

A detailed still life painting featuring a variety of musical instruments and sheet music. In the upper left, a harp with a wooden frame and numerous strings is partially visible. A blue cloth is draped behind the instruments. Several woodwind instruments, including flutes and recorders, are scattered across the scene. A large, prominent oboe or similar woodwind instrument lies diagonally across the center. In the lower left, a violin and its bow are visible. Two sheets of handwritten musical notation are placed among the instruments. The background is a dark, textured surface, and the foreground features a patterned rug with red and blue geometric designs. The overall composition is dense and rich in detail, with a focus on the textures and colors of the instruments and the fabric.

MUSICA DIPINTA

MUSICA DIPINTA

Dipinti e disegni dal XV al XIX secolo

A cura di

Alessandra Baroni Vannucci

Musica Dipinta.

Dipinti e disegni dal XV al XIX secolo

8 luglio – 14 ottobre 2018



A cura di

Alessandra Baroni

Fondazione Ivan Bruschi

Carlo Sisi

Conservatore

Elisabetta Bidini

Paola Falsetti

Luca Lunghi

Ubi Banca - Supervisione

Silvano Manella

Maria Ide Moretti

Stefano Pierucci

Marta Cirinei

Antonio Benigni

Grafica e stampa

De Stijl Art Publishing

Con testi di

Francesca Baldassarri

Alessandra Baroni Vannucci

Carlo Falciani

Erich Schleier

Carlo Sisi

Nicola Spinosa

ISBN 978-88-904451-8-7

©Enrico Frascione, 2018

Molti e suggestivi sono gli spunti offerti dal 'labirinto' collezionistico che Ivan Bruschi ha lasciato alla città con il preciso obbiettivo di saldare la memoria della propria esperienza antiquaria alla vitalità di un progetto museale capace di trasformarsi in luogo di elaborazione culturale, aperto a diverse discipline quante sono quelle cui fanno riferimento le opere ora conservate ed esposte nell'antico Palazzo del Capitano del Popolo. La mostra che qui si presenta è un esempio di tale incrocio interdisciplinare, poiché unisce l'esposizione della preziosa raccolta di dipinti e disegni appartenente ad un noto ed appassionato antiquario ad un evento di prestigio internazionale che sotto il segno della ricerca musicale coniuga spartiti ed arti figurative, collegando così Casa Bruschi ai temi del dibattito artistico contemporaneo. Si tratta della seconda stagione del 'Summer Course' ideato e coordinato da Alessandra Baroni che, ospitato nella Casa Museo, vedrà svolgersi in più giorni seminari tenuti da diversi specialisti sulle intersezioni fra arte e musica, quelle che la mostra intende contemporaneamente illustrare con esempi molto significativi e per buona parte inediti. Grazie alla generosa collaborazione e al sostegno di Enrico Frascione, al quale va il sentito ringraziamento della Fondazione, amministrata da Ubi Banca, si è potuto allestire un percorso espositivo che per la sua qualità e varietà, si configura come un vero e proprio 'archivio' visivo a disposizione degli studi ma anche, e soprattutto, come una originalissima occasione offerta al pubblico di ripercorrere, fra XV e XIX secolo, figure, allegorie e miti composti in un affascinante catalogo dedicato alla *Musica dipinta*.

Carlo Sisi



MUSICA DIPINTA

Dipinti e disegni dal XV al XIX secolo

L'idea di allestire una mostra di dipinti e disegni che avesse come soggetto la Musica è nata durante la preparazione del corso internazionale sulla grafica antica e sul collezionismo d'arte (Arezzo-Florence Summer Course 2018 – *Imagery of Passion: Prints, Music and Drawings in Italian Prints Collections, 16th-18th centuries*), giunto quest'anno alla sua seconda edizione. La splendida cornice del Museo Casa Ivan Bruschi, ovvero la dimora dell'inventore della Fiera Antiquaria di Arezzo che celebra quest'anno il primo cinquantennio dalla sua fondazione, ci ha concesso di onorare anche questa ricorrenza permettendo di affiancare alla collezione d'arte permanente, e in particolare alla splendida raccolta di stampe e manoscritti musicali, anche un inedito percorso di opere pittoriche e grafiche provenienti dall'importante collezione di Enrico Frascione.

Il tema della *musica picta* è tra i più affascinanti nella storia delle arti. L'opera effimera e intangibile, come l'esecuzione di un brano musicale o vocale, di un balletto o di una *pièce* teatrale, acquisisce nell'incontro con l'arte figurativa una risonanza permanente che provoca un impatto emozionale particolare a cui ci è sembrato degno di offrire questo piccolo ma intenso percorso espositivo, ricco d'inediti gioielli presentati al pubblico per la prima volta. Un percorso intimo, fatto di dipinti e opere su carta di rara qualità e di ancor più raro soggetto, da godere 'in punta di piedi' ma nella più totale pienezza dei sensi: come per la *Dama mascherata*, lo splendido pastello di Lorenzo Tiepolo, nel cui sguardo nascosto e compiaciuto il visitatore ritrova la propria curiosità e il piacere misterioso per la bellezza.

La musica che abbiamo voluto qui rappresentare è innanzitutto quella sacra che deve proprio a questa città i natali del suo primo trascrittore, quel Guido d'Arezzo che prima dell'anno Mille s'ispirò alla struttura anatomica della mano sinistra, poi detta Mano Armonica o Guidoniana, per mettere a punto un sistema di notazione che aiutasse gli allievi a memorizzare la divisione esacordale del sistema armonico in uso¹. *L'Incipit* dell'inno in gregoriano *Pange lingua*, dedicato al mistero della consacrazione dell'ostia da San Tommaso d'Aquino nella festività del *Corpus Domini* è raffigurato

1. Cfr. Guido d'Arezzo, monaco pomposiano: atti dei convegni di studio, (Codignoro, Ferrara, Abbazia di Pomposa 3 ottobre 1997; Arezzo, Biblioteca Città di Arezzo 29-30 maggio 1998), a cura di A. Rusconi, Firenze, Leo S. Olschki, 2000. Si vedano inoltre L. Pelliccia, *Guido Aretino, ossia Nuova istituzione di Canto fermo e fratto, compilata nei lavori dei più antichi e recenti autori*, a cura del sacerdote Vincenzo Pelliccia, Napoli, De Angelis, 1877; S. Crotti, *Guido d'Arezzo (tra storia e leggenda)*, prefazione di L. Bronzi, Arezzo, Helicon, 2001.



Fig. 1 - Adriaen Collaert da Johannes Stradanus, *Encomium Musices*, frontespizio



Fig. 2 - Jan Sadeler, da Pieter de Witte (Pietro Candido), *Re Davide e i Cori Angelici*

in una delle due rare pagine miniate risalenti ad una felice mano anonima di area lombarda degli inizi del quindicesimo secolo. Più complesso il tema biblico del *Trionfo di Re David con l'Arca dell'Alleanza*, nello studio a penna del modenese Giacomo Zoboli, la cui derivazione affonda le radici nella tradizione dei 'mottetti pittorici'², molto popolari nella grafica nordica della seconda metà del Cinquecento, a cui appartenne anche la serie di stampe *Encomium Musices*³ (fig. 1), incisa da Adriaen Collaert su disegno di Johannes Stradanus ed edita ad Anversa intorno al 1590 da Philips Galle. Questa raccoglie alcune nuove iconografie bibliche sul tema del giubilo musicato e include anche l'episodio di Re David festante con l'Arca dell'Alleanza. A questo possiamo affiancare anche il celebre bulino di Jan Sadeler I dal disegno preparatorio di Pieter de Witte (Pietro Candido) con *Re David e i cori angelici* conservato al Gabinetto Disegni e stampe degli Uffizi⁴, a cui si accompagna uno dei più spettacolari *ensemble* di angeli musicanti del tardo Rinascimento (Fig. 2).

A Francesco Solimena si deve invece il bellissimo disegno a penna e inchiostro acquerellato preparatorio al dipinto con la *Visione di San Francesco* di Dresda, anche questo incentrato sull'assolo dell'Angelo centrale, protagonista assoluto della scena, che suona uno strumento a corda (violino o viola da braccio) per coinvolgere lo spettatore non solo con gli occhi, ma anche con l'udito, nella sublimazione della visione trascendentale del Santo.

Non poteva mancare l'iconografia della *Santa Cecilia* cantante, eroina ed emblema della musica sacra, già nota grazie al celebre esempio di Raffaello (ma anche di Orazio e Artemisia Gentileschi), qui rappresentata nel sontuoso e assai raro bulino settecentesco di Étienne Picart, derivato dal dipinto oggi conservato al Louvre che Domenico Zampieri, detto il Domenichino, eseguì nel 1617 (Fig. 3). Inno silenzioso ma ricco delle sue più complete sonorità grazie alla perfetta leggibilità del manoscritto musicale che rappresenta il vero protagonista della composizione, insieme al preziosissimo strumento musicale dal ricco ricciolo intagliato e figurato⁵.

