

A detailed oil painting of a man, likely a portrait of a historical figure, wearing a dark, ornate 17th-century outfit with a large, lace-trimmed collar. The man has dark hair and a mustache, and is looking slightly to the right. The background is dark and textured.

ALDÈBARAN
STORIA DELL'ARTE
VI

ALDÈBARAN VI
STORIA DELL'ARTE

ALDÈBARAN VI STORIA DELL'ARTE

a cura di

SERGIO MARINELLI

scritti di

FRANCESCO BERGO

ELEONORA BROTTO

PIETRO DELLA SALA

PAOLO DELORENZI

MARCO DOLFIN

LAURA LORENZONI

SERGIO MARINELLI

ALESSANDRO MARTONI

FIGURELLA PAGOTTO

ANDREA PIAI

CHIARA RIGONI

GIORDANA TROVABENE

scripta
edizioni

GIORDANA TROVABENE	
<i>Orsi calpestati: storia e iconografie di un animale atavico</i>	11
SERGIO MARINELLI	
<i>Nuovo Cinquecento veneto</i>	27
ELEONORA BROTTO	
<i>Proposte per Cesare da Conegliano</i>	37
FIGURELLA PAGOTTO	
<i>Uno scambio di mosaici a San Marco: Padovanino e Maffeo Verona</i>	61
SERGIO MARINELLI	
<i>Percorso nel Seicento veneto</i>	71
CHIARA RIGONI	
<i>Una Pietà tra santi francescani di Francesco Maffei</i>	101
PAOLO DELORENZI	
<i>Favole e storie su Pietro Liberi</i>	111
ANDREA PIAI	
<i>Disegni erratici dalla Venezia di metà Seicento</i>	129
ALESSANDRO MARTONI	
<i>Il De Mura di Nino Barbantini. Un modelletto per l'Annunciazione della Certosa di San Martino a Napoli</i>	155
MARCO DOLFIN	
<i>Francesco Maggiotto pinxit: incisioni di traduzione e i dipinti relativi ritrovati</i>	169
FRANCESCO BERGO	
<i>La ritrattistica di Natale Schiavoni</i>	181
LAURA LORENZONI	
<i>Ercole Calvi: tre dipinti ritrovati</i>	233
PIETRO DELLA SALA	
<i>Giulio Aristide Sartorio critico d'arte (1893-1922)</i>	239



Dipartimento di Studi Umanistici

Redazione: Chiara Ceschi

© 2021 degli autori

ISBN 979-12-80581-29-7

© Distribuzione editoriale

Scripta edizioni, Verona

idea@scriptanet.net

Tel. 045 8102065

In copertina: Daniel van den Dyck,
Jacopo Vitturi alla guerra di Candia (collezione privata)

e al verso: *Aldèbaran*

FAVOLE E STORIE SU PIETRO LIBERI

Paolo Delorenzi

Una sera a mezzo dicembre dell'anno 1687, secondo quanto narrato da Francesco Coli nella sua *Pallade Veneta*, giornale mensile di erudizione e intrattenimento galante, in una «nobilissima casa» affacciata sul Canal Grande, proprietario il «sig. N.N.», si sarebbe svolta una dotta «Accademia» di «dame e cavalieri» sul tema dell'Invidia. Splendido appariva il palazzo, scrigno di preziose opere d'arte, a cominciare da quelle distribuite nella «gran sala, o sia, all'uso di Venetia, ricco e spatioso portico, ornato di quantità di rare dipinte tele del Tintoretto, di Paolo et in particolare d'alti e spatiosi quadri di Giordano, rappresentanti vaghe ninfe e pastori, greggi di varij animali, quantità di fiori e di frutti ammonticati, ma così dolci e finiti che pretendono d'ingannare anco il tatto medesimo»¹. Sulla loro «vaghezza e diligenza», ci assicura Coli, non poco si era trattenuto «il curioso talento» degli Accademici, per le cui disquisizioni aveva l'illustre ospite fatto predisporre, in capo a una serie di «camere riccamente addobbate, cariche di pretiose suppellettili et argenterie», un «serrato gabinetto, dove stava pronto un bragiere acceso, con varie sedie di velluto piano con trine d'oro, e quattro torcierii appiccicati a causa della notte che s'avanzava». Tolta dalle pareti della stanza, per via dell'argomento prescelto, ogni altra pittura,

¹ «Pallade Veneta», dicembre 1687, pp. 60-61 («Accademia delle nostre dame e cavalieri che tratta dell'Invidia»). Si aggiunge, qui, un tassello ulteriore per la fortuna collezionistica e critica di Giordano a Venezia. In generale, si vedano *La fortuna del Barocco napoletano nel Veneto*, catalogo della mostra (Salerno, Pinacoteca Provinciale, 23 dicembre 2010-30 gennaio 2011), a cura di M.A. Pavone, Foggia 2010; P. PASTRES, *Una pagina di Antonio Lupis del 1687 per la fortuna critica di Luca Giordano in Veneto*, «Annali di critica d'arte», n. s., 1, 2017, pp. 161-173.

solo una tela restata vi era, in cui haveva l'erudito pennello del sig. cavalier Liberi, rapitoci pochi giorni sono da quella Parca crudele che ne meno alla virtù perdona, delineato l'Invidia, con quella rabbia sul volto che dal cuore, livido per il veleno, li tramanda lo spirito².

Che il «virtuoso congresso» descritto nel periodico abbia realmente avuto luogo è lecito, per più ragioni, dubitarlo. Malgrado il lieve scarto temporale riscontrabile fra l'incontro accademico (14 dicembre) e il trapasso di Pietro Liberi (18 dicembre)³, per nulla fortuita sembra la loro convergenza, tanto più che lo stesso richiamo all'Invidia pare evocare il *topos* del livore nutrito dalla Natura nei confronti degli artisti capaci di eguagliarla, se non, addirittura, di superarla. Alla tenue e tremula luce delle candele, la «vista così terribile» dell'agghiacciante creatura dipinta aveva generato negli astanti «qualche nota d'orrore», anche a certo «sig. Mutio» che, incalzato dalle dame compagne, si era profuso in una dotta disquisizione.

