

Vittorio Sgarbi

Dall'ombra alla luce

Da Caravaggio a Tiepolo

IL TESORO D'ITALIA IV



La nave di Teseo



i Fari

Caravaggio muore nel 1610 lasciando dietro di sé una scia di fuoco. L'eco delle sue invenzioni scuote l'Europa e artisti da ogni dove si mettono sulle tracce delle sue opere. *Dall'ombra alla luce* – quarto volume della storia e geografia dell'arte italiana di Vittorio Sgarbi – prende avvio proprio da un inseguimento: Pieter Paul Rubens cerca Caravaggio a Roma ma non lo trova. Il pittore lombardo è già altrove e così Rubens nel 1608 lascia testimonianza di questo incontro mancato con una straordinaria Natività caravaggesca destinata all'Oratorio dei Filippini di Fermo. Un appuntamento mancato, dunque, e un'opera artificiale con cui Vittorio Sgarbi dà avvio al suo personalissimo viaggio nel Barocco. Un viaggio tra Roma, Napoli, la Calabria, la Lombardia, la Liguria, l'Emilia, le Marche, che terminerà – in un'alternanza di ombre e di luci – a Venezia tra i cieli rosa e azzurri luminosissimi di Giambattista Tiepolo.

Un viaggio all'avventurosa riscoperta di artisti immensi: alcuni interpreti originali della rivoluzione di Caravaggio, altri con lo sguardo rivolto in alto, all'ordine olimpico di Guido Reni e dei Carracci. Ma ogni artista nel racconto di Vittorio Sgarbi sorprende e meraviglia per la propria irripetibile fantasia, si concentra in un dettaglio decisivo che lo rende immortale e comunque resistente al tempo.

Vittorio Sgarbi è nato a Ferrara. Critico e storico dell'arte, ha curato mostre in Italia e all'estero, è autore di saggi e articoli. Nel 2011 ha diretto il Padiglione Italia per la 54^a Biennale d'Arte di Venezia.

Tra i suoi ultimi libri: *L'Italia delle meraviglie. Una cartografia del cuore* (2009), *Viaggio sentimentale nell'Italia dei desideri* (2010), *Le meraviglie di Roma* (2011), *Piene di grazia* (2011), *L'arte è contemporanea* (2012), *Nel nome del figlio* (2012), *Il tesoro d'Italia* (2013), *Il punto di vista del cavallo. Caravaggio* (2014), *Gli anni delle meraviglie* (2014), *Dal cielo alla terra* (2015). Presso La nave di Teseo ha pubblicato *Parmigianino* (2016) e *La Costituzione e la Bellezza* (con Michele Ainis, 2016).

DALL'OMBRA ALLA LUCE



Vittorio Sgarbi
Dall'ombra alla luce
Da Caravaggio a Tiepolo

IL TESORO D'ITALIA IV

Introduzione di Paolo Di Paolo



La nave di Teseo

Progetto grafico Sara Pallavicini

Editing Sergio Claudio Perroni

L'Editore si dichiara disponibile con gli eventuali aventi diritto delle fotografie di cui non è riuscito a risalire alla fonte

© 2016 La nave di Teseo editore, Milano

ISBN 978-88-9344-127-8

Prima edizione digitale dicembre 2016

Quest'opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore.
È vietata ogni duplicazione, anche parziale, non autorizzata.

UNA CURA CHE FA SCINTILLARE

PAOLO DI PAOLO

Il viaggiatore non si ferma. La meraviglia cresce. “L’Italia appare come quel luogo della bellezza infinita di cui parla Peter Greenaway, attraverso dipinti sculture, oggetti spesso mai visti.” Così scrive Vittorio Sgarbi verso la metà di questo volume – nuovo capitolo di un lungo viaggio per tappe alla scoperta e riscoperta del “tesoro d’Italia”. Una passione viscerale e ostinata per la bellezza spinge Sgarbi a muoversi verso luoghi meno esposti e meno frequentati: lo vediamo in cerca di quadri remoti e difficili, lo vediamo raggiungere – per esempio – il civico 28 di via dei Musei a Brescia per visitare un palazzo “con il portico a tre campate, il portale in marmo di botticino e gli ambienti interni decorati da notevoli affreschi”. Lo vediamo sedersi a scrivere davanti a un dipinto del Genovesino, il *Riposo nella fuga in Egitto*, nella chiesa dei Santi Clemente e Imerio a Cremona. Conosciamo, via via, passioni “coltivate in segreto”, come quella per un pittore “a tutti sconosciuto e pieno di una poesia semplice, rurale, contadina”. Un alter ego rustico del Guercino, così lo chiama Sgarbi: quel Benedetto Zalone che, senza conoscere Caravaggio, è in grado di mostrare la stessa “immediatezza e brutale umanità”.

È così che Sgarbi “muove” o sommuove il canone: senza strappi, dopo lunghe e appassionate consuetudini – direi quasi private, perfino gelose; per via di scommesse sul meno visibile, sul meno noto. Non credo che accetterebbe senza precisazioni il termine convenzionale di “minori”: basta pur sempre un ribaltamento prospettico a rendere usurata ogni gerarchia. Minore rispetto a chi? a cosa? E Sgarbi confessa un’antica predilezione per artisti “silenziosi e sconosciuti”. A ogni modo, qui il tema assume particolare rilievo, perché l’intero racconto muove da un’assenza: Caravaggio è fuori scena, ma il suo raggio di influenza determina i passi di molti, il suo campo magnetico si traduce spesso in un terreno di battaglia. Da cui fuggire, con il pennello “intinto nella cenere”, come fa quell’Andrea Sacchi letteralmente impermeabile al Merisi e tutto teso a ricostruire il cielo che il lombardo aveva fatto precipitare. Ci era riuscito con febbricitante e insieme lucida ostinazione, usando il pennello come un pugnale: da uomo “estremo, disperato”, come lo definisce lo scrittore messicano Álvaro Enrigue nel sorprendente romanzo *Morte improvvisa* (2013). “Le occhiaie rosse, la pelle opaca, lo sguardo disturbato di chi ha lavorato per giorni e giorni senza riposare”, il rissoso Merisi, come Galilei, costringe ad aprire gli occhi sul vero, su una “umanità materiale che odora di sangue e saliva”. Per questo, come scrive Sgarbi, “affascina, sconvolge, converte”. Per questo c’è chi osa competere con l’involontario

maestro di un'epoca, sfidandolo con il suo stesso fuoco: è il caso di Giovanni Serodine, a tal punto intenso e bruciante – sostiene Sgarbi – da far sembrare Caravaggio scolastico, fotografico. “Può un pittore minacciare di essere più grande di Caravaggio, e assai vicino al sublime Rembrandt, senza che nessuno lo conosca? Può il mistero della bellezza così ostinatamente celarsi? Sì, può.”

Molte di queste pagine sfidano ciò che è velato, nascosto; indicano dettagli inosservati: lo fanno con una cura che somiglia a quella di un pittore qui analizzato, il marchigiano Antonio Amorosi. Di Amorosi, Sgarbi rileva appunto la capacità di soffermarsi sui dettagli: “sui gatti, sui dipinti alle pareti, sui vasi di fiori, sugli specchi, sui ricami, con un gusto sofisticato e con una cura che fa scintillare.” Più volte, leggendo, ho sentito la spinta ad annotare un nome di museo, di chiesa a me sconosciuti, ho provato quasi un rimorso per non avere visto ancora. Mi sono chiesto perché, una volta a Bari, non ho sostato nella Pinacoteca Corrado Giaquinto, davanti alla “luce aurorale” che cala sul volto pensoso di una bellissima *Madonna che adora il Bambino con cherubini* di Francesco Cozza. Perché, nei pressi di Perugia, non sono andato a cercare una *Bambina con piatto di fichi* di Amorosi che non ha nulla da invidiare a un Vermeer? Perché non ho ancora esplorato a sufficienza le Marche, i tesori fragili che nasconde? E perché ignoravo il volto argentato – ipnotico – di una figlia di Lot dipinta da Battistello Caracciolo in una tavola custodita nella Galleria Nazionale delle Marche di Urbino grazie alla donazione di un collezionista speciale e inquieto come lo scrittore Paolo Volponi? E che cosa sapevo della “Calabria felix” secentesca a cui Sgarbi dedica un'ampia traversata? Sparse nei musei del mondo, le opere di artisti come Preti e Cozza guadagnano qui il bagliore di una rivelazione, per molti di noi tardiva.

Si dirà che appunto per questo si leggono i libri: pretesti per una lotta inesausta contro la propria ignoranza. Certo, ma qui c'è di più; e c'entra una strana forma di sgomento. Quello che ogni italiano adulto sarebbe tenuto a provare di fronte alla vastità di un patrimonio artistico che – se va bene – conoscerà male e in minima parte. Lo dico con ingenuo senso di colpa. Lo dico anche con malinconia. Lo dico con uno stupore che ogni pagina di questo libro ha alimentato in me. Credevo di sapere cos'è l'Italia: non lo sapevo abbastanza. È stato come risvegliarsi davanti alla sua natura di scrigno contenente infiniti scrigni – spesso troppo fragili, negletti –, davanti a una inesauribile e prodigiosa dotazione di bellezza. Ho colto, nelle leggendarie scorribande notturne di Sgarbi – le sue visite improvvisate a collezioni private, a minuscoli musei di provincia sempre chiusi, a pinacoteche fuori dalle rotte consuete –, ho colto in questa sua fame l'ansia di perdere qualcosa. Non basta una vita intera, Sgarbi lo sa, e per questo corre a vedere o rivedere come Cagnacci, nel *San Sebastiano*, trasformi il dolore in godimento, come traduca il supplizio in “un piacere irrinunciabile”. Per questo torna a contemplare l'*Erodiade con la testa del Battista* che il pennello di Francesco Cairo moltiplica, ogni volta cogliendo un tratto diverso della stessa sensualità, dello stesso abbandono, senza temere il contatto con “le profondità insondabili del peccato, il buio della coscienza, la notte oscura della

ragione”. Le si oppone il chiarore delle pagine finali – l’Olimpo radioso affrescato dal Tiepolo nelle ville e nei palazzi veneti, che Sgarbi trova in diversi casi trascurati. Il veneziano nato a fine Seicento alza lo sguardo, alleggerisce, prende respiro, pronto a ricucire i lembi dell’anima che Caravaggio aveva lasciato a brandelli. Lo fa per gioco forse, e per amore di artificio: con una misteriosa, cieca, ma – come la nostra – vitale speranza.

COME UNA INTRODUZIONE

RUBENS VEDE CARAVAGGIO.

LA NASCITA DEL BAROCCO TRA ROMA E FERMO



Pieter Paul Rubens, *Santa notte*, part. Pinacoteca civica, Fermo

È con la sorpresa e l'euforia di chi fa una rivelazione al mondo che Roberto Longhi, nel 1927, riferisce della sua scoperta in un viaggio nelle Marche, "girovago in vista dell'Adriatico, da Rimini a Fermo". Da qualche anno ormai egli andava ritrovando in chiese, in musei e in collezioni capolavori dimenticati, mai studiati,

rubricati con improbabili paternità. Era questo anche il caso, prezioso fra gli altri, di un presepe in una chiesa di Fermo, vivo e parlante finalmente attraverso la voce trepida ed emozionata del Longhi: “Ma era proprio il Rubens, in persona prima, che mi veniva incontro dal terzo altare a mano destra in San Filippo; e, per giunta, con un dipinto che, redatto pazientemente negli anni del soggiorno italiano, non poteva dar luogo a dibattiti di collaborazione.” La formula è delle più felici tra quelle messe in circolazione, come una moda contagiosa, dal Longhi: “In persona prima.” Compiaciuto, il Longhi verifica il silenzio di guide e fonti rispetto al dipinto. Persino il valoroso Amico Ricci, più di due secoli dopo, ignora il dipinto. Quando, a partire dalla guida di Fermo del Curi, nel 1864, si fa riferimento “al principe dei pittori fiamminghi, Pietro Paolo Rubens”, è troppo tardi e non ne resta traccia. Prevale invece, per l’effetto di notte, il nome di Gherardo delle Notti. Longhi, tra ironia e compiacimento, conserva il riferimento atmosferico, e battezza il dipinto: “*La notte di Rubens a Fermo*.” La lettura è ovviamente impeccabile, così come il collegamento con la committenza romana dei Filippini che reggevano la Chiesa nuova dove, negli stessi anni, il Rubens dipingeva le sue pale.



Pieter Paul Rubens, *Santa notte*, Pinacoteca civica, Fermo

È notevole che questo esordio italiano del Rubens, così originale e ricco, così personale, avvenga quando ancora Caravaggio è vivo. Si agita, sì, altrove, tra Napoli,

la Sicilia e Malta; e anzi Rubens sembra propriamente aver meditato sul nodo d'angeli che si sbraccia nelle *Sette opere di Misericordia* del Pio Monte di Napoli. La riuscita di quello che, nell'intendimento del Longhi, poteva essere stato un saggio delle facoltà pittoriche del Rubens dimostrate ai Filippini prima della commissione per la casa madre di Roma in Santa Maria in Vallicella: "La spontaneità nell'assimilazione, la nobiltà nelle ascendenze che il Rubens vi dimostra son tali, che il dipinto spedito nella Marca dai padri dell'oratorio supera ogni altro esempio lasciato dal pittore fra noi, in quel primo decennio di secolo." Nell'arco di pochi anni, invero, il Rubens era passato dal *Compianto sul corpo di Cristo* (1601-1602), ora alla Galleria Borghese, e dalla *Incoronazione di spine* e dall'*Erezione della Croce*, dipinte nel 1602 per la Chapelle de l'Hôpital di Grasse, alle imponenti, monumentali, classiche immagini di santi della Chiesa nuova, del 1608. Quanto a dire da una potente impressione di Tiziano, nelle due versioni dell'*Incoronazione di spine* che hanno come comune matrice (comune anche a Rubens) il *Laocoonte*: questo gigantismo manieristico corrisponde anche alla originale versione del *Sansone* già nella collezione Corsini. Caravaggio in queste opere aleggia più per sentito dire che per conoscenza diretta, e ciò risospinge Rubens in una pur ragguardevole visione tardomanieristica, agitata, oltre che dal maturo Tiziano, dal Pordenone, dal Tintoretto e dal Veronese, artisti conosciuti fin dalla tarda primavera del 1600, quando Rubens giunse a Venezia da Anversa. Tra le cose notevoli di questo primo tempo italiano c'è la documentata conoscenza degli affreschi del Pordenone nella cappella Malchiostro del duomo di Treviso, come risulta da un disegno acquerellato ora al Louvre. E primo frutto ne è il *Compianto* della Galleria Borghese. Curioso è anche che egli rifletta sulla fase più michelangiolesca di Tiziano nello studiarne (vedi disegno all'Albertina di Vienna) *Il sacrificio di Isacco*, allora nel soffitto della chiesa di Santo Spirito in Isola, oggi nella Sagrestia della Salute.

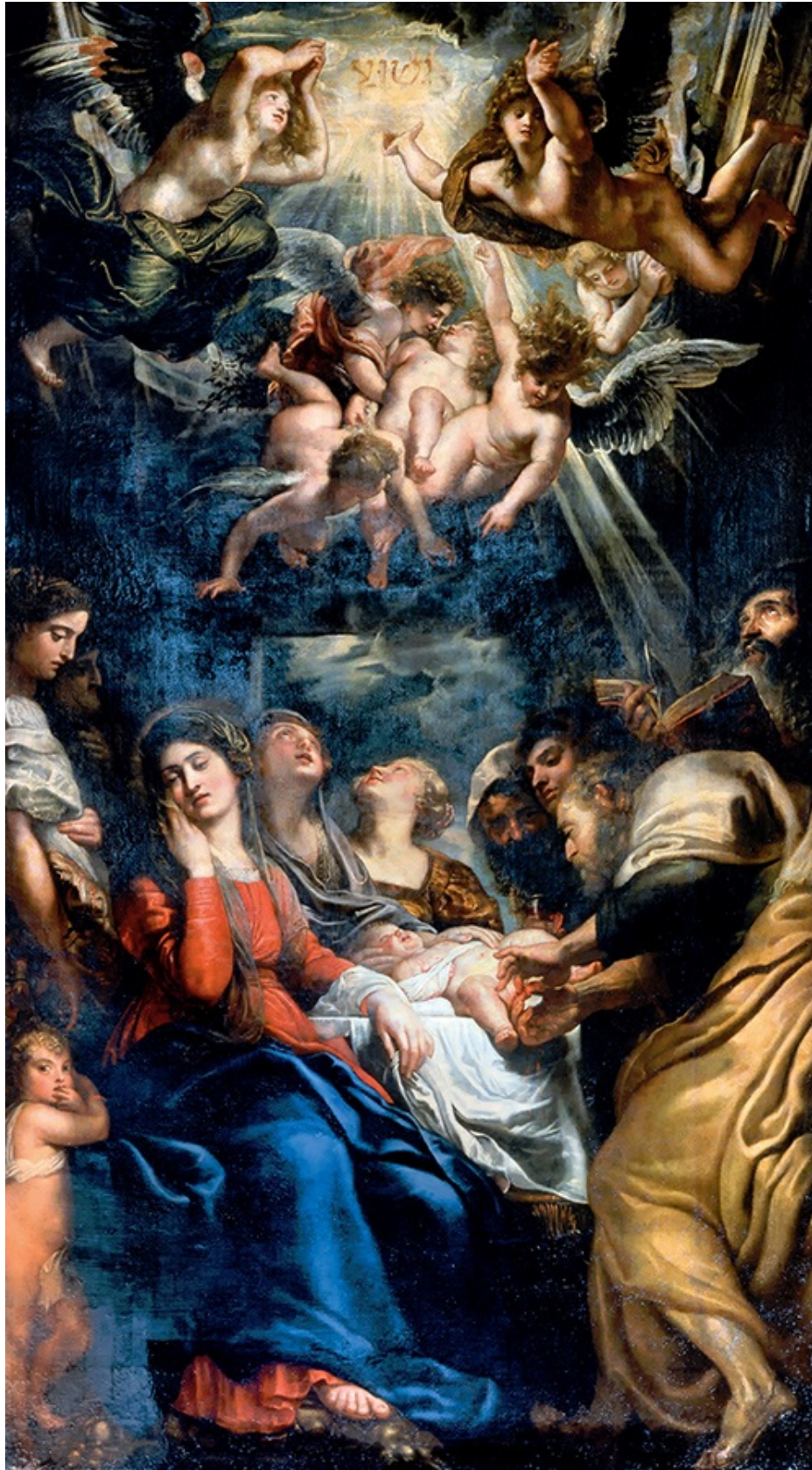
Di questa attenzione per la grande pittura del Cinquecento italiano e anche, dunque, per il Correggio, è sicura testimonianza proprio il Presepe di Fermo, nel quale per certo si rammemora la *Natività* del Correggio, originariamente nella cappella Pratonero di San Prospero, a Reggio Emilia.



Correggio, *Natività*, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresda

Certo, le suggestioni per Rubens in Italia sono tante. “Rubens è un italiano,” affermò il Berenson. Ma soprattutto è vorace, come mostra, già fra il 1603-1604, la

serie degli *Apostoli* del museo del Prado, prove di un caravaggismo radicale, estremo, ignoto allo stesso Velázquez; al grado zero del realismo, in una dimensione primaria e formidabilmente sintetica. Ma per arrivare alla *Santa notte* di Fermo Rubens deve probabilmente passare attraverso l'ariosa sintesi, fra retorica e pittura della realtà, della grande *Circoncisione* per la chiesa di Sant'Ambrogio a Genova. Con un pittoricismo ancora veneziano egli fa piovere sul gruppo principale la luce che viene da un coro di angeli intrecciati, stretti parenti di quelli che troveremo nel Presepe di Fermo. La meditata concezione dell'opera, anticipata dal bozzetto conservato al museo dell'Ermitage di San Pietroburgo, ci è confermata anche dal documento pubblicato da Michael Jaffé che spiega come la suggestiva ipotesi del Longhi debba essere parzialmente corretta: la pala di Fermo non è la prova generale per quella in Santa Maria in Vallicella, ma una sorta di premio di consolazione per le difficoltà della commissione romana. Il 23 febbraio 1608 il rettore della Congregazione dell'Oratorio dei Filippini di Roma, padre Flaminio Ricci, scrive al confratello Francesco Francellucci, rettore dell'Oratorio di Fermo: "Con il pittor che ha fatto il nostro quadro dell'altar maggiore che viene intorno ad ottocento scudi, ho fermato il patto di dipingere il quadro de' la Natività per l'altare che mi scrivete secondo la misura mandata, et i lumi avvisati che egli ha il prezzo.



Pieter Paul Rubens, *Circoncisione*, chiesa del Gesù, Genova

L'ho fermato a dugento scudi." Il 31 maggio padre Flaminio scrive a padre Francellucci: "Di questa settimana ho condotto due miei amici intelligenti di pittura a

vedere il quadro ormai compito. Uno è un religioso laico e valente pittor chiamato il P. Blasio de' padri Theatini di Monte Cavallo. L'altro è il Sig. Giovan Battista Crivelli gentil huomo romano. Ad ambedue è piaciuto molto, et mi hanno detto che il danaro è stato speso benissimo e darà gran soddisfazione." Quanto alla felicità dell'invenzione, alla intimità del notturno, alla luce che emana dal Bambino, riverberando sui volti della Vergine e dei pastori, padre Flaminio ci dà una chiave di lettura orgogliosa, ma anche lungimirante, per ciò che lo riguarda: "Non ho voluto prescrivere forma né altro particolar circa le figure et altra qualità del quadro, perché così sono stato consigliato per la qualità del pittor che sia meglio lasciarlo nella sua libertà essendo hora in punto di acquistar gran credito et non di quelli che l'hano acquistato e lavorano alla straccha come si suol dire." Il 7 giugno la *Santa notte*, dipinta fra il marzo e il maggio del 1608, è compiuta: nove settimane di concentrazione, con la elaborazione di alcuni bozzetti (San Pietroburgo, Ermitage; Los Angeles, Armand Hammer Museum) e di disegni (come lo *Studio per due pastori* di Amsterdam, Gemeente musea). Padre Flaminio comunica al confratello Francesco Francellucci: "Il quadro è finito, il pittor mi sollecita." Il 9 luglio ripete le istruzioni che gli ha dato il Rubens per togliere la tela, arrotolata per il viaggio, dall'imballaggio: "Mi scordai avvertirti per ordine del pittore, che se le carte si fussero attaccate alla pittura si possa lavar leggermente con un poco d'acqua calda, et che se per questo principio il quadro no riuscirà completamente nel lume nascea dalla vernice datagli di fresco quale tuttavia saria lassata et si saria più imbrunito e finalmente che per questo medesimo fine del lume carbone nel metterlo nel suo luogo far che pendesse un poco dalla parte da alto in modo che di sopra fusse entrato et incastrato manco nella sua cornice da alto che nella parte da basso." Il 16 luglio il dipinto arriva a Fermo per essere collocato nella cappella Costantini della chiesa di San Filippo Neri. Una più attenta considerazione delle fonti, come è quella fornita da Luigi Dania, può ancora correggere il desolato panorama di disattenzione e di dissoluzione della memoria registrato dal Longhi, al quale resta il merito della moderna percezione storico-critica dell'opera. La quale è però ricordata nell'inventario della chiesa, compilato da Francesco Maria Roccamadori, del 1729: "Questo quadro è una pittura famosa dell'ingegnoso pittore Pietro Paolo Rubens fiammingo." Lapidario ma preciso. Più tardi, Anton Raphael Mengs, mirabile interprete del Correggio, di passaggio a Fermo, non faticherà a riconoscere nel Rubens l'autore della tela. Due non insignificanti precedenti della intuizione del Longhi. Il notevole incrocio fra Correggio e Caravaggio, compiuto in laboratorio dal Rubens, sembra favorito dalla destinazione periferica dell'opera, l'ultima tra quelle concepite dal pittore in Italia, se si considera che i grandi pannelli in ardesia per l'altare maggiore della Chiesa nuova sono una riedizione della prima versione respinta dai committenti per qualche "incidente" iconografico. Il 26 ottobre 1608, richiamato in patria dalla malattia della madre, sarebbe infatti partito da Roma per non farvi più ritorno. Ma le prove romane per Santa Maria in Vallicella, nel loro grandioso impianto protobarocco, sembrano indicare un diverso percorso, che il

Bellori riconduce, non senza ragionevolezza, a Paolo Veronese.



Pieter Paul Rubens, *Vergine con angeli*, part., chiesa Santa Maria in Vallicella, Roma

Nei grandi dipinti su ardesia, con i quali Rubens risolse soprattutto l'inconveniente (così come egli traduce le riserve dei padri della Congregazione) della "sciagurata luce" sopra l'altare, Caravaggio sembra non avere lasciato traccia. Il tripudio di angeli ha invece una forte ascendenza correghesca. La questione tecnica è infine risolta dipingendo "in pietra o materia che sorbe li colori a fine che non ricevono lustro da quei perversi lumi".



Pieter Paul Rubens, *Vergine con angeli*, chiesa Santa Maria in Vallicella, Roma

Inviando un dipinto a Fermo “a scatola chiusa”, senza discutere con i committenti e senza conoscere il luogo cui era destinato, Rubens sceglie un’ambientazione

notturna, facendo splendere il Bambino come nella *Natività* di Caravaggio dell'Oratorio di San Lorenzo a Palermo. Così illumina prima di tutto il volto della Vergine e poi, con diverse gradazioni, quello dei letteralmente abbagliati, e sconcertati, pastori che assistono all'evento, quotidiano e miracoloso insieme. Il nodo degli angeli, galleggianti nell'aria e ben diversi da quelli del pannello centrale di Santa Maria in Vallicella, non sarebbe, come già si è detto, senza gli spericolati angeli in picchiata delle *Sette opere di Misericordia* di Caravaggio a Napoli. Ma come poteva Rubens conoscere o arieggiare opere dipinte a Napoli o a Palermo? Certamente doveva essergli arrivata l'eco di invenzioni tanto innovative e impegnative.



Caravaggio, *Natività coi santi Francesco e Lorenzo*, oratorio di San Lorenzo, Palermo



Nella *Santa notte* di Fermo, finalmente Rubens e Caravaggio si incontrano, si sfiorano.

Ma quando Rubens crede di avere rubato l'anima a Caravaggio, Caravaggio è già più lontano: il pittore lombardo non si diverte più con gli effetti speciali, con la luce che dal basso riverbera sul gruppo d'angeli come era stato nelle *Sette opere di misericordia*.

Rubens si impegna, gioca con le luci strisciate, con i chiaroscuri. Ma Caravaggio ormai non si compiace più di virtuosismi "caravaggeschi", piuttosto ripensa il Vangelo e rinuncia a ogni artificio con una sconvolgente semplicità. Rubens esibisce una bravura esagerata, trionfante, ma Caravaggio anticipa miracolosamente la sensibilità dei "vinti" di Malavoglia.

D'altra parte, anche Rubens è già altrove. Se noi conoscessimo, di questo momento dell'opera di Rubens, soltanto la *Santa notte* di Fermo, ci configureremmo un pittore di stretta osservanza caravaggesca, "fiammingo ma da putto allevato in Roma". È in essa, infatti, soprattutto una grande coerenza compositiva e una perfetta unità di azione che, attraverso Caravaggio, aprono allo spazio barocco. Non poteva non avvertirlo il Longhi: "Ma *La notte* di Fermo è fra tutti quei dipinti contemporanei l'unico felicemente maturo; l'unico che, seppure in un diverso equilibrio, più classicamente veneto, anticipi la piena misura del Rubens come genio 'barocco'."

DALL'OMBRA ALLA LUCE

IL TESORO D'ITALIA IV

CAPITOLO I

ROMA

ORAZIO GENTILESCHI

REALISMO MAGICO



Orazio Gentileschi, *David con la testa di Golia*, Galleria Spada, Roma

Ho sempre pensato che, per strade diverse e restando in ombra, Orazio

Gentileschi, pacato e non turbato pittore toscano, nato a Pisa nel 1563, dieci anni prima di Caravaggio, abbia condiviso sul piano formale la rivoluzione caravaggesca. E che l'abbia fatto senza essere condizionato, nello spirito e nella visione, dal più giovane. Per distinguerne il concorde punto di vista, potremmo dire che, al realismo caravaggesco, egli aggiunge una declinazione più sofisticata, lontana dalla strada, in interni non di taverne bensì di palazzi, fino a raggiungere un vero e proprio realismo magico.

La precisione e la nitidezza dell'immagine sono le stesse di Caravaggio, ma cambiano lo stato d'animo e la distanza.

Gentileschi non arriva *dopo*; lo vediamo, nel suo primo tempo, nella *Madonna con il Bambino* della Galleria Borghese, nel *San Francesco e l'angelo* del Prado, nella *Salita al Calvario* di Vienna, opere in cui manifesta una sua originalità, un pathos composto che va ben oltre le soglie del manierismo e sta in un mondo sideralmente lontano da quello di Caravaggio. E quando, nel 1607, licenzia *I martiri Valeriano, Tiburzio e Cecilia*, ora a Brera, la sua invenzione è così pura da farci respirare un'aria nuova, di incontaminata spiritualità. Pur nella perfezione formale, Orazio rigetta ogni residuo di visione ideale. Ma il suo realismo, come vediamo nel *David con la testa di Golia* della Galleria Spada a Roma, è estraneo a ogni violenza, declinato quasi in chiave manzoniana: il suo Davide ha il carattere di Adelchi, ha abbattuto Golia ma ha ucciso, ha agito con brutalità, non si compiace del proprio successo e tiene l'arma nell'ombra: "Non resta che far torto, o patirlo. Una feroce / forza il mondo possiede, e fa nomarsi / dritto: la man degli avi insanguinata / seminò l'ingiustizia; i padri l'hanno / coltivata col sangue; e omai la terra altra messe non dà."

Dopo la morte di Caravaggio, però, Orazio vivrà il trauma della violenza patita dalla figlia Artemisia; e sempre più la sua interpretazione del reale si farà intimistica, come si vede nelle opere del periodo marchigiano, a Fabriano, tra il 1613 e il 1619 e negli affreschi e nelle tele per il duomo e per la chiesa di San Benedetto. In particolare, nella nobilissima pala con la *Visione di santa Francesca Romana* Caravaggio è veramente lasciato alle spalle, per una straordinaria riappropriazione di valori spirituali, in una divina immanenza. Non è escluso che, sul pittore, abbia agito una suggestione lirica recuperata dal Lorenzo Lotto marchigiano; ma è certo che, nel rapporto con il divino, la spiritualità di Orazio si differenzia da quella di Caravaggio allo stesso modo di Beato Angelico rispetto a Masaccio.



Orazio Gentileschi, *Danae*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles



Ormai Gentileschi si muove in perfetta autonomia, lontano da Roma, passando prima a Genova e poi di nuovo in Toscana. È questo il tempo del mirabile *Lot e le figlie*, nelle versioni di Madrid e di Los Angeles, con un'inedita poesia della natura e una messa a fuoco così limpida da ricordare Vermeer. Non meno meravigliosa è l'*Annunciazione*, nelle due versioni della chiesa di San Siro e della Galleria Sabauda di Torino, d'incorrotta limpidezza. A Genova, nella chiesa di San Siro, l'*Annunciazione* è ambientata, come spesso in Gentileschi, in un interno aulico, con un'alcova e le lenzuola scomposte che la luce accarezza e definisce con implacabile evidenza. Dalle finestre entra, con la colomba dello Spirito Santo, quella luce vera sempre cara all'artista, che si stampa sul muro evidenziandone un cedimento dell'intonaco, civetteria per rivelare la grande attenzione ai particolari. Mirabili le ali piumate dell'angelo, in un bianco sul quale contrasta il più bianco giglio; è croccante il pannello, vibrante il cangiantismo delle maniche che svariano dal viola al rosa. L'angelo è un ragazzo devoto con la faccia interrogativa, lievemente in ombra, mentre la mano si raddrizza per indicare il cielo e, nella direzione dello Spirito Santo, la volontà di Dio. Il tutto accade in un interno di palazzo con i vetri delle finestre a losanga anziché a lastra intera, a richiamare quello spirito di realismo olandese che, appunto, ha fatto accostare Gentileschi a Vermeer. L'angelo indica il cielo, la Madonna ne prende atto inchinandosi e col cenno di avere inteso della mano. Ricorderemo a lungo quella luce nella stanza, quelle parole segrete, quell'amore inespresso tra la giovane donna e l'angelo giovinetto che, invaghito di lei, la guarda con tale desiderio da costringerla ad abbassare gli occhi. Nessuno avrebbe potuto raccontare queste emozioni con più discrezione di Orazio Gentileschi.

È anche il momento della più magica delle sue invenzioni: la *Danae*, gloriosa, della collezione Seigen di New York, che io vidi circa trent'anni fa a New York e che verrà battuta all'asta da Sotheby's con una stima tra i 25 e i 35 milioni di dollari. Nel 1620, come oggi, l'artista doveva essere particolarmente apprezzato da collezionisti esigenti e sofisticati. Così, nel 1621, il genovese Gian Antonio Sauli, arrivato da Genova a Roma per l'elezione di papa Gregorio XV, provò desiderio per le opere di Orazio e "fece grandi istanze all'autore, promettendogli buone ricompense". Per il Sauli, Orazio dipingerà una *Maddalena*, *Lot e le figlie* ora al Getty, e la *Danae*. Di certo, l'opera è di così abbagliante bellezza, quasi a onorare il soggetto della pioggia di monete d'oro sulla giovane donna nuda sul letto, da farci ancora una volta interrogare sull'indifferenza e sciattezza dei funzionari delle sovrintendenze e del Nucleo tutela patrimonio artistico dei carabinieri, che non hanno vigilato, sia nelle sedi storiche dei marchesi Durazzo Pallavicini a Genova e Negrotto Cambiaso ad Arenzano, sia nella leggendaria collezione Cattaneo Adorno, presso cui l'opera è ancora documentata nel 1975.

Fu la marchesa Carlotta ad alienare il dipinto, senza vincoli o divieti di esportazione, prima della storica asta Christie's di Cesano Maderno (cui partecipai) nel 1979. Anche negli anni settanta vigeva una normativa precisa in materia di beni artistici notevoli appartenenti a privati; e io, funzionario di sovrintendenza, nel 1978 provvidi a numerose notifiche di opere, anche meno importanti di questa *Danae*. Appare dunque incredibile che essa sia stata alienata all'estero, e di fatto sottratta al patrimonio artistico italiano tra misteri, omissioni, perplessità, amarezze. Oggi possiamo rimpiangerla, ma sarei felice di conoscere la pratica dell'esportazione, e credo che gli organismi di tutela non possano sottrarsi alla verifica.

Con la *Danae*, Gentileschi è arrivato al vertice più alto. Seguiranno la *Suonatrice di liuto*, in un interno caravaggesco ripulito e luminoso, e un *Giuseppe e la moglie di Putifarre* con una composizione rigorosamente teatrale. Tra il 1624 e il 1626, l'artista è chiamato da Maria de' Medici a Parigi, dove lascia una *Allegoria della felicità*, trionfante. Nell'ultimo tempo, la sua fama lo porta alla corte di Carlo I d'Inghilterra, dove dipinge, con la mente ancora a Parigi, un'elegantissima *Diana*. E concepisce, in più versioni, una delle sue più originali invenzioni: il *Riposo nella fuga in Egitto* (con varianti che si trovano al Louvre, a Birmingham, al Getty Museum di New York e al Kunsthistorisches Museum di Vienna), con la nuovissima idea del muro sbrecciato davanti al quale, sfinito e disteso, dorme san Giuseppe (e, in due versioni, l'asino sta dall'altra parte del muro).

La lunga e vasta carriera di Orazio si chiude con un capolavoro assoluto: il *Mosè salvato dalle acque* ora al Prado (un altro è alla National Gallery di Londra). L'azione, riservata a un gruppo di elegantissime donne, si fa corale, in un paesaggio al crepuscolo da cui vengono bagliori sulle vesti, con un virtuosismo così vertiginoso da lasciare senza parole. E da indurci a una lunga, silenziosa, meditazione.



Orazio Gentileschi, *Riposo nella fuga in Egitto*, part., Museo del Louvre, Parigi



Orazio Gentileschi, *Riposo nella fuga in Egitto*, Museo del Louvre, Parigi



Orazio Gentileschi, *Mosè salvato dalle acque*, Museo del Prado, Madrid





Orazio Gentileschi, *I martiri Valeriano, Tiburzio e Cecilia*, Pinacoteca di Brera, Milano



ARTEMISIA GENTILESCHI

CORPO PRIMA CHE ANIMA



Artemisia Gentileschi, *Cleopatra*, part., Fondazione Cavallini Sgarbi, Ro Ferrarese

La prima notizia sul dipinto risale al 1945, quando lo scrittore Antonio Baldini

(Roma, 1889-1962) lo pubblicò sul settimanale popolare “L’Europeo”, registrandone l’intervento di restauro con il quale fu rimosso dalla tela il velo posticcio che copriva la figura.

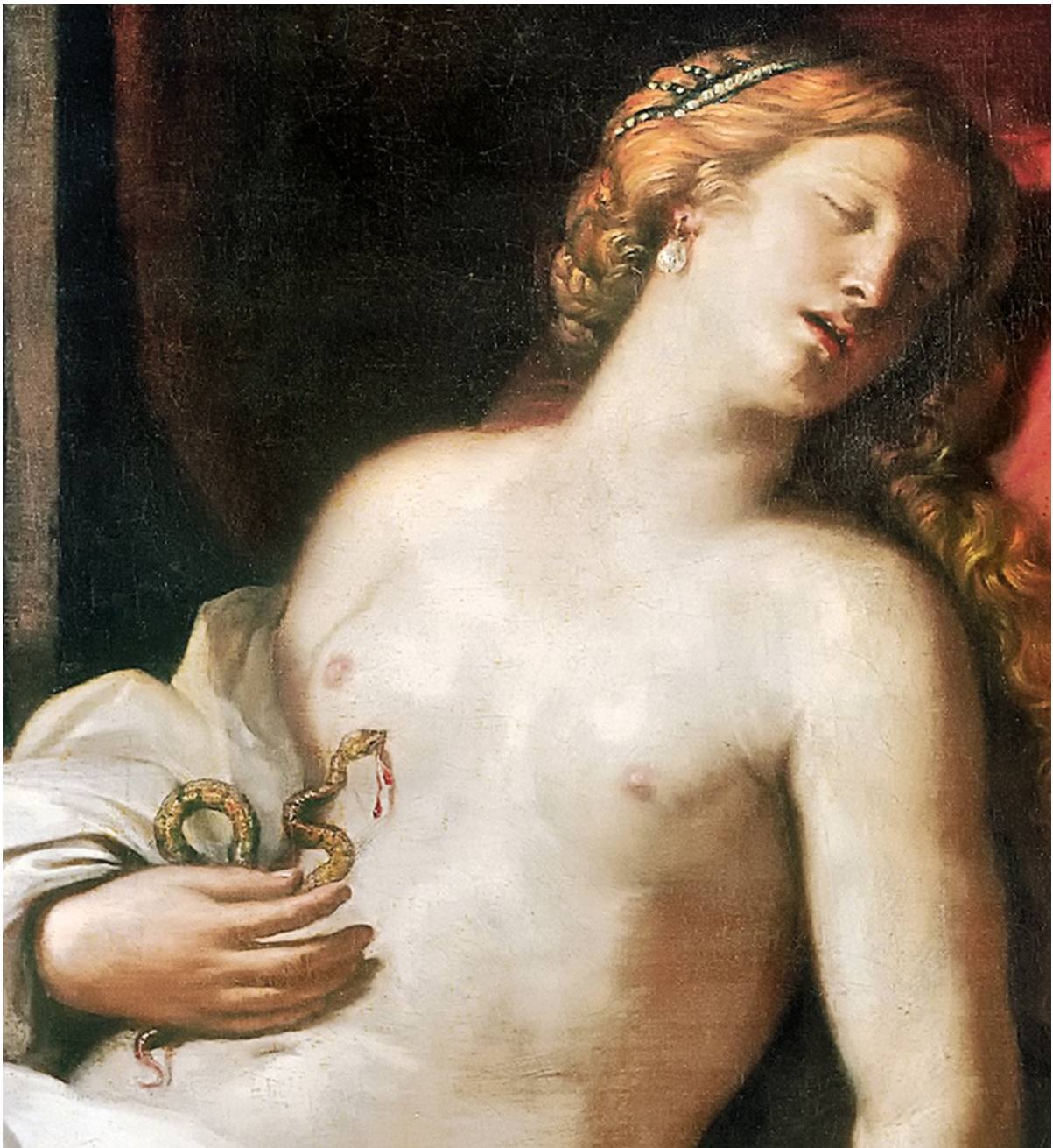
La rivelazione delle forme originarie della *Cleopatra*, allora creduta di Guido Cagnacci, ispirò allo scrittore una gustosa digressione letteraria sul tema della bellezza femminile, che insiste non poco sulla rotonda sensualità dell’effigiata. Una riproduzione dell’opera era conservata da Roberto Longhi nella cartella dedicata a Guido Cagnacci presente nella sua fototeca. In quella sede fu visto e restituito ad Artemisia, con felici intuizioni, da Gianni Papi, che ne diede notizia su “Paragone” nel 1994. Nonostante l’evidenza del riconoscimento, l’opera sfuggì stranamente all’impresa monografica di R. Ward Bissell (1999). Individuai il dipinto nei primi anni novanta, nella casa romana di Sergio Claudio Perroni, allora mio agente. Offuscato da vernici ingiallite che ne ammorbidivano la potenza plastica, sembrò poter sostenere la tradizionale attribuzione a Cagnacci, finché una semplice pulitura non lo riportò ai caratteri originari di energia e realismo tipici di Artemisia.



Artemisia Gentileschi, *Cleopatra*, part., Fondazione Cavallini Sgarbi, Ro Ferrarese

La figura femminile, di sgraziate forme e quasi insolente pesantezza fisica, è elegantemente contenuta da un panneggio rosso di tagliente evidenza. Ma è appunto un contrasto, giacché tutto, nella donna, parla di sensi e di sensualità. E non solo, evidentemente, per il peso del corpo, mai così abbandonato, dilagante come neppure

nei soggetti più crudi di Caravaggio, ma anche per il volto languido e lascivo. Così che questa *Cleopatra* è un paradigma di realismo, in un vero e proprio innamoramento per Caravaggio, sia pure senza indulgere nella ripetizione dei soggetti. E con un ribaltamento sessuale. In Caravaggio, infatti, il corpo ignudo e lascivo è, di regola, maschile: dall'*Amore vincitore* al *San Giovanni Battista*. Artemisia Gentileschi, simmetricamente, traduce quella visione al femminile. E l'impatto è ancora più forte, più evidente, sia rispetto al modello delle Veneri o delle Danai tizianesche (per non dire delle ignude bronzinesche), sia rispetto ai modelli più vicini, quando non perfettamente contemporanei, di Guido Reni, di Guercino e dello stesso Orazio Gentileschi.



Guercino, *Cleopatra morente*, part., Musei di Strada Nuova, Genova



Artemisia Gentileschi, *Cleopatra*, Fondazione Cavallini Sgarbi, Ro Ferrarese



Guercino, *Cleopatra morente*, Musei di Strada Nuova, Genova



Caravaggio, *Amore vincitore*, part., Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlino

Chi abbia in mente la classicissima *Cleopatra* di Guercino, a Palazzo Rosso di Genova, ricorderà un elegante languore, un equivalente pittorico del melodramma. Artemisia ribalta tutto: il suo realismo è assoluto, immanente, senza alcuna concessione lirica o intimistica. Perfino Caravaggio si mostra più prudente, mentre Cagnacci persegue una sensualità intellettuale, sofisticata. Raramente un nudo ha rinunciato nelle forme e nella posa a ogni esterna gradevolezza; di questa Cleopatra sentiamo gli odori, il sudore, la puzza. Difficile concepire volumi così eccedenti come quelli del braccio e della pancia, di una Cleopatra mai meno regale di così. Una femmina e basta, corpo prima che anima, esistenza prima che essenza. Artemisia dipinge il suo manifesto, non di indipendenza psicologica della donna bensì di libertà del corpo, libertà anche di perdere l'armonia. Poi: la testa pensa, soffre; la morte si avvicina, i sensi si allentano, la coscienza si attenua. Sul punto di svenire, Cleopatra avverte un dolore lontano; nel suo corpo e nella sua testa, risponde l'animale.

Ogni altra Cleopatra dello stesso periodo mostra una grazia, un'intenzione di far quasi dimenticare il gesto estremo nella misura delle forme, nel deliquio di un'attrice che recita la parte. La Cleopatra di Artemisia è invece una donna che muore e non ha tempo di pensare alle condizioni del proprio corpo, di mettersi in ordine. Per essere presentabile, Artemisia dipinge la Cleopatra impresentabile. Il dolore è vero dolore fisico, non l'idea del dolore. C'è forse una sovrapposizione autobiografica in questo volto che ne richiama altri nella pittura di Artemisia. La bellezza dei lineamenti cede alla smorfia, la lussuria ormai trascorsa cede all'abbandono della carne. Non c'è incertezza, non c'è esitazione nel gesto di questa Cleopatra, senza languori e anzi coraggiosa, per nulla femminile. L'elemento più nuovo del dipinto consiste proprio nell'attribuzione a una donna di attitudini solitamente tipiche del mondo maschile.



Caravaggio, *Amore vincitore*, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlino

GIOVANNI FRANCESCO GUERRIERI

INTIMISMO RUSTICO



Giovanni Francesco Guerrieri, *Ercole e Onfale*, part., collezione privata

Tra i caravaggeschi, molti sono grandi pittori e alcuni sono più grandi dello stesso

Caravaggio – talvolta perfino nell’invenzione, pur derivando lo spirito dal maestro; più spesso, nel mestiere, nella mera esecuzione pittorica. Nessun dubbio, infatti, che un pittore come Jusepe de Ribera, non particolarmente originale nelle composizioni, sia meravigliosamente vero nella materia, densa e tesa ben più di quella di Caravaggio. E ancora, meravigliosi sono Valentin de Bolougne, Simon Vouet, Ter Bruggen, Serodine e Stomer. Il piacere che dà la visione di un’opera di uno di questi artisti è incomparabile. Ci sono naturalmente alcuni seguaci di Caravaggio meno originali e meno virtuosi; e altri, come Orazio Gentileschi – come abbiamo visto –, che dal realismo del maestro risalgono a un nuovo ed elegantissimo classicismo. Gentileschi fu lungamente attivo nelle Marche, e mi piace partire da lui per mettergli a confronto un artista nativo delle Marche che guarda a lui, oltre che a Caravaggio, e lo traduce nella sua lingua rustica, contadina: Giovanni Francesco Guerrieri. È questi un pittore della realtà senza spettacolo, senza effetti speciali, che non ha l’originalità degli artisti sopra ricordati, ma che più di tutti, nella parte essenziale della sua produzione, intende la verità e lo spirito di Caravaggio.

Guerrieri difende orgogliosamente la sua condizione provinciale, e non ha alcuna intenzione di rinunciare alla parlata dialettale, alle immagini rustiche e legnose, talvolta anche sgrammaticate, che danno alle sue composizioni un sapore di autenticità quasi estraneo alla volontà artistica. In questo, si pone agli antipodi di un conterraneo, nato a Pesaro, di raffinatissimo idealismo nel solco di Guido Reni: Simone Cantarini, per il quale, come vedremo, la lezione di Caravaggio è obsoleta e perfino deviante. Pesaro non è lontana da Fossombrone, da cui proviene Guerrieri, nato nel 1589, e per il quale vedere la realtà e rappresentarla vuol dire essenzialmente misurarsi con Caravaggio, risalire alla sua lezione, fino al primo decennio del Seicento, e confrontarsi con le precoci testimonianze, ancor vivo il maestro lombardo, non solo di Rubens a Fermo ma anche di Orazio Gentileschi, presente nella chiesa del Gesù ad Ancona con la meravigliosa *Circoncisione*, uno dei dipinti più belli delle Marche, voluto da Giovanni Nappi che desiderò e finanziò l’edificazione della chiesa.



Giovanni Francesco Guerrieri, *Ercole e Onfale*, collezione privata





Orazio Gentileschi, *Circoncisione*, Pinacoteca civica Francesco Podesti, Ancona



Giovanni Francesco Guerrieri, *Circuncisione*, chiesa di San Francesco, Sassoferrato (Ancona)

Qualche anno dopo, tra il 1614 e il 1615, ritroveremo Gentileschi a Fabriano nella cattedrale di San Venanzio, nella chiesa di San Benedetto e nella chiesa di Santa Maria Maddalena. Sono tra le più alte e intense opere del pittore, coeve alle tele con le *Storie di san Pietro* di Giovanni Baglione nella cattedrale di Macerata, nelle quali Roberto Longhi vede “una mescolanza un po’ aspra fra le parti di maniera e quelle del naturale”. Il riferimento a questa definizione del Longhi ci consente d’indicare anche per le Marche, come ho scritto in apertura di questo libro, il determinante contributo delle intuizioni del critico, al quale si deve l’agnizione della *Santa notte* di Rubens, da lui riabilitata, dopo anni di oblio, nel 1927, con il fondamentale saggio: “*La notte*” di Rubens a Fermo.

Con grande interesse deve avere osservato tali dipinti Giovanni Francesco Guerrieri, offrendo intanto una variazione al tempo stesso fedele e originale della *Circoncisione* anconetana di Gentileschi nella grande tela di analogo soggetto, dipinta circa dieci anni dopo per la chiesa di San Francesco a Sassoferrato. Per entrambi i pittori, Caravaggio è un maestro della forma plastica, depurato del chiaroscuro d'interno e riportato alla luce del giorno. Il procedimento è chiaro in entrambe le opere. Ma ciò che è levigato e nitido in Gentileschi diventa intimo e domestico in Guerrieri, il cui caravaggismo resiste per quasi tutta la vita, fino almeno alla metà del quinto decennio del Seicento, come ci dicono il *San Carlo Borromeo e il miracolo del bambino nato cieco* per la chiesa di San Pietro in Valle a Fano, dipinto verso il 1640, e la paletta domestica per la "Cappelluccia" del palazzo Gasparini di Mercatello sul Metauro, da me ritrovata, e databile tra il 1640 e il 1641.

La poetica di Guerrieri è intimistica e sentimentale, calata in un mondo rustico e contadino che riproduce fedelmente, con un sapore di autenticità proprio della lingua dialettale, a metà strada fra il romagnolo e il marchigiano. Pochi pittori hanno un colore locale così intenso nel loro pertinente e persistente realismo; in un certo senso, Guerrieri rappresenta per le Marche quello che Ceruti rappresenta per la Lombardia. Appare anemico, recitato, quando accede, verso il 1650, a una visione idealizzata, come avvertendo con ritardo l'influenza del classicismo bolognese, in particolare del Domenichino, presente a Fano con il *Davide con la testa di Golia*, ora nella Pinacoteca civica. Nella sua piena maturità, Guerrieri aveva dipinto le sue opere più autentiche, una delle quali rappresenta l'*Adorazione del Bambino con san Giuseppe e sant'Anna*, con figure più grandi del vero. Perché, nel rapporto con Caravaggio, Guerrieri dimostra un entusiasmo che rassicura e dà conforto all'uomo, in una visione evangelica di cui il linguaggio di Caravaggio è la più autentica rappresentazione. E Guerrieri aspira, nella sua interpretazione, a essere più vero del vero. Al di là della sua statura pittorica, ce lo comunica come nessun pittore del Seicento.

Guerrieri, nato nel 1589, risulta già attivo adolescente, tra il 1601 e il 1605, con opere ricordate ma perdute. Nel 1602 realizza lo stendardo per Mombaroccio, di cui il padre fu podestà. Feudo dei Bourbon del Monte, Mombaroccio era governato da Guidubaldo, celebre matematico e collezionista di opere d'arte, fratello del cardinale Francesco Maria, protettore di Caravaggio. Si può pensare che quest'ultimo possa aver avuto un ruolo importante nell'introdurre il giovane marchigiano nell'ambiente artistico romano. Nel 1605, Guerrieri si trova ancora a Pesaro. Ma subito dopo soggiorna a Roma, come egli stesso ci fa sapere quando segnala, tra i suoi quadri in città, a partire dal 1605, una *Annunziata* per la chiesa di Santa Maria del Castello di Montemontanaro, opera non pervenutaci, pagata al padre. La permanenza a Roma durò qualche anno, pure interrotta da ritorni in patria. Al 1611 risale, dunque, la prima opera conosciuta del Guerrieri, la *Maddalena*, firmata e datata, dipinta a ventidue anni, come indica l'eloquente iscrizione, non sappiamo se a Roma o in uno dei rientri nelle Marche. Essa proviene dalla collezione Cappellani-Pace di

Fossombrone, dove la vide il Vernarecci. L'opera, insieme alla diretta derivazione dal realismo caravaggesco, rivela un gusto per i dettagli di sensibilità nordica e una misura della forma che richiama anche i toscani, specie Ludovico Cardi, detto il Cigoli.

Evidente è anche il rapporto già segnalato con Orazio e Artemisia Gentileschi. La riapparizione della tela di Perugia sembra confortare la tesi che i frutti di questi contatti siano maturati tra Umbria e Marche, in una personale interpretazione del naturalismo, evidente nelle *Storie di san Nicola da Tolentino* e nella *Circoncisione* della chiesa di San Francesco a Sassoferrato, concepite tra il 1614 e il 1615 a soli ventisei anni, che maturerà nell'evoluzione della sua ricerca fino a stemperarsi, come abbiamo visto, nella produzione matura, orientata verso un imprevedibile ritorno al bello ideale. Della *Maddalena* esiste anche una replica più tarda, oggi nella Pinacoteca di Fano. Del primo periodo romano è infine una copia della *Deposizione* di Caravaggio, anch'essa in origine in San Francesco di Sassoferrato, asportata poi dalle truppe napoleoniche e trasferita a Milano, dove è ancora nella chiesa di San Marco, a testimoniare in tempi precoci le fonti caravaggesche dirette del giovanissimo Guerrieri.



Giovanni Francesco Guerrieri, *Sant'Agnese*, Fondazione Cavallini Sgarbi, Ro Ferrarese

ANGELO CAROSELLI

UNA STORIA BORGESIANA



Angelo Caroselli, *Vanitas*, part. Fondazione Longhi, Firenze

La riapparizione di due capolavori come la *Morte di Cleopatra* e *Giuditta con la*

testa di Oloferne ci consente di affrontare la questione della complessa personalità di Angelo Caroselli e del suo doppio, denominato Pseudo Caroselli.

In Angelo è immediatamente evidente la suggestione di Caravaggio, in una specializzazione dei temi di genere interpretati in chiave allegorica. A questa prima personalità vanno riferite opere che concordano, formalmente, con la *Vanitas* della Fondazione Longhi. Gruppo nel quale può certamente essere accolta l'ultima, in ordine di tempo, da me riconosciuta, in Sicilia, dove pure è documentata la presenza del Caroselli. Si tratta di un olio su tavola di 29×39 cm (il capolavoro di Antonello *Ritratto di ignoto marinaio* al museo Mandralisca di Cefalù è 31×24,5 cm) ed è registrato nel cartellino e in una riproduzione provvidenzialmente tradotta in cartolina come "Anonimo pittore olandese della prima metà del XVII sec., *Melanconia*". È invece un'opera inequivocabile di Angelo Caroselli anche nella variante, interna al suo *corpus*, dello Pseudo Caroselli, e il soggetto è, in tutta evidenza, una *Vanitas*. La donna, con un copricapo di velluto rosso ornato da una borchia d'oro, inclina lo sguardo (questo sì, malinconico) su un teschio che svela (la mano sinistra solleva il velo), sul quale poggia un libro aperto con la scritta: "Quam amara memoria tua." La mano destra indica il libro. Indiscutibile riflessione sulla morte, *vanitas* o *memento mori*; ma anche, possibilmente, richiamo a una persona amata e perduta, nel quale si adombra il proprio inevitabile destino di solitudine. La donna, infatti, pare rivolgersi al marito perduto, come sembra indicare, con riferimento alla memoria, la scritta sul libro. Ed ecco che, per una serie di coincidenze imprevedibili, il dipinto è stato certamente messo in relazione diretta dal Mandralisca con il vivissimo e vitalissimo *Ritratto di ignoto* di Antonello.

Da ogni punto di vista, rispetto all'irridente *Ignoto* di Antonello, l'espressione della donna di Caroselli manifesta un sentimento opposto. Di riflessione e di nostalgia, non di arguzia, malizia, ironia. Il pensiero della morte non attraversa la mente del personaggio di Antonello, mentre nella *Vanitas* del Caroselli tutto allude alla morte, compresa l'ombra caravaggesca che le taglia il volto. Come un dittico a posteriori, i due dipinti mettono in relazione l'uomo e una donna che ne contempla l'inevitabile condizione "col tempo", come la celebre *Vecchia* di Giorgione. Ma il tempo, in questo caso, sembra riguardare proprio l'*Ignoto*, trasformato da arguto esemplare della sicilianità in teschio. Il teschio dell'uomo perduto cui si rivolge, evitando la complessità del nostro sguardo, l'inconsolabile vedova.



Angelo Caroselli, *Vanitas*, part. Museo Mandralisca, Cefalù (Palermo)

Dunque, nella *Wunderkammer* del barone Pirajno, sembra di assistere al gioco borgesiano di una donna che piange sul teschio di quello che potrebbe essere stato l'ignoto di Antonello. La donna guarda questa amata reliquia e la indica, la svela, avendo metà testa in penombra, in un chiaroscuro caravaggesco, con un'intensa malinconia nello sguardo. L'opera è in ottime condizioni di conservazione e ha una qualità distinta perfino in dettagli come l'orlo ricamato dell'abito o nella morbidezza delle pieghe del cappello. Il riferimento più evidente al Caroselli è in dipinti come l'*Episodio di stregoneria* della collezione Canesso, con particolari identici, o nella *Scena notturna con giocatori*, e insomma nella produzione di genere d'ispirazione caravaggesca legata al mondo di bari, zingari, maghi, giocatori, prediletto dal

Caroselli.

Il dipinto della Fondazione Mandralisca ha un potente chiaroscuro, che accentua i volumi, e una straordinaria sintesi compositiva nel movimento delle mani, come in un inconsapevole omaggio proprio ad Antonello, che con le mani tentò la profondità dello spazio nell'*Annunciata* di Palermo o nel *Redentore* di Londra. Non stupisce che anche per questi requisiti la singolare *Vanitas* abbia incontrato il gusto del barone di Mandralisca Enrico Pirajno. È venuto il tempo di riaffiancarla al dipinto di Antonello, come forse, viste le dimensioni, fu nel suo Gabinetto di Storia naturale e Belle Arti.

Allo Pseudo Caroselli, affine ma diverso, possiamo ora riferire un corpus ben riconoscibile, di cui uno dei numeri più significativi è la *Morte di Cleopatra*, in deposito a palazzo Chigi di Ariccia. Volta a volta, lo Pseudo Caroselli, riconosciuto affine ma non coincidente con il Caroselli, fu identificato in un pittore fiammingo da Anna Ottani Cavina, in un pittore nordico da Luigi Salerno, o, per una parte delle opere che vi sono attribuite, in un figlio del Caroselli, Carlo, secondo Marta Rossetti. Quest'ultima, osservando la difformità delle opere riunite nel corpus dello Pseudo Caroselli, ipotizza che esso debba essere disarticolato in più mani, caratterizzate dal "piccolo formato, dall'uso del colore rilevato e da insolite iconografie ove protagoniste sono spesso figure femminili dai tratti lascivi e sinistri, al limite tra il tipo della cortigiana e quello della maga".



Angelo Caroselli, *Vanitas*, Museo Mandralisca, Cefalù (Palermo)



Antonello da Messina, *Ritratto d'uomo o ritratto d'ignoto marinaio*, Museo Mandralisca, Cefalù (Palermo)



La *Morte di Cleopatra* appartiene certamente al gruppo più significativo, insieme alla coppia di tele con *Circe* del Museo di arte medievale di Arezzo, alla *Vanitas* con allusioni magiche pubblicata dal Salerno, alla *Maga*, alla *Negromante*, alla *Coppia*, al *Bacco e Arianna* già nella collezione Appleby a Bailiwick of Jersey, al *Ritratto femminile* di collezione Boem, alla *Donna che canta* già nella collezione Brungs, alla *Giuditta e Oloferne*. Appare evidente, in una delle due sconvolte cortigiane di Cleopatra, il collegamento con la *Vanitas* del museo Mandralisca, ma alla stereotipata espressione di dolore, rispetto all'umana malinconia illustrata come stato d'animo dal Caroselli, si sovrappone un compiacimento per la decorazione, per l'ornamento degli abiti e i copricapi, accentuando il gusto per i dettagli.

La sensazione è che lo Pseudo Caroselli si muova nell'ambiente del teatro,

mettendo in scena episodi storici o mitologici. La *Morte di Cleopatra* è infatti uno spettacolo rappresentato su un palcoscenico, minuziosamente descritto nel pavimento di legno dipinto a lacunari di finto marmo. I gesti enfatici recitati, la parlante eloquenza delle mani, le espressioni forzate, urlanti, sono interpretati, se non cantati com'è proprio del melodramma. Ma sono estranei e lontanissimi dalla fonte caravaggesca, dal realismo in presa diretta che aveva consentito, per esempio, ad Artemisia Gentileschi, di concepire una *Morte di Cleopatra* d'insolente corporeità e di drammatico realismo.



