anni veneziani del pittore romagnolo, cioè agli anni fra il 1649 e il 1658[3].

Non è difficile riconoscere nella versione in oggetto quella che Pasini pubblicava a colori alla tavola XXXVIII della sua monografia, ma credo anche di non sbagliare nel constatare che anche la cosiddetta seconda versione che Pasini pubblicava in b/n e si trovava forse negli Stati Uniti, altro non è che la presente; lo studioso insomma pubblicava due fotografie (una a colori e l'altra in b/n) del medesimo dipinto, pensando invece che fossero due. Se si guarda attentamente le due immagini, esse risultano identiche e corrispondono perfettamente alla tela Lampronti.

Pasini giudicava la terza versione, quella oggi Sgarbi, come la migliore, pur ritenendo autografe anche le altre due (cioè quella in esame, come si è appena detto), e già prima di Benati vi riconosceva un esito dell'attività veneziana di Cagnacci; esprimeva poi un parere abbastanza singolare sulla versione qui in oggetto (che ripeto conosceva solo in foto), "caratterizzata da una maggiore descrittività, da un'aria più frivola. Da una più compiaciuta sensualità".

Il dipinto in esame, ora che può essere giudicato direttamente, presenta tutta la qualità di una versione autografa, che probabilmente precede quella Sgarbi (certamente autografa anch'essa). Vedo infatti in questa maggiori accenti naturalistici e un luminismo più contrastato (si guardi all'ombra nitida sul braccio), mentre quella Sgarbi ha una materia più soffice e fluida, sfumata in alcune zone (nel braccio che tiene la clessidra ad esempio, dove il contrasto con la tornitura che si vede nella nostra versione, salta agli occhi), e una luminosità diffusa in tutte le parti. Nel quadro in esame le superfici sono più compatte e i passaggi luce-ombra più dettagliati.

L'immagine, un'allegoria della vita umana, è uno dei risultati più sensuali del pittore, nella miscela – ricorrente in lui – data dalla prorompente carnalità (sempre femminile, l'eterosessualità dell'artista è fuori di dubbio) e dall'esibizione di elementi di penitenza e di devozione. A cominciare dalla posa, con la donna che si rivolge fiduciosa verso un'entità superiore ed eterna, simboleggiata in questo caso dall'*ouroburos*, il serpente che si morde la coda, formando un cerchio senza inizio né fine; ma la donna è nuda, e bellissima, con un corpo pieno di lusinghe. Cagnacci si spinge anche oltre perché, ponendo l'*ouroburos* sopra la testa della donna, lo fa quasi sembrare una sorta di aureola, aggiungendo un ulteriore elemento di ambiguità all'immagine. La bellezza fulgente della donna contrasta col messaggio di *Vanitas* suggerito da una serie di simboli: dai fiori che in breve sfioriranno (il soffione e la rosa), a ciò che è già morto (il teschio e le candele spente), vittima del tempo che inesorabile fa il suo corso (la clessidra).

Gianni Papi

---

[1] P. Pasini, *Guido Cagnacci pittore (1601-1663)*, Rimini, 1986, pp. 255-259.

[2] S. Bottari, *Per Guido Cagnacci*, in 'Arte Antica e Moderna', 24, 1963, p. 323.

[3] D. Benati, in *Guido Cagnacci. Protagonista del Seicento tra Caravaggio e Reni*, catalogo della mostra (Forlì) a cura di D. Benati e A. Paolucci, Cinisello Balsamo (MI), 2008, pp. 288-290.

37.
Gioacchino Assereto
(Genova 1600 - 1650)

Lot e le figlie
1640-45 circa
Olio su tela, cm 135 x 206,5

Bibliografia

A. Orlando in *Arte e vino*, cat. della mostra a cura di N. Spinosa e A. Scarpa, Verona, Palazzo della Gran Guardia, Skira, Milano 2015, cat. 28, pp. 96-97, 271;

A. Orlando in *Lights and Shadows Caravaggism in Europe*, cat. della mostra a cura di M. di Martino e V. Rossi, Lampronti Gallery, Roma 2015, pp. 58-59.

A. Orlando, in *Seduzione. Il potere del femminile tra Guido Cagnacci e Tiepolo*, catalogo della mostra di Gualdo Tadino, PG a cura di V. Sgarbi e A. D'Amico, L'Arte Grafica Edizioni, Gubbio 2017, fig. p. 36 e cat. 8, pp. 78-79.

Resa nota di recente da parte di chi scrive (2015), quella qui presentata è una delle tre versioni conosciute di questo soggetto realizzate dal pittore genovese Gioacchino Assereto. E' autografa anche la bella tela della Galleria Canesso di Parigi correttamente data al pittore da Mary Newcome[1] e da Véronique Damian[2], sulla quale Tiziana Zennaro sospende il giudizio per non averla potuta esaminare *de visu* e relega così tra le opere "delle quali non è stato possibile verificare l'autografia o di attribuzione incerta"[3] e che credo riferibile agli anni Trenta. Più matura, la versione di collezione privata a Reggio Emilia resa nota da chi scrive[4], e per la quale si conosce anche uno studio relativo alla testa di Lot[5].

Un inventario del 22 luglio 1679 registra in casa di Marcantonio Grillo in piazza S. M. delle Vigne a Genova un "Lot con le due figlie" di Gioacchino Assereto, secondo l'attribuzione di Domenico Piola, che evidentemente dobbiamo ritenere autorevole. Non indicando però le misure, l'inventario non può essere riferito per certo a questa o a un'altra delle versioni note del soggetto, come giustamente argomenta la Zennaro[6].

Decorativo e allo stesso tempo sacro, favola e al contempo *memento* religioso e morale, il soggetto del *Lot e le figlie* è iconografia ha notevole fortuna nel Seicento. In questa straordinaria interpretazione dell'Assereto, invero la più originale delle tre note, colpisce innanzi tutto il Il brano di natura morta sul primo piano, che è di una modernità sconcertante anche per come gli oggetti sono disposti su un piano che otticamente pare inclinato. Due pagnotte, un coltello, del salame in parte già affettato; il tutto sul bianco della tovaglia per un pic-nic allestito senza farsi mancare del buon vino che regala l'ebbrezza. Sono gli elementi che paiono voler riportare chi guarda a un contesto di realtà, di attualità si potrebbe dire, in contrasto con l'insieme di una scena che pare tratta da un incubo, da una visione infernale. Si osservino l'incendio sul fondo di sinistra dove bruciano le città di Sodoma e Gomorra; il cane che irrompe come se emergesse dalle tenebre degli inferi; gli sguardi enigmatici tra Lot e una figlia; quel gesto del padre la cui mano sulla sua caviglia non si capisce se è una carezze o una morsa disperata, quasi per aggrapparsi a lei. La scena si regge tutta su un'ambiguità di fondo, sulla forza dell'allusione e del suggerito più che detto, acquisendo così maggiore forza e più fascino. Lo stesso senso di equilibrio precario suggerito da ciascun elemento e dalla composizione nel suo insieme, asimmetrica, quasi scalena, contribuisce a condurre ogni apparente accenno di realismo in una sfera onirica.

Anche il mescolarsi delle vesti diverse per colore e materia, che arrivavano ad avere un effetto tattile, enfatizzato dal pelo all'interno del manto di Lot che pare poter percepire, paiono espediente voluto nel tentativo di rendere vero, o per lo meno veritiero, questo momento surreale tramandato dalla Bibbia (Genesi 19, 30-38), quando si consuma il dramma tutto umano di Lot costretto per volere divino a unirsi alle proprie figlie garantire la sopravvivenza della propria stirpe. Si tratta di un brano sacro che facilmente, come altri nelle Sacre Scritture, si tinge di profano, o addirittura di morboso.

Si osservi l'improbabile tentativo di seduzione da parte di una figlia, discinta eppure terribilmente mascolina nelle fattezze, che a differenza della sorella non riesce a reggere lo sguardo del padre e china il capo con fare più dimesso, quadi celando la forte vergogna per l'atto impudico che stanno per compiere. Si noti l'aggrovigliarsi quasi scomposto dei loro corpi: è sufficiente a negare la decenza di questo atto senza che sia necessario esibire alcun nudo.

Anna Orlando

---

1 Comunicazione scritta del 18 gennaio 1992, come riportato in T. Zennaro, *Gioacchino Asserto e i pittori della sua scuola*, Soncino 2011, vol. II, p. 525.

2 V. Damian, *Artistes Genois di XVIIe siècle*, Galerie Canesso, Parigi 2005, pp. 20-23.

3 Cm 122,5 x 171,5; cfr. T. Zennaro, *Gioacchino Asserto e i pittori della sua scuola*, Soncino 2011, vol. II, p. 525 per commenti e bibliografia.

4 cm 145 x 190; pubblicata in A. Orlando, *Dipinti genovesi dal Cinquecento al Settecento. Ritrovamenti dal collezionismo privato,* Torino 2010, p. 21 fig. 6.

5 cm 48 x 36; cfr. A. Orlando, *Dipinti genovesi dal Cinquecento al Settecento. Ritrovamenti dal collezionismo privato,* Torino 2010, pp. 20-21. Anche in questo caso la Tiziana sospende il giudizio scrivendo: "Ne ho avuto conoscenza solo tramite fotografia mentre questa monografia era in seconde bozze e non ne ho potuto accertare la fotografia".

6 T. Zennaro, *Gioacchino Assereto (1600-1650) e i pittori della sua scuola*, 2 voll., Soncino 2011, vol. I, p. 363.

38.
Gioacchino Assereto
(Genova 1600 - 1650)

Ecce Homo
Olio su tela, cm 121,2 x 95,3

Bibliografia

A. Orlando, *L'"Ecce Homo" di Assereto. Genesi di un capolavoro,* in *In ricordo di Enzo Costantini*, a cura di A. Costantini, Allemandi, Torino 2006, pp. 72, 81, nota 4, fig. 3;

T. Zennaro, *Il "*Ritrovamento nella coppa del sacco di Beniamino*" e una traccia per la ricostruzione del catalogo del Maestro di San Giacomo della Marina (Giuseppe Assereto?),* in *Tre opere de La Pinacoteca*, Napoli 2009, pp. 61-62 nota 45 (cerchia);

A. Orlando, *Dipinti genovesi dal Cinquecento al Settecento. Ritrovamenti dal collezionismo privato*, Allemandi, Torino 2010, p. 17;

T. Zennaro, *Gioacchino Assereto e i pittori della sua cerchia*, 2 voll., Soncino 2011, II, B20, pp. 533-534 (cerchia);

A. Orlando in *Uomini e Dei. Il '600 genovese dei collezionisti*, catalogo della mostra a cura di A. Orlando, Genova, Palazzo della Meridiana, 19 febbraio-5 giugno 2016, pp. 44-45, cat. n. 3;

A. Orlando in *Lights and Shadows Caravaggism in Europe*, catalogo della mostra, Lodra, Lampronti Gallery, a cura di M. di Martino e V. Rossi, Roma 2015, pp. 58-59

A. Orlando, A. Orlando, *Il caravaggismo genovese. Stozzi, Fiasella, Borzone, Assereto. Orazio De Farrari e altre comparse*, in A. Orlando, *Caravaggio e i Genovesi. Committenti, collezionisti, pittori,* catalogo della mostra a cura di A. Orlando, Genova, Palazzo della Meridiana, 14 febbraio – 24 giugno 2019*,* Sagep, Genova 2019, p. 240, fig. 51 p. 242.

Esposizioni

Uomini e Dei. Il '600 genovese dei collezionisti, Genova, Palazzo della Meridiana, 19 febbraio-5 giugno 2016.

La capacità dell'Assereto di cogliere il dramma al culmine della sua intensità è noto e ricordato dalla critica in diverse occasioni, di fronte a opere magistrali che segnano il suo catalogo lungo il corso degli anni. La forza espressiva dei gruppi di figure raccolti e uniti nella condivisione di un forte sentire si fa più efficace verso la maturità del pittore, quando egli raggiunge un grande equilibrio tra gli spunti molteplici delle sue meditazioni sui precedenti per lo più caravaggeschi, vandychiani e lombardi. Si ricordi, uno per tutti, il capolavoro della maturità rappresentato dalla *Cena in Emmaus* già Mowinkel poi Costa.

Un iniziale impulso decisivo verso questo registro espressivo, che diviene per il pittore l'asse portante del proprio linguaggio e che lo allontana rispetto alla corrente nostrana dei più semplici naturalisti, gli deriva dalla meditazione attenta dei pittori lombardi Cerano, Morazzone, Procaccini e Daniele Crespi, presenti a Genova di persona o con opere[1]. Giulio Cesare Procaccini, che ebbe rapporti con i genovesi già negli anni dieci e del quale Gio. Carlo Doria possedeva una novantina di tele, è punto di avvio imprescindibile per gli studi di Assereto su spazio, colore e pennellata.

Quanto mai "lombardo" è questo *Ecce Homo* del nostro[2]: meno vandychiano rispetto alla nota versione siglata di collezione privata, e precedente il più complesso e orchestrato *Cristo deriso* della Galleria di Palazzo Bianco (Musei di Strada Nuova, inv. PB 2667).

Nelle tre opere si vede bene come il caravaggismo di avvio si misceli, di volta in volta, con stimoli di segno diverso, e come, nella prima delle tre tele che va indicata in quella che qui si presenta, la parlata milanese costituisca il nesso dominante.

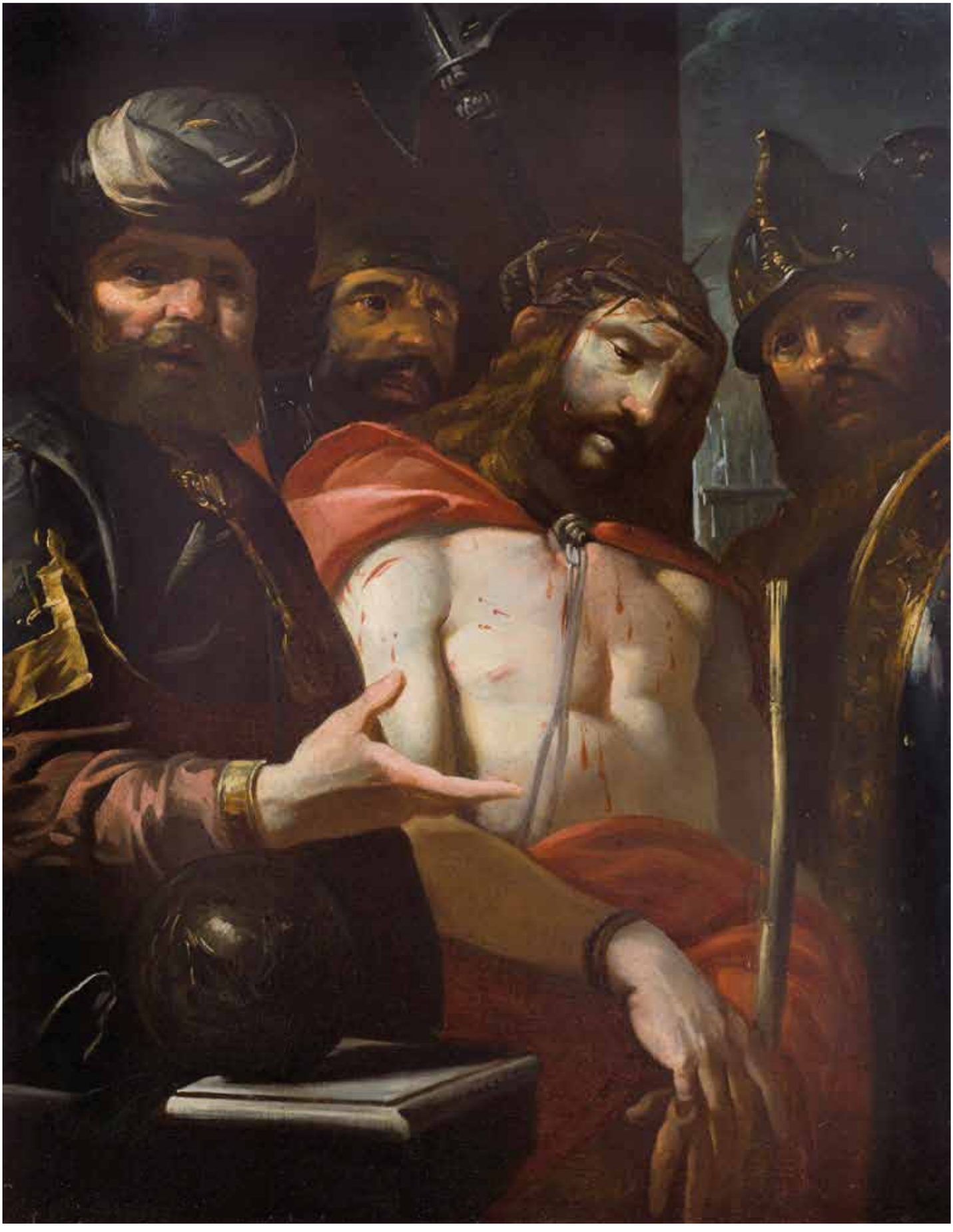
Vi è eco del Cerano negli incarnati che tendono a tonalità livide, del Morazzone nel gioco di pennello, ma soprattutto del Procaccini che proprio per il Doria aveva realizzato un impressionante ciclo dedicato alla Passione; si veda, tra questi, l'*Ecce Homo* del Dallas Museum of Art. Ma nel volto di Cristo pare potersi scorgere un richiamo alle fisionomie di un Daniele Crespi, il quale non è documentato a Genova e potrebbe essere stato conosciuto dall'Assereto in un ipotetico viaggio milanese, non attestato da alcuna fonte ma da mettere in conto, credo, nel corso del terzo decennio. A questo momento va collocato questo notevole *Ecce Homo*, in cui la forza espressiva delle figure – ove le mani giocano un ruolo come sempre di primaria importanza – e la riuscita orchestrazione spaziale denotano la raggiunta maturità dell'artista

Anna Orlando

---

1 Cfr. da ultimi V. Farina, *Gio. Carlo Doria (1576-1625),* in *L'Età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi*, catalogo a cura di P. Boccardo e A. Orlando, Skira, Milano 2004, pp. 189-195; M.C. Galassi, *Morazzone a Genova*, in *Pierfrancesco Mazzucchelli detto il Morazzone (1573-1626. Problemi e proposte*, Atti della giornata di studi (Morazzone-Varese, 15 marzo 2003), a cura di A. Spiriti, Varese 2004, pp. 27-35; L. Magnani, *Daniele Crespi a Genova*, in *Daniele Crespi. Un grande pittore del Seicento lombardo,* catalogo della mostra di Busto Arsizio a cura di A. Spiriti, Cinisello Balsamo 2006, pp. 67-77.

2 A favore dell'attribuzione all'Assereto hanno espresso il loro parere scritto, oltre al mio (Orlando 2004): Newcome Scheiler (2004), M. Gregori (2008), G. Sestieri (2008), F. Arisi (s.d.), C. Manzitti (s.d.).



39.
Valerio Castello
(Genova 1624 - 1659)

Cristo e l'adultera
Olio su tela, cm 145 x 183

L'estro pittorico di Valerio Castello, protagonista della stagione del Barocco genovese di cui si pone agli esordi con un ruolo di spicco anche per l'accelerazione che la sua arte impone rispetto alle contemporanee tendenze di un naturalismo di stampo narrativo più o meno caravaggesco, si esplica al meglio in questo straordinario inedito.

Sfuggita finora all'attenzione degli studi, questa tela per anni celata nella riservatezza del collezionismo privato in Italia, è una versione interamente e squisitamente autografa di un soggetto noto in almeno un'altra opera della maturità del maestro, ossia il celebre *Cristo e l'adultera* della Gemäldegalerie di Dresda[1].

Secondo una modalità tipica del Castello, l'artista prende avvio da uno spunto narrativo per rivisitarlo in più di un'occasione, proponendone varianti più o meno significative.

L'episodio è tratto dal Vangelo di Giovanni (8, 2-11) e narra di quando a Gesù, intento a insegnare nel tempio di Gerusalemme, venne condotta una donna che era stata sorpresa mentre commetteva un adulterio. Era destinata dunque a essere lapidata, secondo la legge di Mosè. Tuttavia le autorità di Roma avevano privato gli ebrei della facoltà di infliggere la pena di morte. I farisei, chiedendo a Gesù che cosa a suo parer si sarebbe dovuto fare, intendevano indurle in fallo: qualsiasi responso lo avrebbe posto alternativamente contro la legge giudaica o contro quella romana. Il Messia pronunciò allora la sua celebre sentenza: "Chi è senza peccato scagli la prima pietra".

Il pittore mantiene gli elementi necessari a riconoscere immediatamente il brano biblico a cui si riferisce: il libro nel vecchio a sinistra allude alla legga e l'aspetto sensuale e lievemente discinto della giovane la presenta come peccatrice e le sue mani legate alludono alla pesante condanna. Tuttavia, oltre il racconto, il pittore riesce a infondere intensità al dramma grazie alla teatralità della scena, che pare scorrere, in un vortice di accelerazioni emotive, di fronte a chi guarda. L'osservazione ravvicinata - con le figure a tre quarti - e la scansione serrata dei piani in un ritmico sovrapporsi l'uno all'altro in poco spazio, aumentano il *pathos* in un intreccio di sguardi e gesta in cui Castello pare assimilare e fare propria la lezione dell'Assereto. Su essa innesta però lo spirito di un barocco che annuncia un'arte nuova: con il movimento, con la leggerezza nel tocco, col gioco di luccichii e bagliori, con lo squillare acceso dei rossi, dei bianchi e dei blu sulla tipica trama bruna della tavolozza genovese.

Come la versione di Dresda, di formato analogo ma con figure dal più ricercato accento classico, questo inedito va posto nella maturità del pittore, sebbene debba ritenersi di qualche anno precedente, databile intorno al 1650 e non molto oltre. Se nella tela tedesca la gestualità pare caricata di una certa enfasi, le figure sono più statuarie e il ritmo nell'alternanza dei gesti è attentamente studiato e calibrato, qui si apprezza maggiormente il mirabile equilibrio tra teatralità e naturalismo. Oltre all'Assereto, il Castello pare studiare soluzione sceniche introdotte da Van Dyck nei suoi celebri ritratti: colonne, tendaggi, interni/esterni che sono tutt'uno nell'attimo di sospensione che fissa l'immagine in eterno. L'episodio è sì raccontato e i suoi protagonisti sono vivi in carne e ossa di fronte al riguardante, le loro espressioni sono rese con un'intensità che ci restituisce eco di voci e sospiri. Eppure, con la maestria di chi sa creare porre ordine al caos, silenzio al clamore, luce al buio, l'umanità di questa giovane adultera di fronte a quella di Gesù pongono l'assoluto nel reale, e un monito del passato - "chi non è senza peccato..." - nel tempo di un eterno presente.

Anna Orlando

[1] Inv. 644, 148 x 199 cm; cfr. C. Manzitti, *Valerio Castello*, Torino 2008, cat. 210, p. 191, con bibliografia.

40.
Carlo Cignani
(Bologna 1628 - 1719 Forlì)

Giuseppe e la moglie di Putifarre
Olio su tela, cm 270 x 195

Bibliografia

D. Benati, in *Corpo, Amore e Sentimento, opere di antichi maestri dal XVI al XIX secolo*, cat. mostra a cura di A. Marchi, Galleria San Marino, 27 luglio-18 settembre 2011, p. 40; M. Pulini, *Lo studiolo di Baratti*, Cesena 2010, p. 24; D. Benati, M. Solferini, *«Maniera grande» e «inarrivabile colorito» in Carlo Cignani*, in "Studi di Memofonte", 22, 2019, in corso di stampa, fig. 5.

Bibliografia Comparativa

B. Buscaroli Fabbri, *Carlo Cignani. Affreschi dipinti disegni*, Bologna 1991.

Expertise

D. Benati, 3 novembre 2010.

Il grande dipinto raffigura il ben noto episodio biblico di Giuseppe che, accolto al suo servizio dal dignitario egiziano Putifarre, respinge le profferte amorose della moglie di questi; la quale, delusa, non esiterà a denunciare il giovane al marito per tentata violenza, così che egli sarà gettato in carcere. Il soggetto incontrò grande fortuna in epoca barocca, in relazione non solo all'esempio di virtù proposto da Giuseppe, ma anche alla possibilità di dar luogo a una scena di spiccato erotismo, in cui gioca un ruolo determinante il nudo femminile.

Stante il suo notevole grado di qualità, il dipinto può ben meritare un pieno e totale riferimento a Carlo Cignani, il maggior pittore bolognese nella fase di trapasso tra XVII e XVIII secolo. Della composizione è nota un'altra redazione, conservata nello Statens Museum for Kunst di Copenaghen, ritenuta per lo più copia dalla critica (Buscaroli Fabbri 1991, p. 133). Sappiamo del resto che Cignani ebbe ad eseguire almeno tre versioni a figure "al naturale" di questo soggetto: una per il re di Polonia Giovanni Sobieski, una seconda per il marchese Pallavicini, passata poi agli Arnaldi di Firenze, e una terza per i conti Bighini di Imola. Si tratta peraltro di notizie di varia epoca e che non possiamo pertanto ritenere tutte fededegne. Al dipinto Pallavicini si riferiva un'ode del poeta Giovanni Battista Neri, che Beatrice Buscaroli Fabbri, in base a considerazioni non condivisibili, pensa di non poter riferire alla composizione già nota attraverso la copia di Copenaghen e ora dal quadro in esame.

Anche se a questo punto l'identificazione del presente dipinto con una delle tre versioni citate dalle fonti rimane problematica, è tuttavia da pensare che esso abbia costituito il modello per le successive repliche di bottega. La resa degli incarnati si qualifica infatti per quella impareggiabile tenerezza e illusionismo che a Cignani erano derivati dallo studio, oltre che del suo maestro Francesco Albani, delle opere del Correggio, alle quali aveva potuto avvicinarsi nel corso della sua prolungata attività parmense. Altrove, come nella tenda o nel manto rosso che la donna tenta di sfilare al giovane, Cignani si affida a una pennellata serica e filante, in cui bene emerge anche lo studio di Guido Reni. È proprio in virtù di questo attento ricupero della tradizione cinque e seicentesca che Cignani seppe incarnare, agli occhi dell'Europa intera, le prerogative più fulgide dell'arte bolognese e ricoprire un ruolo che la stessa Bologna gli riconoscerà all'atto dell'istituzione dell'Accademia Clementina (1711), di cui egli sarà nominato Principe.

Daniele Benati

41.
Giuseppe Maria Crespi, detto Lo Spagnolo
(Bologna 1665 - 1747)

Studio di testa di vecchio con turbante

Studio di testa di vecchio con capelli sciolti
Olio su tela ovale, rispettivamente cm 45,6 x 34,2 e cm 44,7 x 33,5

Expertise
Daniele Benati, comunicazione scritta, 26 giugno 2006;
Mira Pajes Merriman, comunicazione scritta, maggio 2007.

Bibliografia comparativa
H. Voss, *Giuseppe Maria Crespi* (Roma 1921), in "Atti e Memorie. Accademia Clementina", Bologna 1990, p. 30;
M. P. Merriman, *Giuseppe Maria Crespi*, Milano 1980, p. 258, nn. 84, 176.

La mancanza di un qualsiasi attributo relativo a queste due teste non permette un'identificazione precisa dei personaggi; si tratta, infatti, delle cosiddette "teste di carattere" di tradizione seicentesca, ossia studi di volti rappresentati in primissimo piano e attentamente indagati nelle movenze espressive, nella mimica del viso e della bocca, e nell'andamento delle barbe e delle rughe sulla fronte e attorno agli occhi, che all'occorrenza venivano utilizzati per composizioni a più figure. Il tipo di raffigurazione dei due volti, con le folte barbe e lo sguardo rivolto verso l'esterno tramite una leggera torsione del busto, rimanda alle teste di santi, di profeti, di personaggi biblici e di filosofi di tradizione emiliana e carraccesca dipinti a partire dalla prima metà del Seicento, la cui iconografia fu definitivamente fissata nel corso del secolo da Guido Reni. Il Crespi assimilò tale tematica dal maestro Domenico Maria Canuti che, a sua volta, aveva raccolto l'eredità reniana.

Le due teste sono analizzate con un forte senso di penetrazione psicologica, dote per la quale il Crespi è considerato uno degli artisti più stravaganti e originali del Settecento italiano. Il Voss, uno dei suoi primi studiosi, esaltava il "carattere mistico e velato che egli sa dare agli occhi e in cui vediamo uno dei mezzi più fini della sua psicologia" (Voss, *op. cit.* p. 30).

Il pittore osserva i due volti con l'arguzia, la vivacità e la naturalezza che solitamente riserva ai suoi ritratti. Le teste presentano una sostanza realistica di vera umanità, impostata, tuttavia, secondo un'iconografia classica tanto che, pur nella loro genericità, si pongono a metà strada tra la pittura di genere, quella biblico-mitologica e il ritratto, tutte specialità praticate dall'artista con atteggiamento disinvolto e spesso anche burlesco.

I due ovali si possono accostare per formato e composizione al tondo raffigurante *San Giuseppe con il bastone fiorito* del Crespi, conservato presso l'Opera Pia dei Poveri Vergognosi di Bologna, databile al 1725-1730 circa (Merriman, p. 258, n. 84). Daniele Benati suggerisce per loro un'esecuzione più matura attorno al 1730-1740 (Benati, comunicazione scritta, 26 giugno 2006), in considerazione della sciolta stesura pittorica risolta a tocchi veloci rialzati di biacca, che lasciano quasi intravedere la preparazione della tela. Lo studioso pensa che possano costituire la prima idea per il dipinto con *Eraclito e Democrito* conservato al Musée des Augustins di Tolosa (Merriman, *op. cit.* n. 176).

L'attribuzione al Crespi è stata confermata da Mira Pajes Merriman solo su base fotografica (*Eadem*, comunicazione scritta, maggio 2007).

Le due teste rivelano chiari rimandi al Guercino, nella luce in penombra, nell'uniforme cromatismo brunaceo, negli impasti del colore di gusto neoveneto, nelle ombre caricate, in certi addensamenti di paste grasse e pesanti rialzate da biacche luminose e, infine, nell'aria di spontanea naturalezza.

Soprannominato lo Spagnolo per la foggia dei suoi vestiti, il Crespi fu allievo dei due principali maestri del tempo attivi a Bologna, il Canuti e Carlo Cignani, ma fondamentali per lui furono i viaggi a Modena, a Parma, a Venezia, a Pesaro e a Urbino che gli permisero di studiare la tradizione pittorica cinquecentesca, emiliana e veneta, componenti sostanziali della sua complessa formazione culturale.

Il suo linguaggio, dal carattere ironico, parodistico e scanzonato, anche in opere di complessa ideazione quali furono i due celebri soffitti con temi mitologici di palazzo Pepoli Campogrande o i *Sette Sacramenti* dipinti per il cardinale Ottoboni, fu di una portata altamente innovativa. Il suo porsi in modo progressista e anticonformista consiste essenzialmente nell'accostarsi a qualsivoglia tema con vera sincerità emotiva e profonda partecipazione morale e religiosa, traendo dalle sue fonti il valore più autentico: la pungente ironia dei Carracci, la freschezza del Guercino, le calde tonalità pastose dei veneti oppure la grazia e la dolcezza pittorica del Correggio.

Marcella di Martino

42.
Giovanni Battista Pittoni
(Venezia 1687 - 1767)

Semiramide riceve la notizia della rivolta di Babilonia
Olio su tela, cm 91 x 122

Semiramide era una fanciulla assira di straordinaria bellezza; il re Shamshi-Adar V, fondatore di Ninive, la volle conoscere, se ne innamorò e la fece sua regina. Quando poco tempo dopo il re morì, Semiramide si rivelò anche attenta governante assumendo con carisma il ruolo di reggente per il figlio Adar-Ninari III, Ninia.

Le fonti[1] narrano che un giorno, mentre la regina si apprestava alla sua toletta, un messo le portò la notizia che in Babilonia si era scatenata una rivolta. Senza indugio ella lasciò ogni altra attività, afferrò le armi e si precipitò in battaglia. Valerio Massimo narra che in seguito, a memoria dell'avvenimento, venne eretta in Babilonia una statua in cui la regina appare con i capelli scarmigliati. Secondo Eliano, l'improvvisa morte di Nino sarebbe da imputare alla stessa Semiramide che, approfittando della passione che aveva suscitato nel re, si era fatta concedere il comando assoluto dell'esercito per cinque giorni e, ottenutolo, aveva ordinato l'arresto del proprio sposo e il suo assassinio.

Nel 1729 Pietro Metastasio e Niccolò Porpora portarono in scena un'opera di grande successo, la "Semiramide riconosciuta". Scritta durante il soggiorno veneziano del Porpora, venne rappresentata per la prima volta a Venezia durante il carnevale di quell'anno, al prestigioso teatro di San Giovanni Grisostomo. In quegli anni, soprattutto nella città lagunare, il legame tra il mondo musicale e quello artistico-pittorico era strettissimo tanto che molti tra gli artisti più famosi erano anche scenografi, se non pure, come il Ricci, impresari o gestori di teatri.

Non che con questo si voglia collegare il dipinto pittoniano all'opera del Porpora, ma è indubbio che un risveglio di interesse sul tema possa esser stato aiutato dal successo del dramma musicale, essendo pur sempre oggettiva una più che probabile coevità delle realizzazioni.

Il dipinto pittoniano si colloca infatti con forza nella prima, concreta maturità dell'artista, in pieno terzo decennio, quando ormai il suo stile si è fatto fortemente personale e libero. Educato alla scuola dello zio Francesco (1654-1718) e attento agli stimoli più vivaci e nuovi degli artisti che segnarono la svolta tra i due secoli, come Balestra e Bellucci, ma soprattutto Sebastiano Ricci, Giambattista già nel 1716 compare nella Fraglia dei Pittori Veneziani[2] ed è presumibile che intorno quella data tenesse bottega in autonomia nella zona di San Giacomo dell'Orio. Nel decennio 1720-1730 è già un artista affermato, con interessanti commissioni, tanto da venir coinvolto, con ben quattro tele, nella curiosa impresa dei *Tombeaux des Princes* – fortemente voluta dall'impresario teatrale Owen McSwiny – che lo terrà impegnato dal 1722 fin quasi la fine degli anni Venti.

Sono gli anni in cui nella bottega pittoniana entra, giovanissimo, l'allievo boemo Anton Kern, che gli starà accanto fino al 1730 e, con l'accavallarsi delle commissioni, inizia la produzione di quello che è stato definito il "teatrino pittoniano", cioè la costruzione di una scena fissa adattabile a varie narrazioni, impostata dal maestro e talvolta replicata dagli allievi, sotto il suo occhio vigile.

Dipinti come questa *Semiramide* al contrario esulano dalla ripetitività, per quanto elegante, di tali produzioni, rivendicando un'autonomia inventiva del tutto personale e immediata che imparenta piuttosto il dipinto in oggetto ad altre opere coeve che rivelano similari ispirazioni, come il *Venere e Marte* già nella collezione Iliffe di Londra o la *Rebecca ed Eleazaro* del Musée des Beaux-Arts di Bordeaux o il *Ritrovamento di Mosè* del Portland Art Museum nell'Oregon (USA)[3].

Si tratta di dipinti dove forza plastica ed eleganza compositiva si sposano a una tessitura cromatica ricca di cangiantismi fluttuanti e rifrangenti, dove il chiaroscuro dà forza a valenze emotive, forzando il giallo dei capelli all'oro, il ferro delle armature a un argento di luminescenza cristallina. Le movenze più tipiche degli stereotipi femminili pittoniani si modulano in forme quasi – con aggettivo raramente applicabile in Pittoni – "eroiche", con formulazioni nuove per i più consueti moduli rococò.

Le grandi figure sembrano quasi uscire dalla tela per acquisire maggior spazio, arricchite di una forza emotiva, perfettamente espressa dal loro stesso volume e dalla plasticità della loro realizzazione.

Vaghi ricordi secenteschi – da Molinari a Ricci – pervadono la raffinata cultura figurativa dell'artista e qui opportunamente si esprimono nello scorcio della figura dell'ancella all'estrema destra, nella tenda che fa da quinta, nell'uso contrastato dei rossi e dei blu. È un'attenzione di stampo morfologico, certo, ma rivelatrice della strada che il Pittoni intende percorrere portando all'estremo talune soluzioni di grazia e bellezza di cui Sebastiano aveva tracciato il percorso nella fase più "internazionale" della propria produzione.

Annalisa Scarpa

---

1 Claudio Eliano, *Variae Historiae*, VII, 1-11; Diodoro, *Biblioteca*, II, 4-20; Valerio Massimo, *Fatti e detti memorabili*, IX, 3.

2 T. Pignatti, 1965, p.33.

3 Vedi in F. Zava Boccazzi, *Pittoni*, Venezia 1979, rispettivamente cat. n.90, fg.85; cat. n.20, fg.93; cat. n.159, fg.94.

43.
Giovanni Battista Pittoni
(Venezia 1687 - 1767)

San Pietro
Olio su tela, entro ovale, cm 75,5 x 61,5

Expertise
Annalisa Scarpa, comunicazione orale, febbraio 2010

Bibliografia
Settecento veneziano, dal Barocco al Neoclassicismo, catalogo della mostra a cura di A. Scarpa - N. Spinosa, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 25 marzo - 7 giugno 2009, Santander 2009, p. 27.

Bibliografia Comparativa
R. Pallucchini, *I disegni di Giambattista Pittoni,* Padova, 1945;F. Zava Boccazzi, *Pittoni. L'opera complete,* Venezia, 1979.

