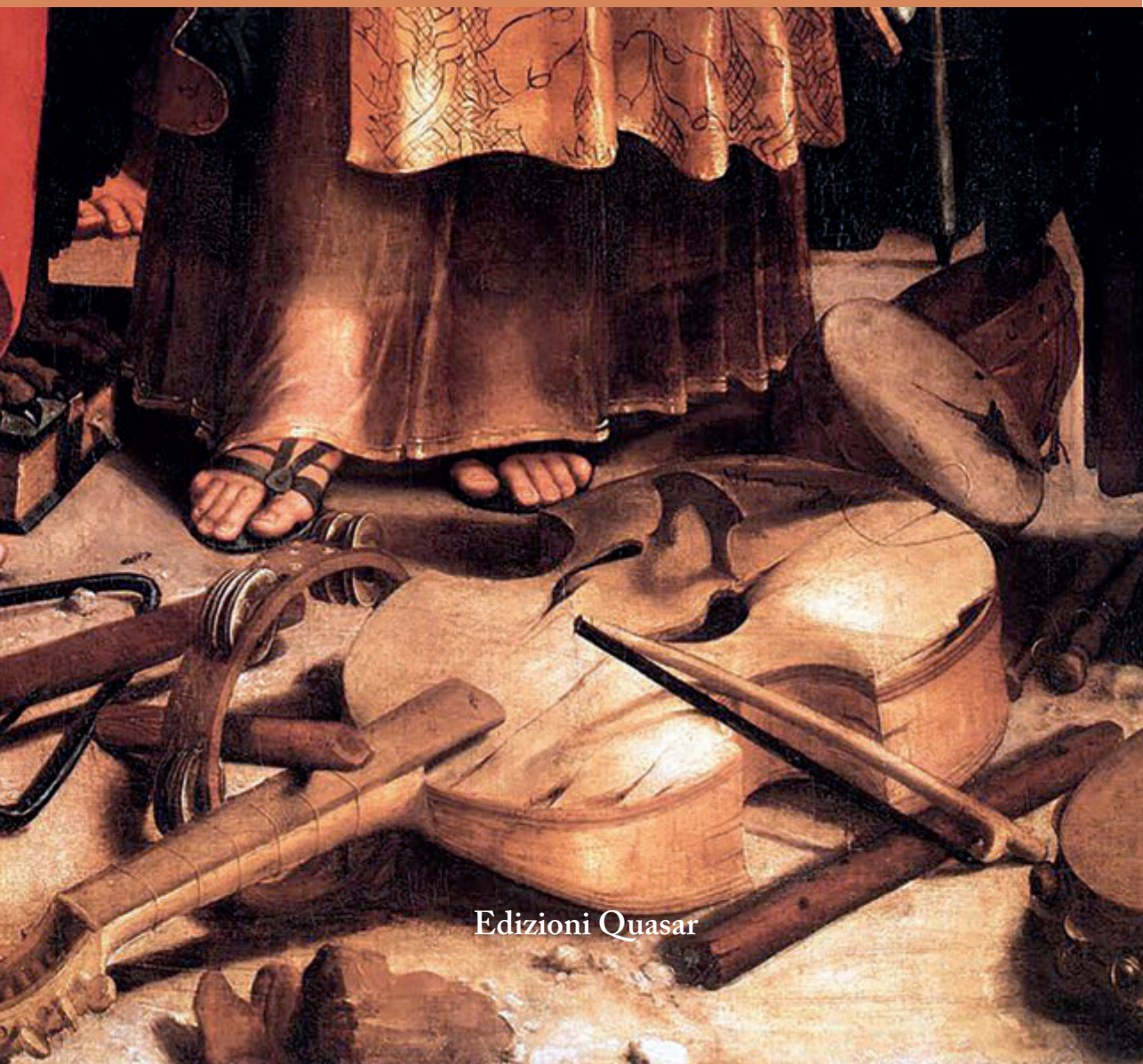


estratto

Amica veritas.

