

Annotazioni

- 1 La relazione si propone di riconsiderare alcuni aspetti della personalità artistica e dell'opera dei fratelli Diego Francesco e Carlo Innocenzo Carloni (rispettivamente 1674-1750 e 1686/87-1775), alla luce della più recente monografia sui Carloni di Scaria della scrittrice con Silvia A. Colombo (Lugano 1997) e della mostra monografica su Carlo Innocenzo Carloni curata dalla scrittrice con P. O. Krückmann e D. Pescarmona (Campione d'Italia-Rancate 1997), Ginevra-Milano 1997, cui si rimanda per la bibliografia, limitandoci a segnalare gli studi principali: Garas 1960, pp. 71-100; Voss 1961, pp. 238-255; Garas 1962, pp. 261-277; Barigozzi Brini-Garas 1967; Barigozzi Brini 1977; Catalogo mostra Salzburg 1986; A Collection of Painting 1988; Catalogo mostra Bonn 1989; Il restauro 1990; Catalogo mostra Ansbach 1990; Esbach 1991; Möseneder 1999, pp. 51-74, 303-380; Prohaska 1999, pp. 381-460, Catalogo mostra Como 2010
- 2 Per Diego Francesco rimando al contributo di Silvia A. Colombo in questi Atti.
- 3 Füsslin 1779, pp. 222-229.
- 4 Da ultimo: Damiani Cabrini 1997, pp. 237-271.
- 5 Forse vi si può riconoscere, con un clamoroso scarto di qualità da parte del giovane Carlo Innocenzo, il ricordo della pala di Luca Giordano del 1666 circa, nella Minoritenkirche di Vienna, dove l'allievo di san Michele, rinnovato dopo i danni sofferti nell'assedio turco, venne inaugurato nel 1698; Prohaska 1999, n. 145, pp. 405-408. La pala del Carloni è fortemente annerita, il cromatismo luminoso è meglio leggibile nel soprapala con la Gloria angelica che sostiene il trigramma gesuitico IHS.
- 6 Voss 1961, pp. 238-255.
- 7 Riprodotto in Catalogo mostra Ansbach 1990, n. 75, p. 100.
- 8 Sull'ambiente artistico viennese ad apertura del Settecento si vedano almeno Garas 1962, pp. 261-277; Zava Boccazzi 1983, pp. 25-88; i saggi introduttivi di Lorenz, Polleross, Möseneder, in Lorenz Gessichte 1999; Flores d'Arcais 2012, pp. 249-259.
- 9 Il bozzetto già in collezione Joseph Matzker a Köln, è riprodotto in A Collection 1988, n. 36, pp. 52-53.
- 10 Flores d'Arcais 2012, p. 252.
- 11 Coppa 1995, pp. 41-59.
- 12 In occasione del restauro degli affreschi della cappella di sant'Antonio abate, condotto nel 1990 da Pinin Brambilla Barcilon con la supervisione di chi scrive per la Soprintendenza per i Beni artistici e storici di Milano, è stato possibile osservare la tecnica esecutiva del Carloni, che si serve di incisioni indirette da cartoni appoggiati sull'intonaco fresco e di incisioni dirette tracciate sull'intonaco, segni da cui si discosta frequentemente, con libertà, nella stesura definitiva. Il restauro 1990. A riguardo, si veda anche Gheroldi 1998, con osservazioni, oltre che sugli affreschi di Montora, su quelli di Palazzo Galfami a Brescia e della Villa Lechi di Montione.
- 13 Lechi 1965, pp. 121-138; Mac Rae 1967, pp. 144-149.
- 14 Cani 1997, pp. 61-72.

