

Storia dell'arte $\frac{141}{2015}$
nuova serie
n. 41

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

141

2015

Maggio - Agosto

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, Loredana Lorizzo, Stefania Macioce, Arianna Mercanti, Massimo Moretti, Sebastian Schütze, Francesco Solinas, Victor Stoichita, Stefano Valeri, Caterina Volpi

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

La rivista si avvale di referees

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 2015: (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

[Ottobre 2015]

Storia dell'arte

fondata da Giulio Carlo Argan

diretta da Maurizio Calvesi

INDICE

<i>Maurizio Calvesi</i>	Editoriale Quod non fecerunt barbari fecit Franceschini	5
<i>Adriano Amendola</i>	Un nuovo cantiere di Bramante a Isola Farnese: la rocca Orsini per Giulio II	7
<i>Massimo Moretti</i>	Committenti, intermediari e pittori tra Roma e Venezia attorno al 1600. I ritratti di Domenico Tintoretto per il nunzio Graziani e una perduta <i>Pentecoste</i> di Palma il Giovane per Fabio Biondi	21
<i>Cecilia Paolini</i>	Pieter Paul Rubens a Roma tra S. Croce in Gerusalemme e S. Maria in Vallicella. Il rapporto con il cardinal Cesare Baronio	43
<i>Giuseppe Porzio</i>	Ancora su Tanzio a Napoli. Nuove acquisizioni documentarie	53
<i>Yuri Primarosa</i>	I volti della musica. Cantatrici, musicisti e buffoni alla corte di Roma nei ritratti di Ottavio Leoni	63
<i>Francesco Paolo Colucci</i>	Un vaticinio inascoltato: l'autoritratto criptato di Domenichino al Tesoro di S. Gennaro	86
<i>Tania De Nire</i>	“Fantasmi notturni” dopo Bosch: la nascita di un nuovo canone nelle tentazioni di Cornelis Saftleven e David Teniers II	99

<i>Raquel Gallego García</i>	«Los papas son 253. el año 1771»: Francisco de Goya e l'elenco dei sommi pontefici	120
<i>Lisa Della Volpe</i>	Note per Domenico e Umberto Mastroianni	129
RECENSIONI		
Anna Cavallaro	<i>Il genio conteso. Mito e fortuna di Donato Bramante nel suo territorio di origine</i> , M. Moretti (a cura di), Macerata Feltria (PU) 2014	137
Stefania Macioce	<i>Gherardo delle Notti. Quadri bizzarrissimi e cene allegre</i> , Firenze 2015	139
Caterina Volpi	<i>Carlo Dolci, complete catalogue of the paintings</i> , Francesca Baldassari, Firenze 2015	142
Marcel Roethlisberger	<i>Lo specchio della corte. Il maestro di casa. Gentiluomini al servizio del collezionismo a Roma nel Seicento</i> , N. Gozzano, Roma 2015	145
Loredana Lorizzo	<i>I colori del bianco e nero. Fotografie storiche nella Fototeca Zeri 1870-1920</i> , A. Bacchi, F. Mambelli, M. Rossini, E. Sambo (a cura di), Bologna 2014	146
Alberto Dambruoso	<i>Giorgio De Chirico. Gioco e gioia della Neometafisica</i> , L. Canova (a cura di), Campobasso 2014	148

MAURIZIO CALVESI

UN'ESTETICA DEL SIMBOLO TRA ARTE E ALCIMIA

DUCHAMP INVISIBILE



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.*

Il genio conteso. Mito e fortuna di Donato Bramante nel suo territorio di origine, a cura di Massimo Moretti, con testi di B. Cleri, M. Moretti, M. M. Paolini, A. Piccardoni, G. Rosa, Macerata Feltria (PU), Edizioni Centro Studi "G. Mazzini", 2014, pp. 350, ill. b/n e colore

Introdotta da Bonita Cleri con il saggio *Bramante da Urbino*, nel quale si delinea il percorso dell'architetto dalla prima formazione al periodo romano, l'agile volume curato da Massimo Moretti propone un'interessante lettura del rapporto del grande architetto con il territorio marchigiano, attraverso l'esame delle questioni relative alle sue origini, alla fortuna e al mito goduti nella sua terra natia. È noto che questa venne abbandonata molto presto dall'artista che nel 1477, poco più che trentenne, si congedò dalla sua patria per cercare fortuna a Milano.

Nel capitoletto d'apertura *Ai giovani che partono e ricercano il loro genio* (pp. 11-13) il curatore del volume sottolinea proprio questo aspetto della biografia del Bramante, "cervello in fuga" dalla splendida Urbino e mal accettato dai genitori che non ne riconosceranno l'alta professionalità. Il saggio intitolato *Le origini di Donato Bramante. Patrie, luoghi, immaginario* (pp. 15-113) a firma di Massimo Moretti indaga, sulla scorta di fonti e di una letteratura artistica ampiamente consolidata, la questione a lungo dibattuta dagli eruditi locali del luogo di nascita di Bramante, disputato tra Fermignano, Urbania (l'antica Casteldurante) e Urbino. La tradizione dell'origine durantina dell'architetto si forma nel primo Seicento attraverso gli scritti dell'erudito locale Flaminio Terzi e viene sancita da un ritratto del Bramante esposto all'Accademia di San Luca a Roma dall'avvocato Pompeo Lazzari, nel quale l'architetto veniva qualificato «*Bramantes Asdrubaldinus Durantinus*»:

da qui prende l'avvio presso gli scrittori d'arte seicenteschi la nozione dell'appartenenza dell'architetto alla famiglia Lazzari di Casteldurante. Dal canto suo la cittadina di Fermignano per bocca del concittadino Benedetto Benedetti si attiva per ritrovare in patria valide testimonianze dell'appartenenza del Bramante al suo territorio.

L'autore ripercorre con grande scrupolo filologico i dibattiti e le dispute erudite sulla vera patria del Bramante distribuite entro un arco temporale che va dalla fine del Cinquecento ai giorni nostri, non senza affrontare riletture di documenti preziosi ai fini della *querelle*, molti dei quali riportati in appendice. Fondamentale si presenta il lavoro di Fert Sangiorgi del 1970 con importanti ricerche sui primi anni di vita dell'architetto e sulle vicende della sua famiglia d'origine. Ma in definitiva, come avverte l'autore, è a tutt'oggi impossibile stabilire con certezza il luogo di nascita di Donato Bramante: certamente resta fondamentale il lungo soggiorno a Urbino nel periodo della sua formazione, prima della partenza definitiva per Milano nel 1477, e a questo proposito Massimo Moretti giunge alla conclusione che «Urbino è senza dubbio la patria delle patrie di Bramante, la città che sola contiene i molteplici spazi della sua prima esistenza, e soprattutto il luogo dove si rintracciano il suo patrimonio valoriale e le origini del suo progettare modernamente all'antica» (p. 27).

La scelta dell'appellativo Asdrubaldino collegato al nome di Bramante si spiega poi con il riferimento colto a Monte Asdrubale, che si trova a pochi chilometri da Fermignano, da alcuni indicato come luogo nativo dell'artista: tradizionalmente sede della tomba di Asdrubale, era il luogo dove si era svolta la gloriosa battaglia del Metauro del 207 a. C. che vide la rotta dei cartaginesi da parte dei romani. L'autore individua poi nel territorio marchigiano

una serie di documenti pittorici, alcuni dei quali inediti, che furono probabili modelli di studio del giovane Donato e che poterono influenzare sensibilmente i suoi primi passi nella pittura: l'affresco di primo Quattrocento nell'oratorio di S. Giacomo a Fermignano, raffigurante *San Giacomo in trono e pellegrini*, dove l'ampio trono in pietra che accoglie il Cristo esibisce un accentuato interesse per la prospettiva architettonica che poté interessare il giovane artista. E ancora gli affreschi, inediti, dell'ex-ospedaletto di S. Lorenzo in Farnetella, con figure di santi d'impronta ancora gotica, databili agli inizi del XV secolo nei quali «si ravvisa l'eco della cultura figurativa umbra di Piero di Puccio, ingentilita da accentuazioni cortesie tardo martiniane» (p. 39). Pregevole poi il *Sant'Eracliano* dipinto ad affresco nel Battistero della cattedrale di Urbania, parte di una più vasta decorazione andata perduta: figura volumetrica e architettonica, di sapore pierfrancescano, voluta forse dal cardinale Bessarione che nel luogo aveva promosso un importante cantiere di decorazione pittorica.

