

Storia dell'arte — 139
2014
nuova serie
n. 39

CAM Editrice

THIS MAGAZINE IS INDEXED IN

BHA

Bibliography of the History of Art

A bibliographic service of the Getty Research Institut and the
Institut de l'Information Scientifique et Technique of the Centre National de la Recherche Scientifique

AND IN

ARTbibliographies Modern

A bibliographic service of Cambridge Scientific Abstracts

139

2014

Settembre - Dicembre

Rivista quadrimestrale
Classe A (A.N.V.U.R.)
Aut. Tribunale di Roma n. 535/01 del 7/12/2001

Vicedirettore: Alessandro Zuccari

Coordinatore: Augusta Monferini

Redazione: Fabio Benzi, Lorenzo Canova, Anna Cavallaro, Stefano Colonna, Camilla Fiore, Helen Langdon, Stefania Macioce, Arianna Mercanti, Massimo Moretti, Sebastian Schütze, Francesco Solinas, Victor Stoichita, Stefano Valeri, Caterina Volpi

Referees: Elizabeth Cropper, Dean Center Advanced Study, Washington, National Gallery of Art; Gail Feigenbaum, Associate Director, Los Angeles, The Getty Research Institute; Annick Lemoine, Université de Rennes II, Académie de France à Rome, Villa Medici; Xavier F. Salomon, Chief Curator at The Frick Collection

Edita da: CAM EDITRICE S.r.l.,

Via Capodiferro, 4 - 00186 Roma Tel. e Fax: +39 06 683.008.89

www.storiadellarterivista.it E-mail: info@cameditrice.com

Direttore Responsabile: Maurizio Calvesi

Segreteria di Redazione: Valeria Di Lucia

Amministrazione e Ufficio Abbonamenti: Giulio Sangiorgio

Abbonamento 2014: (spese postali incluse)

Italia € 124,00; Europa e Bacino Mediterraneo € 154,00; Paesi Extraeuropei € 193,00

Fascicolo in corso € 38,00 (spese postali escluse)

Sono disponibili in pdf i singoli articoli dal n. 100 al numero in corso (€ 5,00 da ordinare sul sito web)

Versamenti dall'Italia: C/c postale n° 35166438 intestato a: CAM EDITRICE S.r.l., Via Capodiferro, 4 - 00186 Roma
o bonifico bancario intestato a CAM Editrice S.r.l. IBAN: IT 77 J076 0103 2000 0003 5166 438

Versamenti dall'estero: bonifico bancario intestato a CAM Editrice S.r.l. IBAN: IT 77 J076 0103 2000 0003 5166 438
BIC (Swift): BPPIITRRXXX

L'abbonamento comprende tre fascicoli e può decorrere da qualsiasi numero. Ogni cambiamento di indirizzo dovrà essere segnalato all'amministrazione della rivista, comunicando anche il vecchio indirizzo.

Progetto Grafico: Antonella Mattei

Stampa: Arti Grafiche La Moderna - Roma

[Dicembre 2014]

Storia dell'arte

fondata da Giulio Carlo Argan

diretta da Maurizio Calvesi

INDICE

<i>Maria Giulia Aurigemma</i>	Giovanni Dalmata e la Dalmazia nei viaggi e negli scritti di Adolfo Venturi	5
<i>Valeria Rubbi</i>	Il Mascarino a Bologna: Palazzo Boncompagni	21
<i>Davide Dossi</i>	Gaspere Gherardini, «particular Padrone, e Protettore» di Alessandro Turchi	38
<i>Marco Cannone</i> <i>Daniela Gallavotti Cavallero</i>	Dipinti inediti e nuove attribuzioni per Joseph Heintz il giovane	48
<i>Salvatore Enrico Anselmi</i>	Addizioni barocche nella cattedrale di Narni: Giuseppe Paglia, Nicola Michetti e Girolamo Troppa	84
<i>María Paz López-Peláez Casellas</i>	La representación iconográfica de los musulmanes en la Europa del Barroco: la construcción de identidades	103
<i>Giulio Brevetti</i>	Il Trionfo di Gioacchino e Carolina Murat. I dipinti delle Sale di Marte e Astrea nel Palazzo Reale di Caserta	113
<i>Lorenzo Canova</i>	Il senso notturno della luce. De Chirico e Nietzsche nell'enigma delle ombre	132
<i>Fabio Benzi</i>	Giacomo Balla e le <i>Compenetrazioni iridescenti</i> : approfondimenti e novità documentarie	157

Andrea G. De Marchi,

Pietro Moioli, Claudio Seccaroni *La Sacra Famiglia* Doria Pamphilj, bottega di Andrea del Sarto

RECENSIONI

Maria Celeste Cola

Penser l'art dans la seconde moitié du XVIIIe siècle: théorie, critique, philosophie, histoire, Christian Michel, Carl Magnusson (a cura di), Paris, 2013

Raccogliere "curiosità" nella Roma Barocca. Il Museo Magnini Rolandi e altre collezioni tra natura e arte, M. B. Guerrieri Borsoi, Roma, 2014

Elena Onori

Maria Luigia Raggi. Il Capriccio paesaggistico tra Arcadia e Grand Tour, C. Lollobrigida, Foligno, 2012

Carlo Saraceni (1579-1620). Un veneziano tra Roma e l'Europa, M. G. Aurigemma (a cura di), cat. della mostra, Roma, 2013

RECENSIONI

* *Gli editori che desiderano sottoporre a recensione un loro libro di carattere storico-artistico, sono invitati a inviarne due copie alla redazione di Storia dell'Arte. Per le semplici segnalazioni è sufficiente l'invio di una sola copia.*

Christian Michel, Carl Magnusson (a cura di), *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIIIe siècle: théorie, critique, philosophie, histoire*, Paris, Somogy éditions d'art 2013, pp. 757.

Il ricco e poderoso volume curato da C. Michel e C. Magnusson raccoglie gli interventi del convegno *Les mutations des discours de l'art en France dans la seconde moitié du XVIIIe siècle* tenutosi tra il febbraio e il maggio del 2008 presso l'Università di Lonsanna, al Centre Allemand d'Histoire de l'Art di Parigi e all'Accademia di Francia a Roma.

Accolto nella collana di storia dell'arte dell'Accademia di Francia diretta da Annick Lemoine, il volume offre al lettore una esauriente e vasta retrospettiva degli studi sulla nascita della teoria e della critica d'arte in Francia nella seconda metà del Settecento, affermandosi come un'importante novità editoriale.

La riflessione dei numerosi studiosi intervenuti si è concentrata attorno ad alcune linee di ricerca stimolate dalla pubblicazione dell'edizione critica e integrale delle *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture* grazie al lungo lavoro di Christian Michel e Jacqueline Lichtenstein che ha permesso, stimolando su più fronti la ricerca, di verificare la recezione delle opere d'arte da parte del pubblico grazie ai resoconti delle conferenze tenutesi all'Académie Royale tra il 1653 e il 1792 dove gli artisti si riunivano come noto una volta al mese per discutere davanti a dipinti e sculture.

Ad interrogarsi e a riflettere sul mondo artistico francese della seconda metà del XVIII secolo, dominato dal ruolo centrale dell'*Académie royale*, sono studiosi di discipline diverse che attraverso la storia dell'arte, dell'architettura, della letteratura, della filosofia e dell'estetica hanno esaminato ed affrontato da più punti di vista il

ruolo e la posizione di filosofi più noti come Denis Diderot, Dezallier d'Argenville, Jean-Baptiste Du Bos, Qutremère de Quincy, il conte di Caylus e La Font de Saint-Yenne, di intellettuali meno conosciuti come Baillet de Saint-Julien, Louis Doissin, César Robin.

Hanno evidenziato, inoltre, l'incidenza dell'architettura italiana su quella francese attraverso lo studio di album e taccuini di schizzi, progetti e riprese dal vero di disegnatori ed architetti come Pierre Adrien Pâris, Charles Percier e Pierre François Léonard Fontaine, indagato il rapporto dei teorici francesi con la critica europea contemporanea ed evidenziato i numerosi e differenti aspetti legati alla creazione dell'opera d'arte, dall'influenza e dalla suggestione dei luoghi, alla seduzione e all'influenza della musica sinfonica.

Ad aprire il volume è l'introduzione di C. Michel *De la quête des règles au discours sur les fins. Les mutations des discours sur l'art en France dans la seconde moitié du XVIIIe siècle* che costituisce più che una semplice presentazione del lavoro degli autori una riflessione sullo stato degli studi e su quelle prospettive di ricerca e di studio che solo l'unione di studiosi di discipline diverse possono attivare per ricostruire una storia variegata e complessa in cui non sono ammesse distinzioni tra storici e filosofi, tra critici e storici dell'arte esattamente come nella Francia della seconda metà del XVIII secolo in cui la critica d'arte assume una forza preponderante nel pensiero illuminista.

