

PER
NUOVI STUDI

NUOVI STUDI

RIVISTA DI ARTE ANTICA E MODERNA

15



2009 anno XIV

SEBASTIANO RICCI MERCANTE DI MANIERE

La recente monografia di Annalisa Scarpa su Sebastiano Ricci (Venezia-Alfieri 2006) ha riportato l'attenzione su questo artista dall'attività vastissima, sfaccettata, diramata già in origine nei luoghi più diversi d'Europa e ormai, per la diffusione delle opere, del mondo. E quanto dalla monografia risulta acquisito fa solo intuire quanto altro resti da fare nella conoscenza di un personaggio che fu protagonista della cultura del suo tempo, nato quasi quarant'anni prima di Giambattista Tiepolo e da questi forse poi fatalmente e involontariamente oscurato, almeno nell'immaginario e nella memoria popolare.

La nuova monografia, imponente di formato e riccamente illustrata, ha il merito di aver settacciato con molta attenzione i cataloghi d'asta recenti, registrando puntualmente i frequenti passaggi delle opere di Sebastiano sul mercato. Questa è forse l'angolatura che più la contraddistingue rispetto a quelle del passato, che restano in alcuni casi, da Derschau (1922) a Daniels (1976), storicamente prestigiose e quindi sempre relativamente valide, con i loro solidi fondamenti teorici. La definitiva completezza della monografia della Scarpa resta assai opinabile, mancando, oltre che di indici, di una lista di opere sospese o respinte, comunque discusse. Può essere sottinteso che tutto ciò che non è nominato, e non è pochissimo, non è accolto come autografo dall'autrice ed è volutamente ignorato, e questo la salva certo comprensibilmente dalla discussione imbarazzante di numerosissimi dipinti apparsi sul mercato col riferimento, spesso improbabile, al pittore. Questo non si giustifica tuttavia, pur tenendo conto della pretesa vastità del catalogo, per l'assenza di opere di collezione museale, la cui bibliografia è comunque mancante, come pure per quella di alcune mostre e riviste scientifiche. Il risultato inevitabile è l'apparenza di un catalogo che, per le novità, è rivolto principalmente al mercato.

Si fa solo qualche esempio, perché ovviamente una raccolta puntuale di tutte le possibili integrazioni e precisazioni dovrebbe approdare a sua volta alla proposta di una nuova monografia.

Non si ricorda la *Madonna con il Bambino e angeli* della Pinacoteca nazionale di Parma, attribuita da Chiarini e pubblicata da Benati nel catalogo generale del museo, un dipinto fondamentale per gli esordi emiliani di Ricci¹.

Della Pinacoteca nazionale di Bologna manca il tondo con il *Sacrificio di Isacco*, forse in collaborazione con Anton Francesco Peruzzini, segnalato da Angelo Mazza nel 2004². Anche gli indubitabili soffitti di Ricci a palazzo Cusani a Milano, pubblicati su questa stessa rivista da Morandotti nel 2000, sono dalla Scarpa attribuiti in altre schede a Gerolamo Brusafarro. L'autrice ignora pure l'*Allegoria della Musica*, già comparsa in vari cataloghi d'asta, pubblicata dallo scrivente nel catalogo della mostra di Dorigny a Verona, nel 2002³. Ripubblicata ancora sulla 'Verona Illustrata' del 2004, con la nuova documentazione della provenienza dal veneziano palazzo Pisani a Santo Stefano⁴. Il confronto esemplare di quelle tele, con la presenza, accanto a Ricci, di Giannantonio Pellegrini, Dorigny e Balestra, in un palazzo affrescato dallo stesso Ricci, è un episodio non insignificante nel dialogo artistico veneziano dei primissimi anni del Settecento.

Nello stesso saggio del 2004 era pubblicato dell'artista anche uno splendido *Imeneo*, la cui provenienza risale a un prestigioso asse-ereditario Grimani-Marcello, anch'esso riferibile ai primissimi anni del Settecento, con una significativa allusione all'*Amore vittorioso* di Caravaggio

nella posa ⁵. Perché l'onnivoro Ricci, sempre con gli occhi ben aperti nei suoi mille spostamenti, rivela sorprendenti attenzioni che lo innalzano al di sopra del gusto comune, dei pregiudizi e delle conoscenze del tempo.

Anche descrivendo l'*Allegoria della Toscana* di Ricci l'autrice ignora il fatto fondamentale che si tratta solo di un travestimento settecentesco abbastanza scoperto del *Capriccio de' sogni* di Jacopo Tintoretto già in casa Barbo a San Pantalon a Venezia e ora all'Art Institute di Detroit, com'ebbe già a dimostrare lo scrivente nel 1978, citato in bibliografia e non confutato. E pure Bergamini, nella sua scheda del 1989 sul catalogo della mostra di Udine, aveva sottolineato con gran rilievo la corrispondenza.

Più sconcertante ancora è l'atteggiamento della Scarpa, a pagina 23 del suo testo, quando scrive davanti alla *Comunione di Santa Maria Egiziaca* del Duomo di Milano: "... avvicinabile - a mio parere - con maggiori motivazioni stilistiche al milanese Carlo Preda ...", essendo l'opera stata esposta già nel 1991 alla mostra del Settecento lombardo sotto il nome di Carlo Preda, cui peraltro è stata attribuita fin dal 1977. Per l'attribuzione l'autrice usa tuttavia ancora la cautela del punto interrogativo.