Quella che sta effigiata in quella tela, mie riverite signore, è l'Invidia. L'antichità la stimò fra le Dee maligne, li fece honori e l'offerì vittime, non per altro, che per sottrarsi del suo furore. Virgilio la fa domestica di Plutone, et Ovidio la descrive femina, spogliata d'ogni ornamento, e nuda, secca, scarma, tutt'ossi e pelle. I suoi crini son gruppi serpi, poiché significando i capelli i pensieri humani, accenna che l'invidioso ad altro non pensa che ad attossicare con i suoi aliti pestilenti la fama altrui. Vive in cieca grotta tutta sola e romita, di dove anco i raggi del sole vengano esclusi, poiché non riceve maggior disturbo che veder dal Cielo piover contenti sopra i mortali. In ogni stagione si ribrezza, s'ingremisce e trema di freddo, perché il fuoco della fraterna carità in lei è spento. Sbalza gl'occhi fuori delle palpebre per ricever sollievo fra l'altrui disgratie, lampeggia qualche riso fra la ruggine dei denti ogni volta che vede verdeggiar le zizanie che seminò; ma quando queste si seccano, mancando il nutrimento a quel serpe che l'accompagna, si distende a pascolarli sul cuore. La desolatione dei Regni, la distruzione degli Stati, le discordie tra i Principi, lacerar la fama all'Innocenza, macchiar l'honore a i più casti, far credere ateisti i più giusti sono i suoi trastulli⁴.

² "Pallade Veneta," dicembre 1687, pp. 61-63.

³ Sia pure in forma stringata, la notizia dell'obito dell'artista è presente anche nei fogli informativi manoscritti dell'epoca: «È qui morto il famoso pittore Liberi in età di sopra 80 anni»; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. Marc. It. VI, 464 (12108), *Mercuri*, 20 dicembre 1687.

⁴ "Pallade Veneta," dicembre 1687, pp. 64, 67-70.

Il testo, ammantato di una valenza ecfrastica, non si rapporta in verità con alcuna delle tele che affollano il catalogo di Liberi. Non che questi, a ogni modo, avesse mancato di cimentarsi con l'iconografia dell'*Invidia*: lo fece almeno in un'occasione, nell'ambito di una più ampia messinscena simbolica positivamente connotata in senso morale. Il riferimento è a un disegno, smarrito nella sua redazione originale, che possiamo tuttavia conoscere grazie alla traduzione a bulino per la quale venne appositamente predisposto, accuratissimo e monumentale lavoro di Giacomo Piccini (fig. 1). Se calata nell'orizzonte della produzione incisoria veneziana del XVII secolo, la stampa, ad oggi priva di letteratura, si distingue nettamente per le sue cospicue dimensioni (750 × 495 mm circa), caratteristica che, insieme al tema sviluppato, permette di ritenerne coerente la funzione, sin da principio, di *Thesenblatt*. Come avvisi di tesi, infatti, sono stati utilizzati i tre unici esemplari reperiti, datanti a un'epoca – gli anni dal 1716 al 1723 – di molto posteriore a quella in cui operarono e l'*inventor* e il *calator*⁵. Le dichiarazioni di responsabilità presenti in calce al foglio, «Petrus Liberi Æques delineavit» e «Jac. Piccinus Chri.^m Regis scul: sculp: Venetiis», forniscono d'altronde chiari indizi per stabilirne la cronologia, da collocarsi fra il 24 febbraio 1654 (1653 *m.v.*), allorché il doge Francesco Molin conferì al pittore il titolo di cavaliere di San Marco, e il 29 agosto 1660, giorno della morte dell'incisore⁶. Il primo estremo, anzi, è suscettibile di ulteriore precisazione, stante che Piccini, nel sottoscrivere le lastre, iniziò a qualificarsi come scultore in rame del «Re Cristianissimo» soltanto a cominciare dal 1655, con la stampa raffigurante il mausoleo di René de Voyer de Paulmy d'Argenson nella chiesa di San Giobbe⁷.

Secondo una consuetudine affermatasi già nel Cinquecento e poi improntatasi a maggiore enfasi in età barocca, le dispute e le pubbliche discussioni che si tene-

⁵ Parma, Biblioteca Palatina, *Raccolta Ortalli, Scuola veneziana*, V, nn. 1966 (tesi in Teologia di Pio Giuseppe Damiano Passerini, Mantova, 1720) e 1967 (tesi in Diritto Civile e Canonico di Ippolito Graziadei, Ferrara, s.d. [ma 1716]); Venezia, Museo Correr, Gabinetto Disegni e Stampe, foglio in corso di inventariazione (tesi in Legge di Vettor Franceschini, Venezia, 1723). Ringrazio Rossella Granziero per le informazioni sull'ultimo esemplare in elenco.

⁶ C. ACCORNERO, *Pietro Liberi cavaliere e fenice dei pittori. Dalle avventure di spada alle lusinghe dell'Accademia*, Treviso 2013, pp. 192-193, doc. 6; S. MINUZZI, *Giacomo Piccini*, in *Passion and Commerce. Art in Venice in the 17th and 18th Centuries*, catalogo della mostra (Barcellona, La Pedrera, 22 ottobre 2007-27 gennaio 2008), a cura di X. Barral i Altet, Barcelona 2007, p. 376. Sull'incisore si rimanda anche a F. COCCHIARA, *Il libro illustrato veneziano del Seicento*, Saonara 2010, pp. 189-192; L. TREVISAN, G. ZAVATTA, *Incisori itineranti nell'area veneta nel Seicento. Dizionario bio-bibliografico*, Verona 2013, pp. 88-89.

⁷ L. GALACTÉROS-DE BOISSIER, *Thomas Blanchet (1614-1689)*, Paris 1991, p. 489.

vano presso le università, i collegi religiosi e i sacri templi erano di norma annunciate dall'esposizione di manifesti, a volte esclusivamente tipografici, più spesso decorati con immagini o di repertorio – tutte le botteghe calcografiche disponevano di assortimenti «per uso delle tesi e conclusioni» – o, nel caso di committenze particolarmente facoltose, intagliate *ad hoc*⁸. Fu quest'ultima la strada seguita dal conte scaligero Ottolino Ottolini, che nel 1698, per le sue «conclusiones ex universa Philosophia» da disquisirsi in Firenze, decise di ordinare un altrettanto monumentale *Thesenblatt* ad Antonio Balestra e Alessandro Dalla Via⁹. In esso, la storia biblica di Giuseppe con i fratelli si lega alla celebrazione di un porporato della famiglia Medici, il cardinale Francesco Maria, la cui effigie è custodita da Minerva, dea della Sapienza; putti sorreggenti le insegne araldiche sia del dedicante sia del dedicatario e la canonica incarnazione di un fiume – l'Adige o l'Arno? Entrambi? – esauriscono il messaggio traslato del foglio.

