

RICCHE MINERE

2018

9



RICCHE MINERE

2018

9

SCRIPTA EDIZIONI

RICCHE MINERE

Rivista semestrale di storia dell'arte
Anno v, numero 9 - Giugno 2018

Direzione e redazione

Cannaregio 5243

30121 Venezia

riccheminere@riccheminere.org | www.riccheminere.org

Direttore: GIUSEPPE PAVANELLO

Comitato scientifico

FRANCESCO ABBATE · BERNARD AIKEMA · IRINA ARTEMIEVA · VICTORIA AVERY · ROSA BAROVIER · JEAN CLAIR · ROBERTO CONTINI · KEITH CHRISTIANSEN · ALBERTO CRAIEVICH · GIOVANNI CURATOLA · MIGUEL FALOMIR FAUS · MASSIMO FERRETTI · ALVAR GONZÁLEZ-PALACIOS · ANDREAS HENNING · LARISSA HASKELL · CLAUDIA KRYZAGERSCH · JUSTYNA GUZE · SIMONETTA LA BARBERA · DONATA LEVI · STÉPHANE LOIRE · LAURO MAGNANI · ANNE MARKHAM SCHULZ · GIUSEPPE PAVANELLO · NICHOLAS PENNY · LOUISE RICE · SERENA ROMANO · PIERRE ROSENBERG · SEBASTIAN SCHÜTZE · PHILIP SOHM · NICO STRINGA · MICHELE TOMASI · ALESSANDRO TOMEI

Coordinamento redazionale: FRANCESCA STOPPER

I contributi (anche quelli su invito), che devono presentare originalità e qualità di risultati e di metodologie, vengono sottoposti al vaglio del Comitato Scientifico e dei Revisori anonimi (con doppia valutazione "cieca"). Indispensabile il requisito dell'esclusività per la stampa in *Ricche Minere*. I testi dovranno rispettare le norme redazionali della rivista ed essere consegnati in formato Word; le immagini a corredo in formato digitale, ad alta risoluzione e libere da diritti, con relative didascalie in specifico file. Saranno accettati anche testi in lingua francese e inglese. Indirizzare a: "Ricche Minere", Cannaregio 5243 - 30121 Venezia riccheminere@riccheminere.org

Essays, including those by invitation, must show originality and quality in both outcomes and methodology. Essays are evaluated by the Scientific Committee and subject to "double blind" peer review. Publication in Ricche Minere requires exclusivity. Essays must respect editorial guidelines of the magazine and must be submitted in Word format. Accompanying pictures must be in digital format, in high resolution, free of any intellectual property rights and with corresponding captions sent separately.

Essays can also be submitted in French and English.

All documents shall be submitted to: "Ricche Minere", Cannaregio 5243 30121 Venezia, riccheminere@riccheminere.org

Amministrazione e pubblicità

Scripta edizioni

viale Cristoforo Colombo 29, 37138 Verona
amministrazione@scriptanet.net

Autorizzazione del Tribunale di Verona

Registro stampa n. 2007 del 16 dicembre 2013

Direttore responsabile: Enzo Righetti

© 2018 Scripta edizioni

ISSN 2284-1717

ISBN 978 88 31933 09 4

Ogni numero: Italia, euro 29,00.

Estero, euro 29,00 + euro 10,00 contributo spedizione

Abbonamento annuale (due numeri): Italia, euro 50,00

Estero, euro 50,00 + euro 20,00 contributo spedizione

Versamento a mezzo bonifico bancario:

Cassa Rurale Alta Vallagarina – Agenzia Besenello

IBAN: IT67E0830534350000000056963

Nella causale specificare "rivista Ricche Minere" e inserire indirizzo di spedizione, completo di codice di avviamento postale, nome, cognome e codice fiscale per la fatturazione

Sommario

CONTRIBUTI

TATIANA KUSTODIEVA

Novità su dipinti di Raffaello Botticini

e Rosso Fiorentino conservati

all'Ermitage.....5

GIULIA DANIELE

Prospero Fontana tra Genova e Bologna

(1528-1539). Proposte e documenti

per la sua prima attività..... 23

CLAUDIA TERRIBILE

Tre dipinti di Paolo Veronese

per Matteo Calergi e una nuova traccia

per El Greco a Venezia..... 37

LORENZO FINOCCHI GHERSI

Trittico veneziano attorno

alla *Famiglia di Dario*:

Veronese, Vittoria, de' Grigi..... 55

IRINA ARTEMIEVA, ELENA BORTNIKOVA

Lettera da Oranienbaum: Aliense,

Ludovico Carracci, Mazzoni..... 69

DAVIDE DOSSI

Alfred Moir, Pasquale Ottino

e la *Maddalena* di Minneapolis 85

GIUSEPPE DARDANELLO

Filippo e Francesco Juvarra:

disegni per argenti

e oreficerie romane (I) 93

DENIS TON

Tennis, Tiepolo e tornado.