Angelo Caroselli, *Vanitas*, part., Fondazione Longhi, Firenze



Angelo Caroselli, *Vanitas*, Fondazione Longhi, Firenze



Pseudo Caroselli, *Morte di Cleopatra*, part., collezione privata

SIMON VOUET

INFERNO DEI SENSI



Simon Vouet, *Tentazione di san Francesco*, part., chiesa di San Lorenzo in Lucina, Roma

Tra le testimonianze più alte della pittura del Seicento a Roma, con una potenza

espressiva inconsueta anche in una situazione straordinariamente ricca di stimoli e fertile d'idee nuove, come quella degli anni successivi la morte di Caravaggio, quando il pittore diventa una vera leggenda, vi sono alcuni capolavori di artisti francesi.

Conosciuto e ammirato da alcuni coetanei sopravvissuti, come Jusepe de Ribera, Orazio Gentileschi, Bartolomeo Manfredi, e in seguito da artisti non meno grandi di lui come Rubens, Caravaggio determina uno sconvolgimento epocale, senza precedenti, di dimensione europea. Resta comunque difficile capirne, prima che l'evidente portata, le ragioni. Ma quell'incendio, dopo la stagione riflessiva e critica del Manierismo, è di sconfinite proporzioni. In ogni chiesa, a Roma, se ne vedono i bagliori. E, miracolosamente, quei bagliori non sono imitatori o seguaci bensì interpreti sempre originali e innovatori. Neanche Raffaello, maestro algido e inimitabile, aveva determinato, attraverso i suoi allievi, un fenomeno così ampio e diffuso.

I francesi a Roma sono una vera e propria colonia, da Valentin de Bolougne a Nicholas Tournier e Claude Vignon, fino all'eccessivo Georges de La Tour, e hanno come cifra prevalente una bilanciata attenzione per le prove della più insolente e drammatica attualità, in presa diretta sulla realtà più cruda, e la meditazione sui reperti e le vestigia della civiltà romana. Così, bari, soldati, bevitori, giocatori, zingare si muovono tra sarcofagi e rovine, senza tradire l'attualità delle situazioni. Ma di questo equivoco colto, di quest'ambiguità, di quest'ossequio per il mondo antico, con la stessa deflagrante potenza di Caravaggio, si sbarazza il più grande, forse, e il più drammatico e vero dei francesi, Simon Vouet.



Simon Vouet, *Tentazione di san Francesco*, part., chiesa di San Lorenzo in Lucina, Roma

Arrivato presto in Italia – a Venezia nel 1612, a Roma nel 1614 –, Vouet vi rimase fino al 1627, calandosi in quella rappresentazione del vero che non era completamente riuscita neanche agli allievi più stretti di Caravaggio. I suoi inizi sono schiettamente realistici, non turbati dalla soggezione e dall'osservazione del grande modello.



Simon Vouet, *Tentazione di san Francesco*, chiesa di San Lorenzo in Lucina, Roma





Vouet ha un impulso nativo, una formidabile capacità di assimilare e di trasformare. Per lui la lingua caravaggesca è un istinto, una natura da far circolare in grandi macchine teatrali, come, tra le più antiche, nella *Nascita della Vergine* in San Francesco a Ripa, potente e suggestiva; e soprattutto nelle scene della *Vita di san Francesco* in San Lorenzo in Lucina. Qui, la temperatura, già altissima nelle cappelle Contarelli e Cerasi popolate di figure viventi da Caravaggio, si alza ancora, trasferendoci da un luogo di fede a un inferno dei sensi. Vouet vuole renderci scomoda e difficile la vita, come se camminassimo sui carboni ardenti. Non atmosfere ovattate, non musiche celestiali, non preghiere bensì tentazioni morbose, cupa

ambientazione di lupanare: questo ci trasmettono gli episodi della vita del santo, nell'insolita iconografia, coinvolgendoci nel suo tormento e nel suo turbamento.

Mai prima nessuno aveva rappresentato Francesco nudo su braci di carbone, in posizione equivoca, alla luce di una potenziata candela che accende di luci strisciate lo spazio. È una camera da letto con specchi, quadri e oggetti. Il santo è a terra, la scena è dominata da una donna che più tentatrice non potrebbe essere, coperta con un sontuoso manto di pelliccia ma ormai discinta nella veste e nelle calze discese sugli zoccoli rossi. Oh, quanto rossi! E quanto dorate le calze! E, vicino, l'alcova, con il letto sfatto verso il quale, ormai sopraffatto, sembra chiedere di ripararsi il santo, atletico e certamente non aduso a un tale stravolgimento dei sensi.

Per trovare una donna che riveli tanta sensualità e tanto peccaminoso dominio occorrerà aspettare il Cagnacci, che è pure altrettanto sensuale e non meno morboso. Un interno così travolgente e peccaminoso, declinato in chiave "impero dei sensi", non si era mai visto: chi entra, e ognuno entra con san Francesco, sarà sottomesso al potere della donna.

Non c'è fede, non c'è cielo per Vouet, almeno negli anni in cui si protesta allievo di Caravaggio nella forma e nella sostanza. Non potendo seguire Francesco in quella stanza, lo ritroviamo nell'episodio successivo, dove manifesta la virtù rinunciando ai propri beni, ma anche in questo caso la situazione appare inquietante e difficile: qui il pittore sembra aver perduto la concentrazione, e la grande tela si affolla di presenze che pretendono attenzione. Il santo, ancora ignudo, fra tanti, è solo: il rito della rinuncia ai beni è esemplare, e si deve compiere di fronte a testimoni. In quello spazio siamo anche noi con il padre che ci accompagna e tiene le vesti che il figlio si toglie. Il momento è fatale: la vita *può* cambiare. Il perdono è inseguito dai giovani, rappresentati da Francesco, e dal suo gesto. Qualcosa è avvenuto in quel secondo decennio dopo la morte di Caravaggio. E non è stata soltanto una lezione di stile.

GHERARDO DELLE NOTTI

L'INVENZIONE DELLA LAMPADINA



Gherardo delle Notti, *Derisione di Cristo*, part., Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles

Possiamo serenamente affermare che dalla rivoluzione caravaggesca discendano

due grandi invenzioni: la fotografia e la luce elettrica. L'affermazione è meno paradossale di quanto possa apparire, perché si manifesta come una constatazione relativa, da un lato, al concetto di "attimo decisivo", introdotto nell'interpretazione della fotografia da Cartier-Bresson; dall'altro, all'evidenza di una luce artificiale in molte invenzioni dei caravaggeschi di stretta osservanza, spesso più radicali dello stesso maestro. Tra questi, alcuni veri e propri specialisti, che verranno riconosciuti e classificati dai contemporanei e dalla critica appunto per questa specialità. Il più noto, e il più riconosciuto e riconoscibile, è certamente Gherardo delle Notti, che traduce, per assonanza ma anche per sostanza visiva, il nome originale di Gerrit (o Gerard) Van Honthorst. Transitato in Italia intorno al 1610, l'anno della morte di Caravaggio, vi rimase circa un decennio, fino all'estate del 1620, quando rientrò nella sua città, Utrecht.

Più di altri, non meno notevoli, Gherardo approfondisce la sua specialità, che era stata anche, con diversa intensità, di Hendrick Ter Brugghen e di Dirk Van Baburen; e, più tardi, di Mathias Stomer. Intorno a loro, e in particolare a Gherardo delle Notti, vanno ricordati geni e comprimari, da Georges de La Tour a Pietro Paolini, a Francesco Rustici, a Rutilio Manetti, fino all'equivoco Trophime Bigot, nome di comodo nel quale si articolano tre o quattro artisti, come Giacomo Massa, il Candlelight Master (o Maestro del lume di candela), sempre più estremi nel trasformare una candela in lampadina. Ma il più programmatico in quest'impresa fu appunto Gherardo delle Notti, la cui costante notorietà durante i secoli, per un divertimento visivo molto di superficie, è stata tinta di dramma vero quando, nel 1993, una delle sue opere più belle, *l'Adorazione dei pastori* nella Galleria degli Uffizi, fu vittima dell'attentato che la sfigurò fin quasi a distruggerla. Una bomba fatta esplodere in via dei Georgofili a Firenze in un'automobile imbottita di esplosivo: cinque morti, quaranta feriti, due opere di Bartolomeo Manfredi e quella di Gherardo delle Notti furono parte del tributo pagato a quell'azione della mafia gravida di minacce e insensatezza. Una luce sinistra nella notte spense le luci a quelle opere caravaggesche, e in particolare all'*Adorazione dei pastori*, il cui punto teneva insieme la visione povera e disperata di un'umanità vera dell'*Adorazione dei pastori* di Caravaggio a Messina e quella forzata fino a una luce da neon della *Santa notte* di Rubens a Fermo. Notti diversamente spirituali e diversamente luminose.



Gherardo delle Notti, *Adorazione dei pastori*, part., Galleria degli Uffizi, Firenze



Gherardo delle Notti, *Adorazione dei pastori*, Galleria degli Uffizi, Firenze

Ma è certamente da lì che parte Gherardo delle Notti, giunto a Roma senza avere la ventura di incontrare Caravaggio. I suoi antefatti sono da ricercare nelle tele di Antonio e Vincenzo Campi in San Paolo in Converso a Milano e in quelle di Luca Cambiaso, veramente sorprendenti. In particolare, *Cristo davanti a Caifa* del pittore genovese, già nella collezione di Vincenzo Giustiniani nel 1600, fu visto da Gherardo che risiedette in palazzo Giustiniani, confrontandosi anche con altri spettrali notturni di Andrea Donducci detto Mastelletta, che vedremo dopo. Di fronte a quegli intensissimi controluce, in ambientazioni notturne, si misura il pittore olandese, rassicurato da alcuni esperimenti, nella stessa direzione, di Ter Brugghen, come la *Negazione di san Pietro*, ora nella Spier Art Collection di Londra, il cui lontano

ascendente è il dipinto di Caravaggio di stesso soggetto, imprudentemente acquistato dal Metropolitan Museum of Art di New York dopo essere stato abusivamente esportato dall'Italia, dov'era stato identificato, alla fine degli anni sessanta, nella collezione Imperato Caracciolo a Napoli. Sulla stessa strada, Gherardo delle Notti viene a incrociare Adam Elsheimer, al quale viene accostato da Joachim von Sandrart. D'altra parte, nel suo soggiorno romano, Gherardo doveva essere stimolato dal marchese Giustiniani, che lo spingeva a "dipingere con l'aver gli oggetti naturali davanti".

Rispetto ad altri caravaggeschi, lo specifico di Gherardo è la mediazione tra il naturalismo di Manfredi e lo smalto cromatico luminoso dei fiamminghi. Questo gli consente risultati nuovi e tempestivi (già nel 1610-11), come il teatrale e plurilluministico *Giuditta e Oloferne*, riconosciuto da Gianni Papi presso Didier Aaron di Parigi. Da qui inizia un'escursione drammatica che lo porta, fin dai primi anni del secondo decennio del Seicento, a maturare gli effetti speciali cui ha legato il suo nome: il *Cristo morto con due angeli* in palazzo Reale a Genova (1613), la *Cena con sponsali* degli Uffizi (1613), *Gesù nella bottega di Giuseppe* ora nella Bob Jones University di Greenville (1614), il *San Luca* di Chambéry (1614), il *Cristo davanti a Caifa* della National Gallery di Londra (1615-16), la *Negazione di Pietro* di Rennes (1616-17), la *Derisione di Cristo* di Los Angeles (1616-17), la *Decollazione di san Giovanni Battista* per la chiesa di Santa Maria della Scala (1618). Sono questi i momenti più rappresentativi della parabola del pittore, interrotti soltanto dalla pala per il convento dei cappuccini di Albano Laziale, un'ambientazione serotina a luce naturale, dove sembrano prevalere le suggestioni di Tiziano, di Ludovico Carracci, di Lanfranco. Un diverso naturalismo, giustamente messo in riferimento dal Papi con l'antefatto caravaggesco della pala di Savoldo per Pesaro, oggi a Brera.

A parte questa testimonianza, così umanamente intensa da muovere emozioni nello stesso Roberto Longhi – profeta del caravaggismo che non aveva particolare considerazione di Gherardo delle Notti, considerato un generista –, ci possiamo soffermare su tre importanti dipinti della prima e compiuta maturità di Gherardo delle Notti. Il primo è la *Derisione di Cristo* di Los Angeles, che rielabora il modello della *Incoronazione di spine* di Caravaggio, dipinto per il marchese Giustiniani e ora nel Kunsthistorisches Museum di Vienna, nella quale sono portate alle estreme conseguenze le suggestioni tizianesche del mirabile *Martirio di san Lorenzo* dei Gesuiti a Venezia e le variazioni dell'ultimo Bassano e dei suoi figli; ma il tutto in una politezza luminosa che si distribuisce con mirabili effetti sui volti irridenti dei carnefici, con calcolate vibrazioni di diversa intensità rispetto al fiotto luminoso che investe il petto del Cristo. Pura, mirabile regia cinematografica.



Gherardo delle Notti, *Decollazione di san Giovanni Battista*, part., chiesa di Santa Maria della Scala, Roma



Gherardo delle Notti, *Decollazione di san Giovanni Battista*, chiesa di Santa Maria della Scala, Roma

Il secondo, il capolavoro assoluto di Gherardo, in una spirituale anticipazione di Rembrandt, è il *Cristo davanti a Caifa*, documentato presso il marchese Giustiniani nel 1638, opera teatrale e ammirevole per l'umanissima espressione del Cristo (la cui veste anticipa Mathias Stomer), messo a fuoco dal faro di luce rispetto agli sfocati astanti sullo sfondo. Ha certo fondamento la relazione da taluno indicata con la *Vocazione di san Matteo* di Caravaggio di quasi dieci anni prima. Di Caravaggio, infatti, nonostante l'enfasi teatrale, il dipinto ha l'esemplare solennità monumentale e il severo, sintetico, naturalismo. La figura di Caifa, col dito levato, è parlante e viva grazie al lume che proietta una striscia luminosa sul braccio e dà parola e palpito al

volto. Papi osserva “il grande vuoto rossastro sopra le teste, così come il vano scuro e indistinto che si perde nel fondo”, singolarmente affini agli spazi dei dipinti siciliani di Caravaggio forse non conosciuti da Gherardo. In ogni caso, qui il pittore raggiunge la perfezione.

Il terzo dipinto, per molti versi straordinario, forse il più complesso di quelli italiani di Gherardo, è la *Decollazione di san Giovanni Battista*, il cui schema grandioso corrisponde al principio di decoro voluto dai frati di Santa Maria della Scala per i grandi altari della chiesa, per i quali erano stati concepiti la solenne *Morte della Vergine* di Caravaggio, rifiutata, e il *Transito della Madonna* di Carlo Saraceni, commissionato e anche rettificato per sostituire il primo. C'è un grande ritmo nei movimenti rallentati dei diversi personaggi, con un'intima plasticità che governa la composizione, più compiaciutamente luministica che naturalistica. Anche il Bellori, infatti, forzato ammiratore di Caravaggio, nella perfezionata ansia del bello ideale, sigilla questo plasticissimo dipinto in una memorabile descrizione: “Tutte le figure in bellissimo modo si rischiarano alla face notturna, essendovi una vecchia che per fare lume sporge avanti il braccio con una torcia, la quale illumina la spalla del santo ignudo sino al petto col mantello rosso, e nella riverberatione, e forza del lume si tinge di rosso il volto della vecchia stessa, essendovi appresso la figlia d'Herodiade in vago e leggiadro habito succinto di ballo, e col disco posato al fianco.” L'immagine e le parole che l'accompagnano mostrano la distanza siderale, nella ricerca degli effetti speciali e negli ornamenti di stoffe, piume e turbanti (più tardi rilevati dallo Stomer), rispetto alla più forte asciuttezza della definitiva *Decollazione del Battista* di Caravaggio a Malta. Alla fine tutto appare edulcorato, accarezzato dalle luci morbide, in Gherardo delle Notti, che traduce il dramma della vita e la sua insostenibile tensione in teatro dove, insieme al pittore che pensa, trovano occupazione il coreografo, lo scenografo, il costumista, il direttore delle luci. Mentre Gherardo sale sul palcoscenico, Caravaggio sta sulla strada.



Caravaggio, *Decollazione del Battista*, chiesa di San Giovanni, La Valletta (Malta)



Gherardo delle Notti, *Derisione di Cristo*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles



Gherardo delle Notti, *Cristo davanti a Caifa*, National Gallery, Londra



Gherardo delle Notti, *Cena con sponsali*, Galleria degli Uffizi, Firenze



GIOVANNI SERODINE
LA REALTÀ CHE VIBRA



Giovanni Serodine, *Gesù fra i dottori*, Museo del Louvre, Parigi

Può un pittore minacciare di essere più grande di Caravaggio, e assai vicino al

sublime Rembrandt, senza che nessuno lo conosca? Può il mistero della bellezza così ostinatamente celarsi? Sì, può.

Occorre risalire alla situazione di Roma nel primo decennio del Seicento, tra la latitanza di Caravaggio, a partire dal 1605, con una scia di leggenda, e la sua morte nel 1610, con la proiezione nella leggenda. Rubens è tra i pittori che inseguono Caravaggio, senza mai poterlo incontrare ma confrontandosi con le sue opere. E per gli altri vale quello che scrive Bellori nella *Vita di Caravaggio*: “Tanto che li pittori allora erano in Roma presi dalla novità, e particolarmente li giovani concorrevano a lui e celebravano lui solo come unico imitatore della natura e come miracoli mirando l’opere sue lo seguitavano a gara, spogliando modelli e alzando lumi; e senza più attendere a studio ed insegnamenti, ciascuno trovava facilmente in piazza e per vie il maestro e gli esempi nel copiare il naturale.”

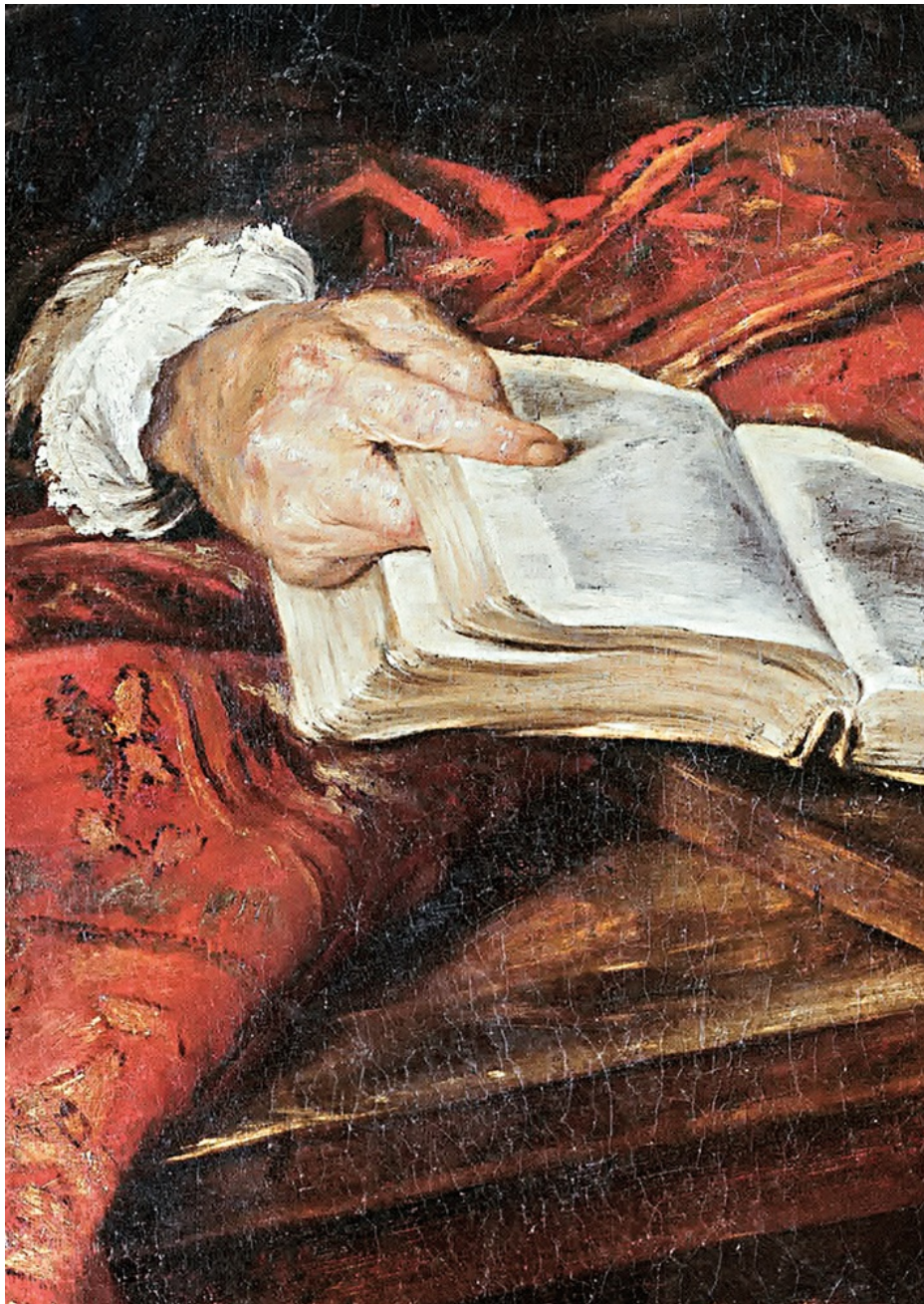


Giovanni Serodine, *Gesù fra i dottori*, Museo del Louvre, Parigi

La folgore prima e poi il fuoco di Caravaggio furono potentemente contrastati fino al 1635-40 dal sempre più insinuante idealismo di Guido Reni e dei bolognesi; e forse l’ultimo ad avvicinarsi a quella luce calda è Mattia Preti. Ma dobbiamo pensare che già verso il 1615, se è corretta la proposta di una data di nascita anticipata al 1594, il ticinese Giovanni Serodine fosse davanti ai suoi idoli, al seguito del padre Cristoforo e del fratello maggiore Giovanni Battista, stuccatore. Per conseguenza, ci si orienta oggi a datare 1617 le sue due tele per la chiesa parrocchiale di Ascona con *Invito a Emmaus* e *Vocazione dei figli di Zebedeo*.

Caravaggio e Ribera vengono reinterpretati con una potenza di sintesi e una drammaticità senza eguale. Ma è nel seguito, appunto in Serodine, che il fuoco si

accende di luci e materia rembrandtiana, come nel *Tributo della moneta* della National Gallery di Edimburgo, dall'indimenticabile luminoso muro giallo (*un grand morceau de mur jaune*) e, soprattutto nel *Gesù fra i dottori* del Louvre. Da questo punto avanzato di dipinti di fragrante pittura e di luce calda, in apertura del terzo decennio del Seicento, Serodine mostra di essere in grado di fare un balzo in avanti che lo porta a risultati imprevedibili e incomparabili, come il *San Pietro in lettura* della Pinacoteca Züst a Rancate e il *Ritratto del padre* del museo civico di Belle Arti di Lugano. Fondamentale, quest'ultimo, perché è firmato *Eques Joannes Serodenus pinxit aet. an. XXVIII*.



Giovanni Serodine, *Ritratto del padre*, part., Museo civico di Belle Arti, Lugano

Rembrandt, abbiamo detto. Ed è difficile non evocarne il nome davanti alla pittura vibrante di materia e accesa di un lume interno del san Pietro, concentratissimo nella lettura in una stanza spoglia, con le pareti sporche di unto e di fumo, mentre con una mano accarezza il teschio riverso. Le chiavi di ferro lucidato, il candelabro di bronzo con la fiamma tremula che inonda di luce il volto, il tavolaccio dal cassetto semiaperto con altri libri e brogliacci hanno una potenza espressiva nella quale tutto sembra accolto e anticipato: Velázquez, Van Gogh, Soutine e perfino Giacometti, trasformando il caravaggismo in un salvacondotto per ogni esperienza che assuma la realtà come modello fino alle viscere.

Serodine è così intenso e bruciante, nell'istinto di una pittura come gesto, da far sentire Caravaggio quasi scolastico, ovvero fotografico. Ed è la forza e la novità di Caravaggio, mentre Serodine non può essere fotografico, perché, come la materia, anche la realtà gli vibra. E lo vediamo in quell'incomparabile capolavoro che è il *Ritratto del padre*. Acciaccato, artritico ma ancora forte e nel pieno di un benessere attestato dal tappeto di lana densa, dal mobilio semplice e austero, il padre di Serodine è ferito dal tempo ma conserva l'energia della meravigliosa mano che stringe una bacchetta di legno, mentre l'altra tiene il segno della pagina di un libro. Il dolore del corpo lo costringe a inclinare la testa spelacchiata ma animata da uno sguardo indagatore e volitivo. Forza e carattere vede, nel padre, il figlio pittore. Poi gli muove le cose intorno, in uno spazio instabile come l'agitarsi delle idee nella sua mente.

Si vedono ancora Velázquez, Giacometti e perfino Bacon, che Serodine annuncia in questa pittura vibrante e veemente. Il padre è vivo, davanti a noi, come raramente nei ritratti accade, tra celebrazione e umiliazione del tempo, tra esaltazione e vecchiaia. Sta per parlare, e ci parla dello straordinario talento del figlio, nel trasferimento totale dell'arte nella vita. Serodine, giovanissimo, e dopo poche prove note, tutte straordinarie, morirà nel 1630.



Giovanni Serodine, *Ritratto del padre*, part., Museo civico di Belle Arti, Lugano



Giovanni Serodine, *Ritratto del padre*, Museo civico di Belle Arti, Lugano



Giovanni Serodine, *Vocazione dei figli di Zebedeo*, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Ascona (Svizzera)

ANDREA SACCHI

PENNELLI INTINTI NELLA CENERE



Andrea Sacchi, *Visione di san Romualdo*, part., Pinacoteca Vaticana, Città del Vaticano

Nessun pittore che si sia formato nei primi venti anni del Seicento a Roma è stato

così impermeabile a Caravaggio come Andrea Sacchi. Nato sul finire del Cinquecento, probabilmente a Nettuno, lo troviamo a Roma nel 1621, dopo un apprendistato presso il Cavalier d'Arpino, prima, e Francesco Albani, poi, come ricorda il compiaciuto biografo Giovanni Pietro Bellori. Mai come in quegli anni Roma è il crocevia di mille esperienze, di pittori morbosamente attratti da una nuova visione della realtà. Roma è il luogo del delitto: dove Caravaggio non ha tanto ucciso un uomo quanto fatto cadere il cielo per raccontare sorprendentemente la vita quotidiana, con le sue zingare, i giocatori d'azzardo, i ragazzi di vita, le puttane.

Chissà com'era stata l'infanzia di Sacchi, rigidamente pio e devoto, pittore di qualità eccelsa ma profondamente disgustato dallo spettacolo di corruzione, di immoralità e prostituzione messo in scena da Caravaggio. E, mentre la reazione di molti pittori, come Annibale Carracci e Guido Reni, era di natura prevalentemente estetica, la reazione di disgusto di Andrea Sacchi è etica. Egli disapprova profondamente la concezione di Caravaggio, e ne elabora una opposta, rigorosa, severa, pur nella modernità dello stile. Il che vuol dire non rovesciamento dei principi bensì solennità e gravità delle composizioni, che riabilitano una dimensione di valori ideali.

Sui trent'anni, all'inizio della prima maturità, opere come la *Didone abbandonata* del Musée des Beaux Arts di Caen, *Il miracolo corporale* e la *Visione di san Romualdo* della Pinacoteca Vaticana e *l'Agar e l'angelo* – delle due versioni, su rame della National Gallery di Cardiff o su tela della collezione Bighi di Ferrara – e il *San Pietro* della Pinacoteca di Forlì sono intrinsecamente retoriche, ma di ricercata e contenuta eleganza. Nessuna traccia, benché labile, di naturalismo, nessuna idea di rispecchiamento del reale, nessuna tensione drammatica o emotiva. Ne deriva una pittura castigata, eloquente, soprattutto nei soggetti religiosi, ed estranea a ogni sensazionalismo, anche solo per virtù pittorica.

Il pennello di Sacchi sembra intinto nella cenere. Prototipi fortunati come la *Visione di san Romualdo* sono messe in scena di grande armonia, con un ritmo quasi di danza, che, in forza di grazia e devozione, tolgono ogni spazio nelle composizioni ai contrasti drammatici della scuola caravaggesca dominante nella Roma degli anni venti e trenta, nel tempo in cui Sacchi esibisce la sua mistica e celeste visione. Per lui sono lontani i tempi della *Vocazione di san Matteo*, in osteria, e della *Conversione di Saulo*, sulla strada. Caravaggio non è rimosso, è ignorato per la ragion di stato della pittura che l'autorità religiosa prescrive. Andrea Sacchi coltiva un'estetica nobile e di grande sobrietà, contrapposta anche alle altre risposte a Caravaggio, rappresentate, oltre che dai bolognesi attivi a Roma in nome del bello ideale, da Giovanni Battista Gaulli detto il Baciccio e da Pietro da Cortona.



Andrea Sacchi, *Visione di san Romualdo*, Pinacoteca Vaticana, Città del Vaticano

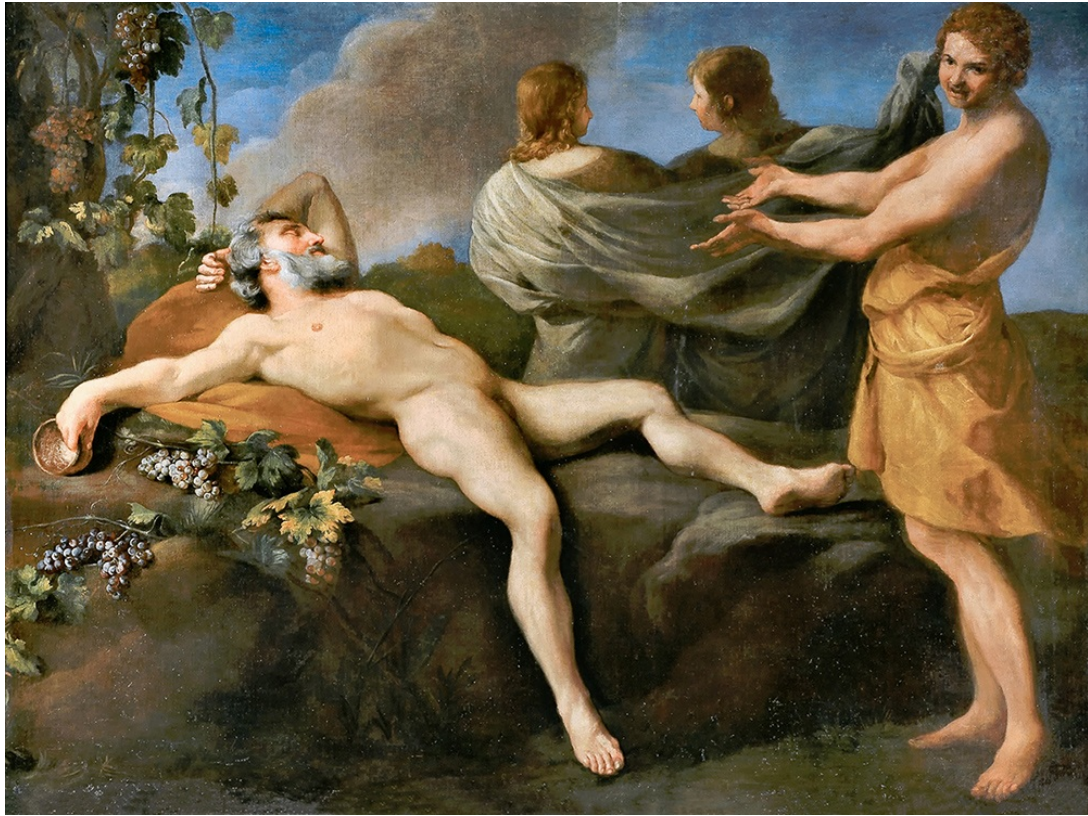


Andrea Sacchi, *La Divina Sapienza*, Palazzo Barberini, Roma

Il mirabile soffitto di palazzo Barberini con *La Divina Sapienza* (di cui è noto anche il modello già in collezione Apolloni) è un'allusione al Paradiso dantesco, una composizione filosofica che si può immaginare come una rieducazione seicentesca della *Disputa del Sacramento* di Raffaello. Andrea Sacchi dipinge senza compiacimenti, senza virtuosismi, senza effetti speciali, come per trascrivere un pensiero, un dogma, una verità religiosa, rovesciando in una pittura della teologia quella teologia della pittura in forma visiva supremamente espressa da Velázquez in *Las Meninas*. Forse, per la prima volta, dopo la fine della civiltà bizantina, il pittore sembra volersi nascondere dietro la verità che rivela, privilegiando il messaggio sulla forma. Sacchi è pittore di pensiero e non della vita: è questo che lo rende così lontano da Caravaggio e Velázquez. Il suo *Agar e l'angelo* in un paesaggio arcadico è un idillio dominato dalla prefigurazione del Cristo nel piccolo Ismaele, bianco e come tramortito, con la madre Agar che ascolta l'angelo raccolta in preghiera. Una composizione perfetta, un teorema.



Diego Velázquez, *Las Meninas* o *La famiglia di Filippo IV*, Museo del Prado, Madrid



Andrea Sacchi, *L'ebbrezza di Noè*, collezione privata, Inghilterra, in deposito a palazzo Chigi, Ariccia (Roma)

Originalissima è anche la composizione per *L'ebbrezza di Noè* molto amata da Bellori, il cui prototipo è quello dipinto per il cardinale Antonio Barberini, ora a Catanzaro. Il Bellori ce la descrive con soddisfazione: “Molti quadri privati dipinse Andrea per il cardinale Antonio. Fece Lot [in realtà Noè, *N.d.A.*] che avendo piantata la vigna e gustata la dolcezza del vino, giace ignudo ubriaco con un braccio dietro il capo, e l'altro rilasciato con la tazza vuota, rubicondo il volto e gli occhi presi dal sonno; avanti Cam ridendo con ambe le mani accenna il padre ignudo iscoperte le vergogne, mentre gli altri due fratelli con la faccia avversa camminano all'indietro per non vederlo, avvicinandosi con il mantello spiegato su le loro spalle per ricuoprirlo.” Il fascinoso dipinto intende mostrarci, moralisticamente, il risultato lascivo della perdita del controllo di sé, con ampi riferimenti alle statue antiche. Dopo l'*Allegoria della divina sapienza*, Sacchi aveva stabilito un rapporto privilegiato con i Barberini: “Essendosi Andrea per queste opere sollevato alla conoscenza dei signori e prelati della corte, incontrò la grazia del cardinale Antonio Barberini, il quale cominciò a favorirlo, e lo elesse suo pittore, beatificandolo non solo con le provisioni usate degli altri gentiluomini, ma con straordinarii premi in tutte le opere ch'egli faceva.” Coltivando sempre più una concezione simbolica ad alto contenuto morale, Sacchi elabora un rarefatto e personale classicismo, come nel *Dedalo e Icaro* di Palazzo Rosso a Genova. È una visione nuova, una teoria calata nella pittura. L'espressione più compiuta di questa sensibilità certamente originale è

il *Marcantonio Pasqualini incoronato da Apollo*, dipinto verso il 1640, che si ispira ai modelli classici come l'*Apollo del Belvedere*.

Da una fonte classica deriva anche il *Marsia*. Il dipinto è un'inarrivabile, algida allegoria e apre la serie di encomi pittorici dei grandi virtuosi del canto, inaugurando un gusto che durerà anche nei secoli successivi. Qui Andrea Sacchi definisce una poetica che è la più alta esaltazione del bello ideale, prima che lo interpreti in modo definitivo il suo allievo Carlo Maratta, e che culminerà nella pittura di Pompeo Batoni e nel gusto neoclassico.



Andrea Sacchi, *Marcantonio Pasqualini incoronato da Apollo*, part., Metropolitan Museum of Art, New York



Andrea Sacchi, *Marcantonio Pasqualini incoronato da Apollo*, Metropolitan Museum of Art, New York



Andrea Sacchi, *Dedalo e Icaro*, Musei di Strada Nuova, Genova

GIOVANNI BATTISTA GAULLI
DETTO IL BACCICCO

INCONTINENZA DELLE FORME



Bacciccio, *Gloria del mistico agnello*, chiesa del Gesù, Roma

Non credo che si abbia l'esatta percezione dell'incommensurabile grandezza di un pittore nel quale, come e più che in Gian Lorenzo Bernini, si esprime l'essenza dello spirito barocco, in opere equivalenti alla *Santa Teresa* e alla *Santa Ludovica Albertoni* del grande scultore. Mi riferisco a Giovanni Battista Gaulli, detto il Baciccio. Nasce a Genova l'8 maggio del 1639, e poco si sa dei suoi inizi nella città ligure, se non per un rapporto con il più versatile e fantasioso pittore di quel tempo, Giovanni Battista Castiglione detto il Grechetto. Perduti i genitori a diciott'anni nella peste del 1657, Baciccio si trasferisce a Roma, dove, tra varie esperienze, incrocia, attraverso il mercante d'arte Pellegrino Peri, proprio Gian Lorenzo Bernini, che lo prende sotto la sua protezione.



Baciccio, *Gloria del mistico agnello*, chiesa del Gesù, Roma

Siamo agli inizi degli anni sessanta quando il Baciccio si sposa e viene accolto dagli Accademici di San Luca, dove assume ruoli di crescente rilievo fino a quello, apicale, di principe, nel 1673. Ai suoi inizi si ricorda la *Pala con la Madonna e i santi Rocco e Antonio* per la chiesa di San Rocco, databile verso il 1661. La prima importante commissione è nel 1666-71, per i pennacchi della cupola di Sant'Agnese in Agone, su richiesta della famiglia Pamphili. In quel tempo, con la raccomandazione di Bernini, Baciccio va a Modena, alla corte Estense, ed è l'occasione per vedere da vicino e studiare Correggio a Parma nelle grandi cupole, per riprodurlo in una pittura calda, sensuale e veloce. Così, se Correggio non fu mai a Roma, Baciccio andò a Parma per riportare nel proprio animo, a Roma, lo spirito del maestro.



Baciccio, *Ritratto di Clemente IX*, part., Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma

Sono gli anni in cui Baciccio lavora per la nobiltà romana: papa Alessandro VII posa per lui, così come, più tardi, Clemente IX Rospigliosi. Nel 1667 dipinge per un vero dandy dell'epoca, Flavio Chigi, che dividerà i suoi gustosi ritratti fra Baciccio e il prolifico Ferdinand Voet. Sono anni fertili anche di studio e approfondimento sull'opera di Van Dyck, di Annibale Carracci e di Guido Reni. Del 1668 è il capolavoro *Endimione spiato da Diana* per la camera da letto di palazzo Odescalchi in piazza Santi Apostoli, ora trasferito in palazzo Chigi. Altri papi ancora chiamano Baciccio: Clemente X per la sua cappella gentilizia in Santa Maria sopra Minerva. Nel 1672, dipinge la *Gloria di santa Marta* per il soffitto della chiesa di Santa Marta al Collegio Romano, con una morbidezza e leggerezza di esecuzione da impressionare il

padre generale dei gesuiti Giovanni Paolo Oliva, genovese come lui, che gli affida la decorazione della cupola e delle volte della chiesa del Gesù, con la benedizione del Bernini. Qui è il culmine dell'arte di Baciccio, in un vortice di cielo che ha il suo archetipo nell'affresco del Correggio nel duomo di Parma, cui si aggiunge il movimento delle nubi che, su protesi di stucco, coprono le superfici dei finestroni del tamburo. Una meravigliosa composizione che intende stupire con effetti speciali, come il soffitto che si spalanca davanti allo spettatore, mostrando il monogramma di Cristo in un tripudio di angeli. La quantità delle immagini si fonde nella luce, in un turbine che appare senza limite, in uno straripamento dai confini della cornice.

La tribuna, con la *Gloria del mistico agnello*, fu inaugurata il 30 luglio del 1683. Due anni dopo, la volta della cappella di Sant'Ignazio. Sono anni fertili e trionfanti, con numerose committenze, pur durante i lavori impegnativi al Gesù. Baciccio concepisce la memorabile *Adorazione dei pastori* per Santa Maria del Carmine a Fermo, dove sette anni prima Rubens aveva avviato la sua *Santa notte* (un'altra Adorazione dei pastori). A comprovare l'affinità e la consonanza estetica di Baciccio e Bernini è la pala con la *Madonna con il Bambino e sant'Anna* per l'altare della cappella Albertoni in San Francesco a Ripa, a coronamento della scenografia di Bernini, per l'altare su cui è posto il gruppo marmoreo della beata Ludovica Albertoni, in un concorde deliquio. Analoghe sentenze, nello scioglimento delle forme, troviamo nella pala d'altare con la *Morte di san Francesco Saverio* dipinta nel 1676 per la chiesa di Sant'Andrea al Quirinale. La suggestione di Bernini si riproduce anche nella *Morte di Adone* a Ponce, nel Museo de Arte di Puerto Rico.



Baciccio, Affreschi per la cupola della chiesa del Gesù, Roma

La critica riscontra, dopo tanta enfasi barocca, una fase più composta con ritmi meno vorticosi e un cromatismo più freddo. Per alcuni, come Lione Pascoli, sarebbe la conseguenza del dolore per la morte del figlio Lorenzo; per altri, più entro la storia delle forme, un adeguamento alla nuova sensibilità estetica nell'ordine di un bello ideale ritrovato, secondo le idee di Carlo Maratta, verso un nuovo classicismo. Baciccio risponde con *l'Immacolata tra i santi Francesco e Chiara* per la chiesa di Santa Margherita in Trastevere, con il *Sacrificio di Isacco* e il *Ringraziamento di Noè*, ora ad Atlanta, con la *Continenza di Scipione* in palazzo Doria a Genova, con una progressiva rarefazione della sua esuberante personalità. A questo gusto corrispondono anche la *Natività del Battista* in Santa Maria in Campitelli e la

Madonna con sant'Antonio da Padova per la chiesa distrutta della Santissima Annunziata di Imperia, ora nell'oratorio della Santissima Trinità a Monte Calvario. Nell'ultimo decennio del secolo, Baciccio ha diverse commesse, a Genova e altrove, a Fiastra, nelle Marche per una *Conversione di san Paolo*; ancora in Sant'Andrea al Quirinale. Del 1707 è la sua ultima impresa, la decorazione della chiesa dei Santi Apostoli, compiuta in cinquanta giorni, come racconta il Ratti. Baciccio muore a Roma nel 1709.



Baciccio, *Madonna con il Bambino e sant'Anna*, cappella Albertoni, chiesa di San Francesco a Ripa, Roma

Nessuno meglio di lui ha espresso lo spirito e lo spazio del Barocco, in un

continuo sconfinamento e in un'incontinenza delle forme, nelle vaste superfici di volte e cupole. Anche nella ritrattistica, con importanti committenti, cardinali e papi, Baciccio appare innovativo e diversamente vero, rispetto ai pittori di realismo fisiognomico e psicologico, per la capacità – prima di lui solo del Correggio – di rappresentare l'alito, la morbidezza della carne, l'abbandono a espressioni di beatitudine o di compiacimento, del potere e dei sensi, in morbidezze che non hanno l'eguale. A tal punto che il suo biografo, il Ratti, racconta che il Baciccio è il solo pittore a non chiedere pose statiche ai suoi soggetti e a consentir loro di muoversi, di agitarsi, di parlare, così da esser colti in una condizione di sorpresa, di spontaneità, senza atteggiamenti e compiacimenti dei ruoli. Il suo *Cardinale Spinola*, per esempio, paludatissimo negli abiti, dipinto nel 1668, appare in preda a una lieve ebbrezza, con un sorriso disarmato, il copricapo scomposto, senza alcuna autorità ma con molta spontaneità, tanto da farlo sentire più un amico, affabile e sorridente, che un severo e contegnoso prelato. Di questi miracoli era capace il Baciccio.



Baciccio, *Ritratto di Clemente IX*, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma

ANTONIO AMOROSI

IL RAFFAELLO DELLE BAMBOCCiate



Antonio Amorosi, *Bambina con piatto di fichi*, part., Pinacoteca comunale, Deruta (Perugia)

Ci sono artisti che ti accompagnano per tutta la vita, silenziosi e sconosciuti

eppure familiari. Essi non costituiscono un problema, né umano né critico. Li hai incontrati, con alterna frequenza, da quando sei entrato nell'iconosfera degli artisti, maggiori e minori, con una predilezione per questi ultimi. Ti hanno divertito e sorpreso. Più di tutti, senza troppa emozione, lui: Antonio Amorosi. L'hai visto in tante case, in tante collezioni, in tanti musei, nella sua cifra ripetitiva, mezze figure di giovinette e giovinetti non ancora adolescenti, con le guance paffute e la fronte alta, facilmente riconoscibili, più spesso soli, talvolta brutti. Scene di genere gustose in situazioni e ambienti curiosi.

Grazie all'ottimo lavoro critico di Claudio Maggini e Stefano Papetti, con i saggi di Maria Rosaria Valazzi, Benedetta Montevecchi e Andrea Donati, Andrea Baffioni, Valentina Catalucci, Antonio Lazzari, Alessandro Marchi, Maria Claudia Caldari e Agnese Vastano, scopro che il nome compiuto dell'Amorosi è Antonio Mercurio, e che, conseguentemente, le due A iniziali di Antonio e Amorosi, accostate, generano al centro la M di Mercurio.

Amorosi, migrando dalle Marche, da Comunanza, matura a Roma, nella bottega di Giuseppe Ghezzi, in un rapporto di consuetudine quasi familiare. Papetti osserva: "Riguardo all'attenzione maturata a Roma per le scene di vita popolare, che gli meritano da parte di Lione Pascoli il soprannome di 'Raffaello delle bambocciate', gli studiosi hanno sempre sottolineato il rapporto con l'attività del pittore danese Eberhard Keilhau, detto Monsù Bernardo."

Gli incroci e le affinità sono anche con i dipinti di genere di Giuseppe Maria Crespi e di Giuseppe Gambarini. Del rapporto con il maestro e concittadino Giuseppe Ghezzi sono testimonianza alcuni quadri di soggetto religioso, come la *Madonna di Loreto* del museo di Comunanza, e lo *Sposalizio mistico di santa Caterina* e l'*Angelo custode* nella chiesa delle monache benedettine di Amandola. Opere convenzionali, con momenti più vivaci, in cui si affacciano le testoline dell'Amorosi.

Nei piccoli formati, con soggetti biblici o mitologici, appare finalmente l'Amorosi da camera, incrociato in tante collezioni. Sono quadretti gustosi, come l'*Allegoria della pittura* o le *Allegorie delle stagioni*, in collezione privata a Grottammare: fanciulle che offrono fiori, che spremono l'uva. Con questo campionario di bambini, nelle più diverse attitudini, sempre seriosi, qualche volta piagnucolosi, prevalentemente a mezza figura, Amorosi crea un genere fortunato e di largo consumo. Nella ripetitività dei moduli formali, costituisce un'anticipazione di Antonio Bueno e di Fernando Botero. Quando s'impegna, gli escono capolavori come il *Ritratto di giovane macellaio*, e l'*Uomo con fiasco di vino e bicchiere*.



Antonio Amorosi, *Suonatore di liuto con natura morta, part.*, Pinacoteca Ambrosiana, Milano

La fortunata produzione di soggetti di genere di Amorosi, sul finire del Seicento, s'incrocia con quella di sapide nature morte di Giovanni Castelli detto lo Spadino; e i due pittori aprono una ditta, producendo quadri di collaborazione particolarmente attraenti, in una scientifica divisione del lavoro. Tra i più notevoli esempi, le due tele delle collezioni comunali d'arte di palazzo d'Accursio a Bologna.

Nelle scene di genere a più figure, affini a quelle dei bolognesi Giuseppe Maria Crespi e Giuseppe Gambarini, l'Amorosi dà il meglio di sé, superando il rischio della cifra stilistica commerciale nel piacere del racconto. Nascono così: *Interno di osteria con oste e commensali* e *Interno di osteria con commensali e mendicante*, siglato e replicato. Altrettanto notevole è il *Banchetto all'aperto con convitato*, ed esilarante la

scena di *Interno con clistere al gatto*.

Infine, due coppie di piccoli capolavori: *Il venditore ambulante di vino* e *Il gentiluomo che paga la sarta per il suo servizio*, così accurati e narrativi da anticipare Pietro Longhi. Raffinatissimi e di grande formato, i *Due fanciulli in costume abbracciati*, e la *Ragazza con bambino e moretto con abito piumato* della collezione Giusti di Modena.

L'Amorosi si sofferma sui dettagli, sui gatti, sui dipinti alle pareti, sui vasi di fiori, sugli specchi, sui ricami, con un gusto sofisticato e con una cura che fa scintillare le sue bambocciate, fortunate e popolari, "in consonanza di atteggiamento mentale con le figurazioni di Andrea Locatelli, di Paolo Anesi e di Paolo Monaldi", come osserva Carla Guglielmi Faldi. E, davanti a prove così riuscite e felici, viene il sospetto che la produzione più ripetitiva e di batteria, tante volte sfiorata distrattamente, possa ascrivere a un Amorosi di seconda scelta, come certamente fu il figlio Filippo, dai contorni ancora non ben definiti.



Antonio Amorosi, *Ragazza che cuce*, Museo nazionale di Arte Catalana, Barcellona



Antonio Amorosi, *Bambina con piatto di fichi*, Pinacoteca comunale, Deruta (Perugia)



Antonio Amorosi, *Suonatore di liuto con natura morta*, Pinacoteca Ambrosiana, Milano

PHILIPP PETER ROOS DETTO ROSA DA TIVOLI

HO PARLATO A UNA CAPRA



Rosa da Tivoli, *Capre al pascolo*, part., Fondazione Cavallini Sgarbi, Ro Ferrarese

Tra i grandi pittori italiani, e forse il più grande pittore di animali, vi è Rosa da

Tivoli, tedesco, ma attivo in Italia a partire dai suoi vent'anni.

Era nato a Sankt Goar nel 1657. Figlio d'arte (anche il padre era pittore di animali), Philipp Peter Roos (questo il suo vero nome) arriva in Italia nel 1677 con una borsa di studio del langravio di Assia, per perfezionarsi e tornare a corte. Ma, felice in Italia, non ritornò più in Germania. A Roma fu nella bottega di Giacinto Brandi, di cui sposò la figlia Maria Isabella nel 1681, convertendosi al cattolicesimo. Dal 1683 fu membro della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon o Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Letteratura dei Virtuosi al Pantheon. Acquistò quindi nel 1684-85 una casa a Tivoli, popolata di animali, e perciò denominata "L'Arca di Noè". Affacciava su una piccola via nel rione San Paolo, che ancora oggi si chiama vicolo del Riserraglio. Gino Mezzetti, storico locale, ha scritto: "Per questa arteria, si usa far derivare il nome da quell'ambiente sbarrato, sito nella silenziosa piazzetta del rione, in cui il pittore tedesco Philipp Roos, detto Rosa da Tivoli (perché lavorava specialmente nel Tiburtino) rinchiudeva svariate bestie in un serraglio, che poi riproduceva nei suoi apprezzati quadri alcuni dei quali sono tuttora nella Pinacoteca Vaticana. Dal serraglio degli animali al rinserraglio e quindi al Riserraglio il passo è breve. Anche vicolo del Pittore, in via del Duomo, ha preso nome dal pittore, che in quella piccola arteria senza uscita abitava."

Dal 1691 Rosa si trasferì a Roma, membro della Schildersbent con il soprannome di Mercurius, per la velocità di esecuzione dei suoi dipinti. Spesso, si racconta, per mancanza di danaro dipingeva uno o due quadri che affidava da vendere a un domestico per potere pagare il conto all'osteria. Sregolato, per amore della libertà e per coltivare i suoi vizi, morì in miseria.

Le sue opere certe sono veri e propri ritratti di animali domestici con i pastori nella campagna romana. Gli animali in primo piano, protagonisti, l'uomo più piccolo, il paesaggio spazioso e distante. Roos agita morbidamente una pittura a impasto dipingendo con cura i mantelli degli animali, in diverse posizioni e movimenti, con spontanee composizioni.

Negli anni ottanta, nella prima laboriosa maturità, Rosa componeva piccoli gruppi di animali, soprattutto pecore e capre, guidate da un caprone, con i pastori in secondo piano a controllare gli animali, entro valli e montagne di prevalenti tonalità giallo-brune, dipinte con stesura cremosa. Sul fondo, azzurre montagne contro cieli e nuvole rosati. Talvolta, come quinte, rovine di edifici antichi, in una calma arcadica.

A questo periodo appartiene un'opera fin qui sconosciuta, particolarmente intensa, che ha le caratteristiche sopra descritte: in particolare, pare di vedere una famiglia, con la figura dominante del caprone con le corna ritorte, la capra in riposo con la capretta, una pecora florida di morbida lana, e un giovane setter vigile su una piccola altura, in un paesaggio roccioso, aspro e selvaggio. Negli occhi delle sue capre c'è una verità dolente, un'alternativa coscienza del mondo, un'umanità mascherata. Come dirà Umberto Saba: "Ho parlato a una capra, / era sola sul prato, era legata. / Sazia d'erba, bagnata / dalla pioggia, belava. / Quell'uguale belato era fraterno/ al mio dolore. Ed io risposi, prima / per celia, poi perché il dolore è eterno, /

ha una voce e non varia. / Questa voce sentiva / gemere in una capra solitaria. / In una capra dal viso semita / sentiva querelarsi ogni altro male, / ogni altra vita.” Lontane, sul fondo, nuvole grigie e rosa, contro l’inconfondibile cielo azzurro. Fresca e densa la pittura, come nessun’altra rende il manto degli animali. Più avanti, negli anni novanta Roos dipingerà prevalentemente paesaggi.

Tutti insieme i suoi quadri, epopea bucolica, e mai metaforica, degli animali, nel loro quieto abitare il mondo degli uomini, raccontano di un popolo parallelo, in paesaggi remoti e incontaminati. La pittura di Roos si mostra in pennellate mosse e dense, con formidabili e fragranti effetti cromatici. Altri pittori di animali, come Domenico Brandi e Nicola Viso, sono stati talvolta scambiati, per il genere, non per la qualità irraggiungibile nel mimetismo rispetto al vero, con il caposcuola Rosa da Tivoli. Nella florida bottega, anche fratelli e figli dell’artista, come era stato nella bottega pastorale dei Bassano, continueranno, generando deliberatamente equivoci, a dipingere gli stessi soggetti. Rosa da Tivoli morirà a Roma il 17 gennaio 1706.



Rosa da Tivoli, *Capre al pascolo*, part., Fondazione Cavallini Sgarbi, Ro Ferrarese



CAPITOLO II

LOMBARDIA

PIER FRANCESCO MAZZUCHELLI
DETTO MORAZZONE

IL VENTO IMPETUOSO DEI SOGNI



Morazzone, *Santa Maria Maddalena portata in cielo dagli angeli*, part., Fondazione Cavallini Sgarbi, Ro Ferrarese

Il più vertiginoso e mistico pittore italiano, il più tormentato nell'anima, fino a bruciare, è un pittore del Nord, nato vicino a Varese, nel borgo di Morazzone. Pressoché coetaneo di Caravaggio (nasce nel 1573), ne rappresenta l'antitesi. Non il reale e il vero bensì l'ascesi e l'estasi sono il suo spazio visivo, anzi, la sua visione. Ecco: Morazzone è un visionario, e la sua concezione estetica va misurata con quella spirituale di Teresa d'Avila.

Parimenti, i suoi Francesco in estasi vanno confrontati con l'*Estasi di santa Teresa* di Bernini. La santa espose nei propri scritti la dottrina mistico-spirituale e i fondamenti e le origini del suo ideale di riforma dell'ordine carmelitano. La sua opera più notevole è *Il castello interiore* (intitolato anche *Mansioni*), itinerario dell'anima alla ricerca di Dio attraverso sette particolari passaggi di elevazione, affiancata dal *Cammino di perfezione* e dalle *Fondazioni*, oltre che da massime, poesie e preghiere assai diffuse. Ne ritroviamo lo spirito nei corpi macerati nella consumazione delle visioni, come tizzoni ardenti, nel *San Francesco* della pinacoteca del Castello Sforzesco o in quello, di collezione privata, che con le dita si tormenta le stigmate, allucinato. La realtà non potrebbe essere più lontana, come lo sarà sempre nelle invenzioni anche macchinose di Morazzone, formato a Roma tra Ventura Salimbeni, Federico Barocci e gli Zuccari. Di quella fase ancora cinquecentesca, in cui l'artista è a Roma negli stessi anni in cui c'è Caravaggio, ma frequentando ambienti e artisti diversi, restano solo gli affreschi della *Concezione di san Silvestro* verso il 1596. L'improvviso allontanamento da Roma è spiegato dalle fonti antiche con un litigio per questioni di donne che lo avrebbe messo in pericolo. Affine a Caravaggio più nella vita che nell'opera, anche Morazzone, evidentemente litigioso, fu processato, per il ferimento di tal Alessandro del Rio.



Morazzone, *Santa Maria Maddalena portata in cielo dagli angeli*, Fondazione Cavallini Sgarbi, Ro
Ferrarese



Morazzone, *Nascita della Vergine*, chiesa di Santa Maria di Loreto, Arona (Novara)

Appena tornato a Varese, fu chiamato ad affrescare la volta della cappella del Rosario nella chiesa di San Vittore (1598-99): gli *Angeli musicanti* e l'*Incoronazione della Vergine* sono fortemente manieristici. Il 13 novembre 1598 sposò Anna Castiglioni, che apparteneva a una delle famiglie più in vista di Morazzone; e ciò favorì l'affermazione del pittore sulla scena artistica milanese, in quegli anni presidiata dai due giovani Giulio Cesare Procaccini e Giovan Battista Crespi detto il Cerano. Nel 1602, Morazzone fu indicativamente chiamato, insieme proprio al Procaccini e al Cerano, a partecipare alla realizzazione dei quadroni con storie della vita di Carlo Borromeo, destinati al duomo di Milano. Nell'agosto dello stesso anno firmò il contratto per la cappella dell'Andata al Calvario del Sacro monte di Varallo. L'obbligo contrattuale di prendere a modello gli affreschi di Gaudenzio Ferrari spiega lo stile arcaicizzante ma vivissimo di questi affreschi. Intorno al 1603, l'artista ricevette un'altra importante commessa: la decorazione ad affreschi e dipinti dell'abside della collegiata di Arona, la chiesa dove fu battezzato Carlo Borromeo. Le scene mariane manifestano formidabili effetti luministici.

Nel 1608, Carlo Emanuele I lo chiamò alla corte sabauda per partecipare alla decorazione degli apparati per le nozze di Margherita e Isabella di Savoia rispettivamente con i duchi di Mantova e di Modena. Allo scadere del primo decennio del Seicento, inizia il periodo più fecondo della carriera del Morazzone. Tra il 1608 e il 1613 fu attivo in diversi importanti cantieri: a Como per il *Gonfalone di sant'Abbondio* in duomo (1608), a Varese per la cappella della Flagellazione del Sacro monte (1608-09) e per la *Maddalena* di San Vittore (1611), a Varallo per la cappella dell'*Ecce Homo* (1610) e poi per quella della Condanna, a Milano per l'*Adorazione dei*

magi in Sant'Antonio Abate. A Varallo e a Varese matura un linguaggio teatrale ispirato alla devozione popolare dei pellegrinaggi dei Sacri monti. I miracoli medievali sono interpretati nello spirito di pietà e penitenza di san Carlo. Il più compiuto è l'impianto scenico della cappella dell'*Ecce Homo* a Varallo, nel rapporto tra l'architettura, il racconto dipinto e le sculture, realizzate da Giovanni d'Enrico.

Nel 1614, il Morazzone iniziò la decorazione della cappella di San Giorgio nel santuario di Rho, finita due anni dopo. L'attività per i Sacri monti continua a Varallo, nella cappella della Condanna di Cristo, dove l'artista è documentato dal 1610 al 1616. Con questi affreschi potenti e drammatici si incrinano i suoi rapporti con il Sacro monte di Varallo: una serie di lettere del 1616 documenta una controversia per la stima della cappella fra il pittore e i fabbricieri, che in seguito preferirono rivolgersi al giovane Tanzio da Varallo.



Morazzone, *Cristo che sale al Calvario*, part., Sacro monte, Varallo (Vercelli)

Sempre nel secondo decennio, tra il 1612 e il 1620, il Morazzone dipinge nella collegiata di San Bartolomeo a Borgomanero. Nella primavera del 1616 avvia gli affreschi dell'XI cappella del francescano Sacro monte di Orta, con citazioni di Pordenone e Veronese. Intorno al 1617 o poco oltre si deve collocare anche il celebre "quadro delle tre mani", raffigurante il *Martirio delle sante Rufina e Seconda*, oggi conservato nella Pinacoteca di Brera. Al Morazzone spetta la parte centrale, con il carnefice che brandisce la spada, il paggio e l'angelo con la palma; a Procaccini la santa Rufina in primo piano, confortata dall'angelo; al Cerano il cavaliere sullo sfondo, santa Seconda decapitata e l'angelo con il cane in basso a sinistra. Morazzone appare intenso nelle anatomie, rimarcate da forti contrasti di luce. In questo quadro

“cumulativo”, come lo definì Roberto Longhi, la parte centrale, quella del Morazzone, è la più tesa e vibrante.

