

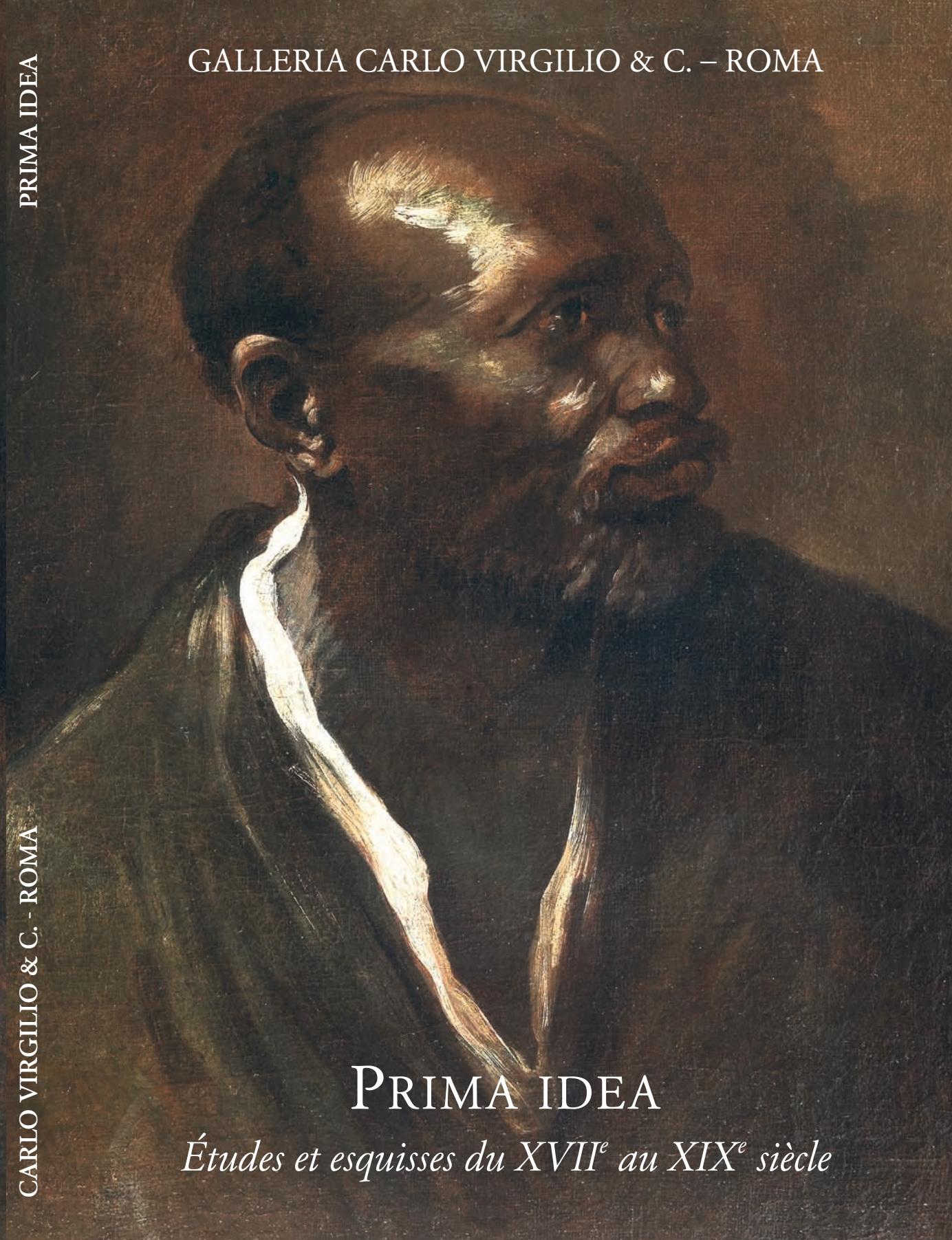
GALLERIA CARLO VIRGILIO & C. – ROMA

PRIMA IDEA

CARLO VIRGILIO & C. - ROMA

# PRIMA IDEA

*Études et esquisses du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*





GALLERIA CARLO VIRGILIO & C.

ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

*Nos remerciements s'adressent tout particulièrement à Giuseppe Adami, Elena Cetroni, Fabbio Copercini, Alberto Di Castro, Miriam Di Penta, Andrea Giuseppin, Diego Gomiero, Silvano Gomiero, Florian Haerb, Thomas Jacquemain, Sylvain Laveissière, Patrizia Masini, Guido Moscati, Barbara Musetti, Filippo Orsini, Bianca Riccio, Sandra Romito, Simonetta Sergiacomi, Geert Jan van der Sman, Gian Enzo Sperone, Maria Cristina Terzaghi, Massimo Tettamanti, Cesare Mario Trevigne, Gian Battista Vannonzi, Angela Westwater.*

*Traductions en français :*

Colin Lemoine (cat. 3-4, 8, 13, 16, 20, 21-24)

Barbara Musetti (cat. 1-2, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 17, 19)

Chiara Stefani (cat. 14, 15, 18)

*Crédits photographiques :*

Arte fotografica, Roma

Archivio Fotografico della Soprintendenza Speciale per il PSAE e per il Polo Museale della Città di Napoli; Christie's Images Limited ; Musée de Rome, Rome ; Musée du Louvre, Département des arts graphiques, Paris ; Musée Fabre, Montpellier ; Musée Sainte-Croix, Poitiers/Ch. Vignaud; Katrin Bellinger at Colnaghi, London ; Photothèque de la Fondation « Federico Zeri » - Université de Bologne.

*L'éditeur est à la disposition des éventuels ayants droit qu'il n'a pas été possible de retrouver.*

ISBN 978-88-9081-76-2-5

© Edizioni del Borghetto



Tel. + 39 06 6871093 - Fax +39 06 68130028

e-mail: [info@carlovirgilio.it](mailto:info@carlovirgilio.it)

<http://www.carlovirgilio.it>

PRIMA IDEA  
*Études et esquisses du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*

*sous la direction de*  
Chiara Stefani

Paris Tableau  
Palais Brongniart, Place de la Bourse, Paris 2<sup>e</sup>  
13-17 Novembre 2013



GALLERIA CARLO VIRGILIO & C.  
ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

Via della Lupa, 10 - 00186 Roma  
Tel. +39 06 6871093 - Fax + 39 06 68130028  
info@carlovirgilio.it  
www.carlovirgilio.it



## Prima idea. *Les arrière-pensées des peintres*

Chiara Stefani

Le chemin qui conduit l'artiste d'une première idée à l'œuvre aboutie est un sujet qui n'a pas arrêté de fasciner les critiques de l'art, depuis la Renaissance à nos jours. Après le célèbre essai de Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, publié en 1924 dans les *Studien der Bibliothek Warburg* - qui prenait en considération les différentes acceptions du Beau Idéal dans les arts figuratifs, de la théorie de Platon jusqu'à Giovanni Pietro Bellori -, Paul Wescher a consacré en 1960 un essai au développement de l'esquisse peinte, en analysant une ample période de l'histoire de l'art : de Tintoretto à Picasso<sup>1</sup>. Dans le premier chapitre de son texte, Wescher affirmait que l'esquisse peinte à l'huile constitue une espèce de pont entre la surface vide de la toile et la réalisation plastique effective du tableau abouti, et soulignait l'action exercée par l'esquisse, capable de solliciter les yeux et l'esprit du spectateur dans l'imagination de la composition finale, à partir seulement d'une partie visible<sup>2</sup>.

Si l'on y réfléchit, ce rôle joué par l'esquisse possède la fonction, *mutatis mutandis*, exercée par la figure rhétorique de la synecdoque dans un texte poétique ou littéraire, à nommer une partie, pour indiquer le tout. La liaison qui s'établit donc avec le spectateur d'une esquisse, ainsi que celle existant entre un texte écrit et son lecteur, semble plus étroite et interactive par rapport à la simple vue ou à la contemplation d'un tableau terminé. Ce principe était évident déjà au XIXe siècle quand, dans le cinquième tome du *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts*, la notice «Esquisse» l'exprimait clairement : «En résumé, qu'elle soit produite avec le crayon, avec le pinceau ou avec l'ébauchoir, une esquisse intéresse l'esprit et le regard du spectateur par la liberté même avec laquelle elle est traitée, par l'accent de franchise qu'elle porte, par la hardiesse des indications qui la constituent...»<sup>3</sup>.

Mais il ne faut jamais oublier que les esquisses - et, selon les différentes acceptions linguistiques, les études, ou les ébauches - sont en premier lieu un instrument de travail de l'artiste. Paul Wescher a en effet indiqué quatre raisons qui ont permis aux esquisses à l'huile d'être constamment utilisées par les peintres et qui en augmentent la valeur. Elles rendent matérielle une première vision et permettent ensuite à l'artiste de réaliser des changements avec facilité; elles lui offrent un moyen de réduction de la surface du tableau ainsi qu'une vision simplifiée et comprimée de l'ensemble; elles consentent d'entamer la composition du tableau, tant dans la forme que dans la couleur, avant que l'observation d'après nature ne puisse altérer sa structure; elles abrègent les temps d'exécution de l'œuvre finale.

En tant que tel, matériel d'atelier d'abord, avant d'être montré à un mécène éventuel - et dans ce cas on parlera plutôt de *modello* ou *modellotto* (voir ici, en tant qu'exemple, cat. 7)-, l'esquisse peinte a du attendre avant de gagner un espace public d'exposition. Si, en France, elle figurait déjà au Salon dès XVIIe siècle, et fréquemment à partir de 1760<sup>4</sup>, ou bien accrochée dans les ateliers des artistes - comme dans celui de Placido Fabris (cat. 3-4) qui exposait à Venise, en 1839, ses académies - sa présence s'est intensifiée dans les expositions depuis la moitié du siècle dernier. Sans avoir la prétention ni la possibilité, dans les limites imposées par cette préface, de réviser toutes les publications consacrées à ce sujet, il suffira toutefois de mentionner que si en 1967 Rudolf Wittkower,

dans son introduction au catalogue de l'exposition *Masters of the Loaded Brush. Oil sketches from Rubens to Tiepolo*, traitait en tant que nouveauté les esquisses peintes présentées à cette occasion, comme une *revelation to many visitors*<sup>5</sup>, la sélection proposée actuellement par le musée de la Vie Romantique de Paris replace l'esquisse peinte dans le contexte d'une pratique héritée du XVI<sup>e</sup> siècle et qui «n'a rien de nouveau au début du XIX<sup>e</sup> siècle»<sup>6</sup>.

Maintes fois on a essayé d'opérer une distinction, au niveau des significations offertes par une terminologie plus ou moins vaste, selon les différentes langues européennes, afin de cerner le concept qui indique tout ce qui précède le tableau abouti<sup>7</sup>. Étude, esquisse, ébauche; *abbozzo, bozzetto, schizzo, modelletto* ne sont que déclinaisons différentes d'une pratique artistique que l'anglais - ainsi que l'allemand ou l'hollandais - résume de façon très synthétique, par un seul terme : *oil-sketch*<sup>8</sup>. Si tout terme se recoupe, au fond, avec la notion d'une œuvre peinte à l'huile et de petit format, on ne comprend pas pourquoi ne pas pouvoir placer les esquisses peintes parmi les objets de chaque enquête menée par les historiens de l'art<sup>9</sup>. Comme la philologie a dépassé les positions d'une «critica degli scartafacci» (Benedetto Croce), en faveur d'une «critica delle varianti» (Gianfranco Contini), l'esquisse permettra souvent une compréhension majeure de l'œuvre finale, dont le résultat n'est que le fruit d'un processus d'élaboration que l'historien de l'art est censé analyser en détail.

Dans ce contexte, la sélection proposée offre la possibilité de jeter encore une fois un regard, peut-être indiscret, dans l'atelier des peintres, de réfléchir sur les arrière-pensées - dans le sens étymologique du terme - des artistes. Elle couvre un ample spectre chronologique et atteint différentes zones géographiques, en partant de Giovan Benedetto Castiglione, surnommé le Grechetto (cat.1-2), dont l'activité se déploie, au XVII<sup>e</sup> siècle - dans le nord d'Italie, plusieurs fois reconnu comme lieu de développement de la pratique de l'esquisse peinte<sup>10</sup> -, pour s'achever avec Fausto Zonaro (cat. 25), dont la peinture sera exportée en Orient et fleurira jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle. Ce parcours touche également les expériences d'un artiste autrichien - Franz Anton Maulbertsch (cat. 6) - celles des français Louis Gauffier, François Pascal Simon Gérard, Achille-Etna Michallon (cat.14, 15, 18), et d'un hollandais - Anton Sminck Pitloo (cat. 19) - qui, ayant commencé sa formation en France entre 1808 et 1811, se déplacera en Italie pour y terminer ses jours.

Alors qu'un format réduit et une technique à l'huile est le dénominateur commun pour la plus grande partie des tableaux ici exposés - à l'exception de deux huiles sur papier marouflé sur toile (cat. 3-4), d'une huile sur bois (cat.9), d'une toile au crayon et encre brune (cat. 13) et d'une huile sur panneau (cat.25) -, les œuvres sont ici regroupées par typologies et genres picturaux. Les études sur le motif (cat. 1-4), base de tout apprentissage académique, laissent la place aux sujets chrétiens (cat. 5 - 8), le mythe (cat.9-13) est suivi par la peinture d'histoire (cat.14-17), le paysage historique (cat.18) ou peint d'après nature (cat.19-20) et les études en rapport avec des grandes compositions d'histoire contemporaine (cat. 21-25) terminent cette sélection.

Il s'agit toujours de fragments auxquels l'historien de l'art doit une explication, en retrouvant leur place, si possible, dans une chaîne de fabrication - entre dessins, études partielles des détails, tableau achevé - ou bien en formulant des hypothèses. Mais les esquisses peuvent parfois former elles mêmes une série : dans le processus de la création elles ne sont pas seulement précédées, le cas échéant, par des dessins, ou des études partielles concernant des détails, comme l'*Étude pour la tête d'Éléonore d'Este* de Francesco Podesti (cat.16), ou celle de Pompeo Marino Molmenti (cat. 17). Elles s'insèrent aussi dans un ensemble d'esquisses, toutes faisant référence au même tableau (cat.8 et 25).

L'introduction de la photographie vint altérer le processus créatif d'une œuvre peinte, ainsi qu'il avait été surtout conçu au cours de l'enseignement académique. Face aux frais que l'artiste était obligé de soutenir pour payer un modèle, la photographie représentait également un moyen pour réduire les temps d'élaboration d'un tableau. Une esquisse à l'huile sur verre, peinte sur une plaque photographique et faisant partie d'une série d'études en relation à l'œuvre de Pompeo Marino Molmenti ici présentée, prouve l'utilisation de cette technique dans l'organisation de *La mort d'Othello*, comme Giuseppe Pavanello l'a indiqué (cat. 17). D'autre part, Federico Faruffini (1833-

1869) vers la fin de sa vie s'était consacré à l'art photographique (scènes de genre, groupes en costumes) en tant que source iconographique pour le travail du peintre<sup>11</sup>, comme le fera, juste quelques ans après, Pietro Paolo Michetti (1851-1929).

Si, dans le travail d'élaboration d'un tableau, les prises de vue photographiques prendront la place des dessins, dans l'étude des modèles ou des éléments du paysage, elles ne se substituèrent pas aux esquisses peintes : ceci paraît évident à un moment où la photographie ne restituait pas encore la couleur d'une image. Parce que l'esquisse peinte vise surtout à fixer une idée du tableau selon l'aspect de la couleur, ou des rapports lumineux parmi les éléments de la composition : la *Nativité* de Girolamo Starace (cat.5) est, en ce sens, un exemple.

L'esquisse vise également à cerner la disposition des éléments du tableau dans son ensemble surtout pour les vues ou les paysages de grande envergure (cat.18). Au fond, son rôle n'a été que celui de faciliter le travail de l'artiste, dont le risque, comme l'avouait en 1732 Ferdinando Galli Bibiena en s'adressant aux jeunes étudiants de perspective de l'Accademia Clementina, était de ne pas toujours arriver à réaliser leurs projets : «...*la maggior difficoltà che nasce dall'invenzione delle Scene Teatrali, ed anche altre prospettive di tal sorte, è quella della differenza dalla prima idea, fino all'ultimo termine di porla in opra...*»<sup>12</sup>.

<sup>1</sup> P. Wescher, *La prima idea. Die Entwicklung der Ölskizze von Tintoretto bis Picasso*, München, 1960.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p.11.

<sup>3</sup> *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts*, tome V, Paris, 1896, p. 305-306.

<sup>4</sup> D. Jacquot, *La « licence » de l'esquisse*, dans *L'apothéose du geste. L'esquisse peinte en France au siècle de Boucher et Fragonard*, Par D. Jacquot et S. Join-Lambert, catalogue de l'exposition au musée des Beaux-Arts de Strasbourg (7 juin - 14 septembre 2003) et au musée des Beaux-Arts de Tours (11 octobre 2011 - 11 janvier 2004), Strasbourg, 2013, p. 11-24.

<sup>5</sup> *Masters of the Loaded Brush. Oil sketches from Rubens to Tiepolo*, An Exhibition at M. Knoedler Company (4-29 April, 1967), New York, 1967, p. 15.

<sup>6</sup> S.Eloy, *Avant le tableau*, dans le catalogue d'exposition *Esquisses peintes de l'époque romantique. Delacroix, Cogniet, Scheffer...*, Sous la direction de S. Eloy, Paris, musée de la Vie romantique (17 septembre 2013 - 2 février 2014), 2013, p. 15.

<sup>7</sup> *French Nineteenth Century Oil Sketches: David to Degas*, Catalogue by J. M. Wisdom, The William Hayes Ackland Memorial Art Center - The University of North Carolina at Chapel Hill (March 5 - April 6, 1978), Chapel Hill, 1978, p. 1-10.

<sup>8</sup> L. Bauer - G.Bauer, « Artists' Inventories and the Language of the Oil Sketch », *The Burlington Magazine*, Vol. 141, No. 1158 (September 1991), p. 520-430.

<sup>9</sup> P.Rosenberg, *Qu'entend-on par esquisse?*, dans *L'apothéose du geste*, *op.cit.*, p.25-37.

<sup>10</sup> J. Lacambre, *Histoire d'esquisses*, dans le catalogue d'exposition *Les années romantiques. La peinture française de 1815 à 1850*, Nantes (musée des Beaux-Arts, 4 décembre 1995 - 17 mars 1996), Paris (Galeries Nationales du Grand Palais, 16 avril - 15 juillet 1996), Plaisance (Palazzo Gotico, 6 septembre - 17 novembre 1996), Paris, 1995, p. 93.

<sup>11</sup> P. Favretto, *Faruffini fotografo*, dans *Federico Faruffini pittore 1833-1869*, catalogue de l'exposition à Pavia (Castello Visconteo, 25 février - 30 mai 1999), Milano, 1999, p. 141-142.

<sup>12</sup> Ferdinando Galli Bibiena, *Direzioni Della Prospettiva Teorica Corrispondenti a quelle dell' Architettura. Istruzione A' Giovani Studenti di Pittura, e Architettura Nell' Accademia Clementina Dell' Instituto delle Scienze*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1732, p. 115.





## CATALOGUE

*les auteurs des notices*

Giovanna Capitelli, Roberto De Feo, Elena di Majo, Federica Giacomini,  
Roberto Giovannelli, Stefano Grandesso, Alessandra Imbellone, Francesco Leone,  
Fernando Mazzocca, Roberto Pancheri, Giuseppe Porzio,  
Emanuela Rollandini, Chiara Stefani, Denis Ton

# Giovanni Benedetto Castiglione (dit le « Grechetto »)

Gènes 1609 – Mantoue 1664

## 1-2. *Études pour deux figures de Maures*

Cinquième décennie du XVII<sup>e</sup> siècle

Huile sur toile, 53 x 48 cm (chacune)

Provenance : Rome, collection particulière.

Cet impressionnant couple d'études, réalisé certainement d'après nature, constitue l'une des rares représentations réalistes et indépendantes de noirs africains dans la peinture italienne de l'époque moderne (sur le sujet voir Kaplan 2010). Le choix d'un tel sujet suffit pour en attribuer la production à un centre ouvert à des échanges commerciaux et culturels de portée européenne.

Bien que l'adhésion au réel et l'absence de contexte iconographique de référence ait jusqu'à présent empêché d'attribuer une paternité à ces deux études exceptionnelles, jusqu'alors inédites, les données strictement picturales, notamment la graphie du coup de pinceau, subtile et incisive, ainsi que le mélange chromatique raffiné des tons bruns et argentés, parlent d'eux-même – et indubitablement, à mon avis – en faveur du génie de Giovanni Benedetto Castiglione ; celles-ci s'accordent par ailleurs tout à fait aux inclinations du maître génois tant pour l'étude des caractères physiologiques, fréquent objet de ses gravures en taille-douce, que pour, dans le cas présent, son intérêt exotique pour les types négroïdes, fréquents dans son heureux et particulier répertoire de thèmes biblico-pastoraux (que l'on voit à ce propos le *Voyage des Rois Mages* de Capodimonte [inv. Q 1060], signé et daté 1663; cf. T.J. Stanning, in *Genova* 1992, p. 156-157, n. 62). Par ailleurs, cette thèse a été également et indépendamment avancée par Sylvain Laveissière. Mais c'est surtout la confrontation avec la remarquable et énigmatique *Scène du sacrifice* (toile, 43 x 75,5 cm) connue grâce à Mary Newcome Schleier (in *Kunst* 1992, p. 128-129, n. 58) et réapparue ensuite à Londres chez Christie's (vente 6323, 7 juillet 2000, lot 88) (fig. 1) qui soustrait définitivement le nom du Grechetto du simple champ de l'attribution.

En effet, dans le groupe d'offrants sur la gauche de la composition – comme dans sa modeste réplique du Musée municipal « Amedeo Lia » de la Spezia (inv. 322; cf. Andrea G. De Marchi, in *Dipinti* 1997, p. 90-91, n. 32) et dans les dessins préparatoires de la *Royal Collection* du château de Windsor (inv. RL 3876; cf. Blunt 1954, p. 39, n. 161) et de localisation inconnue (repr. in *Kunst* 1992, p. 129, fig. 58.2) – réapparaît le premier des deux Maures examinés ici et avec une telle précision du détail et malgré la diversité du format, on ne peut douter du lien avec l'œuvre majeure et de l'identité de la main qui l'a fait.

Reste à identifier une destination finale aussi exacte à la deuxième *Tête* (tout en imaginant possible qu'un « d'après nature » de ce type, doué d'une pleine autonomie formelle, ait trouvé une réutilisation réelle dans le catalogue de Castiglione) : pour l'instant il suffit de signaler l'existence d'un visage de ce type dans le groupe de droite de la *Jésus chassant les marchands du Temple* du Bowdoin College Museum of Art (inv. 1961.100.12; cf. Shapley 1973, p. 91, fig. 166) (fig. 2), ainsi que dans la *Scène du sacrifice*, où il présente les mêmes positions, dimensions et points de vue ; on retrouve également la même tête, en position centrale, dans le *Voyage d'Abraham*, datant de la même époque, appartenant à la collection Durazzo Pallavicini à Gènes (cf. G. Rotondi Terminiello, in *Il Palazzo* 1995, p. 329-330, n. 186).

Pour ce qu'il est de la datation des deux pendants, il nous semble opportun de ne pas s'éloigner de la période de production des œuvres ici citées, datées par toutes les études, autour des années 1650, c'est à dire au faite des capacités expressives du peintre.

Giuseppe Porzio





1. Giovanni Benedetto Castiglione (dit le « Grechetto »), *Scène du sacrifice*, localisation inconnue (photo : © Christie's Images Limited, 2013).



2. Giovanni Benedetto Castiglione (dit le « Grechetto »), *Le Christ chassant les marchands du Temple*. Brunswick (ME), Bowdoin College Museum of Art (photo: Photothèque de la Fondation « Federico Zeri » - Université de Bologne).

## Placido Fabris

Pieve d'Alpago, Belluno 1802 – Venise 1859

### 3. *Nu masculin*

vers 1817

Huile et crayon sur papier maroufflé sur toile, 57 x 40,5 cm

Provenance : Venise, collection Paolo Fabris.

### 4. *Nu masculin*

1820-1824

Huile et crayon sur papier maroufflé sur toile, 56 x 40 cm

Provenance : Venise, collection Paolo Fabris.

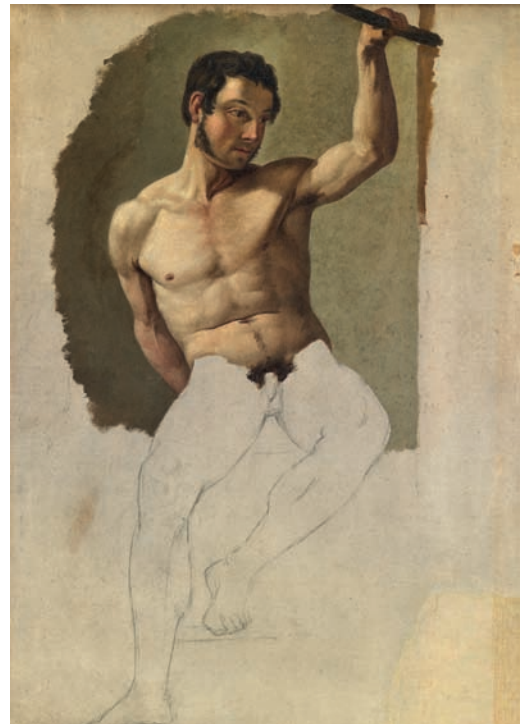
Bibliographie : E. Rollandini, in Conte, Rollandini 2004, p. 84-85.

Dans l'enseignement dispensé par l'Académie néoclassique, l'étude sur le modèle constitua l'une des pierres angulaires afin de se familiariser avec la figure pour ensuite aborder des thèmes historiques, héroïques et mythologiques. La connaissance approfondie de l'anatomie impliquait de franchir différentes étapes, impliquant une analyse et une complexité sans cesse accrues. Il convenait de réaliser des copies de la statue antique, puis de gravures, puis de reliefs et, enfin, de moulages en plâtre, et ce avant d'expérimenter enfin l'étude du nu, à partir de modèles tantôt au repos, tantôt posant selon des attitudes héroïques, souvent empruntées aux prototypes de l'âge classique ou à la statue d'Antonio Canova, alors considéré comme l'emblème du classicisme contemporain.

Entre 1816 et 1822, les nombreux prix que reçut le jeune Placido Fabris aux concours que l'Académie des Beaux-Arts de Venise proposait chaque année aux élèves attestent, avec les dessins et les tableaux jusqu'à présent mis à jour (Rollandini, Conte, Rollandini 2004, pp. 77-85), l'excellence de l'artiste, celle qui lui permit de recevoir la protection de l'auguste Canova, ainsi que s'en souvient Fabris avec gratitude dans ses mémoires.

Du reste, alors que plusieurs artistes, parmi lesquels Francesco Hayez, s'affrontèrent en 1820 sur le thème de *Philoctète blessé*, et ce afin de mettre à l'épreuve leur talent respectif autour d'un nu héroïque, Fabris fut présent avec une œuvre, aujourd'hui disparue, ce qui trahit le plébiscite et la reconnaissance qui étaient les siens. L'étude d'après le modèle vivant fut récurrente dans sa carrière, en tant que pratique nécessaire, et un peu obsédante, destinée à approcher le vrai – systématique et normé par des principes souverains. Tandis que cette conviction sera réaffirmée par ses écrits tardifs, qui feront de l'étude du nu la pierre angulaire de la pratique du dessin, les nombreuses académies qui furent exposées dans son atelier vénitien, en 1839, confirment la valeur assignée à ces feuilles, dont l'importance équivaut celle des tableaux de chevalet. Avaient été réunies les œuvres ayant joui d'un prestige substantiel, récem-

ment redécouvert (Placido Fabris 2002; Conte, Rollandini 2004; *L'artista nel suo studio* 2009), et ayant entraîné de hautes distinctions, comme les célèbrissimes portraits de ses parents (Venise, Ca' Pesaro), de Gaspare Craglietto e de Germanico Bernardi (Venise, Galeries de l'Accademia, en dépôt au Museo Civico de Belluno). A titre d'hypothèse, il est tentant d'identifier l'«académie assise», présentée à cette occasion, avec le jeune modèle qui, assis sur une estrade caractéristique du mobilier des salles d'étude du nu, approche la main de sa poitrine. Délaissant la stricte observance des règles néoclassiques, Fabris évolue ici vers la recherche d'un naturel accru, dans la droite ligne des nouveautés introduites par Francesco Hayez aux alentours de 1820, et il se concentre sur l'expression singulière du visage, révélant ainsi des aptitudes certaines pour l'art du portrait, un genre dont il s'enorgueillira toute sa vie. La première étude, librement inspirée du *Thésée vainqueur du Minotaure* de Canova, ressemble également, par son attitude, au Nu masculin assis de Gaspare Francesconi (Padoue, Musei Civici degli Eremitani, *Da Giovanni De Min*, 2005, cat. 85v), un artiste oublié qui étudia auprès de l'Académie vénitienne entre 1817 et 1819. Ce rapprochement permet de voir en ces deux feuilles les résultats individuels d'un exercice collectif,





ainsi que cela se déroulait souvent (Grandesso, in *A Picture Gallery*, 2012, p. 26). Sans doute convient-il d'imputer à la précocité de la date la relative faiblesse d'exécution, avec son trait encore inexpérimenté et sa

déférence académique qui contrastent avec la souplesse du modelé et la vitalité retenue de ce jeune homme aux cheveux noirs de jais.

*Emanuela Rollandini*



# Girolamo Starace

Naples vers 1730 – 1785

## 5. *Nativité*

vers 1755

Huile sur toile, 48 x 30,3 cm

Provenance : Milan, collection Lampugnani ; Milan, collection particulière.

Cette toile, un temps propriété du célèbre collectionneur Riccardo Lampugnani (Milan 1900-1996), directeur général des aciéries Falk (cf. Mottola Molino 1997, p. 8), a toutes les caractéristiques d'une première esquisse de la *Nativité* signée par Girolamo Starace qui se trouve toujours sur l'autel de droite de l'église de l'archiconfrérie de *San Giuseppe dei Nudi* à Naples (toile, 300 x 230 cm ca.) et s'en distingue essentiellement par l'attitude de la figure de la Vierge (fig. 1). Cette attribution, dont on ne peut pas établir la paternité, accompagnait déjà l'œuvre dans la collection de provenance.

Formé chez De Mura et d'orientation académique, Starace, surtout grâce à la protection que lui accorde Luigi Vanvitelli, figure parmi les principaux décorateurs actifs dans les résidences de la cour des Bourbons pendant la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, notamment dans le chantier du Palais de Caserte, auquel il participe dès les premières phases des travaux (cf. Borzelli 1900, p. 76, doc. VI).