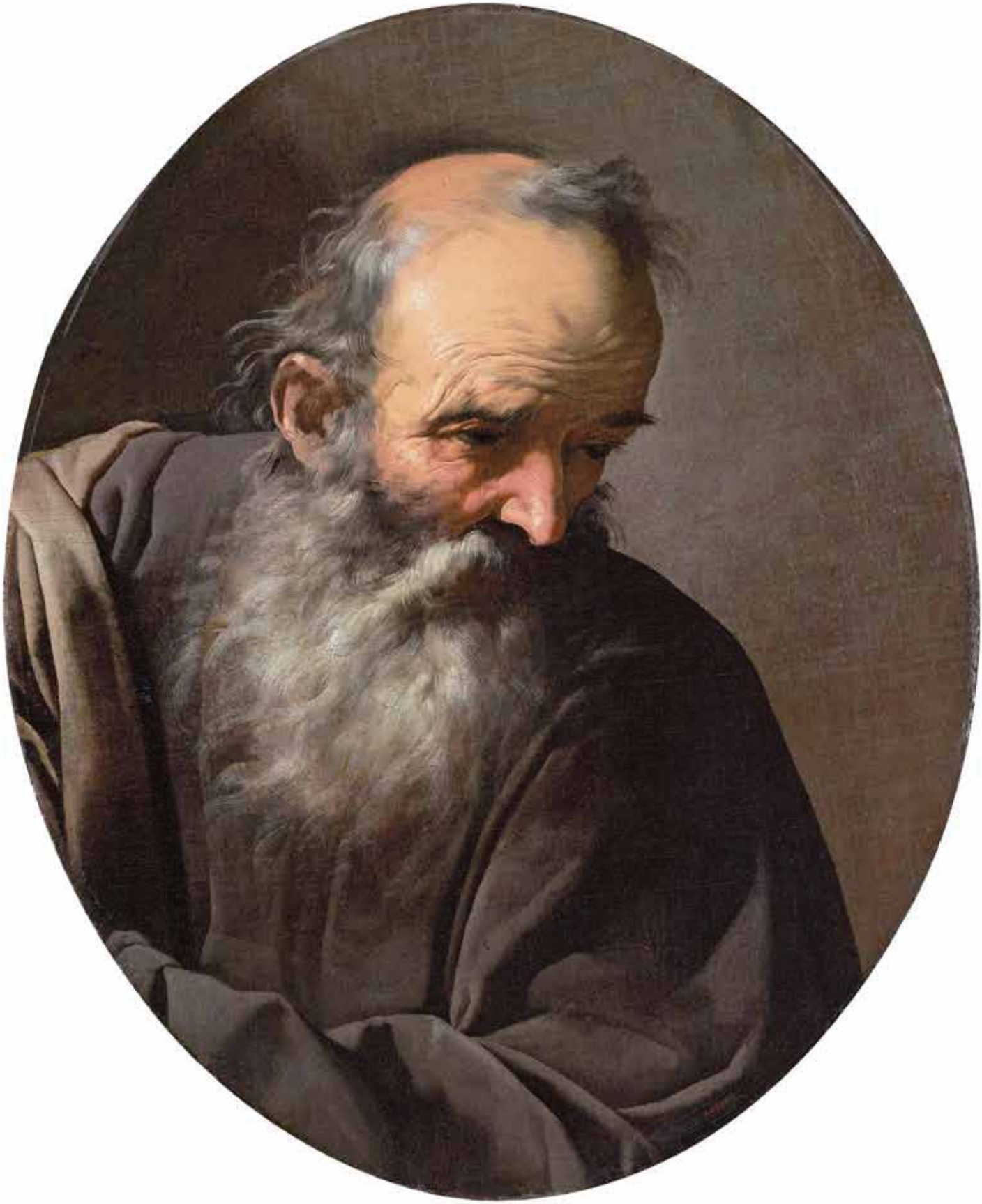
Più conosciuto per i suoi dipinti di grande formato rappresentanti soggetti religiosi, storici e mitologici, Giovan Battista Pittoni è unanimemente considerato uno dei principali interpreti del barocco veneziano.

Questa tela, recentemente scoperta e pubblicata dalla Scarpa Sonnino, si colloca decisamente tra i migliori lavori di piccolo formato dell'artista.

La Sonnino ravvisa nell'opera alcune influenze napoletane, portate a Venezia alla metà del XVII secolo da Luca Giordano, che si possono individuare nel forte contrasto luministico e nella decisa resa espressionistica del volto di San Pietro. Il piccolo ciuffo sulla testa, la folta barba bianca e i tratti del volto tendono a far identificare questo ritratto con l'Apostolo Pietro, anche in assenza del tradizionale attributo iconografico delle chiavi. Da un punto di vista stilistico, il ritratto trova palmari rispondenze – nel disegno e nell'impianto volumetrico del volto – con il San Giuseppe della *Sacra Famiglia* di New York (Metropolitan Museum of Art), datato all'incirca al 1735, e con il San Girolamo ed il San Pietro d'Alcantara dell' *Apoteosi di San Girolamo* con san Pietro d'Alcantara e un santo francescano della National Gallery di Edimburgo, del 1725 circa.

Potremmo quindi collocare il San Pietro nel decennio 1725-1735, periodo in cui Pittoni inizia ad incupire le tinte delle sue pale, come già preannunciato nel *Transito di San Giuseppe* (1722) della chiesa di Santa Maria in Organo di Verona.

La Scarpa Sonnino ha ipotizzato che il dipinto possa essere un frammento di una composizione più grande. La suggestiva ipotesi dovrà essere vagliata anche in considerazione del fatto che Pittoni si confrontò più volte con ritratto di santi a mezzo busto o a figura intera, di cui questo San Pietro costituisce un reale capolavoro.



44.
Gaspare Diziani
(Belluno 1689 - Venezia 1767)

Ultima Cena
Olio su tela, cm 170 x 408

Sullo sfondo di un sontuoso allestimento scenico, tra due colonne abbigliate con un tendone verde e un parato di damasco, Gesù consuma l'Ultima Cena insieme agli apostoli, prima della sua morte.

La composizione si svolge per gruppi contrapposti di figure colte in tensione emotiva e dinamica, ad eccezione del sopito San Giovanni, posto a sinistra di Cristo, reclinato sul braccio appoggiato alla tavola rivestita dell'immacolata tovaglia bianca, finemente ricamata nel bordo. Alla gestualità teatrale dei personaggi corrispondono le accensioni di colore che sottolineano dettagli raffinati, quali le decorazioni del vasellame e la barba e i capelli arricciati di Gesù.

L'autore della monumentale tela è, per evidenza stilistica, il bellunese Gaspare Diziani in un momento di massima tangenza con il concittadino Sebastiano Ricci che fu il suo vero maestro. Dopo un alunnato in patria con Antonio Lazzarini, intorno al 1709, Diziani si trasferì a Venezia dove ultimò la propria formazione con Ricci, adottandone lo stile veloce e brillante. Alla scomparsa di quest'ultimo, avvenuta nel 1734, la pittura dell'allievo, ulteriormente schiarita nella tavolozza, si avvicinò ancora di più al linguaggio riccesco. Sul finire degli anni Quaranta, insieme al coetaneo Giovan Battista Pittoni, Diziani divenne uno degli artisti veneti più impegnati, svolgendo un'attività frenetica non solo in laguna, ma anche nei centri principali della terraferma: Belluno, Bergamo, Treviso e Castelfranco Veneto.

In questa *Ultima Cena* i rimandi all'opera di Ricci sono evidenti nelle tipologie dei personaggi, nella materia cremosa stesa a pennellate risolute e vivaci e nel cromatismo brillante che vede accostati rossi, gialli dorati, verdi bruni e azzurri screziati di bianco. Ma propri solo di Diziani sono i panneggi risentiti ed angolosi e certe tipologie più caratterizzate, come quella dell'apostolo alla destra di San Giovanni. Quasi una sigla del Nostro è inoltre il pavimento a lastroni di pietra in scorcio, riscontrabile analogo, ad esempio, nell'*Annunciata* della Parrocchiale di Colloredo di Montalbano (Udine) o nel *Mos*è bambino che calpesta la *corona del faraone* del Museo Naradowe di Varsavia.

La composizione fu studiata da Diziani in un modelletto di formato ovale, reso noto da Anna Paola Zugni Tauro attraverso una fotografia conservata Witt Library di Londra (*Gaspare Diziani*, Venezia-Milano 1971, p. 100, fig. 64). La studiosa ricorda, senza illustrarla e senza indicare le misure, anche la soluzione finale in una grande tela rettangolare in collezione privata a Bressanone, che potrebbe coincidere con l'*Ultima Cena* qui pubblicata.

Nel modelletto il pittore mostra di avere già delineato nella propria mente molte delle pose delle figure presenti in quest'opera: il Cristo con la mano destra al petto e l'altra sulla spalla del giovane prediletto, l'apostolo con il volto di profilo e l'ampolla in mano all'estrema destra e i due discepoli seduti di spalle in primo piano: uno con la veste verde oliva e il mantello rosso e l'altro con l'abito marrone avvolto ai fianchi da un drappeggio giallo. Le sostanziali modifiche della nostra grande tela rispetto al modelletto riguardano la soluzione figurativa dell'estrema parte sinistra, arricchita dalla presenza di un cane che mangia nel vassoio, ma soprattutto il posizionamento in accentuata diagonale della tavola, ciò che consente al pittore di conferire maggior dinamismo alla scena e di sfoggiare, nello scorcio delle pose e delle espressioni dei commensali, le sue capacità scenografiche, già lodate dalle fonti antiche.

Il biografo Vincenzo da Canal (1732) riferisce che, grazie alle sue abilità di scenografo, Diziani fu invitato nel 1717 a Monaco di Baviera per dipingere le sovrapporte della Sala delle Conferenze del Palazzo della Residenza Reale, andate distrutte nell'ultimo conflitto mondiale; l'anno successivo fu convocato a Dresda per decorare il teatro e la chiesa di corte con opere di cui oggi rimangono solo alcuni disegni. Secondo la testimonianza di Tommaso Temanza (1738), il cardinale veneziano Pietro Ottoboni lo volle nel 1726 a Roma per realizzare "un magnifico apparato per la chiesa di San Lorenzo a Damaso"; compiuto il quale, il pittore rientrò di fretta in patria, nonostante le insistenze del cardinale a fermarsi nell'Urbe.

Francesca Baldassari

45.
Corrado Giaquinto
(Molfetta 1703 - Napoli 1765)

Trinità e sacro dittico
Olio su tela, cm 63,5 x 48

Bibliografia Comparativa
M. D'Orsi, *Corrado Giaquinto*, Roma 1958;
Giaquinto. Capolavori delle corti in Europa. cat. della mostra, Milano 2003, pp. 182-183.

L'interessante bozzetto qui presentato è opera di Corrado Giaquinto, pittore originario di Molfetta, considerato tra i più celebri interpreti del Rococò internazionale, e che, come ricordato da Francesco Petrucci, ha saputo interpretare in maniera eccellente l'evoluzione dell'arte tardo barocca in chiave melodrammatica e teatrale[1].

Dopo una formazione in Puglia presso i pittori Saverio e Giuseppe Porta, Giaquinto lascia Molfetta per Napoli nel marzo 1721, ritornando a Molfetta nel febbraio 1723 per ritornare nuovamente a Napoli nell'ottobre 1724. A Napoli subì il fascino dello stile di Paolo de Matteis, di Solimena e di Giacomo del Po, il cui linguaggio figurativo accoglieva suggestioni da Poussin e Pietro da Cortona.

Nel marzo 1727 è a Roma, ormai pittore indipendente, tanto da aprire una propria bottega. Qui ottenne commissioni importanti; il soggiorno capitolino non solo dovette aprirgli definitivamente le porte dell'Europa, ma dovette permettergli anche di confrontarsi con pittori del calibro di Maratta e Conca, il cui linguaggio pittorico era caratterizzato da composizioni estremamente complesse e da forti contrasti chiaroscurali, uno stile che riscosse grande successo nella capitale e non solo.

Giaquinto, allora, allineandosi a questa corrente, ricevette importanti commissioni da parte di monarchi, come la pala per il re Giovanni V di Portogallo. A Roma il maestro si affermò anche come frescante; il De Dominici, nella biografia del pittore, ricorda che "non vi fu né Prelato, né Cardinale, che non volesse avere qualche sua opera nella propria Galleria."

A Torino, altro centro d'avanguardia culturale, fu invitato da Filippo Juvarra, con il quale collaborò nel 1733 . Ed è proprio qui che probabilmente si cimentò nelle prime grandi decorazioni per un ciclo a tema profano di respiro internazionale ma anche in opere sacre.

Nel 1753 si trasferisce a Madrid, chiamato da Ferdinando VI per succedere a Iacopo Amigoni, in qualità di pittore di corte e di Rettore dell'Accademia di S. Ferdinando.

Sino al 1762 lavora alle chiese madrilene, al Palazzo Reale, all'Escorial e ad Aranjuez, lasciando opere alle quali si ispireranno molti pittori polacchi, francesi e spagnoli. Per ragioni di salute, ma forse anche per l'arrivo di Giovan Battista Tiepolo e di Anton Raphael Mengs alla corte spagnola, promotore quest'ultimo di un profondo mutamento artistico e suo successore nelle cariche, il Giaquinto, con il permesso del re, decise di lasciare la Spagna. Nel giugno del 1762 giunse a Napoli dove trascorse gli ultimi anni della sua vita.

L'elegante bozzetto di cui si discute è una testimonianza preziosa dello stile esuberante e brillante del pittore intorno al 1750, quindi antecedente al soggiorno spagnolo. La sua abilità di disegnatore e di abile colorista balza subito all'occhio, nell'equilibrio e nella vivacità dell'opera nel suo complesso. È nota agli studi anche un'altra versione dello stesso soggetto, conservata nella Pinacoteca Comunale di Montefortino, ed esposta nel 2003 alla mostra che è stata dedicata al pittore. Come discusso nella scheda di catalogo del 2003, mentre inizialmente si pensava che la tela rappresentasse *La Vergine di Loreto recata in volo da Angeli, che sgambettano fra un drappo rosso, mentre in alto appare il Paradiso* o *la Vergine di Loreto trasportata dagli angeli alla Trinità*, l'iconografia è stata poi definita come *La trinità e Sacro Dittico* oppure come *La Trinità, la Vergine e angeli che trasportano due dipinti*. Nella parte inferiore del dipinto, si notano, infatti, due figure, che sembrerebbero due santi, dipinti sulle tavole o su dei grandi teloni, avvolti da un vivace drappo rosso che è sorretto da angeli e puttini alle diverse estremità, che nel frattempo sono intenti a innalzare verso l'alto il dittico.

In alto a destra, seduta su un trono di nuvole, c'è la Madonna, con un manto azzurro brillante, che rivolge le mani verso il dittico, nell'atto di mostrare quello che accade in basso, mentre con lo sguardo è rivolta a Gesù. La Trinità, in un cielo di nuvole ovattate e rese dorate dalla forte luce del sole, che si confondono con i cherubini, occupa la parte superiore del bozzetto.

Marcella di Martino

---

[1] F. Petrucci, *Corrado Giaquinto:* "*San Filippo Neri*", Ariccia 2015, p. 2.

46.
Pompeo Batoni
(Lucca 1708 - Roma 1787)

Ritratto del Cardinale Nicola Maria Antonelli
Olio su ardesia, cm 75 x 56

Al retro, in basso al centro, il dipinto reca la firma a pennello:
"P. Batoni Pinxit Roma 1761"

Provenienza
Cardinale Nicola Maria Antonelli;
Collezione cardinale Leonardo Antonelli, Brugnetto di Trecastelli (Senigallia);
Per eredità, Conti Antonelli Castracani, Brugnetto di Trecastelli (Senigallia);
Collezione privata, Marche.

Il dipinto è notificato dal Ministero per i Beni Culturali e Ambientali

Questo bel ritratto su ardesia del Cardinale Nicola Maria Antonelli, collocato a partire dal 1778 sulla parete sinistra della chiesa di famiglia nel Palazzo Antonelli a Brugnetto Trecastelli, presso Senigallia, recava una tradizionale attribuzione a Domenico Corvi.

Due preziosi documenti recentemente rinvenuti nel corso di uno spoglio sistematico dell'archivio privato della famiglia Antonelli, hanno ora permesso di ricondurre anche questo ritratto, come già quello del nipote Cardinale Leonardo, alla paternità di Pompeo Batoni e di fissarne l'esecuzione nel 1761.

Il primo è una ricevuta relativa al pagamento di 600 scudi, su un totale di 1800 pattuiti, inviata da Batoni al cardinale Nicola Maria: "Eccellenza colendissima, Prence Antonelli, al soglio de Sacra Romana Ecclesia, porgo ginocchia flessa e bacio de lo anello. Codesto maestro Pompeo Batoni declara a vossia la recetione de 600 scudi de argento per lo ritratto Suo qual a conto pretio (...) de 1.800 de moneta, Pittato a olio, nudo de cornice in lavagna per lo tiempo a comodo de Sue commendevoli incombenze. Con deferente umilitate ella voglia dare accoglienza et gratias opere. Da Ella divoto / Maestro Pompeo Batoni /Romae 1761".

Il secondo documento è una comunicazione del 1778 di mano del segretario lateranense che, per conto di Leonardo, sollecita il trasferimento del ritratto dello zio defunto dal Palazzo Pamphili in Piazza Navona a Roma, dove si trovava custodito (e dove Nicolò aveva la sua residenza e Leonardo aveva da poco trasferito l'imponente biblioteca dello zio), nel palazzo di famiglia presso Senigallia, allo scopo di collocarlo di fronte a quello contenuto nel monumento celebrativo di Leonardo, a sua volta dipinto su una lastra di ardesia di uguali misure proprio sull'esempio dell'altro, che era stato messo in opera l'anno prima nella chiesa di famiglia:

"Munifico oratori apud Lateranense Basilice et custos Francisco Victorio. Avuta novella di solita quiete de augusteo mese in Senigallia verrete a me fedelissimo quero vostro dono. Duolmi ancor che lo zio mio Princeps Ecclesia 1767 defuncto. Ognor non abia immagine in ecclesia de familia Antonelli. Or non è mirabilmente giunta al fine de Vanvitella mano e imago de meo benefactore non v'è di presentia. Porgo prece inviarmi a Palatio Antonelli Suo ritratto de Batoniana arte appeso in Palatio Pamphili. Venite amico prevosto fedele a me medesmo cum maxima cura. Ita il mio dolor sia pago. Benedictio domini erga vos siat. Gratias tibi ago. 1778. Francesco Vittorio".

Il conte Nicola Maria Antonelli fu una figura di spicco nella nomenclatura Vaticana. Nato a Pergola l'8 luglio 1698, nel 1730 fu nominato segretario di Propaganda Fide e tre anni dopo prefetto dell'Archivio Segreto Vaticano. Fu creato cardinale da papa Clemente XIII il 24 settembre 1759. Morì il 25 settembre 1767 a Roma e sepolto in San Giovanni in Laterano.

47.
Ubaldo Gandolfi
(San Matteo della Decima Bologna 1728 - Ravenna 1781)

Ercole e l'idra di Lerna
Olio su tela, cm 113,5 x 156,5

Expertise
Mina Gregori, 14 agosto 2008.

Il dipinto raffigura la seconda, nell'ordine imposto dallo Pseudo-Apollodoro, delle dodici fatiche di Eracle, eroe molto caro alla retorica barocca che lo vuole simbolo della vittoria del bene sul male. Secondo la leggenda l'Idra era stata allevata da Era allo scopo di uccidere Eracle, e proprio a lui viene imposto da Euristeo, come seconda prova verso la via della salvezza, di uccidere il mostro che terrorizzava le genti di Lerna. In questa tela giovanile l'autore, il grande pittore bolognese Ubaldo Gandolfi, effigia Eracle in meditazione dopo il combattimento con l'Idra, le cui teste mozzate giacciono a terra ad eccezione dell'unica immortale, che in altro modo - più sono le versioni che descrivono l'impresa, e in più modi è narrata la fine della mostruosa creatura - la ucciderà. L'attore della vicenda giace in riposo, e riflette sul da farsi: uno splendido *escamotage* per effigiare uno studio di nudo maschile, secondo le ottime regole accademiche che gli erano state sottoposte negli anni della formazione.

Ubaldo Gandolfi si era incamminato alla pittura presso l'Accademia Clementina di Pittura, Scultura e Architettura dell'Istituto delle Scienze di Bologna, prestigiosa istituzione, una delle migliori in Europa, che negli anni cinquanta del Settecento, allorché il giovane si era trasferito dal luogo di nascita a Bologna per studiare le arti del disegno, era stata rifondata da Benedetto XIV, il papa bolognese; il promettente pittore aveva potuto studiare sotto la guida di ottimi artisti, Ercole Graziani jr. e il notomista Ercole Lelli, dal quale aveva appreso il modo corretto di effigiare il corpo umano.

Nel disegno, era in ciò talmente eccellente da meritarsi le lodi di Anton Raphael Mengs, un onore rimarcato dalle fonti biografiche[1]; in pittura, aveva scelto di cimentarsi in più telette con la difficoltà della resa dal vero, che nelle sedute d'accademia aveva provato e riprovato secondo gli insegnamenti che dall'antica scuola dei Carracci erano giunti alle nuove generazioni.

Era, questo dello studio del nudo dal modello in posa, momento fondamentale nel percorso formativo dell'allievo, e sappiamo che entrambi i Gandolfi, Ubaldo e il fratello suo Gaetano, continuarono ad esercitarsi accanto ai giovani una volta divenuti maestri, per serietà di mestiere; Ubaldo scelse anche di provarsi con le difficoltà della resa del naturale in pittura in alcune telette che, a partire dal *Nudo maschile* della collezione Molinari Pradelli[2], gli sono state di recente restituite, dipinti di collezione privata e dell'Harvard Museum of Art[3].

Certo autonomi nell'invenzione e per destinazione collezionistica, i dipinti testé citati sono significativi dell'interesse del grande pittore per la resa, la più corretta, del vero; nelle lunghe serate a lume artificiale alla scuola del nudo, sessione di studio così importante per le accademie d'arte tra le quali la Clementina era un modello da essere raffigurata come frontespizio in apertura alla storia dell'istituzione da colui che ne fu, con Luigi Ferdinando Marsili, il demiurgo[4], allorché il professore di disegno di turno metteva in posa robusti facchini, muscolosi bidelli a simulare le posture degli eroi della mitologia o dei santi, Ubaldo si esercitava con disciplina e impegno per impadronirsi della tecnica che avrebbe fatto di lui un maestro: capace poi di sciogliere tanto esercizio in esiti di altissima poesia.

L'opera in questione è ad evidenza del primo percorso dell'autore, che riveste il modello in posa dei panni dell'eroe per giungere ad una composizione compiuta, alla resa di un mito antico in termini di certa modernità: il contrasto tra ombre e luci a rilevare le forme, la resa accarezzata nel disegno delle forme e la materia rilevata delle teste del mostro giacente sono bella prova di franchezza, e si apparentano alle prove giovanili del nostro pittore.

Donatella Biagi Maino

---

1 D. Biagi Maino, *Ubaldo Gandolfi*, Allemandi, Torino 1990, p. 53.

2 *Eadem*, p. 255, fig. 74

3 *Edema*, scheda firmata, in *Arte barocca nella collezione Petrucci*, Ugo Bozzi Editore, Roma 2017, pp. 64-67, figg. 26, 26.1; cfr. anche *Seated Male nude*, olio su tela, cm 77 x 54, inv. 2011.100. E' stato esposto alla mostra *Ancient to Modern dell'Harvard Art Museum di Cambrigde*, Mass.(31/1/2012-1/6/2013), con attribuzione a Gaetano Gandolfi, da rettificare in favore di Ubaldo. Più di recente, alla mostra di Maastricht, la galleria Carlo Orsi di Milano ha esposto tre studi di nudo attribuiti da chi scrive.

4 Cfr. G. P. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto di Bologna*, Lelio dalla volpe, Bologna 1739.

48.
Artista romano primo quarto del XVIII sec.

Pannello Commemorativo con Ritratti di Papi

Pannello in legno intagliato con ritratti ovali in cera, cm 125 x 107

Letteratura

Papi in posa, catalogo della mostra a cura di M. E. Tittoni, F. Buranelli, F. Petrucci, Roma 2004, p. 114;

A. Lo Bianco in *I Papi della Memoria*, cat. della mostra, Roma, 2012, pp. 302-303.

Esposizioni

Papi in Posa, Roma, Palazzo Braschi, 30 novembre 2014 - 13 febbraio 2015;

I Papi della Memoria, Roma, Castel Sant'Angelo, giugno - dicembre 2012.

L'opera è costituita da una fastosa cornice lignea di formato ovale, dorata e riccamente intagliata con motivi floreali all'interno della quale sono inseriti sedici piccoli dipinti ovali, olio su rame, raffiguranti i ritratti di pontefici accompagnati dal rispettivo emblema araldico e altrettante formelle in cera, anch'esse ovali rappresentanti, in bassorilievo, episodi sacri, tra cui *La Pentecoste, La Madonna del Rosario, San Filippo Neri*. Queste formelle, caratterizzate dal formato e dalla materia della cera, sono chiamate *Agnus Dei*, poiché recano su un lato la raffigurazione dell'agnello pasquale con la croce e sull'altro un'immagine sacra di vario genere. Esse rivestivano grande importanza nella vita dei papi che nel primo anno di pontificato le benedivano nel corso della settimana santa per poi donarle l'ottava di Pasqua ai fedeli, quali oggetti di particolare devozione. La cerimonia della benedizione si rinnovava poi ogni sette anni per consentire di disporre di ulteriori esemplari.

Al centro della cornice, in alto, di dimensioni maggiori rispetto agli altri, sormontato da un fastigio con due angeli ai lati recanti le chiavi papali e sulla sommità il triregno, è posto il ritratto di Pio V Ghisleri (1566-1572). Gli altri papi raffigurati sono tutti quelli che gli succedono fino a Clemente XI Albani (1700-1721), disposti secondo un ordine cronologico che va dall'alto verso il basso e da sinistra verso destra. Si tratta quindi di Gregorio XIII Boncompagni (1572-1585); Sisto V Peretti (1585-1590); Gregorio XIV Sfondrati (1590-1591); Clemente VIII Aldobrandini (1592-1605); Paolo V Borghese (1605-1621); Gregorio XV Ludovisi (1621-1623); Urbano VIII Barberini (1623-1644); Innocenzo X Pamphili (1644-1655); Alessandro VII Chigi (1655-1667); Clemente IX Rospigliosi (1667-1669); Clemente X Altieri (1669-1676); Innocenzo XI Odescalchi (1676-1689); Alessandro VIII Ottoboni (1689-1691); Innocenzo XII Pignatelli (1691-1700) e quindi, ultimo, Clemente XI Albani (1700-1721). Mancano solo quei pontefici il cui regno fu troppo breve per tramandare memoria. Non essendo note la provenienza e la committenza dell'opera, l'ipotesi più probabile sembra quella che si tratti di un oggetto celebrativo proprio della figura di Pio V, posto in posizione centrale e preminente, e che sia stato eseguito per l'ultimo dei papi raffiguranti, Clemente XI o comunque per un membro della curia a lui vicino come i suoi nipoti, i cardinali Annibale e Alessandro Albani. La centralità rivestita della figura di papa Ghislieri coincide perfettamente con i sentimenti di papa Clemente che, apprezzandone profondamento l'operato, ne promosse la canonizzazione nel 1721. Non deve poi meravigliare lo scarso rilievo che il probabile committente, l'Albani, riserva per sé con l'effigiarsi al pari di tutti gli altri pontefici che lo hanno preceduto. La sua modestia e il suo spirito riservato erano infatti noti. Confermerebbe poi una possibile committenza Albani anche la presenza, così evidente, degli *Agnus Dei*. Fu infatti proprio Clemente XI a ribadire nel 1716 la profonda sacralità di tali oggetto di culto proibendo "sotto pena di scomunica, che niuno ardisse di dipingere, miniare, coprir d'oro e di qualsivoglia altro colore, o di vendere gli *Agnus Dei Benedetti*" (Moroni, vol. I, p.131). Procedendo sempre nel campo delle ipotesi, l'autore dei ritratti potrebbe identificarsi tra i pittori vicini alla committenza Albani e naturalmente versati nella pratica della ritrattistica. Nonostante le ridotte dimensioni, gli ovali appaiono infatti particolarmente espressivi, raffinati nelle esecuzioni, ma nel contempo vivaci alla resa efficace delle fisionomie. Qualità queste proprie di un ritrattista molto attivo per Clemente XI, Pietro Nelli, nato nel 1672 a Massa Carrara, discepolo di Giovanni Maria Morandi, apprezzatissimo proprio nel genere del ritratto, come scrive il suo biografo Nicola Pio (1977, p.124). La predilezione del papa verso Nelli è testimoniata da una serie di esemplari che ritraggono proprio questo papa, pubblicati da A. Busiri Vici (1982, nn.3-4, pp.81-87). Si tratta di varie opere accomunate tutte da una rara tensione psicologica, sottilmente percepibile nella solida griglia dell'impaginato classicista, derivatogli da Morandi.

Come era consuetudine, molte delle opere eseguite da Nelli vennero incise per tramandare l'immagine di un personaggio storico. Nell'Istituto Nazionale per la Grafica si conservano esemplari incisi di Jacob Frey e Gerolamo Rossi, ricavati da ritratti realizzati da Nelli, oggi purtroppo irrintracciabili di cui tuttavia le incisioni costituiscono un'importante memoria e una prova tangibile del suo impegno di ritrattista affermato e apprezzato. Tra i vari soggetti raffigurati ricordiamo Annibale e Orazio Albani, della famiglia del Pontefice, e poi ancora i cardinali Gozzadini, Corradini, Origo, Patrizi, Spinola. Tutti i ritratti su uno sfondo ovale, di tre quarti, in posa ufficiale ma non cordiale, esattamente come nei piccoli rami nel prezioso manufatto.

Anna Lo Bianco

Vedute veneziane

49.
Giovanni Antonio Canal, detto Canaletto
(Venezia 1697 - 1768)

Capriccio delle prigioni di San Marco
Olio su tela, cm 105,5 x 127,5

Provenienza

Venezia, Palazzo Mangilli-Valmarana, commissionato da Joseph Consul Smith (c. 1674-1770); Londra, Re Giorgio III, 1762; Dottor Grant David Yeats (1773-1836); Londra, asta, Christie's, asta 8 aprile 1815, lotto n. 95; Londra, vendita, Christie's, asta 13 gennaio 1816, lotto n. 57; Londra, il conte di Annaly; Liverpool, John H. Paris, 15 & 17 Street Leece, primi 20th secolo; Irlanda, C.B. Ponsonby; New York, gallerie Koetser-Lilienfeld, 1948; Comte de Messay Londra, Edward Speelman; Londra, Galleria Partridge, 1957; New York, Gallerie di Schaeffer, fino al 1964; Hans S. Schaeffer.

Bibliografia

J. Smith, Catalogo Manoscritto dei suoi dipinti comprato da George III (Windsor), tra i nn. 85-97; 'Nota apart', n ° 9 'The Publick Prison of St. Mark's; W.G. Constable, *Canaletto*, Oxford, 1962, I, pl. 68; II, p. 356, n. 374; L. Puppi, *L'opera completa del Canaletto*, Milano, 1968, n. 227, illustrato; W.G. Constable, *Canaletto*, 2nd ediz. riveduta da J.G. Links, Oxford, 1976, I, pl. 68; II, PP 382, n. 374, 433, n. 451, e 439, sotto il n. 460; W.L. Barcham, *The Imaginary View Scenes of Antonio Canaletto*, New York/Londra, 1977, pp. 157-8 e 161, fig. 153; J.G. Links, *Canaletto. The complete paintings*, Londra, 1981, n. 186, illustrato; A. Corboz, *Canaletto. Una Venezia immaginaria*, Milano, 1985, I, p. 333, fig. 399; II, p. 604, n. 123 P, illustrato; W.G. Constable, *Canaletto*, 2nd ediz. riveduta da J.G. Links ristampato con supplemento e tavole aggiuntive, Oxford, 1989, I, PP lv-lvi, pl. 68; II, PP 382, n. 374, 433, sotto il n. 451, 439, sotto il n. 460 e 737; *The Splendours of Venice. View paintings from the Eighteenth Century*, catalogo della mostra a cura di V. Rossi e A. Hilliam, Lampronti Gallery Londra, 1 - 24 Dicembre 2014, Roma 2014, cat. 1 pp. 6-9.

Esposizioni

Louisville, Kentucky, The J.B. Speed Art Museum, *Eighteenth Century Venetian Painting*, 1948, n. 2, illustrato.

Toronto, Art Gallery di Toronto, 17 ottobre – 15 novembre 1964;

Ottawa, National Gallery of Canada, *Canaletto,* 4 dicembre 1964 – 10 gennaio 1965;

Montreal, Museum of Fine Arts, *Canaletto,* 29 gennaio – 28 febbraio 1965.

Le Prigioni Pubbliche di San Marco sono uno degli edifici più importanti del Molo veneziano. Casanova, com'è noto, ha organizzato una fuga rocambolesca da qui nel 1756. Qui sono state trasposte sulla terraferma veneziana e sono rinate come l'ala di una villa con un successo tale che la loro vera identità a lungo non è stata riconosciuta.

Questo dipinto vanta la più distinta provenienza di cui possa godere un'opera di Canaletto, dal momento che è stato dipinto per il suo grande mecenate e agente Smith Consul Joseph e successivamente è passato con gran parte della sua collezione al Re Giorgio III nel 1762. Originariamente faceva parte di una serie di tredici tele di dimensioni simili, presumibilmente realizzate come sovrapporte per decorare il Palazzo Mangilli-Valmarana, la casa di Smith sul Canal Grande. Cinque di queste sono firmate e datate 1744 (nel giugno di questo anno Smith fu nominato console britannico) e si deve presumere che tutte siano state eseguite più o meno intorno a questa data. Ad eccezione di una rappresentazione di come potrebbe essere stato il Ponte di Rialto se fosse stato eseguito il disegno di Palladio[1], sono tutti abbastanza fedeli nella resa degli edifici veneziani, e il carattere di ciascuno risulta modificato dall'introduzione di elementi fantasiosi o immaginari[2].

Nel 1762 Smith vendette il nucleo più prestigioso della sua collezione a Giorgio III d'Inghilterra, compresi tutti i dipinti e i disegni di Canaletto. Quasi tutto rimane nella collezione reale, con pochissime eccezioni, tra cui il dipinto in esame. Questo è stato offerto in vendita nel 1815 e venduto nel 1816 come proveniente dalla collezione del Dr Yeats, un medico nato in Florida e stabilitosi a Londra nel 1814.

L'indicazione di Constable (1962 e 1964) che questo dipinto fosse firmato *'AC'* sull'arco all'estrema sinistra della prigione è errata; infatti il designo in lettere maiuscole è una serie di quattro stemmi in fila (tre di loro illeggibili). Questa informazione è, tuttavia, ripetuta da McCormick[3] e Puppi[4] e nelle edizioni successive del catalogo di Constable. Canaletto in generale firmava molto raramente i suoi dipinti ad eccezione di una fase nella prima metà del 1740, possibilmente in risposta alla nascita di suo nipote Bernardo Bellotto, che ha spesso usato il nome di Canaletto. Mentre diversi esemplari di questa serie di sovrapporte sono firmati, allo stato attuale delle conoscenze non non c'è alcuna ragione per ritenere che l'artista stasse tentando di operare una distinzione tra le opere firmate e quelle non firmate.

Charles Beddington

---

1 Si veda W.G. Constable, op. cit. n. 457.

2 Si veda W.G. Constable, op. cit. nn. 451-6, 462 e 476.

3 T.J. McCormick, 1965, p. 29.

4 L. Puppi, op. cit. 1968, p. 58.

50.
Giovanni Antonio Canal, detto Canaletto
(Venezia 1697 - 1768)

Venezia, Veduta del Molo verso Ovest, con Palazzo Ducale e Santa Maria della Salute
Olio su tela, cm 71,1 x 110,6

Provenienza
Lord Breybrooke, Audley End, Saffron Walden, Regno Unito

Expertise
D. Succi, febbraio 2018.

Bibliografia
J. Links, W. G. Constable, *A supplement to W. C. Constable's Canaletto, Giovanni Antonio Canal 1697-1768*, 1998, p. 11 n. 93 (g).

L'opera qui presentata, che ritrae uno dei luoghi più rappresentativi e affascinanti di Venezia, con lo splendore gotico del Palazzo Ducale, la mole longhiana della Basilica della Salute e la distesa del Bacino di San Marco, animata da imbarcazioni, fino alla cupola del palladiano Redentore, ritorna con particolare frequenza nel repertorio di Canaletto a cavallo tra gli anni Venti e Trenta del Settecento.

Questa veduta ha fatto da sfondo talvolta a delle rappresentazioni celebrative come *L'Ingresso al Palazzo Ducale dell'Ambasciatore francese Conte de Grey*, oppure come veduta a sé, modificando di volta in volta i dettagli ed il punto di vista, come si nota in particolare dalla facciata di Palazzo Ducale, del quale si vede una sezione più o meno estesa. Spesso la veduta era commissionata in *pendant* con la raffigurazione del luogo dalla direzione opposta, ossia Riva degli Schiavoni verso Est[1].

Dietro il Palazzo e le due Colonne si notano la Libreria Marciana, la Zecca, i Granai e il Fonteghetto della Farina, attualmente sede della Capitaneria di Porto di Venezia, che prende il nome dal suo originario utilizzo di magazzino "fondaco" per il deposito di cereali macinati come scorte alimentari per la città di Venezia (1500 - 1700).

All'interno del fondaco era possibile a tutti la vendita di farina, mentre la stessa ne era proibita all'esterno. Il fondaco della farina fu costruito nel 1492 per ampliarne il precedente oramai troppo piccolo. Nel 1756 divenne anche accademia di pittura pur conservando una parte a rivendita farina.