Il saggio *Bramante nella città di Raffaello* di Maria Maddalena Paolini analizza l'impronta lasciata nel tempo dall'architetto nella città di Urbino, allora sede della splendida corte di Federico da Montefeltro. La presenza congiunta di Bramante e del giovane Raffaello a Urbino ha determinato la formazione, specie nell'Ottocento risorgimentale, di una sorta di immagine abbinata dei due artisti, considerati *genius loci* e glorie locali. Ne è conseguita la produzione di memorie ottocentesche raffiguranti i due artisti, come i busti di marmo gemelli oggi nel Liceo Artistico "Scuola del Libro" di Urbino, o il sipario storico con *La gloria di Urbino* dipinto nel 1850 da Francesco Serafini per il Teatro Sanzio di Urbino. Diverso, e meno favorevole all'architetto, fu invece l'esito del grande progetto di un monumento unitario dei due artisti varato nell'Ottocento e conclusosi circa un secolo dopo, nel 1951: soltanto un busto in pietra ritrae il grande Bramante nel Pantheon ideale di artisti compriamari di Raffaello nel monumento a lui dedicato e oggi visibile a piazzale Roma a Urbino.

Nel saggio *Memorie e monumenti bramanteschi*

tra Fermignano e Urbania Agnese Piccardoni ripercorre, con sottile attenzione filologica, le testimonianze artistiche e le memorie storiche prodotte nei secoli dalla tradizione locale nei luoghi che a lungo vantarono di aver dato i natali al giovane Donato: per esempio la sua presunta casa nata - la cosiddetta Ca' Bramante a Monte Asdrubalo - la cui esistenza veniva segnalata nel XVII secolo, e della quale si possiede un'interessante riproduzione ottocentesca dovuta all'invenzione dell'incisore urbinato Agostino Nini, che volle raffigurare di fronte all'edificio anche il pittore seduto davanti al suo cavalletto. Tra le testimonianze più remote collegate alla figura di Bramante si contano poi due medaglie raffiguranti il ritratto dell'architetto: la più antica ha una presunta attribuzione a Cristoforo Foppa detto il Caradosso ed è nota come "asdrualdina" in quanto riporta sul *recto* il busto di Bramante circondato dall'iscrizione «*Bramantes Asdryvaldinus*»; la seconda medaglia, nota con il nome di "durantina", oggi non più rintracciabile perché perduta nel 1944, era forse una falsificazione settecentesca sul modello di quella attribuita al Caradosso voluta dal cittadino durantino Giovan Battista Papi.

Dei numerosi ritratti di Bramante dà conto ancora Agnese Piccardoni, uno dei quali a bulino firmato dal bolognese Angelo Ferri riproduce la celebre effigie vasariana posta ad inizio della *Vita* dell'architetto: reca la dicitura «*Bramantes Asdryvaldinus/ de Lazaris Durantinus/ Archit Et Pictor 1514*» riferentesi al presunto nome di Bramante Asdrivaldino Lazzari, originatosi nel primo Seicento. E ancora il progetto di un monumento all'architetto promosso dal circolo Bramante di Fermignano alla fine del XIX secolo, ma rimasto allo stato progettuale e mai portato a compimento, come attesta, tra gli altri, il bozzetto che si conserva nel Palazzo Municipale di Fermignano attribuito allo scultore di Urbania, Asdrubale Piccini: l'architetto vi è ritratto eretto su un alto piedestallo, a figura intera con espressione decisa e concentrata. Il saggio passa poi in rassegna le celebrazioni bramantesche del 1914 per il quarto centenario della morte, promosse con grande entusiasmo dai comuni di Urbania e di Fermignano e, infine, le mancate celebrazioni per il quinto cen-

tenario della nascita (1944), a causa dell'avvento della seconda guerra mondiale, rimandate e celebrate negli anni Settanta, quando si ebbe un nuovo fiorire di studi con nuove indagini d'archivio alla ricerca di documenti che dessero una risposta definitiva alla questione della patria dell'architetto. Nel saggio *Dall'oratorio di Porta Cella al 'tempietto ottagonale di Bramante'*. *Storia di una tradizione e di un'attribuzione* Massimo Moretti ripercorre l'interessante vicenda storico-critica di un antico monumento, il cosiddetto tempietto del Riscatto a Casteldurante, oggi Urbania. Posto all'ingresso di Porta Cella, il piccolo oratorio ottagonale fu minato nel 1944 e ricostruito nel 1947 dal Genio Civile di Pesaro. Oggi ridotto a pochi ruderi, è ormai noto soltanto attraverso testimonianze pittoriche e fotografiche. Il sacello assurge nella tradizione locale a simbolo dell'invenzione bramantesca della pianta centrale, evocando una probabile paternità dell'architetto presso gli eruditi locali assertori della tesi che lo individua come unica opera del Bramante lasciata nel suo territorio d'origine; tesi respinta invece negli studi critici moderni, come il saggio lucidamente analizza, a partire dalla stroncatura dello storico dell'architettura Henry Geymüller che tra il 1865 e il 1866 si recò espressamente ad Urbania per una visione diretta del manufatto che la tradizione locale attribuiva alla mente del grande architetto urbinato. Il volume contiene poi una proposta di ricostruzione dell'antico sacello a firma dell'architetto Giancarlo Rosa (*L'oratorio ottagonale di Porta Cella a Urbania. Recupero di un monumento, restauro di una veduta*, pp. 305-329). L'autore fa precedere il suo progetto di ripristino dell'antico sacello da una serie di interessanti vedute dell'antico monumento contenute in dipinti, disegni e fotografie d'epoca, ad iniziare da quello che è certamente la più antica testimonianza, il dipinto con la *Madonna con il Bambino e santi* di Gian Giacomo Pandolfi (Urbania, Museo Diocesano) del 1615: sullo sfondo compare l'oratorio in forma di tempietto ottagonale a pianta centrale posto all'estremità sinistra del ponte che dava accesso alla città di Casteldurante (ora Urbania), mentre sulla destra è raffigurata Porta Cella. Un progetto corale dunque, un lavoro minuzioso di ricerche e di letture di documenti antichi e mo-

derni, di studi eruditi e di pubblicazioni scientifiche che convergono nell'innovativo sforzo di restituire a pieno titolo Bramante al suo territorio d'origine e, superando i particolarismi municipali, all'Italia tutta, secondo un concetto di universalità che attraversò la carriera dell'illustre architetto.

Anna Cavallaro

Gherardo delle Notti. Quadri bizzarrissimi e cene allegre, cat. della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 10 febbraio-24 maggio 2015), Firenze 2015, pp. 271, ill. b/n e colori

La decima edizione della serie di esposizioni raccolte sotto la felice definizione *Firenze. Un anno ad arte*, promossa dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo congiuntamente al Polo Museale Fiorentino, ha preso il via con una significativa mostra monografica dedicata a Gerrit van Honthorst (1592-1656), la prima interamente rivolta all'artista fiammingo la cui presenza in Italia nel primo Seicento conobbe una entusiastica ricezione anche in ambito fiorentino tanto da assicurare alle collezioni medicee quattro tele di sua mano. In un'epoca in cui da lungo tempo massimo interesse viene dedicato alla figura di Michelangelo Merisi da Caravaggio, quasi fosse l'unico faro nella notte del panorama artistico europeo del primo XVII secolo, risulta essere una scelta intelligente concentrare l'attenzione anche su pittori che, noti prevalentemente a studiosi e collezionisti, sebbene coinvolti ed influenzati fortemente dalla dirompente parabola artistica del lombardo come accadde allo stesso Honthorst, ebbero tuttavia la capacità di eccipirsi dallo sterile ruolo di copisti ed epigoni traendo dal grande modello, come opportunamente osservava Luigi Lanzi, solo il meglio. La vocazione internazionale del talento di Gerrit van Honthorst, cui giunsero commissioni anche da parte di Carlo I d'Inghilterra e Cristiano IV di Danimarca è testimoniata dalla varia provenienza delle opere in mostra, nel vasto elenco delle istituzioni museali e degli enti prestatori figurano infatti l'Hermitage di San Pietroburgo, gli Staatliche Museen di Berlino, la National Gallery di Londra,

il Rijksmuseum di Amsterdam, il Los Angeles County Museum of Art solo per citarne alcuni.