La fama del Morazzone ha oltrepassato i confini dei Sacri monti e nel 1619 il suo nome compare nel *Supplemento alla nobiltà di Milano* di Girolamo Borsieri; nel 1620, Giovan Battista Marino inserisce due sue opere nella *Galleria*. Tuttavia, proprio nel momento di piena affermazione il pittore dà segni di cedimento, almeno nell’organizzazione del lavoro, per la concorrenza di Tanzio da Varallo o forse per la malattia che l’avrebbe portato alla morte.



Morazzone, affreschi per la cappella dell’*Ecce homo*, Sacro monte, Varallo (Vercelli)

Nel 1620, porta a compimento gli affreschi in San Gaudenzio a Novara. È il suo

ultimo grande ciclo decorativo, considerato da Giovanni Testori, nel catalogo da lui curato per la mostra del 1959 a Torino, “uno dei raggiungimenti più sconcertanti, inauditi e propulsori”. Gli affreschi sviluppano il tema del *memento mori*, con personaggi ed episodi connessi alla morte; il percorso si compie nella spettacolare, drammatica scena del Giudizio universale. Nel 1622, Morazzone dipinge per Carlo Emanuele I la *Madonna del miele* conservata nella Galleria Sabauda di Torino. Nel 1623 è ricordato un suo soggiorno a Mantova presso il duca Ferdinando Gonzaga, infruttuoso: in una lettera del 29 marzo 1623 alla corte mantovana, il pittore si giustifica di non aver potuto realizzare le *Nozze di Cana*, essendo stato continuamente indisposto. Ancora nel 1623, fu chiamato a Piacenza per affrescare la cupola del duomo, e ne dipinse soltanto i pennacchi con i profeti Davide e Isaia, ultima sua testimonianza pittorica. La decorazione fu compiuta dal Guercino, chiamato nel 1626 dai fabbricieri del duomo per subentrare al Morazzone, defunto in quell'anno.

La potenza del Morazzone chiude un'epoca che era stata caravaggesca e melodrammatica, e che con Guercino si avviava a una verità sensuale e sentimentale. Morazzone fu pittore di tensioni e di dialoghi fra l'uomo e Dio, fra Giacobbe e l'Angelo. E perfino fra la Maddalena e gli angeli, che la assediano, la concupiscono, in una delle opere più sconvolgenti ed eroticamente contraddittorie della pittura del Seicento italiano. Sempre tumultuoso, Morazzone ha una formidabile vocazione teatrale, istintiva ma accentuata nell'impegno ai Sacri monti, e un vento impetuoso agita sempre i suoi racconti e i suoi sogni. Non fu Caravaggio, ma non lo fa rimpiangere.



Morazzone, *Lotta di Giacobbe e l'Angelo*, part., Arcivescovado, Milano



Morazzone, *Lotta di Giacobbe e l'Angelo*, Arcivescovado, Milano



Cerano, Morazzone e Giulio Cesare Procaccini, *Martirio delle sante Rufina e Seconda*, Pinacoteca di Brera, Milano

TANZIO DA VARALLO

LA BELLEZZA DEI RAGAZZI



Tanzio da Varallo, *David con la testa di Golia*, part., Palazzo dei Musei, Pinacoteca, Varallo (Vercelli)

Basterà dire che il suo è il più bel Davide dell'intera storia della pittura (e anche della scultura)? Parlo del *David con la testa di Golia* di Tanzio da Varallo, conservato nella Pinacoteca della città di cui il pittore porta il nome. È un ragazzo biondo con i capelli ricci, la pelliccia sulle spalle, il carniere da cacciatore e una sciabola affilata, che, con il braccio teso e muscoloso, mostra la testa mozza e già puzzolente di Golia. È esattamente l'opposto dei bacchi lascivi e pigri di Caravaggio ma è anche il titolare di un altro primato.

Chi è l'autore del secondo Davide più bello della storia dell'arte? Non è un gioco: è ancora Tanzio da Varallo, con l'altro *David con la testa di Golia*, conservato nella stessa Pinacoteca. Questa volta il ragazzo castano, con i capelli ricci, parente dell'altro ma meno efebico, meno femminile, più "tipo", esibisce la preda come un trofeo, senza ombra di malinconia. Ma sono fratelli? Sono cugini? Sono valligiani? O hanno la stolidità convinzione di agire in nome del bene degli impietosi aguzzini dell'Isis? Se ancora indulgiamo al parallelo con Caravaggio, mettendo a confronto i due David di Tanzio con quello estremo della Galleria Borghese, dove un giovane bellissimo, lontano dai bacchini giovanili, ha il volto malinconico che rivela il senso di colpa di chi ha ucciso pur per una giusta causa, avvertiremo la differenza di vitalità e di energia delle opposte psicologie, tra cieca convinzione e tormentoso dubbio. Caravaggio evidenzia la contraddizione identificandosi non con David ma con Golia, in uno sconvolgente autoritratto.

Partendo da qui, ci potremo chiedere: qual è il Golia più espressivo della storia dell'arte? Senza dubbio quello del secondo Tanzio da Varallo, esibito come un trofeo, con la ferita aperta sulla fronte e gli occhi rovesciati sotto le palpebre: un morto tra i più vivi mai concepiti. Come si può definire l'estetica di questi formidabili, eroici, dipinti? Non è realismo, non è naturalismo nel senso che si attribuisce alla rivoluzione di Caravaggio e dei caravaggeschi, con la sostanziale invenzione della fotografia: pittura di realtà, ovvero identificazione dell'attimo decisivo così come si avverte nella *Caduta di Saulo* di Caravaggio per la cappella Cerasi di Santa Maria del Popolo a Roma. Anzi, i personaggi di Tanzio sono sempre, sommatamente, in posa. Ci guardano e vogliono essere guardati.

E non solo i due *David* ma anche gli allucinati *San Giovanni Battista* in un deserto accogliente, o il meraviglioso e incantato *Sant'Antonio da Padova*, un ragazzino dalle mani nervose che tiene il libro ermeticamente chiuso e un giglio provvisorio offertogli per strada da un mendicante: è un bambino determinato, un santo disarmato, santo a sua insaputa. Ma per tornare ai *David*, e anche al meraviglioso e inarrivabile *San Sebastiano* curato da due ragazzi anziché dalle pie donne, ora alla National Gallery di Washington, ci si chiede quale ne sia l'essenza poetica, oltre l'evidente e sublimato residuo naturalistico (la mirabile testa di Golia). C'è un atletismo michelangiolesco ancora d'impronta manieristica, che, pur tenendo conto di Caravaggio, non vuole oltrepassare la soglia di una bellezza ideale, seppur nevrotica e contrastata.



Tanzio da Varallo, *David con la testa di Golia*, Palazzo dei Musei, Pinacoteca, Varallo (Vercelli)

Viene da pensare a un'improbabile conoscenza di Pontormo e Rosso Fiorentino, e anche di Bronzino, mai versati in vernacolo e neppure in lingua lombarda ma trasfigurati in una sublime opzione omosessuale che nessun pittore meglio e più di Tanzio ha interpretato, per quanto i *San Sebastiano* innumerevoli, tra Quattrocento e Seicento (penso, da ultimo, a quello danzante di Bernardo Strozzi), ne abbiano offerto ghiotta occasione. Mai nessuno come Tanzio ha esaltato l'orgoglio omosessuale, e probabilmente in modo preterintenzionale, data l'assoluta spontaneità; nessun calendario "intenzionale" concepito oggi è andato più avanti, e neppure Caravaggio con i suoi ostentati *femminielli*. Tanzio identifica la bellezza dei ragazzi come una grazia di Dio incontaminata, innocente, o peccaminosa per necessità. I due ragazzi

che curano e carezzano san Sebastiano sono due amici belli come lui, dalle carni bianche, dalla pelle liscia, dai riccioli d'oro. Neanche Sandro Penna avrebbe potuto immaginarli così belli. E Pasolini era troppo immedesimato nell'archetipo caravaggesco. Forse, a capirne la natura di angeli biondi, trovando il modello del proprio desiderio, poteva essere soltanto Giovanni Testori, che, salendo al Sacro monte per incontrarli, se n'è fatto poeta. E, cercando tra la folla dei valligiani, nelle cappelle sul calvario fino al cielo di Gaudenzio, ha identificato nelle grandiose e scenografiche decorazioni, soprattutto di Tanzio, quel "Gran teatro montano".

Nato a Casa Giacomolo, frazione di Alagna in Valsesia, in una famiglia di maestri architetti e scultori, Tanzio era quasi coetaneo di Caravaggio, che a venticinque anni andò a cercare a Roma, con escursioni in Abruzzo e a Napoli. Lo vediamo, più vicino al Cavalier d'Arpino che a Caravaggio, con la *Madonna e il Bambino e san Francesco* a Colledimezzo; poi nella *Circoncisione* di Fara San Martino e nella *Madonna dell'incendio sedato* di Pesco Costanzo: tutte opere commissionate dall'ordine dei Minori Osservanti, espressione pura della spiritualità francescana.



Tanzio da Varallo, affreschi della cappella XXVII *Gesù davanti al tribunale di Pilato*, Santuario del Sacro monte, Varallo (Vercelli)

Scomparso Caravaggio e attenuandosi il suo fuoco, che però era ancora vivissimo (si veda il più giovane nordico Giovanni Serodine), Tanzio torna a casa e inizia a lavorare intensamente agli affreschi delle nuove cappelle del Sacro monte, insieme al fratello Giovanni. La sintesi delle esperienze romane è nitida nella pala di Domodossola con *San Carlo che comunica gli appestati*, del 1616: lessico naturalista, sintassi manierista. Tanzio ha fatto resistenza a Caravaggio in difesa di un'incontaminata bellezza ideale. Non vuole essere un pittore della realtà. Semmai della verità rivelata. Giovanni Testori suggerisce: "La carne-carne del Caravaggio, il

suo sangue-sangue, da una parte; i sudori sacri e nefasti, le ambiguità tra grazia e peccato, i lividi deliri dall'altra." Se Caravaggio è agnostico fino al rischio dell'ateismo, Tanzio è profondamente religioso, organico all'impresa pastorale di san Carlo, fiducioso nella devozione pedagogica del Sacro monte, carico di fede in Dio, senza mai cedere a dichiarazioni e atteggiamenti devozionali con artifici retorici. Il pittore della verità si confronta con la passione di Cristo, "verbum caro factum est".



Tanzio da Varallo, affreschi della cappella XXVII *Gesù davanti al tribunale di Pilato*, Santuario del Sacro monte, Varallo (Vercelli)

Eccolo affrontare, nella cappella XXVII, il Cristo condotto per la prima volta al tribunale di Pilato (1616-18), confondendo la sua umanità dipinta con quella plasmata

del fratello Giovanni. Ed eccolo ancora, nella cappella XXXIV, con Cristo davanti a Pilato che si lava le mani (1619-20). Dieci anni dopo, Tanzio dipinge nella cappella XXVIII Gesù di fronte a Erode: architettura, scenografia, prospettiva, statue in terracotta, figure dipinte, in un perfetto illusionismo; teatro. Anche oltre, il grandioso Gaudenzio nella cappella del Calvario popolata di varia umanità. In altre cappelle si esprime, in un diverso vento barocco, Francesco Mazzucchelli, il Morazzone. Ma il teatro di Tanzio “non è mai teatrale”, è sacra rappresentazione di umana verità.

Oltre il Sacro monte restano bei dipinti, affreschi e pale in San Gaudenzio a Novara (1627) e poi in chiese e pievi sperdute, tutte memorabili per Tanzio: Lumellognolo, Fontaneto d'Agogna, Cellio, Gerenzano. Inimitabile per umanità, sentimento della famiglia, l'incontro tra Giacobbe e Rachele, ora alla Galleria Sabauda, e alcuni intensissimi ritratti, tesi, nervosi: due a Brera e uno, ora, presso Eto.

Nel 1627, oltre agli affreschi per la cappella dell'Angelo custode, Tanzio lascia nella basilica di San Gaudenzio a Novara la grande tela *Sennacherib sconfitto dall'angelo* contrapposta al *Giudizio universale* del Morazzone. Poco più tardi, dipinge a Milano gli affreschi nel santuario della pittura barocca in Sant'Antonio e Santa Maria della Pace. La gloria raggiunta è attraversata nel 1630 dal flagello terribile della peste (la stessa narrata dal Manzoni). E Tanzio ne dà conto nel *Sennacherib* di Novara: corpi lividi come in un lazzaretto, sotto un cielo nuvoloso, fosco, ammorbato. Il dipinto esprime una potenza michelangelolesca e Testori lo definisce uno dei capolavori supremi tra i più alti del Seicento.

L'impresa di Tanzio che vive (e muore) presso il convento francescano di Santa Maria delle Grazie si chiude con gli affreschi della collegiata di Borgo Sesia, in una proiezione mistica molto lontana da Caravaggio, che si esprime nel dolente *Martirio dei beati francescani a Nagasaki*. Estremo atto di fede, come tutta la sua opera, perché l'unica realtà è quella di Dio.



Tanzio da Varallo, affreschi della cappella XXXIV *Pilato si lava le mani*, Santuario del Sacro monte, Varallo (Vercelli)

FRANCESCO CAIRO

IL BUIO DELLA COSCIENZA



Francesco Cairo, *Erodiade con la testa del Battista*, part., Pinacoteca di palazzo Chiericati, Vicenza

Tra i casi più clamorosi va certamente ricordato quello del pittore milanese, ma a lungo ritenuto originario di Varese, Francesco Cairo. Con lui, gli strumenti della critica d'arte devono lasciare il posto a quelli della psicoanalisi. Davanti a noi si schierano non santi e sante in estasi ma donne e uomini sfiniti da un desiderio struggente, affannati e sul punto di perdere i sensi. San Francesco brucia in un'estasi che lo divora, lo frantuma, lo spezza; Cristo nell'orto langue e impallidisce, come se avesse perduto tutte le forze. E tutto avviene nell'ombra, con luci striscianti, bagliori notturni, gemiti.

Ma il tema prediletto di Francesco Cairo sembra essere quello biblico di *Erodiade con la testa del Battista*; un soggetto ripetuto più volte, con sempre originali varianti che trasformano la monotonia creativa in una suggestione di atmosfere peccaminose e dichiaratamente sadiche. Erodiade, com'è noto, si innamora di Giovanni Battista, che, alle offerte amorose della donna, risponde con un rifiuto. È questa la causa del suo martirio, tante volte rappresentato nella pittura e nella letteratura. Erodiade è la madre di Salomè: a un banchetto di Erode, la giovanissima Salomè danza provocando in Erode una tale eccitazione che questi si dichiara pronto a esaudire qualsiasi sua richiesta. Salomè, allora, incitata dalla madre, per vendicarla del rifiuto, chiede la testa del Battista. Mai tema religioso ebbe uno svolgimento così legato alla condizione profana del piacere, della lussuria e del peccato. E il tema ha infatti ispirato le sensibilità più morbose del Decadentismo europeo, da Oscar Wilde a Gustave Moreau, da Richard Strauss (con l'indimenticabile traduzione in musica della danza dei sette veli di Salomè) a Gustav Klimt, da Stéphane Mallarmé a Aubrey Beardsley (le cui tavole illustrano proprio la Salomè di Wilde).

Ma nessuno di questi artisti tocca le profondità insondabili del peccato, il buio della coscienza, la notte oscura della ragione, come fa Francesco Cairo, che lega, in un rapporto che non può che dirsi sessuale, il corpo della donna con la testa recisa del Battista, unendoli con uno spillo che trafigge la lingua del santo, talvolta estratta con le dita umide di saliva e di sangue. Erodiade non ha riscatto, i suoi sensi sono tramortiti, la testa reclinata, sfuggente nell'ombra dei fondi: sviene perché dalla lingua forata escono miasmi mortali, e il suo abbandono segna anche la distanza incolmabile che la separa dal Battista, cui estrae la lingua per oltraggiarlo anche dopo il martirio. Ma in tal modo rivela la sua attrazione piuttosto che il suo odio, e in quel gesto consuma l'atto sessuale mancato.



Francesco Cairo, *Erodiade con la testa del Battista*, part., Pinacoteca di palazzo Chiericati, Vicenza

Il critico più sensibile all'arte di Francesco Cairo, Giovanni Testori, che ha scritto uno dei primi saggi nella direzione dell'interpretazione moderna del pittore, osserva che il contatto morboso della donna con la testa recisa "non trova confronti se non negli autori più violenti ed estremi del teatro elisabettiano". Ed Erodiade ha diversi volti: da quello di cera, nel gran viluppo di velluti e pellicce del quadro della Pinacoteca di Vicenza, a quello di alabastro della versione conservata nella Galleria Sabauda di Torino, fino a quello ambiguo, quasi di androgino, della tela del Museum of Fine Arts di Boston; ciò che li accomuna è il deliquio, la perdita dei sensi, la luce livida che preannunzia i colori terrei della morte. Ben diversi, sebbene pallidi e

lunari, sono i volti delle Giuditte, come quella straordinaria di Sarasota, incontrastata dominatrice, che impugna l'ornata elsa della spada come uno scettro, e ci fissa, decisa a perforarci con lo sguardo, sotto l'incredibile turbante giallo e blu.

In palazzo Anguissola Scotti a Piacenza, tre dipinti di Francesco Cairo risultano inediti ai repertori, nonostante l'eccellenza e l'evidenza: una *Carità*, una *Maddalena penitente* e una *Erodiade*.



Francesco Cairo, *Erodiade con la testa del Battista*, Pinacoteca di palazzo Chiericati, Vicenza



Francesco Cairo, *Erodiade con la testa di san Giovanni Battista*, Museum of Fine Arts, Boston



Inizio a renderne noto uno, l'*Erodiade*, probabilmente da identificare con quella vista da Francesco Scaramuccia proprio a Piacenza, nel convento di San Savino, e ricordata nelle *Finezze de' pennelli italiani* pubblicato nel 1674, a pochi anni dalla morte di Cairo (Milano 1607-55). La testa del Battista su un piatto d'argento con borchie dorate e pietre preziose è posata su una spada con l'elsa d'oro e la lama insanguinata, e ripete, in controparte, quella solitaria in un dipinto di collezione novarese, esposto nella mostra del Cairo a Varese nel 1983. Per il resto, la composizione è di notevole interesse perché assolutamente originale e diversa da ogni altra del soggetto molte volte ripetuto dal pittore. Erodiade appare in deliquio nelle versioni di Vicenza, di Torino e di New York, dove ha la testa reclinata verso sinistra e la mano che si avvicina al Battista con l'indugio di una cieca; nella versione

di Boston la testa è reclinata verso destra, mentre le dita stringono la lingua del santo. Nel dipinto di Piacenza, invece, Erodiade non tocca la testa del Battista, ma se ne allontana con un gesto ampio del braccio, sotto il vertiginoso panneggio, osservando l'inutilmente amato con distacco e alterigia, senza abbandono e inclinando leggermente il capo. La difformità sul piano psicologico è evidente: Erodiade non è vittima di una passione insoddisfatta, e resta regina. In lei c'è ancora il dubbio, non l'estasi del delirio amoroso: potrebbe anche allontanarsi, senza indugiare, senza cercare soddisfazione. Nel suo volto interrogativo sembra esserci persino il dubbio sull'identità della vittima. Così Cairo ci mostra un'altra *Erodiade*, sorella della *Giuditta con la testa di Oloferne* del museo di Sarasota, altera e lunare, vittoriosa sul male quanto Erodiade ne sarà inghiottita.

Ma queste opere, dove la donna, nel bene e nel male, domina come un'eroina, rappresentano soltanto un aspetto, se pure il più notevole e il più conosciuto, dell'arte di Francesco Cairo. Se ne accorse per primo Pellegrino Orlandi, autore del celebre *Abecedario pittorico*, edito nel 1704, nel quale si definiscono tre maniere, anche discordanti, del pittore: "La prima è quella dei maestri, con forte colore; la seconda più dolce acquistata in Roma; la terza di gran fondo, e sapere, riportata dalle opere di Paolo Veronese, e di Tiziano in Venezia: con quest'ultima fece sì bei ritratti, che passano per mano di Tiziano."

Un pittore complesso, dunque. Come visse? Dopo un'iniziale attività a Milano, avvolta nel mistero, nel 1633 gli vengono offerti duecento ducati da Vittorio Amedeo I, duca di Savoia, perché accetti di trasferirsi a Torino, città nella quale i suoi quadri erano già noti. Eppure, qualcosa turba la sua vita: le fonti antiche ricordano che egli commise un "crimine" e fu costretto a rifugiarsi nel convento dei cappuccini di Casbeno. Questo è il periodo delle Giuditte e delle Erodiadi. Dopo aver condotto una vita da libertino, decide di sposarsi con una donna del suo rango, essendo cavaliere: Ludovica Piossasco di Scalenghe, che gli darà nove figli.



Francesco Cairo, *Erodiade con la testa del Battista*, Galleria Sabauda, Torino



Francesco Cairo, *Cleopatra morente*, Pinacoteca Ambrosiana, Milano

Ma il lavoro lo trova a Milano, perché dai Savoia non giungono più commissioni. Soltanto tra il 1644 e il 1648 riprendono i contatti con Torino, e il Cairo dipinge opere come *Il ritrovamento di Mosè*, ora alla Galleria Sabauda, il *Salvatore e i santi Cristina e Valentino* per la chiesa di San Salvario a Torino o *La Vergine appare a Petrina Tesio* per il santuario di Savigliano. Nel 1648, torna a Milano per occuparsi del patrimonio della moglie. I documenti successivi, dal 1653, piuttosto che ricordare opere d'arte, lo descrivono impegnato in operazioni di compravendita per consolidare un patrimonio di possedimenti, a Milano, a Cernusco, a Galliate, a Varese.

Il 27 luglio 1665, Cairo muore. Al momento della sua morte si trovano nella sua casa 294 dipinti di diversi maestri, da Rubens a Tiziano, da Palma il Giovane a Correggio, insieme a numerosi dipinti suoi e a 129 suoi bozzetti. Ma le opere lasciate nello studio non dovevano certo rappresentare il Cairo cui noi oggi attribuiamo inquietudini e sensibilità decadenti. Il viaggio romano, infatti, l'aveva profondamente trasformato. I brividi notturni, le luci lunari, le forme tornite, le macabre teste mozzate lasciano il posto a composti soggetti di tavolozza chiara e vibrata, a quella seconda maniera di cui parlava l'Orlandi e che è tutta sotto l'influenza di Pietro da Cortona.

Ed è forse questo il vero crimine commesso da Francesco Cairo, dopo averci lasciato alcuni capolavori travolgenti e modernissimi. Alla follia egli potrà sostituire talvolta l'abilità o un'inconsueta monumentalità, come nei quattro santi, Agostino, Francesco, Bernardo e Domenico, chiusi e debordanti dalle loro nicchie nella chiesa

di San Vittore al Corpo a Milano, che mandano riverberi più del realismo del Ribera che di quello di Caravaggio. Ma è un momento, perché subito, nell'*Estasi di santa Teresa d'Avila* nella chiesa di Santa Maria degli Scalzi a Venezia, la bella invenzione è tradita da un'esecuzione assai fiacca, specialmente se posta al fianco del dipinto di analogo soggetto, la *Visione di santa Teresa* della Certosa di Pavia, che sta all'inizio della ricerca di Cairo, mostrando nel potente chiaroscuro, prima che le influenze di Tanzio da Varallo o del Morazzone, quelle dello stesso Caravaggio.

Il Cairo si è perduto per avere troppo osato. La cristallina ma peccaminosa purezza delle sue eroine è trasformata in una torpida e vuota forma, inutilmente arrovellata, nella *Cleopatra morente* dell'Ambrosiana di Milano o nella *Pandora* della civica pinacoteca Malaspina di Pavia, un'opera influenzata piuttosto dal Nuvolone che dai grandi modelli di Rubens o da Van Dyck. Giovanni Testori ha giustamente osservato: "M'è sempre parso un segno da non trascurarsi che una dell'ultime opere di del Cairo riprenda lo stesso tema di una delle sue prime. La santa che avevamo visto ingoiare, nel suo viscere, il giovane maestro, avrebbe, dunque, provveduto ad espellerlo, per lasciarlo lì, nella desolazione annullante, sfiatata e, si direbbe, afona dell'ultimo lustro di lavoro (e di vita)."

CARLO FRANCESCO NUVOLONE

RENOIR LOMBARDO



Carlo Francesco Nuvolone, *Madonna col Bambino e i santi Carlo Borromeo e Felice da Cantalice*, part., Galleria Nazionale, Parma

È singolare il destino di Carlo Francesco Nuvolone, uno dei grandi pittori lombardi del Seicento, espresso da una fertile bottega familiare. Pur nell'indiscusso ossequio, il relativo disinteresse della storiografia recente, compensato soltanto dalla ponderosa monografia pubblicata da Filippo Maria Ferro nel 2003 (*Nuvolone, una famiglia di pittori nella Milano del Seicento*), non corrisponde alla puntuale, assidua attenzione della letteratura artistica fin da poco dopo la morte del Nuvolone nel 1661.

Già nel 1664, Carlo Torre lo dice "moderno pittore, e delicato". Nel 1704, Orlandi, nel suo *Abecedario pittorico*, indicandone perfettamente le ascendenze, scrive: "Il padre lo instradò nell'arte; fatto franco del disegno, si diede a studiare le opere di Giulio Cesare Procaccini e del Cerano [...] e dalla maniera del Procaccini adducendo i colori con grazia elegante si avvicinò a Guido Reni." Una ricostruzione pertinente, e corrispondente a una veridica valutazione dei riferimenti dell'artista. Di lì a poco, più per ragioni metaforiche che per esperita conoscenza, Nuvolone diventa il "Guido Reni della Lombardia" (Lattuada 1737-38). Per Lanzi (1789), Nuvolone "non abbonda in figure; ma in esse è delicato e gentile, grazioso nelle forme e nel girar delle teste, con una soavità e armonia di tinte che piace fra pochi". Sono riscontri positivi e continuativi, e verranno sempre più focalizzandosi con gli accostamenti al Correggio (Grasselli, 1827), a Paolo Veronese e a Murillo (Mongeri, 1872), a Van Dyck (Malvezzi, 1882).

Non sono mancati, dunque, a Nuvolone, attenzioni e riconoscimenti che, tra Otto e Novecento, continuano con Nagler, Malaguzzi Valeri, Voss, fino a Baroni e a Testori, con il graffio eloquente di Longhi: "Nuvolone sembra fissare le preferenze dei pittori lombardi fino all'Ottocento, fino a Piccio e a Ranzoni. Ma sta più in alto di quei tardo-romantici, e giunge a una morbidezza di impasto piumoso, da non dispiacere ad un buon francese intorno al 1880; di cui però – per non confondere – non pronuncio il nome contentandomi di avere un poco sollevato quello, troppo dimenticato, di Carlo Francesco Nuvolone."

Ho voluto insistere sulla vicenda critica perché a quelle definizioni, a quegli accostamenti, a quelle indicazioni formali, corrisponde un'opera sconosciuta che ho incrociato nella chiesa di San Francesco a Rivarolo Canavese. Una pala d'altare. Di pittura così morbida, e di così evidente ascendenza correggesca e reniana, da essere l'identikit di quelle descrizioni. La qualità è tale da autorizzare il nome del francese che Longhi non pronuncia: Pierre-Auguste Renoir.



Carlo Francesco Nuvolone, *Madonna col Bambino e i santi Carlo Borromeo e Felice da Cantalice*,
Galleria Nazionale, Parma

In assenza di documenti relativi al patrimonio artistico della chiesa di San Francesco, dopo l'incendio dell'archivio, sappiamo che il dipinto, in seguito alla soppressione napoleonica del convento delle Sublate, fu donato alla chiesa dal conte Giulio di Castellazzo nel 1824, in sostituzione di un'antica icona di san Francesco. Il quale, peraltro, è rappresentato nel dipinto in tenerissima adorazione del Bambino che gli affida la Vergine, seduta tra le nuvole, in un tripudio di angeli, riproducendo, nelle dimensioni della pala d'altare (151×117 cm) il bozzetto a olio su carta della collezione Lapeyre di Milano, pubblicata dal Ferro con l'erronea identificazione del santo in san Felice da Cantalice, i cui tratti fisiognomici sono quelli riconoscibili

(come in altri numerosi pittori) in una pala dello stesso Nuvolone per la chiesa del convento dei cappuccini a Sondrio.

Il nuovo, armonioso dipinto di Rivarolo ci consente la puntualizzazione iconografica. L'evidenza stilistica suggerisce una datazione piuttosto precoce nella fase aurorale del pittore, in prossimità del Cairo e del Discepoli, "caratterizzata da una cifra espressiva e sognante, oltre che da una stesura vaporosa e atmosferica" (Frangi, 1998), verso il 1640-45, prima di esiti monumentali documentati come la pala per la chiesa di Santa Maria della Neve nel convento delle cappuccine vecchie di Parma, del 1647.



Carlo Francesco Nuvolone, *Madonna e san Francesco con il Bambino*, chiesa di San Francesco, Rivarolo Canavese (Torino)

GIUSEPPE NUVOLONE

APOTEOSI DEL BAROCCO LOMBARDO



Giuseppe Nuvolone, *Sacra Famiglia*, part. Pinacoteca Ambrosiana, Milano

I quadri si nascondono nei luoghi più impensati. E, talvolta con malizia, lì dove

tutto concorre a farli scoprire, come nella *Lettera scarlatta*. Così a Milano è possibile trovare un dipinto non nella quadreria di famiglia di un palazzo, o nei depositi di un museo, ma in una sede pubblica dove è una delle più importanti testimonianze milanesi di Giambattista Tiepolo: palazzo Isimbardi. Esposto in una delle sale di visita.

Dall'inventario di quella che è stata la sede della Provincia, apprendiamo che non come prestiti da musei ma come acquisti, del 1929, sono entrati fra i beni dell'amministratore provinciale "due quadri a carattere religioso" per la chiesa dell'Istituto provinciale protezione e assistenza all'infanzia che aveva inglobato il Brefotrofito. Si tratta di una *Sacra famiglia* e di una *Presentazione al Tempio*, catalogate entrambe con l'attribuzione a Giovanni Battista Piazzetta. L'improbabile indicazione che, al di là della scuola, appare sfalsata di quasi mezzo secolo, è incredibilmente confermata da Pietro Marani.

Mentre per la *Sacra Famiglia* non ho ipotesi convincenti, vedo la *Presentazione al Tempio* (olio su tela, con cornice coeva, 88×116 cm) come opera pregevole e indiscutibile di Giuseppe Nuvolone, fratello del più noto Carlo Francesco. Il dipinto è particolarmente riuscito per l'assenza di ogni misticismo e di ogni fideismo che non sia convinto, e per l'azione semplice dell'affidamento del bambino nelle mani dello ieratico sacerdote. Tutto concorda con lo stile e con il gusto di Nuvolone, e con il pauperismo "murilliano" al quale l'artista indulge non episodicamente. La madre appare stanca, affaticata, pur nella certa benevolenza di un bambino quasi benedicente. La nuvolosa morbidezza delle forme corrisponde del tutto allo stile di Giuseppe nella piena maturità, subito dopo la morte di Carlo Francesco, intorno al 1665, in quella declinazione affabile e familiare in cui Giuseppe risolve la cifra ereditata dalle numerose Sacre Famiglie del fratello.

Giuseppe, di cui sono pure evidenti le corrispondenze con Carlo Francesco, ammorbidisce il disegno e chiude la composizione come in un bozzolo di morbidezze e nuances, come vediamo nel *Sansone e Dalila* di Caen o nell'*Immacolata* del Museo civico di Alessandria. In realtà, il confine tra i due è spesso labile, se si misura l'affinità compositiva della *Presentazione al Tempio* con il *Gesù e l'adultera* di Carlo Francesco nel Kunsthistorisches Museum di Vienna, o la morbidezza dell'incarnato con la *Sacra Famiglia* dell'Ambrosiana e con la pala della chiesa dei cappuccini di Varese. Probabilmente, Carlo Francesco ha bisogno del fratello per la grande quantità delle richieste, e con lui condivide l'impegno a soddisfarle. Forse occorrerà vedere Giuseppe in una luce meno sfavorevole, come propone convincentemente Franco Moro: "Con Giuseppe si raggiunge l'apoteosi del barocco lombardo: egli è l'artista che con maggiore libertà testimonia il nuovo spirito estetico. Ormai traghettato dai suoi predecessori lontano dalle intense visioni mistiche e dal radicalismo controriformistico del primo Seicento, Giuseppe raggiunge apici di spigliata freschezza."



Giuseppe Nuvolone, *Sacra Famiglia*, Pinacoteca Ambrosiana, Milano

PIETRO RICCHI DETTO IL LUCCHESE

UNA SORPRESA A BRESCIA



Pietro Ricchi, *Adorazione dei Magi*, chiesa di San Pietro di Castello, Venezia

Al numero civico 28, in via dei Musei a Brescia, dopo palazzo Martinengo, si trova

palazzo Buzzoni-Maggi, ora Cervi. La proprietaria, gentile, mi ha invitato a visitarlo, ricordandomi i fasti gloriosi di una storia recente legata a uno dei più illustri discendenti della famiglia dei conti Maggi, di cui conoscevo la cinquecentesca dimora di Calino, in Franciacorta.

Fu il conte Aimò Maggi, infatti, a ideare, insieme a Renzo Castagnetto e Franco Mazzotti, la corsa automobilistica della Millemiglia, che partì il 26 marzo del 1927. I tre avanguardisti della meraviglia futurista (“Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall’alito esplosivo [...] un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotracia”) si riunivano in questo palazzo con il portico a tre campate, il portale in marmo di botticino e gli ambienti interni decorati da notevoli affreschi, che Francesco Paglia ricorda nel suo *Giardino della pittura*, quando il palazzo era dei primi proprietari, i Buzzoni: “In una sala del cavaliere Busone è dipinto Giove con altri Dei, con attorno mezze figure sotto il volto che fa cenno a Cupido, mentre Mercurio parla alla bella Venere e viene festeggiato da molti Amoretti [...] Intorno otto virtù in mezze figure con diversi bambini interposti da chiaroscuro.”



Pietro Ricchi, *Adorazione dei Magi*, chiesa di San Pietro di Castello, Venezia

Da allora, nessun approfondimento o ritrovamento di documenti ha integrato la descrizione del Paglia. Ed è così che, con grande meraviglia, trovando immediata consonanza nelle osservazioni del giovane restauratore Simone Ferrari, ho guardato con particolare attenzione gli affreschi, cercando di mandar luce sulla volta in penombra. Nessun dubbio, per tutta evidenza stilistica, che l’autore sia Pietro Ricchi, detto il Lucchese, fra i grandi pittori che hanno doviziosamente lavorato tra Lombardia, Trentino e Venezia, lasciando notevoli testimonianze di vaste decorazioni in edifici pubblici e privati.

Dopo gli anni della formazione tra Firenze e Bologna, Ricchi fu a Milano e a Brescia verso il 1634, entrando in relazione con il vivace pittore cremasco Gian Giacomo Barbelli. Negli anni dell’attività in Trentino, a Trento, a Riva del Garda, a Brescia e Verolanuova, tra il 1644 e il 1650, si colloca la vasta impresa del palazzo

Buzzoni-Maggi che trova riscontro nella descrizione del Paglia: un'ampia scenografia, con una balaustra polilobata al centro della stanza, dov'è dipinto l'*Olimpo* e, propriamente, *Mercurio che dialoga con Venere fra gli amorini*. Nella parte inferiore della volta, in una vasta quadratura architettonica, appaiono le otto virtù a mezza figura, e proprio una di queste, probabilmente l'*Allegoria della musica*, con la caratteristica veste verde e viola screziata di luci, ha un motivo-firma nel volto pieno e luminoso tipico del Ricchi. La mano dell'artista si riscontra in altre figure, alternata a quella di un collaboratore meno estroso e più scolastico, e in gran parte dell'*Olimpo* al centro della volta.



Pietro Ricchi, *Adorazione dei Magi*, part., chiesa di San Pietro di Castello, Venezia

Può apparire singolare e quasi incredibile che una decorazione tanto significativa sia rimasta fino a oggi sconosciuta. Ma tant'è – con lo stupore e l'entusiasmo di Dotti, di Ferrari e mio nel trovarci sotto gli affreschi di Ricchi in un notevole palazzo a pochi passi dal Capitolium, nel pieno centro di Brescia. Nell'impresa di palazzo Buzzoni-Maggi, Ricchi si pone come punto di equilibrio tra Veronese e Tiepolo, attestandosi come testimone della civiltà barocca veneziana in concorrenza con Sebastiano Mazzoni.

Marco Boschini ne scrisse da ammirato contemporaneo, nella sua umorosa *Carta del navigar pitoresco* in versi (1660): “Piero Richi; ben rico de valor, / Con ornamenti, che rende stupor, / Ardente, pronto, e presto in le so imprese. / Sugeto molto degno, e valoroso; / Pitor nassuo Pitor per la franchezza / a ogio, e a fresco, con tanta freschezza, / Che'l so' carato xè maravegioso.” E, in fondo, lo conferma, dopo trecentocinquant'anni, Pierre Rosemberg: “La forte personalità di Pietro Ricchi non può esser messa in dubbio. Le sue pale d'altare, i suoi ambiziosi cicli decorativi, i suoi quadri da cavalletto seducono per le bizzarrie del colore, gli effetti di luce artificiale, le loro stranezze ripetute.”

GIACOMO CERUTI

MISERIA SENZA CONSOLAZIONE



Giacomo Ceruti, *Portarolo*, part., Pinacoteca di Brera, Milano

Giacomo Ceruti è il punto di arrivo, con insuperabile evidenza, di quel percorso

che ha i suoi campioni lombardi in Vincenzo Foppa, Moretto da Brescia, Gian Girolamo Savoldo, Giovanni Battista Moroni, Vincenzo e Antonio Campi, e il suo eroe in Caravaggio. Quella pittura della realtà il cui percorso, per tramandi, fu indicato da Longhi come peculiarità dell'arte padana. Altri ancora tengono vivo il linguaggio realistico, da Carlo Ceresa a Fra' Galgario. Ma nessuno come Ceruti sarà in grado di sfidare Caravaggio, e perfino di superarlo.

Il suo rilancio è tutto novecentesco, con l'esposizione, alla mostra fiorentina della pittura italiana del Seicento e Settecento (a cura di Ugo Ojetti, Luigi Damis, Nello Turchiani), della *Lavandaia* della Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia, città nella quale si concentrano, più che altrove, le tensioni e le intenzioni dei pittori della realtà.

Non abbiamo certezza che Ceruti sia nato a Brescia, dove certo fu lungamente attivo, perché nei documenti è indicato anche come milanese o bergamasco. Lo si intercetta per la prima volta nel 1724, nel *Ritratto del conte Fenaroli*. E, certamente, a Brescia fu fino al 1728, per dipingere una serie di tele per il palazzo Pretorio (perdute), su commissione del podestà Andrea Memmo.

Parallelamente alla ritrattistica, Ceruti esercita la pittura sacra, come indicano nel 1734 le tele per le chiese parrocchiali di Artogne e Gandino. Nel 1736 lo troviamo, stimato, a Venezia, dove dipinge per il maresciallo Schulenburg; del 1737 è il potente *Mendicante* della collezione Bassi Rathgeb di Abano Terme. Più tardi è a Padova, dove resta fin verso il 1742. Sempre in area padana, lo troviamo a Piacenza tra il 1743 e il 1746. Le fonti contemporanee come il Carboni (1760) indicano numerose opere di Ceruti a Brescia, prevalentemente soggetti di genere, come quelli ancora in proprietà dei conti Lechi. Ancora nel 1757, è a Milano. Negli anni successivi, prima del 1768 (anno probabile della morte), è a Venezia o a Dresda.



Giacomo Ceruti, *La lavandaia*, Pinacoteca Tosio Martinengo, Brescia

Piuttosto ampio è il catalogo dell'artista, dopo le aperture e gli inediti fatti conoscere da Longhi, da Testori e da Casella, stabilito da Mina Gregori in una fondamentale monografia. Si è detto della produzione ritrattistica di limpida e luminosa evidenza realistica, ma l'originalità e la singolarità di Ceruti è nei dipinti in cui rappresenta, procedendo sul doppio binario della pittura religiosa e di una pittura di temi popolari in cui è evidente lo spirito evangelico, il mondo degli umili, dei poveri e degli ultimi; senza indulgenza e senza denuncia ma con un'implacabile illustrazione delle condizioni di miseria sociale, nel lavoro imposto ai fanciulli (*Portaroli*), nelle difficoltà materiali e nello sfruttamento (*Donne che lavorano*), nell'umiliazione dei vecchi costretti a mendicare, nella disonestà favorita dal bisogno (*Giocatori di carte*) e così via.



Giacomo Ceruti, *Giocatori di carte*, part., Fondazione Il Vittoriale degli italiani, Gardone Riviera (Brescia)



Giacomo Ceruti, *Giocatori di carte*, Fondazione Il Vittoriale degli italiani, Gardone Riviera (Brescia)

La commovente *Madre con i figli* ritrovata (olio su tela, ovale, 120×94 cm), una vera e propria Madonna del popolo, corrisponde al momento più alto e intenso di Ceruti: quello delle undici tele del ciclo di Padernello, databile tra il 1740 e il 1750. L'artista si spinge, spiritualmente, più avanti dei grandi pittori europei che lo hanno ispirato o che hanno affrontato analoghi soggetti: Murillo e Le Nain. Ma la sua verità padana ha qualcosa di disarmante e compiaciuto. La rassegnazione senza speranza del volto della donna; il bambino dormiente nell'attitudine e nell'abbandono di un Cristo morto; i due adolescenti, l'uno attonito e sperduto, l'altro adorante e devoto, e poi gli stracci delle vesti: esercizio di realismo e di virtuosismo insieme.

Ceruti ci mette di fronte alla tragedia della miseria guardata senza consolazione. Nessun dubbio che opere come queste gli abbiano meritato il soprannome di *Pitocchetto*.



Giacomo Ceruti, *Portarolo*, part., Pinacoteca di Brera, Milano

CAPITOLO III

LIGURIA

BERNARDO STROZZI

OLTRE LE BARRIERE DELLA REALTÀ E DELLA VISIONE



Bernardo Strozzi, *La cuoca*, part., Musei di Strada Nuova, Genova

Se esiste un'alternativa reale, benché pittoresca, al naturalismo di Caravaggio,

questa è rappresentata dal genovese Bernardo Strozzi, detto il Cappuccino per aver fatto parte, ancora ragazzo, dell'ordine dei cappuccini, peraltro lasciato dopo un decennio per dedicarsi esclusivamente alla pittura. È vero che in Strozzi il compiacimento per le belle forme è meno aderente al vero naturale, anche per qualche buona dose di suggestioni di Rubens. Certo è che la sua giovinezza rimane relativamente misteriosa e che la sua attività artistica nota inizia nel 1610, l'anno della morte di Caravaggio.

Dopo essere stato tentato dall'esperienza di Caravaggio – subito motivatamente elusa per la curiosità per altre diverse fonti, ancora manieristiche, da Sorri a Morazzone e a Cerano, come si vede nella *Santa Cecilia* degli Uffizi e nella *Santa Caterina* a Thyssen, meravigliosamente antirealistiche –, Strozzi mostrò di essere così eccentrico, così eclettico e così irregolare (ovvero “eretico”, nelle forme e nella vita), da dover rispondere dell'inverosimile accusa di pratica illegale della pittura (si intende: della *sua* pittura rispetto a quella convenzionalmente devozionale). Verso il 1630, in virtù di un'ordinanza giudiziaria, Strozzi fu quindi costretto a rientrare nell'ordine dei cappuccini, riuscendo a scegliere come sede Venezia, dove la sua esperienza artistica si sarebbe misurata con quella dei grandi pittori locali. E si trattò di un passaggio decisivo, perché, se nel periodo genovese l'influenza di Orazio Gentileschi e di Rubens si incrociava con quella dei pittori lombardi, in particolare Procaccini, con notevoli esiti d'invenzione compositiva ma una più controllata densità cromatica, a Venezia Strozzi inventa una pittura sontuosa e ricca di densità e spessori.

Un campione esemplare del suo miglior periodo genovese è *La cuoca*, oggi nella galleria di Palazzo Rosso: dipinto illustrativo e assoluto, che esce dalla pittura di genere per rappresentare una condizione umana senza compiacimento e indulgenza pauperistica. Alla verità caravaggesca della natura morta di animali davanti a un fuoco mai così vivo e vero, Strozzi, con la stessa mano e con la stessa materia, accosta l'affabile umanità della cuoca, in una festa che supera la pittura di genere, la cui invenzione era partita in diversi luoghi d'Italia, dai Bassano nel Veneto, dai Campi a Cremona, dai Passerotti e Carracci a Bologna. Ma nessuno di loro, pur nella varia eccellenza della pittura, aveva creato una persona così fisicamente e felicemente reale, come soltanto *Il sarto* di Giovanni Battista Moroni era stato. *La cuoca* è uno dei primi quadri d'Italia, e ne rappresenta l'identità e l'umanità rispetto ai tanti soggetti analoghi della più distaccata, anche se non meno vera, pittura fiamminga.



Bernardo Strozzi, *La cuoca*, part., Musei di Strada Nuova, Genova

A Venezia, Strozzi perde in verità ma guadagna in saporì. Si misura con il sontuoso barocco di Jan Lys e con quello di sostanza naturalistica di Domenico Fetti. Ne escono dipinti sapidi, come la *Parabola del convitato a nozze* e la *Carità di san Lorenzo*, in diverse versioni; ma soprattutto, nel clima della sensualità veneziana applicata a soggetti amorosi ed erotici – come sarà con Guido Cagnacci e Pietro Liberi –, la meravigliosa *Verità*, o meglio *Vanità*, ovvero *La vecchia civettuola*, databile al 1635-40, dove il soggetto di Giorgione, nella sua assoluta semplicità concettuale, si ripropone in una versione lussuosa e impietosa: un altro capolavoro epocale e carico di significati che trasferiscono l'allegoria nella realtà, com'era accaduto con *La cuoca*. Qui la pittura di Strozzi raggiunge la temperatura più alta,

sintetizzando le lezioni di Caravaggio, di Rubens e di Velázquez; ed è efficace, per capirne la maturità e la compiutezza formale, l'accostamento a un capolavoro giovanile: *Santa Cecilia con le teste di Tiburzio e Valeriano*, offerte su un piatto con macabra e gastronomica evidenza. Il misticismo lombardo di tante *Salomè* di Francesco Cairo si arricchisce di una sensualità e di un gusto perversamente decadente, che assimila vivi e morti, teste mozze e carni di bambini, in una sorprendente anticipazione del gusto perturbato e funerario (ma non senza euforia) di un grande fotografo contemporaneo come Joel Peter Witkin. Uno stato d'animo che porta la morte nella vita e la vita nella morte, anche oltre il chiaroscuro drammatico di Caravaggio e di Ribera, o il palpito esistenziale di Serodine.



Bernardo Strozzi, *La cuoca*, Musei di Strada Nuova, Genova



Bernardo Strozzi, *La vecchia civettuola*, part., Museo Puškin, Mosca

Strozzi va oltre le barriere della realtà e della visione, e anticipa i frutti troppo maturi del Decadentismo, da Moreau a Odilon Redon, da Klimt a von Stuck, fino a Colombotto Rosso e Leonor Fini, in un'inedita fusione di naturalismo e simbolismo. È certo che l'artista fu tra i più colti e curiosi pittori italiani nella felice contingenza di aver visto, tra Genova e Venezia, i più grandi artisti del suo tempo, riuscendo a sintetizzare la sontuosa sensualità di Rubens con la teatralità di Paolo Veronese, ancora dominante a Venezia, mentre Sebastiano Mazzoni, in dialogo con lui, ne offriva una variante di spazialità barocca. Anche Strozzi allude a uno spazio vorticoso, come un risucchio dei fondi contro i quali dispone i suoi protagonisti – a partire dalla stessa *Cuoca*, con l'aria che frulla nel camino. Anche in dipinti neocaravaggeschi come *l'Incredulità di san Tommaso*, il fondo ha una contrazione luminosa. A Venezia, questi archetipi caravaggeschi s'incrociano con lontane memorie giorgionesche e tizianesche, come nel *Suonatore di liuto*.

Così la curiosità di Strozzi diventa rilettura della grande pittura, dai lombardi ai veneti, dai fiamminghi ai caravaggeschi fino a Velázquez, che era stato in visita a Genova tra il 1629 e il 1630 ed era certamente conosciuto da Strozzi. E senza dimenticare, dopo quest'esperienza, in un assoluto pittorico senza i compiacimenti manieristici degli amati lombardi, il forte realismo individuale che lo Strozzi esprime in memorabili ritratti, a partire da quello di Claudio Monteverdi, e poi dei veneziani Giovanni Grimani, Federico Correr, Francesco Erizzo. Un pittore aperto a molte esperienze, polifonico, espressione compiuta del barocco italiano. Non dimentichiamo che da Genova, anche dopo la sua lezione, partirà il Baciccio.



Bernardo Strozzi, *La vecchia civettuola*, Museo Puškin, Mosca

LUCIANO BORZONE

ANSIE E TURBAMENTI



Luciano Borzone, *Ritratto di uomo*, part., Fondazione Cavallini Sgarbi, Ro Ferrarese

Nei giorni in cui a Osimo, in palazzo Campana, si allestivano le “stanze segrete”

per accogliere le opere da me indicate per la fondazione istituita in memoria di mia madre, un nuovo dipinto si aggiungeva a quelli selezionati: il *Ritratto di uomo* di Luciano Borzone, così denso di verità e di vita da non temere il confronto con uno dei più forti del Seicento emiliano e italiano: il *Ritratto di Francesco Righetti* del Guercino, già al Kimbell Art Museum di Fort Worth.

Accostati, i due soggetti rivelano, prima che un'affinità spirituale, gli abiti identici nella veste nera con il colletto e i polsini bianchi. Uomini di legge o avvocati: colleghi di lavoro ma non di umore. Il Righetti con la fissità nello sguardo della sbornia ancora non smaltita; l'altro, strabico e disturbato ma vigile al suo male di vivere. Due fratelli di nevrosi, ben caratterizzati per la condizione sordida di un'interiorità inconfessabile, un segreto che entrambi nascondono. Il personaggio di Borzone si candida per una seduta di analisi, e ci rivelerà ansie e turbamenti.

Riconoscere l'autore non mi è stato difficile, incrociandolo pochi giorni dopo aver visto in palazzo Lomellino a Genova la mostra dedicata proprio a Borzone da Anna Manzitti, ricercatrice di buona stirpe, con convinzione e ardimento nell'indagare un artista dalla personalità tuttora indefinita. Avevo ancora negli occhi l'annuvolata *Susanna e i vecchioni* e il *Belisario cieco che chiede l'elemosina* dalla spazialità disorientata, e in entrambi quella pittura morbida e indefinita, quasi un Piccio anzitempo. Del Borzone, il Soprani ha scritto una precisa biografia che, con le aggiunte del Ratti, permette di conoscerne bene la vita e di avere i soggetti e l'ubicazione originale di molti dipinti oggi dispersi.

Lo zio materno, Filippo Bertolotto, modesto ritrattista, orientò Borzone alla pittura. Il giovane si distinse presto per l'abilità nel disegno, tanto che Alberico Cybo, principe di Massa, si adoperò per farlo entrare alla scuola di Cesare Corte. All'Accademia del disegno fu notato da Giovanni Carlo Doria, per il quale dipinse varie tele e che seguì a Milano, nel 1614, per consigli nell'acquisto di quadri, entrando così in diretto contatto con la grande pittura del Seicento lombardo. A Milano dipinse numerosi ritratti, ed ebbe molte commissioni che portò a termine anche a Genova, dov'era tornato aprendovi bottega.

Tra le opere del Borzone ricordiamo: *Cristo e la Veronica* nella chiesa di San Francesco da Paola a Genova, prossima ai modi lombardi; la *Vergine in gloria che consegna le chiavi di Genova a san Bernardo*, siglata, nella chiesa di San Girolamo a Quarto; il *San Francesco* dell'Accademia Albertina di Torino. Nella Pinacoteca civica di Savona sono conservati un altro *Miracolo di sant'Antonio* e una *Natività*, già nella chiesa di Santa Teresa in Savona. Nell'ultimo tempo della sua vita, Borzone dipinse per Giacomo Lomellini detto il Moro, suggerendogli anche acquisti per la formazione della sua collezione. Per il nuovo mecenate, l'artista dipinse tra l'altro un *San Paolo con certi libracci vecchi in mano*, un *San Pietro che discorrendo con la serva di Pilato afferma con giuramento di non conoscere l'amato suo Signore* – opere oggi perdute – e *Il presepe*, per la cappella Lomellini nella chiesa dell'Annunziata del Guastato a Genova, dov'è tuttora. È questa l'ultima opera del Borzone, che, mentre la dipingeva, nel 1645, cadde da un'alta scala e morì.



Luciano Borzone, *Ritratto di uomo*, Fondazione Cavallini Sgarbi, Ro Ferrarese

GIOACCHINO ASSERETO

LIRICO E INTIMISTA



Gioacchino Assereto, *Morte di Catone*, part., Musei di Strada Nuova, Genova

Recente ed entusiasmante ritrovamento, il *Sacrificio di Isacco*, in collezione privata

genovese, è la migliore delle versioni dello stesso soggetto dipinte dal grande pittore Gioacchino Assereto. Il dipinto, in origine rettangolare dovette essere adattato e sagomato, probabilmente come sovrapporta. Realista e insieme visionario, Assereto è ancora sotto la potente impressione di Caravaggio, che del *Sacrificio di Isacco* aveva dato un'energica e plastica rappresentazione.

Ma nell'interpretazione di Assereto ci sono una concentrazione e una sintesi nuove, un'accentuazione psicologica che potenzia il dialogo fra l'angelo e Abramo. Quest'ultimo è stupito e grato per l'alternativa che gli viene offerta, e nel suo sguardo c'è commozione. La tensione si allenta, l'incubo è finito. La mano destra inizia ad abbandonare la presa del coltello, mentre la sinistra aperta accoglie simbolicamente la luce del cielo. Giù, in basso, parimenti rassegnati, sono Isacco e il montone.

Assereto trova una formula compositiva fortunata in una spirale ascendente, in un ritmo pienamente barocco. La pittura morbida è calda, nei toni bruniti propri della piena maturità del pittore, verso il 1635. Come nessun altro in ambito genovese, se non forse Van Dyck, Assereto ha una materia fusa, unita e cremosa. Anche il suo chiaroscuro non è caravaggesco ma atmosferico, e conferisce un alone di grazia segreta, romantica e umana all'angelo, che viene con impeto dall'alto e posa una mano sul petto di Abramo, indicando con l'altra la grazia del cielo.

Gioacchino Assereto è certamente il più lirico e intimista tra i genovesi, e presta più attenzione all'emozione che alla composizione, raggiungendo risultati di straordinaria espressività, che sicuramente dipendono dall'aver mantenuto l'immediatezza del bozzetto anche nella stesura finale. Le altre versioni, registrate da Tiziana Zennaro, studiosa del pittore, sono più rigide nel disegno e nell'esecuzione, e vanno ritenute non autografe e ricondotte alla bottega: certamente quella di collezione privata, riferibile a Giovanni Battista Tassara, allievo di Assereto, come un'altra nella cattedrale di Siviglia. La più interessante, ma meno concentrata, meno intensa e più teatrale, è la versione dell'Albergo dei Poveri (chiesa della Santissima Concezione) di Genova, entro una cornice a stucco in uno dei quattro pilastri che sostengono la cupola, non ben visibile ma certamente di minor qualità rispetto al nostro dipinto, che mostra anche pregevoli varianti compositive, come il fuoco dell'ara e l'incontro ravvicinato, fino al contatto fisico, fra l'angelo e Abramo. Dalla tela dell'Albergo dei Poveri deriva anche il dipinto in collezione privata già a Madrid e poi a Riva del Garda, piuttosto rigido e legnoso. In queste versioni, l'angelo allarga le braccia e, didascalicamente, non emotivamente, indica l'animale e l'altare per il sacrificio prospettando la sostituzione di Isacco.



Gioacchino Assereto, *Morte di Catone*, Musei di Strada Nuova, Genova



Assereto, nei suoi momenti migliori, è tra i più notevoli e sensibili artisti del Seicento italiano. Nell'ambito genovese, e in epoca barocca, possiamo azzardare che stia a Bernardo Strozzi come Lorenzo Lotto a Tiziano: l'uno lirico e introspettivo, l'altro sonoro ed esuberante. In verità, l'esistenza riservata dell'Assereto, personalità schiva e inquieta, si manifesta tutta nelle opere, in un raffinemento psicologico e pittorico della lezione dei maestri, Luciano Borzone e Andrea Ansaldo, con la più viva e rapace curiosità per i grandi lombardi come Procaccini, il Morazzone e il Cerano (Procaccini è documentato a Genova nel 1618). D'altra parte, la lezione di Caravaggio gli era filtrata dal Fiasella e da maestri certamente amati come Vouet e Gentileschi. La sua eleganza, il suo cromatismo velato, veloce e nebbioso, ne indicano l'anomalia che fece dire al Soprani: "Stravagante, il suo stile nuovo agli occhi d'ogn'uno e impareggiabile."

Nel pieno della sua maturità, tra il 1630 e il 1640, Assereto affronta tematiche bibliche (*Sansone e Dalila*, della collezione Longhi, *Giobbe deriso*, del museo di Budapest, *Agar e l'angelo* di Palazzo Rosso a Genova) e soggetti storici e letterari (come la *Morte di Catone*, in Palazzo Bianco): "Soggetti desunti dal più consueto repertorio ma avulsi da ogni substrato di letteraria cultura, rinnovati nei modi di un'umanità autentica, feriale e domestica, accolta nell'immediato contatto consentito da inquadrature ravvicinate, e anche per il prorompere spontaneo del gesto, intimamente partecipe del dramma sospeso al suo acme", come ha scritto nel 1962 Gian Vittorio Castelnovi. Proprio come nel nostro quadro.



Gioacchino Assereto, *Sacrificio di Isacco*, collezione privata, Genova

LUIGI MIRADORI DETTO IL GENOVESINO

GRANDE PITTORE LOMBARDO



Genovesino, *Riposo nella fuga in Egitto*, part., chiesa dei Santi Clemente e Imerio, Cremona

L'Italia appare come quel luogo della bellezza infinita di cui parla Peter

Greenaway, attraverso dipinti sculture, oggetti spesso mai visti. E se devo essere sincero, perfino spudorato, io, che ho concepito la mostra dei Tesori d'Italia nel Padiglione Eataly, all'Esposizione universale di Milano, per poter vedere o rivedere quadri remoti e difficili provenienti da sedi pochissimo frequentate (esattamente all'opposto di quello che mi hanno rimproverato alcuni sfaccendati, di sradicare le opere dai musei), mi sarei accontentato di averne una per mia segreta felicità. Ma qual è quell'uno per il quale avrei dato tutto? Il *Riposo nella fuga in Egitto*, di Luigi Miradori, detto il Genovesino. Convocato e ottenuto, dopo molte resistenze, dalla chiesa dei Santi Clemente e Imerio a Cremona.

Mentre scrivo, sono davanti al dipinto. Oso dire che non teme il confronto con il più bel *Riposo* della storia dell'arte: quello di Caravaggio alla Galleria Doria Pamphili, quadro sublime, per certi versi inarrivabile, ma rivelatore di una condizione sentimentale che sembra privilegiare la sfinita eleganza dell'angelo che turba i sogni e le veglie di san Giuseppe. Nel dipinto di Genovesino, invece, c'è di più. La composizione è sconvolgente, perché, alle spalle del gruppo santo, in distanza, racconta la causa della fuga: il terrore di Erode che ha ordinato la strage degli innocenti. Bambini e madri cadono nel vuoto, come dalle due Torri l'11 settembre. In alto in alto, un gruppo di angeli meravigliosi volteggia, accorrendo non in soccorso bensì a consegnar diplomi, in forma di fiori, corone e palme del martirio. Un angelo distratto, a sinistra, si perde e si tuffa tra gli alberi; altri, sulle architetture, si trastullano pigri. La strage degli innocenti è in lontananza, in una frenesia di violenza e carneficina, come entro una prospettiva teatrale. In primo piano, al riparo di un arco romano in rovina, nascosti e dolenti, Maria e Giuseppe con il Bambino, protetti da angeli (e angede) dalle morbidissime e variopinte ali piumate. Sulla destra, l'asino con la testa nel sacco di biada che gli porge un angioletto che ci guarda, sedendo sulla pietra nella quale troviamo il cartiglio con la firma: "Aloysii Mirador Jenuensis / Pencillioris Lu..us / 1651." Il bellissimo particolare dell'animale in riposo, che si ritaglia come una silhouette contro il fondo della strage, è una delle pagine più belle della pittura del Seicento. All'analisi del gruppo principale, prevale la sensazione di una tristezza espressa nel volto di san Giuseppe, e anche nello sguardo, umanissimo e preoccupato, della madre, nonostante il conforto degli angeli. L'atmosfera di malinconia, anche in un capolavoro come questo – che probabilmente è nato, vista l'originalità della composizione, senza che il Genovesino conoscesse il prototipo di Caravaggio –, è la cifra dominante del pittore e delle sue frequenti, anche sotto diversi travestimenti, *Vanitas*. Fra queste dobbiamo ricordare numerosi angioletti, o amorini, dormienti su teschi e seduti su libri.