Più corposa e immaginifica la sezione della musica del mito nella cultura figurativa allegorica, celebrata nel primo teatro musicale italiano tra Cinque e Seicento, che fu più specificatamente fiorentino grazie alla nascita della Camerata dei Bardi, una sorta di movimento costituito da poeti, letterati e



Fig. 3 - Il Domenichino, *Santa Cecilia*, Parigi, Louvre

Fig. 4 - Cornelis Cort, *L'Accademia delle Arti*, da un disegno di Giovanni Stradano



2. Cfr. *MO Musika du Edle Kunst. Musik und Tanz im 16. Jahrhundert (Music for a While. Music and Dance in 16th-Century Prints)*, cat. della mostra (Staatliche Graphische Sammlung München, 7 luglio-12 settembre, 1999), a cura di T. Vignau-Wilberg, München, Staatliche Graphische Sammlung, 1999.

3. Serie di 18 stampe a bulino, cfr. A. Baroni Vannucci, *Jan van der Straet detto Giovanni Stradano. Pictor et Inventor*, Milano-Roma, Jandi Sapi Editori, 1997, n. 702; M. Leesberg, *Johannes Stradanus, in The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700, Ouderkerk Aan den IJssel, Sound and Vision*, 2008, n. 141; Ead., in A. Baroni Vannucci, M. Sellink, *Stradanus 1523-1605. Court Artist of the Medici*, Turnhout, Brepols, 2012, pp. 307-313.

musicisti che usava riunirsi nella dimora del conte Giovanni Bardi per affermare, reinventandolo, il valore della declamazione e drammatizzazione poetica nella musica cantata. Ambito testimoniato qui da un studio a penna con acquerellature policrome di Giulio Parigi, ricollegabile forse agli apparati medici e agli intermezzi musicati e cantati, come la *Pellegrina*, allestiti nel 1589 in occasione delle straordinarie nozze tra il nuovo Granduca di Toscana, Ferdinando de' Medici,

e Cristina di Lorena⁶. Fiorentina è anche la mano dello schizzo a penna con la *Danza delle Menadi*, di Anton Domenico Gabbiani⁷, altro importantissimo regista di scenografie teatrali alla corte del Gran Principe Ferdinando di Cosimo III de' Medici, e un *Fauno* di Sebastiano Galeotti⁸. Alla disputa tra *Apollo e Marsia*, è dedicato uno dei dipinti inediti che vengono qui per la prima volta presentati al pubblico, attribuito da Carlo Falciani a Lorenzo Vaiani dello Sciorina, che fu membro dell'Accademia dell'Arte del Disegno di Firenze dal 1564 e noto soprattutto per uno degli sportelli dipinti dello Studiolo di Francesco I in Palazzo Vecchio con *Ercole che uccide il drago nel giardino delle Esperidi*⁹. Un interesse squisitamente accademico per lo studio della «notomia» sovrasta del tutto, in questa composizione, l'effetto pur raccapricciante della punizione di Marsia: abbondano infatti citazioni erudite, dalla statua romana dell'Apollo del Belvedere utilizzata per il nudo di spalle del dio del Parnaso, e lo 'spellato' della celebre stampa di Cornelis Cort inventata da Johannes Stradanus quale emblema dell'Accademia delle Arti¹⁰, copiato in maniera pressoché identica nel Marsia del dipinto (Fig. 4). L'opulenza dell'inventiva mitologica barocca celebra il concerto di musica soffiato nelle grandi conchiglie dagli dei marini della splendida tela di François Perrier raffigurante il *Rapimento di Anfitrite e il trionfo di Nettuno suo sposo*: individuata per la prima volta negli anni Sessanta da Giuliano

4. Per la stampa K. G. Boon, in F. W. H. Hollstein, *Dutch Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, Amsterdam, A. L. van Gendt, 1980, XXI, n. 127. Per quanto riguarda il disegno degli Uffizi si veda Th. van Veen in *Fiamminghi e Olandesi a Firenze. Disegni dalle collezioni degli Uffizi*, cat. della mostra (Firenze, GDSU, 2008), a cura di B. W. Meijer e W. Kloek, Firenze, L. S. Olschki, 2008, n. 38, pp. 73-74.

5. Per il dipinto di Raffaello si veda R. Bellucci, D. Cauzzi e C. Seccaroni, *L'Estasi di Santa Cecilia di Raffaello. Novità in merito all'iconografia, alla genesi e all'esecuzione del dipinto*, «Bolettino d'Arte», 131 (gennaio-marzo 2005), pp. 101-110. Segnaliamo anche un poco noto Sonetto dedicato a santa Cecilia che fu pubblicato ad Arezzo dallo stampatore vescovile Michele Bellotti nel 1754 (se ne conserva una copia nella Biblioteca Città di Arezzo).

6. L'attribuzione è di Sandro Bellesi, cfr. S. Bellesi, *Sull'Arno d'argento. Pittura e disegno a Firenze dal XIII al XX secolo*, ed. Enrico Frascione, Firenze, 2011, n. 11, pp. 91-92. Sul Parigi e sul ruolo fondamentale avuto presso la corte medicea come responsabile degli allestimenti scenici degli apparati decorativi si vedano anche A. Baroni Vannucci, *A scuola d'incisione da Giulio Parigi*, «Paragone Arte», LX, III, 84 (2009) pp. 88-94; Ead., *Carri, maschere e bozzetti: la Genealogia degli dei come incipit di una tradizione grafica fiorentina*, in *Giorgio Vasari Pittore e il Disegno*, atti del convegno internazionale di studi (Arezzo, Fraternalità dei Laici, 28-29 gennaio, 2011), a cura di A. Baroni Vannucci, «Annali Aretini», XX, (2012), pp. 117-130; Ead., *I disegni per la mascherata della Genealogia degli dei del 1566: note e aggiunte*, in atti del convegno internazionale di studi su *La Mascherata della Genealogia degli dei (Firenze, Carnevale 1566). Le ricerche in corso* (Firenze, Università, Dipartimento di Lingue, 2 dicembre, 2011) a cura di L. degli Innocenti, E. Martini, L. Riccò, «Studi Italiani», XXV, 1-2 (2013), pp. 29-45; Ead., *I 'libri di stampe' dei Medici e le stampe in volume degli Uffizi*, Firenze, L. S. Olschki, 2011, pp. 23-30.

Briganti, l'opera è stata poi convenientemente collocata da Erich Schleier (1968) tra le opere eseguite (e replicate più volte) dal francese tra il 1644 e il 1645 sotto la forte influenza del Pietro da Cortona mitologico (sale di Palazzo Pitti). Un altro un concerto di satiri e ninfe è nell'inedito *Baccanale*, il dipinto riconosciuto da Carlo Sisi come una rara opera del russo Karl Pavlovič Brjullov che fu in Italia tra il 1823 e il 1835, viaggiando tra Venezia, Bologna e Firenze, per dipingere ma anche per studiare e copiare in molti disegni le opere del Rinascimento italiano. In questa tela Brjullov ha inserito anche il proprio autoritratto nelle sembianze del satiro ghignante in secondo piano, confrontabile con la bellissima versione che si trova nella Galleria Tret'jakov a Mosca.

In questa stessa sezione è anche una piccola rappresentanza grafica del Sei e Settecento genovese con i putti musicanti a penna e inchiostro acquerellato dell'*Ebbrezza di Bacco* di Giovan Battista Paggi e le *Danzatrici* di Valerio Castello; chiude il gruppo un'*Allegoria della Vittoria* del napoletano Filippo Falciatore¹¹.

L'ultima parte della mostra è dedicata al ritratto, o più precisamente alla pratica di 'ritrarre dal naturale': non solo persone, musicisti e cantanti, ma anche gli stessi strumenti musicali e anche gli eventi storici, o leggendari, che li hanno visti protagonisti. Come il grande bozzetto di Giulio Carlini, fotografo e specialista veronese del gusto teatrale revivalistico ottocentesco¹², che ritrae un *Intrattenimento musicale* di epoca antica (soggetto già interpretato come *Tiziano ricevuto in casa da Pietro Aretino*) in cui spiccano il clavicembalo, o più verosimilmente una spinetta, suonata dalla figura femminile che pare accompagnare la melodia anche con la voce, il flauto traverso, dalla figura alle sue spalle, la tiorba (al centro) e il tamburello, o cembalo a percussione, impugnato dalla giovane che in primo piano volta la testa verso il centro della scena illuminata dal grande lampadario. Un vero compendio di strumenti a fiato e a corda, allestiti come oggetti preziosi e vivi pur nell'inafferrabilità del loro compito che è quello di produrre musica, la più effimera di tutte le arti, è l'inedita natura morta di Andrea Benedetti, attivo nella prima metà del XVII secolo, che fu qui chiaramente affascinato dal nuovo genere inaugurato in Italia con grande successo sin dalla metà del secolo dal pittore e musicista bergamasco Evaristo Baschenis (1617-1677)¹³. Come nei maggiori dipinti di questi, ad