Fra Sebald e Walcott, appunti

sulla recente fortuna tiepolesca 125

ATTUALITÀ

Stéphane Loire, Peintures italiennes

di XVIII^e siècle du Musée du Louvre.

Catalogue raisonné, avec un préface

de Sébastien Allard

(GIUSEPPE PAVANELLO)..... 143

Antonio Natali, Il museo.

Pagine da una stagione agli Uffizi

(ANDREA BALDINOTTI) 152

Main sponsor



Tatiana Kustodieva

Novità su dipinti di Raffaello Botticini e Rosso Fiorentino conservati all'Ermitage



1. *Un tondo di Raffaello Botticini*

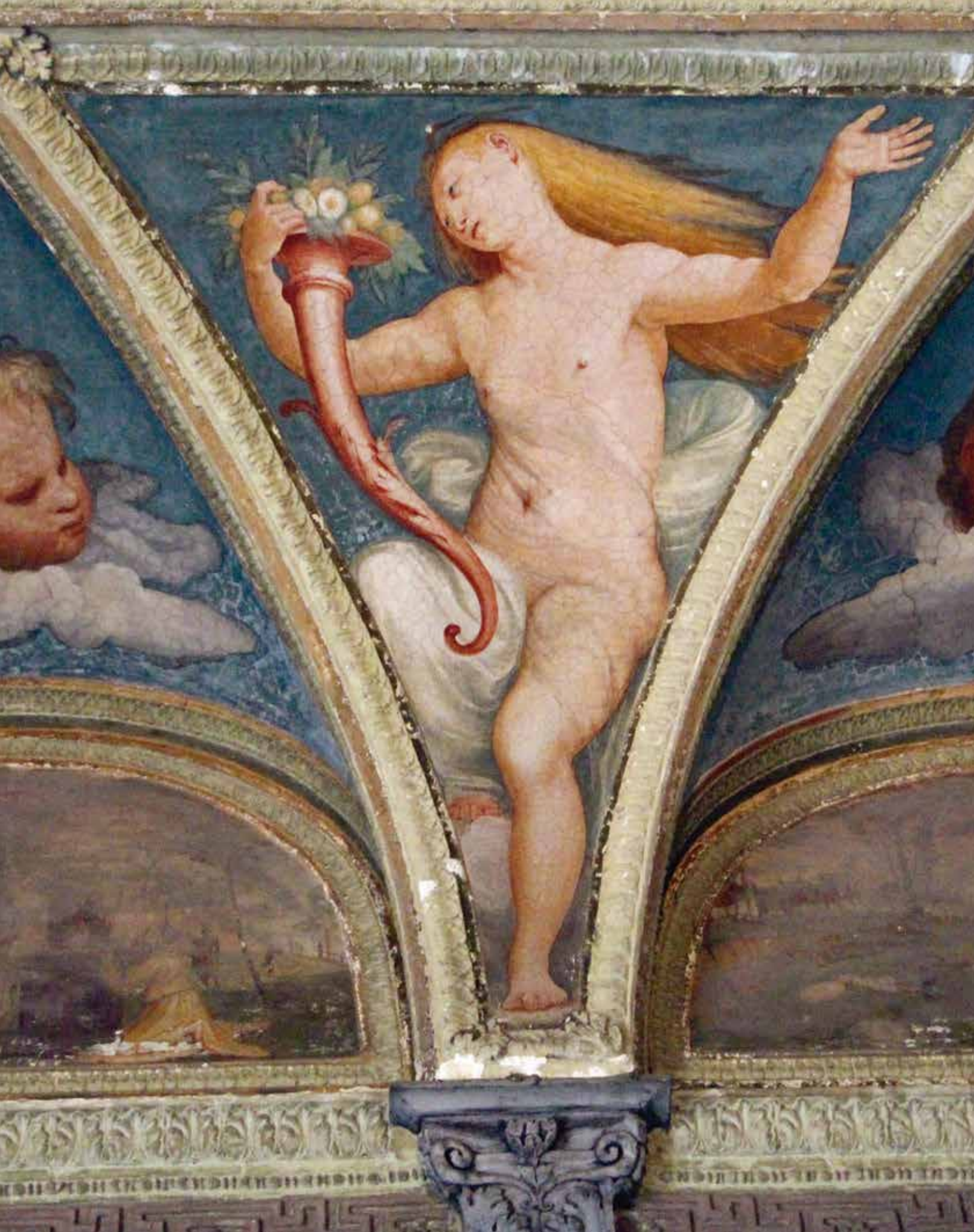
Fra Quattro e Cinquecento si intensifica a Firenze la moda dei quadri di forma rotonda con l'immagine della Madonna inginocchiata davanti al Bambino, accompagnata da angeli santi, pastori. Opere di questo genere furono create da Lorenzo di Credi, Filippino Lippi, Jacopo Sellajo, fra' Bartolomeo e altri. A tale tipologia appartiene pure una tavola delle collezioni dell'Ermitage (inv. № 3Kc3 7), del diametro di 99,5 cm, raffigurante la Madonna che venera il Bambino alla presenza di san Giuseppe, san Giovannino e un pastore (figg. 1-4). La Vergine inginocchiata è colta con le mani giunte in adorazione del Bambino disteso a terra, verso il quale dirige lo sguardo. Dietro di lui, in posa di preghiera vediamo il piccolo Giovanni e un pastore con un agnello in braccio, piegato su un ginocchio. Nella parte destra della composizione è raffigurato san Giuseppe che si riposa. La scena si svolge sullo sfondo di un paesaggio tipico della pittura fiorentina di quel periodo, costruito con l'aiuto di quinte e di uno spazio chiuso da una catena di colline; le cime dei sottili alberi si stagliano sul cielo chiaro. In secondo piano, altre due scene: a sinistra un santo eremita; a destra l'uccisione di san Pietro martire (figg. 2-3). Il quadro pervenne all'Ermitage nel 1946 quale trofeo portato dalla Germania dopo la Seconda guerra mondiale. Nell'atto di accettazione, l'artista indicato è Piero di Cosi-