Gianni Papi, ideatore e curatore della mostra, esponente di rilievo tra gli studiosi di Caravaggio e dei suoi seguaci, ha saputo raccogliere insieme quasi tutte le tele oggi attribuite a Gherardo delle Notti, nome con cui il pittore era noto in Italia in virtù dell'ambientazione dei suoi dipinti rischiarati da lucerne e candele che squarciano l'oscurità circostante. Tra di esse non ci si può esimere dal ricordare la mirabile *Adorazione dei pastori* degli Uffizi che, commissionata dai Guicciardini nel 1619 per la cappella di famiglia in S. Felicità, dopo essere scampata alla piena dell'Arno nel 1966 sarà poi collocata dal 1973 sullo scalone che conduce al Corridoio Vasariano, ubicazione fatale dove, nel maggio 1993, ha subito la terribile offesa di uno scelerato attentato dinamitardo che ha recato danno a numerosi altri capolavori conservati nella sede museale fiorentina. Presentazione di riguardo quella dell'*Adorazione*, in quanto i pochi brani di colore sopravvissuti sulla superficie della tela rivivono grazie alla proiezione di immagini che ne fanno rifiorire le accensioni di luce e la dolcezza di ambientazione restituendone progressivamente l'aspetto originario, ormai irrimediabilmente mutilato.

Il percorso espositivo è diviso in cinque sezioni che, partendo dalle prove pittoriche precedenti e contemporanee all'arrivo di Honthorst in Italia, si dipana attraverso i dipinti eseguiti durante il suo soggiorno nella penisola, per passare ad una selezionata campionatura di opere successive al rientro in Olanda ed approdare quindi al confronto con gli artisti suoi contemporanei a Roma e all'influenza esercitata dopo il 1620 dal capofila dei caravaggeschi nordici, come Longhi nel 1952 definì il pittore di Utrecht. La mostra si compone entro uno spazio in cui i pannelli realizzati nei toni del blu petrolio e le luci soffuse nei vari ambienti lasciano emergere le opere dal fondo scuro consentendo una più agevole fruizione delle stesse onde poterne cogliere appieno il carattere e gli studiati valori luministici. L'allestimento dei dipinti negli ambienti degli Uffizi dedicati alle esposizioni temporanee ha consentito una felice disposizione delle opere che appaiono in dialogo tra loro, su pareti giustapposte o lungo direttrici prospettiche attentamente studiate.

I dipinti offerti all'ammirazione del visitatore, come accennato, risalgono tanto agli esordi quanto al termine della brillante carriera di Gherardo ma si concentrano per lo più negli anni del soggiorno italiano del maestro di Utrecht (1610 ca. -1620), anni ancora non completamente indagati, senza tralasciare tuttavia alcuni più tardi esemplari di provenienza olandese che, seppure direttamente influenzati dalla precedente stagione esprimono un cambio di atmosfera, una minore tensione emotiva anche in ragione dell'impiego di una tavolozza dai toni più chiari.

Convincente appare la cronologia delle opere imbastita dal curatore della mostra Gianni Papi che ha rivendicato alla mano di Gherardo delle Notti opere precedentemente assegnate ad altre personalità meno note. L'esposizione fiorentina è inoltre arricchita dalle opere di altri pittori la cui presenza è funzionale a definire meglio il percorso formativo di Honthorst, felici accostamenti tra i quali spiccano il precocissimo *Cristo dinanzi a Caifa* (1570) di Luca Cambiaso, vera e propria opera "a lume di notte" *ante litteram* e l'ipotetico Caravaggio del *Cavamenti* (1609) da Palazzo Pitti cui si affianca, sul piano cronologico, la *Deposizione di Cristo nel sepolcro* (1608-1610) di Paolo Guidotti, altro prototipo del genere "notturno" indipendente da Honthorst e forse eseguita prima del suo arrivo nella penisola.

Particolarmente nutrito risulta essere il gruppo di opere incentrate su temi sacri tra le quali spiccano per intensità poetica *La preghiera di Giuditta prima di uccidere Oloferne* (1611-1612), una tra le più precoci opere giovanili di Gerrit presenti in mostra, inedita invenzione che presenta la solenne immagine dell'eroina israelita colta nel momento in cui, secondo quanto riportato dalle Sacre Scritture (Gdt 13, 4-6), invoca Dio perché guidi la sua mano e le dia la forza di compiere la liberazione di Israele dall'oppressore assiro.

Il *Cristo morto con due angeli* (1612-1613) proveniente dal Museo di Palazzo Reale a Genova in cui l'angelo sul fondo della composizione viene colto nel gesto di tergere le lacrime che gli rigano il volto; e ancora la tela raffigurante *Gesù nella bottega di san Giuseppe* (1614 ca.) di Greenville, tema frequentato a più riprese da Honthorst in Italia, che qui inserisce la premurosa figura di Maria che ac-

compagna il gesto del piccolo Gesù intenzionato a fare luce all'anziano padre assorbito dal lavoro di falegname. La *Negazione di san Pietro* (1616-1617) conservata presso il Musée des Beaux-Arts di Rennes che, in ossequio alla *manfrediana methodus*, presenta l'episodio evangelico inserito all'interno di una taverna e nel quale la gestualità dei personaggi, dalla donna che dichiara di riconoscere Pietro quale seguace di Gesù al soldato che interrompe il gioco delle carte per afferrare il mantello dell'apostolo renitente genera un forte coinvolgimento emozionale nel riguardante. Esposto per la prima volta in una mostra è il dipinto transitato in asta Christie's nel dicembre 2010 ed ora in collezione privata tedesca, raffigurante l'*Adorazione dei pastori* in cui l'iconografia del Bambino fonte di luce, già frequentata in ambito emiliano da Correggio a Guido Reni, consente l'accostamento alla tela Guicciardini degli Uffizi e induce Papi ad ipotizzare un'esecuzione italiana intorno al 1616-1617 in virtù del marcato e a tratti ruvido naturalismo nella resa delle figure, non ancora partecipi della lirica alta e della levigata bellezza dei personaggi che affollano l'*Adorazione* fiorentina.

Va poi ricordata la piccola *Adorazione del Bambino* (1619-1620) anch'essa agli Uffizi, opera tra le più note del pittore olandese, da cui traspaiono condensate nello sguardo di Maria tutta la gioia e la tenerezza per il bimbo appena nato e la riverente ma calda e solida vicinanza di san Giuseppe alla propria famiglia. A queste e numerose altre si affiancano tuttavia alcune scene conviviali ambientate nelle taverne, sovente frequentate dagli stessi artisti, veri e propri banchetti profani, si pensi alla *Cena con suonatore di liuto* del 1619-1620, appartenuta al Granduca di Toscana Cosimo II, in cui il pittore inserisce sulla scena due distinte fonti di luce e da porre in relazione con le tele di analogo contenuto di Bartolomeo Manfredi, e ancora alla *Compagnia allegra* (1622) di Monaco che ricalca lo schema compositivo della precedente. Non mancano i temi allegorici come la *Vanitas* di Oxford (1618 c.), la cui elevata qualità pittorica sembra poter convincere circa la reale paternità di Gherardo oppure l'*Allegoria dell'Intelletto, della Volontà e della Memoria* (1624) di Simon Vouet, ispirata dall'*Iconologia* di Cesare Ripa e prove-

niente dai Musei Capitolini, probabile frutto della conoscenza e quindi di una profonda impressione ricevuta dalle opere di Honthorst, tanto di quelle romane quanto di quelle spedite a Genova, dove il francese entrato a servizio della famiglia Doria si trovò a soggiornare tra il 1620 e il 1622.

Originale saggio di ricercata attenzione nella resa del dato naturale costituisce l'unico dipinto a soggetto mitologico di mano di Honthorst esposto in mostra: l'*Orfeo* (1615-1616) del Palazzo Reale di Napoli nel quale si palesa la suggestione derivante dall'*Apollo* di Dosso Dossi che probabilmente già dal 1612 era entrato a far parte della collezione di Scipione Borghese. Nella tela napoletana l'inserito animalista, insolito in ambito caravaggesco, potrebbe avere qualche giustificazione con i contatti avuti da Gerrit con alcuni pittori delle Fiandre meridionali quali Frans Snyders, Jan Roos ed i fratelli Lucas e Cornelis de Wael, attivi a Genova entro il 1615, non bisogna infatti dimenticare che proprio nel capoluogo ligure il pittore olandese compie il suo esordio pubblico su suolo italico con la *Santa Teresa incoronata da Cristo* (1614-1615), pala d'altare commissionata dai padri Carmelitani Scalzi.