Ma per tornare al discorso sempre aperto di Ricci, un altro dipinto inedito del Museo di Treviso mostra tutta l'ironia disincantata che sembra propria del nostro pittore. Il tema è *Ercole e Onfale* ⁶.

La figura di Onfale è costruita con l'*hanchement* policleteo di una statua classica, in una posa non dissimile dalle immagini degli imperatori romani (spesso in veste di Ercole) o dalle tante rappresentazioni moderne di Ercole. Il suo generoso nudo è velato in trasparenza e solo un braccio s'appoggia sulla pelliccia di leone. La sua immagine misura in tutta altezza la parte destra del quadro, dove la visione, anche secondo le leggi ottiche, si conclude e si posa. Ercole è seduto in modo instabile e precario, quasi inginocchiato davanti a lei: le due ginocchia piegate e nude risultano alla fine il suo tratto visivo più evidente. I gesti maldestri della filatura, condotta sulla punta delle dita, contrastano con la mole del corpo gigantesco, modellato nelle forme di un classicismo seicentesco monumentale, ancora alla Carlo Loth. Sopra, da un siparietto, sbucca diagonale Amore. Dietro la figura di Ercole, a chiusura, sta l'indicazione dell'architettura interna di un nobile palazzo antico, segnata da un pilastro di grandi massi squadrati. La più consona al carattere vero del dio.

Il volto di Onfale, con i riccioli "a postissimo" di una dama di corte francese che ha appena lasciato il *coiffeur*, è beffardamente mesto, dall'alto della sua posizione, ma anche visibilmente annoiato. Mentre una mano giocherella con la clava di cui si è impossessata, l'altra indica all'osservatore, dolcemente spietata, la causa del suo disappunto, la nuova femminilità, e quindi, (poco) implicitamente, l'impotenza di Ercole.

Se il tema, per il suo stesso svolgimento, si era spesso prestato alle infiltrazioni del comico, qui diventa un puro pretesto per un teatrino, una commedia borghese di travestimenti ed equivoci, che dissacca totalmente il mito. Vien da chiedersi quanto scene come queste, ed altre diversissime, come i quadri di genere interpretati da contadini e da satiri, abbiano contato, anche se inconsciamente, nell'affermarsi della successiva pittura di genere, polemicamente anticlassica, nella Venezia di Pietro Longhi.

La recitazione è comunque perfetta.

Il tema di *Ercole e Onfale* fu tra i più amati dal pittore, che evidentemente lo impose a molti committenti, in versioni sempre diverse, al Musée de Picardie a Amiens, in collezione privata a Bologna, a palazzo Fulcis a Belluno, in collezione privata francese. E anche questo non è senza significato. La versione di Treviso si colloca probabilmente prima di tutte le altre, ancora sullo scorcio del Seicento, e appare quindi tanto più significativa per la luce che getta sugli anni a venire.

Il dipinto è ricordato per la prima volta da Bailo nel 1892, proveniente dalla collezione Serenagiotto, che per noi ora vuol dire solo genericamente la Venezia di primo Ottocento: "Bel quadro grazioso e simpatico pur nell'affettazione grande; che potrebbe essere del Cav. Celesti" ⁷. E l'attribuzione a Celesti è ulteriore prova che nell'immagine si vedeva anche allora una cultura più arcaica di quanto fosse conosciuta, se era conosciuta, quella più tipica e consolidata del Sebastiano Ricci di pieno Settecento. La base compositiva si può ritrovare nell'*Ercole e Onfale* di Giangiuseppe dal Sole, ora nella Galleria di Dresda, ma proveniente anch'essa, tramite la mediazione di Ventura Rossi, da Venezia. Troppi particolari vi ritornano per pensare che Ricci non abbia visto la tela di Dal Sole. Solo che nella composizione del bolognese tutto si esaurisce in un più elementare racconto, senza l'ironia, e i doppi sensi, di Ricci. La Thiem data l'opera agli esordi giovanili di Giangiuseppe, tra il 1680 e il 1685, e questa è l'unica condizione per leggere poi lo sviluppo consequenziale di Ricci.

Ma altre opere devono essere ancora disperse. Nel fondo Ravà del Museo Correr è stata segnalata la fotografia di un dipinto, probabilmente una piccola tela, ancora sicuramente spettante a Sebastiano Ricci ⁸. Si tratta di un paesaggio, con un fondo tipicamente veneto, chiuso da un bosco, da cui s'vetta un campanile medievale, con i tetti di qualche altro edificio. In primo piano un monaco inginocchiato in meditazione su un libro, col rosario in mano, davanti a un crocifisso, dovrebbe essere, dall'abito, San Romualdo. Più lontano un suo compagno è pure assorto nella preghiera. Dovrebbe trattarsi logicamente di una tela per la devozione camaldolese. Ma dietro al santo, sdraiato come un'odalisca su uno scivolo di nuvola un gigantesco angelo efebico e seminudo, con capigliatura fluentissima, appare più ancora una presenza protagonista e, forse alla nostra sensibilità, un poco ingombrante. Col suo sbracciarsi vistoso indica al santo, compostissimo, l'oggetto della meditazione e il collegamento celeste. Ma con la sua fisicità incontenibile sembra giocare lo stesso ruolo invasivo che in altri simili dipinti assumono le tentatrici degli eremiti, le diavolette che richiamano ai piaceri terreni.