mo, mentre al momento della restituzione non era stata definita la paternità dell'opera. Sul retro della tavola vi sono alcune etichette con i nomi dei precedenti proprietari: Collection of Alexander Barker Esq; Messres Gooden and Fox; Eigentum von Reichsmminister a.D. von Raumer (figg. 5-6).

G. Waagen, nel libro dedicato ai tesori della Gran Bretagna (1854), scrisse a proposito della collezione di Aleksander Barker: "Mr. Barker is one of those comparatively few Englishmen who possess a lively taste for the deep moral significance and the naive enthusiasm which distinguish the works of art of the fifteenth century, and who has succeeded in obtaining a number of genuine and admirable specimens, chiefly by the most eminent masters of that period, of the Tuscan, Umbrian, and Venetian schools, and of the school of Romagna. He also possesses a few examples of the Netherlandish school"¹. Basti ricordare che dopo la vendita della collezione di Barker a un'asta di Christie's a Londra del 19 giugno 1872 (come attesta l'etichetta sul retro del dipinto), la National Gallery divenne proprietaria di un capolavoro come il *Marte e Venere* di Botticelli. Ma né questo quadro, né il tondo che ci interessa erano tra le opere elencate da Waagen nel 1854.

I proprietari successivi, Gooden e Fox, erano rivenditori di arte antica. Il loro ufficio era stato fondato a Londra già nel 1752 e

1. Raffaello Botticini, *Madonna che venera il Bambino alla presenza di san Giuseppe, san Giovannino e un pastore*. Pietroburgo, Ermitage



Giulia Daniele

Prospero Fontana tra Genova e Bologna (1528-1539). Proposte e documenti per la sua prima attività

Ben poco ci è noto circa l'avvio della longeva e fortunata carriera di Prospero Fontana, indubbiamente tra i più significativi rappresentanti della pittura manierista emiliana, pittore pontificio nella Roma di Giulio III e figura ancora poco indagata sebbene tutt'altro che marginale nel panorama italiano del pieno Cinquecento¹.

Le prime incertezze avvolgono già la sua data di nascita, che la critica ha fatto sempre risalire al 1512 sulla base di quanto affermato da Raffaello Borghini, che nel *Riposo* edito a Firenze nel 1584, a conclusione della breve biografia del bolognese, annotava: "Ritrovasi oggi il Fontana in età di 72 anni"². Non vi è tuttavia alcuna certezza, in quanto i registri battesimali della cattedrale di San Pietro Metropolitana (unica sede di battistero per i nati nel capoluogo felsineo), più volte scandagliati da chi scrive alla ricerca di una qualche menzione tra gli anni 1508 e 1513³, tacciono completamente al riguardo, e il dubbio sussiste, anzi pare rafforzarsi, dal momento che lo stesso artista, nella *Crocifissione* del Musée d'art moderne et contemporain di Saint-Étienne Métropole⁴, ultimo suo lavoro noto, si firmava "PROSPER FONTANA. FACIEBAT. AETATIS. ANNOR. LXXXIII. MDXCIII.", anticipando così il suo anno natale, salvo ridipinture postume del cartiglio, al 1509. In realtà fino al Concilio di Trento i neo genitori non erano soggetti all'obbligo di registrare i nuovi nati ed è quindi possi-

bile che anche nel caso di Prospero il padre, Silvio, si sia astenuto dal farlo; non si può però non considerare che proprio negli anni a cavallo tra il primo e il secondo decennio del secolo Bologna attraversava un periodo di forte crisi civile ed era scossa dalle guerre per la supremazia politica che portarono, nel 1506, alla prima sconfitta della signoria dei Bentivoglio per mano di papa Giulio II, con strascichi e riacutizzazioni di conflitti che proseguirono ancora per diversi anni. Di conseguenza non è neppure da escludere che la famiglia del pittore, sulla quale purtroppo non abbiamo notizie, si fosse momentaneamente spostata nei dintorni della città per sfuggire ai tumulti e che Fontana sia quindi nato in una qualche diocesi bolognese, non potendo dunque comparire, se davvero così fosse, nei registri della cattedrale.