La *Nativité* de *San Giuseppe dei Nudi*, signalée pour la première fois dans le guide de Sigismondo (1788-1789, III, 1789, p. 92), se place parmi les premiers travaux publics de l'artiste, probablement avant son séjour d'étude à Rome, obtenu encore une fois grâce à l'intervention de Vanvitelli et documenté dans les archives entre 1759 et 1760 (cf. Siracusano 1979, p. 314, doc. 37). Bien que datée vers 1764 par Spinosa (1974, p. 95, nota 35; Id. 1987, p. 132, n. 192), à qui l'on doit la moderne réévaluation critique de Starace, l'exécution du retable apparaît en effet bien plus probable au moment des travaux de rénovation de l'église, dont les trois autels furent consacrés en 1755 (cf. *R. Arciconfraternita* 1915, p. 11 : «Le 13 janvier 1755 le chantier fut terminé entièrement, le 21 du même mois et de la même année furent consacrés les trois autels de l'illustre Monseigneur Carmignani Evêques de Gaète [...]»). Du reste, on a la trace la même année du dernier paiement fait à Domenico Mondo pour la réalisation du «Saint Joseph en gloire en train d'habiller les nus honteux» destiné à l'autel principal (Archives historique de l'Institut du Banco di Napoli-Fondazione, *Banco dello Spirito Santo*, journal de caisse, matr. 1668, 6 septembre 1755, p. 69, dépense de 25 *ducati*; ed. in Rizzo 1989, p. 48), tableau perdu après avoir été substitué au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle par la toile de même sujet d'Achille Iovene, encore *in situ* (cfr. Radogna 1853, p. 52).

La présence de Mondo dans le même chantier est très significative car l'artiste de Capodrise représente sans doute une référence stylistique importante pour le jeune Starace (sur les fréquentes occasions d'échanges entre les deux, cf. Campanelli 1997, p. 16, 19, 31, 37, 57, nota 38), ce qui, à notre avis, apparaît plus clairement dans le pictoricisme libre et rapide de l'esquisse que dans la délicatesse plastique de l'œuvre achevée, «normalisée», mais aussi dans la composition, sur la base des modèles incontournables de Solimena à Sainte Marie de Donnalbina et de De Mura à Sainte Marie de Bethléem.

Spinosa (1987, p. 132, n. 192) mentionne à la Witt Library de Londres la photographie d'une esquisse préparatoire de la *Nativité*, de dimensions analogues à celle présentée ici, attribuée à l'entourage de Solimena et conservée dans une collection privée à Munich ; néanmoins, cette image n'a pas été retrouvée dans le dossier consacré à l'artiste conservé dans l'institution anglaise. Un autre modèle, toujours attribué à Solimena, entièrement conforme à la composition de l'œuvre définitive et encore jamais étudié jusqu'à présent, est documenté par la photographie inv. 20734 (datée 1966) conservé à l'Institut Universitaire Hollandais d'Histoire de l'Art de Florence.

Giuseppe Porzio

1. Girolamo Starace, *Nativité*, Naples, San Giuseppe dei Nudi (photo : Archivio Fotografico della Soprintendenza Speciale per il PSAE e per il Polo Museale della Città di Napoli).





# Franz Anton Maulbertsch

Langenargen 1724 – Vienne 1796

## 6. *La Gloire de Saint Augustin (modèle pour le retable de l'église des Augustins, Vienne)* vers 1786

Huile sur toile, 87 x 46,5 cm

Provenance : Veneto, collection particulière.

Le tableau ici présenté est une œuvre inédite de Franz Anton Maulbertsch, l'un des plus importants peintres autrichiens du XVIII<sup>e</sup> siècle et le représentant le plus important de la peinture rococo d'Europe centrale. Né à Langenargen en 1724, Maulbertsch se forma à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne, où il assimila le style de Paul Troger. En même temps, il apprit les motifs et le style de la peinture vénitienne de l'époque, à tel point que l'on peut reconnaître facilement dans son travail les échos et les suggestions issus de l'œuvre de Giambattista Piazzetta, Sebastiano Ricci, Giambattista Pittoni et Federico Bencovich. Artiste très versatile, Maulbertsch fut surtout actif en tant que décorateur d'*affresco* entre l'Autriche (Vienne, Piaristenkirche; Innsbruck, Hofburg), la Moravie (Kremsier, Residenz) et la Hongrie (église de Sümeg). Au cours de sa longue carrière, l'artiste réalisa, entre autres, des dizaines de retables et de tableaux allégoriques et commémoratifs, commandés par la cour impériale. Il décéda à Vienne en 1796, au moment où le style néoclassique avait pris pied aussi en Autriche, faisant apparaître sa peinture à la touche fluide et brillante et aux teintes pastel typiquement rococo, dépassée et désormais plus à la page. Oublié au XIX<sup>e</sup> siècle, Maulbertsch fut redécouvert et réévalué au niveau international, grâce aux études de Klara Garas, qui publia en 1974 le catalogue raisonnée de ses œuvres. Aujourd'hui, plusieurs œuvres de Maulbertsch sont exposées dans des musées à Vienne, Budapest, Prague, Brno et Varsovie.

L'œuvre ici reproduit, qui ne présente ni signature ni initiale, est sans aucun doute attribuable à Maulbertsch, sur la base d'une analyse stylistique et de la haute qualité d'exécution qui la caractérise. L'aisance de la touche, le rendu frétilant des figures angéliques et la représentation en fondu du groupe de la Trinité, ainsi que la confrontation avec d'autres œuvres certaines et documentées conservées au Belvédère et à la Gemäldegalerie der Akademie de Vienne, ne laissent aucun doute sur la paternité de la toile.

Le thème représenté est celui de la Gloire de Saint Augustin : le saint, habillé en évêque, est conduit au Paradis par une foule d'anges ; il est attendu en haut par la Trinité, tandis qu'en bas, au centre, un nuage soulève un tableau représentant la Vierge avec l'Enfant, avec un cadre en rayons. L'artiste n'est pas que l'auteur du retable mais aussi de la table de l'autel et de son ta-

bernacle et du fastueux cadre doré qui devait l'héberger. Ce dernier, en contraste avec le style du maître, présente des formes en ogives et des motifs décoratifs de gout néoclassique. Aux côtés du retable, deux consoles soutiennent les statues de saint Pierre et saint Paul.

La confrontation avec l'esquisse pour le retable de Saint Augustin, peint à fresque par Maulbertsch en 1786 pour l'autel principal de l'église des Augustins de Vienne, aujourd'hui conservé dans les collections du Barockmuseum de Vienne (Baum 1980, II, p. 347-348, n. 207), (fig. 1), confirme définitivement cette attribution. Par rapport à ce dernier (huile sur toile, 91 x 50,5 cm), le tableau ici analysé représente, de toute évidence, une phase plus avancée du même projet. L'uniformité du sujet et les variations minimes existant entre les deux versions en témoignent. En définitive, on est face à un modèle pour le retable de l'autel principal de l'église des Augustins, c'est-à-dire le projet définitif et approuvé par le commanditaire et destiné à une transposition en grand format. Néanmoins, la fresque fut détruite en 1873 suite à la reconstruction de l'autel (Garas 1974, p. 251) : en raison de cette perte, le modèle aujourd'hui retrouvé présente une grande valeur historique, en documentant l'aspect d'une œuvre désormais disparue d'une des plus importantes églises de la capitale autrichienne. Il faut rappe-

1. Franz Anton Maulbertsch, *La Gloire de Saint Augustin*, Vienne, Barockmuseum.





ler que l'église médiévale des Augustins fut englobée, en époque baroque, dans le complexe du château impérial (Hofburg) ; jusqu'à la chute de l'Empire des Habsbourg, elle fut utilisée pour les mariages des membres de la cour, ainsi que comme un lieu de sépultures ; on y trouve le tombeau de l'empereur Léopold II et le fameux monument funéraire de l'archiduchesse Marie Christine réalisée par Antonio Canova. Pour conclure, il est intéressant d'observer comment le peintre, en travaillant à un retable destiné à une

église gothique, n'ait pas hésité à concevoir un cadre en flèche avec structure ogivale, dans le but d'harmoniser le tableau à l'architecture qui l'entoure, tandis que dans la partie figurée il soit resté fidèle au style rococo. Dans ces choix se reflète le style de l'architecte Ferdinand von Hohenberg, collègue de Maulbertsch à l'Académie de Vienne, chargé à l'époque de « regothiciser » l'intérieur de l'église (Baum 1980, II, p. 348).

*Roberto Pancheri*

# Bernardino Nocchi

Lucques 1741 – Rome 1812

## 7. *La Gloire de Sainte Pudentielle* (modelletto) 1803

Huile sur toile, 70 x 40,5 cm

Signée au crayon sur le châssis : «B. N:chi »

Provenance : Milan, collection particulière.

En mars 1803, Bernardino Nocchi, peintre lucquois de soixante deux ans actif à Rome depuis 1769, s'installe avec sa famille et les affaires de son atelier, dont une collection choisie de plâtres, d'estampes, de livres d'architecture, ainsi qu'une « collection presque complète des Poètes romanciers », dans une habitation « à l'angle de la rue Felice et de la rue des Avignonnais », allant ainsi du « quartier du Babbuino à celui des Grecs ». C'est dans ce nouveau lieu de travail que se retrouvent les tableaux, d'une raffinée richesse d'exécution, représentant *La complainte d'Ulysse* et *Le retour d'Ulysse à Itaque* (ce dernier rendu avec un bel effet de clair-obscur), réalisés quelques années auparavant pour son mécène Carlo Conti. On y trouve d'autres projets en chantier, parmi lesquels une *Immaculée* destinée à l'église Sainte-Marie-de-la-Conception de Macerata. Dès septembre, Nocchi travaille au *Transitus de Sainte Anne* pour la chapelle Buonvisi de l'église Saint-Ferdinand, à Lucques ; il va aussi compléter le majestueux retable de *L'apothéose de sainte Pudentielle*, commandé par le cardinal Lorenzo Litta pour l'autel principal de la basilique homonyme située aux pieds de l'Esquilin (fig. 1, cf. Guattani 1806, p. 113-115 ; Trenta 1822, p. 179 ; Di Domenico Cortese 1984, p. 92-93 ; Giovannelli 1985, p. 144, 150 ; Rudolph 1985, p. 226-227 ; Mellini 1997, p. 324).

Parmi les *modelletti* sur toile présents dans l'atelier, peints avec une grande maîtrise technique pour la réalisation de ses œuvres en grand format, on pouvait voir ceux préparés pour le *Transitus de Sainte Anne* (frappé par un drame personnel, l'artiste représente la Sainte avec les traits de sa femme mourante, la femme penchée sur le lit avec ceux de sa fille Lucie et l'ange du fond avec l'aspect de son fils Édouard) et pour la *Conception* de Macerata, ainsi que le magnifique modèle pour *La Gloire de Sainte Pudentielle* – qui est ici présenté – et les études pour les somptueuses figures des frères de la jeune martyre chrétienne, saint Timothée et saint Novato, placées sur les côtés du retable (fig. 2-3).

L'attribution de la commande a dû être facilitée par Antonio Canova, Inspecteur général des Beaux-Arts et des Antiquités de l'Etat pontifical dès 1802, qui considérait Bernardino, d'après ce qui se disait chez les Nocchi, « d'un talent supérieur à celui de Batoni et encore plus à celui de Mengs ». Par ailleurs, au cours de la décennie précédente, l'artiste avait donné la preuve de son talent en réalisant des travaux remar-

quables comme, à Gubbio, *Le Transitus de saint Joseph et Saint Augustin trompant les hérétiques*, *Saint Euplio martyr*, à Catane et *La mort de Saint'André Avellino* pour la cathédrale de Spoleto, dont l'invention et la force picturale avaient déconcerté Corvi, Unterperger et Cavallucci.

« Une pensée en dessin » différente et « deux esquisses différentes, peintes sur papier », précédaient la version définitive du modèle pour l'apothéose de la Sainte, conçu juste après la chute de la République romaine pour le « retable le plus ambitieux du début du siècle » (Mellini 1997). L'architecture néo-baroque de l'œuvre est caractérisée par une prodigieuse séquence de trajec-

1. Bernardino Nocchi, *La Gloire de Sainte Pudentielle*, 1803-1806, Rome, Santa Pudenziana.





toires elliptiques inspirant l'ordonnement des figures et une peinture riche en accumulations formelles, qui semblent passées au crible du « vrai style » sans avoir coupé de lien avec la tradition classique du XVII<sup>e</sup> siècle, sceau d'une avant-garde solitaire, creuset de leurs sulfureuses, de parcours émotionnels non encore battus par des artistes plus jeunes comme Landi ou émergents comme Benvenuti et Camuccini qui très vite rivalisera avec Nocchi.

Guattani, qui décrit le tableau dès son installation sur l'autel, en 1806, remarqua « l'idée poétique très imaginative » avec laquelle Nocchi représente l'ange qui déchire comme un voile le ciel constellé d'étoiles, au delà duquel apparaît, lumineuse, la Sainte Trinité (où le visage du Père Éternel semble issu du *Jupiter* d'Otricoli) et la figure de saint Pierre; ce dernier est assis sur un nuage, avec un pied placé « bizarrement » sur les épaules d'un des anges entourant Pudencienne, enveloppée par une tunique blanche et « un manteau doré ». Un manteau dont le vivant drapé rappelle la manière du Guerchin, ou dans une référence plus moderne, le mouvement des plis et la douceur des ombres de Marco Benefial. Les jambes de l'ange soulevant un pan du manteau de la martyre, qui émergent de la masse contrastée des nuages, sont un détail significatif dans le dynamisme de la composition du *modelletto* et qui ne se retrouve pas dans la version définitive de l'œuvre. De même que dans des précédents travaux, nous reconnaissons, dans la tête « *guidesca* » de Pudencienne comme dans les visages des créatures en vol, les traits d'une tendre iconographie domestique. En revanche, les anges d'une taille admirablement réduite que l'on

voit au sommet de la toile semblent avoir transmigré des cieux des deux *tondi* de la voûte de la Sala Scrittoria de la Librairie du Vatican, peint par Nocchi au cour de 1787, héritage de son fécond parcours stylistique aux côtés de Niccolò Lapiccola.

Dans la partie inférieure de la toile « la jolie scène se voit transformée en cimetière de Priscille ». Ici, à la lumière d'une lanterne (comme celle qui illumine le *Retour d'Ulysse* cité précédemment), placée sur le rebord d'un puits, sépulture des saints martyres, nous reconnaissons sainte Praxède, la sœur de Pudencienne, laquelle, aidée par Saint Pastore (chez qui nous retrouvons l'attitude et la physionomie du portrait du *Béat Joseph Oriol*, fig. 4) « absorbe avec une éponge le sang ruisselant du corps d'un martyr décapité ». Surgissant du fond, comme issues d'un camée ancien, on aperçoit trois figures qui, à la lumière d'une torche, portent le corps renversé d'un autre martyr auprès du puits, dont la composition rappelle celle du bas-relief en marbre du *Transport de Méléagre* des Musées du Capitole ou semble répéter la *Déposition Borghese* de Raphaël (Rudolph 1985) mais, plus encore, cette « dramatisation narrative », finement remarquée par Stefano Susinno, (1991) paraît s'inspirer des scènes funéraires douloureuses gravées sur le frontispice du XVII<sup>e</sup> siècle de la *Roma sotterranea* d'Antonio Bosio. L'évocation des abysses de la mort, l'exploration du monde mystérieux des catacombes – comme dans la scénographie d'un roman gothique – nous permet de retrouver les protagonistes et les lieux représentés dans le tableau de Nocchi.

Roberto Giovannelli



2. Bernardino Nocchi, *Sain Thymotée (modelletto)*, 1803, huile sur toile, Lucques, collection particulière.

3. Bernardino Nocchi, *Saint Novato (modelletto)*, 1803, huile sur toile, Lucques, collection particulière.

4. Bernardino Nocchi, étude pour un portrait du *Béat Giuseppe Oriol*, 1803-1806, crayon noir sur papier gris, Florence, collection particulière.







# Francesco Coghetti

Bergame 1802 – Rome 1875

## 8. *Dormition de la Vierge*

vers 1857

Huile sur toile, 27 x 17,5 cm

Provenance : Naples, collection particulière.

Cette délicieuse esquisse, avec sa manière empruntée au XVII<sup>e</sup> siècle, est organisée par une touche dense et enlevée, généreuse dans les rehauts et particulièrement sensible dans la distribution comme dans la transition des passages chromatiques. Elle constitue un témoignage éloquent de l'application avec laquelle Francesco Coghetti, peintre bergamasque parmi les plus dignes représentants de la Rome des arts sous Pie IX, titulaire depuis 1858 de la chaire de peinture à l'Académie de Saint-Luc (Pinetti 1915 ; Mazzocca 1992), se consacra à la réalisation du tableau monumental destiné à l'autel de la cathédrale de Plaisance (1857-1862). Dès les débuts, cette œuvre peina à rencontrer une fortune critique, notamment en raison du contexte historiquement délicat pour lequel elle fut commandée, à savoir le presbytère de l'église placentine, peuplé non seulement par les admirables fresques de Camillo Procaccini et de Ludovic Carrache mais aussi par les panneaux latéraux de Gaspare Landi. Du reste, l'œuvre de Coghetti devait remplacer la *Dormition de la Vierge* (vers 1605) de Procaccini qui, avec les années, était devenue illisible.

Ce petit tableau documente ainsi la première phase du long processus d'élaboration du tableau de Plaisance, dont Coghetti reçut commande par le chapitre en 1857, sous l'égide de S.A.R. Augusta Regente des États de Parme, Louise Marie Thérèse d'Artois, duchesse de Berry, et ce en vertu de l'obligation testamentaire imposée par le chanoine Francesco Maria Gulieri qui, à sa mort, survenue deux décennies plus tôt, avait offert la somme considérable de 38.000 livres en échange que le nouveau tableau fût confié «à l'un des plus insignes artistes d'Italie» (Locatelli 1915, note 2, pp. 44, 56 ; Mazzocca 1992, p. 108). Dès sa commande, le tableau cristallisait déjà toute l'attention de la ville, notamment en raison d'une série de circonstances fâcheuses qui avaient retardé la substitution d'avec le tableau de Procaccini : en 1839, Carlo Maria Viganoni, l'élève placentin de Landi, initialement choisi par la commission, était mort brutalement en laissant inachevée la grande toile ; en 1852, une restauration de la toile de Procaccini avait été tentée in extremis, sans succès ; enfin, pour favoriser Coghetti, protégé par Rome, il fallut écarter le jeune Paolo Bozzini, désigné par les héritiers de Gulieri comme le remplaçant local de Viganoni (Arisi 1975).

Pour cette étude, qui est la première pensée de la composition, également documentée par deux autres es-

quisses plus petites, et selon toute vraisemblance légèrement antérieures (Ripatrasone, Pinacoteca Civica - Gipsoteca Uno Gera, 6,5 x 6,7 cm), Coghetti se concentre sur la mise en page de la Mort de la Vierge, entourée par les Apôtres, et parvient à lier les parties inférieure et supérieure grâce à une paire d'anges indiquant le ciel, une solution que l'artiste retiendra, tout en insérant d'autres figures angéliques, dans deux esquisses immédiatement après (Rome, Musée de Rome, MR 44261, 18 x 10 cm, fonds Guglielmo De Sanctis, fig. 1, et Bergame, Accademie Carrara, inv. D 91, 26 x 14 cm, Rossi 1995). Toutefois, l'artiste abandonnera bientôt cette solution de raccord plastique, ainsi que cette palette délibérément froide, censée épouser la gamme chromatique des fresques de Carrache et Procaccini, au profit d'un archange Gabriel, volant au centre de la composition, et d'un chœur angélique, situé dans le registre supérieur. L'attestent notamment les pièces conservées dans la collection Gulieri de Plaisance (44 x 27 cm, et 71 x 41,5, signés et datés 1864, don de Coghetti à la famille du commanditaire en guise de remerciement, Arisi 1975, p. 118) et celles de la Pinacothèque de la Ville de Bergame (140 x 60 cm, Rossi 1995) qui trahissent déjà l'aspect que l'œuvre devait avoir dans ses dimensions définitives, celles d'un monumental tableau d'autel (600 x 400 cm). Une autre esquisse est conservée auprès de la collection Brambilla de Bergame (31 x 18 cm, Arisi 1975, p. 118).

1. Francesco Coghetti, *Dormition de la Vierge*, Rome, Musée de Rome.





Quand, le 2 octobre 1862, la grande toile de Coghetti gagna Plaisance depuis Rome, après un transport par la mer jusqu'au port de Gênes, elle fut accueillie avec réserve ainsi que l'ont souligné de nombreux commentateurs locaux, et ce plusieurs années après. En 1863, le tableau fut éreinté suite à l'entretien auquel le lettré Luciano Scarabelli avait soumis Coghetti au mois de janvier, afin que celui-ci justifiait ses choix en matière de composition et d'intention (la lumière, la disposition des personnages...) et qu'il révélât les éléments qui avaient influencé sa vision (Bergame, Bibliothèque A.

Mai, Fonds Coghetti, 65 R 1/10, c. 287). En 1879, l'érudite Ambiveri critiqua également, quoique pour des raisons différentes, la composition du tableau de Coghetti qui, selon lui, «jurait avec les saisissants panneaux latéraux de notre illustre Landi» (p. 308). Aussi le tableau fut-il retiré de la cathédrale pour être déposé à l'église San Sisto avant de regagner son église d'origine, mais en contre-façade cette fois, puis de rejoindre l'autel majeur de l'église San Francesco de Plaisance, où il est possible de l'admirer encore aujourd'hui.

*Giovanna Capitelli*

# Giambattista Crosato

Venise 1686 – 1758

## 9. *Apollon et les Heures*

vers 1750

Huile sur bois, cm 63 x 55

Provenance : Padoue, collection particulière.

Cette huile sur bois, passée sur le marché antiquaire padouan, a été attribuée par Alberto Craievich au peintre Giambattista Crosato auquel, en effet, renvoie la typologie des visages «larges et rondissants», «les yeux pointus cerclés d'ombres». Comme le fait remarquer Craievich, le format polygonal dans lequel apparait aujourd'hui le tableau serait le résultat d'une réduction sur les côtés, bien qu'il soit difficile de quantifier aujourd'hui l'importance de cette amputation. L'œuvre représente Apollon conduisant son quadriga dont les brides sont tenues par deux figures féminines ailées, représentation des Heures, qui dansent au premier plan sur des nuages, alors qu'en bas du tableau, saisi de dos, Cupidon fait son apparition. La composition est construite à travers une modulation savante des ombres, qui s'accumulent sur la droite, sur les nuages et le flanc du cheval blanc tandis qu'une lumière provenant de gauche divise la robe bleu clair, presque déteinte, de la servante céleste, à gauche et incendie, juste à côté, le manteau orangé de sa compagne, duquel jaillit une étincelle s'éteignant sur le nuage gris, à ses pieds. La première servante soulève un bras, comme si elle voulait se cacher le visage, en un expédient d'amplification émotionnelle et de stratégie visuelle très fréquente dans l'art de Crosato. La deuxième servante offre un visage à peine effleuré par la lumière et deux ailes ouvertes magnifiques, l'une dans la clarté, l'autre dans l'ombre, comme à vouloir mesurer l'espace, sur le modèle de l'ange qui tient le cierge dans *Le Transitus de Saint Joseph*, anciennement à Budapest. La composition, ainsi réfléchie, même dans l'espace limité de cette petite toile, acquiert profondeur et rythme, comme si nous assistions à la ronde magique de ces délicates créatures célestes, nous donnant la mesure de l'habileté de l'artiste dans la composition de petit format. L'autosuffisance même de l'image, qui ne nécessite pas de développement significatif à l'horizontal, est une raison supplémentaire pour exclure la possibilité de reconnaître dans cette œuvre une esquisse de la scène centrale de la grande fresque du salon de Cà Rezzonico à Venise (fig. 1), comme le prétend Craievich. En effet, la nature même du support – un bois justement – et surtout l'absence de quelconque projection du bas vers le haut dans les figures, conçues plutôt pour une vision frontale, à peine rehaussée, s'oppose à une telle hypothèse. Une certaine ressemblance avec la figure d'Apollon, imaginé au centre sur son char, peut s'expliquer par la réutilisation fré-

quente de poses et d'attitudes de la part du maître. Ce tableau peut donc être considéré comme partie d'une boiserie perdue, d'un lambris, le panneau d'une porte, ou encore la portière d'une carrosse ou d'une chaise à porteurs, probablement réalisée au moment d'un des séjours turinois du peintre, là où ce type de travaux étaient particulièrement appréciés.

Denis Ton

1. Giambattista Crosato, *Apollon illuminant les Continents*, Fresque du salon, détail, Venise, Ca' Rezzonico.





# Vincenzo Camuccini

Rome 1771 – 1844

## 10. *Ascagne transporté sur le mont Ida* vers 1806

Huile sur papier marouflé sur toile, 20 x 16 cm

Inscription au verso de la toile : « Camuccini »

Provenance : Rome, collection particulière.

Bibliographie : A. Imbellone, in *Quadreria* 2004, cat. 7.

D'une exécution rapide et sûre, ce petit tableau à l'huile représente, selon les mots de Camuccini lui-même, «Ascagne transporté sur le mont Ida» (Piantoni 1978, p. 100), épisode issu du 1<sup>er</sup> livre de l'Énéide.

Le petit Ascagne, fils d'Enée et, selon l'épopée virgilienne, futur fondateur de la gens *Julia*, est victime d'un artificieux stratagème mis en œuvre par Vénus, mère du héros troyen, angoissée par les vaines pérégrinations de son fils et de ses compagnons dans la Méditerranée. Afin d'assurer à Enée l'amour inconditionnel de Didon, reine des côtes «libyennes» où les troyens viennent de débarquer, Vénus endort et enlève Ascagne, pendant que celui-ci, accompagné par le fidèle Acate, rejoint son père à Carthage chargé de dons pour l'hospitalière reine. Au même temps, la déesse ordonne à Cupidon de prendre les traits de l'enfant afin que, sous cette trompeuse apparence, il puisse s'approcher plus facilement de Didon et la consumer d'une passion immédiate pour Enée, ce qui exactement arriva.

La toile doit être considérée comme l'esquisse préparatoire (ou éventuellement une réplique autographe de dimensions réduites) du tableau réalisé par Camuccini pour le baron courlandais Theodor von Ropp, une œuvre à l'heure actuelle introuvable mais connue grâce à une double mention dans les inventaires autographes de l'artiste: celle citée ci-dessus (Piantoni 1978, p. 100) et une seconde : « Quadri d'Invenzione eseguiti all'età di 25 anni », divulguée par Hiesinger (p. 314, App. B, n. 5). Entre 1801 et 1806, au cours de son voyage de formation en Italie, en France et en Allemagne, le baron von Ropp avait constitué une collection choisie d'œuvres anciennes et modernes, en partie acquises à des familles nobles déchues, en partie commanditées directement aux plus importants artistes contemporains, tels Pietro Benvenuti, Horace Vernet et surtout Bertel Thorvaldsen, dont le baron possédait de nombreuses œuvres (Grandesso 2010, p. 40, 58, 86) exposées, avec les tableaux, dans sa maison de Mitau, dans le duché de Courlande (aujourd'hui Jelgava, en Lettonie), et en partie conservées aujourd'hui au National M.K. Čiurlionis Art Museum di Kaunas, en Lituanie (Hase 1821, p. 343-44).

*Ascagne transporté sur le mont Ida* fut probablement commandé à Camuccini par le baron von Ropp pendant les dernières années de son tour européen car l'œuvre

n'était pas encore achevée quand elle a été recensée par Giuseppe Guattani, dans le IV<sup>ème</sup> tome de ses «Memorie Enciclopediche Romane» (IV, 1809, pp. 53-54). La description donnée par Guattani, en plus des informations concernant les dimensions de l'œuvre finale, en toile d'empereur (c'est-à-dire environ 100x130 cm), permet d'identifier correctement tous les personnages qui forment le petit groupe en plein vol : en plus de Vénus et Ascagne, Camuccini peint le Sommeil, à la tête entourée de coquelicots, en train de soutenir l'enfant endormi. Il s'agit d'une libre interprétation du passage virgilien où, en réalité, le Sommeil, bien qu'utilisé par Virgile ailleurs dans l'Eneide, n'est pas cité. Son insertion permet à l'artiste de créer une structure pyramidale harmonieuse capable, malgré l'élan vertical très marqué, de conserver une certaine grâce et un certain équilibre. Le rapprochement avec les fresques de Raphaël à la Loggia de Psyché à la Farnesina semble une évidence ; cette œuvre, longuement étudiée et profondément assimilée par Camuccini, est devenue, comme tout l'œuvre de Raphaël, un élément essentiel de son ADN artistique. Avec la précision qui le caractérise dans la correcte illustration de l'histoire, Camuccini représente le groupe sur le fond d'un paysage marin, le regard méditatif de Vénus tourné vers le bas, trahissant, comme l'observe Guattani, «la complaisance de ce qu'elle a fait» mais aussi l'appréhension pour le sort de son fils qu'elle essaie de favoriser avec beaucoup de prudence.

L'exécution rapide et brillante, où les traits du dessin sont à peine couverts par des touches espacées et sûres, est typique des meilleures ébauches de Camuccini qui, comme on le sait, conservent cette fraîcheur et cette immédiateté domptées, en revanche, dans l'œuvre achevée, par la rigueur d'un soin impeccable.

Federica Giacomini



# Natale Carta

Messine 1800 – Montagnano, Arezzo 1888

## 11. *Bacchus et Ariane*

vers 1840

Huile sur toile, 23 x 30 cm

Provenance : Italie, collection particulière.

Bibliographie : E. di Majo, in *A Picture Gallery* 2013, p. 48-49, cat. 13.

Ce tableau constitue une heureuse découverte, puisqu'il s'agit sans aucun doute d'une esquisse de très belle qualité d'une célèbre toile de plus grandes dimensions, *Bacchus et Ariane*, du peintre sicilien Natale Carta, aujourd'hui conservée à la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Rome (fig. 1, huile, 120 x 146 cm., f. in b.a.d. : Natale Carta, inv. 2367, emblème et cadre originaux; cf. di Majo, in *Civiltà dell'Ottocento. Le arti figurative* 1997-98, p. 483; di Majo-Lafranconi 2006, p. 81).