Resa nota da Gianni Papi nel 2011 ed esposta per la prima volta nella mostra di Firenze è anche la tela in collezione Koelliker *Cesare riceve la testa di Pompeo* (1620 c.), unico quadro avente a soggetto un episodio di storia romana eseguito da Gherardo in Italia, dipinto in cui il fondale caratterizzato dal colore steso senza soluzione di continuità lascia ipotizzare uno stato di non finito forse motivato dalla repentina partenza del pittore per la natia Olanda.

Eccezionalmente concesso in prestito dal Rijksmuseum di Amsterdam è l'*Allegro violinista con bicchiere di vino* (1623), la cui spensierata ed esuberante ilarità coinvolge l'osservatore uscendo nello spazio fuori dal quadro grazie all'effetto di *trompe-l'œil*. Vero e proprio capolavoro nell'ambito delle opere ispirate a soggetti leggeri e scanzonati espressione di una condizione spirituale in calibrato contrappunto rispetto ai sentimenti suscitati dalle sospese scene di carattere religioso o più spiccatamente moraleggiante.

Tra le opere esposte si segnala anche un dipinto ine-

dito e mai proposto al pubblico: la monumentale *Negazione di san Pietro* eseguita tra il 1611 e il 1612 da Hendrick Terbrugghen, pala d'altare comparsa in asta Tajan nel 2007 e oggi in collezione Spier a Londra, che riprende in modo significativo un altro dipinto realizzato dallo stesso artista sul medesimo tema e conservato presso l'Art Institute di Chicago. La tela Spier costituisce attualmente l'unica opera collocabile nel periodo di permanenza in Italia di Terbrugghen avvicinandolo, sul piano delle caricature espressive e delle asprezze luministiche, alla prima fase italiana di Honthorst come risulta dall'accostamento alla *Derisione di Cristo* (1610-1615) proveniente dalla chiesa romana di S. Maria della Concezione, opera la cui presenza in mostra è stata fortemente voluta da Gianni Papi che, tuttavia, in questa occasione esprime decise riserve riguardo alla sua legittima permanenza nel *corpus* di Gerrit, benché già nel 1990 la ritenesse autografa come altri studiosi dopo di lui (Grilli 1997, Strinati-Vodret 1999, Leone 2008).

La sezione conclusiva della mostra, come precisato poc' anzi, è stata dedicata a quelle personalità che subirono l'influenza di Gerrit van Honthorst e che una volta partito da Roma il maestro olandese cercarono di colmare il vuoto di mercato venutosi a creare specializzandosi nelle scene caratterizzate da un luminismo a luce artificiale. È questo il caso del francese Trophime Bigot e dell'anonimo, ma all'epoca richiestissimo, artista noto come Maestro del lume di candela che studi recenti (Amenola 2012) suggeriscono di poter identificare con un certo Giacomo Massa, autore della *Incoronazione di spine* (1634-1635) nella chiesa romana di S. Maria in Aquiro, sebbene permangano alcune perplessità relative ad evidenze stilistiche ed incongruenze documentarie che lasciano ancora aperta la questione. Ad essi vanno inoltre aggiunti, tra gli altri, anche i nomi di Matthias Stomer e dei toscani Francesco Rustici e Rutilio Manetti.

Come noto la produzione di Honthorst successiva alla sua partenza dall'Italia conoscerà un'evoluzione che conduce l'artista ad esiti ben diversi da quelli maturati grazie agli stimoli e alle suggestioni che l'aria di Roma aveva reso possibili. Pur rimanendo elevata la qualità della pittura, nella lunga fase olandese durata fino alla morte, si regi-

stra una diminuzione della carica sperimentale, le composizioni tenderanno infatti ad una rigidità priva di fantasia che tuttavia ancora garantiranno al pittore successo, ricchezza e onori.

Prezioso ed efficace elemento di corredo alla mostra è poi il ricco catalogo nel quale è presente anche un saggio dedicato ai disegni di Gherardo delle Notti, disamina utile a mettere in luce il carattere di *inventor* dell'artista, sempre teso in una fluida ricerca che lo portò ad affrontare i temi più disparati, dalla mitologia ai soggetti religiosi passando per la ritrattistica e le allegorie. Va infatti rammentato che, in opposizione alla persistente convinzione secondo cui i pittori caravaggeschi fossero poco propensi alla pratica del disegno e inclini a saltare tutti i tradizionali procedimenti accademici nella realizzazione di un dipinto, Honthorst nel corso della sua intera carriera mai tralasciò l'esercizio grafico che, anzi, fu sempre ben meditato come testimoniano gli oltre ottanta disegni autografi oggi noti, realizzati quasi senza pentimenti e con grande varietà di mezzi grafici come appreso nella bottega del suo maestro Abraham Bloemaert, in parte riuniti nel cosiddetto *fonds d'atelier* messo insieme da Gerrit tra il 1628 ed il 1650 circa.

Il merito dell'articolata mostra di Firenze risiede, ad evidenza, nella ricchezza delle opere presentate ma anche e forse maggiormente nella restituzione a Gherardo delle Notti della sua reale statura artistica nonché del ruolo incisivo da questi svolto nel trattamento suggestivo degli effetti di luce. L'esposizione nel suo complesso offre una ricostruzione esaustiva della stagione italiana di Honthorst pur lasciando aperte alcune problematiche con esemplare obiettività critica.

Stefania Macioce

Francesca Baldassari, *Carlo Dolci, complete catalogue of the paintings*, Firenze, Centro Di, 2015, pp. 391

La monografia di Francesca Baldassari dedicata a Carlo Dolci e la recente mostra fiorentina di Palazzo Pitti, curata da Sandro Bellesi e da Anna Bisceglie (*Carlo Dolci, 1616-1687*, cat. della mostra,

Firenze, Palazzo Pitti 30 marzo - 15 novembre 2015, Livorno 2015), riportano alla ribalta degli studi e dell'attenzione del pubblico un protagonista indiscusso della pittura del Seicento fiorentino, un secolo, e una pittura, quella del Dolci, non giustamente valutati forse, fino ad oggi, malgrado la grandiosa esposizione voluta da Piero Bigongiarri e da Mina Gregori nel 1986 (*Il Seicento fiorentino*, cat. della mostra, Firenze, Palazzo Strozzi 21 dicembre 1986 - 4 maggio 1987, 3 voll., Firenze 1986) che ebbe il merito di puntare i riflettori su un'arte di corte sontuosa, erotica e raffinatissima allora, come oggi, non completamente scoperta. Arroccata sulla difesa di un primato tutto Cinquecentesco, orgogliosa e superba, la Firenze del granducato può apparire ad un primo sguardo come una corte chiusa, tesa a consumare privilegi antichi ma incapace di fornire quelle novità mondiali che, negli stessi anni, vedevano la luce a Roma, avviluppata intorno all'unica famiglia Medici, anch'essa, come Firenze, consumata e stanca. Eppure, proprio perché defilata, la città toscana poteva ospitare sperimentazioni straordinarie scientifiche, teatrali, letterarie, e poteva accogliere artisti di grandissimo prestigio per rivaleggiare con il mecenatismo papale, o indicare una via alternativa al barocco trionfante nell'Urbe. A sperimentare una linea originale, a metà strada tra moderna tecnica e lucida visione da un lato e solida, perfino anacronistica tradizione quattrocentesca e cinquecentesca dall'altro, doveva essere un artista rigoroso e devoto, piccolo e acutissimo come Carlo Dolci detto, per la sua statura e forse anche per il suo carattere Carlino (e non Carluccio che era il soprannome di Carlo Maratta, cfr. *Carlo Dolci*, cat. mostra, p. 23).