Bibliografia

- A Collection of Paintings and Drawings by Carlo Carlone and his contemporaries formed by Professor and Mrs Joseph Matzker. London 1988.
- Barigozzi Brini, Amalia, Klara Garas: Carlo Innocenzo Carloni, con presentazione di Edoardo Arslan. Milano 1967.
- Cani, Fabio: Nuovi documenti su Carlo Innocenzo Carloni. In: Carlo Innocenzo Carloni 1686/87-1775. Dipinti e bozzetti, hg. v. Simonetta Coppa, Peter O. Krückmann, Daniele Pescarmona, Kat. Ausst. Rancate 1997. Ginevra, Milano 1997. S. 61-72.
- Carlo Carlone 1686-1776. Der Ansbacher Auftrag, hg. v. Peter O. Krückmann. Kat. Ausst. Ansbach 1990.
- Carlo Innocenzo Carloni 1686/87-1775. Dipinti e bozzetti, hg. v. Simonetta Coppa, Peter O. Krückmann, Daniele Pescarmona, Kat. Ausst. Rancate 1997. Ginevra, Milano 1997.
- Carlo Innocenzo Carlone (1686-1775). Ölskizzen, hg. v. Klara Garas u. Wilfried Hansmann. Kat. Ausst. Salzburg 1986.
- Coppa, Simonetta: Il rinnovamento artistico del duomo di Monza dall'età dei Borromei alla fine dell'ancien régime. Le fonti, lo stato degli studi e le nuove prospettive di ricerca. In: Il duomo di Monza, hg. v. Roberto Cassanelli. Itinerario barocco. Milano 1995. S. 40-59.
- Colombo, Silvia A., Simonetta Coppa: I Carloni di Scaria, Fidia Edizioni d'Arte. In: Artisti dei laghi. Itinerari europei 2. Lugano 1997.
- Esbach, Ute: Die Ludwigsburger Schloßkapelle. Eine evangelische Hofkirche des Barock. Bd. 3. Worms 1991.
- Flores d'Arcais, Francesca: Sebastiano Ricci e Vienna. In: Sebastiano Ricci (1659-1734). Atti del Convegno Internazionale di Studi, hg. v. Giuseppe Pavanello. Verona 2012. S. 249-259.
- Garas, Klara: Carlo Innocenzo Carloni und die Deckenmalerei in Wien am Anfang des 18. Jahrhunderts. In: Acta Historiae Artium Academiae et Scientiarum, 3/4, 1962. S. 261-277.
- Garas, Klara: Carlo Innocenzo Carloni. In: Bulletin du Musée National Hongrois des Beaux Arts, 17/1960. S. 71-100.
- Il restauro della cappella di Sant'Antonio abate nel duomo di Monza. Milano 1990.
- Lorenz, Helmut (Hg.): Barock. München, London, New York 1999. (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 4, hg. v. der Österreichischen Akademie der Wissenschaften).
- Gheroldi, Vincenzo: Pratiche di Giuseppe Antonio Orelli. In: Mirabilia Vicomercati. L'età moderna, hg. v. Paola Venturilli, Graziano Alfredo Vergani. Venezia 1998. S. 309-329.
- Himmel, Ruhn und Herrlichkeit. Italienische Künstler an rheinischen Höfen des Barock, hg. v. Hans-Martin Schmidt. Kat. Ausst. Bonn 1989.
- Lechi, Fausto: Un elenco di abbozzi delle opere di Carlo Carloni. In: Arte lombarda, 10, 1965. S. 121-138.
- Mac Rae, Desmond: Another 'Catalog' of the sketches of Carlo Carloni. In: Arte lombarda, 12, 1967. S. 144-149.
- Pescarmona, Daniele: Dipinti, S. 73-79. In: Omaggio ai maestri inebesivi Ercole Ferrata Carlo Innocenzo Carloni. Sculture e dipinti dal Museo Diocesano di Scaria d'Intevi, hg. v. Maria Letizia Casati, Ernesto Palmieri, Daniele Pescarmona. Kat. Ausst. Como 2010.
- Schäffer, Gottfried: Die Werkstatt des Carlo Innocenzo Carloni in Passau. In: Arte lombarda 49, 1978. S. 55-59.
- Spiriti, Andrea: Carlo Innocenzo Carloni: due dipinti e un autoritratto inediti. In: La Valle Intevi 13, 2008 (2010). S. 36-37.
- Voss, Hermann: Die Frühwerke von Carlo Carlone in Österreich. In: Arte lombarda 6, 1961. S. 238-255.
- Zava Boccazzi, Franca: Episodi di pittura veneziana a Vienna nel Settecento. In: Venezia Vienna. Il mito della cultura veneziana nell'Europa asburgica, hg. v. Giandomenico Romanelli. Milano 1983. S. 25-88.

Scambi culturali nella pittura tra Veneto, Baviera, Austria e Boemia in età barocca

Sergio Marinelli

I rapporti artistici tra la Germania meridionale e l'Italia passavano all'inizio del Rinascimento in gran parte attraverso Venezia, come attesta il soggiorno di Jacopo de' Barbari a Norimberga nel 1502 e quelli di Dürer a Venezia nel 1494 e nel 1506.

Subito dopo la mediazione passò a Mantova, per la parentela tra i Wittelsbach e i Gonzaga, sigillata nella costruzione della Residenza di Landshut, anche se i Fugger di Augusta, gestori di fatto per molto tempo del Fondaco dei Tedeschi a Venezia, continuarono le loro tradizionali relazioni con la città lagunare, iniziate con Giovanni Bellini e rinnovate nella metà del manierismo con Paris Bordon e Giulio Licinio. A Monaco invece la Corte, oltre che con Mantova, tramite Peter Candid e Friedrich Sustrius arrivò anche a stabilire relazioni con Firenze, dove questi artisti furono lungamente attivi.

Un allievo dell'ultimo periodo di Candid, Johann Ulrich Loth (ante 1599-1662), fu in Italia alcuni anni tra il 1619 e il 1623. A Roma incontrò Carlo Saraceni, che era al centro dei rapporti con gli artisti tedeschi in Italia e lavorava a Santa Maria del'Anima, la chiesa della nazione germanica. Ulrich seguì Saraceni anche a Venezia, quando questi rientrò nella sua patria, intorno al 1619. Ancora in Baviera, dove tornò nel 1623, per circa un decennio Ulrich si mantenne fedele all'eredità stilistica del veneziano e solo in seguito il suo linguaggio espressivo si modificò verso l'influenza magnetica di Rubens, che pure di cultura veneta era carica e intrisa. Un esempio dei suoi modi giovanili è nella *Adorazione dei Magi* (fig. 1) della Frauenkirche di Monaco e ancora nel *San Luca del Museo di Wilánow* a Varsavia. La moglie Libia, miniatrice, era figlia di Hans Krumpfer, altro genero di Friedrich Sustrius e Brigida Scalzi.¹

1. *Adorazione dei Magi, dipinto di Johann Ulrich Loth, 1628, Monaco, Frauenkirche*



Il figlio di Ulrich, Johann Carl Loth (1632–1698) aveva quindi qualche goccia di sangue italiano e aveva una qualche parentela acquisita con Antonio Maria Viani, il grande pittore che era anche stato, all'inizio del secolo, Prefetto delle fabbriche a Mantova per più di trent'anni e aveva sposato un'altra figlia di Friedrich Susstris. Egli ridiscende a Venezia intorno al 1653, insieme col fratello Francesco, e vi restò fino alla morte, allestendo una delle botteghe di pittura che risultò presto tra le più operose del tempo. Carl, divenuto subito venezianamente Carlo, con un nome che forse volutamente ricordava quello di Saraceni, cui il padre doveva essere sinceramente affezionato (come Jacopo Bellini chiamò il figlio Gentile in ricordo del maestro Gentile da Fabriano), fu a Venezia, nella seconda metà del Seicento, il punto di riferimento per tutti i pittori che, dalla Germania e dal nord, scendevano all'Adriatico.