Sulla sponda opposta si vedono Punta della Dogana, con la chiesa di Santa Maria della Salute, e poi più indietro il canale della Giudecca con l'isola omonima.

La composizione è basata su una versione di Canaletto riprodotta da Constable e Links, dipinto dall'artista per Henry Grey, duca di Kent, successivamente passata alla collezione Spencer Loch, Londra, e ora in collezione privata[2].

1 Si veda ad esempio K. Beatjer e J. G. Links, *Canaletto*, New York 1989, nn. 16 e 17, pp. 108-109.

2 W.G. Constable and J.G. Links, *Canaletto*, Oxford 1989, vol. II, pp. 229–30, no. 30, and *Supplement,* Londra 1998, p. 10, no. 93, illustrato pl. 232. L'opera misura cm 61,5 x 108.

51.
Giovanni Antonio Canal, detto Canaletto
(Venezia 1697 - 1768)

L'Arco di Settimio Severo
1720-1721
Olio su tela, cm 102,7 x 129,5

Expertise
A. Bozena Kowalczyk, 2010

Bibiografia

A. Morassi, *La giovinezza del Canaletto*, in «Arte Veneta», XX, 1966, pp. 212-214, fig. 254;
L. Puppi, *L'opera completa del Canaletto*, Milano 1968, p. 89, n. 1;
R. Pallucchini, 1973, pp. 159-160, 164, figg. 207-209, 235;
W. G. Constable, *Canaletto. Giovanni Antonio Canal,1697-1768*, 2a ed. a cura di J. G. Links, Oxford 1976, n. 385 (I, tav. 205);
W. L. Barcham, *The Imaginary View Scenes of Antonio Canaletto*, New York/London, 1977; E. Martini, La *pittura del Settecento veneto*, Udine 1982 p. 534, nota 281;
A. Corboz, *Canaletto. Una Venezia immaginaria*, Milano 1985, I, pp. 71, 291, fig. 345; II, p. 560, p. 5;
G. Romanelli-F.Pedrocco, *Ca' Rezzonico*, Milano 1986, p. 28;
M. Levey, *The Later Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, 2a ed., Cambridge 1991, p. 15, n. 369 (nota); *Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento*, catalogo della mostra a cura di D. Succi- A. Delneri, Milano 1993, p. 65, fig. 22;
R. Pallucchini, 1995; C. Beddington, 1998, p.120; C. Beddington, in *Canaletto…*, 2001, p. 88, n. 32.
C. Beddington, H. Chapman, A. Delneri, *Canaletto prima maniera*, catologo della mostra (a cura di) A. Bettagno and Bozena Anna Kowalczyk, Milano, 2001, pp. 13, 52, 88, n. 32;
A. Delneri, in *Canaletto. Una Venècia imaginaria*, catalogo della mostra (a cura di) D. Succi e A. Delneri, Barcellona and Madrid, 2001, p. 56;
F. Pedrocco, *Il Settecento a Venezia. I vedutisti*, Milano, 2001, p. 76
B.A. Kowalczyk, *Canaletto (Venezia 1697-1768),* in *La pittura del paesaggio in Italia. Il Settecento*, (a cura di) A. Ottani Cavina e Emilia Calbi, Milano, 2005, p. 138.

Pubblicato da Beddington in occasione della mostra "Canaletto prima maniera" (2001, p. 88, n. 32), non si avevano notizie del dipinto prima del 1966, quando Morassi lo identifica e pubblica con una delle opere di Canaletto, eseguite, secondo Zanetti, durante il soggiorno a Roma. Quest'opinione, da allora, non è mai stata messa seriamente in dubbio: solo J.G. Links, che continuava a nutrire perplessità sulle ascrizioni alla giovinezza dell'artista, ha descritto l'opera, nell'edizione del 1976 della monografia di Constable, come «attribuita a Canaletto» (Constable, Links 1976, II, n. 501*).

La visione dell'Arco di Settimio Severo si basa presumibilmente sul disegno eseguito da Canaletto a Roma, quando collaborava con il padre impegnato in una scenografia al Teatro Argentina. Lo scenario ha tutte le caratteristiche del capriccio, l'artista ha dato infatti maggiore spazio agli elementi di fantasia, quasi a evitare anche la minima accusa di precisione topografica. La stessa iscrizione – «VESPASIANUS AUGUST[US]» – sarebbe da interpretare come la volontà dell'artista di non far identificare correttamente il soggetto.

L'Arco si è trasformato nel portale di accesso a un giardino cinto di mura, mentre il palazzo Senatorio e la chiesa dei Santi Luca e Martina sono stati sostituiti da edifici rinascimentali di fantasia e sormontati da statue; la costruzione sulla destra presenta qualche somiglianza con uno dei palazzi Capitolini.

Morassi (1966) datava l'opera al periodo romano dell'artista; mentre Beddington (2001, p. 88) nota una maggiore sicurezza e un rapido affinamento delle doti tecniche – soprattutto nell'attenta descrizione delle diverse superfici delle cose, la resa sottile della luce che va teneramente digradando in vari toni di verde, grigio e bruno, e la vivace caratterizzazione delle macchiette -, proponendo una datazione leggermente posteriore.

Morassi (1966) ipotizzava che il dipinto, insieme con l'*Arco di Costantino*, facesse parte di una serie di vedute di Roma antica; Pallucchini (1973, pp. 160 e 164, figg. 207-209) ha accolto l'idea e ha suggerito di aggiungere al gruppo altre due o tre vedute ideate di rovine romane.

52.
Bernardo Bellotto
(Venezia 1722 - 1780 Varsavia)

Veduta del Canal Grande da Ca' del Mosto guardando verso il Ponte di Rialto
Olio su tela, cm 62,5 x 97,8

Provenienza

Rudolf Chillingworth; vendita, Lucerna, Galerie Fischer, 5 Settembre 1922, lot 113 (come Canaletto), da cui acquistato dai successivi proprietari.

Bibliografia

M. Bleyel, *Bernarndo Bellotto gennant Canaletto*, Darmstadt, 1981, n. 4 (disegno preparatorio);

D. Succi, 'Bernardo Bellotto nell'atelier di Canaletto e la sua produzione giovanile a Castle Howard nello Yorkshire', in *Bernardo Bellotto detto Canaletto*, cat. della mostra, Mirano, Barchessa di Villa Morosini, 1999, p. 59, illustrato fig. 42, pp. 62 e 73, n. 62

La composizione dell'opera qui presentata è debitrice di un'originale di Canaletto del 1735 circa, oggi nella collezione Wrightsman a New York[1]. La versione qui esposta, nella sua tonalità tipicamente più scura e la caratteristica gestione calligrafica delle acque del canale, rivela la mano del giovane Bellotto. Quest'ultimo ha avuto evidentemente il libero accesso ai disegni di suo zio, ed infatti un certo numero dei suoi primi lavori erano adattamenti molto vicini ad opere esistenti di Canaletto, al punto che a lungo molte sue opere sono state attribuite a quest'ultimo.

Della *Veduta del Canal Grande da Ca' del Mosto guardando verso il Ponte di Rialto* esiste anche un disegno preparatorio di Bellotto, conservato a Darmstad [2], databile agli anni 1735-1738, e quindi in linea con la datazione del dipinto di Canaletto (1735 circa), a cui le due versioni note del giovane artista si rifanno fin nei minimi dettagli. Infatti è nota agli studi una seconda versione della veduta (S. Kozakiewicz, *Bernardo Bellotto*, Milano 1972, n. 16), già a Londra collezione Henry Oppenheimer, e che era stata attribuita a Canaletto, le cui dimensioni (59 x 91 cm) sembrano coincidere con quelle di un dipinto venduto al mercante Donaldson a fine Ottocento[3], proveniente da Castle Howard, famosa country house dello Yorkshire costruita agli inizi del Settecento da George Howard, III Earl of Carlisle. Questa collezione vantava un significativo *corpus* di vedute di Canaletto, Bellotto e Marieschi.

La versione qui esposta, passata in vendita a Lucerna nel 1922, presenta minime diffrenze nelle macchiette rispetto al disegno, e nel punto di vista che è leggermente più spostato verso destra, e infatti si notano due arcate in più nelle Fabbriche Nuove, a destra. L'opera è databile al 1739-40, mentre la versione di Castle Howard è databile intorno al 1743-45, ed è infatti omogena stilisticamente con le altre opere di Bellotto che facevano parte della prestigiosa collezione.

All'estrema sinistra si nota Cà del Mosto, uno dei più antichi palazzi di Venezia, ubicato nel sestiere del Cannaregio, che dal sedicesimo al diciottesimo secolo è stato sede dell'Albergo del Leon Bianco, il più celebre albergo di Venezia, frequentato da ospiti importantissimi come l'Imperatore Giuseppe II e il Gran Duca di Russia e la moglie. Subito oltre c'è il Palazzo Dolfin Manin, seguito dal Fondaco dei Tedeschi. Si intravede in fondo a destra il Ponte di Rialto.

All'estrema destra, si notano parte delle Fabbriche Nuove, costruite dal Sansovino, dove piano terreno era occupato da varie botteghe, mentre i piani superiori ospitavano gli uffici per l'amministrazione mercantile. Accanto si notano le Fabbriche Vecchie, costruite tra il 1520 e il 1522 su progetto dell'architetto Antonio Abbondi, detto lo Scarpagnino, dopo che nel 1513 un terribile incendio distrusse gran parte degli edifici che sorgevano attorno al mercato. L'edificio un tempo ospitava le magistrature amministrative, perciò tutti quegli uffici che si occupavano di commercio, navigazione e approvvigionamenti. Oggi le Fabbriche Vecchie sono la sede del Tribunale di Venezia.

Poco oltre c'è il Palazzo dei Camerlenghi, oggi sede della Corte dei Conti. Il Canal Grande è animato dalle vivaci macchiette dei gondolieri, raggruppati soprattutto fuori l'albergo, mentre altre gondole guidano lo sguardo dello spettatore verso il Ponte di Rialto.

Marcella di Martino

Fig. 1. Bernardo Canal, *Veduta del Canal Grande da Ca' del Mosto guardando verso il Ponte di Rialto*, penna e inchoistro marrone sulla matina, cm 24.8 x 38.8, Darmstadt, (Fritzsche VZ 12; Kozakiewicz Z 202)

---

1 Il dipinto, olio su tela, cm 47,5 x 77,5 cm, è pubblicato in: C. Beddington, 'Bernardo Bellotto and his circle in Italy. Part I: not Canaletto but Bellotto', in *The Burlington Magazine*, vol. CXLVI, numero 1219, Ottobre 2004, pp. 66–67, illustrato, fig. 16

2 M. Bleyel, *Bernarndo Bellotto gennant Canaletto*, Darmstadt, 1981, n. 4.

3 D. Succi, *op. cit.,* pp. 62, 73.

53.
Bernardo Bellotto
(Venezia 1722 - Dresda 1780)

Venezia, Il Canal Grande a San Vio
Olio su tela, cm 66 x 85.8

Provenienza
Leggatt Brothers, Londra, *circa* 1960, da cui acquistato dal padre del successivo proprietario in Anonymous sale [The Property of a Gentleman];
Collezione Privata, Londra.

Bibliografia
J.G. Links, *A Supplement to W. C. Constable's Canaletto*: *Giovanni Antonio Canal 1697- 1768*, London, 1998, p. 20, no. 188(a), come 'originated in Canaletto's studio';
D. Succi, *Bernardo Bellotto detto il Canaletto*, cat. della mostra, Mirano, 1999, pp. 58-59, fig. 39.

Campo San Vio, situato nel sestiere di Dorsoduro, nel percorso tra Ponte dell'Accademia e Palazzo Venier dei Leoni, è compreso tra le facciate di Palazzo Barbarigo, che è il palazzo sulla destra raffigurato nel dipinto qui esposto, e Palazzo Loredan Cini.

Entrambi i lati del Campo sono bagnati dall'acqua: il lato nord dal Canal Grande, che è quello privilegiato nella veduta in esame, il lato ovest invece dal rio di San Vio, che congiunge il Canal Grande al Canale della Giudecca. Su quest'ultimo lato, ponte San Vio consente il collegamento con l'isola dove si trovano le celebri Gallerie dell'Accademia, mentre dal lato opposto si trova l'imbocco della Calle della chiesa che porta alla Peggy Guggenheim Collection, situata nella stessa *insula*.

Il dipinto di Bellotto raffigura questo angolo meraviglioso di Venezia, da cui si gode lo snodarsi sinuoso del Canal Grande in profondità, suggerito prospetticamente dalla presenza delle imbarcazioni; una luce calda bagna tutta la composizione, mettendo in risalto i toni gialli e marroni delle architetture, e il verde delicato della laguna, enfatizzato dalle virgolettature in primo piano, che si anima dei riflessi delle gondole e delle imbarcazioni che lo popolano.

Il tratto grafico delinea le architetture, raffigurando con tratto sintetico e sapiente le finestre, le imposte in tutti i dettagli orizzontali e verticali delle travi di legno, le grate di ferro, le colonnine che corrono lungo le facciate dei palazzi, in particolare di Palazzo Barbarigo, sulla destra. Lo stile del giovane Bellotto è già sapiente nel modo di applicare il colore, come si nota nella resa dei mattoni delle architetture, realizzate forse attraverso il polpastrello, o i piccolissimi tocchi di pennello che sinteticamente modellano le tegole dei tetti e dei camini di Palazzo Correr della Ca' Granda, sulla sinistra.

La composizione si ispira ad un prototipo di Canaletto che doveva essere assai famoso all'epoca, in quanto ne furono realizzate almeno dodici versioni, di cui alcune sono conservate oggi alla National Gallery of Scotland, Edinburgh, alla Gemäldegalerie di Dresden, al Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

La veduta qui presentata corrispondeva, per l'inquadratura prospettica, al dipinto di Canaletto già facente parte del famoso gruppo Grenville Harvey[1], sebbene variato nelle imbarcazioni e nelle figure; è nota una ulteriore versione di Bellotto che era conservata a Castle Howard, realizzata per Henry Howard, IV duca di Carlisle, che soggiornò a Venezia in occasione del Gran Tour a partire da novembre 1738 per diversi mesi. Questo dipinto è andato distrutto in un incendio nel 1940[2].

È nota anche un'altra versione di Bellotto (61 x 97.5 cm), passata in asta da Sotheby's nel 2016, (Soheby's New York, 27 gennaio 2016 Lotto 50) e che è stata datata dagli studiosi al 1742, quindi leggermente più tarda del nostro dipinto.

Infatti l'opera qui presentata è stata datata da Dario Succi al primo periodo giovanile di Bellotto, "con il cromatismo sospeso tra le calde dorature canalettiane e l'annuncio di un algore cristallino". Databile secondo Succi agli anni tra il 1738-1739, "il dipinto presenta le consuete variazioni nelle figure e nelle imbarcazioni rispetto alla tela di Castel Howard, alla quale risulta però accomunata dalla decisa ombreggiatura della banchina in primo piano, un particolare tipico del fare di Bellotto e mancante nel prototipo di Canaletto, dove il dettaglio topografico risulta colpito dalla luce solare"[3].

Marcella di Martino

---

1 Constable- Links 1989, *op. cit.*, n. 188.
2 Succi 1999, *op. cit.*, p. 58
3 Succi 1999, *op. cit.*, p. 59.

54.
Bernardo Bellotto
(Venezia 1722 - Dresda 1780)

Il Portico d'Ottavia
Olio su tela, cm 84,5 x 107

Firmato in basso a destra su una pietra:
«Canaletto fecit A. 176[9]»
Iscrizioni in basso a destra su una pietra:
«prospecto in atrio port. / octaviae/ 1. ecclesia s. angeli in mercatu piscat./ 2 pars interna atrii/ 3. tegula marmorea coor..t/ artrii supra cu…fr.(marmorea in qua sculpta est aquila/ 4. picturae modernae/ in ruina…»

Bibliografia
S. Kozakiewicz, *Bernardo Bellotto*, Milano 1972, II, pp. 306-309, n. 389.

Il dipinto è notificato dal Ministero per i Beni Culturali e Ambientali

Il dipinto, attribuito a Bernardo Bellotto da Stefan Kozakiewicz[1], deriva da una stampa di Piranesi[2] e, salvo piccole varianti, ripete abbastanza fedelmente il prototipo sia nella parte architettonica che nelle figure. Originariamente la tela faceva parte di quattordici vedute – sette di Roma classica e sette di Roma papale -, eseguite su committenza del re di Polonia Stanislao Augusto Poniatowski, per il suo castello a Varsavia. Il quadro è un dei tre, appartenenti a questo gruppo, a portare la firma di Bernardo Bellotto, cioè «Canaletto fecit»[3]; gli altri quattro dipinti recano la firma «Canaletti fecerunt» e attestano la collaborazione tra Bernardo e il figlio Lorenzo.

Il Portico d'Ottavia era un grandioso porticato rettangolare, a doppio colonnato di ordine corinzio, che Augusto costruì fra il 27 e il 23 a.C. e che dedicò alla sorella. Situato tra il Teatro di Marcello e il Circo Flaminio esso racchiudeva al suo interno i templi di Giove e di Giunone e la biblioteca di Ottavia. Sotto il portico, destinato al passeggio, erano esposte numerose statue e pitture greche e romane. Nel 203 fu ricostruito da Settimio Severo e da Caracalla; i pochi ruderi si riferiscono appunto a parti restaurate nel II secolo e, precisamente, al grande vestibolo che dava accesso al portico e che era sistemato su uno dei lati corti del rettangolo.

Rispetto alla veduta bellottiana, quel che si vede oggi è di poco mutato. Sulla sinistra della tela si intravedono delle casupole, piccolo brano del vecchio ghetto di Roma[4], che costituivano, insieme a piccoli isolati e strade, il vecchio tessuto urbano del rione, sostituite alla fine dell'800 da ampi spazi più ordinati ma meno caratteristici.

Al centro, in primissimo piano, la mole timpanata del Portico d'Ottavia, dove sono ancora visibili tracce di affreschi votivi. All'estrema destra, e leggermente rientrata, la chiesa di Sant'Angelo in Pescheria, che prende il nome della chiesa deriva dal mercato del pesce che si svolgeva nel Portico d'Ottavia, edificata da papa Stefano III nel 795 tra le rovine del Portico. Il dipinto, di straordinaria qualità pittorica, è arricchito dalla presenza di piccole macchiette di personaggi, tra loro differenti nei gesti, nei modi, nella tipologia. Una storia raccontata con delicata sensibilità, con la capacità, tutta bellottiana, di rendere poetiche atmosfere di luoghi e personaggi. Protagonista del dipinto, insieme alla straordinaria costruzione prospettico-architettonica, è la luce. Una luce di una fine estate romana, quando il sole, già basso al tramonto, scalda i laterizi delle antiche architetture romane della luce calda della terra.

Il *Portico d'Ottavia*, come la *Veduta di Santa Maria d'Aracoeli*, rimasero a Varsavia almeno fino al 1819, per passare poi in Russia, dove rimasero in una collezione privata di San Pietroburgo fino alla prima guerra mondiale. Negli anni '70 si trovava nella collezione Levi di Milano.

Nel 1962 Constable aveva dubitativamente attribuito il dipinto a Canaletto[5].

---

1 S. Kozakiewicz, *Bernardo Bellotto*, Milano 1972, II, pp. 306-309, n. 389

2 H. Focillon, *Giambattista Piranesi*, Paris 1928, pp. 222-223, tav. XVIII.

3 Gli altri sono il n. 384, *Il Foro Romano dal Campidoglio verso sud-est*, e il n. 397, *La piazza Maggiore*, del catalogo di Kozakiewicz.

4 Il ghetto di Roma fu istituito nel 1555 da papa Paolo IV Carafa con la bolla *Cum nimis absurdum*, che revocava tutti i diritti concessi agli ebrei romani e li obbligava a risiedere all'interno. Inizialmente erano previste due porte che venivano chiuse al tramonto e riaperte all'alba. Un piccolo ampliamento del quartiere, che raggiunse un'estensione di tre ettari, fu concesso da papa Sisto V nel 1586. Il muro che circondava il quartiere fu fatto abbattere da papa Pio IX e il ghetto venne definitivamente abolito dopo il 20 settembre 1870, quando gli ebrei vennero equiparati agli altri cittadini italiani. Nel 1888, con l'attuazione del nuovo piano regolatore della capitale, buona parte delle antiche stradine e dei vecchi edifici del ghetto, malsani e privi di servizi igienici, furono demoliti creando così tre nuove strade: via del Portico d'Ottavia, che prendeva il posto della vecchia via della Pescheria;, via Catalana e via del Tempio.

5 *Cfr.*, Constable, 1962, p. 365, n. 389.

55.
Francesco Guardi
(Venezia 1712 - 1793)

Padova, veduta di Prato della Valle, con Santa Giustina e Santa Maria della Misericordia
Olio su tela, cm 42 x 84

Iscrizioni: sul verso della tela orginale *Canaletto*

Expertise
D. Succi, 18 giugno 2018;
Bozena Anna Kowalczyk, 18 giugno 2018.

*Il dipinto sarà inserito nel supplemento al catalogo di Francesco Guardi, curato da Dario Succi, di prossima pubblicazione.

Bibliografia comparativa
A. Morassi, *Guardi. I dipinti*, 1973, I, n. 684; II, p. 257, fig. 643.

La veduta raffigura la più importante piazza padovana, Prato della Valle.

Fin dall'antichità questo spazio fu teatro di attività economiche e ricreative; in epoca romana fu sede di un vasto teatro, lo Zairo, delle cui fondamenta sono state rinvenute le tracce nel canale che circonda l'Isola Memmia, e di un circo per le corse dei cavalli.

Nell'epoca delle persecuzioni contro i primi cristiani, il circo fu utilizzato per i combattimenti, e qui furono martirizzati due dei quattro patroni della città, Santa Giustina e San Daniele.

Nel Medioevo fu invece sede di fiere, giostre, feste pubbliche e gare, come le corse dei "sedioli", una specie di biga tipicamente padovana o il "castello d'amore", che si concludeva con la conquista delle belle ragazze da marito da parte di giovani venuti da tutto il Veneto. Sebbene si trovasse a ridosso delle mura della città, continuò a mantenere per lungo tempo il suo aspetto paludoso e malsano, dovuto alla conformazione a catino del terreno, dove l'acqua ristagnava, tanto da assumere quell'aspetto di valle che ne giustifica il nome.

Inoltre, esso non era proprietà demaniale, bensì dell'abbazia di S. Giustina che, durante la dominazione veneziana, non aveva i mezzi di curarne la bonifica.

Nel 1775, Andrea Memmo, patrizio veneziano illuminista, nominato Provveditore della Serenissima a Padova, valorizzò questo spazio attuando una radicale bonifica e creando una canalizzazione sotterranea destinata a far defluire le acque dell'anello centrale, che tuttora vediamo, valicato da quattro ponti, recingere una specie di grande aiuola circolare.

Dopo l'Unità d'Italia, quest'area era stata ribattezzata Piazza Vittorio Emanuele II, ma è prevalso il nome storico o più semplicemente il Prato, come lo chiamano i padovani. Noto anche come "il prato senza erba", a causa della carenza di erba dovuta alla presenza di troppi alberi, oggi è invece completamente erboso, poiché degli originali alberi ne è sopravvissuto solamente uno.

Il dipinto di Francesco Guardi qui presentato è basato sulla corrispondente acquaforte di Canaletto, facente parte della splendida serie intitolata *Vedute / Altre prese da i Luoghi altre ideate*, pubblicata dopo il 1744 con la dedica al console Joseph Smith. Fu poi realizzata circa nel 1756 una tela di analogo soggetto, e di cui è nota l'appartenenza alla collezione di Giovanni Battista Tiepolo, il quale, in segno di ammirazione, la teneva esposta in camera da letto e protetta da un vetro.

È nota un'altra versione di Guardi che raffigura Prato della Valle, di dimensioni maggiori (74 x 129 cm), e che è conservata al Museo di Digione[1]. Entrambe le tele si distinguono rispetto al prototipo canalettiano per le tonalità più calde, la descrizione più pittorica delle architetture e le inconfondibili *silhouette* delle figure. Secondo Dario Succi, le opere sarebbero databili al 1770 circa. Infatti il cielo è tipico degli anni medi, il disegno delle architetture è ancora fermo, e inoltre non appaiono le tipiche damine con le cuffie e i cappellini. Secondo Bozena Anna Kowalczyk, l'opera sarebbe invece databile agli anni 1760-1762.

Il dipinto rivela un'atmosfera magica, con cui l'artista rielabora il prototipo canalettiano, lasciando un ruolo marginale agli edifici, e dando risalto al grande spazio vuoto del Prato, popolato dalle animatissime macchiette che danno risalto alla profondità prosepttica.

Il risultato è un effetto di spettacolare vastità panoramica che riesce a cogliere tutta la poesia del luogo.

A sinistra, dopo la Scuola delle Comari, si eleva la imponente mole della Basilica di Santa Giustina con il relativo monastero: la spianata del Prato è raffigurata nello stato paludoso anteriore al risanamento effettuato nel 1773 dal podestà Andrea Memmo, su disegno di Domenico Cerato. I lavori di sistemazione portarono alla creazione della Isola Memmia percorsa da due viali che si incrociano ad angolo retto, cinta da un canale ellittico fiancheggiato da un doppio giro di statue raffiguranti personaggi padovani. Sulla destra si vedono il Collegio Universitario, sullo sfondo il Palazzo Grimani, poi Verson, e la chiesa della Misericordia.

Marcella di Martino

[1] A. Morassi, *Guardi. I dipinti*, 1973, I, n. 684; II, p. 257, fig. 643

56.
Francesco Guardi
(Venezia 1712 - 1793)

Venezia, una veduta del lato sud della Piazzetta con il Palazzo Ducale
Olio su tela, cm 47 x 65

Firmato *F.co Guardi*, in basso a sinistra, sotto il portabandiera

Provenienza
Collezione Eugène Fischhof, Parigi;
E. Arnholt, Berlino;
Collezione H.G. Sohl, Düsseldorf.

Bibliografia
A. Morassi, *Guardi: Antonio e Francesco Guardi*, Venezia, 1973, I, cat. n. 380; II, fig. 403;
L. R. Bortolatto, *L'opera completa di Francesco Guardi,* Milano 1974, cat. n. 187;
The Splendours of Venice, View Paintings from the Eighteenth Century, cat. della mostra (Londra 2014), a cura di A. Hilliam, V. Rossi, Roma 2015, cat. n. 19, pp. 44-45.

Bibliografia Comparativa
D. Succi, *Canaletto & Visentini, Venezia & Londra*, catalogo della mostra, Venezia, Cà Pesaro, 18 ottobre, 1986 – 6 gennaio, 1987, p. 200, cat. n. 21

Antonio Morassi data questa splendida veduta, firmata da Francesco Guardi, attorno agli anni 1755-60, ossia a poco tempo dopo l'esecuzione del dipinto di uguale soggetto conservato all'Accademia delle Belle Arti di Vienna (*op. cit.* vol. I, cat. n. 379, vol II, fig. 402).

Rispetto alla veduta di Vienna, quasi quadrata come formato, in quest'opera Guardi sfrutta un punto di vista più distanziato per consentire una resa panoramica molto dettagliata della Piazzetta. Mentre diversi gruppi di figure sono identici in entrambe le opere, come ad esempio i tre senatori che si raggruppano in primo piano, questo dipinto rivela una maggiore enfasi sull'elemento umano, come se alla lettura ufficiale di un decreto corrispondessero delle azioni simili nel personggi che animano la scena. L'esecuzione più elegante di questa tela ed il fatto che sia firmata avvalorano la tesi di Morassi che considera la sua realizzazione successiva a quella della veduta di Vienna: infatti, il dipinto rappresenta indubbiamente un saggio più articolato e raffinato sul soggetto della Piazzetta.

La composizione è strettamente correlata ad una stampa di Visentini dopo Canaletto conservata alla Royal Library del Castello di Windsow, databile agli anni '40, di cui una seconda versione si trova al Gabinetto di Disegni e Stampe del Museo Correr, Venezia (illustrato in D. Succi, *Canaletto & Visentini, Venezia & Londra*, catalogo della mostra, Venezia, Cà Pesaro, 18 Ottobre, 1986 – 6 Gennaio, 1987, p. 200, cat. n. 21). In entrambe le vedute è raffigurato il lato meridionale della Piazzetta verso il Molo, dove la cupola e il campanile di San Giorgio Maggiore - una chiesa benedettina del sedicesimo secolo disegnata dal Palladio - possono essere individuati in fondo sulla sinistra. Alla periferia del molo si distinguono le colonne di San Marco e di San Teodoro; dietro, sullo sfondo, il Bacino di San Marco è dipinto sciamante di imbarcazioni.

Ma la protagonista di questa veduta parziale della Piazzetta è la maestosa facciata ovest del Palazzo Ducale, bagnata da una calda ed intensa luce pomeridiana proveniente da destra. Nella piazzetta sottostante uomini, senatori e persone comuni si radunano per ascoltare un decreto che sta per essere letto da un ufficiale che sta in piedi al di sopra della Piera (o Pietra) del Bando, frammento di un'antica colonna di porfido, bottino di guerra sottratto ai genovesi a seguito di una battaglia nel tredicesimo secolo. All'estrema sinistra del dipinto, sui gradini verso l'estremità meridionale della Basilica di San Marco, siede da solo un portabandiera. Appena sotto la figura seduta sul gradino c'è la firma del pittore. In questa composizione Guardi ha catturato diversi dettagli di vita quotidiana, come ad esempio il venditore ambulante con il suo cestino di cibi appoggiato alla balaustra della Loggetta del Sansovino, o le tre coppie di cani che giocano nella piazza e le figure che si sporgono dal terrazzo di Palazzo Ducale.

Il dipinto di Vienna fu realizzato come parte di una serie, di cui esistono altre tre opere (*La Piazzatta verso la Libreria*, *Piazza San Marco guardando verso San Geminiano* e il *Molo con il Ponte della Paglia guardando verso la Riva degli Schiavoni*) (Morassi, *op. cit.*, vol. I, cat. nn. 384, 343, 413, illustrati rispettivamente vol. II, figg. 405, 370, e 433), tutti derivanti da un prototipo di Canaletto (Succi, *op. cit.*, pp. 198-9, cat. nn. 18, 20, e 19, tutti illustrati).

Non era insolito per Guardi eseguire composizioni di particolare successo in più versioni, come nel caso dell'opera qui presentata. Questa teoria è sostenuta dalla più consapevole esecuzione del dipinto dove tocchi rapidi e pennellate piene esaltano dettagli come i cappelli dai colori vivaci delle figure che popolano la piazza, e l'effetto luminoso del Palazzo Ducale, esaltato dalla luce pomeridiana. La scelta cromatica calda e l'accuratezza topografica del dipinto sono pienamente indicative del lavoro di Guardi durante la fine degli anni '50; le pennellate frenetiche, irregolari, caratteristiche degli anni '70-'80 sono del tutto assenti in questo dipinto, nel quale la tecnica è espressiva ma anche estremamente meticolosa.

Marcella di Martino

57.
Francesco Guardi
(Venezia 1712 - 1793)

Venezia, una veduta della Chiesa di Santa Maria della Salute con la Punta della Dogana
Olio su tela, cm 67 x 109

Expertise
D. Succi, 3 febbraio 2016.

Bibliografia Comparativa
A. Morassi, *Antonio and Francesco Guardi*, Venezia 1973, vol. I, pp. 472-496; vol. II fig. 476 - 490.

Nei primi trent'anni della sua attività Francesco Guardi, grande protagonista del vedutismo veneziano, lavora con suo fratello Antonio ad alcune pale d'altare, realizzando elementi di paesaggi, nature morte e fiori all'interno delle composizioni. Nella seconda metà del sesto decennio inizia invece a dedicarsi sempre maggiormente a capricci e vedute, che esprimeranno al meglio la sua personalità artistica.

A partire dagli anni '50 del Settecento, Francesco, contemporaneamente alla prima produzione di vedute, avvia un processo di separazione dai moduli vedutistici canalettiani cercando nuove soluzioni compositive e un ventaglio più ampio di soggetti, intraprendendo quella sperimentazione di spazi più luminosi, dilatati ed illusori che sarà la costante costruttiva della sua maturità. Tra il 1770 e il 1775 si data il ciclo delle Dodici Feste, dipinte in onore di Alvise IV Mocenigo, raffiguranti le cerimonie organizzate in occasione dell'elezione del doge. Poco dopo, il 25 aprile 1782 Pietro Edwards, Ispettore delle Belle Arti a Venezia e uomo di fiducia delle autorità della Serenissima, incarica l'artista di dipingere quattro tele per riprodurre gli episodi salienti della visita che papa Pio VI era in procinto di fare a Venezia, tra il 15 e il 19 maggio 1782, nel corso del suo viaggio di ritorno verso Roma.

È proprio al 1782 che è databile la bellissima tela qui presentata.

L'opera raffigura la Chiesa di Santa Maria della Salute con la Punta della Dogana: spicca la grandiose mole della chiesa, spettacolare capolavoro di Baldassarre Longhena che venne edificato tra il 1631 e il 1687 quale ringraziamento alla Vergine Maria per la liberazione della città dal flagello della terribile pestilenza.

Antonio Morassi ha pubblicato moltissime repliche e varianti di questa veduta, schedandone ben venticinque esemplari considerati autografi, con una prevalente collocazione del periodo "maturo" dell'artista.

Tra le numerose versioni di questa ripresa panoramica, la tela in esame è databile intorno alla seconda metà degli anni Ottanta del Settecento, e quindi coeva alle versioni della Wallace Collection e della National Gallery di Londra, e anche a quella della Rockill Nelson Gallery, Kansas City, o ancora nella Spencer-Churchill Collection, Londra. La versione più simile è quella della National Gallery[1], dalla quale si differenzia sia per le dimensioni notevolemente superiori (67 x 109 cm contro 56 x 76 cm) che per la tecnica più limpida e distesa.

Come evidenziato dallo studioso Dario Succi "Nel dipinto qui considerato, impostato su tonalità chiare, fresche e brillanti, particolarmente notevole risulta la accurata, minuziosa descrizione del complesso della basilica della Salute, mentre le pennellate si fanno più liquide e sciolte nella resa degli edifici sul margine destro e di quelli sull'isola della Giudecca, toccati con estrema leggerezza e straordinaria abilità di resa sintetica. Anche le macchiette presentano la inconfondibile cifra stilistica del grande maestro veneziano, non solo quelle più corpose con i tipici contorni "a salienti" collocati nei primi piani, ma anche quelle, di dimensioni minime e tittavia perfettamente definite, che punteggiano con i loro vivacissimi tasselli cromatici la fondamenta davanti alla Salute e lungo la punta della Dogana. Francesco Guardi riesce a esprimere tutto l'incanto e il fascino della città lagunare, descrivendo con attenzione i vari elementi compositivi - architetture, imbarcazioni, figure, superficie liquida e cielo - dando vita ad una visione d'insieme cromaticamente vibrante, di profonda suggestione".

Marcella di Martino

[1] Il dipinto proveniva dalla John Samuel Collection, 1906, ed era in pendant con una *Veduta di Palazzo del Doge e del Molo*.

58.
Michele Marieschi

(Venezia 1710 - 1743)

Venezia, il Canal Grande con Ca' Pesaro e palazzo Foscarini-Giovannelli dal Campiello di palazzo Gussoni

Olio su tela, cm 58 x 86

Expertise

R. Toledano, comunicazione orale.

Bibliografia

V. Rossi and A. Hilliam, *The Spelndours of Venice, View Paintings from the Eighteenth Century*, exh. cat. Lampronti Gallery, 1-12 Dicembre 2014, p. 12 cat. n. 3;

D. Succi, *Michele Marieschi, Opera completa*, Treviso 2016, p. 280 cat. 98, pp. 282-283

Bibliografia Comparativa

D. Succi, in *Marieschi tra Canaletto e Guardi*, catalogo della mostra, Torino, 1989, nn. 17-18;

R. Toledano, *Michele Marieschi. L'opera completa*, Milano 1995, p. 102, n. V.32;

F. Montecuccoli degli Erri - F. Pedrocco, *Michele Marieschi. La vita, l'ambiente, l'opera*, Milano 1999, nn. 88-89.

Nella veduta emerge il carattere del tutto soggettivo della visione del Marieschi, che si qualifica per l'esuberanza coloristica della tavolozza e la spigliatezza del trattamento pittorico, vivacizzato dall'uso di impasti grumosi e materici, rinforzati qua e là da energiche spatolature, che movimentano e infondono vita alle architetture. Un temperamento che ha poco in comune con la staticità canalettiana e che rende il Marieschi il più 'romantico' dei vedutisti.

L'opera presenta un segmento del Canal Grande ripreso da un piccolo campiello immaginario, ove in realtà si trova l'imboccatura del rio di Noale, a lato di palazzo Gussoni, il cui fianco è parzialmente visibile all'estremità destra del quadro. Sulla riva opposta del canale si presentano allo sguardo una serie di celebri edifici. A sinistra, si vede interamente lo splendido prospetto di Ca' Pesaro, uno dei più importanti palazzi veneziani. Costruito per la nobile e ricchissima famiglia Pesaro dal celebre architetto veneziano Baldassarre Longhena verso la metà del Seicento e completato da Gian Antonio Gaspari solo nel 1710, l'edificio oggi ospita la sede di due musei, la Galleria Internazionale d'Arte Moderna e, all'ultimo piano, il Museo d'Arte Orientale. Procedendo lungo la riva appare palazzo Foscarini-Giovanelli, eretto a metà del Cinquecento, dove nel 1695 nacque il Doge Marco Foscarini, dietro il quale si scorge la bianca e fastosa facciata in marmo della chiesa di San Stae, altro capolavoro di architettura tardo-barocca, il cui prospetto fu ideato da Domenico Rossi e realizzato con i finanziamenti del Doge Alvise II Mocenigo; subito dopo palazzo Priuli-Bon, seguito da palazzo Giustinian, che si distingue per i suoi tendaggi bianchi e blu, passato in seguito ai Contarini e andato distrutto nel Settecento a causa di un incendio. In distanza, si intravede Ca' Tron con i suoi caratteristici pinnacoli, uno dei quali fu colpito da un fulmine nel 1739, poco dopo l'esecuzione del dipinto da parte del Marieschi.