Fig. 5 - Evaristo Baschenis, *Accademia musicale di Evaristo Baschenis, con Ottavio Agliardi al liuto*, Bergamo, Accademia Carrara



Fig. 6 - William Hogarth, *Chorus of Singers*, Washington DC, The National Gallery



Fig. 7 - Fernand Khnopff, *Ascoltando Schumann* (titolo originale *En écoutant du Schumann*), Bruxelles, Musées Royaux des Beaux Arts

esempio l'autoritratto firmato con Ottavio Agliardi dell'Accademia Carrara di Bergamo (fig. 5) anche nella tela del Benedetti è presentata un'accurata e simmetrica disposizione degli strumenti musicali sopra un tappeto dai colori vividi. Flauti di varia tipologia, un clarinetto, un violino, un fagotto, e persino un'arpa affollano il tavolo già ingombro di manoscritti musicali. Come pure nel bellissimo *Ritratto di suonatore di flauto*, attribuito qui da Nicola Spinosa al pittore partenopeo Gasparo Traversi, che ci ricorda anche la grande importanza della scuola musicale napoletana che tra Sei e Settecento, grazie soprattutto ad Alessandro Scarlatti che ne fu il fondatore, si sviluppò velocemente producendo straordinari compositori come Domenico Cimarosa, Francesco Durante, Gaetano Greco, Niccolò Jommelli e Domenico Scarlatti, figlio dello stesso Alessandro¹⁴.

Di tutt'altro genere, molto più ironico e vignettistico, il gruppo raffigurato nell'acquerello di William Hogarth di grandi dimensioni ricollegabile all'acquaforte *A Chorus of Singers* stampata a Londra del 1732 (fig. 6)¹⁵, nella quale, a differenza del disegno, compare anche il titolo (ma non il nome dell'autore) del brano eseguito dai coristi: «Judith: an oratorio of sacred drama by». L'iscrizione è forse allusiva all'opera di Gasparini o di Vivaldi¹⁶, ma la composizione trova il suo punto di forza nella vis comica prodotta dal contrasto tra la gravità del brano e i suoi improbabili esecutori. Chiude questo percorso un piccolo gioiello inedito che non è solo un omaggio a tutte le arti, ma anche alla pittura delle donne, perché opera rarissima firmata dalla belga Gabrielle Mair van Meerbeke nel 1883. Questo è anche l'anno in cui Gabrielle presenta una composizione, da lei chiamata *Passe-temps*, al *Salon d'exposition* di Gand, forse questo stesso dipinto a cui ben si adatterebbe il titolo perché ritrae un momento di pausa dal

7. Su ruolo di Gabbiani a corte si veda R. Spinelli, *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici e Anton Domenico Gabbiani: mecenatismo e committenza* [...], Prato, Noèdizioni, 2003; inoltre N. Barbolani da Montauto, *Dalla Collezione Gabburri agli Uffizi: i disegni di Anton Domenico Gabbiani*, «Paragone, Arte», 58, 3, 75/76 (2007), pp. 27-92.

8. Cfr. M. Vezzosi, *Immaginifico viaggio disegnato in sei tappe attraverso l'Italia*, Firenze, ed. Enrico Frascione, De Stijl Art Publishing, 2015, p. 31.

9. Sul Vaiani si veda anche A. Nesi, *Lorenzo Vaiani dello Sciorina (1541-1598), pittore dello Studiolo*, Firenze, Maniera, 2017.

lavoro in studio, con il marito intento a suonare la chitarra nell'ultima luce pomeridiana. Un dipinto che evoca l'emozione silenziosa di un ascolto 'rubato' e che ricorda l'intensa *Ascoltatrice di Schumann* opera coeva di Fernand Khnopff (Fig. 7).

Ringraziamenti

Senza l'entusiasmo e la generosità di Carlo Sisi ed Enrico Frascione questa esposizione non sarebbe stata possibile. A loro, e al consiglio di amministrazione di UBI Banca, che ha accolto il progetto con altrettanto slancio, va il mio più sentito ringraziamento. Molti sono coloro ai quali sono ugualmente grata: tra questi, soprattutto Elisabetta Bidini e Paola Falsetti, organizzatrici perfette del Museo Fondazione Casa Bruschi, e l'efficiente editore del catalogo Francesco Taddei (De Stijl Art Publishing). Uno speciale ringraziamento anche ai colleghi che hanno redatto le schede delle opere pittoriche, ovvero Francesca Baldassarri, Carlo Falciani, Erich Schleier Carlo Sisi e Nicola Spinosa. Infine, desidero ringraziare gli amici che con generosità hanno facilitato in ogni modo le mie ricerche: tra essi soprattutto Anna Bianco, Elena Carrara, Stephanie Frontz, Nadine Orenstein e Pieter Roelofs.

Alessandra Baroni Vannucci



10. Per la stampa e i disegni preparatori cfr. A. Baroni Vannucci, *Jan van der Straet*, cit. (*supra*, nota 3), n. 313, pp. 63-64; Ead. in A. Baroni Vannucci, M. Sellink, *Stradanus 1523-1605 Court Artist of the Medici*, Turnhout, Brepols, 2012, pp. 225-227; M. Leesberg, *ibidem*, pp. 227-229.

11. Anche per questo ultimo si veda M. Vezzosi, *Immaginifico viaggio*, cit. (*supra*, nota 8), pp. 21, 36-37.

12. Per un aggiornamento sull'artista si veda l'articolo di I. Collavizza, *Giulio Carlini e Jacopo d'Andrea copisti veronesiani a Palazzo Ducale*, «Ateneo veneto», 3, 201 (2015) [2014], pp. 31-45.

13. Si veda per un approfondimento E. De Pascale-G. Ferraris, *Ut pictura musica*, in *La musica al tempo di Caravaggio*, convegno internazionale di studi (Milano Biblioteca Ambrosiana, 29 settembre, 2010), a cura di S. Macioce, Roma, Gangemi, 2012, pp. 219-229; Id., *Musica per gli occhi*, «Art/Dossier», 344 (giugno 2017), pp. 60-63; Id., *Baschenis*, «Art/Dossier», 344 (giugno 2017).

14. Per un approfondimento si veda F. Degrada, *L'opera napoletana*, in *Storia dell'opera*, a cura di G. Barblan e A. Basso, Torino, UTET, 1977, vol. I, pp. 237-232; A. R. DelDonna, *Opera, Theatrical Culture and Society in Late Eighteenth Century Naples*, London-New York, An Ashgate Book, 2012.

15. Cfr. R. Paulson, *Hogarth's Graphic Works. First Complete Edition*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1965, n. 127. La stampa ha dimensioni ridotte rispetto all'acquerello.

16. Si veda sul tema dell'oratorio e dei suoi massimi compositori europei, A. Basso, *L'età di Bach e di Haendel*, Torino, E.D.T., 1976, ed. 1991.

MU SICA DIPINTA

ÉTIENNE PICART

Parigi, 1631 - Amsterdam, 1721

**Sainte Cécile chantant
les louanges de Dieu**
dal Domenichino (1617)

«Ste Cecile chantant les
Louanges de Dieu. Cœcilia Virgo
Domino decantans. (b.); Gravé
d'après le tableau du Dominicain
qui est dans le Cabinet du Roy».

Sec. XVIII
Stampa, incisione a bulino
mm. 528x347

Bibliografia
Charles Le Blanc, *Manuel de l'amateur
d'estampes*, Parigi, 1854-1890, III,
p. 196, n.22



ARTISTA LOMBARDO
DEL XV SECOLO

Coppia di pagine
di antifonario

Tempera su pergamena
cm. 79x53



LORENZO VAIANI DELLO SCIORINA

Firenze, 1541-1598

Apollo e Marsia 1580-1585

Olio su tela
cm. 116x90

Bibliografia
Inedito



Fig. 1 - Apollo del Belvedere, Città del Vaticano, Musei Vaticani

1. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, et architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare di P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987, VI, 1987, p. 71.

2. Juan Valverde de Hamusco, *Anatomia del corpo humano*, Roma, 1560, p. 64, tavola I del libro II.

3. Vedi R. P. Ciardi in *La bella Anatomia*, a cura di A. Carlino, R. P. Ciardi, A. Petrioli Tofani, Cinisello Balsamo, 2009, pp. 84-85.

In modo insolito, il pittore sceglie di non rappresentare la vittoria di Apollo su Marsia nel momento di massima tensione, privilegiando non i lamenti del satiro sotto la lama del dio ma il tempo in cui l'azione cruenta dello scorticamento è ormai compiuta e i due protagonisti sono come isolati modelli a confronto. Apollo, poggiata la lira, alza quale trofeo la pelle di Marsia che reclina la testa, senza più vita, ancora legato al tronco con la muscolatura interamente visibile, scandita dai tendini bianchi, al pari di una tavola anatomica. Il pittore sembra così esprimere la volontà di inserirsi attraverso un soggetto mitologico nella ormai annosa disputa fra pittura e scultura, mettendo a confronto i modelli della pittura stessa, sia quelli statuari sia quelli naturali, probabilmente all'interno della temperie culturale accademica fiorentina.