Per quel che invece riguarda la sua formazione artistica, le fonti sono concordi nel riportare che egli compì il suo primo apprendistato nel capoluogo emiliano presso la bottega di Innocenzo da Imola, mentre il solo Raffaello Borghini, sempre nel *Riposo* del 1584, annota in aggiunta che "Prospero di Silvio Fontani, pittore pratico e diligente, [...] lavorò in Genova nel palagio del Principe Doria, e poi con Perino del Vaga nelle sale del Palagio della Signoria, e particolarmente in quella del Consiglio: e delle istorie, che vi sono, fece disegni piccoli, che vanno fuore in istampa"⁵. Sebbene non vi siano a oggi te-

1. Prospero Fontana (attr.), *Cerere*. Genova, palazzo Doria



Claudia Terribile

Tre dipinti di Paolo Veronese per Matteo Calergi e una nuova traccia per El Greco a Venezia

I due teleri di Paolo Veronese raffiguranti l'*Adorazione dei Magi* (olio su tela, 138×209 cm) e *Cristo e il centurione* (olio su tela, 142×208 cm), nel XVII secolo si trovavano a Venezia in casa di Vincenzo Grimani “da Santo Ermacora”, ossia nel sontuoso edificio sul Canal Grande oggi sede del Casinò (figg. 1-3). La testimonianza di Ridolfi a metà Seicento segna contemporaneamente l'ingresso e l'uscita delle due tele dalla storiografia artistica: le fonti cinquecentesche infatti non le registrano e di lì a vent'anni i due quadri lasciano definitivamente Venezia.

Già uno dei figli di Vincenzo Grimani aveva tentato di vendere per mille ducati ai Medici il “bellissimo” dipinto con *Cristo e il centurione*, “della più esquisita maniera” di Veronese, per poter pagare la dote alla sorella Canciana; ma le tele vennero in realtà acquistate solo nel 1664 dal duca di Mantova, per essere poi messe all'asta dopo neanche cinquant'anni (1711), a causa dei debiti lasciati da Ferdinando Carlo Gonzaga agli eredi. Rimaste insieme fino a questo momento – e le possiamo immaginare concepite in coppia dallo stesso Veronese considerate le identiche dimensioni – le due opere presero a questo punto la strada del mercato internazionale, seguendo destini diversi. Il *Centurione* transitò sicuramente in Francia – lo documentano due studi e un dipinto di Watteau – e forse fu per qualche

tempo nella collezione di Laurent Charron, consigliere e segretario di Luigi XV. Più linearmente, invece, l'*Adorazione dei Magi* apparteneva già nel 1722 ai duchi di Devonshire a Chatsworth, sua attuale collocazione, e fu descritta nel diario di viaggio di Pierre-Jacques Fougereux come un “grand morceau del Paul Véronèse, très frais” (1728).

Questo per riassumere in breve la storia materiale dei due dipinti da metà Seicento a oggi, già ricostruita da studi precedenti¹. Ma dove potevano essere conservati prima? E chi poteva averli commissionati? Con un'immediata verifica a ritroso nei rami Grimani (fig. 4) si giungerebbe al nonno del Vincenzo Grimani di Piero (1588-1646) citato da Ridolfi, ossia a Vincenzo di Antonio detto Spago (1524-1582), pronipote del doge Antonio e parente dei Grimani proprietari del celebre palazzo di Santa Maria Formosa: per cronologia, nobiltà di rango e affinità familiari al mecenatismo artistico, un candidato perfetto².

Tuttavia, alle opere d'arte non accade di seguire solo la via più breve e diretta della discendenza maschile, ma anche quella – più sinuosa e curva – disegnata dalle donne, figlie, mogli e madri di diversi uomini (e di altre donne). Il Grimani citato da Ridolfi risiedeva infatti nel palazzo sul Canal Grande “da Santo Ermacora” in virtù del suo matrimonio con Marina Calergi q. Vettor q. Mattio (1592-1634), unica erede di

1. Paolo Veronese, *Adorazione dei Magi*, particolare. Derbyshire, Chatsworth House



Lorenzo Finocchi Gherzi

Trittico veneziano attorno alla *Famiglia di Dario*: Veronese, Vittoria, de' Grigi

La gloria di Paolo Veronese nella pittura veneziana del Cinquecento è stata spesso esemplificata dal grande dipinto conservato alla National Gallery di Londra che raffigura la *Famiglia di Dario di fronte ad Alessandro*, giunto nella sede odierna da palazzo Pisani Moretta alla metà del XIX secolo dopo una complicata trattativa di vendita¹ (figg. 1-5). Ne è prova la chiarezza delle parole di Marco Boschini nel 1674: “basti in testimonio di ciò il veder in vasta tela in casa Pisana nelle Procuratie di San Marco rappresentato il grand’Alessandro vincitore di Dario le di cui donne, Madre e Moglie e Figliuole genuflesse si mirano”².