Genovesino, *Riposo nella fuga in Egitto*, part., chiesa dei Santi Clemente e Imerio, Cremona

La storia del pittore, nonostante la non povera provvista di opere, non è precisissima e documentata. Non si conoscono la data e il luogo di nascita, anche se il richiamo “Jenuensis” rimanda a Genova. Sappiamo che nel 1627 si sposa a Genova, dove lascia un *San Sebastiano* nel convento cappuccino della Santissima Annunziata di Portoria, e la meravigliosa *Suonatrice di liuto*, ora a Palazzo Rosso a Genova, in cui la presenza di un teschio in alto richiama una *vanitas*. Il dipinto denuncia una piena maturità e una concentrazione così intensa da sembrare una nuova e moderna edizione della *Malinconia* di Dürer. Possiamo derivarne una discendenza caravaggesca attraverso Orazio Gentileschi, Simon Vouet e Bernardo Strozzi.

Già nel 1632, il Genovesino arriva in Lombardia e a Piacenza. Di quel periodo,

verso il 1635, si possono considerare due dipinti della Galleria nazionale di Parma, una scena di sacrificio e l'*Adorazione dei Magi*, la cui iconografia discende da un'incisione di Hendrick Goltzius secondo un procedimento molto sperimentato. Dopo la stagione piacentina, sfortunata per la morte della moglie e dei due figli appena nati, il Genovesino si trasferisce a Cremona, dove si svolge la sua prevalente attività. La sua originalità dovette apparire lampante in una situazione difficile per la città dopo la peste del 1630, con una crisi economica e molti morti; e una situazione artistica non particolarmente viva, se si esclude un pittore intelligente e sensibile come Pietro Martire Neri, unico artista italiano che fu al seguito di Velázquez nel secondo viaggio in Italia (1649-51), dipingendo con lui.



Genovesino, *Riposo nella fuga in Egitto*, chiesa dei Santi Clemente e Imerio, Cremona

Genovesino scelse di vivere fuori città, a Gonzaga. La sua prima opera conosciuta di questo periodo è un' *Adorazione dei Magi*, firmata e datata 1639, ora nell'Istituto Gazzola di Piacenza, con citazioni da incisioni nordiche e memorabili conigli in primo piano. Nel 1640 dipinge la pala con la *Madonna del Carmine* per la chiesa parrocchiale di Castelleone. Per gli olivetani di San Lorenzo, nel 1642, concepisce la *Nascita della Vergine* e il *Martirio di san Paolo* ora al museo Ala Ponzone di Cremona. Dello stesso tempo è *L'Angelo custode che indica al devoto la Trinità e le anime del purgatorio*, ora al museo di Bucarest, con i vividissimi panneggi che rimandano allo Strozzi. Del 1643 è la *Circoncisione*, già nella collezione Bizzi, con un originale scenario architettonico d'ispirazione veronesiana. Potente e assoluto nella forma è il *Miracolo del beato Bernardo Tolomei* ora nella chiesa di San Siro a Solesina, di cui è stato rilevato il gusto alla Zurbarán. Nel 1644, Genovesino dipinge nella cattedrale di Cremona, dopo l'incendio della cappella di San Rocco, nove tele dedicate alla vita del santo, opere di finissima fattura.



Genovesino, *Suonatrice di liuto*, part., Musei di Strada Nuova, Genova

Genovesino è pittore curioso e intimamente metafisico. Lo si vede nel *Ritratto di Sigismondo Ponzone*, quattrenne, eseguito nel 1646, di singolare impronta velázqueziana, commissionato dal padre Niccolò. Il dipinto ha il divertimento delle *agudezas* spagnole: il bambino, biondo e paffuto, ha una blusa rosa, pantaloni rossi e calze dai fregi dorati; con la mano destra tiene un grosso cane, e con la sinistra ostenta un foglio con la scritta “Padre che nel formarmi avesti parte prendimi hor riformato ancor dall’arte”. Nel 1647, Genovesino, su commissione del francescano Vincenzo Balconi, affronta il soggetto epico della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*: una gigantesca tela di 477×764 cm per il presbiterio della chiesa di San Francesco, ora nel palazzo comunale di Cremona, con il significato allegorico dell’esaltazione della

virtù della carità e della pratica dell'elemosina. Per lo stesso committente e per la stessa sede dipinge l'*Ultima cena* e il *Miracolo della mula di sant'Antonio*. Ormai Genovesino è un pittore affermato e domina la piazza di Cremona. L'Arisi lo descrive "molto allegro, bizzarro e faceto" e aggiunge, per accentuare lo spirito ludico, che "suonava benissimo il colascione tiorbato". In questo momento felice, quando, dopo altri morti, nasce il figlio Antonio Francesco, Genovesino dipinge il *Riposo nella fuga in Egitto* per la chiesa dei Santi Clemente e Imerio, il quadro sopra ogni altro vagheggiato, opera insuperabile e piena di arguzie, di virtuosismi, con l'insistito gioco di angioletti impertinenti e malinconici.

Nel 1652, per la chiesa dei Santi Marcellino e Pietro, dei gesuiti di Cremona, Genovesino elabora *Il martirio* e *La gloria di sant'Orsola* con le vedute di paesaggi a volo d'uccello. Nello stesso anno, dipinge la *Madonna del rosario* della chiesa parrocchiale di Casalbuttano. La sua produzione s'intensifica in questi anni con l'*Ultima cena* per la chiesa di San Siro a Soresina; con l'*Annunciazione* di Santa Maria dei Sabbioni a cappella Cantone, firmata e datata 1654; con la *Santa Lucia* di Castelponzone. Del 1654 è la pala con *San Nicola di Bari*, ora a Brera, che, come osserva Alessandro Serafini, "mostra in sintesi tutte le caratteristiche della pittura del Miradori: il gioco dei colori accesi e dei contrasti di luci, il realismo dei volti ed espressioni [...] l'amore per concettismo erudito – nel distico issato in alto dai putti si legge l'anagramma del committente – [...] il sapore aneddótico e quasi comico di certe figure – i bambini immersi nella tinozza con la salamoia –, fino all'amore per la rappresentazione della sua città, quella Genova che appare ancora una volta vista dall'alto, con il suo porto, la lanterna e la costa che fugge verso la valle del Polcevera". Sono le ultime prove del pittore, che muore intorno ai cinquant'anni, dopo essere stato nominato priore della Confraternita del Santissimo Sacramento della chiesa di San Clemente a Cremona. Fa testamento il 21 febbraio 1656, in favore dei figli Giacomo, Elisabetta, Felice Antonia, quest'ultima ricordata dalle fonti come eccellente ritrattista e "molto avvenente"; e probabilmente muore il 24 maggio dello stesso anno. Genovesino, grande pittore lombardo.



Genovesino, *Suonatrice di liuto*, Musei di Strada Nuova, Genova



Genovesino, *Martirio di san Paolo*, Museo civico Ala Ponzone, Cremona



CAPITOLO IV

NAPOLI

BATTISTELLO CARACCILO

INCLINAZIONE ONIRICA



Battistello Caracciolo, *Lot e le figlie*, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino



C'era da farsi tremare le vene ai polsi e avere la mano incerta nell'acceptare una commissione per lo stesso luogo per cui, pochi anni prima, Caravaggio aveva dipinto uno dei suoi capolavori: *Le sette opere di Misericordia* per la sede del Pio Monte, a Napoli. Caravaggio era riuscito a tenere insieme sette situazioni, sette condizioni psicologiche, l'una estranea all'altra, sotto la benedizione della madre celeste, nello spazio unitario di un vicolo napoletano, buio e maleodorante. Il senso d'affollamento corrisponde perfettamente alla situazione di chi, ancora oggi, si trovi a camminare per quelle strade. Ma, insieme, con un'atmosfera magica come quella di San Gregorio Armeno, il quartiere degli artigiani dei presepi, e senza contrasto con la fedele rappresentazione del reale, l'apparizione della Vergine non è un evento soprannaturale, è una presenza amica, radicata, proprio come le figure del presepe.

Giovanni Battista Caracciolo, detto Battistello, fu folgorato da questo teatro di vita di strada e intese subito la forza di Caravaggio. Non era già più un giovane artista quando Caravaggio arrivò a Napoli, nel 1607. Aveva ventotto anni e dal folgorante maestro lo separavano sei, ma l'incontro fu uno schianto. Caracciolo era stato allievo di Belisario Corenzio, prolifico e sofisticato pittore manierista, carico di suggestioni venete e toscane, e di Fabrizio Santafede, anche lui autore di due luminosi e folcloristici dipinti per il Pio Monte, il *Cristo in casa di Marta e di Maria* e *San Pietro che resuscita Tabita*, elegante pittore manierista di buona scuola, quella del senese Marco Pino, napoletano per scelta. Caracciolo slitterà, con formidabile invenzione, dall'aulica concezione di Santafede al realismo caravaggesco.

Nella stessa posizione in cui Santafede dispone di spalle un mendicante ignudo, Caracciolo, nel *San Pietro liberato dal carcere*, pone un povero con i piedi sporchi accanto a un soldato di guardia alla prigione di san Pietro; nella stessa posizione, ma

è un altro uomo, un altro personaggio. Perché Battistello ha capito lo spirito e la sintesi di Caravaggio, e immagina allora una notte oscura, attraversata da una luce strisciante, che si concentra tutta sulla tunica bianca dell'angelo, un ragazzo di strada concentrato nel suo ruolo. Ed è un'intuizione cinematografica quella dell'altro soldato in controluce, la cui sagoma si disegna sul corpo dell'angelo. Il santo, libero, si muove tra i corpi dei dormienti per trovare una via di fuga, ed è una strada completamente nuova in quei quartieri degradati, che Caravaggio aveva visto per la prima volta senza il filtro del colore e del folklore. Il film di Battistello è un film neorealista, in bianco e nero, con una sintesi così efficace da non temere il confronto con quelli del nuovo maestro, e anzi andarne già oltre, con una sintesi rapida e sorprendente.



Battistello Caracciolo, *San Pietro liberato dal carcere*, part., Pio Monte della Misericordia, Napoli

Dopo Ribera, e negli anni immediatamente successivi alla morte di Caravaggio, a Napoli Battistello sembra l'erede designato. Il dialogo perfetto al Pio Monte della Misericordia lo evidenzia. Ma Battistello sarà sempre tentato da un'inclinazione onirica, con una pittura macerata e ipnotica. Nella *Madonna in gloria e tutti i santi* della cattedrale di Stilo, un popolo si affolla per ammirare l'apparizione della Vergine, e Battistello è curioso di ogni volto, anche dei corpi efebici degli angeli. Così, nel *Lot e le figlie*, sensualità e perversione integrano un esotico realismo. Battistello è un pittore intimamente sentimentale che concepisce gli ambienti notturni, come nel *Battesimo di Cristo*, sotto una luce lunare e un'atmosfera attraversata da brividi. Luci peste, tenebrose, da cospiratori, come nella bellissima *Lavanda dei piedi*, in accordo con i dipinti di Caravaggio a Messina. A confronto con Ribera, narratore brutale, Battistello è un poeta lirico, emozionato e sensibile, attento alle intermittenze del cuore.



Battistello Caracciolo, *San Pietro liberato dal carcere*, Pio Monte della Misericordia, Napoli



Battistello Caracciolo, *Il battesimo di Cristo*, Quadreria dei Girolamini, Napoli

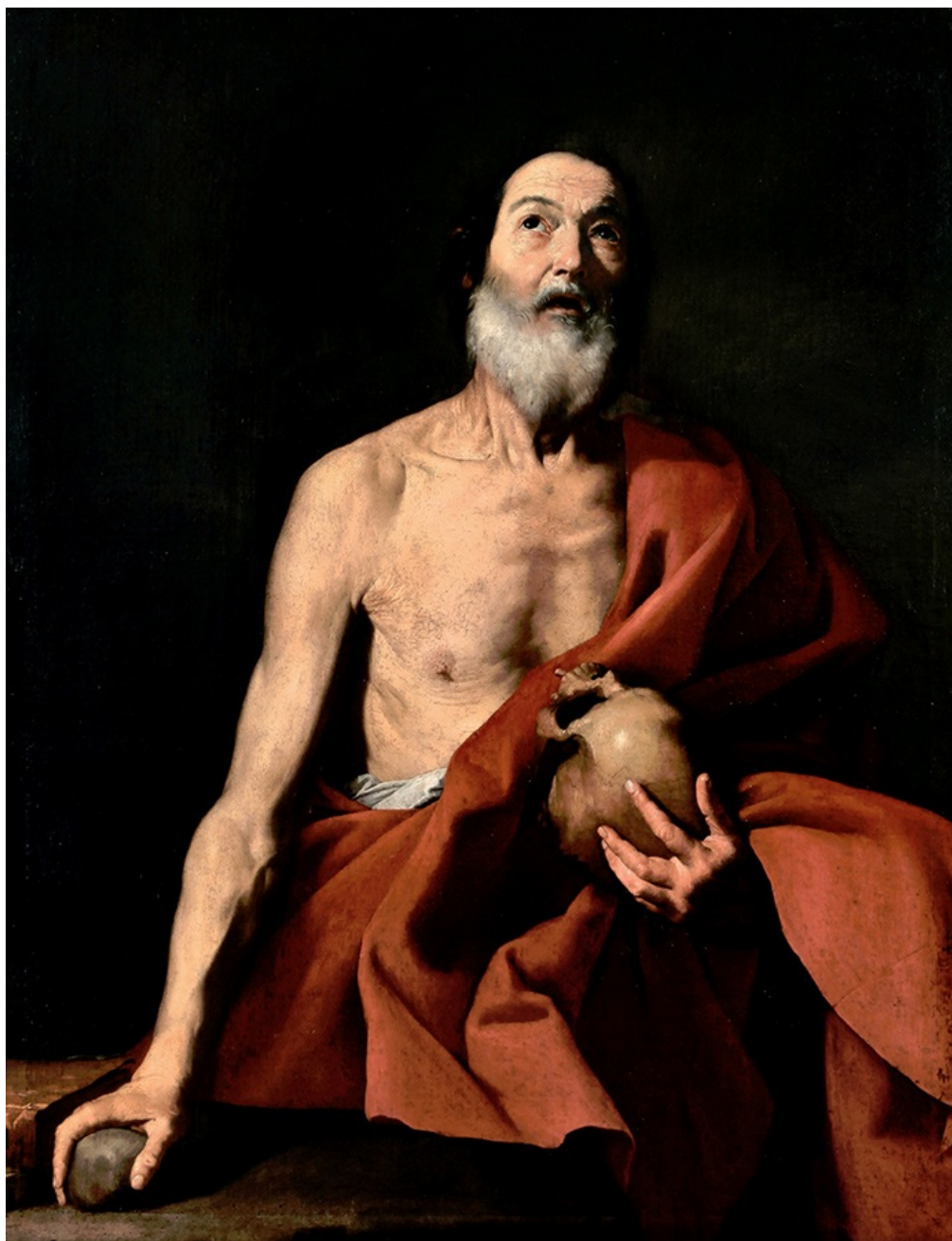


Caravaggio, *Le sette opere di Misericordia*, Pio Monte della Misericordia, Napoli



Battistello Caracciolo, *Immacolata concezione con San Domenico e San Francesco di Paola*, chiesa di Santa Maria della Stella, Napoli

JUSEPE DE RIBERA
SENSUALE REALISMO



Jusepe de Ribera, *San Girolamo*, Fondazione Cavallini Sgarbi, Ro Ferrarese

In un clima internazionale mai così ampio e concorrente, nella città di Roma, il

più italiano dei pittori spagnoli, prima di Velázquez, è il valenciano Jusepe de Ribera. Prima romano, poi napoletano, è di tutti il più potente, il più brutale, il più realista, come se avesse preso il testimone di Caravaggio nel momento della morte, subito, tra 1610 e 1611, per tentare di farlo continuare a vivere. Soltanto in anni recenti si è riconosciuto in lui il così detto Maestro del Giudizio di Salomone, un caravaggesco della prima ora, integro e potente. Di circa vent'anni più giovane di Caravaggio, Ribera ha ventinove anni alla morte del maestro, e in Italia arriva nel 1611 per capire tutto, vedere tutto e integrare la lezione del suo maestro spagnolo Francisco Ribalta, tra i primi seguaci in Spagna della leggenda caravaggesca. Ribera vuole vedere con i propri occhi. Diversamente da Battistello Caracciolo, che di Caravaggio persegue le atmosfere, le ambientazioni, gli effetti notturni, Ribera ne carpisce soprattutto l'energia, che, in tutta la sua opera, si esprimerà non soltanto nella scelta dei soggetti, ma in un vivido, sensuale realismo, che investe tutti i sensi e fa sentire persino l'odore dei personaggi.

In quest'incredibile virtuosismo, Ribera è anche miglior pittore di Caravaggio: è pittore di materia, di densità, di nervi tesi. Nessuno prima e meglio di lui saprà dipingere l'incarnato di vecchi ignudi, con la pelle cascante di cui sentiamo il calore e lo spessore. Le sue superfici sono graffiate, con stesure di colore spesso, più carne della carne. In una sorprendente metamorfosi, i peli, le unghie, i capelli, sono restituiti con un'evidenza impressionante, con un virtuosismo esecutivo che porta la pittura a concorrere con la vita. In diverso modo dagli inizi romani, nella lunga stagione napoletana Ribera consolida la sua fama e mostra il suo iperrealismo caravaggesco, per esempio nel *Sant'Andrea* della Quadreria dei Girolamini a Napoli.

Ma nulla gli è interdetto, ed eccolo lasciare memoria di un vero e proprio fenomeno nel ritratto casalingo di *Magdalena Ventura con il marito e il figlio*; senza scuotersi, senza ironia e senza effetti speciali, Ribera ci rivela l'anomalia: Magdalena Ventura è una donna barbata. Un'immagine sconvolgente, rappresentata con assoluta compostezza. Siamo nel 1631. Poco dopo, Ribera si esercita nell'*Apollo e Marsia*, ora alla Galleria Nazionale di Capodimonte, un trionfo di turgide carni con un Apollo indemoniato che ci induce a pietà per l'improvvido Marsia, scuoiato come un vitello. Il pittore si compiace, la pittura crepita, vibra, graffia. E, come nessuno, Ribera ci trasmette il dolore; non quello psicologico: quello fisico della carne tagliata, lacerata. Ribera è il pittore del dolore. Descrive il dolore, e lo mette anche in scena, come nella *Pietà* del museo di San Martino a Napoli.



Jusepe de Ribera, *Lo storpio*, part., Museo del Louvre, Parigi

Quando, nel 1642, dipinge in un paesaggio arioso il suo *Storpio*, sorridente e incolpevole, con il piede malato, Ribera, nello stupore del meriggio, è già Velázquez, e dalla pittura tenebrosa può passare a una pittura chiara. Lo stesso vediamo in una macchina complessa come il *San Gennaro esce illeso dalla fornace*, del 1646, dove il santo un po' sgualcito riappare tra i fumi del miracolo a un'umanità urlante e scomposta, sotto un cielo luminoso e annuvolato. Meravigliosa l'espressione del bambino stupefatto, di un'immediatezza degna di Manet. Nessuno più di Ribera è riuscito a restituire energia e vita alla pittura della realtà.

Ascetica testimonianza tarda del soggetto più volte sperimentato a partire dalla metà degli anni venti, il *San Girolamo*, nella sua sobria, disarmata compostezza

appartiene alla fase estrema dell'attività di Jusepe de Ribera ed è impostato come le due versioni firmate e datate 1648, custodite l'una al Louvre di Parigi – proveniente dalla collezione Contardi di Milano (1854) – e l'altra al Fogg Art Museum di Cambridge in Massachusetts. Minime le varianti, soprattutto nell'espressione del volto, ma comune il destino di limbo critico, dopo un dubbio sulla loro autografia espresso da Felton. Nel 2003 e nel 2006, Nicola Spinosa, come Trapier e Spear, le ha giudicate entrambe autografe. Nessun dubbio sul presente esemplare di bella conservazione, nella pittura densa, spessa, graffiata che sostanzia un naturalismo, per così dire, mistico. Così Ribera è accuratissimo nei dettagli, nella sensazione di cedimento delle carni, ma affida tutta la sua tensione allo sguardo rivolto al cielo, in una speranza di eternità che vinca la fragilità della carne e la brevità del tempo.



Il *San Girolamo* in questione fu esposto per la prima volta alla mostra monografica sul pittore spagnolo tenutasi in Castel Sant'Elmo, a Napoli, nel 1992. Spinosa, come abbiamo visto, lo considera autografo dopo approfondite riflessioni: "Immagini (quelle di Ribera) di uomini 'veri', talvolta crude e brutali perché crudeltà e brutalità sono nella 'natura' delle cose e degli eventi umani, ma che la qualità del mezzo pittorico, proprio per la sua essenzialità e per l'immediatezza del dato visivo, ci restituisce integre e compatte anche nei contenuti sentimentali, senza alcuna concessione al genere e senza mai scadere nel grottesco e nell'orripilante, che era stato invece l'ingiusto rilievo mosso al pittore spagnolo dal De Dominici, dalla critica storiografica moderna e contemporanea." Mancanza di eroi, mancanza di passioni.



Jusepe de Ribera, *San Gennaro esce illeso dalla fornace*, part., Reale cappella del Tesoro di San Gennaro, Napoli



Jusepe de Ribera, *Apollo e Marsia*, Museo di Capodimonte, Napoli

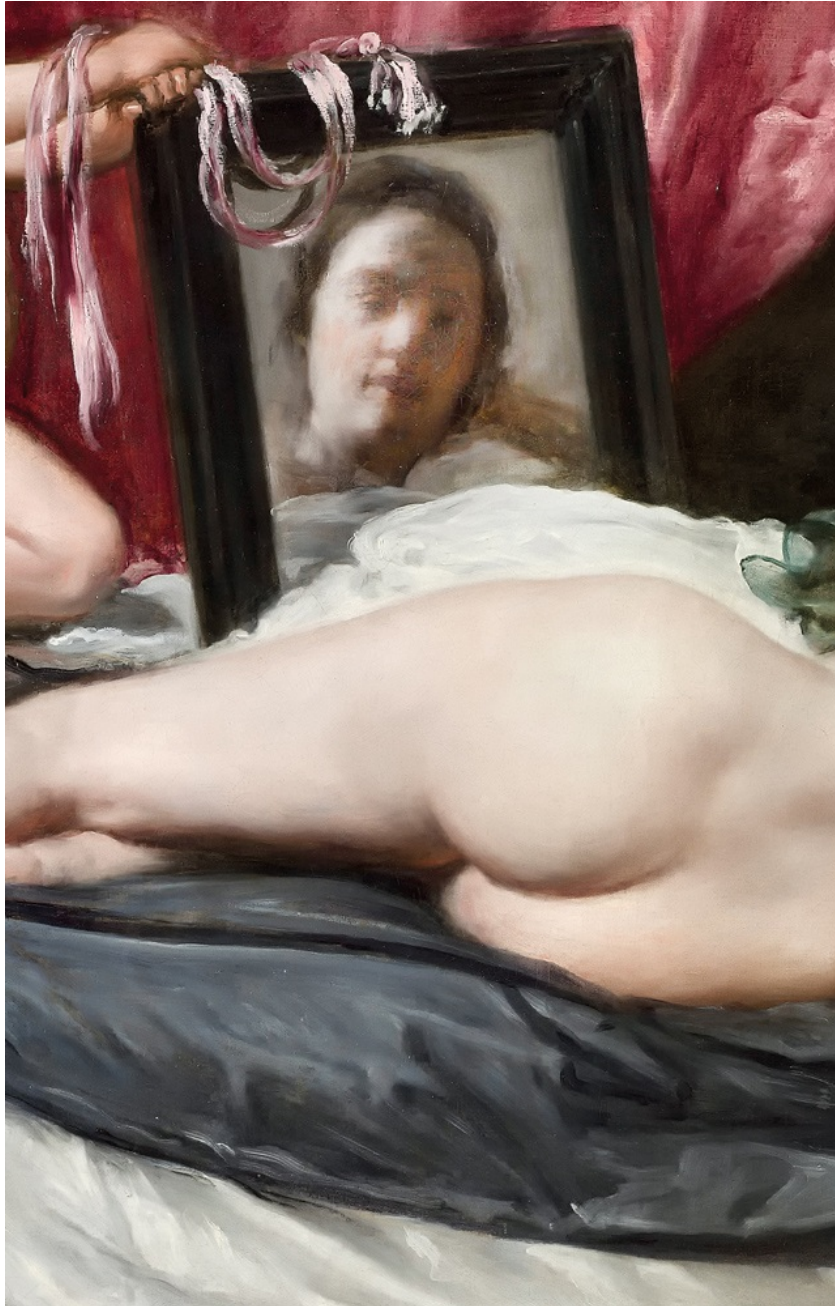


Jusepe de Ribera, *Pietà*, Certosa di San Martino, Napoli



Jusepe de Ribera, *San Gennaro esce illeso dalla fornace*, Reale cappella del Tesoro di San Gennaro, Napoli

DIEGO VELÁZQUEZ
IN COMPETIZIONE CON DIO



Diego Velázquez, *Venere allo specchio*, National Gallery, Londra



Che il più grande pittore italiano del Seicento sia uno spagnolo non è sorprendente, ma è indicativo di come Roma, dopo l'antichità, sia un luogo dove tutto può accadere. Era già evidente agli inizi del Cinquecento, nella Cappella Sistina e nelle Stanze Vaticane, con Michelangelo e Raffaello. Ma un secolo dopo è un'autentica folgorazione, con Caravaggio e l'accorrere dei pittori da ogni parte del mondo per vederne il miracolo.

Il manifesto di questa rivoluzione è, ad evidenza, la sua *Conversione di Saulo*, concepita tra il 1601 e il 1602 per la cappella Cerasi (stalla accogliente per il cavallo protagonista) in Santa Maria del Popolo. Il popolo, appunto; e un popolo di pittori. Tra i molti, soggiogati come Saulo, francesi, tedeschi e spagnoli. Ed ecco che, alla morte di Caravaggio nel 1610, il suo prolungamento e il più fedele interprete è uno spagnolo, di grande mestiere e di virtuosismo pittorico anche superiore: Jusepe de Ribera. Il gruppo di dipinti che per lungo tempo, nel fervore degli studi caravaggeschi (un vero e proprio movimento internazionale), andò sotto il nome dell'incognito Maestro del Giudizio di Salomone, è oggi saldamente ricondotto all'appassionato tempo giovanile di Ribera. E, con due capolavori suoi in relazione con gli artefatti dei cosiddetti "Bodegones", si apre nel 2016 la mostra di Velázquez al Grand Palais di Parigi. *San Giuda Taddeo* e *San Filippo*, dipinti tra il 1610 e il 1611, sono i genitori dei potentissimi *San Tommaso* del museo di Orléans e *San Paolo* del museo di Barcellona, con i quali, verso il 1619-20, esordisce Velázquez.

Esordisce, dunque, caravaggesco e romano, nell'orbita di Ribera e sedotto dal Caravaggio perduto di San Luigi dei Francesi e dal *San Matteo e l'angelo*. Ma in fondo, nella stagione avanzata degli anni venti, quando ci mette davanti i due mirabili ritratti del poeta Luis de Góngora e (forse) di don Juan de Fonseca,

Velázquez è già andato oltre, strappando, come Mefistofele, l'anima a Faust. Sarà verso il 1623. Dopo qualche anno, Velázquez verrà a Roma. Il 10 agosto 1629 si imbarca a Barcellona con Ambrogio Spinola e arriverà a Genova il 23 agosto. Toccherà Milano, Venezia, e anche Ferrara e Cento, per incontrare un pittore perfino più amato di Caravaggio: il Guercino. Poi Bologna, Loreto, e infine Roma, dove starà dall'autunno del 1629 all'autunno del 1630. In novembre non mancherà di passare a Napoli, forse per incontrare Ribera.



Diego Velázquez, *La fucina di Vulcano*, Museo del Prado, Madrid



Due piccole vedute di giardini a Villa Medici lo manifestano pittore già romantico, con un paesaggio puro che parte dalle suggestioni di Guercino e arriva fino a De Chirico. Soltanto un altro pittore italiano a Roma, benché di nazionalità francese, Corot, sarebbe potuto stare al suo fianco. Quelle vedute possono essere intese come appunti di viaggio, piccoli idilli; ma Velázquez non vuole lasciarci dubbi, e dipinge i suoi primi, assoluti, capolavori italiani, *La fucina di Vulcano* e *La tunica di san Giuseppe*. Impossibile guardarli come opere spagnole, pensando al maestro di Velázquez, Francisco Pacheco, e non volendo considerare spagnolo l'italianissimo Ribera. Ma quest'ultimo, pur caldissimo e appassionato, ha un solo maestro, Caravaggio, mentre Velázquez, nei due grandi teleri, inizia una meravigliosa armonizzazione di ogni sussurro italiano, sentita come un'essenziale componente genetica, da Annibale Carracci a Guido Reni e a Guercino, ponendosi sugli stessi sentieri di due fratelli spirituali come Guido Cagnacci e Giovanni Serodine. Come non vedere Velázquez, o Velázquez vedersi in loro, nella *Processione del Sacramento* di Saludecio del primo e nel *Ritratto del padre* del secondo?

In una convergenza della storia e della sensibilità, gli anni sono quelli, 1630, quando Velázquez è in Italia. Nell'episodio di *Giacobbe riceve la tunica di Giuseppe* vi è una naturalezza di gesti e di vita che non ha l'eguale, che non ha modelli. Forse a questi vertici (osserviamo il tappeto, preso da Tiziano) arriva soltanto Vermeer, ma come dietro a un vetro, non dentro la vita. Tornando in Spagna, nella *Tentazione di san Tommaso d'Aquino* per il Collegio di San Domenico di Orihuela, Velázquez si porterà l'emozione dell'Italia nel meraviglioso angelo che sta alle spalle del santo, per

consegnargli la stola dopo avere messo in fuga la donna tentatrice. Impossibile dimenticare il tizzone fumante in primo piano. Poi il ritorno a corte e il re, l'infante, i nani e buffoni. Altre derivazioni di Ribera. Sono vent'anni, ma passano in un soffio.



Diego Velázquez, *Giacobbe riceve la tunica di Giuseppe*, monastero dell'Escorial, Madrid



Ed ecco di nuovo Velázquez in Italia, nel 1649. Questa volta parte da Malaga e arriva ancora a Genova. Di nuovo a Milano e poi a Padova, e in primavera a Venezia. Ma Velázquez si sente a casa propria a Ferrara, a Bologna, e a Modena, di cui aveva dipinto, incontrandolo a Madrid, il duca Francesco I. Sarà un soggiorno di più di due anni; e il pittore andrà oltre se stesso e oltre la pittura occupando interamente lo spazio della vita nel ritratto di papa Innocenzo X, il dipinto nel quale vediamo la potenziata sintesi di tutta la pittura, da Giotto a Bacon. Incontrando il papa, nell'estate del 1650, Velázquez dialoga con Raffaello e Tiziano e mette a confronto il *Giulio II* del primo con il *Paolo III* del secondo. Io, meglio di altri, ne ho sentito l'anima più nella tela di quanto non fosse nel corpo, avendo vissuto nella casa dove il ritratto fu dipinto: in palazzo Pamphili, a piazza Navona. E avendo dormito nella camera da letto del papa. Antonio Palomino racconta che Innocenzo X, nel vedersi, esclamò: "È troppo vero"; e un cameriere fece una genuflessione davanti al quadro confondendolo con il papa stesso. In ogni punto del dipinto, dalla cotta alle mani, dalle finiture dorate della poltrona alla tenda toccata di colore con l'ombra inquietante della sedia, c'è vibrazione, c'è vita, fino all'incrocio con l'insostenibile sguardo del papa. Io ne sono perfettamente consapevole anche per aver convissuto con la replica fedele e minuziosa del dipinto del solo pittore italiano che stette al fianco di Velázquez in quel tempo: il cremonese Pietro Martire Neri, che ebbe l'onore e l'ardire di firmare un'opera con il maestro (pressoché coetaneo: Velázquez nasce nel 1599 e Pietro Martire Neri nel 1601; il primo muore nel 1660 e il secondo nel 1661): il *Ritratto di monsignor Cristoforo Segni*, maggiordomo del papa. Altrettanto

vivo ma d'aspetto più bonario.

Pietro Martire dipinse, in un transfert, anche l'autoritratto di Velázquez ripreso da *Las Meninas*, anticipando la Alice Toklas di Gertrude Stein, e, per ben tre volte, Innocenzo X: una replica fedele è nella collezione del marchese de Bute a Mount Stuart House in Scozia; un'altra, più statica, è all'Escorial, con l'aggiunta di un prelado, forse Pietro Ghidoni; la terza (negligentemente, nel catalogo della mostra di Parigi, dichiarata irreperibile: "passé sur le marché londonien en 1989 sans resurgir depuis") è invece nella mia collezione, reperibilissima e più volte esposta (anche alla mostra di Bacon a Palazzo Reale a Milano) e pubblicata in numerosi saggi e cataloghi (la sciatta scheda parigina non è firmata). Il doppio italiano di Velázquez si è limitato a dipingere il corpo, lasciando al papa l'anima. Velázquez, come aveva già fatto, gliel'ha fortunatamente rubata.

Ma il capolavoro italiano di Velázquez è la *Venere allo specchio*, ora alla National Gallery di Londra. Io non ho dubbi, benché non ci siano prove, che l'opera sia stata dipinta in Italia. Di più: penso che il pittore l'abbia dipinta nel 1651 a Venezia, a casa del marchese de la Fuente, mentre inseguiva Veronese e Tintoretto per conto del re. In un palazzo veneziano, Velázquez dipingeva con il fantasma di Tiziano, e, nel nudo di spalle, lasciando tremare il volto nello specchio, restituiva in pittura tutta l'essenza della bellezza femminile, dell'eros, della seduzione, e della fine. Come nessuno aveva fatto prima. E non potendo possedere quella donna, la catturava per sempre, e per tutti noi, nella tela, portandola con sé nel rientro da Genova a Madrid, se è vero che il 18 novembre 1651 essa è citata nell'inventario dell'amico collezionista Domingo Guerra Coronel. In quella donna dal volto indefinito, Velázquez era riuscito a tenere insieme tutti i sensi e tutti i pittori: Bellini, Tiziano, Giorgione, Caravaggio, Guido Reni, Cagnacci, superando i confini di ognuno per competere, nella creazione, soltanto con Dio.

LUCA GIORDANO
FUCINA DI PITTURA



Luca Giordano, *La fucina di Vulcano*, part. Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo

Difficile non provare ammirazione per un artista come Luca Giordano, che, più e

meglio di Picasso, nella sua vita artistica ha mutato decine di volte stile e pelle, con una disinvoltura che prova la sua multiforme personalità, in una prodigiosa capacità di riprodurre, volta a volta, lo stile di Jusepe de Ribera, di Annibale Carracci, di Tiziano, di Pietro da Cortona, di Mattia Preti, di Paolo Veronese, restando sempre riconoscibile. L'istinto pittorico, in lui, è così originale e nativo che non mancò di sorprendere i suoi contemporanei ottenendogli il soprannome di "Luca fa presto", dopo la performance delle tele per la crociera di Santa Maria del Pianto a Napoli dipinte in soli due giorni. Anche le riprese dei grandi maestri del Cinquecento e del primo Seicento sono prove di un virtuosismo sorprendente.

Nato a Napoli nel 1634, Luca Giordano, poco dopo la metà del secolo, ripetendo lo stesso percorso di Mattia Preti vent'anni prima, rimedita la lezione di Caravaggio attraverso gli esempi più familiari di Ribera, presso il quale stette nove anni. Lo vediamo ad esempio nella *Crocifissione di sant'Andrea* del 1655. Ma già da giovanissimo doveva aver studiato i pittori con cui si confrontò in più occasioni tra il 1653 e il 1667. Appare così trasformato, attraverso trasparenze luminose mai prima viste a Napoli, nella pala *San Gennaro intercede presso la Vergine, Cristo e il Padre Eterno per la peste*. In questi anni di curiosità e di studio fu certamente a Milano e a Parma. Nel 1665 tornò a Napoli, e di lì inviò a Venezia la pala con l'*Assunzione della Vergine* per la chiesa di Santa Maria della Salute.

Nel 1671, Luca affresca la cupola di San Gregorio Armeno; nel 1677-78, la volta dell'abbazia della chiesa di Montecassino; nel 1678, la cupola di Santa Brigida; nel 1679, la navata di San Gregorio Armeno, con la collaborazione di allievi e l'ondivaga ispirazione dell'amatissimo Veronese, di Rubens e di Pietro da Cortona. Verso la fine dell'ottavo decennio, invia alcuni dipinti a Firenze, riscontrando l'interesse di Filippo Baldinucci – pittore e storico dell'arte – e ottenendo la chiamata per l'affresco della cupola della cappella Corsini e della galleria di palazzo Medici Riccardi, dove lavora, in diverse fasi, tra il 1682 e il 1685. Qui la sua pittura si libera sul modello del Baciccio romano in un vortice luminoso d'illusione onirica con grande felicità espressiva.



Luca Giordano, *La fucina di Vulcano*, Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo

Dopo Firenze, Carlo II lo chiama a Madrid, dove Luca vive e lavora per il decennio tra il 1692 e il 1702. Accompagnato dalla fama di pittore prodigioso, dipinge all'Escorial, al palazzo reale di Madrid, al palazzo reale di Aranjuez, nella chiesa di Sant'Antonio de Los Alemanes a Madrid, e a Toledo. È in questo periodo, prima di tornare definitivamente a Napoli, dove morì nel 1705, che possiamo collocare due straordinari esempi della sua maturità. Il primo è una bella pittura su vetro di media dimensione (110×80 cm), quindi difficilmente riconducibile a parte di un mobile, che ho fortunatamente trovato in una casa di Siviglia adattata a residenza, la casa di Doña Maria in prossimità della cattedrale. Anche in un prodotto di arte applicata, Luca Giordano mostra uno straordinario impegno, e sembra anzi trarre vantaggio

dalla luminosità favorita dal vetro, con un gusto per i dettagli che non si può ricondurre alla bottega. La composizione è semplice, e ripete il fortunato soggetto della Madonna che sosta a una fonte per dissetare il figlio. Anche l'ambientazione è molto curata, con la ricca vegetazione e il san Giovannino di contorno che accarezza il lanuto agnello. Luca Giordano arriva nella piena maturità a questo punto di ricerche e di stile e probabilmente negli anni del soggiorno spagnolo, dopo numerose sperimentazioni di pittura su vetro a Napoli tra 1663 e il 1678. L'altissimo livello di professionalità di Luca Giordano è dimostrato dall'impegno esecutivo con cui si applica anche a una prova minore, ai confini con l'arte applicata ma di grande misura e felicità espressiva, mostrando di concentrarsi e quasi divertirsi nel piccolo formato per una committenza privata.

La seconda opera da me individuata si trova nella sede della Fondazione Cassa di Risparmio di Fabriano e Cupramontana. E sarà sempre difficile dire, davanti a questo dipinto che cerca di non farsi vedere, se l'autore volesse nascondersi o, al contrario, mettersi in luce per farci capire di cos'era capace. Da nessun punto di vista, così come nella riproduzione fotografica, era possibile vederlo bene. E intanto, con l'autore, era difficile comprenderne il soggetto, tanto marginale quanto inequivocabile.

Si tratta infatti della *Fucina di Vulcano*: tema non raro, ma in quest'insolita composizione non esplicito. In alto, si vedono i fabbri preparare le armi sull'incudine, nell'unica parte luminosa della composizione. Fumo e nuvole davanti alla caverna, al calore del fuoco. Ma il dipinto è poi sorprendente perché la grotta è pensata in secondo piano, con corpi ignudi ed evanescenti, mentre gran parte dello spazio è occupata da soldati in armature, forgiate per una battaglia di cui non si vede lo svolgimento. I combattenti si muovono in un accumulo di tamburi, corazze, spade, trombe, elmi, come trionfi. E, pur nella sgangherata composizione, il dipinto non appare tagliato, per una singolare interpretazione di un soggetto di genere. L'artista vuole rappresentare una scena tumultuosa, soffocata, con un ritmo formale incalzante e un'esecuzione veloce, impressionistica, virtuosistica. Raramente un pittore – e lo stesso autore dell'opera – si era spinto tanto avanti, come per una sfida, per andare oltre ogni logica compositiva. Qui, più che vedere, sentiamo il rumore e respiriamo la polvere, fino a perdere i confini dell'immagine. Un estremo esercizio di luminismo, tra Tiziano e Caravaggio nei bagliori e negli sbattimenti di luce sulle armature. Ma il risultato è il caos della forma, eccitante anche intellettualmente.

Nella copiosissima produzione di Luca Giordano, questo grado di scomposta elaborazione conviene alla piena maturità, quando le diverse fonti appaiono amalgamate e originalmente elaborate. La pittura è fluida, luminosa, e di esecuzione assai veloce, come per corrispondere al tumulto della battaglia. Ed è mia opinione – come scrivevo – che l'esecuzione del singolare dipinto possa cadere nell'età matura, nel periodo tardo del soggiorno in Spagna presso Carlo II d'Asburgo. La pittura celebra il coraggio e la vittoria nella guerra, con una libertà compositiva ed esecutiva che trova riscontro nell'ultimo decennio dell'artista, con opere come l'*Adorazione dei*

pastori della collezione Almazán di Madrid, dipinta tra la fine del 1695 e il 1696 dopo i lavori all'Escorial.

Nell'*Adorazione*, Luca Giordano si rivela formidabile pittore di notti, con potenti contrasti luminosi. La pittura è morbida e informale. Analogo schema, con forti contrasti luministici, troveremo anche nella *Cattura di Cristo* del palazzo di Pedralbes a Barcellona, un grande dipinto dell'ultimo tempo spagnolo, che Ferrari e Scavizzi pongono "già oltre il 1700, dato lo stile che si avvicina ormai in maniera evidente alle opere eseguite dopo il ritorno in Italia", in particolare alla pala di Santo Spirito dei Napoletani a Roma e alle due tele di Santa Maria Egiziaca a Napoli.

Mai in nessun dipinto, però, Luca Giordano ha raggiunto l'ardimento della *Fucina di Vulcano*, che non racconta ma evoca la luce della caverna e il rumore della battaglia, oltre ogni regolare sintassi, in un processo di sorprendente sinestesia. Per capirne appieno il significato, occorrerà forse un giorno individuarne la destinazione originale.



Luca Giordano, *Apoteosi della famiglia Medici*, part., soffitto di Palazzo Medici Riccardi, Firenze

CAPITOLO V

CALABRIA

MATTIA PRETI

IL TEATRO OLTRE LA VITA



Mattia Preti, *San Sebastiano*, Museo di Capodimonte, Napoli

La Calabria, nei primi decenni del Seicento, si presenta con due grandi, e sempre

piuttosto trascurati, artisti: Francesco Cozza e Mattia Preti. Quasi coetanei, l'uno nato nel 1607, l'altro nel 1613. Nessun dubbio che il secondo si raccomandi per inesauribili invenzioni che vanno oltre Caravaggio, anche se sembrano nascere dall'intendimento di metterlo in scena. Ciò che viene dal grande maestro, come presa diretta sulla realtà, in Preti diventa sublime recitazione su un predisposto palcoscenico. Numerose opere, infatti, appaiono veri e propri spazi teatrali, con palcoscenici sui quali l'episodio, biblico o mitologico, viene interpretato. Niente di tutto questo in Francesco Cozza, ben più convenzionale nelle composizioni, e del tutto estraneo al realismo caravaggesco. Si dà così che i due principali pittori del Seicento calabrese, entrambi attivi a Roma, seguano strade e concezioni diverse: Preti la pittura della realtà, Cozza il bello ideale.

È raro che gli artisti lascino più di qualche testimonianza giovanile nel luogo natio, a meno che non si tratti di una capitale o del centro di una civiltà. È quindi con stupore che troviamo tante opere di Mattia Preti inviate alle chiese di Taverna. Il suo linguaggio non segue un'unica rotta, si inebria di diversi nettari e, per non disorientarsi, trova un modo assai rigoroso e intenso di concentrazione: nell'arco degli anni, invia regolarmente dipinti a Taverna nelle due chiese di San Domenico e di Santa Barbara. Ecco allora che un'intera vita trascorsa a Malta, quarant'anni coronati dalle alte insegne di cavaliere gerosolimitano saranno per lui un onore guadagnato alla patria lontana, al punto che, ancor vivo, Preti fu noto come Cavaliere Calabrese.

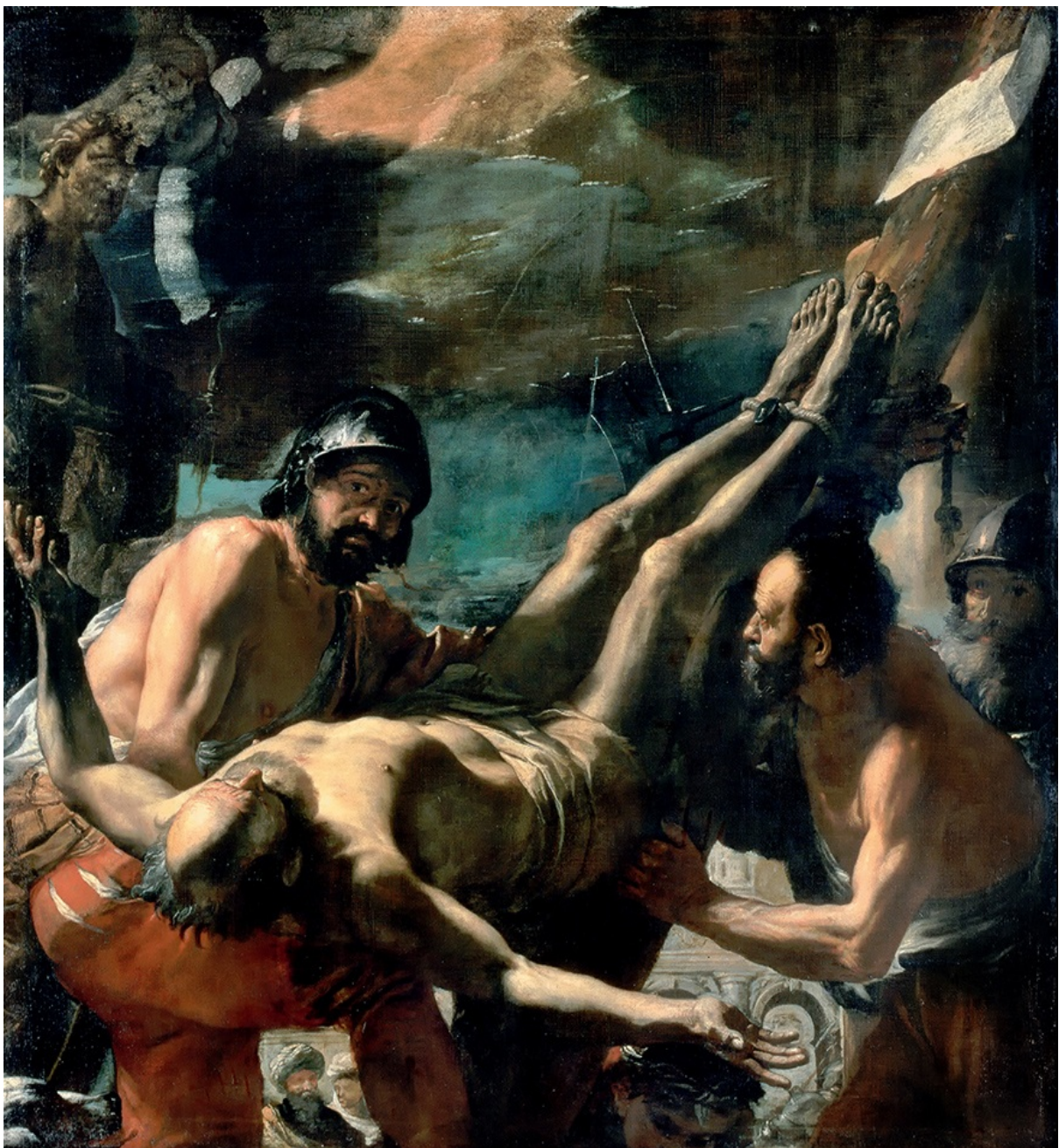
Giungono dunque le opere del nostro cavaliere nell'aspro e roccioso borgo della Sila fin dagli anni trenta del Seicento: nella *Madonna della Purità* già si avvertono le tracce del suo incontro col Guercino, cercato in un viaggio a Cento, nel 1637, che lascerà nella sua pittura un'impronta indimenticabile. Ma è durante i lunghi anni di Malta che l'artista concepisce alcune delle opere di maggior impegno per Taverna: la *Predica di san Giovanni Battista*, il *Cristo fulminante*, il *Martirio di san Sebastiano* e la *Crocifissione*, tutte per la chiesa di San Domenico.



Mattia Preti, *Crocifissione di San Pietro*, part., The Barber Institute of Fine Arts, Birmingham

Il respiro e l'invenzione delle tele domenicane di Taverna si esprimono in modi solenni e grandiosi. Memorie di Guercino e di Caravaggio si compongono in una scenografia che sembra seguire i ritmi travolgenti di una *Resurrezione* handeliana. Nel *Cristo fulminante*, sopra la grande curva della terra su cui san Domenico posa inginocchiato e implorante misericordia (indimenticabili il cane con la torcia e il libro su cui è poggiato il giglio), l'immagine del Cristo sembra quella di un Giove vendicatore, sconvolto dall'ira per la condotta degli uomini. In questo dialogo tra terra e cielo, suprema mediatrice è la Vergine, che frena la violenza del Cristo e addita l'estatico e disarmato san Domenico. Intanto, nel 1672, Mattia invia a Siena la complessa macchina della *Canonizzazione di santa Caterina da Siena*, per la chiesa di

San Domenico, con qualche estremo ricordo delle composizioni di Paolo Veronese. È un artista trasfigurato, profondamente accademico, anche se capace di particolari spettacolari, come la parte inferiore del *Sant'Ignazio in gloria* per la chiesa di San Virgilio a Siena, dove si vede l'eresia personificata da una vecchia donna ignuda che si morde il dito con rabbia e invidia. Il *Cristo* è fratello di quello fulminante, coevo per la chiesa di San Domenico a Taverna: due atleti della fede. Sono gli anni più difficili per Mattia Preti, quando è chiamato a confrontarsi indirettamente con il venerato maestro Caravaggio, la cui opera più vasta e ambiziosa è nell'Oratorio della Decollazione del Battista, aggiunto alla co-cattedrale di San Giovanni nel 1603 sotto il gran maestro Wignacourt perché potesse servire di comodo ai cavalieri negli esercizi dei loro doveri religiosi.





Mattia Preti, *Battesimo di Cristo*, Museo Nazionale, La Valletta (Malta)

Mattia Preti è costretto a misurarsi con Caravaggio, danzando intorno al capolavoro silenzioso e solenne sull'altar maggiore. Il confronto resta impari. Nonostante lo sforzo del Cavaliere Calabrese, la finzione prende il posto della verità, la rappresentazione il posto della realtà implacabile. Mattia compone tre storie della Passione per i cassettoni del soffitto dorato. Alle pareti, come per un'esperienza mistica di preghiera, una serie di santi e beati: santa Ubaldesca, beato Adriano Fortescue, sant'Ugo da Genova, santa Toscana da Verona, beato Gerlando d'Alemagna, san Nicasio martire, beato Gerardo, beato Gerardo e beato Raimondo inginocchiati davanti all'Agnello di Dio, beata Agnese, la prima badessa e le monache dell'ordine inginocchiate davanti alla Vergine. Nessun racconto, solo un timido corteo reverente davanti alla *Decollazione del Battista*, inarrivabile, assoluta. Preti conta forse sulla distanza, impaginando l'*Incoronazione di spine*, l'*Ecce homo* e la *Crocifissione*. Troppo evidente che Caravaggio arriva alla vita e Mattia si ferma al teatro. Siamo negli anni ottanta del Seicento, e nelle composizioni di Mattia Preti ci sono molta abilità e un mestiere consumato. Ma lo stesso giudizio di Bernardo De Dominici, il Vasari del Settecento, è impietoso: "Alcuni di questi quadri son anch'essi debolmente dipinti, come quelli che sono stati fatti dal commendatore già molto vecchio, anzi decrepito."



Mattia Preti, *Il martirio di san Paolo*, Museum of Fine Arts, Houston

Eppure la produzione tarda del Cavaliere Calabrese, quando non vuol essere competitiva o muscolare, ha una disarmata intensità e un'intima religiosità. Come per grazia ricevuta, dopo la peste del 1676, la gamma cromatica è molto meno intensa e livida nelle pale per la chiesa di Santa Caterina a Zurrigo. Nella chiesa della Beata Vergine, detta della Sarrìa, a Floriana, fatta ricostruire dal gran maestro Nicolas Cotoner (Maiorca 1608 - Malta 1680) dopo la peste, tra il 1677 e il 1678, Mattia dipinge sette tele. La sua pittura è essenziale, anche livida, come si vede in due bellissimi esempi: il *Cristo deriso* e il *San Paolo*, entrambi custoditi nel museo della Cattedrale di Medina, databili verso il 1680. Significativa è la riflessione di John T. Spike sull'esecuzione delle opere tarde nel suo saggio su Mattia Preti del 1999: "La

tendenza degli storici del ventesimo secolo a trascurare le opere tarde del Preti, o ad anticipare le loro datazioni di venti o anche più anni, è un'altra deleteria eredità di Bernardo De Dominici. Formato nell'ambiente napoletano tardo barocco, De Dominici non riusciva a capire l'ammirazione di Francesco Solimena per le cupe, ruvide tele del Preti posteriori al 1680, dove le imponenti figure erano spesso avvolte dall'imprimitura rossiccio-marrone e i volumi modellati con i soli mezzi toni, privi di riflessi o di altri abbellimenti. Questo ridurre il mezzo pittorico all'essenziale, sacrificando ogni illusione corporea nella ricerca dello spirito è, se ve ne fosse bisogno, la conferma finale della grandezza del Preti."

Lo si vede bene nella pala con la *Madonna con Bambino e i santi Giovanni Battista e Publio* per la chiesa di San Publio a Rabat, così come nelle pale d'altare per le chiese di Santa Barbara e San Domenico a Taverna, tra le quali la *Predica di san Giovanni Battista* con l'autoritratto dell'artista del 1687 e il *Battesimo di Cristo* per la cappella Poerio dedicata a san Giovanni. La *Conversione di san Paolo* nel coro della Cattedrale di Medina, doppiata nella pala di medesimo soggetto nella co-cattedrale della Valletta, mostra una grande distanza dal celebre dipinto di Caravaggio: un racconto brulicante di figure, con una pittura fresca che richiama i grandi modelli veneziani, in particolare l'amatissimo Veronese. E, *sic stantibus rebus*, nel *Martirio di san Pietro*, sempre per il ciclo del coro della cattedrale di Medina, voluto dal canonico Testaferrata, la memoria di Mattia Preti risale a Guido Reni per la necessità di misurarsi con fonti autorevoli.

Alla sintetica semplificazione compositiva del *Martirio di san Pietro* corrisponde quella del *Martirio di san Paolo*, mentre il *Miracolo della vipera*, la *Guarigione del padre di san Publio*, il *Battesimo di san Publio*, primo vescovo di Malta, e *San Paolo che libera Malta* sono racconti in una prosa scolastica. La serie culmina nel *Naufragio di san Paolo*, impostato a olio su muro nel catino absidale, platealmente retorico. Con la stessa retorica, in un impianto scenografico veronesiano, Preti impagina nel 1689 il *Martirio di san Lorenzo* per la chiesa della collegiata di Birgu (Vittoriosa), commissionata sempre dal canonico Testaferrata.

Analizzando la produzione di Malta, John T. Spike e Keith Sciberras sono arrivati a documentare numerose opere che Mattia Preti dipinse fino all'ultimo giorno della sua vita, come confermano le più recenti scoperte d'archivio. Il *San Michele Arcangelo*, datato 1690, della collegiata di San Paolo a Rabat, è una testimonianza del metodo dell'ultimo tempo del Preti, in una sclerotizzazione formale che si giova del contributo imbarazzato e servile di studenti e allievi, come si vede anche dai dipinti ordinati dal gran maestro Gregorio Carafa (Castelvetere 1615 - La Valletta 1690) per la chiesa di San Francesco alla Valletta. L'invenzione declina in soggetti sempre più devozionali, con qualche particolare di esecuzione più brillante. Il testamento pittorico è il dipinto di esecuzione tanto povera quanto intensamente spirituale con i *Santi Cosma e Damiano* del 1698, oggi al museo di San Giovanni alla Valletta ma eseguito per l'altare della sala dei feriti della Sacra Infermeria dell'Ordine di San Giovanni, su commissione del priore Pietro Viani, amico ed esecutore testamentario

di Mattia Preti. Un'opera disarmata, potentemente evangelica, senza virtuosismi e compiacimenti.

Ma il simbolico congedo del Cavaliere Calabrese è nell'*Autoritratto* del 1695, commissionato dal gran principe Ferdinando di Toscana per le collezioni medicee. La pittura è rarefatta, consunta, senza alcun compiacimento. Preti punta all'essenza ed è indifferente alla morte. Il richiamo evidente è sia alle opere tarde di Guido Reni, così essenziali, sia alla sensualità del Guercino. La tavolozza appesa è un esplicito richiamo al mestiere di una vita che però è soprattutto "cosa mentale", come rivela il volto tormentato e pensoso che ha visto tutto e annuncia il suo addio. Un'intera e lunghissima avventura pittorica si spegne e si consuma nello sguardo di un uomo che ha tradotto ogni emozione, ogni tormento, ogni entusiasmo, ogni dolore, in immagini nelle quali si esprime il senso della vita.

FRANCESCO COZZA

LUCE AURORALE



Francesco Cozza, *Trionfo della Divina Sapienza*, part., Biblioteca del Collegio Innocenziano presso il palazzo Pamphili, piazza Navona, Roma

Francesco Cozza, nato a Stilo nel 1605, morto a Roma nel 1682, ci si mostra nel pieno di un'operosa maturità – con l'utilissima e per lui consueta certificazione della firma, ricorrente in gran parte dei dipinti da cavalletto. Come per Mattia Preti, anche per Cozza il pioniere degli studi moderni è Alfonso Frangipane, agli inizi del Novecento. Ma mette conto segnalare – oggi che il pittore è stato compiutamente studiato, consacrandogli un comitato nazionale per le celebrazioni del quarto centenario della nascita (operoso tra il 2005 e il 2010) – che tra i pionieri della sua rinascita vi fu l'allieva e moglie di Roberto Longhi, Lucia Lopresti, in arte Anna Banti, che gli dedicò un saggio monografico nel 1929, con un catalogo ragionato delle opere conosciute fino a quel momento. Dopo la Lopresti toccò a un'altra donna, Ellis K. Waterhouse, rendere noti nel 1937 gli affreschi grandiosi del soffitto della biblioteca del Collegio Innocenziano con il trionfo di Casa Pamphili e Aldobrandini, eseguiti tra il 1667 e il 1673. Ed è ancora una donna, Lina Montalto, a pubblicare nel 1955 gli importanti affreschi di palazzo Pamphili in Valmontone. Infine, Luisa Mortari, nel 1956, riesuma le attendibili indicazioni del biografo Lione Pascoli (1736) sulla prevalente derivazione di Cozza da Domenichino, indicandone anche gli intensi rapporti con Lanfranco, Sassoferrato, Battistello Caracciolo, Mattia Preti, Massimo Stanzione, Artemisia Gentileschi. Dopo questi studi, vi sono ulteriori precisazioni di Erich Schleier e di Ludovica Trezzani, con una conclusiva monografia del 1981. In tempi recentissimi, una mostra in palazzo Venezia a Roma e un convegno di studi (2008), per le cure di Claudio Strinati, Giorgio Leone e Rossella Vodret, coroneranno quasi un secolo di ricerche. Numerose scoperte e inediti arricchiscono la conoscenza e il riconoscimento del rilievo del pittore e della sua individualità artistica.

Personalità ricca e riassuntiva della civiltà barocca romana, il Cozza, artista che tutto vede e assume con la sola esclusione del naturalismo caravaggesco, che tanto influì invece sulla vasta impresa di Mattia Preti. Due calabresi, due mondi: per Cozza, infatti, Caravaggio potrebbe non essere mai nato. I suoi inizi mostrano riferimenti a Guido Reni, supremo idealista, e ai pittori della sua scuola come Cavedone, Simone Cantarini, Francesco Gessi, sulla strada diretta verso Domenichino e Lanfranco. Ed eccolo, allora, nella bella pala con *San Giuseppe con il bambino e gli angeli*, per la chiesa di Sant'Andrea delle Fratte, del 1632: prima commissione ufficiale del calabrese a Roma, opera di straordinaria armonia ed eleganza, anche nel soggetto pervicacemente devozionale, in una misura aulica che concorre con quella di Sassoferrato. Una nuova focalizzazione delle forme, dai panneggi quasi astratti, appare nella pala della chiesa di San Secondo a Gubbio, del 1637, all'inizio di quel viaggio verso "l'Umbria, la Marca, la Romagna e la Lombardia" ricordato da Pascoli.