Il volume si apre con una significativa sezione dedicata a *La peinture en public* che raccoglie gli interventi di M. Ledbury, M. Schieder e I. Pichet. Il saggio di M. Ledbury *Heroes and Villains: History Painting and the Critical Sphere* analizza un tema chiave nella produzione pittorica francese della seconda metà del Settecento rileggendo con

acume alcune delle opere più significative della pittura di storia in rapporto alle *Conférences de l'Académie royale*. Al ritratto e al suo rapporto con la letteratura artistica è dedicato il saggio di M. Schieder, *Les Portraits sont devenus un spectacle nécessaire à chaque Français. Le discours esthétique sur le portrait au milieu du XVIIIe siècle* che analizza la fortuna critica del ritratto partendo dalla celebre affermazione di La Font de Saint-Yenne che nel 1754 aveva definito il ritratto «un spectacle nécessaire à chaque Français» invitando gli artisti francesi ad abbandonare «la carrière supérieure & honorable» della pittura di storia per dedicarsi alla ritrattistica.

Nuovo ed inedito l'approccio di I. Pichet ai *Salons de l'Académie de peinture e de sculpture* cui la studiosa dedica l'interessante saggio dal titolo *La discursivité du Salon (expograhie et discours)*. Considerati dalla letteratura come luogo privilegiato per lo studio dell'orientamento del gusto artistico nella Francia della seconda metà del Settecento, la Pichet indaga la «mise en exposition» delle opere concentrandosi sui criteri espositivi e sull'allestimento dei dipinti alla luce delle riflessioni di Diderot nel *Salon* del 1765 in cui annotava come l'*accrochage* delle tele proposto da Jean-Baptiste Siméon Chardin avesse avuto un ruolo fondamentale nella percezione dei dipinti da parte dell'osservatore. Il tema, caro all'autrice, che all'argomento ha dedicato più contributi critici è affrontato in questa sede soprattutto in rapporto alla recezione delle opere da parte del pubblico attraverso l'analisi degli allestimenti dei *Salons* del 1753 e del 1779.

Densi e stimolanti gli interventi della sezione *Amateurs et critiques: débats de légitimité* che raccoglie i contributi di J. Lichtenstein, B. Saint Girons, C. Guichard, F. Ferran e A. Lafont. J. Lichtenstein autrice del saggio *L'argument de l'ignorant: de la théorie de l'arte à l'esthétique* prende in esame uno dei momenti centrali della storia della critica d'arte francese del Settecento che coincide con l'uscita delle *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la Peinture en France* di La Font de Saint-Yenne e la nascita della stessa critica d'arte mettendo a fuoco la presa di coscienza e di posizione da parte di scrit-

tori e filosofi che intervennero nel dibattito artistico senza essere, come precisò Diderot nel *Salon* del 1767, e come già avevano ribadito Du Bos e Voltaire, «ni artiste ni même pas amateur». Con lo stesso tema si confrontano B. Saint Girons che analizza il fenomeno degli *amateurs d'art* sempre più crescente nei *Salons* della seconda metà del Settecento attraverso il caso di Caylus «*amateur engagé*», C. Guichard in un saggio dedicato a *L'amateur dans la polémique sur la critique d'art au XVIIIe siècle* che ricollegandosi al testo di La Font de Saint-Yenne del 1747 si concentra sull'analisi della critica degli amatori ai *Salons* parigini a partire dal 1760 quando la critica e il dibattito divennero sempre più acuti e feroci e F. Ferran autrice del saggio *Les décisions de l'ignorant en débat dans la critique d'art au XVIIIe siècle* che analizza la diffusione editoriale di testi, articoli e *brochures* che dalla metà del Settecento si moltiplicano in margine alle esposizioni dell'*Académie royale*.

Chiude la sezione l'intervento di A. Lafont che nel prendere in esame la vasta produzione editoriale cresciuta in Francia intorno ai *Salons* con articoli pubblicati nel *Journal de Trévoux*, nel *Journal des Savants*, in libri e piccoli *pamphlets*, generalmente assai corti e venduti nei pressi del Louvre, analizza l'influenza sulla letteratura e sulla critica d'arte di quei testi che dagli anni Venti del Settecento introdussero quello che anticipatamente può essere definito secondo le parole e l'attenta disamina dell'autrice come «relativismo culturale». Il riferimento è in particolare alle *Lettres persanes* di Montesquieu del 1721, alle *Lettres anglaises* di Voltaire edite nel 1734 ed ancora alle *Lettres juives* e alle *Lettres chinoises* di Boyer d'Argens.

Alla ricca e densa sezione dedicata al rapporto tra gli *amateurs* e la critica d'arte si ricollegano i contributi successivi raccolti nel capitolo dedicato a *Les artistes contre les amateurs*. A riflettere sul tema sono P. Junod e P. J. Warner autori rispettivamente dei saggi *Falconet: la plume et le ciseau ou de la philologie à l'esthétique* e *Connoisseur vs Amateur: A Debate over Taste and Authority in Late Eighteenth-Century Paris*.

Monografici invece gli interventi di D. Kluge, N. Manceau e Z. Hakim dedicati a La Font de

Saint-Yenne e Diderot. D. Kluge autore del saggio dal titolo *La Font de Saint-Yenne (1688-1771), un penseur des Lumières* nel riconsiderare l'influenza di La Font nella storia della critica d'arte attraverso i suoi scritti, e non esclusivamente su quelli più noti e generalmente conosciuti come le *Réflexions* del 1747 e i *Sentiments* del 1754, mette a fuoco una serie di elementi che conducono a riconoscere al critico giansenista francese il merito di aver fornito il primo modello teorico per la critica d'arte come disciplina scientifica. Se a Baillet de Saint-Julien è dedicato il saggio di N. Manceau che riconsidera il ruolo del critico francese a partire dalla prima delle sue opere, le *Réflexions sur quelques circonstances présentes contenant deux lettres sur l'exposition de tableaux au Louvre cette année 1748* che lo impongono giovanissimo nel dibattito dei *Salons* dell'*Académie royale*, a Diderot è consacrato il saggio di Z. Hakim *De la sensibilité: Diderot et l'ordre du descriptif*. Il capitolo seguente, *La place de l'imagination et du sentiment*, dedicato al ruolo dell'immaginazione e del sentimento nella produzione letteraria del secondo Settecento francese, raccoglie i saggi di A. Magnien, C. Savettieri e M. P. Martin. A Louis Doissin e al suo *Sculptura* pubblicato da Thiboust nel 1751 è dedicato il contributo di A. Magnien che analizza il genere del poema didattico attraverso la produzione di Doissin mentre alla moda delle teorie musicali nella pittura del Settecento è riservato il saggio di C. Savettieri *Modes musicaux et peinture entre la fin du XVIIIe et le début du XIXe siècle: une remise en question de la mimesis?* che indaga il fenomeno nella cultura francese e tedesca del secondo Settecento analizzando il celebre caso dell'*Annunciazione* di Anton Raphael Mengs destinata alla cappella di Aranjuez (1778-1779) narrato da José Nicolás de Azara nelle sue *Opere di Antonio Raffaello Mengs*. L'episodio secondo cui Mengs avrebbe dipinto l'*Annunciazione* cantando una celebre aria di Arcangelo Corelli per avvicinare la creazione pittorica allo stile musicale del noto compositore, offre lo spunto all'autrice per estendere l'analisi ai testi scritti di Mengs, in particolare alle *Leçons pratiques* in cui l'artista sottolinea come l'armonia che implica la nozione di «misura,

senso del tempo, della quantità e di estensione» debba essere il fine stesso dell'artista e dell'opera d'arte concepita, come scrive Mengs, seguendo quello che gli italiani chiamano *accordo* e che «nella pittura produce gli stessi effetti dell'armonia nella musica» (*Reflexions sur la beauté et sur le goût dans la peinture*, II, p. 292).

Al saggio della Savettieri si ricollega quello della Martin *Déduire du sentiment musical un nouveau système des beaux-arts: Mirabeau spectateur d'une symphonie de Raimondi (1777)* che riprende il tema della seduzione musicale come nuovo sistema delle arti. Attraverso l'analisi dell'opera di Mirabeau ed in particolare del *Le Lecteur y mettra le titre* pubblicato da Mirabeau nel 1777 che racconta l'esperienza dell'ascolto di una sinfonia di Ignazio Raimondi, l'autrice riflette sulle teorie di Mirabeau che aveva più volte sottolineato come dall'esperienza sensibile della musica possano essere tratti i giusti criteri del bello e la spinta per una rivalutazione della gerarchia delle arti.