Per trovare un altro precedente analogo sul piano psicologico, senza tuttavia alcun collegamento formale col quadro di Ricci, bisogna risalire all'ambiguo Lucifero delle *Tentazioni di Cristo* di Jacopo Tintoretto nella Scuola Grande di San Rocco. Qui l'angelo mostra invece tutte le grazie di Correggio, irrobustite nel linguaggio rubensiano. Il dipinto dovrebbe collocarsi tra gli ultimi sul tema degli eremiti, negli anni ormai di passaggio al nuovo secolo settecentesco. Queste raffigurazioni, che sembrano particolarmente consone al pittore, mescolano l'arcadia dei paesaggi col tema costante delle tentazioni, incarnate ora da belle signore discinte ora da divertenti demoni satireschi e sguaiati. Da questo punto di vista, ironicamente libertino, il ruolo di Sebastiano quale pittore religioso appare totalmente improbabile, come sta a dimostrare del resto la sua biografia, fin troppo scoperta nell'annunciare il laicismo del nuovo secolo senza le sublimi e inafferrabili ambiguità di Giambattista Tiepolo. Già la grande tela dipinta ancora ne-

gli anni ottanta del Seicento per San Daniele a Verona, probabilmente in supplenza del richiestissimo e sovraoccupato Cignani, raffigurante *David inorridito davanti alle armi di Saul*, è un quadro storico da palazzo, una scena del teatro d'opera di soggetto antico, di virtù laica, capitato per caso in una chiesa di monache di clausura, che poteva trasformarsi con variazioni minime in una storia romana, come quella di Cesare, rappresentato spesso egualmente inorridito davanti alla testa o alle armi di Pompeo. Eppure, a confermare la sua straordinaria capacità di mediazione e il suo indubbio successo popolare, lo stesso Ricci, nella maturità, diventerà il pittore sacro ufficiale di Venezia come di Vienna, delle ferventi chiese bergamasche come della rigorosa e severa Corte piemontese (dove peraltro, per le sue condanne giovanili, non poteva rimettere piede).

XXXVIII, 329.

Un altro notevole ritrovamento è dato da quello che sembrava il bozzetto del soffitto dei Santi Apostoli a Roma, visto recentemente in una collezione privata fiorentina. Il dipinto, prima di passare a Firenze, si trovava a Venezia, dov'è rimasto fino all'età napoleonica.

328.

Sull'importanza di quel soffitto, commissionato nel 1701 da Vincenzo Maria Coronelli, allora in qualità di ministro generale dell'ordine francescano, non si è forse precisato abbastanza. Per Coronelli, religioso e studioso ancora di spirito sarpiano e galileiano, forse mai abbastanza stimato, la fama sulfurea del Ricci di allora non costituiva evidentemente alcun problema. Per lui era semplicemente l'erede di Correggio e il soffitto dei Santi Apostoli doveva essere la riapparizione aggiornata della cupola del San Giovanni evangelista parmense a siglare la conclusione del barocco romano. Ricci in effetti sfodera qui tutta la sua cultura accademica, comprensiva perfino di ricordi di Ludovico Carracci in certe pose gridate e stentoree degli apostoli, come per prevenire le critiche prevedibilmente scontate degli inguaribili classicisti romani. Anche i cupi chiaroscuri, che si adattavano certo all'ambiente chiuso della sacrestia, dovevano evocare ancora, più che Correggio, Ludovico Carracci⁹. Un'opera di questo genere, non solo per la sua data, rappresentava ufficialmente l'apertura del nuovo secolo a Roma. Dispiace che anche nei saggi del catalogo della bella mostra sul *Settecento a Roma* del 2005 nessuno se ne sia accorto. Veramente se c'è un punto di passaggio precisamente individuabile tra il grandioso barocco seicentesco e il nuovo più aereo Settecento è questo. Questo Ricci dall'intonazione cupa, che sembra risalire volutamente a prima del tenebrismo, e dal disegno tesissimo e classico, si ritrova nella pala con *La morte di San Giuseppe*, su un altare non più originale della chiesa, ristrutturata ai tempi di Valadier, di San Pantaleo, pala che fu dipinta probabilmente negli stessi anni¹⁰.

Il Ricci romano è rimasto poi seppellito sotto gli svariati interventi successivi, che lo sacchegiarono, perdendo il riconoscimento del suo primato di novità e apertura. Così come è in parte accaduto a Firenze per i bellissimi affreschi di palazzo Marucelli, che restano forse il punto più alto della decorazione settecentesca in Toscana.

XXXVIII, 329.

Il bozzetto, di formato ottagonale bislungo, sembrava fatto in realtà lontano da Roma, in quanto non coincide con la forma dello spazio rettangolare della sacrestia. Tuttavia nella realizzazione finale del soffitto dei Santi Apostoli la figura del Cristo, con qualche variante di panneggio, l'impianto luministico delle nuvole, quello sì molto correggesco, e qualche angelo coincidono. Cambiano invece le pose di tutti gli apostoli, benché corrisponda pienamente la tipologia e lo spirito dei gesti assoluti e risonanti nel gran teatro sacro. Il bozzetto sembra prevedere comun-

que un soffitto più luminoso e monumentale: più ancora della grande tela romana mostra aperture settecentesche¹¹. Ma la diversità di soluzioni in Ricci non sorprende. Se si confronta il soffitto romano con opere strettamente coeve, come quello affrescato in Santa Giustina a Padova, in un abbaglio di luce bianca, che pare il suo negativo fotografico, si potrà comprendere lo sperimentalismo totale di Ricci in quegli anni, certo diversissimi dalla sua stasi finale.