Avant d'intégrer, en 1920, les collections du XIX<sup>e</sup> siècle de la Galerie Nationale grâce au legs de Fabrizio Ruffo di Motta Bagnara, le *Bacchus et Ariane* de Carta avait fait partie de la prestigieuse collection d'art «moderne» que le père du donateur, Vincenzo Ruffo di Motta Bagnara prince de Sant'Antimo, avait constituée à partir des années 1840 dans le palais familial du XVII<sup>e</sup> siècle de la via Pessina à Naples (ensuite place Dante). C'est ici que le prince-mécène avait établi sa résidence après l'important mariage contracté en 1838 avec Sarah Louise Strachan, fille de l'amiral anglais Sir Richard John Strachan, laquelle fut peu de temps après, sur commande de son illustre mari, représentée par Francesco Hayez dans le célèbre portrait qui se trouve aujourd'hui au Musée de San Martino à Naples. Dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, les guides touristiques publiés sur Naples attiraient déjà l'attention des voyageurs étrangers effectuant le Grand Tour en Italie sur la fastueuse résidence de Vincenzo Ruffo. Ainsi, Gaetano Nobile, dans sa *Descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze divisa in XXX giornate* (Naples 1855-57, 3 voll., partie I, p. 316-18), après s'être étendu sur l'architecture et l'ameublement de la maison, ainsi que sur la partie ancienne de la collection souligne l'intérêt du noyau contemporain des collections de peinture, dans un jugement visant à mettre en évidence la perception unitaire d'un art «italien» : l'«Hayez milanais», le «Podesti vénitien», le «Carta sicilien», le «Mancinelli napolitain», le «Morani et le Rocco, napolitains eux-mêmes». Étaient évoqués, plus particulièrement, les *Vêpres Siciliennes* de Francesco Hayez, le *François I<sup>er</sup> dans l'atelier de Benvenuto Cellini* de Francesco Podesti, le *Bacchus et Ariane* de Natale Carta, le *Rubens à Whitehall* de Giuseppe Mancinelli, l'*Ester et Asuero* de Vincenzo Morani ; tous ces tableaux (à l'exception de celui de Luigi Rocco) ont rejoint la Galerie Nationale de Rome grâce au – déjà évoqué – legs Ruffo

de 1920, y compris le *Ludovic Martelli blessé à mort* du peintre de Bergame Francesco Coghetti, par ailleurs non cité par Nobili. A côté de la peinture de figure à caractère mythologique et historico-romantique, la collection comprenait également un riche groupe de paysagistes *vedustisti* (G.B. Bassi, H. Voogd, P.A. Chauvin, W. Huber, A.S. Pitloo, F. Vervloet, G. Smargiassi), ainsi que des sculpteurs représentatifs, eux aussi, du vaste éventail des états italiens pré-unitaires : P. Tenerani, L. Bienaimé, C. Finelli, L. Bartolini (di Majo 1997, p. 92-99).

Natale Carta – sicilien comme son prestigieux commanditaire Vincenzo Ruffo l'était par sa mère, Nicoletta Filangieri dei principi di Cutò – après avoir été l'élève de Giuseppe Patania et Giuseppe Velasco à Palerme, avait quitté la Sicile pour Rome, lieu incontournable pour la formation d'un artiste, où il s'installa définitivement, tout en gardant d'étroites relations avec Naples et la Sicile. Il murit à Rome, aux côtés de Camuccini, son style décidément empreint de classicisme, souvenir de la pureté de Guido Reni, très apprécié par les commanditaires locaux, telle la famille Torlonia, pour laquelle il réalise des décors dans le palais et la villa suburbaine. Parmi ses œuvres, on signale notamment celles de sujet sacré (à Rome : *Sainte Rosalie* pour l'église Santa Maria dell'Itria, une *Immaculée Conception* pour l'église Santa Maria delle Fratte, deux grandes toiles pour la Basilique Saint-Paul, reconstruite après l'incendie de 1823 ; deux toiles à Naples, pour l'église San Francesco di Paola), de sujet historico-littéraire (deux tableaux issus de l'*Atala* de Chateaubriand, présentés à l'exposition du Musée Royal des Bourbon en 1830 et acquis par François I<sup>er</sup> pour la *Quadreria* de Capodimonte, une commande de la reine Marie Christine de Savoie glorifiant sa famille, *Édouard de Savoie au siège de Gènes*) et les portraits (des

1. Natale Carta, *Bacchus et Ariane*, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.





bourbons François I<sup>er</sup> et Ferdinand II, de Carlo Filangieri avec sa famille, de Nicola Santangelo avec sa femme et ses enfants). En 1834, Carta participa au concours pour la chaire de peinture à l'Institut Royal des Beaux-Arts de Naples, gagné par son rival Camillo Guerra ; son épreuve de concours, le tableau *Adonis se séparant de Vénus*, entra également par la suite dans les collections de la Galerie Nationale de Rome (en dépôt à l'Ambassade d'Italie à Tripoli dès 1923, l'œuvre est depuis plusieurs années introuvable ; cf. *Archivio generale*, G.N.A.M.). En revanche, en 1838, il fut élu académicien émérite à l'Académie de Saint Luc à Rome où, en 1848, il obtint la chaire de peinture et, en 1868, celle de dessin (à propos de Carta, cf. Barbera 2008).

Le tableau mythologique *Bacchus et Ariane* de Natale Carta, qui a appartenu à Vincenzo Ruffo, se signale par la grâce plaisante des deux personnages ici présentés au premier plan, l'un de face à l'autre de profil, structurant au trois-quart la figure d'une manière insolite, tels deux acteurs sur une scène en train de chanter un air d'opéra. Bacchus-Dyonisos avait sauvé Ariane, fille de Minos roi de Crète, trahie et abandonnée par Thésée dans l'île de Nasse et l'avait épousée. Le dieu, au beau corps galbé que

couvre à moitié une courte tunique et un manteau, déroule dans ses mains la cartouche de l'inspiration poétique qui répond à sa tête couronnée de lierre, au regard extatique tourné vers le haut, en direction d'une ouverture inattendue du ciel, pendant qu'à ses côtés Ariane l'assaille, presque à vouloir le réveiller, l'enserrant de ses bras et agitant de sa main droite le thyrses bachique des ménades. La correspondance presque parfaite dans l'exécution de tous les détails picturaux entre le tableau et l'ébauche (seul le thyrses bachique n'est pas reconnaissable dans l'esquisse) témoigne de l'assurance de l'inspiration de Carta pour affronter un thème pas vraiment complexe comme l'est une composition à deux figures. Comme Winckelmann l'avait bien résumé dans la phrase «*modeler avec le feu et réaliser avec flegme*» (cit. in Honour 1993, p. 70), en se référant au rapport entre l'esquisse et l'œuvre terminée en sculpture, tant est lisse et sublime la perfection dans le rendu formel et coloriste que l'artiste déploie dans la grande toile pour Vincenzo Ruffo, tant se révèle dans l'esquisse la belle maestria de la touche picturale qui humanise l'expressivité des personnages, suggérant l'élan urgent des sentiments réciproques.

Elena di Majo



# Francesco Podesti

Ancône 1800 – Rome 1895

## 12. *Vénus sortant du coquillage ouvert par les amours (La naissance de Vénus; Le triomphe de Vénus)*

1852

Huile sur toile, 28 x 36 cm

Provenance : Rome, collection Negri Arnoldi.

Le tableau, est l'esquisse d'une toile commandée en 1851 à Francesco Podesti par le capitaine anglais Leyland venu à Rome pour le traditionnel Grand Tour. Achevé en 1852, ce grand tableau, qui réapparaît sur le marché de l'art en 1998 (Sotheby's, Londres, 2 avril 1998 : *19th Century European Paintings, Drawings and Watercolours*, LN8141, lot 29 ; situation actuelle inconnue), est cité par Podesti dans ses *Memorie biografiche* qu'il rédige entre août 1869 et le 1<sup>er</sup> janvier 1870. Dans le manuscrit, publié en 1982, le peintre parle de l'œuvre peinte pour le commanditaire anglais et de sa reprise ultérieure à fresque, avec des variations, réalisée en 1855 pour le décor du palais milanais des marquis Busca Sebelloni (F. Podesti, in «Labyrinthos», I, 1-2, 1982, p. 235; M.T. Barolo, in «Labyrinthos», II, 3-4, 1983, p. 164). L'œuvre est aussi citée dans la liste générale des tableaux de Podesti rédigée et publiée par Masi en 1856. Au numéro 382 de cette liste (année 1851) est décrit un «tableau avec figures, à moitié d'après nature, inspiré de la mythologie grecque – Vénus sortant d'un coquillage ouvert par des Amours avec des Tritons, des Néréïdes, des monstres marins, et autres, pour le capitaine Leiland» (Masi 1856, n° 382). En 1853, l'œuvre fit l'objet d'un article monographique, signé par Luigi Abbati, dans le périodique romain «Album» (XIX, n. 49, 1853, p. 390) ; ce dernier était poussé par les nombreuses appréciations obtenues par le tableau auprès du milieu artistique romain et par un souci de mémoire car, une fois partie à Londres, l'œuvre serait tombée dans l'oubli. Le tableau réalisé pour le capitaine Leyland fut conçu par Podesti comme pendant de la toile de même taille *La rencontre de Vénus et Galatée*, réalisée entre 1851 et 1852 sur commande d'un officier de l'armée russe. Après la mort de ce dernier dans la bataille de Sébastopol, en Crimée (1854-1855), le tableau, jamais récupéré, resta dans l'atelier du peintre jusqu'à 1888, quand il fut vendu à l'État italien. Il est conservé aujourd'hui à la Galerie Nationale d'Art Moderne de Rome (G. Piantoni, in *Francesco Podesti*, 1996, cat. 46, p. 218-224). En revanche, son esquisse, de même taille et de même style que le tableau ici présenté, se trouve au Musée romain du palais Braschi (fig. 1 ; G. Piantoni, in *Francesco Podesti*, 1996, cat. 46, p. 224). A partir de la moitié des années 1830, des

grandes toiles au sujet mythologique, au départ pensées par Podesti comme un vaste cycle pictural, mais vendues par la suite séparément, furent peintes par l'artiste pour d'importants commanditaires lombards – tels les marquis Busca Serbelloni, grands mécènes de Podesti, ou les Ala Ponzzone – et pour d'illustres personnalités internationales, venues à Rome pour le Grand Tour. Parmi celles-ci, le banquier Charles Rotschild et le prince russe Galitzin, pour lequel Podesti peint aussi en 1834 une des trois versions de la toile *Le Tasse déclamant la Jérusalem libérée à la cour d'Este*. Le sujet mythologique et son registre pictural adapté, la thématique du triomphe et de la naissance de divinités féminines, ainsi que le langage classiciste qui s'irradie dans la composition, s'imposent avec une grande autorité au centre de ce climat figuratif qui caractérisa tous les chantiers picturaux romains liés à la famille Torlonia, entre les années 1830 et 1850, devenant le langage artistique de référence dans la grande décoration murale romaine sous les papautés de Grégoire XVI et Pie IX. Les principaux acteurs de ce style furent Francesco Podesti et le bergamasque Francesco Coghetti, les deux vrais héritiers de Vincenzo Camuccini dans le genre historique (mais aussi dans le portrait) sur la scène romaine ; ces deux artistes furent également longtemps rivaux dans la revendication de la soi-disant *maniera grande*, issue du XVI<sup>e</sup> siècle, modulée sur les modèles inoxydables de Raphaël et du classicisme du XVII<sup>e</sup> siècle.

Cet héritage est aussi présent dans le *modelletto* ici présenté : du *Triomphe de Galatée* aux exemples du classicisme bolognais. Podesti fut un vrai et grand protagoniste du milieu artistique de Rome entre les années 1820-1860 pour la liberté qui caractérise une peinture encline aux revivals néo-baroques, aux fentes naturalistes, aux illuminations chromatiques très sug-

1. Francesco Podesti, *La rencontre de Vénus et Galatée*, huile sur carton, 28 x 36 cm ; Rome, Musée de Rome, palais Braschi.





gestives, et que l'on retrouve dans ce *modelletto*. Justes quelques années après la réalisation de ce tableau, Podesti obtint la commande d'une des plus grandes entreprises picturales romaines du XIX<sup>e</sup> siècle. Il s'agit des fresques représentant la discussion et la proclamation du dogme de l'Immaculée conception, commandées en 1854 pour la seule chambre des appartements pontifi-

caux au Vatican «restée sans aucun décor», à côté de la Chambre de *l'Incendie* de Raphaël. Les peintures illustrant les moments décisifs de l'action de Pie IX dans la proclamation du dogme, se révélèrent un vrai calvaire pour le travail créatif de Podesti, à cause de la confrontation lourde mais inévitable avec le géant Raphaël.

*Francesco Leone*

## Placido Fabris

Pieve d'Alpago, Belluno 1802 – Venise 1859

### 13. *Amour et Psyché*

vers 1845

Crayon et encre brune sur toile, 82 x 100 cm

Provenance : Venise, collection Paolo Fabris.

Bibliographie : E. Rollandini, in *Placido Fabris* 2002, p. 58-59 ; Segramora Rivolta 2002, p. 122, 126 ; E. Rollandini, in Conte, Rollandini 2004, p. 184-185 ; E. Rollandini, in *L'artista nel suo studio* 2009, p. 24.

Placido Fabris s'essaya au thème d'Amour et Psyché dès ses dix-neuf ans, avec une œuvre, connue seulement par une reproduction photographique, qui résume ses premiers pas sur le terrain fertile de l'Académie des Beaux-Arts de Venise, là où l'inspiration néoclassique – celle de la Grâce majuscule et du beau idéal – rencontrait la grande tradition de la peinture vénitienne du Cinquecento (fig. 1). Les études de jeunesse d'après Titien et la leçon incontournable de Canova alimentèrent sa réflexion sur l'épisode mythologique tiré de *L'Âne d'or* d'Apulée, fable privilégiée par les peintres d'obédience classique, notamment vénitiens, ainsi que l'atteste le cycle quasi contemporain que Giovanni De Min peignit à fresque au Palazzo Treves de Bonfili. Considéré par Fabris lui-même comme une pierre angulaire de sa carrière, le tableau resta dans son atelier du Palazzo Pisani jusqu'en 1851, date à laquelle il fut donné aux Galeries de l'Accademia de Venise, non sans avoir suscité de nombreuses répliques et variantes (une est en mains privées, d'autres sont connues grâce à des sources anciennes : E. Rollandini, in Conte, Rollandini, 2004, p. 184, 193 et 228), qui représentaient pour leurs acquéreurs des figures hautement sensuelles et séduisantes, à la faveur d'une peinture précieuse et comme émaillée.

Tandis qu'il réorganisait le patrimoine dont il avait hérité à la mort de son frère, Paolo Fabris, peu après 1859, entreprit de dresser une liste des œuvres, étayée par des notes biographiques, qui se révélèrent bientôt fondamentales, que ce fût pour la reconstitution de la carrière artistique comme pour l'analyse du corpus d'œuvres, souvent éparpillées dans des collections privées. Parmi les nombreux tableaux demeurés inachevés, figuraient également «deux peintures de taille moyenne, sur toile, représentant Amour et Psyché, inspirées du tableau celui existant à l'Accademia, mais avec de nombreuses variations quant au fond» (Conte, Rollandini 2004, p. 251). L'une, donnée par les héritiers de l'artiste au Museo Civico de Belluno, en 1894, fut détruite lors d'un incendie quand l'autre doit être identifiée avec la présente toile, dont certains détails correspondent partiellement au tableau, lui aussi perdu, qui fut exposé à l'Accademia de Venise en 1845. Certains éléments –

«Les ravins en forme de monstres infernaux épouvantables», «Cerbère aboyant» et «le vieux Charon qui, fatigué de naviguer depuis des siècles, hisse la voile, avec force raison» (E. Rollandini, in Conte, Rollandini 2004, p. 184) – attirèrent l'attention de critiques contemporains et permettent aujourd'hui de lever toute ambiguïté quant à cette scène peuplée de suggestions oniriques et visionnaires. En contaminant le charme de la grâce néoclassique par des figures monstrueuses et sinistres, volontiers infernales, le peintre infiltrait les contrées de l'imaginaire romantique et, plus encore, succombait à un tourment psychique et spirituel qui, peu à peu, allait envahir davantage son esprit et son univers figuratif. Tel un obscur présage, la beauté enchanteresse du groupe d'Amour et Psyché, que préside un érotisme délicieux, subtile et idéalisé, est encadré par des présences angoissantes et des manifestations démoniaques, qui trahissent les inquiétudes personnelles d'un Fabris alors tourmenté par la déliquescence des valeurs artistiques. Aussi la perfection graphique de l'inachèvement était-elle précisément une manière d'exprimer son indéfectible fidélité aux principes de la beauté académique et aux règles qui la nourrissent. L'artiste dévoilait ainsi la complexité du processus créatif, celle-là même qu'il exhibait sur les murs de son atelier vénitien, en une confondante séquence de dessins, d'esquisses, de copies d'après l'antique, de miniatures, de portraits, de peintures historiques, religieuses et mythologiques, réunies en une sorte de panthéon privé destiné à célébrer sa propre carrière comme le métier d'artiste.

Emanuela Rollandini

1. Placido Fabris, *Amour et Psyché*, vers 1821, déjà Venise, Galerie dell'Accademia.





# Louis Gauffier

Poitiers 1762 – Livourne 1802

## 14. *Générosité des femmes romaines* 1790

Huile sur toile, 23,5 x 33 cm

Provenance : Rome, collection du peintre Carlo Ferrari ; Rome, collection particulière.

Bibliographie : C. Stefani, in *Quadreria* 1999, p. 14.

C'est l'esquisse peinte du tableau du musée Sainte-Croix de Poitiers (h. 80 ; l. 110 cm ; Inv. D 949.2.1) que l'artiste avait réalisé à Rome en 1790 et exposé au Salon parisien de l'année suivante (fig. 2 ; Crozet 1950).

*Exemplum virtutis*, le motif est celui du don généraux des femmes romaines qui, à l'époque de Camille, offrent leur or et tous leurs bijoux au Sénat, afin de les faire fondre pour mouler un vase en or destiné au sanctuaire d'Apollon à Delphes, en signe de remerciement pour la victoire sur Véies.

À l'époque de Luis Gauffier cet épisode - appartenant à l'histoire de la République romaine - pouvait compter sur un précédent iconographique, voire le tableau que Nicolas-Guy Brenet avait exposé au Salon à Paris en 1785. Mais à l'exemple de vertu classique se superposait déjà celui de la vertu révolutionnaire de ces françaises qui avaient offert en 1789 leur bijoux à l'État. Pourtant, le tableau de Gauffier représentait, sous des anciennes apparences, des sentiments patriotiques absolument actuels (Rosenblum 1967, pp. 86-87).

Par rapport au tableau définitif, l'esquisse peinte présente des variantes. Le nombre de figures reste identique, alors qu'elles changent dans leurs vêtements ainsi que dans leurs positions. Si l'on procède de gauche à droite, la coiffure blonde de la première figure masculine debout apparaît accourcie, alors que l'écrivain assis n'aura plus sa barbe. Derrière lui, l'homme drapé dans son manteau, est substitué par une figure à la tête couverte et au regard austère. La quatrième femme a une coupe entre les mains, au lieu d'une petite caisse, et le visage de l'avant-dernière sur le fond est plus caractérisé.

En ce qui concerne par contre la définition du lieu, Gauffier a supprimé les deux petites fenêtres sur la gauche, en les remplaçant par l'inscription en capitales qui figure également sur un dessin à la plume et encre brune sur traces de crayon (fig. 1, h. 250 ; l. 350 mm. ; pour lequel C. Stefani in *Quadreria* 1999, p. 12).

En 1792 à Rome, Gauffier avait signé et daté une toile, maintenant au musée du Château de Fontainebleau, qui représente un autre épisode d'héroïsme féminin, tiré de Tite Live et de Plutarque – les femmes romaines qui invitent Veturia à arrêter la colère de Coriolano –, souvent confondu avec le thème ici présentée et avec

le sujet de Cornélie mère des Gracchi (Samoyault 1975). Un dessin quadrillé préparatoire pour ce tableau, à la plume et encre brune (Philadelphia Museum of Art, 1983-93-1), présente également des variantes par rapport à la toile achevée.

Il faut donc imaginer l'existence d'un dessin analogue, précédant l'esquisse peinte en rapport avec le tableau du musée Sainte-Croix de Poitiers. La fonction de l'esquisse étant donc de vérifier la texture chromatique du tableau, et les rapports entre figures au premier plan et au fond de la scène.

Chiara Stefani

1. Louis Gauffier, *Générosité des femmes romaines*, photo courtesy Katrin Bellingier at Colnaghi, London.

2. Louis Gauffier, *Générosité des femmes romaines*, Musée Sainte-Croix, Poitiers ©Musée de Poitiers/Ch. Vignaud.





# François Pascal Simon Gérard

Rome 1770 – Paris 1837

## 15. *Le fantôme de Samuel apparaît à Saul* 1801

Huile sur toile, 28,6 x 22 cm

Signée et datée, en bas à droite : «F. Gérard 1801 »

Provenance : Florence, collection particulière.

Bibliographie : C. Stefani, in *A Picture Gallery* 2012, p. 64-65, cat. 18.

«Comme peintre d'histoire, il a pu être égalé, surpassé même par quelques uns de ses successeurs ; comme peintre de portrait, je veux dire de portrait historié, pour employer un terme autrefois en usage, il n'a pas laissé d'héritiers» : c'est ainsi que Henri Delaborde résumait, en 1864, la carrière de l'artiste auquel il dédiait un long chapitre dans le deuxième volume de ses *Études sur les beaux-arts en France et en Italie*. Charles Lenormant qui, une vingtaine d'années auparavant avait consacré à l'artiste son *François Gérard, peintre d'histoire. Essai de biographie et de critique*, avait essayé de rédiger, dans la partie finale de son texte, une liste des œuvres principales du peintre, partagées par genre pictural. Cette liste ne comprenait que trois tableaux de sujet religieux – dont un inachevé – réunis sous la catégorie de peinture d'histoire. Dans le dixième et dernier chapitre, Lenormant analyse la façon de travailler de Gérard, assurant qu'il avait l'habitude de se faire lire plusieurs textes : il préférait l'histoire et les mémoires, alors que pour la poésie c'étaient des passages d'après Homère, la Bible, Dante et Pétrarque, qui convenaient le plus ces goûts au mieux. C'est d'après le Livre Premier de Samuel (Ch.28, 3-24) que l'artiste a tiré le sujet de cette petite étude à l'huile, dans laquelle les trois acteurs de la scène sont disposés dans un espace étroit, illuminé par plusieurs sources. Selon l'Ancien Testament, après la mort de Samuel, Saul effrayé par l'avancée de Philistins contre le peuple d'Israël qu'il avait réuni, avait décidé de consulter une sorcière et il était parti à ce propos vers la ville d'Endor. La femme qu'il avait interrogée avait évoqué pour lui l'esprit de Samuel : ainsi Saul avait vu son fantôme s'élever, avec l'aspect d'un homme ancien, drapé dans un manteau (Samuel I, ch.28, 13-15). Dans son tableau Gérard respect fidèlement le passage biblique, et représente le moment exact de l'épisode dans lequel Saul, ayant compris qu'il s'agissait vraiment de Samuel, s'agenouilla jusqu'à terre.

Benjamin West, dans son tableau avec *Saul and the Witch of Endor* (Huile sur toile; h. 52,1; l. 68,6 cm ; Hartford, Wadsworth Atheneum) peint en 1777 (Dillenberger 1977, p. 30), au même moment qu'une autre version (London, Victoria and Albert Museum), avait également montré un tel respect à l'égard de la source littéraire.

De nouveau à la mode à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le sujet biblique ayant comme protagonistes Samuel, Saul et la

sorcière d'Endor trouvait un précédent illustre dans le tableau de Salvator Rosa, conservé au musée du Louvre, et peint plus d'un siècle auparavant (1668). De ce tableau Gérard reprend le motif du brasero allumé auquel la sorcière s'approche, avec une expression terrifiée et non pas terrifiante, alors que le passage biblique ne fait aucune mention au procédé concret de l'évocation du fantôme de Samuel (Schmitt 1987, p. 42). C'est à la sorcière que dans le tableau de Gérard est donnée une expression de terreur devant l'apparition de Samuel, alors que Benjamin West, dans sa toile, la réserve aux deux personnages sur le seuil de la porte, à droite. C'est une façon pour exprimer visuellement le sentiment du Sublime qu'Edmund Burke avait théorisée un peu après le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle (Staley 1988, p. 85) et que Johann Heinrich Füssli (1777) et William Blake (1783) avaient présentée dans des desseins à la gouache.

Ce que Saul apprend de Samuel, à travers les mots de la sorcière d'Endor, est la nouvelle de la défaite et de la perte de son règne qui adviendront dans les jours qui suivront la prophétie. Que le tableau de Benjamin West puisse cacher une allusion politique à la défaite de Georges III dans la bataille de Saratoga (1777) – cette même défaite qui avait engagé la France dans le conflit pour l'indépendance américaine –, ou en tous cas une référence aux temps dans lesquels l'*hybris* d'un monarque pouvait détruire non seulement les rois mais aussi leurs règnes, cela reste encore un sujet de discussion (Staley 1989, p. 86 ; Marks 1997, p. 131). Il est certain que l'image du tableau circula, dès 1797, grâce à une gravure de William Sharp à l'intérieur de l'*Holy Bible* imprimée par Thomas Macklin : une entreprise éditoriale à laquelle participa, parmi d'autres artistes, Philippe-Jacques de Louterbourg, peintre français, naturalisé anglais.

Étant donné que la publication de l'*Holy Bible* eut lieu également dans une version apocryphe en 1800, il est possible que Gérard connaissait le tableau de Benjamin West, du moins, à travers l'image gravée. Il n'est pas exclus qu'il pouvait interpréter le sujet biblique en tant qu'allégorie politique, si l'on considère deux épisodes de l'histoire française du début du XIX<sup>e</sup> siècle : la tentative d'attentat à Napoléon, le 24 décembre 1800 à rue Nicaise à Paris, et la fin de la campagne d'Égypte, le 27 septembre 1801.

En tout cas, le sujet de cette petite étude à l'huile sur toile ne figure pas parmi les tableaux exposés au Salon parisien entre 1808 et 1827, quand Gérard présenta presque exclusivement des portraits. Malgré la touche souple et vibrante, le tableau ne peut pas être considéré une étude préparatoire pour une œuvre de format majeur, mais plutôt – étant de plus signé et daté – comme une étude d'après une toile réalisée par l'artiste et par



laquelle il souhaitait garder une mémoire au niveau de la composition. Ce sont les dimensions mêmes du tableau qui confirment cette hypothèse : les mêmes employées par l'artiste dans la reproduction de la série de quatre-vingt-quatre tableaux des collections du château de Versailles, ou bien les «les esquisses d'après les portraits en pied» – comme les mentionnait Madame Gérard dans un document du 1837 – de vingt centimètres sur trente, correspondant aux portraits à gran-

deur nature, exécutés par l'artiste entre 1796 et 1836 (Ziesenis 1961, p. 171).

Pour cette raison, en vertu aussi de son aspect documentaire, ainsi que pour l'exceptionnalité du sujet, l'œuvre acquiert une valeur incontournable à l'intérieur du *corpus* de l'artiste et dans le contexte de la culture picturale de matrice nordique du premier Romantisme.

*Chiara Stefani*



# Francesco Podesti

Ancône 1800 – Rome 1895

## 16. *Étude pour la tête d'Éléonore d'Este* vers 1834-1838

Huile sur toile, 28,5 x 34 cm

Provenance : Rome, collection privée

Bibliographie : S. Grandesso, in *A Picture Gallery* 2012, p. 60-61, cat. 16.

Il s'agit d'une étude de la tête d'Éléonore d'Este pour un tableau parmi les plus significatifs et les plus emblématiques de Podesti, *Le Tasse déclame la Jérusalem délivrée à la cour des Este*. Alors qu'il travaillait dans le même temps aux fresques sur le *Mythe de Bacchus* pour la Villa Torlonia, l'artiste tenta par ce tableau, commencé dès 1832-1834, et probablement sans commande, d'aborder un sujet romantique, d'inspiration renaissante. L'œuvre, acquise l'année suivante par le prince Alessandro Torlonia (Rome, collection Luisa Briganti, cf. M.T. Barolo, in *Francesco Podesti* 1996, pp. 140-147), allait devenir un véritable manifeste artistique. Du reste, Giuseppe Mazzini, dans son essai fondamental consacré à la *Peinture moderne en Italie*, y décela un témoignage de l'adhésion de Podesti à la «Pittura nuova», cette nouvelle peinture romantique qui, consacrée à l'histoire italienne, comptait des représentants majeurs tels que Francesco Hayez, à Milan, et Giuseppe Bezzuoli, à Florence. L'artiste ne renonçait pas pour autant à ses propres spécificités, et «renouait», surtout par ses toiles religieuses, «avec les grands peintres du XVI<sup>e</sup> siècle» (Mazzini 1993, p. 105). D'obédience raphaélesque, le «purisme néorenaissance» (Mazzocca 1991, p. 619, et Mazzocca 2005) qui caractérisait cette «troisième voie», entre classicisme académique et école romantique, rencontra une fortune considérable et influença profondément le contexte national italien.

Mellini a remarqué l'aisance avec laquelle Podesti, dans ce tableau, parvint à actualiser la tradition antique, depuis Raphaël avec *L'École d'Athènes* et Carrache jusqu'à Palagi et Canova, dont les célèbres *Danseuses* semblent avoir inspiré l'attitude singulière d'Éléonore (Mellini 1996, pp. 19-20). De son côté, Maria Teresa Barolo a vu dans le visage d'Éléonore, légèrement incliné et avec son regard oblique, une citation de la courtisane âgée peinte par Mantegna dans *La Chambre des époux*.

La fortune romantique du Tasse, en tant que prototype du héros tourmenté par l'amour, la folie et le destin, était alors considérable dans les œuvres littéraires (Giovanni Rosini, *Essai sur les amours du Tasse*, 1832) et musicales (Gaetano Donizetti, *Torquato Tasso*, sur un livret de Rosini, 1833). Le succès rencontré par le tableau de Podesti le contraignit à en exécuter immédiatement deux répliques. La première, qui diffère par la disposition et l'identité des personnages ainsi que par le lan-

gage architectonique – désormais renaissante et non plus gothique –, fut destinée au prince russe Théodore Galitzine et est aujourd'hui dispersée. La seconde, probablement identique à la version Galitzine, fut achevée en 1838 avant d'être acquise par le comte Paolo Tosio, collectionneur lombard cultivé, amateur des représentations d'hommes illustres et de gloires nationales (fig. 1, Brescia, Musei Civici d'Arte e di Storia ; M.T. Barolo, *Francesco Podesti*, 1996, p. 170).

Même s'il s'en distingue par son costume et sa coiffure, la présente étude s'apparente plus aux versions Galitzine et Tosio que celle du prince Torlonia. L'œuvre est vraisemblablement celle citée par Podesti lui-même dans ses mémoires («puis je peignis sur une petite toile le buste d'Éléonore tirée de mon Tasse», Podesti 1982, p. 215). Si cette citation, issue de l'autobiographie, porte à croire que cette petite toile fut peinte après la version achevée, son caractère inachevé, si l'on considère notamment les détails chromatiques et l'expression du visage, invite pourtant à y reconnaître une esquisse préparatoire, à l'image de celle pour la *Tête de cardinal* (Florence, collection privée), considérée typologiquement comme une étude sur le vif destinée à la version Galitzine (M.T. Barolo, *Francesco Podesti*, 1996, p. 174).

Stefano Grandesso

1. Francesco Podesti, *Le Tasse déclame la Jérusalem délivrée à la cour des Este*, Brescia, Civici Musei d'Arte e Storia.





# Pompeo Marino Molmenti

Motta di Livenza 1819 – Venise 1894

## 17. Étude de tête et chaussure pour deux figures de *La mort d'Othello*

vers 1866-1879

Huile sur toile, 26 x 21,5 cm

Signé en bas à gauche : « Molmenti »

Provenance : Venise, collection particulière.

Bibliographie : A. Imbellone, in *Quadriera* 2009, p. 92-93, cat. 36.