Interamente giocata sull'allegoria, all'opposto, è la macchinosa rappresentazione concepita da Liberi, con ogni probabilità destinata a una laurea *in utroque iure*. Nella stampa, seduta in posizione eminente al centro di un ampio spazio architettonico definito da slanciati pilastri ionici, vediamo così trionfare la Legge, matrona di nobile aspetto che, comandando «cose giuste et honeste» e proibendo «le contrarie», assurge a garante della «salute delle città»¹⁰. Dietro di lei, pronto a rinsaldarne l'azione, si leva un giovane uomo in armatura personificante il Favore, avvezzo a compiere «imprese di molta difficoltà» e a riuscirne «facilmente con honore»¹¹. Il propizio binomio, cui un alato messaggero celeste, plausibilmente a significare la Purezza o l'Innocenza, sta recapitando un ramo di giglio, si trova

⁸ Sull'argomento, più ampiamente affrontato in area tedesca, si vedano: A. GIACOMELLO, *Avvisi di tesi nel Friuli del Settecento*, Gorizia 2000; A. PAMPALONE, *Cerimonie di laurea nella Roma barocca. Pietro da Cortona e i frontespizi ermetici di tesi*, Roma 2014. La citazione è tratta dal *Catalogo delle stampe in rame e delle varie qualità di carte privilegiate dall'eccellentissimo Senato le quali si lavorano in Bassano presso la Dita di Giuseppe Remondini e figli di Venetia* [...], s.l. 1766, p. XI.

⁹ *La collezione di stampe antiche. Museo di Castelvecchio, Verona*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 15 novembre 1985-31 marzo 1986), a cura di G. Dillon, S. Marinelli, G. Marini, Verona 1985, p. 85, n. 145.

¹⁰ C. RIPA, *Della novissima iconologia* [...], Padova 1625, p. 389, personificazione aggiunta da Giovanni Zaratino Castellini. I principali attributi della figura sono lo scettro, intorno ad esso un cartiglio con il motto «lubet et prohibet», e il libro aperto, recante le parole «In legibus salus».

¹¹ Ivi, p. 222. Tra la figura – un «giovane armato», con un grande scudo racchiudente l'immagine di Arione e, nella mano destra, «uno scettro abbassato verso la terra» – e la voce del repertorio simbolico esiste una totale corrispondenza, salvo che per l'aquila rappresentata sulla corazza. Il volatile, per la sua capacità di librarsi più in alto di tutti gli altri pennuti, accompagna le personificazioni dell'Ingegno e dell'Intelletto; ivi, pp. 318, 328.

impegnato nella tutela della Ragione¹², costretta a una fuga precipitosa – gesto solo qualche decade più avanti inaudito – perché minacciata da una spaventosa masnada. Del gruppo fanno parte l'Invidia, furiosa per aver perduto una preda tanto appetibile¹³; quindi il «Vulgo, ovvero Ignobilità», connotato da orecchie d'asino e, allo scopo di evidenziarne la profonda abiezione, pletoricamente appaiato all'animale stesso¹⁴; infine, un uomo ripugnante dal grosso ventre, arrestato e inibito dalla Legge, con il braccio destro proteso in direzione della Ragione per tentare di adescarla con l'offerta, sembrerebbe, del pomo d'oro sottratto al giardino delle Esperidi¹⁵. Non soccorrendoci, siccome momentaneamente dismessa, l'*Iconologia* di Cesare Ripa, è lecito ipotizzare che questa figura dia concreta parvenza a un delitto grave e scandaloso quale la Corruzione.

Il foglio, alla cui piena interpretazione ostano le incognite sussistenti intorno alla sua genesi, palesa una dovizia semantica infrequente, a livelli analoghi di complessità, nell'opera dell'artista¹⁶. Un valido paragone si può individuare nel soffitto, eseguito dopo il 1661 per una sala di palazzo Fini a Venezia, con l'*Onore accolto in cielo dalla Gloria*¹⁷, ma ancora più efficace, nell'ordine altresì temporale, risulta l'accostamento con l'*Apoteosi dell'imperatore Leopoldo I* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (fig. 2), vasta e magniloquente tela che Liberi portò a termine nel 1658-1659 su commissione dell'arciduca Leopoldo Guglielmo¹⁸. Di nuovo sco-

¹² Ivi, p. 548. Questa la descrizione della Ragione: una «giovane armata, con la corona d'oro in capo et le braccia ignude, et nella destra mano tenga una spada, et con la sinistra un freno, col quale affrena un leone [...]».

¹³ Ivi, p. 333. L'Invidia è una «donna vecchia, brutta e pallida», con il corpo avvizzito e serpi in luogo dei capelli; nella mano, giacché internamente logorata, tiene il proprio cuore, così da poterlo divorare.

¹⁴ Ivi, pp. 699-700. Rappresentabile in foggia sia maschile sia femminile, oltre alle orecchie asinine ha una scopa, «per essere il vulgo quella parte del populo che serve all'arti rustiche et meccaniche essendo inesperto delle cose divine, morali et naturali». L'asino, fin dall'antichità, è considerato simbolo massimo dell'ignoranza; ivi, pp. 307-308.

¹⁵ La pinguedine ha sempre un significato negativo, richiamando, ad esempio, l'ozio e la tendenza ad assecondare i bassi istinti; ivi, pp. 492-493, 603. La sproporzione del corpo, più in generale, indica scelleratezza e vizio; ivi, p. 588.

