





## NOTA ALLA MOSTRA DEL SETTECENTO VENEZIANO A PALAZZO MASSIMO

RARISSIME, in Italia, le mostre d'opere d'arte antica di proprietà privata. Rare tanto, da indurci a spiacevole disappunto, proprio ora che la scolorita stoffa delle pareti, nelle pubbliche gallerie, è tutta pezzata dalle scure impronte dei quadri che hanno disertato, mentre, nella penombra delle chiese, tra il luccichio argentato dell'amianto, occhieggiano, malinconiche, le vuote orbite delle cornici. Profittando di tanta assenza, i grandi affreschi noiosi, le annerite pale d'altare secentesche, pur che di poco si scostino dalla polverosa farragine delle opere deformi e senza volto, pretendono l'esclusività dell'attenzione dall'aduggiato « viaggiatore pittorico ». E a rappresentare gli assenti, la seducente illusione della fotografia estende il suo impero, pericolosamente. Grata ventura, dunque, per lo studioso che un'iniziativa intelligente, accompagnata da tanta commendevole buona volontà, abbia reso possibile il convegno di un numero così considerevole di dipinti, quale in questa bella mostra del Settecento veneziano. Una mostra di cento quadri, scelti con serietà cautelosa, guardinga; con la precisa ambizione di batter la strada del rigore scientifico; una strada, che in certi casi, si sa, è tanto difficile a mantenere. Cento quadri, allora, in massima parte inediti e, quel che monta, tutti su di un degnissimo livello di qualità, che non esclude la presenza d'opere d'arte veramente notevoli. Quando, *in primis*, rispondano a queste condizioni, cento quadri di uno stesso secolo, di una stessa tendenza, messi uno accanto all'altro, nell'intima, proficua contiguità di un'esposizione, è dire poco che suscitino interesse. Fanno conoscere più a fondo un periodo, una scuola, alcuni pittori. E per me non chiedo di meglio. Ringraziare dunque l'iniziativa promossa così intelligentemente dal dott. Morandotti a Roma sperando che gliene derivi la più favorevole eco.

Da Sebastiano Ricci ad Alessandro Longhi. Tra questi due limiti cronologici che la mostra si è assegnati, si svolge la complessa vicenda di tutta la pittura veneziana del Settecento. Vicenda non ancora così limpida all'occhio del critico, come si sarebbe forse indotti a supporre, ma piena tuttavia di angoli oscuri e inesplorati, di nessi non ancora ricercati nel

loro complesso valore di storia. Ché la pittura lagunare del Settecento si è voluto troppo vederla come un fenomeno isolato, studiato, ahimè spesso, con superficiale appagamento. Per lo più una critica regionale, provinciale addirittura, a proposito di una pittura che non si può chiamar regionale senza grave pericolo, come sempre, del resto, in questi casi. Non vi è anzi pittura, come quella veneta, così vitalmente innestata nella storia del Settecento italiano, che dico, di quello europeo. E quante lacune ancora, non ostante gli ottimi tentativi di chiarificazione dell'Arslan, del Pallucchini, del Goering, nella ricostruzione delle singole persone artistiche. Come ancora insidiosa la cronologia! E' vero, si conoscono ormai, e bene, tutti gli scolari del Piazzetta, sino ai più languenti d'anemia, si sa molto sulla cultura di Francesco Guardi figurista e via dicendo; ma si potrebbe, per fare un esempio, presumere di essere altrettanto edotti, se si escludono generiche indica-



G. B. Piazzetta: Sacra Famiglia.



zioni accennate a proposito del Bencovich, sui rapporti che intercorsero tra i Veneti e gli Austriaci o Bavaresi? E che dire, per soffermarci su di un artista, della formazione di Sebastiano Ricci quale ci deve apparire ora che si è rinvenuto il documento che lo mostra nel 1696 ad affrescare a Roma, nel palazzo Colonna, la volta della sala degli Scrigni con l'allegoria della battaglia di Lepanto, fino ad ora ritenuta di Giovanni Coli e di Filippo Gherardi? La dimostrata inconsistenza di questa tradizionale attribuzione ai Lucchesini dell'affresco romano dovrebbe indurre a far cadere attribuzioni meno tradizionali ai medesimi artisti, come per esempio quella proposta da Hermann Voss per l'« Ester e Assuero » della collezione del dott. Schäffer esposta a Berlino, da Wertheim, nel 1927. Che è uno stupendo Ricci giovanile. Questo quadro ed altri che di lui conosco dello stesso periodo fanno riproporre il problema della formazione di Sebastiano Ricci dando la possibilità di precisare maggiormente di quanto non sia stato fatto sino ad ora, i suoi rapporti con l'ambiente romano dell'ultimo seicento e, d'altra parte, la relazione con Sebastiano Mazzoni, che appare, in queste opere, strettissima. E in altri casi ancora sarebbero necessari maggiori chiarimenti.