Ma anche se il dipinto non ha mai mancato di suscitare l’interesse degli studiosi a più riprese, specialmente nel corso dell’ultimo ventennio³, tornare a un esame delle fonti relative consente, a mio parere, di rivedere alcune conclusioni: sui personaggi presenti nel quadro, in primo luogo, che pur avendo un indubbio riferimento alle vicende susseguenti alla battaglia di Isso vinta da Alessandro Magno contro Dario, era stato visto già da Fiocco, nel 1934, come “un pretesto per offrirci nelle più anacronistiche, sontuose vesti, i Pisani committenti, in parte prostrati, in parte in piedi attorno ad Alessandro”⁴; e poi l’ubicazione originaria, ritenuta la palladiana villa Pisani di Montagnana in luogo della dimora veneziana di Francesco Pisani, che ne fu il committente intorno al 1565-

1567. Questi i punti che qui ci si propone di approfondire al fine di chiarire il senso più ampio che un dipinto di tale portata poteva avere nella mente di chi, come Francesco Pisani, si accingeva a richiedere a Veronese un’opera per la quale dovette pagare, come sarà per il museo londinese all’atto dell’acquisto, una cifra notevolissima.

Fonti letterarie per l’iconografia: i *Factorum et dictorum memorabilium* di Valerio Massimo (libro IV, 7), nella versione in italiano che a Venezia vede la luce in due edizioni, nel 1509 e nel 1537, come notato da Nicholas Penny; mentre in passato, oltre a quel testo, era stata indicata pure l’*Historia Alexandri magni regis macedoni* di Quinto Curzio Rufo (libro III, 12, 17) per *La famiglia di Dario ai piedi di Alessandro* di Giambattista Tiepolo in villa Cordellina a Montecchio Maggiore, che, del dipinto di Veronese, è una ‘rivisitazione’ settecentesca⁵. Vi si allude all’equivoco nel quale era incorsa la madre di Dario per essersi inchinata davanti a Efestione, che “nella statura e nella forma vantaggiava Alessandro”. Questi poi l’avrebbe risolledata dallo smarrimento per l’errore compiuto dicendole che “nulla è, che per questo nome ti sia confusa” dato che Efestione gli era talmente legato come fossero una persona sola⁶.

Osservando il dipinto, si nota che nella parte centrale compaiono i tre protagonisti citati nel racconto: la madre di Dario, Sisi-gambe, inginocchiata di fronte ad Ales-

1. Paolo Veronese, *La famiglia di Dario di fronte ad Alessandro*, particolare. Londra, National Gallery



Irina Artemieva, Elena Bortnikova

Lettera da Oranienbaum: Aliense, Ludovico Carracci, Mazzoni

La Galleria dei quadri di Oranienbaum si è formata alla metà del XVIII secolo, sotto Pietro III. Nondimeno, la collezione esposta oggi è formata in gran parte da opere ivi pervenute solo nella seconda metà del XX secolo, già conservate in varie raccolte statali. Le tele disposte negli ambienti da poco rimessi a posto della Quadreria, del Palazzo Cinese e del Peterstädt meritano un attento studio e consentono importanti e inaspettate scoperte. Nel presente testo si vogliono rendere note alcune identificazioni da noi effettuate nella sezione italiana dei dipinti delle collezioni di Oranienbaum.

1. *Due dipinti dell'Aliense provenienti dalla chiesa veneziana di San Geremia*

Due grandi tele di formato orizzontale con soggetti del Vecchio Testamento *Il serpente di bronzo*¹ (*Numeri*, 21:4.9) e la *Raccolta della manna nel deserto* (*Esodo*, 16: 11-31) sono state consegnate dall'Ermitage, dove a loro volta erano pervenute nel 1933 dalla cattedrale di Santa Maria Maddalena a Pavlovsk, magnifico esempio di architettura neoclassica (figg. 2-3). La cattedrale di Pavlovsk, come si sa da documenti d'archivio, era stata fondata nel maggio 1781 dall'erede al trono Pavel Petrovič in onore della patrona celeste della moglie Maria Fedorovna.

Presso la chiesa vi era un ospedale, finanziato e sotto la tutela di Maria Fedorovna. Considerando il carattere privato dell'intero

complesso e soprattutto della chiesa di corte della residenza estiva della coppia principessa, non vi è niente di strano che all'interno vi si trovassero importanti opere di pittura religiosa di artisti dell'Europa occidentale: infatti per decorare gli interni si poteva scegliere tra quelle acquistate sia da Caterina II che dall'erede al trono.