Sulla figura di Carl resta una ineccepibile monografia di Gerhard Ewald (1965) e un valido aggiornamento di Rodolfo Paluchini (1981) e tuttavia manca ancora molto a definirla. Le sue prime fonti sono naturalmente veneziane. Di lui parla già Boschini nel 1660, come di un artista autonomo ma ancora dedicato soprattutto alla copia dei classici: "...Se un quadro del Tician, del Veronese/ davanti al so' penel se ghe apresenta/ Zogelo in le so' man certo el diventa...Ma qua no' se conclude el so' valor/Perche lu, da bonissimo Pitor/ Compone istorie rare di invention." Del resto in una lettera del 1691 il Gran Principe di Toscana, Ferdinando, attesta che Loth stava copiando il *Martirio di San Pietro da Verona* di Tiziano a San Zampolo a Venezia.

Recentissima è la pubblicazione di un suo disegno, al Museo Favre di Montpellier, che copia l'*Adorazione dei magi* di Federico Zuccari in San Francesco della Vigna a Venezia.²

La *Carta del navegar*, pubblicata nel 1660, è già citata manoscritta da Scannelli nel 1656 ma non sappiamo se l'argomento di Loth fosse nelle eventuali ultime aggiunte. "...Bonissimo Pitor, compone istorie rare de invention..."; ripete nel 1663 Martinioni. Nel 1659 del resto l'Arciduca Leopoldo Guglielmo aveva già acquistato il dipinto *Giove e Mercurio presso Filemone e Bauci*, ora conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna. Va ricordato che lo zio di Carl, Georg Loth, era stato pittore di camera dell'Arciduca Leopoldo Guglielmo prima del 1652.

Nella biografia di Carl Loth, stesa da Pellegrino Orlandi (1704), subito dopo la morte del pittore, emerge la novità della notizia di un soggiorno a Roma "...dove studiò sotto Caravaggio". E questo uno dei tratti fondamentali della fisionomia di Loth, che anche Anton Maria Zanetti sembra credere ancora nel Settecento, e che la differenza sostanzialmente da quella degli altri artisti veneziani contemporanei. Si può pensare a una confusione tra la biografia del padre e quella del figlio, ma anche Ulrich conobbe Saraceni quando Caravaggio era morto ormai da nove anni. Certo egli vide a Roma le opere di Cara-

vaggio e quelle degli altri pittori caravaggeschi. Ma la scuola di Caravaggio rappresentava un inquadramento stilistico che gli uomini della tarda età barocca ricavano ancora direttamente dalla pittura di Carlo Loth senza dover ricorrere ai documenti, così che l'artista poteva esser tranquillamente qualificato "romano", e non veneziano né tedesco, nella classificazione dei disegni del più raffinato collezionista veneziano del tempo, Zaccaria Sagredo.³ Si può anche ipotizzare che il pittore, nella sua venuta in Italia, abbia seguito le orme del padre, prima a Roma e poi a Venezia. Il viaggio a Roma, nel caso di Carl, sembra essersi proprio stato, ma furono probabilmente più viaggi. Si stabilisce con lui, ma lo era già stato col padre, un asse artistico tra Roma, Venezia e la Germania, esattamente come la contemporanea Santa Alleanza politica stretta tra Impero, Venezia e Papato, che si corregerà all'inizio del Settecento in uno spostamento tra Napoli, Venezia e la Germania, nel momento che il Regno di Napoli passerà, dopo la prima guerra di successione, all'impero austriaco. Si creerà allora un movimento di rococò internazionale, non diversamente da quello che era stato in passato il Gotico internazionale, che si muoveva con trasformazioni continue, ma senza soluzioni rilevanti, da Napoli a Venezia, a Vienna, a Praga. Ne era capofila il napoletano Francesco Solimena, presente con molti dipinti a Venezia in chiese e palazzi, ma pure a Vienna, dove avrebbe poi lavorato anche un suo allievo assai affermato: Daniel Gran.

Ma più del confronto con Caravaggio, sembrano diretti e chiarificatori nel caso di Loth i rapporti con Langetti, Drost e Pietro da Cortona. Ora, se Langetti era a Venezia, Pietro da Cortona vi portava una pala, ancor oggi conservata alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, per la chiesa di San Daniele, nel 1663–1664. Pietro fu veramente a Venezia, come si deduce dal dialogo riportato nella *Carta* di Boschini, quindi anche in una data precedente. Tutta l'opera tarda di Loth sembra dialogare con Pietro da Cortona, come poi ancora, più liberamente, quella del suo allievo Rottmayr. Così sembra più attendibile oggi ipotizzare un soggiorno romano di Loth anche in età più matura, per spiegare l'assorbimento dei motivi stilistici di Pietro da Cortona, su cui il pittore bavarese sembra puntualmente informato.

La testimonianza di Houbraken, che il rembrandiano Wilhelm Drost (1633–1659) sia stato maestro di Loth, s'incrocia con quella del corrispondente del Gran Principe di Toscana, Matteo Del Teglia (1685) e quella veneziana settecentesca dei *Notatori* di Pietro Gradenigo, che la riafferma, per cui la storia di un rapporto tra i due artisti sembra ineludibile. Drost portava a Loth, suo coetaneo, anche se in forma indiretta, l'arte di Rembrandt, con una profondità psicologica, che l'arte decorativa di Pietro da Cortona, nella sua fastosa e monumentale esibizione, ignorava. A Venezia furono presto presenti, del resto, anche numerosi originali dipinti di Rembrandt stesso ed erano note

tutte le stampe dell'olandese, la cui conoscenza è ampiamente documentata tramite l'opera di Castiglione, Bellotti e Zanchi. L'arte di Rembrandt fu un contributo ulteriore al chiaroscuro di Loth, ma anche alla sua luce, in una direzione più precisa che quella caravaggesca. Dipinti di Loth come *Il contadino che fuma la pipa* dell'Art Institute di Chicago, già attribuito anche a Drost, sono già nella luce trasfigurante di La Tour e Rembrandt.