Francesco Cozza, *Trionfo della Divina Sapienza*, Biblioteca del Collegio Innocenziano presso il palazzo Pamphili, piazza Navona, Roma

Intorno al 1640, Cozza concepisce, insieme ad altre opere per Pietro Colonna, abate commendatario di Subiaco, la *Natività della Vergine*, ancora in palazzo Colonna. Di quel momento miracoloso, nel 1645, in dialogo con i pittori napoletani, è la *Fuga in Egitto* per la cappella Passeri della chiesa di San Bernardino a Molfetta, con il ridondante panneggio che annuncia il meraviglioso capolavoro della *Madonna del cucito*, di un virtuosismo travolgente, come un Sassoferrato cubista, purtroppo trafugata nella notte del 5 agosto 1970, il più doloroso furto d'arte dopo la *Natività* dell'oratorio di San Lorenzo a Palermo. Ne resta fortunatamente una replica morbidissima, ma forse meno estrema, ora all'ospedale di Santo Spirito in Sassia a

Roma. Dello stesso tempo, con concessioni naturalistiche nei bellissimi rami, è la *Sacra famiglia nella falegnameria di san Giuseppe*, del museo di Capodimonte, ora in deposito al castello di Venafro. Siamo nella piena maturità dell'artista. Di quel momento è anche, in dialogo con Pacecco De Rosa, la *Madonna che adora il Bambino con cherubini* della Pinacoteca Corrado Giaquinto di Bari.

È dopo le variegata esperienze sopra ricordate, che Cozza si presenta con alcuni stupefacenti capolavori, a partire dalla *Madonna del riscatto*, datata 1650, per il Pontificio Collegio Nepomuceno. Il gusto per i panneggi morbidi e densi, e al contempo immateriali, lo affianca ancora al Sassoferrato, ma in composizioni più barocche ed eloquenti, con la bella invenzione dell'angelo che porge lo scapolare con le offerte per il riscatto dei prigionieri, affacciandosi su una nuvola davanti al mare. A questa prodigiosa e prorompente invenzione seguono le due tele con i *Santi Cosma e Damiano* e la *Madonna con i santi Filippo Neri e Francesco Saverio*, nell'abbazia di Fiastra; la sontuosa pala per la chiesa di Sant'Egidio a Montalcino, memore del Lanfranco più denso e plastico; e gli affreschi, documentati tra il 1558 e il 1661, nel palazzo Doria Pamphili di Valmontone: ammalorati, ma di vertiginosa spazialità, rappresentano un'allegoria del Fuoco, con la fucina di Vulcano in un variegato paesaggio integrato da architetture, forni e utensili.

A Valmontone, Cozza lavora a fianco di Pierfrancesco Mola nella stanza dell'Aria, di Jacques Courtois in quella dell'Acqua, di Agostino Tassi in quella della Terra, e di Gaspard Dughet nel salone del Principe. Si tratta di un'impresa epica e solenne, cui seguono i meravigliosi affreschi per il palazzo Pamphili in piazza Navona a Roma, nel Collegio Innocenziano, dove Cozza, tra il 1667 e il 1673, dipinge, con formidabile e compiaciuto magistero, *Il trionfo della Divina Sapienza*, con le quattro branche del sapere e i quattro elementi. Nel 1675 inventa *La predica di san Giovanni Battista*, di piccolo formato ma di eloquente retorica, ora nella Fondazione Cavallini Sgarbi, cui segue la versione ingrandita per la chiesa di Santa Marta al Collegio Romano, ora nella Galleria nazionale di Arte antica a palazzo Barberini. Nel 1675-76 lavora nella Sala Verde di palazzo Altieri con le *Stagioni*, di grande ed eterea eleganza, mostrandosi un vero e proprio pittore pompier *ante litteram*. Di enfatica, teatrale retorica sono infatti, nei tardi anni, la storia di *Ester e Assuero*, nella collezione Miller a Palo Alto in California, e l'iperrealista *Trionfo di David*, già in collezione Lanfranchi: primo, indimenticabile dipinto che io vidi del pittore, in quella luce aurorale, cristallina che eternizza le forme.

Una nuova opera di Francesco Cozza ho recentemente reso nota, un *San Giuseppe* (olio su tela, 95×73 cm) che lo conferma pittore superbamente barocco (rispetto alle composte *Madonna del cucito* e *Sacra famiglia al lavoro*, di un severo classicismo, memore del Gimignani): un dinamismo plastico, quasi nevrotico, agita la composizione, con l'irruzione di un angelo garante degli umani affetti e della devozione cristiana. I colori aciduli e scintillanti sembrano risalire all'influenza di Gian Domenico Cerrini, detto il Cavalier Perugino, nella piena maturità: il giallo, il blu e il rosso sono a fuoco, ben definiti in croccanti panneggi. Cozza è arrivato a

cogliere la quintessenza del classicismo romano, come aveva raccontato Lione Pascoli: “In Roma e nell’abitazione di Carlo Cesio, si univano in quel tempo la sera i più rinomati Pittori ad oggetto di colà intrattenersi in eruditi ragionamenti sull’arte, e Francesco in quell’adunanza prendeva spesso il tono di principe. Istruito nell’anatomia, nella prospettiva, nelle belle lettere, niuno ardiva di contrastarlo, perché tutti si conoscevano incapaci dei suoi voli, della sua penetrazione e delle sue conoscenze.”



Francesco Cozza, *Madonna che adora il Bambino con cherubini*, part., Pinacoteca Corrado Giaquinto, Bari



Francesco Cozza, *Madonna che adora il Bambino con cherubini*, Pinacoteca Corrado Giaquinto, Bari



Francesco Cozza, *Predica di san Giovanni Battista*, Fondazione Cavallini Sgarbi, Ro Ferrarese

CAPITOLO VI

EMILIA E MARCHE

ALESSANDRO ALGARDI

AL FIANCO DI BERNINI



Alessandro Algardi, *Il Sonno*, part., Galleria Borghese, Roma

Nessun dubbio che sia Bernini lo scultore più potente e più rappresentativo del

barocco italiano ed europeo. Ma sarebbe ingiusto non ricordare un altro protagonista della stessa stagione, Alessandro Algardi. Nato a Bologna nello stesso anno del Bernini, il 1598 (per altri, 1595), si avviò allo studio della pittura e del disegno con Ludovico Carracci, ma il suo istinto lo portava al volume e alla verità mimetica della scultura, cui si applicò a Mantova alla corte di Ferdinando Gonzaga, realizzando piccole sculture in avorio, argento e bronzo. Quest'origine è determinante per la sua scelta estetica, perché certamente Algardi poté studiare la scultura classica nella collezione dei Gonzaga, insieme alla suggestione eroica degli affreschi di Giulio Romano in palazzo Tè.

Prodromi formativi prima del viaggio a Roma, dove Algardi arriva nel 1625 sotto il pontificato di Urbano VIII. E già il coetaneo e collega Bernini aveva scolpito i suoi primi assoluti capolavori: il *Ritratto di Scipione Borghese*, l'*Apollo e Dafne*, il *Davide*, esempi di un nuovo dinamismo e di una nuova concezione dello spazio. Non va dimenticato l'altro grande maestro attivo a Roma, Francesco Mochi, di qualche anno più vecchio, che aveva licenziato un monumentale *Battesimo di Cristo*. Algardi ha una visione precisa e nitida basata anche sul restauro e il completamento di statue classiche della collezione Ludovisi, fino a derivarne alcune virtuose imitazioni ispirate all'Ellenismo e al Rinascimento. Ne è esempio la figura in marmo nero antico, *Il Sonno*.

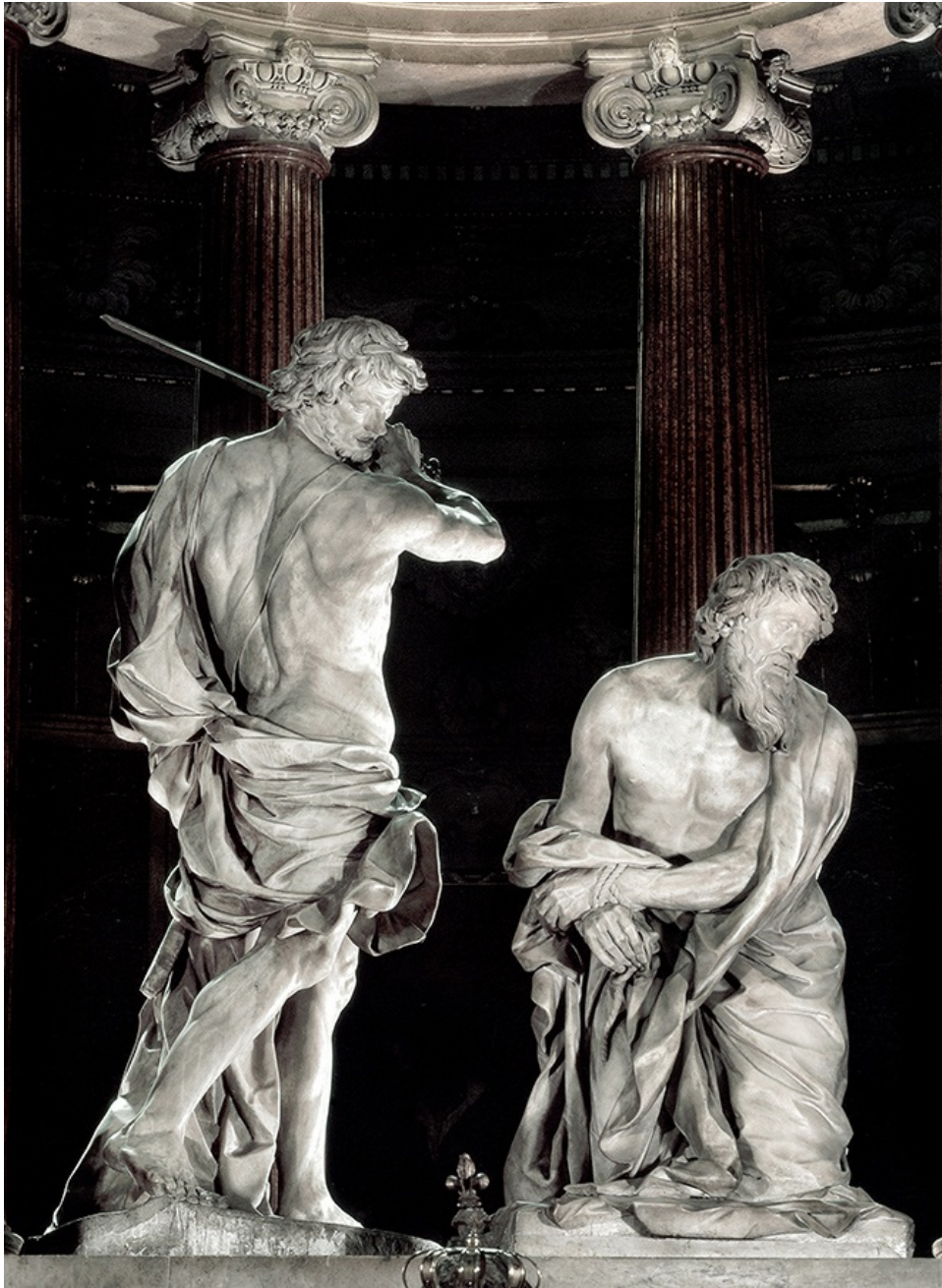
Algardi parte classico, in sintonia con l'altro bolognese, il Domenichino. E, nella cappella Bandini in San Silvestro al Quirinale, affrescata dal Domenichino, lascia una Santa Maria Maddalena "sollevata in dolce aria di testa, et in espressione di doglia e di sentimento" (nelle parole del suo biografo Bellori), molto apprezzata e quasi ispirata al bello ideale di Guido Reni. Sono gli anni in cui equilibra quest'ispirazione ideale con alcuni esempi di ritrattistica nobili e parlanti: il cardinale Laudivio Zacchia, il cardinale Giovanni Garzia Mulini, il vescovo Ulpiano Volpi. La sensibilità del modellato, gusti particolari, attenzione ai dettagli, impongono Algardi come ritrattista senza enfasi di umanità rotonda, la stessa che troviamo nei tre ritratti postumi di *Muzio*, *Roberto*, e *Lelio Frangipane* in San Marcello al Corso, tutti prima del 1638. Algardi cresce e, nel 1638, lo troviamo a Malta nella mezza figura in bronzo del *Salvatore benedicente*, che ora è sul timpano esterno nella cattedrale di San Giovanni alla Valletta. La sua personalità si afferma compiutamente nel 1640, con il gruppo di *San Filippo e l'Angelo* per l'altare della sagrestia in Santa Maria in Vallicella. Pietro Bellori, teorico della nuova estetica, coglie l'idealizzazione della figura del san Filippo osservando che le due statue "vivono, e spirano nell'affetto del santo vecchio, e nella grazia soavissima dell'Angelo", evidentemente ispirato a Guido Reni.



Alessandro Algardi, *Il Sonno*, Galleria Borghese, Roma

Un'opera come questa è il viatico per essere nominato principe all'Accademia di San Luca. Ma la fama di artista è ormai tale da fargli eseguire una commissione nella sua città natale, a Bologna, per la chiesa di San Paolo Maggiore, per volontà di Bernardino Spada, elegantemente ritratto dal Domenichino. Si tratta della monumentale *Decollazione di san Paolo*, posta al sommo di un altare, entro un'edicola con colonne scanalate. Le due figure sono nobili e maestose, senza enfasi e anche più che drammatiche. Singolare la vicenda che ne accompagnò la messa in opera. Algardi le scolpì a Roma e le inviò a Bologna via mare. Dal litorale romano, la nave doppiò la Sicilia per poi risalire l'Adriatico nella direzione di Venezia, da dove sarebbe stata trasportata a Bologna attraverso canali navigabili. Nel corso del viaggio, venne

assalita dai pirati che chiesero il riscatto per ciò che trasportava. Trovato un accordo, le sculture giunsero alla sede predestinata. Qualcosa di eroico, di solenne, di vittorioso le accompagna, nella dignità del martire e anche della lenta e studiata figura del carnefice.



Alessandro Algardi, *Decollazione di San Paolo*, chiesa di San Paolo Maggiore, Bologna





Alessandro Algardi, *Busto di Olimpia Maidalchini Pamphili*, Galleria Doria Pamphili, Roma;
Monumento a Leone XI, part., basilica di San Pietro, Città del Vaticano

La reputazione dell'Algardi cresce fino a portarlo nella basilica di San Pietro, nella tomba di Leone XI, già in avanzato stato di elaborazione nel 1644 quando succede a papa Urbano VIII il nuovo pontefice Innocenzo X, protettore del Bernini ma estimatore dell'Algardi. Lo dimostra il fatto che le opere più espressive dell'artista sono proprio i ritratti del papa nelle diverse versioni in marmo, terracotta e bronzo, che esprimono un'umanità dolente e malinconica molto lontana da quella, minacciosa e crudele, colta da Velázquez nel ritratto coevo. Algardi identifica la forte personalità non priva di tormenti e forse di rimorsi, e noi ne sentiamo il respiro. Ancora più forte appare nel ritratto della cognata del papa, la potentissima Olimpia

Pamphili, di cui l'artista coglie non solo l'espressione arrogante e perentoria, ma la potenza evidenziata nel manto che si gonfia come una vela. Un episodio indimenticabile, un correlativo oggettivo della condizione interiore di superbia e dominio che caratterizzò la vita di quel personaggio straordinario. La scultura dell'Algarði parla: se la poni di fronte, si mostra capace di intimidire anche noi, di chiederci obbedienza e riconoscenza, come otteneva Olimpia da quelle prostitute romane con le quali riuscì a riequilibrare il bilancio dello stato pontificio. Nel dialogo, il papa, non ancora anziano, è il primo a soccombere per ammissione di debolezza di fronte a una donna così potente. Da una parte, il dubbio (ed è del pontefice); dall'altra, l'incrollabile certezza del potere (ed è di Olimpia). L'Algarði è arrivato a interpretare ogni condizione dell'animo umano.

Lo si vede anche nel ritratto del cardinale Paolo Emilio Zacchia, sintesi di forza e raffinatezza, e nella sontuosa statua di bronzo di Innocenzo X posta nel palazzo dei Conservatori nel 1650. La sua impresa si compie nell'elaborato pannello con la fuga di Attila, dove si rappresenta eticamente l'incontro di papa Leone Magno con il barbaro, quasi una traduzione di terracotta (per lo scalone del palazzo Vallicelliano) e in marmo (per San Pietro) di una composizione di Pietro da Cortona. Secondo il Wittkower è "il più importante legato alla posterità" di Algarði, la cui limpida coerenza nell'interpretare in età barocca l'ideale classico lo rende degno di stare a fianco di Bernini.



Alessandro Algardi, *Monumento a Leone XI*, basilica di San Pietro, Città del Vaticano

CARLO BONONI

RITUALI GEOMETRICI



Carlo Bononi, *Nozze di Cana*, part., Pinacoteca Nazionale, Ferrara

Tra i grandi pittori italiani del Seicento vi è certamente il ferrarese Carlo Bononi,

nato prima di Caravaggio, nel 1569, ammirato dal Longhi e dagli studiosi bolognesi come Andrea Emiliani e Maria Angela Novelli, e oggi dimenticato, dimenticatissimo, anche se le sue apparizioni non sono rare sul mercato, sul quale ogni tanto occhieggia con opere sempre degne, testimonianza di una produzione prolifica.

Allievo di Giuseppe Mazzuoli detto il Bastarolo, Bononi perde il maestro, annegato nel Po, nel 1589, e si affida alla lezione dello Scarsellino, piuttosto incline ai maestri veneti. Il suo punto stilistico, in quegli anni, è indicato dall'*Apparizione dell'immagine di san Domenico a Soriano*, nella chiesa di San Domenico a Ferrara, e dal *Martirio di san Paolo* della Galleria Schönborn a Pommersfelden. Poco dopo si evolve nella *Madonna con i santi Giorgio e Aurelio* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, e nella *Natività della Vergine* della chiesa parrocchiale di Bagnolo Po. Prima del finire del secolo, sicuramente Bononi guarda le opere dei Carracci a Bologna, ma il suo destino è legato alla coincidenza degli anni della sua giovinezza con quelli della fine del dominio estense a Ferrara e della devoluzione del ducato allo Stato pontificio. Il pittore non ha più un riferimento certo nella sua città, dove pure sarà chiamato per dipingere nella basilica di Santa Maria in Vado, e si muove tra gli stimoli bolognesi – nell'orbita stretta del suo più diretto maestro, Ludovico Carracci, al quale non è impari – e la suggestione di Caravaggio, del quale è non allievo bensì emulo. Agli inizi del nuovo secolo, trascorre “due anni e qualche mese” a Roma, arrivando a concepire una replica della *Deposizione* di Caravaggio, del 1604, per la chiesa di Santa Maria in Vallicella. Lo ritroviamo nel 1610-11 a Modena, con una lussureggiante *Annunciazione*, dipinta per i Bentivoglio e oggi conservata nella chiesa parrocchiale di Gualtieri.

Rispetto a entrambi i maestri elettivi, Bononi ha un retrogusto veneziano, essendo, come nessuno, sensibile alla visione teatrale e scenografica di Paolo Veronese. Egli si presenta a noi nel primo decennio del XVII secolo con un'originale variante del caravaggismo, come si manifesta nel *Giuseppe e i suoi fratelli* di collezione privata romana, di tale romantica intensità da candidare Bononi come prevalente maestro di Guercino. E lo confermerà, tra il 1610 e il 1612, nelle tre grandi tele con le *Storie di san Paterniano* per la chiesa omonima di Fano. Qui, con Caravaggio, si sentono gli echi dei due Orazi, Gentileschi e Borgianni, e anche di Carlo Saraceni e di marchigiani come il Lilli, il Boscoli e il Pomarancio.

Carlo Bononi mostra in ogni occasione la complessità della sua cultura con una forte ipoteca neocinquecentesca, evidentissima nelle opere della maturità a Ferrara, nel soffitto di Santa Maria in Vado (1620-21), e a Reggio Emilia, nella basilica della Madonna della Ghiara (1622).

Recentemente è riapparso in un'opera di composizione complessa, benché di piccole dimensioni e in non perfetto stato di conservazione, fortunatamente pervenuta, da una raccolta privata, al Museo del monastero di San Giacomo a Pontida. Si tratta di un rame di 30,5×40,8 cm. L'attribuzione trova una prima conferma nella scritta coeva, sul verso, “Originale/Opera del Bononi”, documentata fotograficamente grazie alla gentilezza di padre Giordano Rota, l'abate. La prova

esterna nulla aggiunge all'evidenza dell'opera, che impagina, con il più alto omaggio a Paolo Veronese, una *Decollazione del Battista* nello spazio di una scena teatrale di stretta ispirazione palladiana. Le architetture classiche s'inoltrano verso un punto di fuga di cielo luminoso al crepuscolo, dorato da un volo di angeli musicisti in attesa di accogliere l'anima del martire. Le figure in primo piano sono divise in due gruppi: a sinistra, il carnefice e san Giovanni Battista; a destra, Salomè, spavalda fra le cortigiane, e un piccolo innocente, con in mano il bacile in attesa della testa da portare come trofeo a Erodiade ed Erode, nella loggia in alto, al sommo della scala. Tutto è predisposto e organizzato, in un rituale di straordinario, geometrico equilibrio.

Carlo Bononi ha un ordine mentale perseguito con assoluto rigore, come si vede in altre consimili invenzioni degli anni venti, in particolare le *Nozze di Cana*, lo *Sposalizio della Vergine*, *Il riposo in Egitto*, *Gesù fra i dottori* per il coro di Santa Maria in Vado. In questa costante aspirazione a una misura classica, anche nelle composizioni più scenografiche, Bononi rappresenta un'alternativa antibarocca a Lanfranco. E il piccolo dipinto di Pontida ne è un evidente manifesto.



Carlo Bononi, *Nozze di Cana*, Pinacoteca Nazionale, Ferrara

ANDREA DONDUCCI DETTO IL MASTELLETTA

INFINITI SPAZI



Mastelletta, *Ritrovamento di Mosè*, part., Galleria Estense, Modena

Resterà sempre misterioso come un artista ancora oggi sottostimato come Andrea

Donducci, detto il Mastelletta, abbia trovato una cifra così ostinatamente originale in assoluta solitudine. Nessun dubbio che negli anni del rinnovamento della pittura a Bologna, quando Ludovico, Agostino e Annibale Carracci hanno l'intuizione di un ritorno al naturale contro le regole ormai logore del Manierismo, attraverso i dogmi della letteratura vasariana, Mastelletta sia tra i giovani ribelli che cercano forme nuove con le quali entreranno nel secolo che si annuncia.

Nato nel 1575, figlio di Andrea che faceva i mastelli, si muove agli esordi proprio nell'accademia dei Carracci, negli anni immediatamente precedenti al 1595, quando Agostino e Annibale vanno a Roma. A Bologna resta solo Ludovico, con il quale Mastelletta ha più stretta affinità. Ma un'accademia è sempre uno spazio stretto in cui l'estro individuale deve sottoporsi a regole condivise. Ed è per questo che Mastelletta dovette trovare sfogo nella raffinatissima rielaborazione del gusto di Parmigianino, testimoniato a Bologna da un formidabile sperimentatore, in un'"accademia alternativa": Pietro Faccini, altro maestro dimenticato e sottovalutato. L'impronta di Parmigianino si ritrova in tutta la lunga attività di Mastelletta, e soprattutto nei soggetti religiosi, trasferita in una dimensione visionaria che si libera in modi imprevedibili nei meravigliosi paesaggi e nelle splendide vedute. Un'ispirazione capricciosa, un fortissimo individualismo, uno spirito antagonista che lo portano, anche rispetto ai maestri, a scelte autonome. Se Annibale Carracci, anche in funzione antioscana, mostra tutto il suo ossequio per Tiziano e Veronese, Mastelletta preferirà Tintoretto. È difficile sottrarsi alla suggestione di un rapporto diretto con le grandi tele della scuola di San Rocco, in particolare la *Maddalena* e la *Santa Maria Egiziaca*. Fin dagli inizi, con il *Matrimonio mistico di santa Caterina* e le *Storie di Mosè* nella Galleria Spada, l'estro narrativo di Mastelletta appare meravigliosamente onirico, con processioni di personaggi entro paesaggi incantati. Non mancano osservazioni naturalistiche e una curiosità per le attività agricole e per il mondo contadino, con una sensibilità comune a Carracci, Domenichino, Scarsellino e Guercino, come si vede in idilli pastorali come l'*Aia contadina*, capolavoro giovanile. E se, per comprendere questa interpretazione visionaria del paesaggio, si può forse risalire ai modelli di Dosso Dossi e di Nicolò dell'Abate, soltanto il soggiorno romano, già in apertura di secolo, allarga i confini dell'indomita curiosità del Mastelletta. A Roma, certamente conosce Elsheimer e anche Paul Brill, Jan Pynas e anche Agostino Tassi. Osserva Anna Coliva: "A differenza di Elsheimer, Mastelletta propose un paesaggio antiscientifico, antinaturalistico, visionario, con esiti che si può azzardare a definire 'romantici'. Eseguì composizioni in cui l'elemento paesaggistico è talmente preponderante e caratterizzato da segnare un momento autonomo nella sua produzione, almeno fino agli anni 1618-20."

Si può pensare che per qualche tempo, a Roma, Mastelletta, con la sua interpretazione romantica dei soggetti biblici e religiosi e i paesaggi trasfigurati, abbia rappresentato un'alternativa "di genere" a Caravaggio. Conosciamo le due grandi tele con *Sansone e Dalila* e *L'offerta di Abigail*, commissionate da Vincenzo Giustiniani e ora in casa Busmanti a Bologna. A Roma, d'altra parte, Mastelletta

rimane fino alla morte di Caravaggio, alla cui realtà contrappone il suo sconfinato sogno, i suoi idilli, le sue notti trasfigurate. A Bologna, invece, Mastelletta sembra mantenersi, con grande originalità espressiva, nei soggetti religiosi tradizionali. Ne dà prova nelle grandi commissioni per le chiese di San Francesco e San Domenico, mentre a Bologna è legato pontificio un Giustiniani, Benedetto, per la famiglia del quale aveva lavorato a Roma. In San Domenico dipinge, al fianco di maestri come Guido Reni, Lionello Spada, Alessandro Tiarini, grandi tele per la cappella dell'Arca.



Mastelletta, *Ritrovamento di Mosè*, Galleria Estense, Modena



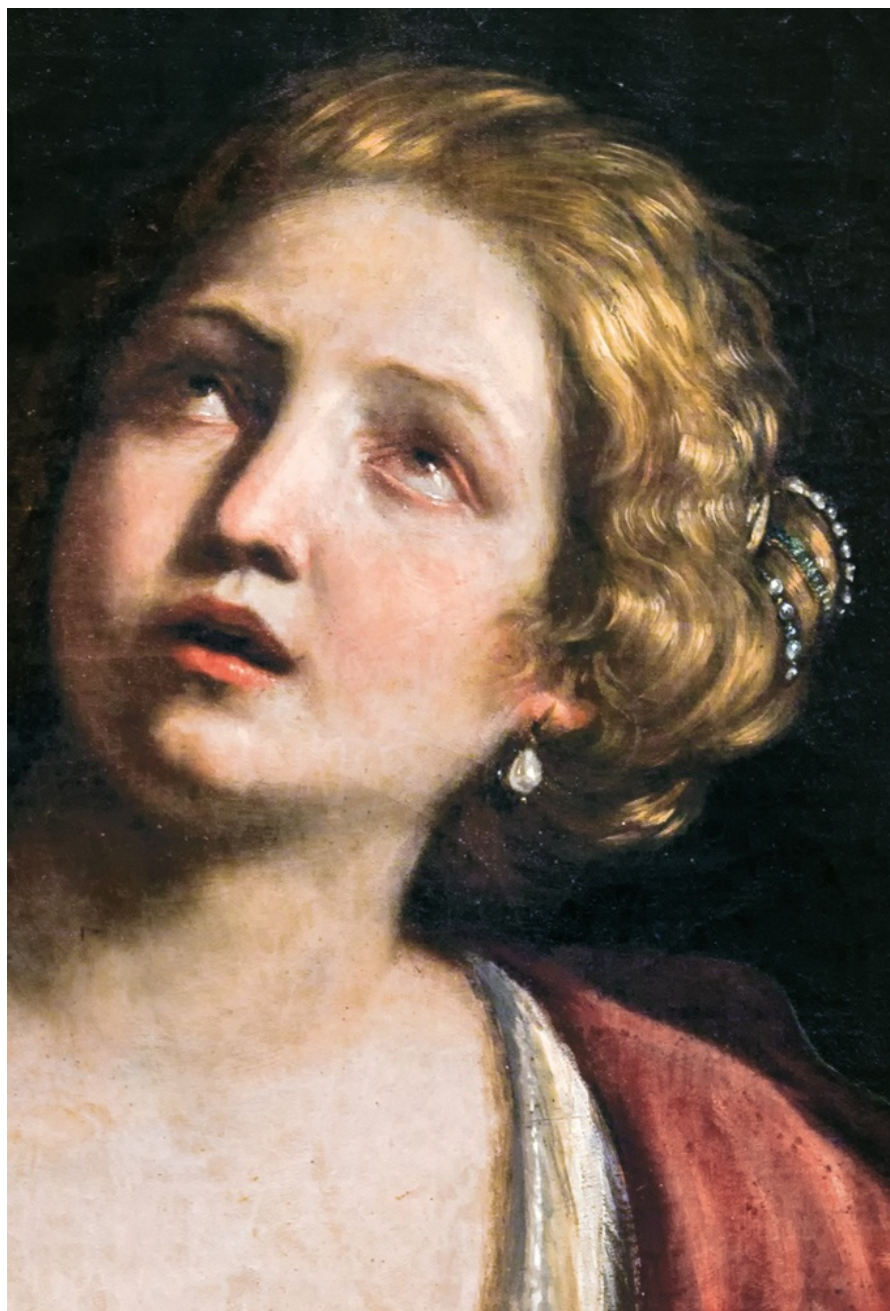
Ma il ricordo di lui, e della sua pittura teatrale e drammatica, con luci livide nelle sacre rappresentazioni, è soprattutto vivo nella liberazione dell'anima in paesaggi infiniti, nei quali si dissolvono come piccoli episodi i grandi soggetti di figura. Fughe in Egitto, martiri di santi, sacre famiglie assistite dagli angeli, battesimi di Gesù, trionfi, si disperdono in paesaggi meravigliosi e sconfinati, con architetture lontane, ghiacciai, boschi, dove l'occhio si smarrisce sotto luci lunari. Nessun altro pittore si è mai perduto, con lo spirito di un poeta romantico, in paesaggi così sterminati, dove ci trasfiguriamo in un'estasi visiva che avrebbero condiviso, conoscendolo, i surrealisti che tanto si esaltarono per Arcimboldo. Mai nessuno, come Mastelletta, ha mostrato tanta meraviglia di fronte alla visione della natura. Ne aveva dato segno Raffaello nella pala di Foligno, e poi Parmigianino nei fondali argentini delle sue Sacre Famiglie, e ancora Dosso Dossi, sublime pittore di lontananze. Mastelletta trasporta tutto in un sogno senza fine, mito e storia, episodi biblici ed episodi evangelici, Maddalene pentite nel rifugio di grotte riparate in boschi remoti. Non ci sono soltanto ideale e reale, ma stati d'animo, atmosfere, allucinazioni. Questa condizione intercetta, prima di Friedrich, Freud, Mastelletta, inventore del paesaggio romantico.



Mastelletta, *Matrimonio mistico di santa Caterina*, Galleria Spada, Roma

GIOVANNI FRANCESCO BARBIERI DETTO IL GUERCINO

TRE RITROVAMENTI



Guercino, *Lucrezia*, part., Fondazione Marini Clarelli Santi, Perugia

La riapparizione di un dipinto di Guercino si accompagna sempre a dubbi e

sospetti, tanto frequenti sono le copie, le derivazioni e la fedeltà degli allievi alle invenzioni del maestro. Guercino non sta mai da solo, anche perché l'ha accompagnato, per un tempo più lungo della sua stessa vita, l'amorevole attenzione, con la curiosità e la ricerca diurne, di un grande studioso inglese, Sir John Denis Mahon, morto quasi centenario, a Londra, nel 2011. La sua autorità monocratica ha consentito un rigoroso approfondimento – anche attraverso la puntuale verifica del *Libro dei conti* dell'artista – delle opere certe, delle opere autografe e delle copie, interdicensi, talvolta con imprevedibili effetti, il proliferare di perizie prezzolate e approssimative.

Nessun pittore, neanche Caravaggio, ha avuto un regime di monopolio critico come Guercino, nel catalogo del quale è stato per lungo tempo impossibile inserire opere senza la benedizione di Sir Denis. Parimenti, nessuno ha osato contraddirlo quando, su qualche opera, sembrasse lecito avere dubbi. *Quasi* nessuno. Toccò infatti a me, una trentina d'anni fa, a margine della mostra monografica dedicata al pittore, mettere in discussione una *Sibilla*, di proprietà della Banca Popolare di Modena, sostenuta da Denis Mahon e da qualche critico mercantile. Mi arrivarono gli echi della sua ira. Ma devo riconoscere che, molti anni dopo, egli ebbe l'onestà di ammettere il proprio errore e di scrivermi una lettera, comunicandomi di avere trovato l'originale presso Canesso, retrocedendo a copia la versione modenese. Motivo di orgoglio, per me, ed episodio indimenticabile ora che, visitando un collezionista milanese, vedo riapparire un dipinto del Guercino, del quale non dubito, accompagnato da una lettera dall'aldilà, puntuale, precisa e, credo, inedita di Sir Denis.

Il soggetto del dipinto di Guercino è curioso e conosciuto in almeno altre due versioni. Si tratta dell'insolita, nell'iconografia del santo, visita della piccola Salomè all'uomo che ha umiliato sua madre, Erodiade, più frequentemente registrata nella prigione del Battista, anche per tentarlo. È appunto il rifiuto opposto dal santo che anima Salomè, dopo la danza dei sette veli, a chiederne la testa. Ma il dipinto di Guercino introduce un elemento nuovo: la morbosa curiosità della ragazza, che, quasi identificandosi con la madre, sembra voler comprendere le ragioni del fascino del Battista. Ella si affaccia, di sguincio, tra le sbarre, nel buio; l'uomo non la vede ma, quasi avvertendone la presenza, le volta ostentatamente le spalle. L'inquadratura è potente, semplificata, ancora caravaggesca. Il santo, quasi al centro, è forte, risoluto, come un apostolo di Ribera. La ragazza, che ha una bella acconciatura, con i capelli intrecciati di perle, lo scruta, esercitando gli occhi alla visione oscura, tanto che il pittore, nel contrasto di luce e ombra, usando un chiaroscuro così forte, sembra mostrarci del Battista quello che Salomè può vedere.

L'evidente qualità dell'opera non consente dubbi, tanto più che, anche postuma, abbiamo la lucida interpretazione di Denis Mahon. All'amico Gerard Maurice-Dugay, professore emerito della Sorbona, Sir Denis scrive il 23 gennaio 2004: "Secondo me esistono tre dipinti autografi del Guercino rappresentanti *San Giovanni Battista visitato in prigione da Salomè*. Purtroppo c'è stata molta confusione sino ad ora

intorno alle circostanze in cui sono nati questi tre dipinti. Le monografie di Luigi Salerno e di David Stone non sono attendibili su questo punto – neanche Gabriele Finaldi, che ha scritto la scheda n. 46 nel catalogo della mia collezione, intitolato *Alla scoperta del barocco italiano. La collezione Denis Mahon* (1998). Ma adesso mi sembra piuttosto chiaro ciò che è successo. Mi pare che la versione, oggi in una collezione newyorchese, sia quella menzionata nel testamento del 28 luglio 1621 di un mercante di Reggio Emilia di nome Stefano Scaruffi, come ricevuto da lui in dono dal Maestro. Secondo me questo dipinto può essere stato donato dal Guercino allo Scaruffi parecchi anni prima della partenza del Maestro per Roma nel maggio del 1621. Poi, siccome l'immagine è molto *impressionante*, qualcuno avrebbe chiesto allo Scaruffi e al Maestro di fare una replica autografa, sempre prima della sua partenza nel 1621. E questa replica, senza dubbio, sarebbe il dipinto in esame. Poi, dopo il ritorno del Guercino in Emilia, la sua presenza a Reggio è documentata nel 1624, proprio nel momento in cui il nuovo vescovo di Reggio, Paolo Coccapani, è arrivato in quella città. Per di più, il fatto che Coccapani possedesse un dipinto del Guercino di questo (rarissimo) soggetto è documentato. Mi pare ovvio che Coccapani abbia visto nel 1624 il quadro dello Scaruffi, e abbia chiesto subito al Guercino di dipingerne uno per lui. Quest'ultimo è il quadro della mia collezione che è destinato alla National Gallery of Ireland a Dublino, ed è già in deposito lì. Il fatto è che lo stile del mio quadro torna benissimo con una datazione nel 1624.”

Ecco dunque ogni cosa al suo posto. Il nuovo dipinto collocato tra quelli concepiti prima della partenza per Roma, nel momento di una concezione romantica e drammatica, e d'ispirazione caravaggesca, del Guercino. Ciò che il mio gusto mi ha suggerito, per la forza di sintesi del dipinto, Denis Mahon ha confermato con argomenti e deduzioni convincenti.



Guercino, *Lucrezia*, part., Fondazione Marini Clarelli Santi, Perugia

Nel 1978 fui chiamato dal ministero dei Beni culturali a Perugia, giovanissimo, con l'incarico di sovrintendente vicario. Vi rimasi per due soli intensissimi mesi, deludendo chi mi aveva voluto. Ricordo le lunghe e stimolanti conversazioni con il mio secondo, provvisorio, sovrintendente, di cui avevo grande considerazione: Francesco Santi (Perugia, 1914-93). Quel signore austero e disilluso aveva una concezione antica del nostro mestiere. Lo vedevo scendere per via dei Priori e avviarsi verso il palazzo degli Oddi, di proprietà della moglie Barbara Marini Clarelli e mai da loro abitato. Di quella importante residenza, Santi ha studiato la collezione dei dipinti, tuttora conservati nel palazzo e raccolti nel Seicento da Angelo e Francesco degli Oddi. Le sue ricerche e la sua relazione, con la pubblicazione degli

inventari dal Seicento all'Ottocento, sono state rese note nel 2014 dalla fondazione intitolata a lui e alla moglie, oggi presieduta da un altro sovrintendente, Giovanna Giubbini. Tra le opere più significative acquistate da Angelo, morto nel 1647, ci sono due capolavori di Guercino, poco noti anche ai più pervicaci ricercatori. Si tratta di una *Lucrezia* e di una *Diana*, di identiche dimensioni. Niente di più semplice da individuare, oggi che le tele sono riemerse, dopo secoli di silenzio e lunghissimi anni di riservatezza. Esse sono infatti ricordate nel *Libro dei conti del Guercino*, con i relativi prezzi e con indicazioni precise; sotto l'anno 1641, in data 26 gennaio: "Dall'Ill.mo Sig. Co. Angelo degli Oddi si è ricevuto scudi di paoli n. 50 per il quadro della Lucrezia romana, che fanno scudi 62." E ancora, nel 1646, il 15 maggio: "Dall'Ill.mo Sig. Co. Angelo dagli Oddi si è ricevuto scudi di paoli n. 50 per il quadro della Diana, che fanno – scudi 60 e mezzo."

Nell'edizione critica del *Libro dei conti del Guercino*, a cura di Barbara Ghelfi, ancora nel 1997 le tele risultano "non identificate". Ci sono dunque tutti gli utili riferimenti ai committenti e ai pagamenti, noti agli specialisti, da Denis Mahon a Luigi Salerno a David Stone, ma non si erano rintracciate le opere. Per ironia della sorte, i dipinti giacevano al loro posto, preziosi nella quadreria, sulle vetuste pareti di palazzo degli Oddi, dove tuttora sono. David Stone, nel frattempo, aveva trovato, dietro un disegno con la caricatura dell'*Uomo che legge*, nel "Reynolds", l'album del Guercino conservato a Princeton, una scritta autografa: "Il quadro della Lucre[zia]... / ...da me fatto all'Il(istrissi)mo Sig(no)re Co(nte) Angelo (degli Oddi)... / ...[tr]ova del tutto finito et alla fine di quest[a]... / ...[settim]ana lo manderà al Sig(no)re Cap(itan)o Thei di [Ferrara]... / ...c(onformita) delli ordini che tengo, sì che in... / ...spero che giungerà in Perugia. / ...Santa Anna del 22."



Guercino, *Lucrezia*, Fondazione Marini Clarelli Santi, Perugia

Ancora, nel 2011 Davide Dotti tenta di identificare la *Diana* del conte Angelo degli Oddi con la versione conservata nei depositi della Staatsgalerie di Stoccarda. Difficile credere che le tele del Guercino fossero ancora nella sede originaria, dove le avevano viste, e ricordate, Carlo Cesare Malvasia nel 1678, Baldassarre Orsini nel 1801, Serafino Siepi nel 1822, e Gaetano Atti nel 1861. Raramente accade che opere mobili siano tanto immobili; ed eccole ora riapparire, in equilibrio tra la discrezione e il desiderio di conoscenza di Santi, perfette e verginali, documentatissime, su quelle stesse pareti dove sono rimaste, imperturbabili e imperturbate, nella loro posizione stabilita dal conte Angelo. Bastava cercarle lì, dove sono sempre state.

La *Lucrezia* fu concepita nel 1641, al limite della scomparsa di Guido Reni, di cui

riprende il modello della *Cleopatra* dipinta nel 1639, come aveva ben osservato Santi; ed è in stretto collegamento con l'altra *Cleopatra morente* dello stesso Guercino, ora alla Pinacoteca di Ferrara. La *Diana* fu dipinta nel 1646, in quel classicismo esangue, nel pieno dell'idealizzazione – ovvero della perseguita “bellezza ideale” sui modelli di Reni e sui precetti del Bellori – che caratterizza gli ultimi due decenni dell'attività del pittore; e consuona con la *Santa Margherita* in San Pietro in Vincoli a Roma, con il *San Michele Arcangelo* di San Nicola a Fabriano, con l'*Annunciazione* di Pieve di Cento, con la *Sibilla persica* dei Musei Capitolini. Altri due Guercino ritrovati, che non si erano mai mossi.



Guercino, *Diana*, part., Fondazione Marini Clarelli Santi, Perugia



Guercino, *Diana*, Fondazione Marini Clarelli Santi, Perugia



BENEDETTO ZALONE

INCANTO OLTRE OGNI LETTERATURA



Benedetto Zalone, *Riposo nella fuga in Egitto*, part., Fondazione Cavallini Sgarbi, Ro Ferrarese

Avevo coltivato in gran segreto il culto di un pittore a tutti sconosciuto e pieno di

una poesia semplice, rurale, contadina. Aveva il nome più insolito e raro rispetto ai maestri vicini, noti e meno noti, dello stesso tempo: il Guercino, Guido Reni, Matteo Loves; emiliano come loro, e con un vivo istinto della vita e della natura: Benedetto Zalone.

Oggi il suo nome è il più popolare tra quelli corrono sulla bocca dei giovani, dopo tanti precedenti profanati. Si inizia con Carpaccio, tramutato in carne cruda sottile (così che il piatto si è mangiato il pittore), e si prosegue con scultori oscurati da politici: Andreotti (Liberio da Giulio), Gelli (Lelio da Licio); altri pittori, umiliati da cantanti: Morandi (Giorgio da Gianni), Rossi (Gino da Vasco), Ligabue (Antonio da Luciano), Tiziano (chi? Tiziano Ferro?). E ancora, travolti, Baudo (Luca da Pippo) e Sacchi (Andrea da Arrigo). Per arrivare, appunto, a Zalone. Checco, non Benedetto; la cui fama supera di secoli il silenzio e minaccia di essere durevole nella satira nichilista del nostro tempo, come toccò più di mezzo secolo fa ad Alberto Sordi e un secolo fa a Chaplin (da Elisabeth a Charlie).

Sarà sempre più difficile, dunque, far intendere che Zalone da Cento (non da Bari) è stato un pittore originale e autentico; un alter ego rustico del Guercino, che non si mosse dalla sua patria, dalla sua città, a cavallo fra due capitali estensi, Ferrara e Modena, l'una arrivata alla fine, l'altra capace di attrarre i più grandi artisti moderni, Bernini e Velázquez. Così, (Benedetto) Zalone nasce nel 1595 a Pieve di Cento e a casa lascia la *Madonna con i santi Francesco e Orsola*, la *Madonna di san Luca con quattro santi*, per la chiesa di San Pietro, la *Madonna di Loreto*, la *Madonna con i santi Bonaventura e Francesco* (nella Pinacoteca civica), trepidanti testimonianze di una devozione popolare, profondamente partecipata da un'umanità commossa, e colma di speranza in quella che non è una liturgia o una celebrazione di riti bensì una fede nella certezza di Dio e nella misericordiosa intercessione della Vergine. La controriforma e le indicazioni ancora recenti sulle immagini sacre del cardinal Paleotti sono lontane; il popolo dei credenti "vede" e sente la divinità vicina, il suo calore, la sua presenza.



Benedetto Zalone, *Riposo nella fuga in Egitto*, Fondazione Cavallini Sgarbi, Ro Ferrarese

Sarà così anche nel più impegnativo capolavoro dello Zalone, dopo la tela umanissima per la chiesa di San Pietro a Cento: la potente, maestosa e al contempo vera, pala con il *San Matteo e l'angelo con la Madonna col Bambino e i santi Nicola da Tolentino e Francesca Romana*, per la chiesa di Sant'Agostino (ora in Pinacoteca). Qui Zalone mostra compostezza e un intuitivo, spontaneo classicismo che nulla deve a Guido Reni, ma ha tutta la forza di una rinnovata e umanissima visione del sacro, reverente e accostante, solenne e protettiva. Zalone non conosce Caravaggio, ma, in questo vigoroso ed esitante san Matteo – come in quello ostinato, senza la protezione del cielo, per la chiesa del Voto di Modena –, ha la stessa immediatezza e brutale umanità che troviamo nella prima versione del *San Matteo e l'angelo* in San Luigi dei

Francesi, e persegue il vero non della natura bensì del pensiero e della volontà.

Nella versione di Modena, un vecchio determinato e riflessivo è accompagnato da un angelo giovane e discreto, mite badante di un uomo incolto e cocciuto nella sua risoluzione di scrivere. Analfabeta, Matteo non si preoccupa di tenere sotto i piedi i libri mai letti, nella posizione più compatibile con la sua ignoranza, mentre l'angelo lo compatisce con rassegnato e immutato affetto, e vigila con benevolenza sul testo che l'improvvisato evangelista viene scrivendo, molto concentrato, sotto un cielo padano annuvolato.

Da questo avvicinamento, intuitivamente caravaggesco, Zalone approda al suo capolavoro, in due versioni, l'una a Digione e l'altra presso di me: il *Riposo nella fuga in Egitto*, invenzione commovente nella quiete di un bosco sul fiume. La Madonna riposa non dalla stanchezza bensì dalla funzione di madre, e contempla innamorata il Bambino fra le braccia di Giuseppe, come mai prima era stato, in tutte le innumerevoli rappresentazioni della Sacra Famiglia; ad assistere, infatti, era sempre il san Giuseppe, e il gruppo sacro era la Madonna con il Bambino. Ora, invece, la Madonna, dolcissima e serena, guarda il figlio dormire sotto la paterna protezione, accentuata dalla mano sotto la testa del bambino, in un quieto pomeriggio di primavera, al tramonto. Siamo verso il 1640, e Guercino è lontano, si sta avvicinando al forzato idealismo di Guido Reni, ma Zalone ne ricorda la poesia degli anni giovanili, fresca, rugiadosa, nei paesaggi bagnati da piogge recenti. In questi riposi c'è un incanto che va oltre ogni letteratura e ogni compiacimento. Chi scoprì la prima versione, il piccolo rame del museo Magnin di Digione, fu Carlo Volpe, valoroso studioso bolognese, che lo interpretò "come un ritratto domestico ambientato sul ciglio dell'aia, alla fine della giornata".

Zalone si è difeso, restando per tanto tempo riparato. Non poteva immaginare che il suo nome, per un comico equivoco, sarebbe diventato tanto popolare. Benedetto Zalone!



Benedetto Zalone, *San Matteo e l'angelo con la Madonna col Bambino e i santi Nicola da Tolentino e Francesca Romana*, Pinacoteca civica, Cento (Ferrara)

MATTEO LOVES

INTENSAMENTE SENTIMENTALE



Matteo Loves, *San Rocco e l'angelo*, part., Fondazione Cavallini Sgarbi, Ro Ferrarese

Guercino è un maestro egemone. La sua visione è insinuante, non perentoria

come quella di Caravaggio. I caravaggeschi non sono allievi di Caravaggio bensì seguaci, interpreti di un metodo; e, come una dottrina o una fede, Caravaggio affascina, sconvolge, converte. Guercino è invece una scuola, una bottega nella quale si formano giovani artisti che ne riproducono lo stile, lo stato d'animo, le declinazioni psicologiche. Il margine d'indipendenza degli artisti che si ispirano a Caravaggio è molto alto, indicando caratteri forti soggiogati da un principio formale che è la riproduzione del vero, un rovesciamento rispetto a ogni idealismo; ma le personalità dei caravaggeschi, da Ribera a Simon Vouet, a Battistello Caracciolo, a Rubens, a Valentin de Boulogne, a Carlo Saraceni, giù giù fino a Giovanni Serodine e Diego Velázquez, sono forti, distinte, indipendenti. Se guardiamo invece anche i migliori maestri che hanno seguito Guercino, in particolare i più autentici e originali, come Benedetto Zalone, Matteo Loves, Benedetto Gennari, Cesare Gennari, Lorenzo Gennari, in parte parenti e di comune origine centese, osserveremo che, pur nella diversità, essi hanno un umore, una sensibilità malinconica, perfino una meteoropatia, in tutto consonanti con il maestro.

Lo dimostrano le poche opere conosciute del puro e originale Benedetto Zalone, spirito rustico e terragno come un Guercino che non si fosse mai mosso da Cento. Ma anche quelle di Matteo Loves, artista di origine tedesca trapiantato a Cento almeno dal 1625, rivelano una sintonia psicologica così prepotente e prevalente, da avere spesso indotto a ricondurne le opere nel catalogo di Guercino stesso. Eppure, a ben guardare, la differenza, sottile e non mai compiuta fino all'indipendenza, è evidente.



Matteo Loves, *San Rocco e l'angelo*, part., Fondazione Cavallini Sgarbi, Ro Ferrarese

Prima di stabilirsi a Cento, dove prese moglie, Loves si fermò a Colonia e forse a Roma. Numerosi documenti indicano la sua presenza accanto al Guercino. Ma la sola opera unanimemente riconosciutagli è l'*Angelo custode* nella chiesa dei Santi Rocco e Sebastiano a Cento, in cui rivela una personalità autonoma dal Guercino. Più difficile, infatti, riconoscerlo nelle opere in cui si mostra più devoto al maestro e ne reinterpreta lo spirito in nuove composizioni. È il caso del sontuoso dipinto conservato nelle poco frequentate sale di Palazzo Reale di Napoli, dove lo ha avvistato Pietro Di Natale, ricusando sia il riferimento a Guercino sia un più recente riferimento a Lorenzo Gennari. Una composizione semplice e, dopo l'apparizione del *San Rocco e l'angelo*, da ritenersi tipica in Loves, che appare molto attratto

dall'accostamento fra una figura sacra e un angelo. Rispetto a Guercino, egli predilige queste composizioni semplificate e intensamente sentimentali, in cui si esibisce una coppia formata da un vecchio e un giovane: *San Giuseppe e l'angelo*, *San Rocco e l'angelo*, e, in questo caso, ancora *San Giuseppe e l'angelo*, ovvero il *Sogno di san Giuseppe*. Il soggetto non avrebbe avuto questo svolgimento senza la conoscenza delle due memorabili versioni del *San Matteo e l'angelo* (una perduta) di Caravaggio. E Loves non le ha dimenticate. Ma la sua buona qualità pittorica e la sua fedeltà allo spirito di Guercino lo conducono verso esiti ragguardevoli.

Rispetto all'altra versione, conosciuta in una collezione privata di Modena – più ingenua e *naïve*, da far pensare piuttosto a Benedetto Zalone –, la versione di Napoli esibisce un più esplicito naturalismo caravaggesco nella meravigliosa figura del santo che ha ceduto alla stanchezza, abbandonandosi nella sua falegnameria, tra pialla e sega, contro una tavola di legno che richiama il laterale di una croce. Mosso e plastico il panneggio, quasi ad anticipare Lanfranco, ma intensissima e veridicissima l'espressione del volto addormentato del santo, così assopito da sognare l'angelo bianchissimo che lo osserva. La condizione psicologica del nuovo san Giuseppe è molto diversa da quella dell'altra versione, sostanzialmente priva di psicologismo e illustrativa, didascalica, primitiva pur nel bellissimo mutare dei colori. Ma il dipinto di Napoli ha, nel santo, una verità umana e sconvolgente; e l'elegante, femminile, ingioiellata immagine dell'angelo, con le sue piume, non può che essere un sogno, una visione fuori dalla realtà. Guercino avrebbe forse attenuato questo contrasto, idealizzando il san Giuseppe o presentando un angelo più realistico. Loves è compiaciuto del suo risultato, di questo realismo contrastato. E si mostra, in queste opere, con pensieri nuovi basati su immagini antiche. Un tentativo prima di tornare ai suoi amatissimi esercizi guercineschi. Dove lo abbiamo trovato.



Matteo Loves, *San Rocco e l'angelo*, Fondazione Cavallini Sgarbi, Ro Ferrarese

SIMONE CANTARINI

ANIME IMPIGLIATE NELLA TELA



Simone Cantarini, *Sacra Famiglia*, part., Galleria Borghese, Roma

Simone Cantarini è un pittore sublime. Egli si misura con i più grandi artisti del

Seicento: Guido Reni, Caravaggio, Velázquez, Giovanni Serodine, tutti per alcuni versi a lui affini. Ma, in certi momenti, Simone può guardare persino più in alto. Non saremo mai troppo riconoscenti a Fabio Roversi Monaco, presidente di Genus Bononiae, che, con determinazione e buoni consigli di uno studioso onesto come Angelo Mazza, qualche anno fa ha acquistato, a un'asta Christie's a New York, il *Doppio ritratto* di Simone Cantarini, tra i più bei quadri bolognesi di tutti i tempi.

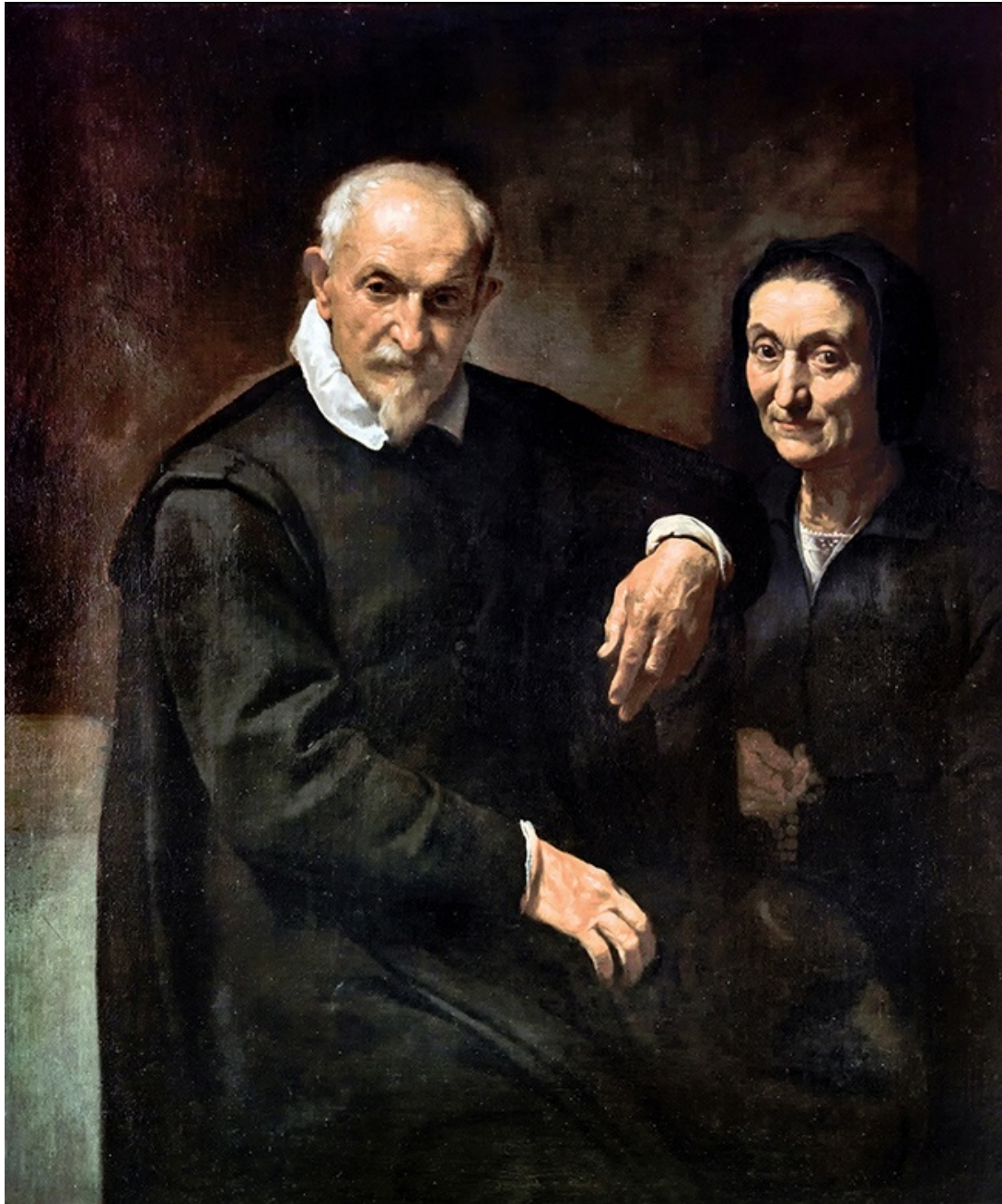
Il pittore, nato a Pesaro nel 1612, è evidentemente consapevole del primato di Federico Barocci, prima di conoscere la grande pittura veneziana, attraverso la lezione di Claudio Ridolfi, e avere il privilegio di lavorare nella bottega bolognese di Guido Reni, tra il 1635 e il 1639. Memorabili la pala di Stuffione, i tre *Riposo in Egitto* – di Brera, della Galleria Colonna e della Galleria Doria a Roma –, la *Madonna della cintola* a Fano, la *Sacra Famiglia* di palazzo Venezia e quella della Galleria Borghese. Pitture quasi senza corpo, alitate, dalle quali, con l'anima dell'artista, emerge quella dei personaggi rappresentati. Tanto più se essi sono viventi e continuano a vivere: la loro anima s'impiglia nella tela; e ci guardano, ci parlano, con una presenza reale, profonda, mai inquietante.

Nessun artista fu interprete umano e perspicuo della lezione di Guido Reni quanto Cantarini, nei soggetti religiosi e soprattutto nei ritratti, nei quali è riconosciuto maestro dal Malvasia, che ne indica le consonanze con Federico Barocci e Claudio Ridolfi. Ma quanto più questi due insigni maestri idealizzano i loro soggetti esaltandone la nobiltà spirituale, tanto il Cantarini ne intercetta l'umana fragilità e debolezza. Nessuno meglio di lui sa descrivere la vecchiaia, tra malinconia, incertezza e bonarietà.

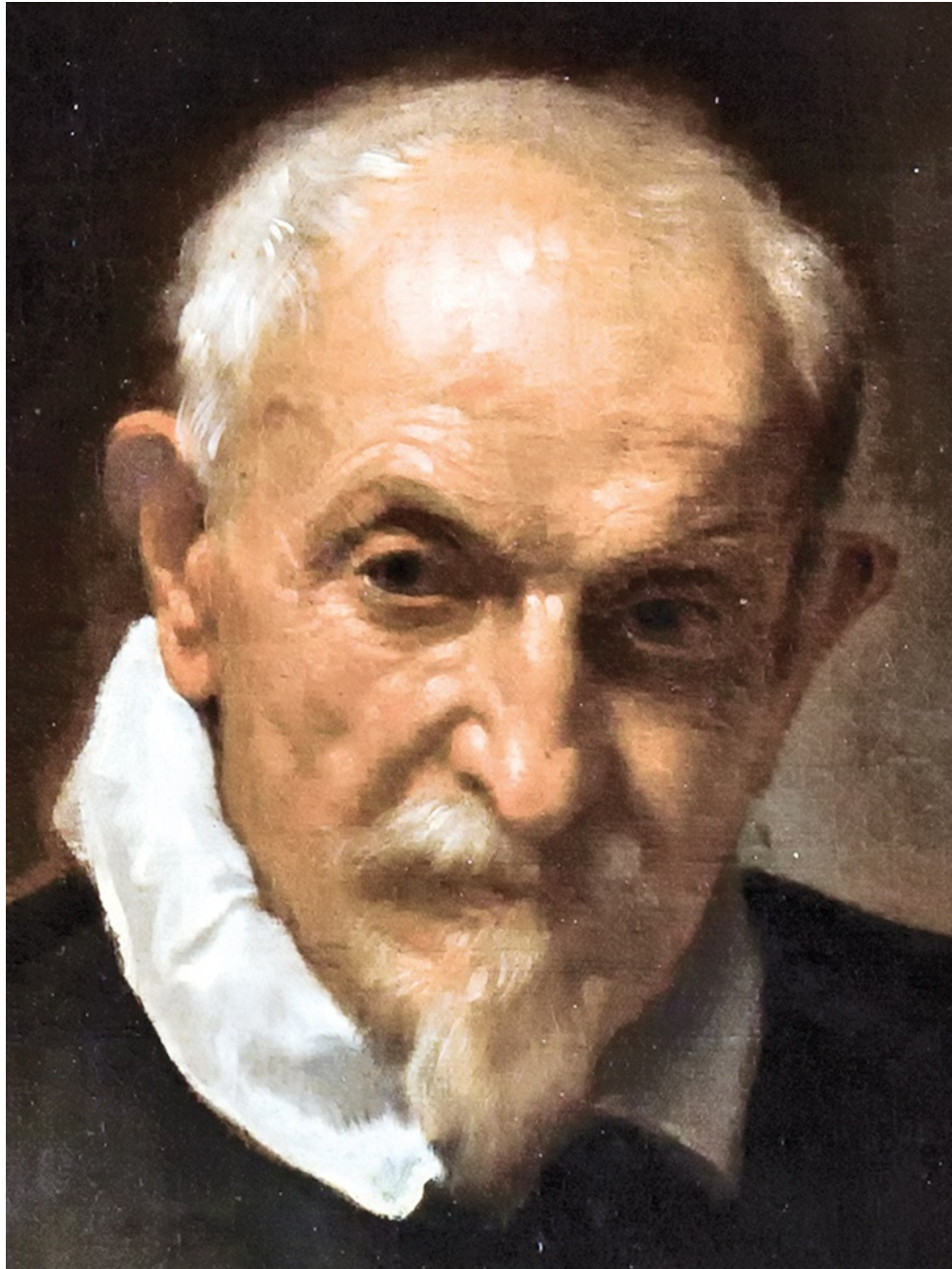
Pittore dell'anima e al contempo del vero, Cantarini è, in intima sostanza, l'ultimo interprete della sensibilità vibrante di Lorenzo Lotto, ed è, più di ogni altro, affine al respiro della vita di Velázquez. La dominante naturalistica di entrambi i modelli si carica di emozioni per l'ineluttabile forza del tempo che condiziona l'esistenza degli uomini. Certo, anche Carracci e Passerotti, per non dire di Ribera, si erano misurati con la vecchiaia. Ma Cantarini, più di ognuno di loro, lo fa confrontandosi con persone vere, al pari di Guido Reni ed Eleonora Albani Tomasi, nell'espressivo potenziamento di un archetipo come il *Ritratto della madre* dello stesso Reni, della Pinacoteca nazionale di Bologna.