Studi di Storia dell'arte in onore di Claudio Strinati

a cura di
Antonio Vannugli



Edizioni Quasar

Il volume è stato realizzato grazie ai contributi di:

Accademia Nazionale di San Luca, Roma
Giorgio Baratti, Milano
Duccio Bencini, Firenze
Maurizio Canesso, Parigi
Giancarlo e Andrea Ciaroni - Altomani & Sons, Milano e Pesaro
Enrico Frascione, Firenze
Fabrizio Lemme, Roma
Fabio Massimo e Tommaso Megna, Roma
Francesco Micheli, Milano
Carlo Orsi, Milano
Walter Padovani, Milano
Casimiro Porro, Milano
Giovanni Pratesi, Firenze
Tiziana Sassoli - Fondantico, Bologna
Marco Voena, Milano
E a un finanziamento dell'Università degli Studi del Piemonte Orientale –
Dipartimento di Studi Umanistici

In copertina:

Raffaello, *Estasi di santa Cecilia*, particolare con gli strumenti musicali

ISBN 978-88-5491-110-9

© Roma 2020, Autori e Edizioni Quasar di Severino Tognon

Edizioni Quasar di Severino Tognon
via Ajaccio 41-43, I-00198 Roma
tel. 0685358444, fax 0685833591
www.edizioniquasar.it
per ordini e informazioni: qn@edizioniquasar.it

Tutti i diritti sono riservati/All rights reserved

Amica veritas.

Studi di Storia dell'arte in onore di Claudio Strinati

a cura di
Antonio Vannugli

Indice

Prefazione	p. 9
<i>Vincenzo Abbate, L'Assunta</i> di Alcamo nel contesto socio-religioso della Sicilia d'inizio Seicento.	» 13
<i>Gioacchino Barbera, Su alcuni dipinti di soggetto sacro di Natale Attanasio e su tre disegni inediti per Lacrimae rerum</i>	» 25
<i>Maria Giulia Barberini, La cappella Guglielmi in Santa Maria dell'Orazione a Civitavecchia tra Pio IX e Leone XIII</i>	» 35
<i>Fabio Benzi, Il Bal Tic-Tac di Giacomo Balla. Nuove indagini.</i>	» 49
<i>Olivier Bonfait, Caravage à Paris autour de 1800: un nom, trois artistes</i>	» 61
<i>Luca Calenne, Il laboratorio iconografico di Gregorio Preti</i>	» 77
<i>Claudia Cieri Via, Gabriele Paleotti e il ruolo delle immagini fra figurabilità e memoria nell'età di Gregorio XIII</i>	» 89
<i>Paolo Coen, Arte e rivoluzione industriale nella fonderia di Alessandro Nelli: origini, modelli e contesto di un'impresa di Roma capitale</i>	» 101
<i>Roberto Contini, Giusto un fiammingo oppure "Giusto Fiammingo"?</i>	» 121
<i>Frank Dabell, Galeotto da Girone, the patron of Vasari's first public work in Rome, 1544</i>	» 129
<i>Elisa Debenedetti, Giovanni Antinori e gli Obelischi romani.</i>	» 147
<i>Harula Economopoulos, Aubertus Miraeus e l'immagine di santa Cecilia nei Paesi Bassi meridionali nel primo Seicento</i>	» 163

- Alia Englen*, Fonti sulla chiesa di San Cesareo, denominata “de Appia”: un manoscritto inedito di Giovanni Bruzio (1614-1692) presso la Biblioteca Apostolica Vaticana » 177
- Barbara Fabjan*, Tavole quattrocentesche a Sant’Angelo Romano » 185
- Lorenzo Finocchi Ghersi*, Tiepolo a Milano: a margine di una mostra newyorchese » 193
- Christoph Luitpold Frommel*, Antonio da Sangallo il Giovane e Raffaello a Villa Madama » 201
- Marco Gallo*, Documenti sulla pala Melchiorri di Orazio Borgianni del 1608 per la chiesa di San Francesco a Ripa » 215
- Jörg Garms*, Omaggio a Gaspar van Wittel: le vedute ideate » 235
- Józef Grabski*, Per il processo creativo di Antonio Canova: il caso del ritratto scultoreo del giovane principe Henryk Lubomirski commissionato dalla principessa Izabela Elżbieta Lubomirska. » 245
- Michel Hochmann*, Federico Zuccaro et Girolamo Muziano » 253
- Pierluigi Leone de Castris*, Bernardo Cavallino: una Susanna e un San Pietro ottagonale » 273
- Francesco Federico Mancini*, Una tavola pintoricchiesca proveniente dai “tesori della Russia” » 283
- Lorenza Mochi Onori*, L’immagine della Madonna nella cultura di corte del Quattrocento: un ponte fra Oriente e Occidente. » 295
- Raffaella Morselli*, Il diario di lavoro di Elisabetta Sirani e la gestione familiare dei suoi profitti » 307
- Angela Negro*, Precisazioni sull’attività romana di Andrea Procaccini. . . . » 321
- Antonella Pampalone*, Lo stuccatore Stefano Fuccari: ipotesi, precisazioni e aggiunte » 329