La figura di Langetti, arrivato anche lui a Venezia intorno al 1650, rappresenta invece per Loth l'incontro con la pittura "te-nebrosa" e il suo stoicismo tragico. I due pittori hanno in comune il tema di moltissime opere e si può immaginare tra loro un'affinità profonda, che risale ai presupposti culturali del barocco, che fu l'età dell'affermazione schiacciante del potere politico assoluto, civile e religioso. La cultura che Loth lasciava dietro a sé in Germania è stata poi mirabilmente analizzata e descritta da Walter Benjamin nel *Dramma Barocco Tedesco* (1963). E questa può essere una chiave per leggere anche l'opera di Loth al tempo stesso in luce tragica e stoica. Tutti questi pittori potevano esprimere la ribellione alla tirannide solo nella città che allora era, relativamente, la più libera e tollerante (forse con Amsterdam) in Europa: Venezia. Langetti e Rembrandt sembrano i poli estremi della modernità per l'opera del giovane Loth.

Ma Loth passò pure, secondo le fonti, nella bottega del pittore veneziano più affermato, Pietro Liberi, chiarista e sensuale, liberino e spesso quasi pornografico, e questo sembrerebbe contrastare con gli indirizzi precedenti. L'unico legame possibile sembra ancora nel classicismo, che era l'altra anima di Loth, oltre che nell'interesse professionale. L'esperienza non dovette lasciare tracce profonde nell'animo del pittore.

Anton Maria Zanetti, il genio della critica artistica veneziana, dà ancora nel 1770 ampio spazio alla figura dell'artista bavarese, ribadendone l'eredità caravaggesca, che "...gli'imprese nell'antimo pensieri di grande forza... e gli'insegnò a rappresentare vivamente il naturale...". Zanetti respinge invece sostanzialmente la tradizione di un alunno con Pietro Liberi, a suo giudizio comunque ininfluente, ribadendo che, del nostro pittore "...dipinte fossero le opere sue con molta intelligenza, e grandezza di stile". Questo si può vedere nel bellissimo *San Sebastiano* (fig. 2) della Narodni Galerie di Praga come nel *San Gerolamo* (fig. 3) passato recentemente (2013) sul mercato antiquario italiano.⁴ Un linguaggio ancora più monumentale è nella coppia di dipinti con *Ercole che uccide Nesso* (fig. 4) e *La morte di Abele* (fig. 5), recentemente pubblicati nel catalogo della Pinacoteca Nazionale di Bologna.⁵ Monumentale è anche il raro *Ritratto di Giacomo Recanati*, nella collezione Recanati di Venezia.⁶

Nel 1677 Karl dipinse *La morte di Sant'Andrea Avellino* per la Teahnerkirche di Monaco e inviò certamente molte altre



2. *San Sebastiano*, Johann Carl Loth, circa 1680, Praga, Narodni Galerie



3. *San Gerolamo*, Johann Carl Loth, circa 1680, Mercato antiquario

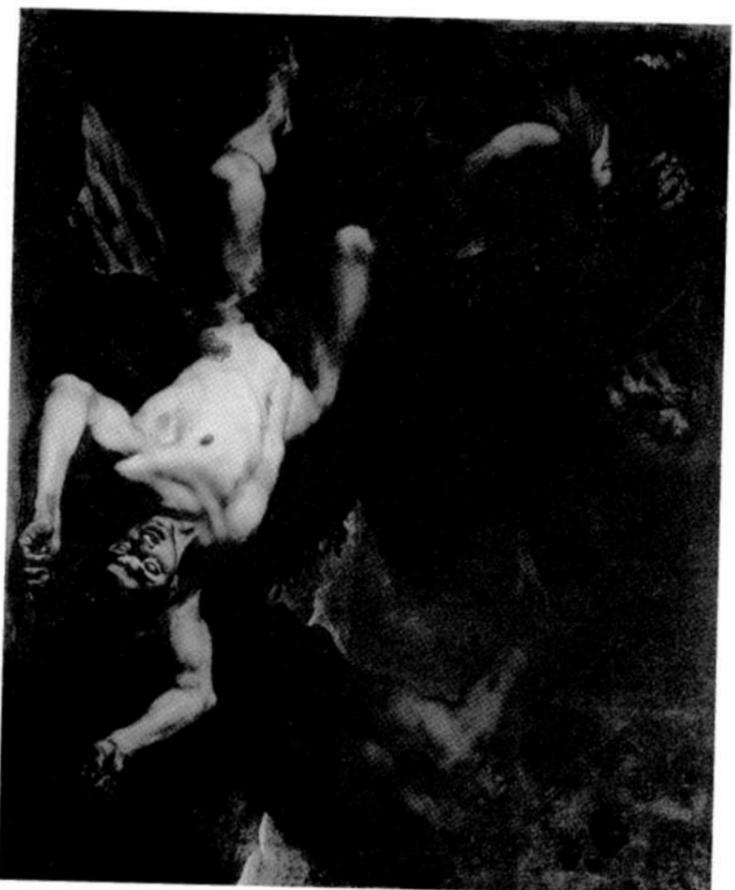


4. *Ercole e Nesso*, Johann Carl Loth, circa 1680, Bologna, Pinacoteca Nazionale

opere in Baviera, per gli edifici sacri e per i committenti privati. Sembra che, come gli altri artisti veneziani, mandasse le tele direttamente da Venezia. Il pittore sembra non sia mai rientrato in patria per lunghi soggiorni documentati e lascio

alla fine la piazza di Monaco ad altri artisti italiani, come Zan-
chi e Bombelli, oltre che ai suoi allievi. Egli possedette co-
munque, fino alla morte, una casa a Monaco, forse di eredità
di famiglia.