Les théoriciens français face aux auteurs anglais è il titolo della sezione che raccoglie i saggi di J. Blan, C. Stefani e T. Macsotay. Alla recezione in Francia del pensiero di Reynolds è dedicato il contributo di J. Blanc *La réception française des théories de Joshua Reynolds (1787-1792)* che analizza la fortuna dei testi di Reynolds dalla sua prima consacrazione nell'*Encyclopédie méthodique* i cui primi due volumi usciti tra il 1788 e il 1791 grazie al lavoro di Pierre Charles Lévesque (1736-1812) lo indicarono come una delle principali fonti straniere, ai lavori di Antoine Renou (1736-1806) e Hendrik Jansen (1741-1812).

Sulla nascita dell'estetica del pittoresco si concentrano invece la Stefani (*L'esthétique du pittoresque: points de repère pour la naissance d'un nouveau langage sur l'art*) che ne ripercorre l'affermazione in Europa attraverso la lettura di fonti inglesi e francesi fino all'apice della sua fortuna alla fine del XVIII secolo quando da un punto di vista linguistico il termine di pittoresco non è più soltanto un aggettivo ma un sostantivo che riassume i principi di una estetica che si oppone, ormai in maniera definitiva, all'estetica neoclassica e T. Macsotay che nel suo saggio *Offering a Hermeneutics for Painted Landscapes: Diderot's*

View of Joseph Vernet as a Sublime Painter prende invece in esame le *promenades* di Diderot sulla pittura di paesaggio di Vernet.

Se alla circolazione della letteratura artistica francese in Europa e soprattutto in Germania è dedicata la densa sezione dal titolo *La réception allemande des discours français* dove i contributi di R. Recht (*Falconet, Diderot, Goethe. Le débat sur la nature et sur le discours autorisé*), N. Rialland (*Le discours poétique en France à l'épreuve de sa critique par Lessing: l'exemple de la fable*) analizzano la risposta del pensiero tedesco alle teorie francesi, quella seguente (*Le jugement de goût et la philosophie esthétique*) torna a riflettere sull'opera di Diderot e di Sulzer e sulla nascita dell'estetica. Ad approfondire i temi sono G. Bouchat in un contributo dedicato a Diderot (*Diderot et la question du goût*), E. Lavezzi (*Esthétique et peinture selon les articles de J. G. Sulzer (1720-1779) dans le Supplément (1776-1777) de l'Encyclopédie*) e E. Décultot (*A-t-on besoin de l'esthétique? Enquête sur la réception française d'une nouvelle science allemande entre 1750 et 1815*).

Di particolare interesse la sezione *Un passé non historicisé* con i contributi di S. Frommel, E. Debenedetti e G. Maës che mette a fuoco uno dei momenti cruciali della cultura architettonica romana della seconda metà del Settecento attraverso l'esperienza dei disegnatori ed architetti Charles Percier, Pierre François Léonard Fontaine e Pierre Adrien Pâris.

Ad aprire la sezione è il saggio di S. Frommel *Entre stratégie professionnelle et théorie de l'architecture: les recueils «italiens» de Charles Percier et Pierre François Léonard Fontaine* che ripercorre l'elaborazione grafica e intellettuale di due delle opere più significative del repertorio architettonico romano della seconda metà del XVIII secolo, *Palais, Maisons, et autres édifices modernes dessinés à Rome* edito nel 1798 e le *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome* dato alle stampe nel 1809. Ad emergere è soprattutto la presa di coscienza delle nuove tendenze architettoniche romane che Percier e Fontaine elaborarono già durante il primo soggiorno romano (1786-1791) e che spinse i due artisti a cercare di chiarire le ragioni della superiorità del-

l'architettura moderna contemporanea attraverso la riflessione sugli esempi dell'architettura antica. Il saggio della Debenedetti *Gli ultimi anni francesi di Pierre Adrien Pâris (1817-1819) e un possibile "libro di modelli"* individua, attraverso l'analisi della cospicua produzione grafica di Pâris, l'idea progettuale e editoriale di una sorta di *Choix de Palais et maisons de plaisance de Rome moderne* sull'esempio del lavoro di Percier e Fontaine. L'obiettivo di Pierre Adrien Pâris è quello di «incrementare il corpus delle forme architettoniche» per rispondere alle esigenze e alle preoccupazioni degli architetti francesi e italiani come conferma del resto lo stesso autore quando afferma di aver raccolto «in questa collezione degli esemplari di tutti gli edifici, se non per servire dei tipi, almeno per fornire delle idee di ciò che essi devono essere».

A chiudere la sezione è il contributo di G. Maës *De la tradition antiquaire à l'histoire de l'art: les «vies» d'artistes vers 1750 selon Dezallier d'Argenville et Descamps* che analizza l'opera di Dezallier e Descamps in rapporto alla celebre posizione di Winckelmann nei confronti del genere letterario delle *Vite* degli artisti che nel 1764 era stata ribadita con forza dallo storico tedesco nella *Geschichte der Kunst des Altertums* nel cui prologo affermava di aver voluto scrivere una «storia dell'arte e non una storia degli artisti». Qualche anno prima, nel 1745, Antoine Joseph Dezallier d'Argenville aveva dato alle stampe il suo *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* e in corso d'opera era il più famoso progetto dei quattro volumi apparsi tra il 1753 e il 1763 contenenti *La vie des Peintres Flamands, Allemands et Hollandois* in cui la rottura con il modello delle *Vite* vasariane si tradusse nella priorità data alle opere d'arte e al giudizio dell'osservatore. Allo studio dei modelli antichi e dell'architettura romana affrontato nella sezione precedente si ricollegano i tre saggi successivi presentati nel capitolo dedicato a *L'art ancien au XVIIIe siècle*. Il primo dei tre interventi *Les beaux-arts du siècle de Louis XIV: déconstructions et constructions historiographiques de la seconde moitié du XVIIIe siècle* di C. Mazel ricostruisce attraverso la lettura e l'analisi dell'opera di Du Bos, Jaucourt e De-

zallier d'Argenville la nuova nozione di «*moderne*» nella storia del pensiero critico francese. Al centro della riflessione l'attenta rilettura del *Siècle de Louis XIV* di Voltaire, edito a Berlino nel 1751, che fin da subito si impose come il più importante contributo critico sull'epoca di Luigi XIV con una ampia ricaduta sul pensiero europeo. Sul rapporto della critica francese con l'arte cristiana antica interviene D. Mondini che affronta l'argomento concentrando i propri interessi sul pensiero di Sérour d'Agincourt nel saggio dedicato a *Sérour d'Agincourt et l'art des premiers chrétiens* in cui esamina, alla luce dell'attuale dibattito storiografico intorno al problema del declino artistico della «*belle Antiquité*» e la nascita del cristianesimo, il pensiero di d'Agincourt i cui scritti rappresentano il primo panorama illustrato della storia dell'arte medievale che viene gradualmente costituendosi quando nel 1779, stabilitosi a Roma, d'Agincourt prepara l'*Histoire de la décadence de l'art par les monuments* e la monumentale *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au Ire siècle jusqu'à son renouvellement au XVIIe* dove le oltre trecento tavole illustrano e documentano il riutilizzo dei modelli antichi nell'arte paleocristiana. A chiudere la sezione il denso saggio di N. Étienne *Des mots et des gestes: l'histoire de l'art en construction (1750-1800)* che affronta il problema delle scelte conservative degli oggetti artistici nel corso del XVIII secolo attraverso l'accurata analisi di un caso specifico ma centrale nella storia della museologia francese, l'elaborazione dei ventiquattro dipinti di grande formato commissionati a Rubens da Maria de Medici per l'allestimento del palazzo del Lussemburgo.

Due i saggi raccolti intorno al tema *Les nouvelles théories historiques*, sezione di particolare interesse in cui sono riuniti i contributi di R. Wrigley e D. Jarrassé. L'intervento di Wrigley "*Something in the Air*": *Roman Climate and its Artistic Significance* introduce, attraverso una attenta e brillante disamina del pensiero francese della prima metà del Settecento, ad un tema chiave della cultura di fine secolo. La suggestione dei luoghi sulla creazione artistica e l'influenza del paesaggio e della luce che ebbe come noto un ruolo determinante non solo nell'ideazione pittorica ma anche nella definizione di

nuove teorie artistiche. Ad individuare agli inizi del Settecento in Francia l'importanza del clima e della natura per la creazione artistica è Jean-Baptiste Du Bos che nelle sue *Reflexions critiques sur la poesie et la peinture* edito a Parigi nel 1719 sottolinea l'importanza della natura, della luce e del clima per la nascita di quelle emozioni che conducono all'eccellenza pittorica. È questa la corrente che attraverso Dubos e Montesquieu conduce sino a Winckelmann che poeticamente sottolinea l'importanza della natura e del clima di Atene per dimostrare la superiorità dell'arte greca e a Quatremère de Quincy e alle sue celebri *Lettres*. Al tema del saggio di Wrigley si ricollega il contributo di Jarrassé *Du poids de l'«esprit des nations»: causalité et perfectibilité dans la hiérarchisation des périodes de l'histoire de l'art autour de 1750* che riflette sul rapporto tra l'importanza del fattore climatico sulla creazione artistica e «*l'esprit des nations*» teorizzato tra il 1743 e il 1752 da François Ignace d'Espiard.