Simone Cantarini, *Sacra Famiglia*, Galleria Borghese, Roma



Simone Cantarini, *Doppio ritratto di gentiluomo e gentildonna con rosario*, Collezioni d'Arte e di Storia della Fondazione Carisbo, Bologna



Espressione della maturità di Cantarini, morto non ancora trentasettenne, il *Doppio ritratto di gentiluomo e gentildonna con rosario*, quadro d'intenso realismo psicologico, precede il suo naturale paradigma, *l'Innocenzo X* di Velázquez, in una pittura sorprendentemente alitata, per cogliere l'insondabile interiorità del vecchio attraverso gli occhi velati di malinconia. Al suo fianco, con sperimentato dolore, la moglie dallo sguardo vivo eppure indulgente e affettuoso, come chi stia affidando i propri pensieri ai parenti, nello stesso spirito dell'ultimo capolavoro marchigiano di Lorenzo Lotto, il *Ritratto di Ludovico Grazioli*: "Pro posteris memoria patris." In pochi ritratti come in questo si avverte l'urgenza di un dialogo tra i vivi e i morti, una verità di affetti, di sentimenti, di memorie, con una così profonda e intensa unità d'ispirazione. Mai due scomparsi furono più presenti. Il pittore ha composto con

apparente sbilanciamento le due figure, per rendere parlanti le mani dell'uomo, in primo piano come per delimitare uno spazio fisico oltre il quale c'è lo spazio degli affetti, della memoria, dove la moglie balugina come un'apparizione. Realtà, sogno, spazio fisico e spazio metafisico.

Una nota di Paolo D'Ancona indica la provenienza del quadro dalla collezione Machirelli di Pesaro, nella quale furono menzionati, fin dal 1829, "due ritratti vestiti di nero, più che mezze figure di un vecchio e di una vecchia: pittura molto pregevole di Simone Cantarini". Prima ancora (1806), il pittore e scrittore pesarese Giannandrea Lazzarini ricordava "un soggetto simile di un vecchio, e di una vecchia ritratti dal valente nostro Simone in una tela della sceltissima e preziosissima raccolta de' Quadri della Nobile Casa Zongo Ondedei".

In tempi più recenti, un altro benemerito, Ferdinando Peretti, prestigioso antiquario tra Londra e l'Italia, in un fertile rapporto con il più prezioso direttore dei musei italiani, Francesco Petrucci, di palazzo Chigi di Ariccia, ha riportato a Bologna il mirabile *San Girolamo in meditazione* di Cantarini, perfezionamento commovente dell'ultimo Guido Reni. Il santo, remotissimo dal mondo, contempla testa a testa il teschio, nel quale vede il proprio futuro oltre il tempo. È un dialogo di assoluta intensità spirituale, in uno spazio immateriale benché definito come una latomia o una grotta, in cui, rispetto al precedente caravaggesco, la pietra è tavolo per la scrittura sospesa in cambio della meditazione, in equilibrio tra la morte e la resurrezione. Nella mano sinistra, infatti, il santo stringe il crocifisso, al quale indirizza, in uno con il teschio, il suo sguardo. Come si vede anche altrove, il teschio poggia non direttamente sulla roccia bensì sopra un libro chiuso. È forse metafora del libro della vita, interrotto dalla morte che ne stabilisce l'irrimediabile fine. Il santo ci appare di profilo, con la bella testa come quella di un filosofo antico, schietta e diretta derivazione della statuaria romana. Il braccio poggia sulla pietra e sul foglio trascurato, mentre la mano, trasparente tra la barba, indica la posa della meditazione, propria del tema della malinconia. Questo Girolamo è un grande malinconico e la pittura ne asseconda la spirituale sensibilità, quasi fosse il brivido d'avvertimento dell'inutilità delle cose. Come tutte le opere più belle di Cantarini, come il precedente *Doppio ritratto*, allude a una condizione interiore affine a quelle delle *Operette morali* di Leopardi. In Cantarini, dopo il Lotto, le Marche hanno il pittore più sensibile e più moderno.

GUIDO CAGNACCI
EROTISMO E POESIA



Guido Cagnacci, *La morte di Cleopatra*, part., Kunsthistorisches Museum, Vienna

Pensare che il Seicento, secolo della scienza e del suo avanzamento, sia, di tante

stagioni e forme dell'arte, quella di più varie e sorprendenti invenzioni, è constatazione che l'esperienza e la varietà dei risultati confermano *ad abundantiam*. Se il Rinascimento è il tempo delle meraviglie, il Barocco è fantasia e invenzioni senza limiti. La natura guida, e il secolo si snoda all'insegna del confronto tra realismo e idealismo. Caravaggio scende in strada e racconta in presa diretta quello che vede: e saranno i primi ragazzi di vita e le scene di osteria, i bari in sordidi ambienti. Tanto basterà ad accendere la fantasia d'innomerevoli seguaci. Dall'altra parte, superbo e spaventato, Guido Reni continuerà a guardare il bello ideale trapiantato da Bologna a Roma; e sarà una natura spirituale, depurata dal male.

Per un giovane cresciuto in Romagna vent'anni dopo la morte di Caravaggio, era difficile, pur con tanta offerta, trovare un maestro. Ma è evidente che, morto Caravaggio e viva la sua leggenda, il maestro più autorevole, nonché più originale, restava Guido Reni; ed è certo che davanti ai suoi capolavori si compisse la formazione di Guido Cagnacci, nato a Sant'Arcangelo di Romagna quando Caravaggio e Carracci si misuravano nella cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo. E fu subito chiaro che il difetto di sangue e di vita che il giovane Cagnacci riscontra e riproduce nelle sue prime opere trova una compensazione nell'iniezione di vita e verità che soltanto la conoscenza di Caravaggio poteva trasmettergli.

In verità, il Caravaggio di Cagnacci si chiamava Guercino, che, di dieci anni più vecchio, aveva caricato di umanissima sensualità soggetti storici e biblici del grande e lontano maestro. Un corpo a corpo con la pittura è nei meravigliosi inizi di Guercino, ma un incontro amoroso ed erotico con la donna è quello stabilito da Cagnacci. Anche solo l'accostamento di un capolavoro di esibite nudità come *L'allegoria della fortuna* di Guido Reni con *Il ratto d'Europa* di Cagnacci, nell'identica postura, lascia intendere un atteggiamento psicologico completamente cambiato. Cagnacci non ha di fronte un'idea, bensì una donna, da stringere, da baciare. Di lei sentiamo la carne, gli odori, i sapori, in un amplesso annunciato. D'altra parte, dopo gli esordi originalissimi e quasi velázqueziani a Saludecio, nella cappella del Sacramento della parrocchiale, nel 1627, Cagnacci affronta i suoi densi capolavori nei grandi dipinti con *La gloria di san Valeriano e di san Mercuriale* di Forlì, concepiti nel 1643, sorprendenti invenzioni di corpi caldi galleggianti nell'infinito azzurro. È un risultato stupefacente, ma non basta.



Guido Cagnacci, *La morte di Cleopatra*, Kunsthistorisches Museum, Vienna

Cagnacci è arrivato al culmine della sua attività romagnola: ha dipinto *Santa Teresa d'Avila davanti al Crocifisso* per la chiesa di San Giovanni Battista a Rimini, la *Maddalena* per Urbania. Ma la piena maturazione del pittore si compie dopo il 1643, con il trasferimento a Venezia. Qui la pittura dei sensi si esprime in soggetti allegorici pretestuosi rispetto al prevalente erotismo. Lo vediamo nell'*Allegoria della vita umana*, con la struggente bellezza del corpo femminile e la didascalica rappresentazione dei simboli della caducità umana, dalla clessidra al teschio, dalle candele che si consumano ai fiori che sfioriscono. La modella che lo ispira, una donna amata, torna in numerosi e sensualissimi dipinti, tra i quali l'inattesa e teatrale *Conversione della Maddalena*, ora al Norton Simon Museum di Pasadena, una vera e

propria guerra del bene contro il male. In una stanza illuminata da una finestra, nella penombra di un interno aperto su una luminosa loggia, tra Guercino e Vermeer, un angelo vendicatore caccia un demonio nell'atto di tentare una Maddalena che si è spogliata dei suoi abiti preziosi e dei gioielli, per ascoltare, distesa a terra, poco lontana da un comodo giaciglio, l'esortazione di una donna amica e consolatrice a pentirsi. Mai pentimento fu più intenso e persuasivo, quasi un invito a un abbraccio liberatorio, mentre le ancelle, impaurite dall'angelo, fuggono. Dinamismo, erotismo, poesia caratterizzano quest'opera unica, pensata in apertura del sesto decennio del secolo per una committenza originale e spregiudicata.

Dopo questi risultati veneziani, su invito di Leopoldo I, verso il 1660, Cagnacci va a Vienna, dove dipinge il suo capolavoro: *La morte di Cleopatra*. Teatro degli affetti, con passioni ed emozioni così intense come non si vedevano dai tempi del *Compianto* di Niccolò dell'Arca, il monologo di una sensualissima Cleopatra abbandonata sulla poltrona, in attesa della fine. È forse il quadro più bello del Seicento.

Tornando alle prove giovanili del Cagnacci, tra le più romantiche ed effeminate immagini di san Sebastiano prodotte dall'iconografia cristiana – con una frequenza che è segno inequivocabile di una sublimazione erotica e talvolta morbosa del nudo maschile –, va certamente annoverato un *San Sebastiano* sulla cui palmare attribuzione al Cagnacci converge anche la colta valutazione di Daniele Benati. L'opera, certamente giovanile, è ignota alle fonti, ma non per questo meno tipica e notevole, nella sensibilità calda e sensuale che il pittore, ai suoi esordi, manifesta nella pala per la chiesa di San Rocco a Montegridolfo. Evidente l'affinità, nell'atmosfera annuvolata di un lungo pomeriggio estivo, con il femminile san Sebastiano della pala, che, incatenato e colpito da una sola freccia, si agita come in un imprevedibile balletto, con le tenere e bianche carni che aspettano solo di essere accarezzate. Qui, invece, il san Sebastiano ha movenze più contenute ma un patetismo, nel volto, che va ben oltre Guido Reni e Guercino. Rispetto ai due maestri, il *San Sebastiano* di Cagnacci è carne, vibrazione, sensi, in bilico fra idealità e realtà. Ne accresce la turbolenta sensualità il contesto di natura selvaggia e offuscata, nelle luci attenuate della notte imminente. Gli occhi vedono il corpo languido al finire della luce, in un cielo fumigante e tempestoso. Un raro *San Sebastiano* serotino, in un clima nuvoloso, quasi di pioggia, apollineo in un ambiente dionisiaco. A terra, la tunica rossa, per contrastare vitalisticamente una declinazione troppo malinconica e intimistica del soggetto. L'atmosfera del cielo, solo leggermente schiarito, è quella di un notturno, con le forme del corpo del santo plasticamente e morbidamente delineate da un'atmosfera lunare e anche fosca. In questo caso, il volto di san Sebastiano accentua il suo patetismo con evidenti affinità, nel languore e nell'estasi, con alcune delle eroine femminili più tipiche di Cagnacci – penso, in particolare, all'*Allegoria della vita umana*, di mia proprietà, e alla *Cleopatra* del museo della città di Rimini. Cagnacci, come negli angeli appassionati della pala di *San Giovanni Battista* a Rimini del 1629-30, sembra non voler distinguere tra genere maschile e genere femminile, in un'indeterminatezza sessuale che identifica la comune

condizione di ascesi del dialogo con Dio.



Guido Cagnacci, *San Sebastiano*, collezione privata

In queste opere giovanili, anche sotto specie di san Sebastiano, Cagnacci sembra rievocare il volto dell'amata Teodora Stivivi. Memorabile, nella trasfigurazione del dolore in godimento, il rapporto tra santa Teresa d'Avila e l'angelo che la trafigge con la freccia infuocata, mentre l'altro angelo le sostiene la testa. Ed è significativo come, una volta scoperta la sua relazione con la donna amata (ricca, vedova e di ceto diverso), Cagnacci si rifugiasse proprio nella chiesa di San Giovanni Battista, e Teodora venisse rinchiusa nel convento delle Convertite e processata dalla congregazione dei vescovi.



Guido Cagnacci, *Gloria di san Valeriano*, part., Pinacoteca civica, Forlì

Per la prima volta, forse, la psicologia entra risolutamente nella pittura, ma non per definire un carattere, un temperamento o una temperatura morale, bensì per indagare emozioni profonde, originate nell'inconscio. Evidente è la suggestione di Guido Reni, di cui Cagnacci scuote l'imperturbabilità, sebbene ancora piacciono le parole di Igino Benvenuto Supino nell'*Enciclopedia italiana* del 1930: "Ma la sua maniera ripeté sempre da Guido il disegno grazioso, la trasparenza delle tinte e la dolce espressione dei volti." E anche in questo caso è difficile prescindere dall'archetipo moderno del *San Sebastiano* di Guido Reni nella versione dei musei civici di Genova, in Palazzo Rosso; anche se, nell'interpretazione tarda, quasi monocroma, della Pinacoteca nazionale di Bologna, è Guido che sembra guardare

Cagnacci. Il dipinto è teatrale e romantico, come vogliono i tempi, in dialogo con le acrobazie plastiche tra Bernini e Puget, ma il volto tradisce un'opzione romantica e lirica, una preghiera senza retorica e senza lamento nella condivisione dello spazio celeste, luce oltre la notte. Per questo l'emozione del cuore trasferisce l'anima nel volto luminoso, e san Sebastiano, per una lunga convenzione iconografica, non soffre la condizione di martirio, così come non soffriva in Antonello e in Cima da Conegliano. Fu virile, e sofferente, per l'ultima volta – se non l'unica – in Mantegna, con tutta la forza dell'antico e della statuaria classica. Con Cagnacci, l'estenuazione dell'estasi sembra dissolvere i contorni del volto, in una dissimulata dolcezza.

Così Cagnacci si allinea, più di ogni altro artista, all'estetica barocca, illanguidendo anche le forme del corpo di san Sebastiano. Il martirio, il supplizio, si trasforma in un piacere irrinunciabile.



Guido Cagnacci, *Gloria di san Valeriano*, Pinacoteca civica, Forlì

GIOVANNI BATTISTA SALVI DETTO IL SASSOFERRATO

L'INFINITA DISTANZA DAI SENSI



Sassoferrato, *Madonna e il Bambino con i cherubini in gloria*, Pinacoteca di Brera, Milano



Era certamente ciò che lui voleva e gli è riuscito: apparire irriconoscibile, invisibile. Penso a Giovanni Battista Salvi detto il Sassoferrato, che si nasconde dietro le copie di Raffaello che non devono far rimpiangere gli originali di quel grande; e anche dietro le copie dei suoi stessi dipinti, concepite da anonimi che non sono lui ma lo evocano. Insomma: quando è lui, si può non riconoscerlo, ma la qualità della sua pittura è sempre costante, alta, uniforme, in una deliberata ma solo apparente rinuncia alle passioni; quando non è lui, si crede di riconoscerlo.

Con un annullamento della personalità e dell'amor proprio, Sassoferrato, dipinge con lo stesso impegno le proprie originali invenzioni, paradigmi devoti e celebri capolavori di Raffaello, che riproduce con fedeltà di disegno e soavità cromatica programmaticamente più frigida ma non meno morbida di quella del prototipo.

Anche nel caso della *Madonna del divino amore*, sua sconosciuta prova nel museo diocesano di Jesi, derivata da quella di Raffaello, la fedeltà all'originale distrae dall'autore, che si rivela, a una visione ravvicinata, soprattutto nell'esecuzione del bambino, tra i più teneri e addolciti che siano stati concepiti anche dallo stesso Sassoferrato nell'interpretare, *ad abundantiam*, l'anima di Raffaello. Perché a sua volta la *Madonna del divino amore* non è un originale ma una derivazione da Raffaello, alternativamente riferita a Giulio Romano o a Giovanni Francesco Penni, che ne hanno reso statuarie e patinate le forme, irrigidendone la grazia. Sassoferrato, nella sua versione, intende restituirgliela.

Sarà interessante verificare un giorno i confini dell'ossessione della ripetitività in Sassoferrato, l'annullamento della gerarchia delle repliche – quando autografe e

originali – senza discontinuità qualitativa, con lo stesso impegno in una versione e nell'altra, potenzialmente moltiplicabili all'infinito nell'uniformità esecutiva. Per lui non c'è un originale e una replica: l'impegno e la concentrazione sono gli stessi. Per questo, borgesianamente, Sassoferrato, come ripete se stesso, può ripetere Raffaello senza diminuirlo, tentando di riprodurne la tensione pittorica. Nessuno più di lui è umile e paziente nel servizio alla pittura. Il suo obiettivo è la perfezione, nell'atarassia, nell'indifferenza. E non è un caso che i riferimenti pittorici di Sassoferrato, la cui fedeltà al reale poteva farlo ascrivere fra i naturalisti, siano Guido Reni e Domenichino, idealisti irriducibili, in una condizione intrinsecamente contraddittoria. Potremo dire che Sassoferrato dipinge realisticamente, quasi iperrealisticamente, l'idea, inseguendo un bello senza tempo, che ha in Raffaello l'archetipo e in Moncalvo, in Scipione Pulzone, in Carlo Dolci e in lui – come più tardi in Overbeck e nei Nazareni – gli interpreti fanatici e irriducibili.



Sassoferrato, *Madonna del Rosario*, part., cappella di Santa Caterina, basilica di Santa Sabina, Roma



Sassoferrato, *Madonna del Rosario*, cappella di Santa Caterina, basilica di Santa Sabina, Roma

Come Domenichino, Sassoferrato estrae dai volti delle sue Vergini, dei santi e perfino dei personaggi reali che ritrae, un'essenza misteriosa, un'entelechia, che trasfigura la realtà e la rende consistente, eterna, incorruttibile. È proprio questo processo di solidificazione, di mineralizzazione delle forme senza perderne l'apparente morbidezza, a rendere così originale, pur nella ripetitività, pur nei soggetti devozionali, l'opera di Sassoferrato. Nessuno meglio di lui ha colto l'essenza della pittura bolognese. E non solo quella dell'affine, classicistico, Domenichino; anche quella di Francesco Albani e del Guercino maturo, levigato e porcellanoso. A Guercino, Sassoferrato sembra sottrarre sangue e vita, in un'infinita distanza dai sensi. Anche la *Madonna del divino amore* di Jesi ne è un esempio.

CAPITOLO VII

FIRENZE

CARLO DOLCI

OSSESSIONE E VIRTUOSISMO



Carlo Dolci, *Angelo custode*, part., Museo dell'Opera del duomo, Prato

Pittore ripetitivo e sublime, Carlo Dolci sarebbe stato il più grande autore di

natura morta, genere al quale si è applicato assai raramente. In un certo senso, la sua personalità, estranea a ogni capriccio e applicata a soggetti prevalentemente se non esclusivamente devozionali, è speculare a quella dell’Arcimboldi, che, con analoga fissità e precisione, si applicò al sublime virtuosismo di trasformare trionfi di frutta e verdura in volti. In entrambi, la restituzione della realtà è così diretta e gelida da cristallizzare le forme, renderle come pietre dure. È proprio nell’alveo di questa tradizione tipicamente fiorentina, l’Opificio, appunto, che esce la visione di Carlo Dolci. Si osservi la *Madonna dei gigli* ora nella Staatsgalerie di Schleiβheim, opera di stupefacente perfezione nella quale, più che altrove, all’armonia nelle figure corrisponde una natura morta di fiori e di ricami degna del più grande specialista. Più naturale di così non si può essere, in un’insuperata equivalenza fiori-volti, petali-carne, che in realtà sembrano appartenere a una dimensione sovranaturale, non destinata a sfiorire, perennemente intatta.

Che a questa condizione aspirasse il Dolci è confermato sia da altre analoghe endiadi (angelo-giglio, ad esempio, nell’*Annunciazione* degli Uffizi) sia dalla meravigliosa e inscindibile cornice della cosiddetta *Madonna delle pietre dure* su disegno di Giovanni Battista Foggini. Anche la pittura di Dolci, smaltata e incorruttibile, è di pietra dura. Nessuna invenzione, nessuna azione. Nessuna volontà di cambiare schema o modelli rispetto a un insuperato Rinascimento. Inimmaginabile una rivoluzione compositiva come quella della *Conversione di Saulo* di Caravaggio. Nelle tele del Dolci non c’è storia né racconto. Sandro Bellesi, curatore con Anna Bisceglia della recente ed esauriente mostra nella sede naturale di palazzo Pitti a Firenze, ne indica merito e limiti, citando il Baldinucci: “Dolci, unico nel suo genere tra i toscani del tempo nell’esecuzione di dipinti ‘preziosi’ e ‘diligenti’ nei quali tutto era ‘imitato in modo sì stupendo (... e vero) che l’occhio ne rimanesse (ingannato)’, non si distinse, in effetti, per l’ideazione di composizioni complesse e articolate.”



Carlo Dolci, *Angelo custode*, Museo dell'Opera del duomo, Prato

La teoria di santi e di Madonne – a partire dal sublime *San Sebastiano* (in prima tela) della Galleria Corsini, dipinto a vent'anni, con una superficie di ceramica che perfeziona la pittura senza errori di Andrea del Sarto, cui si ispira –, mentre estingue ogni vita e ogni respiro, trasforma la carne in alabastro e le stoffe in porfido e serpentino. Soltanto una roccia con il muschio, come nel *San Giovanni Evangelista* di Berlino, resta roccia e muschio, con un virtuosismo senza pari. Dolci sembra bruciare l'aria intorno alle sue immagini, per porle sotto vuoto, come entro una campana di vetro che ne evidenzia la fragilità. E anche quando alla loro miracolosa integrità si sovrapponga un anelito di vero – come nel giovanilissimo (e unico) *Ritratto di Fra' Ainolfo de Bardi* o nel picaresco *Diogene con la lanterna* nella Galleria Palatina, o nel

San Simone della stessa Galleria –, si ha la sensazione di una fragilità di esecuzione e di spirito che possa fare evaporare d'improvviso l'immagine.

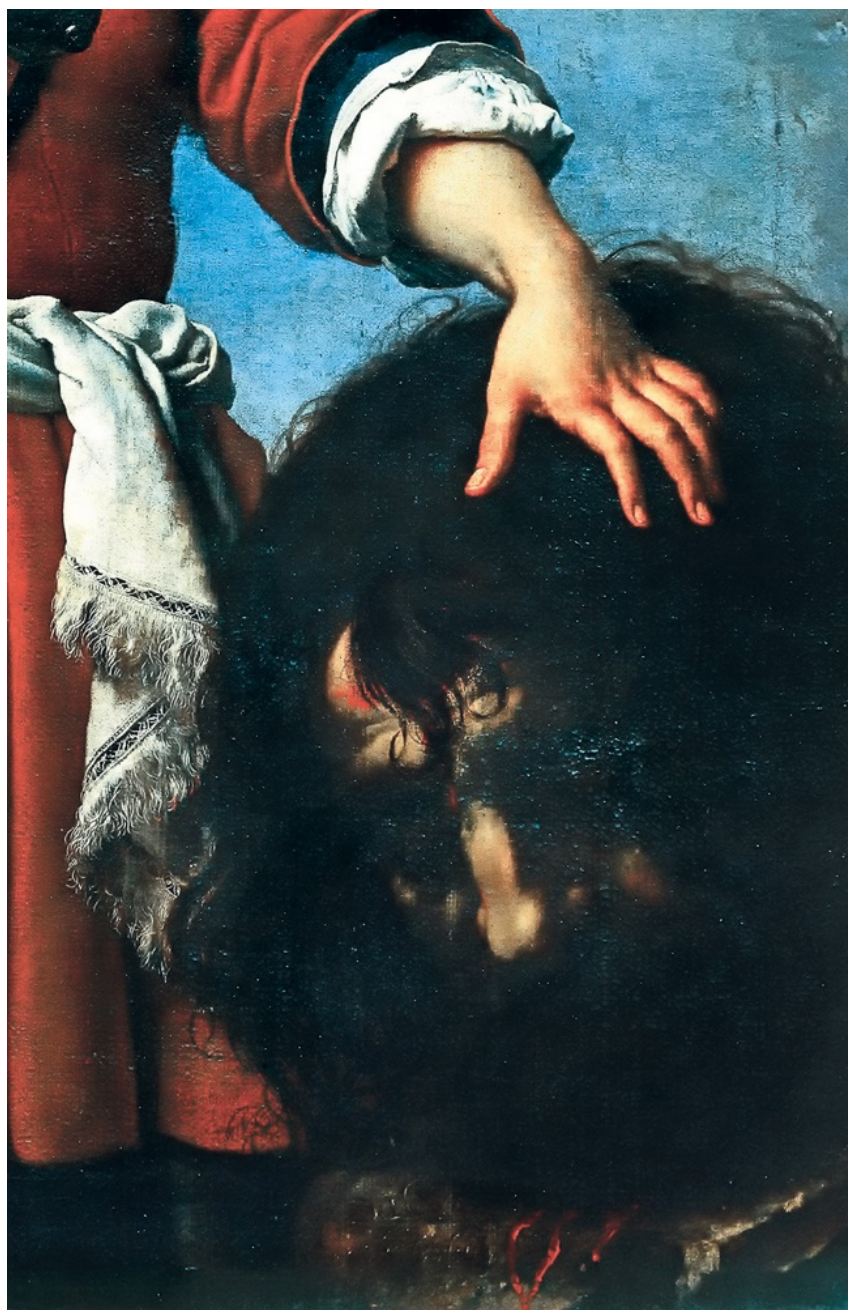
Il realismo, come il travaglio dell'umanità, non conviene a Dolci, non gli appartiene anche quando si applichi, nelle piccole dimensioni, a un soggetto complesso e concettoso come il *San Domenico penitente e orante per le anime del Purgatorio* (a palazzo Pitti). C'è di tutto nella penombra di quegli anfratti, nella grotta in cui il santo si mortifica senza dramma e dolore, ma il pittore sembra svagato e più attratto dal particolare della tunica bianca e della veste nera posate su una roccia sulla destra. Un episodio marginale nel quale sembra agitarsi tutta l'ansia di perfezione, e il pensiero è turbato non dal racconto, e non dall'esortazione alla fede e alla penitenza, bensì da un mistero che sta nascosto nelle cose e nei particolari.

Carlo Dolci sembra non essere soltanto un pittore senza tempo, in una singolare consonanza con altri maestri che fissano la perfezione in un bello ideale che non vuole essere infastidito dalla cronaca e dalla realtà (penso a Scipione Pulzone, a Moncalvo, a Sassoferrato, e, prima ancora, a Beato Angelico e a Bronzino): sembra anche non avere evoluzione stilistica. Così lo troviamo, impeccabile e immutabile per più di trent'anni dalla ricordata *Madonna dei gigli*, verso il 1650, nei mirabili *Emblemi per Andrea Dolci*, il figlio divenuto membro dell'Accademia Partenia. I due emblemi mostrano, in una superficie di porcellana, lo spirito emozionato e turbato davanti alla natura, come in una prefigurazione di Philipp Otto Runge. Si nasconde un romantico nel classicissimo Carlo Dolci? Eppure il processo di cristallizzazione avanza. E sempre più le sue sante, all'apparenza espressive e patetiche, sono autentiche nature morte. Ecco la *Maddalena* degli Uffizi, e la *Carità impietrita* di palazzo degli Alberti a Prato, sorella della *Sincerità* del Kunsthistorisches Museum di Vienna. Ed ecco il Gesù con una ghirlanda di fiori contro un fondo azzurro che è tutto meno che cielo: è un altro modo di essere del fondo oro; e la tela giudicata tra le più belle e compiute, la *Salomè con la testa del Battista* di Windsor, opera regina nella collezione della Regina, e prima Salomè a tenere il vassoio con la testa del Battista come estraneo a sé – anzi, ostenta di non volerlo vedere: è altrove. Dolci, mentre pietrifica le sue immagini, non consente pathos, rende elegante anche la morte; la violenza degli uomini e delle cose è attutita da un'inevitabile gentilezza. Difficile immaginare un *Davide con la testa di Golia* più disarmato e meno cruento del suo, ora alla Pinacoteca di Brera: il giovane accarezza la testa del nemico come un animale domestico; e non mostra, diversamente da Tanzio da Varallo o da Caravaggio, né orgoglio né pentimento.

Carlo Dolci pensa da solo, restando nel suo studio a Firenze come nella cella di un convento, salvo che per un viaggio di pochi mesi a Innsbruck nel 1672 per ritrarre la figlia dell'arciduca Ferdinando Carlo d'Asburgo-Tirolo e di Anna de' Medici nell'opera *Claudia Felicità in veste di Galla Placidia* che sostituisce la croce agli idoli (in primo piano, una Venere travestita da Diana per l'estrema pudicizia dell'artista). Negli anni tardi, pur afflitto da disturbi depressivi, ci consegna alcuni capolavori. Come il meraviglioso *San Giovannino dormiente* di palazzo Pitti, dove la devozione

trasfigura in pura bellezza rigenerando quell'idolo pagano umiliato nella *Claudia Felicità*; l'*Angelo custode* per il duomo di Prato, composizione complessa e sbilanciata ma mirabile nella parte inferiore, dove il giovane fanciullo è diviso tra il richiamo delle cose terrene e l'aspirazione alle cose supreme, e infine l'*Allegoria della pazienza*, recentemente riapparsa, dove la purezza formale e la trasfigurazione della materia in essenza, con la trasparenza e la fragilità di un vetro, segnano il punto di congiunzione tra Guido Cagnacci, Pompeo Batoni e Bouguereau. Siamo nel 1677. Il pittore, che nel suo autoritratto si è mostrato con il volto tormentato – per la prima volta in quel realismo sempre evitato, se non nei ritratti inglesi di questi ultimi anni, Thomas Baines e John Finch – ci guarda triste, come per congedarsi, già nel 1674.

Da quel minuzioso disegnatore che si era rivelato nella miniatura che tiene in mano mentre dipinge con meticolosa attenzione, inforcati gli occhiali, il Dolci, che aveva maturato una pittura incorruttibile e vissuto una vita ascetica, ritirata, concependo il suo lavoro come un dono di Dio per servirlo degnamente, ha perso certezza in sé prima che in Dio. Gli fu fatale l'incontro con Luca Giordano, arrivato a Firenze nel 1682 per affrescare la cupola della cappella Corsini nella chiesa del Carmine. È noto che per la velocità di esecuzione, esattamente all'opposto del Dolci, Giordano era chiamato "Luca fa presto". E così disse al Dolci, scherzosamente, e con benevola ironia: "Se tu impieghi tanto tempo a condurre tue opere, tanto è lontano, che io pensi, che tu sia per mettere insieme i 150 mila scudi, che ha procacciato a me il mio pennello, che io credo al certo che tu ti morrai di fame."



Carlo Dolci, *Davide con la testa di Golia*, part., Pinacoteca di Brera, Milano

Dolci entrò in crisi. E il Baldinucci osserva: “Carlino, allora, la cui fantasia era piena di torbidi pensieri, cominciò a fare strane cambiazioni e, con una falsa cognizione di se stesso, propria degli estremamente malinconici, si fissò nel concetto che non fosse al mondo uomo professore più dappoco di lui.” Un trauma, un turbamento nel confronto fra l’inutile “impareggiabile diligenza” e la “maravigliosa speditezza del pennello”. Così “Carlo, in brevi giorni, si ridusse smunto e macilento fino all’ultimo segno, e non solamente non proferiva parola, ma né tampoco se gli potè fare aprire bocca per porgergli il necessario alimento”. Infine gli morì la moglie “che egli aveva più che gli occhi propri amata”. E poi il 17 gennaio del 1686 morì anche lui. Per quello che ci riguarda, possiamo ripetere ciò che solea dire il pittore

Matteo Rosselli al Baldinucci: “In materia di pittura, men bello sarebbe stato per l’avvenire il mondo se non avesse avuto un solo Carlino in ogni secolo.”



Carlo Dolci, *Davide con la testa di Golia*, Pinacoteca di Brera, Milano

SEBASTIANO MAZZONI

VENTO DI FOLLIA



Sebastiano Mazzoni, *Annunciazione*, part., Gallerie dell'Accademia, Venezia

Abbiamo posato lo sguardo su Madonne e sante esangui e languide di Carlo Dolci,

che, sul punto di svaporare, si cristallizzano in immagini incorruttibili. Ci sembrano venire da un altro mondo le donne formose e sensuali di un suo eccentrico coetaneo, anch'egli fiorentino, Sebastiano Mazzoni.

Nato nel 1611, Mazzoni si forma nella bottega di un maestro caricaturale e gioioso come Baccio del Bianco, ma mostra subito viva attenzione per la pittura rumorosa e sensuale di Cecco Bravo e per la passione del disegno di Giovanni da San Giovanni. Nel 1638 lo troviamo registrato all'Accademia del disegno di Firenze, ma già in quel tempo, nella sua prima tela visionaria e apocalittica, firmata e datata, *Venere e Marte sorpresi da Vulcano*, mostra di aver conosciuto la moderna pittura veneziana, morbida, mossa, vibrante, come in Domenico Fetti o Bernardo Strozzi. In ogni caso, già nel 1639 Mazzoni si trasferisce a Venezia e si allontana anche psicologicamente dal mondo della pittura fiorentina del Seicento, dominata dai classici e diversamente placati Carlo Dolci e Francesco Furini. A Venezia, la pittura ha carne e sangue, da Tintoretto a Forabosco. Ma Mazzoni guarda anche Paolo Veronese e certamente Andrea Schiavone, manieristi dei quali ammira le vertigini spaziali.

Ed ecco che ne dà turbinosa prova nelle prime opere conosciute del suo travolgente periodo veneziano. Sono i due teleri per la chiesa di San Beneto, commissionati dal pievano Pasqualino Danieli, e compiuti in due anni, 1648 e 1649: *San Benedetto che presenta il pievano alla Madonna* e *il Santo portato in gloria dalle virtù teologali*. Nessun residuo cinquecentesco, come ancora in Dolci, nessun compiacimento di spumosa pittura, come in Strozzi, bensì un vertiginoso barocco come, a quelle coordinate cronologiche, concepisce solo il Bernini. L'immagine della Fede avvolta nel velo bianco è già una scultura di Corradini che agita la composizione della pala, ed è speculare al pievano Danieli che la fronteggia: vanitoso nella sua cotta ricamata, il prete è sulla soglia di un baratro che può risucchiarlo come Don Giovanni, in un vortice di putti e pastorali e ali e panneggi alle sue spalle, mentre il san Benedetto che lo presenta a una Madonna furiosa è come il Commendatore nella scena finale dell'opera di Mozart. Un turbinio che troveremo anche nei più estremi capolavori di questi anni, le lascive *Tre Parche* del Barber Institute of Fine Art di Birmingham, l'*Annunciazione* delle Gallerie dell'Accademia, i meravigliosi *Bacco e Arianna* che si affacciano, corteggiati da figure allegoriche, davanti a un mare tempestoso. Al culmine di questa ricerca di un nuovo spazio si pone la *Ruota della Fortuna* di palazzo Albrizzi.



Sebastiano Mazzoni, *Annunciazione*, part., Gallerie dell'Accademia, Venezia

Mazzoni lavora nelle grandi dimensioni, in chiese e palazzi; ma produce anche allegorie “da stanza” per un collezionismo sofisticato, con forti esigenze umanistiche e letterarie, dove i quadri sono ornamento di ricche Wunderkammer: penso alla *Sofonisba* della Walpole Gallery di Londra, all’*Allegoria della diligenza* del museo di Graz, e all’*Allegoria della distinzione del bene dal male* del Museo civico di Feltre.

Ben più di Padovanino e Pietro Liberi, il rapporto di Mazzoni con la grande pittura del Cinquecento – Tiziano, Tintoretto e Veronese – non è di ossequio e di ripetizione bensì di prepotente rianimazione, come nel *Sacrificio di Jefte* di Kansas City, con gruppi plastici di moderna ispirazione barocca. Agli inizi degli anni sessanta appartengono opere di taglio prepotentemente innovativo, anche nel piccolo

formato, come la *Morte di Cleopatra* della Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi a Rovigo, e la meravigliosa *Semiramide* della collezione Aberconway. In queste opere spira un vento che agita le forme, le avvita, le risucchia; ed è anche un vento di follia, lo stesso che renderà instabile l'incredibile, e quasi goyesca, *Crocifissione di Cristo*, innalzata con le funi di carnefici piegati nello sforzo mentre le Marie guardano impietrite.



Sebastiano Mazzoni, *Annunciazione*, Gallerie dell'Accademia, Venezia



Sebastiano Mazzoni, *Morte di Cleopatra*, Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi, Rovigo

Mazzoni vuole stupire, cercare sempre nuovi punti di equilibrio, in un dinamismo che la pittura non conoscerà fino al futurismo. Ne è, d'altra parte, cosciente, "legando le figure in intrecci complessi e artificiosi", come scrive nel 1661 Francesco Sorce, quando rivela il suo spirito in una raccolta di poesie dal titolo esplicito, *Il tempo perduto. Scherzi sconcertati*; e, poco dopo, nel 1665, quando pubblica *Della pittura guerriera. Scherzo poetico*, in risposta alla *Carta del navegar pitoresco* di Marco Boschini, il celebre e arguto conoscitore d'arte con il quale il Mazzoni, per il suo estro sarcastico, era in polemica. Mazzoni continua a provocare come nell'inusitato *Sposalizio di santa Caterina* (ora alle Gallerie dell'Accademia di Venezia), in uno spazio contratto e con una pittura libera e vibrante. Ma nessun pittore è così avanti e così visionario, così burlesco (si pensi al *Ritratto di capitano veneziano* del museo civico di Padova, quasi una caricatura), come il Mazzoni.

Alla fine, nel 1669, continuerà a stupirci con un capolavoro travolgente, nella chiesa di Santa Maria dei Carmini: il *Sogno di Onorio III*. Un incredibile agitarsi, tra fumi e incensi, di corpi e angeli nello spazio, con luci striscianti e prospettive acrobatiche mai tentate neppure dal Baciccio. Chissà, forse il Mazzoni aveva visto Correggio; ma, in dialogo con gli spiriti, ci restituisce Füssli, e ci porta in territori inesplorati. Vola. Tutti gli altri restano a terra.



Sebastiano Mazzoni, *Ritratto di capitano veneziano*, Musei civici agli Eremitani, Padova

ALESSANDRO ROSI

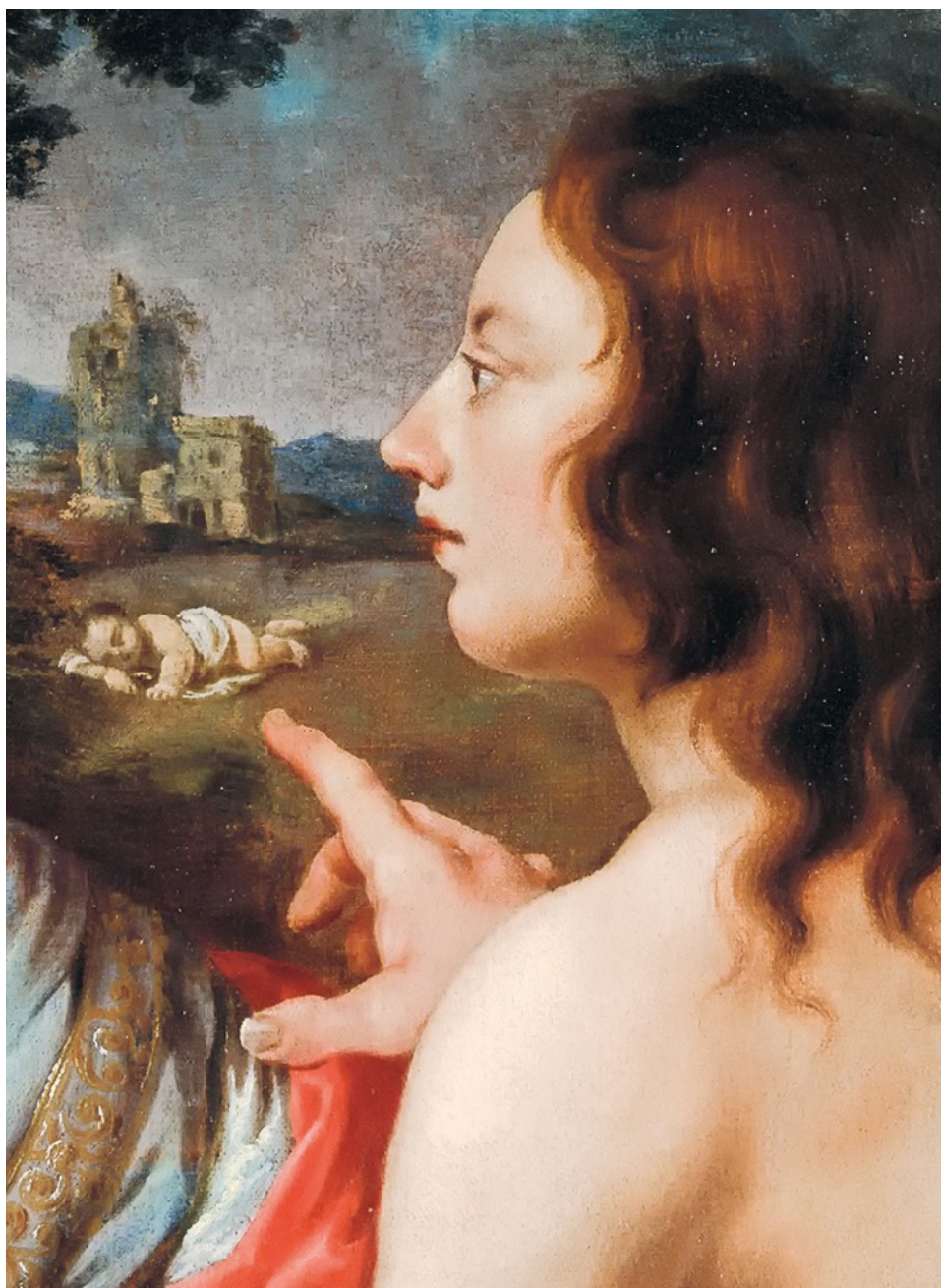
LA PITTURA COME FESTA



Alessandro Rosi, *Agar e l'angelo*, part., collezione privata

Un giorno, al Masone – vicino a Fontanellato, dove è il Labirinto di Franco Maria

Ricci –, vidi tra le storiche pubblicazioni della sua gloriosa casa editrice, un volume di Giovanni Testori sulla Maddalena. Difficile, nella rigorosa veste grafica, capire a quale anno risalisse, ma un indizio mi portò nella direzione giusta: un'immagine sensuale e languida della santa, che mi apparve indiscutibilmente del pittore fiorentino Alessandro Rosi. In assenza della didascalia a piè di pagina, faticai ad averne conferma con il riscontro nel testo, dove lessi però il nome di Sigismondo Coccapani. Un mio errore attributivo? No. Anzi, una conferma. Risposta esatta. Coccapani era il nome con cui era conosciuto il Rosi fino al 1989. Un indizio per la data di pubblicazione del libro sulla Maddalena, che infatti era, con perfetta coincidenza, il 1989. Proprio in quell'anno, infatti, una giovane studiosa, prematuramente scomparsa, Alessandra Guicciardini Corsi Salviati, aveva pubblicato, per Centro Di, i suoi studi sugli affreschi di palazzo Corsini a Firenze, con i riscontri sui documenti dell'archivio che riferivano quelli della galleria al piano nobile ad Alessandro Rosi, mentre erano sempre stati attribuiti al Coccapani, sulla scorta di un errore di Roberto Longhi, che aveva ricostruito, per via stilistica, il catalogo dell'autore partendo da un'opera firmata dal Coccapani, come affine ma non identico al Rosi. Ora, cedendo il primo anello, pressoché tutte le opere attribuite al Coccapani (un ingente corpus) andavano restituite al Rosi.



Alessandro Rosi, *Agar e l'angelo*, part., collezione privata

Uno scambio di persona, ma non di opere, saldamente sotto il nuovo nome. Un giallo, con l'assassino. Un artista, anche avventuroso, ricordato dalle fonti (il Gaburri e l'Orlandi lo descrivono coloritamente: "Pittore Fiorentino, nato circa il 1627, imparò da Cesare Dandini; riuscì bravo disegnatore; dipinse di gran macchia; e rilievo, e pure comparve tenero, vago, e finito, sì a olio come a fresco: la Galleria dei Signori Corsini, la tavola del San Francesco nel duomo di Prato, la Madonna famosa, e due baccanali per il Gran Principe Ferdinando, ed altre sue operazioni sono autentici testimoni del suo valore. Seguì la morte di questo bravo Pittore nell'età sua di 70 anni con istravagante accidente, e fu, che passando per certa contrada precipitò da un terrazzo una colonna, che l'uccise," *Abecedario pittorico* di Pellegrino Antonio

Orlandi, 1704), vissuto sotto falso nome. Una specie di “pentito” della pittura. Una notevole riscoperta, con il rammarico, per la gran parte delle opere, di aver perso un nome roboante e onomatopeico, per uno piccolo e stretto, poco romantico, come Rosi. Ci volle un po’ ad abituarsi alla scomparsa dell’evocativo e fragrante Coccapani, frattanto rinato come nome d’arte di un sarto. Poi, con il tempo, il Rosi si è affermato come uno dei più significativi e originali pittori del Seicento fiorentino. La sua fortuna in epoca moderna iniziò, e subito si stabilizzò, quando Mina Gregori, illustre storica dell’arte, cedette i due spumeggianti *Baccanali* del Coccapani (non ancora Rosi) della sua preziosa collezione, dipinti per Ferdinando II de’ Medici, all’allora florida Cassa di Risparmio di Prato, che stava istituendo un vero e proprio museo in palazzo degli Alberti, poi trasferito, con la cessione della banca, armi e bagagli a Vicenza, nella sede della Banca Popolare, nel meraviglioso palazzo Thiene, disegnato da Palladio, nel quale confluì, quasi predestinata, una meravigliosa *Crocifissione* di Giovanni Bellini con una mirabile veduta di Vicenza e dei suoi monumenti. Bellissimi i Rosi medicei; ma non meno, e nello stesso tempo, un *San Sebastiano*, riverso di sotto in su, con le pie donne che lo soccorrono, che, ancora con il nome suggestivo di Sigismondo Coccapani (erano i primi anni ottanta), l’astuto e coraggioso Giovanni Pratesi comprò a un’asta Christie’s per cento milioni di lire. Un record per l’artista, e per la pittura fiorentina in quegli anni, dopo gli studi pionieristici di Piero Bigongiari e della Gregori, seguiti dal Cantelli e dalla Baldassari. Il pittore prese il volo come Coccapani, e atterrò come Rosi, creando curiosità e sconcerto.

Da allora il Rosi è cresciuto per la sua pittura gonfia e compiaciuta, come un Carlo Dolci che dalla seta lieviti in una lana morbida come vigogna. Rosi ci viene incontro con un attraente *Agar e l’angelo*, scelto per la frusciante copertina dell’ottima e tempestiva monografia del 1994 di Elisa Acanfora, che subito recepì le sconvolgenti e coinvolgenti conclusioni della Guicciardini Corsi Salviati sull’alter ego del compianto, ma non rimpianto, Coccapani. Un pittore compiaciuto e felice, descrittivo prima che introspettivo, capace d’invenzioni barocche e alieno dall’intimismo, l’unico forse, a Firenze, a intendere la pittura come una festa, neanche avesse creduto di essere a Roma. Per questo ha dovuto, per tre secoli, nascondersi, non farsi riconoscere. E oggi, fra i suoi più mesti colleghi, trionfa.



Alessandro Rosi, *Agar e l'angelo*, collezione privata

GIOVANNI MARTINELLI

GRAZIA AUSTERA



Giovanni Martinelli, *Madre con la bambina*, part., Fondazione Cavallini Sgarbi, Ro Ferrarese

Apparsa, con la fuorviante ascrizione a Pier Francesco Cittadini, in una vendita

viennese, la *Madre con la bambina* è una genuina e rara invenzione del pittore fiorentino Giovanni Martinelli. Sempre elegante, classicheggiante e volto prevalentemente a soggetti allegorici e religiosi, qui l'artista, con contenuta declinazione sentimentale, si applica a un soggetto domestico, familiare. Non si conoscono ritratti dal vero di Martinelli, se non sotto la maschera di allegorie, cui potevano aver offerto lineamenti e sembianze modelli presi dal vero.

Martinelli, sempre scevro da concessioni sentimentali, si misura assai raramente con il volto reale. E mai come in questo doppio ritratto, che a giudicare dall'austera semplicità degli abiti, difficilmente risponde a una committenza alta e aristocratica, come era di consueto, e si restringe piuttosto nella sfera personale degli affetti, senza pompa e retorica, senza ossequio. Penso che si possa legittimamente immaginare che si tratti della moglie e della figlia del pittore, con l'omaggio gentile di una corona di fiori come abbellimento, insieme al tendaggio rosso, di una dimensione di sobrietà, in relazione alla vita e al limitato benessere di un pittore richiesto e fortunato come il Martinelli fu.

Di lui, inspiegabilmente, non scrive Filippo Baldinucci; e non esiste alcuna biografia in vita. Si conoscono soltanto, attraverso i registri della fiorentina Accademia del disegno, esaminati da Anna Barsanti e da Chiara d'Afflitto, documenti relativi agli incarichi ufficiali e alle cause per le ritardate consegne dei lavori e per il pagamento degli affitti della bottega. Senza maledettismi, il rapporto tra il pittore e i suoi committenti fu spesso caratterizzato da ritardi, incomprensioni, discussioni, minacce. Difficile, alla verifica della misura e dell'ordine dei suoi dipinti, dirlo svogliato e inadempiente. Ma difficile anche accertarne pienamente la formazione, ancora in una luce caravaggesca, dal momento che il suo primo dipinto noto è la grande tela, ora in San Francesco a Pescia, con il *Miracolo della mula*, datata 1632.

Martinelli, nato a Montevarchi verosimilmente nel 1600, aveva già più di trent'anni. Sappiamo che si era formato con Jacopo Ligozzi, e che probabilmente fu a Roma agli inizi del terzo decennio del Seicento. Del gusto e della sensibilità di Ligozzi, ma anche del rapporto con Caravaggio e i suoi eredi a Roma – da Artemisia Gentileschi a Simone Vouet a Valentin de Boulogne –, è memoria evidente in opere realistiche e allegoriche insieme, come *La Morte al tavolo dei giovani* (nelle due versioni di New Orleans e della collezione Etro), dipinto dopo la non breve parentesi romana, certamente determinante, quando ritroviamo Martinelli a Firenze, nel 1635-36, ammesso all'Accademia del disegno.



Giovanni Martinelli, *Madre con la bambina*, Fondazione Cavallini Sgarbi, Ro Ferrarese

La *Madre con la bambina* sembra appartenere, nell'evoluzione stilistica del pittore, alla piena maturità, verso il 1640, per l'evidenza del panneggio ripiegato, strizzato, la sigla più evidente della sua maniera. Le fasce di stoffe sottili, semplice ornamento delle vesti, richiamano quelle dell'*Allegoria della Pittura tentata* nella collezione di Piero Bigongiari (oggi CariPistoia), insieme alle pieghe fitte, come sono ancora nella *Madonna con la ciliegia* della collezione Pratesi, datata 1647, e come non saranno più a partire dagli anni cinquanta (*Allegoria della Musica* della Galleria Corsini; *Ecce Homo* degli Uffizi), quando la pittura di Martinelli rinuncia a ogni ambigua sensualità, all'alluso erotismo di belle fanciulle ammiccanti, travestite in allegorie (suprema fra tutte l'*Allegoria della Pittura* degli Uffizi), per restituirci due persone

vere nella loro condizione reale, con quell'inarrivabile "grazia austera" che Antonio Natali riconosce nell'artista. La madre pensosa, che sospende la lettura per fissare il pittore, e la tenera figlia sono riparate nel tepore di un ambiente familiare rassicurante. Martinelli non sembra arrivare ad amarle, ma ne fa sentire, forse per una sola volta, l'affinità spirituale e l'interiorità, in una dimensione quotidiana.



Giovanni Martinelli, *Miracolo della mula*, chiesa di San Francesco, Pescia (Pistoia)

ANDREA BOLGI

VITA SOSPESA



Andrea Bolgi, *Ritratto di Vittoria De Caro*, chiesa di San Lorenzo Maggiore, Napoli

Ho sempre pensato che Andrea Bolgi (1606-56), dimenticatissimo scultore di

Carrara che si esprime completamente a Napoli nella chiesa di San Lorenzo, odiasse il suo maestro e amico Gian Lorenzo Bernini. Dimenticatissimo ma non trascurabile; è certo, infatti, che dovette stare nella bottega e nell'ombra del maestro con un ruolo non marginale. Per esempio, eseguendo e talora perfezionando i vertiginosi panneggi dei capolavori di Bernini: la *Santa Teresa* di Santa Maria della Vittoria e la *Beata Ludovica Albertoni* a San Francesco a Ripa, a Roma.

I grandi scultori, da Tino di Camaino a Giacomo Manzù, si riconoscono dal divertimento e dal compiacimento di trasformare il marmo di Carrara (già per sua sostanza serico e luminoso) in stoffe, velluti, damaschi e taffetà. E più si moltiplica fino al parossismo questo ritmo, più lo scultore appare virtuoso e memorabile. La mia idea del Bolgi risale alle lontane e precise cose che di lui ci racconta Antonia Nava Cellini in una trattazione puntuale e convincente. Il Bolgi – certo con più pratica del Bernini – era così radicato a Carrara e cresciuto nelle sue cave, da essere chiamato “il Carrarino”. Inizia ragazzo a Firenze, a Carrara, a Massa e a Livorno, osservando con ammirazione il severo Pietro Tacca, che aiuta nella fusione dei quattro mori del monumento al granduca Ferdinando I. Già a vent'anni, nel 1626, è a Roma, subito nella bottega del Bernini, che lo fa collaborare al baldacchino di San Pietro per realizzare bronzi, angeli e putti, in un laborioso impegno tra il 1628 e il 1633. Ma nel 1629 il Bolgi aveva avuto la prima importante commissione in San Pietro in Vaticano: la *Santa Elena*, una delle quattro colossali sculture nelle nicchie dei Piloni, che fu tradotta in marmo tra il 1634 e il 1639. Proprio negli anni in cui lo scultore si applicava al genere nel quale raggiunse risultati di eccezionale interesse: i ritratti. Datato e firmato 1637, è il sofisticato busto di Laura Frangipani Mattei in San Francesco Ripa. All'inizio del quinto decennio del Seicento, Bolgi va per la prima volta a Napoli, per collaborare all'altare della cappella Filomarino di Francesco Borromini nella chiesa dei Santi Apostoli. Si restituisce a Roma, e quindi al Bernini, per dare il suo contributo alla cappella Raymondi in San Pietro in Montorio, dove lascia i ritratti di Francesco e Girolamo de Raymondi.



Andrea Bolgi, *Busto di Giovanni Camillo Cacace*, chiesa di San Lorenzo Maggiore, Napoli

Nel 1649 si trasferisce in via definitiva a Napoli, dove lavora intensivamente nella specialità dei ritratti. Qui assistiamo alla sua liberazione, al più straordinario episodio barocco non solo di Napoli: la cappella Cacace, nella basilica di San Lorenzo Maggiore, dove prevale l'allestimento teatrale nella destinazione funeraria, come se la vita si fosse non interrotta bensì sospesa in un momento di emozione palpitante, sconosciuto persino al Bernini. Qui il Bolgi, chiamato da Cosimo Fanzago nelle linee rigide dell'architettura, dispone quattro persone vive, due in grandi dimensioni quasi a figura intera entro ampi panneggi animati, ossia Vittoria e Giuseppe de Caro, e due parlanti busti di Francesco Antonio de Caro e di Giovanni Camillo Cacace, committente dell'impresa. Difficile dimenticare il sorriso di quest'ultimo, tra

l'ingenuo, l'ironico e il beffardo, sposato a una donna secca e severa mentre lui si era occupato di un istituto per l'educazione delle giovani, tra malizia e spirito paterno. Il Cacace ci guarda bonario sotto i baffi, mostrando una vaga somiglianza con Giovannino Guareschi. È lo spirito comico del gruppo, fra gli altri accigliati e compresi di sé. Nelle linee rigorose dell'architettura, ingentilita dagli intarsi floreali, questi personaggi vivono. Sopra il busto del Cacace aleggia la moglie, con gli abiti mossi da un vento del cielo, inginocchiata su un cuscino ricamato, posato su una base riccioluta su cui, in lettere cubitali, leggiamo il nome del Bolgi e la data 1653. Mai nessuno scultore si era esibito con tanta evidenza. Ho sempre pensato che questa fosse la prova di una rivendicazione, di un riscatto, come a dire: ecco, questo sono io. Guardate cosa so fare. Bernini è lontano: non serve a me e io non servo lui.

Una prova di forza e un (vano) investimento d'immagine. Una vera festa della scultura, con la prova del più alto virtuosismo mai espresso, nella dimensione del reale e in quella onirica, con caratterizzazioni che sostengono il confronto con teste felliniane che neppure la pittura ha osato, se non forse quella di Velázquez, come si mostra nel *Ritratto di monsignor Cristoforo Segni*, maggiordomo del papa e amico del Cacace. Entrambi con l'aria sorniona. Come se, dopo avere pregato ed esercitato le funzioni in chiesa, potessero raggiungerci più tardi a cena. Al confronto, le belle Dafne del Bernini, Teresa e Ludovica, in fuga e in abbandono, sembrano consumate attrici che recitano per l'arte e per il mito, e non per la realtà come le persone del Bolgi. Possono dialogare con loro, tra le creature del Bernini, i busti di Scipione Borghese e Costanza Bonarelli.

Poi, non per loro, la vita finisce e il Bolgi muore di peste, nel 1656.



Andrea Bolgi, apparato scultoreo della cappella Cacace, chiesa di San Lorenzo Maggiore, Napoli

FRANCESCO FURINI

LE BELLE NON VOGLIONO SPOGLIARSI,
LE BRUTTE NON SONO IL CASO...