Anche per Vienna Loth lavorò come ritrattista nel 1692, per
opere purtroppo ora perdute, ma senza aspirare ad un ruolo
preminente che, per l'Austria, fu poi occupato in gran parte dai
suoi allievi. La sua attività fu comunque ufficiale e importante:
... Indi passato in Vienna alla corte Imperiale, ebbe l'onore di
essere ammesso a fare il ritratto di Leopoldo I. Questo essendo
riuscito di gran soddisfazione di quel monarca, ebbe l'ordine di
dover ricavare ancora l'effigie dell'Imperial famiglia. I principali
ministri dell'Imperio anch'essi impiegarono Carlo, non sola-
mente a fare i propri ritratti, ma nell'invenzione altresì, e nella
pittura di varj componimenti storici. E per dimostrarli infine
qual fosse la stima che di lui facevano, gli ottennero dall'Impe-
ratore un diploma che lo dichiarava suo gentiluomo e pittore.⁷⁷
Tra i certamente numerosi allievi e aiutanti venuti dal nord, al-
cuni furono poi famosi. Daniel Seiter, viennese (1649-1705) fu
molto vicino all'inizio all'opera di Loth, per poi passare a Roma,
alla scuola di Carlo Maratta e finalmente, da protagonista, a
Torino, alla corte dei Savoia, dove concluse la vita. Seiter è uno
degli allievi più dotati e sicuramente l'interprete delle istanze
più classicistiche del maestro. Un suo disegno nelle raccolte di
Graz riprende *'Ercole che uccide Nesso* di Bologna. Anche la
sua scelta di passare a Roma è la conferma del suo indirizzo
stilistico.



5. *Morte di Abele*, Johann Carl Loth, circa 1680, Bologna, Pinacoteca Nazionale



6. *Sposalizio di Santa Caterina*, Carl von Reslfeld, 1693, Passau, Duomo

Ma ancora furono con Loth Hans Adam Weissenkircher (1646-
1695), Johann Carl von Reslfeld (1658-1735), autore di due
pale anche nel Duomo di Passau, *Lo sposalizio di Santa Caterina*
(fig. 6) e *Lelemosina di San Martino* (fig. 7) (1693), Peter Strudel
(1660-1714), Michael Wenzel Halbax (1661-1711). Ulrich
Glatschnigg (1661-1722), di Bolzano, fu pure nella bottega di
Loth a Venezia nell'ottavo decennio del Seicento.

Strudel è presente anche nella chiesa del monastero di San Flo-
riano, in Austria, con la pala della *Crocefissione* (fig. 8), dove
risente anche della pittura del veneziano Andrea Celesti, pre-
sente allora con ben sette dipinti nello stesso monastero.⁸



7. *Elemosina di San Martino*, Carl von Reslfeld, 1693, Passau, Duomo

L'allievo tedesco più vicino a Loth fu però Rotmayer, che restò
ben tredici anni con lui a Venezia. Ora noi non conosciamo
nessuna opera veneziana di Rotmayer mentre invece, come
tornò in patria, a Salisburgo, la sua attività si fece semplice-
mente frenetica ed egli risultò uno dei maestri più produttivi
dell'epoca tardobarocca, da paragonare senza dubbio in questo
al proverbiale Luca Giordano. Si stenta a credere a un suo
ruolo di passivo subordinato nella bottega veneziana di Loth;
probabilmente spettano alla sua mano, almeno parzialmente,
molte delle numerose repliche o copie delle invenzioni del
maestro. I caratteri stilistici evidenti di Loth si ritrovano ancora

nella *Pietà* di San Paolo a Passau (1689), nell'*Apollo e Fetonte* e nell'*Apollo e Marsiadi* Monaco (1691?) e nelle quattro pale del Duomo di Passau, come la *Caduta di San Paolo* (fig. 9), del 1693, la quale riprende, per la posa del corpo del santo, un dipinto del maestro ora ad Amsterdam, interpretato come *La morte di Adone*, il quale a sua volta riprende *La liberazione dello schiavo* di Jacopo Tintoretto, ora nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia.⁹

L'allievo invece forse più emblematico dei destini della scuola di Loth fu Michael Wenzel Halbax (1661-1711), nativo dell'Austria superiore ma poi naturalizzato boemo. Anzi egli fu alla scuola di Venezia. Al ritorno in Boemia egli rappresentò la miccia dell'accensione del barocco boemo, come non poteva essere Skreta, della generazione precedente, che pure aveva soggiornato a Venezia. Halbax influenzò profondamente il coe-



8. *Crocefissione*, Peter Strudel, 1699, Sankt Florian, chiesa del monastero

taneo Peter Brandl (1668-1735), che del barocco boemo divenne presto la figura centrale.