A ben osservare, nella composizione vengono accostati precisi modelli figurativi di differente provenienza: Apollo, che volge la schiena all'osservatore secondo una tradizione di rappresentazione del nudo risalente alla Firenze di pieno Quattrocento, è una diretta citazione nella posa dell'Apollo del Belvedere, prototipo classico fra i più noti e citati nel Cinquecento (fig. 1). La pelle di Marsia, invece, è quasi un omaggio all'invenzione michelangiolesca del san Bartolomeo che tiene le proprie spoglie nel *Giudizio Universale* (fig. 2), così come lo ricorda Giorgio Vasari già nella *Torrentiniana*¹. L'insieme dei due elementi sembra infine derivare da una delle più diffuse raccolte di tavole anatomiche del secolo di Juan Valverde de Hamusco, edita a Roma nel 1560² (fig. 3).

Tra le poche incisioni della raccolta non desunte da Vesalio, ad incipit del secondo libro una tavola anatomica raffigura un nudo scorticato visto di fronte, in una posa speculare rispetto a quella dell'Apollo del Belvedere, del quale viene mantenuto però il rapporto fra braccio alzato e manto che ricade, sostituito dalla intera pelle tolta alla figura. Come ha indicato la critica³, anche nella tavola anatomica si cita la pelle sistina del san Bartolomeo, ed il pittore di questo Apollo e Marsia, si ispirerà a quella tavola unendosi al ricordo del prototipo scultoreo iniziale dell'Apollo del Belvedere, e lo fa ruotando il modello e figurandolo da tergo, pur mantenendo inalterato il rapporto fra nudo e pelle brandita col braccio alzato della tavola anatomica.

Quale ultimo prototipo usato per raffigurare questa volta il corpo di Marsia, col braccio destro legato ad un tronco, si potrà indicare una figura contenuta





Fig. 2 - Michelangelo Buonarroti, *Giudizio Universale*, particolare, Città del Vaticano, Cappella Sistina

Fig. 3 - Tavola da Juan Valverde de Hamusco, *Anatomia del corpo humano*, Roma, 1560



in una nota incisione del 1578 di Cornelis Cort tratta da un disegno dello Stradano del 1573 dove si rappresenta l'Accademia delle Arti⁴ (fig. 4). In quel foglio, oltre le differenti pratiche del disegno, da esercitare su modelli scultorei, appare anche un cadavere legato al centro dello studio col braccio alzato, intorno al quale alcuni artisti iniziano lo studio dell'anatomia scorticandolo. Proprio quella figura, se osservata da sinistra ricorda il Marsia ormai vinto da Apollo, figurato in questa tela in una posa appena più reclinata. Una simile uso di modelli dell'arte ci conduce alla temperie culturale compresa fra la fine degli anni Sessanta e la fine degli anni Ottanta del Cinquecento, quando, superate le esequie solenni del Buonarroti tenutesi a

Firenze nel luglio del 1564, e pubblicate le "Vite" giuntine di Vasari nel 1568, la memoria dell'insegnamento michelangiolesco poteva venir sommata al modello classico e statuario del Belvedere, ma anche allo studio del naturale attraverso una precisa anatomia. Insomma una via espressiva interna alla fiorentina Accademia delle Arti del Disegno nel momento in cui, superata l'esperienza dello Studiolo di Francesco I la varietà dei linguaggi pittorici e del naturale stava dissolvendo l'esempio del Buonarroti, ritenuto invece insuperabile fino alla metà del secolo.

Se Firenze appare come il luogo culturalmente più stringente per un simile dipinto anche l'analisi dello stile ci porta verso il medesimo ambito, pur nella difficoltà di paragonare un dipinto eseguito su tela, con una pittura più libera, veloce e sfrangiata a quelli eseguiti su tavola caratteristici del momento. La somma di memorie michelangiolesche e di attenzione al naturale, oltre che l'attenzione per statuaria classica nella tornitura delle membra e nel contrapposto, ci conducono verso l'ambito di influsso esercitato in città dal Bronzino e da Alessandro Allori, entrambi capaci di tale somma stilistica. La mano che ha eseguito questa tela sarà quella di un pittore che con loro condivise la capacità di sovrapporre spunti linguistici di differente provenienza e di ragionare su argomenti artistici e letterari

4. Sull'incisione edita a Roma nel 1578 vedi A. Baroni, *Jan Van Der Straet detto Giovanni Stradano flandrus pictor et inventor*, Milano 1997, p. 436, numero 772.



Fig. 4 - Cornelis Cort, *L'Accademia delle Arti*, da un disegno di Giovanni Stradano

5. Il dipinto risulta a Palazzo Vecchio citato in un inventario medicco del 1553, vedi C. Conti, *La prima reggia di Cosimo I de' Medici nel Palazzo già della Signoria di Firenze, descritta ed illustrata coll'appoggio d'un inventario inedito del 1553 e coll'aggiunta di molti altri documenti*, Firenze 1893.

6. Vedi C. Thiem, *Das römische Reiseskizzenbuch des Florentiners Giovanni Battista Naldini 1560/1561*, Berlino 2002, pp. 102-103, numero 32.

7. Vedi C. Falciani, in *Il Cinquecento a Firenze. Maniera moderna e Controriforma*, catalogo della mostra a cura di C. Falciani, A. Natali, (Firenze, 2017-2018), Firenze 2017, pp. 230-235, numero V.16.

8. G. Vasari, *Cit.*, VI, 1987, pp. 239-240.

attraverso dipinti di complessa articolazione allegorica. Fra questi si potrà ricordare il *Ritratto del nano Morgante* dove il Bronzino affrontò, verso il 1550⁵, su una tela bifronte il tema proposto da Benedetto Varchi nella famosa disputa sulla "maggioranza delle arti". Proprio quella pittura su tela, se paragonata alle opere coeve del Bronzino dipinte su tavola potrà darci anche la misura dello scarto stilistico fra le tecniche pittoriche necessarie ai due differenti supporti ed invitarci a cercare la mano di questo pittore anche in dipinti su tavola dove conviva un paesaggio, compendiario e fantastico, liberamente eseguito quale sfondo di nudità dalle membra allungate ed eleganti. Un confronto potrebbe essere già svolto con opere di Giovan Battista Naldini, per il tono ambrato della pittura e per i gesti pausati delle figure, in particolare con la tavola del Museo di Belle Arti di Budapest con *Le tre Grazie*, oppure con i nudi che compongono i due dipinti su rame del Museo Borgogna di Vercelli con *Diana e Atteone e Apollo e le Muse*. Di Naldini è pubblicato un disegno degli Uffizi (GDSU n. 7516F)⁶ che raffigura un nudo di spalle in una posa delle gambe quasi sovrapponibile a quelle di Apollo in questa tela, tuttavia non ci pare naldiniano il profilo della figura che ha una tornitura delle membra di differente fattura. Ancora più stringente rispetto a Naldini ci sembra il paragone con una lunetta firmata da Lorenzo Vaiani dello Sciorina, pubblicata da chi scrive in occasione della mostra *Il Cinquecento a Firenze*⁷ (fig. 5). Se il paesaggio, animato in primo piano da radici e arbusti, che declina fra quinte di colline sempre più luminose e allo stesso tempo sfumate, sembra il medesimo di questa tela, anche le proporzioni anatomiche della Nuda Verità figurata in quella lunetta ci sembrano direttamente paragonabili al corpo di Apollo nell'unione di memorie bronzinesche – lo Sciorina fu allievo di Agnolo secondo Vasari⁸ –, e di una stilizzazione armonica ed affusolata successiva agli anni dello Studiolo. Una maggiore nitidezza disegnativa e soprattutto pittorica della lunetta sarà dovuta al supporto ligneo, che obbliga ad una stesura del colore più lenta e netta rispetto a quella veloce e compendiaria necessaria alla tela che ci sembra comunque che possa essere attribuita alla mano dello Sciorina. Per quanto riguarda invece la data di esecuzione sarà ancora da richiamare la già ricordata lunetta, appartenente ad un ciclo di figure allegoriche, alcune delle quali affidate a pittori che avevano lavorato allo Studiolo di Francesco I. L'intera serie, non ricordata da Raffaello Borghini ne *Il Riposo*, edito nel 1584, venne probabilmente eseguita ad una data



Fig. 5 - Lorenzo Vaiani dello Sciorina, *Nuda Verità*, collezione privata

vicina o di poco successiva a quella del dialogo borghiniano dedicato alle arti fiorentine degli ultimi anni del governo di Francesco I de' Medici, morto nel 1587⁹. Lo Sciorina, nato a Firenze il 29 ottobre 1541¹⁰, si era immatricolato all'Accademia delle arti del Disegno il 16 luglio 1564, ed eseguì per lo Studiolo di Francesco I il pannello con *Ercole che uccide il drago nel giardino delle Esperidi*, ancora di stretta osservanza bronzinesca e alloriana. Egli appare invece già artista autonomo in opere successive alla metà degli anni Ottanta, come la *Visitazione* datata 1585, eseguita per la villa di Pietrafitta di Alessandro Acciaiuoli, vicino san Gimignano, ed oggi nella Chiesa di San Giorgio Martire a Reano (Torino). Questa tela potrebbe dunque essere stata eseguita in un tempo successivo al dipinto Acciaiuoli e prossimo *l'Adorazione dei pastori*, oggi a Santa Felicità, ma dipinta nel 1588 per san Giovannino dei Gesuiti (poi degli Scolopi) con forme più libere e aperte. Una libertà pittorica che forse è testimonianza di come forse dovevano essere i dipinti eseguiti dallo Sciorina per l'arco trionfale di Porta al Prato, all'interno del ciclo di apparati effimeri alzati nel 1589 per le nozze di Ferdinando I de' Medici e Cristina di Lorena.