- Enrico Parlato*, Con chi parla Raffaello? Attorno al Doppio ritratto del Louvre » 343
- Anna Maria Pedrocchi*, La SS. Trinità dei Pellegrini: un'ipotesi per Livio Agresti » 353
- Paolo Portoghesi*, La porta "magica" di Borromini » 367
- Marco Pupillo*, Alessandro Maganza «dei poveri molto misericordioso»: religione e cultura di un pittore letterato » 381
- Amedeo Quondam*, Raffaello e Castiglione » 393
- Marco Riccòmini*, La dama sul sofà » 409
- Pierre Rosenberg*, Poussin et non Fabrizio Chiari » 421
- Sergio Rossi*, Precisioni su alcune "Madonne del davanzale" da Domenico Ghirlandaio ad Antoniazio Romano » 425
- Herwarth Röttgen*, Riflessioni autocritiche sulla cupola di San Pietro . . . » 439
- Marion Röttgen*, L'immagine come aforisma: C.D. Friedrich, Due uomini sulla riva del mare – C.M. Schulz, Charlie Brown e Snoopy sulla riva del mare » 443
- Barbara Savina*, Il ritrovamento di un'interessante versione dei Bari: ancora su Caravaggio tra originali e copie » 447
- Erich Schleier*, Giovanni Lanfranco: Ercole e Onfale. Un quadretto inedito e un suo disegno preparatorio » 461
- Guendalina Serafinelli*, Interpretare Ovidio. Luigi Garzi, il mito di Alfeo e Aretusa e una nota su Hinrich Krock » 469
- Francesco Solinas*, Una Madonna del Latte di Artemisia Lomi Gentileschi, lasciata a Firenze e ritrovata in Normandia » 485
- Andrea Spiriti*, Due effigi riconosciute di Federico II di Hohenstaufen . . » 495

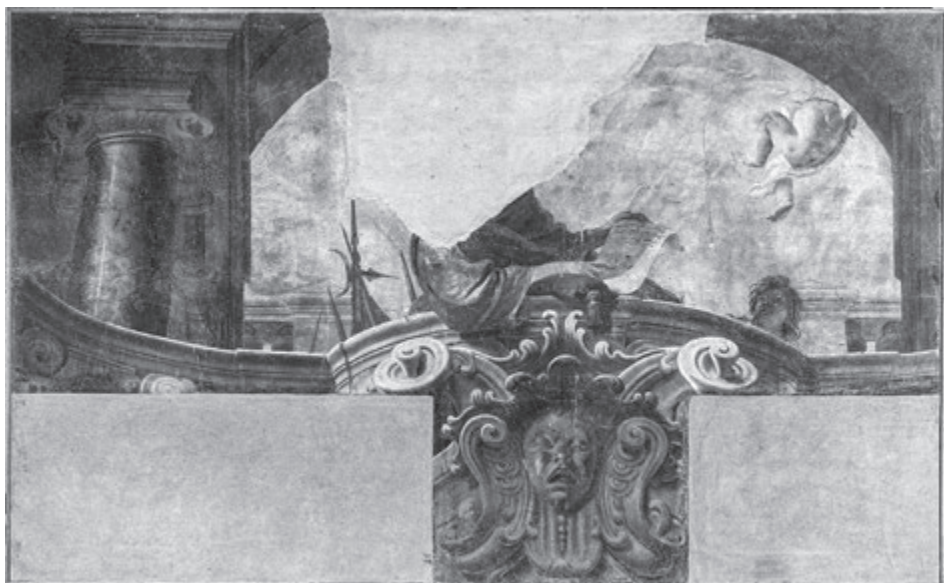
<i>Marco Tanzi</i> , Per la ritrattistica del Cinquecento in Valpadana: da El Greco a Lattanzio Gambara	» 505
<i>Vitaliano Tiberia</i> , Ricordo di Angelo Canevari disegnatore	» 515
<i>Patrizia Tosini</i> , Palinsesto borghesiano: un Muziano “seicentesco”.	» 525
<i>Marco Vaccaro</i> , Ritrovamenti di pittura romana in Abruzzo: dipinti di Marcantonio dal Forno, Giovan Battista Benci, Pietro Lucatelli e della bottega di Giacinto Brandi	» 533
<i>Antonio Vannugli</i> , Orazio Borgianni e il ritratto funerario di Torquato Tasso in Sant’Onofrio al Gianicolo	» 545
<i>Maria Lucrezia Vicini</i> , Andrea Generoli, François Perrier e il fregio di Perin del Vaga in palazzo Spada	» 561
Tavole a colori	» 571
Referenze fotografiche	» 605