Halbax fu attivo anche in Austria, nel monastero di San Floriano, in due distinti momenti, dapprima con una pala, *Il martirio di Santa Barbara* (fig. 10), nel 1694, e altri dipinti giovanili; quindi con una serie di soffitti nei suoi ultimi anni intorno al 1709, come quello nella Sala delle udienze del monastero. Questi affreschi, col loro illusionismo, mutano radicalmente l'immagine dell'arte di Halbax, aggiornandolo sulle novità quadraturistiche italiane. Nell'importante monastero di San Floriano passano dunque, e sono ora presenti, gli allievi veneziani più importanti di Loth: Halbax, Strudel, Rottnayr. Più di tutte le altre figure, Halbax è quello che segna una linea di continuità più lunga ed evidente tra Venezia e Praga. Da pittore tenebroso, come si vede nelle tele boeme, *Gli Evangelisti* (fig. 11 a-d), *I padri della Chiesa* (fig. 12 a-d) dell'Arcivescovo di Praga, *Giuseppe spiega i sogni*, della Narodni Galerie, alle composizioni architettoniche e illusionistiche degli ultimi anni a San Floriano.

Sull'esempio di Peter Strudel, altro allievo di Loth, fondatore a Vienna di un'accademia privata (1688), che aveva avuto anche un riconoscimento imperiale (1692), anche Halbax cercò di istituire un insegnamento accademico a Praga, insieme con l'architetto Franz Maximilian Kaňka e lo scultore Franz Preiss, ma nel suo caso senza successo.¹⁰ Lo stimolo veniva sicuramente dall'esempio e dal modello delle accademie private veneziane, come quelle di Vecchia, Zanchi, David. Anche la bottega di Loth poteva sembrare, per alcuni aspetti, una simile accademia. L'autoritratto di Halbax nell'affresco di San Floriano lo mostra mentre sta eseguendo un bozzetto architettonico, tra disegni e trattati, alla Lebrun, come un vero e completo professore accademico.

Ma era stato decisamente importante soprattutto il fatto che tutti gli allievi di Loth soggiornassero per lunghi periodi a Venezia (Rottnayr fino a tredici anni!) e si familiarizzassero con la parte veneta di tutti i secoli precedenti. Di questo se ne possono naturalmente verificare tutte le conseguenze nella loro pittura. Ma anche gli italiani non mancano nel seguito del pittore bavarese. Ricorda Zanetti che "Fu discepolo di Carlo Loth Ambrogio Bono non dispregevole pittore; e seguì la maniera del Maestro assai da vicino." Ambrogio Bon fu anche testimone al testamento di Loth e fu uno dei suoi eredi. La sua arte è anche quella più fedele, che più si confonde con quella tarda del maestro. Lo si può vedere nell'*Adorazione dei pastori* a lui attribuita nella Scuola dei Carmini a Venezia.

Ma Loth ebbe un ruolo importante anche per le relazioni con Verona. Secondo Bartolomeo Dal Pozzo, che pubblica nel 1718, ma chiude il suo testo nel 1716, fu maestro del veronese Santo Prunato. Questi infatti: "... portatosi a Venetia, praticò la scuola di Carlo Lot, insigne Pittore di Monaco, da lungo tempo habi-



9. *Caduta di San Paolo*, Johann Michael Rottnayr, 1693, Passau, Duomo

tante in Venetia, e v' operò per diversi particolari.¹¹ Il fatto risulta importante perché, anche se il ruolo di Prunato non è stato ancora adeguatamente riabilitato nella storia, egli, se non fu fondatore o aspirante fondatore di accademie, come Peter Strudel o Wenzel Halbax, tenne un'accademia privata e fu maestro di Gianbattino Cignaroli, il futuro direttore-dittatore dell'Accademia ufficiale veronese e da Prunato parte il filone di pittura che sarà prevalente a Verona nella seconda metà del Settecento, anche sulla pittura alla fine più classicista e chiarista del più famoso Antonio Balestra e dei suoi allievi diretti. Forse i chiaroscuri intensi che permangono nell'opera di Cignaroli, e ancor più in quella del fratellastro Giandomenico, non si spiegano soltanto, come sinora si è fatto, con l'accostamento a Piazzetta ma anche con l'eredità di Loth, attraverso il maestro Santo Prunato, cui egli si dichiara sempre sinceramente affezionato. L'ammato di Prunato a Venezia è collocato da Dal Pozzo dopo una prima formazione giovanilissima a Verona e un'attività seguente a Vicenza, quindi probabilmente



10. Santa Barbara, Michael Wenzel Halbax, 1694, Sankt Florian, chiesa del monastero

all'inizio degli anni '80 del Seicento, nel momento che la bottega di Loth doveva essere un vero cantiere di commissioni, con la presenza già di molti degli allievi tedeschi. Dal Pozzo segna il suo ritorno veronese con un quadro, ora perduto, per la chiesa di San Daniele, dove anche Sebastiano Ricci fu presente intorno alla metà dell'nono decennio del secolo. Ma la testimonianza superstita di maggior adesione al linguaggio di Loth è nell'*Ultima cena* (fig. 13), già nella chiesa di San Tommaso Apostolo e ora al Museo di Castelvecchio a Verona. In questo momento davvero c'è poca distanza tra lo stile di Halbax e quello di Prunato.

Prunato, sempre desideroso di perfezionarsi, fu poi a Bologna alla scuola di Carlo Cignani, il cui classico chiarismo era forse agli antipodi degli insegnamenti di Loth, rimasti, col passare del tempo sempre più sfocati nella sua pittura.

Dal Pozzo era una fonte sicurissima per le vicende di Prunato, poiché lo conosceva e frequentava e ne era anche collezionista. Lo scrittore ricorda tre opere importanti, di grandi dimensioni, di Loth nella galleria di Ercole Giusti a Verona: *Apollo scortica Marsia*, *Mercurio addormenta Argo*, *Tancredi ferito da Argante*. Nella collezione del conte Pio Turco, che si serviva spesso come consigliere del pittore veneziano Simone Brentana, ospite della sua casa, di Loth erano *La parabola del buon Samaritano* e *La favola di Fetonte*. Nella Galleria di Ercole Giusti, in serie con i quadri di Loth, c'era anche *Artemisia che beve le ceneri di Mausolo* di Santo Prunato e si può pensare anche che il pittore veronese sia stato uno dei tramite della commissione al maestro. Dal Pozzo possedeva invece, di Santo Prunato, un dipinto con *Cristo e l'adultera*.