Nei moderni studi, sempre più spesso dedicati quasi esclusivamente all'aspetto iconografico e alla cultura letteraria o antiquaria degli artisti di Cinque e Seicento, si tende a volte a dimenticare quanta importanza, davvero centrale, svolsero la spiritualità e la religiosità nella produzione e nella circolazione delle immagini in quella età che, non del tutto propriamente forse, chiamiamo della Controriforma o della Riforma Cattolica. Per pochi artisti vissuti tra la fine del XVI ed il XVII secolo, la devozione significò tanto quan-

to per il Dolci, artista rigorosissimo che seppe raggiungere una qualità pittorica talmente alta e preziosa, da surclassare, in ambito locale e internazionale, la fama di ogni altro pittore fiorentino cresciuto e nutrito all'ombra dello straordinario mecenatismo mediceo. Amato, protetto e lautamente retribuito da Leopoldo, Giovan Carlo de' Medici e soprattutto da Vittoria della Rovere, nonché da Cosimo e dal Gran Principe Ferdinando, Carlo sembra rispondere appieno, e meglio di qualunque altro, al disegno culturale della famiglia Medici di promozione delle arti fiorentine in nome di una tradizione, e di un conservatorismo culturale e stilistico, capace di attingere alla migliore tradizione cinquecentesca, e perfino quattrocentesca, senza perdere di vista tuttavia neanche una delle grandi innovazioni contemporanee. Il Dolci non ignora la pittura di Pietro da Cortona, andandone volutamente in controtendenza, come di Salvator Rosa, e difficilmente può essergli sfuggita la rivoluzione del Bernini, come quella pittorica di Luca Giordano. La morbida luminosità dei paesaggi di Claude Lorrain o la ruvida grandiosità di quelli di Salvator Rosa gli sono ben note, semplicemente, nella sua umile religiosità, egli persegue altri scopi, segue altre vie e non si lascia distrarre dalle affannose ricerche dei suoi colleghi, dalle mondane conquiste tecniche rivoluzionarie giungenti da Roma. Dolci è stato spesso paragonato al Sassoferrato, o a Scipione Pulzone, per la sua tecnica e grazia senza tempo, volutamente rivolta al passato, ma andrebbe piuttosto accostato ad un grandissimo di poco precedente, a Federico Barocci, maestro meticoloso e devoto, più a suo agio nella piccola corte di Urbino che nell'Urbe, o a Federico Zuccari, raffinato pittore internazionale, viaggiatore al nord, che tra i primi forse propose il *revival* quattrocentesco come via di uscita dal manierismo. Non stupisce affatto che questo aristocratico pittore venisse inviato nel 1672 a Innsbruck da Anna de Medici, moglie dell'Arciduca Ferdinando Carlo d'Austria, per eseguire un ritratto della figlia Claudia, futura sposa di Leopoldo I d'Asburgo. Il ritratto, conservato a Vienna, Kunsthistorisches Museum, ricorda la ritrattistica di Bronzino e di Parmigianino, come giustamente sottolineato dalla Baldassari, ma il di poco

successivo Ritratto di *Claudia Felicitas* come Gal-
la Placidia della Galleria Palatina mostra l' arci-
duchessa circondata di gioielli preziosi, stoffe, co-
rone e statuette di bronzo, in piena sintonia con una
cultura artistica, quella asburgica, devota al pre-
zioso, al raro, al manufatto di eccellente fattura,
l'oggetto da *wunderkammer*, o da studiolo.

Giustamente, nel libro, la Baldassari riconduce
la grande maestria ed ambizione manuale, fatta di
colori preziosi, materie lucenti, superfici pittori-
che brillanti e smaltate, ad una forma di religio-
sità, quella di Dolci e dei suoi committenti, quasi
mistica e neo medievale, in aperta rotta di colli-
sione con le tendenze moderne di artisti, quali
Salvator Rosa, che pure il Dolci conobbe e forse
amò per breve tempo se influenze evidenti e' dato
riconoscerne, come sottolinea l'autrice, non solo
nel *Diogene* della Galleria Palatina, ma anche nei
minacciosi e segreti paesaggi del *San Gerolamo*
di collezione privata (p. 302, cat. n. 173), nel *San*
Domenico in preghiera della Galleria Palatina
(pp. 178-179, cat. n. 82), o infine nel *San Gio-
vannino nel deserto* di collezione privata (pp.
120-121, cat. n. 34). Se infatti il Rosa, promosso
a Firenze pittore filosofo, cominciava una stre-
nuo battaglia per affrancare il pittore dal umile
rango di manuale rivendicandone le qualifiche
intellettuali, le capacità inventive, il Dolci sem-
bra al contrario indicare nell'esecuzione impeccabile
il vero fine della pittura la quale, proprio
per questo suo aspetto, può essere in definitiva
considerata riproducibile nelle sue invenzioni
senza che per questo ne venga scalfito il suo va-
lore. Per questo motivo, forse, e' facile trovare
repliche autografe di mano del Dolci, autore di
immagini devozionali e sacre, mentre è più diffi-
cile indicare repliche autografe del Rosa.

La straordinaria fortuna del Dolci, prima fra la
pietà devota femminile delle principesse, arcidu-
chesse e nobili fiorentine, e poi presso la cultura
estetizzante anglosassone dell'Ottocento, in clima
di *revival* storici e di gusto preraffaellita, e' l'ar-
gomento del primo capitolo del libro di France-
sca Baldassari, massima esperta del pittore, già
autrice di una esemplare monografia edita nel
1995 che, alla luce dei dati di stile, rivelo' al
grande pubblico le vere qualità della pittura di

Dolci. Rispetto al libro del 1995 il catalogo *Carlo*
Dolci, complete catalogue of the Paintings, offre
un taglio critico completamente maturo, nel quale
l'autrice abbandona l'usuale scansione biogra-
fica per affrontare i principali aspetti e nodi cri-
tici relativi al pittore: la fortuna critica, il singo-
lare e peculiare connubio tra naturalismo e
idealismo, spiritualità e sensualità nell'opera di
Carlino, il rapporto privilegiato dell'artista con la
famiglia de' Medici, sua principale committente,
gli scambi e le relazioni del Dolci con il contesto
artistico fiorentino ed europeo: dal Rosselli al
Vignali, dal Dandini all'Allori, senza dimentic-
care il naturalismo elegante e prezioso della pit-
tura nordica di Willem van Aelst o Peter Lely. In-
fine, e questa è forse l'intuizione critica più
originale del definitivo studio sull'artista conse-
gnatoci dalla Baldassari, la studiosa analizza le
fonti figurative utilizzate da Carlo Dolci, rintrac-
ciando suggestioni che vanno dall'antico ad An-
drea del Sarto, da Donatello a Beato Angelico.
Questo storicismo pittorico, di stampo fortemente
campanilistico, unito alla spiritualità sensibile e
quasi esacerbata delle sue immagini, fanno del
Dolci un'anima gemella, quasi *l'alter ego* arti-
stico di Filippo Baldinucci, altro grande pro-
tagonista ancora non pienamente rivalutato della
Firenze di Leopoldo de' Medici, biografo ed
amico di uno dei più grandi, se non proprio il più
grande pittore fiorentino del Seicento, certamente
il più originale, il Carlino che, malgrado la sua in-
dole e le sue proporzioni, fu unico nel saper tra-
ghettare in piena età barocca la grande pittura di
Raffaello, Leonardo, Andrea del Sarto e Bronzino
senza per questo risultare affatto antico, reazio-
nario o superato, anzi, per certi versi apparendo,
almeno ai nostri occhi, perfino visionario.

Come sottolinea la Baldassari Dolci è pittore di
straordinaria vena inventiva e creativa. Visitando
la mostra fiorentina si rimane colpiti dall'origi-
naltà del pittore, che e' diretta conseguenza del
suo anticonformismo e, davanti ad un dipinto
come *l'Angelo custode* del Museo Diocesano di
Prato, ci si chiede come si possa definire Carlino
un pittore che risolve l'invenzione in modo sem-
plice e convenzionale.

Caterina Volpi

N. Gozzano, *Lo specchio della corte. Il maestro di casa. Gentiluomini al servizio del collezionismo a Roma nel Seicento*, Roma, Campisano Editore, 2015, pp. 302, 20 tavv. a colori e b/n, 76 ill.