¹⁶ A Liberi sono state attribuite anche le invenzioni di due tavole allegoriche corredanti il volume *Aquila romana* di Giovanni Palazzi, edito a Venezia nel 1679; P. SCARPA, *Pietro Liberi e Antonio Zanchi. Invenzioni per incisioni*, "Arte Documento", 12, 1998, pp. 102, 104.

¹⁷ M. FAVILLA, R. RUGOLO, *Venezia Barocca. Splendori e illusioni di un mondo in 'decadenza'*, Schio 2009, pp. 154-158.

¹⁸ ACCORNERO, *Pietro Liberi*, cit., pp. 108-113.



2. Pietro Liberi, *Apoteosi dell'imperatore Leopoldo I*. Vienna, Kunsthistorisches Museum

priamo immortalata una rovinosa disfatta dei Vizi, annientati dall'indomito Eroe – metafora visiva sostituyente l'autentico simulacro del giovane *Kaiser* – che il Consiglio, l'Industria, la Fama e l'Eternità stanno conducendo verso l'empireo. A ripetersi, curiosamente, è pure un'inattesa comparsa, l'irrequieto cagnetto sempre dislocato in primissimo piano: quello dipinto si rivolge con ostilità ai Vizi, mentre quello inciso ringhia in direzione dell'osservatore per ammonirlo contro i pericoli incombenti su coloro che vivono nella depravazione e nell'iniquità. Sull'animale, non a caso, si concentra lo sguardo torvo del leone tenuto a freno dalla Ragione, emblema, spiega Ripa, del «senso soggiogato et sottomesso ad essa».

Il messaggio edificante veicolato dalla composizione tradotta da Piccini, lo si è da poco accennato, non resta isolato nel catalogo profano del pittore, che innegabilmente presenta un'alta densità di raffigurazioni mitologico-allegoriche dalla forte carica erotica. Per chi, come il padre domenicano e grande poligrafo Giovanni Maria Muti, giudicava le immagini dipinte uno strumento di somma utilità per apprendere «i disegni più perfetti della virtù», ogni malizia, invece, si sarebbe dovuta bandire, null'altro producendo gli autori sedotti dalla «nudità d'un corpo» e dai «trionfi del senso» che «inferni coloriti». «Le pitture», leggiamo nell'antologia epistolare data alle stampe dal frate predicatore nel 1681, «se sono honeste parlano con eruditissimi cenni ed ammaestrano senza batter palpebra alle picchiate del seno; ma se sono lascive, tingono co' suoi ogli le porpore più pretiose del merito, ed allordano con le tinte i bissi più puri della virtù». Agli occhi del religioso, contentatosi di introdurre nella propria riflessione, per l'esemplarità del caso, un nome soltanto, non vi era pennello più impudico, all'evidenza, di quello di Pietro Liberi, maestro «assai prodigioso [...] ne suoi disegni», epperò «tacciato di soverchio lascivo nelle figure»¹⁹. È con severo spirito controriformato che Muti enunciò la reprimenda, accodandosi ai molti scrittori in abito talare o in tonaca che ormai da oltre un secolo denunciavano l'immoralità del nudo; fra le sue letture vi era probabilmente stato il *Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro, composto da un theologo e da un pittore*, un libro, edito a Firenze nel 1653, per la cui stesura il gesuita Giovanni Domenico Ottonelli si era avvalso della collaborazione di Pietro Cortona, decantato quale campione di probità e morigeratezza. Non è questa, lo si sa bene, la reputazione ottenuta da Liberi, fuor di dubbio l'artista più discusso del Seicento lagunare. Al di là del racconto delle sue giovanili peregrinazioni e avventure, la biografia romanzata dedicatagli nel 1664 dal con-

¹⁹ G.M. MUTI, *La penna volante del Muti, descritta in certe lettere alla moda*, Venetia 1681, p. 78. La lettera è indirizzata, in Venezia, al «signor Domenico Savoldeli». Notizie sul domenicano Muti (1649-1727) sono fornite da E.A. CICOGLIA, *Delle iscrizioni veneziane*, III, Venezia 1830, pp. 24-26.

te vicentino Galeazzo Gualdo Priorato, oltre che di uomo ardito, ne tratteggia, è vero, il profilo di soggetto rispettabile, capace di intrattenersi in discorsi «morali e gratiosi», ricercatissimo da regnanti e signori, come pure da committenti ecclesiastici²⁰. Credere che l'esistenza del pittore avesse avuto a realizzarsi solamente in una fulgida luce, tuttavia, sarebbe errato. Addensa su di lui fosche ombre, difatti, la notizia dell'affiliazione, documentata da un fascicolo processuale istruito dal Sant'Uffizio nel 1676, alla setta dei Cavalieri dell'Aurea e Rosa Croce, il cui principe, tale Federico Gualdi, amava alimentare il mistero intorno alle proprie origini e dichiarare un'età di quattrocento anni. Negromanzia, alchimia e magia erano le pratiche alle quali venivano iniziati gli adepti, persuasi a «obbligare per patto l'anima [...] al diavolo, per conseguir dal medesimo un spirito familiare, per il quale dicono s'habbi cognitione d'ogni cosa occulta»²¹; pratiche coltivate nella Serenissima anche da altri artisti, *in primis* Pietro della Vecchia, ma che realmente per Liberi dovettero rientrare fra gli interessi abituali, come testimoniano i diversi volumi di argomento giustappunto alchemico e magico in suo possesso, nonché certune iconografie di non facile decifrabilità²². È del resto significativo che Coli, soffermandosi in altro luogo della *Pallade Veneta* su di un dipinto – «un pensiero ideale rappresentante le violenze del Fato» – custodito nel palazzo del procuratore Vincenzo Fini, non esitasse a descriverlo come opera «che quanto è lontana dalla credenza cattolica, tanto per la bellezza è vicina all'ammirazione»²³. Fra i membri della segreta congrega votata all'esoterismo circolavano, ovviamente, speculazioni più che mai eterodosse, sconfinanti nell'eresia. Da qui, a causa delle distorsioni che il tempo reca sempre con sé, scaturirono forse le dicerie che il nostro «fosse figlio di un ebreo» padovano²⁴ e che professasse «in privato ed internamente il Giudaismo con l'esterna simulazione di cristiano»²⁵, malignità smentite, già verso il 1735, da un autore fidato quale il

²⁰ Se ne veda la trascrizione in ACCORNERO, *Pietro Liberi*, cit., pp. 186-190.