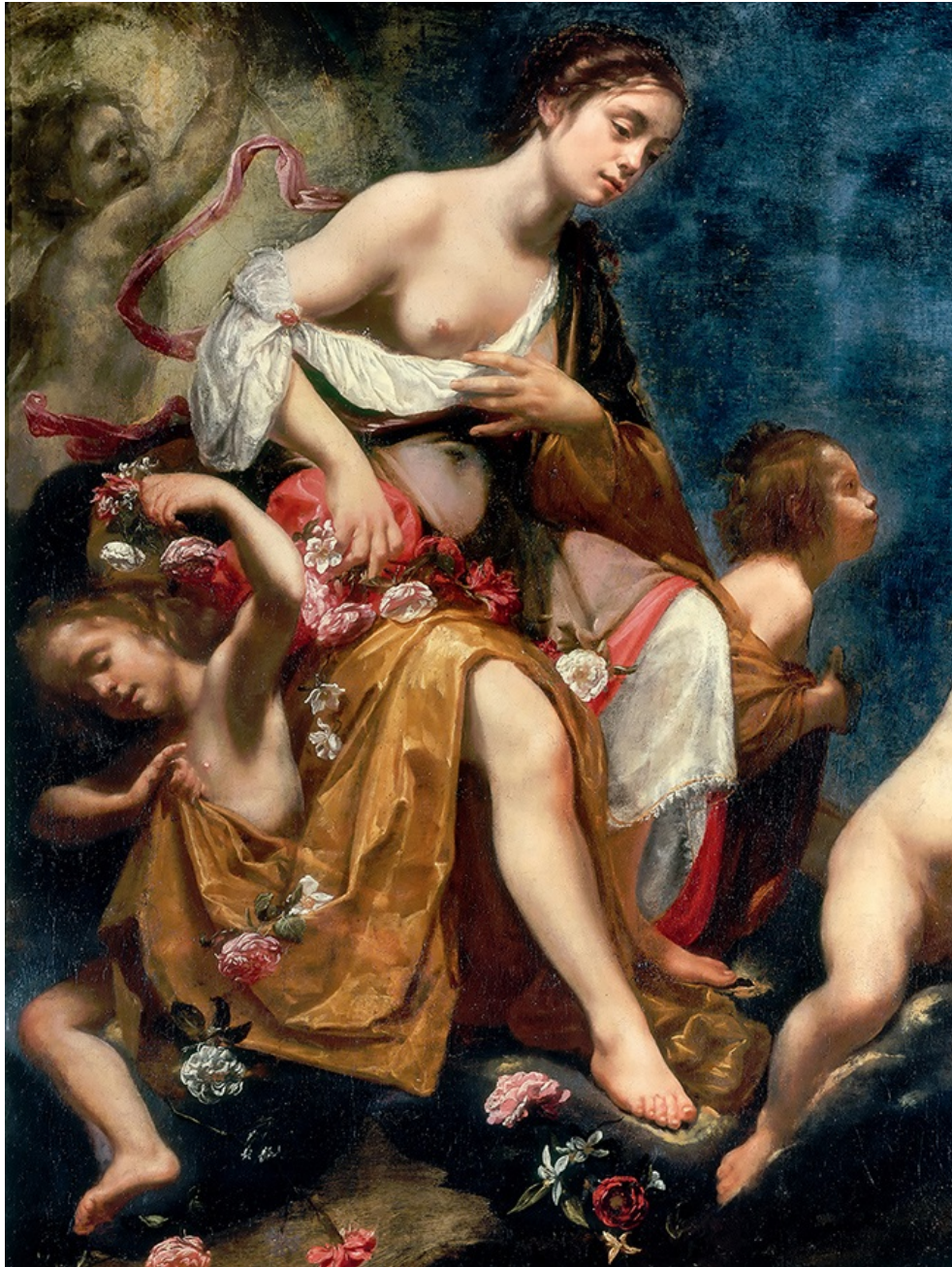
Francesco Furini, *Pittura e Poesia*, palazzo Pitti, Galleria Palatina, Firenze

Francesco Furini è il primo pittore del Seicento che, dipingendo il naturale, come aveva insegnato Caravaggio, esprime una sensibilità interiore, un'emozione e un turbamento davanti alle forme, spesso ignude e femminili, delle donne che il suo sguardo carezza e penetra, con morbosa sensualità.

Durante i tre anni (1619-22) di soggiorno a Roma in compagnia di Giovanni da San Giovanni, concepisce opere importanti, che dalla luce vera del caravaggismo lo portano a risalire verso l'antichità classica, con citazioni dalla statuaria romana. Da lì all'idealizzazione del Rinascimento, in particolare del Bronzino, e alla meditazione su Guido Reni per elaborare uno stile di sensitiva verità interiore. Ancora echi caravaggeschi, con evidenti citazioni dall'antico e ricordi di Cristofano Allori, si avvertono nell'*Aurora e Cefalo* (Ponce, Museo de Arte).

Nella *Morte di Adone* (Budapest, Szépművészeti Múzeum) continuano il gusto e lo spirito dell'*Aurora* di Ponce, ma sono pure evidenti i legami con le opere successive di ascendenza raffaellesca e reniana. In esse sono già stati indicati riferimenti a gruppi classici (*Menelao, Laocoonte*) e anche motivi caravaggeschi e berniniani. La classica allegoria *Pittura e Poesia* (Firenze, Galleria Palatina), firmata e datata 1626, fu iniziata nel maggio 1624 per onorare san Luca, patrono dell'Accademia fiorentina del disegno, e valse al Furini l'ingresso nell'Accademia stessa nel 1625. L'opera annuncia il cambio del suo stile verso la maniera matura delle figure ignude dalle forme ben tornite e dal morbido incarnato, formalmente generate dalla meditazione su Andrea del Sarto, Correggio e Leonardo, la cui tecnica dello sfumato dovette impressionare il Furini, che possedeva una copia, assai compulsata, del *Trattato della pittura*.

Dopo una sosta a Venezia nel 1629, Furini torna a Firenze, dove ha importanti committenti, tra i quali Galileo Galilei, in onore del quale, nella pala d'altare dedicata all'*Assunzione della Vergine*, disegna una luna luminosa ammassata di crateri, evidente riferimento alle scoperte astronomiche dello scienziato. Verso il 1632, Furini dipinge il suo capolavoro: *Ila e le Ninfe*, ora alla Galleria Palatina, un rapinoso notturno sulle acque di un lago sotto un cielo nuvoloso, con i corpi ignudi intrecciati in una danza amorosa per contendersi Ila. L'artista immagina la voluttà delle ninfe che lo stringono e la delusione di quelle che non sono riuscite ad afferrarlo. Ed è un castigato e voluttuoso ritmo orgiastico. Più tenebroso sarà il sottile e insidioso legame tra *Lot e le figlie*, i cui corpi sensuali, come spesso in Furini, ci danno le spalle. Essi appaiono come le anime apparse a Dante in Paradiso (III, 10-15): "Quali per vetri trasparenti e tersi, / o ver per acque nitide e tranquille, / non sì profonde che i fondi sien persi, / tornan d'i nostri visi le postille / debili sì, che perla in bianca fronte / non vien men forte a le nostre pupille." E così sarà nelle *Tre Grazie*, ora all'Ermitage, del 1633, estremo sospiro pittorico profano.



Francesco Furini, *Aurora e Cefalo*, part., Museo de Arte, Ponce (Portorico)

Nello stesso 1633, all'improvviso, il pittore si ritira dal mondo per farsi prete, e rifugiarsi devotamente in una pieve remota nel Mugello. I soggetti sacri aumentano fino a costituire la grande parte della sua produzione: pale d'altare e quadri di soggetto religioso, anche di piccolo formato, da stanza. La forma perde definizione e nitidezza per sciogliersi come cera nella luce, rimodulandosi nell'ombra in cui sfumano i contorni. Dipinti di questo periodo sono il *Sansone e Dalila*, la *Giuditta e Oloferne*, il *San Sebastiano* con il corpo risanato contro un panno scarlatto, la tumultuosa e dolorosa *Cacciata di Adamo ed Eva*, la misteriosa *Santa Lucia* della Galleria Spada, dove l'attributo iconografico degli occhi sul piatto viene esibito dalla santa di spalle, smangiata dall'ombra, e della quale non si deve vedere il volto.

Travolgente nella rassegnazione cercata, e quasi indispettita, pur nell'espressione malinconica e struggente, è la *Maddalena penitente* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, che si abbandona sconsolata al pianto.



Francesco Furini, *Aurora e Cefalo*, Museo de Arte, Ponce (Portorico)



Francesco Furini, *Ila e le ninfe*, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Firenze

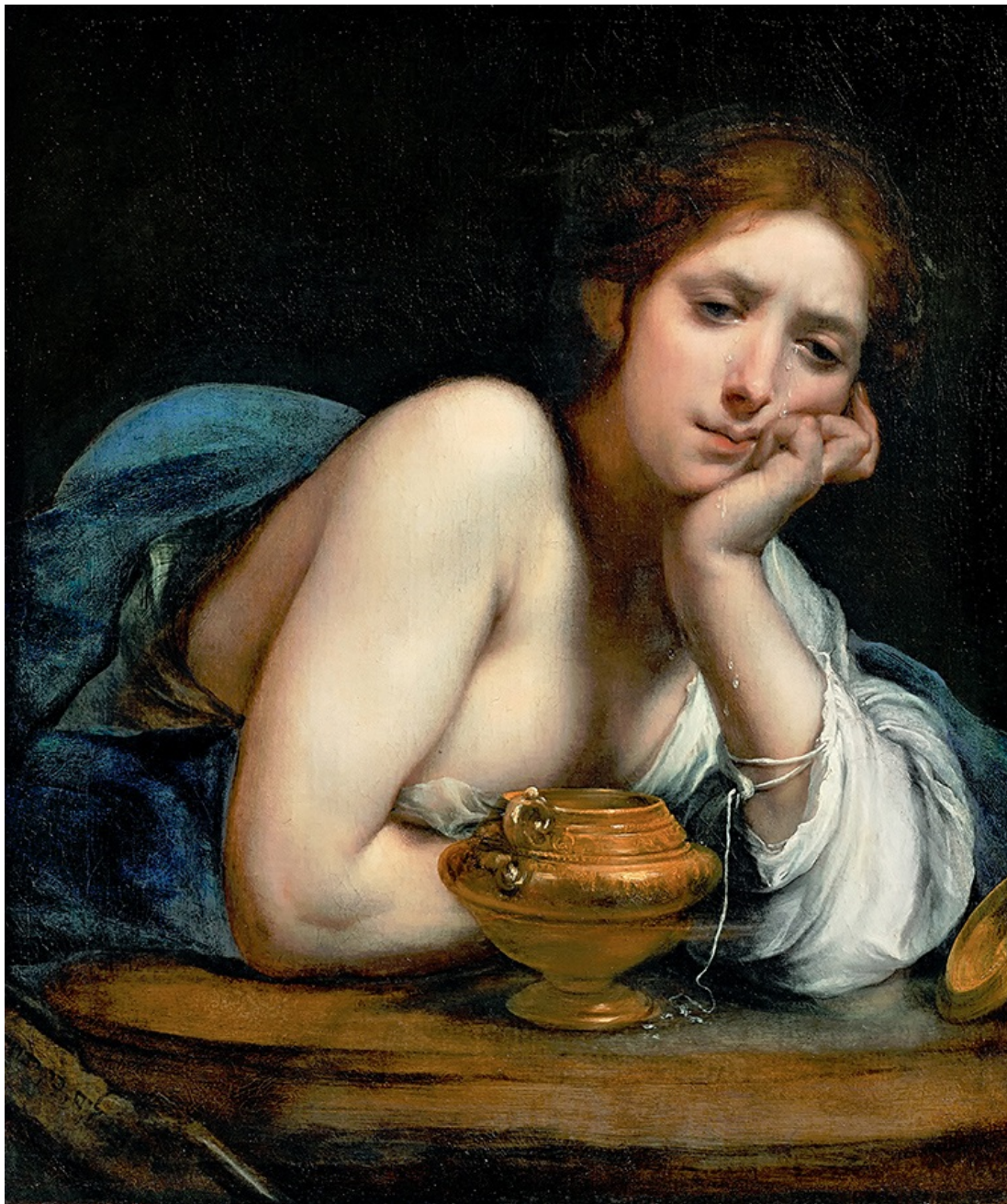


Francesco Furini, *Lot e le figlie*, Museo del Prado, Madrid

A partire dal 1636, troviamo Furini impegnato nella decorazione del salone di palazzo Pitti iniziato da Giovanni da San Giovanni. Nel 1645, chiamato a Roma, abbandona l'isolamento della pieve di Sant'Ansano nel Mugello, e riprende a dipingere i richiesti nudi femminili, sensuali e peccaminosi, in una prefigurazione della sensibilità simbolista. Ma, per sua stessa ammissione, non trova facilmente modelle che posino per lui. Nella città santa, che era popolata come nessun'altra di prostitute, Furini scrive, in una delle undici lettere spedite da Roma: "Le belle non vogliono spogliarsi, le brutte non sono il caso..." In un'altra lettera, inviata il 6 gennaio 1646 al duca Jacopo Salviati, torna sull'argomento: "Gli confesso che non ho patito a' miei giorni, in tanti et in tanta varietà di casi occorsimi in vita mia, maggior

mortificazione quanto dalla presente difficoltà di trovare una donna che stia al naturale. Qui dove in tanta quantità ne sono, et use a vivere con tanta libertà che è una vergogna, per un mio honesto et honorato fine diventano tutte tante Lucrezie.” Una strana condizione per un pittore che del nudo femminile aveva fatto la propria cifra. Non gli restavano, come nelle sue consuetudini religiose e devote, che Madonne e santi. Ma anch’esse femmine, e sempre in languide estasi: la *Sant’Agata* del museo di Baltimora; la *Fede* di palazzo Pitti; la *Immacolata concezione* per la chiesa di Santa Maria di Santomato.

Per la malattia della madre, Francesco Furini torna a Firenze, dove muore il 19 agosto 1646.



Francesco Furini, *Maddalena penitente*, Kunsthistorisches Museum, Vienna



Francesco Furini, *Immacolata concezione*, chiesa di Santa Maria, Santomato (Pistoia)

BERNARDINO MEI
SENSUALITÀ RAZIONALE



Bernardino Mei, *Il ciarlatano*, part., collezione Banca Monte dei Paschi, Siena

La più importante collezione d'arte antica di proprietà di una banca, e comunque

la più organica, meglio costituita e rappresentata da opere di sicura qualità, è certamente quella del Monte dei Paschi di Siena. L'intelligenza dei dirigenti dell'istituto ha garantito alla città l'eccezionale nucleo della raccolta Chigi Saracini, e la sua stessa sede. Nel corso degli anni, questo già ben fornito fondo è stato incrementato con acquisti di opere di scuola senese. Per organizzare l'ampia materia, con soddisfazione del pubblico e degli studiosi, il Monte dei Paschi si è poi dotato di alcuni ambienti come luoghi espositivi, vere e proprie sale di museo con sofisticati criteri di allestimento e di sicurezza, per mostre temporanee.

Restano, a cadenzare queste iniziative, i "quaderni" di schedatura e catalogo delle opere, condotti con metodi di rigorosa filologia e affidati a sicuri specialisti. Dopo il volume sul *Sassetta e i pittori toscani fra XIII e XV secolo* (1986), è stata la volta di *Bernardino Mei e la pittura barocca a Siena* (1987), a cura di Fabio Bisogni e Marco Ciampolini. Di Bernardino Mei, dopo gli imponenti acquisti recenti, il Monte dei Paschi possiede ora il più importante gruppo di opere esistente. Aver puntato su un artista fino a qualche anno fa quasi completamente sconosciuto come il Mei è stata una scelta favorita non solo da ragioni municipali, ma anche dal progressivo riconoscimento di una forte personalità cui oggi è attribuito il ruolo di protagonista. Avviene così che una banca e il mercato dell'arte da essa stimolato aprano la strada agli studi e indichino e promuovano preziose ricerche filologiche con importanti conseguenze per la storiografia artistica.

Il senese Bernardino Mei, nato nel 1612 e morto nel 1676, spicca nel contesto dell'arte senese del Seicento, ricostruito attraverso le opere di Astolfo Petrazzi, di Raffaello Vanni, di Rutilio e Domenico Manetti, di Nicolò Tornoli. E in lui si riconoscono i caratteri più singolarmente autonomi di un linguaggio che non è subordinato né a quello caravaggesco né a quello baroccesco, né a quello bolognese né a quello cortonesco. Mei parla senese; non declina formule fortunate provenienti da altre trainanti scuole, e dà invece corpo a un'originalissima visione barocca. La sua specialità sono i temi tratti dai testi classici, dagli storici e dai tragici greci, dalla Bibbia, tradotti in macchine teatrali complesse, richieste da colti committenti per destinazioni private. Mei non ama i quadri religiosi, i suoi temi sono Betsabea, Oreste che uccide Egisto e Clitemnestra, Artemisia che beve acqua mista alle ceneri del marito defunto ecc. Nei suoi esiti più alti compete con Mattia Preti e Pietro da Cortona. Ma ci sono in lui una sensualità razionale e un naturalismo psicologico, eccedente per introspezione, che lo fanno unico.



Bernardino Mei, *Il ciarlatano*, collezione Banca Monte dei Paschi, Siena



Bernardino Mei, *Betsabea al bagno*, collezione Banca Monte dei Paschi, Siena

Il Mei è anche nobilmente retorico, seriamente solenne, macchinosamente allegorico. Il suo capolavoro è forse la grandiosa tela con la storia di *Antioco e Stratonice*, superbo esempio di pittura di storia. In essa si rappresenta l'episodio narrato da Plutarco: il medico Erasistrato si accorge che Antioco, figlio del re Seleuco, non ha una malattia fisica, ma è malato d'amore per la giovane matrigna Stratonice. Il padre, turbato, pur di veder guarito il figlio gli lascia la moglie e il regno. Ai committenti del Mei dovevano sembrare molto esemplari questi episodi di virtù antica con una profonda moralità. Ma la sua grandezza è vieppiù confermata da un'opera veramente straordinaria, dove interviene anche l'elemento più lontano dalla pittura di storia: l'ironia.

Mi riferisco al *Ciarlatano*, una potente immagine di povero, monumentale come il Padreterno e come quello atteggiato, e di un realismo che compete con le immagini di Ceruti quasi superandolo in energia, potenza e realismo. Come avrà potuto il Mei, così aulico, solenne e proiettato nel passato, dipingere un'immagine così vera, così imminente, così viva, così contemporanea? Questo dottor Dulcamara non appartiene alla pittura di genere, ma alla vita quotidiana raccontata da Caravaggio e da Velázquez. E con la grandezza di quelli si misura.



Bernardino Mei, *Antioco e Stratonice*, collezione Banca Monte dei Paschi, Siena

CAPITOLO VIII

VENEZIA E OLTRE

PALMA IL GIOVANE

FRA MANIERISMO E NATURALISMO



Palma il Giovane, *Cristo in gloria che benedice il doge Renier Zen*, Oratorio dei Crociferi, Venezia



In questi ultimi anni, un pittore onesto ma sempre considerato come un seguace di Tiziano, Jacopo Palma il Giovane, è cresciuto nella considerazione della critica, che ne ha ipotizzato una maggiore autonomia, come indicano le fonti dirette. Lo spostamento della nascita al 1548-50, come si desume da alcuni documenti, rende infatti difficile accogliere la viva e intuitiva suggestione di Marco Boschini, interprete sopraffino della pittura veneziana, che gli attribuì la fortuna di “godere degli eruditi precetti di Tiziano”. D’altra parte, è noto che nel 1564 il duca di Urbino Guidobaldo II della Rovere, in visita a Venezia, chiamò a corte il giovanissimo pittore, inviandolo tempestivamente a Roma, presso il suo ambasciatore, Traiano Mario, che l’ospitò almeno fino al novembre del 1568, consentendogli di educarsi sui modelli della grande pittura romana.

Nel 1569, Palma è nell’orbita del cardinale Ippolito II d’Este, e soltanto nel 1574, quando Tiziano è ad appena due anni dalla morte, torna a Venezia. Il riconoscimento del suo merito, più che un rapporto di dipendenza, gli fa ottenere l’onore di portare a termine, *reverenter*, l’ultima opera di Tiziano, la *Pietà*, ora alle Gallerie dell’Accademia a Venezia. Certo, Jacopo sente la grandiosa forza del “non finito” del grande maestro. La sua formazione è nel senso opposto di una consapevolezza della forma plastica, come vediamo nelle prove significative della nuova decorazione del

soffitto della Sala del maggior consiglio in Palazzo Ducale, dopo l'incendio del 1577.

In quegli anni, Palma è al fianco dei maestri della nuova generazione, Veronese e Tintoretto. Tra il 1580 e il 1581 ha il primo importante incarico per un edificio ecclesiastico: il ciclo pittorico della sagrestia vecchia di San Giacomo dall'Orio. Acclimatato a Venezia, Palma si sintonizza con Tintoretto e riabilita la pittura di materia e d'impasto di Tiziano. Lo vediamo nel *Crocifisso con la Maddalena* alla Ca' d'Oro, nei teleri con *San Lorenzo* per la cappella Malipiero, sempre nella chiesa di San Giacomo, nel ciclo dell'*Apocalisse* per la scuola di San Giovanni Evangelista. Ma Palma mantiene viva l'idea della forma coltivata con uno degli artisti frequentati a Roma, Federico Zuccari – che è a Venezia per lavorare in Palazzo Ducale al ciclo parietale per la Sala del maggior consiglio –, nel teleri con l'imperatore Federico che rende omaggio a papa Alessandro III.

Finalmente, a partire dal 1583 e fino al 1592, Palma è chiamato all'impresa della decorazione dell'Oratorio dei Crociferi, annesso all'ospizio per donne povere e anziane a Cannaregio. È il punto più alto della sua produzione, tra invenzione compositiva e riabilitazione della grande lezione tizianesca. L'artista manifesta anche una felice vena di ritrattista, che, nella resa di una vibrante verità interiore, lo pone in parallelo con le coeve esperienze di Annibale Carracci a Bologna.

A partire dal 1588 e fino al 1627, Palma è iscritto alla Frangia dei pittori, e la sua produzione crescerà, oscillando fra manierismo e naturalismo in una cifra originale e influente, con la scomparsa degli ultimi maestri del Cinquecento. Come scrive Stefania Mason, “divenne il protagonista indiscusso del panorama pittorico veneziano, proponendosi come autorevole depositario di una grande eredità, e tale ruolo di capofila gli fu riconosciuto dal Boschini attraverso il conferimento del ‘grado primiero’ tra i pittori delle ‘sette maniere’, attivi a Venezia”.

Grande disegnatore per grandi composizioni, pale d'altare e soggetti mitologici e storici, una volta raggiunta la gloria, Palma fu attivo nella vasta area d'influenza veneziana e negli stati estensi, a Reggio, a Modena, a Mirandola, a Monselice, in una pressoché sterminata produzione che si estende, come di consueto per i pittori veneziani, sino alle Puglie. Ma tocca anche la Francia e la Dalmazia, e naturalmente il ducato di Urbino (per una continuità di rapporti con i Della Rovere), in una diffusione quasi capillare di opere che attesta il perdurare della sua fortuna nonostante il raggelarsi della produzione in formule ormai superate (“Ricordiamo che il catalogo delle sue opere conservate annovera oltre 600 numeri,” scrive Mason).



Tiziano Vecellio, *Martirio di san Lorenzo*, chiesa dei Gesuiti, Venezia





Palma il Giovane, *Martirio di san Lorenzo*, chiesa di san Giacomo dall'Orio, Venezia

Per Palma, che muore nel 1628, Caravaggio è passato invano. Egli resta il paradigma del manierista, in equilibrio fra due scuole, quella toscana e quella veneziana, conciliando il primato del disegno e il primato del colore, dandone un esempio perfetto negli anni migliori dell'attività per l'Oratorio dei Crociferi. Risale al decennio tra la metà degli anni ottanta e la metà degli anni novanta l'inedito *San Girolamo*, in cui, con il classicismo della forma, è fortissima l'influenza di Tiziano nell'ambientazione di un paesaggio attraversato da una luce dorata, non naturalistica ma divina. Quel bagliore si rifrange sulle fronde degli alberi, sulla roccia e sulle piante, con bella evidenza plastica. In primo piano, come chiamato, Girolamo si volge, con lo sguardo perso e dolente. Il virtuosismo della pittura è straordinario, insieme alla perfetta anatomia del corpo, sia nel perizoma bianco, di tocco impressionistico, sia nel veloce bozzetto del crocifisso, momenti felici del Palma. Ma ciò che stupisce, per felicità di esecuzione, è il volto, nel quale si manifesta davvero una sensibilità tizianesca, con un vibrato potentemente espressivo che ricorda il dolente, tardo autoritratto di Tiziano. La stessa fonte luminosa rimanda ai cieli tizianeschi, come nella *Resurrezione* del polittico Averoldi. Palma mostra un equilibrio compositivo raro, offrendoci una prova notevole della sua complessa visione, in una perfetta sintesi. Non sfuggirà, infatti, agli osservatori più attenti, che il *San Girolamo*, con largo anticipo e una diversissima stesura pittorica, ha una singolare consonanza con gli ascetici, tormentati *San Girolamo* di Jusepe de Ribera. Altro il calore e la morbidezza della materia scaldata dalla luce, ma singolarmente affine il clima psicologico. Palma non graffia, accarezza.



Palma il Giovane, *San Girolamo*, Museo Puškin, Mosca

ANTONIO CORRADINI

DIRESTE CHE IL MARMO SIA CARNE



Antonio Corradini, *Adone*, Metropolitan Museum, New York



Tra le prove più alte e più ricche del barocco italiano vi è certamente la cappella Sansevero a Napoli, voluta dal principe Raimondo di Sangro. Responsabile principale e ispiratore del progetto è lo scultore Antonio Corradini, che aveva dato prova, nel corso degli anni, di un particolarissimo virtuosismo legato alla definizione dell'anatomia e delle forme dei corpi sotto veli aderenti e bagnati. Si tratta di quelle "velate" il cui prototipo risale a qualche tempo prima del 1717, quando Antonio Balestra scrive all'amico Francesco Maria Gaburri: "Ancora qui in Venezia abbiamo di presente un giovane scultore che si chiama Antonio Corradini, che si porta assai bene e ha fatto una statua d'una Fede col capo e faccia velata, che è una cosa che ha fatto stupire tutta la città."

Da quella, forse da identificare con la *Velata* ora al Louvre, Corradini raggiunge una compiuta espressione nella maestosa *Vestale Tuccia*, realizzata senza committente e rimasta invenduta, ora a palazzo Barberini. A essa si ispira la *Pudicizia* della cappella Sansevero, paradigma per la più celebre delle invenzioni del Corradini, che è il *Cristo velato*, per il quale un contratto del 25 novembre 1752, nell'archivio notarile di Napoli, ricorda il bozzetto commissionato da Raimondo di Sangro al "fu sig. maestro Antonio Corradini". Sulla sua idea, infatti, l'anno dopo Giuseppe Sanmartino esegue il suo *Cristo velato*, con sostanziali varianti. Ma la strada era stata aperta dal Corradini, protagonista indiscusso, che aveva preparato trentasei modelli in creta per la ricca decorazione della cappella. Nessun dubbio che egli sia stato uno dei più originali scultori italiani dell'età barocca, con un'originalità d'invenzione senza precedenti.

Corradini si era formato a Venezia nella bottega di Antonio Tarsia, sugli esempi di Pietro Baratta e Giuseppe Torretti, e con i precedenti moderni di Giusto Le Court e Filippo Parodi. Iscritto all'Arte dei tagliapietra nel 1711, nel 1713 aveva già bottega propria. Nello stesso anno è a Zara per la statua di *Santa Anastasia* nella chiesa di San Donato, e nel 1716 è a San Pietroburgo, dove realizza diciotto busti e due statue per il giardino d'estate di Pietro il Grande, il monumento al *Maresciallo Schulenburg* e un'altra *Velata*. Nel 1718 è a Rovigo per un altare nel duomo, nel 1719 a Gurk in Carinzia, e tra il 1719 e il 1723 a Dresda. Frattanto, nel 1722, scolpisce due statue velate a San Pietroburgo. A Venezia, nel 1723, la sua esperienza e la sua autorevolezza erano tali da fargli ottenere la separazione tra l'Arte dei tagliapietra e quella degli scultori, con un collegio a parte istituito nel 1724. Sono gli anni in cui, oltre al monumento *Manin* nel duomo di Udine e all'*Altare del Sacramento* nel duomo di Este, Corradini si occupa del restauro della Scala dei Giganti e delle sculture di Palazzo Ducale a Venezia.



Antonio Corradini, *Busto di una vestale*, Staatliche Kunstsammlungen, Dresda

La sua fama è tale che nel 1728 il barone di Montesquieu, nel suo *Viaggio in Italia*, scrive: “Attualmente c’è uno scultore, a Venezia, chiamato Corradino, Veneziano, che ha fatto un *Adone*, che appare una delle cose più belle che si possano vedere: direste che il marmo sia carne; una delle sue braccia cade senza cura, come se niente la sostenesse.” L’*Adone* è recentemente riapparso in una grande sede istituzionale, il Metropolitan Museum di New York, in circostanze tuttora non ben chiarite. Ancora, ricerche più recenti indicano nell’assai notevole collezione di Zaccaria Sagredo – con molti dipinti di Guercino, Bernardo Strozzi, Pietro da Cortona, Salvator Rosa, Piazzetta, Tiepolo – vari marmi di Giusto Le Court, di Antonio Gai, una *Velata* e due statue coricate, *Adone* e *Venere* del Corradini. Il Sagredo muore nel 1729 e le sculture

sono ricordate in un inventario del 1755 e in un secondo del 1763, sempre con la stima assai alta di 450 ducati, a indicarne la considerazione. Sappiamo che Montesquieu fu tra i rari viaggiatori stranieri che visitarono palazzo Sagredo, accompagnato dall'amico Antonio Conti. Montesquieu scrive: "Conti mi ha accompagnato presso il signor Sagredo, a Santa Sofia, che ha una casa molto bella, ornata di dipinti e sculture"; e subito dopo fa riferimento all'*Adone* del Corradini. Se si considera che sullo scalone di palazzo Sagredo vi sono ancora la *Primavera* e l'*Autunno* di Francesco Bertos, appare anche più forte l'opportunità che un'opera importante e memorabile come l'*Adone*, una volta ritrovata, venga assicurata al patrimonio artistico italiano. Andrea Bacchi, con qualche incertezza grammaticale, osserva: "L'importanza delle due statue, *Adone* e *Venere*, e l'impegno che vi dovette essere profuso da parte dello scultore è attestato anche dalla loro stima di quasi quattro volte superiore rispetto a quella della *Velata* che pure, sin da subito, era forse considerata la sua opera più emblematica".

Dopo la grande fortuna veneziana, Corradini si trasferisce in Austria, dove nel 1733 è assunto come scultore di corte. Lavora a Vienna per la decorazione della Josephbrunnen, e a Győr, in Ungheria, per la Bundesladendenkmal. A Praga compie il monumento funebre a Giovanni Nepomuceno nel duomo di San Vito. La sua stagione viennese, con la gestione del teatro insieme a Galli Bibbiena, dura fino alla morte dell'imperatore Carlo VI, nel 1740, e di Fischer von Erlach, nel 1742. Corradini, in crisi, rientra a Venezia per poi trasferirsi a Roma, dove incontra e frequenta Giovanni Battista Piranesi, nonostante i richiami dell'imperatrice Maria Teresa, che lo vuole a Vienna e lo riconferma scultore di corte. A Roma propone otto modelli di statue colossali, per rendere più resistenti i contrafforti del tamburo della cupola di San Pietro, che richiede un restauro: un'altra testimonianza della considerazione in cui il grande scultore è tenuto. A partire dal 1749, è a Napoli per la cappella Sansevero, e con questa straordinaria esperienza chiude la sua opera e la sua vita.

MATTEO PONZONE
IL SANGUE DI TIZIANO



Matteo Ponzone, *San Sebastiano curato dalle pie donne, part.*, Fondazione Cavallini Sgarbi, Ro
Ferrarese

Guardando Matteo Ponzone è difficile non azzardare un rapporto diretto con l'ultimo Tiziano, carnale e incandescente. E non posso negare di aver provato una forte emozione vedendo, sul catalogo di una vendita all'asta a Firenze, una non nitidissima fotografia di un *San Sebastiano curato dalle pie donne*, di evidente scuola veneziana, di armonioso equilibrio compiutamente barocco. Una generica indicazione lo indirizzava alla "scuola veneto emiliana del XVII secolo", mentre a me la pittura parlava di un maestro preciso, spesso confuso con Jacopo Palma il Giovane, com'era stato nel caso di uno dei dipinti veneziani provenienti dall'Istria riesumati dai depositi di palazzo Venezia a Roma. Si trattava dell'*Annunciazione* per la chiesa di Santo Stefano di Pirano, da me ascritta a Matteo Ponzone.

Pittore di nobile retorica, psicologicamente lontano dal mondo manierista, Ponzone ha un comporre largo, avvolgente e una morbida pittura di tocco, soffice, densa, che lo rende riconoscibile. Lungamente ritenuto nativo di Arbe in Dalmazia, Ponzone risulta invece battezzato a Venezia il 3 novembre 1583 nella chiesa di San Moisè. Ed è iscritto alla Fraglia dei pittori veneziani tra il 1613 e 1633. Sono questi gli anni dei suoi dipinti più noti, prima del ritorno in Dalmazia: l'*Adorazione dei magi* e l'*Annunciazione* per la chiesa di San Teonisto a Treviso, oggi al museo civico, dipinti nel 1629, così come l'*Adorazione dei pastori* della chiesa parrocchiale di Meolo. Virtuosistica esecuzione.

In questi dipinti, come nel *San Sebastiano curato dalle pie donne*, Ponzone manifesta una densità cromatica intensa e soffusa. Una stesura a macchia da cui emana un alone che esclude il contenimento del disegno, con una preziosa vivezza cromatica. Davanti a opere come queste, più che il magistero di Palma il Giovane e Sante Peranda balza appunto agli occhi un rapporto diretto con l'ultimo Tiziano. L'aveva giustamente osservato Marco Boschini, nella sua *Carta del navegar pitoresco* (1660), scrivendo che Matteo Ponzone è "l'ultimo pittore che intinge i pennelli nei colori di Tiziano". Definizione nostalgica e pertinente, alla cui suggestione è difficile sottrarsi davanti agli esiti originali del Ponzone, così come si mostrano nella virtuosistica esecuzione del *Tarquinio e Lucrezia*.

Nel *San Sebastiano*, il rosso palpitante è memorabile come il sangue sciolto di san Gennaro, e i gialli, gli azzurri e i grigi sono avvolgenti in un'inconsueta pastosità. Ponzone opera una sintesi fra moderni tagli compositivi di pieno gusto barocco e un cromatismo espansivo, emorragico, caldo, una vera trasfusione di sangue tizianesco. Ed è così forte questa eredità, in una produzione che s'inoltra fino al settimo decennio del Seicento, da far prevalere, nel riscontro della critica, la componente neocinquecentesca sull'evidenza della sua modernità e originalità, come un epigono di Palma il Giovane, più libero nell'esecuzione che nell'invenzione.



Matteo Ponzone, *San Sebastiano curato dalle pie donne*, Fondazione Cavallini Sgarbi, Ro
Ferrarese

PIETRO LIBERI

AVVENTURE DI TELE E PALAZZI



Pietro Liberi, *Venere tra le nubi con amorino*, collezione privata, Venezia



Se c'è un artista che ripete lo spirito e la gloria di Tiziano, questi è il cavalier Pietro Liberi, il più festoso e fastoso pittore veneziano, dalle esperienze varie e avventurose che conosciamo grazie a una vita encomiastica scritta, lui vivente, dal conte Galeazzo Gualdo Priorato (1664).

Nato a Padova nel 1614, Liberi, dopo un apprendistato presso il Padovanino, volle partire per Costantinopoli nel 1628, "allettato dalla curiosità di vedere quei paesi". Fece diversi viaggi in Asia Minore, "non potendo frenare l'ardentissimo suo spirito desideroso sempre di novità, dopo aver imparato la lingua turchesca, la greca, la francese, e la spagnuola (la quale egli favella quanto la naturale), e la latina fece diversi viaggi". In uno di questi viaggi, verso Gerusalemme, fu fatto prigioniero dall'Emir Fachirlin, che lo scambiò per una spia. Partendo da Costantinopoli nel 1632, su una nave greca, fu condotto a Tunisi, dove rimase schiavo per otto mesi. Fuggito "sopra una piccola e mal assettata barchetta", dopo altre avventure il Liberi tornò in Italia nel 1633. Sbarcò in Sicilia, per proseguire poi per Napoli, Livorno e Pisa, alternando il pennello alla spada, fino a quando si trovò a comandare una nave ammiraglia al servizio del cavaliere Antonio Manfredini, che contrastava con determinazione i turchi. Liberi "vedendo quell'imminente pericolo corse a quella volta con un'arma di asta in mano; seguitato da alcuni altri de' suoi, entrò fra i nemici con tanto furore, che quanti non restarono sacrificati all'armi de' cristiani furono costretti a saltare in acqua, e così il Liberi salvò la sua nave".

Nel 1637, Liberi partì per Lisbona; in quell'anno soggiornò anche a Madrid e Barcellona. Nel 1638 è a Roma; nel 1639 a Firenze, dove dipinge l'affresco con la

Gloria di casa Medici nell'oratorio dei Vanchetoni. Nel 1643, “con pomposa, e con grossa comitiva”, pieno di premi e onori, “de colane, de zogie, e de tesori, con infinite, e rare squisitezze”, torna a Venezia, dove, salvo un viaggio a Vienna per essere incoronato cavaliere dall'imperatore Leopoldo, e una tournée in Germania, Boemia e Ungheria, resterà tutta la vita. È già al culmine della carriera quando, nel sesto decennio dei Seicento, dipinge il maestoso *Cristo e l'adultera*, mostrando un'avvertita esperienza di regista teatrale, scenografo e costumista che si era largamente dispiegata negli ariosi affreschi allegorici di villa Foscarini Rossi a Stra, concepiti a partire dal 1652.



Pietro Liberi, *Cristo e l'adultera*, collezione Santa Tecla, Padova



Pietro Liberi, *Il serpente di bronzo*, chiesa san Pietro di Castello, Venezia

L'equivalente di questa elaborazione monumentale e potente, anticipazione di Salvatore Rosa e del gusto proromantico (si vedano i volti mostruosi e caricaturali sul fondo, alla Füssli, con larga, libera e veloce stesura), è nell'affine *Allegoria* del museo Verdi in villa Pallavicini a Busseto, riconosciuta da Giuseppe Cirillo e Giovanni Godi, e anche nelle due belle e coordinate *Allegorie* della storica Galleria Querini Stampalia di Venezia. È in queste opere che Liberi manifesta la derivazione, piuttosto che dalla pittura di Tiziano e Veronese, naturali ed elettivi maestri, dall'atletico plasticismo di Michelangelo; così come nell'*Ercole con Deianira* dell'Herzog Anton Ulrich-Museum di Braunschweig, con la morbida e burrosa superficie pittorica.

Liberi è pittore di carni profumate in atmosfere soffuse in cui stempera anche la forma più compiuta, dipingendo a olio come fosse pastello, con grande velocità: lo vediamo nel *Serpente di bronzo* della chiesa di San Pietro di Castello a Venezia, degli stessi anni. Le tensioni di ascendenza michelangiotesca si ritrovano anche nella *Apoteosi dell'imperatore Leopoldo* al Kunsthistorisches di Vienna, concepita durante il soggiorno alla corte imperiale nel 1658-59. E anche il *Cristo e l'adultera* fu forse dipinto durante il soggiorno viennese.

Esempio involontario del viaggiare vorticoso di Liberi, è la strana avventura di un dipinto arrivato a Roma. I quadri si muovono, e si nascondono nei luoghi più impensabili, talvolta assumendo posizioni stabili che ne celano origini e natura. È il caso di un elegante soffitto in uno dei luoghi più singolari di Roma, nel quale si mima lo spazio barocco in pieno Ottocento, con il gusto teatrale di uno scenografo d'opera lirica: palazzo Brancacci, ambiente ideale per il ballo della *Traviata* e per lo sfogo di Alfredo Germont contro Violetta Valéry, innamorata e apprensiva. Nelle stanze si agita un vento di tempesta al richiamo del furente Germont nel salotto in cui, davanti a esterrefatti testimoni, pronuncia l'insulto finale: "Pagata io l'ho!" Chi di loro, in quel fatidico momento, avesse alzato la testa, avrebbe visto un'immagine singolarmente corrispondente all'imbarazzante situazione. Nel riquadro polilobato del soffitto si vede la rappresentazione di Venere mentre cura uno spericolato amorino che, nello sporgersi troppo con l'arco e con le frecce, è caduto, letteralmente

lasciandoci le penne. Lo vediamo a terra, spaurito, con le ali spennate. La madre è accorsa premurosa per dargli aiuto e rimetterlo nelle condizioni di volare, rispetto a quelle di goffo albatro nelle quali si è ritrovato. In alto, due erotini apprendisti tengono la tavolozza del pittore.

A guardar bene, il dipinto non è nato per essere visto in orizzontale, e neppure per stare nell'animata cornice di stucco. Infatti se ne vedono le forme e le dimensioni originali rettangolari, che sono state poi ampliate per coincidere con la cornice. Dunque, lo stucco dorato chiedeva un dipinto di forme fantasiose. Niente di meglio che reperire una tela di soggetto mitologico e adattarla, allargandola, agli stucchi. D'altra parte, questo sapiente riuso antiquariale non è raro e insolito, e indica probabilmente l'urgenza di portare a compimento il grandioso palazzo, che fu costruito tra il 1892 e il 1896 dall'architetto Luca Carimini per desiderio e volontà dell'ereditiera americana Mary Elisabeth Field, moglie del principe Salvatore Brancaccio di Napoli. La vocazione spettacolare del palazzo, collegato a un parco con laghetto, casina di caccia, gazebo, coffee house, giochi d'acqua, si conferma con la costruzione del Teatro Morgana, poi Politeama Brancaccio. L'architetto, con la collaborazione dell'elegante e mondano pittore Francesco Gai, dovette reperire, da un altro palazzo, o sul mercato antiquario, la bella tela convenientemente ricollocata. Un intelligente riuso è che il palazzo fosse predisposto, con i suoi lussuosi ornamenti, ad accogliere banchetti e feste da ballo. È probabilmente in modo inconsapevole, per questo motivo funzionale e decorativo, che l'architetto e il decoratore s'imbattono in un dipinto veneto di indiscutibile prestigio. Una felice invenzione di Pietro Liberi, nel momento della sua piena e più classica maturità, quando affronta soggetti mitologici come Giove e Mnemòsine o Venere adorata per la sua grazia. Peraltro, nel dipinto di palazzo Brancacci, la tavolozza del pittore appare più tersa, più trasparente, più classica, come nelle tre Grazie che tengono fra le braccia un cupidino nel *Giudizio di Paride*, e nella sorprendentemente affine *Rebecca e Isacco*, della Galleria Corsini di Roma.

In opere come queste si vede rivivere lo spirito di Tiziano, il Tiziano più luminoso e "fidiaco" del primo tempo, quello dell'*Amor sacro e l'amor profano*. Ancora vive, al tempo della nuova tela, la sua incorrotta sensualità. Una politezza che corrisponde alle prove della metà del secolo, verso il 1650, al tempo degli affreschi in villa Foscari Negrelli (tra il 1650 e il 1652). Dell'opera, in alto, non è possibile restituire le misure, intuibili pur essendo le figure a grandezza naturale; ma l'autografia di Liberi, nel momento più classico e più felice, è indiscutibile. Un grande veneziano forzatamente fuori casa.

ANTONIO ZANCHI

PITTORE TENEBROSO



Antonio Zanchi, *Giobbe*, Fondazione Il Vittoriale degli italiani, Gardone Riviera (Brescia)

La visita al Vittoriale riserva sempre sorprese. In diverse occasioni ho studiato con attenzione il collezionismo di Gabriele d'Annunzio. Sono arrivato alla conclusione che D'Annunzio non fosse un collezionista, bensì un regista e un arredatore quasi del tutto indifferente alla qualità delle opere.

La sezione migliore della sua involontaria raccolta di opere d'arte è quella degli amici e coetanei artisti, che gli hanno certamente donato le loro opere. Fra questi spiccano, in particolare, Gaetano Previati e Arrigo Minerbi. Quest'ultimo, grande e dimenticato scultore, è il più presente fra gli altrettanto dimenticati, e pure originali, scultori. Qui voglio ricordarne i nomi, temporaneamente sciogliendoli dall'oblio: Ercole Drei, Angelo Mazzolani, Giacinto Bardotti, Carlo Pizzi, Costantino Barbella, Nicola D'Antino, Renato Brozzi, Adolfo Wildt.

Gli ultimi due, orafo e animaliere il primo, l'altro sublime scultore spiritualista, sono stati di recente rivalutati. Ma per loro, come per i pittori – fra i quali eccelle

Astolfo De Maria, figlio dell'amico Marius Pictor –, le opere d'arte non sono espressione di libera creatività, bensì frutto di una esplicita e imperiosa committenza che li indirizza verso temi personali o famigliari. A Minerbi, fra l'altro, si deve, il meraviglioso monumento funebre alla madre di Gabriele, Luisa De Benedictis, nella chiesa di San Cetto di Pescara, realizzato un anno prima della morte del poeta.

Sono queste considerazioni generali sui nutriti contemporanei che figurano nella collezione di d'Annunzio. La più importante delle poche opere antiche presenti al Vittoriale, da me riconosciuta qualche anno fa, è una piccola croce di scuola riminese, dipinta sulle due facce e in ottimo stato di conservazione. Per il resto, ci sono pochi altri dipinti e sculture antichi, pure in un'epoca in cui era possibile trovare di tutto, come mostra la collezione di Bernard Berenson, costituita di residui di centinaia di capolavori dal critico avviati in America.

Di alcuni vorrei occuparmi, a partire dal *Giobbe*, tradizionalmente riferito, per il soggetto, a Jusepe De Ribera. La qualità non sostiene un nome tanto importante, ma non si tratta neppure di un'opera di scuola. Il poeta certamente l'acquistò per la forza evocativa del personaggio, da collocare in un ambito penitenziale, o teatralmente tale. In *Giobbe*, d'Annunzio, letterariamente, riconosce se stesso. A noi interessa riconoscerne l'autore in un pur pregevole pittore veneto, l'atestino Antonio Zanchi (1631-1722), forse il più noto (e in questo s'intende l'equivoco attributivo) fra i cosiddetti pittori tenebrosi.

Evidentissima la relazione tra il *Giobbe* e la *Benedizione di Giacobbe* (ora nella Banca popolare di Novara), con i tipici colori aciduli del pittore, e la morbidezza delle carni e dei panneggi. La stesura piatta, rispetto a quella materica e graffiata di Ribera, è tipica di Zanchi, che si compiace di risalire a soggetti di lontana ispirazione caravaggesca, in un naturalismo illanguidito, come una lontana eco dei grandi modelli. Assai frequente è nelle opere di Zanchi la nudità maschile, con il torso flaccido e molle, come in questo *Giobbe* che risale alla piena maturità del pittore, nelle forme allentate e gommose tipiche della sua produzione tarda, verso il 1705-10.



Antonio Zanchi, *Giobbe*, Fondazione Il Vittoriale degli italiani, Gardone Riviera (Brescia)

GIAMBATTISTA VALENTINO PIAZZETTA

NATURALISMO SCIOLTO E LUMINOSO



Giambattista Piazzetta, *Giovane portabandiera*, part., Gemäldegalerie Alte Meister, Dresda

“Fu il Piazzetta d’ordinaria statura, di volto ben fatto, d’ingegno acuto, e non del

tutto incolto, di cortesi e grate maniere, benché amatore della solitudine, e perciò alcun poco malinconico”, così viene descritto il pittore veneziano Giambattista Valentino Piazzetta, pochi anni dopo la morte, da un contemporaneo, l’Albrizzi, che aggiunge: “Fu un pittore puntiglioso e perfezionista, lento nella consegna delle opere finite” al punto da impiegare anche dieci anni per terminare un quadro. Lentezza che venne “da alcuni attribuita a natural pigrizia e tardanza; e da altri ancora a indole capricciosa di temperamento; onde che talvolta gli convenne soffrir de’ disturbi cagionati dall’impazienza di chi aveagli ordinato una qualche opera”.

Piazzetta, tra i maestri del Settecento veneziano, è uno dei maggiori; tuttavia occupa un posto a parte e la sua figura spicca come quella dell’ultimo rappresentante del barocco in seno a un’arte ormai rococò. Era dunque in ritardo sui tempi? Non è proprio esatto. Piuttosto, egli ha una personalità insolita per un veneziano; difatti è singolare che, sia pure attraverso le necessarie mediazioni, all’origine del suo stile sia Caravaggio; che i suoi interessi siano plastici, luministici, chiaroscurali; che il suo mondo, infine, pur accettando e sostanziosamente di naturalismo, non ceda alle seduzioni dell’aneddoto, della descrizione e della frivolezza elegante abbastanza comuni nella pittura della sua città e della sua epoca, e non soltanto in quella minore.

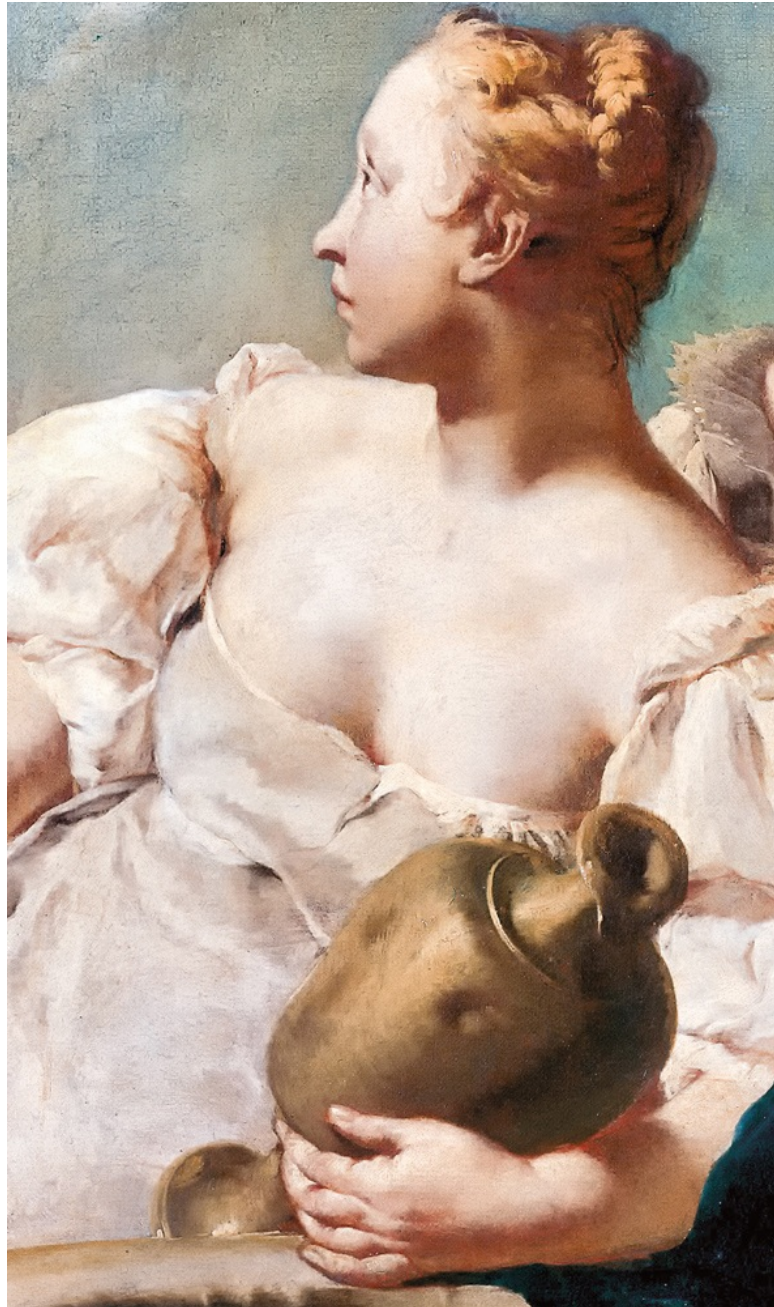
Il padre, Jacopo Piazzetta, era uno scultore in legno di Pederobba, comune del Trevigiano, venuto a stabilirsi a Venezia, dove Giambattista nasce il 13 febbraio 1683. Il ragazzo trascorre i primi anni nella bottega paterna, dove, secondo gli studiosi, non apprende granché. Ma gli anni trascorsi nella bottega di scultura e intaglio possono averlo influenzato – magari senza che se ne accorgesse, giovanissimo com’era – nel gusto formale in seguito mostrato e nell’attrazione verso espressioni di viva forza plastica. Non è insomma da escludere che questo tipo di sensibilità gli venga “per li rami” dal padre scultore e che gli anni passati nella bottega, in un’età in cui la mente è sensibilissima e serba ogni impronta, abbiano rafforzato ciò che era già *in nuce*.



Giambattista Piazzetta, *Giovane portabandiera*, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresda

Quando nel figlio si manifesta chiaramente l'inclinazione verso la pittura, Jacopo lo colloca presso Antonio Molinari, discreto artista ma poco originale, nella linea del Manierismo naturalistico veneto seicentesco. La critica moderna ritiene che nemmeno dal Molinari il giovane apprenda molto. In seguito, il Piazzetta va a Bologna (e sarà questo l'unico viaggio di tutta la sua vita), dove all'età di vent'anni "fermossi per non breve spazio, studiando e osservando con somma attenzione le meravigliose opere de' famosi Carracci, e più ancora quelle del Guercino, di cui parve volesse imitare il gusto e la maniera". Scriverà Antonio Martinetti, scolaro del Piazzetta, riferendo il racconto più volte inteso dal maestro stesso: "Partì adunque di Venezia il Piazzetta munito di lettere, e singolarmente una pel celebre Giuseppe

Crespi, detto lo Spagnuolo, nella quale gli si raccomandava il giovine iniziato alla pittura, e lo si pregava d'assisterlo co' suoi precetti. Il Crespi lo accolse con amorevolezza, e fiso fiso guardandolo, non parendogli che dovesse riuscirvi quel giovane sì serio nel portamento, gli tenne lungo discorso della difficoltà dell'arte, dissuadendolo quasi dall'impresa, ignaro che Giambattista avea fatto i primi suoi studi, e ch'era anche avanzato nel colorito, il quale in lui fu anzi migliore ne' suoi principi. Ma poiché non conviene giudicare dalla sola faccia, volle metterlo alle pruove, e gli commise che disegnasse. Il Piazzetta allora disegnò alcune teste tolte da rilievi, e colorì una mezza figura di N.D. con il puttino; e il Crespi dopo averle attonito guardate e riguardate, ruppe il silenzio con queste parole: 'Voi venite a Bologna e da me per apprendere la pittura? Voi ne sapete più di me, e io invece ho bisogno d'imparare da voi.' Ciò non fece che non seguisse a studiare a Bologna, e a esaminarvi con il Crespi le opere migliori."



Giambattista Piazzetta, *Rebecca al pozzo*, Pinacoteca di Brera, Milano



Piazzetta torna a Venezia attorno al 1711, si sposa con Rosa Muzioli, che gli darà sette figli; conquista i primi lusinghieri successi dipingendo il *Martirio di san Giacomo* (1717, chiesa di San Stae), la cui violenza compositiva per diagonali e il cui forte chiaroscuro lo collocano in antitesi alla corrente rococò. Quest'energia di composizione e di segno si nota in molte opere giovanili, come *L'apparizione della Vergine a San Filippo Neri*, in Santa Maria della Fava. Attorno al 1720, il rinnovato studio dello Strozzi e del Liss (ma anche del Solimena e di Rembrandt) lo induce a schiarire la tavolozza e a cercare effetti di luminosità più pacati e sereni. Di questo periodo è la *Gloria di san Domenico* (1725, nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo), impostata su effetti atmosferici d'ispirazione veronesiana, che non annullano però la solidità volumetrica delle figure. È, in effetti, un periodo di transizione. Piazzetta alterna a grandi composizioni sacre (*Estasi di San Francesco* nel Museo di Vicenza; *Sacrificio di Isacco* nella Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda), piene di misteriosi e suggestivi effetti d'ombra, una serie di studi sul vero, generalmente di piccole dimensioni (*Giovane portabandiera*, pure conservato a Dresda), in cui ricerca definizioni tipologiche e studia gli effetti di luce. Tuttora, si direbbe, innamorato di Caravaggio.

Questo periodo confluisce in quello successivo attorno al 1740, quando Piazzetta schiarisce definitivamente la tavolozza e si orienta verso un naturalismo sciolto e luminoso, adatto al clima culturale del tempo senza peraltro indulgere alle consuete frivolezze rococò. È il periodo migliore: dipinge l'*Assunta* (ora al Louvre, Parigi); la celeberrima *Indovina* (Venezia, Gallerie dell'Accademia); *Rebecca al pozzo* (Milano, Pinacoteca di Brera) e altri capolavori, oltre a un gran numero di disegni a

carboncino. È il periodo in cui la grande luce pomeridiana e la vibratilità dell'atmosfera entrano nella sua pittura determinando un gusto nuovo, in cui tuttavia la forma mantiene sempre il proprio valore plastico descritto dalla luce e dall'ombra.



Giambattista Piazzetta, *L'indovina*, Gallerie dell'Accademia, Venezia

Ricercato e onorato dai contemporanei, Piazzetta è tra l'altro nominato direttore dell'Accademia di Belle Arti di Venezia. Ma rimane sempre isolato e, pur avendo guadagnato abbastanza, indigente. Adesso produce poco; e quel poco che fa non lo accontenta. Ha un periodo di decadenza in ogni senso, dovuto anche alla crescente collaborazione degli allievi, durante il quale torna agli effetti teatrali e al chiaroscuro violento della giovinezza, come nella *Decollazione del Battista* (Padova, basilica del

Santo). Si spegne il 29 aprile 1754 nella sua casa al ponte dei Saloni in San Gregorio, “oppresso in parte dal male acuto, in parte da interno cordoglio”. Muore dopo sedici giorni di malattia per “mal di orina” di cui soffriva da anni. Giambattista Albrizzi “per ultima testimonianza della sua lunga e fedele amicizia” lo fa seppellire nella propria tomba nella chiesa di Santa Maria della Consolazione.



Giambattista Piazzetta, *Gloria di san Domenico*, chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, Venezia



Giambattista Piazzetta, *Decollazione del Battista*, Museo Antoniano, Padova



GIAMBATTISTA TIEPOLO

LA LUCE, PRIMA DEL TRAMONTO



Giambattista Tiepolo, *Nozze di Ludovico Rezzonico con Faustina Savorgnan*, Ca' Rezzonico, Venezia



Nella residenza in Canal Grande dei Rezzonico, progettata da Baldassarre Longhena e completata da Giorgio Massari, sul soffitto della sala omonima vediamo un'allegoria delle *Nozze di Ludovico Rezzonico con Faustina Savorgnan*, ultimo affresco a Venezia, insieme a *La Nobiltà e la Virtù accompagnano il Merito verso il tempio della Gloria immortale* nella sala del Trono, del suo artista settecentesco più celebrato, Giambattista Tiepolo.

L'opera, realizzata da Tiepolo alla fine del 1757 con la collaborazione del fedele quadraturista Girolamo Mengozzi Colonna, specialista in architetture illusorie, e del figlio Giandomenico, rappresenta i freschi coniugi fluttuanti nel cielo fra nimbi vaporosi, osservati da uno sfondato con balaustra e portati in trionfo sul carro del Sole, concesso da Apollo, entro un concerto di diverse figure allegoriche, fra cui l'Amore Cieco, la Fama, le tre Grazie, la Bellezza o Virtù, il Merito, la Sapienza, e vari puttini volanti, due dei quali li invitano a specchiarsi nella loro magnificenza.

Come nell'altro affresco per i Rezzonico-Savorgnan (*Nobiltà, Merito e Virtù*), i significati allegorici dell'opera sono in relazione con un poemetto scritto per le stesse nozze dall'abate padovano Giuseppe Gennari. Gli sposi, preceduti dall'Amore Cieco (Cupido bendato) verso cui la Bellezza – o forse la Virtù – lancia una colomba di purezza, s'indirizzano, al suono della tromba della Fama, verso la Sapienza veritiera, con la luce dell'intelletto in mano, osservati dalle tre Grazie, simboli di splendore, gioia e prosperità, e dal Merito, barbuto, armato e laureato, lo scettro del comando nella mancina, l'insegna unificata dei Rezzonico e dei Savorgnan nella destra, sotto la quale Venezia, con il suo leone di san Marco, si ammansisce. I famosi, sensuali nudi del Tiepolo sono evitati per la forte avversione al lubrico del cardinal Carlo Rezzonico, vescovo di Padova e zio di Ludovico. Lo scrupolo porta fortuna: solo

qualche mese dopo la conclusione dell'affresco, Carlo sarebbe diventato papa col nome di Clemente XIII, portandosi a Roma parte della famiglia.

Tiepolo è reduce dai successi di Würzburg e in procinto di trasferirsi a Madrid, dove finirà i suoi giorni. Il Tiepolo che lavora a Ca' Rezzonico, esito avanzato dell'ultimo esponente del primato artistico italiano, come in molti l'hanno considerato, realizza con la sua ultima opera veneziana l'ennesima apoteosi di una pittura di superba levità, che si preoccupa solo di tenere il passo di una fantasia mobile e convulsa, da letteratura epica, riprendendo i cieli e le glorie del Veronese per dissolverli in punta di pennello e zuccherarli di nuovi colori di cipria, spesso dalla consistenza dell'acquerello, giocati fra i toni prediletti del celeste e del rosa, in soffusi contrasti al chiarore della calce come luce assoluta, mantenendo comunque un senso robusto della carne e dell'ombra, memore del Piazzetta, maestro di Tiepolo, ultimo e più grande dei "tenebristi". È una nuova esibizione pirotecnica di una retorica encomiastica diventata ormai autoreferenziale, con il solito carro di Apollo e le allegorie seminude a proiettare ambizioni terrene in dimensioni mitiche sempre più esagerate e improbabili.