L'opera, sulla cui attribuzione al Marieschi si sono espressi positivamente sia Dario Succi che Ralph Toledano (comunicazione verbale), è una versione autografa del quadro dell'artista conservato nella Alte Pinakothek di Monaco di Baviera, in coppia con la *Piazzetta di San Basso*, due dipinti che gli studiosi generalmente rapportano per stile alle vedute commissionate al pittore dal marchese Matthias von der Schulenburg tra il 1736 e il 1738 (Montecuccoli degli Erri - Pedrocco, nn. 88-89) e che il primo colloca attorno al 1737-1738 (cfr. Toledano, p. 102, n. V.32), mentre il secondo al 1734-1735 (Succi, nn. 17-18), nelle cui macchiette Filippo Pedrocco riconosce la mano di Francesco Simonini (Montecuccoli degli Erri - Pedrocco, nn. 88-89).

La presente veduta, per le evidenti affinità con il quadro di Monaco, rispetto al quale presenta qualche insignificante variante nel formato leggermente più grande e nella distribuzione delle macchiette e delle imbarcazioni, fu dipinta con molta probabilità nello stesso giro di anni. Nelle due redazioni si osserva la forzatura prospettica della facciata di Ca' Pesaro per consentirne la visione in piena frontalità, un artificio di cui il Marieschi si servì spesso, anteponendo la sua visione personale a quella realistica. La veduta non è stata incisa dal Marieschi. Il Toledano riferisce di conoscerne un'altra versione autografa, conservata in una collezione privata, corrispondente alla nostra nelle misure (cm 57 x 85,5).

Marcella di Martino

59.
William James
(Attivo in Inghilterra negli anni 1746 - 1771)

Veduta di Venezia da Riva degli Schiavoni
Olio su tela, cm 74 x 115

William James fu attivo come vedutista tra il 1746 e il 1771; le uniche notizie relative alla sua personalità artistica sono riportate negli *Anecdotes of Painters* di Edward Edwards del 1808, che cita James come "pupillo" o collaboratore di Canaletto nel corso del suo soggiorno inglese, tra il 1746 e il 1755. Il suo percorso artistico è stato parzialmente ricostruito attraverso alcuni scorci londinesi pertinenti all'Ashmolean Museum di Oxford e alle collezioni reali inglesi: nel testo del già citato Edwards è presente tuttavia l'unico accenno alla realizzazione di dipinti di soggetto veneziano, che lo stesso biografo giudica fortemente legati al Canaletto. L'attribuzione a William James di alcune vedute passate sul mercato internazionale e, soprattutto, l'esistenza di alcune tele che riportano per esteso il suo nome scritto su una targa apposta sulle cornici originali, rivelano l'esistenza di una ricca produzione di panorami urbani ripresi generalmente dal repertorio pittorico di Antonio Canal, opere che hanno consentito al pittore inglese di essere incluso tra i "vedutisti di Venezia" nonostante dalla sua sequenza biografica non risulti un possibile soggiorno tra le lagune. Sono numerose le opere pittoriche ascritte al James desunte dalla raccolta *Prospectus Magni Canalis Venetiarum* realizzata da Antonio Visentini.

James fu uno degli allievi più noti del Canaletto che assorbì i sapori dei luoghi veneziani, indirettamente, osservando le opere che il maestro aveva portato con sé in Inghilterra e lavorando al suo fianco mentre soddisfaceva la grande richiesta dei committenti di vedute della città lagunare da loro tanto amata.

Questo dipinto può essere considerato tra i capolavori del pittore: ispirato ad un prototipo di Canaletto[1], il dipinto ha una fermezza atmosferica di sapore quasi irreale e un gusto di fondo tipicamente inglese nel colorismo fermo e cangiante, privo dell'azione svaporante del sole. I colori vividi e forti, l'uso di una luce fortissima e cristallina, che contribuisce a rendere agevole la lettura analitica di ogni minimo elemento delle architetture, sono delle costanti nei suoi dipinti.

Marcella di Martino

---

1 W. G. Constable-Links, *Canaletto, Giovanni Antonio Canal 1697-1768*, Oxford 1976, vol. 1 pp. 121-122, vol. 2 pp. 245-246.

Vedute di Gaspar van Wittel

60.
Gaspar van Wittel, detto Vanvitelli
(Amersfoort 1652/3 - Roma 1736)

Napoli, veduta della Riviera di Chiaia
Olio su tela, cm 75,7 x 174,8

Provenienza
Collezione privata, Regno Unito.

Bibliografia
C. Beddington, "Rassegna della mostra: Gaspare Vanvitelli", in Apollo, CLVII, n. 495, maggio 2003, p. 53.

Esposizioni
Maestro van Wittel. Dutch Master of the Italian cityscape, mostra Kunsthal Kale, Amersfoort, 25 gennaio-5maggio 2019, pp. 110-111, cat. 73.

Questa notevole e grande tela raffigurante Napoli, fu dipinta quando Vanvitelli era al culmine della sua carriera. La Riviera di Chiaia, lastricata per consentire il passaggio delle carrozze, fu aperta nel 1697 da Luis Francisco de la Cerda y Aragón, duca di Medinaceli, e originariamente costeggiava l'arenile del Golfo di Napoli nel quartiere Chiaia. Fiancheggiata da case eleganti, belle chiese e ben tredici fontane barocche, la Riviera sarebbe stata da quel momento in avanti una cornice ideale per i turisti che desideravano godersi una passeggiata e ammirare la baia.

Per questa composizione, van Wittel ha scelto un punto di vista appena dopo la chiesa di San Leonardo, all'altezza dello sbocco dell'Arco Mirelli, lo scosceso tratto viario che saliva a gradoni fin sopra la collina del Vomero. In primo piano si nota una elaborata fontana barocca, decorata con sculture, e con una lapide a forma di pergamena sul frontone recante un'iscrizione *Carolus II Dei Gratia Rex*; questa fu realizzata nel 1690 su committenza di Don Luis de la Cerda. Proseguendo oltre, a destra, si trova un'antica torre, nota come la "Torretta", un edificio in tufo costruito nel 1564 per volere del viceré duca di Alcalà a seguito di una disastrosa incursione dei saraceni, guidata dal "rinnegato" Ucciali, che aveva tentato di rapire, senza successo, la bella Marchesa del Vasto: la torre svolgeva quindi funzione di avvistamento e di presidio militare.

Oltre la Torretta, sulla destra, lungo la strada di Pozzuoli, si vedono il tetto a cupola e il campanile della chiesa di Santa Maria di Piedigrotta, affiancati da un'altra torre di avvistamento. Alle spalle della Torretta si nota una vasta area, cinta da mura, coltivata a giardino; sulla sinistra è il noto quartiere di Mergellina, la cui costa è fiancheggiata da case di pescatori e sopra di essa la splendida collina di Posillipo, dove sono raffigurati diversi casini di delizie, realizzati tra la vegetazione spontanea, i giardini e la roccia tufacea.

La composizione è conosciuta in sette versioni, la cui realizzazione è databile agli anni 1710-1722, ognuna differisce leggermente per punto di vista e per il raggruppamento delle vivaci macchiette. La prima versione, in una collezione privata, è firmata e datata: *Gas. Van Witel 1710*, e, come il presente dipinto, mostra la fontana nella sua interezza.

La versione di cui si discute, tuttavia, è ripresa da un punto di vista leggermente più a sud. Questo piccolo spostamento consente una vista della facciata dell'edificio a destra, forse identificabile con il palazzo costruito da Bartolomeo d'Aquino nel 1640, noto per i suoi interni opulenti. Van Wittel approfitta di questo ampliamento del punto di vista per includere un'affascinante vignetta nella parte inferiore a destra: un'elegante compagnia che salta da una carrozza dorata verso l'ingresso con colonne di marmo del palazzo, mentre il loro arrivo è sorvegliato da un gentiluomo che osserva la scena dal balcone sovrastante.

Marcella di Martino

61.
Gaspar van Wittel, detto Vanvitelli
(Amersfoort 1652/53 - 1736 Roma)

La "villetta" del cardinale Annibale Albani sulla via Aurelia
Olio su tela, cm 74 x 135

Firmato e datato 'Gaspar van-Wittel 1719' in basso a sinistra lungo il muro

Provenienza
Quadreria Albani; Collezione Privata, Regno Unito.

E x pertise
A. Cremona, S. Santolini, 5 Marzo 2015.

Bibliografia
M. B. Guerrieri Borsoi, *La quadreria Albani a Roma al tempo di Clemente XI*, Roma 2018, pp. 68, 160 fig. 59.

Lo splendido dipinto in esame raffigura un casino di delizie, con annesso giardino all'italiana, in cui si sta svolgendo un evento di notevole rilevanza istituzionale. Osservando infatti la strada sulla sinistra si nota che un plotone di guardie a cavallo è schierata a entrambi i lati del portale d'ingresso alla proprietà così da impedire il passaggio, mentre altre guardie in primo piano bloccano i veicoli e i passanti, tra cui alcuni personaggi inginocchiati. Lo stazionamento nello stazzo avanti il casino di guardie svizzere (riconoscibili dalla classica uniforme a bande blu, gialle e rosse), di una portantina rivestita di rosso e di una carrozza con tiro a sei anch'essa rossa, non lascia dubbi sul fatto che si tratti di una visita papale: il capo della Chiesa, che all'epoca dell'esecuzione del quadro era Clemente XI Albani, si affaccia dalla prima finestra a sinistra del primo piano dell'edificio per contemplare il giardino dove passeggiano, in conversazione o in preghiera, gruppi di religiosi ed eleganti aristocratici; dietro le sue spalle si intravede la ferula pontificale. La tipologia di scena non è nuova nelle raffigurazioni di van Wittel: anche nella *Veduta del convento di San Paolo ad Albano*, firmata e datata 1710 (Galleria Palatina di Firenze, inv. 9291)[1], il pittore commemora il ricevimento offerto a papa Albani rappresentandolo affacciato al balcone del convento.

Il sito raffigurato nel dipinto è posto a ovest della Basilica di San Pietro, nel Suburbio di Roma. L'inquadratura compendia un'inconsueta vista della città: il punto di vista è ribassato e impedisce quindi la classica veduta a "volo d'uccello" necessaria per raffigurare il cuore dell'Urbe oltre il crinale del Gianicolo. Van Wittel si accontenta di mostrare a sinistra del casino, che funge da spartiacque del panorama, i torrioni di Nicolò V delle Mura Leonine, la cupola della basilica, i campanili di Trinità dei Monti e le torrette di Villa Medici sullo sfondo, mentre a destra si erge in primo piano Villa Lante sul Gianicolo, Villa Aurelia più a lato e sullo sfondo il grande complesso del Quirinale con l'obelisco di Montecavallo.

La direttrice viaria, oggi difficilmente percepibile, è la via Aurelia che, uscendo dalle Mura Vaticane da Porta Fabbrica, s'inerpica in salita verso la Madonna del Riposo, lasciandosi sulla destra la Valle dell'Inferno, la cui depressione è ben figurata all'estrema sinistra nel dipinto. Il soggetto, individuato in un primo momento come "Casino Massinaghi-Chigi" annesso alla tenuta del Casaletto di Pio V di proprietà dei Chigi, grazie a documenti recentemente scoperti da Guerrieri Borsoi[2] va invece più propriamente identificato con la villetta che il cardinale Annibale Albani possedette tra il 1713, acquistandola probabilmente dal mercante di seta Antonio Massinaghi[3], e il 1746, per poi passare ai Chigi, e, alla fine del Settecento, ai Bersani. Il cardinale, del quale van Wittel era in quegli anni al servizio[4], la abbellì con giardini, viali, prospettive e fontane, come minuziosamente "illustrato" nel dipinto. Di questa sistemazione, ben delineata anche nella mappa 152 del Catasto Pio Gregoriano (1818-25), e dell'elegante palazzina, ancora attestata nella pianta di Roma dell'Istituto Geografico Militare del 1924, non rimane più nulla se non i resti del portale con le volute di raccordo al muro di cinta, oggi rintracciabili al civico 307 di via Aurelia a delimitare l'accesso a una palazzina condominiale sorta con l'intensa urbanizzazione dei luoghi avviata a partire dagli anni sessanta del Novecento, che ha soppiantato l'antica dimora.

Il quadro, presente nella quadreria Albani, fu probabilmente eseguito per Celebrare una visita del papa alla "villetta" oltre a rappresentare una prova di altissima qualità paesaggistica documenta con precisione un esempio di sobria dimora di delizia settecentesca "dove il giardino, da protagonista dell'architettura della villa, diviene complemento dell'abitazione, peraltro di dimensioni limitate dovute alla decaduta necessità di possedere palazzi dove tenere 'corte', sul modello delle grandi ville principesche"[5].

Alessandro Cremona

---

1 Cfr. G. Briganti, *Gaspar van Wittel*, Roma 1966, p. 219, n. cat. 130.

2 M. B. Guerrieri Borsoi, *La quadreria Albani a Roma al tempo di Clemente XI*, Roma 2018, p. 68, e n. B/551.

3 N. Gozzano, *The Maestro di casa and the Role Played in the Art Market by the Professionals of the Roman Court*, in A. Tacke (a cura), *Zwischen Stadt und Hof*, Petersberg 2017, p. 168. L'ipotesi di una transazione tra Antonio Massinaghi e il cardinale Albani potrebbe trovare conferma dalla comparsa nel mercato on-line (Amazon) di due documenti datati 5 aprile e 19 agosto 1713 relativi a una "Notificazione" di vendita di una "vigna" fuori Porta Fabrica.

4 Cfr. L. Laureati, *Un cardinale e un pittore, Annibale Albani e Gaspare van Wittel: una «villeggiatura» urbinate e una raccolta di vedute*, in G. Cucco (a cura), *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma. 1700-1721*, Venezia 2001, pp. 229-230.

5 A. Cremona, *I "commodi necessari": vigne e edifici nobilitati come luoghi per la villeggiatura e il riposo*, in A. Campitelli, A. Cremona (a cura), *Atlante storico delle ville e dei giardini di Roma*, Milano 2012, p. 185.

62.
Gaspar van Wittel, detto Vanvitelli

(Amersfoort 1652/53 - 1736 Roma)

Piazza della Bocca della Verità, con Santa Maria in Cosmedin e il tempio di Ercole Vincitore, Roma

Olio su tela, cm 74 x 135

Provenienza
Collezione privata, Regno Unito.

Esposizioni
Maestro van Wittel. Dutch Master of the Italian cityscape, mostra Kunsthal Kale, Amersfoort, 25 gennaio-5maggio 2019, p. 87, cat. 47.

Bibliografia Comparativa
G. Briganti, *Gaspar van Wittel,* ed. L. Laureati, L. Trezzani, Milano 1996, Cat. D461, p. 431, Cat. 84, pp. 162-3.

Firmato sui gradini in basso a destra *Gasp,* e altre iscrizioni non decifrabili.

Il termine *post quem* per la realizzazione della splendida veduta di *Piazza Bocca della Verità* è il 1717, anno in cui, con i lavori di riqualificazione promossi da papa Clemente XI (1700-1721), era stata edificata la fontana monumentale eretta su progetto dell'architetto Francesco Carlo Bizzaccheri; questi ideò, in omaggio al pontefice, una vasca ispirata alla stella ad otto punte dello stemma Albani. Sopra la scogliera marmorea, ornata da ciuffi di vegetazione, due tritoni inginocchiati, con le code incrociate, sorreggono una conchiglia, con funzione di catino, decorata sui lati da due monumentali stemmi della famiglia.

Situata nell'antica area del *Forum Boarium,* Piazza Bocca della Verità si trova proprio di fronte all'Isola Tiberina; il nome, così singolare, deriva dalla omonima scultura in forma di mascherone, di quasi due metri, collocata sotto il portico della chiesa di Santa Maria in Cosmedin. La leggenda narra che il mascherone avesse il potere di smascherare i bugiardi: come per magia, questo prendeva vita e mordeva le persone che mettevano una mano nella sua bocca e che dicevano una bugia.

Alla destra della chiesa si notano delle case quadrate bianche di epoca medioevale, mentre in primo piano è raffigurato anche un fontanile, a disposizione dei cittadini di passaggio, e presso il quale, sia nel disegno preparatorio[1] che nel dipinto, il cavallo di un carretto si sta abbeverando.

Sulla destra si trova il Tempio di Ercole Vincitore, forse eretto da L. Mummius Achaicus, vincitore di Andrisco e distruttore di Corinto. Si tratta di un tempio a pianta centrale circondato da un colonnato, confuso spesso con un tempio dedicato a Vesta, finché non è stato correttamente identificato in epoca napoleonica dal prefetto di Roma, Camille de Tournon. Dal 1132, il tempio è stato convertito in chiesa, nota anche come chiesa di Santa Maria del Sole. Il grande giardino intorno al tempio e le case sulla destra guidano lo sguardo dell'osservatore verso una gradevole apertura, dove si può ammirare il dettagliato paesaggio del Tevere che si snoda all'orizzonte, delimitato da imbarcazione e da figure in primo piano. La moltitudine variegata e vivacissima di figurine che animano la scena - musicisti, soldati, mendicanti, monaci, bevitori - rimanda l'impressione di una giornata tipica di Roma ai tempi di Vanvitelli.

Il Crescimbeni ricorda come proprio in quegli anni, e in particolare nel 1719, la piazza fosse disabitata e in cattive condizioni: impraticabile durante l'estate, a causa della polvere, in inverno, a causa del fango, turbava le persone sedute in carrozza (C. D'Onofrio, *Le fontane di Roma,* Roma 1962, p. 217).

Marcella di Martino

[1] Il disegno preparatorio è conservato a Rotterdam presso il museo Boymans (per la bibliografia di riferimento si veda Briganti *op. cit.,* cat. D461); un altro disegno, incentrato però più sulla piazza e sul tempio di Ercole Vincitore, proviene dalla Collezione Sacchetti ed illustra lo stato della piazza precedente al 1717 (Briganti, *op. cit*, pp. 162-3).

63.
Gaspar van Wittel, detto Vanvitelli
(Amersfoort 1652/1653 - Roma 1736)

Veduta di Tivoli con la vecchia cascata dell'Aniene
Olio su tela, cm 80 x 120

Firmato: "GVW" sulla pietra sotto i piedi della paesana in basso a destra.

Bibliografia

G. Briganti, *Gaspar Van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, Roma 1966, p. 229, cat. 155;
Antologia di dipinti antichi, catalogo della mostra, Milano 1987, n. 63;
G. Briganti, *Gaspar Van Wittel*, nuova edizione a cura di L. Laureati e L. Trezzani, Milano 1996, pp. 224-6, cat. 256 (scheda di L. Trezzani);
Rassegna di dipinti dei secoli XVII e XVIII (Maastricht 2006, Galleria Cesare Lampronti) catalogo della mostra a cura di M. Moschetta, 2006, pp. 28-31, n. 6;
Francesco Petrucci (a cura di), *Paesaggio laziale tra ideale e reale, dipinti del XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra, Roma 2009, p. 74-75, n. 25.

Esposizioni

Tivoli, Villa d'Este, *Paesaggio laziale tra ideale e reale, dipinti del XVII e XVIII secolo*, 12 giugno - 1 novembre 2009, n. 25.

Allo stato attuale degli studi sono note dodici versioni di questa veduta, due delle quali datate rispettivamente 1691 e 1723 (Briganti, 1996, pp. 223-225, nn. 251-262), ma non è stato rintracciato il disegno preparatorio.

La presente versione, pubblicata da Giuliano Briganti nel 1966 (*Idem*, 1966, p. 229, cat. 155), si colloca attorno al secondo decennio del Settecento (*Idem*, 1996, p. 224, cat. 256) ed era stata dipinta insieme al *pendant* rappresentante una *Veduta di Castel Sant'Angelo visto da sud* (*ivi*, pp. 183-184, cat. 142).

L'incantevole natura di Tivoli e le sue amene rovine esercitarono un grande fascino su Vanvitelli, che dedicò alla città almeno otto diverse vedute, alcune delle quali reiterandole svariate volte. L'artista dimostrò particolare interesse per lo spettacolare scenario della vecchia cascata dell'Aniene - così come appariva prima del 1826, quando a causa di un'inondazione ne fu deviato il corso - che costituisce la veduta a soggetto non romano più ripetuta da Vanvitelli, dopo la Darsena di Napoli. Il tema era particolarmente gradito ai collezionisti e ai viaggiatori del *Grand Tour*, che vi si recavano spesso accompagnati da artisti riproducendone le prospettive più emozionanti direttamente sul posto, come si vede anche nel presente dipinto, dove in primo piano appare un pittore con i suoi fogli di lavoro.

La veduta è ripresa dalla sponda sinistra del fiume Aniene, prima del ponte di San Martino, del quale si vedono le due alte arcate all'estrema sinistra della composizione, che conduceva all'omonima chiesa fino alla via Valeria. Alla fine del ponte si osserva un gruppo di case, dietro le quali si scorge il campanile della chiesetta di Santa Maria del Ponte. Adiacente alla casa più esterna al ponte era ancora visibile il troncone di un altro ponte più antico, definitivamente crollato durante la piena del 1725, anno che costituisce un termine *ante quem* per le dodici vedute, le quali presentano tutte questi resti. Sull'altra sponda, poco oltre le casupole, nel punto in cui alcune donne stanno lavando i panni, c'era il vecchio lavatoio dove cadeva l'acqua del canale che andava a morire proprio sotto il Tempio di Vesta. Sullo sfondo, di là dalla curva del fiume, appare Tivoli.

64.
Gaspar van Wittel, detto Vanvitelli
(Amersfoot 1652/53 - Roma 1736)

Veduta della Grotta di Posillipo a Napoli
Olio su tela, cm 62 x 46,5

Bibliografia

G. Briganti, *Gaspar van Wittel*, nuova ed. a cura di L. Laureati e L. Trezzani, Milano 1996, p. 274, nr. 390;

Maestro van Wittel. Dutch Master of the Italian cityscape, a cura di J. Rozemond, Amersfoort 2019, p. 112, cat 74.

Esposizioni

Maestro van Wittel. Dutch Master of the Italian cityscape, mostra Kunsthal Kale, Amersfoort, 25 gennaio - 5 maggio 2019.

La splendida veduta qui presentata, esposta qualche mese fa alla mostra dedicata a Gaspar van Wittel che si è tenuta ad Amersfoot, città natale del pittore, è un piccolo capolavoro che raffigura uno dei *topoi* napoletani più celebrati nelle vedute settecentesche.

Si tratta infatti della Grotta di Posillipo, anche nota come Grotta di Seiano, o Grotta di Pozzuoli: un tunnel di circa 700 metri, 7 metri di altezza, scavato nel tufo e realizzato in epoca romana dall'architetto Lucius Cocceius Nerva (37 AD). La grotta collegava anticamente la collina di Posillipo, il Vallone della Gaiola e la splendida Baia Trentaremi con l'area di Pozzuoli e dei Campi Flegrei.

Il nome Seiano ricorda Lucio Elio Seiano, all'epoca prefetto dell'imperatore Tiberio, che ampliò il tunnel nel I sec. d.C., cinquant'anni dopo la sua realizzazione avvenuta per volere di Marco Vipsano Agrippa, con lo scopo di collegare la villa di Publio Vedio Pollione[1], situata nel Parco Archeologico di Pausilypon, area in cui arriva la grotta, ai porti di Puteoli e Cumae. Nell'Ottocento, grazie all'interesse di Ferdinando II di Borbone, la grotta fu resa agibile e diventò meta di turisti, anche se la grotta era in realtà già documentata dal 1456, con i tentativi di restauro di Alfonso di Aragona della grotta, falliti a causa dei continui crolli della volta.

Già all'epoca del Grand Tour questo luogo era stato molto visitato e rappresentato dagli artisti, anche perché la tradizione voleva che all'ingresso della grotta ci fosse la tomba di Virgilio, rappresentata nel dipinto di van Wittel in alto a sinistra, semicoperta dalla vegetazione.

Nel 1701, su invito di Luis de la Cedra duca di Medinacoeli (1660-1711) e viceré di Napoli (1692-1701), il Vanvitelli giunse a Napoli, dove realizzò per il de la Cedra proprio una veduta rappresentante la grotta di Seiano[2]; di questo soggetto sono note agli studi diverse versioni, databili orientativamente agli anni 1702-1715[3], e che differiscono per punto di vista e per taglio prospettico, oltre che nei piccoli dettagli delle vivaci e sciolte figurine che animano le composizioni, e nei dettagli della vegetazione.

La versione qui esposta è stata datata dagli studiosi agli anni dopo il 1715. Nel dipinto, Vanvitelli restringe il punto di vista, conferendo uno slancio verticale alla composizione, utilizzando idealmente la diagonale che separa l'area in ombra da quella in luce. Il taglio verticale concede maggiore spazio all'apertura del cielo sulllo sfondo, nonché maggiore altezza e rigoglio ai due pini mediterranei che emergono sulla destra.

La sua abilità nel giocare con la prospettiva gli consente di accompagnare l'occhio nella grotta, dove, in lontananza, è visibile un piccolo punto di luce. Il dipinto, di grande qualità, rivela una spiccata attenzione alla definizione plastica dei volumi, e una luce delicata nei passaggi chiaroscurali e nella gamma cromatica.

Marcella di Martino

---

1 Pollione fu tra gli uomini più ricchi della tarda repubblica romana, tanto da ottenere il governo dell'Asia. Viene ricordato da Cicerone come un uomo dissoluto e libertino.

2 Londra, Sotheby's 3 dicembre 1997, n. 47; il dipinto, firmato e datato, misura 72,5 x 124,5 cm.

3 G. Briganti, *Gaspar van Wittel*, nuova ed. a cura di L. Laureati e L. Trezzani, Milano 1996, pp. 273-75, nn. 381-391.

65.
Gaspar van Wittel, detto Vanvitelli
(Amersfoort 1652/1653 - 1736 Roma)

Napoli, la Darsena
Tempera su pergamena riportata su tavola, 27 x 56 cm

Firmato 'GASPARO VAN WITEL' (in basso al centro)

Expertise
Nicola Spinosa, 28 Febbraio 2008.

Bibliografia Comparativa
G. Briganti, *Gaspar van Wittel,* ed. L. Laureati, L. Trezzani, Milano 1996, nn. 345 – 363

L'opera in esame, indiscutibilmente la più famosa veduta di Napoli realizzata da Van Wittel, è nota in diverse versioni autografe realizzate tra il 1700 e il 1722, molte delle quali sono illustrate da Briganti nell'edizione aggiornata del catalogo ragionato dell'opera di Vanvitelli (G. Briganti, 1996, nn. 345-363). L'esistenza di numerose varianti supporta il parere dello studioso, il quale afferma che "era senza ombra di dubbio la preferita di Vanvitelli e dei suoi committenti". Infatti, una nota nell'inventario di Carlo Barberini, che documenta l'esistenza di un dipinto di Van Wittel di tale soggetto, dimostra il successo che questo tipo di veduta riscosse tra i collezionisti del tempo, anche fuori Napoli. Il pittore giunse a Napoli nel 1700, rimanendovi fino al 1702, su invito del Viceré Don Luis de la Cerda y Aragòn, Duca di Medinaceli (1660-1771), celebre collezionista e patrono delle arti. È possible che il duca avesse conosciuto Vanvitelli a Roma nel 1695, anno in cui era ambasciatore spagnolo presso la corte papale di Papa Innocenzo XII Pignatelli.

La costruzione della Darsena fu commissionata nel 1666 dal Viceré Don Pedro Antonio de Aragòn (1611-1690) al fine di espandere il braccio militare del porto napoletano: il piano di ampliamento era stato disegnato da Bonaventura Presti (attivo negli anni 1643-1685), ma il completamento fu affidato ai *regi ingegneri* Donato Antonio Cafaro (attivo negli anni 1659-1673) e Francesco Antonio Picchiatti (1617-1694).

Il punto di osservazione è posto all'estremità del braccio della Darsena, ossia dove si trovava l'antica Torre di San Vincenzo, a quel tempo utilizzata come prigione, da cui si poteva godere di una visione molto ampia della città. Sul lato sinistro della composizione, con le spalle rivolte al mare, ci sono i magazzini, parte della nuova Darsena; dietro, all'angolo, si trova Palazzo Reale, con il suo terrazzo affaccia sul mare. L'edificio bianco adiacente a Palazzo Reale era noto come Casina Spagnola, Palazzo del Maggiordomo o Palazzo dell'Arsenale. Due imponenti archi in mattone lo collegano all'ala vecchia di Castel Nuovo, la fortezza che si erge sul porto, visibile poco più a destra. In alto, in lontananza si nota Colle Sant'Elmo, con il Castel Sant'Elmo e la Certosa di San Martino.

La composizione in esame, firmata in basso al centro sulla fontana in primo piano, rappresenta un'aggiunta cruciale al *corpus* di vedute della darsena napoletana dell'artista. Nella collezione Holkham Hall e Colonna (*op. cit.*, nn. 359 e 363) si conservano altre due varianti di questo soggetto, eseguito come *gouache* su pergamena, mentre una terza si trova oggi nella collezione Lampronti. Le quattro varianti in tempera hanno un formato quasi identico, e sono più piccole e spesso di forma più rettangolare rispetto alle versioni ad olio dello stesso soggetto. La posizione delle imbarcazioni e delle figure varia leggermente in ogni versione, mentre rimane costante il punto di vista della veduta, corrispondente al vecchio molo. La palette chiara dalle tonalità pastello e le pennellate delicate di questo dipinto si ritrovano anche negli esemplari delle collezioni Holkham e Colonna.

Della serie di vedute della Darsena esiste un disegno preparatorio in gessetto nero, penna e inchiostro marrone e acquarello, conservato al Museo di San Martino di Napoli (*op. cit.*, n. D239). Briganti nota che probabilmente esistono altri disegni preparatori di questa composizione.

66.
Gaspar van Wittel, detto Vanvitelli
(Amersfoort 1652/3 - Roma 1736)

Napoli, la Grotta di Seiano
Tempera su pergamena, cm 23 x 19

Siglato 'G:V:/W:/MDCCXIX/ROMA' a destra, sulla roccia, al di sopra del muretto.

Expertise
C. Beddington, comunicazione orale.

Bibliografia
G. Donatone, *La Real Fabbrica di maioliche di Carlo di Borbone a Caserta*, 1973, fig. 12.

La deliziosa *gouache* qui presentata, firmata e datata in basso a destra sulle rocce, è un piccolo capolavoro che raffigura uno dei *topoi* napoletani più celebrati nelle vedute settecentesche.

Si tratta infatti della Grotta di Posillipo, anche nota come Grotta di Seiano, o Grotta di Pozzuoli: un tunnel di circa 700 metri, 7 metri di altezza, scavato nel tufo e realizzato in epoca romana dall'architetto Lucius Cocceius Nerva (37 AD). La grotta collegava anticamente la collina di Posillipo, il Vallone della Gaiola e la splendida Baia Trentaremi con l'area di Pozzuoli e dei Campi Flegrei.

Il nome Seiano ricorda Lucio Elio Seiano, all'epoca prefetto dell'imperatore Tiberio, che ampliò il tunnel nel I sec. d.C., cinquant'anni dopo la sua realizzazione avvenuta per volere di Marco Vipsano Agrippa, con lo scopo di collegare la villa di Publio Vedio Pollione[1], situata nel Parco Archeologico di Pausilypon, area in cui arriva la grotta, ai porti di Puteoli e Cumae. Nell'Ottocento, grazie all'interesse di Ferdinando II di Borbone, la grotta fu resa agibile e diventò meta di turisti, anche se la grotta era in realtà già documentata dal 1456, con i tentativi di restauro di Alfonso di Aragona della grotta, falliti a causa dei continui crolli della volta.

Già all'epoca del Grand Tour questo luogo era stato molto visitato e rappresentato dagli artisti, anche perché la tradizione voleva che all'ingresso della grotta ci fosse la tomba di Virgilio, rappresentata nel dipinto di van Wittel in alto a sinistra, semicoperta dalla vegetazione.

Nel 1701, su invito di Luis de la Cedra duca di Medinacoeli (1660-1711) e viceré di Napoli (1692-1701), il Vanvitelli giunse a Napoli, dove realizzò per il de la Cedra proprio una veduta rappresentante la grotta di Seiano[2]; di questo soggetto sono note agli studi diverse versioni, databili orientativamente agli anni 1702-1715[3], e che differiscono per punto di vista e per taglio prospettico, oltre che nei piccoli dettagli delle vivaci e sciolte figurine che animano le composizioni, e nei dettagli della vegetazione.

Il taglio compositivo della *gouache* rende l'opera molto vicina alla tela di collezione Lampronti pubblicata in questo catalogo, ma con le consuete, minime varianti, che riescono a conferire un carattere di originalità, e al tempo stesso di perfetta riconoscibilità, alla produzione di van Wittel.

Sono presenti i pini, in alto a destra, e in fondo alla grotta la luce è più intensa. La vegetazione presenta della varianti, come anche le piccole figurine. Nella *gouache* sono presenti più figure a cavallo, ed anche una carrozza blu elettrico che si avvia ad entrare nel tunnel. Nonostante le piccole dimensioni, il dipinto è di grande vivacità e freschezza compositiva, rivela grande attenzione al dettaglio e una delicata *palette* sui toni pastello.

Marcella di Martino

---

1 Pollione fu tra gli uomini più ricchi della tarda repubblica romana, tanto da ottenere il governo dell'Asia. Viene ricordato da Cicerone come un uomo dissoluto e libertino.

2 Londra, Sotheby's 3 dicembre 1997, n. 47; il dipinto, firmato e datato, misura 72,5 x 124,5 cm.

3 G. Briganti, *Gaspar van Wittel*, nuova ed. a cura di L. Laureati e L. Trezzani, Milano 1996, pp. 273-75, nn. 381-391.

MDCCXIX
ROMA

67.

Gaspar van Wittel, detto Vanvitellii

(Amersfoort 1652/3 - Roma 1736)

Veduta di un'insenatura mediterranea con un ponte a tre archi sullo sfondo, un tempio su una collina e un villaggio con un castello sullo sfondo

Olio su tela, cm 50,5 x 106

Provenienza

Collezione Privata, Svizzera.

Questa deliziosa e genuina veduta di un'insenatura mediterranea raffigura un luogo non identificato, immerso in una calda luce pomeridiana; il sito naturale e il tipo di vegetazione, così come la presenza di un tempio in alto a destra, richiamano la memoria di una città mediterranea dalle origini antiche. All'estremità sinistra della composizione si nota un gruppo di case e di palazzi che danno l'idea di una cittadina, esaltata da una linea diagonale che parte dal lato destro del ponte e che arriva idealmente fino al castello. Il villaggio è collegato da un ponte a tre archi all'altra estermità destra dell'insenatura, dove si notano figure di pescatori e donne raffigurati in gruppetti che camminano e conversano tra di loro.

Sulla destra, dei cavalli che escono dalla stalla per abbeverarsi a una grande fontana, dalla quale fuoriesce un rivolo di acqua che si immette nel mare, passando attraverso una piccola discesa. Leggermente più a sinistra, altre persone sono intente a conversare fuori da un edificio che sembrerebbe un fienile, con la caratteristica paglia fuori dalla finestra al primo piano. Un gentile sentiero si snoda dal cortile dove sono raggruppati i pastori e porta al tempio antico e, accanto a questo, ad una villa; alcune figure sono disposte proprio in modo da guidare l'occhio lungo la curva del sentiero che porta al tempio.

Le figurine che animano la scena sono vivaci macchiette di colore che sembrano ricondurre la scena ad un momento di contemporaneità.

Il clielo e le nuvole, che richiamano idealmente il grigio, rosa e il blu delle montagne dello sfondo, giocano un ruolo rilevante in questo dipinto, mostrando uno stile molto moderno, che richiama gli acquerelli, mentre l'attenzione al dettaglio in primo piano è molto accentuata. Qui infatti il modo di dipingere le onde leggermente increspate del mare, il fondo marrone del mare e i colpi di biacca definiscono le onde sotto una leggera brezza, le pietre della spiaggia e le rocce con i riflessi colorati, rivelando una grande attenzione alla natura, ricordando le origini nordiche di van Wittel.

L'attenzione in primo piano è subito catturata dal ponte, dove l'architettura è messa in risalto dalla luce del sole e dal gioco di ombre. Un corrimano in legno, lungo un tratto a destra dell'arco, sostituisce dei mattoni mancanti.

Marcella di Martino

68.
Gaspar van Wittel, detto Vanvitelli
(Amersfoort, 1652/53 - Roma, 1736)

Veduta di Firenze nei pressi di Porta Romana
Olio su tela, cm 47 x 61

Bibliografia
G. Briganti, *Gaspar Van Wittel*, nuova edizione a cura di L. Laureati e L. Trezzani, Milano 1996, pp. 234, 236, n. 279 (scheda di L. Laureati);
M. Gregori – S. Blasio, *Firenze nella pittura e nel disegno dal Trecento al Settecento*, Milano 1994, p. 152, fig. 187.