Tre i saggi raccolti intorno al tema *La question des origines de l'art* vero e proprio snodo intellettuale nel dibattito europeo di metà Settecento. L'intervento di C. van Eck *Energie ou fétichisme: le rejet de l'image vivante dans les discours sur la sculpture des années 1750* analizza, sulla base di un vasto repertorio di fonti settecentesche, quel rapporto di empatia con l'opera d'arte capace di trasformare in materia vivente i marmi e le sculture antiche. Il taglio privilegiato è quello della letteratura di viaggio e del *grand tour* che offre *exempla* ed *ekphrasis* di particolare suggestione e interesse anche in rapporto al dibattito sul tema apertosi in Francia già alla fine del Seicento ed analizzato dalla studiosa attraverso l'opera di François Lemée e Octavien de Guasco. Sul ruolo di Winckelmann nella cultura francese del Settecento si concentra il contributo di C. Guégan *Entre Winckelmann et Rousseau: les Réflexions sur l'origine et les progrès des arts, et sur leur état actuel en France de Charles César Robin (1787)* in cui l'autrice affronta uno dei temi chiave della storia del pensiero artistico europeo attraverso l'opera di Charles César Robin di cui è per altro chiarita la personalità in rapporto a Jean-Baptiste Robin con cui era stato

spesso confuso in passato. L'attenzione dell'autrice si sofferma sulle modalità di scrittura di Robin e sui suoi rapporti con Rousseau e in particolare sull'accento e sul rilievo dato da Robin al linguaggio e alla scrittura da cui derivano la storia e la temporalità come già aveva sottolineato Rousseau nel suo *Essai sur l'origine des langues*. Ad André Chénier e al suo ruolo nella cultura francese di fine Settecento è dedicato il saggio di L. Norci Cagianò *Quelques réflexions sur André Chénier* che si ricollega tematicamente al contributo della Guégan. La lettura dell'opera poetica di Chénier offre all'autrice lo spunto per una riflessione sul tema dell'*ekphrasis* bucolica e del rinvio ad immagini che spesso derivano da una simbiosi di fonti letterarie e visive diverse tra loro, un gioco erudito non privo di suggestione che evidenzia il manierismo di Chénier nell'accostare Omero, Orazio e Virgilio a Racine e Fénelon.

Su Quatremère De Quincy torna a riflettere J. Rasmussen nel denso saggio dal titolo *Entre règles et régénération: pour une nouvelle lecture de Quatremère de Quincy* che prende in esame la recezione del pensiero di de Quincy nella cultura artistica francese di fine Settecento ed in particolare nell'opera di François Benoît e di Émeric-David.

A chiudere la sezione è il contributo di P. Griener *Théorie de l'art et théorie pessimiste de l'histoire: un paradoxe* in cui nuovamente si torna a riflettere su Quatremère de Quincy e sulle sue posizioni nei confronti nel concorso del 1797 che lo videro attaccare frontalmente Émeric-David, il vincitore del concorso, al centro di quel famoso testo edito nel 1805 *Essai sur l'idéal dans les arts du dessin* che segna un punto di svolta nel pensiero di Quatremère e della storia della stessa accademia francese. Chiude il volume un importante lavoro bibliografico che costituisce un prezioso strumento di lavoro ed un puntuale regesto della letteratura artistica francese tra il 1750 e il 1820 diviso per autori cui si aggiunge una vasta bibliografia degli studi più recenti di critica e letteratura che per completezza si affianca all'ormai insostituibile testo di R. Wrigley e V. Schuster, *A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the Ancient Régime to the Restoration, 1699-1827*, pubblicato a Cambridge nel 1991.

Maria Celeste Cola

M. B. Guerrieri Borsoi, *Raccogliere "curiosità" nella Roma Barocca. Il Museo Magnini Rolandi e altre collezioni tra natura e arte*, Roma, Gangemi editore, 2014, pp. 159.

Straordinari microcosmi del sapere scientifico e incredibili luoghi di meraviglia e stupore per la varietà degli oggetti e il fascino di mondi lontani, i musei di curiosità costituiscono una parte essenziale della storia del collezionismo romano tra Cinque e Seicento e un aspetto non trascurabile per la conoscenza di quella comunità di antiquari, eruditi, botanici e conoscitori che animarono Roma in età barocca.

Il giudizio sprezzante di Galileo nei confronti dei collezionisti di curiosità non arrestò un fenomeno in ascesa non solo a Roma ma in numerose altre città italiane dove tra XVI e XVIII secolo si moltiplicarono camerini e studioli traboccanti di pietre, conchiglie, medaglie e bronzetti, giardini disseminati di bulbi preziosi giunti dall'Olanda, aiuole disegnate con giunchiglie profumate arrivate dalla Spagna, serragli ricolmi di animali venuti dalle Indie e dall'Oriente.

Intorno al 1589 nelle *Considerazioni al Tasso*, nate come glosse ad una edizione della *Gerusalemme Liberata* (ed. Roma 1763, pp. 7-8) Galileo aveva esaltato i versi dell'Ariosto a dispetto delle ottave del Tasso accostando l'Orlando Furioso a «una guardarobba, una Tribuna, una Galleria regia, ornata di cento statue antiche de' più celebri Scultori con infinite storie intiere, e le migliori di Pittori illustri» e la più famosa delle opere di Torquato Tasso a «uno studietto di qualche ometto curioso, che si sia diletto di adornarlo di cose che abbiano per antichità, o per altro del pellegrino, ma che però sieno in effetto coselline, avendovi come saria a dire un granchio petrificato, un camaleonte secco, una mosca, un ragnio in gelatina in un pezzo d'ambra, alcuni di quei fantoccini di terra, che dicono trovarsi nei sepolcri antichi di Egitto, e così in materia di Pittura qualche schizzetto di Baccio Bandinelli, o del Parmigiano, o simili altre cosette».

Il testo, in cui più volte Galileo per dimostrare la superiorità di Ariosto su Tasso era ricorso ad annotazioni, parafrasi e paragoni tra la pittura ad olio e le arti decorative, era circolato in Italia non riuscendo

ad arginare, nonostante la fama precoce dello studioso all'inizio della sua carriera all'Università di Pisa, il dilagare dei musei di curiosità, di biblioteche e studioli ricolmi di monete e reperti di ogni sorta di oggetti antichi che soprattutto a Roma, città in continuo fermento, si erano moltiplicati.

Dalla metà del Seicento, quando il collezionismo di dipinti e sculture era giunto al suo apice per ricchezza e numero di collezioni, le raccolte di *naturalia*, di oggetti rari e preziosi provenienti da ogni parte del mondo erano divenute sempre più numerose e sempre più rappresentative di quel mondo cosmopolito di antiquari, eruditi e conoscitori che animava la corte pontificia, dalla straordinaria stagione barberiniana che favorì la nascita di collezioni e musei enciclopedici, alla Roma alessandrina «gran teatro delle meraviglie». Il libro della Guerrieri Borsoi, edito nella collana diretta da M. Fagiolo *Roma storia, cultura, immagine*, introduce il lettore in quel variegato mondo di collezionisti romani che concentrarono i propri interessi nella ricerca scientifica e antiquaria, negli studi di botanica e zoologia, nelle stanze e nei palazzi di quegli eruditi e antiquari che sopraffatti dall'emozione delle nuove scoperte geografiche e dallo stupore per oggetti provenienti da lontano, allestirono nelle proprie dimore musei e wunderkammer dove mostrare le meraviglie del nuovo mondo.

Roma era stata del resto, da sempre, un luogo privilegiato e di inesauribile ricchezza per il collezionismo di oggetti rari e curiosi che qui giungevano attraverso ambasciatori e missionari, viaggiatori e mercanti e dove era più facile che altrove costruire collezioni e musei che si rifondevano spesso tra loro grazie ad acquisti, vendite in blocco e all'incanto, come il caso di particolare interesse, e non solo per la storia del mercato dell'arte, rinvenuto dall'autrice nel fondo della Congregazione delle Acque di Roma.