Ma Verona era ancora diversamente implicata con la storia dell'arte tedesca. Dal Pozzo pubblica nel 1718 anche una sintetica biografia della famiglia Strudel, che lui chiama Strudem, "Paolo, e Domenico Scultori & Architeti, e Cavaliere Pietro pittore tutti tre fratelli Strudem". Secondo Dal Pozzo "Nacquero questi tre illustri Artefici in Verona di Bartolomeo Strudem Tedesco, che venne di Germania ad abitare in questa Città, esercitando l'arte di Scultore. Pietro si diede alla pittura; Ma Paolo, e Domenico seguirono la paterna professione, e tutti tre mirabilmente s'avvanzarono nell'arti loro. Risolsero finalmente circa il 1680 di trasferirsi insieme in Germania, dove Pietro per l'eccellenza del suo penello fu qualificato dalla Maestà di Leopoldo Imperadore col titolo di Cavalier, di cui fu anco ordinario Pittore, e Paolo, e Domenico co' disegni, e scarpelli, per le molte statue di marmo, e di bronzo, e per altre insigni strutture loro non solo si son resi celebri in Germania: Ma hanno acquistati honori, e ricchezze degni di personaggi di gran condizione. Per loro maestria si vede eretta nella Piazza di Vienna la gran Colonna, o sia Agulia in memoria della presa di Buda, e del Cesareo trionfo¹². E lo stesso Dal Pozzo però ricorda anche, in altra parte della sua opera, del giovane Paolo Veronese



11a-d. Gli Evangelisti, Michael Wenzel Halbax, circa 1700, Praga, Arcivescovado

"in San Bernardino... Signore, che risana la Suocera di Pietro. Ma questo quadro pochi anni sono fu rubato, e portato a Vienna per ribalderia de' Custodi, che vi diedero mano."¹³ Non dice che per quel fatto, che trovò la complicità dei monaci, Peter Strudel fu bandito per sempre da Verona dalle autorità venete nel 1697. Fino a quella data dunque egli continuò a frequentare, almeno periodicamente, la città.¹⁴

Anche Andrea Zannoni, pittore veneto dalla fisionomia ancora poco definita, è noto per due tele conservate alla Galleria di Kassel, che risentono precisamente dei modelli di Loth,¹⁵ la cui influenza nel Veneto coinvolse anche altri artisti, dal bassanese Giambattista Volpato, il cui capolavoro nel duomo di Vicenza, raffigurante il *Sogno di Giacobbe*, fu attribuito per lungo tempo al pittore bavarese; ad Antonio Balestra, che conobbe certamente Loth a Venezia quando frequentava la scuola di Bellucci, a Giambattista Piazzetta.

Balestra, che passerà poi a Roma, come Seiter, alla scuola di Maratta, inseguendo anche lui ideali più puramente classicistici, sembra, più degli altri giovani artisti del Settecento, corrispon-

dere alla tensione plastica e chiaroscurale della pittura di L

La pittura persistentemente tenebrosa della scuola di Loth aveva tuttavia progressivamente stemperarsi e sciogliersi in nuova arte tardobarocca, sia da un punto di vista formale, il disegno rigoroso e definito si dissolveva via via nel tocco torico fluido, sia dal punto di vista cromatico, col rischio generale e l'emersione dei colori nella luce, quando ma erano soffocati nelle tenebre del chiaroscuro. Questo è vuto al fatto che s'impone progressivamente la moda di rare la pittura all'architettura, col risultato di ridisegnare e riformare l'architettura stessa ma anche di vincolare la pittura al supporto architettonico. La pittura ricopre ormai tutte le reti e i soffitti degli edifici rappresentativi e importanti. L'atte prevalente dei pittori maggiori di storia diventa la decorazione a fresco. Ma la conseguenza immediata, legata alla tecnica affresco, è lo schiarimento dei colori.

In questa pittura a grandi dimensioni la stesura diventa sempre più veloce e quindi il disegno si fa sempre meno definito. Questo aspetto, sugli artisti dell'area danubiana dovette inci-



12a-d. I Padri della Chiesa, Michael Wenzel Halbax, circa 1700, Praga, Arcivescovado

13. *Ultima Cena, Santo Prunato, circa 1685, Verona, Musei civici*

anzitutto l'esempio di Rubens, che aveva lasciato composizioni grandiose e fondamentali in Baviera. Quindi quello di Luca Giordano. Ma affondo più incisivo nell'area danubiana dovette essere il soffitto di Sebastiano Ricci a Schönbrunn del 1702, presto sentito tanto affine alla cultura locale da esser attribuito a Rottmayr. Rottmayr ritornava da Venezia dopo aver visto le prime prove di Sebastiano Ricci, quelle simili alla tela veronese per San Daniele, e subito rompeva la disciplina della scuola di Loth in direzione barocca. C'era già stato nel 1695 il soggiorno di Paolo Pagani col giovane Pellegrini in Boemia, che aveva comportato un fitto scambio di linguaggi artistici.