Ma il bozzetto doveva essere in realtà per un altro soffitto. Nella chiesa veneziana, demolita nel 1824, dell'Ascensione, "...sotto la cupola v'è un quadro del Rizzi..." informa il *Ritratto... di Venezia* già nel 1705¹². Il soggetto è specificato poi nel 1733 da Anton Maria Zanetti: "...Il soffitto con Cristo che ascende al Cielo, e gli apostoli sul piano è di Sebastiano Ricci, delle sue prime cose"¹³. Sul punto specifico Zanetti ritorna più tardi, nel 1771: "La prima opera per cui si facesse conoscere il Rizzi in Venezia sta nella Chiesa dell'Ascensione. È il soffitto con Cristo appunto che ascende al Cielo alla presenza degli Apostoli. La novità della bella maniera ripiena di molto spirito, sorprese fin da quel principio le genti, e i professori istessi ne fecero le meraviglie"¹⁴. Lino Moretti ha poi pubblicato nel 1978 un'ampia documentazione dell'operazione¹⁵. Una delibera della Scuola dell'Ascensione alla data 24 giugno 1695, riporta che: "...che incominciato un quadro che serve per la cupola nella cappella dell'altar maggior, e dovendo terminarsi, così anco dipinzer la sagristia, così si manda parte che si possan spender ducati 50 circa...". Una successiva delibera di spesa al proposito è approvata il 29 giugno 1696. La serie degli altri dipinti parietali della chiesa, assegnati a Celesti, Lazzarini e Bellucci, risulta ultimata complessivamente tra il 1695 e il 1696. Ricci apparentemente, ma è quanto risulta dai documenti, dopo aver 'incominciato' il dipinto della cupola prima del 24 giugno 1695, lo consegnò dopo il 29 giugno 1696, al ritorno dal suo soggiorno lombardo. Il bozzetto però, se non cambia l'idea di partenza, dovrebbe essere logicamente almeno dell'inizio del 1695.

Che il bozzetto ritrovato riguardi la chiesa veneziana dell'Ascensione, del cui soffitto realizzato non abbiamo alcuna immagine o derivazione, e non quella romana dei Santi Apostoli si evince con certezza solo da un particolare dell'ultimo documento noto, prima della sparizione, della grande tela veneziana. In un volantino di vendita del 1864, della tipografia veneziana Rizzi, intitolato *Quadri vendibili nel palazzo dell'ultimo doge Manin*, uno dei numeri è: *Ascensione (quadro ottagonale) era nella chiesa di tal nome. Sebastiano Ricci*. Sebastiano dunque licenziò con immediato e straordinario successo il soffitto veneziano, stupefacendo anche i professori, nel cui numero poteva annoverarsi pure Vincenzo Coronelli. Cinque anni dopo costui, volendo lasciare un segno brillante della sua carica nell'ordine, nella chiesa romana dei Santi Apostoli, commissionò un analogo soffitto a Ricci. Il pittore, sempre pratico e disinvolto, non sentì la necessità di reinventare una composizione già tanto fortunata e per metà la replicò; quindi, adattandosi al formato lungo e stretto del nuovo soffitto, finì per schiacciare la parte inferiore degli apostoli, con esiti espressivi più drammatici, anche probabilmente in corrispondenza di un punto di vista più ravvicinato che nella cupola veneziana.

Si può dunque concludere che, nel momento del passaggio tra Seicento e Settecento, Sebastiano Ricci fu uno degli elementi innovatori più attivi e determinanti a Roma, a Firenze, nel Veneto, e pure in Emilia e in Lombardia. Gli affreschi di San Bernardino alle ossa, del 1695, avevano determinato un decisivo mutamento anche nel linguaggio pittorico della Lombardia spagnola.

All'interno di un universo d'immagini ancora barocche egli ristabilisce dovunque una nuo-

XXXVIII, 329.

va, chiara e decisa direzione stilistica neocinquecentesca, dapprima prevalentemente neocorreggesca e quindi neoveronesiana.

330. Anche alla parte dei cataloghi antiquari che, come s'è detto, costituisce il punto di forza della recente monografia, si può fare qualche aggiunta. Manca il piccolo *San Rocco* comparso, come Sebastiano Ricci, a un'asta milanese del 2002¹⁶. Si tratta di un'ulteriore versione delle tele votive con l'immagine del santo per i confratelli della Scuola, un vero genere pittorico a Venezia, dove primeggiò Giambattista Tiepolo ma non fu assente neppure Piazzetta. Di Ricci si conoscono già tre esemplari, ambientati a cielo aperto, datati generalmente nel periodo 1715-1720. Questo che raffigura il santo in prigione (così indica almeno la grata), in un'atmosfera notturna, con la luce della sua stessa aureola che si riversa addosso alla figura almeno fino ai piedi, dovrebbe essere un poco precedente. Il santo dormiente sul suo mantello esprime tutta la tenerezza del pellegrino stanco. La serie risulta estremamente interessante in quanto, dovendo rappresentare un soggetto fisso, ne fa quasi un modello di studio accademico, giocando sulla possibilità delle varianti, come in una sfida sulle capacità fantastiche inesauribili dell'artista.