Si tratta della vendita della collezione di oggetti rari e curiosi del celebre ingegnere olandese Cornelis Meyer ceduta a Roma in più riprese in attesa di essere pagata dalla Congregazione delle Ripe. Se la raccolta di Carlo Antonio Magnini e la ricostruzione del suo celebre Museo ricolmo di «cose curiosissime» occupano un ruolo centrale nella ri-

cerca della studiosa, molti sono i nuovi “musei” che, emersi da una capillare ricerca d'archivio, consentono all'autrice di ricreare un quadro esauriente del collezionismo di curiosità nella Roma barocca e ricostruire un contesto ricco e sfaccettato.

Varie e diverse le fonti utilizzate per far luce su un fenomeno in costante crescita a Roma dove la meraviglia e l'inganno degli occhi, secondo le celebri parole di Andrea Pozzo, erano divenuti così radicati nella cultura romana da identificarsi con la stessa città e con le sue mirabilanti raccolte e biblioteche scientifiche.

Al testo forse più noto sul collezionismo romano rappresentato dalla *Nota delli Musei* edito a Roma nel 1664, sono affiancate numerose altre fonti, dalle *Ephemerides* di Carlo Cartari, all'*Aggiuntamento di studio* dello stesso autore, che contiene una breve ma significativa guida ai musei di Roma, alla letteratura di viaggio, inesauribile fonte di notizie per la conoscenza di collezioni disperse come il *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce, et du Levant* di Jacob Spon che a Roma nel 1678 stilò una *Liste des Cabinets et Palais de Rome et des pièces les plus curieuses qu'on y remarque* e il *Nouveau voyage d'Italie* di François Maximilien Misson che a Roma soggiornò tra il 1687 e il 1688, fino a quei testi scientifici che enumerano come *exempla* collezioni di fiori e *naturalia* redatti nel corso del XVII secolo da Antoine Dezallier de Argenville, Filippo Buonanni e Paolo Boccone.

La parte centrale del volume è costituita dalla ricostruzione del museo di Carlo Antonio Magnini grazie al rinvenimento dell'inventario e di una serie di documenti che hanno permesso alla studiosa di ripercorrere la formazione e la storia della collezione ricordata nella *Nota delli musei* «rinomato per un copioso e celebre Museo, da esso radunato in tre camere, di cose curiosissime, particolarmente di molte sorte d'armi bellissime sì ad offesa, come a difesa; onde non capitava forastiero in Roma che non andasse a vedere il museo del Magnini».

Alla ricostruzione del museo e delle collezioni di Carlo Antonio Magnini seguono una serie di più brevi ma densi ritratti di collezioni romane che sulla scorta delle indicazioni della *Nota delli Musei* e dell'elenco fornito da Filippo Buonanni nel

1681, sono stati arricchiti con nuovi documenti e inventari. Ad aprire la serie dei “ritratti” è il museo di curiosità di Torquato Alessandri, più conosciuto a Roma come Braccioforte, che nella casa «all’Angelo Custode» aveva allestito un piccolo museo di «varie antichità e cose peregrine, per curiosità notabili» che aveva interessato per i suoi reperti egiziani il celebre Kircher e che era confluito, come ricostruito dall’autrice, nella raccolta di Orfeo Boselli. Sono di seguito analizzati gli interessi scientifici di Filippo Buonanni e le sue straordinarie tavole di conchiglie che illustravano il più celebre dei suoi testi edito nel 1684 e che come lo stesso titolo del volume suggerisce, conducevano il lettore alla *Ricreatione dell’occhio e della mente nell’osservation’ delle Chiocciole*; quelli di Andrea Buonvicini e di Francesco Corvino educato dal padre, originario di Delft e a capo di una delle spezierie più famose nella Roma di fine Cinquecento, allo studio delle piante e dei fiori cui egli stesso si era dedicato anche attraverso la coltivazione di un orto botanico. Alla descrizione del museo da parte di Giovanni Pietro Bellori che eseguì la stima delle opere quando nel 1682 la raccolta di Francesco Corvino venne ceduta a Leone Strozzi, la Guerrieri, che già ampiamente aveva approfondito tali vicende nella monografia del 2004 dedicata agli Strozzi, aggiunge ora nuove ed inedite notizie tra cui l’identificazione della collezione di Francesco Corvino nella descrizione del viaggiatore inglese Richard Symond a Roma nel 1650.

Seguono poi in rassegna «Le meraviglie di Eustachio Divini», celebre costruttore di telescopi e cannocchiali, che nella propria abitazione «a Ripetta» aveva allestito uno «Studio di curiosità et invenzioni matematiche», la raccolta di *naturalia* in piazza della Cancelleria di Francesco Galli e quella del cardinale Virginio Orsini nel casino sulla via Flaminia citata (solo marginalmente da Buonanni, Boccone) nella *Nota delli musei* e qui ricostruita nei suoi passaggi di proprietà agli Spada, ed ancora la collezione di ambre di Raimondo Pennati ricordata da Spon nel 1678, le curiosità del cardinale Paolo Savelli e la collezione di Agostino Scilla di cui nel 1681 il Buonanni menziona il suo «bellissimo studio di medaglie an-

tiche, e intagli, e in particolare conchiglie e cose marine» che reperiva nel mercato romano come prova l’acquisto di «diverse galanterie e scarabattole ad uso di moseo», rilevate nel 1689 dagli eredi di Nicolò Simonelli per allestire la sua casa di piazza S. Ignazio. Luogo dove Scilla, oltre alla pittura, si dedicava alla scrittura di testi scientifici tra cui, quello forse più celebre, edito a Roma nel 1670 ed illustrato da Pietro Santi Bartoli che incise conchiglie, coralli ed isticri marini dal titolo *La vana speculazione disingannata dal senso. Lettera responsiva circa i corpi marini che pietrificato si trovano in vari luoghi terrestri*.

Chiude il volume una appendice documentaria che raccoglie alcuni dei testi più significativi per lo studio del collezionismo di curiosità come l’*Aggiustamento di studio* di Carlo Cartari e *La ricreatione dell’occhio* di Filippo Buonanni, gli inventari Magnini, un interessante inventario dei beni di Casa Pamphilj nella Villa del Belrespiro del 1709 e un elenco delle citazioni archivistiche degli inventari delle collezioni menzionate nel testo.

Maria Celeste Cola

C. Lollobrigida, *Maria Luigia Raggi. Il Capriccio paesaggistico tra Arcadia e Grand Tour*, Foligno, Andreina & Valneo Budai Editori, 2012.

Il prezioso volume dedicato da C. Lollobrigida a Maria Luigia Raggi, delinea il ritratto di una artista specializzata nel genere del paesaggio, che si aggiunge alle pochissime donne pittrici del XVIII secolo. L’autrice, partendo da un nucleo di quattro paesaggi su pergamena siglati «M. L. R.», già rinvenuti da S. Guarino, ha ricostruito la personalità dell’artista genovese Maria Luigia Raggi, suora nel Monastero dell’Incarnazione a Genova, pittrice di circa ottanta paesaggi, tutti identificati dall’autrice e schedati nel catalogo ragionato col quale si conclude il volume.

Dopo nove anni e otto mesi di educandato nel monastero dell’Incarnazione di Genova, il 2 settembre 1760 Battina Ignazia Raggi veste gli abiti di novizia dell’ordine delle Annunziate Celesti, meglio note come monache Turchine. Da quel

monastero, a pochi passi dal palazzo di famiglia, suor Maria Luisa Domenica Vittoria non uscirà più. Costretta a una monacazione forzata, si dedica tutta la vita alla pittura. Il tempo dell'arte è il tempo della libertà, rubato agli obblighi liturgici e conventuali, spiato dalla grate del severo monastero. L'unica testimonianza dell'attività di Maria Luigia Raggi come artista, sono circa ottanta tempere di cui quattro firmate, o siglate, e una datata al 1796. La ricostruzione delle sue vicende biografiche è stata possibile grazie al ritrovamento di alcuni documenti che hanno dato corpo alla figura di un pittore genericamente indicato come «Maestro dei capricci di Prato», «Paesista settecentesco di rovine romane» o «Pseudo-Anesi». Le ricerche condotte dalla studiosa a Genova, dove la pittrice nacque e morì, hanno riportato alla luce alcune notizie documentarie di grande importanza: l'atto di battesimo, alcuni pagamenti a suo favore, la professione di fede nel Monastero dell'Incarnazione, il testamento della madre e la data di morte. A Roma, viceversa, dove la critica aveva collocato l'artista anonimo, è stato individuato un breve soggiorno della monaca presso Ferdinando Raggi, suo lontano cugino, nel palazzo di via del Corso. I dati, pubblicati dalla Lollobrigida, restituiscono la verità su Battina Ignazia Raggi, poi suor Maria Luisa Domenica Vittoria (1742-1813) e consentono alla studiosa una lettura critica fondata su notizie certe e insieme all'attenta e meticolosa ricostruzione di un catalogo che amplia in modo notevole quello già noto.