Gaspar van Wittel ebbe la sua prima formazione in patria presso Mathias Withoos, pittore di paesaggi, fiori, sottoboschi e animali. Giunse probabilmente a Roma intorno al 1674, pur viaggiando frequentemente a Napoli e nel nord Italia. Non essendo del tutto nota la cronologia dei suoi viaggi, non si può stabilire precisamente il momento del suo soggiorno a Firenze, che dovrebbe collocarsi durante uno dei due spostamenti del Vanvitelli nel nord: uno avvenuto nel 1690, che lo portò fino in Lombardia; un altro nel 1694 quando giunse a Bologna per spingersi fino a Venezia nel 1697. È attestato anche un altro soggiorno nella città toscana risalente ad una data successiva ai due viaggi nel nord, dal momento che nella *Veduta di Firenze dalle Cascine* appare la cupola della chiesa di San Frediano, compiuta non prima del 1702. È presumibile, inoltre, una sosta a Firenze anche nel 1717, anno in cui si registra un pagamento all'artista per una veduta di Roma. Ad ogni modo, Vanvitelli eseguiva le sue vedute anche a distanza di tempo dal suo effettivo soggiorno nel luogo, basandosi sui disegni realizzati in precedenza direttamente sul posto.

La *Veduta di Firenze nei pressi di Porta Romana* è l'unica versione fino ad oggi nota dipinta da Vanvitelli rappresentante questa particolare inquadratura. La scena è ripresa dalla campagna guardando verso i colli nei pressi di Porta Romana, una delle più antiche vie di accesso alla città che si snoda verso il centro con le sue mura merlate. La porta era ancora fortificata da un'antiporta, anch'essa merlata, oggi non più esistente. Dietro le mura si intravedono il Convento di San Giovanni della Calza e i tetti delle case che costeggiano via de' Serragli e via Romana, oltre i quali si sviluppa la collina dei giardini di Boboli con il Forte Belvedere.

Non si conosce il disegno preparatorio, tuttavia è noto quello realizzato da Remigio Cantagallina attorno al 1630-1640, conservato alla Galleria degli Uffizi[1].

Laura Laureati data il dipinto attorno al 1720-1730[2].

---

1 cfr. M. Chiarini – A. Marabottini, *Firenze e la sua immagine. Cinque secoli di vedutismo*, catalogo della mostra, Firenze, 1994, pp. 106-107, n. 48.
2 cfr. Briganti, 1996, pp. 234-236, n. 279.

69.
Gaspar van Wittel, detto Vanvitelli
(Amersfoort 1652/53 - 1736 Roma)

Napoli, Veduta di Villa Martinelli a Posillipo
Olio su tela, cm 49,5 x 81,5

Provenienza
Collezione privata, Spagna.

Bibliografia Comparativa
G. Briganti, L. Laureati & L. Trezzani eds., *Gaspar van Wittel*, Milano 1996, pp. 275-6, cat. no. 394.

Il soggiorno di Van Wittel a Napoli è databile agli anni tra il 1700 e il 1702; l'artista era stato invitato in città dal viceré Don Luis de la Cerda y Aragón, Duca di Medinaceli (1660-1711), famoso collezionista e patrono delle arti. È possibile che i due si fossero già incontrati a Roma nel 1695, quando il duca ricopriva la carica di Ambasciatore di Spagna alla corte di Papa Innocenzo XII Pignatelli (1615-1700).

Il presente dipinto, che può essere attribuito al periodo maturo di Van Wittel, rappresenta Villa Martinelli a Posillipo, a nord del Golfo di Napoli. Area residenziale di naturale bellezza, Posillipo, fu, fin dai tempi dell'Impero Romano, la zona prediletta dalla *élite* cittadina per la costruzione delle proprie sontuose dimore. Costruita all'inizio del XVIII secolo come residenza privata di Nicola Pedre in una piccola rientranza conosciuta come Cala Selvina, la villa rimase nella sua posizione originaria fino alla sua demolizione negli anni Cinquanta del Novecento (Y. Carbonaro, *Le Ville di Napoli,* 2008, pp. 286-287).

È nota agli studi un'altra versione di questo splendido sito napoletano, conservata al Museo del Prado di Madrid, dove però il punto di vista è il piccolo promontorio proprio sotto il gruppo di alberi che si intravedono sulla destra dell'insenatura del dipinto Lampronti.

Il confronto con il dipinto del Prado è interessante perché fornisce una visione del punto esatto da cui è stato raffigurata la tela di cui si discute, sebbene si noti, rispetto al dipinto spagnolo, che è molto fedele e minuzioso nella rappresentazione topografica del territorio, una certa licenza. Vanvitelli ha infatti esteso la lunghezza e ha esagerato la curva della piccola baia per poter ospitare sia le rovine sulla sinistra, sia la villa stessa, a margine del dipinto. In realtà la villa si trova sulla spiaggia in un punto più vicino alle rovine, dietro il gruppo di figure sedute qui in primo piano a fare un pic-nic, fuori dall'inquadratura dell'immagine. Tale licenza consente comunque la notevole continuazione fluida dello snodarsi della costa verso diverse altre splendide abitazioni sul lungomare, creando una veduta di grande impatto visivo nella quale Villa Martinelli, con i suoi muri bianchi e gli elaborati pinnacoli, viene messa in risalto rispetto al resto della composizione.

All'inizio del XIX secolo l'accesso alla villa e alla sua piccola baia fu facilitato dalla costruzione di un viale, la Via Posillipo, che percorreva tutta la costa. Fu proprio da questa via che nel 1819, William Turner, disegnò Villa Martinelli, arroccata sulla scogliera e circondata dalla vegetazione della costa rocciosa.

Paesaggi

70.
Nicolas Poussin
(1594 - 1665)

Paesaggio con un uomo che si lava i piedi presso una fontana

Olio su tela, cm 74,3 x 100,3
1640 ca
Inscrizione: Monogramma "NP" in basso al centro, vicino alla fontana

Provenienza
Collezione Privata, Monaco.

Il dipinto (olio su tela, cm 74.3 x 100.3) raffigurante *Un paesaggio con un uomo che si lava i piedi*, è monogrammato in basso *NP* ed è connesso a una celebre stampa di Etienne Baudet (1638-1711) riproducente un autografo di Poussin riferito alla storeografia (ma a mio avviso erroneamente) per lo più all'anno 1648, cioè nella piena maturità dell'artista.

A Londra, alla National Gallery, si conserva una versione dipinta di tale soggetto, di misure pressoché identiche a quelle del quadro qui in esame, giudicata di volta in volta come originale o copia antica. La nostra versione presenta una stesura pittorica più che degna dell'ultima fase di Poussin e può essere utilmente confrontata proprio con alcune delle estreme opere del sommo artista, come le *Quattro Stagioni* del Louvre, eseguite tra il 1660 e il 1664 per il duca di Richelieu e citate da Andrè Felibien negli *Entretiens sur les ouvres des plus excellents peintres*, IV, Parigi 1685.

Proprio basandosi sulla testimonianza attendibile del Felibien, si può ritenere che il nostro dipinto spetti a tale ultimo periodo in cui Poussin accentua il lirismo e l'attitudine contemplativa sviluppando in una serie di opere memorabili quell'argomento della "calma" della Natura trasfusa all'essere umano, su cui aveva lavorato per tutta la vita, specie negli anni intorno alla metà del secolo, come dimostra un confronto a mio avviso assai convincente tra il nostro quadro che è il capolavoro del *Paesaggio con una donna che si lava i piedi* della National Gallery del Canada a Ottawa, opera databile sulla base del Felibien a poco dopo il 1650 (cfr. il catalogo *Poussin y la Naturaleza,* della mostra tenutasi tra il 2007 e il 2008 a Bilbao Museo di Belle Arti e New York Metropolitan, p. 257). Tuttavia, lo stile del quadro di Ottawa rientra ancora in quella fase "eroica" del Poussin, che poi con gli anni lentamente muta in direzione lirica ed elegiaca. Ritengo, quindi, che il nostro dipinto sia realmente connesso con la stampa di Baudet ma sia stato eseguito da Poussin stesso, nell'ultima fase di attività. Del resto Baudet nel 1648 aveva dieci anni ed era ben lungi dall'iniziare la sua attività di glorioso incisore. È ben logico dunque, che abbia conosciuto il quadro di Poussin quando il maestro lo eseguì realmente e cioè verso il 1660-64, quando Baudet stesso era all'inizio della sua brillante carriera e non poteva non essere legato strettamente al grande pittore suo conterraneo pur operoso in Italia. Va osservato in proposito che non è detto che Baudet abbia eseguito l'incisione direttamente dall'originale di Poussin, ma mediato da un'immagine prodotta per lui in Italia con la medesima tecnica incisoria attraverso qualche suo collaboratore (Baudet svolgeva in effetti un'attività imprenditoriale), il che giustificherebbe appieno il fatto che il nostro dipinto non è in controparte ma corrisponde al verso dell'incisione stessa.

Claudio Strinati

71.
Claude Lorrain
(Chamagne 1600 - Roma 1682)

Paesaggio romano
Olio su tela, cm 148 x 196

Provenienza
Collezione Privata

Il quadro è in evidente e strettissima relazione col capolavoro di Lorrain in collezione Doria Pamphilj a Roma raffigurante la *Veduta di Delfi con processione*, opera acquisita da Camillo Pamphilj insieme con un pendant raffigurante *Le nozze di Isacco e Rebecca* nel 1646, su diretta commissione all'artista che, nel contempo, ne eseguiva già delle repliche documentate.

Ma alla base del nostro dipinto ci sono una serie di disegni tra cui, particolarmente significativo, quello apparso alla vendita Sotheby's (Old Master Drawings, London 8 luglio 2009, n. 55, cm 13 x 9) totalmente privo di figure come è il nostro quadro.

La datazione del disegno è molto ardua, ma la estrema sintesi del tratto e l'andamento quasi a sbozzatura potrebbero attestare sia una fase effettivamente vicinissima al quadro Doria Pamphilj, sia una fase sensibilmente più tarda.

È quest'ultima la tesi che sembrerebbe più attendibile e tale da poter confermare con maggiore convinzione l'autografia del nostro dipinto.

Il disegno già Sotheby's, infatti, non è da considerarsi preparatorio rispetto al dipinto Doria Pamphilj, ma può ben esser preparatorio per il nostro quadro.

Si tratta dunque di due situazioni ben diverse. Sia l'impostazione del disegno sia la stesura pittorica nel nostro quadro sembrerebbero collocabili in un periodo della carriera del Lorrain molto più avanzato rispetto alla commissione Doria Pamphilj.

Anzi disegno e dipinto, sotto il profilo stilistico, sembrano appartenere alla fase estrema del pittore.

Se, infatti, la materia pittorica del nostro quadro appare compatibile con la stesura tipica di Claudio Lorense, è anche vero che qui la materia è più secca e spessa rispetto alla qualità della stesura di Lorrain intorno alla metà del Seicento, quando è accentuato dall'artista il senso della luce che trascolora, sono accentuati in maniera mirabile i passaggi infinitesimali tra ombra colorata a luce attutita e rifulge la sua attitudine a suggerire stati d'animo di melanconia o lontananza.

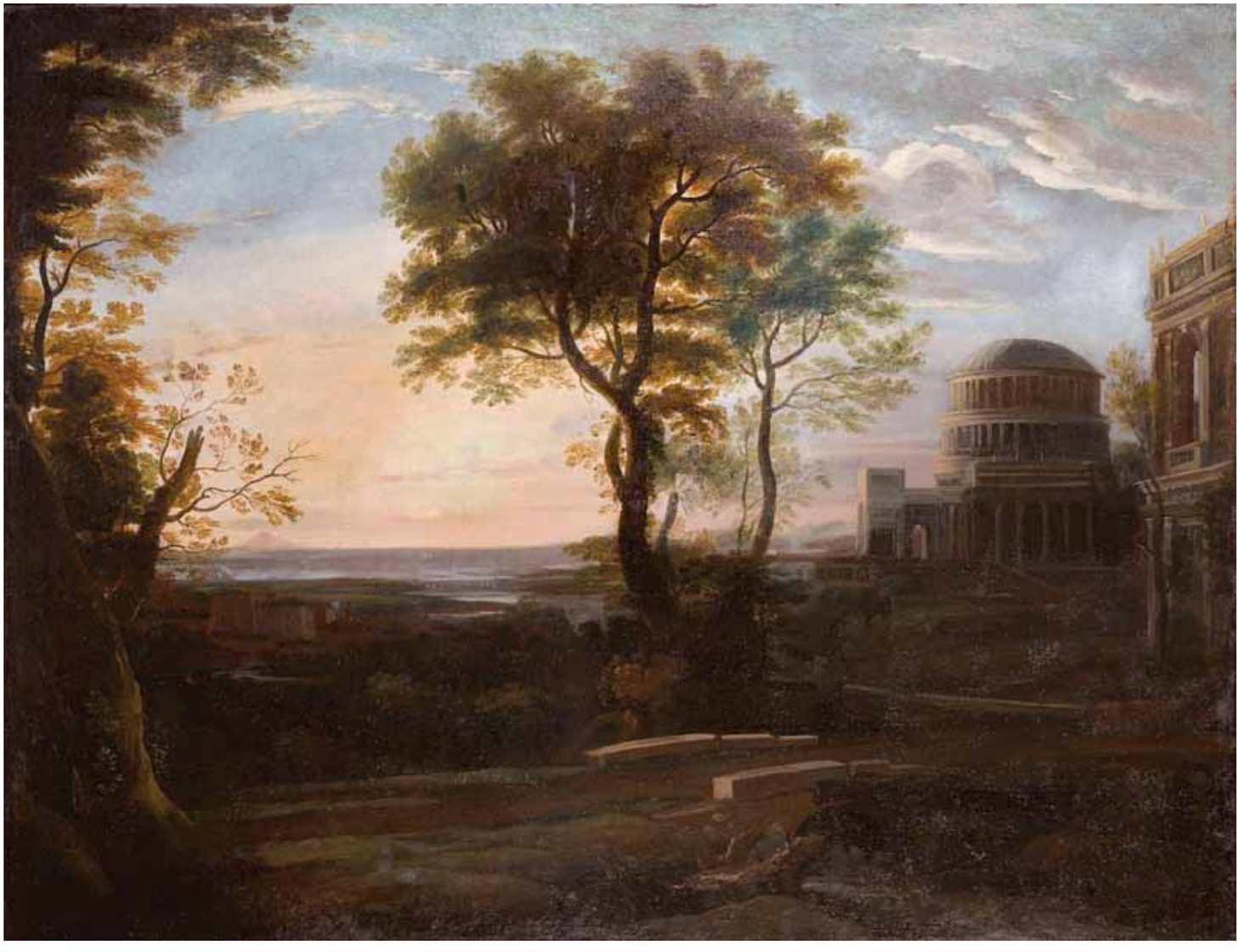
Nel nostro quadro tali caratteristiche sono tutte presenti ma la materia è globalmente più netta e marcata, specie nella descrizione dello sfondo verso il mare .

È la fase tarda del maestro, sobria ed elegiaca, forse sviluppatasi anche attraverso incontri cruciali per il suo sviluppo come quello con Camillo Massimo.

A partire dalla fine degli anni sessanta Lorrain sviluppa tale linea di tendenza, che culmina in varie serie di grandi quadri di soggetto virgiliano tra cui spicca l'*Enea a Delo* della National Gallery di Londra del 1672, fino al culmine del commovente capolavoro del 1682 raffigurante *Ascanio che saetta il cervo di Silvia,* dell'Ashmolean Museum di Oxford.

Specie a quest'ultima opera mi sembra accostabile il nostro dipinto per il quale, quindi, potrebbe essere proposta una datazione affine.

Claudio Strinati



72.
Salvator Rosa
(Napoli 1615 - Roma 1673)

Paesaggio con armenti e pastori

Paesaggio marino con barche e pescatori
Una coppia, olio su tela, ciascuno cm 222,5 x 286

Provenienza

Forse Carlo Gerini, Firenze, nel cui inventario del 1673-1713, ed in quello del 1733 sono citati una grande Marina ed un grande Paese di braccia 3:6 e 4 e 14 (Archivio di Stato di Firenze, Gerini 2022c. 54). La famiglia Gerini possedeva più di un paese di grande formato dell'artista cfr. Martina Ingendaay, *"I migliori pennelli". I Marchesi Gerini mecenati e collezionisti nella Firenze barocca. Il palazzo e la galleria 1600-1825*, Milano 2013, e Mariateresa Di Dedda, "Volterrano, Rosa, Mehus, Dolci, Borgognone e la quadreria del marchese Carlo Gerini (1616-1673): documenti e dipinti inediti", in *Storia dell'Arte*, vol. CXIX, 2008, pp. 31-96.

La grande fortuna di Salvator Rosa presso i suoi primi mecenati e ammiratori, presso il mercato ed infine presso la critica, si deve alla sua produzione copiosa di paesaggi e marine, una produzione che segnò gli esordi dell'artista a Napoli quando, secondo il suo biografo conterraneo Bernardo De Dominici, ancora giovinetto si recava a ritrarre la costa campana in barca, con l'amico Marzio Masturzo[1].

La pratica pittorica condotta dal vero, secondo il De Dominici, fu poi raffinata negli anni di apprendistato presso la bottega di Aniello Falcone, quando Salvatore fece i primi passi come pittore autonomo, autore in primo luogo di battaglie condotte insieme al maestro, e poi anche di paesaggi, con i quali si fece notare presso Giovanni Lanfranco.

La grande dote di pittore di marine fruttò al Rosa la prestigiosa commissione della *Marina* per il Buen Retiro, un grande dipinto raffigurante un arsenale nel golfo di Salerno ed eseguito tra Napoli e Roma, intorno al 1639. La partecipazione al ciclo del Buen Retiro introdusse Salvatore presso i grandi mecenati del tempo e favorì il suo trasferimento a Roma, nel 1639. Da allora in poi le richieste di paesi e marine giunsero numerosissime all'artista il quale, nel 1641, si trasferiva a Firenze alla corte di Giovan Carlo De Medici per dipingere due *Marine* di eccezionali dimensioni.

Dal 1641 al 1645 la fama del Rosa in Toscana non conobbe limiti.

Le due grandi tele raffiguranti il *Paesaggio con armenti e pastori*, ed il *Paesaggio marino con barche e pescatori* riprendono uno schema decorativo usuale che vedeva in *pendant* una veduta marina o fluviale con una scena campestre. Tuttavia, rispetto alla tradizione paesaggistica coeva, i due quadri del Rosa presentano misure straordinarie, che trovano precedenti quasi unicamente nel catalogo dello stesso pittore, e precisamente nelle due già citate *Marine* per i Medici, e nei *pendant* del *Cincinnato che ara* e dell'*Alessandro e Diogene* oggi ad Althorp House[2]. È possibile, ed altamente probabile, che le due tele con *Paesaggio con armenti e pastori*, e con il *Paesaggio marino con barche e pescatori* fossero state commissionate da una famiglia fiorentina vicina ai Medici, forse Carlo Gerini, nel cui inventario del 1673-1713 sono citati due *Quadri grandi uno un paese, l'altro una Marina alto 3, 6 braccia e largo 4 e mezzo* (Volpi 2014, p. 608), oppure i Franceschi che nel 1724 possedevano anch'essi una *Marina* ed un *Paese* grandi del pittore (Volpi 2014, p. 607)

Il *Paesaggio marino con barche e pescatori* ripropone, in chiave più monumentale, alcune architetture come la torre ed il tempio in rovina, presenti nella Marina appartenuta a Giovan Battista Ricciardi, oggi a Firenze, Galleria Palatina (Volpi 2014, n. 138, p. 463), aggiungendo ad esse un mulino, già presente nel *Paesaggio con il mulino* di collezione privata, proveniente dalle collezioni medicee (Volpi 2014, n. 100, p. 441). La parte destra del dipinto, con i personaggi intenti ai lavori portuali ed attività marinare, presenta le tipiche figurine del Rosa, tra le quali spiccano il gruppo con un paesano ed una donna seduta a terra che ritornano, in un'analoga ambientazione, nel *Paesaggio con mulino* oggi a Corsham, Wiltshire, collezione Methuen (Volpi 2014, n. 132, p. 459). Più debole la parte sinistra, con la marina e la costa, ricorda per certi versi l'aspetto non del tutto omogeneo della già citata grande Marina del Porto della Galleria Palatina (Volpi 2014, n. 70, p. 420), pur presentando un vocabolario tipico del Rosa, con riferimenti alla pittura di Claude Lorrain ed Agostino Tassi.

Il *Paesaggio con armenti e pastori* è occupato in primo piano da un grande albero secolare dalle fronde rigogliose che si staglia scuro su una veduta fluviale fatta di velature verdi, azzurre, gialle e rosa, ad evocare i vapori umidi del fiume; a destra una mandria, tipica dell'artista, ed una figura in rosso con cappellaccio intenta a parlottare con altri villani, riconducono alla vasta produzione di paesaggi campestri e fluviali del Rosa a Firenze. La figura principale trova infatti paralleli in alcuni disegni del Gabinetto dei Disegni degli Uffizi (si veda ad esempio quello pubblicato da Mahoney, 1977, n. 22.8), mentre l'intera composizione del paesaggio corrisponde ai numerosi schizzi, anch'essi agli Uffizi, tra cui il n. 455P e il n. 91064 (pubblicati da Mahoney 1977, nn. 27.2, 27.3). L'albero in primo piano, vero protagonista del quadro, è anch'esso il frutto di numerosi studi dal vero di alberi imponenti, dalle fronde cariche e dai rami ritorti, conservati nei numerosi schizzi del periodo fiorentino (Mahoney 1977, OA 14,2742,2/-13, 2714),

Per certe assonanze stilistiche e compositive con i già citati dipinti medicèi, e con le opere eseguite per i Gerini nei primi anni Quaranta, i *pendant* andranno datati a nostro avviso all'inizio del soggiorno fiorentino, tra il 1641 ed il 1644 circa.

Caterina Volpi

[1] B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani (1742-1743)*, III vols., a cura di Fiorella Sricchia Santoro e Andrea Zezza, Napoli 2008.

[2] C. Volpi, *Salvator Rosa "pittore famoso"* (1615-1673), Roma 2014, nn. 95 e 96, pp. 438-439.

73.
Gaspard Dughet
(Roma 1615 - Roma 1675)

Paesaggio con figure
Olio su tela, cm 123 × 185,50

Provenienza
Collezione Privata, Francia

Esposizioni
Three centuries of Italian Art, Canberra, National Gallery of Australia, 28 Marzo-16 Giugno 2002, n° 66.

Con Nicolas Poussin e Claude Lorrain, Gaspard Dughet è uno dei principali interpreti della pittura di paesaggio del diciassettesimo secolo. Allievo di Poussin a Roma fino al 1635, dopo il matrimonio di quest'ultimo con la sorella Anne-Marie, Dughet ha fin dall'inizio un'attrazione molto forte per la pittura di paesaggio.

Il giovane Dughet e Poussin si dedicano a lunghe escursioni nella campagna romana, dove coltivano il gusto e l'amore per la natura. Tuttavia, Dughet si liberò rapidamente dall'influenza e dall'intellettualismo di Poussin per concentrarsi su paesaggi più vicini alla realtà, dove la calda luce romana può mettere in risalto, ad esempio, un pastore lungo la curva di un sentiero.

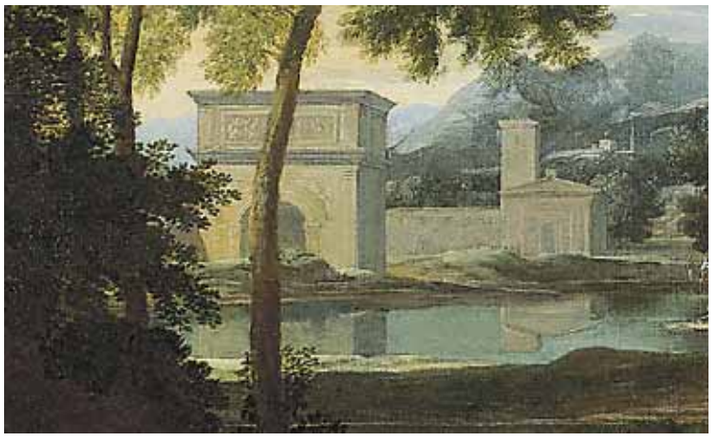
Dughet ricevette la sua prima committenza importante nel 1635, per il piano nobile di Palazzo Muti-Bussi a Roma, dove realizza per l'occasione una serie di quattordici affreschi di paesaggi. Tra i suoi committenti principali si ricordano i Pamphilij, che gli commissionano opere per i palazzi di Via del Corso, Piazza Navona e Valmontone, e poi anche i principi Colonna e Borghese.

Già molto apprezzato dai suoi contemporanei, il suo lavoro godette di una grande popolarità nel secolo successivo, quando grazie ai viaggiatori del Grand Tour le sue opere giunsero in Inghilterra, influenzando fortemente artisti come Richard Wilson e John Constable.

Il dipinto qui presentato illustra perfettamente lo stile di Dughet. Come notato da Marie-Nicole Boisclair, "I suoi paesaggi dal 1638 al 1648 usano sempre più frequentemente una struttura già antica, che divide la composizione in tre zone orizzontali e parallele tra alberi e montagne che circondano lo spazio sullo sfondo. Qui, la luce del tardo pomeriggio illumina il sentiero ombreggiato sul quale si ergono due personaggi, incorniciati da gruppi di alberi. La distesa di acqua in cui le architetture e il cielo introduce il secondo piano del dipinto, le montagne bluastre chiudono la composizione", (Marie-Nicole Boisclair, *Gaspard Dughet, sa vie, son œuvre* (*1615 - 1675*), Parigi, 1986, p. 76).

Il gusto della natura di Dughet è qui palpabile: nulla disturba la tranquillità di questo paesaggio, dove un vento leggero sembra sfrondare le cime degli alberi. Le quinte arboree di sinistra e di destra creano un effetto di densità che sembra aprirsi come uno scrigno sul paesaggio in secondo piano, dove l'acqua verde chiaro riflette con nitore le architetture del paesaggio e le chiome degli alberi; a sinistra si nota un arco di trionfo non identificabile. Le figure in primo piano a destra delimitano la zona di luce in primo piano - dove c'è una minuziosa attenzione al dettaglio naturalistico - dalla zona d'ombra degli alberi immediatamente alle loro spalle; le figure in lontananza, invece, appena abbozzate, animano il paesaggio come dei puntini colorati di luce, invitanti lo sguardo a seguire il corso del sentiero e del torrente che si snoda verso le montagne sullo sfondo. Una visione poetica e lirica del paesaggio che sarà ripresa soprattutto nel Settecento.

Marcella di Martino



74.
Johannes Lingelbach
(Francoforte sul Meno 1622 - Amsterdam 1674)

Vita popolare a Piazza del Popolo
1660 circa
Olio su rame, cm 60 x 82

Provenienza
Collezione avv. Giorgio Balella, Roma;
Antiquario Costantini, Roma;
Collezione privata, Roma.

Bibliografia
A. Busiri Vici, *Fantasie romane di Johannes Lingelbach*, in *Studi Romani*, 1959, pp. 48-49, tav. VIII, 1-2;
C. Burger-Wegener, *Johannes Lingelbach : 1622 - 1674*, Berlino 1976, p. 240, cat. 36;
R. Trnek, *Die holländischen Gemälde, Böhlau* 1992, p. 254, nota 10.

Riemerso solo ora da una collezione romana, dopo la pubblicazione nel 1959 da parte di Andrea Busiri Vici e all'indomani della conferma attributiva di Catja Burger-Weneger nel 1976 (che però lo rubrica erroneamente come tavola), il grande rame di Lingelbach rappresenta, per il supporto su cui è dipinto, un *unicum* nella produzione fin qui nota del pittore tedesco naturalizzato olandese, di consueto consegnata alla tela o alla tavola.

Magnifico esempio di 'bambocciata' calata nella realtà architettonica della città eterna, la scena è collocata all'interno di una piazza del Popolo restituita nella facies *ante* 1655, ossia nelle forme che precedono i restauri di Gianlorenzo Bernini alla porta monumentale. Questi furono realizzati su commissione di papa Alessandro VII Chigi in occasione dell'ingresso della regina Cristina di Svezia e dunque coincidono con l'osservazione diretta del sito quale l'artista poté esperirvi durante il suo soggiorno nella seconda metà del quinto decennio del Seicento (cfr. pianta di Roma di Antonio Tempesta, edizione dedicata a Camillo Pamphilj, 1645; Garms 1995, *ad vocem*).

La piazza è dominata dall'obelisco Flaminio, che fu sistemato al centro da papa Sisto V nel 1589, e dalla modesta fontana di Giacomo della Porta (detta "del trullo", 1572), allora spostata verso Via Lata (l'attuale via del Corso) da Domenico Fontana (ora in piazza Nicosia). In questa quinta architettonica, dominata dalla mescolanza di solenne e di corrivo, Johannes Lingelbach raffigura un repertorio di motivi di genere connessi alla vita del popolo romano, quelli stessi che si assiepano, in molteplici varianti, in tante sue opere, realizzate soprattutto dopo il suo ritorno nei Paesi Bassi.

Da sinistra a destra, in primo piano, come in un 'teatro della vita' da delibare, si notano: una gentildonna forestiera, alla quale un cavaliere mostra la piazza accanto a un questuante in azione; un cacciatore con i suoi cani di ritorno da una battuta in campagna; una scena di piccolo mercato; un innamorato che dichiara i suoi sentimenti in un muto colloquio gestuale con una fanciulla che si sporge, di nascosto, dal tipico abbaino di legno; un calzolaio intento al lavoro.

Sullo sfondo Lingelbach ritrae radi gruppi sparsi: perditempo all'osteria, un operoso facchino, gentiluomini impegnati in conversazione, pellegrini in riposo, signore a spasso, bambini che giocano, prelati che leggono gli *Avvisi di Roma* affissi al muro del convento popolano la piazza. Sono figurine schizzate a corpo con pennellate tanto rapide e riassuntive quanto perspicue, che punteggiano lo spazio assolato con le testimonianze della piccola vita che nella cornice di questa bellezza si svolge quotidianamente.

La finezza esecutiva dello *staffage* (che nella figura elegante del cacciatore aveva suscitato in Busiri Vici l'analogia con Jan Baptist Weenix), la preziosità della tavolozza composta da grigi, rosa e aranci - amplificata dalla luminosità garantita al colore dal supporto in rame - suggerisce di individuare in quest'opera una delle prove più riuscite del Lingelbach 'figurista'. Proprio grazie a questa attività, il pittore si fece un nome una volta tornato nei Paesi Bassi dopo il 1650, tanto da essere chiamato a prestare i propri servizi per paesisti affermati come Meindert Hobbema, Frederik Moucheron (Houbraken 1753, pp. 145-147 et al.), per Jan van der Heyden, Jacob van Ruisdael, Jan Wijnants, Jan Hackaert, Willem de Heusch. Milita in tal senso la vicinanza delle sue figure, quel modo di tagliare in sbieco gli scorci dei visi, di ritagliare le *silhouette* con panneggi morbidi ma eseguiti in velocità che si ritrova anche nel Lingelbach pittore di *staffage* per altri nel settimo decennio del Seicento.

Il dipinto è strettamente connesso all'olio su tela di formato più grande (cm 87 x 117,5) con *Vita popolare in Piazza del Popolo*, 1664 circa, della Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste di Vienna, opera con cui condivide, con una leggera ma percettibile variazione nell'angolo di osservazione, la stessa veduta urbana (Inv.-Nr. GG-803, cfr E. Mai, scheda in *I Bamboccianti* 1991, cat. 21.8, pp. 224-226) e con un altro esemplare, innestato su una diversa prospettiva nel punto di vista, oggi al Minneapolis Institute of Arts (già di proprietà Rothschild, oggetto delle predazioni hitleriane), in cui compare lo stesso motivo della gentildonna forestiera in visita in città.

La figura dell'innamorato che rivolge i suoi voti amorosi alla fanciulla affacciata all'abbaino, un motivo quest'ultimo che compare anche in altre opere di Lingelbach (Busiri Vici 1959, p. 49, nota 11), dovette avere una qualche fortuna figurativa, dal momento che si ritrova declinato, in una fattura un poco rozza ma pedissequa, in un'opera ancora oggi enigmatica come la *Veduta di fantasia di Roma con motivi di Piazza del Popolo e di Trinità dei Monti*, firmata 'Lucas de Wael', in collezione privata (Foto Rkd, L'Aja, cfr. Suida 1958).

Giovanna Capitelli

75.

Alessandro Magnasco

(Genova 1667 - 1749)

Antonio Francesco Peruzzini

(Ancona 1643/46 - Milano 1724)

Coppia di grandi paesaggi con figure presso un torrente

Una coppia, olio su tela, ciascuno cm 117 x 175,5

Questa straordinaria coppia di grandi tele, ancora inedite, va inserita a pieno titolo nel novero dei lavori più significativi di collaborazione tra il pittore genovese Alessandro Magnasco (Genova 1667-1749) e l'anconetano Antonio Francesco Peruzzini (Ancona 1643/46-Milano 1724)[1].

Scenograficamente impostati secondo un attento schema compositivo che li immagina accostati *ab origine*, entrambi i paesaggi presentano un'ampia porzione di cielo, di un intenso azzurro luminoso, attraversato da nubi inquiete secondo la sensibilità tardo barocca di entrambi gli artisti. La profondità dello spazio data dal blu del cielo si misura con le quinte sceniche degli alberi in primo piano; più concentrati sulla sinistra in uno, maggiormente raggruppati sulla destra nell'altro, a riequilibrare visivamente il *pendant*. Le fitte fronde si stagliano sul cielo secondo una modalità, anche pittorico-esecutiva, del tutto tipica e ben riconoscibile al Peruzzini.

E' una natura che sfugge al controllo dell'uomo e cresce nella sua vigorosa spontaneità; le architetture, frutto dell'opera umana, sono indefinite e solo accennate, e le stesse numerose figure sono solo comparse.

Lungo il corso dei due torrenti si dipana una storia quotidiana, fatta di tanti piccoli episodi e scenette senza la volontà di un unitario filo narrativo. Una delle due tele presenta sul fondo una pastorella col gregge, più avanti tre lavandaie chine a terra a insaponare e strofinare i panni; verso il primo piano dei pescatori e alcuni viandanti a riposo. Nell'altra si hanno piuttosto scene di svago e riposo: due bambini che giocano; e c'è chi dorme, chi medita, chi discorre.

Nella volontà forse di creare un contrappunto tra la laboriosità dell'uomo e il suo necessario riposo, è comunque sempre la natura a fare da protagonista: in essa le figure, mirabilmente tracciate dal pennello veloce e capace del Magnasco, creano un ritmo che dialoga emotivamente con la vitalità sentita della natura. Tale ritmo non sarebbe potuto percepire se a dipinger figure non fosse stato il Magnasco: capace di fondere la propria pennellata a quella del paesaggista chiamato a collaborare, con un'abilità messa a punto nel suo *atelier* dopo anni di consuetudine a realizzare tele a quattro mani; non solo con il Peruzzini, ma anche col veneziano Marco Ricci, con il "ruinista" milanese Clemente Spera, con il genovese Carlo Antonio Tavella, eccetera.

La qualità delle figure si può ben constatare nell'osservazione attenta dei dettagli che pur senza minuzia di pennello, ma viceversa con le velocità di un tocco, rendono finanche le espressioni e scolpiscono nella luce ogni singolo personaggio. Ben si può distinguere il lavoro del maestro da quello di anonimi e mediocri figuristi che altre volte intervengono nei paesaggi del Peruzzini, o dell'anconetano stesso che si distingue come grande paesaggista certo non raggiunge gli stessi esiti qualitativi quando si cimenta in figure. E' una spia per distinguere il tratto inconfondibile del Magnasco è proprio anche il fattore luministico: guizzo di luce, punto d'ombra, tocco di colore si fondono nel piccolo spazio di qualche centimetro con un esito di grande realismo e vivacità.

L'ottimo stato di conservazione di questa coppia di tele consente di apprezzare appieno le qualità cromatiche e materiche della stesura vivace dell'anconetano Peruzzini, così come dell'integrità di ogni singola figuretta del Magnasco.

Quanto alla datazione, poiché sono attestate opere di collaborazione tra i due a partire dagli anni Novanta del Seicento fino alla morte del Peruzzini (1724), la cronologia di può misurare in base allo stile dell'uno e dell'altro artista. Può essere utile il confronto con il noto *pendant* di collaborazione della Pinacoteca di Brera, che la critica data a 1719-1720. Lì una maggiore libertà del *ductus*, qui una pennellata più descrittiva sia negli elementi di natura – le fronde per esempio – sia nelle figure non completamente sfaldate ma ancora ben tornite da un pennello veloce che pur sempre non disegna, evidenzia una differenza che suggerisce di anticipare ancora entro il XVII secolo la realizzazione di questo *pendant*.

Anna Orlando

---

[1] Sulla questione dei rapporti di collaborazione tra Magnasco e Peruzzzini cfr.: F. Franchini Guelfi, *Alessandro Magnasco*, Genova 1977; L. Muti, D. De Sarno Prignano, *Alessandro Magnasco*, Faenza 1994; *Alessandro Magnasco 1667-1749*, catalogo della mostra, Milano 1996; L. Muti, D. De Sarno Prignano, *Antonio Francesco Peruzzini*, Faenza 1996; *Antonio Francesco Peruzzini*, catalogo della mostra di Ancona a cura di M. Gregori e P. Zampetti, Milano 1997.

76.
Hendrik Frans van Lint, detto Studio
(Anversa 1684 - Roma 1763)

Paesaggio con allattamento di Giove
Olio su tela, cm 154 x 198

Il Mulino, ovvero le nozze di Isacco
Olio su tela, cm 154 x 198

Firmato e datato «H. van lint d.to Studio fe.Roma 1737»

Provenienza
Regno Unito, collezione privata;
Roma, Galleria Alberto e Franco di Castro;
Monaco, collezione privata;
Parigi, collezione privata.