332. Ma neppure tutti i dipinti dell'ultimo catalogo sono sicuramente riferibili a Sebastiano Ricci. Come, per esempio, l'apparentemente bellissimo (almeno dalla fotografia) *Davide con la testa di Golia*, di collezione privata, segnalato come opera di Sebastiano all'autrice da Ugo Ruggeri¹⁷. Per la Scarpa esso è fondamentale per documentare l'alunnato di Ricci con Cignani: "... questo tentativo ... di ricostruzione di un percorso non ancora puntualizzato della produzione degli anni ottanta, sembra inserirsi nel cignanismo acerbo dell'artista. Il legame con Cignani, ben chiaro dal punto di vista formativo, deve pure rispecchiarsi in alcuni esperimenti che il Ricci sicuramente fece prima che prevalesse in lui la predilezione carraccesca-giordanesca che, in simbiosi con quella veronesiana, caratterizzerà sempre il suo percorso evolutivo". Con molta più certezza il dipinto sembra invece riferibile al più stretto e stimato collaboratore veneto di Cignani, Federico Bencovich, come hanno già visto Umberto Giacometti ed Andrea Piai, e a una data che non può che essere trent'anni dopo, verso il 1710. Così si spiega meglio il corpo luminoso e traslucido del giovinetto, il suo sguardo beffardo e obliquo, la mano inconfondibile. Anche la testa di Golia, invece che "... poco più che un abbozzo", come vede la Scarpa, è un tipico effetto alla Bencovich, che preannuncia la dissoluzione della pittura nel periodo più tardo. Il fascino moderno di Bencovich è quello infatti di sembrare, in qualche momento, il Francis Bacon del Settecento. La segnalazione del dipinto sembra decisamente importante per questo autore, che parve, non solo a Roberto Longhi, il più profondo e tragico del suo tempo e da molti anni ormai perde i pezzi del suo già scarso catalogo, come per confermare ancora la fama della sua fatale e contagiosa sfortuna.

Anche il "villanello seduto" e la "villanella seduta in un paese", già ricordati come di Bencovich negli inventari delle collezioni Balzi a Vicenza e poi Tanara a Verona, riportati in tutte le riepilogazioni delle opere perdute del dalmata, sono stati recentemente rivelati e identificati come due delle "pastorellerie" del giovane Pietro Longhi, conservate al Museo di Bassano¹⁸. I soli risarcimenti recenti alla figura contraddittoria e ancora sfuggente del pittore "maledetto" sembrano venire dalla grafica, con fogli pregevolissimi delle collezioni di Praga e di Padova, e dai rinvenimenti documentari¹⁹. La possibilità di confondere Ricci con Bencovich non sembrava comunque prima teoricamente pensabile. I due artisti, allievi dello stesso maestro, sembrava-

no tuttavia complementari alla critica nella ricostruzione del primo Settecento, anche per il loro temperamento, apparentemente opposto: gaudente, solare e vitalista Ricci, malinconico, saturnino, perdente fatalmente Bencovich.

Non pochissimi sono comunque gli altri numeri dell'ultimo catalogo di Ricci, su cui la discussione resta ancora aperta. Anche il *Cristo sorretto dagli angeli*²⁰, già Colnaghi, se pur non è subito evidente l'attribuzione già avanzata al giovane Nicola Grassi, che tuttavia pare condivisibile, va comunque con sicurezza escluso dal novero delle opere del bellunese.

Ma quello che ancora è da metter in rilievo, tra gli infiniti interventi microattributivi, è la formidabile portata storica dell'opera di Sebastiano Ricci. Non solo in Europa, in Francia, in Inghilterra, in Germania, ma soprattutto in Italia. È l'unico artista veneto a ottenere commissioni fondamentali non solo in Piemonte e Lombardia, ma anche in Emilia, Toscana e Lazio, dove i veneti, e soprattutto i veneziani, arrivarono sempre in ruoli marginali. Anche Giambattista Tiepolo, che pure operò dopo Ricci, non ebbe commissioni documentate a Bologna, Firenze e Roma, città tradizionalmente ostili, salvo eccezionali momenti, alla pittura veneta. Ricci invece, artista malleabile, vero e proprio mediatore di storia, mercante di maniere, fu autore là di decorazioni importantissime, quasi sempre di committenza pubblica. E nel far questo non si limitò certo a venir incontro al gusto delle tradizioni locali ma, pur spesso assorbendolo, vi sdoganò l'arte veneta, antica e contemporanea, che non sembrava di facile e immediata assimilazione. Certo davanti a lui c'era l'entusiasmo filo-veneziano degli amici di Malvasia a Bologna, il collezionismo prevalentemente veneziano del cardinale Leopoldo a Firenze, la cultura dei Baccanali di Tiziano e dei dipinti venuti da Ferrara agli Aldobrandini e ai Ludovisi, che contagiò anche il giovane Poussin a Roma, ma anche la conferma, senza delusioni, di tutto questo non era facile. Il successo incontrastato e larghissimo di Sebastiano Ricci, da Londra a Roma, è anche l'affermazione dell'arte veneta che egli aveva ereditato ed assorbito e che continuava a rappresentare, imitare, falsificare. Anche la Napoli di Solimena si affianca in parallelo al suo successo, nata da quella di Luca Giordano, altro artista nell'obiettivo di Ricci, pittore presente a sua volta, frequentemente e a lungo, a Venezia, altro grande importatore ed esportatore di maniere sul mercato artistico del secondo Seicento, con un'occhio di particolare riguardo per tutti i veneti, acutamente assimilati e compresi.