Maria Luigia era figlia del marchese Giovan Antonio e di Maria Brignole Sale, sorella del doge di Genova dal 1746 al 1748, Gian Francesco Maria (1695-1760). La famiglia paterna proveniva da quei Raggi, già conti Rossi di Parma, che si stabilirono a Chiavari e a Levanto fin dal XII secolo, per attestarsi a Genova nel 1239. Nel 1528 si trovano iscritti all'Albergo della famiglia Fieschi, conservandone il cognome per lo meno fino al 1605. Le nascite dei figli della nobile coppia, il cui matrimonio fu celebrato con lo sfarzo e la pompa degna di veri monarchi, sono registrate nel libro della parrocchia di S. Marcellino di Genova. Isabella Marianna Battina, nasce il 18 ot-

tobre 1740, mentre il battesimo della sorella, Battina Maria Ignazia, viene annotato il 15 febbraio 1742. Le due sorelle erano state precedute da altri fratelli, morti precocemente, e nel 1736 da Anton Giulio cui andavano la primogenitura e il diritto fideiussorio degli ingenti beni mobili e immobili della famiglia Raggi-Brignole. A Isabella Marianna e Battina Maria non rimaneva quindi che professare i voti e trascorrere il resto della vita in un monastero. A Genova, l'ambiente monastico era, infatti, strettamente legato al Palazzo, sia perché il ceto aristocratico vi si rivolgeva per l'educazione delle figlie femmine, sia perché la "monacazione" era imposta alle donne che non si sposavano. L'ingresso in monastero avveniva in tenera età. Isabellina Raggi «veste l'abito di novizia l'11 aprile 1759, dopo essere stata educanda per 6 anni e 7 mesi», sceglie il nome di suor Maria Elena Saveria; sua sorella Battina è eletta «novizia il 2 settembre 1760, dopo un educando di 9 anni e 8 giorni»: il suo nuovo nome sarà Maria Luisa Domenica Vittoria. Questo dato ci permette di ipotizzare non solo un'educazione privilegiata per la piccola Raggi, ma anche una crescita culturale indipendente e solida, com'era consuetudine nella famiglia da circa due secoli. La formazione da autodidatta, come sostiene la studiosa, è avvenuta certamente in monastero, che, ad un certo punto, divenne un ambiente tanto stretto, da indurla ad una fuga. È così che entra in gioco lo zio romano, Ferdinando, che potrebbe averla accolta a Roma, dove nel 1781 una «Battina ge....ese» è documentata negli Stati delle Anime della parrocchia di S. Maria in Via, a cui rientrava il palazzo Raggi di Roma. Il palazzo si inseriva in un sistema viario e urbanistico (oggi non più esistente) popolato da botteghe di artigiani e di artisti. Nello scomparso vicolo Cacciabove si trovava probabilmente il piccolo studio che Maria Luigia aveva allestito per dipingere. La stessa famiglia Castellani, che più tardi avrebbe donato ai Musei Capitolini quattro tempere, oggi attribuite a Maria Luigia, aveva la propria oreficeria in una delle botteghe al piano terreno di palazzo Raggi, e potrebbe quindi aver acquisito le opere dell'artista in tale circostanza. Lo zio Ferdinando diventa così un vero e proprio

mentore per la pittrice, tanto che nel 1781, negli Stati delle Anime di S. Maria in Via, è attestata la presenza del Circolo del Serafino in palazzo Raggi. Potrebbe trattarsi di una sorta di “Arcadia”, come pone in evidenza la studiosa. I prati fioriti, le dolci frescure dei boschi, le greggi sparse che pascolano al suono delle zampogne, il riposo degli spiriti, non disturbati da frastuoni di guerra, né ambizioni, invidia o dai raggiri delle corti, temi prediletti della letteratura arcadica, sono i soggetti preferiti da Maria Luigia Raggi. Il soggiorno romano fu breve. Nel 1783 Ferdinando Raggi invia a Genova denari a Maria Luigia: un aiuto economico per acquistare i materiali e continuare a dipingere, forse uno stimolo a non abbandonare la sua passione. Le piccole dimensioni delle opere dell’artista lasciano intendere che disponesse di uno spazio ridotto per dipingere.

Maria Luigia Raggi muore il 25 marzo 1823. La sua morte è annotata, con un breve tratto, tempo dopo, nel Libro IV delle Memorie del Monastero. Sepolta nel cimitero dell’Incarnazione, la sua tomba è andata persa nella distruzione del monastero.

Nel saggio introduttivo sul paesaggio tra Sei e Settecento, la studiosa ripercorre le vicende di questo genere a cominciare dai protagonisti, come Lorrain e Dughet, dai quali discendono le invenzioni poi definite in veri e propri *topoi* che ricorrono per oltre un secolo. La Lollobrigida pone in evidenza le relazioni tratte dai grandi esempi del passato con la produzione della Raggi, che agli inizi della sua attività prende spunto dalle incisioni di artisti famosi.

Da Lorrain e Dughet, l’artista riprende l’idea di un mondo in cui mito e natura si uniscono per evocare un passato grandioso, amplificando il paesaggio in una visione lussureggiante e seducente: «predilige, inoltre, anche tutto ciò che rappresenta un mondo fantastico e magico in cui la natura è pretesto per mettere in atto arditi scenari, secondo principi di varietà e piacevolezza», mette ben in evidenza A. Lo Bianco nell’introduzione al volume. Nei paesaggi dell’artista, conservati ai Musei Capitolini, all’Accademia di San Luca, al Museo Civico di Prato, al Museo Nelson-Atkins di Kansas City (USA) e in moltissime collezioni private europee e americane,

compaiono laghetti, marine, ruscelli, montagne, rovine, monumenti, boschetti, gruppi di personaggi, a comporre una visione di tipo arcadico. L’autrice ci offre un’interpretazione critica della personalità e delle opere dell’artista genovese che, nel suo soggiorno romano (1781), respira il clima cosmopolita della città, meditando una nuova visione dell’antico carica di fantasia, frutto delle sue frequentazioni nelle botteghe di Piranesi e di Cavaceppi. Con il catalogo ragionato, un’ottima appendice bibliografica e fotografica, il regesto dei documenti si conclude il volume che, con grande abilità, ricostruisce la vita e l’opera di una nuova artista che si aggiunge alle pochissime note e attive nel secolo XVIII. La pittura «l’ha portata fuori da quel convento, collocandola nel grande libro della storia dell’arte europea», come giustamente conclude la studiosa.

Elena Onori

M. G. Aurigemma (a cura di), *Carlo Saraceni (1579-1620). Un veneziano tra Roma e l’Europa*, cat. della mostra, Roma, Palazzo di Venezia, 29 novembre - 2 marzo 2014, Roma, De Luca, 2013.

Nella Roma di primo Seicento, dove la rivoluzione caravaggesca aveva lasciato segni indelebili, lo chiamavano semplicemente «il veneziano».

Carlo Saraceni, nato a Venezia intorno al 1579 e qui scomparso il 19 giugno del 1620 per febbre petecchiale, a Roma trascorse gli anni tra il 1598 e il 1619, che gli diedero fama internazionale e committenze importanti da parte dei più importanti personaggi religiosi e aristocratici dell’epoca. A Roma, nei monumentali saloni del Palazzo di Venezia, è stata allestita la prima mostra monografica sul pittore veneziano, curata da M. G. Aurigemma, con un comitato scientifico internazionale. La mostra ha voluto restituire al grande pubblico la figura di un artista gentiluomo che, con innato garbo, fu uno dei più raffinati interpreti della cultura artistica del suo tempo. La vasta produzione del pittore, dalle grandi pale ai piccoli raffinati rami, è influenzata dai più importanti eventi artistici, come la decorazione ad affresco della

Sala Regia al Quirinale e offre uno spaccato della cultura figurativa del primo Seicento romano. La mostra ha consentito di mettere a fuoco l'evoluzione stilistica del pittore, il suo personale caravaggismo, i profondi paesaggi e il vivace contesto in cui operò, invitando a compiere una più ampia riflessione, grazie alla presenza di una vasta e numerosa raccolta di opere e di alcuni dipinti mai esposti prima, come la *Giuditta* (coll. privata) e il *Diluvio Universale* (ritrovato in un convento di clausura nella penisola sorrentina, e già in coll. Orsini). Questi due ultimi dipinti hanno messo in luce la straordinaria qualità dello stile di un artista che non aveva ancora ricevuto l'omaggio di una grande e qualificata mostra.