²¹ Venezia, Archivio di Stato, *Santi'Uffizio*, b. 119, processo contro Federico Gualdi, scrittura di denuncia presentata da Francesco Giusto il 21 aprile 1676, c. 1r bis. Per il documento e le vicende della setta: F. BARBIERATO, A. MALENA, *Rosacroce, libertini e alchimisti nella società veneta del secondo Seicento: i Cavalieri dell'Aurea e Rosa Croce*, in *Storia d'Italia. Annali*, XXV, *Esoterismo*, Torino 2010, pp. 323-358.

²² Cfr. FAVILLA, RUGOLO, *Venezia Barocca*, cit., pp. 152-158; ACCORNERO, *Pietro Liberi*, cit., pp. 116-125. L'inventario della biblioteca è stato pubblicato da I. CHIAPPINI DI SORIO, *L'inventario della casa di Pietro Liberi*, "Arte Veneta", XVIII, 1964, pp. 151-152.

²³ "Pallade Veneta", settembre 1687, p. 82 («Il sig. Vincenzo Fini veste la porpora procuratoria»).

²⁴ T. TEMANZA, *Zibaldon*, a cura di N. Ivanoff, Venezia-Roma 1963, p. 78.

²⁵ Venezia, Biblioteca del Museo Correr, *Mss. Cicogna*, 1877: A. NICOLAI, *Memoria manoscrit-*

patrizio Vincenzo da Canal²⁶. Che l'atteggiamento di Liberi fosse spregiudicato, comunque, lo assicurano le parole blasfeme con cui, il 1 aprile 1671, egli espresse la propria riconoscenza al mercante berico Francesco Salesà per un dono particolarmente gustoso: «Moisé non havrebbe rotto le tavole se quel popolaccio avesse adorato vitello simile a quello che lei m'ha gratiato li giorni passati [...]». Ognora per lui una festa, a leggerne le missive, ricevere «bonissimi persutti», tagli di polpa bovina, ceste ricolme «di mortandele, bondole, lattesini e fegato», bendidio «pretioso e degno di tavola di Re», nonché fiaschi di vino «marzemino» e di «moscatello» delle colline di Conegliano²⁷.

Non è per morbosa curiosità o gusto dello scandalo che conviene indugiare sugli aspetti meno nobili della vicenda umana del pittore, ma solo per meglio afferrarne l'indole. Ai peccati d'empietà e di gola va così aggiunta un'ultima debolezza, quella per i piaceri carnali, già implicitamente evocata nel 1681 da padre Muti e poi, sul chiudersi del Settecento, dissotterrata dall'abate Luigi Lanzi, colui che, nell'ambito della letteratura storico-artistica, ha inaugurato per il nostro l'uso del soprannome di «Libertino»²⁸. E se Anton Maria Zanetti il Giovane, licenziando nel 1771 il suo libro *Della pittura veneziana*, aveva asserito la sostanziale inattendibilità dei confusi racconti tramandati dalla «volgar tradizione» riguardo a «cose contrarie alla buona morale ed alla vita civile»²⁹, entro il 1801 l'abate Giovanni Battista Casti – il «prete brutto, vecchio e puzzolente, / dal

ta sopra la chiesa e monistero di Santo Stefano in Venezia, 1750 ca., c. 1r. La trascrizione del testo si trova, da ultimo, in ACCORNERO, *Pietro Liberi*, cit., pp. 22-23.

²⁶ V. DA CANAL, *Della maniera del dipingere moderno* [ms., 1735 ca.], "Mercurio Filosofico, Letterario e Poetico", marzo 1810, p. 6: «È opinione universale che il Liberi morisse ebreo, qual nacque; ma è questa una favola, giacché il Lazzarini mi attestava di averlo veduto a chiedere volontario i Santissimi Sacramenti e morire con rassegnazione cristiana». Il passo è richiamato da U. RUGGERI, *Pietro e Marco Liberi. Pittori nella Venezia del Seicento*, Rimini 1996, p. 85; si veda anche S. MARINELLI, [Prefazione], in E. CASOTTO, *Pittori ebrei in Italia 1800-1938*, Verona 2008, p. 9. Non sappiamo chi abbia messo in circolazione la voce, attestata per la prima volta, almeno in apparenza, da E. WRIGHT, *Some Observations Made in Travelling through France, Italy, etc., in the Years 1720, 1721, and 1722*, I, London 1730, p. 76 («This Cavalier Liberi, I was told, was a Jew»).

²⁷ Le citazioni si ricavano dall'epistolario liberesco: P. GOI, *Un gruppo di documenti trasmessi da Pietro di Monteverale-Mantica a Fabio di Maniago*, in *Fabio di Maniago e la storiografia artistica in Italia e in Europa tra Sette e Ottocento*, atti del convegno (Pordenone-Udine, 25-27 novembre 1999), a cura di C. Furlan, M. Grattoni d'Arcano, Udine 2001, p. 54; ACCORNERO, *Pietro Liberi*, cit., pp. 199-202, 210.

²⁸ L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, II/1, Bassano 1795-1796, p. 174.

²⁹ A.M. ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V*, Venezia 1771, p. 379.



3. «Pugni», *Ritratto immaginario di Pietro Liberi*, incisione (da G.B. CASTI, *Opere tutte [...] illustrate con disegni originali*, II, Lugano 1850)

mal francese tutto quanto guasto», di un feroce sonetto di Parini – si sarebbe all'opposto risolto a scrivere, sul «cavalier Liberi», una sconcia novellina in versi intitolata *La vernice*³⁰. Nell'edizione, comprensiva di ricco corredo illustrativo, pubblicata a Lugano nel 1850, le cinquantaquattro ottave si associano a un'immagine di fantasia che mostra, al cavalletto, un pittore dalle sembianze volutamente mefistoteliche³¹ (fig. 3). L'effigie scolpita nel 1659 da Piccini, invero, ci consente di apprezzare non lineamenti aguzzi, ma un viso tondeggiante, sodo e pingue, da cui non fatica a rivelarsi la natura gaudente del personaggio (fig. 4). La fama di artista libertino e spregiudicato tramuta, una volta di più, da favola in storia nel registro di una magistratura, quella degli Ufficiali dell'Onestà, che a Firenze si occupava di tutelare la pubblica moralità e di regolamentare la prostituzione. Il 27 novembre 1640, «in sufficiente numero coadunati nella loro solita audienza», gli zelanti giudici della capitale granducale esaminarono la «causa della querela presentata contro Margherita di Rocco Franchi senese, catturata accompagnata la sera delli 23 ottobre [...] su le 5 ore di notte su l'albergo della Corona in una camera con Pietro Liberi, veneziano pittore», e per-