Seguiremo ora, commentando con qualche breve nota e avanzando qualche possibile rettifica, l'itinerario della mostra, secondo l'ordine del catalogo, aggiornatissimo nella bibliografia, redatto con cura intelligente.

Con l'attribuzione a Sebastiano Ricci sono esposti due dipinti, entrambi inediti. Uno, *La lotta dei Centauri coi Lapiti*, è opera particolarmente notevole della maturità del maestro, che daterei intorno al 1725, di quegli anni in cui a quella particolare disposizione compositiva che testimonia del rinnovato contatto col Magnasco si associa la realizzazione di una forma polita, lucida, conchiusa, quale ci appare nei quadri mandati a Torino nel 1724-26.

Il secondo quadro è attribuito al periodo parmense del Ricci. Presenta, infatti, innegabili contatti con la Rebecca della galleria di Parma. Potrei indicare altri tre quadri che sono legati da strettissimi legami stilistici a quello qui esposto: due sovrapposte con scene mitologiche in collezione privata romana e un *Ercole e Onfale* della collezione Sambon, esposto a Londra nel 1939 all'esposizione di pittura veneziana nella galleria Matthiesen.

Attribuito a Rosalba Carriera è esposto un ritratto (N. 4) che è sicuramente della mano di Jacopo Amigoni; un'opera che partecipa già del gusto internazionale nel quale l'Amigoni si inserì, con la sua pittura chiara e scenica, dolcemente pastorale; databile tra il 1730 e il '40, epoca circa della sua permanenza a Londra e Parigi.

Altro vero Amigoni, giustamente attribuito, è la *Madonna col Bambino* (N. 9). Non mi sembra possibile invece conservare l'ascrizione allo stesso maestro per i numeri 7 e 8. Il primo, *Il Ratto d'Europa*, è opera di un toscano, con molta probabilità del Bonechi; il secondo, *Apollo e Dafne*, si avvicina effettivamente, per la composizione, ad un grande quadro dello stesso soggetto dell'Amigoni già nella collezione della principessa di Viggiano (vedi cat. asta N. 64), ma è una composizione, in fondo, di origine romana e precisamente marattesca, ed è romano anche questo piccolo dipinto, che di molto si avvicina alle opere di Filippo Lauri.

Sono esposte tre opere inedite del Piazzetta: il modello per la pala d'altare eseguita tra il 1725 e il 27 per l'oratorio della Fava di Venezia; un *San Francesco di Paola* e una *Sacra Famiglia*. Il primo, data l'alta qualità e il singolarissimo stato di conservazione, porta un prezioso contributo alla conoscenza delle possibilità pittoriche del Piazzetta in quel periodo; per il secondo, anche di ottima qualità, proporrei una datazione intorno al 1730-35, al tempo delle mezze figure di pastori, di mendicanti, di contadini, contemporanee dell'Estasi di San Francesco di Vicenza; il terzo è opera molto tarda, quasi sicuramente del decennio 40-50.

Sono esposte, poi, anche opere conosciute del Piazzetta, come il San Pietro in preghiera della collezione Scholz-Forni di Amburgo, datato giustamente dal Goering tra il 1735 e il '40 e le due scene pastorali già della seconda raccolta Scopinich di Milano. A proposito di queste due ultime opere però, non ostante la buona critica di cui godono, mi sembrerebbe più opportuno parlare di derivazioni piazzettesche, di mano, per esempio, di un Maggiotto. Il N. 16, una *Sacra Famiglia* attribuita al Piazzetta, è invece opera tipica del Cappella.

A Giovan Battista Pittoni è dedicata un'intera saletta. Nove dei quadri ivi esposti sono inediti. Eccezionale per qualità il *S. Girolamo*, già noto per diverse pubblicazioni. Il numero 29 a lui attribuito





G. B. Tiepolo: Ritratto di fanciulla con « bauta ». - (Collezione Brass).

è opera di un tirolese, e precisamente di Johann Georg Platzer.