Da oltre un decennio la studiosa N. Gozzano ci ha offerto pubblicazioni sul collezionismo romano nel Seicento, specificatamente studi sulla fortuna economica di Claude Lorrain e il libro *La quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna: prestigio nobiliare e collezionismo nella Roma barocca* edito nel 2004, sempre basati su ricerche archivistiche. In questo nuovo libro prosegue e approfondisce la tematica del collezionismo in una direzione specifica e nuova. La figura del maestro di casa, importantissima nel funzionamento delle principali casate della nobiltà romana dell'epoca, insieme a quella del maggiordomo e del guardaroba, è studiata in ogni particolare. L'insieme è molto ben strutturato, gradevole alla lettura, ogni dettaglio coscienziosamente documentato nelle note. Il primo capitolo presenta i trattati dell'epoca riguardanti maggiordomi, maestri di casa e guardaroba e ne precisa lo stato sociale elevato. Solo le maggiori corti nell'ambito papale come quelle dei Chigi, dei Colonna, dei Pamphilj e di Cristina di Svezia erano dirette da un maggiordomo. Ad esempio, il cardinale Decio Azzolino fu maggiordomo e in seguito erede di Cristina. Per le altre il ministro, capo delle corti e vero pilastro dell'andamento delle stesse, era il maestro di casa. La fonte di partenza per questo studio è l'abbondante produzione letteraria di trattati intorno ai maestri di casa, a partire dal *Dialogo del maestro di casa* di Cesare Evitascandalo del 1598, che ebbe questa posizione presso il cardinale d'Avalos de Aragona. In tale trattato viene così riassunta la sua posizione: «saria compagno del suo signore, & non servitore». Seguono sotto i suoi ordini il guardaroba, incaricato di tutto l'arredo e responsabile pure dell'ornamentazione del palazzo. Tra gli altri 53 ufficiali della corte, elencati nel trattato di Evitascandalo, sono lo scalco preposto alla cucina e alla tavola, il trinciante preposto al taglio e al servizio delle carni, il credenziere che custodisce gli argenti, il computista che tiene i conti, il tesoriere che paga e, per le corti cardinalizie, il maestro di ca-

mera che provvede all'abbigliamento. L'abile scelta delle illustrazioni prese dai trattati, a volte molto dettagliate, acuisce il desiderio di leggere queste opere rare che oggi sono senza dubbio poco conosciute persino dagli specialisti.

Il secondo capitolo ci introduce nell'andamento quotidiano di alcune famiglie nobili e discute le funzioni e le attività dei principali dirigenti della casa, i quali sovente esercitavano la loro funzione durante tutta la vita. Il maestro di casa era l'amministratore che gestiva le spese e il responsabile di tutti i pagamenti. Particolare degno di nota, egli poteva avere un ruolo importante nella formazione delle collezioni. L'autrice esamina con attenzione le diverse pratiche, le quali in realtà potevano assumere forme molto più elastiche delle enunciazioni indicate nei trattati. Il maestro di casa era gentiluomo educato, di alto stato sociale, con risorse personali alle quali poteva in certe occasioni ricorrere per acquisti, come attestano tanti rimborsi emessi a suo favore. Sotto questo aspetto il profilo dell'amministratore poteva fondersi con quello del mercante e del banchiere e, a questo proposito, numerose citazioni archivistiche attestano l'autonomia del maestro di casa nei contatti con artisti e artigiani. Nell'ultimo capitolo vengono discussi i testamenti e gli inventari dei beni di sei maestri di casa, di un maggiordomo e di un guardaroba. Nicolò Foresta, maestro di casa dei principi Lorenzo Onofrio e Filippo II Colonna, e Giovanni Ramoino, del marchese Rondinini, sono studiati per la prima volta, su altri esistono contributi recenti nella letteratura. Il grande numero di informazioni dettagliate permette di comprendere la personalità di ciascuno e la varietà dei loro rapporti con i rispettivi padroni. Ognuno di loro è uomo di eccezione e di notevole cultura, alcuni sono particolarmente vicini al mondo degli artisti. Altri ancora possiedono collezioni d'arte, mobili pregiati o un sontuoso guardaroba di abiti, particolarmente il Foresta, la cui personalità evidenzia un alto profilo cortigiano. In casa Chigi Gerolamo Mercuri, esuberante figura proveniente da una famiglia aristocratica, è conosciuto per essere stato vicino a Salvator Rosa come ad altri artisti. Egli possedeva un patrimonio mobile di straordinaria ricchezza, nel quale figurano 185 quadri, mobili di valore e una preziosa biblioteca

elencata in dettaglio, in cui erano presenti opere letterarie e scientifiche, sulle quali l'autrice offre pertinenti informazioni, illustrando con un'appropriata scelta di tavole i libri a lui appartenuti. A proposito della casata Chigi, il guardaroba abate Nicolò Simonelli appare essere una figura eccezionale per raffinata cultura come per profonde conoscenze artistiche. Era proprietario di 200 dipinti e di numerosi marmi. Il canonico Giovan Carlo Vallone acquistò per la marchesa Duglioli Angelelli, di cui era il maestro di casa, numerose opere d'arte, con tale soddisfazione della signora che ella ne fece l'erede di una gran parte dei suoi beni.

In appendice Gozzano trascrive testamenti, inventari e altri documenti di una decina di questi officianti di cui si è sopra discusso. Un lavoro paziente del più grande merito che ci permette di entrare nella realtà pratica della vita d'allora. Specialmente dettagliato il testamento e l'inventario di Nicolò Foresta, ricco di abiti descritti minuziosamente, quello di Girolamo Mercuri - comprendente oltre ai numerosi dipinti e libri, oggetti vari fra cui «Diverse tavole, et altri legnami da fare i palchetti il carnevale» - e di Nicolò Simonelli, in cui sono elencate opere d'arte, mobili, bollettini di pegno. L'interpretazione di questo vasto materiale d'archivio esige enorme esperienza, che l'autrice ha saputo far confluire in un testo che mostra una ricerca affascinante nella quale si fondono con sapiente sintesi i numerosi documenti analizzati. Il libro si conclude con indispensabili elenchi e indici, utili al lettore.

Da una ventina d'anni la storia dell'arte si è sempre più aperta a indagare nuove dimensioni sociali ed economiche e le condizioni in cui si forma il collezionismo. Tra i principali esempi si ricordano, oltre allo storico *Patrons and Painters* di F. Haskell e agli studi di L. Spezzaferro, il volume di P. Cavazzini, *Painting as business in early seventeenth-century Rome* del 2008, *Painting for profit: the economic lives of seventeenth-century Italian painters* curato da R. E. Spear e P. Sohm nel 2010 e il recente *Display of Art in the Roman Palace* a cura di G. Feigenbaum (2014). Creativa e innovatrice, l'opera di Gozzano s'iscrive in questa linea di ricerca, il cui nuovo aspetto è esposto con piacevolezza e particolare brio.

Marcel Roethlisberger

A. Bacchi, F. Mambelli, M. Rossini, E. Sambo (a cura di), *I colori del bianco e nero. Fotografie storiche nella Fototeca Zeri 1870-1920*, Bologna, Fondazione Federico Zeri, 2014, pp. 296, 400 illustrazioni

Indispensabile strumento di consultazione per gli storici dell'arte, il catalogo della fototeca di F. Zeri è ormai in gran parte fruibile *on line* grazie al *database* messo a punto dal gruppo di studiosi della Fondazione Zeri di Bologna dopo un lungo lavoro di studio e catalogazione delle 290.000 fotografie di opere d'arte e monumenti conservate negli anni dal grande studioso. Le immagini provengono dagli archivi delle soprintendenze e della Fototeca Nazionale, da musei italiani e stranieri, da archivi e collezioni private, case d'asta, restauratori, in parte acquistate o donate a Zeri. Tra queste, oltre 14.000 sono fotografie antiche, preziosi carboni, aristotipi, albumine, gelatine ai sali d'argento, scattate tra il 1870 e il 1920 che rappresentano un importante nucleo di lavoro, anche dal punto di vista della storia della fotografia. A esse è dedicato il volume *I colori del bianco e nero. Fotografie storiche nella Fototeca Zeri 1870-1920*, a cura di A. Bacchi, F. Mambelli, M. Rossini, E. Sambo, edito dalla stessa Fondazione Federico Zeri che inaugura così una nuova iniziativa editoriale legata ai materiali custoditi nell'archivio fotografico. Attraverso sedici episodi, illustrati da un ricco apparato d'immagini spesso inedite, il volume si propone d'indagare i molteplici aspetti legati alla fotografia di riproduzione storico-artistica tra Otto e Novecento. Come scrive Andrea Bacchi nel saggio introduttivo, le foto antiche «costituiscono un formidabile oggetto di studio tanto nell'ambito delle ricerche sulla storia della fotografia quanto per quelle sull'evoluzione della storia dell'arte, del collezionismo, dei musei e del mercato dell'arte fra Otto e Novecento», fornendo indispensabili informazioni per risolvere quesiti sulla provenienza e autenticità delle opere d'arte, nonché sulla loro storia conservativa, non altrimenti verificabili. Per Zeri, cresciuto a Roma nella Scuola fondata da Adolfo Venturi come allievo di Pietro Toesca, le immagini erano strumenti im-