Resta sconvolgente dover registrare come Ricci, nei suoi viaggi, abbia incontrato e compreso, anche nel senso di copiato, imitato, rifatto, personaggi antitetici di cultura e linguaggio come Cignani, Magnasco o Watteau, di per sé assolutamente incompatibili, senza perdere mai la sua identità e riconoscibilità di fondo. Ricci divora ed assimila tutto quello che incontra. Anche la conoscenza e l'acquisizione di Rembrandt, che resta il tratto alla fine più originale del Settecento veneto, non gli sono precluse, a dimostrare che non c'è opposizione tra la spettrale profondità dell'olandese e la sua disinvoltata e leggera grazia, scambiata troppo spesso per superficialità²¹. Nessuno ha attribuito la minima importanza al fatto che Ricci avesse una moglie olandese, in realtà una cortigiana del duca di Parma nata in Francia, quando invece gli storici dell'arte hanno fantasticato tanto su quella "fiamenga" di Savoldo, di cui non si sa nulla. Eppure Madalena Van der Meer, quando resta vedova, dimostra una sua autonomia e vivacità di iniziative e frequentazioni, che può aver comportato anche una memoria di cultura, non solo genericamente internazionale.

A Giambattista Tiepolo è stata attribuita la sintesi di tutte le maniere barocche, e la loro finale distruzione, ma tutto in lui è fatto a distanza, dall'alto, in un distacco scostante. Ricci invece passa attraverso le più diverse maniere, vi si immerge e ne riemerge. Il fatto comunque che la prima opera nota di Tiepolo, ricordata da Da Canal, l'*Assunta* di Biadene, riprenda palesemente una delle prime opere di Ricci, l'*Assunta* della Madonna del Serraglio a Parma, che Tiepolo non dovrebbe aver mai visto, apre un contenzioso tra le storie dei due pittori che non è stato mai affrontato e che invece è stato evidentemente importante.

I critici di Ricci saranno invece a Venezia, come l'acido Vincenzo da Canal, devoto di Lazzarini, che trovava sistematicamente da ridire sulla correttezza del disegno di Sebastiano.

Invece proprio sul disegno andrà fatta l'ultima rivalutazione dell'artista. La Scarpa riproduce nella sua monografia non pochi fogli, anche se a scala ridotta, ma solo in funzione subordinata di disegno preparatorio. Ricci si è rivelato invece spesso, anche se non sempre, un disegnatore eccelso, in libertà e altezza che non sono parse comprensibili all'acuto ma 'bigotto' Vincenzo da Canal, senza i condizionamenti alle grazie di moda e ai gusti dei committenti che obbiettivamente non mancano nella sua pittura, soprattutto tarda. I suoi disegni sono sempre stati studiati in funzione delle opere pittoriche, ma probabilmente, come in tanti altri casi contemporanei, Pagani, Molinari, Tiepolo, essi le eguagliano o le superano, come su di lui aveva già scritto Anthony Blunt. Ricci aveva appreso a disegnare nelle più reputate scuole accademiche bolognesi, come quelle di Cignani e Dal Sole, sviluppando poi un segno luminoso e grandioso, sconosciuto a quella didattica che resta, al suo confronto, sempre fatalmente accademica. Alcuni fogli assolvono davvero con diligenza, pur nella felice libertà del segno, alla loro funzione preparatoria della pittura. Altri tuttavia raggiungono il grado del sublime, che la pittura appena sfiora, come quelli bellissimi comparsi alla recente mostra di Montpellier del 2006, il *Foglio di studi* del Museo Saint-Croix di Poitiers e la *Madonna e santi* del Louvre²². Proprio in questi disegni, fatti evidentemente dall'artista per se stesso, si riduce non poco la sua distanza da Bencovich. Ci si rende ben conto che nel caso di un pittore come Sebastiano Ricci è già faticosissimo raccogliere un catalogo attendibile dei dipinti e che il lavoro, con l'aggiunta del catalogo dei disegni, sarebbe davvero improbo. E tuttavia ci si rende anche conto che senza questa completezza la sua personalità artistica è più che dimidiata, fatalmente incompresa.

La fortuna di Sebastiano non ebbe limiti fin che fu in vita, ma fu probabilmente più una fortuna di pubblico e di artisti che di critica. Condizionò, poco meno di Giambattista Tiepolo, una generazione successiva di importanti allievi artisti, come Brusaferrò, Gaspare Diziani, Fontebasso. Ancora all'epoca dei Novelli i suoi quadri erano copiati e la sua stessa figura, riconoscibilissima, compariva ricorrente nelle composizioni, come il *Vitellio* dei pittori veneti cinquecenteschi²³.