Cette étude préparatoire doit, sans aucun doute, être mise en relation avec les deux figures de *La mort d'Othello* (Venise, Ca' Pesaro, fig. 1), le dernier grand tableau d'histoire peint par Pompeo Marino Molmenti. L'étude ici présentée vient se joindre à la série d'études actuellement connues de cette grande composition : deux ébauches relatives à une « première idée », en suite modifiée, pour la scène finale (les deux œuvres sont à Venise, Ca' Pesaro) et quatre études de têtes qui, au début du XX<sup>e</sup> siècle, furent appréciées par certains critiques bien plus que l'œuvre elle-même (Cantalamesa 1904). Deux de ces études, des huiles sur toile, représentent la tête du jeune homme à l'épée (l'une à Ca' Pesaro, l'autre dans une collection partic.) ; une troisième, toujours une huile sur toile, la tête de l'ambassadeur avec un costume rouge (Venise, Ca' Pesaro) ; la quatrième, une huile sur verre, représente la tête d'Emilia (Venise, Ca' Pesaro). Cette dernière étude, peinte sur une plaque photographique, nous autorise à imaginer l'utilisation du moyen photographique dans le long processus de création du tableau (G. Pavanello, in *Venezia nell'Ottocento* 1983, p. 178-179). Molmenti commença à travailler à la composition de *La mort d'Othello* dès 1866, sur commande des comtes Angelo et Nicolò Papadopoli. Le sujet, issu de la tragédie de Shakespeare, *Othello, le Maire de Venise* – thème déjà abordé entre autre par Giuseppe Sabatelli (1834), Eugène Delacroix (1849), Domenico Morelli (1860) et Carlo Felice Biscarra (1861) – fourni le prétexte pour la réalisation d'un grand tableau en costume, dans lequel l'artiste montre ses grandes qualités de coloriste et son goût du détail dans l'évocation historique. En effet, il n'hésita pas à modifier à sa guise la dernière scène du cinquième acte du texte shakespearien, afin de pouvoir mettre en scène un plus grand nombre de personnages, à travers la représentation de l'instant qui précède le suicide d'Othello, en présence de Desdémone, d'Emilia, évanouie par terre, et des ambassadeurs de la *Serenissima*. Réalisé par intervalles, comme c'était la coutume chez Molmenti pour ses œuvres les plus complexes, le grand tableau ne fut achevé seulement qu'en 1879 et présenté la même année à l'Exposition de l'Académie de Venise ; présenté l'année suivante à l'exposition nationale de

Turin, il ne recevra néanmoins que de tièdes appréciations. En effet, à cette époque, le tableau d'histoire romantique, dont Molmenti avait rénové de la tradition grâce à *L'arrestation de Filippo Calendario* (1851-1855, Padoue, coll. partic.) apparaît désormais arrivé à son crépuscule et *La Mort d'Othello* un fruit décidément hors saison. Au cours des années 1870, alors que le tableau de Molmenti proposait encore une identité entre peinture et mélodrame désormais dépassée, des peintres tels Favretto, Nono, Ciardi, Cremona et Tito – tous formés sous son magistère à l'Académie de Venise – avaient affirmé l'exigence d'un art moderne réaliste. Cela ne les empêchera pas d'apprécier les qualités picturales du Molmenti, comme en témoigne le *Portrait de Giacomo Favretto en costume d'Othello* (1871, Venise, coll. partic.) de Luigi Nono, sorte d'hommage au tableau du maître, à ce moment là encore en cours d'exécution. Tout en appréciant la composition, le dessin, la couleur « très étudiée » et le soin de « tous les accessoires rendus avec une rigueur méticuleuse, presque pédante » les contemporains trouvèrent que *La Mort d'Othello* manquait « d'effet de vérité et d'action, (...) » et le sujet issu d'une tragédie, semble se dérouler vraiment sur la scène, au lieu que dans la vie réelle » (Filippi 1880, p. 65). Comme l'a souligné Pavanello, la grandiose scénographie sur toile monumentale, d'inspiration titanesque, qui présente les protagonistes du drame à taille naturelle, éclairés par des réflecteurs, comme s'ils étaient sur une scène théâtrale, ne devait pas déplaire à Giuseppe Verdi (G. Pavanello, in *Venezia nell'Ottocento* 1983, p. 178-179). En effet, à cette époque, le musicien de Busseto allait composer son *Othello* (1887), sur livret d'Arrigo Boito, frère de Camille, un des nombreux élèves de Molmenti à l'Académie de Venise.

Alessandra Imbellone

1. Pompeo Marino Molmenti, *La mort d'Othello*, 1879, Venise, Ca' Pesaro.





# Achille-Etna Michallon

Paris 1796 – 1822

## 18. *Philoctète dans l'île de Lemnos* 1821-1822

Huile sur toile, 38 x 55 cm

Provenance : collection particulière.

Le sujet avait été choisi au scrutin pour l'épreuve finale du Grand Prix de Paysage Historique le 20 mars 1817 avec deux autres – *Nausicaa et Ulysse* et *Démocrite et les Abdéritains* –, dont le dernier fut celui sorti de l'urne (Leniaud 2002, p. 217), qui assura à Michallon la victoire ainsi que son séjour de quatre ans à Rome, à la Villa Médicis.

Avait-il, à ce moment, déjà une idée sur la façon d'aborder sur la toile la scène avec Philoctète, abandonné sur l'île de Lemnos – à cause de sa plaie malodorante – par ses compagnons de voyage en route vers Troie ? Le sujet n'était pas tout à fait inédit à l'époque, si l'on pense aux toiles de James Barry (Bologne, Pinacoteca Nazionale Inv. 1074), ou de Jean-Germain Drouais (Chartres, musée des Beaux-Arts), réalisées bien avant la fin du XVIIIe siècle. Une composition similaire se retrouve dans le dessin à la mine de plomb, lavis brun et rehauts de gouache blanche de Géricault du musée National des Beaux-Arts d'Alger (Bazin 1990, IV, cat. 1088, pp. 102-103), qui se daterait, d'après Bazin, d'avant le voyage de celui-ci en Italie. Par ailleurs, Jean-Charles-Joseph Rémond venait d'exposer, au Salon parisien du 1819, sa version du *Philoctète* (localisation actuelle inconnue).

À la différence de peintres qui l'avaient précédé dans la mise en scène du héros protagoniste d'une tragédie de Sophocle, dans son tableau avec *Philoctète dans l'île de Lemnos*, (fig. 2, Montpellier, musée Fabre Inv. 825.1.152 ; h. 67 ; l. 98 cm.), déjà en possession du peintre François-Xavier Fabre (1766 - 1837) et dont la présent n'est qu'une esquisse peinte en rapport, Michallon n'a pas visé à une représentation de la douleur, mais, plutôt, à celle de la maîtrise des passions dont l'homme est capable dans les situations difficiles de la vie. Penché pour ramasser un oiseau qu'il vient de chasser avec son arc, le seul instrument qui lui permette d'assurer sa subsistance sur l'île, Philoctète avance difficilement avec un pied blessé, à cause duquel ses copains de voyage l'ont abandonné. La nature qui l'environne montre son double visage : le paysage est riant, mais heurté, le ciel est nuageux, mais percé par un rayon de soleil. Aucun être vivant ne se manifeste, bien que le feu allumé au sommet de la colline dans les lointain – allusion également aux origines volcaniques de l'île – semble suggérer une présence humaine. Pour tenter de représenter un univers sauvage et abrupt, Michallon a du faire appel à ses souvenirs de voyage, et les

Latomies de Syracuse ont probablement contribué à la définition du rocher au milieu de la composition, dans un esprit qui sous-entend la connaissance de l'œuvre de Salvator Rosa, comme plusieurs critiques de l'époque l'ont maintes fois rappelé.

Il existe un dessin inédit de Michallon, au fusain, crayon noir et rehauts de craie blanche sur papier brun qui, d'après nous, constitue un dessin préparatoire à l'esquisse présentée ici, dont il a presque les mêmes dimensions (fig. 1, Paris, musée du Louvre, Département des arts graphiques, RF 13894 recto; h. 37.7; l. 54.5), également très proches de celles du dessin préparatoire pour le *Démocrite et les Abdéritains* (Paris, musée du Louvre, Département des arts graphiques RF 14245).

Dans la disposition des éléments du paysage, cette feuille renvoie à la composition du *Philoctète dans l'île de Lemnos* dont elle trace l'ensemble, bien que de façon générale. Ce sont surtout les rochers, avec les rehauts de craie blanche, au deuxième plan à droite qui laissent imaginer une relation directe entre tableau et esquisse peinte. Ce

1. Achille-Etna Michallon, *Croquis préparatoire pour Philoctète dans l'île de Lemnos*, Paris, musée du Louvre, Département des arts graphiques, RF 13894 recto.

2. Achille-Etna Michallon, *Philoctète dans l'île Lemnos*, Montpellier, Musée Fabre Inv. 825.1.152.





dernière représente donc – dans l'état actuel des connaissances du *corpus* de Michallon –, une vraie exception, de par sa fonction de *trait d'union* avec le tableau définitif. Le fait de retrouver cette série – dessin, esquisse peinte, tableau – n'est pas donné pour aucune des œuvres de l'artiste. Si pour le *Chêne et le roseau* (Cambridge, The Fitzwilliam Museum, PD 180 – 1991) et pour le *Démocrate et les Abdéritains* (Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, PRP 56) on connaît deux dessins préparatoires qui présentent un différent niveau d'aboutissement, dans le cas d'une œuvre postérieure, la *Mort de Roland* (Paris, musée du Louvre, Inv. 6632), plusieurs esquisses peintes, à l'huile sur papier collé sur toile, sont connues, mais par contre aucun dessin.

Avant d'ébaucher son *Philoctète*, Michallon fixa donc sur la feuille un'idée de paysage, pour exécuter ensuite une esquisse peinte. Cette dernière contient déjà tous les éléments du paysage qui apparaîtront dans l'œuvre aboutie, mais assemblés dans un espace plus comprimé et pris d'un point de vue plus rehaussé. Dans le passage entre cette esquisse peinte et l'œuvre finale, Michallon a donné plus d'envergure à la composition, détachant premier et deuxième plan, de façon à permettre au spectateur de s'arrêter sur les différents détails de la nature : les plantes sur le devant, les rochers sur le fond. La figure de Philoctète – qui dans l'œuvre définitive aura une position plus fléchie vers l'avant, pour indiquer l'effort de cueillir l'oiseau chassé – aura des dimensions différentes

par rapport au rocher central. Une esquisse peinte de dimensions légèrement inférieurs dans la longueur (h. 37.5; l. 47.7 ; New York, Sotheby's, 28.01.2010), en rapport avec le *Paysage inspiré de la vue de Frascati* (Paris musée du Louvre, Inv. 6633), montre – également à la date de 1822 –, une exécution précise de la scène à l'huile sur toile, avant d'aborder la composition de l'œuvre en grand format.

À cette date, le retour à une pratique rigoureusement académique que Michallon semblait avoir oublié au cours de son séjour italien, durant lequel l'artiste s'était concentré dans l'exécution plus rapide des études peintes à l'huile sur papier – soit dans ses déplacements, soit dans le travail préparatoire pour la *Mort de Roland* (Paris musée du Louvre, Inv. 6632) –, peut s'expliquer à travers différentes hypothèses. Si, en 1819, la *Mort de Roland* avait attiré les faveurs de la critique comme une œuvre qui, par sujet et traitement pictural, s'insérait parfaitement dans le renouvellement de la peinture de paysage une perspective romantique, il ne faut pas oublier que les membres de l'Académie avaient reproché à l'artiste une certaine facilité et une rapidité dans l'exécution. D'autre part, une fois rentré d'Italie à Paris, Michallon avait ouvert un atelier qui accueillait plusieurs élèves et le bref temps qui le sépara de sa mort prématurée l'engagea dans l'enseignement de la *peinture de paysage historique* pour laquelle l'Académie lui avait donné le premier prix, au concours de 1817. Il est donc

vraisemblable d'imaginer le retour à une pratique exécutive plus soignée, prévoyant des passages successifs, du dessin à l'esquisse peinte.

Il reste toutefois à établir quand cette esquisse peinte a été réalisée. D'après une lettre adressée par le peintre Nicolas-Didier Boguet (1755-1839) à Fabre (Pélessier 1896, p.330), on sait qu'à une date postérieure au 3 juin 1821, Michallon avait quitté la Villa Médicis pour Florence - où il était arrivé avant le 30 juin 1821 (De Chillaz 1997, Aut 1705) - dans l'intention de lui rendre visite. Michallon avait déjà probablement rencontré son aîné et compatriote à Rome, puisque Boguet fait allusion, dans sa lettre, à un tableau de Michallon, *envoi* de Rome en 1821, vu par Fabre juste ébauché sur la toile. S'agissait-il de *Pirithoos poursuivant un Centaure* (Paris, musée du Louvre, Inv.6631)?

Michallon était rentrée à Paris dans l'automne 1821 et, le 14 juillet 1822, il avait écrit à Fabre [Montpellier, Médiathèque de l'Agglomération Émile Zola, MS 64F4 (17)] en lui annonçant que, dès le lendemain, il pouvait passer à l'atelier pour retirer son *Philoctète dans l'île de Lemnos*, dont la toile était désormais suffisamment sèche pour être transportée. Il est donc vraisemblable de penser que l'exécution de cette esquisse peinte eut lieu à Paris, dans cette période de temps.

Chiara Stefani

La présente esquisse peinte sera incluse dans le catalogue raisonné de Chiara Stefani, *Achille-Etna Michallon (1796-1822). La peinture de paysage en France au début du XIXe siècle* (à paraître).





# Anton Sminck Pitloo

Arnhem 1791 – Naples 1837

## 19. *Paysage auprès de Cava dei Tirreni* vers 1835

Huile sur toile, 38 x 49 cm

Provenance : Naples, collection Caracciolo ; Padue, collection Andrea et Giuseppina Emo Capodilista.

Ayant appartenu à une famille noble napolitaine (les Caracciolo) puis, à la suite d'un mariage, à une autre famille noble, vénitienne (les Emo Capodilista), ce beau tableau, représentant une vue entre montagne et campagne, annonce, dès le premier regard, sa précise classification historique dans l'ensemble de la peinture napolitaine de paysage de la quatrième décennie du XIX<sup>e</sup> siècle. Le riche cadre d'origine en bois doré, avec des motifs décoratifs de coquillages et racèmes réalisés en *pastiglia*, confirme l'importance de la provenance et suggère également le contexte solennel d'une plus vaste et homogène collection de tableaux à laquelle très probablement cette œuvre appartenait.

Il n'est pas facile au premier regard d'identifier l'auteur de cette œuvre, inédite, en raison de cette *koiné* linguistique typique de ce groupe d'artistes connu sous le nom d'École de Posillippo qui, entre les années 1830 et 1860, a fait du paysage napolitain le thème presque exclusif de ses recherches artistiques, à travers un rapport renouvelé à la nature, sur la base d'une étude attentive et répétée du réel. Non plus donc, ou pas seulement, des éléments purement illustratifs des lieux qui ont constitué le mythe parthénopeén dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle (Naples, les Champs Phlégréens, Sorrento, Capri, Amalfi, Cava de' Tirreni, et autres) mais des compositions nouvelles et inédites, se rattachant au *vedutismo*, capables de fixer la mémoire visuelle et sentimentale des sites représentés en même temps que leur vérité lumineuse, atmosphérique et chromatique. Les voyageurs étrangers effectuant leur *Grand Tour* en Italie, constituèrent la source première de diffusion de ce type de production paysagiste, capable de rendre en peinture l'image et l'ensemble des émotions de l'expérience vécue.

Après plus d'un siècle d'études spécialisées sur le sujet (à commencer par Sergio Ortolani, 1932, 1970, Michele Biancale, 1932, Costanza Lorenzetti, 1935, Raffaello Causa, 1956, 1972, jusqu'à l'ouvrage de Marina Picone Causa et Stefano Causa, 2004, et aux plus récentes et variées interventions critiques de Luisa Martorelli), les noms de ces artistes sont désormais connus : Anton Sminck Pitloo, Giacinto Gigante, Achille Vianelli, Gabriele Smargiassi, Salvatore Fergola, Raffaele et Gon-salvo Carelli, auxquels peuvent s'ajouter d'autres artistes comme Teodoro Duclère, Achille Vianelli, Ercole et Achille Gigante, Vincenzo Franceschini, Be-

niamino De Francesco, Pasquale Mattei.

Peut-on donc attribuer à Pitloo, depuis longtemps considéré par les historiens de l'art comme l'initiateur de l'École de Posillipo et donc du romantisme paysagiste à Naples, la paternité de cette toile ? Des confrontations stylistiques et thématiques mûrement réfléchies avec d'autres œuvres signées – confrontations dans lesquelles s'imposent irrémédiablement au regard les mêmes libres frondaisons des arbres, les mêmes amas rocheux illuminés par le coucher du soleil, les mêmes tourbillons transparents des nuages ou encore les percées colorées du ciel sur fond de monts violets – nous autorisent à reconnaître dans ce tableau, représentant selon toutes vraisemblances un paysage boisé dans les environs de Cava de' Tirreni, la synthèse rapide de la touche du peintre hollandais au moment de son rapprochement, vers la moitié des années 1830, avec son élève le plus doué, Giacinto Gigante, qui évoluera par la suite vers un développement de plus en plus sentimental de la *veduta*, jusqu'à presque oublier l'empreinte réaliste de ses débuts (Causa 1972).

La formation de l'artiste nous est connue grâce aux *Cenni biografici del Cav. Antonio Pitloo* écrits par son disciple, peintre lui-même, Pasquale Mattei dans le «Poliorama Pittoresco» de 1860 (année XIX, p.209-247), une vingtaine d'année après la mort du maître. Après une formation initiale à Arnhem, sa ville natale, Pitloo gagne Paris où, entre 1808 et 1811, il mûrit sa vocation de paysagiste en se formant auprès de Jean Joseph Xavier Bidault et de Jean Victor Bertin, lui-même élève du grand Valenciennes. Présent à Rome dès 1812, grâce au *Prix de Rome* crée par Louis Napoléon roi d'Hollande sur le modèle de l'institution homonyme française, il s'impose sur ses collègues hollandais et flamands déjà installés, les peintres paysagistes Hendrik Voogd, Marten Verstappen et Abraham Teerlink. En 1815, membre de la suite du conte Gregorio Vladimiro Orloff, diplomate et homme de culture, il arrive à Naples (il y mourra en 1837 à cause du choléra) et s'y installe, séduit – comme le raconte Pasquale Mattei – par la beauté du paysage méditerranéen mais aussi dans «l'espoir d'obtenir un poste honorable... après la réorganisation de l'Académie des Beaux-Arts» où, jusqu'alors «le genre du paysage avait été négligé». En 1824, l'attribution, à la suite d'un concours, de la chaire de Paysage auprès de l'Institut Royal des Beaux-Arts local consacre son rôle magistral dans la diffusion de ce genre. «Pitloo s'engagea plus comme créateur que réformateur des arts – écrit encore Mattei – libérant véritablement l'étude des racines du vieux système, dans lesquelles, gémissante, elle pourrissait, pour la transporter dans un champ plus ouvert où se manifestaient



la succession graduée des plans aériens et mis en perspective, la tonalité mesurée des couleurs, les règles pour contrôler la lumière. Il encouragea une application exempte de servitude dans la réalisation des parties accessoires, il révéla le pouvoir des masses grandioses et de l'utilisation avantageuse des ombres... Il appréhenda le coloris d'une manière globale avant d'en rechercher toutes les particularités et les accidents et y ajouta, afin d'en tempérer l'exubérance ou le défaut, l'usage de couvrir le tableau par des glacis sobres et transparents. Dans son école, on s'intéressa d'abord à la couleur magique du lointain, sans exagération ni dureté ; son adresse s'admirait surtout dans le travail du brouillard, du *sfumato* vaporeux des plans de l'air, dans la grise et froide apposition des teintes de l'ombre à la lumière la plus forte». A partir de petites esquisses à l'huile sur papier, ébauchées d'après nature, en plein air, au cours de ses pérégrinations faites en compagnie de ses élèves sur la côte parthénopéenne ou dans les forêts de l'arrière-pays campanien, «qu'il battait pendant les vacances d'automne, préparant le travail pour le hiver suivant» (Mattei, toujours) – on renvoie à ce propos aux vingt-sept huiles présentées à la Galerie Carlo Virgilio en 1985, acquises par la suite par le Banco de Naples (di Majo 1985) – Pitlo donnait ensuite naissance dans

son atelier à ses savants paysages de «composition», de belles dimensions (entre deux et cinq paumes de toile), destinés au décor des riches demeures d'illustres commanditaires italiens et étrangers. C'est à cette production que le tableau ici présenté doit donc se rattacher où, indubitablement, se maintiennent, de même que dans ses études d'après nature, cette fraîcheur de touche et cette transparence graduée des combinaisons tonales que la critique du XIX<sup>e</sup> siècle avait déjà reconnues comme les principales qualités de l'artiste Pitlo (Napier 1855).

*Elena di Majo*

## Luigi Querena

Venise 1824 – 1887

### 20. *Étude inachevée pour La Piazzetta, vers les Jardins royaux*

vers 1850

Huile sur toile marouflée sur bois, 14,6 x 21,3 cm

Inscription, au verso du panneau : «Querena».

Provenance : Frascati, collection Micara.

Cette petite peinture, conservée jusqu'à présent dans la collection de la grande famille latiale Micara, est en réalité un petit modèle pour une toile de plus grandes dimensions. Une inscription ancienne, rédigée à la plume sur le verso, indique «Querena», un nom qui semble absolument cohérent avec la facture du tableau. Luigi Querena, qui deviendra l'un des acteurs majeurs du védutisme vénitien au XIX<sup>e</sup> siècle, était le fils de Lattanzio Querena (Cluson, Bergame 1768 - Venise 1853), un peintre confirmé de sujets historiques et religieux. À seize ans, il s'inscrit dans la classe d'architecture, de perspective et de paysage de l'Académie impériale et royale des beaux-arts de Venise où, en 1843, il obtint le «diplôme de composition improvisée». La leçon de son père et l'enseignement des plus grands spécialistes de perspective de l'Académie l'invitèrent à réaliser, non sans succès, des vues de la cité lagunaire. En 1848 et 1849, il participa activement aux mouvements révolutionnaires anti-autrichiens puis aux événements dramatiques qui suivirent la brève République de Daniele Manin, dont il immortalisa les épisodes les plus saillants par des tableaux et des dessins conservés désormais au Musée Correr de Venise.

En 1854, il exposa sept grandes toiles, censées illustrer et soutenir le projet audacieux et visionnaire imaginé par un entrepreneur immobilier, à savoir la création d'un complexe hôtelier et balnéaire cyclopéen, dont la construction devait revenir à Ludovico Cadorin. Ce complexe, destiné à la Riva degli Schiavoni, aurait bouleversé tout le secteur du Bacino di San Marco (Romanelli 1988, pp. 324-337).

Cette étude inachevée, avec la Piazzetta di San Marco, la Bibliothèque Marciana, la Zecca, l'entrée des Jardins royaux et, pour point de fuite, la *Coffee House* de 1817, fut réalisée, et ce n'est sans doute pas un hasard, depuis l'embouchure du Rio Canonica Palazzo, où devait s'élever, suite à un élargissement de la rive, ce projet pharaonique qui ne vit heureusement jamais le jour.

Cette petite huile, par la délicatesse de la matière, la désinvolture du trait et sa prédilection pour des effets de lumières singuliers, est caractéristique de la manière de Querena, proche des productions contemporaines d'Ippolito Caffi et de Federico Moja. La lumière de ce ciel d'été purement vénitien, qui rythme les façades des édifices vers le Bacino et la Piazzetta, animée par

quelques pointes de couleur, est exaltée par les noirs de la gondole, au premier plan, comme par ceux des baies de la Bibliothèque, et nous laisse seulement deviner ce secteur de Venise qui court de la Punta della Dogana à l'Académie.

Roberto De Feo



# Gerolamo Induno

Milan 1825 – 1890

21-24. *Figures de soldats à la guerre de Crimée : Cavalleggero del Primo squadrone del 12° Reggimento Calleggeri di Saluzzo, in forza al « Reggimento Provvisorio di Cavalleria » ; Private of the 42nd Royal Highland Regiment of Foot « The Black Watch » ; Sergente del Primo o Secondo Reggimento della Brigata Granatieri di Sardegna ; Pipe Major of the 42nd Royal Highland Regiment of Foot « The Black Watch ».*

1855 - 1856

Quatre tableaux, huile sur papier collé sur carton, 39,2 x 29,6 cm chacun

Provenance : Bergame, collection particulière.

Ces quatre tableaux ont été réalisés par Gerolamo Induno à un moment fondamental de sa carrière artistique, sa participation à la guerre de Crimée, entre 1855 et 1856, en qualité de peintre spécialisé dans le genre militaire ; l'artiste suit l'armée de Victor Emmanuel II, allié de la France et de la Grande Bretagne, dans la défense de l'Empire Ottoman contre les ambitions d'ex-

pansion de la Russie tzariste. Les deux soldats, l'un à la baïonnette sur l'épaule, l'autre soutenant un fusil, appartenaient aux milices du royaume de Sardaigne ; d'autres soldats, très similaires à ceux-ci, apparaissent dans d'autres tableaux d'Induno relatifs à l'expédition de Crimée, notamment dans *La bataille de la Cernaia*, de 1857 (fig. 1, appartenant à la collection de la Fondation Cariplo et exposé à Milan, Gallerie d'Italia ; *Da Canova a Boccioni* 2011, p. 64-65). On peut, pour une confrontation plus précise, observer le soldat à la baïonnette, sur la droite, au premier plan, ou le groupe de gauche. En revanche, les deux soldats à l'uniforme écossais – en kilt – faisaient partie de l'armée anglaise. Il s'agit, dans les quatre cas, de portraits, probablement d'après nature, réalisés au cours de cette campagne militaire. Ces esquisses étaient utilisées par Induno pour la réalisation de nombreux tableaux, peints dès son retour da sa patrie, qui rendaient compte d'une guerre rendue très populaire auprès de l'opinion publique européenne par la presse et des illustrations réalisées par des peintres français et anglais, qui y avait également participé. Les uniformes sont rendus avec vivacité alors que les visages laissent transparaître la psychologie et les sentiments de ces soldats envoyés en terre lointaine.

*Fernando Mazzocca*

1. Gerolamo Induno, *La bataille de la Cernaia*, 1857, Milan, Fondazione Cariplo, Gallerie d'Italia.











# Fausto Zonaro

Masi 1854 – Sanremo 1929

## 25. *Soldat ottomane : étude pour le tableau « L'Attaque »*

1897

Huile sur panneau, 29 x 20,5 cm

Provenance : collection particulière.

Cette tête est une étude pour la figure du soldat situé au premier plan de l'extrême gauche de la grande toile définitive (126 x 200 cm) représentant l'attaque victorieuse que mena l'armée ottomane contre les Grecs durant la bataille du 17 mai 1897, à Domokos, en Grèce centrale. Ce tableau, qui fut la première des nombreuses œuvres que Zonaro réalisa en qualité de peintre de cour, au service du sultan Abdülhamid II (sur le peintre voir : *Fausto Zonaro, Elisa Pante 2010 ; Falchi, Spigno 1994*), fut commandé à l'artiste au lendemain de la bataille pour être achevé avant la fin de l'année. Il est aujourd'hui conservé dans le palais impérial de Dolmabahçe, à Istanbul (fig. 1).

Élaborée grâce à l'utilisation intensive et savante de l'appareil photographique, selon une technique particulière que Zonaro avait affinée durant son apprentissage auprès de Napoleone Nani, à l'École des Beaux-Arts de Vérone, la toile d'Istanbul restitue de manière ardente et réaliste l'assaut des soldats, répartis en un large bataillon, sous une ligne d'horizon basse et avec une attention accrue pour les premiers rangs. Pour réaliser cette œuvre, emblématique de son activité en tant que peintre officiel d'Abdülhamid II, débutée un an plus tôt, Zonaro confia dans ses *Mémoires* avoir fait poser dans son atelier certains des soldats qui avaient participé à la bataille, conformément aux volontés du sultan. De cette pratique de travail devaient naître de nombreuses études de tête d'un réalisme singulier et d'une expression intense, exécutées à l'huile sur toile (fig. 2). C'est à cette série qu'appartiennent ce tableau. Parmi la vingtaine d'études de têtes existants, si l'on en croit les sources et les témoignages, deux sont conservées au Musée militaire d'Istanbul tandis qu'une autre fut donnée par Zonaro lui-même au prince Victor-Emmanuel, avant qu'il ne soit roi sous le nom de Victor-Emmanuel III. Enfin, de l'œuvre ici publiée, il existe une seconde version conservée dans une collection particulière turque.

Suite à la réalisation de cette *Attaque*, Zonaro reçut du sultan le don du palais de Besiktas, où il put procéder à une exposition permanente de ses tableaux.

La bataille de Domokos se déroula le 17 mai 1897 dans le contexte de la guerre gréco-turque qui mit aux prises les troupes grecques, conduites par le prince Constantin, et l'armée ottomane, placée sous le commandement du général Edhem Pacha. Les rangs de l'armée grecque

furent grossis par une brigade de volontaires garibaldiens, emmenés par Ricciotti Garibaldi.

Zonaro mena une carrière artistique fertile, quoique commercialement infructueuse, qui le conduisit successivement de Venise à Rome, puis à Naples puis en-

1. F. Zonaro, *L'Attaque*, 1897, huile sur toile, 126 x 200 cm, Istanbul, palais Dolmabahçe.

2. F. Zonaro, *Soldat ottomane : étude pour le tableau « L'Attaque »*, 1897, pastel sur papier, 66 x 48 cm, collection privée.





core à Venise où il put développer un langage propre, influencé pour partie par le vénitien Giacomo Favretto et par le réalisme vif et enlevé de Francesco Paolo Michetti, ainsi qu'il fut reçu et diffusé à Naples. En 1891, il décida de gagner Constantinople qu'il ne devait plus quitter jusqu'en 1910, à l'exception d'un bref séjour en Italie en 1893. Depuis des siècles, depuis que Gentile Bellini eût été le peintre officiel de Mehmet II, Istanbul était devenue, dans l'imaginaire littéraire et artistique, un véritable mythe, tout à la fois magnétique et mystérieux. Du reste, cette métropole cosmopolite avait joui d'une modernisation radicale, inspirée par les leçons occidentales, que l'on devait aux différents sultanats. Passée à la postérité sous le nom de Tanzimat, cette période se distingua par ses réformes en matière de justice, d'administration et de laïcisation de l'État. La fascination exercée par la ville dût être encore plus grande pour un artiste comme Zonaro, formé à Venise, depuis toujours obsédée par l'Orient. Dans ses mémoires, le peintre raconte combien la lecture de *Constantinople* d'Edmondo De Amicis, paru en feuillets dans *L'Illustrazione italiana* des frères Treves, et publié pour la première fois en 1877 avec les illustrations ensorceleuses de Cesare Biseo, fit naître en lui le désir de lever l'ancre pour la ville. Cependant, s'il rejoignit la Sublime Porte, où était établie une colonie italienne aussi dense que riche, ce fût par nécessité, celle d'ex-

plorer un marché nouveau et, avec, des débouchés commerciaux avantageux. À cet égard, et ainsi que l'avaient voulu l'artiste italo-maltaise Amadeo Preziosi et Giovanni Brindesi, un peintre transalpin moins connu, une école moderne et locale était née, encouragée bientôt par les efforts conjugués de Zonaro, de l'apulien Leonardo De Mango, de Salvatore Valeri, étudiant auprès de la jeune École Impériale des Beaux-Arts, où il enseignera jusqu'en 1923, et de Raimondo D'Aronco, figure de proue du Liberty italien et architecte du sultan vingt ans durant, à partir de 1893. Italiens ou d'origine italienne comme pour Preziosi, ces artistes, en introduisant de fortes influences occidentales, scellèrent le destin de la jeune peinture turque entre la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et les premières années du siècle suivant.