Attribuita con molte probabilità di esattezza a Nicola Grassi, è esposta una *Madonna col Bambino* similissima ad un'altra, apparsa recentemente, con la stessa ascrizione, in una mostra della galleria Asta a Milano. Giova ricordare che ambedue questi di-

pinti sono strettamente legati ad una *Sacra Famiglia* del Museo di Cavalese attribuita dal Fiocco a Giovanni Antonio Guardi.

Sei dipinti sono esposti sotto il nome di Giovanni Battista Tiepolo. Il primo, *L'Agar scacciata*, era già noto agli studiosi in merito alla pubblicazione del Morassi nel « Burlington Magazine ».





Sia che la data apposta debba leggersi 1717 o 1719, è, cronologicamente, il primo dipinto datato del Tiepolo che si conosca; segue cioè di un anno o di tre anni il *Sacrificio d'Isacco* dell'Ospedaletto. E' stato giustamente notato dalla critica recente come da queste opere del Tiepolo poco più che ventenne si posson trarre chiare conclusioni sull'importanza formativa che ebbe il Bencovich nei suoi riguardi; relazione che non era sfuggita a Giannantonio Moschini. E si potrebbe aggiungere, proprio a proposito di quest'*Agar*, come, per tramite certo del Bencovich, giungessero ancora al Tiepolo, non troppo attutiti, echi della fredda ed elegante accademia post-carraccesca del Cignani. Anche noto agli studiosi per la pubblicazione del Goering in «Pantheon» e perché esposto a Londra nel 1939 alla mostra di Pittura Veneziana nella galleria Mutthiesen, è il ritratto di *Fanciulla con «bauta»* della collezione Brass. Il più bel quadro forse di quanti qui sono esposti.

I numeri 35, 36 e 37, attribuiti a Giovan Battista Tiepolo sebbene in stretta relazione con le opere

di Gian Domenico, potrebbero appartenere alla tarda attività del padre. Del numero 35 esiste una replica con pochissime varianti esposta, con l'iscrizione dubitativa a Gian Domenico, alla mostra di Ca' Rezzonico del 1936.

Il numero 39, sempre attribuito a Tiepolo (Max Goering), presenta molte affinità con le opere dello Zugno.

Le due scene di genere (Numeri 40 e 41), attribuite dal Fiocco a Giovan Antonio Guardi, devono invece ascrivarsi ad un bolognese, vicino al Mitelli se non al Mitelli stesso.

Attribuiti a Pietro Longhi sono esposti nove quadri. Inedito un ritratto di piccolo violinista, una figurina esile e assottigliata, viva appena, per gracile linfa, al limite della trasognata estaticità del fantoccio, in un ambiente di improbabili prospettive dove il candido vestitino di seta argentata che stringe le membra sottili, risplende di una luce fredda e irreale sui toni caldi del fondo ricercati con pazienza morandiana. Inedite ancora alcune di quelle scene d'interno dove, con una intimità umana e raccolta Pietro Longhi s'indugia sulla affabilità quotidiana e casalinga, sull'attutita dimestichezza d'una vita che si svolge chiara e serena nella sicurezza di una tranquillità abitudinaria e ormai caramente familiare.

Non convaliderei l'attribuzione a Pietro Longhi per il ritratto femminile numero 54, di qualità troppo scadente, e per la bambina con tombolo numero 55 più vicina, se mai, al Cerruti. Il bellissimo ritratto di gentiluomo (N. 56) va restituito ad Alessandro Longhi, di un periodo giovanile. Lo direi anzi una delle sue opere più notevoli.

Sono esposti cinque dipinti di Francesco Guardi; cinque sue opere di figura, inedite, una delle quali, il ritratto di Andrea Dolfìn, firmata e datata 1783. Questo ritratto, opera tarda del Guardi, così lontano, negli intenti, dai frutti della sua più nota attività di figurista (le storie di Tobio all'Angelo Raffaele di Venezia, per esempio), porta un nuovo importante contributo alla conoscenza dell'artista. Nel bel scelto gruppo di ritratti di Alessandro Longhi segnaliamo il ritratto di gentiluomo con cane, inedito, da annoverarsi tra le sue opere più belle.

Nel chiudere la breve rassegna, sorge spontanea la conclusione che questa mostra ha servito a far conoscere meglio la pittura del Settecento veneziano. E non è cosa, questa, di scarso merito.

GIULIANO BRIGANTI