Carlo Falciani



9. La datazione proposta per l'intero ciclo oscilla fra il 1582 e il 1585, vedi C. Falciani, *Cit.*

10. Per la data di nascita del pittore di recente pubblicata vedi A. Nesi, *Lorenzo Vaiani dello Sciorina (1541-1598), pittore dello Studiolo*, Firenze 2017.

FRANÇOIS PERRIER

Pontarlier, c. 1594 - Parigi 1649

Rapimento di Anfitrite e Trionfo di Nettuno

c. 1640-1645

Olio su tela
cm. 140,5x172,5

Bibliografia
E. Schleier, *Affreschi di François Perrier a Roma*, in 'Paragone' 217, 1968, p. 44, fig. 23



Fig. 1 - François Perrier, *Rapimento di Anfitrite e Trionfo di Nettuno*, già Parigi, Sotheby's

1. E. Schleier, *Affreschi di François Perrier a Roma*, in 'Paragone' 217, 1968, p. 44, fig. 23.

2. L. Bartoni - S. Pierguidi, *Gli affreschi di Giovanni Francesco Grimaldi e François Perrier nel salone di Palazzo Peretti a Roma*, in 'Studi di storia dell'arte' 99, 2000, p. 95.

3. A. M. Tantillo, *François Perrier a Tivoli*, in *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, a cura di O. Bonfait, Roma 2002, pp. 235-251.

Questo grande quadro, indubbiamente un capolavoro di François Perrier del secondo periodo romano (1635-1645), fu riconosciuto come opera del Maestro da Giuliano Briganti, che aveva una foto in bianco e nero di quando il quadro si trovava sul mercato romano (prima del 1963 c.). Verso il 1963-1965 avevo riconosciuto il Perrier quale autore degli affreschi della volta del salone del piano nobile del palazzo Peretti-Ottoboni Fiano-Almagià sulla via del Corso a Roma. Questi affreschi erano stati pubblicati erroneamente quali opere di Baldassarre Croce (un pittore tardomanierista morto nel 1628), sulla scorta delle parole di Giovanni Baglione, da Cesare d'Onofrio. Nel saggio in cui pubblicai questi affreschi, che sono l'opera capitale del Perrier del secondo soggiorno romano, pubblicai anche questo *Trionfo di Nettuno e Eolo con l'Anfitrite* come opera "della maturità" sulla base della foto in bianco e nero che mi aveva dato Giuliano Briganti¹. A quel tempo non avevo mai visto questo quadro. Al tempo della pubblicazione pensavo che gli affreschi del salone del palazzo Peretti, eseguiti dal Perrier insieme a Giovanni Francesco Grimaldi, che fornì lo schema decorativo, fossero degli anni 1635-1640. Ma nuovi studi nell'archivio Peretti-Montalto hanno portato alla luce un pagamento finale di 120 scudi per il Perrier del 20 gennaio 1645 e pagamenti per un totale di 135 scudi al Grimaldi dal dicembre 1644 al luglio 1645².

L'altro importante ciclo di affreschi del Perrier, eseguito probabilmente nel 1635 c., cioè all'inizio del secondo soggiorno romano, sono le lunette con storie di San Domenico nel chiostro di San Biagio a Tivoli, già menzionate nella guida manoscritta di Giovan Battista Mola (1663)³.

Nel primo soggiorno romano (1623-1628, o iniziato forse qualche anno prima, verso il 1621⁴) il Perrier era stato allievo di Giovanni Lanfranco, come attesta il Bellori, e come si vede per esempio dal suo dipinto del *Serpente di Bronzo* (Digione, Musée Magnin)⁵.

Nell'interludio parigino (1629-1634) François Perrier si associò con Simon Vouet, con cui collaborò.

Nel secondo soggiorno romano l'influsso dell'arte del Lanfranco (che nella primavera del 1634 si era trasferito a Napoli) svanisce e nello stile del Perrier si impone l'influsso di Pietro da Cortona (e non dei pittori francesi intorno a lui come Dufresnoy e Errard). Però in questi anni (1635-1645) il Perrier sviluppò un suo stile barocco altamente personale e indipendente.

Recentemente è emersa una variante del nostro quadro (fig. 1), più grande



ancora (173x257 cm) e di una composizione più ampia (Sotheby's Parigi, 2007). Le figure della nostra composizione riappaiono in scala del quadro parigino, ma in alto fu aggiunta una zona scura di 33 cm di altezza, mentre a destra la scena appare allargata di ben 85 cm, con l'effetto che nel quadro parigino, ma in alto fu aggiunta una zona scura di 33 cm di altezza, mentre a destra la scena appare allargata di ben 85 cm, con l'effetto che nel quadro parigino la figura di Nettuno, che cavalca su tre ippocampi, appare al centro della composizione. A destra in basso si vedono altre figure che nel nostro quadro ovviamente non hanno trovato spazio (un putto su un delfino, accompagnato da due cigni). Il quadro parigino dimostra quindi una composizione simmetrica assiale, mentre nel nostro quadro domina la tensione diagonale tra il gruppo di Nereide con il centauro e alcuni tritoni in basso a sinistra da un lato e la figura lontana di Nettuno a destra dall'altro lato. Nell'asse centrale appare in lontananza la figura di Anfitrite, che cavalca un enorme delfino ed è accompagnata da altre figure. Il nostro quadro non appare tagliato. È difficile decidere se il nostro quadro preceda quello più grande di Parigi, o se si tratta di una composizione parzialmente ridotta rispetto a quella parigina. Ambedue i quadri sono pienamente autografi. Ritengo, anche alla luce delle nuove date degli affreschi di palazzo Peretti (commissionati dal cardinale Francesco Peretti, elevato alla porpora nel 1641) che ambedue i quadri si situino negli ultimi anni del secondo soggiorno romano, cioè verso il 1640-1645.

Erich Schleier



4. S. Pierguidi, *Il Carro del Sole e la Verità sollevata dal Tempo di Domenichino in palazzo Patrizi Costaguti nel contesto della polemica intorno all'Ultima Comunione di san Gerolamo*, in 'Arte a Bologna. Bollettino dei musei civici d'arte antica', 7-8, 2011, pp. 41-42: 37-46.

5. Schleier, cit., 1968, fig. 21.

ANDREA BENEDETTI

Parma o Modena? 1615-1618,
notizie fino al 1649 circa

Strumenti musicali e spartiti su tavolo coperto da tappeto

Olio su tela
cm. 116 x 83

Sigla «AB» sul flauto bianco a destra

La sigla AB, leggibile sul flauto appoggiato sul tappeto, consente di aggiungere al catalogo di Andrea Benedetti un dipinto eccezionalmente incentrato sui soli strumenti musicali e non sulle più comuni, ricche imbandigioni di frutta e vasellame cui ci ha abituati. La rarità del soggetto e l'ottimo stato di conservazione fanno della tela un punto di riferimento importante per rinfoltire la sua ancora oggi scarna produzione.

Le notizie biografiche certe su Benedetti sono tutte relative al periodo trascorso ad Anversa dove visse verosimilmente dalla metà degli anni trenta fino al 1649'. Nel 1636 il pittore risulta già lontano dall'Italia, sua patria d'origine, per frequentare la bottega d'Anversa di Vincent Carneval, abbandonata, due anni dopo, per quella del più celebre Jan Davidz de Heem (1606-1683). Da quest'ultimo Benedetti derivò il gusto per le tavole colme di oggetti preziosi, che appaiono finemente disegnati e ritagliati da una luce nitida e cristallina, riscontrabile in opere sicure, come le tele raffiguranti *Frutta, ostriche e aragoste*: una allo Szépmuveszeti Museum di Budapest (firmata) e l'altra Galleria Nazionale d'arte Antica di Palazzo Barberini a Roma (già siglata).