prescindibili di conoscenza sui quali si forgiava il suo occhio di conoscitore. Esse fornivano allo studioso un essenziale tassello mnemonico, sul quale tornare e ritornare negli anni, seguendo quel principio del «vedere e rivedere», cardine del sistema conoscitivo venturiano. Nell'epoca dell'infinita riproducibilità digitale, appare quasi commovente rievocare l'immagine del giovane Zeri che negli anni Quaranta del Novecento fa la spola tra Roma e Firenze con «valigie piene di fotografie» da sottoporre prima a Bernard Berenson, cui è presentato dal maestro Toesca, poi a Roberto Longhi che ne osserva con circospezione il progredire negli studi. Come rileva Elisabetta Sambo tracciando la storia della fototeca, «Zeri ha un'idea precisa di storia dell'arte organizzata in secoli, scuole e autori, dai maggiori ai più eccentrici», con l'intento di creare un atlante di storia della pittura italiana. Si può notare che il suo modello di riferimento è quello appreso nelle aule della Sapienza, dove Toesca elargiva agli allievi lezioni basate sugli Atlanti, le diapositive e le fotografie della fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte, fortemente voluta da Adolfo Venturi e incrementata dallo stesso docente dal 1926, quando fu chiamato a Roma a ricoprire prima la cattedra di Storia dell'Arte Medievale e poi quella di Storia dell'Arte del Rinascimento. Nel giro di poco meno di un decennio (1945-1956), Zeri riuscì a mettere insieme più di 60.000 fotografie. Tra i primi fondi acquistati vi fu quello di Umberto Gnoli, cui seguirono quelli di altri storici dell'arte e antiquari di rilievo come il fondo Sangiorgi, che prevedeva anche una sezione sui Falsi, argomento cui Zeri riservò una pionieristica attenzione, scoprendo alcuni casi eccellenti come il cosiddetto Falso in calcinaccio. Muoversi tra i molteplici materiali della fototeca costituisce per gli studiosi che vi si cimentano un raffinato esercizio di ricerca poiché, come rileva Francesca Mambelli, «leggere oggi i versi delle fotografie di Zeri richiede lo stesso sforzo interpretativo, lo stesso approccio da detective con il quale lo storico dell'arte, che utilizzava le fotografie per il lavoro quotidiano di indagine filologica, analizzava le immagini fissate nel recto». È compiendo queste indagini che il gruppo di stu-

diosi che ha contribuito al volume (G. Alberti, M. Benini, G. Calanna, F. Candi, M. Cavicchi, M. Culatti, L. Fenzi, M. Forlai, E. Montecchi, M. Rossini, R. Vlahov) è giunto a ricostruire le appassionanti microstorie attraverso le quali s'individuano alcuni significativi esempi come le fotografie del Museo Massarenti già ubicato nel distrutto palazzo Accoramboni a Roma, le cui opere andarono a implementare la Walters Art Gallery di Baltimora, o le immagini della collezione Layard fotografate da Giovan Battista Brusa. Si ricostruiscono altresì gli interessi di Zeri per argomenti che pure lo studioso non trattò mai nei suoi scritti come le 655 fotografie che documentano l'attività dello scultore Antonio Canova. Una sezione è dedicata ai fondi dei grandi fotografi come Brogi, Lombardi, Anderson, Danesi, Sommer, Braun & Cie, Hanfstaengl, Séban & Joaillier, documentati nella fototeca Zeri attraverso importanti settori dedicati all'arte italiana e straniera. Così come di rilievo appaiono i gruppi di fotografie che testimoniano luoghi perduti dell'Italia, come il caso di palazzo Ginetti a Velletri. Essenziale per la ricostruzione storica è infine la documentazione offerta dalle immagini tratte dai cataloghi d'asta otto e novecenteschi, accuratamente selezionate da Zeri, che vanno ad aggiungersi agli oltre 37.000 cataloghi conservati nella biblioteca dello studioso, da poco consultabili *on line* sul sito della Fondazione. Un materiale ricchissimo ed eterogeneo, gelosamente conservato negli anni nella villa di Mentana, ora messo a disposizione degli studiosi che se ne dovranno servire seguendo gli avvertimenti al lettore che pone con intelligenza Massimo Ferretti nel suo saggio, sottolineando come la disciplina storica artistica non sia oggi messa a rischio tanto dall'avvento del digitale, quanto dall'uso di «riproduzioni sempre più accattivanti quanto d'impovertita referenza fattuale». Il volume dedicato alle fotografie storiche della fototeca Zeri è in questo senso un utile strumento di lavoro che spiega com'è possibile leggere oggi questi materiali storicizzandone il contenuto e apprezzandone allo stesso tempo il valore formale e artistico specifico. Non a caso esso si conclude con un repertorio che raccoglie notizie sui fotografi, autori

degli scatti che si possono ammirare sfogliando le pagine del libro. Brevi biografie, affiancate da marchi, timbri e iscrizioni, che si riveleranno valido apparato di riferimento per gli studi futuri.

Loredana Lorizzo

L. Canova (a cura di), *Giorgio De Chirico. Gioco e gioia della Neometafisica*, cat. della mostra, (Campobasso, Fondazione Molise Cultura, Palazzo Ex GIL, 20 dicembre 2014 - 6 aprile 2015), Regia Edizioni, Campobasso 2014.

Che Giorgio De Chirico sia uno dei più grandi artisti di tutto il Novecento, non solo italiano, sembra essere oggi un'affermazione accolta e condivisa sul piano della critica d'arte nazionale e, come stanno a dimostrare le numerose mostre a lui dedicate in tutto il mondo negli ultimi decenni, anche su quello internazionale. La straordinaria importanza dell'invenzione della pittura Metafisica, decisiva per gli sviluppi di gran parte dell'arte del primo e del secondo Novecento, finanche di molta dell'arte prodotta ai giorni nostri, gli ha assicurato un posto di assoluto rilievo nella storia dell'arte del XX secolo. Altro discorso è quello relativo alla conoscenza dell'intera opera dechirichiana, non limitato al già ampiamente storicizzato primo momento della Metafisica, che notoriamente va dal 1910 al 1918. Ancor oggi infatti, la produzione dechirichiana dagli anni Venti fino al 1978, anno della sua scomparsa, è scarsamente conosciuta o viene letta in modo generico e approssimativo, ora come una rivisitazione della pittura barocca (a partire dagli anni Venti), ora come mera ripetizione di temi e atmosfere ripresi dal primo periodo metafisico (a partire dagli anni Sessanta). Per queste ragioni De Chirico sarebbe di fatto, anche per molti autorevoli storici dell'arte, sì un gigante dell'arte, ma solo prendendo a riferimento la sua prima fase Metafisica e dopodiché niente di più che uno stanco emulatore di stili passati, suoi e di altri. Il primo storico dell'arte ad aver cercato di ribaltare questo tipo di letture sbrigative ma soprattutto inesatte, formulando una visione più precisa della sua ricerca, inquadrata ora nell'intero arco

della sua parabola artistica, è stato M. Calvesi che, nel 1995, allestì un'importante mostra a San Marino incentrata sull'ultimo periodo della pittura di De Chirico, dal 1968 al 1978, da lui definito come la «Nuova Metafisica» e mostrando così al pubblico finalmente la vera faccia dell'ultimo De Chirico: non un copista di sé stesso ma un artista che faceva continuamente ricerca sentendosi libero di attingere anche ad un repertorio di immagini del passato ma cambiandone totalmente gli scenari. «Nella seconda metafisica - scriveva Calvesi nel saggio dal titolo *La Nuova Metafisica*, pubblicato in occasione della mostra a San Marino - anche i manichini perdono il loro aspetto totalmente artificiale, tendendo a trasformarsi in figure più umanamente atteggiate e quasi dotate di una loro vita naturale, di una loro psicologia».

