

vedere e rivedere

COLLANA DI STUDI IN STORIA DELLE ARTI

4

LO SGUARDO DI ORIONE

Studi di storia dell'arte per Mario Alberto Pavone

a cura di

Adriano Amendola, Loredana Lorizzo, Donato Salvatore

DE LUCA EDITORI D'ARTE

Sommario

- | | | | |
|----|---|----|--|
| 11 | <i>Presentazione</i>
Luca Cerchiai | 53 | <i>Tre bozzetti barocchi: due Luca Giordano e un Giacomo Del Po</i>
Pierluigi Leone de Castris |
| 13 | <i>Lo sguardo di Mario Alberto Pavone</i>
Adriano Amendola, Loredana Lorizzo, Donato Salvatore | 59 | <i>Tre Beinaschi per Mario Alberto</i>
Francesco Petrucci |
| 19 | <i>Un ricordo di Mario Alberto Pavone</i>
Francesco Abbate | 63 | <i>Alcune novità su Giovan Battista Beinaschi e i due Solimena</i>
Simona Carotenuto |
| | ARTE MERIDIONALE | 69 | <i>Riflessioni e ipotesi su Angelo e Francesco Solimena tra Cava, Nocera e Sarno</i>
Enrico De Nicola |
| 23 | <i>Salerno e la maniera greca</i>
Giuseppa Z. Zanichelli | 75 | <i>Da Preti al giovane Solimena: una proposta per il 'San Sebastiano' Oppé</i>
Viviana Farina |
| 27 | <i>Un nuovo paesaggio sacro? Milano e suoi santi in Langobardia Minor nel IX secolo</i>
Francesca Dell'Acqua | 81 | <i>Un modello per l'argentario Giuseppe Conforto e un'aggiunta a Paolo De Matteis</i>
Antonello Ricco |
| 33 | <i>Un pulpito ligneo per la cattedrale di Salerno alla metà del XII secolo</i>
Maddalena Vaccaro | 87 | <i>Viceré in posa. Un ritratto di Paolo de Matteis a Isola Bella</i>
Ilaria Telesca |
| 39 | <i>Incursioni quattrocentesche e cinquecentesche</i>
Donato Salvatore | 93 | <i>Aggiunte a Giacomo Farelli «eruditissimo et esatto pittore»</i>
Roberto Carmine Leardi |
| 47 | <i>Jusepe de Ribera e la cappella del Tesoro del Duomo di Napoli</i>
Elisabeth Oy-Marra | | |

-
- | | | | |
|-----|--|-----|---|
| 97 | <i>Un inedito del pittore Giovanni Segala a Bisceglie. Storia travagliata di un dipinto tra conservazione e restauro</i>
Mimma Pasculli Ferrara | 157 | <i>Aggiunte al catalogo di Lucia e Felice Torelli</i>
Irene Graziani |
| 103 | <i>Nell'orbita di Cosimo Fanzago: gli esordi di Nicola Fumo e Lorenzo Vaccaro</i>
Giuseppina Merola | 161 | <i>Il console Smith e Tiepolo</i>
Lorenzo Finocchi Ghersi |
| 109 | <i>Francesco Raguzzino e il paliotto con l'Adorazione dei pastori nel Duomo di Benevento</i>
Manuela D'Angelo | 165 | <i>Due inediti di Giacinto Diano</i>
Adriano Amendola |
| 113 | <i>Pittura del Settecento a Chieti: precisazioni e proposte per Giovan Battista Lama e Nicola Maria Rossi</i>
Marco Vaccaro | 169 | <i>Due disegni inediti di Giovan Paolo Panini per il Giubileo del 1750</i>
Caterina Volpi |
| 119 | <i>Considerazioni su un inedito di Fedele Fischetti</i>
Valentina Lotoro | 177 | <i>Due tele romane di Lambert Krabe tra Subleyras e Benefial</i>
Andrea Bacchi |
| 127 | <i>Postilla. La questione Villa-Sanguineti</i>
Angelo Trimarco | 183 | <i>Vite esemplari. Lady Sidney Morgan e Salvator Rosa</i>
Antonella Trotta |
| | COLLEZIONISMO | 189 | <i>Lorenzo Lotto au Musée de Reims : le Portrait d'un cardinal provenant de la collection Campana</i>
Stéphane Loire |
| 133 | <i>Riconsiderando la 'Susanna e i vecchi' di Carlo Saraceni e studio</i>
Maria Giulia Aurigemma | 195 | <i>Galka Scheyer e il Norton Simon Museum. The Blue Four Collection</i>
Maria Passaro |
| 141 | <i>«Benefattore singolare». Pellegrino Peri tra Giovan Battista Beinaschi, Giovanni Peruzzini e Sebastiano Ricci</i>
Loredana Lorizzo | 201 | <i>L'inventario del possibile. Appunti sulla collezione André Breton</i>
Stefania Zuliani |
| 151 | <i>Desubleo per i Lumaga</i>
Alberto Craievich | 208 | TAVOLE