In questo dipinto, il gusto tipico di Benedetti per le composizioni affollate, non prive di un certo equilibrio, emerge dalla disposizione calibrata degli strumenti musicali in un gioco di diagonali incrociate e convergenti che non tiene conto delle regole prospettiche. La ricerca costante di eleganza scenografica da parte del pittore è evidente nella volontà di conferire illusionismo ai pregiati oggetti selezionati disegnati nitidamente e accordati con gusto cromatico secondo le proprie caratteristiche stilistiche. Flauti di vario tipo, un violino con arco e un'arpa con le corde saltate (simbolo di vanitas) staccano dal tappeto vivacemente colorato, dipinto a pennellate stese a puntini in un modo simile a quello riscontrabile nelle nature morte di Pietro Navarra, un pittore ricordato dal biografo Lione Pascoli nella bottega romana di Franz Wanner Tamm intorno agli anni ottanta- Novanta del Seicento.

Pur riconoscendo la difficoltà di datare le opere nel percorso dell'attività del pittore, è verosimile che Benedetti abbia dipinto la tela dopo il 1649, una volta rientrato in Italia. La mancanza di sue notizie in terra fiamminga e la presenza *ab antiquo* di una sua tela nella collezione Torlonia di Roma hanno portato la critica ad immaginare un ritorno in Italia, che la natura morta in esame sembra confermare.

1. Sul pittore cfr. D. Biagi Maino, *La natura morta in Italia*, direzione scientifica di F. Zeri, a cura di F. Porzio, Milano, 1989, 2 voll., I, pp. 408-411.



Il dipinto, oltre ai citati rapporti con Navarra, interpreta, infatti, in chiave decorativa la tradizione della natura morta con strumenti musicali diffusasi in Italia settentrionale alla metà del Seicento in seguito alla grande fortuna delle invenzioni del grande pittore-musicista Evaristo Baschenis (1617-1677) e della famiglia Bettera (Bartolomeo, 1639- notizie fino al 1688, e il figlio Buonventura, 1663-notizie fino al 1718).

A opere di questo genere guardò con profitto il reggiano Cristofano Munari (1667-1720), che ebbe senza dubbio modo di apprezzare la produzione lasciata da Benedetti in Italia.

Francesca Baldassari



GASPARE TRAVERSI

Napoli 1723 - Roma 1770

Un suonatore di flauto

c. 1750

Olio su tela
cm. 77x66

Ritratto di un giovane gentiluomo, suonatore di flauto, elegantemente vestito, con le carte di musica poggiate, insieme a una bottiglia di cristallo, sul tavolino antistante, il dipinto, per resa attenta dei caratteri somatici ed espressivi del personaggio raffigurato, evidentemente ripreso 'dal vero', e per stesure di compatte materie cromatiche, si colloca nel solco di quella ritrattistica con destinazione privata, che a Napoli, alla metà del Settecento, in alternativa a quella 'ufficiale', aulica, celebrativa o apologetica, avviata agli inizi del secolo da Francesco Solimena in particolare e proseguita, sia pure con soluzioni diverse, soprattutto dai suoi allievi e imitatori, Francesco De Mura e Giuseppe Bonito, trovò il suo maggiore esponente in Gaspare Traversi. Il ritratto qui in argomento è da assegnare proprio a quest'ultimo nella fase iniziale della sua attività, condotta a Napoli tra la fine degli anni Trenta e prima del suo trasferimento a Roma poco dopo il 1750. Che è quanto confermano le soluzioni pittoriche in chiave di rinnovata ripresa della lontana tradizione naturalista della pittura napoletana del primo Seicento (da Ribera a Francesco Guarino in particolare), che si riscontrano in altre sue composizioni giovanili: scene d'interni familiari, episodi di vita popolare e quotidiana, ritratti di esponenti sia della montante 'borghesia' locale con aspirazioni nobiliari, sia di frati per lo più appartenenti all'ordine dei francescani minori, che furono, a Napoli e poi a Roma, tra i suoi più frequenti e costanti committenti. Questo ritratto di giovane gentiluomo con flauto, pur ricordando quelli affini e quasi coevi di Carlo Amalfi, piuttosto che di Giuseppe Bonito ancora solimenesco dei tardi anni Trenta, presenta, infatti, concordanze, per fluidità di stesure pittoriche e intensità di resa comunicativa, con quello di *Frate Gherardo degli Angeli* di una raccolta privata napoletana, datato da Francesco Barocelli, in occasione della mostra sul pittore presentata a Stuttgart e a Napoli nel 2003-2004¹ e dove fu esposto, intorno al 1750. Datazione che può essere assegnata con sufficiente certezza anche al dipinto in argomento, inedito e in buono stato di conservazione.

Nicola Spinosa

¹ Gaspare Traversi. *Napoletani del '700 tra miseria e nobiltà*, catalogo della mostra a cura di N. Spinosa, Napoli 2003, p. 171, n. 54.



LORENZO TIEPOLO

Venezia 1736 - Madrid 1776

Ritratto di dama mascherata

Pastello su carta
cm. 64x52

Bibliografia

F. Pedrocco in G. Romanelli-F. Pedrocco, *Lorenzo Tiepolo e il suo tempo*, cat. della mostra (Mestre, Villa Ceresa, 26 ottobre 1997-31 gennaio 1997), Milano, Electa, 1997, pp. 86-87; *Sérénissime! Venise en fête de Tiepolo à Guardi*, a cura di Rose-Marie Herda-Mousseaux e Benjamin Couilleaux, Paris 2017, p. 150; *Seduzione e potere. La donna nell'arte tra Guido Cagnacci e Tiepolo*, a cura di Vittorio Sgarbi, Gubbio 2017, p. 162.

Esposizioni

Venezia, *Lorenzo Tiepolo e il suo tempo*, 1997-1998; Gualdo Tadino, *Seduzione e potere. La donna nell'arte tra Guido Cagnacci e Tiepolo*, 2017; Parigi, *Sérénissime! Venise en fête de Tiepolo à Guardi*, 2017.



Fig. 1 - Lorenzo Tiepolo, *Tipos Populares*, Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real

Questo ritratto muliebre, realizzato su carta con tecnica a pastelli colorati, è stato attribuito a Lorenzo Tiepolo da Filippo Pedrocco che lo ha reso noto in occasione della prima mostra monografica, allestita a Villa Ceresa a Mestre nel 1997 e dedicata, da lui e da Giandomenico Romanelli, al figlio minore di Giovanbattista Tiepolo. Con felice intuizione, avvalorata da una qualità altissima della pasta pittorica e dal convincente confronto con il *Ritratto di Cecilia Guardi Tiepolo* conservato a Ca' Rezzonico¹, Pedrocco non solo confutava la curiosa interpretazione della figura come una *Santa Rosa da Lima* (per via, forse, della presenza delle rose) con la quale l'opera era comparsa per la prima volta sul mercato antiquario nel 1996, ma suggeriva anche una forte contaminazione spagnola, a partire dalla tipologia della maschera, ben lontana dalla 'larva' in uso nella Serenissima (solitamente completa di tricorno e 'bautta') ma anche dalla più semplice 'moretta' di forma rotonda che veniva fissata ai denti. Lorenzo Tiepolo trascorse infatti gli ultimi quattordici anni della sua vita in Spagna, dove il padre Giovanbattista si era recato nel 1762 con il seguito della propria famiglia, per lavorare alla corte di Carlo III di Borbone. Un po' schiacciato dalla figura paterna, Lorenzo trovò però una certa fortunata autonomia come acquafortista e soprattutto come pittore di ritratti a pastello, tecnica che dovette certamente imparare dalla grande specialista veneziana Rosalba Carriera, dalla quale forse apprese quella «fattura delicata e minuziosa»² con cui continuò a lavorare, seppur a fatica, anche dopo la morte di Giovanbattista avvenuta nel 1770.

Pur nella scarsità delle notizie, si sa per certo che oltre ad aiutare il padre e il fratello maggiore nella vasta decorazione degli affreschi del Palazzo Reale, già dal 1563 Lorenzo doveva aver messo mano ai ritratti a pastello degli Infanti di Spagna e dei principi delle Asturie³, identificabili nei sei attualmente depositati al Prado di Madrid⁴. A questi sono stati poi aggiunti i coevi dodici celebri pastelli dei *Tipos populares* (fig. 1), ovvero della 'gente del popolo' del Palazzo Reale di Madrid, già attribuiti a Giandomenico Tiepolo e poi definitivamente ricondotti a Lorenzo da August Mayer nel 1925⁵. Non ancora scanzonato come quello delle figure di Francisco Goya – che tuttavia alle serie di pastelli con ritratti e ai *Tipos* di Lorenzo dovette sicuramente guardare tra il 1776 e il 1777 durante la preparazione del ciclo di arazzi per i principi delle Asturie di cui fece parte anche il celebre *Parasole* (fig. 2) – lo sguardo dei personaggi ritratti dal più giovane dei Tiepolo si





Fig. 2 - Francisco Goya, *Il Parasole*, Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real

contraddistingue per una «intense fixity»⁶ che emerge dalla morbidezza degli incarnati e delle vesti per saldarsi con forza a quello dell'osservatore. Come anche in questa *Dama mascherata*, nei cui occhi il visitatore della mostra trova una vivace e sorprendente contemporaneità che annulla i quasi tre secoli di distanza.

