

Antonio Balestra

NEL SEGNO DELLA GRAZIA

a cura di
Andrea Tomezzoli

Mostra organizzata da



in collaborazione con



Ministero
dei beni e delle
attività culturali
e del turismo

Soprintendenza archeologia,
belle arti e paesaggio
per le province di Verona,
Rovigo e Vicenza



con il patrocinio di



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA



UNIVERSITÀ
di VERONA
Dipartimento
di CULTURE E CIVILTÀ

con il contributo di



Porro & C.
ART CONSULTING



GONDRAND
The art of moving... since 1866
by FERCAM



Gruppo guide
e animatori culturali



si ringraziano

Banca Popolare di Verona - Gruppo Banco Popolare
Fedrigoni
Veronesi Holding

un particolare ringraziamento a

Andrea Chiesi

catalogo realizzato grazie a
Cantina Valpolicella Negrar

DOMINI VENETI
CULTURE

© Comune di Verona.

Direzione Musei d'Arte Monumenti 2016
castelvecchio@comune.verona.it

Scripta edizioni, Verona
idea@scriptanet.net

ISBN 978-88-98877-69-0

ANTONIO BALESTRA

Nel segno della grazia

Verona, Museo di Castelvecchio, Sala Boggian
19 novembre 2016 - 19 febbraio 2017

Sindaco

Flavio Tosi

Consigliera incaricata alla Cultura del Comune di Verona

Antonia Pavesi

Direzione dell'Area Cultura

Gabriele Ren

Comitato scientifico di consultazione

Fabrizio Magani (Presidente), Bernard Aikema,
Margherita Bolla, Isabella Gaetani di Canossa,
Sergio Marinelli, Giorgio Marini, Paola Marini, Ettore Napione,
Pierre Rosenberg, Xavier F. Salomon, Valerio Terraroli,
Andrea Tomezzoli

Mostra a cura di

Andrea Tomezzoli

Direzione della mostra

Margherita Bolla

con la collaborazione di

Ilaria Turri

Amministrazione

Cinzia Soffiati

Segreteria scientifica e organizzativa

Ilaria Turri

Segreteria

Daniela Bonetti, Paola Borinato, Maria Cristina Rodegheri

Gestione del personale

Loreta Perobello

Cura dei restauri

Ettore Napione

Attività didattiche e formative

Margherita Bolla

Segreteria didattica dei Musei del Comune di Verona:

Cooperativa Le Macchine Celibi

Comunicazione e promozione

CasadoroFungher Comunicazione:

Rossella Pasqua di Bisceglie, Simonetta Pezzo

Direzione Musei d'Arte Monumenti: Alberta Faccini

Progetto grafico

Studio Polo 1116: Sergio Brugiolo

Ufficio Stampa

CasadoroFungher Comunicazione:

Elena Casadoro, Francesca Fungher

Social media

Amici dei Civici Musei d'Arte di Verona – Gruppo Giovani:
Giulia Adami

Assicurazioni

Cattolica Assicurazioni: Emanuele Riva, Giampietro Carini

Verifica conservativa delle opere in mostra

Ettore Napione, Sara Rodella

Trasporti

Gondrand

Direzione Musei d'Arte Monumenti del Comune di Verona:
Ettore Napione con Sara Rodella, Arianna Strazieri,
Fabio Guardini, Ivan Tommasi

Servizi di vigilanza

Sicuritalia

Servizi di biglietteria

Silvana Editoriale

Progetto di allestimento

Alba Di Lieto con Ketty Bertolaso
e la collaborazione di
Federico Puggioni

Allestimento

Laima Arredi
con

Settore Economato Approvvigionamenti del Comune di Verona

Grafica in mostra

Laima Arredi

con ADF Graf

Direzione Musei d'Arte Monumenti del Comune di Verona:
Ketty Bertolaso

Realizzazione passepartout

Aurea Charta di Lorena Tireni
Rinaldin

Sezione Manutenzioni e Allestimenti della Direzione Musei d'Arte Monumenti del Comune di Verona

Alba Di Lieto, Ketty Bertolaso, Fabio Guardini, Arianna Strazieri

Illuminazione e impianti di sicurezza

Servizio Impianti tecnologici del Comune di Verona:
Rocco Bellomo, Mauro Ionta
Girardi e associati

Sicurezza ed evacuazione del pubblico

Datore di Lavoro Unico Sicurezza Lavoro del Comune
di Verona: Valerio Petronilli, Claudio Pierini
con Direzione Musei d'Arte Monumenti del Comune
di Verona: Alba Di Lieto con Arianna Strazieri

Controllo climatico

Direzione Musei d'Arte Monumenti del Comune di Verona:
Sara Rodella, Ketty Bertolaso
Cofely

NOTA ALL'ALLESTIMENTO

L'attenzione al mostrare, in particolare nel Museo di Castelvecchio, va tenuta alta poiché il confronto con l'allestimento di Carlo Scarpa è sempre sfidante. In questo caso più che in passato la mostra diviene un prolungamento fisico dell'itinerario di visita. Il percorso museale infatti si conclude nella sala Avena, interamente dedicata al Settecento veneto; da qui si accede alla sala Boggian dove ha luogo l'esposizione *Antonio Balestra. Nel segno della grazia*, che diviene così un ideale approfondimento della pittura del secolo dei Lumi.