Subito dopo la chiusura della chiesa e dell'ospedale nel 1932, furono portati all'Ermitage ventisette dipinti che si trovavano, come è segnato nel documento, in uno stato deplorabile, tra cui anche le due opere qui oggetto di analisi. Furono conservate arrotolate nei depositi del maggior museo russo, insieme ad altre opere di grande formato, finché nel 1980 la direzione dell'Ermitage non decise di separarsene su richiesta della direzione del complesso museale di Oranienbaum con lo scopo di arricchirne la collezione. Si vide allora che vi era, tra queste, la grande tela, ritenuta perduta, di Lambert Sustris raffigurante *Il passaggio del mar Rosso* proveniente dalla raccolta di van Reinst².

Bisogna ricordare che questi dipinti non appartenevano fin dall'inizio all'Ermitage, ma erano giunti al museo solo dopo la Rivoluzione del 1917, causa la nazionalizzazione delle opere d'arte di proprietà privata e della Chiesa ortodossa. La mancanza di un'area espositiva e la conseguente conservazione nei depositi non rendevano possibile studiare quelle opere, tenute arrotolate, quindi

1. Sebastiano Mazzoni, *Le tre Parche*, particolare. Oranienbaum, Quadreria



Davide Dossi

Alfred Moir, Pasquale Ottino e la *Maddalena* di Minneapolis

Il nome di Alfred Moir (1924-2010) è saldamente legato agli studi sui pittori caravaggeschi in Italia, principiati con la sua tesi di dottorato discussa presso l'Harvard University nel 1953 (che nel 1967 diede vita al suo primo libro in due volumi *The Italian Followers of Caravaggio*), e sul disegno. Accanto alla decennale attività nell'ambito accademico presso l'University of California, Moir fu, a partire dagli anni quaranta del Novecento, anche un collezionista¹, prevalentemente di grafica sebbene non mancassero nella sua raccolta diversi dipinti del XVII secolo.

Dopo la sua morte alcuni musei beneficiarono di lasciti; il nucleo più consistente fu destinato al Minneapolis Institute of Art, città che diede i natali allo studioso, mentre altri oggetti confluirono nel Santa Barbara Museum of Art e nell'Art Museum of the University of California, museo in cui Moir curò diverse mostre d'arte (ad esempio *Drawings by seventeenth century Italian masters from the collection of János Scholz* nel 1974 e *Old master drawings from the Feitelson collection* nel 1984) e al quale assicurò la collezione Morgenroth di medaglie italiane e la collezione Sedgwick di *old masters*.

Nel 2012 un gruppo di circa 250 opere comprendente disegni, acquerelli, stampe e quadri raggiunse quindi il Minneapolis Institute of Art, andando così ad arricchire il suo fondo di grafica con esempi rilevanti di

autori italiani. Fra i dipinti qui pervenuti² si contano paesaggi e scene di battaglia degli olandesi Nicolaes Cornelisz Moyaert, Anthonie Palamedesz e Johan van Haensbergen, *l'Incoronazione di spine* di Lorenzo Garbieri, una *Flagellazione di Cristo* attribuita a Jacques Blanchard e la *Maddalena* di Pasquale Ottino (pittore al quale lo stesso Moir dedicò poche, ma interessanti pagine nell'opera *The Italian Followers of Caravaggio*, dove rimarcava il "close rapport" che lo univa al condiscipolo Bassetti a partire dal 1620 circa³).