Ed è proprio a partire da quell'esposizione sanmarinese del 1995, al fine di un proseguimento e di un approfondimento nel solco degli studi iniziati da Calvesi più di trent'anni fa con il suo fondamentale saggio *La Metafisica schiarita*, che è stata riproposta, seppur con qualche opera in meno, a Campobasso, presso la Fondazione Molise Cultura situata nel Palazzo Ex GIL, la mostra dal titolo *Giorgio De Chirico. Gioco e gioia della Neometafisica* a cura di Lorenzo Canova. Lo studioso romano, che tra l'altro è un discepolo di M. Calvesi, ha ordinato nel capoluogo molisano una mostra rigorosissima, scegliendo accuratamente tutte le opere dalla Fondazione Giorgio e Isa De Chirico che ha promosso, insieme alla Fondazione Molise Cultura, l'iniziativa.

In due ampie sale situate al pian terreno del Palazzo dell'Ex GIL, finemente restaurato di recente, sono state esposte circa cinquanta opere selezionate dal curatore Lorenzo Canova: si tratta in prevalenza di dipinti, accompagnati da alcuni disegni e da una serie di litografie. Le opere sono state suddivise con equilibrio tra i due spazi espositivi a seconda dei temi o dei soggetti rappresentati.

Tra i moltissimi capolavori esposti, spiccavano due meravigliose versioni del *Figliuol prodigo* somiglianti solo nell'iconografia al soggetto del dipinto *Il Ritorno del figliuol prodigo* realizzato nel 1919 mentre l'ambientazione di entrambe le opere è completamente diversa: in quella del 1919 tra-

gica e dalle tinte fosche, in quelle del 1973 e del 1975 solare e dalle tinte calde. Altro notevole dipinto in mostra, l'opera dal titolo *Visione metafisica di New York* eseguita nel 1975, dove compaiono a fianco di elementi classici della prima Metafisica quali, le squadre e i righelli, anche altri più tipici invece di questo periodo come le volute poste sulla sommità di colonne o colte nella loro pura espressione lineare. Infine, ultimo ma non certo per importanza, il dipinto *Gladiatore nell'arena* del 1975, scelto anche come immagine di copertina del catalogo, nel quale un manichino sembra farsi miracolosamente di carne e ossa, in uno scenario che, pur rimandando ancora una volta a molti dei temi della prima Metafisica come le statue, le rovine, le piazze d'Italia, è certamente più animato e a tratti anche scherzoso.

Il catalogo della mostra, illustrato da ottime riproduzioni a colori e in bianco e nero a tutta pagina, oltre al notevolissimo saggio iniziale di Canova, che offre dall'inizio alla fine del testo degli spunti di grande "agudeza" intorno al concetto di Neometafisica dechirichiana, raccoglie gli scritti di insigni storici dell'arte e autorevoli conoscitori dell'opera del *pictor optimus*, quali appunto Maurizio Calvesi, di cui è stato riportato, aggiornato, il testo presente nel catalogo che accompagnava la mostra di San Marino del 1995, Elena Pontiggia, Katherine Robinson e Flavia Monceri.

Tra le varie e tutte validamente argomentate interpretazioni dell'ultimo periodo di attività di De Chirico mi preme citare un passaggio del saggio di Canova nel quale definisce la Neometafisica come «basata sullo scarto dello sguardo, per girare l'angolo della visione, partendo dalle quinte che si aprono in motissimi quadri di questa fase e arrivare alla ribalta in un rovesciamento del tempo in cui il ritorno al passato nella sua circolarità è comunque segnato da una nuova felicità cromatica e immaginativa, dove l'artista riscopre la gioia di una pittura libera da ogni condizionamento, in un'altissima stagione creativa finale di splendida qualità in cui il suo mondo viene smontato e rimontato in una limpida visione di intensa lucentezza interiore che si riflette sulla superficie pittorica».

In appendice una selezione di scritti di Giorgio De Chirico, la biografia dell'artista e le attività delle due fondazioni promotrici della mostra. Mostra che ha registrato un successo di presenze oltre ogni più rosea aspettativa, facendo di Campobasso e del Molise un centro d'attrazione culturale degno di una grande città per tutto il tempo in cui è stata allestita la mostra.

Un segno di grande rilevanza per la cultura locale, ancor di più perché è venuto da quello che veniva considerato l'ultimo De Chirico, il meno importante.

Alberto Dambruoso

ARTE E STORIA

COLLANA DIRETTA DA ALESSANDRO ZUCCARI

1

SCIPIONE PULZONE

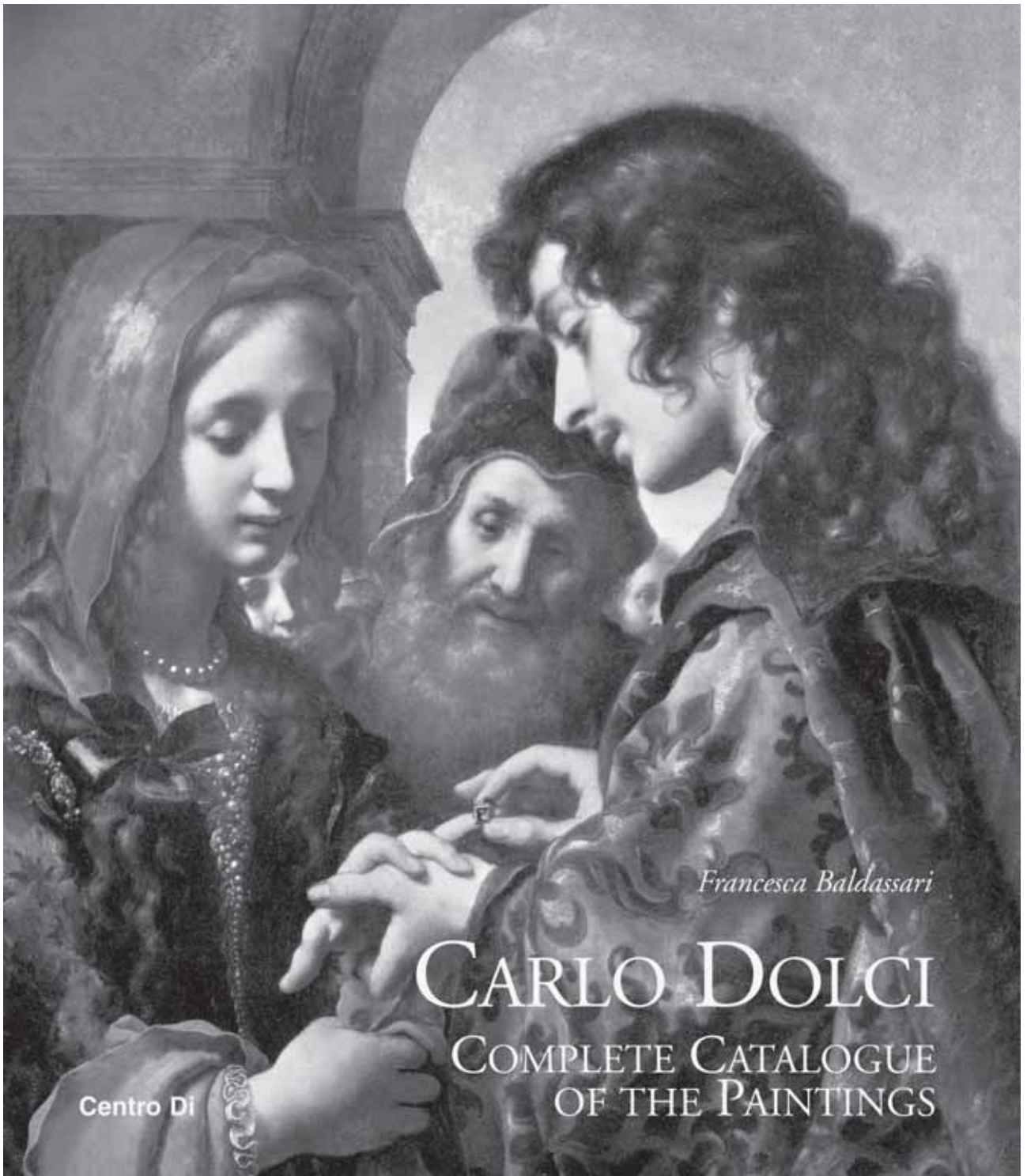
E IL SUO TEMPO

a cura di

ALESSANDRO ZUCCARI



DE LUCA EDITORI D'ARTE



Francesca Baldassari

CARLO DOLCI
COMPLETE CATALOGUE
OF THE PAINTINGS

Centro Di

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 Birilli: 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.).