³⁰ G.B. CASTI, *Novelle*, III, Parigi 1801, pp. 194-212. Dovendo dipingere una pala con l'*Annunciazione* per una chiesa di monache, Liberi avrebbe avuto il «ghiribizzo» di attribuire all'Arcangelo caratteri priapei, per poi stendere in corrispondenza delle pudende una vernice dopo molti anni destinata, per via del suo scrostarsi, a provocare scompiglio e situazioni equivoche. Il sonetto contro Casti, altresì definito «satiro procace e disonesto», è inserito in G. PARINI, *Opere [...] pubblicate ed illustrate da Francesco Reina*, III, Milano 1802, p. 57.

³¹ G.B. CASTI, *Opere tutte [...] illustrate con disegni originali*, II, Lugano 1850, p. 164.

ciò «querelata come donna di mala vita». Consapevole dell'infrazione, ossia di esercitare il mestiere senza permesso, la suddita medicea, sostenendo «che a Natale se ne vuol tornare a Siena», aveva supplicato di non «essere descritta all'Ufficio», cosa della quale «ne aveva ancora fatto istanza [...] il medesimo Pietro», ma il verdetto emesso fu severo: Margherita, agli occhi della giustizia, era una «pubblica meretrice». L'autentico valore del documento sta nella possibilità di confermare gli spostamenti del nostro in terra toscana fra il 1639 e il 1640, nonché di comprovare la sua totale libertà di costumi: la giovane con cui manteneva una relazione di concubinage aveva confessato «d'esser venuta un anno fa di Siena a Fiorenza a contemplazione di questo Liberi, e che in Fiorenza ha havuto seco continuo commercio carnale e che il Liberi le fa spese, e che in Siena ha havuto amici di passo»³².

Il nome di Margherita Franchi non è nuovo agli studi sul pittore. Già lo hanno restituito i libri canonici della parrocchia veneziana dell'Angelo Raffaele, dai quali si ricava che la coppia generò almeno due figli, Dianora e Marco, battezzati rispettivamente nel febbraio 1643 (1642 *m.v.*) e nell'aprile 1644; prole nata da un'unione, così parrebbe, sempre mantenutasi illegittima e, comunque, ormai sciolta nella primavera del 1646, quando Liberi convolò a nozze con tale Florina Pozzi³³. Anch'egli destinato ad abbracciare la professione artistica, Marco ebbe al sacro fonte un padrino eccellente, Giorgio Contarini 'dagli Scrigni' (1584-1660)³⁴. Solo da poco ci si è avveduti di quanto copiosi siano stati i frutti che il favore dell'esimio ottimate, uomo di vasta cultura e membro di spicco dell'*élite* politica lagunare, garantì a Pietro: ricoprendo nella sesta decade del Seicento gli incarichi di deputato sopra la Fabbrica della Salute e di deputato sopra la Fabbrica del Palazzo, infatti, fu lui a procurargli le commissioni dell'ancona per l'altare di Sant'Antonio nell'erigendo tempio votivo e del telerò con *La battaglia dei Dardanelli* per la sala dello Scrutinio nella sede del governo marciano³⁵. Ardua impresa è computare gli elogi indirizzati a Giorgio Contarini, «vero Mecenate di questo nostro secolo», affermava il letterato ferrarese

³² Firenze, Archivio di Stato, *Ufficiali dell'Onestà*, reg. 6, pp. 142-143. Un accenno al documento si deve a S. SIENI, *La sporca storia di Firenze*, Firenze 2002, p. 148. Sul soggiorno di Liberi in Toscana nel biennio 1639-1640 basti rimandare allo studio di A. BARSANTI, *Una Confraternita dimenticata*, "Paradigma", 2, 1978, pp. 115-133.

³³ V. MANCINI, *Venezia Barocca. Liberi, Mazzoni, Maffei*, Padova 2018, pp. 14-17, 26.

³⁴ F. PITACCO, *Pietro e Giorgio Contarini dagli Scrigni*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di L. Borean, S. Mason, Venezia 2007, p. 250.

³⁵ MANCINI, *Venezia Barocca*, cit., pp. 26-32.



4. Giacomo Piccini, *Ritratto di Pietro Liberi*, incisione

Maiolino Bisaccioni, «poiché, spalancando le cataratte della sua gentilezza, diffonde l'opulentissime facoltà a beneficar ogni virtuoso»³⁶. La sua casa sul Canal Grande in contrada di San Trovaso, anzi, si configurava quale «rifuggio

³⁶ M. BISACCIONI, *Continuatione del commentario delle guerre successe in Alemagna dalla Dieta di Heilbruna, fatta di marzo MDC.XXXIII, fino all'assedio di Costanza [...]*, Venetia 1634, p. n.n. della dedica.

vero de' virtuosi pittori»³⁷. Oltre a Liberi, come risaputo, ne varcarono la soglia Carlo Saraceni, che pure vi si spense nel 1620, Jean Le Clerc e Domenico Fetti, maestri che dalla parzialità dell'aristocratico trassero notevole giovamento e, conviene evidenziarlo, ordinativi per dipinti pubblici³⁸.