Tiepolo a Milano: a margine di una mostra newyorchese

Lorenzo Finocchi Gherzi

La mostra tiepolesca sui perduti affreschi di palazzo Archinto a Milano, tenuta alla Frick Collection di New York tra aprile e luglio 2019 (*Fig. 1; Tav. XI*), si è segnalata indubbiamente come un'iniziativa lodevole da parte di Xavier F. Salomon, che nella prestigiosa istituzione americana ricopre il ruolo di Peter Jay Sharp Chief Curator¹. Nonostante alcune sorprendenti imprecisioni iniziali – «Until the unification of Italy in 1861, Milan remained Austrian» (*sic*, p. 9); la denominazione della milanese porta Tosa fatta risalire al verbo radere (*sic*, p. 15) – Salomon, con l'ausilio di due studiosi di pittura veneta, Andrea Tomezzoli e Denis Ton², ha voluto portare all'attenzione del pubblico un forte spunto di riflessione sulle rovine che i bombardamenti angloamericani causarono al cuore di Milano nell'ultimo conflitto mondiale, travolgendone quell'armonia di spazi e

Fig. 1. Giambattista Tiepolo, *Trionfo delle arti e delle scienze* (già Milano, Palazzo Archinto), frammento, 1731. Milano, Museo del Castello Sforzesco.



architetture che per altro il fascismo aveva già iniziato a compromettere con gli sventramenti degli anni trenta intorno al Duomo. È singolare, ma vale la pena sottolineare che, forse anche per la meritoria sobrietà borromaica dei milanesi, di rado, in seguito, si sia fatto riferimento alle distruzioni belliche, come se la città fosse animata dal desiderio positivo di dimenticare un passato in cui era stata culla e poi capitale di un regime nefasto. Con una rapida ricostruzione, a volte inevitabilmente sommaria, dati i tempi duri del dopoguerra, Milano ha assunto il volto controverso che conosciamo, e che spesso ci porta a dire che, come è vero, per osservarne il meglio bisogna aprire porte chiuse, che danno magari in splendidi cortili silenziosi con viste insospettate, o ci introducono in raccolte d'arte di grande pregio, ma custodite gelosamente. La mostra, quindi, si è distinta dal solito clamore propagandistico di analoghe iniziative che puntano all'eccezionalità delle opere presenti, per proporre al visitatore un'insolita immersione in un malinconico contesto lontano nel tempo e non più esistente, illustrato da foto d'epoca precedenti e seguenti la distruzione del palazzo, accompagnate da quei dipinti e disegni generalmente ritenuti connessi per tema agli affreschi che Tiepolo, per la prima volta attivo oltre i confini della Serenissima, si trovò a compiere, tra il 1730 e il 1731³.