ICONOGRAFIA |
| | | 243 | <i>Tre dipinti della "scuola" di Perugia: Pintoricchio, Mariano</i> |

	<i>di ser Austerio, Giovanni di Pietro detto lo Spagna</i> Francesco Federico Mancini	279	<i>Il San Nicola da Tolentino di Francesco Guarino</i> Riccardo Lattuada
253	<i>Una gemma antica e un disegno di Giulio Romano: rimembranze iconografiche mantovane nell'Arianna e nell'Atalanta di Guido Reni</i> Raffaella Morselli	285	<i>Aggiunte a Padovanino</i> Linda Borean
259	<i>Prospero Fontana 'dimenticato': una pala d'altare a Castelfranco Emilia</i> Sonia Cavicchioli	289	<i>Athanasius Kircher e l'iconografia del paesaggio archeologico</i> Camilla S. Fiore
263	<i>L'ultimo disegno di Luca Cambiaso</i> Lauro Magnani	297	<i>Una Catastasi di Paolo Pagani e il Regno di Napoli</i> Andrea Spiriti
271	<i>La Betsabea al bagno di Giovanni Battista Salvi detto il Sassoferrato</i> Cristina Galassi	303	<i>Giambattista Tiepolo: il Castigo dei serpenti</i> Giuseppe Pavanello
		309	<i>Bibliografia</i>
		343	<i>Indice dei nomi</i>

Il console Smith e Tiepolo

LORENZO FINOCCHI GHERSI

Nell'accurata e sempre valida disamina dell'ampia committenza artistica di Joseph Smith – il celebre console britannico di stanza a Venezia sin dall'avvio del Settecento, morendovi a circa novantacinque anni il 6 novembre del 1770 – Frances Vivian così s'interrogava su un fatto alquanto sorprendente: «La lacuna che più ci sorprende nella collezione dello Smith, fu quella del genio che allora dominava sulla scena veneziana: Giambattista Tiepolo»¹. Un punto che tuttora suscita perplessità in assenza di evidenti prove documentarie a carico di un reale disinteresse dello Smith per un pittore che si fa fatica a pensare non suscitasse anche in lui il plauso generale che lo accompagnava in patria e all'estero. La fama di collezionista e committente di Smith è soprattutto legata alla scoperta del genio di Canaletto e al suo successo incomparabile con quello di altri artisti italiani in seno all'ala più brillante dell'aristocrazia britannica. Tuttavia è sicuro che il console dovette possedere un *Banchetto di Cleopatra* di Tiepolo, citato e riprodotto a stampa nella *Raccolta di cento dodici stampe di pitture della Storia sacra* di Pietro Monaco nel 1743, con il titolo *Banchetto di Nabal*, presumibilmente coincidente con il dipinto oggi conservato a Parigi nel Museo Cognacq-Jay² (Fig. 1). È quindi singolare che poco dopo decidesse di cederlo a Francesco Algarotti, indicato come proprietario nelle successive edizioni della *Raccolta*, il quale non mancò di appassionarsi al soggetto a tal punto da acquistarne da Giambattista una versione ben più ampia e magniloquente, destinandola al conte di Brühl per la collezione del re di Sassonia. Il 31 gennaio 1744 Algarotti scriveva al conte di aver acquisito un dipinto «qui pût donner à Sa Majesté une juste idée de l'Ecole Vénitienne dans le genre le plus noble et le plus majestueux. C'est un tableau que Mr. Tiepolo avait commencé il y a quelque temps pour d'autres, et qu'il a bien voulu céder à mes instances et achever pour Sa Majesté. Il représente le Festin de Marc Antoine et de Cléopâtre, et c'est tout ce que les Ecoles modernes peuvent donner de plus beau et de plus riche»³.