À Constantinople, le réalisme enlevé, et comme ébauché, de Zonaro, nourri par son usage intensif de la photographie et adapté aux portraits, aux scènes de genre et aux paysages urbains, rencontra immédiatement un grand succès. En 1896, fasciné par la peinture de Zonaro, le sultan Abdülhamid II, au seuil du XX<sup>e</sup> siècle, et bien que cela pût sembler démodé, intronisa l'artiste italien peintre de cour, une fonction officielle dont *L'Attaque*, réalisée en 1897, et ici représentée par cette étude, est la première manifestation.

*Francesco Leone*

**Giovanni Benedetto Castiglione (il "Grechetto")**

Genova 1609 - Mantova 1664

1-2. *Studi per due figure di mori*

Quinto decennio circa del XVII secolo  
Olio su tela, 53 x 48 cm ciascuno

Provenienza: Roma, collezione privata.

L'impressionante coppia di studi, certamente tratta dal naturale, costituisce una delle rare raffigurazioni realistiche e indipendenti di neri africani nella pittura italiana di età moderna (per un quadro d'insieme, cfr. Kaplan 2010); e basterebbe la scelta di questo soggetto a situarne la creazione in un centro aperto a scambi commerciali e culturali di portata europea.

Per quanto proprio l'immediata adesione al reale e l'assenza di un contesto iconografico di riferimento abbiano potuto finora ostacolare il riconoscimento della paternità di queste due eccezionali prove, sin qui inedite, i dati più genuinamente pittorici, in particolare la sottile, incisiva grafia della pennellata e la raffinata miscela cromatica di toni bruni e argentei, parlano da soli – e inequivocabilmente, a mio giudizio – a favore del genio di Giovanni Benedetto Castiglione; peraltro, appaiono del tutto consoni alle inclinazioni del maestro genovese sia l'indagine dei caratteri fisionomici, sovente oggetto della sua produzione calcografica, sia, nello specifico, l'interesse esotico per i tipi negroidi, frequenti nel suo fortunato e distintivo repertorio di temi biblico-pastorali (valga per tutti come esempio l'estremo *Viaggio dei Re Magi* di Capodimonte [inv. Q 1060], firmato e datato 1663; cfr. T.J. Standring, in *Genova* 1992, pp. 156-157, n. 62). Di ulteriore conforto, infine, il fatto che un suggerimento nella stessa direzione sia stato pronunziato, indipendentemente da chi scrive, anche da Sylvain Laveissière.

Ma a trarre il nome del Grechetto fuori dal campo delle ipotesi o delle impressioni soggettive sta innanzitutto il confronto con la notevole e indecifrata *Scena di sacrificio* (tela, cm 43 x 75,5) resa nota da Mary Newcome Schleier (in *Kunst* 1992, pp. 128-129, n. 58) e successivamente riapparsa a Londra presso Christie's (vendita 6323, 7 luglio 2000, lotto 88) (fig. 1, p. 12). Infatti, nel gruppo di offerenti sulla sinistra della composizione – e analogamente nella sua modesta replica nel

Museo civico "Amedeo Lia" della Spezia (inv. 322; cfr. A.G. De Marchi, in *Dipinti* 1997, pp. 90-91, n. 32) e nei fogli preparatori della Royal Collection di Windsor Castle (inv. RL 3876; cfr. Blunt 1954, p. 39, n. 161) e di ubicazione ignota (ripr. in *Kunst* 1992, p. 129, fig. 58.2) – si riaffaccia il primo dei due mori in esame, e con tale precisione di dettaglio, pur nella diversità del formato terzino, da non poter dubitare del collegamento e dell'identità di mano con l'opera maggiore.

Resta da identificare, dunque, una destinazione finale altrettanto esatta per la seconda *Testa* (sempre che un siffatto appunto "dal vero", dotato perciò di piena autonomia formale, abbia trovato effettivo reimpiego nel catalogo di Castiglione): per ora basti segnalare che un volto simile compare nel gruppo a destra nella *Cacciata dei mercanti dal Tempio* del Bowdoin College Museum of Art (inv. 1961.100.12; cfr. Shapley 1973, p. 91, fig. 166) (fig. 2, p. 13), che della *Scena di sacrificio* condivide peraltro impostazione, dimensioni e punto di stile; e ancora, in posizione centrale, nel *Viaggio di Abramo* di collezione Durazzo Pallavicini a Genova, pressoché coevo (cfr. G. Rotondi Teminiello, in *Il Palazzo* 1995, pp. 329-330, n. 186).

Quanto alla datazione dei due *pendants*, mi pare che non ci si possa tenere discosti dal momento esecutivo delle predette opere, collocate per consenso degli studi intorno al quinto decennio del Seicento, ovvero all'apice delle capacità espressive del pittore.

Giuseppe Porzio

**Placido Fabris**

Pieve d'Alpago/Belluno 1802 - 1859  
Venezia

3. *Nudo virile*

1817 ca.

Olio e matita su carta applicata su tela,  
57 x 40,5 cm

Provenienza: collezione Paolo Fabris,  
Venezia.

4. *Nudo virile*

1820-1824

Olio e matita su carta applicata su tela,  
56 x 40 cm

Provenienza: collezione Paolo Fabris,  
Venezia.

Bibliografia: E. Rollandini, in Conte, Rollandini 2004, pp. 84-85.

Nella didattica dell'Accademia neoclassica lo studio del modello in posa costituì uno dei capisaldi per l'acquisizione di quella dimestichezza con la figura, necessaria per cimentarsi con temi storici, eroici e mitologici. Alla conoscenza approfondita dell'anatomia si giungeva per successive tappe di analisi e di complessità, con copie dalla statuaria antica, prima dalle incisioni, poi dai rilievi e quindi dai calchi di sculture in gesso, per sperimentare infine lo studio del nudo, con modelli a riposo o variamente atteggiati in pose eroiche, spesso ispirate a prototipi di età classica o alla statuaria di Antonio Canova, considerata emblema della classicità contemporanea.

I numerosi premi ricevuti dal giovane Placido Fabris fra il 1816 e il 1822 ai concorsi che l'Accademia delle Belle Arti di Venezia proponeva annualmente agli allievi, insieme ai disegni e ai dipinti fino ad ora rintracciati (E. Rollandini, in Conte, Rollandini 2004, pp. 77-85), testimoniano l'eccellenza raggiunta, che garantì al pittore la protezione del sommo Canova, rievocata con gratitudine da Fabris nelle sue memorie autobiografiche.

Un'implicita attestazione del suo apprezzato e riconosciuto talento è data dalla sua presenza, con un'opera purtroppo non rintracciata, nella terna di artisti che si confrontarono nel 1820 con Francesco Hayez sul tema del *Filoteo ferito*, in un esercizio di bravura per mettersi alla prova proprio sul tema del nudo eroico. L'esercizio sullo studio del modello vivente fu una costante nella carriera di Fabris, come una pratica necessaria e un po' ossessiva, tesa ad avvalorare la necessità di un approccio al vero sistematico e normato da principi condivisi. Se tale convinzione appare ribadita con forza negli scritti tardi dell'artista, dove lo studio del nudo è celebrato come massimo raggiungimento nella pratica del disegno, la sequenza di Accademie che furono esposte nel suo studio veneziano nel 1839 conferma il valore assegnato a queste prove, affiancate con pari dignità ai dipinti da cavalletto. Erano riunite in quella sede le opere che avevano segnato una carriera intensa, solo recentemente riscoperta (Placido Fabris 2002; Conte, Rollandini 2004; *L'artista nel suo studio* 2009), che aveva ottenuto i suoi più alti

riconoscimenti con i celebratissimi ritratti dei genitori dell'artista (Venezia, Ca' Pesaro), di Gaspare Craglietto e Germanico Bernardi (Venezia, Gallerie dell'Accademia, in deposito al Museo Civico di Belluno). Quanto meno in via ipotetica si sarebbe tentati di identificare l'"accademia seduta", presentata in quell'occasione, con il giovane modello che avvicina la mano al costato, assiso sulla pedana che costituiva elemento d'arredo nella sala del nudo. Dalla più stretta osservanza delle regole neoclassiche Fabris evolve qui verso la ricerca di una maggiore naturalezza, sulla scia delle novità introdotte da Francesco Hayez intorno al 1820, e si concentra sull'autonomia espressiva del volto, rivelando quell'attitudine per la ritrattistica che sarà il vanto di tutta la sua carriera.

Il primo studio accademico, liberamente ispirato al *Teseo vincitore del Minotauro* di Canova, è colto in un'attitudine che lo apparenta al *Nudo virile seduto* del poco noto Gaspare Francesconi (Padova, Musei Civici degli Eremitani, in *Da Giovanni De Min* 2005, cat. 85v), allievo dell'Accademia veneziana fra il 1817 e il 1819, tanto da poter leggere le due prove come gli esiti individuali di un'esercitazione collettiva, così com'era avvenuto in altre occasioni (S. Grandesso, in *A Picture Gallery* 2012, p. 26). Forse a date così precoci può essere imputata la minore scioltezza esecutiva, che mostra tratti ancora acerbi e di stretta osservanza accademica, rispetto al modellato morbidamente plastico e alla vitalità trattenuta del giovane dai capelli corvini.

Emanuela Rollandini

#### Girolamo Starace

Napoli 1730 circa-1785

##### 5. *Natività di Gesù*

1755 circa

Olio su tela, 48 x 30,3 cm

Provenienza: Milano, collezione Lampugnani; Milano, collezione privata.

La tela, un tempo di proprietà del noto collezionista Riccardo Lampugnani (Milano 1900-1996), direttore generale delle Acciaierie e ferriere lombarde Falck (cfr. Mottola Molino 1997, p. 8), ha tutte le caratteristiche di una prima idea per la *Natività* siglata da Girolamo Starace tuttora sull'altare di destra della chiesa dell'arciconfraternita di San Giuseppe dei Nudi a Napoli (tela, cm 300 x 230 circa), da cui si differenzia sostanzialmente per l'atteggiamento della figura della Vergine (fig. 1, p. 16). Tale collegamento, di cui non è possibile stabilire la paternità, accompagnava l'opera

già nella collezione di provenienza.

Pittore di formazione demuriana e di orientamento accademico, Starace s'annovera, soprattutto a motivo della predilezione accordatagli da Luigi Vanvitelli, tra i principali decoratori attivi per le residenze della corte borbonica durante la seconda metà del secolo decimottavo, e in particolare per la fabbrica della Reggia di Caserta, cui prese parte sin da una fase assai precoce del cantiere (cfr. Borzelli 1900, p. 76, doc. VI).

La *Natività* di San Giuseppe dei Nudi, segnalata per la prima volta nella guida di Sigismondo (1788-1789, III, 1789, p. 92), si pone tra i primi lavori di destinazione pubblica dell'artista, probabilmente prima di un soggiorno di studio a Roma ottenuto ancora una volta per intercessione di Vanvitelli e testimoniato dalle carte tra il 1759 e il 1760 (cfr. Siracusano 1979, p. 314, doc. 37). Benché collocata intorno al 1764 da Spinosa (1974, p. 95, nota 35; Id. 1987, p. 132, n. 192), cui spetta il moderno recupero critico di Starace, l'esecuzione della pala appare infatti più verosimile nel contesto dei lavori di ammodernamento della chiesa, i cui tre nuovi altari risultano consacrati nel 1755 (cfr. *R. Arciconfraternita* 1915, p. 11: "Al 13 gennaio 1755 si definì interamente la fabbrica e al 21 dell'istesso anno mese ed anno si consagrarono i tre altari dall'Ill.mo Monsig: Carmignani Vescovo di Gaeta [...]"). Nello stesso anno, del resto, è documentato anche l'ultimo pagamento a Domenico Mondo per la realizzazione del "San Giuseppe in gloria coll'opera [di vestire li nudi vergognosi]" destinato all'altare maggiore (Archivio Storico dell'Istituto Banco di Napoli-Fondazione, Banco dello Spirito Santo, giornale di cassa, matr. 1668, 6 settembre 1755, p. 69, partita di 25 ducati; ed. in Rizzo 1989, p. 48), dipinto andato disperso dopo essere stato sostituito a metà Ottocento con la tela dello stesso soggetto di Achille Iovene, ancora *in situ* (cfr. Radogna 1853, p. 52).

La presenza di Mondo nel medesimo complesso è molto significativa, poiché l'artista di Capodrise rappresenta di certo un riferimento stilistico importante per il giovane Starace (sulle frequenti occasioni di interazione tra i due, cfr. Campanelli 1997, pp. 16, 19, 31, 37, 57, nota 38), e ciò, a mio giudizio, emerge più chiaramente nel pittoricismo libero e abbreviato dell'abbozzo che non nella morbidezza plastica dell'opera finita, 'normalizzata', anche nell'impostazione, sugli autorevoli modelli di Solimena in Santa Maria di Donnalbina e di De Mura in Santa

Maria di Betlemme.

Spinosa (1987, p. 132, n. 192) menziona nella Witt Library di Londra la fotografia di un bozzetto preparatorio per la *Natività* di misure analoghe a quello in esame, attribuito alla cerchia di Solimena e conservato in una raccolta privata di Monaco di Baviera; riproduzione che non è stata tuttavia rintracciata nei faldoni dell'istituto intestati al maestro napoletano. Sempre sotto il nome di Solimena, un secondo modelletto, del tutto conforme allo schema compositivo della redazione definitiva e finora ignoto agli studi, è attestato dalla foto inv. 20734 (datata 1966) dell'Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte di Firenze.

Giuseppe Porzio

#### Franz Anton Maulbertsch

Langenargen 1724 - Vienna 1796

##### 6. *La gloria di Sant'Agostino*

Olio su tela, 87 x 46,5 cm

Provenienza: Veneto, collezione privata.

Il dipinto qui riprodotto è un'opera inedita di Franz Anton Maulbertsch, uno dei più importanti pittori austriaci del XVIII secolo e massimo esponente della pittura rococò in area mitteleuropea. Nato a Langenargen nel 1724, Maulbertsch si formò all'Accademia di Vienna, dove assimilò lo stile di Paul Troger. Nel contempo, assorbì motivi e stilemi della pittura veneziana coeva, tanto che in molte sue opere si riconoscono agevolmente echi e suggestioni desunti da Giambattista Piazzetta, Sebastiano Ricci, Giambattista Pittoni e Federico Bencovich. Artista molto versatile, Maulbertsch fu attivo soprattutto come decoratore ad affresco tra l'Austria (Vienna, Piaristenkirche; Innsbruck, Hofburg), la Moravia (Kremsier, Residenz) e l'Ungheria (chiesa di Sümeg). Nel corso della sua lunga carriera, l'artista realizzò inoltre decine di pale d'altare e dipinti allegorici e celebrativi commissionatigli dalla corte imperiale. Si spense a Vienna nel 1796, quando il nuovo gusto neoclassico aveva ormai preso piede anche in Austria, facendo apparire superata e fuori moda la sua pittura dal tocco fluido e brillante e dalle tinte pastello, squisitamente rococò. Dimenticata nell'Ottocento, la figura di Maulbertsch fu riscoperta e rivalutata a livello internazionale grazie agli studi di Klara Garas, cui si deve la pubblicazione del catalogo ragionato delle opere, apparso nel 1974. Oggi molte opere di Maulbertsch sono esposte nei musei di Vienna, Budapest, Praga, Brno e Varsavia.

L'opera in esame, che non reca alcuna firma o segnatura, è sicuramente ascrivibile al catalogo dei dipinti autografi di Maulbertsch, sulla base dell'analisi stilistica e dell'elevata qualità esecutiva che la connota. La scioltezza delle pennellate, la resa guizzante delle figure angeliche e la rappresentazione in dissolvenza del gruppo della Trinità, nonché il confronto con opere sicure e documentate come quelle conservate al Belvedere e alla Gemäldegalerie der Akademie di Vienna, non lasciano dubbi sulla paternità della tela.

Il soggetto raffigurato è l'Apoteosi di Sant'Agostino: il santo, vestito dei paramenti episcopali, è condotto in paradiso da uno stuolo di angeli; ad attenderlo, in alto, compare la Trinità, mentre in basso al centro una nube solleva un quadro raffigurante la Madonna col Bambino, racchiuso in una cornice raggiata. L'artista non si è limitato a dipingere la pala ma ha raffigurato anche la mensa dell'altare con il tabernacolo e la fastosa cornice dorata che doveva ospitarla. Quest'ultima, in contrasto con lo stile del maestro, presenta forme ovali e motivi decorativi di gusto neogotico. Ai lati della pala due mensole sorreggono le statue dei santi Pietro e Paolo.

A definitiva conferma dell'attribuzione giova il confronto con il bozzetto per la pala di Sant'Agostino dipinta ad affresco da Maulbertsch nel 1786 per l'altare maggiore dell'Augustinerkirche di Vienna, oggi conservato nelle collezioni del Barockmuseum di Vienna (Baum 1980, II, p. 347-348, n. 207; fig. 1, p. 18). Rispetto a quest'ultimo (olio su tela, 91 x 50,5 cm) il dipinto in esame costituisce, con ogni evidenza, una fase più avanzata dello stesso progetto. Lo attestano l'uniformità del tratto e le minime varianti esistenti tra le due versioni. In altre parole, ci troviamo di fronte al modelletto della pala maggiore dell'Augustinerkirche, ossia il progetto definitivo approvato dal committente e destinato alla trasposizione "in grande". L'affresco, tuttavia, fu distrutto nel 1873 a seguito del rifacimento dell'altare (Garas 1974, p. 251): in ragione di questa perdita, il modelletto oggi ritrovato assume un grande valore storico, documentando l'aspetto di un'opera non più esistente in una delle più importanti chiese della capitale austriaca. Vale infatti la pena di ricordare che la medievale chiesa degli Agostiniani fu inglobata in età barocca nel complesso della reggia imperiale (Hofburg) e che fino alla caduta dell'Impero asburgico essa fu utilizzata per i matrimoni dei membri della corte, oltre che come luogo di sepoltura: vi si trovano infatti la tomba dell'impe-

ratore Leopoldo II e il famoso monumento funerario dell'arciduchessa Maria Cristina di Antonio Canova.

In conclusione, è interessante osservare come il pittore, ponendo mano a una pala destinata a una chiesa gotica, non abbia esitato a concepire una cornice a pinnacoli e con centinata archiacuta, allo scopo di armonizzare il dipinto all'architettura circostante, mentre nella parte figurata egli sia rimasto fedele allo stile rococò. In queste scelte si riflettevano gli orientamenti dell'architetto Ferdinand von Hohenberg, collega di Maulbertsch all'Accademia di Vienna, incaricato in quel torno d'anni di "rigoticizzare" l'interno della chiesa (Baum 1980, p. 348).

Roberto Pancheri

### Bernardino Nocchi

Lucca 1741 - 1812 Roma

7. *Gloria di Santa Pudenziana* (modelletto)

1803

Olio su tela, 70 x 40,5 cm

Seglato sul telaio sul retro a matita: "B.N:chi"

Provenienza: Milano, collezione privata.

Nel marzo 1803 Bernardino Nocchi sessantaduenne pittore lucchese attivo a Roma dal 1769, si è trasferito con la famiglia e con le cose del suo studio, compresa una scelta collezione di gessi, di stampe, di libri di architettura e "una raccolta quasi completa di Poeti Romanzieri", dal "Babbuino ai Greci" in un'altra abitazione in "Strada felice incontro agli Avignonesi". Nel nuovo ambiente di lavoro si trovano i quadri, di raffinato splendore esecutivo, raffiguranti *Il pianto di Ulisse* e *Ulisse ritornato in Itaca* (quest'ultimo reso con bell'effetto a lume di notte) realizzati anni prima per lo scomparso suo mecenate Carlo Conti, e sono in cantiere altri progetti, tra cui la commissione per un'*Immacolata* da collocare nella chiesa di Santa Maria della Concezione in Macerata. Bernardino già a settembre lavora al *Transito di Sant'Anna* per la cappella Buonvisi in San Frediano di Lucca e sta per condurre a termine la maestosa pala con la *Gloria di Santa Pudenziana* commissionata dal Cardinale Lorenzo Litta per l'altare maggiore della omonima basilica ai piedi dell'Esquilino (fig. 1, p. 20; cfr. Guattani 1806, pp. 113-115; Trenta 1822, pp. 179; Di Domenico Cortese 1984, pp. 92-93; Giovannelli 1985, pp. 144, 150; Rudolph 1985, pp. 226-227; Mellini 1997, p. 324).

Tra i modelletti in tela raccolti nello studio, dipinti con fervida padronanza tec-

nica per la realizzazione in grande delle sue opere, si potevano vedere, assieme a quelli approntati per il *Transito di Sant'Anna* (ove, in quel drammatico giro di tempo, l'artista rappresentava nella Santa la moglie morente, la figlia Lucia nella donna chinata sul letto e il figlio Edoardo nell'angelo sul fondo) e per la *Concezione* di Macerata, anche lo splendido modello con la *Gloria di Santa Pudenziana* - che qui presentiamo -, e gli studi per le sontuose figure dei fratelli della giovane martire cristiana, santi *Timoteo* e *Novato* da collocare a lato della pala (fig. 2-3, p. 22).

Per l'assegnazione di quel lavoro doveva aver spesa una saggia parola Antonio Canova, dal 1802 Ispettore Generale delle Belle Arti e Antichità dello Stato Pontificio, che considerava Bernardino di "ingegno superiore a Batoni, e più a Mengs", così almeno si diceva in casa Nocchi. Per altro nel decennio precedente l'artista aveva dato prova del suo talento realizzando memorabili lavori, come il *Transito di San Giuseppe* e *Sant'Agostino che confonde gli eretici* a Gubbio, *Sant' Euplio martire* a Catania, e la *Morte di Sant'Andrea Avellino*, con la quale, per invenzione e sostanza pittorica, nel duomo di Spoleto aveva spiazzato Corvi, Unterperger e Cavallucci.

Un diverso "pensiero in disegno" e "due variati bozzetti dipinti in carta" precedevano la soluzione definitiva del modello predisposto per l'apoteosi della Santa, concepito a poco tempo dalla caduta della Repubblica Romana, per la "più ambiziosa pala degli inizi di secolo" (Mellini 1997).

L'impalcatura neobarocca dell'opera è caratterizzata da una sequenza prodigiosa di traiettorie ellittiche che ispirano l'andamento delle figure, da una pittura densa di stratificazioni formali come passate al vaglio del "vero stile" senza recidere il filo con la tradizione classica secentesca, quale sigillo di una solitaria avanguardia, crogiolo di sulfurei bagliori, di percorsi emotivi non battuti da artisti più giovani come Landi, o emergenti come Benvenuti, e Camuccini che presto al Nocchi avverterà la strada.

Al Guattani, che nel 1806 descrisse la pala da poco alzata sull'altare, non sfuggirono "l'immaginosa poetica idea" con cui Bernardino rese l'angelo che squarcia come un velo il cielo trapunto di stelle, oltre il quale appare luminosa la Santissima Trinità (ove il volto dell'Eterno par tratto dal *Giove di Otricoli*), e la figura di San Pietro seduto sulla nuvola con un piede posto "bizzarramente" sulle spalle di uno degli angeli attorno a Pudenziana, avvolta in una candida tunica e in un "aureo manto". Un manto la cui vi-

vida panneggiatura richiama la maniera del Guercino o, in chiave più moderna, l'andamento delle pieghe e la dolcezza d'ombre di Marco Benefial. Dalla contrastata massa nuvolosa sbucano le gambe dell'angelo che sostiene un lembo del manto della martire, particolare significativo nella dinamica compositiva del modelletto, che però non ritrovremo nella versione in grande dell'opera. Come in precedenti lavori, anche nella testa "Guidesca" di Pudenziana e nei volti delle creature volanti, compreso il bambino in primo piano che mostra una ghirlandina di fiori, riconosciamo i sembianti di una tenera domestica iconografia. Invece gli angeli magistralmente scorciati al sommo della tela si direbbero trasmigrati dai cieli dei due tondi nella volta della Sala Scrittoria della Libreria Vaticana, dipinti da Bernardino nel corso del 1787, come a fissare una traccia del suo fecondo percorso stilistico a fianco di Niccolò Lapiccola.

Nella parte inferiore della tela "la ridente scena si vede cangiata in cimitero di Priscilla". Qui al lume di una lucerna (come quello che rischiara il *Ritorno di Ulisse* avanti ricordato), posata sul bordo del pozzo che fu sepolcro dei santi martiri, notiamo Santa Prassede sorella di Pudenziana, la quale in compagnia di San Pastore (la cui attitudine e fisionomia ritroveremo in un ritratto del *Beato Giuseppe Oriol*, fig. 4, p. 22) "raccolle con la spugna il sangue grondante dal corpo di un martire decapitato". Baleanti in lontananza, come tratte da un cammeo antico, si vedono tre figure che a lume di torcia portano il corpo riverso di un altro martire alla volta del pozzo; la composizione richiama quella del basorilievo marmoreo con il *Trasporto di Meleagro* dei Musei Capitolini, o sembra ripetere "la *Deposizione Borghese* di Raffaello" (Rudolph 1985), ma più ancora, codesta "drammatizzazione narrativa" finemente notata da S. Susinno (1991), pare trarre spunto dalle dolenti scene funerarie incise nell'antiporta secentesca di *Roma sotterranea* di Antonio Bosio: evocazione dagli abissi delle morte, esplorazione del mondo misterioso delle catacombe, ove – come in una scenografia da romanzo gotico –, possiamo ritrovare i protagonisti e i luoghi narrati nel dipinto del Nocchi.

Roberto Giovannelli

**Francesco Coghetti**  
Bergamo 1802 – Roma 1875  
8. *Transito della Vergine*  
1857 circa  
Olio su tavola, 27 x 17,5 cm  
Provenienza: Napoli, collezione privata.

L'incantevole bozzetto di sapore neoclassico, condotto con una pennellata mobile e corposa, tanto generosa nelle lummeggiature quanto sensibile nella messa a punto dei delicati passaggi cromatici, costituisce una testimonianza particolarmente eloquente dell'impegno che Francesco Coghetti, il pittore bergamasco fra i maggiori protagonisti del sistema delle arti della Roma di Pio IX e dal 1858 titolare della cattedra di pittura dell'Accademia di San Luca (Pinetti 1915; Mazzocca 1992), dedicò alla redazione della monumentale pala dell'altare maggiore della Cattedrale di Piacenza (1857-1862). Quest'opera conobbe sin da subito una pesante sfortuna critica, anche in ragione del contesto storicamente 'sensibile' per cui era stata commissionata, il presbitero della chiesa piacentina, già mirabilmente occupato dagli affreschi di Camillo Procaccini e di Ludovico Carracci, nonché presidiato dalle pale laterali eseguite da Gaspare Landi, dove era previsto questa sostituisse l'ormai illeggibile *Transito della Vergine* di Procaccini (1605 circa).

Il piccolo dipinto documenta la prima fase del lungo e tormentoso processo di elaborazione della pala di Piacenza, formalmente richiesta a Coghetti nel 1857 dal Capitolo – previa autorizzazione della S.A.R. Augusta Reggente degli Stati Parmensi, Maria Luisa d'Artois, duchessa di Berry – in virtù dell'obbligo testamentario imposto dal canonico Francesco Maria Gulieri, che aveva destinato alla sua morte, due decenni prima, la cospicua somma di 38.000 lire perché il nuovo dipinto fosse affidato "ad uno degli artisti più insigni d'Italia" (Locatelli 1915, nota 2, pp. 44, 56, in Mazzocca 1992, p. 108). Al momento della sua commissione, il quadro era già al centro dell'attenzione della città anche a causa di una serie di circostanze sfavorevoli che avevano bloccato la sostituzione del dipinto di Procaccini. Nel 1839, Carlo Maria Viganoni, l'allievo piacentino di Landi, prescelto per la commissione, era improvvisamente morto lasciando incompiuta la grande tela; nel 1852, si era tentato, in extremis, un restauro della tela di Procaccini; e, infine, per favorire Coghetti, protetto da Roma, un possibile sostituto locale del Viganoni, individuato dagli eredi Gulieri nell'ancora giovane Paolo Bozzini, era stato scartato (Arisi 1975).

In questa prima idea della composizione, documentata anche da altri due abbozzi più piccoli da ritenersi di poco precedenti (Ripatrassone, Pinacoteca Civica - Gipsoteca "Uno Gera", 6,5 x 6,7 cm) Coghetti si concentra sull'impaginazione dell'episodio della morte della Vergine circondata dagli Apostoli, risolvendo il collegamento tra la zona inferiore e quella superiore del

dipinto grazie all'inserimento di una elegante coppia di angeli in volo che indica il cielo, soluzione che l'artista preciserà, inserendo altre figure angeliche in alto, nei due bozzetti di poco successivi (Roma, Museo di Roma, MR 44261, 18 x 10 cm, dal fondo di Guglielmo De Sanctis, fig. 1, p. 24, e Bergamo, Accademia Carrara, inv. D 91, 26 x 14 cm, Rossi 1995). Tuttavia, questa soluzione di raccordo sarà successivamente abbandonata dal pittore – e la tavolozza consapevolmente raffreddata per meglio sposarsi con la gamma cromatica degli affreschi di Carracci e Procaccini – quando Coghetti deciderà di collocare al centro della composizione un monumentale Arcangelo Gabriele in volo e un coro angelico nel registro superiore, come attestato nei modelli della collezione Gulieri di Piacenza (44 x 27 cm, e 71 x 41,5, firmato e datato 1864, donato da Coghetti alla famiglia del committente in segno di ringraziamento, Arisi 1975, p. 118) e della Pinacoteca del Comune di Bergamo (140 x 60 cm, Rossi 1995) che registrano entrambi la composizione nella facies definitiva che il dipinto avrebbe acquistato una volta trasposto nelle dimensioni della pala d'altare (600 x 400 cm). Un altro bozzetto è registrato nella collezione Brambilla di Bergamo (31 x 18 cm, Arisi 1975, p. 118).