L'Ottocento rappresentò invece l'oblio assoluto, punteggiato appena da qualche citazione compilatoria. Ricci non fu neppure un idolo polemico per gli accademici neoclassici e non ebbe la riabilitazione di un elogio accademico, come Rosalba Carriera o Giambattista Tiepolo. Affreschi giganteschi come quello di palazzo Colonna a Roma o quello del palazzo di Schönbrunn a Vienna smarrirono addirittura la memoria del loro autore. L'eclissi fu pressoché totale. Il suo nome fu ripescato solo a partire dalla fine dell'Ottocento nel quadro di un recupero generale di un favoleggiato Settecento, voluto innanzitutto dagli antiquari e dai mercanti. Questa scompar-

sa e la successiva stentata resurrezione condizionano ancora in qualche misura, dunque non casualmente, l'immagine di Sebastiano Ricci, fino all'ultima monografia.

* Ringrazio Antonio Bigolin, Chiara Ceschi, Enrico Colle, Paolo Delorenzi, Carlo Falciani, Massimo Favilla, Maria Elisabetta Gerhardinger, Umberto Giacometti, Eugenio Manzato, Mario Marrubbi, Lino Moretti, Mariolina Olivari, Andrea Piai, Alberto Prandi, Ruggero Rugolo

¹ Cfr. D. BENATI, in L. FORNARI SCHIANCHI, *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere. Il Seicento*, Parma 1999, pp. 153-155.

² Cfr. A. MAZZA, *Benedetto Gennari ritrovato*, Cesena 2004, pp. 59 e 71. Lo studio del dipinto sarà approfondito nella relativa scheda sul IV volume del catalogo generale della Pinacoteca nazionale di Bologna, in corso di pubblicazione. Sulla presenza del giovane Ricci a Bologna si veda anche A. MAZZA, *Il giovane Crespi*, in *Giuseppe Maria Crespi*, catalogo della mostra a cura di A. EMILIANI, Bologna 1990, pp. LXVII-CIII.

³ Cfr. S. MARINELLI, *Dall'Accademia al fumetto: Louis Dorigny da riscrivere*, in *Louis Dorigny 1654-1742*, catalogo della mostra a cura di G. MARINI e P. MARINI, Verona 2002, pp. 14-23.

⁴ Cfr. S. MARINELLI, *L'arrivo di Dorigny nelle sue nuove patrie*, in 'Verona illustrata', 17, 2004, pp. 79-85.

⁵ Pare incredibile come, nella generale condanna critica, se non nell'oblio del suo tempo, Ricci si accorga di Caravaggio. Anche il *Pigmalione e Galatea*, di collezione privata (A. SCARPA, *Sebastiano Ricci*, Venezia 2006, cat. 177), sembra contenere una citazione dell'angelo del *Martirio di San Matteo* a San Luigi dei Francesi.

⁶ Il dipinto, P 171, olio su tela, misura cm. 132x106. Nel museo è attualmente inventariato come "scuola veneta sec. XVIII". Dagli anni trenta del Novecento al 2007 è stato depositato nell'abitazione del Prefetto di Treviso, restando praticamente sconosciuto agli studiosi. Entrato in Museo nel 1891 col lascito Sernagiotto Cerato. Cfr. L. BAILO, *La Pinacoteca Comunale*, in 'Bollettino del Museo trivigiano', IV, 7 agosto 1892, p. 24, cat. 56. Restaurato egregiamente da Antonio Bigolin nel 2008.

⁷ Cfr. BAILO, *La Pinacoteca...* cit. (nota 6).

⁸ Segnalato da M. Favilla.

⁹ Coronelli stesso, nella sua corrispondenza, instaura il paragone tra Ricci e Correggio.

¹⁰ SCARPA, *Sebastiano Ricci...*, cit. (nota 5), p. 289, riconfermandone giustamente l'autografia, propone una datazione più vicina a quella dell'affresco di palazzo Colonna, entro il 1690, mentre sembrerebbe di doverla ritardare di quasi un decennio. La ristrutturazione di Valadier ha tolto l'altare originale e gli altri riferimenti esterni di datazione. Il bozzetto recentissimamente comparso conferma l'autografia riccesca della composizione (Finarte 16/5/2007, n. 42).

¹¹ Il bozzetto, olio su tela, misura cm 116x78. La dimensione è tipica del bozzetto di presentazione di un grande soffitto e non si giustifica per un'opera autonoma.

¹² D. MARTINELLI - L. GANESSA, *Il Ritratto ovvero le cose più notabili di Venezia*, Venezia 1705, p. 27.

¹³ A. M. ZANETTI, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia...* Venezia 1733, p. 164.

¹⁴ A. M. ZANETTI, *Della pittura veneziana...* Venezia 1771, p. 439.

¹⁵ L. MORETTI, *Documenti e appunti su Sebastiano Ricci (con qualche cenno su altri pittori del Settecento)*, in 'Saggi e memorie di storia dell'arte', 11, 1978, pp. 97-125.

¹⁶ Finarte, 27 marzo 2002, n.122, olio su tela cm. 44,5x33. Martini segnala un'ulteriore versione del tema nella collezione Della Rovere a Roma. Tra le novità del mercato si segnala ancora un importante dipinto con *La cena in casa di Simone*, firmato e datato 1713, venduto da Sloans and Kenyon, 24-26 aprile 2009, n.1382.

¹⁷ SCARPA, *Sebastiano Ricci...*, cit. (nota 5), cat. 565, olio su tela cm. 70x50.

¹⁸ Cfr. F. MILLOZZI, *Pietro Longhi*, in *Il piacere del collezionista*, catalogo della mostra di Bassano, a cura di G. ERICANI e F. MILLOZZI, Padova 2008, pp. 284-285.