Il testo ha suscitato la curiosità di sapere chi fosse il primitivo committente dello splendido *Banchetto di Cleopatra* oggi alla National Gallery of Victoria



Fig. 1. Giambattista Tiepolo, *Banchetto di Antonio e Cleopatra*, Parigi, Musée Cognac-Jay.

di Melbourne (*Tav. XXIII*), anche perché le ridotte dimensioni della versione parigina (cm 51 x 69) m'inducono a ritenerla un bozzetto iniziale per l'opera successiva. Se così fosse se ne potrebbe concludere che Smith in qualche modo fosse coin-

volto dall'inizio nella genesi del dipinto, o come committente a tutti gli effetti, o, come ritengo più probabile, facendo da mediatore tra il pittore e un ignoto committente, trattenendo per sé la prima versione iniziale dell'opera, che poi non mancò di cedere allo stesso Algarotti. Anche se numerosi restano gli interrogativi in proposito, un punto certo è che Smith non esitò a disfarsi della versione tiepolesca minore giusto quando la maggiore veniva acquistata da Algarotti per la corte sassone, e questo testimonia una netta distanza del gusto di Smith da un certo accademismo classicista che informa entrambe le versioni del *Banchetto*; distanza che doveva accomunare il console alla sua vasta rete di acquirenti in Inghilterra, entusiasti per lo sperimentalismo canaletto nel assumere la luminosa realtà di Venezia come soggetto pittorico mutevole, vario e sorprendente, oppure per la piacevolezza rilassante dei paesaggi idillici di uno Zuccarelli, che giusto verso il 1740 eseguì la maggior parte dei quadri per lo Smith: «l'interpretazione lirica che lo Zuccarelli dava della campagna veneta non poteva non attrarre lo Smith [...] e fu probabilmente il Console che spinse l'artista in Inghilterra nel 1752»⁴.

A un primo sguardo sembrerebbe che il gusto di Smith per la pittura di storia sia andato pian piano attenuandosi con la scomparsa, nel 1734, di un pittore che aveva amato e collezionato ampiamente come Sebastiano Ricci, così da guardare con maggiore interesse agli sviluppi di una pittura decorativa aperta sulla città e la natura, atta a ornare i sontuosi ma ariosi interni dei saloni in cui sarebbero stati esposti. È anche possibile che i prezzi decisamente alti richiesti da Tiepolo lo abbiano distolto dal chiedergli delle opere, ma

tornando al *Banchetto di Antonio e Cleopatra* di Melbourne, è sintomatico che, come messo in evidenza da Craievich, sia stato controllato in corso d'opera con molta attenzione dallo stesso Algarotti con numerosi suggerimenti offerti a Tiepolo al fine di aggiungere «verità, venustà, e grazia» attraverso quella «erudizione» che per il giovane letterato non era «una sofisticazione dei dotti», ma il modo corretto di dare il decoro necessario alla credibilità storica dei fatti narrati, in un'ottica classicista propria della pittura romana del Sei-Settecento ma estranea alla «Scuola Veneziana», a quella «scuola», possiamo dire, il cui successo in Inghilterra era dovuto, al contrario, alla novità e alla vitalità del vedutismo⁵.

Come ben messo in evidenza da Harris, notevole fu il ruolo di Smith per la diffusione del neopalladianesimo dall'Inghilterra in Veneto, vale a dire di una corrente che dell'architettura palladiana da prendere a esempio prediligeva la fase tarda, segnata dai lucenti volumi essenziali della Rotonda, e non quella manierista del quinto e sesto decennio del Cinquecento⁶. A partire dal 1735, con la pubblicazione di quattordici dipinti di Canaletto della sua collezione con incisioni di Antonio Visentini (*Prospectus Magni Canalis Venetiarum*, Venezia 1742) il mecenatismo di Smith per il suo pittore preferito fu continuo⁷. È significativo che nel palazzo Balbi acquistato nel 1740, il console volle aggiungere una facciata sul Canal Grande ispirata a un rigoroso lessico palladiano, disegnata da Antonio Visentini, e che all'interno Canaletto realizzò entro il 1743-44 «tredici elementi per porte [sovrapporte]» degli «Edifici principali del Palladio», tanto esistenti, come *La chiesa del Redentore*, quanto presentati in forma di capricci fantasiosi, come il *Capriccio con disegno del Palladio per il ponte di Rialto* (Windsor Castle, Royal Collections). A questi dipinti, dal 1746 Visentini aggiunse dieci sovrapporte illustrative della rinascita palladiana inglese, tratte perlopiù dalle incisioni del *Vitruvius Britannicus* di Colin Campbell (1715, 1717, 1725) e due ultime, l'una, rappresentante *l'Arco di trionfo dedicato a Giorgio II* (Royal Collections) tratta dal testo di William Kent, *Designs of Inigo Jones* (1727), e l'altra, *Ponte palladiano a Wilton* (Fig. 2) tratta da un'incisione commissionata da Lord Pembroke a Peter Fourdrinier⁸. Tali commesse dimostrano che in anni paralleli alla genesi del tiepolesco *Banchetto di Cleopatra*, l'interesse di Smith era concentrato sul progetto e sull'arredo del palazzo veneziano, da cui traspare la preferenza per quegli artisti capaci di illustrare i pregi del palladianesimo britannico finanche in Veneto e nel cuore di Venezia. Al contrario, la rutilante pittura di storia di Tiepolo, il cui vanto era quello di essere un Veronese redivivo, non doveva attrarre particolarmente lo Smith, che, nel vendere il *Banchetto* parigino all'Algarotti, sembra indifferente a un'opera impostata su un tipico scenario tardobarocco non più in grado di suscitare il suo massimo apprezzamento. «Vi è ancora molto di oscuro intorno a questo personaggio, a partire dal suo aspetto. Sembra non esista alcun ritratto, benché sia lecito