Bibliografia
D. Coekelberghs, *H.-F- Van Lint (Anvers, 1684 – Rome, 1763), copiste et imitateur de Claude Lorrain*, in "Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain", IV, 1971, pp. 185-197, fig. 2;
D. Coekelberghs, *Les peintres belges à Rome de 1700 à 1830*, Bruxelles-Rome 1976, pp. 105-107, fig. 81;
A. Busiri Vici, *Peter, Hendrik e Giacomo van Lint. Tre pittori di Anversa del '600 e '700 lavorano a Roma*, Roma 1987, pp. 172-173, n. 204 e n. 205 (con dimensioni sbagliate)

Pubblicati da Busiri Vici nella monografia sui tre pittori anversani, la coppia di dipinti qui presentata è tra le opere più significative di Hendrik Franz van Lint, in quanto dimostra il profondo debito nei confronti di Claude Lorrain. A studiare i rapporti tra il pittore fiammingo e il Lorenese è stato Coekelberghs, che nel 1971 propose una rilettura dell'opera di van Lint emancipandolo dal ruolo di pittore di vedute, e suggerendo di leggere nella sua opera una volontà interpretativa della natura che guardava ai modelli classicisti francesi, piuttosto che ai coevi bamboccianti romani.

Il *Paesaggio con allattamento di Giove* è forse uno degli esempi più sofisticati dell'invenzione vanlintiana, elaborata sulla base di modelli francesi e arricchita delle suggestioni della Roma antica. Ispirato dalla *Veduta immaginaria di Delfi* di Claude Lorrain, van Lint riprende le grandi fronde di alberi in primo piano e il vasto specchio d'acqua sullo sfondo, accostandovi elementi di reminiscenza romana; una veduta del Colosseo, un ponte che richiama Ponte Milvio e una fontana classicheggiante accomunano quest'opera alla veduta dipinta dall'artista nel Casino Sacchetti[1]. Il gruppo mitologico raffigurante *L'allattamento di Giove* deriva da Nicolas Poussin e van Lint lo varia accompagnandolo con delle figure femminili di libera invenzione. L'episodio mitologico -tratto dalle *Georgiche* di Virglilio - rappresenta il piccolo Giove che, minacciato dal padre Saturno viene tratto in salvo sull'isola di Creta e nutrito con il latte della capra Amaltea e il nettare delle api. Sulla destra un complesso marmoreo con una fontana e statue ai lati che che include il Mausoleo dell'asino grillo: si tratta di un'urna antica che conteneva le ceneri dell'asino prediletto del Marchese Sacchetti, esistente nel parco del Casino Sacchetti al Pigneto[2]. Un disegno di Pier Leone Ghezzi (già a Roma nella collezione Kur Cassirer) ricorda questa singolare urna, e in basso una lunga didascalia racconta la storia, poi rielaborata in un articolo sul Casino Sacchetti pubblicato nel 1949 da Giovanni Incisa della Rocchetta.

Anche il *pendant* rappresentante l'episodio biblico delle *Nozze di Isacco e Rebecca* si ispira ad un dipinto di Claude e precisamente al *Paesaggio con figure danzanti*; l'opera, eseguita negli anni 1648-49, è oggi conservata alla Galleria Doria Pamphilj di Roma ed è tratta da un disegno presente nel *Liber Veritatis* del maestro (n. 113)[3]. Nella tela qui in esame i soggetti principali della narrazione sono posti a sinistra e al centro: il mulino e gli sposi, rappresentati in compagnia della prima moglie di Isacco, Leah, mentre sul lato destro sono raffigurati i festeggiamenti e le danze.

L'importanza di queste due opere di van Lint risiede nella sua capacità di coniugare la tradizione arcadica che faceva capo a Lorrain ad un personale linguaggio pittorico caratterizzata da una spiccata vena narrativa; come Lorrain, van Lint infonde le scene di un'atmosfera contemplativa rendendo ogni dettaglio con pennellate precise ma al tempo stesso delicate, e disponendo gli elementi della composizione in maniera attenta e utilizzando una paletta cromatica chiara e brillante. Il risultato è la creazione di una visione da Età dell'Oro in cui l'antichità è evocata dalle rovine classiche e dalla presenza di figure statuarie.

Marcella di Martino

---

1 Si tratta in particolare della *Veduta fantasiosa del Casino Sacchetti a Roma e uno strano monumento a sinistra* (olio su tela, cm 31 x 40) di collocazione ignota, e del suo disegno preparatorio, ora a Holkham Hall. *Cfr.,* A. Busiri Vici, *Peter, Hendrick e Giacomo Van Lint. Tre pittori di Anversa del '600 e '700 lavorano a Roma,* Roma 1987, pp.254-255,nn 306-307.

2 G. Incisa della Rocchetta, *Il Pigneto sacchetti e il "mausoleo" dell'asino Grillo*, 1949 "L'Urbe", 3, 1949. Nella didascalia di Ghezzi si ricorda che i Signori "….vi havevano un asino, il quale havea tanto giudizio, che in Roma lo caricavano con ceste ben chiuse, e da se stesso se ne tornava all'abitatione, che abbiam chiamato Pignieto di Sacchetti, con ammirazione di tutti, che questo osservavano. Ora, perché, doppo tanti anni di servizio, al povero asino convenne morire, perciò quei signori, per gratitudine, gli eressero un monumento con un'urna antica, dentro di cui riposero, o finge che si riponesse il corpo dell'asino defonto; e fu posto esso chiamamolo così mausoleo, che servisse di termine e prospettiva alla vista dell'abitatione, nel fine di un viale di cipressi, con il disegnio del medesimo Pietro da Cortona. Il sopradetto somaro si chiamava Grillo"

3 Un'altra versione conservata alla National di Londra fu eseguita per Frederic Maurice de la Tour d'Auvergne, duca di Bouillon (1650-1652).

77.

Hendrik Frans van Lint, detto Studio

(Anversa 1684 - Roma 1763)

Paesaggi boschivi con figure a cavallo

Una coppia, olio su rame, cm ciascuno 16 x 19,2

Van Lint fu indubbiamente uno dei principali protagonisti della pittura di paesaggio del Settecento a Roma, insieme a Gaspar van Wittel, Claude Lorrain, Giovanni Paolo Pannini, Jan Frans van Bloemen, Paolo Anesi e Andrea Locatelli.

Nativo di Anversa, si stabilì a Roma nel 1700, dove frequentò la bottega di van Wittel, considerato il creatore della "veduta", e celebre per le sue minuziose rappresentazioni della Città Eterna. Diverse opere di van Lint erano state attribuite in passato proprio al suo maestro, il che spiega il grosso scambio che ci fu tra i due artisti, e attraverso il quale si può notare che lo stile di van Lint ha una nota un po' più eclettica e varia nella scelta delle inquadrature. Un altro artista a cui il Lint guardò con profonda ammirazione fu certamente Claude Lorrain: le sue vedute ideali, bagnate da una luce soffusa la cui tecnica meticolosa presupponeva la realizzazione di disegni spesso eseguiti *in situ*, erano infatti imprescindibili a chi desiderasse evocare l'estetica classicista della campagna romana.

Anche soprannominato "Studio", che appunto stava a testimoniare con quanta accuratezza lui studiasse le sue opere, non fu ammesso all'Accademia di san Luca, ma fu nominato nel 1744 Accademico dei Virtuosi al Pantheon, istituto del quale, poi, nel 1752, divenne reggente, nomina che sanciva la fama e la stima di cui godeva.

Non sorprende allora che le sue opere furono collezionate con entusiasmo sia dagli aristocratici viaggiatori del Grand Tour, sia dalle grandi famiglie patrizie come gli Altoviti, i Pamphili, i Sacchetti. Don Lorenzo Colonna, ad esempio, contava nella sua raccolta non meno di settanta paesaggi dell'artista. Era altresì sorprendente la varietà nei paesaggi di van Lint, che raramente eseguiva più repliche degli stessi soggetti, fortemente caratterizzate e riconoscibili, frutto di ripetute giornate fuori porta.

La graziosa coppia di dipinti su rame qui presentata, illustra due paesaggi boschivi che rimandano a delle scene di caccia; si notano, infatti, in entrambi in primo piano delle eleganti figurine a cavallo, uomini e donne con delle ampie gonne, che reggono ombrellini e ventagli, accompagnate anche da cani da caccia che corrono liberi. In una delle due scene c'è anche la figura di un servitore che porta la cacciagione già guadagnata. Le fitte quinte arboree, che definiscono lo spazio prospetticamente, lasciano intravedere in lontananza una villa, in uno dei due, e un piccolo borgo, nell'altro. Le diagonali ideali lungo le quali vengono raffigurati gli alberi creano una alternanza equilibrata di vuoti e di pieni a schema triangolare, dove le fitte chiome verdi dai tronchi sottili si alternano al cielo azzurro intenso, attraversato da qualche nuvola. Il supporto di rame esalta la luminosità dei due paesaggi, e nonostante la dimensione piuttosto ridotta sorprende la bravura dell'artista nel definire i dettagli del paesaggio, dalle pietre lungo il terreno, alla densità delle quinte arboree; i paesaggi sullo sfondo, appena accennati, non sono identificabili, ma si ricollegano alle tante vedute della campagna romana per le quali è celebre l'artista.

Marcella di Martino

78.
Giovanni Paolo Panini
(Piacenza 1691 - Roma 1765)

Capriccio architettonico del Foro Romano con Arco di Costantino, Arco di Tito, Palazzo Senatorio, Meta Sudans, Tempio di Venere e Roma, Colosseo e un obelisco
Olio su tela, cm 98.2 x 105.2

Provenienza
Collezione privata, Firenze;
David Gordon of Haddo (1764 – 1791), Haddo House, Aberdeen;
Collezione privata.

Bibliografia
E. Brunetti, *Il Panini e la monografia di F. Arisi* in "*Arte antica e moderna*", 1964, pp. 179, 195;
F. Arisi, *Gian Paolo Panini e i fasti della Roma del '700*, Rome, 1986, p. 403, nº. 345.

L'opera qui presentata è stata eseguita al culmine della carriera di Giovanni Paolo Panini. La tela, firmata e datata, mostra i segni distintivi dell'opera matura dell'artista, che sono un'attenta osservazione dell'ambiente e le invenzioni classicheggianti. L'opera non mette in risalto soltanto la maestria dell'artista nel rappresentare dettagliatamente i resti dell'antica architettura Romana, ma anche la sua capacità di combinare questi elementi in maniera armoniosa all'interno dello spazio pittorico popolato da figure pastorali.

Il dipinto rappresenta, in maniera quasi topografica, una vista sul Foro Romano che guarda oltre l'Arco di Costantino sulla sinistra, e verso l'Arco di Tito. In lontananza possiamo scorgere il prominente campanile di Palazzo Senatorio, disegnato da Martino Longhi il Vecchio (1534 – 1591). Sulla destra, oltre il Colosseo, possiamo facilmente riconoscere la volta del tempio di Venere e Roma, mentre al centro della composizione troviamo i resti della Meta Sudan, una monumentale fontana di forma conica (distrutta nel 1936), che segnava il punto di svolta delle processioni trionfali che arrivavano da Via Trionfale, per proseguire prima lungo il lato est del Colle Palatino, poi su Via Sacra, e finire al Foro Romano.

Panini dipinse viste simili in diverse occasioni, e alcune di queste si possono ammirare al Nàrodní Muzem di Praga, alla Devonshire Collection a Chatsworth House in Derbyshire, in collezioni private, e in un disegno presso il Courtauld Institute of Art di Londra.

Le figura della donna con bambino sulla sinistra della composizione ricorre spesso nelle opere di Panini della metà del 1740. La troviamo, per esempio, nell'opera *La parabola dei pesci*, datata lo stesso anno e attualmente al Nelson Atkins Museum in Kansas. Lo stesso vale per la figura maschile di spalle che riposa all'ombra dell'obelisco, che rivediamo in un famoso disegno di Panini conservato al Kupferstichkabinett di Berlino.

Data la precedente provenienza da Haddo Hall, è possibile che il dipinto fosse stato acquistato a Roma da George Gordon, Lord Haddo, durante il suo Grand Tour in Europa a meta' del 1770. Haddo fu ritratto da Batoni nel 1775 (National Trust for Scotland, Haddo Hall, Aberdeenshire), e non da escludere che possa aver acquistato l'opera di Panini *Vista del Foro Romano* nello stesso periodo, in quanto le opere di Panini erano molto richieste dai Gran Turisti alla ricerca di souvernir ritraenti viste e capricci da tenere come ricordo del loro viaggio in Europa.

Giovanna Capitelli

Giovanni Paolo Panini, *Archi di Costantino e Tito,* Roma, The Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery, London

79.
Andrea Locatelli
(Roma 1695 - 1741)

Veduta della chiesa di Sant'Agnese con il Mausoleo di Santa Costanza

Paesaggio laziale con pastori e armenti
Una coppia, olio su tela, cm 64,5 x 47 ognuno, ovali

Bibliografia
Andrea Busiri Vici, *Andrea Locatelli e il paesaggio romano del Settecento*, Roma, 1976, nn. 196, 197, riprodotti;
An Zwollo, *Hollandse en Vlaamse veduteschilders te Rome*, 1675-1725, Assen, 1973, pp. 190-195, fig. 249.

Andrea Locatelli fu pittore paesista e di genere. Dopo un apprendistato presso il padre Giovan Francesco, passò nella bottega prima di Monsù Alto e poi di Nicolò Fergioni insieme a Paolo Anesi.

La sua opera più antica fino ad ora conosciuta è il *Paesaggio Laziale con figure presso un corso d'acqua*, datato 1721.

Nella sua prima attività si dedica al genere rovinistico sull'esempio di Salvator Rosa; mentre più tardi nel paesaggio puro si ispira alla poetica pastorale di Lorrain, Dughet e van Bloemen, rivisitandoli in chiave di arcadia settecentesca come nel *Paesaggio con lavandaie presso una fontana*, siglato e datato 1725, conservato nella collezione del conte Savini a Viterbo. Nei dipinti di scene popolari, invece, si notano elementi tratti dai bamboccianti quali il Cerquozzi ed il Miel, con un aggiornamento sulla pittura del Crespi.

Questo è evidente nei quadri della Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca a Roma raffiguranti *Due pastorelle e suonatore di mandola*, una *Scena di pastori con l'acquavitaro*, una *Scena popolare con giocatori di carte* e una *Scena di interno*.

Secondo la consuetudine di allora, si giovò della collaborazione di pittori di figure. Sappiamo, infatti, degli interventi di Subleyras, di Pompeo Batoni, di Giuseppe Tommasi e di altri pittori, tra cui si riconosce spesso la mano di un artista, non ancora identificato, i cui modi, vicini a quelli di Francesco Albani, lo portano in ambito emiliano.

I quadri del Locatelli furono richiesti dalle famiglie più prestigiose: Colonna, Rospigliosi, Ruspoli, Ottoboni, Albani, Corsini e anche dalle corti Europee. Per i Savoia dipinse la Veduta della facciata nord del Castello di Rivoli e la Veduta della facciata ovest del Castello di Rivoli, destinate alla residenza omonima, presentemente nel Castello di Racconigi a Torino; mentre per la corte spagnola realizzò due sovrapporte nel palazzo di Sant'Ildefonso.

I due dipinti, attendibilmente in pendant per lo stesso committente come attestano le due cornici, rappresentano uno dei punti alti dell'opera paesaggistica del Locatelli. Relativamente alla *Veduta della Chiesa di Sant'Agnese con il Mausoleo di Santa Costanza* si riporta la scheda del catalogo di Busiri Vici: "È una delle rare vedute veridiche del Locatelli, e mostra la chiesa di S. Agnese e il tempio di Bacco, sulla Via Nomentana, soggetto ripetutamente dipinto dai vedutisti e paesisti italiani e stranieri. Anche il Locatelli ce ne ha lasciato, con questo bellissimo ovale, la sua testimonianza, sulla scia del Van Wittel, del Van Lint, del Busiri, del Van Bloemen e di altri (vedi l'interessante capitolo della Zwollo dedicato a questo argomento). Il dipinto è di bella qualità ed è il pendant del numero seguente".

80.
Paolo Anesi
(Roma 1697 - 1773)

Veduta di Villa Costaguti e Villa Pamphilj tra Anzio e Nettuno

Anzio, veduta del porto con Villa Corsini e Villa Albani

Una coppia, olio su tela, ciascuno 73,6 x 136,5 cm

Provenienza
Cardinal Neri Maria Corsini (1685-1770), Firenze e Roma.

Esposizioni
Ariccia, Palazzo Chigi, *Castelli e Castellani. Viaggio attraverso le dimore storiche della Provincia di Roma*, 19 luglio - 20 ottobre 2002, no. 18-19.

Bibliografia Comparativa
F. Petrucci, in *Castelli e Castellani. Viaggio attraverso le dimore storiche della Provincia di Roma,* catalogo della mostra, Ariccia 2002, p. 52, cat. no. 18, riprodotto pl. IX;
M.C. Bagolan and T. Litteri, in *Vedutisti, paesaggisti e pittori di architetture a Roma nel XVII e XVIII secolo*, *III Biennale di Roma, Arte e collezionismo a Palazzo Venezia*, catalogo della mostra, Roma 2002, p. 66, riprodotto p. 67;
F. Petrucci, in *Paesaggio Laziale tra Ideale e Reale, dipinti del XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra, Tivoli 2009, p. 24, riprodotto fig. 21.

La coppia di dipinti qui presentata raffigura due celebri paesaggi laziali.

La città portuale di Anzio, costruita nell'antica località di *Antium,* è famosa sin dall'antichità per la sua splendida posizione geografica, motivo per cui era il luogo prescelto da romani abbienti che vi costruirono lungo la spiaggia le loro proprietà. Il dipinto celebra la visita di papa Benedetto XIV nel maggio del 1746 in occasione di un progetto di sviluppo del porto. Si può scorgere sul molo a sinistra la figura del papa circondato da cardinali e prelati, mentre un pescatore in ginocchio si rivolge a lui. Nel porto i cannoni dalle cambuse papali stanno sparando per festeggiare l'evento. Anesi ci ha fornito uno straordinario documento sull'architettura e sulla disposizione della città di Anzio a quel tempo. A sinistra si può vedere il porto Innocenziano costruito da papa Innocenzo XII tra il 1697 e il 1700 e progettato da Alessandro Zinaghi. Al di là delle colline si può vedere da sinistra la Torre di Capo d'Anzio, Villa Corsini di forma cubica e più avanti a destra, la facciata elegante di Villa Albani. Subito in basso c'è una fontana costruita anche quella da papa Innocenzo nel 1700 e progettata da Carlo Fontana e che verrà demolita nel 1872.

Villa Corsini, in particolare, fu costruita dal cardinale Neri Maria Corsini nel 1740, sulle rovine di una villa romana. Fu acquistata nel 1870 da Pietro Aldobrandini, Principe di Sarsina e venne ribattezzata Villa Sarsina. Durante la seconda guerra mondiale la villa subì gravi danni e oggi è proprietà della città.

Villa Albani, invece, fu costruita dal cardinale Alessandro Albani tra il 1728 ed il 1735, progettata dall'architetto Carlo Marchionni. Nel diciannovesimo secolo divenne proprietà della *Camera Apostolica* (preziosa collezione papale) e venne adibita a residenza papale da Papa Pio IX, mentre oggi è sede di un centro di riabilitazione.

Per quanto riguarda la veduta di Villa Costaguti, questa documenta invece la visita di papa Benedetto XIV ad Anzio, avvenuta nel 1746. In primo piano è rappresentata una sfilata di barche con a bordo personaggi autorevoli, che remano in direzione di Anzio.

Villa Costaguti, conosciuta anche come Villa Bellaspetto fu costruita intorno al 1650 dal cardinale Vincenzo Costaguti e venne acquistata dalla famiglia Torlonia nel 1819, e dal 1832 è stata di proprietà della famiglia Borghese. Sulla sinistra appare Villa Pamphilj e l'arsenale che ad oggi non esiste più.

Villa Pamphilj fu acquistata da Camillo Pamphilj della famiglia Cesi nel 1648. Passò alla famiglia Borghese nel 1834 ed in seguito alla famiglia Aldobrandini. Nel 1964 divenne proprietà della città di Anzio e oggi è un museo archeologico.

Entrambi i dipinti appartenevano al cardinale Neri Maria Corsini e sono registrati in vari inventari dei Corsini del XVIII secolo.

Marcella Di Martino

81.
Antonio Joli
(Modena 1700 - Napoli 1777)

Veduta del Campidoglio
Olio su tela, cm 73.5 x 97

Expertise
R. Middione, 20 gennaio 2014;
R. Toledano, 21 dicembre 2014.

Il dipinto in esame (in buono stato di conservazione, inedito) è caratterizzato da una pregevole fattura tecnica, che ne evidenzia la leggibilità dei dettagli. Si individua come opera autografa del pittore e scenografo Antonio Joli, ed è databile molto probabilmente entro il secondo lustro del sesto decennio del Settecento. L'ariosa luminosità *en plein air*, la robustezza dell'impianto compositivo, il tipico allungamento degli elementi architettonici, la disposizione di alcuni dettagli narrativi, di ambienti e di personaggi non lasciano dubbi in proposito. Anche il formato e le dimensioni sono pienamente in linea con le consuete prassi operative del maestro modenese.

Va rilevato, sotto il profilo oggettuale, che il dipinto appare eseguito su di una tela a trama mediamente larga - perfettamente in linea con i materiali e le prassi esecutive del XVIII secolo. L'opera mostra di avere ricevuto - in un periodo che potrà anche essere anteriore al secolo scorso - un restauro prevalentemente conservativo con una tela di rifodero. Sul retro di questa tela spiccano in alto a sinistra un sigillo in cera lacca coronato e le cifre "21" su un cartellino incollato. Un altro sigillo in cera lacca si trova al centro della traversa verticale centrale del telaio; anche quest'ultimo, in legno di abete patinato in tinta noce, pur non essendo con ogni probabilità quello originale ma risalente al momento del rifodero, mostra di avere un'età comprensibile almeno tra i cento e i centocinquant'anni, se non oltre, anche per via della fattura degli incastri lignei agli spigoli. Questi dettagli conservativi non incidono sulla qualità dell'opera, peraltro molto elevata, anzi ne qualificano ulteriormente la credibilità sotto il profilo dell'autenticità e della pertinenza dei materiali.

Il soggetto raffigurato, curiosamente piuttosto raro nell'iconografia settecentesca della città di Roma, riproduce fedelmente il Campidoglio, con la cordonata (ampia rampa ascendente con gradoni bassi e distanziati per facilitare la percorribilità di veicoli e animali; ai lati in basso si notano due antichi Leoni egizi in basalto adibiti a fontane - trasferiti qui nel 1582 dai resti di un tempio di Iside - anche se quello a sinistra è bruscamente spezzato dal taglio laterale della tela) e con la piazza superiore al cui centro è il gruppo equestre in bronzo dell'imperatore *Marco Aurelio* quindi i vari elementi scultorei e decorativi e i tre palazzi, *Senatorio* sullo sfondo, *dei Conservatori* a destra, *Palazzo Nuovo* o del *Museo Capitolino* a sinistra. Sulla sinistra, quasi a fare da quinta scenica si nota uno spicchio della scalinata che conduce alla chiesa di *Santa Maria in Aracoeli*, di cui è riprodotta la parte destra della facciata.

All'interno della produzione di Joli il momento individuato per l'esecuzione del dipinto in esame si colloca entro un giro di anni particolarmente fecondo e fortunato, oramai di piena e consolidata maturità, cui è riferibile la produzione maggiormente significativa per innovazione e qualità.

L'immagine che presenta maggiori affinità con il dipinto in esame, sia sotto il profilo prospettico che quello iconografico, almeno per la parte raffigurata nella tela, è la celebre incisione di Piranesi appartenente alla serie delle Vedute di Roma (con il Campidoglio e S. Maria in Aracoeli, mm 380 x 535; un'altra mostra il solo Campidoglio visto di fianco, mm 400 x 690), in cui l'organizzazione degli spazi, il taglio visivo, l'inclinazione della cordonata, la dislocazione delle figurette - più fitte comunque nell'incisione - mostrano aspetti assolutamente compatibili. Ovviamente in Piranesi la precisione e l'insistenza dei dettagli prevalgono rispetto alla tela di Joli, con una sottolineatura grafico-architettonica che si distingue dall'impostazione pittorico-scenografica del maestro modenese. L'esecuzione delle tavole per le *Vedute di Roma* prese l'avvio dal 1748 e proseguì almeno fino alla metà degli anni '70; tuttavia la difficoltà di stabilire con certezza una cronologia interna non consente di datare *ad annum* l'incisione col Campidoglio e l'Aracoeli, e quindi di immaginare l'ordine di precedenza tra questa e la tela di Joli in esame.

Roberto Middione

82.
Antonio Joli
(Modena 1700 ca. - Napoli 1777)

Napoli dalla strada di Santa Lucia

Il golfo di Pozzuoli
Olio su tela, cm 76,5 x 129,5 ciascuno

Provenienza
Londra, Christie's, vendita del 24 maggio 1991, lotto 85; New York, Sotheby's, vendita del 22 gennaio 2004, lotto 74.

Bibliografia
A. Manzelli, *Antonio Joli. Opera pittorica*, Venezia 1999, p. 82, n. 45, tav. XXI; R. Toledano, *Antonio Joli. Modena 1700 – Napoli 1777*, Torino 2006, pp. 221 e 383, nn. Vi.6 e XXXIII.3.

La coppia, per la quale è stata convincentemente proposta una datazione dopo il 1760 e prima del 1770, è tra i risultati più brillanti dell'attività di Antonio Joli come vedutista, insieme a quella meno nota come 'quadraturista', scenografo e realizzatore di apparati festivi. Formatosi a Modena, città natale, nell'*atelier* di Raffaele Rinaldi, dopo essere stato una prima volta a Roma nel 1720, qui frequentando lo studio di Giovanni Paolo Pannini, si trasferì a Venezia dal 1732 al 1742, dove ebbe contatti determinanti per la sua produzione come vedutista, con Antonio Canal, il Canaletto. In seguito, dopo un altro soggiorno a Roma, intraprese una serie di viaggi in città europee (da Milano a Napoli, da Londra a Vienna, da Dresda a Berlino e poi a Madrid), dove svolse una feconda attività sia come vedutista che come scenografo teatrale. Dopo un viaggio, tra il 1756 e il 1758, al seguito di Lord John Brudenell Montagu, che lo portò in varie città italiane (tra cui, per la prima volta, anche Napoli, spingendosi nell'occasione fino alla piana dei templi di Paestum, riprodotti per la prima volta da angolazioni e con tagli diversi), in Francia, in Dalmazia e a Malta, dal 1762, nominato primo scenografo del Real Teatro di San Carlo, si stabilì definitivamente nella capitale del regno napoletano, alternando con successo, fino alla scomparsa nel 1777, quest'attività con quella di organizzatore di feste 'ufficiali' e di attento e lucido vedutista, riproducendo su tele di diverse dimensioni, poi più volte replicate, angoli interni e panorami della città ripresi da punti diversi, sia per le esigenze della corte di Ferdinando IV di Borbone che per soddisfare le numerose richieste dei tanti viaggiatori stranieri presenti a Napoli per l'ormai tradizionale viaggio di studio e di piacere in Italia, noto come *Grand Tour d'Italie*, o di vedute della città e dei suoi dintorni. Com'è il caso delle due vedute qui esposte, che riproducono celebri tratti del litorale napoletano dal Vesuvio ai Campi Flegrei più volte ripresi, con soluzioni affini, da altri vedutisti napoletani, tra i quali, in particolare, Gabriele Ricciardelli e Pietro Fabris. La prima veduta qui esposta è una ripresa di Napoli dalla strada di Santa Lucia, il cui litorale alla fine dell'Ottocento fu colmato di un centinaio di metri per edificarvi una serie di palazzi con funzioni abitative: se ne conoscono altre versioni, con minime varianti, nella raccolta del duca di Buccleuch a Bowill, in Gran Bretagna, nel Kunsthistorisches Museum a Vienna e nella collezione de Miranda a Brescia; o comparse in vendite presso la Christie's di Londra (7 luglio 1972, lotto 61; 8 luglio 1983, lotto 57, poi presentata anche nell'asta del 5 luglio 1985, lotto 50), presso la Sotheby's a Londra (9 dicembre 1987, lotto 26) e presso Tajan a Parigi (20 dicembre 1994). La seconda, con la veduta del golfo di Pozzuoli dalla piana di Bagnoli con sullo sfondo, da destra a sinistra, ma con una collocazione non corrispondente alla realtà topografica, Capo Miseno e le isole di Procida, d'Ischia e di Capri. Anche di questa sono note varie repliche, comparse presso Richard Green a Londra, presso la Sotheby's di Londra (vendita del 10 dicembre 1975, lotto 43), poi passata presso Semenzato a Venezia (vendita del 22 febbraio 1998; di nuovo presentata presso la Sotheby's sempre a Londra (vendita del 7 luglio 1993, lotto 58), presso la quale era transitata anche un'altra versione della stessa veduta in occasione della vendita del 18 novembre 1959, lotto 118. Per le altre redazioni delle due vedute qui esposte si rinvia, oltre che alla bibliografia sopra citata, a: N. Spinosa – L. Di Mauro, *Vedute napoletane del Settecento*, Napoli 1989 (seconda edizione 1993); L. Salerno, *I pittori di vedute in Italia*, Roma 1991; R. Middione, *Antonio Joli*, Soncino 1995.

Nicola Spinosa

83.
Francesco Zuccarelli
(Pitigliano 1702 - Firenze 1788)

Paesaggio fluviale con pastorelle e armenti
Olio su tela, cm 117 x 132

Provenienza
Collezione Samuel Morley, Hall Palace, Kent, Regno Unito.

Bibliografia
E. Martini, *Pittura veneta e altra italiana dal XV al XIX secolo*, Rimini, 1992, fig. 323;
Views from the Grand Tour, 1983, foreword by J. G. Links, catalogue by C. Whitfield, New York, 1983, n. 51;
A. Delneri, in *Le Meraviglie di Venezia. Dipinti del '700 in collezioni private*, mostra e catalogo a cura di D. Succi - A. Delneri, p. 130, n. 31.

Formatosi a Roma come pittore di figura alla scuola di Giovanni Maria Morandi e di Pietro Nelli, Francesco Zuccarelli si trasferì sul finire degli anni venti a Firenze, al servizio del cavalier Francesco Gabburri, per raggiungere, verso il 1732, Venezia dove, nel volgere di nemmento un lustro, si affermò come il più valente paesista della città. I conoscitori e i raffinati collezionisti del tempo si contendevano l'opera dell'artista che lavorò per Anton Maria Zanetti senior, il feldmaresciallo Johann Matthias von Schlenburg, Francesco Algarotti e Joseph Smith, console britannico presso la Serenessima. Tramite Smith, la fama di Zuccarelli si estese anche in Inghilterra, tanto che nel 1752 l'artista si trasferì a Londra dove rimase per dieci anni. Vi tornò nel 1756 e, tre anni dopo, Giorgio III lo nominò membro fondatore della Royal Academy, il massimo riconscimento dell'epoca. Nel 1771 rientrò nella città lagunare e l'anno seguente fu nominato presidente dell'Accademia di Belle Arti di Venezia. Ritornato a Firenze nel 1774, Zuccarelli si reinserì prontamente nella vita artistica della città dedicandosi, nonostante l'età avanzata, all'insegnamento presso l'Accademia del Disegno di Firenze.

L'ampia stima goduta dall'artista nella città granducale è confermata dal lungo necrologio pubblicato dalla "Gazzetta Toscana" all'indomani della sua scomparsa, avvenuta il 10 dicembre 1788.

Questa luminosa scena pastorale proveniente dalla collezione Samuel Morley, Hall Palace, Kent, fu fatta conoscere nella mostra *Views from the Grand Tour* (1983), pubblicata da Martini (1992) accompagnata da una scheda che, per errore editoriale, non corrisponde al dipinto; veniva confusa da Spadotto (2007, n. 183) con una replica di qualità decisamente inferiore. Infatti, l'autrice pubblicava una scheda che sembra riferirsi al dipinto qui esaminato (stessa provenienza, dimensioni, riferimenti bibliografici), rimandando a un'immagine che è quella di una versione diversa e semplificata.

Stilisticamente il nostro paesaggio costituisce uno splendido esempio della maturità dell'artista collocandosi cronologicamente verso la metà degli anni quaranta, quando il successo di Zuccarelli a Venezia veniva definitivamente sancito dal suo ingresso nella cerchia degli artisti protetti da Smith. Tra le tele già di Smith, il *Paesaggio fluviale con due donne abbracciate*, Royal Collection, Buckingham Palace (Levey 1964, n. 684) e il *Grande paesaggio boscoso con l'incontro di Isacco e Rebecca*, Royal Collection, Windsor Castle (*ibid.*, n. 689), entrambi firmati e datati "Francesco/ Zuccarelli / 1743", rappresentano un sicuro termine di confronto cronologico e stilistico con il nostro dipinto. Nell'impaginato di questa tela Zuccarelli conserva la memoria riccesca percepita nella quinta arborea a sinistra, nella descrizione del borgo medievale del piano di mezzo con le torri quadrate e circolari, nella presenza imponente delle montagne sullo sfondo, ma l'individualità dell'artista emerge nella preziosa, fragrante stesura cromatica, nella lievità del tocco spumeggiante e vaporoso che danno al paesaggio una leggerezza aerea, ponendo in essere il protagonismo delle figure in primo piano, levigate e lucenti come festose porcellane. In questa scena pastorale i ritmi e le modulazioni del paesaggio sono quelle di un'età felice dove, sotto un cielo sempre sereno, le ore non sono scandite dai doveri sociali e il tempo è un ricominciamento senza fine.

Annalisa Delneri

84.
Joseph Vernet
(Avignone 1714 - Parigi 1789)

Villa Ludovisi
Olio su tela, cm 75 x 104

Il quadro, tuttora inedito, è probabilmente la prima versione di un dipinto oggi conservato presso il museo dell'Ermitage di San Pietroburgo, la cui storia è ben documentata.

Il 24 maggio 1746 Vernet riceve da un suo importante cliente, il marchese Pierre-Charles de Villette, consigliere di Luigi XV, la commissione di otto quadri, che viene riportata nel cosiddetto *Livre de Raison*.

Alla morte del marchese, avvenuta nel 1765, i suoi quadri furono messi in vendita. Al numero 38 del catalogo di vendita dell'8 aprile 1765 si ricorda che: "…La Vigna Ludovisi [è] rappresentata durante i giochi d'acqua; delle dame ne sono imbarazzate e altre si fanno beffe di loro. Si nota, in primo piano, il ritratto dell'autore, il Sig. Vernet, con tra le mani una cartella e un portalapis. Uno dei suoi amici guarda ciò che ha disegnato. Questi due quadri sono dipinti su tela [e misurano 27,5 pollici di altezza e 36 pollici di larghezza, vale a dire 74,4 x 97,5 cm][1]". I pendant furono venduti al prezzo di 1302 libre, vale a dire più di due volte e mezzo il loro valore di acquisto, a conferma della fama raggiunta, in poco meno di vent'anni, dal pittore.

Attualmente i due quadri si trovano in Russia: comprati da Caterina II prima del 1768, furono offerti dall'imperatrice all'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo. La *Veduta della Vigna Ludovisi* (olio su tela, cm 74,5 x 99,5) è entrata a far parte nel 1922 delle collezioni del museo dell'Ermitage (inv.3684), insieme al suo pendant raffigurante Villa Pamphilj (olio su tela, cm 76 x 101), trasferito nel 1930 presso il museo Pushkin di Mosca (inv.2769).

Il dipinto dell'Ermitage rappresenta la Villa Ludovisi, fatta costruire sul Pincio dal cardinale Ludovico negli anni 1621-1623 (di essa attualmente rimane solo il Casino dell'Aurora), poco distante dalla residenza romana del pittore. Il parco della Villa era famoso per la sua ricca raccolta di sculture antiche, messa in risalto dall'artista. In conformità alle richieste del committente, secondo le quali dovevano essere rappresentati dei luoghi gradevoli con figurine vestite alla moda, Vernet dipinge un giovanotto che gioca con le acque di una fontana, schizzando gli abiti delle signore che scappano a nascondersi. In primo piano si riconosce il pittore con, tra le mani, una cartella su cui è apposta la firma e la data: "Joseph Vernet f. Roma 1749". Al centro sono ritratti la moglie dell'artista Virginia Parker, vestita elegantemente, e il figlio Livio, nato nel 1747.

Il presente dipinto è del tutto simile alla versione dell'Ermitage, tranne alcune piccole variazioni nei particolari (posizione degli uccelli e tratti del viso della donna in bianco in primo piano, diversi da quelli di Virginia Parker). La delicatezza degli effetti atmosferici, a qualità delle figure (l'eleganza del canone, la naturalezza delle pose, la finezza dei ritratti, la precisione e la raffinatezza nella descrizione dei costumi), che distingue i dipinti del maestro a quelli dei suoi seguaci, ne fanno un'opera di notevole valore del periodo romano del pittore (1734-1753). I numerosi pentimenti (ad esempio nell'inclinazione della statua al centro o nella posizione del balcone), così come il taglio della composizione, che include tutte le fronde del pino a sinistra (a differenza del dipinto russo), lasciano pensare che il quadro sia anteriore alla versione del museo Pushkin. Si può quindi formulare l'ipotesi che l'opera sia stata realizzata per un cliente (forse la proprietaria di Villa Ludovisi, ritratta al centro della composizione) negli anni in cui Vernet aveva ricevuto la commissione del marchese de Villette. Tra la data di commissione del dipinto russo (maggio del 1746) e la sua ultimazione (1749), il quadro si trovava probabilmente nello studio del pittore, che ne eseguì una replica, trasformando la figura al centro in quella di sua moglie, a testimonianza dell'intimità dei rapporti tra l'artista e il suo committente.