Dopo il soggiorno del veneto-francese Dorigny (1711), che aveva lavorato nel palazzo del Principe Eugenio, il nuovo momento cruciale fu rappresentato dal secondo soggiorno di Giovanni Antonio Pellegrini a Vienna nel 1725, con opere monumentali, come il soffitto della Salesiankirche. Mentre Daniel Gran, allievo di Solimena, affrescava palazzo Schwarzenberg (1726), Rottmayr si accingeva tra il 1725 e il 1730 a una delle sue opere più colossali, la cupola della Karlskirche, alle cui pale lavoravano pure Gran, Martino Altmonte, Pellegrini e Ricci. La pittura chiarista dell'affresco si riversava coerentemente col tempo anche nelle tele. Questo valeva per Ricci e Pellegrini come per Rottmayr. Si può dire che il dialogo tra l'Austria e l'Ungheria, nei primi trent'anni del Settecento, sia stato sempre molto fitto e continuo e abbia determinato l'aspetto e il destino dell'arte tardobarocca nell'area tedesca meridionale.

Annotazioni

Ringrazio per la collaborazione Agostino Contò, Paolo Delorenzi, Ludwig Probst, Martina Frank, Lenka Klukova, Martin Mádl, Andrea Piai, Peter Příbyl, Wolfgang Prohaska, Marcela Vichrova.

- Ulrich Loth, *Catologo mostra Monaco 2008*.
- Ewald 1965, cui si rimanda anche per tutta la bibliografia precedente; Pallucchini 1981, pp. 259-265. Per il disegno di Montpellerier cfr. Pagliano 2013, p. 379. Già Ewald pubblica nella sua monografia un disegno di Carl Loth tratto da una *Deposizione* di Tiziano.
- Cfr. Piai 2006, pp. 86-87; id., Johann Carl Loth, *Catologo mostra, Riva 2009*, pp. 124-125.
- Farsetti *Arte*, 12 aprile 2013, n. 365, come scuola veneziana del XVII secolo (cfr. http://www.farsettiar.te.it/index_lotro.php?id=70&lotto=23467&start=315, accesso 19.12.2013).
- Cfr. Mazza 2011, pp. 457-45.
- Cfr. Maritz/Pavanello 2001, p. 129.
- Cfr. Mücke 1756, pp. 252-253.
- Lattività di Andrea Celesti in Austria, sempre puntualmente ignorata dagli studiosi italiani, è stata studiata da Wolfgang Prohaska. Celesti interviene a San Floriano, con la pala della Maddalena, contemporaneamente ad Halbax nel 1694-95.
- Cfr. Johann Michael Rottmayr, *Catologo mostra Salisburgo 2004*.
- Devo a Lenka Klukova la segnalazione del restauro dei dipinti di Halbax nell'Arcivescovado di Praga. I dipinti sono già indicati in Franzl 1970.
- Su Peter Strudel si veda la fondamentale monografia di Koller 1993.
- Dal Pozzo 1718, pp. 180-182.
- Dal Pozzo 1718, p. 209. Il ritratto di Peter Strudel è ricordato a Verona nella Galleria di Raffaele Mosconi (1671-1730), dove si conservavano pure quelli di Loth e di Erasmus Obermüller. I ritratti degli artisti contemporanei posseduti da Mosconi erano probabilmente autoritratti appositamente ricercati e commissionati. Cfr. Marchini 1980/1981, pp. 1-21.
- Dal Pozzo 1718, p. 78.
- Cfr. Marinelli 1978, pp. 192-195.

Bibliografia

- Dal Pozzo, Bartolomeo: *Le vite de' pittori, degli scultori et architetti veronesi*. Verona 1718, S. 180-182.
- Ewald, Gerhard: Johann Carl Loth. 1632-1698. Amsterdam 1965.
- Franzl, I.: *Michael Wenzel Halbax*. Dissertation Innsbruck 1970.
- Johann Carl Loth. In: *Capolavori Sacri sul Garda tra Sei e Settecento*, hg. v. Marina Botteri, Sergio Marinelli, Mariolina Olivari. Kat. Auss Riva 2009, S. 124-125.
- Johann Michael Rottmayr. (1654-1730), hg. v. Peter Keller. Kat. Auss Salzburg 2004.
- Koller, Manfred: *Die Brüder Strudel*. Innsbruck, Wien 1993.
- Marchini, Gian Paolo: *Il collezionismo d'arte a Verona nel Settecento*. La Pinacoteca Mosconi. In: *Studi Storici Veronesi* Luigi Simeon 30/31, 1980/1981, S. 1-21.
- Marinelli, Sergio: *Andrea Zanoni*. In: *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, hg. v. Licio Magagnato, Verona 1978, S. 192-195.
- Mariuz, Adriano und Giuseppe Pavanello: *La collezione Recanati*. Venezia 2001.
- Mazza, Angelo: *Johann Carl Loth*. In: *Pinacoteca Nazionale di Bologna*. *Catologo generale*. 4. Seicento e Settecento, Venezia 2011, S. 457-4.
- Mücke, Francesco: *Serie di ritratti degli eccellenti pittori dipinti e proprii mano che esistono nell'Imperial Galleria di Firenze*, coll. vite in compendio de' medesimi, in Museo Fiorentino. Bd 3. Firenze 1756, S. 252-253.
- Pagliano, Eric: *Jérôme Farigoule und Michel Hilaire: L'atelier de l'œuvre. Dessins italiens du Musée Fabre, catalogue des dessins exposés sur le repertoire du fonds. L'atelier de l'œuvre : dessins italiens de Raphael à Tiepolo*. Montpellier 2013.
- Piai, Andrea: *Johann Carl Loth*. In: *Venise. L'art de la Serenissima. Des siècles des XVIIIe et XVIIIe siècles*. Kat. Ausst. Paris 2006, S. 86-87.
- Pallucchini, Rodolfo: *La pittura veneziana del Setecento*. Milano 1981.
- Ulrich Loth, *Zwischen Caravaggio und Rubens*, hg. v. Reinhold Baurstark. Kat. Ausst. München 2008.