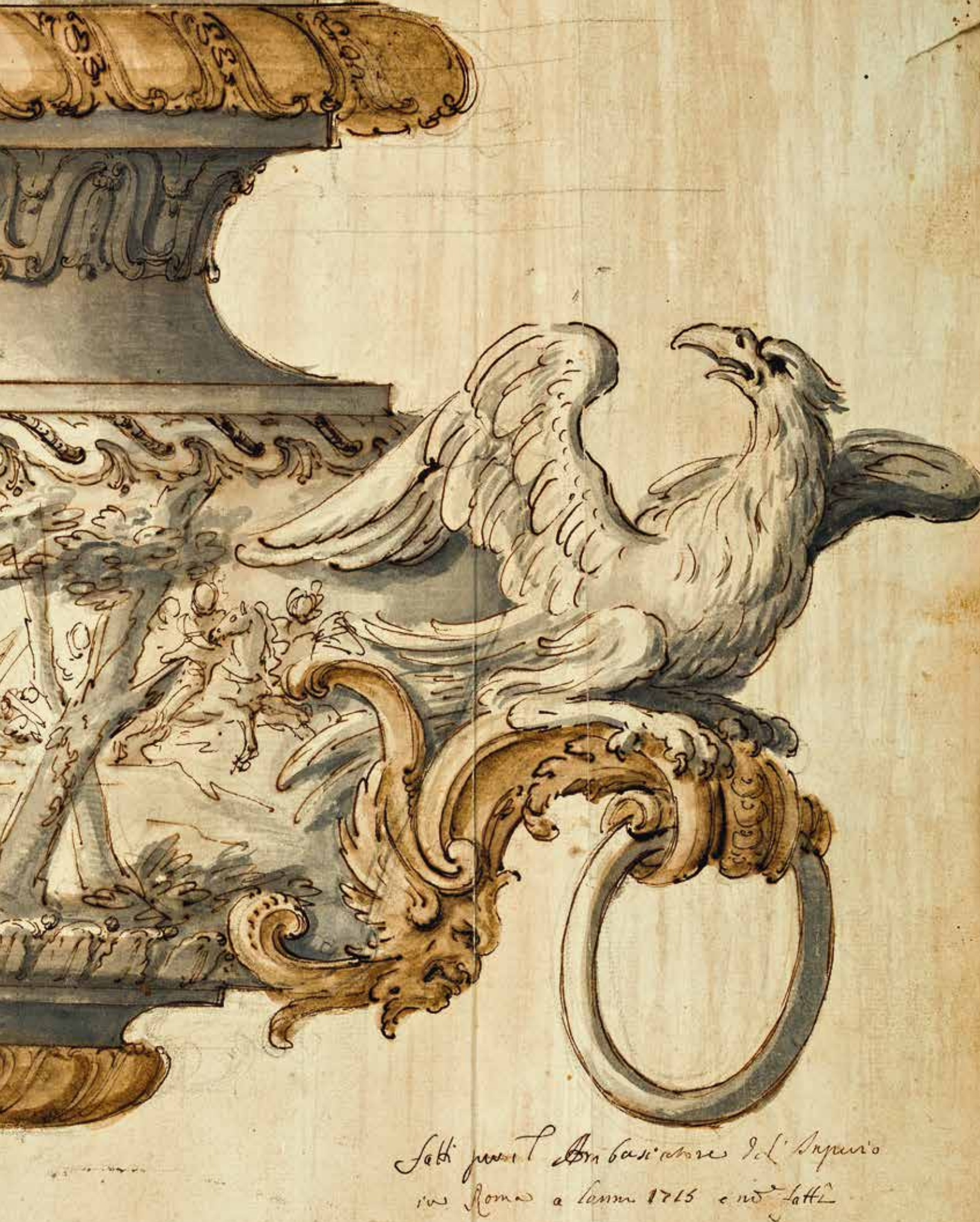
La *Maddalena* di Ottino (fig. 1), sulla quale desideriamo soffermarci in questa sede, è un dipinto inedito su pietra di paragone⁴. Esso rappresenta non solo l'unico quadro del veronese presente nei musei americani⁵, ma si rivela una felice e inattesa aggiunta al suo *corpus* di opere su pietra. A differenza di Alessandro Turchi e Marcantonio Bassetti, di ognuno dei quali si conoscono circa 20-25 paragoni (in alcuni casi si tratta di repliche di un medesimo, fortunato prototipo), di Ottino sussiste oggi più o meno una dozzina di quadri su supporto litico, divisi fra alcune collezioni private, il Museo di Castelvecchio a Verona e qualche altro museo europeo.

Ottino apprese la tecnica della pittura su pietra nella bottega di Felice Brusasorci che, in base alla testimonianza di Carlo Ridolfi, "fece di più molte lodate fatiche sopra le pietre di paragone, nelle quali formò varie divo

1. Pasquale Ottino, *Maddalena*. Minneapolis, Minneapolis Institute of Art

Giuseppe Dardanella

Filippo e Francesco Juvarra: disegni per argenti e oreficerie romane (I)



Fatti per l' Ambasciatore del Impero
in Roma a l'anno 1715 e no fatti

Ancor prima che architetto Filippo Juvarra nacque disegnatore. I contemporanei rimasero affascinati dalla stupefacente facilità di improvvisazione del suo talento grafico, più volte ne sono state sottolineate le qualità pittoriche nel disegno e le ragioni dell'occhio hanno sensibilmente orientato il suo approccio all'architettura. Le motivazioni di innesco di una sensibilità visiva in grado di misurarsi su di un ampio spettro di forme di rappresentazione e intervenire con agevole disinvoltura nella scala del più minuto particolare di ornato come in quella della progettazione urbana e del paesaggio – tanto da farne la figura *ante litteram* dell'architetto “dal cucchiaino alla città” – vanno cercate nelle giovanili esperienze di formazione a Messina, purtroppo ancora oscurate da una profonda zona d'ombra. Certo è che i disegni con cui Juvarra si presentava a Roma ventiseienne, o che almeno datava e firmava nell'agosto del 1704, non lasciano dubbi su di una maturazione avvenuta sul terreno della veduta, mentre la predisposizione per l'ornamento – associato al “calore della sua fantasia” nelle battute iniziali delle sue biografie – deve aver trovato un terreno di crescita fertile nelle attività praticate nella bottega di argentieri di famiglia¹. Non a caso la sua prima prova grafica nota, la serie di acquaforti celebrative per l'ingresso di Filippo V di Borbone a Messina nel 1701, lo espone come incisore e ne dichiara il conte-

sto di appartenenza all'ambito professionale degli orefici² (fig. 2).