Una tessera ulteriore, dopo aver giaciuto nell'ombra per quasi quattro secoli, si è recentemente riconnessa a questo mosaico³⁹. Nel 1631, per i tipi di Evangelista Deuchino, vedeva la luce il libretto *Gli lumi di Delia riveriti et cantati da Filippo Essegrenio, nell'Academia de' signori Desiosi detto L'Aspirante*. L'opera, che rappresentò la fatica estrema dell'orafa, pittore, incisore e *sensale* di origini tedesche Filippo Esengren⁴⁰, giunto al traguardo della vita, v'è da presumere a causa della peste, fra il 19 e il 20 maggio di quel medesimo anno, accoglie una dedica «All'illustrissimo signore, mio sig. et padron singolariss., il signor Giorgio Contarini» datante solo a qualche settimana addietro («Venetia, primo aprile 1631») ⁴¹. Ben conoscendo «che la pittura è poesia tacita, la poesia pittura loquace», il patrizio non si sarebbe dovuto meravigliare che l'artista volesse ora comparirgli innanzi come «pittor loquace, havendola di già servita tacito poeta». Il riferimento resterebbe criptico se Esengren, appena sopra, non si fosse preoccupato di chiarire, a nostro vantaggio, di aver «honorati i miei pennelli con alcune mie pitture essercitate a fresco nelle sue illustrissime stanze». Un profondo oblio, purtroppo, involge l'evocata campagna decorativa, che nemmeno si è certi del luogo in cui ebbe a dispiegarsi: più che alla magione dominicale nella Serenissima, tuttavia, parrebbe legittimo pensare a una villa, come quella che la famiglia possedeva a

³⁷ TIZIANELLO, *Breve compendio della vita del famoso Titiano Vecellio di Cadore cavaliere et pittore*, Venetia 1622, p. n.n. La citazione è già riportata dalla PITACCO, *Pietro e Giorgio Contarini*, cit., p. 250.

³⁸ M. HOCHMANN, C. MARIN, *Carlo Saraceni a Venezia*, in *Carlo Saraceni, 1579-1620. Un veneziano tra Roma e l'Europa*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 29 novembre 2013-2 marzo 2014), a cura di M.G. Aurigemma, Roma 2013, pp. 33, 37-41; R. MORSELLI, *Il flavo delle stelle. Una sera di giugno dell'anno 1623 alla corte dei Gonzaga*, Mantova 1999, pp. 49-57.

³⁹ Il recupero è stato operato da N. NANOBASHVILI, *Das ABC des Zeichnens. Die Ausbildung von Künstlern und Dilettanti*, Petersberg 2018, pp. 111-121. Per il taglio della sua indagine, tuttavia, la studiosa ha compiuto un'analisi solo parziale dei rari materiali bibliografici rinvenuti.

⁴⁰ Sull'artista, oltre al contributo menzionato nella nota precedente, si vedano: E. ANTONIAZZI ROSSI, *Filippo Esengren, "Pittore, di poi sensale di pitture" e i libri di disegni del Museo d'Arte*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", XCII, 2003, pp. 149-160; EADEM, *Filippo Esengren, in Da Tintoretto a Bison. Disegni del Museo d'Arte. Secoli XVI-XVIII*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 20 febbraio-25 aprile 2005), a cura di F. Pellegrini, Padova 2005, pp. 62-65; L. BOREAN, *Filippo Esengren*, in *Il collezionismo d'arte*, cit., p. 270.

⁴¹ Ove non specificato, le citazioni a seguire sono prese dalla dedica, che si stende su quattro pagine non numerate.

Sala, tanto magnifica da risultare «una delle cose più preziose e più belle» dello Stato Veneto⁴². Il «superbo palagio» e le «delicie» architettoniche distribuite nei «verdeggianti e fioriti» giardini all'intorno, secondo la testimonianza di Bartolomeo Burchelati, che vi fu in visita nel giugno 1622, traboccavano di stucchi, «quadri» e «pitture» di «dotta mano»⁴³: in parte, almeno, quella di Esengren? Postulato ciò, a rivestire in sé un'assoluta importanza è la notizia del rapporto esistente fra Giorgio Contarini e il maestro d'Oltralpe, personaggio legato a don Vincenzo Fetti, fratello di Domenico, e più in generale a Mantova, essendo stato coinvolto, in qualità di agente del mercante fiammingo Daniel Nijs, nella vendita al sovrano inglese della galleria Gonzaga⁴⁴.

Ma non si fermano qui le implicazioni del vicino recupero bibliografico. Da «gran tempo» Esengren frequentava l'aristocratico e gli portava stima per la sua munificenza, sentimento che appieno giustifica l'enfasi retorica di cui è intrisa la lettera dedicatoria:

chi non sa che lei non ha lasciato comparir virtuoso alcuno di qual si voglia affare in questa città, che non l'abbia voluto raccogliere nell'illustrissima sua casa, con dargli trattenimenti, con ricompensa degna, in guisa tale che s'ha acquistato un nome immortale di gloria, benché gloriosissima se ne viva per l'infinità de' suoi meriti?

Per nulla singolare, dunque, che Contarini fosse il «principalissimo protettore» di un'adunanza di eruditi, un consesso «già già in pericolo di cadere», ma da lui risollevato e sostenuto «a guisa di fortissimo Atlante». Si trattava dell'Accademia dei Desiosi, come si legge sul frontespizio del volume, forse quella stessa

⁴² E. VIO, *La Villa Farsetti a Sala*, Venezia 1967, p. 32. Giunto il complesso in proprietà dei Farsetti al principio del XVIII secolo, questo venne in seguito totalmente riedificato nelle forme attuali. Cfr., a riguardo, L. VEDOVATO, *Villa Farsetti nella storia*, I, Santa Maria di Sala 1994 e II, Venezia 2004.

⁴³ B. BURCHELATI, *Il ritratto del vistoso, già tremendo, hor venerando colle di San Zenone sul Trevigiano, riformato, accresciuto ed arricchito molto*, Venetia 1625, pp. 280-288. Il volume dello storico e letterato trevigiano include sia alcune pagine in prosa, sia sei sonetti «in proposito del giocondo e dilettevol luogo, diporto maraviglioso et pregiate delicie dell'illustriss. signor Giorgio Contarini in villa di Sant'Angelo di Salla su 'l padovano, [...] veduto andando a Padova li 11 giugno 1622».

⁴⁴ MORSELLI, *Il flavo delle stelle*, cit., pp. 38-44; EADEM, *Le collezioni Gonzaga. L'elenco dei beni del 1626-1627*, Cinisello Balsamo 2000, pp. 146-153. Sulla vendita Gonzaga si rimanda anche a C.M. ANDERSON, *The Flemish Merchant of Venice. Daniel Nijs and the Sale of the Gonzaga Art Collection*, New Haven-London, 2015.