Quando la grande tela di Coghetti giunse a Piacenza da Roma, via mare fino al porto di Genova, il 2 ottobre 1862, fu subito accolta con diffidenza, come gli storici locali non mancarono di sottolineare anche a distanza di anni. Nel 1863 uscì la stroncatura del quadro a opera del letterato Luciano Scarabelli, che nel gennaio di quell'anno aveva sottoposto il pittore, per iscritto, a una vera e propria intervista, nel corso della quale aveva domandato a Coghetti di dare conto dei fattori compositivi e figurativi del quadro e delle scelte legate al contesto (Le Luci, l'inclinazione...) che influivano sulla sua visione (Bergamo, Biblioteca A. Mai, Fondo Coghetti, 65 R 1/10, c. 287). Nel 1879 anche lo studioso Ambiveri ne criticò la composizione, ma per motivi diversi, sottolineando cioè come il dipinto di Coghetti facesse "a pugni cogli stupendi quadri laterali dell'illustre nostro Landi" (p. 308). Il destino del quadro fu quindi di essere rimosso dalla Cattedrale e collocato dapprima nella chiesa di S. Sisto, poi di nuovo nella cattedrale di S. Antonino, ma in controfacciata, infine nella chiesa di S. Francesco di Piacenza, sul cui altare maggiore è oggi visibile.

Giovanna Capitelli

**Giambattista Crosato**

Venezia 1686 – Venezia 1758

9. *Apollo e le Ore*

1750 circa

Olio su tavola, 63 x 55 cm

Provenienza: Padova, collezione privata. Bibliografia: Craievich 2005, p. 135; D. Ton, in *Bortoloni Piazzetta Tiepolo* 2010, pp. 234-235, cat. 80; Ton 2012, pp. 297-298, cat. 44.

La tavola, transitata sul mercato antiquario padovano, è stata riconosciuta da Alberto Craievich come opera di Crosato, al quale effettivamente rimandano le tipologie dei volti “larghi e tondeggianti”, “gli occhi puntuti cerchiati d’ombra”. Come osserva lo studioso, il formato poligonale in cui appare oggi la tavola deve essere il frutto di una riduzione ai lati, ma è difficile quantificare l’entità di tale decurtazione. L’opera raffigura Apollo, alla guida della sua quadriga, le cui briglie sono rette da due figure femminili alate danzanti sulle nuvole nel primo piano, rappresentanti le Ore, mentre in basso fa la sua comparsa Cupido, colto da tergo. La scena è impostata attraverso un intelligente dosaggio delle ombre, che s’addensano sulla destra, sulle nuvole e il fianco del bianco cavallo; mentre una luce colpisce da sinistra, fendendo la veste azzurra, che quasi scolora, dell’ancella celeste di sinistra, e incendiando, subito accanto, il manto arancio della compagna dal quale scaturisce una scintilla che si spegne sulla nuvola grigia ai suoi piedi. La prima alza un braccio a nascondere il volto, con un espediente d’amplificazione emotiva e di strategia visiva molto frequente nell’arte di Crosato, la seconda offre un viso appena sfiorato dalla luce e due splendide ali, l’una in chiaro, l’altra in ombra, a misurare lo spazio, come l’angelo ceroforo del *Transito di san Giuseppe* già a Budapest. La composizione, così meditata, anche nel limitato spazio della piccola tavola, acquisisce profondità e ritmo, come assistiamo al magico girotondo di queste delicate creature del cielo, dandoci la misura dell’abilità dell’artista di comporre nel piccolo. Proprio l’autosufficienza dell’immagine, che non necessita in verità di alcun significativo sviluppo in orizzontale, è un motivo in più per escludere la possibilità che nella tavola in questione possa riconoscersi un bozzetto per la scena centrale del grande affresco del salone di Ca’ Rezzonico a Venezia (fig. 1, p. 26), come ritiene possibile, invece, Craievich. Invero, la stessa natura del supporto – una tavola, per l’appunto – e, soprattutto, l’assenza di qualsiasi progettazione del sottoinsieme

delle figure, concepite piuttosto per una visione frontale, appena rialzata, contrastano con tale possibilità. La prossimità di concezione, per quanto riguarda la figura di Apollo, immaginato al centro sul suo carro, può giustificarsi con il frequente riutilizzo di pose e atteggiamenti da parte del maestro. La tavola, dunque può ritenersi parte di una perduta *boiserie*, di un *lambris*, il pannello di una porta, o fors’anche uno sportello di carrozza o portantina, probabilmente da assegnare a uno dei soggiorni torinesi del maestro, dove tale genere di lavori sembrano essere stati particolarmente apprezzati. Si può osservare in particolare la consanguineità con altre opere su tavola di Crosato, come ad esempio il *Marte e Venere* del Museo Civico Mallè di Dronero – quest’ultimo con un accenno di finta incorniciatura dorata – e con la *Flora* transitata nel mercato antiquario londinese. Nel caso della tavola piemontese è evidente la prossimità stilistica, di fattura e di scintillante sprezatura cromatica, con quella qui in esame, nonché il riaffacciarsi del medesimo Cupido, visto di spalle, come se sciamasse di scena in scena, ricorrendo duplicato, in pose leggermente diverse, anche nella ricordata *Flora*. Si potrebbe anzi giungere a ipotizzare per alcune di queste tavole, l’appartenenza a una medesima destinazione, cui rimanderebbero anche le misure, coincidenti fra loro (63,5 x 60 per la *Flora* e per il *Marte e Venere*, i cinque centimetri di differenza in orizzontale possono giustificarsi per la tavola in questione con il deperimento già ricordato). Si può proporre una collocazione al quinto decennio inoltrato, quando Crosato pare avere fatto proprio un tale spregiudicato uso del colore.

Denis Ton

**Vincenzo Camuccini**

Roma 1771 – 1844

10. *Ascanio trasportato sul monte Ida*

1806 circa

Olio su carta, incollata su tela: 20 x 16 cm

Iscritto sul retro della tela: “Camuccini”

Provenienza: Roma, collezione privata.

Bibliografia: A. Imbellone, in *Quadreria* 2004, cat. 7.

Di fattura rapida e sicura, questo piccolo olio raffigura, secondo le parole dello stesso Camuccini, “Ascanio trasportato sul monte Ida” (Piantoni 1978, p. 100), un episodio tratto dal I libro dell’*Eneide*. Il piccolo Ascanio, figlio di Enea e futuro fondatore, secondo l’epica virgiliana, della gens *Julia*, è vittima di un artificioso stratagemma messo in atto da Venere,

madre dell’eroe troiano, angosciata dal vano peregrinare per il mediterraneo del figlio e dei suoi compagni. Al fine di assicurare ad Enea l’amore incondizionato di Didone, regina dei lidi “libici” dove i troiani sono appena approdati, Venere addormenta e rapisce Ascanio, mentre questi accompagnato dal fido Acate, sta raggiungendo il padre a Cartagine, carico di doni per l’ospitale regina. Al contempo la dea ordina a Cupido di prendere le sembianze del fanciullo, affinché, sotto queste mentite spoglie, egli possa avvicinarsi facilmente a Didone, accendendola di immediata passione per Enea, cosa che puntualmente accade.

La tela deve essere considerata il bozzetto preparatorio (o al limite una replica autografa in dimensioni ridotte) del dipinto eseguito da Camuccini per il barone curlandese Theodor von Ropp, un’opera al momento non ancora rintracciata, ma nota dalla duplice menzione negli inventari autografi dell’artista: quello sopra menzionato (Piantoni 1978, p. 100) e l’altro, “Quadri d’Invenzione eseguiti all’età di 25 anni”, pubblicato da Hiesinger (p. 314, App. B, n. 5). Il barone von Ropp (1783-1842) mise insieme, nel corso del viaggio di formazione compiuto in Italia, Francia e Germania tra il 1801 e il 1806, una scelta raccolta di opere antiche e moderne, in parte acquistate da nobili famiglie in decadenza, in parte commissionate direttamente ai più noti artisti contemporanei, quali Pietro Benvenuti, Horace Vernet e soprattutto Berthel Thorvaldsen, di cui il barone possedeva numerose opere (Grandesso 2010, pp. 40, 58, 86), esposte, insieme ai dipinti, nella sua casa di Mitau in Curlandia (attualmente Jelgava, in Lettonia) e oggi in parte conservate al National M.K. Čiurlionis Art Museum di Kaunas, in Lituania (Hase 1821, pp. 343-44).

L’*Ascanio trasportato sul monte Ida* venne probabilmente commissionato a Camuccini dal barone von Ropp negli ultimi anni del suo tour europeo, giacché l’opera non era ancora compiuta quando venne recensita da Giuseppe Guattani, nel IV tomo delle “Memorie Enciclopediche Romane” (IV, 1809, pp. 53-54). La descrizione data da Guattani, oltre a ragguagliare sulle dimensioni dell’opera finale, in tela di imperatore (ovvero circa 100x130 cm), consente di identificare correttamente tutti i personaggi che formano il piccolo gruppo in volo: oltre a Venere e Ascanio, Camuccini dipinge il Sonno, dal capo cinto di papavero, in atto di sorreggere il fanciullo addormentato. È una libera interpretazione del passo virgiliano, dove in realtà il dio del Sonno, pur utilizzato



da Virgilio altrove nell'Eneide, non è menzionato. Il suo inserimento consente all'artista di creare un'armoniosa struttura piramidale che conserva grazia e compostezza pur nel pronunciato slancio verticale. Quasi immediata sorge l'associazione con gli affreschi raffaelleschi della Loggia di Psiche alla Farnesina, un testo a lungo studiato da Camuccini, profondamente assimilato e divenuto quindi, come tutto Raffaello, componente fondamentale del suo dna artistico. Con la consueta scrupolosità alla corretta illustrazione della storia, Camuccini raffigura il gruppo sullo sfondo del paesaggio marino, lo sguardo meditativo di Venere rivolto verso il basso, tradisce, come osserva Guattani, "la compiacenza che prova di quel che ha fatto", ma anche l'apprensione per le sorti del figlio che ella sta cercando con tanta accortezza di favorire.

La fattura rapida e brillante, dove i tratti del disegno sono a malapena ricoperti dalle rade, decise pennellate, è tipica dei bozzetti migliori di Camuccini, che com'è noto conservano quella freschezza e quella immediatezza domate invece, nell'opera conclusa, dal rigore di un'impeccabile finitezza.

Federica Giacomini

#### Natale Carta

Messina 1800 – Montagnano, Arezzo 1888

#### 11. *Bacco e Arianna*

1840 circa

Olio su tela, 23 x 30 cm

Provenienza: Italia, collezione privata.

Bibliografia: E. di Majo, in *A Picture Gallery* 2012, pp. 48-49, cat. 13.

Il dipinto costituisce senz'altro un fortunato ritrovamento, poiché si tratta con tutta certezza di un bozzetto di assai bella qualità relativo alla nota tela di più grandi dimensioni raffigurante Bacco e Arianna del pittore siciliano Natale Carta, attualmente conservata presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (fig. 1, p. 30; olio, cm. 120 x 146, f. in b.a.d.: *Natale Carta*, inv. 2367, stemma e cornice originale; cfr. di Majo, in *Civiltà dell'Ottocento. Le arti figurative* 1997-98, p. 483; di Majo-Lafanconi 2006, p. 81).

Prima di entrare nel 1920 nelle raccolte ottocentesche della Galleria Nazionale per lascito testamentario di Fabrizio Ruffo di Motta Bagnara, il *Bacco e Arianna* di Natale Carta aveva fatto parte della prestigiosa collezione di arte 'moderna' che il padre del legatario, Vincenzo Ruffo di Motta Bagnara principe di Sant'Antimo, aveva raccolto nel

secentesco palazzo di famiglia di via Pessina a Napoli (o largo Mercatello, poi piazza Dante) a partire dai primi anni '40 dell'Ottocento. Qui il principe mecenate aveva stabilito la sua dimora dopo l'importante matrimonio avvenuto nel 1838 con Sarah Louise Strachan, figlia dell'ammiraglio inglese Sir Richard John Strachan, la quale su commissione dell'illustre marito venne effigiata di lì a poco da Francesco Hayez nel celeberrimo ritratto ora al Museo di San Martino a Napoli. Già verso la metà del secolo XIX la fastosa abitazione di Vincenzo Ruffo era diventata oggetto di attenzione da parte delle guide di Napoli stampate ad uso dei viaggiatori stranieri del *grand tour* in Italia. In particolare Gaetano Nobile, nella sua *Descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze divisa in XXX giornate* (Napoli, 1855-57, 3 voll., parte I, pp. 316-18), dopo essersi diffuso sull'architettura e sull'arredo della casa nonché sulla parte antica della collezione, segnalava l'interesse del nucleo contemporaneo delle raccolte di pittura secondo un criterio inteso a evidenziarne la visione unitaria in quanto arte 'italiana': l' "*Hayez milanese*", il "*Podesti veneziano*", il "*Carta siciliano*", il "*Mancinelli napoletano*", il "*Morani e il Rocco, napoletani anch'essi*". Si trattava, nello specifico, dei *Vespi Siciliani* di Francesco Hayez, del *Francesco I nello studio di Benvenuto Cellini* di Francesco Podesti, del *Bacco e Arianna* di Natale Carta, del *Rubens a Whitehall* di Giuseppe Mancinelli, dell' *Ester e Assuero* di Vincenzo Morani: tutti dipinti (tranne quello di Luigi Rocco) pervenuti alla Galleria Nazionale di Roma con il medesimo lascito Ruffo del 1920, compreso il *Ludovico Martelli ferito a morte* del bergamasco Francesco Coggetti, non citato dal Nobili. Oltre tale pittura di figura a carattere mitologico e storicoromantico, la collezione comprendeva anche un nutrito gruppo di paesaggisti aggiornati sulla veduta dal vero (Giovambattista Bassi, Hendrik Voogt, Pierre-Athanase Chauvin, Wilhelm Huber, Anton Sminck Pitloo, Frans Vervloet, Gabriele Smargiassi), nonché di scultori anch'essi rappresentativi del vasto arco degli stati italiani preunitari (Pietro Tenerani, Luigi Bienaimè, Carlo Finelli, Lorenzo Bartolini) (cfr. di Majo in *Civiltà dell'Ottocento. Cultura e società* 1997-98, pp.92-99).

Natale Carta – siciliano, come il suo all'epoca committente Vincenzo Ruffo per parte di madre, Nicoletta Filangieri dei principi di Cutò – dopo essere stato allievo a Palermo di Giuseppe Patania e Giuseppe Velasco, aveva lasciato la Sici-

lia per raggiungere Roma, meta imprescindibile per la formazione degli artisti, dove stabilì poi definitivamente la sua residenza, pur mantenendo stretti rapporti con Napoli e la Sicilia. A Roma, accanto a Vincenzo Camuccini, maturò il suo stile di decisa impronta classicista, memore della purezza reniana, che trovò consensi nella committenza locale come la ricca famiglia Torlonia per la quale eseguì decorazioni nel palazzo di città e nella villa suburbana. Fra le sue realizzazioni si ricordano principalmente le opere di soggetto sacro (a Roma: *Santa Rosalia* per Santa Maria dell'Itria, una *Immacolata Concezione* per Santa Maria delle Fratte, due grandi tele per la Basilica di San Paolo, ricostruita dopo l'incendio del 1823; a Napoli, ancora due tele per la chiesa di San Francesco di Paola), di tema storico-letterario (due dipinti dall'*Atala* di Chateaubriand, esposti alla mostra del Real Museo Borbonico del 1830 e acquistati da Francesco I per la Quadreria di Capodimonte, una commissione della regina Maria Cristina di Savoia a glorificazione del suo casato con *Odoardo di Savoia all'assedio di Genova*) e la ritrattistica (dei sovrani borbonici Francesco I e Ferdinando II, di Carlo Filangieri con la famiglia, di Nicola Santangelo con la moglie e i figli). Nel 1834 Carta prese parte al concorso per la cattedra di pittura al Reale Istituto di Belle Arti di Napoli, ma gli fu preferito il rivale Camillo Guerra; il suo dipinto dell'*Adone che si diparte da Venere*, soggetto della gara, entrò poi anch'esso in collezione Ruffo e di qui nel 1920 nelle raccolte della Galleria Nazionale di Roma (in deposito dal 1923 all'Ambasciata italiana a Tripoli, se ne sono da tempo perse le tracce; cfr. Archivio generale, G.N.A.M.). Nel 1838 egli ottenne invece la nomina ad accademico di merito dell'Accademia di San Luca a Roma cui fece seguito nel 1848 il conferimento della cattedra di pittura e nel 1868 di quella del disegno (su Carta, cfr. Barbera 2008).

Il dipinto mitologico del *Bacco e Arianna* di Natale Carta appartenuto a Vincenzo Ruffo si segnala per la seduttiva piacevolezza dei due personaggi qui presentati, l'uno di fronte e l'altra di profilo, in primo piano a tre quarti della figura in un inconsueto taglio compositivo, come si trattasse di due attori su di una ribalta teatrale in atto di intonare un'aria d'opera. Bacco-Dioniso ha salvato Arianna, figlia di Minosse re di Creta, che è stata proditoriamente abbandonata da Teseo nell'isola di Nasso, e l'ha fatta sua sposa. Il dio, dal bel corpo tornito disvelato a metà dalla

corta tunica e dal manto, srotola nelle mani il cartiglio dell'ispirazione poetica cui corrisponde la testa coronata d'edera con lo sguardo estatico rivolto verso l'alto entro una inaspettata apertura di cielo, mentre Arianna lo sollecita da presso quasi a risvegliarlo in un abbraccio agitando il tirso bacchico delle menadi nella mano destra. La quasi perfetta corrispondenza fra dipinto e bozzetto in ogni particolare dell'immagine (non è riconoscibile nel bozzetto il solo tirso bacchico) sta a testimoniare la sicurezza dell'ispirazione di Carta nell'affrontare un tema tutto sommato non complesso come era quello della composizione a due sole figure. Come ben sintetizzava Winckelmann con la frase "modellare con fuoco ed eseguire con flemma" (cit. in Honour 1993, p. 70) riferendosi al rapporto tra abbozzo e opera finita in scultura, tanta è la levigata e sublime perfezione nella resa formale e coloristica che il pittore dispiega nel dipingere la grande tela per Vincenzo Ruffo, altrettanto si rivela nel bozzetto la bella maestria del veloce tozzo pittorico che umanizza l'immediata espressività dei personaggi a suggerirne l'empito urgente del sentimento reciproco.

Elena di Maio

#### Francesco Podesti

Ancona 1800 – Roma 1895

12. *Venere esce dalla conchiglia dischiusa dagli amori (La nascita di Venere, Il trionfo di Venere)*

1852

Olio su tela, 28 x 36 cm

Provenienza: Roma, collezione Negri Arnoldi.

Il dipinto, inedito, è il bozzetto della tela commissionata a Francesco Podesti nel 1851 dal capitano inglese Leyland, a Roma per il tradizionale soggiorno del *Grand Tour*. Il grande dipinto, ultimato nel 1852, riemerso sul mercato dell'arte nel 1998 (Sotheby's, London, 2 aprile 1998: *19th Century European Paintings, Drawings and Watercolours*, LN8141, lotto 29; collocazione attuale sconosciuta), è citato da Podesti nelle *Memorie biografiche* scritte tra l'agosto del 1869 e il 1° gennaio del 1870. Nel manoscritto, pubblicato nel 1982, il pittore parla dell'opera dipinta per il committente inglese e della sua successiva ripresa ad affresco, con varianti, per le decorazioni del palazzo milanese dei marchesi Busca Serbelloni compiute nel 1855 (Podesti 1982, p. 235. Vedi anche Barolo 1983, p. 164).

Un'ulteriore menzione dell'opera è

nell'elenco generale dei dipinti di Podesti stilato e pubblicato da Masi nel 1856. Nella lista, al numero 382, anno 1851, è scritto: "Quadro con figure metà del vero, in tipo Greco Mitologico – Venere che esce dalla conchiglia dischiusa dagli Amori, e ivi Tritoni, Nereidi, mostri marini, ed altro, pel capitano Leiland". Per il plauso riscosso presso l'ambiente artistico romano e per il fatto che se ne sarebbe persa per sempre memoria una volta emigrata a Londra, l'opera fu oggetto di un articolo monografico a firma di Luigi Abbati pubblicato nel 1853 sul periodico romano "Album".

Il dipinto per il capitano Leyland fu pensato da Podesti quale *pendant* della tela di stesse dimensioni raffigurante *L'incontro di Venere e Galatea* compiuto su commissione di un ufficiale dell'esercito russo tra il 1851 e il 1852. Morto il committente russo nell'assedio di Sebastopoli in Crimea del 1854-1855, il dipinto, che dunque non fu mai ritirato, rimase nello studio del pittore fino al 1888, anno in cui fu venduto allo Stato. Oggi è conservato alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (G. Piantoni, in *Francesco Podesti* 1996, cat. 46, pp. 218-224). Mentre il suo bozzetto, che con il dipinto qui presentato condivide le dimensioni ed evidenti consonanze di stile, si trova al Museo di Roma di palazzo Braschi (fig. 1, p. 32; Ivi, p. 224).

Grandi tele con storie degli dei, idealmente pensate da Podesti come un vasto ciclo pittorico ma poi vendute singolarmente, furono dipinte dall'artista a partire dalla metà degli anni trenta dell'Ottocento per alcuni importanti committenti lombardi – come i marchesi Busca Serbelloni, grandi protettori di Podesti, o gli Ala Ponzone – e per illustri personaggi internazionali presenti a Roma per il *Grand Tour*. Tra questi il banchiere Carlo Rothschild o il principe russo Galitzin, per il quale Podesti dipinse nel 1834 anche una delle tre versioni del celebre *Torquato Tasso che declama la Gerusalemme Liberata alla corte estense*.

Il tema mitologico, il registro pittorico intonato, la tematica del trionfo e della nascita di divinità femminili e il linguaggio classicista che innerva la composizione si collocano con grande autorevolezza in quella temperie figurativa che distinse tutti i cantieri pittorici romani riconducibili ai Torlonia tra gli anni trenta e cinquanta dell'Ottocento, imponendosi quale linguaggio artistico dominante nella grande decorazione murale della Roma di Gregorio XVI e di Pio IX. Temperie i cui artefici di maggior valore furono appunto Francesco

Podesti e il bergamasco Francesco Coggetti, sulla ribalta romana i due veri eredi di Vincenzo Camuccini nel genere storico (ma anche nella ritrattistica) e a lungo rivali nel rivendicarne l'eredità nella rappresentanza della cosiddetta "maniera grande" di matrice cinquecentesca, modulata sugli esempi inossidabili di Raffaello e del Seicento classicista. Retaggi presenti anche nel modelletto qui illustrato: dal *Trionfo di Galatea* della villa Farnesina agli esempi del classicismo bolognese.

Vero, grande protagonista del contesto artistico romano tra 1820 e 1860, per la forte libertà – a volte una vera e propria dissidenza – che distinse la sua pittura, incline a *revivals* neoclassicistici, ad affondi naturalistici e a suggestive accensioni cromatiche come nel modelletto qui presentato, a Podesti, proprio negli anni a ridosso dell'esecuzione di questo dipinto, spettò il compimento di una delle imprese pittoriche più rilevanti dell'intero Ottocento romano. E cioè degli affreschi con la discussione e la proclamazione del dogma dell'Immacolata Concezione commissionatigli nel 1854 per l'unico ambiente degli appartamenti pontifici in Vaticano, a fianco della Stanza dell'Incendio di Borgo di Raffaello, "rimasto senza ornamento alcuno". Le pitture, che illustrano i momenti decisivi dell'azione di Pio IX nella proclamazione del dogma, si rivelarono un tormento per l'azione creativa di Podesti a causa del gravoso, schiacciante ma inevitabile confronto con il gigante Raffaello.

Francesco Leone

#### Placido Fabris

Pieve d'Alpago/Belluno 1802 - 1859  
Venezia

13. *Amore e Psiche*

1845 circa

Matita, inchiostro bruno su tela, 81 x 99,5 cm

Provenienza: collezione Paolo Fabris, Venezia.

Bibliografia: Rollandini 2002, pp. 58-59; Segramora Rivolta 2002, pp. 122, 126; E. Rollandini, in Conte, Rollandini 2004, pp. 184-185; Rollandini 2009, p. 24.

Con il tema di *Amore e Psiche* Placido Fabris si era cimentato per la prima volta a 19 anni, in un'opera nota solo attraverso una riproduzione fotografica, che colloca i suoi esordi nel terreno fertile dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, là dove l'ispirazione neoclassica della grazia e del bello ideale si incontrava con la grande tradizione della pittura

veneta cinquecentesca (fig. 1, p. 34). Gli studi giovanili su Tiziano e la lezione altissima di Canova sostanziano la riflessione sull'episodio mitologico tratto dall'*Asino d'oro* di Apuleio, favola prediletta dai pittori di orientamento classicista, come ben dimostra in area veneziana il ciclo che, in quel torno d'anni, Giovanni De Min affrescava a Palazzo Treves de' Bonfili. Considerato dallo stesso Fabris uno dei capisaldi della sua carriera, il dipinto rimase nel suo studio in Palazzo Pisani fino al 1851, quando fu donato alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, dopo essere stato la fonte d'ispirazione per numerose repliche e varianti (una in collezione privata, altre note dalle fonti antiche: E. Rollandini, in Conte, Rollandini 2004, pp. 184, 193, 228), che offrivano alla sua committenza seducenti figure di sensuale bellezza, rese con una pittura preziosa e smaltata. Nel riordinare i materiali ereditati alla morte del fratello, Paolo Fabris si trovò, poco oltre il 1859, a stendere elenchi di opere, inframezzati da note biografiche, che si sono rivelati fondamentali sia per la ricostruzione di un'articolata carriera artistica, sia per l'analisi di un corpus di opere in gran parte rintracciate nell'ambito del collezionismo privato. Fra i numerosi quadri rimasti incompiuti comparivano anche "due dipinti della medesima grandezza, in tela, rappresentanti Amore e Psiche, ripetizione di quello esistente all'Accademia, ma con molte variazioni specialmente nel fondo" (Conte, Rollandini 2004, p. 251). L'uno, donato dagli eredi del pittore al Museo Civico di Belluno nel 1894, fu distrutto da un incendio, l'altro va identificato con la tela in esame, i cui dettagli corrispondono puntualmente al dipinto, anch'esso perduto, che fu esposto all'Accademia di Venezia nel 1845. Sono in particolare "i burroni in forme spaventevoli di mostri infernali", "Cerbero latrante" e "il vecchio Caronte, che stanco di vogare da tanti secoli, issò, con maggior consiglio, la vela" (E. Rollandini, in Conte, Rollandini 2004, p. 184) ad attirare gli sguardi dei recensori di allora e a fornire oggi inequivocabili riscontri per questa scena pervasa di suggestioni oniriche e visionarie. Contaminando con figure mostruose e sinistre ambientazioni infernali l'incanto della grazia neoclassica, il pittore si inoltra nei territori dell'immaginario romantico ma, ancor più, soccombe a un turbamento psichico e spirituale, che progressivamente invade la sua mente e il suo universo figurativo. Come in un oscuro presagio, l'incantevole bellezza di Amore e Psiche, magicamente per-

vasa di un sottile e idealizzato erotismo, è accerchiata da presenze angoscianti e manifestazioni demoniache, che proiettano le inquietudini personali dell'artista, di fronte alla sofferta consapevolezza della corrosione in atto di valori artistici per lui imprescindibili. Ed è proprio nella perfezione grafica dell'incompiuto che Fabris esprime la sua inamovibile fedeltà ai principi della bellezza accademica e alle regole che la alimentano, svelando così la complessità del processo creativo, che egli esibiva sulle pareti del suo studio veneziano in una sequenza di disegni, bozzetti, copie dall'antico, miniature, ritratti, dipinti storici, sacri e mitologici, riuniti in una sorta di pantheon privato a celebrare la propria carriera e il mestiere dell'arte.

Emanuela Rollandini

#### Louis Gauffier

Poitiers 1762 – Livorno 1802

#### 14. *Generosità delle matrone romane*

1790

Olio su tela, 23,5 x 33 cm

Provenienza: Roma, collezione del pittore Carlo Ferrari; Roma, collezione privata.

Bibliografia: Stefani 1999, p. 14.

È il bozzetto del dipinto del museo di Poitiers (h. 80; l. 110 cm; inv. D 949.2.1) che l'artista realizzò a Roma nel 1790 ed espose al Salon di Parigi l'anno successivo (fig. 2, p. 36; Crozet 1950).

*Exemplum virtutis*, il tema è quello dell'atto disinteressato delle nobildonne romane che, all'epoca di Camillo, donarono al senato il loro oro e le loro gioie, affinché venisse fuso un vaso d'oro da inviare al santuario di Apollo a Delfi, in segno di ringraziamento, per la vittoria su Veio. All'epoca di Gauffier l'episodio appartenente alla storia della Repubblica romana non aveva solo un precedente iconografico nel dipinto esposto da Nicolas-Guy Brenet al Salon di Parigi del 1785: quell'esempio di virtù classica si era già sovrapposto quello della virtù rivoluzionaria di alcune dame francesi che avevano consegnato, nel 1789, i loro gioielli allo Stato. Il dipinto di Gauffier rappresentava quindi, sotto spoglie antiche, sentimenti patriottici di assoluta attualità (Rosenblum 1967, pp. 86-87).

Rispetto all'opera finita esso presenta alcune varianti. Rimane uguale il numero delle figure, che mutano però nelle loro foggie e in alcune pose. Procedendo da sinistra verso destra, risulterà accorciata la capigliatura bionda della prima figura maschile in piedi, mentre lo scrivano se-

duto non avrà più la barba. Dietro di lui l'uomo avvolto nel mantello sarà sostituito da una figura col capo coperto e lo sguardo austero, mentre la quarta donna porterà una coppa invece di una cassetta aperta e il volto della penultima sullo sfondo verrà maggiormente caratterizzato. Per quanto riguarda invece la definizione dell'ambiente, Gauffier ha eliminato le due finestrelle sulla sinistra, sostituendole con l'iscrizione a caratteri maiuscoli che compare in un disegno a penna e inchiostro bruno acquerellato su tracce di matita (fig. 1, p. 36, h.250; l.350 mm, per il quale si veda Stefani 1999, p. 12).

Nel 1792 a Roma, Gauffier avrebbe firmato e datato una tela, ora al Musée du Château de Fontainebleau, con un altro episodio di eroismo femminile, tratto da Tito Livio e Plutarco – le donne romane che invitano Veturia a placare l'ira di Coriolano -, spesso equivocato con il presente, e con il motivo di Cornelia madre dei Gracchi (Samoyault 1975). Del dipinto è noto un disegno preparatorio a inchiostro nero e bruno acquerellato (Philadelphia Museum of Art, 1983-92-1), con la quadrettatura di riporto, che presenta anch'esso alcune varianti rispetto all'opera finita.

Bisogna dunque ipotizzare che esistesse un disegno analogo, che precedeva il bozzetto in rapporto con il dipinto del Museo Sainte Croix di Poitiers. La funzione del bozzetto doveva consistere essenzialmente nella verifica della tenuta cromatica dell'insieme, e in un riequilibrio dei rapporti tra le figure e lo sfondo.

Chiara Stefani

#### François Pascal Simon Gérard

Roma 1770 – Parigi 1837

#### 15. *L'ombra di Samuele che appare a Saul evocata dalla strega di Endor*

1801

Olio su tela, 28,6 x 22 cm

Firmato e datato, in basso a destra: "F. Gérard 1801"

Provenienza: Firenze, collezione privata.