Ma Tiepolo immette, come in altre rappresentazioni trionfali, anche elementi ambigui, testimoni di una criticità che in epoca seguente si sarebbe detta decadente. Il Merito è vecchio, legato a un passato eroico non più emulabile nella ricca e fatua Venezia di metà Settecento. Tra i cavalli del carro s'intravede forse Fetonte, l'incapace auriga che paga a caro prezzo la sua presunzione. E anche lo specchio di verità, che blocca il trionfo in un'istantanea fotografica, è pur sempre emblema di *vanitas*, di splendore transitorio. Tiepolo è il primo a non prendersi troppo sul serio: sono feste in maschera, giochi di alta società, raffinatissimi, ma la realtà della storia sta altrove. Alla sua arte viene chiesto di scansarla, scongiurando, come in un esorcismo, la fine imminente dell'età dell'oro.



Giambattista Tiepolo, *La Virtù e la Nobiltà vincono l'Ignoranza*, Ca' Rezzonico, Venezia

Esco dalla levità dell'affresco di Ca' Rezzonico per segnalare, proprio a proposito di Tiepolo, un insopportabile caso d'incuria. Il destino ci riporta davanti ad artisti che abbiamo studiato e di cui abbiamo un ricordo romantico e lontano nel quale anche le lacune si riparano. Nella mente, essi e le loro opere si mostrano nelle migliori condizioni: quelle del desiderio che ci ha mossi e del piacere che abbiamo provato. Circa quarant'anni fa, a Venezia, entrai in palazzo Labia, imponente architettura del Settecento, per vedere gli affreschi di Giambattista Tiepolo, che mi apparvero intatti e perfettamente conservati. Il palazzo ebbe tardivi fasti nel 1951, con il memorabile e mitico Ballo Beistegui, ultima occasione mondana di una Venezia arrivata all'estrema consumazione del suo passato glorioso.

Il nuovo proprietario del palazzo, il messicano Carlos de Beistegui, aveva organizzato una delle feste più belle del secolo, cui partecipò l'alta società internazionale in costumi settecenteschi. Al "Ballo Orientale" convennero, tra gli altri blasonati, l'Aga Khan, Barbara Hutton, Orson Welles, Cecil Beaton, Gala Dalí, Fulco di Verdura, la duchessa di Devonshire e le principesse di Polignac, del Drago, Arenberg, Caetani, Colonna. I pittori Salvador Dalí, Leonor Fini, Fabrizio Clerici. E non mancarono il duca e la duchessa di Windsor e Winston Churchill. Cecil Beaton fotografò tutti gli ospiti. Mentre Christian Dior, lo stesso Dalí e il giovane Pierre Cardin disegnarono molti dei costumi. Nella memoria recente, palazzo Labia è questo. Poi, nel 1964, Beistegui lo vendette alla RAI, che iniziò importanti restauri.



Giambattista Tiepolo, *La Nobiltà e la Virtù accompagnano il Merito verso il tempio della Gloria immortale*, Ca' Rezzonico, Venezia

Il destino del palazzo e i suoi ultimi fasti sono annunciati dal salone da ballo decorato con le storie di Antonio e Cleopatra affrescate da Tiepolo tra il 1746 e il 1747. Si vedono i due personaggi nel primo incontro – con l'inverosimile baciavano di Antonio, quasi a ritmo di danza – e nel successivo banchetto, entro le grandiose quadrature architettoniche di Girolamo Mengozzi Colonna. Una così spettacolare concezione scenografica non si vedeva dai tempi di Paolo Veronese, alle cui *Nozze di Cana* Tiepolo sembra ispirarsi. Le alte colonne corinzie si ritrovano nella scena del banchetto. Quegli affreschi erano, nel mio ricordo, luminosi e integri, certamente il più bel ciclo veneziano del pittore. A distanza di alcuni anni – e dopo un rapido

sopralluogo, al tempo in cui ero il sovrintendente a Venezia –, nel 2009-10 sono tornato a palazzo Labia, e ho preso atto di una situazione stupefacente: quegli affreschi, che mi erano sembrati un Olimpo radioso, apparivano martoriati e massacrati. Decine e decine di fori sulle pareti principali in ogni punto, in corrispondenza di vistose lacerazioni dell'intonaco, malamente reintegrate con interventi di restauro, probabilmente risalenti alla metà degli anni sessanta. I buchi, d'imprecisabile profondità, con un diametro medio di un centimetro e mezzo, due centimetri, sono distribuiti ovunque, persino sul tallone del bellissimo nano di corte, e su vesti, colonne, e altri motivi architettonici. I tanti buchi e le asportazioni di materia e di colore sono ingiustificabili, gli affreschi di Tiepolo sono irrimediabilmente sfregiati.

L'intervento devastante è stato determinato da un'evidente distrazione della Sovrintendenza (allora) ai beni architettonici, il cui impulso è direttamente responsabile, anche per omesso controllo, dell'incredibile situazione di un ciclo di affreschi tra i più notevoli del Settecento europeo, e in un palazzo tanto storicamente significativo.



Giambattista Tiepolo, *Banchetto di Antonio e Cleopatra*, Palazzo Labia, Venezia

GIANDOMENICO TIEPOLO

IL SUBLIME E IL NATURALE



Giandomenico Tiepolo, *La famiglia dei contadini a mensa*, part., villa Valmarana ai Nani, Vicenza

Una delle più notevoli ville venete si trova alle porte di Vicenza, ai piedi del monte Berico. Villa Valmarana ai Nani prende il nome dalle piccole statue sulla sommità del muro di cinta, che sembrano guardare verso l'esterno e difendere l'edificio dalla curiosità di chi sta fuori. La leggenda che circonda questi nani racconta di una forma di pietà, di compassione verso una giovane donna che aveva quel difetto di nascita e che avrebbe dovuto immaginare che gran parte del mondo fosse piccolo come lei. Vera o falsa che sia la leggenda, è vero che l'edificio s'illustra non tanto per l'architettura, molto semplice – soprattutto della palazzina, dell'edificio dominicale, mentre il più interessante è l'edificio della foresteria – quanto per l'importante, straordinaria decorazione pittorica, che è certamente la più significativa, insieme a quella di Paolo Veronese a Maser, di tutta la tradizione veneziana.

La villa fu visitata da Goethe nel suo viaggio in Italia nel 1787, quando vide anche la villa La Rotonda di Palladio. E così, come nel caso della Rotonda, ebbe l'intuizione di cogliere il rapporto profondo fra il colle e l'architettura, come se fossero nati in un solo pensiero; qui ebbe la capacità di distinguere, quando ancora la ricerca storica o artistica non era perfezionata, e non aveva soprattutto la conoscenza documentaria della differenza fra una mano e l'altra, l'intervento di Giambattista Tiepolo rispetto a quello del figlio Giandomenico. Egli definì "sublime" lo stile che noi vediamo nella palazzina, nell'edificio dominicale, e "naturale" lo stile invece legato alla vita agreste che vediamo in foresteria. Un'intuizione che, mentre lui riferiva a un solo Tiepolo, Giambattista, i due registri del sublime e del naturale, sembrava già indicare in maniera chiara due caratteri distinti e due personalità: quella del padre e quella del figlio. Quindi, proprio nelle due parole "sublime" e "naturale" Goethe indicò una divaricazione, una diversità che poi gli studi hanno confermato. "Oggi ho visto la villa Valmarana – scrive Goethe – che Tiepolo ha decorato lasciando libero campo a tutte le sue virtù e ai suoi difetti. Lo stile sublime non gli è riuscito come il naturale, ma in questo vi sono cose superbe; come decoratore in generale è pieno di genialità e di risorse." E qui, proprio nel momento in cui il giovane Giandomenico fa il suo capolavoro, Goethe sembra accordargli il più alto premio, dicendo che Tiepolo è migliore nel naturale che nel sublime, che è più bravo dove dipinge le scene di vita campestre, che sono in realtà quelle di Giandomenico.



Giandomenico Tiepolo, *La famiglia dei contadini a mensa*, villa Valmarana ai Nani, Vicenza



Giambattista Tiepolo, *Sacrificio di Ifigenia*, villa Valmarana ai Nani, Vicenza



Giambattista Tiepolo, *Rinaldo abbandona Armida*, villa Valmarana ai Nani, Vicenza

Goethe, dunque, assegna il maggior merito e il maggior prestigio pittorico al figlio rispetto al padre. Il padre, di certo, ha rappresentato storie, secondo la sua chiave sublime ed eroica, come il *Sacrificio di Ifigenia*, nella sala principale della palazzina, con gli elementi architettonici del quadraturista Mengozzi Colonna, spazi teatrali entro cui certamente il mito si svolge in modo superbo. Il suo disegno è come sempre impeccabile, la retorica e il melodramma sono insuperabili, così come negli episodi della Stanza del Tasso – per esempio quello, meraviglioso, in cui vediamo Rinaldo che abbandona Armida, realizzato sempre con sublime eloquenza pittorica. Però è vero – e in quest'intuizione Goethe fu lucidissimo – che episodi come quello dei contadini a mensa, con le forme delle donne così larghe, o anche la bellissima immagine dove due contadine si avviano di spalle, o quella dove i contadini si riposano, e anche gli altri scorci di vita di campagna, di vita di villeggiatura, sono realizzati con assoluta corrispondenza allo spirito, quasi di Arcadia, della vita in villa.

Giandomenico è dunque riuscito a superare la sublime retorica del padre con esiti di pura poesia. E quello che vediamo nella palazzina, le storie e il mito a un livello di rappresentazione altissima ma sempre finta, nella finzione teatrale diventa verità dell'esistenza, sia pure in una dimensione idillica, nelle scene di campagna dipinte da Giandomenico nella foresteria.



Giandomenico Tiepolo, *Il riposo dei contadini*, villa Valmarana ai Nani, Vicenza

FRANCESCO SOLIMENA

SINFONIA DI CONTRASTI



Francesco Solimena, *Miracolo di san Nicola*, chiesa di Santa Maria cum Adnaxis, Fiumefreddo Bruzio (Cosenza)

Tra i più bei dipinti del barocco italiano, imprevedibile e appartato, vi è il *Miracolo di san Nicola* di Francesco Solimena nella remota chiesa parrocchiale di Fiumefreddo Bruzio, in Calabria, con un angelo che trasferisce in pittura il virtuosismo del marmo di Gian Lorenzo Bernini. La chiesa è Santa Maria cum Adnexis. Il dipinto è la prima grande prova giovanile di Francesco Solimena, concepita nel 1678, come sappiamo da un documento recentemente identificato dal Valente. Se ne conosce un luminoso bozzetto parziale conservato nella Galleria nazionale di Trieste, a Miramare.

La grande pala d'altare propone un compendio iconografico di tre fasi distinte della vita di san Nicola: la gloria celeste e gli episodi relativi a due miracoli da lui operati, in favore del fanciullo coppiere e per liberare i tre bambini chiusi dall'oste nella botte. L'angelo che arriva è una grande scultura di ineffabili valori tattili, fisica e pesante nel marmo di Carrara in cui la pittura si rigenera. Mirabili passaggi di viola, di rossi di gialli, la rendono l'ultimo omaggio di un pittore napoletano a Pietro da Cortona. Francesco Solimena accresce il virtuosismo di Luca Giordano, dal quale si muove, con più ampio e retorico respiro.

E con ciò si afferma come il più notevole pittore barocco attivo a Napoli tra il XVII e il XVIII secolo, definendo uno stile di grande fortuna. Alla sua scuola formano i migliori artisti del Settecento partenopeo (De Mura, Bonito, Giaquinto). Come mostra la pala di Fiumefreddo, Solimena alimenta la lezione di Luca Giordano con una rinnovata rielaborazione della tradizione secentesca (Pietro da Cortona, Mattia Preti e soprattutto Giovanni Lanfranco). Le opere dipinte tra il 1675 e il 1680 come il *Paradiso* nel duomo di Nocera e la *Visione di san Cirillo d'Alessandria* nella chiesa di San Domenico a Solofra, sono ancora sotto l'influenza del padre Angelo. A Nocera Francesco deriva l'impianto scenografico dal modello del Lanfranco napoletano. Le opere concepite a partire dal 1680, come gli affreschi di San Giorgio a Salerno e le tele di San Nicola alla Carità a Napoli, insieme agli affreschi con le *Virtù*, nella sacrestia di San Paolo Maggiore, rivelano la ripresa del gusto barocco romano innestato sulla tradizione pittorica napoletana. Gli affreschi di San Paolo Maggiore, in particolare, furono elogiati dai viaggiatori del Grand Tour, con studi e disegni derivati di diversi artisti, tra cui Fragonard e Boucher.

Più avanti il pittore curioso evidenzia un'attenzione per Mattia Preti, nel *Miracolo di San Giovanni* all'ospedale di Santa Maria della Pace, a Napoli, e in *San Francesco rinuncia al sacerdozio* sempre a Napoli, nella chiesa di Santa Maria Donnaregina, prendendo le distanze da Luca Giordano. Come quest'ultimo, anche Solimena lavorò per le maggiori corti europee, senza muoversi quasi mai da Napoli.



Francesco Solimena, *La caduta di Simon Mago*, chiesa di San Paolo Maggiore, Napoli



Francesco Solimena, *Cacciata di Eliodoro dal tempio*, chiesa del Gesù Nuovo, Napoli

In questa dimensione internazionale, egli si avvia verso uno stile sinfonico, come un largo musicale, in composizioni scenografiche di grande effetto teatrale, dove la vitalità cromatica e luministica giordanesca si arricchisce di una nuova saldezza e plasticità delle forme, agitate da forti contrasti di ombre e luci (come si vede nella magniloquente decorazione della sagrestia di San Paolo Maggiore, 1689-90). I fruttuosi contatti a Roma con Carlo Maratta e gli stimoli del movimento classicista legato all'Accademia di Francia lo sospingono verso una elaborazione formale di sempre più compiuto equilibrio compositivo, non privo di citazioni classiche (nella *Cacciata di Eliodoro dal tempio*, 1725, nella chiesa del Gesù Nuovo, e negli affreschi della cappella di San Filippo Neri, nella chiesa dei Girolamini, a Napoli). Della *Cacciata* un bozzetto è al Louvre dalla collezione di Luigi XIV, uno alla Galleria Sabauda dalla collezione di Vittorio Amedeo di Savoia, uno a palazzo Barberini a Roma. Tra le commissioni del primo ventennio del Settecento vi sono importanti tele per i Giustiniani, per i Farnese, per Eugenio di Savoia, per i Durazzo, per gli Asburgo e le famiglie vicereali.

Nel 1728 dipinge, con una gloria ormai universale, per il cardinale Michele Federico Althann, viceré di Napoli e vescovo nella città ungherese di Vác, una tela che rappresenta il prelado nell'atto di offrire all'imperatore d'Austria Carlo VI il catalogo della pinacoteca imperiale (oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna), che "suscitò un vero entusiasmo". E la sua influenza su vedrà anche in grandi veneziani come Giambattista Piazzetta e Giambattista Tiepolo. Di questo tempo sono alcuni capolavori: *Giuditta e Oloferne* (1728-33), a Vienna, Kunsthistorisches

Museum; la *Madonna con Gesù bambino* (1730 circa) al museo del monastero di Montserrat in Catalogna; *San Filippo Neri che adora la Vergine con il Bambino, affidandole la protezione di Torino*, nella chiesa di San Filippo Neri (1733-34).

Negli anni tra il 1734-35 si registra un notevole mutamento nei modi di dipingere del Solimena che sembra tornare ai modi giovanili. Lo possiamo vedere nei dipinti che realizza per Carlo III di Borbone al palazzo Reale di Caserta.

Francesco Solimena muore a Barra nel 1747.



Francesco Solimena, *Giuditta mostra al popolo la testa di Oloferne*, Kunsthistorisches Museum, Vienna

MARCANTONIO FRANCESCHINI

CALORE DI FIAMMA LONTANA



Marcantonio Franceschini, *Le ninfe che disarmano gli Amori*, palazzo Nicolosio Lomellino, Genova



Entro le rivoluzionarie esperienze, a Venezia, di Giambattista Tiepolo, e, a Napoli, di Francesco Solimena, che maturano una meravigliosa magniloquenza uscendo dalla inesauribile sensualità del barocco verso cieli luminosi, si pone quella di intatto e incontaminato classicismo di un pittore bolognese spesso trascurato: Marcantonio Franceschini. In lui si compie quella aspirazione, tutta bolognese, all'ideale classico inaugurata da Annibale Carracci e da Guido Reni, e perseguita dal migliore e più terso Cantarini e dall'insuperato Domenichino. Franceschini tutti li sublima in una cifra algida e purissima, senza tempo e senza turbamento. Nessun pittore è distante più di lui da emozioni e sentimenti, residui di una passione allontanata senza spegnere la vita congelata nella forma. La sua estetica rispecchia la condizione sentimentale del Didimo Chierico di Ugo Foscolo: "Dissi che teneva chiuse le sue passioni; e quel poco che ne traspariva, pareva calore di fiamma lontana." E le sue opere stanno davanti a noi come supreme testimonianze di un imperturbabile classicismo. In lui matura, primamente, come vedremo, e prende forma, la natura di accademico.



Marcantonio Franceschini, *Diana e Callisto*, The Princely Collections, Vaduz-Vienna



Marcantonio Franceschini, *Giunone e Apollo con Cerere, Flora e Bacco*, The Princely Collections, Vaduz-Vienna

Marcantonio Franceschini nasce a Bologna il 5 aprile 1648. Le fonti lo ricordano come un uomo buono, di oneste maniere, solito riposarsi dalle fatiche della pittura applicandosi al liuto. Come per il Guercino ne resta, fonte eccezionale di dati e riscontri sulla sua opera, il *Libro dei conti* conservato alla Biblioteca comunale di Bologna, che documenta la sua produzione pittorica dal 1684 al 1729. Intorno ai vent'anni entra nella bottega di Carlo Cignani, con il cugino Luigi Quaini. Quest'ultimo sarà in seguito suo collaboratore inseparabile. Il Cignani li impegnò per tutto l'ottavo decennio nella traduzione ad affresco dei suoi impegnativi disegni, inaugurando una ideale accademia.

Sui disegni del maestro Franceschini si applicò ancora a Forlì, nella chiesa di san Filippo Neri; a Massalombarda, in Santa Maria del Carmine; e a Parma, nel palazzo del Giardino, dove traspose i cartoni del Cignani sul tema *Amor vincit omnia*, poi variamente ripetuto da Ignazio Stern in raffinatissimi dipinti. I cartoni, conservati a Hampton Court, confermano la rispettosa traduzione delle idee del maestro da parte dei suoi collaboratori. Nel 1674 Franceschini esordisce in proprio con la pala di San Filippo Benizzi che rifiuta la tiara, per la chiesa di San Lorenzo di Budrio. Dal 1680 esce dalla utilissima bottega del Cignani. Fino al 1682 lavora alla decorazione dei palazzi delle famiglie bolognesi Ranuzzi, Monti e Marescotti. In palazzo Ranuzzi è notevole il soffitto con la *Fortuna che trascina Amore* fra monocromi che fingono rilievi. Ancora soggetti mitologici per palazzo Monti (poi Salina) dove rappresentò *Il giudizio di Paride*, *Bacco e Arianna*, e la *Gloria di Apollo*. In palazzo Marescotti (poi Brazzetti) affresca le volte della sala. Proprio attraverso tali esperienze lo stile del Franceschini evolve in una misura classica e in un purismo formale di cui sono evidenti le premesse in Guido Reni e nel Domenichino. Franceschini opera una

sintesi fra il correggismo cignanesco e il raffaellismo reniano, come suggerisce Renato Roli, e lo dimostra in opere come i *Santi Bartolomeo e Severo* (1683) della Pinacoteca di Ravenna e la *Nascita di Adone* (1684-88) alla Gemäldegalerie di Dresda. Di questi anni di prima maturità è anche la *Madonna e i santi Giovanni Battista, Luca, Pier Celestino* per la chiesa di San Giovanni dei Celestini. Nel 1690 termina gli affreschi per l'abside di San Bartolomeo. Franceschini è richiesto anche fuori di Bologna. A Finale Emilia ancora cignaneschi sono i *Santi Pietro, Paolo, Alberto, Lucrezia* nella chiesa dei Santi Filippo e Giacomo, e la *Madonna, il Bambino e san Filippo Neri* nella chiesa del Rosario. Nel 1683 dipinge per il duomo di Piacenza l'*Immacolata Concezione*, e nel 1687 il *San Tommaso di Villanova con il povero* per la chiesa di Sant'Agostino a Rimini. Nel 1688-89 dipinge i pressoché perduti affreschi del duomo di Piacenza. Alla fine, Franceschini è proiettato in una dimensione europea, ma non vorrà mai allontanarsi da Bologna. Tra i suoi collezionisti, Federico Augusto II di Sassonia, il principe Federico Cristiano, conte di Schaumburg-Lippe, il marchese di Exeter, il conte Kaunitz. I soggetti prevalenti, per la sofisticata aristocrazia europea, erano soprattutto mitologici, biblici o letterari. Il principale committente straniero del Franceschini fu il principe Adamo Giovanni di Liechtenstein che, nel 1692, lo incaricò di dipingere ventisei tele per il suo palazzo di Rossau nei sobborghi di Vienna. La conoscenza tra il principe e il Franceschini, probabilmente favorita dal Cignani, risale al 1691, quando il pittore invia a Vienna due allegorie (*Prudenza e Giustizia*). I loro rapporti sono documentati dalle lettere pubblicate da Dwight Cameron Miller nel 1991, relative ai periodi 1691-1700 e 1704-1709. La lunga intrinsechezza, anche per l'acquisto di opere d'arte, è testimoniata dai ben quarantadue dipinti di Franceschini per il principe. Le prime sedici tele, compiute tra il 1692 e il 1698, sono otto *Storie di Diana* e altrettante *Storie di Adone*, attualmente conservate a Vaduz. Nel palazzo di Rossau, a Vienna, sono le tele realizzate tra il 1706 e il 1708 e consegnate nel 1709. Per la galleria, Franceschini individuò tre temi, lungo l'asse longitudinale: al centro, *Giunone e Apollo con Cerere, Flora e Bacco*, accompagnati da divinità minori; ai lati *Giove con Mercurio*, e *Marte, Venere e Cupido*. I dipinti furono inviati in sostituzione della decorazione ad affresco per il rifiuto di Franceschini di trasferirsi a Vienna. Giampietro Zanotti scrive a proposito: "Era sì grande la folla de' lavori commessigli, che gli bisognava talora pignere ancora di notte." Nelle pale d'altare Franceschini predilesse l'esecuzione a tempera, in armonioso rapporto cromatico con gli elementi architettonici. Alla fine del secolo Franceschini dipinge per la chiesa di Santa Maria di Galliera gli affreschi della volta (*Virtù teologali*) e la pala con la *Madonna in gloria e i santi Francesco di Sales e Francesco di Assisi* (1693-95). Nello stesso tempo lavora per la chiesa di Sant'Agostino a Imola, e in Palazzo Ducale a Modena (il soffitto con l'*Incoronazione di Bradamante* allude alle nozze tra Rinaldo I d'Este e Carlotta Felicita di Brunswick). Nel 1701 è a Reggio Emilia per la decorazione ad affresco della cappella del Tesoro in San Prospero. Qui ha al suo fianco, per il paesaggio e altri particolari, Quaini e Francesco Antonio Meloni, e, per la quadratura, Enrico Haffner. Completati i lavori a

Modena, Franceschini, accompagnato da Quaini e, per le quadrature, da Meloni e Aldrovandini, è a Genova per dipingere gli affreschi, poi distrutti da un incendio del 1777, nella sala del Maggior consiglio di Palazzo Ducale. Di questa vasta impresa, conclusa nel 1704, rimangono i cartoni nel museo dell'Opera del duomo di Orvieto. Dal 1704 al 1710 Franceschini riprende l'attività nella città natale, soprattutto per committenti privati. Intanto, a Bologna, fin dal 1706, Zanotti gettava le basi per la fondazione di una Accademia di belle arti, con il concorso dei più noti artisti e uomini di cultura della città. Il conte Marsili intercede presso il senato e Clemente XI, al quale vengono inviati in dono l'*Estasi della Maddalena* e la *Comunione di santa Maria Egiziaca*, dipinte dal Franceschini intorno al 1680. Nel 1710 venne inaugurata l'Accademia, detta Clementina, in omaggio al pontefice. Franceschini collaborò fattivamente alla impresa; dei quaranta artisti, destinati a costituire il primo nucleo dell'istituto, nell'anno di fondazione, fu viceprincipe, carica attribuitagli da Cignani, a sua volta nominato principe. Sempre attivissimo, nel 1711 viene chiamato a Roma da Clemente XI, per eseguire i cartoni per i mosaici della cappella del coro in San Pietro, in precedenza affidati a Carlo Maratta. Portata a compimento la prima parte della commissione, nella primavera del 1712 torna a Bologna, dove si dedica alla realizzazione dei cartoni per le lunette. La sala Riaria del palazzo della Cancelleria a Roma è ornata, già dal 1719, con altri cartoni del Franceschini appositamente montati su tela da Domenico Michellini. Nel 1714 torna a Genova, per affrescare la volta della navata nella chiesa di San Filippo Neri. Nel 1715 dipinge a palazzo Nicolosio Lomellino, per il nobile genovese Stefano Pallavicini, la serie delle *Storie di Diana*. Altro committente genovese è il marchese Gian Filippo Durazzo, per il quale prepara due episodi della vita di Achille. Nel palazzo Durazzo Pallavicini di Genova sono conservate altre opere di Franceschini: una *Nascita di Adone* e altre cinque di soggetto religioso. Nel 1716 dipinge per il principe di Carignano *Le stagioni* (Bologna, Pinacoteca nazionale). Intanto Franceschini si impegna nell'attività dell'Accademia. E, ancora nel 1717, esegue, per la chiesa di San Filippo a Genova, un *Riposo in Egitto*; nel 1718 affresca la cappella della Madonna del Popolo nella cattedrale di Piacenza e, l'anno seguente, dipinge un *San Giorgio che uccide il drago* per la chiesa della Steccata di Parma. Nel 1720, anno in cui è di nuovo viceprincipe all'Accademia Clementina, dipinge la grande tempera con l'*Allegoria della Fama* (Bologna, Accademia di belle arti) per la commemorazione di Cignani, morto l'anno prima. Nel 1721 è nominato principe dell'Accademia Clementina. Negli ultimi anni dipinge il *Trionfo di David* (1721) ora nella collezione Marsigli Paolazzi di Monza, e la *Morte di Abele* (1723) della Pinacoteca nazionale di Bologna. Per tre chiese bolognesi realizza, quasi ottantenne: l'*Annunciazione* in Sant'Isaia (1726), *I sette santi fondatori* in Santa Maria dei Servi (1727), e *San Giacomo presenta san Rocco alla Vergine* in San Pietro (1727-28).

Muore a Bologna il 24 dicembre 1729, lasciando la sua eredità artistica al figlio Giacomo Maria. A noi, lo spirito dell'Accademia.

INDICI

INDICE DELLE IMMAGINI

- Pieter Paul Rubens, *Santa notte*, Pinacoteca civica, Fermo © 2016. Foto Scala, Firenze, [img](#) e [img](#).
- Correggio, *Natività*, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresda © 2016. Foto Scala, Firenze/bpk, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin, [img](#).
- Pieter Paul Rubens, *Circoncisione*, chiesa del Gesù, Genova © 2016. DeAgostini Picture Library/Scala, Firenze, [img](#).
- Pieter Paul Rubens, *Vergine con angeli*, chiesa Santa Maria in Vallicella, Roma © 2016. Foto Scala, Firenze/Fondo Edifici di Culto – Ministero dell’Interno, [img](#) e [img](#).
- Caravaggio, *Natività coi santi Francesco e Lorenzo*, oratorio di San Lorenzo, Palermo © 2016. Foto Scala, Firenze, [img](#) e [img](#).
- Orazio Gentileschi, *David con la testa di Golia*, Galleria Spada, Roma © 2016. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali, [img](#).
- Orazio Gentileschi, *Danae*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, [img](#) e [img](#).
- Orazio Gentileschi, *Riposo nella fuga in Egitto*, Museo del Louvre, Parigi © 2016. Foto Scala, Firenze, [img](#) e [img](#).
- Orazio Gentileschi, *Mosè salvato dalle acque*, Museo del Prado, Madrid © 2016. Copyright immagine Museo Nacional del Prado © Photo MNP / Scala, Firenze, [img](#) e [img](#).
- Orazio Gentileschi, *I martiri Valeriano, Tiburzio e Cecilia*, Pinacoteca di Brera, Milano © 2016. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali, [img](#) e [img](#).
- Artemisia Gentileschi, *Cleopatra*, Fondazione Cavallini Sgarbi, Ro Ferrarese, [img](#), [img](#) e [img](#).
- Guercino, *Cleopatra morente*, Musei di Strada Nuova, Genova © 2016. Foto Scala, Firenze, [img](#) e [img](#).
- Caravaggio, *Amore vincitore*, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlino © 2016. Foto Scala, Firenze/bpk, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin, [img](#) e [img](#).
- Giovanni Francesco Guerrieri, *Ercole e Onfale*, collezione privata, [img](#), [img](#) e [img](#).
- Orazio Gentileschi, *Circoncisione*, Pinacoteca civica Francesco Podesti, Ancona, [img](#).
- Giovanni Francesco Guerrieri, *Circoncisione*, chiesa di San Francesco, Sassoferrato (Ancona), [img](#).
- Giovanni Francesco Guerrieri, *Sant’Agnese*, Fondazione Cavallini Sgarbi, Ro Ferrarese, [img](#).

Angelo Caroselli, *Vanitas*, Fondazione Longhi, Firenze © 2016. Foto Scala, Firenze, [img](#), [img](#) e [img](#).

Angelo Caroselli, *Vanitas*, Museo Mandralisca, Cefalù (Palermo), [img](#) e [img](#).

Antonello da Messina, *Ritratto d'uomo o ritratto d'ignoto marinaio*, Museo Mandralisca, Cefalù (Palermo) © 2016. Foto Scala, Firenze, [img](#).

Angelo Caroselli, *Morte di Cleopatra*, collezione privata, [img](#).

Simon Vouet, *Tentazione di san Francesco*, chiesa di San Lorenzo in Lucina, Roma © 2016. Foto Scala, Firenze/Fondo Edifici di Culto – Ministero dell'Interno, [img](#), [img](#) e [img](#).

Simon Vouet, *La nascita della Vergine*, chiesa di San Francesco a Ripa, Roma © 2016. White Images/Scala, Firenze, [img](#) e [img](#).

Gherardo delle Notti, *Derisione di Cristo*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles © 2016. Digital Image Museum Associates/LACMA/Art Resource NY/Scala, Firenze, [img](#) e [img](#).

Gherardo delle Notti, *Adorazione dei pastori*, Galleria degli Uffizi, Firenze © 2016. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali, [img](#) e [img](#).

Gherardo delle Notti, *Decollazione di san Giovanni Battista*, chiesa di Santa Maria della Scala, Roma © 2016. Foto Scala, Firenze/Fondo Edifici di Culto – Ministero dell'Interno, [img](#) e [img](#).

Caravaggio, *Decollazione del Battista*, chiesa di San Giovanni, La Valletta (Malta) © 2016. Foto Scala, Firenze, [img](#) e [img](#).

Gherardo delle Notti, *Cristo davanti a Caifa*, National Gallery, Londra © 2016. Copyright The National Gallery, London/Scala, Firenze, [img](#).

Gherardo delle Notti, *Cena con sponsali*, Galleria degli Uffizi, Firenze © 2016. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali, [img](#) e [img](#).

Giovanni Serodine, *Gesù fra i dottori*, Museo del Louvre, Parigi © 2016. Foto Scala, Firenze, [img](#) e [img](#).

Giovanni Serodine, *Ritratto del padre*, Museo civico di Belle Arti, Lugano © 2016. Foto Scala, Firenze, [img](#), [img](#) e [img](#).

Giovanni Serodine, *Vocazione dei figli di Zebedeo*, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Ascona (Svizzera) © 2016. Andrea Jemolo/Scala, Firenze, [img](#).

Andrea Sacchi, *Visione di san Romualdo*, Pinacoteca Vaticana, Città del Vaticano © 2016. Foto Scala, Firenze, [img](#) e [img](#).

Andrea Sacchi, *La Divina Sapienza*, Palazzo Barberini, Roma © 2016. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali, [img](#).

Diego Velázquez, *Las Meninas o La famiglia di Filippo IV*, Museo del Prado, Madrid © Photo MNP / Scala, Firenze, [img](#).

Andrea Sacchi, *L'ebrezza di Noè*, collezione privata, Inghilterra, in deposito a palazzo Chigi, Ariccia, [img](#).

Andrea Sacchi, *Marcantonio Pasqualini incoronato da Apollo*, Metropolitan Museum of Art, New York © 2016. Image copyright The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Firenze, [img](#) e [img](#).

Andrea Sacchi, *Dedalo e Icaro*, Musei di Strada Nuova, Genova © 2016. Foto Fine Art Images/Heritage Images/Scala, Firenze, [img](#).

Baciccio, *Gloria del mistico agnello*, chiesa del Gesù, Roma © 2016. Foto Scala, Firenze/Fondo Edifici di Culto – Ministero dell’Interno, [img](#) e [img](#).

Baciccio, *Ritratto di Clemente IX*, Galleria Nazionale d’Arte Antica, Roma © 2016. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali, [img](#) e [img](#).

Baciccio, affreschi per la cupola della chiesa del Gesù, Roma © 2016. White Images/Scala, Firenze, [img](#).

Baciccio, *Madonna con il Bambino e sant’Anna*, cappella Albertoni, chiesa di San Francesco a Ripa, Roma © 2016. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali, [img](#).

Antonio Amorosi, *Bambina con piatto di fichi*, Pinacoteca comunale, Deruta (Perugia) © 2016. Mario Bonotto / Foto Scala, Firenze, [img](#) e [img](#).

Antonio Amorosi, *Suonatore di liuto con natura morta*, Pinacoteca Ambrosiana, Milano © 2016. © Veneranda Biblioteca Ambrosiana/DeAgostini Picture Library/Scala, Firenze, [img](#) e [img](#).

Antonio Amorosi, *Ragazza che cuce*, Museo nazionale di Arte Catalana, Barcellona © 2016. Museo Thyssen-Bornemisza/Scala, Firenze, [img](#).

Rosa da Tivoli, *Capre al pascolo*, Fondazione Cavallini Sgarbi, Ro Ferrarese, © Andrea Samaritani/Meridiana Immagini, [img](#), [img](#) e [img](#).

Morazzone, *Santa Maria Maddalena portata in cielo dagli angeli*, Fondazione Cavallini Sgarbi, Ro Ferrarese, [img](#) e [img](#).

Morazzone, *Nascita della Vergine*, chiesa di Santa Maria di Loreto, Arona (Novara) © 2016. DeAgostini Picture Library/Scala, Firenze, [img](#).

Morazzone, *Cristo che sale al Calvario*, Sacro Monte, Varallo (Vercelli) © 2016. Foto Scala, Firenze, [img](#).

Morazzone, affreschi per la cappella dell’*Ecce homo*, Sacro Monte, Varallo (Vercelli) © 2016. Foto Scala, Firenze, [img](#).

Morazzone, *Lotta di Giacobbe e l’Angelo*, Arcivescovado, Milano © 2016. Foto Scala, Firenze, [img](#) e [img](#).

Cerano, Morazzone e Giulio Cesare Procaccini, *Martirio delle sante Rufina e Seconda*, Pinacoteca di Brera, Milano © 2016. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali, [img](#).

Tanzio da Varallo, *David con la testa di Golia*, Palazzo dei Musei, Pinacoteca, Varallo (Vercelli) © 2016. Foto Scala, Firenze, [img](#) e [img](#).

Tanzio da Varallo, affreschi della cappella XXVII *Gesù davanti al tribunale di Pilato*, Santuario del Sacro Monte, Varallo (Vercelli) © DeA Picture Library, concesso in licenza ad Alinari, [img](#).

Tanzio da Varallo, affreschi della cappella XXVII *Gesù davanti al tribunale di Pilato*, Santuario del Sacro Monte, Varallo (Vercelli) © DeA Picture Library, concesso in licenza ad Alinari, [img](#).

Tanzio da Varallo, affreschi della cappella XXXIV *Pilato si lava le mani*, Santuario del

Sacro Monte, Varallo (Vercelli) © 2016. Andrea Jemolo/Scala, Firenze, [img](#).

Francesco Cairo, *Erodiade con la testa del Battista*, Pinacoteca di palazzo Chiericati, Vicenza, [img](#), [img](#) e [img](#).

Francesco Cairo, *Erodiade con la testa di San Giovanni Battista*, Museum of Fine Arts, Boston © 2016. Museum of Fine Arts, Boston. Tutti i diritti riservati/Scala, Firenze, [img](#).

Francesco Cairo, *Erodiade con la testa del Battista*, Galleria Sabauda, Torino, © Archivi Alinari, Firenze. Per concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, [img](#).

Francesco Cairo, *Cleopatra morente*, Pinacoteca Ambrosiana, Milano © Veneranda Biblioteca Ambrosiana/DeAgostini Picture Library/Scala, Firenze, [img](#).

Carlo Francesco Nuvolone, *Madonna col Bambino e i santi Carlo Borromeo e Felice da Cantalice*, Galleria Nazionale, Parma, [img](#) e [img](#).

Carlo Francesco Nuvolone, *Madonna e san Francesco con il Bambino*, chiesa di San Francesco, Rivarolo Canavese (Torino), [img](#).

Giuseppe Nuvolone, *Sacra Famiglia*, Pinacoteca Ambrosiana, Milano © 2016. © Veneranda Biblioteca Ambrosiana/DeAgostini Picture Library/Scala, Firenze, [img](#) e [img](#).

Pietro Ricchi, *Adorazione dei Magi*, chiesa di San Pietro di Castello, Venezia © 2016. Cameraphoto/Scala, Firenze, [img](#), [img](#) e [img](#).

Giacomo Ceruti, *Portarolo*, Pinacoteca di Brera, Milano © 2016. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali, [img](#) e [img](#).

Giacomo Ceruti, *La lavandaia*, Pinacoteca Tosio Martinengo, Brescia © 2016. Foto Scala, Firenze, [img](#).

Giacomo Ceruti, *Giocatori di carte*, Fondazione Il Vittoriale degli italiani, Gardone Riviera (Brescia), [img](#).

Bernardo Strozzi, *La cuoca*, Musei di Strada Nuova, Genova © 2016. Foto Scala, Firenze, [img](#), [img](#) e [img](#).

Bernardo Strozzi, *La vecchia civettuola*, Museo Puškin, Mosca © 2016. Foto Scala, Firenze, [img](#) e [img](#).

Luciano Borzone, *Ritratto di uomo*, Fondazione Cavallini Sgarbi, Ro Ferrarese, [img](#) e [img](#).

Gioacchino Assereto, *Morte di Catone*, Musei di Strada Nuova, Genova © 2016. Foto Fine Art Images/Heritage Images/Scala, Firenze, [img](#), [img](#) e [img](#).

Gioacchino Assereto, *Sacrificio di Isacco*, collezione privata, Genova, [img](#).

Genovesino, *Riposo nella fuga in Egitto*, chiesa dei santi Clemente e Imerio, Cremona, [img](#), [img](#) e [img](#).

Genovesino, *Suonatrice di liuto*, Musei di Strada Nuova, Genova © 2016. Foto Scala, Firenze, [img](#) e [img](#).

Genovesino, *Martirio di san Paolo*, Museo civico Ala Ponzone, Cremona © 2016. Mario Bonotto / Foto Scala, Firenze, [img](#) e [img](#).

Battistello Caracciolo, *Lot e le figlie*, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino © 2016.

A. Dagli Orti/Scala, Firenze, [img](#) e [img](#).

Battistello Caracciolo, *San Pietro liberato dal carcere*, Pio Monte della Misericordia, Napoli © 2016. Foto Scala, Firenze, [img](#) e [img](#).

Battistello Caracciolo, *Il battesimo di Cristo*, Quadreria dei Girolamini, Napoli © 2016. DeAgostini Picture Library/Scala, Firenze, [img](#).

Caravaggio, *Le sette opere di Misericordia*, Pio Monte della Misericordia, Napoli © 2016. Foto Scala, Firenze/Luciano Romano, [img](#).

Battistello Caracciolo, *Immacolata concezione con San Domenico e San Francesco di Paola*, chiesa di Santa Maria della Stella, Napoli © 2016. DeAgostini Picture Library/Scala, Firenze, [img](#).

Jusepe de Ribera, *San Girolamo*, Fondazione Cavallini Sgarbi, Ro Ferrarese, [img](#).

Jusepe de Ribera, *Lo storpio*, Museo del Louvre, Parigi © 2016. Foto Scala, Firenze, [img](#) e [img](#).

Jusepe de Ribera, *San Gennaro esce illeso dalla fornace*, Reale cappella del Tesoro di San Gennaro, Napoli © 2016. Foto Scala, Firenze, [img](#) e [img](#).

Jusepe de Ribera, *Apollo e Marsia*, Museo di Capodimonte, Napoli © 2016. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali, [img](#).

Jusepe de Ribera, *Pietà*, Certosa di San Martino, Napoli © 2016. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali, [img](#).

Diego Velázquez, *Venere allo specchio*, National Gallery, Londra © 2016. Copyright The National Gallery, London/Scala, Firenze, [img](#) e [img](#).

Diego Velázquez, *La fucina di Vulcano*, Museo del Prado, Madrid © Photo MNP / Scala, Firenze, [img](#) e [img](#).

Diego Velázquez, *Giacobbe riceve la tunica di Giuseppe*, monastero dell'Escorial, Madrid © 2016. Foto Scala, Firenze, [img](#) e [img](#).

Luca Giordano, *La fucina di Vulcano*, Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo © 2016. Foto Fine Art Images/Heritage Images/Scala, Firenze, [img](#) e [img](#).

Luca Giordano, *Apoteosi della famiglia Medici*, Soffitto di Palazzo Medici Riccardi, Firenze © 2016. Foto Scala, Firenze, [img](#).

Mattia Preti, *San Sebastiano*, Museo di Capodimonte, Napoli © 2016. Foto Scala, Firenze/Luciano Romano – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali, [img](#).

Mattia Preti, *Crocifissione di San Pietro*, The Barber Institute of Fine Arts, Birmingham © Bridgeman Images, [img](#) e [img](#).

Mattia Preti, *Battesimo di Cristo*, Museo Nazionale, La Valletta (Malta) © 2016. Foto Scala, Firenze, [img](#).

Mattia Preti, *Il martirio di San Paolo*, Museum of Fine Arts, Houston © Bridgeman Images, [img](#).

Francesco Cozza, *Trionfo della Divina Sapienza*, Biblioteca del Collegio Innocenziano presso il palazzo Pamphili, piazza Navona, Roma © 2016. DeAgostini Picture Library/Scala, Firenze, [img](#) e [img](#).

Francesco Cozza, *Madonna che adora il Bambino con cherubini*, Pinacoteca Corrado

Giaquinto, Bari © 2016. Mario Bonotto / Foto Scala, Firenze, [img](#) e [img](#).

Francesco Cozza, *Predica di san Giovanni Battista*, Fondazione Cavallini Sgarbi, Ro Ferrarese, [img](#).

Alessandro Algardi, *Il Sonno*, Galleria Borghese, Roma © Archivi Alinari, Firenze. Per concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, [img](#) e [img](#).

Alessandro Algardi, *Decollazione di San Paolo*, chiesa di San Paolo Maggiore, Bologna © 2016. DeAgostini Picture Library/Scala, Firenze, [img](#).

Alessandro Algardi, *Busto di Olimpia Maidalchini Pamphili*, Galleria Doria Pamphili, Roma © Archivi Alinari, Firenze, [img](#).

Alessandro Algardi, *Monumento a Leone XI*, basilica di San Pietro, Città del Vaticano © 2016. Foto Scala, Firenze, [img](#).

Carlo Bononi, *Nozze di Cana*, Pinacoteca Nazionale, Ferrara © Finsiel/Archivi Alinari. Per concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, [img](#) e [img](#).

Mastelletta, *Ritrovamento di Mosè*, Galleria Estense, Modena © 2016. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali, [img](#), [img](#), [img](#).

Mastelletta, *Matrimonio mistico di santa Caterina*, Galleria Spada, Roma © 2016. DeAgostini Picture Library/Scala, Firenze, [img](#).

Guercino, *Lucrezia*, Fondazione Marini Clarelli Santi, Perugia, [img](#), [img](#) e [img](#).

Guercino, *Diana*, Fondazione Marini Clarelli Santi, Perugia, [img](#), [img](#) e [img](#).

Benedetto Zalone, *Riposo nella fuga in Egitto*, Fondazione Cavallini Sgarbi, Ro Ferrarese, [img](#) e [img](#).

Benedetto Zalone, *San Matteo e l'angelo con la Madonna col Bambino e i santi Nicola da Tolentino e Francesca Romana*, Pinacoteca civica, Cento (Ferrara), [img](#).

Matteo Loves, *San Rocco e l'angelo*, Fondazione Cavallini Sgarbi, Ro Ferrarese, [img](#), [img](#) e [img](#).

Simone Cantarini, *Sacra Famiglia*, Galleria Borghese, Roma © 2016. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali, [img](#) e [img](#).

Simone Cantarini, *Doppio ritratto di gentiluomo e gentildonna con rosario*, Collezioni d'Arte e di Storia della Fondazione Carisbo, Bologna, [img](#) e [img](#).

Guido Cagnacci, *La morte di Cleopatra*, Kunsthistorisches Museum, Vienna © 2016. Foto Austrian Archives/Scala, Firenze, [img](#) e [img](#).

Guido Cagnacci, *San Sebastiano*, collezione privata, [img](#).

Guido Cagnacci, *Gloria di san Valeriano*, Pinacoteca civica, Forlì © 2016. Foto Scala, Firenze, [img](#) e [img](#).

Sassoferrato, *Madonna e il Bambino con i cherubini in gloria*, Pinacoteca di Brera, Milano © 2016. Christie's Images, London/Scala, Firenze, [img](#) e [img](#).

Sassoferrato, *Madonna del Rosario*, cappella di Santa Caterina, basilica di Santa Sabina, Roma © 2016. DeAgostini Picture Library/Scala, Firenze, [img](#) e [img](#).

Carlo Dolci, *Angelo custode*, Museo dell'Opera del duomo, Prato © 2016. Foto Scala, Firenze, [img](#) e [img](#).

Carlo Dolci, *Davide con la testa di Golia*, Pinacoteca di Brera, Milano © 2016. Album/Scala, Firenze, [img](#) e [img](#).

Sebastiano Mazzoni, *Annunciazione*, Gallerie dell'Accademia, Venezia © 2016. Cameraphoto/Scala, Firenze, [img](#), [img](#) e [img](#).

Sebastiano Mazzoni, *Morte di Cleopatra*, Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi, Rovigo © 2016. Foto Scala, Firenze, [img](#).

Sebastiano Mazzoni, *Ritratto di capitano veneziano*, Musei civici agli Eremitani, Padova, © 2016. Cameraphoto/Scala, Firenze – Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali, [img](#).

Alessandro Rosi, *Agar e l'angelo*, collezione privata © 2016. Christie's Images, London/Scala, Firenze, [img](#), [img](#) e [img](#).

Giovanni Martinelli, *Madre con la bambina*, Fondazione Cavallini Sgarbi, Ro Ferrarese, [img](#) e [img](#).

Giovanni Martinelli, *Miracolo della mula*, chiesa di San Francesco, Pescia (Pistoia) © 2016. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali, [img](#).

Andrea Bolgi, *Ritratto di Vittoria De Caro*, chiesa di San Lorenzo Maggiore, Napoli © 2016. Foto Scala, Firenze/Luciano Romano, [img](#).

Andrea Bolgi, *Busto di Giovanni Camillo Cacace*, chiesa di San Lorenzo Maggiore, Napoli © 2016. Foto Scala, Firenze/Luciano Romano, [img](#).

Andrea Bolgi, *Apparato scultoreo della cappella Cacace*, chiesa di San Lorenzo Maggiore, Napoli © 2016. Foto Scala, Firenze/Luciano Romano, [img](#).

Francesco Furini, *Pittura e Poesia*, palazzo Pitti, Galleria Palatina, Firenze © 2016. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali, [img](#).

Francesco Furini, *Aurora e Cefalo*, Museo de Arte, Ponce (Portorico) © 2016. Foto Scala, Firenze, [img](#) e [img](#).

Francesco Furini, *Ila e le ninfe*, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Firenze © 2016. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali, [img](#).

Francesco Furini, *Lot e le figlie*, Museo del Prado, Madrid © 2016. Copyright immagine Museo Nacional del Prado © Photo MNP / Scala, Firenze, [img](#).

Francesco Furini, *Maddalena penitente*, Kunsthistorisches Museum, Vienna © 2016. Foto Austrian Archives/Scala, Firenze, [img](#).

Francesco Furini, *Immacolata concezione*, chiesa di Santa Maria, Santomato (Pistoia) © 2016. Foto Scala, Firenze, [img](#).

Bernardino Mei, *Il ciarlatano*, collezione Banca Monte dei Paschi, Siena, [img](#) e [img](#).

Bernardino Mei, *Betsabea al bagno*, collezione Banca Monte dei Paschi, Siena © 2016. Foto Scala, Firenze, [img](#).

Bernardino Mei, *Antioco e Stratonice*, collezione Banca Monte dei Paschi, Siena, [img](#).

Palma il Giovane, *Cristo in gloria che benedice il doge Renier Zen*, Oratorio dei Crociferi, Venezia © 2016. Cameraphoto/Scala, Firenze, [img](#) e [img](#).

Tiziano Vecellio, *Martirio di san Lorenzo*, chiesa dei Gesuiti, Venezia © 2016. Cameraphoto/Scala, Firenze, [img](#) e [img](#).

Palma il Giovane, *Martirio di san Lorenzo*, chiesa di san Giacomo dall'Orio, Venezia © 2016. Cameraphoto/Scala, Firenze, [img](#).

Palma il Giovane, *San Girolamo*, Museo Puškin, Mosca © 2016. Foto Scala, Firenze,

img.

Antonio Corradini, *Adone*, Metropolitan Museum, New York, img e img.

Antonio Corradini, *Busto di una vestale*, Staatliche Kunstsammlungen, Dresda © 2016. Foto Scala, Firenze/bpk, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin, img.

Matteo Ponzone, *San Sebastiano curato dalle pie donne*, Fondazione Cavallini Sgarbi, Ro Ferrarese, img e img.

Pietro Liberi, *Venere tra le nubi con amorino*, collezione privata, Venezia © 2016. A. Dagli Orti/Scala, Firenze, img e img.

Pietro Liberi, *Cristo e l'adultera*, collezione Santa Tecla, Padova, img.

Pietro Liberi, *Il serpente di bronzo*, chiesa san Pietro di Castello, Venezia © 2016. Cameraphoto/Scala, Firenze, img.

Antonio Zanchi, *Giobbe*, Fondazione Il Vittoriale degli italiani, Gardone Riviera (Brescia), © Marco Beck Peccoz / Fondazione Il Vittoriale degli italiani, img e img.

Giambattista Piazzetta, *Giovane portabandiera*, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresda © 2016. Foto Scala, Firenze/bpk, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin, img e img.

Giambattista Piazzetta, *Rebecca al pozzo*, Pinacoteca di Brera, Milano © 2016. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali, img e img.

Giambattista Piazzetta, *L'indovina*, Gallerie dell'Accademia, Venezia © 2016. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali, img.

Giambattista Piazzetta, *Gloria di san Domenico*, chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, Venezia © 2016. Foto Scala, Firenze, img.

Giambattista Piazzetta, *Decollazione del Battista*, Museo Antoniano, Padova © 2016. Foto Scala, Firenze, img e img.

Giambattista Tiepolo, *Nozze di Ludovico Rezzonico con Faustina Savorgnan*, Ca' Rezzonico, Venezia © 2016. Cameraphoto/Scala, Firenze, img e img.

Giambattista Tiepolo, *La Virtù e la Nobiltà vincono l'Ignoranza*, Ca' Rezzonico, Venezia © 2016. Foto Scala, Firenze, img.

Giambattista Tiepolo, *La Nobiltà e la Virtù accompagnano il Merito verso il tempio della Gloria immortale*, Ca' Rezzonico, Venezia © 2016. Cameraphoto/Scala, Firenze, img.

Giambattista Tiepolo, *Banchetto di Antonio e Cleopatra*, Palazzo Labia, Venezia © 2016. Foto Scala, Firenze, img.

Giandomenico Tiepolo, *La famiglia dei contadini a mensa*, villa Valmarana ai Nani, Vicenza © 2016. Foto Scala, Firenze, img e img.

Giambattista Tiepolo, *Sacrificio di Ifigenia; Rinaldo abbandona Armida*, villa Valmarana ai Nani, Vicenza © 2016. Foto Scala, Firenze, img e img.

Giandomenico Tiepolo, *Il riposo dei contadini*, villa Valmarana ai Nani, Vicenza © 2016. Foto Scala, Firenze, img.

Francesco Solimena, *Miracolo di san Nicola*, chiesa di Santa Maria cum Adnexis, Fiumefreddo Bruzio (Cosenza), img.

Francesco Solimena, *La caduta di Simon Mago*, chiesa di San Paolo Maggiore, Napoli © 2016. Foto Scala, Firenze/Luciano Romano/Fondo Edifici di Culto - Ministero dell'Interno, [img](#).

Francesco Solimena, *Cacciata di Eliodoro dal tempio*, chiesa del Gesù Nuovo, Napoli © 2016. DeAgostini Picture Library/Scala, Firenze, [img](#).

Francesco Solimena, *Giuditta mostra al popolo la testa di Oloferne*, Kunsthistorisches Museum, Vienna © 2016. White Images/Scala, Firenze, [img](#).

Marcantonio Franceschini, *Le ninfe che disarmano gli Amori*, Palazzo Nicolosio Lomellino, Genova © 2016. DeAgostini Picture Library/Scala, Firenze, [img](#) e [img](#).

Marcantonio Franceschini, *Diana e Callisto*, Palais Liechtenstein, Vienna © 2016. Liechtenstein, The Princely Collections, Vaduz-Vienna/Scala, Firenze, [img](#).

Marcantonio Franceschini, *Giunone e Apollo con Cerere, Flora e Bacco*, Palais Liechtenstein, Vienna © 2016. Liechtenstein, The Princely Collections, Vaduz-Vienna/Scala, Firenze, [img](#).

INDICE GENERALE

Una cura che fa scintillare di Paolo Di Paolo

Come una introduzione. Rubens vede Caravaggio

DALL'OMBRA ALLA LUCE

Capitolo I. Roma

Orazio Gentileschi. Realismo magico
Artemisia Gentileschi. Corpo prima che anima
Giovanni Francesco Guerrieri. Intimismo rustico
Angelo Caroselli. Una storia borgesiana
Simon Vouet. Inferno dei sensi
Gherardo delle Notti. L'invenzione della lampadina
Giovanni Serodine. La realtà che vibra
Andrea Sacchi. Pennelli intinti nella cenere
Giovanni Battista Gaulli detto il Baciccio. Incontinenza delle forme
Antonio Amorosi. Il Raffaello delle bambocciate
Philipp Peter Roos detto Rosa da Tivoli. Ho parlato a una capra

Capitolo II. Lombardia

Pier Francesco Mazzucchelli detto Morazzone. Il vento impetuoso dei sogni
Tanzio da Varallo. La bellezza dei ragazzi
Francesco Cairo. Il buio della coscienza
Carlo Francesco Nuvolone. Renoir lombardo
Giuseppe Nuvolone. Apoteosi del barocco lombardo
Pietro Ricchi detto il Lucchese. Una sorpresa a Brescia
Giacomo Ceruti. Miseria senza consolazione

Capitolo III. Liguria

Bernardo Strozzi. Oltre le barriere della realtà e della visione
Luciano Borzone. Ansie e turbamenti
Gioacchino Assereto. Lirico e intimista
Luigi Miradori detto il Genovesino. Grande pittore lombardo

Capitolo IV. Napoli

Battistello Caracciolo. Inclinatione onirica
Jusepe de Ribera. Sensuale realismo
Diego Velázquez. In competizione con Dio
Luca Giordano. Fucina di pittura

Capitolo V. Calabria

Mattia Preti. Il teatro oltre la vita
Francesco Cozza. Luce aurorale

Capitolo VI. Emilia e Marche

Alessandro Algardi. Al fianco di Bernini
Carlo Bononi. Rituali geometrici
Andrea Donducci detto il Mastelletta. Infiniti spazi
Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino. Tre ritrovamenti
Benedetto Zalone. Incanto oltre ogni letteratura
Matteo Loves. Intensamente sentimentale
Simone Cantarini. Anime impigliate nella tela
Guido Cagnacci. Erotismo e poesia
Giovanni Battista Salvi detto il Sassoferrato. L'infinita distanza dai sensi

Capitolo VII. Firenze

Carlo Dolci. Ossessione e virtuosismo
Sebastiano Mazzoni. Vento di follia
Alessandro Rosi. La pittura come festa
Giovanni Martinelli. Grazia austera
Andrea Bolgi. Vita sospesa
Francesco Furini. Le belle non vogliono spogliarsi, le brutte non sono il caso...
Bernardino Mei. Sensualità razionale

Capitolo VIII. Venezia e oltre

Palma il Giovane. Fra manierismo e naturalismo
Antonio Corradini. Direste che il marmo sia carne
Matteo Ponzone. Il sangue di Tiziano
Pietro Liberi. Avventure di tele e palazzi
Antonio Zanchi. Pittore tenebroso
Giambattista Valentino Piazzetta. Naturalismo sciolto e luminoso
Giambattista Tiepolo. La luce, prima del tramonto
Giandomenico Tiepolo. Il sublime e il naturale
Francesco Solimena. Sinfonia di contrasti
Marcantonio Franceschini. Calore di fiamma lontana

Indice delle immagini

Indice

Trama	2
Vittorio Sgarbi	3
Occhiello	4
Frontespizio	6
Copyright	7
Una cura che fa scintillare di Paolo Di Paolo	8
Come una introduzione. Rubens vede Caravaggio	11
Dall'ombra alla luce	26
Capitolo I. Roma	27
Orazio Gentileschi. Realismo magico	28
Artemisia Gentileschi. Corpo prima che anima	38
Giovanni Francesco Guerrieri. Intimismo rustico	45
Angelo Caroselli. Una storia borgesiana	54
Simon Vouet. Inferno dei sensi	64
Gherardo delle Notti. L'invenzione della lampadina	69
Giovanni Serodine. La realtà che vibra	82
Andrea Sacchi. Pennelli intinti nella cenere	89
Giovanni Battista Gaulli detto il Baciccio. Incontinenza delle forme	98
Antonio Amorosi. Il Raffaello delle bambocciate	106
Philipp Peter Roos detto Rosa da Tivoli. Ho parlato a una capra	113
Capitolo II. Lombardia	118
Pier Francesco Mazzucchelli detto Morazzone. Il vento impetuoso dei sogni	119
Tanzio da Varallo. La bellezza dei ragazzi	130
Francesco Cairo. Il buio della coscienza	137
Carlo Francesco Nuvolone. Renoir lombardo	147
Giuseppe Nuvolone. Apoteosi del barocco lombardo	151
Pietro Ricchi detto il Lucchese. Una sorpresa a Brescia	154
Giacomo Ceruti. Miseria senza consolazione	158
Capitolo III. Liguria	164
Bernardo Strozzi. Oltre le barriere della realtà e della visione	165

Luciano Borzone. Ansie e turbamenti	171
Gioacchino Assereto. Lirico e intimista	174
Luigi Miradori detto il Genovesino. Grande pittore lombardo	179
Capitolo IV. Napoli	189
Battistello Caracciolo. Inclinazione onirica	190
Jusepe de Ribera. Sensuale realismo	198
Diego Velázquez. In competizione con Dio	207
Luca Giordano. Fucina di pittura	214
Capitolo V. Calabria	220
Mattia Preti. Il teatro oltre la vita	221
Francesco Cozza. Luce aurorale	229
Capitolo VI. Emilia e Marche	236
Alessandro Algardi. Al fianco di Bernini	237
Carlo Bononi. Rituali geometrici	245
Andrea Donducci detto il Mastelletta. Infiniti spazi	248
Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino. Tre ritrovamenti	253
Benedetto Zalone. Incanto oltre ogni letteratura	262
Matteo Loves. Intensamente sentimentale	267
Simone Cantarini. Anime impigliate nella tela	272
Guido Cagnacci. Erotismo e poesia	278
Giovanni Battista Salvi detto il Sassoferrato. L'infinita distanza dai sensi	286
Capitolo VII. Firenze	291
Carlo Dolci. Ossessione e virtuosismo	292
Sebastiano Mazzoni. Vento di follia	299
Alessandro Rosi. La pittura come festa	305
Giovanni Martinelli. Grazia austera	310
Andrea Bolgi. Vita sospesa	314
Francesco Furini. Le belle non vogliono spogliarsi, le brutte non sono il caso...	319
Bernardino Mei. Sensualità razionale	327
Capitolo VIII. Venezia e oltre	332
Palma il Giovane. Fra manierismo e naturalismo	333
Antonio Corradini. Direste che il marmo sia carne	340
Matteo Ponzone. Il sangue di Tiziano	345
Pietro Liberi. Avventure di tele e palazzi	348

Antonio Zanchi. Pittore tenebroso	353
Giambattista Valentino Piazzetta. Naturalismo sciolto e luminoso	356
Giambattista Tiepolo. La luce, prima del tramonto	366
Giandomenico Tiepolo. Il sublime e il naturale	373
Francesco Solimena. Sinfonia di contrasti	379
Marcantonio Franceschini. Calore di fiamma lontana	384
Indici	390
Indice delle immagini	391
Indice generale	400