Emilie Beck Saiello

---

[1] «*La Vigne Pamphile: on y compte vingt-sept Figures, dont six sur le premier plan, qui ont chacunes quatre pouces & demi de proportion. La Vigne Ludovisg représentée dans le moment quel es eaux jouent des Dames s'y trouvent embarrassées, & d'autres se moquent d'elles: le Portrait de l'Auteur, M. Vernet, s'y remarque sur le davant, tenant un Porte-feuille, & un Porte-crayon à la main; un de ses amis regarde ce qu'il a dessiné. Ces deux tableaux son peints sur toile*».

85.
Jakob Philipp Hackert
(Prenzlau 1737 - 1807 San Pietro di Careggi)

Il Porto di Salerno visto da Vietri, con in primo piano pastori e altre figure, e sullo sfondo il Castello di Arechi e imbarcazioni nella baia
Olio su tela, cm 135,7 x 221,6

Inscritto, firmato e datato *Porto di Salerno / Filippo Hackert dipinse 1797* (in basso al centro)

Provenienza
San Pietro dei Carreggi, elencato nell'inventario dell'artista, 1807, n. 1, come 'Port de Salerno'; eredi Hackert; collezione privata Anthony Samuel; Christie's, Londra 10 luglio 2015, lotto 214.

Bibliografia
Johann Wolfgang Goethe, Philipp *Hack*ert. Biographische Skizze, meist nach dessen eigenenAufsätzen entworfen,Tübingen 1811;
C. Nordhoff e H. Reimer, Jakob Philipp *Hack*ert 1737-1807: Verzeichnis seiner Werker, Berlino, 1994, pag. 131, n. 272.

Nato in una famiglia di pittori, il suo genio precoce lo spinge verso l'Accademia di Belle Arti di Berlino, dove viene indirizzato verso la pittura di paesaggio. Nel 1765 Hackert arriva a Parigi per incontrare e confrontarsi con quello che all'epoca era considerato il Maestro assoluto della pittura di paesaggio: Claude-Joseph Vernet. E proprio da quest'ultimo il giovane Hackert ebbe una sorta di consacrazione definitiva, che gli permise di farsi conoscere nei salotti parigini, frequentati dalla più importante nobiltà europea. Nel 1769, Hackert è a Roma, e l'anno seguente giunge a Napoli, ormai divenuta tappa fondamentale del cosiddetto 'Grand Tour d'Italie'. Ma già nel 1771 l'artista è costretto a rientrare nel suo studio romano per dar corso alla commessa che lo renderà definitivamente celebre in tutta Europa: la realizzazione per Caterina II di Russia di dodici grandi tele celebrative della vittoria della marina imperiale sulla flotta ottomana, compito che porterà a termine tra l'ammirazione generale nel 1772. A 35 anni Jacob Philipp Hackert è considerato il più importante pittore europeo di paesaggio.

Dopo un decennio trascorso in 'viaggi di erudizione' tra la Svizzera e l'Italia intera, nel 1782 Hackert torna ancora a Napoli, dove incontra Ferdinando I di Borbone, che resta affascinato dalla straordinaria perizia dell'artista, non meno di quanto Hackert sia conquistato dalla appassionata competenza nella pittura del sovrano. Hackert, nominato pittore ufficiale e consulente di cose d'arte della corona, realizza una serie di opere che sono considerate fra le sue più alte prove artistiche: paesaggi dei siti reali, scene di caccia e di vita popolare. Un fecondo, diretto e intensissimo rapporto con il Borbone che culminerà con la committenza più prestigiosa mai ricevuta dall'artista: sull'esempio di quanto fatto da Luigi XV di Francia, che nel 1753 aveva commissionato a Vernet la redazione della serie dei Ports de France, Ferdinando incarica Hackert di ritrarre, in dipinti di grande formato, i Porti del Regno delle Due Sicilie, impresa che lo impegnerà dal 1787 al 1797. Johann Wolfgang Goethe, grande estimatore e amico del pittore, nonché suo biografo, ci racconta che la serie completa prevedeva 18 dipinti; ma al momento dell'occupazione di Napoli da parte dei Francesi solo 17 facevano già parte delle collezioni Borboniche; e sempre Goethe aggiunge: "(...) tre porti di identiche dimensioni li aveva invece Philipp *Hack*ert nel suo studio al piano superiore. Il pittore riuscì a dimostrare che il Re non li aveva ancora pagati e che quindi erano da considerarsi ancora di sua proprietà". Così, mentre i dipinti di proprietà reale furono in un primo momento sequestrati dai francesi, Hackert potè portare con sé questi tre dipinti quando, fuggito da Napoli nel 1799, si ritirò in una villa sulle colline di Firenze. Ed ancora nel 1807 erano nello studio del pittore al momento della sua morte, come testimoniato dalla descrizione delle sue opere nel lascito testamentario redatto dallo stesso Hackert. I tre dipinti rappresentavano Forio d'Ischia, Manfredonia e Salerno; ma i primi due dovevano essere delle repliche più tarde, poiché due dipinti dello stesso soggetto, datati rispettivamente 1789 e 1790, erano già – e sono tutt'ora – nelle collezioni del Palazzo Reale di Caserta. Evidentemente il Porto di Salerno, firmato e datato 'Filippo *Hack*ert dipinse 1797', a causa del precipitare degli eventi rivoluzionari, non fece in tempo a passare nelle collezioni Reali.

Il dipinto è senz'altro da considerarsi una delle opere più importanti della pittura di paesaggio europea e fondamentale per la pittura napoletana in particolare, non solo per la storia della committenza borbonica ma per le qualità intrinseche dell'opera. Hackert è nel momento della maturità più piena e vitale: posto il punto di ripresa sulla via costiera che da Vietri portava a Salerno, l'artista disegna con assoluta precisione prospettica l'intero arco del golfo, descrivendo con un disegno puntuale e raffinato, reso con una pennellata sottile ma che rifugge dalla '*oziosa minuzia*', ogni particolare del paesaggio, sia naturalistico che urbano. Un taglio di luce, netto e realistico, taglia i Monti Picentini all'altezza del Castello di Arechi, dandogli una evidenza assoluta, per poi inondare il tessuto urbano della città di cui, con un sapiente gioco di luci e ombre, si distingue ogni singolo edificio. In un'aria cristallina, lo sguardo scivola sulla piana del Sele fino a fermarsi sulle aspre sagome degli Alburni. Nel primo piano contadini e bovari a piedi e a cavallo con le loro mandrie e a mare barche e vascelli, danno conto della vitalità sia terrestre che marina dei luoghi. Fra tutte le vedute dei porti del Regno, quella di Salerno è quella che maggiormente riesce a coniugare gli aspetti documentari con gli accenti più squisitamente emozionali, quasi un manifesto del romanticismo paesaggistico di fine secolo.

Ermanno Bellucci

86.
Pietro Antoniani
(Milano 1740 - 1805)

Veduta di Napoli da Mergellina
Olio su tela, cm 61,5 x 131,5

Provenienza
Collezione di William Hamilton;
Agnew's, Regno Unito;
Collezione Privata, Regno Unito.

Bibliografia
N. Spinosa, *Vedute napoletane del Settecento*, Napoli 1996, cat. 95, fig. 93 p. 264 (con bibliografia precedente).

Sul milanese Pietro Antoniani non si hanno ancora notizie precise, se non che fu attivo a Napoli intorno agli anni 1770-1780; Pietro Zani, *nell'Enciclopedia Metodica.. delle Belle Arti* (1817-24) lo ricorda come bravissimo pittore di vedute, in particolare di marine. Non si sa nulla del suo trasferimento a Napoli, né di suoi eventuali viaggi all'estero, che sembrano ipotizzabili perché moltissimi suoi quadri, di cui alcuni firmati, si trovano in collezioni anglosassoni. Le sue vedute, chiaramente ispirate a quelle di Gaspar van Wittel, Antonio Joli, Philip Hackert e Gabriele Ricciardelli, sono di facile godimento, e riprendono i luoghi più cari e noti ai collezionisti internazionali e ai viaggiatori del Grand Tour.

Antoniani sembra distinguersi per una vena più aneddotica e calligrafica, di piacevole effetto cromatico, utilizzando talvolta delle forzature prospettiche che sembrano voler ampliare il più possibile la visuale prescelta, probabilmente per soddisfare i gusti dei committenti.

Considerata un capolavoro del pittore, la *Veduta di Napoli da Mergellina* raffigura il suggestivo golfo di Napoli, ripreso dall'altezza della chiesa di Santa Maria del Parto a Mergellina, di cui si nota sulla sinistra il muretto con la rampa che conduce alla chiesa, che all'epoca era ancora parte della villa di Jacopo Sannazzaro, donata alla sua morte all'ordine dei Servi di Maria. In realtà potrebbe anche trattarsi anche della attigua rampa che conduce alla chiesa di Sant'Antonio, considerando le forzature prospettiche che si ritrovano a volte nelle opere di Antoniani. Il dipinto è stato pubblicato da Nicola Spinosa, il quale ne ricorda l'importante provenienza dalla collezione di William Hamilton, ambasciatore inglese presso la corte di Napoli dal 1764 al 1800, e famoso per essere un grande conoscitore e collezionista, appassionato di archeologia. La sua collezione fu venduta da Christie's a Londra il 17 aprile 1801 (il dipinto in questione corrisponde al lotto 8 del catalogo).

Spinosa ricorda come l'opera fosse orinigariamente in *pendant* con la tela raffigurante la *Eruzione del Vesuvio del 1767*. Nella veduta di Napoli da Mergellina, databile al 1771, la città è raffigurata in tutto il suo splendore: il punto di vista prescelto consente di seguire l'insenatura di quella che è l'odierna via Caracciolo, e la Riviera di Chiaia, nella direzione di Pizzofalcone e del Castel dell'Ovo, fino al Vesuvio fumante in lontanza, le cui casette sul promontorio vengono definite con cura. Il paesaggio viene descritto con grandissima attenzione ai particolari: dall'alto dominano il territorio la Certosa di San Martino e il Castel Sant'Elmo, la collina che scende dolcemente verso il mare, con i vigneti di San Martino, la Villa Floridiana le tante cupole di chiese e conventi che svettano all'orizzonte. In primo piano delle vivaci macchiette popolano la scena, dove diverse carrozze, minuziosamente descritte, sono di passaggio in direzioni diverse, gruppetti di persone conversano tra di loro, chi mentre si gode una passeggiata, chi invece si sta rilassando mentre è seduto sul muretto che costeggia il mare, una donna conversa con dei frati, mentre un'altra è intenta in gesti amorevoli con il bimbo che porta in braccio. Su delle imbarcazioni in primo piano si raggruppa un'altra serie di personaggi, mentre sullo sfondo, lungo l'attuale via Caracciolo, dove circa a metà spicca la costruzione della Torretta - punto di biforcazione tra la "strada della Grotta di Pozzuoli" (all'epoca *crypta neapolitana*) e la strada di Mergellina -, si vede una serie di barche ormeggiate in spiaggia mentre altre già sono uscite in mare, a vele spiegate.

La *palette* è giocata su delle tonalità fredde e brune in primo piano, che poi però diventano più dolci e quasi acquarellati all'orizzonte, come ad esempio nelle architetture rosate e nelle sfumature del mare.

Recentemente è passata in asta da Christie's una serie di quattro tavolette del pittore (olio su tela, 31,2 x 47,2), di cui una, datata 1774, è una fedele riproduzione in piccolo della veduta qui esposta[1].

Marcella di Martino

[1] Christie's New York, 1 maggio 2019, lotto 44.

Nature morte

87.
Fede Galizia
(Milano 1578 - 1630)

Fruttiera di prugne e fichi e due gelsomini su un tavolo
Olio su tavola, cm 37 x 45,5

Bibliografia

L. Salerno, *La natura morta italiana*, Roma 1984, p. 60, 15.4;

Tre secoli di natura morta italiana. La raccolta di Silvano Lodi, Berlino 1985, tv. 16;

F. Caroli, *Fede Galizia*, Torino 1989, p. 93, n. 55;

G. Sestieri in *Nature morte italiane ed europee dal XVI al XVIII secolo*, cat. della mostra, Galleria Lampronti, Roma 28 aprile - 15 giugno 1989, Roma 1989.

Questo magnifico dipinto della Galizia, da ascriversi tra le sue più rappresentative testimonianze per la forbita politezza dei volumi e la penetrante densità luminosa, è già corredato da un considerevole apparato critico. Fu pubblicato per la prima volta da Luigi Salerno, il quale osservò che le tavolette della Galizia, quali la presente, dovettero pervenire precocemente in Spagna, dove esistono opere con analoga composizione e simile fruttiera lombarda, che Perez Sanchez (*Pintura espanola de Bodegones y Florelos de 1600 a Goya*, catalogo della mostra, Madrid 1983, pp. 25-segg.) considera di autori spagnoli e colloca tra il 1580 e il 1600. Quindi una interessante ipotesi di collegamento e di possibile reciproca influenza, tra la cultura spagnola e quella italiana, attraverso opere della Galizia ed altre analoghe di Vincenzo Campi, che è stata ripresa in considerazione da Flavio Caroli, nella sua monografia sulla pittrice.

Nella esauriente scheda dedicata al dipinto, qui in mostra, egli puntualizza "il forte carattere campesco della tavola, non particolarmente vicino allo stile identificato di Fede Galizia". Così pure insolita "la presenza nella composizione del risvolto angolare del piano d'appoggio, che, pur non essendo la soluzione più diffusa nelle opere" dell'autrice, vi compare in alcune. In effetti questo efficace squadro del tavolo, unitamente alla disposizione delle foglie e al contrappunto cromatico dei gelsomini, sottraggono questa composizione, alla essenziale frontalità della Galizia più arcaica, suggerendone una datazione avanzata nel suo percorso artistico.

D'altra parte dall'azione pittorica intimamente penetrante, attuante una sensibile trama di trasparenze e di passaggi chiaroscurali, scaturisce intensamente quella "arcana sospensione di una verità quieta ed immota", come scrisse S. Bottari (*Fede Galizia* in "Arte Antica e Moderna", 1963, n. 124, pp. 309-318), puntualizzando tra i primi critici che trattarono della pittrice milanese, l'azione antesignana da lei svolta nella "storia della natura morta".

Cioè nella riconquista di una piena autonomia iconografica, "staccata dalla funzione subordinata che aveva avuto nell'età manieristica" e rivalutata nei confronti di quel carattere di "mostra" di frutta, verdure, caggiagione e cibaria varie, ancora in grande auge in Italia tra Cinquecento e Seicento, sulla scia dei maestri nordici. In conclusione non vi è dubbio che questo "magnifico" esempio, così giudicato pure dal Caroli, esprime pienamente, e direi con più penetrante comunicativa, grazie al suo calibrato dinamismo compositivo, quella rappresentazione "ferma e silenziosa degli oggetti, nel risalto della loro intima naturalezza e verità", in cui si concentrano le finalità interpretative della Galizia, come sollolineato dal Bottari.

Questa tavoletta è stata esposta alle mostre della Pinakothek di Monaco del 1984-85.

Giancarlo Sestieri

88.
Maestro Romano Caravaggesco
(1605 - 1610 circa)

Natura morta con anguria su un piatto, zucche, prugne e mele su un tavolo di pietra
Olio su tela, cm 80.4 x 95.8

Provenienza
Collezione Privata, Regno Unito

Squisita e rara testimonianza della prima generazione romana dei seguaci del Caravaggio, la cui impronta si rivela nella profonda influenza del dinamico vocabolario visivo, inaugurato da quest'ultimo, la *Natura morta con anguria su un piatto, zucche, prugne e mele su un tavolo di pietra* è un dipinto significativo dal punto di vista storico artistico: le nature morte degli albori sono, infatti, piuttosto rare, elemento che rende ancora più prezioso il dipinto in esame, che spicca per la sapiente qualità tecnica e l'audacia dell'impianto compositivo, davvero innovativo.

Malgrado l'attribuzione rimanga incerta, i nomi di artisti quali Cecco del Caravaggio e l'anonimo Pensionante dei Saraceni sono stati avanzati dagli storici dell'arte come possibili esecutori dell'opera. Inoltre, è stata notata una straordinaria somiglianza con alcuni elementi - come per esempio la disposizione della frutta, il tavolo e il fascio di luce che irrompe dall'alto - di un'altra natura morta offerta da Sotheby's New York nell'asta del 31 Gennaio del 2013 (*Natura morta con frutta su tavolo di pietra* – lotto 29), arrivando a ipotizzarre che le due nature morte siano della stessa mano, ancora non identificata, ipotesi che sembra decisamente convincente.

Come per la *Canestra di Frutta* di Caravaggio del 1599 (Pinacoteca Ambrosiana, Milano), la composizione dell'opera di cui si discute è stata ridotta ai soli elementi essenziali, in modo da metterne in risalto l'immediatezza e la grande potenza visiva.

Su di uno sfondo neutro verde salvia, che si fa più scuro nell'ombra ai lati, una luce teatrale intensa illumina diagonalmente un ripiano angolare di pietra con diverse spaccature, che aumentanto il senso di verosimiglianza materica del supporto; i piccoli pezzi di pietra che mancano, conferiscono alla superficie un aspetto usurato, che riecheggia le superfici ammaccate e tagliate della stessa frutta. Qui sono adagiati un piatto d'argento con l'anguria in parte affettata, e sembrerebbe già morsa in alcui punti, e che riflette la sua ombra a destra sul tavolo. La delicata mela bacata della canestra di Caravaggio è stata sostituita qui sulla destra da una zucca di forma esplicitamente fallica posizionata tra due meloni, dando alla composizione un tono un po' lascivo ed erotico.

Il dipinto gioca sulla credenza popolare contemporanea che la forma di certe piante fosse intrinsecamente antropomorfica, e che di conseguenza anche certa frutta e verdura potesse essere associata a specifici organi umani. Questa idea era stata presentata nel libro *Phytognomonica* del 1588 di Giambattista della Porta, nel quale l'autore, attratto dalle antiche teorie sulla *signatura,* teorizza sul gioco metaforico tra cibo e sessualità in un contesto semi-scientifico.

In quest'opera, il della Porta discute di come tutte le cose esistenti in natura siano in una correlazione reciproca mediante le loro proprietà segrete, che si manifestano nella forma. Con l'osservazione di queste caratteristiche è possibile comprendere le corrispondenze analogiche, le affinità e le opposizioni. Piante o organi animali simili a uno specifico organo umano 'simpatizzano' con esso e, di conseguenza, potranno guarirne, in maniera analogica, con la magia naturale, ogni disturbo o malattia. La seconda parte di *Phytognomonica* teneva conto della somiglianza della pianta con varie parti del corpo umano: la forma designa la parte del corpo umano che va curata con tale pianta e che troverà giovamento dalla cura.

Marcella di Martino

Sotheby's New York nell'asta del 31 gennaio del 2013, Scuola romana (1605-1610 circa), *Natura morta con frutta su tavolo di pietra* – lotto 29. Courtesy Sotheby's.

89.
Pietro Paolo Bonzi, detto Gobbo dei Carracci
(Cortona 1576 - Roma 1636)

Natura morta di frutta su due ripiani in pietra
Olio su tela, cm 93,5 x 135

Provenienza
Collezione Privata, Francia.

Expertise
F. Solinas, Comunicazione scritta, febbraio 2018.

Figlio di un falegname e soprannominato "Gobbo", forse a denunciare una evidente malformazione fisica, il Bonzi nacque a Cortona, ma dovette trasferirsi assai giovane a Roma. Giovanni Baglione (1642) informa che si accomodò a casa dei Marchesi Crescenzi, nella cui accademia "diedesi a dipingere frutti dal naturale" talmente bene che "in quel genio non si poteva fare di meglio", mentre risale al Malvasia (1678) la citazione del soprannome "Gobbo dei Carracci" e la segnalazione del sui stretto rapporto con Annibale e con il paesaggista Giovanni Battista Viola. Verosimilmente, fu proprio quest'ultimo a trasmettere al Bonzi il gusto per il paesaggio ispirato a Domenichino. Bonzi è uno degli autori citato più volte nelle antiche collezioni italiane (sue opere sono presenti nell'inventario di Giustiniani e del principe Lorenzo Onofrio Colonna, o ancora al Palazzo Pallavicini-Rospigliosi), ma il suo *corpus* è ancora oggetto di studio. Lavorò per esempio per i Giustiniani e per il principe Lorenzo Onofrio Colonna. Un'altra commissione citata dal Baglione incluse lavori al Palazzo Pallavicini-Rospigliosi.

Le opere di attribuzione certa mostrano un'esecuzione di alto livello, permeata di ricordi caravaggeschi, ma impostata su schemi arcaizzanti in cui prevale una disposizione paratattica della frutta in senso orizzontale, su due piani sovrapposti, in modo da riempire la composizione anche nella parte superiore, come si nota anche nella natura morta qui esposta.

Bonzi arricchisce questo schema della disposizione su più piani sfalsati, tipica delle prime fasi evolutive del genere, con la spazialità barocca, con il carico di sontuosi allestimenti di frutta dipinta a pennellate corpose e compendiarie, impreziosite da rialzi di materia su cui scivola la luce. Si notano la resa naturalistica e la magistrale attenzione al dettaglio nel rappresentare la frutta, sia nella buccia che nella polpa, come ad esempio nel melograno o nelle noci sgusciate o nell'albicocca in primo piano a sinistra.

Secondo Francesco Solinas, l'opera è databile attorno al 1628 - 1635, quando Bonzi, "vicino ai naturalisti dell'Accademia dei Lincei e maestro ormai ben riconosciuto nel ritrarre dal vero, era a capo di quell'altra Accademia dedicata all'arte della natura in posa e fondata dal marchese Giovan Battista Crescenzi nel suo palazzo presso il Pantheon".

Marcella di Martino

90.
Maestro della Natura Morta di Acquavella
(attivo a Roma tra il 1615 e il 1640 circa)

a. Natura morta di frutta su un piano decorato a motivi classici

b. Natura morta di frutta in un canestro di giunchi con ragazzo

Una coppia, olio su tela, ciascuno cm 95 x 128

PROVENIENZA
Roma, collezione cardinalizia
Collezione privata inglese, 1880

EXPERTISE
Federico Zeri, 27 maggio 1998;
A. G. De Marchi, 15 Aprile 2015.

ESPOSIZIONI
Caravaggio and his Time: Friends, Rivals and Enemies, Tokyo, The National Museum of Western Art, 1 March 2016 - 12 June 2016, exh. cat., pp.108-109, cat. n. 18.

BIBLIOGRAFIA
Lights and Shadows: Caravaggism in Europe, catalogo della mostra a cura di V. Rossi e M. di Martino, mostra Lampronti Gallery, Londra, 29 Giugno - 31 Luglio 2015, pp.10-11.

Analizzando le opere esposte in mostra, Federico Zeri ne confermò la provenienza e ribadì il rapporto, già avanzato da lui stesso nel corso di studi precedenti, con una *Natura morta* pervenuta negli anni Sessanta presso l'antiquario Fritz Mont di New York. Lo studioso faceva notare che questo nucleo di tele possedeva notevoli affinità con un dipinto raffigurante un *Natura morta di frutta dentro un bacile di vetro* ora al Museum of Fine Arts di Boston, a suo parere riferibile al cosiddetto Maestro della natura morta Acquavella, da lui definito "uno dei sommi nomi della natura morta italiana".

Questo anonimo artista deve il suo nome ad una *Natura morta di fiori e frutta* di proprietà dell'antiquario Acquavella di New York - esposta come anonimo caravaggesco alla mostra napoletana del 1964[1] - attorno alla quale è stato ricostruito stilisticamente un *corpus* di notevole qualità e quantità. Sulla via tracciata degli studi di Zeri Alberto Cottino[2] ha individuato il campo d'azione di questo maestro nella Roma della prima metà del Seicento, in particolare tra il 1615 e il 1640 circa, indicando come l'artista sia da ritenere uno dei più vicini all'ideale di verità espresso da Caravaggio, dal quale apprese il naturalismo della luce e l'aderenza al vero.

Nonostante i numerosi studi, il Maestro della Natura morta di Acquavella è ancora oggi privo di una sicura identità, mentre numerose sono state le ipotesi avanzate dalla critica; tra le svariate proposte sono stati suggeriti i nomi di Giovanni Battista Crescenzi[3], Angelo Caroselli[4] e Pietro Paolini[5].

In occasione della mostra sulla natura morta italiana tenutasi a Monaco nel 2002[6], Mina Gregori ha sostenuto alcune considerazioni fatte da Gianni Papi[7] che indicava nella figura di Bartolomeo Cavarozzi l'identità del Maestro. Tale proposta contrastava con la precedente teoria di Volpe - sostenuta dal Marini e poi accettata da buona parte della critica - che separava le due personalità e suggeriva l'idea di una collaborazione tra i due artisti, assegnando al Cavarozzi la paternità delle bellissime figure della *Cena in Emmaus* del Getty Museum o del *Lamento di Aminta* in collezione privata[8].

Per quanto riguarda le opere esposte in mostra, se ne può affermare con estrema sicurezza l'adesione al gusto caravaggesco diffuso nell'ambito di Giovan Battista Crescenzi (1577-1635); la lucidissima attenzione per la materia umile della cesta, la funzione strutturale della luce che tornisce i volumi e costruisce le forme, l'utilizzo di una gamma cromatica fortemente contrastata, tutto indica la correttezza di un confronto tipologico con il gusto decorativo di Paolo Bonzi, con le accensioni luministiche di Tommaso Salini e con la pennellata pastosa e vibrante del tardo Agostino Verrocchi. L'esuberanza nella messa in posa e la sicurezza nella definizione spaziale hanno indotto Zeri ad assegnare queste tele al 1615-1620, e ad indicarle come prodotto di quella fase di transizione che dalla severa natura morta arcaica conduce al fastoso gusto barocco di Michelangelo Cerquozzi (1602-1660) e Michelangelo Pace del Campidoglio (1625-1669).

L'aderenza al vero è perseguita senza deviazioni decorative attestando la piena adesione di questo artista alla lezione di verità lasciata da Caravaggio. L'incresparsi delle nervature sulle foglie così come la descrizione al contempo lenticolare ed emotiva della frutta bacata, comunicano con grande immediatezza il senso della caducità, ma anziché indugiare in allusioni morali o metafisiche restituiscono in modo spiccato l'immediatezza del quotidiano. A tal proposito Zeri ha osservato che la figura di giovane appoggiato al canestro di giunchi "dal gesto di una mano e dall'espressione del volto parrebbe rivolgersi a un possibile compratore, reclamizzando i frutti"[9].

---

1 C. Volpe, *Schede*, in *La natura morta italiana*, catalogo della mostra (Napoli - Zurigo - Rotterdam 1964) a cura di S. Bottari, F. Battagli, B. Molajoli, Milano 1964, p. 32, tav. 12a.

2 A. Cottino, *La natura morta caravaggesca*, in *La natura morta in Italia*, F. Zeri, F. Porzio, Milano 1989, pp. 676, 712-715, n. 7.

3 Volpe, 1973, pp. 25-36.

4 F. Bologna, *Natura in posa. Aspetti dell'antica natura morta italiana*, catalogo della mostra, Milano 1968, tav. 20.

5 L. Salerno, *La natura morta italiana. 1560-1805*, Roma 1984, pp. 84-89.

6 *Natura morta italiana tra Cinquecento e Settecento*, catalogo della mostra (Monaco 2002-2003) a cura di M. Gregori e J.G. Prinz von Hohenzollern, Milano 2002, pp. 33-34, 160-167, 125-126, 471.

7 G. Papi, *Riflessioni sul percorso caravaggesco di Bartolomeo Cavarozzi*, in "Paragone", 5-6-7, 551, 553, 555, 1996, pp. 89, 90-91.

8 M. Marini, *Caravaggio e il naturalismo internazionale*, in *Storia dell'arte italiana*, (1979-1983), 1981, VI.1, p. 392.

9 F. Zeri, Comunicazione scritta, 27 maggio 1998.

91.
Paolo Porpora
(Napoli 1617 - 1673 Roma)

Ghirlanda di fiori
Olio su tela, cm 135 x 95

Bibliografia comparativa
B. de Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, 1742;
Achille della Ragione, *Paolo Porpora pittore di pesci e di fiori*, Napoli 2007.

Sulla vita di Paolo Porpora si hanno ancora relativamente poche informazioni, ma è noto un contratto che lo ricorda quindicenne per tre anni allievo di Giacomo Recco, dal quale probabilmente derivò la perizia nelle rappresentazioni di fiori.

Del pittore i documenti di archivio hanno fornito i dati biografici più significativi, ma un solo quadro porta la sua firma, per cui la ricostruzione del suo percorso artistico è ancora un po' nebulosa. L'artista appartiene alla generazione dei grandi compositori di nature morte, ed in questo genere egli sicuramente primeggiò sin dall'inizio della sua carriera, come confermato dal De Dominici : «Porpora dipingeva con miglior maniera e più bel componimento di quel che aveva dipinto Luca Forte, pittore». Lo stesso biografo fornisce inoltre l'elenco degli oggetti privilegiati dal pittore nelle sue rappresentazioni: «pesci, ostriche, lumache, buccine ed altre conche marine, ed ancora lucertole, piccioni e cose da cucina».

Nel 1654, Porpora lasciò Napoli per recarsi a Roma, dove frequentò l'Accademia di San Luca dal 1655 al 1670, entrando poi a far parte della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon nel 1666. Qui decise di sposarsi con Anna d'Amico, sorella di Giovanna, che sposerà invece il pittore Niccolò Codazzi. Iniziò a frequentare in modo più assiduo l'Accademia di San Luca, che alla sua morte nel 1673 si incaricò di pagargli le messe di suffragio per la sua anima. All'accademia venne a contatto con pittori provenienti dal nord Europa come Otto Marseus van Schrieck e Matthias Withoos, dai quali acquisì interesse a riprodurre ambienti naturali come i boschi e sottoboschi. Per Paolo Porpora il sottobosco divenne al pari dei fiamminghi, un mondo attraente e misterioso, dove la vita lotta contro la morte e del quale si dimostrò profondo conoscitore ed esperto.

L'artista in breve tempo divenne esperto delle più inconsuete specialità zoologiche ed entomologiche e questo nuovo genere si trova in opere come i *Sottobosco*, presenti nella collezione del Museo Pignatelli di Napoli e quelli esposti al National Museum of Wales di Cardiff, mentre per quanto riguarda le nature morte eccellono quelle esposte nel Museo di Capodimonte e quella presente nella collezione Chigi a Roma ma anche altre presenti in vari musei a Stoccolma e Valencia.

Nei suoi quadri, il Porpora rivela un interesse quasi naturalistico nella resa luminosa degli elementi, dimostrando una grande fantasia e delicatezza compositiva, che gli studiosi attribuiscono ad una ispirazione probabilmente caravaggesca. Gli effetti cromatici sono molto corposi e tipici della pittura partenopea di quel secolo. Gli effetti del tutto unici nella resa pittorica dei suoi quadri sono ottenuti dall'artista tramite la rappresentazione di una contrastante e vivacissima luce. Nelle sue tele i fiori vanno ad occupare quasi tutto lo spazio disponibile, anticipando in una festa floreale lo stile barocco che sarà tipico del secolo successivo.

La ghirlanda qui presentata è tra i capolavori dell'artista, eloquente esempio della sua abilità di fiorante, sviluppatasi grazie all'incontro con Mario dei Fiori: l'incredibile maestria con cui vengono rappresentate le varietà di fiori, corposi e materici, si abbina alla tradizione nordica della resa dei dettagli, evidente anche nelle farfalle al centro della ghirlanda. È un vero e proprio tripudio di forme e colori esuberanti, dai rosa, ai blu, al rosso corallo, l'insieme è armonico, nella sua complessità compositiva, e allo stesso tempo scientifico nel modo di rendere le diverse specie floreali.

Il suo gusto tende a differenziarsi palpabilmente dalla politezza ottica di un Luca Forte o dalla corposa volumetria di un Maestro di Palazzo San Gervasio e si inserisce autorevolmente nel novero dei più aggiornati specialisti del genere europei.

Marcella di Martino

92.

Michelangelo Pace, detto Michelangelo del Campidoglio

(Roma 1625 - 1669)

Bernhard Keil, detto Monsù Bernardo

(Helsingborg 1624 - Roma 1687)

Natura morta con anguria, mele, fichi, melegrane, fiori e pesche con una giovane spaventata da una scimmia, 1660 ca.

Olio su tela, cm 117 x 165

Provenienza

Thomas Jones (m. 1848), The Charterhouse, Hinton, Somerset;
e poi per discendenza

Bibliografia

Inventory of all the Household Furniture…Paintings, Prints… at Chaterhouse Hinton, Somerset, entailed by the Will of the late Thomas Jones Esquire, 184, p. 6 (come Campidoglio);

M. Heimbürger, *Bernardo Keilhau ditto Monsù Bernardo,* Roma 1988, p. 245, n. 184, riprodotto come Keil e Abraham Brueghel;

L. Salerno, *Nuovi studi su la natura morta italiana,* Roma 1989, pp. 152-153, n. 50, riprodotta (come Brueghel o Campidoglio);

L.Trezzani, in G. e U. Bocchi, *Pittori di Natura morta a Roma.* Vol. I. *Artisti Italiani 1630-1750,* Viadana 2005, pp. 418 e 443, nota 26 (come Keil e Campidoglio).

Scarse sono le notizie riguardanti la vita di Michele Pace, meglio conosciuto come Michelangelo da Campidoglio in riferimento alla zona dove abitava a Roma. Ricordato da Luigi Lanzi "eccellente nei frutti e quasi il Raffaele di tali pitture" (*cfr*., Lanzi, p. 52), è stato recentemente identificato da Ludovica Trezzani, durante la sua attività matura della fine degli anni sessanta, con l'anonimo Maestro del Metropolitan (*cfr*., Trezzani, pp. 432-436).

La studiosa ha rinvenuto sia la data di nascita che quella di morte nei registri parrocchiali dell'Archivio del Vicariato di Roma (*eadem*, 2005, p. 401), riuscendo a posticipare di circa un quindicennio la nascita che la critica collocava attorno al 1610. Si è sempre pensato, infatti, che il suo apprendistato si fosse svolto tra gli anni '20 e '30 del Seicento, nell'ambito di Pietro Paolo Bonzi, il Gobbo dei Frutti, Agostino Verrocchio e il Maestro della natura morta Acquavella. In realtà si può individuare in Michelangelo Cerquozzi il principale punto di riferimento, considerando soprattutto la sua maniera, orientata verso soluzioni già pienamente barocche.

Al 1665 risale la sua elezione ad accademico di San Luca, che pertanto non arrivò come riconoscimento tardivo dei suoi meriti, ampiamente riconosciuti dai più importanti collezionisti romani del tempo, quali i Colonna e il cardinal Flavio Chigi, negli inventari dei quali si elencano opere di Michelangelo.

I cardini attorno ai quali si è potuto ricostruire il *corpus* di opere di Michelangelo sono le due nature morte di frutta dell'Ermitage (*ivi*, p. 409, fig. MPC. 9-10), acquistate nel 1779 da Caterina di Russia, che hanno permesso di ricondurre al suo pennello opere date ad altri pittori, tra i quali il nome più ricorrente è quello di Abraham Brueghel (per tutta la questione si legga *ivi*, pp. 409-429).

La presente natura morta propone il concetto di disposizione di frutti in un grande spazio aperto spesso accompagnato da figure e animali, che, oltre a ricordare pittori come Michelangelo Cerquozzi, contribuì in quel periodo allo sviluppo della natura morta a Roma. La composizione a cascata di frutta riccamente colorata e adagiata su scalini di pietra e l'utilizzo di una piccola lucertola e di una canna di bambù rotta sembrano agire da firma. La scimmia è sicuramente opera del Campidoglio poiché tra i lavori dipinti per il Cardinale Chigi c'erano quattro dipinti di animali, oggi conservati a palazzo Chigi di Ariccia. La ragazza è opera del suo collaboratore occasionale il danese Bernhard Keil, presente a Roma dal 1656.

In collezione Lampronti si conserva una seconda versione di questa natura morta, dove sulla destra viene raffigurato una fanciullo. Viste le dimensioni simili, si potrebbe ipotizzare che i due dipinti siano stati inizialmente concepiti come *pendant*.

93.

Michelangelo Pace, detto Michelangelo del Campidoglio

(Roma 1625 - 1669)

Bernhard Keil, detto Monsù Bernardo

(Helsingborg 1624 - Roma 1687)

Natura morta con scimmia e ragazzo su sfondo di paesaggio

1660 ca. - olio su tela, cm 120 x 158

Provenienza

Collezione di Sir Martin Wilson, 5th Bt. (1906-1991), Regno Unito.

Bibliografia

L. Trezzani, 'Michele Pace detto Michelangelo del Campidoglio' in G. Bocchi and U. Bocchi, *Pittori di natura morta a Roma: artisti Italiani, 1630-1750*, Viadana, p. 417, fig. MPC.14.

Bibliografia comparativa

L. Salerno, *Nuovi studi su la natura morta italiana*, Roma 1989, pp. 152-153, n. 50;

L.Trezzani, in G. e U. Bocchi, *Pittori di Natura morta a Roma. Vol. I. Artisti Italiani 1630-1750*, Viadana 2005, pp. 418 e 443, nota 26

Per la nota si veda la scheda precedente.

94.
Giuseppe Ruoppolo
(Napoli 1630 c. - 1710)

Mostra di frutta con pesche, uva, melograni, pere, fichi, cocomeri e susine, una giara con ramo di fico, un vassoio di ceramica con piccoli frutti

Olio su tela, cm 96,4 x 127

Iscrizioni: Monogramma *CP* sul cocomero, legato da un asterisco

Provenienza

Hallsborough Gallery, Londra (come Giovan Battista Ruoppolo, foto conservata presso la Fototeca Zeri, Bologna); collezione Morandotti, Roma (come Giuseppe Recco); Sotheby's New York, 31 gennaio 2019, lotto 169 (come Giuseppe Recco).