L'iniziativa ha assunto un particolare valore, come ricorda in catalogo, il Soprintendente D. Porro: «un momento unico per celebrare non solo una figura straordinaria, che con la sua arte travalica i confini nazionali, ma anche un periodo fortunato e fiorente della storia dell'arte che, pur raccogliendo a Roma una moltitudine di artisti e le loro tendenze, ha finito con l'assumere un carattere sovranazionale, offrendo i presupposti per comprendere sia i *generi*, sia le contrastanti correnti artistiche, necessari alla comprensione della grande rivoluzione estetica moderna».

Carlo Saraceni si era distinto sulla scena romana per l'abilità compositiva con cui sapeva fondere lo stile del Merisi, l'esuberanza del colorismo veneziano e la raffinatezza fiamminga.

Il catalogo della mostra si divide in due parti complementari: la prima è costituita da dieci saggi che, partendo dallo stato attuale degli studi sull'artista, affrontano i suoi rapporti con la terra natale, con la Spagna e con la Francia. I contributi dei vari autori analizzano le opere eseguite a Roma nella chiesa di S. Maria in Aquiro, nella Sala Regia del Quirinale e nella chiesa di S. Maria dell'Anima, dando ampio spazio alle figure dei committenti. È questo il caso del *Riposo nella fuga in Egitto* commissionatagli da Olimpia Aldobrandini per la cella di S. Giuseppe nell'Eremo Tuscolano, dei Camaldolesi nei dintorni di Frascati. Si tratta di una delle più importanti opere eseguite per l'istituto eremitico, costruito a partire dal 1606 su una collina tra Frascati e Monteporzio Catone, sotto le rovine dell'antico Tusculum.

Il 5 maggio 1612 viene registrato nel libro mastro di Olimpia Aldobrandini un pagamento di 40 scudi a Carlo Saraceni per un quadro raffigurante san Giuseppe e la Madonna, oltre ad una serie di altri pagamenti per oggetti destinati alla piccola cella. Pagamento probabilmente a saldo dell'opera commissionata intorno al 1610, quando Olimpia decise di far costruire la cella di S. Giuseppe. La tela era stata datata 1606 da R. Longhi, sulla base di un'iscrizione poi, a seguito di un restauro, rivelatasi un'aggiunta posteriore. Il ritrovamento di un pagamento del maggio 1612 dimostra che la pala fu dipinta intorno al 1610-1612.

Il *Riposo* Tuscolano è una raffinata sintesi di motivi stilistici caravaggeschi e nordici, nei suoi effetti atmosferici, luministici e cromatici; un compendio di due filoni di pittura coesistenti e che si incrociano nella Roma del Seicento; è, come ricorda X. F. Salomon, «una illustrazione del ruolo di Olimpia Aldobrandini come protettrice dei suoi numerosi figli e della stirpe Aldobrandini». La ricostruzione del cantiere affidato a Saraceni dal patrizio tortonese Orazio Ferrari per la decorazione della cappella dell'Annunciata in S. Maria in Aquiro, grazie al ritrovamento di alcuni documenti, ha permesso di delineare la personalità del committente e l'esatta sequenza esecutiva delle pitture. L'opera di Saraceni in S. Maria dell'Anima mostra che la mano dell'artista è presente nei punti nevralgici dell'edificio teutonico dove si fa interprete della rinnovata centralità della comunità straniera nella Roma del primo ventennio del XVII secolo.

Questa prima parte si conclude con uno sguardo sui disegni del Saraceni, attività dell'artista che solo recentemente è stata presa in considerazione. Sulla base di quelli superstiti si possono stabilire tre fasi di elaborazione: un primo abbozzo, già strutturato con relativa sicurezza; una elaborazione definita, caratterizzata anche nelle fisionomie e, nel caso di composizioni più complesse, lo studio a matita nera dei particolari.

Il saggio si conclude un utile elenco suddiviso in disegni autografi, disegni attribuiti, attribuzioni respinte, copie e disegni in cataloghi d'asta.

La seconda parte, invece, conclude il catalogo, con una serie di schede puntuali: per ogni opera

si indicano le fonti scritte e iconografiche. Questa parte è affiancata da una seconda intitolata, *Intorno a Saraceni*, che raccoglie opere di artisti vicini al Veneziano, per alcuni dei quali si cerca di delineare un proposta attributiva, come nel caso del «Pensionate del Saraceni».

Com'è noto, nella Roma pontificia, Saraceni fu una personalità di riferimento tra primo e secondo decennio del secolo e il suo *atelier* cosmopolita fu certamente un'attrazione per i molti pittori giunti nella città eterna per aggiornarsi.

Il catalogo si conclude con ulteriori tre saggi e il regesto di documenti e di fonti letterarie secentesche. Il primo saggio si occupa delle numerose opere disperse dell'artista, che affiancano la vasta produzione dell'artista. Un nutrito gruppo di opere disperse del Saraceni era già stato segnalato dalla Ottani Cavina. Nel corso degli anni, se ne erano aggiunte altre

tra cui il *Diluvio Universale*, riscoperto da Porzio e per la prima volta esposto al pubblico, il *Cristo fra i dottori*, la *Susanna e i Vecchioni* (già a Weimar e di cui oggi non sembra rimanere traccia).

Il regesto di documenti, di fonti letterarie secentesche e la bibliografia completano il catalogo, fornendo degli strumenti indispensabili per lo studio e l'aggiornamento sull'artista veneziano. L'intero volume consente di mettere a fuoco l'evoluzione stilistica del pittore, dal naturalismo nordico dei primi paesaggi al caravaggismo, il vivace contesto in cui operò, indagando alcuni aspetti della sua attività, l'equilibrio compositivo, il colore pastoso, la luminosità, che si riscontrano sia nelle commissioni private che in quelle pubbliche, che caratterizzano lo stile pittorico di un veneziano tra Roma e l'Europa.

Elena Onori

ERRATA CORRIGE n. 137/138:

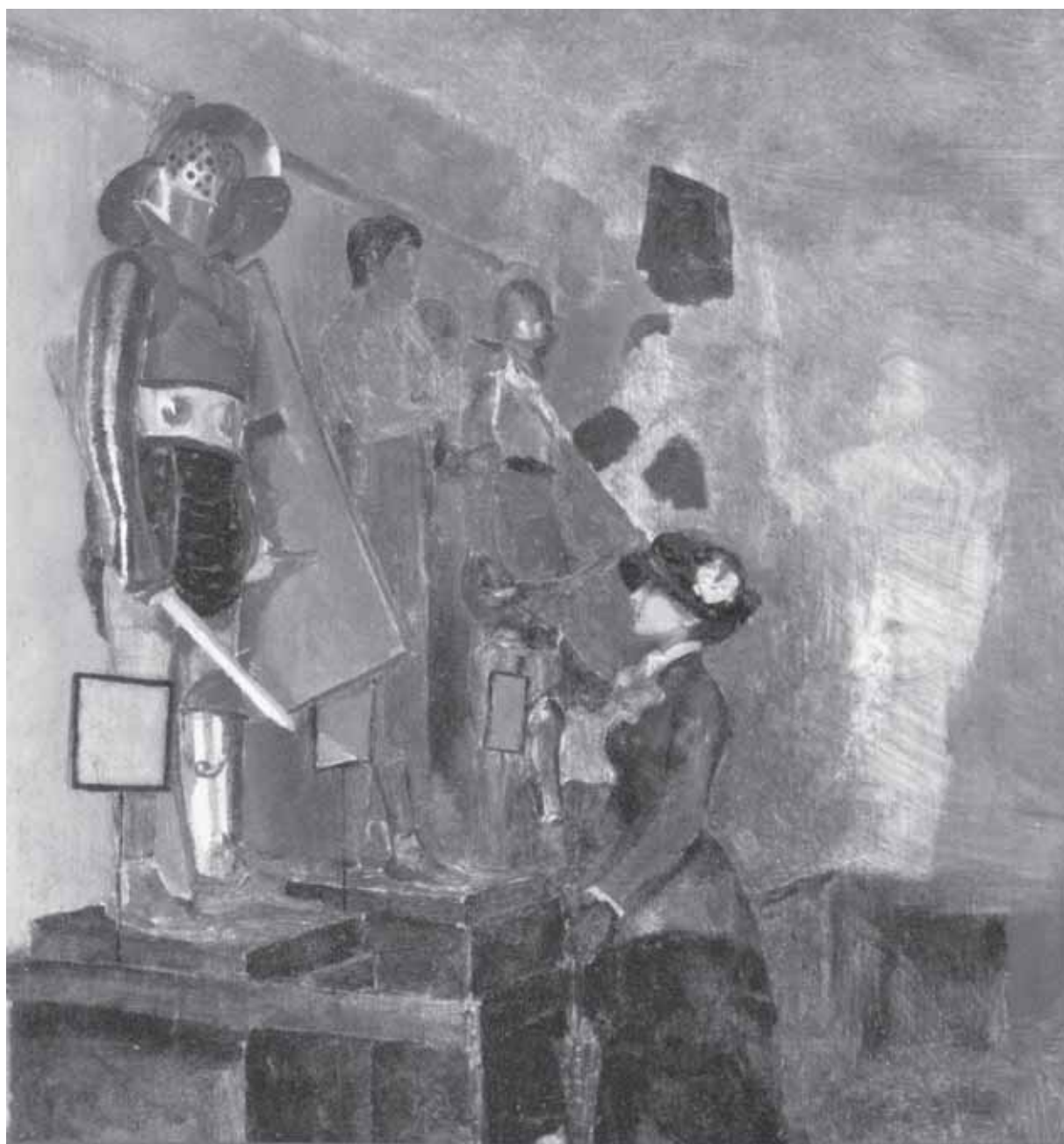
Anne Rennert, *Rodčenko und die Künstler der italienischen Renaissance*:

p. 196 (didascalia) Fig. 5 Passarotti, ca. 1577

p. 203 Kontaktabzug al posto di Lichtbild;