Bibliografia: C. Stefani, in *A Picture Gallery* 2012, pp. 64-65, cat. 18.

"Comme peintre d'histoire, il a pu être égalé, surpassé même par quelques uns de ses successeurs; comme peintre de portrait, je veux dire de portrait *historié*, pour employer un terme autrefois en usage, il n'a pas laissé d'héritiers": così Henri Delaborde sintetizzava, nel 1864, la carriera dell'artista al quale dedicava un lungo capitolo del secondo volume dei suoi *Études sur les beaux-arts en France*

et in Italie. Charles Lenormant, che una ventina circa di anni prima aveva consacrato all'artista il suo *François Gérard, peintre d'histoire. Essai de biographie et de critique*, aveva cercato di compilare, nella parte finale del suo testo, una lista delle principali opere del pittore suddividendole per generi. All'interno di questo elenco, figuravano solo tre dipinti di soggetto religioso - di cui uno incompiuto - riuniti sotto la categoria della pittura di storia. Nel decimo e ultimo capitolo, Lenormant si era soffermato sul modo di lavorare di Gérard, asserendo che egli aveva l'abitudine di farsi leggere molti testi: in primo luogo preferiva la storia e le memorie, mentre in fatto di poesia erano passi di Omero, della Bibbia, di Dante e Petrarca che meglio rispondevano ai suoi gusti.

È dal primo Libro di Samuele (cap. 28, vv. 3-24) che l'artista ha tratto il soggetto di questo piccolo studio a olio, nel quale i tre attori della scena sono disposti entro uno spazio serrato, illuminato da più fonti: una finestrella in alto a destra, da dove perviene un chiaro bagliore lunare, il braciere davanti alla strega di Endor e la figura di Samuele splendente di luce propria in quanto ombra apparsa dal mondo dei morti, cui allude un osso sul pavimento, ai piedi del vaso in basso a sinistra. Narra la Bibbia che dopo la morte di Samuele Saul, intimorito dall'avanzata dei Filistei contro il popolo di Israele da lui radunato a forze, avrebbe cercato sostegno interrogando il Signore su come procedere in battaglia, ma senza ricevere alcuna risposta, né in sogno, né attraverso la parola dei profeti. Si risolse pertanto a consultare una negromante, e partì a tale scopo per la città di Endor. La donna da lui interpellata, evocò su sua richiesta lo spirito di Samuele e lo vide apparire da terra, con le sembianze di un anziano, avvolto in un mantello (Samuele I, cap. 28, vv. 13-15). Nel suo dipinto, Gérard rispetta fedelmente il testo biblico, e rappresenta il momento esatto dell'episodio durante il quale "Saul comprese che era veramente Samuele e si inginocchiò con la faccia a terra e si prostrò" (*ibidem*, v. 15).

Un simile rispetto della fonte letteraria era stato manifestato da Benjamin West nella tela *Saul and the Witch of Endor* (olio su tela, 52,1 x 68,6 cm, Hartford, Wadsworth Atheneum) dipinta nel 1777 (Dillenberger 1977, p. 30) contemporaneamente a un'altra versione dello stesso soggetto (London, Victoria and Albert Museum). Se nel dipinto dell'artista americano la negromante presenta sembianze più mostruose, Samuele ha il volto parzialmente coperto

dal mantello bianco, e due comparse assistono spaventate alla scena, identico appare il gesto di prostrazione di Saul, nonché le collocazioni rispettive dei due personaggi biblici all'interno della tela. Tornato di moda alla fine del XVIII secolo, il soggetto biblico che vede come protagonisti Samuele, Saul e la strega di Endor aveva conosciuto un illustre precedente nel testo pittorico di Salvator Rosa, conservato al museo del Louvre, e dipinto oltre un secolo prima (1668). Da esso Gérard riprende il motivo del braciere acceso al quale la negromante attinge, per quanto con espressione terrificata invece che terrificante, mentre il testo biblico non fa alcuna allusione al procedimento effettivo dell'evocazione dell'ombra di Samuele (Schmitt 1987, p. 42). È alla negromante che nell'olio del pittore francese è demandata quell'espressione di stupito terrore davanti al sorgere dell'ombra di Samuele che Benjamin West ha delegato alle due comparse sulla soglia della porta a destra del suo dipinto: una modalità per esprimere visivamente quel sentimento del Sublime che Edmund Burke aveva teorizzato poco dopo la metà del Settecento (Staley 1988, p. 85) e che tra il settimo e l'ottavo decennio dello stesso secolo fu esperita a penna e acquerello anche da Johann Heinrich Füssli (1777) e da William Blake (1783).

Quello che Saul ascolta da Samuele, tramite le parole della negromante di Endor, è la sconfitta e la perdita del suo regno nei giorni immediatamente successivi a tale profezia. Che nel dipinto di Benjamin West possa esserci un'allusione politica alla sconfitta di George III nella battaglia di Saratoga (1777) - quella stessa che indusse la Francia a entrare nel conflitto per l'indipendenza americana -, o comunque un riferimento ammonitore a tempi in cui non solo i re ma anche i loro regni potevano essere distrutti dalla (*hybris*) del monarca, resta un argomento di discussione (Staley 1989, p. 86; Marks 1997, p. 131). È certo che l'immagine del dipinto circolò, a partire dal 1797, tramite una tavola incisa da William Sharp all'interno dell'*Holy Bible* stampata da Thomas Macklin: un'impresa editoriale alla quale partecipò, fra gli altri numerosi artisti, anche Philippe-Jacques de Louthembourg, pittore francese naturalizzato inglese. Vista la pubblicazione dell'*Holy Bible*, anche in versione apocrifia proprio nel 1800, è probabile che François Gérard fosse a conoscenza del dipinto di Benjamin West, almeno tramite l'immagine incisa. Che anche lui potesse interpretare il soggetto biblico in chiave di allegoria politica potrebbe non escludersi, consi-

derando due episodi della storia francese di inizio Ottocento: l'attentato fallito a Napoleone in rue Nicaise a Parigi, il 24 dicembre del 1800, e la fine della campagna d'Egitto, il 27 settembre del 1801. Di fatto, il soggetto del piccolo olio su tela non figura tra nessuno dei dipinti esposti al Salon parigino tra il 1808 e il 1827, quando Gérard espone quasi esclusivamente ritratti. Nonostante la pennellata sciolta e vibrante, il dipinto non può considerarsi uno studio preparatorio per un'opera di maggior formato, quanto piuttosto - essendo tra l'altro firmato e datato - uno studio *d'après* rispetto a una tela compiuta della quale l'artista desiderava probabilmente conservare un ricordo a livello compositivo. Lo confermano le dimensioni stesse del piccolo olio: le medesime impiegate dall'artista per riprodurre la serie degli ottantaquattro *tableautines* delle collezioni del château de Versailles, ovvero gli *esquisses d'après les portraits en pied* - come li citava Madame Gérard in un documento del 1837 - di 20x30 centimetri, corrispondenti a ritratti a grandezza naturale realizzati dall'artista tra il 1796 e il 1836 (Ziesenis 1961, p. 171). Per tale ragione, in virtù anche del suo carattere documentario, oltre che per la rarità del soggetto, l'opera acquista un indubbio valore di testimonianza, all'interno del *corpus* dell'artista e nel contesto della cultura pittorica di matrice nordica del primo Romanticismo.

Chiara Stefani

#### Francesco Podesti

Ancona 1800 - 1895 Roma

16. *Studio per la testa di Eleonora d'Este*  
1834-38 circa

Olio su tela, 28,5 x 34 cm

Provenienza: Roma, collezione privata.  
Bibliografia: S. Grandesso, in *A Picture Gallery* 2012, pp. 60-61, cat. 16.

Si tratta dello studio per la testa di Eleonora d'Este in uno dei più significativi ed emblematici dipinti di Podesti, il *Torquato Tasso che declama la Gerusalemme Liberata alla Corte Estense*. Impegnato contemporaneamente negli affreschi sul *Mito di Baccho* per Villa Torlonia, l'artista aveva tentato in questo quadro, tra il 1832 e il 1834 e probabilmente senza commissione, il confronto con il soggetto romantico di ambientazione rinascimentale. L'opera, acquistata l'anno seguente dal principe Alessandro Torlonia (Roma, collezione Luisa Briganti, cfr. M.T. Barolo, in *Francesco Podesti* 1996, pp. 140-147), doveva costituire quasi un dipinto manifesto per l'autore. Come tale fu riconosciuto da Giuseppe Maz-

zini nel suo fondamentale saggio sulla *Pittura moderna in Italia*, come la testimonianza dunque dell'adesione di Podesti alla "pittura nuova", cioè alla rinnovata pittura romantica di storia italiana, che oltre a lui contava in Italia protagonisti come Francesco Hayez a Milano e Giuseppe Bezzuoli a Firenze. Anche se l'artista manteneva una propria specificità, "riannodandosi", soprattutto nell'ambito dei soggetti religiosi, "ai grandi pittori del secolo XVI" (Mazzini 1993, p. 105). E dunque interpretava quel "purismo neorinascimentale" (Mazzocco 1991, p. 619, cfr. anche Mazzocco 2005) in chiave raffaellesca che avrebbe caratterizzato la sua "terza via", tra classicismo accademico e scuola romantica, come un'operazione di vasta fortuna e influenza in ambito nazionale italiano. Mellini ha sottolineato nel dipinto la capacità di Podesti di contemporare la tradizione antica, dal Raffaello della *Scuola di Atene* a Carracci, e recente, fino a Paraggi e Canova, rievocato nelle pose delle "Eleonore" che citano quelle delle celebri *Danzatrici* (Mellini 1996, pp. 19-20). Mentre Maria Teresa Barolo ha notato la simile attitudine psicologica del volto di Eleonora, inclinato e dallo sguardo laterale, e di quello della cortigiana matura della *Camera degli Sposi* del Mantegna. La fortuna romantica della figura del Tasso, come prototipo dell'eroe tormentato dall'amore, dalla pazzia e dall'avversità del destino si traduceva allora in opere letterarie (Giovanni Rosini, *Saggio sugli amori del Tasso*, 1832) e musicali (Gaetano Donizetti, *Torquato Tasso*, sull'opera di Rosini, 1833). E la riuscita del dipinto di Podesti spinse l'artista a realizzarne immediatamente due repliche. La prima, variata nella disposizione e nell'identità dei personaggi e nel linguaggio architettonico, ora rinascimentale e non più gotico, fu destinata al principe russo Teodoro Galitzin ed è attualmente dispersa. Mentre la seconda, probabilmente simile alla versione Galitzin e ultimata nel 1838, fu acquistata dal conte Paolo Tosio, colto collezionista lombardo cultore degli uomini illustri e delle glorie nazionali (fig. 1, p. 40; Brescia, Musei Civici d'Arte e di Storia; M.T. Barolo, in *Francesco Podesti* 1996, p. 170). Pur con significative varianti nel costume e nell'acconciatura, lo studio qui presentato appare in relazione più con la versione Galitzin o quella Tosio, che con quella Torlonia. L'opera si può verosimilmente identificare con quella citata dallo stesso Podesti nelle memorie autobiografiche ("dipinsi poi in piccola tela il busto della Eleonora del mio Tasso", Podesti 1982, p. 215). La sequenza di questa citazione nell'autobiografia sem-

brerebbe indicare una datazione successiva della piccola tela rispetto alla versione completa del soggetto. La sua natura di studio non finito dei dettagli cromatici ed espressivi della figura induce però a ritenere che si tratti piuttosto di un modelletto preparatorio, alla pari del bozzetto per la *Testa di Cardinale* (Firenze, collezione privata) ritenuto per tipologia uno studio dal vero per la versione Galitzin del dipinto (M.T. Barolo, in *Francesco Podesti* 1996, p. 174).

Stefano Grandesso

### Pompeo Marino Molmenti

Motta di Livenza 1819 – Venezia 1894  
17. *Studio di testa e calzatura per due figure de La morte di Otello*

1866 - 1879 circa

Olio su tela, 27 x 21,5 cm

Firmato in basso a sinistra, a matita: "Molmenti".

Provenienza: Venezia, collezione privata.

Bibliografia: A. Imbellone, in *Quadreria* 2009, p. 92, cat. 36.

Lo studio preparatorio sembra riferirsi con certezza a due delle figure de *La morte di Otello* (Venezia, Ca' Pesaro, fig. 1, p. 42), l'ultimo grande quadro di storia dipinto da Pompeo Marino Molmenti.

Si riconoscono infatti la fisionomia, già perfettamente delineata, del volto della figura sull'estrema destra del telero, il vecchio barbuto che assiste con orrore e con stupore al compiersi della tragedia e la calzatura del piede sinistro di uno degli ambasciatori della Serenissima, la figura con il costume rosso recentemente identificata come autoritratto del pittore (*Per la morte di Otello* 2004).

Lo studio qui esposto viene ad aggiungersi alla serie di studi attualmente noti per la vasta composizione: due bozzetti relativi a una "prima idea", poi modificata, per l'intera scena (entrambi conservati a Ca' Pesaro) e quattro studi di teste che furono apprezzati da alcuni critici di inizio Novecento più del quadro finito (Cantalamesa 1904). Due di questi, a olio su tela, raffigurano la testa del giovane con la spada (uno a Ca' Pesaro e un altro in collezione privata); un terzo, sempre a olio su tela, la testa del menzionato ambasciatore con il costume rosso (Venezia, Ca' Pesaro); il quarto, a olio su vetro, la testa di Emilia (Venezia, Ca' Pesaro). Quest'ultimo, dipinto forse su una lastra fotografica, ha fatto ipotizzare il coinvolgimento del mezzo fotografico nella lunga elaborazione del dipinto (G. Pavanello in *Venezia nell'Ottocento* 1983, pp. 178-179).

Molmenti iniziò a lavorare intorno alla composizione della *Morte di Otello* sin dal 1866, su commissione dei conti Angelo e Nicolò Papadopoli. Il tema tratto dalla tragedia di Shakespeare, *Otello il moro di Venezia* – sul quale si erano cimentati fra gli altri Giuseppe Sabatelli (1834), Eugène Delacroix (1849), Domenico Morelli (1860) e Carlo Felice Biscarra (1861) –, fornì il pretesto per un grande quadro in costume, nel quale l'artista dette sfoggio della sua consumata abilità coloristica, e del suo gusto così dettagliato per la rievocazione storica. Egli non esitò infatti a modificare a suo piacimento la scena conclusiva del quinto atto del testo shakespeariano per portare in scena un maggior numero di personaggi, rappresentando l'istante che precede il suicidio di Otello alla presenza del cadavere di Desdemona, di Emilia svenuta in terra e degli ambasciatori della Serenissima.

Lavorato a intervalli com'era consuetudine di Molmenti per le opere più impegnative, il grande dipinto fu portato a termine solo nel novembre del 1879 e presentato nello stesso anno all'Esposizione dell'Accademia di Venezia, per essere poi riproposto l'anno seguente all'Esposizione Nazionale di Torino. Esso ottenne però bene tiepidi consensi. A quella data, infatti, il grande quadro di storia romantico, del quale proprio Molmenti aveva rinnovato la tradizione con l'*Arresto di Filippo Calendario* (1851-1855, Padova, collezione privata), appariva definitivamente al tramonto, e la sua *Morte di Otello* un frutto decisamente fuori stagione.

Nel corso degli anni Settanta, pittori quali Favretto, Nono, Ciardi, Cremona e Tito – tutti formati presso Molmenti all'Accademia di Venezia – avevano affermato le esigenze di una moderna arte realistica, mentre il quadro del maestro riproponeva un'identità fra pittura e melodramma ormai superata. Ciò non impedì a quegli stessi artisti di apprezzarne le qualità pittoriche, come dimostra il *Ritratto di Giacomo Favretto con il costume di Otello* (1871, Venezia, collezione privata) dipinto da Luigi Nono mentre il quadro del maestro era ancora in esecuzione, che ne costituisce una sorta di omaggio.

Pur apprezzandone la composizione, il disegno, il colore "studiatissimo" e la cura di "tutti gli accessori resi con una diligenza meticolosa, quasi pedante", i contemporanei trovarono però che alla *Morte di Otello* mancava "l'effetto della verità [...] ed il soggetto, tratto da una tragedia, pare proprio che avvenga sul palcoscenico, anziché nella vita reale" (Filippi 1880, p. 65).

Come ha suggerito Pavanello, la grandiosa scenografia d'impianto tizianesco dell'enorme telero, che presenta a grandezza naturale i protagonisti del dramma come se fossero su un palco teatrale, rischiarati da una luce diretta proveniente da sinistra che ricorda le luci dei riflettori, non dovette dispiacere a Giuseppe Verdi (G. Pavanello, in *Venezia nell'Ottocento* 1983, pp. 178-179). Proprio in quegli anni il musicista di Busseto si avviava infatti a comporre il suo *Otello* (1887), su libretto di Arrigo Boito, fratello di quel Camillo che era stato fra i numerosi allievi di Molmenti all'Accademia veneziana.

Alessandra Imbellone

### Achille-Etna Michallon

Parigi, 1796 – 1822

18. *Filottete nell'isola di Lemno*

1821-1822 circa

Olio su tela, 38 x 55 cm

Provenienza: Firenze, collezione privata.

Il soggetto era stato scelto per la prova finale del *Grand Prix de Paysage Historique* il 20 marzo del 1817, insieme ad altri due temi: *Nausicaa e Ulysse e Démocrite et les Abdéritains*. Quest'ultimo venne sorteggiato e, dipinto da Achille-Etna Michallon, allora al suo primo tentativo, gli assicurò la vittoria cui fece seguito il soggiorno di quattro anni a Roma, presso l'Accademia di Francia a Villa Medici.

Michallon aveva allora già in mente un'idea di come impostare sulla tela una scena con Filottete, abbandonato nell'isola di Lemno – a causa della sua piaga maleodorante – dai suoi compagni di viaggio diretti a Troia? Il tema non era del tutto inedito all'epoca, se si pensa alle tele di James Berry (Bologna, Pinacoteca Nazionale, Inv. 1074), o di Jean-Germain Drouais (Chartres, musée des Beaux-Arts), realizzate ben prima della fine del XVIII secolo. Una composizione simile si ritrova nel disegno a grafite, acquerello bruno e rialzi a biacca (stesa col pennello) di Géricault al musée National des Beaux-Arts di Algeri che dovrebbe risalire, secondo Bazin, al periodo antecedente il viaggio in Italia dell'artista. D'altra parte, al Salon del 1819 anche Jean-Charles-Joseph Rémond aveva esposto una sua versione del *Filottete* (localizzazione attuale sconosciuta).

A differenza dei pittori che l'avevano preceduto nella messa in scena dell'eroe, protagonista di una tragedia di Sofocle, nel dipinto *Filottete nell'isola di Lemno* (fig. 2, p. 44, Montpellier, musée Fabre Inv. 825.1.152; h. 67; l. 98 cm.), già di

proprietà del pittore François-Xavier Fabre (1766-1837) e del quale il presente costituisce il bozzetto, Michallon non ha puntato ad una rappresentazione del dolore, quanto piuttosto a quella della capacità di dominio delle passioni, di cui l'essere umano è capace pur trovandosi in situazioni difficili. Piegato per raccogliere un uccello appena cacciato con il suo arco – unico strumento che gli consente una sopravvivenza sull'isola, Filottete avanza con fatica a causa del piede ferito. La natura che lo circonda mostra il suo aspetto bifronte: il paesaggio è ridente, ma contrastato, il cielo è nuvoloso, ma attraversato da un raggio di sole. Nessun essere vivente si manifesta, per quanto il fuoco acceso sulla sommità del monte in lontananza sembri suggerire una presenza umana, alludendo altresì alle origine vulcaniche dell'isola di Lemno dove era venerato Efesto. Volendo rappresentare un universo incontaminato e pittoresco, Michallon ha fatto forse appello ai suoi ricordi di viaggio, e le Latomie di Siracusa hanno probabilmente contribuito alla definizione del massiccio roccioso al centro della composizione, in uno spirito che sottintende la conoscenza visiva dell'opera di Salvatore Rosa, come era stato già sottolineato da diversi critici dell'epoca.

Esiste un foglio inedito di Michallon a carboncino, matita nera e rialzi a biacca su carta beige che possiede, a parere di chi scrive, tutta l'apparenza di uno studio preparatorio da collegare direttamente al presente bozzetto e che ha dimensioni identiche a quest'ultimo, e molto simili a quelle del disegno preparatorio per il *Démocrite et les Abdéritains* (fig. 1, p. 44, Paris, musée du Louvre, Département des arts graphiques RF 14245). Nella disposizione degli elementi del paesaggio esso rimanda alla composizione del *Filottete nell'isola di Lemno* di cui traccia l'insieme, per quanto in modo generale. Sono soprattutto le rocce con rialzi a biacca in secondo piano a destra che inducono a supporre una relazione più puntuale tra il foglio e il bozzetto che viene così a costituire – allo stadio attuale della conoscenza del *corpus* di Michallon –, un vero *unicum* per la sua funzione di *trait d'union* con il dipinto finito. Non è infatti dato ritrovare questa sequenza – disegno, bozzetto, dipinto – per nessuna delle opere dell'artista. Se per le *Chêne et le roseau* e per il *Démocrite et les Abdéritains* si conoscono due disegni preparatori che presentano un diverso grado di finitezza, per un'opera successiva, quale la *Mort de Roland*, sono noti vari bozzetti ad olio su carta e su tela, ma nessun di-

segno.

Prima di mettere mano al *Filottete*, Michallon fissò quindi un'idea del contesto paesaggistico sul foglio, per procedere poi al bozzetto. Esso contiene tutti gli elementi del paesaggio che appariranno poi nell'opera finita, ma assemblati in uno spazio più compresso e colto da un punto di vista più rialzato. Nel passaggio tra questo bozzetto e la tela finale, Michallon ha dato maggior respiro alla composizione, distanziando il primo dal secondo piano, in modo da consentire allo spettatore di indugiare sui vari dettagli della natura: le piante sul davanti, le formazioni rocciose sullo sfondo. La figura di Filottete – che nell'opera definitiva assumerà una posizione maggiormente piegata, a indicare lo sforzo per raccogliere il frutto della caccia – acquisterà anche un diverso rapporto in scala rispetto al gruppo roccioso centrale. Un bozzetto di dimensioni leggermente inferiori sul lato lungo (h. 37.5; l. 47.7), che si pone in rapporto con il dipinto *Paysage inspiré de la vue de Frascati*, ripropone – anch'esso alla data del 1822 –, un'esecuzione puntuale della scena ad olio su tela, prima di affrontare la composizione dell'opera a dimensioni maggiori.

Questo ritorno, ad una prassi accademica rigorosa, che sembrava dimenticata durante il soggiorno italiano di Michallon, nel corso del quale l'artista si era concentrato sull'esecuzione più rapida degli studi ad olio su carta – sia nei suoi spostamenti per viaggio, sia nella fase preparatoria della *Mort de Roland* –, si può spiegare a queste date attraverso varie ipotesi. Se è vero che nel 1819 con la *Mort de Roland* Michallon aveva attratto su di sé i favori della critica con un'opera che, per soggetto e stesura pittorica, si inseriva a pieno nel processo di rinnovamento della pittura di paesaggio in chiave romantica, non bisogna dimenticare quanto i membri dell'Académie avessero rimproverato all'artista una certa facilità e velocità di esecuzione. D'altra parte, una volta rientrato a Parigi dall'Italia, Michallon aprì un atelier che ospitava vari allievi e il breve tempo che lo separò dalla morte prematura lo vide impegnato nell'insegnamento di quella *peinture de paysage historique* per la quale l'Académie gli aveva concesso il primo premio al concorso del 1817. È quindi verosimile ipotizzare un suo ritorno a una prassi esecutiva il più possibile accurata che prevedesse passaggi successivi, dal disegno al bozzetto.

Resta da stabilire quando sia stato realizzato questo bozzetto. Da una lettera del pittore Nicolas-Didier Boguet (1755-1839) a Fabre, si evince che Mi-

challon lasciò Villa Medici per Firenze in una data successiva al 3 giugno 1821. Nella città medicea – dove era già arrivato il 30 giugno 1821 – l'artista avrebbe dovuto recarsi a far visita al pittore più anziano e suo conterraneo, che aveva con molta probabilità incontrato precedentemente a Roma, in quanto Boguet alludeva, nella sua lettera, a un dipinto di Michallon per l'*envoi* di Roma del 1821 – *Piritboos poursuivant un Centaure* (Paris, musée du Louvre, Inv.6631)? –, forse visto da Fabre appena abbozzato sulla tela. Michallon tornò a Parigi nell'autunno del 1821 e il 14 luglio del 1822 scrisse a Fabre annunciandogli che dall'indomani avrebbe potuto passare a ritirare il *Filottete nell'isola di Lemno*, perché la tela era ormai sufficientemente asciutta per essere trasportata. È ragionevole pensare che l'esecuzione del presente bozzetto si collochi a Parigi entro questo lasso di tempo.

Chiara Stefani

#### Anton Sminck Pitloo

Arnhem 1791 – Napoli 1837

#### 19. Paesaggio dei dintorni di Cava dei Tirreni

1835 ca.

Olio su tela, 38 x 49 cm

Provenienza: Napoli, collezione Caracciolo; Padova, collezione Andrea e Giuseppina Emo Capodilista.

Appartenuto a una nobile famiglia napoletana (Caracciolo) e poi passato per vincolo matrimoniale ad altro nobile casato veneto (Emo Capodilista), questo bel dipinto raffigurante una veduta fra montana e campestre già al primo sguardo dichiara la sua precisa collocazione storica nell'ambito della pittura napoletana di paesaggio del quarto decennio dell'Ottocento. La ricca cornice originaria in legno dorato con motivi decorativi di conchiglie bivalve e racemi in pastiglia sta a confermare l'importanza della provenienza e anche a suggerire l'aulico contesto di una più vasta e omogenea collezione di dipinti nella quale la tela molto verosimilmente si inseriva. È certamente meno facile nell'immediato individuare l'autore di quest'opera, inedita, in ragione della *koiné* linguistica venutasi a creare fra quel gruppo di pittori che va sotto il nome di 'Scuola di Posillipo' e che dal terzo fino al sesto decennio del secolo XIX fece del paesaggio napoletano il tema pressoché esclusivo delle proprie ricerche artistiche, mediante un rinnovato rapporto con la natura fondato su di un attento e reiterato studio dal vero. Non più quindi, o non solo, i dati meramente il-

lustrativi dei luoghi entrati a far parte già dal tardo Settecento nel mito partenopeo (Napoli, i Campi Flegrei, Sorrento, Capri, Amalfi, Cava de' Tirreni, e altro), ma nuovi e inediti tagli vedutistici in grado di fissare la memoria visiva e sentimentale dei siti raffigurati assieme alla loro verità luminosa, atmosferica e cromatica. I viaggiatori stranieri nel corso del loro rituale *grand tour* in Italia costituirono la fonte prima della diffusione di questo tipo di produzione paesaggistica, capace di restituire in pittura l'immagine e insieme l'emozione dell'esperienza vissuta.

Dopo oltre mezzo secolo di studi approfonditi sull'argomento (a cominciare da Sergio Ortolani, 1932, 1970; Michele Biancale, 1932; Costanza Lorenzetti, 1935; Raffaello Causa, 1956, 1972; fino al volume di Marina Picone Causa e Stefano Causa, 2004; e ai più recenti e vari interventi critici di Luisa Martorelli), i nomi degli artisti sono quelli ormai noti di Anton Sminck Pitloo, Giacinto Gigante, Achille Vianelli, Gabriele Smargiassi, Salvatore Fergola, Raffaele e Gonsalvo Carelli, cui se ne aggiungono altri come Teodoro Duclère, Achille Vianelli, Ercole e Achille Gigante, Vincenzo Franceschini, Beniamino De Francesco, Pasquale Mattei. Possiamo dunque attribuire a Pitloo, da tempo considerato dagli studiosi come l'iniziatore della 'Scuola di Posillipo' e quindi del romanticismo paesistico a Napoli, la paternità della tela? Meditati raffronti stilistici e tematici con altre sue opere sicuramente autografe - raffronti nei quali si impongono qui prepotentemente allo sguardo le medesime libere fronde degli alberi, gli stessi massi pietrosi illuminati al tramonto, gli stessi vortici trasparenti delle nubi e ancora gli squarci colorati di cielo sul fondo dei monti violetti -, ci autorizzano ora a riconoscere pure in questo dipinto, raffigurante con tutta verosimiglianza un paesaggio boscoso dei dintorni di Cava de' Tirreni, la sintesi veloce della pennellata dell'olandese nel momento di maggiore prossimità, verso la metà degli anni '30 dell'Ottocento, con il suo allievo più dotato, Giacinto Gigante, che poi evolverà verso una sempre maggiore amplificazione sentimentale della veduta fin quasi a disconoscerne il dato veristico di avvio (Causa 1972).

La formazione del pittore ci è nota dai *Cenni biografici del Cav. Antonio Pitloo* scritti dal suo discepolo e anch'egli pittore Pasquale Mattei sul "Poliorama Pittoresco" del 1860 (anno XIX, pp. 209-247), poco più di vent'anni dopo la morte del maestro. Dopo una prima formazione ad Arnhem, sua città natale,

Pitloo aveva raggiunto Parigi e qui, tra il 1808 e il 1811, maturato la sua vocazione di paesaggista attraverso il tirocinio presso Jean Joseph Xavier Bidault e Jean Victor Bertin, a sua volta allievo del grande Valenciennes. A Roma dal 1812 grazie al *Prix de Rome*, istituito da Luigi Napoleone re d'Olanda a imitazione della più nota istituzione omonima francese, si era affermato tra i suoi colleghi olandesi e fiamminghi ivi residenti, i paesaggisti Hendrik Voogd, Marten Verstappen e Abraham Teerlink. Nel 1815, al seguito del conte Gregorio Vladimiro Orloff, diplomatico e uomo di cultura, era arrivato a Napoli (nel 1837 vi morirà di colera) e qui aveva stabilito la sua residenza, sedotto – come racconta Pasquale Mattei – dalla bellezza del paesaggio mediterraneo oltretirreno "dalla speranza di un posto onorevole... nel riordinamento dell'Accademia di Belle Arti" dove, fino ad allora, "il genere del paesaggio veniva affatto trascurato". Il conferimento nel 1824, a seguito di concorso, della cattedra di paesaggio presso il locale Istituto Reale di Belle Arti, veniva a sancire il suo ruolo magistrale per la riforma del genere. "Il Pitloo tolse impegno di quasi creatore più che riformatore delle arti tra noi – scriveva ancora il Mattei – ed invero egli francando lo studio da' ceppi del vecchio sistema, ne' quali gemeva imbastardito, in più aperto campo lo trasportò per mostrargli la successione graduata de' piani aerei e prospettici, la misurata intonazione del colorito, le norme per infrenar la luce. Incoraggiò la cura senza servilità delle parti accessorie, mostrò il magistero delle masse grandiose, e de' partiti di ombre... Distinse in masse la colorazione, prima di ricercarne le singole particolarità e le accidentalità, e vi aggiunse, a temperarne l'esuberanza o il difetto, la pratica di coprire il dipinto con trasparenti, ma sobrie velature. Nella sua scuola s'intese per primo il magico colore del lontano, senza l'esagerato e il duro; il prestigio si ammirò della nebbia, del vaporoso sfumar de' piani attraverso le zone graduate dell'aria, della fredda e grigia apposizione delle tinte d'ombra contrapposte alla massima luce". Dai piccoli schizzi a olio su carta abbozzati dal vero, *en plein air*, nelle sue peregrinazioni con gli allievi sulla costa partenopea o nel boscoso entroterra campano "che batteva nelle ferie autunnali preparando il lavoro pel prossimo inverno" (ancora Mattei) – e si vedano a questo proposito i ventisette olii presentati nel 1985 alla Galleria Carlo Virgilio e poi acquistati dal Banco di Napoli (di Majo 1985) –, Pitloo derivava poi in studio i suoi sa-

pienti paesaggi 'di composizione', di bella dimensione (fra i palmi due e i palmi cinque della tela), destinati a ornare le ricche dimore di illustri committenti italiani e stranieri. E tra questi ci piace inserire proprio il dipinto in questione, dove si mantengono immutate rispetto ai suoi studi *d'après nature* quella freschezza del tocco pittorico e quella trasparenza graduata degli impasti tonali che già la critica ottocentesca riconosceva come le doti principali dell'artista Pitloo (Napier 1855).