Bibliografia

Zeri F., "Andrea De Lione e la Natura Morta", in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Napoli 1988, p. 205

In una fresca dispensa fanno mostra di sé, pronte per essere gustate, le varietà di frutta della tarda estate. Qualcuno ha inciso la scorza del cocomero per verificarne il grado di maturazione. Indizio di una presenza umana è il coltello affondato nell'anguria spaccata e scavata per assaggiarne la polpa succosa. In un primo tempo l'opera era stata riferita a Giovanni Battista Ruoppolo, il cui nome è associato per antonomasia alle cascate di frutta e ortaggi della natura morta napoletana del Seicento. Nel 1988 Zeri aveva accostato la tela al ridotto nucleo di opere di natura morta di Andrea de Lione, riconducendola alla sua fase giovanile, ma lasciando l'ipotesi come una questione aperta da approfondire. L'umido che stilla dalla frutta matura ha indotto più frequentemente a ritenere che si trattasse di un'opera di Giuseppe Recco. In effetti questa mostra di frutti, con la sua disposizione per piani progressivi di profondità, è memore delle abbondanti e variegate composizioni giovanili di Recco, eseguite tra gli anni Sessanta e Settanta. Tuttavia, il tratto più fermo, a pennellate larghe e corpose, e la costruzione dei volumi per macchie di colore accostate allontanano dall'idea di ricondurre la tela a Giuseppe Recco, il cui segno caratteristico è la presenza di vibrazioni cromatiche e luminose ottenute per tratti sottili e strati sovrapposti di colore. Il nome da spendere è piuttosto quello di Giuseppe Ruoppolo, come risulta evidente dal confronto della presente tela con quella firmata 'G.Roppoli' di collezione privata con *Fichi, meloni, uva, susine e altra frutta su basamenti di pietra*[1] in cui si rinviene un'analoga meticolosa cura nella restituzione della pelle cangiante delle susine o delle nervature delle foglie di fico accartocciate. Le varietà di uva dai chicchi traslucidi, associate alle pesche e alle pere dalla buccia opaca, si ritrovano nel profluvio di frutti di Compton Verney[2], dove la maniera in cui è posta la firma, con una G appena accennata e una R a inizio di cognome poco delineata, sembra giustificare la lettura del monogramma che compare sul cocomero del presente dipinto, che pare assomigliare a tutti gli effetti a una sigla CP.

Conforta l'attribuzione a Giuseppe Ruoppolo il confronto sovrapponibile con un'altra tela in cui, quasi come se fossero stati spostati da una parte all'altra, compaiono non solo lo stesso cocomero scavato nella esatta modalità del primo, ma anche il medesimo coltello con il terminale a pomello dorato. La tela in questione è quella raffigurante un *Vaso di terracotta con tralci d'uva, un'anguria spaccata e un uccello*. Tale dipinto, reso noto da Ferdinando Bologna nel 1968, fu attribuito a Giuseppe Recco sulla scorta della sigla 'G.R.' apposta sulla lama del coltello. La tela, già in collezione Francesco Romano, era in coppia con un'altra raffigurante un *Vaso di terracotta con tralci d'uva, pesche e uccelli*, firmata 'Giuseppe pisquillo'[3]. Quest'ultima firma non è distinguibile nella foto conservata presso la fototeca della Fondazione Zeri, ma l'appellativo 'pisquillo', associato al nome di Giuseppe aveva fatto propendere Bologna per un'opera realizzata da un giovane Giuseppe Recco. Se la firma effettivamente esiste come ci ha tramandato Bologna, vista la distanza stilistica intercorrente tra queste opere e quelle più certe della produzione giovanile di Giuseppe Recco, è giusto ipotizzare che quella sigla G.R. possa essere di Giuseppe Ruoppolo, che più di frequente firmava con il suo nome per esteso rispetto a Recco, come appare nell'opera in coppia.

Alle tele già in collezione Romano Ferdinando Bologna associava una coppia di nature morte di frutta con figure in un paesaggio, già in collezione Carità a Napoli, attribuite per le figure al pittore Francesco Gessi, allievo di Guido Reni, e per la frutta a Giuseppe Recco[4]. Su una delle tele è apposta una sigla con una G e una R sovrapposte. Anche in questo caso, tuttavia, i brani di frutta e ortaggi sono assai più vicini a quanto noto di Giuseppe Ruoppolo. A quest'ultimo va invece certamente ricondotta la coppia di tele raffiguranti *Uva, pampini, melograni e altri frutti con cesto riverso*, firmato 'Gioseppe', e *Uva, pampini, prugne zucca e cocomero*[5], attribuita in passato a Giuseppe Recco e invece da restituire, come intuito anche da Forgione[6], a Giuseppe Ruoppolo per via del confronto stringente con le tele firmate in collezione privata, già a Parigi presso la Galerie Canesso, in cui analoga appare la tavolozza e la resa rugosa dei frutti[7].

Valeria Di Fratta

---

1 Vedi Salvi C. in *L'Oeil gourmand. Percorso nella natura morta napoletana del XVII secolo*, (cat. mostra), a cura di V. Damian, Galerie Canesso, Parigi 2007, pp. 124-125 n. 38 e Pagano D.M. in *Ritorno al Barocco, da Caravaggio a Vanvitelli* (cat. mostra), a cura di N. Spinosa, I, Arte'm- Electa Napoli, 2009, I, p. 418 n. 1.246

2 Jenkins S., *Compton Verney: handbook*, Compton Verney House Trust, 2004 e Pagano D.M. in *Ritorno al Barocco,* cit., p. 417 n. 1.245

3 Bologna F., *Natura in posa. Aspetti dell'antica natura morta italiana,* Galleria Lorenzelli, Bergamo 1968, tav. 45-. Le tele sono passate in asta alla Sotheby's Milano, 2 dicembre 1999, lotto 216

4 Bologna F., *Natura in posa*, cit. La coppia è passata di recente sul mercato napoletano: Casa d'Aste Vincent, 13 giugno 2015, lotto 158

5 Vedi Middione R. in *Civiltà del Seicento a Napoli* (cat. mostra), Napoli, Museo di Capodimonte, 24 ottobre 1984-14 aprile 1985, Museo Pignatelli 6 dicembre 1984-14 aprile 1985, Napoli 1984, I, pp. 390-391 e Spinosa N., *Pittura del Seicento a Napoli: da Mattia Preti a Luca Giordano*. *Natura in posa,* Arte'm 2011, p. 281, nn. 317-318

6 Forgione G., *Giovanni Battista Ruoppolo*, Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 89, Treccani 2017 (ad vocem)

7 Cfr. Salvi C. in *L'Oeil gourmand*, cit., pp. 126-127 n. 39

95.
Simone del Tintore
(Lucca 1630 - 1708)

Natura morta con funghi, gatto, frutta e cesta con fiori
Olio su tela, cm 56 x 90

Provenienza
Collezione Privata, Stati Uniti

Bibliografia comparativa
Tesori segreti delle case fiorentine, catalogo della mostra a cura di M. Gregori, Firenze, 1960, p. 34;
G. De Logu, *Natura morta italiana,* Bergamo, 1962, p. 187;
M. Gregori, *Schede firmate,* in *La natura morta italiana,* catalogo della mostra. Milano, 1964, pp. 87-88;
P. Giusti, in *La natura morta in Italia,* a cura di F. Porzio, direzione scientifica di F. Zeri, Milano, 1989, II, pp. 559-563, n. 221;
Natura morta italiana tra Cinquecento e Settecento, catalogo della mostra a cura di M. Gregori e J. G. Prinz von Hohenzollern, Milano, 2002, pp. 312-315;
G. M. Casella, *Un inedito di Simone del Tintore* in *Paragone*, n. 63, 2012, nr. 105, pp. 51-53.
P. Betti, *Ipotesi e novità intorno a Francesco e Simone del Tintore,* in *Rivista di archeologia storia costume*, XLVI, 1-4, 2018, pp. 139-160, 2018.

Simone del Tintore è stato uno stimato pittore di nature morte lucchese, ingiustamente ignorato dalle fonti antiche a causa della sua attività prevalentemente locale, dove però fu molto apprezzato e richiesto.

Nel panorama della natura morta italiana, la scuola Toscana risulta meno feconda rispetto alle scuole Romana e Napoletana, probabilmente a causa del forte legame alla tradizione dei generi della pittura e al concetto della nobiltà della pittura di storia, tuttavia a questa situazione fa eccezione la cultura più aperta che si incontra a Lucca, dove operava la fervida bottega di Pietro Paolini, allievo a sua volta di Angelo Caroselli, presso la quale si formò Simone.

L'accademia fondata dal Paolini al rientro da Roma, dove aveva respirato la fervida atmosfera della *manfrediana methodus*, fu lo stimolo all'elevato interesse verso il genere della natura morta sviluppatosi in città e il motivo delle molte tangenze riscontrabili in questa pittura rispetto alla cultura romana.

Si deve a Mina Gregori la riscoperta della sua figura e del suo percorso artistico, partendo dal dipinto *Natura morta con funghi e cavolo* (Firenze, collezione Gregori), recante un'iscrizione settecentesca con la firma del pittore, e dal quale la studiosa ha ricostruito il *corpus* delle opere dell'artista. A questo primo nucleo sono state associate nel tempo altre opere, e nuove addizioni potrebbero emergere anche sulla base delle molte opere citate nei documenti antichi e negli inventari delle collezioni private lucchesi.

I suoi esordi artistici si possono situare alla metà del Seicento, e sin da subito si osserva come Simone si fosse dedicato esclusivamente alla natura morta; già allora il suo stile si caratterizzava per la forte componente romana di stampo barocco, e per i chiari rimandi alle soluzioni di Bernardo Strozzi, le cui opere erano note a Lucca attraverso la bottega del Paolini, che a Roma avrebbe potuto entrare in contatto con l'artista genovese.

I nessi con la pittura strozziana nelle opere di Simone sono particolarmente evidenti: le indubbie corrispondenze stilistiche e compositive tra le composizioni dei due pittori hanno creato incertezze sulla paternità di due stupendi *pendant* (collezione privata, New York) recentemente pubblicati dalla Gregori con la dubitativa attribuzione ad uno dei due pittori (Gregori, in *Natura morta…,* 2002, pp. 312-313).

Per quanto attiene alla tela in collezione Lampronti, si noti il forte rigore disegnativo tipico della cultura toscana a cui rimandano anche il raffinato e brillante trattamento coloristico, la levigatezza della superficie pittorica e la struttura spaziale, governata da una solida impostazione volumetrica e da un ineccepibile equilibrio compositivo. Sulla destra, una cesta di vimini adagiata per terra è l'occasione per definire con cura un intreccio fitto di paglia dorata, che in alcuni punti risplende grazie a una fonte di luce proveniente da sinistra in alto, in altri è più in ombra; alcuni fili della paglia sono fuoriusciti dalle trame dell'intreccio, alcuni sono più sottili e altri più spessi. La cesta è morbida e leggermente aggettante verso il primo piano, rispetto ad altre opere dell'artista dove sono presenti ceste più rigide. Qui sono adagiati dei fiori appena raccolti, rosso vermiglio, garofani rosa scuro, bianco, definiti con abili colpi di biacca. Più a sinistra ci sono dei funghi, dei veri capolavori di naturalismo nella definizione della loro superficie materica, e un gattino malizioso bianco e nero dagli occhi gialli che, incuriosito porge la zampetta in avanti, e che ricorda il gatto presente nel dipinto *Natura morta con selvaggina, un gatto e una grande cesta con garofani rossi*, opera firmata e pubblicata dal Casella nel 2012, il quale metteva in risalto quanto, a tanti anni dalla morte di Caravaggio, Simone del Tintore fosse riuscito a filtrarne l'intensa componente naturalistica.

Marcella di Martino

96.
Francesco Solimena
(Canale di Serino 1656 - Barra di Napoli 1747)

Vanitas con teschio su libro, clessidra, candela, compasso e fiori

Vanitas con libro, dadi, carte da gioco, coppa di cristallo, lucerna e fiori
Una coppia, olio su tela, cm 49,5 x 66 ciascuno

Iscrizioni:
SIC TRANSIT GLORIA MUNDI (sul cartiglio nella prima tela); *VANITAS* (sul cartiglio nella seconda tela)

Provenienza
Bergamo, Galleria Lorenzelli (1981).

Esposizioni
Les Vanités dans la peinture du XVII siécle, mostra e catalogo a cura di A. Tapié, Caen 1990, p. 50-60, fig. 5; *Forma vera. Contributi a una storia della natura morta italiana*, mostra e catalogo a cura di P. Lorenzelli e A. Veca, Bergamo 1985; *Vanitas. Il simbolismo del vero*, mostra e catalogo a cura di A. Veca, Bergamo 1981.

Bibliografia
F. Bologna in *Natura in posa. Aspetti dell'antica natura morta italiana*, catalogo della mostra, Bergamo 1968;
N. Spinosa, *Francesco Solimena (1657-1747) e le arti a Napoli*, Roma 2018, p. 273, n. 300a-300b.

La coppia è versione quasi identica (minime varianti sono costituite dalla diversa rotazione dei dadi e dalla differente colorazione dei fiori) delle due tele già presso Francesco Romano a Roma (Spinosa 2018, cit., p. 572, n. 299) e delle due *Vanitas* esposte nel 1981 in una mostra curata da Alberto Veca presso la Galleria Lorenzelli a Bergamo. Questa terza coppia fu messa dal Veca in relazione con le due *Vanitas* qui esposte, che nel 1968 erano state assegnate a Solimena sia da Ferdinando Bologna che, separatamente, da Giuliano Briganti. Nel 1985, tuttavia, lo stesso Veca, in occasione di un'altra mostra presso la stessa Galleria Lorenzelli, propose di assegnare la coppia già Romano a un anonimo napoletano attivo entro la metà del Seicento, escludendo la precedente attribuzione a Solimena. Chi scrive ha confermato, invece, nella monografia su Solimena edita nel 2018, l'attribuzione a quest'ultimo delle due coppie già Romano e Lampronti, fissandone la collocazione cronologica tra il 1690 e il 1695. Infatti, entrambe le coppie presentano, come già indicato dal Bologna, la stessa vigorosa resa in chiave naturalista dei vari oggetti 'messi in posa' nelle due tele con l'allusivo riferimento alla brevità della vita e alla 'vanità' dei beni e dei piaceri terreni. Una resa, questa, conseguita nelle due coppie, come in altri dipinti che, con l'illustrazione di soggetti sacri e profani, biblici ed evangelici, storici e mitologici, allegorici e celebrativi, Solimena realizzo subito dopo il 1690 e il completamento della decorazione a fresco, ancora nei modi di Pietro da Cortona e di Luca Giordano, della sagrestia di San Paolo Maggiore a Napoli. La coppia con le *Vanitas* qui esposta, documenta, infatti, come quella giù Romano o come, tra le altre, le due 'pale d'altare' con scene della vita di *San Giovanni di Dio* per l'Ospedale napoletano di Santa Maria della Pace, la sempre più convinta e decisa virata operata da Solimena in direzione antibarocca attraverso il recupero, in chiave moderna e con esiti di sontuosa monumentalità, di aspetti del fare severo e 'tenebrista' di Mattia Preti a Napoli dal 1653 al 1660: recupero che rifletteva anche gli orientamenti estetici e di gusto che venivano intanto maturando anche in ambiente napoletano e che avrebbero poi spinto il pittore in direzione classicista a partire dal 1700 o poco dopo.

Nicola Spinosa

Bibliografia

The Burlington Magazine 40, April 1922.

I. A. Richter, *A rediscovered painting by Pietro da Cortona*, in "Apollo", XIV, 83, novembre 1931, p. 286.

Nota apart', n ° 9 'The Publick Prison of St. Mark's; W.G. Constable, *Canaletto*, Oxford, 1962, I, pl. 68; II, p. 356, n. 374.

E. Brunetti, Il Panini e la monografia di F. Arisi' *Arte antica e moderna*, 1964, pp. 179, 195.

M. Levey, *The Later Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Londra, 1964, fig. 35, p. XII.

G. Briganti, *Gaspar Van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, Roma 1966, pp. 245-248.

G. Briganti, *Gaspar Van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, Roma 1966, p. 229.

F. Bologna, *Natura in posa, Aspetti dell'antica natura morta italiana*, cat. della mostra, Bergamo 1968.

L. Puppi, *L'opera completa del Canaletto*, Milano, 1968, n. 227.

L. Puppi, *L'opera completa del Canaletto*, Milano 1968, p. 89.

D. Coekelberghs, *H.-F- Van Lint (Anvers, 1684 – Rome, 1763), copiste et imitateur de Claude Lorrain*, in "Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain", IV, 1971, pp. 185-197.

S. Kozakiewicz, *Bernardo Bellotto*, Milano 1972, II, pp. 306-309.

A. Morassi, *Guardi: Antonio e Francesco Guardi*, Venezia, 1973, I, cat. n. 380; II.

R. Pallucchini, 1973, pp. 159-160, 164.

L. R. Bortolatto, *L'opera completa di Francesco Guardi,* Milano 1974, cat. n. 187.

Busiri Vici 1959, pp. 48-49, tav. VIII, 1-2; Burger-Wegener 1976, p. 240.

D. Coekelberghs, *Les peintres belges à Rome de 1700 à 1830*, Bruxelles-Rome 1976, pp. 105-107.

W. G. Constable, *Canaletto. Giovanni Antonio Canal,1697-1768*, 2a ed. a cura di J. G. Links, Oxford 1976, n. 385.

W.G. Constable, *Canaletto*, 2nd ediz. riveduta da J.G. Links, Oxford, 1976, I, pl. 68; II, PP 382, n. 374, 433, n. 451, e 439, sotto il n. 460.

W. L. Barcham, *The Imaginary View Scenes of Antonio Canaletto*, New York/London, 1977.

W.L. Barcham, *The Imaginary View Scenes of Antonio Canaletto*, New York/Londra, 1977, pp. 157-8 e 161.

B. Nicolson, *The International Caravaggesque Movement*, Oxford 1979, pp. 59, 240.

E. de Jong, De Slapende Mars van Dendrick ter Brugghen, Utrecht 1980, p. 29.

J.G. Links, *Canaletto. The complete paintings*, Londra, 1981, n. 186.

M. Bleyel, *Bernarndo Bellotto gennant Canaletto*, Darmstadt, 1981, n. 4 (disegno preparatorio).

E. Martini, *La pittura del Settecento veneto*, Udine 1982 p. 534, nota 281

G. De Vito, 'Un giallo pr Giuseppe Recco ed alcune postille per la natura morta napoletana del '600', in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli, 1982, pp. 65-80.

Views from the Grand Tour, 1983, foreword by J. G. Links, catalogue by C. Whitfield, New York, 1983.

A. Lurie Tzeutschler in Bernardo Cavallino of Naples. 1616-1656, catalogo della mostra, Cleveland 1984, p. 182.

L. Salerno, *La Natura Morta in Italia*, Rome 1984, p. 254.

L. Salerno, *La natura morta italiana*, Roma 1984, p. 60.

A. Corboz, *Canaletto. Una Venezia immaginaria*, Milano 1985, I, pp. 71, 291, fig. 345; II, p. 560.

A. Corboz, *Canaletto. Una Venezia immaginaria*, Milano, 1985, I, p. 333, fig. 399; II, p. 604, n. 123 P.

Around 1610: *The Onset of the Baroque*, exhibition catalogue (Matthiesen Fine Art, London), London 1985, pp. 70-72.

B. Nicolson, *Hendrick ter Brugghen*, London 1985, pp. 75-76, 102.

F. Arisi, *Gian Paolo Panini e i fasti della Roma del '700*, Rome, 1986, p. 403.

G. Romanelli-F.Pedrocco, *Ca' Rezzonico*, Milano 1986, p. 28.

P. G. Pasini, *Guido Cagnacci,* Rimini, 1986, pp. 255-259.

A. Busiri Vici, *Peter, Hendrik e Giacomo van Lint. Tre pittori di Anversa del '600 e '700 lavorano a Roma*, 1987, pp. 172-173, n. 204 e n. 205 (con dimensioni sbagliate).

Antologia di dipinti antichi, catalogo della mostra, Milano 1987, n. 63.

F. Zeri, 'Andra de Lione e la Natura Morta' in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, curato da P. L. De Castris, Napoli, 1988, pp. 203-208.

F. Zeri, "Andrea De Lione e la Natura Morta," in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Napoli 1988, p. 205.

M. Heimbürger, *Bernardo Keilhau ditto Monsù Bernardo,* Roma 1988, p. 245 (as by Keil and Abraham Brueghel).

B. Nicolson, *Caravaggism in Europe*, ed. rivista e accresciuta da L. Vertova, Torino 1989, I, pp. 49, 125.

G. Sestieri in *Nature morte italiane ed europee dal XVI al XVIII secolo*, cat. della mostra, Galleria Lampronti, Roma 28 aprile - 15 giugno 1989, Roma 1989.

L. Salerno, *Nuovi studi su la natura morta italiana*, Roma 1989, pp.152-153 (as by Brueghel or Campidoglio).

N. Spinosa, in *La Natura Morta in Italia*, vol. II, Milan 1989.

W.G. Constable, *Canaletto*, 2nd ediz. riveduta da J.G. Links ristampato con supplemento e tavole aggiuntive, Oxford, 1989, I, PP lv-lvi, pl. 68; II, PP 382, n. 374, 433, sotto il n. 451, 439, sotto il n. 460 e 737.

M. Levey, *The Later Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, 2a ed., Cambridge 1991, p. 15, n. 369 (nota).

Die holländischen Gemälde 1992, p. 254, note 10.

E. Martini, *Pittura veneta e altra italiana dal XV al XIX secolo*, Rimini, 1992.

Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento, catalogo della mostra a cura di D. Succi - A. Delneri, Milano 1993, p. 65.

C. Nordhoff e H. Reimer, *Jakob Philipp Hackert 1737-1807: Verzeichnis seiner Werker*, Berlino, 1994, pag. 131.

R. Pallucchini, 1995; C. Beddington, 1998, p.120; C. Beddington, in *Canaletto…*, 2001, p. 88.

G. Briganti, *Gaspar Van Wittel*, nuova edizione a cura di L. Laureati e L. Trezzani, Milano 1996, pp. 224-6, cat. 256 (scheda di L. Trezzani).

G. Briganti, *Gaspar Van Wittel*, nuova edizione a cura di L. Laureati e L. Trezzani, Milano 1996, pp. 260-266.

M. Pulini, *Il naturalismo temperato temperato di Alessandro Turchi*, in Studi di Storia dell'arte, 7, 1996, pp. 165-199, p. 170.

F. Petrucci, *Un inedito ritratto di dama del Baciccio*, in «Accademia degli Sfaccendati. Atti», 3, 1997, n. 3.

J.G. Links, *A Supplement to W.G. Constae's Canaletto: Giovanni Antonio Canal 1697- 1768*, London, 1998, p. 11, no. 93 (g).

J.G. Links, *A Supplement to W.G. Constae's Canaletto: Giovanni Antonio Canal 1697- 1768*, London, 1998,

p. 20, no. 188(a), come 'originated in Canaletto's studio'.

M. Fagiolo dell'Arco, *Pietro da Cortona e i 'Cortoneschi'. Gimignani, Romanelli, Baldi, il Borgognone, Ferri*, Roma 1998, p. 43.

D. Succi, 'Bernardo Bellotto nell'atelier di Canaletto e la sua produzione giovanile a Castle Howard nello Yorkshire', in *Bernardo Bellotto detto Canaletto*, cat. della mostra, Mirano, Barchessa di Villa Morosini, 1999, p. 59, illustrato fig. 42, pp. 62 e 73, n. 62.

D. Succi, *Bernardo Bellotto detto il Canaletto*, cat. della mostra, Mirano, 1999, pp. 58-59, come Bernardo Bellotto, fig. 39.

F. Petrucci, Dieter Graf, M. Fagiolo dell'Arco (a cura di), *Il Baciccio: Giovan Bat-*

tista Gaulli, 1639-1709, Milano 1999, p. 88 e 117-118, n. 14, p. 342, n. 116.
J. R. Judson, R. E. O. Ekkart, *Gerrit van Honthorst: 1592-1656*, Doornspijk, Davaco, 1999, cat. n. 263, p. 264, illustrato tav. 152, p. 202.
M. Manzelli, *Antonio Joli, opera pittorica*, Venezia, 1999, p. 82.
R. Longhi, *Le prime ascendenze caravaggesche in Abraham Janssens*, in Paragone, 1965, 183, p.51-52, rist. in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi. Studi caravaggeschi. II*, Firenze 2000, p. 287-288.
A. Delneri, in *Canaletto. Una Venècia imaginaria*, catalogo della mostra (a cura di) D. Succi e A. Delneri, Barcellona and Madrid, 2001.
C. Beddington, H. Chapman, A. Delneri, *Canaletto prima maniera*, catologo della mostra (a cura di) A. Bettagno and Bozena Anna Kowalczyk, Milano, 2001, pp. 13, 52, 88.
F. Pedrocco, *Il Settecento a Venezia. I vedutisti*, Milano, 2001, p. 76.
G. Papi, *Il monogrammista R.G. e un indizio per Terbrugghen in Italia*, in "Paragone", 5-6-7/551-553-555, 1996, p. 98. (*Idem, Cecco del Caravaggio*, Soncino, 2001, pp. 41-42 e p. 100, tab. XLIV; *Idem, Aggiornamenti nelle Collezioni d'Arte Carige: il monogrammista RG e il suonatore che accorda la chitarra*, in "La Casana", 44, 2002, pp. 32-33, *Idem, Il genio degli anonimi: maestri caravaggeschi a Roma e a Napoli*, Milano, 2005, p. 17).
L. Laureati, *Un cardinale e un pittore, Annibale Albani e Gaspar van Wittel: una "villeggiatura" urbinate e una raccolta di vedute* , in Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma 1700-1721, cat. della mostra a cura di Giuseppe Cucco, Urbino-Roma 2001-2002, p. 229.
M. L. Strocchi, *Le Belle Forme della Natura. La Pittura di Bartolomeo Bimbi (1648-1730) tra scienza e "meraviglia'*, cat. della mostra a cura di D. Savoia e M. L. Strocchi, Cesena Maggio - Luglio 2001, Cesena 2001.
F. Petrucci, in *Castelli e Castellani. Viaggio attraverso le dimore storiche della Provincia di Roma*, catalogo della mostra, Ariccia 2002, p. 52.
M.C. Bagolan and T. Litteri, in *Vedutisti, paesaggisti e pittori di architetture a Roma nel XVII e XVIII secolo*, III Biennale di Roma, Arte e collezionismo a Palazzo Venezia, catalogo della mostra, Roma 2002, p. 70.
C. Beddington, "Rassegna della mostra: Gaspare Vanvitelli", in *Apollo,* CLVII, no. 495, Mggio 2003, p. 53.
G. De Vito, Perifrasi Fracanziane in Ricerche sul Seicento Napoletano, 2003/2004, pp. 104 -105.
G. De Vito, 'Di alcuni aspetti della natura morta napoletana del Seicento' in *Paragone Arte,* Ser. 3, 47/47 Firenze, 2003, pp. 146-150. *Papi in posa*, catalogo dell'esposizione curata da M. E. Tittoni,
F. Buranelli, F. Petrucci, Roma 2004.
B.A. Kowalczyk, *Canaletto (Venezia 1697-1768)*, in *La pittura del paesaggio in Italia. Il Settecento*, (a cura di) A. Ottani Cavina e Emilia Calbi, Milano, 2005.
D. Bieneck, *Die Verspottung Christi. Ein neu entdecktes Gemälde des Flämischen Historienmalers Gerard Seghers (1591 – 1651)*, in *Ein ist ein Weites Feld. Festschrift für Michael Bringmann*, a cura di M. Bringmann-Gaadt, P. Grimbach, S. Laur, K.T. Weber, Aachen 2005, p. 141-158.
E. De Benedetti, *Collezionismo in casa Sforza Cesarini: Luca Giordano e Guercino,* due quadri ritrovati, in Cultura nell'età delle Legazioni, a cura di F. Cazzola e R. Varese, atti del convegno di studi (Ferrara, marzo 2003), Firenze 2005, pp. 451-481.
L.Trezzani, 'Michele Pace detto Michelangelo de Campidoglio' in G. and U. Bocchi, *Pittori di Natura morta a Roma. Artisti Italiani 1630-1750*, Viadana 2005, pp.417.
L.Trezzani, in G. and U. Bocchi, *Pittori di Natura morta a Roma*, Vol. I. *Artisti Italiani 1630-1750*, Viadana 2005, pp.418 e 443 (as Keil and Campidoglio).
A. Orlando, *L'"Ecce homo" di Assereto. Genesi di un capolavoro* in *In ricordo di Ezio Costantini*, a cura di A. Costantini, Allemandi, Torino 2006, pp. 72, 81.
F. Petrucci, *Ferdinand Voet, detto Ferdinando de' Ritratti*, Roma 2005, p. 79-80, *Idem, Bernini pittore: dal disegno al 'meraviglioso composto',* Roma 2006, p. 293, *Idem, Pittura di ritratto a Roma. Il Seicento*, Roma 2007, II, p. 318, III, p. 589, *Idem, Baciccio, Giovan Battista Gaulli*, Roma 2009, p. 426-427.
R. Toledano, *Antonio Joli. Modena 1700 - Napoli 1777*, Torino 2006, pp. 221 e 383.
Rassegna di dipinti dei secoli XVII e XVIII (Maastricht 2006, Galleria Cesare Lampronti) catalogo della mostra a cura di M. Moschetta, 2006, pp. 28-31.
L.J. Slatkes, W. Franits, *The painting of Hendrick ter Brugghen 1588 - 129. Catalogue Raisonné*, 2007, p. 147.
M. Moschetta (a cura di), *Mint II, Milano International Art Exhibition*, Galleria Cesare Lampronti, Roma 2007, pp. 32-35.
E. De Benedetti, in *Palazzo Sforza Cesarini,* Roma 2008, pp. 90-96.
A. Delneri, in *Le Meraviglie di Venezia. Dipinti del '700 in collezioni privat*e, mostra e catalogo a cura di D. Succi - A. Delneri, 2008, p. 130.
N. Spinosa in *Salvator Rosa tra mito e magia*, mostra e catalogo a cura di autori vari, Napoli 2008. pp. 248-249.
Ospiti graditi: *Guercino e bottega, 'Muzio Scevola davanti a Lars Porsenna', Roma, Famiglia Sforza Cesarini*, a cura di E. Debenedetti, catalogo della mostra (Cento, Pinacoteca Civica, 29/3/2008 – 15/2/2009), Cento 2008.
A. della Ragione, *La natura morta napoletana dei Recco e dei Ruoppolo*, Napoli, 2009.
A. Tecce, in *Ritorno al Barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli*, catalogo della mostra a cura di Nicola Spinosa, Napoli 2009, pp. 366-7.
F. Petrucci, in *Paesaggio Laziale tra Ideale e Reale, dipinti del XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra, Tivoli 2009, p. 23.
Francesco Petrucci (a cura di), *Paesaggio laziale tra ideale e reale, dipinti del XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra, Roma 2009, p. 74-75.
G. De Vito, 'È Giuseppe Ruoppolo il Monogrammista GRV?' in *Ricerche sul '600 Napoletano*, Napoli, 2009, pp. 59-70.
Galleria Cesare Lampronti, Roma (TEFAF, Maastricht 2009), *Rassegna di importanti dipinti dei secoli XVII e XVIII*, cat. della mostra a cura di M. Moschetta, pp. 38-9.
Settecento veneziano, dal Barocco al Neoclassicismo, catalogo della mostra a cura di
A. Scarpa Sonnino - N. Spinosa, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 25 marzo-7 giugno 2009, Santander 2009, p. 27.
A. Orlando, *Dipinti Genovesi dal Cinquecento al Settecento, ritrovamenti dal collezionismo privato*, Allemandi, Torino 2010, p. 17.
N. Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli, da Caravaggio a Massimo Stanzione*, Napoli 2010, p. 281.
A. Della Ragione, *Francesco Fracanzano, opera completa*, Napoli 2011, p. 10.
M. Nicolaci, scheda di catalogo, 41, in *Artemisia Gentileschi: Storia di una passione,* R. Contini e F. Solinas (eds.), catalogo mostra Palazzo Reale, Milano 2011-2012, p. 228.
G. M. Casella, 'Un inedito di Simone del Tintore' in *Paragone Arte*, Firenze, 2012.
M. Nicolaci, scheda di catalogo 52, in *Artemisia, 1593-1654*, R. P. Ciardi, R. Contini e F. Solinas (eds.), catalogo mostra Fondation Dina Vierny - Musée Maillol, Parigi 2012, pp. 184-185.
D. Dossi, *Alessandro Turchi nella Francia del Seicento: opere, mercato, commissioni*, in *ArtItalies*, 19, 2013, pp. 10-21.
N. Spinosa, *Grazia e tenerezza in posa: Bernardo Cavallino e il suo tempo 1616-1656* (Roma, 2013), p. 403, ill. A3.a.
R. Cottino, 'Giuseppe De Vito e la natura morta napoletana' in *Ricerche sull' arte a Napli in età moderna,* Fondazione Giuseppe e Margaret De Vito per la Storia dell' Arte Moderna a Napoli, Napoli, 2013, pp. 129-135.
V. Pacelli*, Questioni metodologiche, nuove proposte e qualche puntura sul primo Seicento a Napoli* in *Studi di storia dell'arte*, p. 222-223.
The Splendours of Venice. View paintings from the Eighteenth Century, cat. della mostra a cura di V. Rossi e A. Hilliam, Lampronti Gallery Londra e Roma 2014, pp. 6-9.
V. Rossi e A. Hilliam, *The Spelndours of Venice, View Paintings from the Eighteenth Century*, catalogo della mostra Lampronti Gallery, 1-12 Dicembre 2014, p. 12.
A. De Marchi in *Lights and Shadows, Caravaggism in Europe*, cat. della mostra a cura di M. di Martino e V. Rossi, Londra e Roma 2015, pp. 74-75.
A. Della Ragione, *Andrea Vaccaro, Opera Completa*, Napoli 2015.
A. Morassi, *La giovinezza del Canaletto*, in «Arte Veneta», XX, 1966, pp. 212-214.
A. Orlando in Arte e vino, cat. della mostra a cura di N. Spinosa e A. Scarpa, Genova, Palazzo della Gran Guardia, Milano 2015, cat. 28, pp. 96-97.
A. Orlando in *Lights and Shadows, Caravaggism in Europe*, catalogo della mostra a cura di M. di Martino e V. Rossi, Lampronti Gallery, Londra e Roma 2015, pp. 58 -59.
C. Strinati in *Lights and Shadows, Caravaggism in Europe*, cat. della mostra a cura di M. di Martino e V. Rossi, Londra e Roma 2015, pp. 84-85.
C. Strinati in *Lights and Shadows, Caravaggism in Europe*, cat. della mostra a cura

di M. di Martino e V. Rossi, Londra e Roma 2015, pp.78-79.
C. Strinati in *Lights and Shadows, Caravaggism in Europe*, catalogo della mostra, Lampronti Gallery, Londra e Roma 2015, pp. 20-2.
Lights and Shadows: Caravaggism in Europe, cat. della mostra a cura di V. Rossi e M. di Martino, mostra Lampronti Gallery, Londra, 29 Giugno – 31 Luglio 2015, pp.10-11.
R. Lattuada in *Lights and Shadows: Caravaggism in Europe*,cat. della mostra a cura di M. di Martino e V. Rossi, Roma 2015, cat. n. 7 pp 24 - 27.
The Splendours of Venice, View Paintings from the Eighteenth Century, cat. della mostra, Londra 2014, a cura di A. Hilliam, V. Rossi, Roma 2015, pp. 44-45.
W. Franits in L*ights and Shadows, Caravaggism in Europe*, cat. della mostra a cura di M. di Martino e V. Rossi, Londra e Roma 2015, pp. 86-87.
A. Orlando in *Uomini e Dei. Il '600 genovese dei collezionisti*, cat. della mostra, Genova, Palazzo della Meridiana, 19 febbraio-5 giugno 2016, pp. 44-45.
Eccentrica Natura: frutti e ortaggi stravaganti e bizzarri nei dipinti di Bartolomeo Bimbi per la famiglia Medici, cat. della mostra a cura di S. Casciu, C. Neipi e con la collaborazione di Simone Baiocco, Museo Civico d'Arte Antica, Torino, 29 Gennaio - 11 Aprile 2016, Milano 2016.
Y. Kawase*Caravaggio and his Time: Friends, Rivals and Enemies*, cat. della mostra a cura di Y. Kawase e R. Vodret, Tokyo 2016, pp. 158-159.
N. Turner, *The paintings of Guercino. A revised and expanded catalogue raisonné*, Roma 2017, p. 624.
Dopo il diluvio: Filippo Palizzi, la natura e le arti: documenti, testimonianze, immagini, a cura di L. Arbace; contibuti di L. Arbace e F. M. Battistella, Lanciano, 2018.
G. Papi, *Tre dipinti di Matthias Stom* in "Senza più attendere a studio e insegnamenti", Napoli 2018, pp. 243-247, p. 246.
M. B. Guerrieri Borsoi, *La quadreria Albani a Roma al tempo di Clemente XI*, Roma 2018, pp. 68, 160.
N. Spinosa, *Francesco Solimena (1657-1747) e le arti a Napoli*, Roma 2018, p. 273.
P. Betti, 'Ipotesi e novita' intorno a Francesco e Simone del Tintore', in *Rivista di archeologia, storia, costume*, Anno 46, nn. 3/4, pp. 139-160, Lucca, 2018.
M. Confalone, *Inediti di Bernardo Cavallino e di Johann Heinrich Schönfeld: due pittori a confronto*, in *Gli amici per Nicola Spinosa*, a cura di F. Baldassari e M. Confalone, Roma 2019, pp. 99-107.
Maestro van Wittel. Dutch Master of the Italian cityscape, cat. della mostra a cura di R. Roos e O. Maurer, Amersfoort 2019, p. 165.