Alessandra Baroni Vannucci

1. F. Pedrocco in G. Romanelli-F. Pedrocco, *Lorenzo Tiepolo e il suo tempo*, cat. della mostra (Mestre, Villa Ceresa, 26 ottobre 1997-31 gennaio 1997), Milano, Electa, 1997, pp. 80-81.

2. Cfr. F. Pedrocco in G. Romanelli-F. Pedrocco, *Lorenzo Tiepolo*, cit. (supra, nota 1), p. 33.

3. Per i documenti e l'esistenza di un memoriale databile al 1568 si cfr. F.J. Sánchez Cantón, *Los pintores de Cámara de los Reyes de España*, Madrid, 1916, pp. 141-142; *Lorenzo Tiepolo pastelista*, in *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Vol. I, 1925, pp. 229 e 230, cfr. per tutti questi riferimenti Pedrocco, in Romanelli-Pedrocco, 1997, p. 40, nota 2.

4. Cfr. M. B. Mena Marqués, *Dibujos italianos del siglo XVIII*, Madrid, 1990, pp. 147-150.

5. A. L. Mayer, *Dipinti di Lorenzo Tiepolo*, «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 18 (1924-1925), pp. 413-422.

6. Cfr. per la citazione M. Favilla and R. Rugolo, *A portrait of a baby girl by Lorenzo Tiepolo*, «The Burlington Magazine», March (2014), pp. 164-168, in part. p. 167.



KARL PAVLOVIČ BRJULLOV

San Pietroburgo 1799 - Manziana, 1852

Baccanale 1830-1835

Olio su tela
cm. 75x100



Fig. 1 - Karl Pavlovič Brjullov, *Ritratto del pittore in barca con la baronessa Yekaterina Meller-Zakomelsky*, San Pietroburgo, Museo di Stato Russo

Una suggestiva traccia per l'attribuzione di questo dipinto a Karl Pavlovič Brjullov è l'evidente somiglianza, fisionomica ma anche stilistica, fra la baccante con i timpani al centro della scena e due figure femminili presenti in opere degli anni Trenta del pittore russo: il *Ritratto della principessa Ekaterina Pavlovna Bagration* (1849), il cui volto ha la stessa simmetria basata sugli archi sopraciliari che convergono sul naso allungato verso la bocca graziosamente atteggiata; e il *Ritratto del pittore in barca con la baronessa Yekaterina Meller-Zakomelsky* (1833-35, fig. 1), dove la nobildonna si rivolge allo spettatore con sguardo sognante evidenziando le medesime caratteristiche somatiche di quella precedente e della nostra creatura mitologica. Un confronto che induce a collocare questo dipinto in un arco temporale che include, in parte, il soggiorno italiano di Brjullov iniziato nel 1823 e concluso nel 1835: un periodo di fondamentali esperienze formative che vede il pittore in viaggio tra Venezia, Bologna e Firenze dove ha tutto l'agio di studiare i maestri dai quali trarrà spunti stilistici e compositivi soprattutto per i suoi dipinti di genere storico. Fra questi spicca il monumentale quadro raffigurante *Gli ultimi giorni di Pompei* (1827-1833), concepito a seguito di una visita agli scavi pompeiani avvenuta in compagnia del principe Anatolij Demidov che di Brjullov sarà uno dei più affezionati committenti, ospitando, fra l'altro, nella sontuosa villa di San Donato a Firenze alcuni suoi ritratti di notevole rilievo. Il *Baccanale*, oltre le somiglianze accennate, può trovare ulteriori riscontri nell'interesse per i soggetti bacchici dimostrato dall'artista in alcuni disegni databili entro gli anni Trenta; mentre la politezza formale che accompagna la stesura cromatica dai toni caldi e soffusi induce a supporre la comprensione, da parte del pittore, dei maestri veneti e bolognesi maturata nei ricordati viaggi e avviatasi, a Roma, con lo studio di Raffello di cui Brjullov copierà con successo la *Scuola d'Atene*. Anche per questo *Baccanale*, rimasto in territorio italiano, si potrebbe ipotizzare una committenza da parte del principe Demidov che sappiamo attratto da temi bacchici, come attesta la *Baccante* di James Pradier presente nella sua collezione fiorentina; ma anche appassionato della pittura francese del suo tempo con preferenze rivolte a Delacroix, Decamps, Troyon e alla fortunata pittura di genere di Horace Vernet al quale lo stesso Brjullov mostrava di riferirsi in dipinti quali *Mezzogiorno italiano* e *Fanciulla che coglie uva nei dintorni di Napoli*, entrambi del 1827, dove pergole di vite fanno da sfondo, come nel nostro dipinto, alle trasfigurate visioni dell'Italia del *grand tour*.

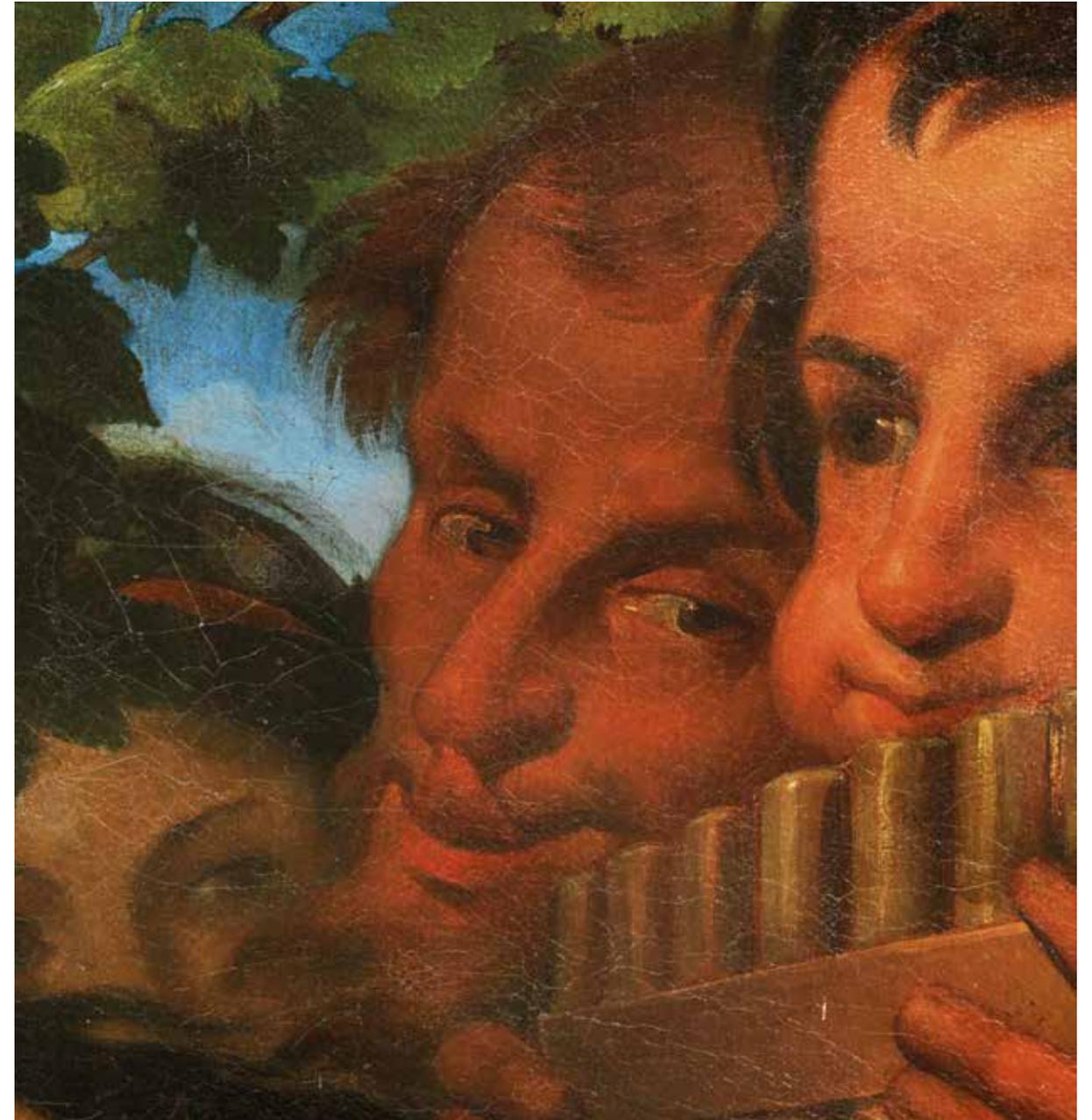
Al momento di chiudere la scheda con una convinta attribuzione a Brjullov, una brillante intuizione di Francesco Taddei ha individuato nel satiro



linguacciuto e irridente alle spalle della baccante l'autoritratto dell'artista che si evince dal confronto con quello conservato nella Galleria Tret'jakov di Mosca (fig. 2), sulfureo e già predisposto ad ulteriori travestimenti come appunto dimostra il nostro dipinto da considerarsi quindi un'evasione nel mito mediterraneo perseguito da Brjullov negli anni della sua appassionata esperienza italiana.