Da tale partenza, tuttavia, ci si sarebbe aspettato un adeguato sforzo critico da parte degli estensori del catalogo, al fine di discutere e commentare, sulla base della bibliografia pregressa, le numerose lacune che punteggiano la carriera professionale di Giambattista Tiepolo, tanto da giovane che negli ultimi anni della sua misteriosa vita madrilena. Fu presto dimenticato dopo la morte nel 1770, forse perché lontano da Venezia, e certo anche per il precipitare degli avvenimenti europei tra Sette e Ottocento, che contribuirono a instaurare un gusto pittorico ben lontano tanto dalle lumeggiature contrastate della sua pittura giovanile che da quelle solari e trionfanti che segnano la pittura della maturità. Dopo la famosa stroncatura longhiana del pittore, bisognerà aspettare la fine intuizione di Adriano Mariuz, nel 1996, in occasione della mostra veneziana commemorativa del terzo centenario della nascita⁴, per ritrovarne l'eccezionale valenza tecnica ed espressiva, libera da preconcetti accademici, affascinante per la rapidità del tocco, la forza costruttiva della luce sui colori brillanti e l'ironia scanzonata mista a dramma rilevabile spesso nei suoi tanti dipinti profani e nelle celebri incisioni dei *Capricci* e degli *Scherzi di fantasia*. Con tali concetti ormai acquisiti, per i curatori

sarebbe stato meglio – invece di ripeterli pedissequamente lungo il percorso cronologico della formazione di Giambattista, abbozzato da molti anni ma ancora non chiaro – mettere a fuoco i punti salienti su cui si fondò il progetto decorativo di palazzo Archinto. Progetto che, ad esempio, poco ha a vedere con la precedente decorazione a fresco di villa Baglioni a Massanzago (1719-20), che pur gli viene accostata⁵. Qui il tema della caduta di Fetonte è motivo per l'apertura illusoria del soffitto e delle pareti del salone della villa in senso schiettamente tardobarocco, mentre la grande novità di come Tiepolo illustra il tema in una delle sale del palazzo milanese è il modello veronesiano del soffitto della chiesa veneziana di San Sebastiano, come denotava la formula neocinquecentesca della scena inserita in una grande cornice ovale. Nel lucido rigore delle incorniciature degli affreschi già nel palazzo Archinto, ben si nota la distanza d'impostazione che caratterizza il precedente progetto pittorico di Tiepolo per il soffitto veneziano del salone di palazzo Sandi, in cui è arduo vedere «the results of Tiepolo's passionate study of Paolo Veronese», mentre palese, come non si manca di affermare, è l'«intelligent interpretation of Sebastiano Ricci»⁶, pittore dal quale Tiepolo pare distaccarsi giusto con l'incarico ricevuto dagli Archinto. Un netto cambiamento di stile in senso neoveronesiano, quindi, che, pur passato sotto silenzio dai tre autori nel catalogo, è elaborato da Tiepolo nel momento in cui per la prima volta si trova di fronte una committenza diversa da quella veneziana, vale a dire la cerchia nobiliare lombarda, laicamente dedita allo studio filologico della storia e delle scienze, riunita in seno alla Società Palatina sotto la guida di Ludovico Antonio Muratori, di cui Carlo Archinto era stato uno dei fondatori. La copiosa produzione di Tiepolo di disegni per illustrazioni a stampa da inserire nei volumi della raccolta del *Rerum Italicarum Scriptores* – di cui il dodicesimo, del 1728, era stato sì dedicato alla Serenissima, com'era noto, ma anche da essa finanziato, come provato da chi scrive con documenti inediti⁷ – testimonia che Tiepolo fosse conosciuto nell'ambiente milanese per la costante collaborazione editoriale, sovrintesa da Filippo Argelati, bibliotecario di casa Archinto. Come ho affermato in passato, e come si scrive in catalogo senza farvi riferimento⁸, la presenza di Tiepolo a Milano nel 1730 non sembra quindi dovuta a suoi specifici rapporti personali, bensì a un interesse del governo veneziano nel proporre un artista così talentuoso a una moderna confraternita laica, che sosteneva l'impegno per lo sviluppo culturale di una città come Milano, tra le più importanti dell'impero d'Austria, dove il razionalismo



Fig. 2. Giambattista Tiepolo, *Continenza di Scipione*, particolare con i ritratti di Girolamo Mengozzi Colonna e di Giandomenico Tiepolo all'età di quattro-cinque anni circa, 1732. Milano, Palazzo Casati.