Elena di Majo

### Luigi Querena

Venezia, 1824 – 1887

20. Studio non finito *La Piazzetta verso i Giardini Reali*

1850 circa

Olio su tela applicata su tavola, 14,6 x 21,3 cm

Inscrizione al verso della tavola: "Querena"

Provenienza: Frascati, collezione Micara.

La piccola tela, già in collezione dell'importante famiglia laziale Micara, deve essere considerata un felice modelletto per una tela di maggiori dimensioni. Un'antica scritta a penna sul retro riporta "Querena", nome che appare assolutamente coerente con il dipinto.

Luigi Querena, che diventerà uno dei principali protagonisti della stagione ottocentesca del vetudismo veneziano, era figlio dell'affermato pittore di soggetti storici e religiosi Lattanzio (Clusone, Bergamo, 1768 – Venezia, 1853). A soli sedici anni si iscrisse alle Scuole di Architettura, Prospettiva e Paesaggio presso l'Imperial Regia Accademia di Venezia e nel 1843 ottenne la "patente di composizione estemporanea". La lezione del padre e gli insegnamenti dei migliori pittori prospettici dell'Accademia lo portarono a realizzare con successo molte vedute della città lagunare. Tra il 1848 e il '49 partecipò attivamente ai moti rivoluzionari antiaustriaci e ai successivi drammatici eventi che seguirono alla breve Repubblica di Daniele Manin, immortalandone anche i più salienti episodi in dipinti e disegni ora al Museo Correr di Venezia.

Nel 1854 espose sette grandi tele, ideate per illustrare e sostenere la suggestiva quanto avveniristica proposta di un imprenditore edile di creare un ciclopico complesso alberghiero e balneare che si sarebbe dovuto realizzare sulla Riva degli Schiavoni su progetto dell'architetto Ludovico Cadorin e che avrebbe totalmente stravolto tutta l'area prospiciente il Bacino di San Marco (Roma-

nelli 1988, pp. 324-337).

Questo studio rimasto incompiuto della Piazzetta di San Marco con la Biblioteca marciana, la Zecca, l'ingresso dei Giardini Reali e come punto di fuga la *Coffee House* del 1817, è preso, forse non a caso, proprio dalla sponda prospiciente lo sbocco del Rio Canonica Palazzo, dove cioè sarebbe dovuto sorgere con l'ampiamiento della riva il mastodontico insieme che fortunatamente mai vide la sua realizzazione.

Tipiche di Querena sono la delicatezza della materia, la disinvoltura di tratto e la predilezione per particolari effetti luministici che avvicinano i suoi dipinti, come pure questo piccolo olio, ai coevi lavori di Ippolito Caffi e Federico Moja. La luce di un cielo estivo prettamente veneziano che investe le facciate degli edifici verso il Bacino e la Piazzetta popolata da poche macchiette è esaltata dai neri della gondola in primo piano e da quelli delle aperture della Biblioteca, lasciandoci solo intuire quella parte di Venezia che dalla Punta della Dogana arriva all'Accademia.

Roberto De Feo

### Gerolamo Induno

Milano 1825 – 1890

21-24. *Figure di soldati nella guerra di Crimea: Cavalleggero del Primo squadrone del 12° Reggimento Calleggeri di Saluzzo, compreso nel "Reggimento Provvisorio di Cavalleria"; Private of the 42nd Royal Highland Regiment of Foot "The Black Watch"; Sergeant del Primo o Secondo Reggimento della Brigata Granatieri di Sardegna; Pipe Major of the 42nd Royal Highland Regiment of Foot "The Black Watch".*

1856 circa

Quattro dipinti a olio su carta, incollata su cartone, 39,2 x 29,6 cm ciascuno

Provenienza: Bergamo, collezione privata.

I quattro dipinti sono riferibili a Gerolamo Induno ed in particolare a un momento fondamentale della sua vicenda artistica, la partecipazione alla guerra di Crimea dove lo ritroviamo tra il 1855 e il 1856, nella sua qualità di pittore specializzato nel genere militare, al seguito dell'esercito di Vittorio Emanuele II alleato con la Francia e la Gran Bretagna in difesa dell'Impero Ottomano contro le mire espansionistiche della Russia zarista. I due soldati, uno con la baionetta in spalla, l'altro che regge il fucile, facevano parte delle milizie sabaude e ne compaiono di molto simili in altri quadri di Induno relativi alla spedizione in Crimea ed in particolare nella tela monumentale *La Battaglia della Cernaia* del

1857 (fig. 1, p. 52, appartenente alla collezione della Fondazione Cariplo ed esposta a Milano, Gallerie d'Italia; *Da Canova a Boccioni*, 2011, pp. 64-65). Si vedano, per un puntuale confronto, il soldato sempre con la baionetta collocato verso destra in primo piano o il gruppo a sinistra. Mentre i due militari con la divisa scozzese, in gonnellino, facevano parte dell'esercito inglese.

Si tratta in tutti e quattro i casi di ritratti probabilmente presi dal vero durante quella campagna militare. Questi schizzi serviranno ad Induno per i numerosi dipinti, realizzati al suo ritorno in patria, su quella guerra che la stampa e le illustrazioni realizzate dai pittori, anche francesi e inglesi, che vi avevano partecipato, avevano reso molto popolare presso l'opinione pubblica europea. Le divise sono rese con una vivace pittura di tocco, mentre dai volti traspaiono la psicologia e i sentimenti stessi di questi soldati inviati in una terra lontana.

Fernando Mazzocca

### Fausto Zonaro

Masi 1854 - Sanremo 1929

25. *Soldato ottomano: studio per il dipinto l'"Attacco"*

1897

Olio su tela, 29 x 20,5 cm

Provenienza: collezione privata.

La testa è uno studio per la figura del soldato che compare in primo piano all'estrema sinistra della grande tela (126 x 200 cm) raffigurante il vittorioso attacco dell'esercito ottomano contro i greci durante la battaglia del 17 maggio del 1897 che si consumò a Domokos, nella Grecia centrale. Il dipinto, prima opera della lunga attività di Zonaro quale pittore di corte al servizio del sultano Abdülhamid II, fu commissionato all'artista all'indomani della battaglia e ultimato in quello stesso anno. Oggi si conserva nel palazzo imperiale di Dolmabahçe ad Istanbul (fig. 1, p. 56).

Costruita con l'uso intenso e sapiente dello strumento fotografico, secondo una prassi peculiare dell'iter creativo di Zonaro che egli aveva potuto maturare durante l'alunnato con Napoleone Nani all'Accademia di Belle Arti di Verona, la tela di Istanbul ritrae con intenso empito realistico i soldati all'assalto, visti in campo lungo, con un orizzonte fotografico ribassato ed una forte proiezione sul primo piano. Per l'esecuzione dell'opera – che rientra nella più vasta e prestigiosa attività di Zonaro quale pittore ufficiale del sultanato ottomano, inaugurata, come accennato, nel 1896 – il pittore,



come egli stesso ricorda nelle sue *Memorie*, studiò dal vero, mettendoli in posa nel suo studio secondo il volere dello stesso sultano, tutti i soldati del reggimento che partecipò all'attacco. Questa pratica di lavoro ci ha lasciato una serie di studi di teste ad olio su tela di intenso realismo espressivo (fig. 2, p. 56), cui appartiene anche il dipinto qui pubblicato, alcuni pastelli e qualche disegno. Degli studi ad olio con le teste dei soldati (una ventina in tutto, stando a fonti e testimonianze), due si conservano al Museo Militare di Istanbul e uno fu donato da Zonaro stesso all'allora principe Vittorio Emanuele (poi re Vittorio Emanuele III). Dell'opera qui pubblicata, infine, esiste una seconda versione in collezione privata in Turchia.

Fu in seguito alla realizzazione dell'*Attacco* che Zonaro ebbe in dono dal sultano il palazzo di Besiktas, ove poter allestire una mostra permanente di suoi dipinti.

La battaglia di Domokos venne combattuta il 17 maggio 1897 nell'ambito della guerra greco-turca. Si contrapposero l'armata greca, guidata dal principe Costantino, e l'esercito ottomano capitanato dal generale Ethem Pascià. Alla battaglia prese parte, nei ranghi dell'esercito greco, una brigata di volontari italiani garibaldini guidati da Ricciotti Garibaldi.

Dopo un'attività artistica consistente e ben collaudata, ma commercialmente non troppo fortunata, che si era svolta in Italia tra Venezia, Roma, Napoli e ancora Venezia, durante la quale Zonaro aveva avuto modo di maturare il

proprio linguaggio artistico in rapporto agli esempi veneziani di Giacomo Favretto e al realismo sfrangiato e bozzettistico di Francesco Paolo Michetti, così come era stato recepito e massificato a Napoli, Zonaro decise nel 1891 di trasferirsi a Costantinopoli. Vi restò fino al 1910, tranne un breve rientro in Italia nel 1893. Istanbul, da secoli – dai tempi di Gentile Bellini pittore di corte di Maometto II – il nucleo del mito attraente e misterioso dell'Oriente per l'immaginario letterario e artistico dell'Occidente, era in quegli anni una metropoli cosmopolita di grande fascino, grazie all'ammodernamento occidentalizzante, radicale e ormai compiuto, intrapreso dal sultanato e passato alla storia con il nome di Tanzimat (giustizia, amministrazione, laicizzazione dello Stato). E ancor di più, di grande fascino, doveva esserlo per un veneto come Zonaro, formatosi in una città come Venezia da sempre proiettata verso Oriente. Il pittore, nelle sue memorie, racconta che fu la lettura di *Costantinopoli* di Edmondo De Amicis, uscito a puntate sull'"Illustrazione Italiana" dei fratelli Treves e pubblicato per la prima volta nel 1877 con le accattivanti illustrazioni di Cesare Bisco, a far nascere in lui il desiderio di salpare alla volta di Costantinopoli. Ma dovette piuttosto essere la necessità di esplorare nuovi e possibilmente più proficui sbocchi di mercato a spingerlo verso la Sublime Porta, dove comunque era ben insediata una ricca, folta e ben radicata colonia italiana. Mentre, grazie ancora agli italiani, e sulle orme di quanto ave-

vano compiuto l'italo-maltese Amadeo Preziosi e il meno noto italiano Giovanni Brindesi, vi sarebbe presto nata una moderna scuola artistica locale, grazie alla confluenza di Zonaro, del pugliese Leonardo De Mango, di Salvatore Valeri, docente alla giovane Scuola Imperiale di Belle Arti, dove insegnerà fino al 1913, e di Raimondo D'Aronco, uno degli alfiere del Liberty italiano, architetto di corte del sultano per un ventennio a partire dal 1893. Italiani, o di origini italiane come nel caso di Preziosi, che segnarono in chiave fortemente europeizzante le sorti della nascente pittura nazionale turca tra la seconda metà del XIX e gli inizi del secolo successivo.

A Costantinopoli il vivido realismo bozzettistico di Zonaro, affidato al massiccio uso strumentale della fotografia, declinato nei generi del ritratto, delle scene di genere e della veduta urbana, riscosse immediatamente un grande successo. Nel 1896, affascinato dalla pittura dell'artista italiano, il sultano Abdülhamid II gli affidò l'incarico, alle soglie del XX secolo ormai un po' fuori moda, di pittore di corte, il cui primo atto ufficiale, nel 1897, fu proprio la tela dell'*Attacco* di Domokos cui è legato lo studio qui pubblicato.

Francesco Leone

## BIBLIOGRAPHIE



### **A Picture Gallery 2012**

S. Grandesso (dir.), *A Picture Gallery in the Italian Tradition of the Quadreria (1750-1850)* (cat. exp. New York, Sperone Westwater, in collaboration with Galleria Carlo Virgilio & Co, 2013), Rome, 2012.

### **Abbati 1853**

L. Abbati, « La nascita di Venere del Cavaliere F. P. », *Album*, XIX, n° 49, 1853, p. 390.

### **Ambiveri 1879**

L. Ambiveri, *Gli artisti piacentini, cronaca ragionata*, Plaisance, 1879.

### **Anton Sminck van Pitloo 1985**

E. di Majo (dir.), *Anton Sminck van Pitloo (1791-1837). Un paesaggista olandese a Napoli: ventisette opere ritrovate*, préface de M. Causa Picone (cat. exp. Rome, Galleria Carlo Virgilio, 1985), Rome, 1985.

### **Arisi 1975**

F. Arisi, *La pala absidale del Duomo (C. Procaccini, C. M. Viganoni, F. Cogbetti)*, dans *Il Duomo di Piacenza (1122-1972)*, Plaisance, 1975, p. 109-121.

### **Barbera 2008**

G. Barbera, *Pittori dell'Ottocento a Messina*, Messina, 2008.

### **Barolo 1983**

M. T. Barolo, « Note alle memorie di Francesco Podesti », *Labyrinthos*, II, 3-4, 1983, p. 128-196.

### **Baum 1980**

E. Baum, *Katalog des Österreichischen Barockmuseum im Unteren Belvedere in Wien*, 2 vol., Munich, 1980.

### **Bazin 1990**

G. Bazin, *Théodore Géricault. Étude critique, documents et catalogue raisonné*, tome IV: *Le voyage en Italie*, Paris, 1990.

### **Biancale 1932**

M. Biancale, « Il Gigante ed il Pitloo », *Vita Artistica*, 1932, p. 93-100.

### **Blunt 1954**

A. Blunt, *The Drawings of G. B. Castiglione & Stefano Della Bella in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Londres, 1954.

### **Bortoloni Piazzetta Tiepolo 2010**

A. Vedova et F. Malachin (dir.), *Bortoloni Piazzetta Tiepolo. Il '700 veneto* (cat. exp. Rovigo, Pinacothèque de Palazzo Roverella, 2010), Cinisello Balsamo, 2010.

### **Borzelli 1990**

A. Borzelli, « L'Accademia del Disegno a Napoli nella

seconda metà del secolo XVIII », *Napoli nobilissima*, vol. IX, 1900, p. 71-76, 110-111, 141-143.

### **Campanelli 1997**

D. Campanelli, *Domenico Mondo. Un solimenesco in Terra di Lavoro*, Naples, 1997.

### **Cantalamesa 1904**

G. Cantalamesa, « Artisti contemporanei: Antonio Rotta », *Emporium*, vol. 19, 1904, p. 91-110.

### **Causa 1956**

R. Causa, *Pitloo*, Naples, 1956.

### **Causa 1972**

R. Causa, *La Scuola di Posillipo*, in *Storia di Napoli*, vol. IX, Naples 1972, p. 783-832.

### **Civiltà dell'Ottocento 1997**

*Civiltà dell'Ottocento. Le arti figurative* (cat. exp. Naples, Museo di Capodimonte, Caserta, Palazzo Reale, 1997-1998), Naples, 1997.

### **Conte, Rollandini 2004**

P. Conte, E. Rollandini (dir.), *Placido Fabris pittore 1802-1859. Figure, avresti detto, che avevano anima e vita*, Belluno, 2004.

### **Craievich 2005**

A. Craievich, « Per Giambattista Crosato: un bozzetto e alcuni dipinti profani », *Arte Veneta*, 62, 2005, p. 135-142.

### **Crozet 1950**

R. Crozet, « Un tableau de Louis Gauffier au Musée des Beaux-Arts de Poitiers », in *Musées de France*, 1950, n° 1, p. 15-16.

### **Da Canova 2011**

F. Mazzocca (dir.), *Da Canova a Boccioni. Le collezioni della Fondazione Cariplo e di Intesa Sanpaolo*, Milan, 2011.

### **Da Giovanni De Min 2005**

F. Pellegrini (dir.), *Da Giovanni De Min a Emilio Greco. Musei Civici di Padova. Disegni del Museo d'Arte. Secoli XIX-XX* (cat. exp. Padoue, Musei Civici, 2005), Padoue, 2005.

### **De Chillaz 1997**

V. De Chillaz, *Inventaire Général des Autographes*, Musée du Louvre – Musée d'Orsay, Paris, 1997.

### **Delaborde 1864**

H. Delaborde, *Études sur les beaux-arts en France et en Italie*, Paris, 1864.

### **Di Domenico Cortese 1984**

G. Di Domenico Cortese, « Per Bernardino Nocchi », *Esercizi*, 7, 1984, p. 92-93.

#### di Majo 1997

E. di Majo, « Una collezione di arte 'contemporanea' a Napoli: le raccolte di Vincenzo Ruffo Principe di Sant'Antimo », dans *Civiltà dell'Ottocento. Cultura e Società*, Naples, 1997, p. 93-99.

#### Dillenberger 1977

J. Dillenberger, *Benjamin West: the context of his life's work, with particular attention to paintings with religious subject matter including a correlated version of early nineteenth-century lists of West's paintings, exhibitions, and sales records of his works, and also a current checklist of his major religious works*, San Antonio (TX), 1977.

#### Dipinti 1997

*Dipinti. La Spezia. Museo civico Amedeo Lia*, textes de F. Zeri et A.G. De Marchi, Cinisello Balsamo, 1997.

#### Falchi, Spigno 1994

R. Falchi, U. Spigno, *Le tre stagioni pittoriche di Fausto Zonaro*, Turin, 1994.

#### Fausto Zonaro, Elisa Pante 2010

C. Costa, C. Dal Pino, P. Luredin (dir.), *Fausto Zonaro, Elisa Pante: due artisti veneti alla corte del sultano* (cat. exp., Monselice, Complesso Monumentale San Paolo, 2010), s.l. 2010.

#### Filippi 1880

F.D. Filippi, *Le Belle Arti a Torino. Lettere sulla IV Esposizione Nazionale*, Milan, 1880.

#### Francesco Podesti 1996

M. Polverari (dir.), *Francesco Podesti* (cat. exp. Ancône, Mole Vanvitelliana, 1996), Milan, 1996.

#### Garas 1974

K. Garas, *Franz Anton Maulbertsch. Leben und Werk*, Salzburg, 1974.

#### Genova 1992

E. Gavazza, G. Rotondi Terminiello (dir.), *Genova nell'età barocca* (cat. exp. Gênes, Galerie nationale de Palazzo Spinola et Galerie de Palazzo Reale, 1992), Bologne, 1992.

#### Giovannelli 1985

R. Giovannelli, « Nuovi contributi per Bernardino Nocchi », *Labyrinthos*, IV, 7/8, 1985 ; *Nocchi Gio. Bernardino Pittore*, Appendice prima, *Ibidem*.

#### Grandesso 2010

S. Grandesso, *Bertel Thorvaldsen (1770-1844)*, Cinisello Balsamo, 2010.

#### Guattani 1806

G.A. Guattani, *Memorie Enciclopediche Romane sulle Belle Arti, Antichità ...*, I, Rome, 1806.

#### Guattani 1809

*Memorie Enciclopediche Romane di Antichità e Belle Arti*, IV, Rome, 1809, p. 53-54.

#### Hase 1821

H. Hase, « Ueber die Gemälde und Marmore im besitze des Herrn von der Ropp zu Mittau », *Morgenblatt für gebildete Stände, Arte Blatt*, n° 86, Donnerstag 25 Octobre 1821, p. 343-44 (consulté dans la version online: The Thorvaldsen Museum Letter Archive, doc. n° 2472).

#### Hiesinger 1978

U. Hiesinger, « The paintings of Vincenzo Camuccini », *Art Bulletin*, LX/2, juin 1978, p. 297-320.

#### Honour 1993

H. Honour, *Neoclassicismo*, Turin, 1993.

#### Il Palazzo 1995

*Il Palazzo Durazzo Pallavicini*, texte de C. Cattaneo Adorno et al., Bologne, 1995.

#### Kaplan 2010

P.H.D. Kaplan, « Italy, 1490-1700 », in D. Bindman e H. Louis Gates Jr. (dir.), *The Image of the Black in Western Art*, vol. III: *From the "Age of Discovery" to the Age of Abolition*, tome 1: *Artists of the Renaissance and Baroque*, Cambridge (MA), 2010, p. 93-189.

#### Kunst 1992

M. Newcome Schleier (dir.), *Kunst in der Republik Genua 1528-1815* (cat. exp. Francfort-sur-le-Main, Schirn-Kunsthalle Frankfurt, 1992), Francfort-sur-le-Main, 1992.

#### L'artista nel suo studio 2009

M. De Grassi, E. Rollandini (dir.), *L'artista nel suo studio. Placido Fabris e i disegni della collezione civica di Pieve d'Alpago*, Pieve d'Alpago, 2009.

#### Leniaud 2002

J.-M. Leniaud (dir.), *Procès-Verbaux de l'Académie des Beaux-Arts*, tome II (1816-1820), Paris, 2002.

#### Lenormant 1846

C. Lenormant, *François Gérard, peintre d'histoire. Essai de biographie et de critique*, Paris, 1846 (deuxième édition cit. Paris, 1847).

#### Locatelli 1915

G. Locatelli, « Raccolta di mss. del pittore Francesco Coghetti », *Bollettino della Civica Biblioteca, Bergamo*, IX<sup>e</sup> année, n° 2, avril-juin 1915, p. 21-57.

#### Lorenzetti 1953

C. Lorenzetti, « Precisione critiche e documenti sul pittore Anton Sminck Pitloo », *Archivio Storico per le Province Napoletane*, LX, 1953, p. 390-412.

#### Marks 1997

A.S. Marks, «Benjamin West's "Jonah": A Previously Overlooked Illustration for the First Oratorio Composed in the New World», *American Art Journal*, vol. 28, n° 1/2, 1997, p. 122-137.

#### Masi 1856

E. Masi, *Il Giuramento, quadro dell'anconitano professore cav. F. P. Relativa illustrazione ed elenco generale delle sue opere: proceduto dalle storiche reminescenze del XII sec. ...*, Loreto, 1856.

#### Mazzini 1993

G. Mazzini, *La pittura moderna in Italia*, Bologne, 1993.

#### Mazzocca 1991

F. Mazzocca, «Il modello accademico e la pittura di storia», in E. Castelnuovo (dir.), *La Pittura in Italia. L'Ottocento*, Milan, 1991, vol. II, p. 602-628.

#### Mazzocca 1992

F. Mazzocca, «Francesco Coghetti», in *I pittori bergamaschi dell'Ottocento*, vol. I, Bergamo, 1992, p. 102-144.

#### Mazzocca 2005

F. Mazzocca (dir.), *L'ultimo giorno di Ercolano di Francesco Podesti (1800-1895)*, «Dossier n° 4», Galerie Carlo Virgilio, Rome, 2005.

#### Mellini 1996

G.L. Mellini, «Podesti e l'Europa», in *Francesco Podesti* 1996, p. 15-32.

#### Mellini 1997

G.L. Mellini, *Elogio per Bernardino Nocchi*, dans *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, Rome, 1997.

#### Mottola Molfino 1997

A. Mottola Molfino, *Dalla collezione al museo: storia di una donazione*, dans *Riccardo Lampugnani: una collezione milanese donata al Museo Poldi Pezzoli* (cat. exp. Milan, Museo Poldi Pezzoli et Castello Sforzesco, 1997), Milan, 1997, p. 8-10.

#### Napier 1855

F. Napier, *Notes on modern painting at Naples*, Londres, 1855, éd. it. par O. Morisani, Naples, 1956.

#### Nobile 1855-57

G. Nobile, *Descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze divisa in XXX giornate*, 3 vol., Naples, 1855-1857.

#### Ortolani 1934

S. Ortolani, *La Scuola di Posillipo*, Rome 1934.

#### Ortolani 1970

S. Ortolani, *Giacinto Gigante e la scuola di paesaggio a Napoli e in Italia dal '600 all'800*, Naples, 1970, éd. L. Martorelli, Naples, 2009.

#### Pélessier 1896

L.-G.-J. Pélessier, «Les correspondants du peintre Fabre», *Nouvelle Revue rétrospective*, IV, 1896, p. 313-336.

#### Per la morte di Otello 2004

*Per la morte di Otello. Omaggio a Pompeo Molmenti (1819-1894). Doni a ca' Pesaro. Mostra delle recenti acquisizioni* (cat. exp. Venezia, Galleria d'arte moderna di Ca' Pesaro), Venezia, 2004.

#### Piantoni 1978

G. Piantoni, *Vincenzo Camuccini 1771-1844. Disegni e bozzetti dallo studio dell'artista* (cat. exp., Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1978), Rome, 1978.

#### Pinetti 1915

A. Pinetti, «Francesco Coghetti pittore e Elenco cronologico delle opere di Francesco Coghetti», *Bollettino della Civica Biblioteca di Bergamo*, IX<sup>e</sup> année, n° 1 (janvier-mars 1915), p. 1-39.

#### Pitloo 2004

M. Causa Picone, S. Causa (dir.), *Pitloo. Luci e colori del paesaggio napoletano* (cat. exp., Naples, Museo Principe Diego Aragona Pignatelli Cortes, 2004-2005), Naples, 2004.

#### Placido Fabris 2002

P. Conte (dir.), *Placido Fabris (1802-1859). Disegni dalla collezione civica di Pieve d'Alpago e ritratti di famiglia* (cat. exp. Pieve d'Alpago, Sala Convegni Comunale, 2002), Belluno, 2002.

#### Podesti 1982

F. Podesti, Francesco, «Memorie biografiche» (transcription M.T. Barolo), *Labyrinthos*, 1-2, p. 209-253.

#### Quadreria 2004

F. Leone (dir.), *Quadreria 2004. Storia, ritratto, paesaggio. Pittori in Italia tra Neoclassico e Romanticismo* (cat. exp. Rome, Galleria Carlo Virgilio, 2004), Rome, 2004.

#### R. Arciconfraternita 1915

*R. Arciconfraternita e Pio Monte di S. Giuseppe dell'opera di vestire i nudi. Storia della Fondazione. Benefattori, Governi e Congregati dal 1740 ad oggi*, Naples, [1915].

#### Radogna 1953

M. Radogna, «Della caritatevole opera di vestire i Nudi e d'una recente pittura di Achille Jovene che la rappresenta», *La Scienza e la Fede. Raccolta religiosa, sci-*

- entifica, letteraria ed artistica*, a. XIII, vol. XXVI, 1853, p. 50-56.
- Rizzo 1989**  
V. Rizzo, *Un capolavoro del gusto rococò a Napoli. La chiesa della Nunziatella a Pizzofalcone*, Naples, 1989.
- Romanelli 1988**  
G. Romanelli, *Venezia Ottocento L'architettura l'urbanistica*, Venice, 1988.
- Rollandini 2002**  
E. Rollandini, *Annotazioni a margine delle memorie autobiografiche di Placido Fabris*, in *Placido Fabris 2002*, pp. 21-73.
- Rollandini 2009**  
E. Rollandini, *Nello studio di Placido Fabris: "sapere di disegno e potere inventivo"*, in *L'artista nel suo studio 2009*, p. 11-28.
- Rosenblum 1967**  
R. Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, 1967.
- Rossi 1995**  
F. Rossi (dir.), *Accademia Carrara. Catalogo dei dipinti del XIX secolo*, Bergamo, 1995.
- Rudolph 1985**  
S. Rudolph, « Il punto su Bernardino Nocchi », *Labyrinthos*, IV, 7/8, 1985, p. 226-227.
- Samoyault 1975**  
J.-P. Samoyault, « Note sur un tableau de Louis Gauffier », *Revue du Louvre*, XXXV, 1975, 5/6, p. 334-337.
- Scarabelli 1863**  
L. Scarabelli, *Dei Piacentini illustri e di varie cose nella patria loro*, Milan, 1863.
- Schmitt 1987**  
J.-C. Schmitt, « Le spectre de Samuel et la sorcière d'En Dor: avatars historiques d'un récit biblique », *Études rurales*, *Le retour des morts*, janvier-juin 1987, p. 37-64.
- Segramora Rivolta 2002**  
P. Segramora Rivolta, « Placido Fabris. Ritratti borghesi », *FMR*, XXI, 153, 2002, p. 111-128.
- Shapley 1973**  
F.R. Shapley, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian Schools XVI-XVIII Century*, Londres, 1973.
- Sigismondo 1788-1789**  
G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, 2 vol., Naples, 1788-1789.
- Siracusano 1979**  
C. Siracusano, *La decorazione pittorica della Reggia di Caserta . . .*, dans Nicola Spinosa (dir.), *Le arti figurative a Napoli nel Settecento. (Documenti e ricerche)*, Naples, 1979, p. 301-324.
- Spinosa 1974**  
N. Spinosa, « Pittori napoletani della seconda metà del Settecento: Gerolamo Starace », *Napoli nobilissima*, III s., vol. XIII, 1974, p. 81-96.
- Spinosa 1987**  
N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento. Dal Rococò al Classicismo*, Naples, 1987.
- Staley 1989**  
A. Staley, *Benjamin West. American painter at the English Court* (cat. exp. Baltimore [MA], Baltimore Museum of Art, 1989), Baltimore (MA), 1989.
- Susinno 1991**  
S. Susinno, *La pittura a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, in E. Castelnuovo (dir.), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Milan, 1991, vol. I, p. 399-430.
- Ton 2012**  
D. Ton, *Giambattista Crosato. Pittore del rococò europeo*, Venice, 2012.
- Tonini 2003**  
C. Tonini, « Querena, Luigi », in G. Pavanello (dir.) *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, Milan, 2003, vol. II, p. 797-799.
- Trenta 1822**  
T. Trenta, *Notizie di pittori, scultori, e architetti lucchesi*, Lucca, 1822 (*Memorie e documenti per servire all'istoria del Ducato di Lucca*, tome VIII).
- Venezia nell'Ottocento, 1983**  
G. Pavanello, G. Romanelli (dir.), *Venezia nell'Ottocento. Immagini e mito* (cat. exposition Venice, Ala Napoleonica et Museo Correr, 1983), Venice, 1983.
- Zieseniss 1961**  
C.O. Zieseniss, « Á propos des "esquisses" de Gérard », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1875, p. 171.





finito di stampare nel mese di Ottobre 2013 presso  
Officine Tipografiche - Roma