¹⁹ Si veda la *testa virile* della Narodni Galerie di Praga (cfr. S. MARINELLI, *Federico Bencovich*, in *Museo di Castelvecchio. Disegni*, catalogo della mostra di Verona a cura di S. MARINELLI e G. MARINI, Milano 1999, p. 73) e la bellissima testa di *San Francesco di Paola* del Museo di Padova (cfr. S. GUERRIERO, in *Da Tintoretto a Bison*, catalogo della mostra, a cura di F. PELLEGRI, Padova 2005, pp. 181-182). Sul verso è un affascinante, quanto indecifrabile, schizzo di figure, che ancora rimanda sempre a Bencovich. Ancora è comparso in collezione privata un probabile foglio autografo con *La Madonna con il Bambino e i Santi Giuseppe, Francesco di Paola e Gerolamo* (cm 378x252), tardo, almeno del momento lombardo.

333.

334.

335.

336.

338. Ancora di recente è passato in asta, correttamente, come opera tarda di Federico Bencovich, il *Riposo nella fuga in Egit-*
 337. *to*, già in collezione Moccia all'Aquila (Semenzato-Venezia 6-11-2005, n.16, olio su tela cm.33x44). Non è noto che di esso esiste il disegno preparatorio agli Uffizi (7803 S) sotto il nome di Piazzetta e già attribuito a Bazzani da Pignatti.

Pure recentemente è stata pubblicata la documentazione per la commissione della pala di Borgo San Giacomo, presso Verolanuova, cfr. G. MERLO, *Per la fabbrica della chiesa di Gabbiano*, in 'Brixia sacra', s. III, XII, 2007, 1-2, pp. 1067-1084. La data della pala, 1724, coincide con quella di un altro documento sul soggiorno milanese pubblicato da Caprara. Potrebbe coincidere anche con il *San Francesco di Paola* della chiesa della SS. Trinità a Crema.

²⁰ N.216. Già attribuito a Giambattista Tiepolo, a Gaspare Diziani e a Nicola Grassi (cfr. A. PIAI, *A proposito di Nicola Grassi: tre brevi appunti*, in 'Arte documento', 11, 1997, pp. 154-163.)

²¹ Si può osservare come la struttura compositiva generale (ma con molte coincidenze particolari) di un'opera pittorica di Ricci quale *La fanciullezza di Ciro* (Amburgo, Kunsthalle) sia basata, in maniera tanto dissimulata quanto precisa, su quella di un'incisione di Rembrandt, *Il ritorno del figliuol prodigo*. Anche il *Cincinnato* della Galleria nazionale di Parma sembra presupporre il *Giacobbe che piange la morte presunta di Giuseppe*, inciso da Rembrandt. Il celebre *Sacrificio a Sileno* di Ricci a Dresda mostra poi una strana e non facilmente motivabile consonanza del gruppo centrale con l'*Aristotele e il busto d'Omero* del celeberrimo dipinto di Rembrandt, forse per la conoscenza indiretta di qualche derivazione.

Altre composizioni incise su disegno di Ricci, come *Nathan minaccia David* e *Il sacrificio di David* sono pure dense di riferimenti rembrandtiani rielaborati. Questo uso originalissimo, ma non solo puramente strumentale, degli schemi rembrandtiani conferma le imprevedibili capacità di assimilazione del pittore bellunese. La sua conoscenza rembrandtiana, non certo comparabile in profondità a quella di Tiepolo, sembra tuttavia anteriore all'arrivo a Venezia della famosa collezione Zoomer con Anton Maria Zanetti, amicissimo di Ricci e suo anticipatore nel viaggio a Parigi del 1719.

²² Cfr. *Venise, l'art de la Serenissima*, catalogo della mostra di Montpellier, Paris 2006, pp. 47-52.

²³ Alcuni disegni di Francesco Novelli, conservati nella raccolta del Museo di Cremona, copiano dipinti di Sebastiano Ricci.



326. SEBASTIANO RICCI, *Imeneo*, Collezione privata.



327. SEBASTIANO RICCI (?): *Ercole e Onfale*. TREVISO, Museo civico.



328. SEBASTIANO RICCI: *Ascensione*.
ROMA, Sacrestia dei SS. Apostoli.



329. SEBASTIANO RICCI: *Ascensione*. Collezione privata.



330. SEBASTIANO RICCI: *San Rocco*. Mercato antiquario.



331. SEBASTIANO RICCI: *San Romualdo in preghiera*. Ubicazione ignota.



332. FEDERICO BENCOVICH: *David*. Collezione privata.



333. FEDERICO BENCOVICH: *Testa virile*. Praga, Narodni Galerie.



334. FEDERICO BENCOVICH: *San Francesco di Paola* (recto). PADOVA, Musei civici.

335. FEDERICO BENCOVICH: *Schizzo di figure* (verso). PADOVA, Musei civici.





336. FEDERICO BENCOVICH: *Madonna col Bambino e i Santi Giuseppe, Francesco di Paola e Gerolamo*. Collezione privata.



337. FEDERICO BENCOVICH: *Riposo nella fuga in Egitto*. FIRENZE, Uffizi, Gabinetto disegni e stampe.



338. FEDERICO BENCOVICH: *Riposo nella fuga in Egitto*. Mercato antiquario.