Fig. 3. Giambattista Tiepolo, *Giudizio di Salomone*, particolare con i ritratti di Giandomenico Tiepolo all'età di sei-sette anni circa, di Girolamo Mengozzi Colonna e di Giambattista Tiepolo all'età di trentotto-trentanove anni circa, 1734. Udine, Palazzo Patriarcale.

imperante nella classe dirigente, sul piano artistico, implicava un raffreddamento del ridondante gusto tardobarocco a favore di un purismo neocinquecentesco che identificava in Paolo Veronese un chiaro modello di eccellenza nella decorazione d'interni.

Già dalla fine del 1730 le diverse scene mitologiche di Giambattista nei soffitti del palazzo Archinto avevano colpito l'aristocrazia milanese. Ne è prova la lettera inviata da Venezia dal pittore il 14 aprile 1731 al conte milanese Giuseppe Casati, il quale premeva perché iniziasse a decorare la galleria che corre tuttora alla sommità del salone delle feste del palazzo che egli aveva terminato di ristrutturare⁹. Senza entrare nella complessità di argomenti affrontati in altra sede, è opportuno ricordare che l'avvio a una cosciente ripresa neoveronesiana procede ancora più spedito in palazzo Casati, in cui non a caso le quadrature sembrano essere state progettate da Girolamo Mengozzi Colonna, che ritroviamo nell'uomo corpulento dal viso aggrottato con vicino il ritratto del piccolo Giandomenico, figlio di Giambattista, entrambi presenti ugualmente nel *Giudizio di Salomone* nel soffitto di una delle sale del palazzo Patriarcale di Udine (Figg. 2-3), dove compare



Fig. 4. Giambattista Tiepolo, *Banchetto di Antonio e Cleopatra*, particolare con i ritratti di Giambattista Tiepolo all'età di cinquantquattro anni circa e di Girolamo Mengozzi Colonna, circa 1750. Venezia, Palazzo Labia.

anche uno splendido autoritratto di Tiepolo ormai vicino ai quarant'anni¹⁰. Questa scena, in particolare, che è sempre stata considerata segno della piena evoluzione veronesiana di Tiepolo, è coerentemente databile al 1734, data alla quale ritengo debba risalire l'affresco nel soffitto ancora nel palazzo Patriarcale di Udine con la *Caduta degli angeli ribelli*, che giudico immediata derivazione dal grande affresco sulla volta del salone di palazzo Casati. Anche solo da queste rapide conclusioni è possibile comprendere l'importanza dell'esperienza milanese per Tiepolo, che a partire da questi primi anni trenta si avvia lungo un percorso che ne avrebbe fatto un artista originale e innovativo, nel senso di padroneggiare un fare pittorico spigliato, sorprendente nel rapido dipanarsi delle storie, di gusto modernamente rococò. Tra le opere in mostra

figuravano i dipinti generalmente considerati preparatori agli affreschi, come i bozzetti per il *Trionfo delle Arti e delle Scienze* (Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga), per il *Perseo e Andromeda* (New York The Frick Collection) e per l'*Apollo e Fetonte*, nei tre esemplari del Los Angeles County Museum of Art, dell'Akademie der Bildenden Künste di Vienna e del Bowes Museum di Barnard Castle. Giusto su quest'ultimo, dato per autografo, sento di condividere con Beverly Brown seri dubbi che si tratti di un *pastiche* ottocentesco, considerata la qualità imbarazzante di certi dettagli, come le figure nella parte bassa del dipinto e lo stesso Fetonte, rappresentato nudo in maniera del tutto incongrua¹¹. Stranamente, infine, il bel disegno preparatorio per l'affresco con *Apollo e Fetonte* del British Museum (Fig. 5) viene declassato a «School of Giambattista Tiepolo», poiché «the penstrokes in the British Museum piece appear lighter, more delicate and descriptive, less 'constructive'»¹² dei tratti che si possono rilevare in altri disegni autografi databili intorno al 1730. Ma tali conclusioni non convincono poiché, trattandosi di uno studio preliminare alla scelta finale per l'incorniciatura della scena, è logico che le



Fig. 5. Giambattista Tiepolo, *Apollo e Fetonte*, studio preparatorio, circa 1730. Londra, British Museum.