Fig. 2. Antonio Visentini e Francesco Zuccarelli, *Il ponte di Wilton*, Venezia, collezione privata.

chiedersi se la ricca collezione di opere di Rosalba da lui possedute, ne comprendesse uno»: così Michael Levey, che con tale laconica osservazione specifica certi tratti anomali del mercante e del collezionista, forse dovuti giusto alla spiccata sensibilità per quella rinascita neo-pal-

ladiana che lo condusse a scelte molto mirate e non casuali. Infatti comprò di tutto, dalle gemme, ai libri, alle monete, alle medaglie, «ma non ricercò tele di Giambattista Tiepolo o dei fratelli Guardi, e non raccolse un grande numero di opere di Pietro Longhi»⁹, riservando invece un entusiasmo particolare non solo per Canaletto ma anche per un architetto tanto più giovane quanto anomalo come Giambattista Piranesi, segno evidente di una lucidissima coscienza di quelli che sarebbero stati gli sviluppi, imprevedibili ai più, della pittura e dell'architettura in Italia e in Europa alla fine del secolo e oltre, verso gli orizzonti visionari dell'arte del Romanticismo europeo. Quelle «detonazioni di colore che bucano i soffitti [...] certe metrature di raso freddo, certi panneggi in carta da pacchi» propri di Tiepolo e censurati con graffiante ironia ancora da Longhi¹⁰, dovevano aver fatto il loro tempo agli occhi di Smith, sembrandogli poco in sintonia, ormai, con le sue preferenze ispirate dal modernismo di Canaletto, che, svincolandosi dalla tradizione della pittura di storia, con le sovrapposte in forma di vedute per la sua dimora veneziana, aveva rifondato la stessa arte della decorazione, dimostrando come non il paludamento della storia, bensì l'elegante stringatezza palladiana delle architetture raffigurate, fosse la grande novità di tutto l'insieme, che manifestava apertamente l'unicità del raffinato gusto internazionale del committente nel placido fiorire del rococò veneziano di metà Settecento.

¹ VIVIAN 1971, pp. 39-40.

² MARIUZ 2004, pp. 14-16.

³ Ivi, p. 14.

⁴ VIVIAN 1971, p. 38.

⁵ CRAIEVICH 2012, p. 58.

⁶ HARRIS 1994, pp. 247-265.

⁷ Si veda Kowalczyk in ROMA 2005, pp. 266-281.

⁸ HARRIS 1994, p. 248.

⁹ LEVEY 1994, pp. 33-34.

¹⁰ LONGHI 1974, p. 676.



Tav. XXIII. Giambattista Tiepolo, *Banchetto di Antonio e Cleopatra*,
Melbourne, National Gallery of Victoria.

De Luca Editori d'Arte

Cura editoriale
Federica Piantoni

Coordinamento tecnico
Mario Ara

L'editore si dichiara pienamente disponibile a soddisfare
eventuali oneri derivanti da diritti di riproduzione per le immagini
di cui non sia stato possibile reperire gli aventi diritto.
È vietata la riproduzione, con qualsiasi procedimento,
della presente opera o parti di essa.

© 2020 De Luca Editori d'Arte s.r.l.
00199 Roma - Via di Novella, 22
tel. 06 32650712 - fax 06 32650715
e-mail: libreria@delucaeditori.com

ISBN 978-88-6557-482-9

Finito di stampare
nel mese di Settembre 2020
Stampato in Italia - Printed in Italy