«Accademia della sua casa», mai sinora individuata dalla critica, che il poeta Giovan Francesco Busenello ricordava nel titolo di un sonetto steso in onore del patrizio, proclamato «Novo Apollo»⁴⁵. L'ecclettico circolo, attivo almeno dal 1625, annoverava nelle proprie fila numerosi letterati (il citato Busenello e, fra gli altri, Alessandro Bigarotti, Francesco Belli, Domizio Bombarda, Gentile Bongiovanni, Baldassare Bonifacio, Paris Cerchiari, Tobia Ferrari, Alessandro Gatti, Domenico Grandi, Pietro Quadri e Giovanni Andrea Resio), un compositore (Carlo Milanuzzi), alcuni ottimati (Giovan Francesco Loredan, Pietro Michiel) e pittori (Esengren, ovviamente, e poi Alessandro Varotari – il Padovanino – e Artemisia Gentileschi, quest'ultima di stanza a Venezia tra il 1626 e il 1629)⁴⁶. «L'Aspirante» era il nome assunto dall'artista tedesco, che si dotò «con bellissimo studio» anche di un'impresa, non omettendo di inciderla (fig. 5). Vi si ravvisa «un'aquila volante a' rai del sole, con il motto *Aspiro sol dove 'l desio ne gode*». La descrizione spetta a Milanuzzi, uomo versato nella musica e nelle lettere, che pure ci soccorre nel deciframento dell'emblema: «L'aquila sol si gode della vista del sole, dal qual'acquista la perfezione del vedere [...]; l'aquila a' rai del sole riceve il mantenimento della vita, peroché si rinnova e ringiovenisce al suo lume [...]; l'aquila, innamorata del sole, in lui solo aspira [...]»⁴⁷.

I Desiosi sembrano interrompere la loro esperienza nel 1631, quasi che la morte di Esengren ne avesse decretato l'epilogo. Giustappunto all'aprirsi del quarto decennio, con una sorta di passaggio di consegne, per impulso di Giovan Francesco Loredan nasceva l'Accademia degli Incogniti, presto destinata a giocare «un ruolo dominante in campo culturale con un peso enorme sull'editoria»⁴⁸. Oltre

⁴⁵ *I sonetti morali ed amorosi di Gian Francesco Busenello (1598-1659). Testo critico*, a cura di A. Livingston, Venezia 1911, p. 23. Neppure nei contributi più recenti si era pervenuti all'identificazione dell'«Accademia» menzionata da Busenello; cfr. MANCINI, *Venezia Barocca*, cit., p. 32.

⁴⁶ M. MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, II, Bologna 1927, pp. 178-179; J. LOCKER, *Gli anni dimenticati. Artemisia Gentileschi a Venezia (1626-1629)*, in *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 30 novembre 2016-7 maggio 2017), a cura di F. Baldassari, Milano 2016, pp. 43-45. A fornire la prima attestazione dell'esistenza del circolo accademico è la dedica («All'illustre signore, mio sig. e padron osservandiss., il sig. Filippo Essegrenio. Nell'Academia de' signori Desiosi di Venetia l'Aspirante») del libretto di Carlo MILANUZZI, *Giacinto felice et Amarilli consolata. Ragionamenti pastorali*, Venetia 1625.

⁴⁷ Ivi, p. n.n. della dedica.

⁴⁸ V. MANCINI, *Pittori, disegnatori e intagliatori nelle stamperie della Serenissima nel Cinque e Seicento*, in *Le muse tra i libri. Il libro illustrato veneto del Cinque e Seicento nelle collezioni della Biblioteca Universitaria di Padova*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zuckermann, 11 settembre-18 ottobre 2009), a cura di P. Gnan, V. Mancini, Padova 2009, p. 24.



5. Filippo Esengren («L'Aspirante»), *Impresa accademica*, incisione (da F. ESENGREN, *Gli lumi di Delia*, Venetia 1631)

al «Principe» degli Incogniti, trasmigrarono dal vecchio al nuovo consesso anche Francesco Belli, Baldassare Bonifacio e Pietro Michiel⁴⁹. Un anello di congiunzione fra le due Accademie può invero riconoscersi in Giorgio Contarini, che dal 1634 al 1641 – arco cronologico, questo, suscettibile di ampliamento – concesse la propria casa per le adunanze degli Incogniti⁵⁰, figurando altresì nel 1638 come dedicatario di un'edizione delle *Bizzarrie accademiche* di Loredan⁵¹. Siamo a ridosso, ormai, delle date in cui Liberi era rientrato a Venezia dalla Toscana ed aveva sicuramente stretto relazioni con il nobiluomo dimorante a San Trovaso. Non va escluso, pertanto, che sugli intrecci fra il pittore e il mondo delle accademie vi sia ancora qualche pagina da scrivere.

⁴⁹ M. MIATO, *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan. Venezia (1630-1661)*, Firenze 1998.

⁵⁰ L. MANZINI, *Il niente. Discorso [...] recitato nell'Accademia degl'Incogniti di Venetia, a Ca' Contarini, gli VIII maggio MDCXXXIV*, Venetia 1634. L'estremo più avanzato è fornito da T.P. TOMASI, *Il giardino di Atlante*, Venetia 1641, p. 304: «Uno però de' maggiori e più elevati dilette ch'io abbia goduto nel tempo ch'ivi [a Venezia] ho dimorato è stato l'intervenire due volte all'Accademie de gl'illustrissimi Incogniti, che al presente radunansi in casa dell'illustrissimo et eccellentissimo signor Giorgio Contarini, meritissimo senatore di quella Repubblica». Tomasi dovrebbe essere giunto in laguna nel 1640, anno al quale vanno forse riferite, quindi, le indicazioni sul luogo di riunione degli Incogniti; G. ARBIZZONI, *Tomasi, Tomaso*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 96, Roma 2019 (https://www.treccani.it/enciclopedia/tomaso-tomasi_%28Dizionario-Biografico%29/).

⁵¹ La dedica al patrizio, all'epoca «censore», è sottoscritta dall'editore Giacomo Sarzina.