Per aprire qualche spiraglio sui primi passi dell'architetto sarà utile scavare ancora tra le non così generose informazioni delle due vite contemporanee quando, nel segnalarne l'avvio alla professione religiosa che gli apriva la strada degli studi, sottolineavano l'accostamento alla pratica del disegno sotto l'ala protettiva del fratello maggiore, Francesco Natale Juvarra, esaltando significativamente il magistero di quest'ultimo nel “figurare in argento”: “Nacque il Cavaliere Don Filippo Juvarra nella Città di Messina da Pietro Juvarra celebre argentiere, e da Leonora Tafuris [...] Fin dai primi anni attese allo studio delle lettere con grande spirito, essendo di naturale molto vivace, e di buonissimo intelletto. I parenti lo tirarono all'ecclesiastico e lo fecero far chierico all'età di 12 anni; ma perché l'inclinazione lo portava altrove si diede a disegnare di figura, e per suo divertimento sotto la direzione del suo fratello maggiore Francesco Juvara, uomo di molta fama nella professione di argentiere, lavorava de' bassorilievi d'argento con grande maestria”. Così recita la vita pubblicata anonima da Adamo Rossi nel 1878, ora concordemente attribuita al fratello Francesco, e gli fa eco l'*Elogio funebre* del letterato veronese Scipione Maffei, uscito nel 1738: “Filippo Juvarra nacque in Messina da famiglia antica ma povera. Si

1. Filippo Juvarra, *Vaso da parata per l'ambasciatore Johann Wenzel von Gallas*, particolare. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria



Denis Ton

Tennis, Tiepolo e tornado. Fra Sebald e Walcott, appunti sulla recente fortuna tiepolesca

*Time has always found ways to erase
the outlines of our joy*
(D. Walcott, *Tiepolo's bound*, XX, 1).

Ne *La morte di Giacinto* di Giambattista Tiepolo conservata al Museo Thyssen di Madrid (fig. 2) ha sempre colpito i commentatori la presenza, nel primo piano del dipinto, di una racchetta da tennis. Con l'impugnatura fasciata dai colori di Veronese, il bianco e l'azzurro, invece che, come sarebbe oggi, dal logo di un marchio sportivo, l'attrezzo occupa l'angolo inferiore destro, subito accanto al cespo di giacinti che sorge, fedelmente al racconto ovidiano, poco discosto dal corpo del giovanetto amato da Apollo, morto per un colpo accidentale durante il gioco.

Il tema divenne una sorta di compendio sentimentale delle pene dell'amore perduto, tali da fare oscurare lo stesso dio del Sole. Con il braccio, Apollo si dispera ma pare voler anche limitare l'irradiazione di luce, di cui tutto il dipinto è invaso, che promana dalla sua persona ("impallidi il giovane e accanto a lui il Nume")¹. Si noti, inoltre, con quanta aderenza al testo e delicatezza interpretativa, Tiepolo lasci in piena evidenza i gigli bianchi e tinga di rosso solo i primi fiori accanto alla ferita del giovane, così che veramente si dà forma a una magica trasformazione delle corolle ("il sangue, che sparso al suolo aveva rigato il prato, / ecco che sangue più non è, e un fiore più splendente della porpora / di Tiro spunta, prendendo la forma che hanno i gigli, solo / che purpureo è il suo colore, mentre argenteo è quello del giglio")².

Le ragioni della committenza e dell'iconologia sono già state in buona misura chiarite: nel volgarizzamento delle *Metamorfosi* di Ovidio, edito a Venezia nel 1561, a cura di Giovanni Andrea dell'Anguillara, la gara del lancio del disco era stata sostituita con una partita a tennis: il quadro sarebbe in qualche modo la rappresentazione mitica della morte del musicista spagnolo, scomparso nel 1751, amante del committente dell'opera, il conte Wilhelm Friedrich von Schaumburg-Lippe, poco prima di quando venne realizzato effettivamente il quadro³. Anche in precedenza, per esempio in un dipinto del Seicento attribuito recentemente a Cecco del Caravaggio, la tenzone atletica era mutata in una sfortunata partita a tennis⁴. Oltre a questa ragione letteraria e di fonti, però lavora anche un'altra concezione ed è quella della precarietà e l'arbitrarietà delle circostanze della vita, ciò che il 'gioco' del tennis rappresenta alla massima potenza e con la quale, per lunga tradizione, venne identificato: da John Webster ("Noi non siamo che le palle da tennis delle stelle, battute e buttate dove lor piaccia"), a David Foster Wallace⁵, del quale scherzosamente ricalchiamo il titolo di uno dei suoi testi più famosi, per giungere sino al Woody Allen di *Match Point* (2006)⁶, il tennis è il gioco del rimpallo impreveduto, senza senso, tra le vicende della vita, cui l'uomo si sottopone senza riuscire a trovare un senso o una lo

1. Giambattista Tiepolo, *Il commiato di Rinaldo da Armida*, particolare. Vicenza, villa Valmarana ai Nani

ISBN: 978-88-31933-09-4



9 788831 933094

€ 29,00