Tiefenzug (T maiuscola);

Fig. 16 Michail



Loredana Lorizzo Adriano Amendola

VEDERE E RIVEDERE E POTENDO GODERE

Allievi di Adolfo Venturi in viaggio
tra l'Italia e l'Europa 1900-1925

Campisano Editore

NORME REDAZIONALI

Storia dell'arte pubblica esclusivamente testi inediti e firmati dai rispettivi autori. I testi dovranno essere inviati alla direzione nella loro redazione definitiva, su supporto informatico (CD, o e-mail) in formato Word, accompagnato da una conforme redazione a stampa. I testi, anche se non pubblicati, non si restituiscono. Gli autori rivedranno le prime bozze di stampa, rendendole alla direzione della rivista con le adeguate correzioni (la cui entità non dovrà superare il 5% dell'intero testo) entro il termine di 10 giorni dalla consegna. La redazione potrà apportare modifiche non sostanziali al fine di aumentare la chiarezza e l'accuratezza del testo, informandone l'autore quando i tempi lo consentano.

STESURA DEL TESTO:

Le parole, le locuzioni e le citazioni in lingua straniera devono essere in corsivo, così come i titoli di opere d'arte e di opere letterarie.

Tutte le citazioni sono racchiuse tra caporali (« »).

Parti di testo mancante o aggiunte dell'autore, all'interno delle citazioni vanno segnalate con 3 punti di sospensione tra parentesi quadre. Es.: I due si erano impegnati a realizzare «il paliotto d'altare nella cappella e più una cartella che fra mezzo li doi frontespizi dove hoggi sta il modello di stucco et anche rifare le lettere dell'epitaffio [...] il qual paliotto farlo conforme al modello disegno di Pietro Paolo pittore». Le parentesi quadre con i 3 punti all'interno non vanno mai adoperate all'inizio e/o alla fine delle citazioni.

L'uso delle virgolette doppie alte (“ ”) è riservato a parole e a locuzioni in lingua italiana che si intende sottolineare (es.: la carica di “idealità” nella pittura di Poussin), oppure alle citazioni all'interno di brani riportati (es.: «disse a Giosuè: “Ecco io do in tuo potere Gerico”»).

I nomi dei santi sono preceduti da una maiuscola puntata quando denominano una chiesa, secondo le seguenti modalità: la chiesa di S. Giovanni; la chiesa dei Ss. Apostoli; la chiesa del SS. Nome di Gesù. Viceversa, “santo/santa” vanno scritti per esteso in minuscolo quando si tratta della persona (es.: i miracoli di san Nicola), con la sola eccezione dei titoli delle opere, laddove rappresentino l'inizio del titolo stesso (es.: la pala raffigurante *San Nicola di Bari*).

I nomi dei musei e degli enti stranieri vanno mantenuti nella grafia originale (es.: Musée du Louvre, Alte Pinakothek, Kunsthistorisches Museum, ecc.).

I riferimenti alle note vanno indicati in apice con numeri arabi dopo la punteggiatura (es.: Sovrastato dall'imponente figura di Gian Lorenzo Bernini [...] l'inalterabile ossequio, e filiale amore»²).

I segni di punteggiatura sono sempre successivi a caporali, virgolette alte e parentesi.

CITAZIONI BIBLIOGRAFICHE:

LIBRI E SAGGI

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IX, Milano 1927, pp. 312-314 – E. Waterhouse, *Italian Baroque Painting*, II ediz., London 1962, p. 48 – R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, London 1955, ediz. it. con il titolo Bernini. Lo scultore del Barocco romano, Milano 1990, p. 123 – G. B. Mola, *Breve racconto delle miglior opere d'Architettura, Scultura et Pittura fatte in Roma et alcuni fuor di Roma*, Roma 1663, ediz. crit. a cura di K. Noehles, Berlin 1966, p. 12.

ARTICOLO SU RIVISTA

M. Rothlisberger, *Additions to Claude*, in “The Burlington Magazine”, CX, 1968, 780, pp.115-119, in part. p. 117.

CONTRIBUTO PRESENTE IN UNA MISCELLANEA

P. Rusconi, *Renato Birolli: Eldorado*, in A. Negri (a cura di), *Esercizi di lettura*, Ginevra-Milano 2002, pp. 130-141.

CONTRIBUTO PRESENTE IN ATTI DI CONVEGNO

L. Puppi, *Un racconto di morte e di immortalità: “S. Girolamo nello studio” di Antonello da Messina*, in G. Ferroni (a cura di), *Modi del raccontare*, atti del convegno, Palermo 1985, p. 34.

SCHEDA DI CATALOGO

A. Barsanti, *Cecco Bravo: “San Giorgio e il drago”*, in A. Barsanti, R. Contini (a cura di), *Cecco Bravo, pittore senza regola. Firenze 1601-Innsbruck 1661*, cat. della mostra di Firenze (Casa Buonarroti, 23 giugno-30 settembre 1999), Milano 1999, pp. 76-77, cat. 18.

Qualora si indichino di seguito due contributi dello stesso autore, nel secondo riferimento bibliografico il nome dell'autore deve essere sostituito con “Idem/Eadem”: M. Calvesi, *Nuovi affreschi ferraresi dell'Oratorio della Concezione*, in “Bollettino d'Arte”, 43, 1958, pp. 309-328; Idem, *Sacri paradossi del Lotto: “I mungitori bendati” e “Amore nella bilancia”*, in “Storia dell'arte”, 115, 2006, pp. 9-16

Qualora si indichino di seguito due contributi di diverso autore contenuti in un identico volume, nel secondo riferimento bibliografico il testo di riferimento deve essere sostituito con “Ibidem”: L. Testa, *Tra maniera e natura: il Cavalier d'Arpino e Caravaggio in casa Aldobrandini*, in M. Calvesi, A. Zuccari (a cura di), *Da Caravaggio ai Caravaggeschi*, “Storia dell'arte. Collana di Studi”, 1, Roma 2009, pp. 289-328; M. Pulini, *Il grandangolo gentileschiano*, in *Ibidem*, pp. 365-372.

Dopo la prima citazione, quelle successive si daranno in forma abbreviata, seguita dall'indicazione della nota in cui l'opera è stata citata per la prima volta: Rothlisberger, *cit.* (nota 5), p. 116. Qualora siano stati menzionati all'interno della stessa nota più di un contributo ad opera dello stesso autore: Rothlisberger, *cit.* (nota 5), 1968, p. 116.

Per i testi senza una specifica curatele, dopo la prima citazione si citerà l'inizio del titolo seguito da 3 punti, la dicitura “cit.” e l'indicazione della nota di riferimento: *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, cat. della mostra di Roma (Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, ottobre-dicembre 1995), Roma 1995 = *La regola e la fama... cit.* (nota 6), p. 3.

CITAZIONI ARCHIVISTICHE

Le citazioni da codici o documenti d'archivio dovranno comprendere: luogo, denominazione dell'archivio o della biblioteca, indicazione dell'eventuale fondo e del documento in corsivo secondo i seguenti esempi: Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), *Vat. lat. 13650*, c. 36v Roma, Archivio di Stato (ASR), *Trenta Notai Capitolini*, uff. 11, Angelus Justinianus, vol. 8, c. 15r.

DIDASCALIE

Le didascalie dovranno essere redatte in base ai seguenti esempi: - G. Cavedoni, *Adorazione dei Magi*, 1614. Bologna, S. Paolo Maggiore - C. Bravo, *Figura virile*, ca. 1650. Matita rossa e gessetto bianco, mm 414x270. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 10595 F – U. Boccioni, *Ritratto femminile*. Roma, coll. priv. (o semplicemente Coll. priv.).