Carlo Sisi

Fig. 2 - Karl Pavlovič Brjullov,
Autoritratto, Mosca, Galleria Tret'jakov



GABRIELLE VAN MEERBEKE MAIR

Gand, 1860-1912

Interno dello studio della pittrice con il marito («Passe-temps»)

1883

Olio su tela
cm. 62x56

Firmato in alto: «G.elle Van Meerbeke/
Gand 1883[3]»

Bibliografia

XXXI^e Exposition triennale: notice sur les tableaux et object d'art exposés au Casino Gent, catalogo della mostra, Gand 1883, p. 155; Willelm G. Flippo, *Lexicon of the Belgian Romantic Painters*, International Art Press, Anversa, 2000 [1981], ad vocem.

1. Willelm G. Flippo, *Lexicon of the Belgian Romantic Painters*, International Art Press, Anversa, 2000 [1981], ad vocem.

2. Cfr. Barbara Caspers, *Les femmes artistes et femmes d'artistes au sein des groupes artistiques del XX (1884-1893) et de la Libre Esthétique (1884-1914)*, PhD dissertazione, a.a. 2014-2015, Université Libre de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres, II, p. 93.

Si tratta forse dell'unica opera firmata ad oggi conservata della pittrice belga Gabrielle van Meerbeke, originaria di Gand che acquisì con il matrimonio il cognome di Mair. Di lei si conosce pochissimo, a parte una più che sintetica annotazione nel *Lexicon of the Belgian Romantic Painters*¹ che rileva i suoi estremi biografici dall'Archivio del Museo di Gand (*Archives Museum Gent*). Gabrielle nasce infatti in questa città il 6 novembre del 1860 e qui, presumibilmente, muore il 7 aprile 1912. Definita «pittrice di scene di genere e ritratti», ma anche di batik e porcellane, è certo che Gabrielle partecipò nel 1883 all'esposizione triennale del *Salon* di Gand (organizzato alternativamente a Gand, Anversa, e Bruxelles) perché il suo nome, assieme all'indirizzo del suo atelier, in 13 Quai aux Oignons a Gand, compare nel catalogo del *Salon* nel quale Gabrielle presentò un'opera intitolata *Passe-temps*. Sappiamo poi che nel 1903 partecipò insieme a molte altre pittrici all'esposizione del movimento XX e Libre Esthétique², ma qui si fermano le notizie sulla sua attività. Un ritratto muliebre con la sua firma è apparso sul mercato antiquario nel 2008³.

Questa deliziosa tela, perfettamente conservata, presenta in alto a destra l'iscrizione e la firma della stessa autrice che dovette forse modificare all'ultimo momento la data che potrebbe leggersi oggi come '1883'. Sia per il soggetto che per la datazione forse si tratta proprio dell'opera, eseguita qualche anno prima, con cui Gabrielle Mair partecipò al *Salon* di Gand dello stesso 1883.

Il dipinto evoca senza dubbio la grande tradizione nordica della pittura di genere d'interno, iniziata nel secolo d'oro con i proscrittori di Rembrandt, come Gerrad Dou, Cornelis Bega, Frans van Mieris the Elder, e culminata con Jan Vermeer, ma si abbina qui ad un linguaggio luministico e ad una pittura di tocchi lievemente rarefatti che furono invece tipici della scuola impressionista belga, solidamente ancorata al movimento del Realismo di ascendenza courbettiana di cui fu il più importante esponente alla metà del XIX secolo Costantin Meunier (1831-1905)^{4w}. A questa corrente, che privilegiava i temi contrastanti della nuova società industriale, con la rappresentazione della povertà della classe operaia e contadina da una parte e della ricca borghesia dall'altra, si aggiungono a partire dagli anni Ottanta spiccati accenti romantici nel ritrarre non solo la vita (e non sempre *bohémien*) degli artisti e degli intellettuali, ma anche il momento della loro creazione artistica, come ben espresso anche in questo dipinto della Mair





Fig. 1 - James Ensor, *La musica Russa*, Musée Royale des Beaux Arts de Bruxelles

che ritrae quasi certamente il proprio studio in un momento di pausa dal lavoro. Al centro, infatti, sul cavalletto è un dipinto non finito, intorno a cui si vedono gli strumenti del mestiere, ovvero la tavolozza i pennelli e il bastone di appoggio. La scena bucolica della tela sul cavalletto s'ispira per i colori e la composizione allo stile di Emile Claus (1849-1924), rappresentante di spicco del luminismo impressionista belga e poco più anziano di Gabrielle che ella dovette certamente conoscere e ammirare. Degno di interesse è poi il ritratto del chitarrista in atto di suonare vicino alla finestra, presumibilmente il marito della pittrice, che completa l'atmosfera d'intimità domestica della scena accentuata anche dalla presenza della tazza e della teiera posate sulla stufa. Tutt'intorno abbondano però, gli oggetti di studio e d'ispirazione, come le 'nature morte' appese sopra il camino, le statuette, i calchi, i dipinti, i libri e i fogli attaccati o sparsi ovunque, per sottolineare la presenza nella stanza, oltre che nella vita, dell'amore per l'arte, in particolare per la musica e per la pittura. Altri coevi artisti belgi, appartenenti all'avanguardia che ebbero poi esiti più marcatamente espressionisti, come James Ensor (1860-1949) e Fernand Khnopff (1858-1921), negli anni Ottanta del XIX secolo realizzarono dipinti sul tema del coinvolgimento intellettuale ed emotivo nella creazione artistica e musicale, come *L'ascoltatrice di Schuman* di Khnopff del 1883, o *La musica Russa*, opera di Ensor del 1881 (fig. 1) (entrambe le opere si trovano a Musée Royale des Beaux Arts de Bruxelles, cfr. anche Jane Block, 1984, figg. 25-26). Gabrielle Mair van Meerbeke appartenne al movimento artistico femminile particolarmente attivo in Belgio nel periodo compreso tra gli anni Ottanta e lo scoppio della prima guerra mondiale, di cui fecero parte anche le paesaggiste e ritrattiste Juliette Trullemans (1866-1925), Juliette Ziane (1879-1963), Constant Montald (1867-1942) e l'«incisora» Marie Danse (1866-1942).

Alessandra Baroni Vannucci



3. Cfr. Auction House Galerie Moderne, Bruxelles, 19 febbraio 2008. Non è stato possibile sapere dove si trovi né reperire una riproduzione.

4. Si veda in generale sul tema Jane Block, *Les XX and Belgian Avant-Gardism 1868-1894*, UMI Research Press, Ann Arbor Michigan, 1984.

**GIOVANNI BATTISTA
PAGGI**

Genova, 1554 - 1627

Ebbrezza di Bacco

Penna e inchiostro acquerellato, su
carta bianca vergellata, tinteggiata
di azzurro
mm. 195x140



GIULIO PARIGI

Firenze, 1571-1635

**Studio scenografico per
un'Allegoria dei Fiumi**

Penna e inchiostro, acquerellature
in oca e azzurro, su carta vergellata
bianca lievemente preparata
mm. 290x395

**SEBASTIANO
GALEOTTI**

Firenze, 1675 - Mondovì, 1741

Fauno

Penna e inchiostro acquerellato grigio,
su carta gialletta vergellata
mm. 165x175

In basso a sinistra la scritta a penna
Seb. Galeotti



ANTON DOMENICO GABBIANI

Firenze, 1652 - 1726

Le Menadi

Penna e inchiostro su carta bianca
vergelata
mm. 320x450

GIACOMO ZOBOLI

Modena, 1681 - Roma 1767

Trionfo di Re Davide

Matita nera, penna e inchiostro su
carta bianca vergellata
mm. 215x316



VALERIO CASTELLO

Genova, 1624 - 1659

Danzatrici

Penna e inchiostro, su carta bianca
vergellata
mm. 290x445



FRANCESCO SOLIMENA

Canale di Serino, 1657 - Barra, 1747

La visione di San Francesco

Matita nera, penna e inchiostro, acquerello
grigio su carta bianca vergellata
mm. 195x220



Francesco Solimena
La visione di San Francesco
Dresda, Gemäldegalerie

FILIPPO FALCIATORE

Napoli, notizie tra il 1718 ed il 1768

Allegoria della Vittoria

Penna su carta bianca
mm. 210x150



GIULIO CARLINI

Venezia, 1826 - 1887

**Intrattenimento musicale
(Tiziano ricevuto in casa da
Pietro Aretino)**

Matita nera, penna e inchiostro,
rialzature in biacca a pennello su
carta preparata bianca
mm. 420x660

Firmato in basso a sinistra



WILLIAM HOGARTH

Londra, 1697 - 1764

**Il Coro
(The Chorus of Singers)**

Penna e inchiostro nero, acquerello
colorato su carta bianca
mm. 525x385