Fig. 6. Giambattista Tiepolo e Girolamo Mengozzi Colonna, particolare dello studio preparatorio per la volta del salone di palazzo Casati, 1732. New York, The Pierpont Morgan library & Museum.

figure avessero meno rilievo, poiché l'elaborato serviva a verificarne l'impianto generale. Questo sembra dimostrato anche dalla recente attribuzione a Tiepolo del progetto per la volta del salone di palazzo Casati a Milano (New York, Pierpont Morgan Library) (Fig. 6), proposta di recente da chi scrive e condivisa da altri studiosi¹³, in cui le parti figurative sono trattate con la leggerezza necessaria per valutarne i rapporti di proporzione visiva e luministica che si sarebbero creati con la quadratura una volta realizzato l'affresco.

NOTE

¹ X.F. SALOMON, A. TOMEZZOLI, D. TON, A. KLUTZER, *Tiepolo in Milan. The Lost Frescoes of Palazzo Archinto*, catalogo della mostra (New York, The Frick Collection, 6 aprile – 14 luglio 2019), New York 2019.

² Entrambi lo hanno già assistito in passato nel corso di avvincenti ricerche su Paolo Veronese attraverso gli Stati Uniti *coast to coast*: cfr. X.F. SALOMON, *Divagazioni sulle allegorie*, in V. ROMANI (a cura di), *Quattro Veronesi venuti da lontano*, Vicenza 2014, pp. 37-54.

³ L. FINOCCHI GHERSI, *Tiepolo a Milano. La decorazione dei palazzi Archinto, Casati e Clerici*, Roma 2016, pp. 38-46.

⁴ A. MARIUZ, *Giambattista Tiepolo: "il vero mago della pittura"*, in D. COMERLATI, A. BAYER (a cura di), *Giambattista Tiepolo 1696-1996*, catalogo della mostra (Venezia, Museo del Settecento Veneziano, 6 settembre – 8 dicembre 1996, e New York, Metropolitan Museum of Art, 24 gennaio – 27 aprile 1997), Milano 1996, pp. 3-13.

⁵ A. TOMEZZOLI, *Giambattista Tiepolo Fresco Painter*, in SALOMON, TOMEZZOLI, TON, KLUTZER, *op. cit.*, p. 55.

⁶ *Ibid.*, p. 68.

⁷ FINOCCHI GHERSI, *op. cit.*, pp. 38-40.

⁸ D. TON, *Tiepolo in Milan. Culture, Publishing, and Art in the Archinto Cycle*, in SALOMON, TOMEZZOLI, TON, KLUTZER, *op. cit.*, p. 88.

⁹ FINOCCHI GHERSI, *op. cit.*, pp. 46-47.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 50-53. Per il confronto con il ritratto di Girolamo Mengozzi Colonna accanto a quello di Giambattista nell'affresco del *Banchetto di Antonio e Cleopatra* in palazzo Labia (circa 1750) a Venezia (Fig. 4), cfr. A. MARIUZ, *Le storie di Antonio e Cleopatra. Giambattista Tiepolo e Girolamo Mengozzi Colonna a palazzo Labia*, Venezia 2004, p. 56.

¹¹ B.L. BROWN, *Tiepolo in Milan. The Lost Frescoes of Palazzo Archinto, Frick Collection, New York* (recensione), in "The Burlington Magazine", 161, 2019, pp. 583-585.

¹² X.F. SALOMON, *School of Giambattista Tiepolo, Apollo and Phaeton, ca. 1730-40*, in SALOMON, TOMEZZOLI, TON, KLUTZER, *op. cit.*, p. 129.

¹³ FINOCCHI GHERSI, *op. cit.*, pp. 53-55; W. BARCHAM, A. PANZERA, *Two Drawings by Giovanni Battista Tiepolo for an Unidentified Ceiling*, in "Master Drawings", 53, 2015, pp. 343-364.



Tav. XI. Giambattista Tiepolo, *Trionfo delle arti e delle scienze* (già Milano, Palazzo Archinto), frammento, 1731. Milano, Museo del Castello Sforzesco.