Entrando nello spazio espositivo si viene avvolti da un azzurro polveroso, sfumatura che rimanda al cromatismo settecentesco già sperimentato nella realizzazione della mostra del *Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari. La nobiltà della pittura* (2011-2012).

Oggi i tempi impongono la sobrietà anche nelle forme dell'esporre, di conseguenza il progetto si è indirizzato verso il contenimento dei costi riutilizzando in gran parte arredi esistenti. Il recupero degli allestimenti diventa possibile e interessante sfida progettuale quando si dispone di una gamma di strutture fisiche tra loro coerenti e armonizzabili, oltre che ben conservate: i pannelli degli anni Settanta disegnati da Carlo Scarpa, gli espositori progettati da Maxime Ketoff per *Pisanello* nel 1996, le bacheche realizzate da Alba Di Lieto nel 1999 per la mostra *Disegni*. Questi elementi scandiscono il ritmo spaziale; l'assenza di un percorso obbligato e la presenza di testi esplicativi bilingui, collocati funzionalmente al racconto espositivo, indirizzano il visitatore a scoprire autonomamente l'opera di Balestra tracciata *nel segno della grazia*. Il progetto curatoriale mette a fuoco la relazione tra l'opera pittorica e quella grafica. L'allestimento è quindi calibrato sul dialogo visivo tra pittura, disegno e incisione, nella ricerca continua del rapporto paritetico tra le arti.

Alba Di Lieto
con Ketty Bertolaso e Federico Puggioni

RESTAURI

Antonio Balestra, *Caduta dei giganti*,
Roma, Accademia Nazionale di San Luca (cat. 5)
Brunella Graziani, Roma

Antonio Balestra, *L'angelo annuncia a Manue la nascita di Sansone*,
Roma, Accademia Nazionale di San Luca (cat. 6)
Fabio Porzio, Roma

Antonio Balestra, *Annunciazione*,
Verona, Chiesa di San Tomaso Cantuariense (cat. 7a)
Laboratorio della Soprintendenza archeologia, belle arti
e paesaggio per le province di Verona, Rovigo e Vicenza
Restauro: Chiara Scardellato, Guglielmo Stangherlin,
Elisabetta Fedeli

Diagnostica per immagini: Chiara Scardellato e Florindo Romano
Analisi chimico-stratigrafiche: Guglielmo Stangherlin
e Elisabetta Fedeli

Antonio Balestra, *Profeta Isaia*,
Verona, Museo di Castelvecchio (cat. 10)
Alessandra Zambaldo, Verona

Catalogo a cura di
Andrea Tomezzoli

Testi

Chiara Bombardini, Paolo Delorenzi, Massimo Favilla,
Rodolfo Maffei, Giorgio Marini, Ruggero Rugolo,
Chiara Scardellato, Guglielmo Stangherlin,
Andrea Tomezzoli, Denis Ton

Redazione

Gianni Peretti

Ricerca iconografica

Ilaria Turri
con la collaborazione di
Nicolò Marini

Ringraziamenti

*Si ringraziano per il loro generoso apporto i musei e le istituzioni,
oltre ai collezionisti privati, senza i quali questa mostra non sarebbe
stata possibile*

Arquà Petrarca (PD), Galleria Copercini e Giuseppin
Bergamo, Fondazione Accademia Carrara
Bologna, Pinacoteca Nazionale
Firenze, Gallerie degli Uffizi - Galleria delle Statue
e delle Pitture; Gabinetto dei Disegni e delle Stampe
Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli -
Castello Sforzesco
Parma, Complesso Monumentale della Pilotta -
Biblioteca Palatina
Pigozzo (VR), chiesa dei Santi Nazaro e Celso
Roma, Accademia Nazionale di San Luca
Torino, Galleria d'antiquariato Dadrino Marco e C. Sas
Verona, Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere
Verona, Biblioteca Civica
Verona, chiesa di Santa Maria in Organo
Verona, chiesa di San Tomaso Cantuariense

Un particolare ringraziamento a:

Mauro Alberti, Antonella Arzone, Ilaria Azzoni, Vittorio Azzoni,
Davide Banzato, Ugo Bazzotti, Abbie Barker, Charles Beddington,
Cristiana Beghini, Don Angelo Bellesini, William Belli, Isabella
Bellinazzo, Ezio Benappi, Francesco Benedetti, Veronica Bertoni,
Yvonne Besser, Renzo Bighignoli, Jacopo Bonetto, Linda
Borean, Paola Bressan, Filippo Bricolo, Luigi Brunello, Gian-
antonio Buffatti, Nicoletta Buffon, Olga Bussinello, Don
Marco Campedelli, Don Roberto Campostrini, Aldo Canale,

Claudio Carcereri de Prati, Fabrizio Carinci, Luciano Castel-
lani Di Sermeti, Carlo Cavalli, Padre Aldino Cazzago, Matteo
Ceriana, Bruno Chiappa, Giorgio Chierago, Maurizio Cimetti,
Simone Citon, Elisabetta Conti, Valentina Conticelli, Agosti-
no Contò, Chiara Contri, Alessandro Corubolo, Fabbio Co-
percini, Lucy Cox, Alberto Craievich, Emanuela Daffra, Silvia
D'Ambrosio, Don Luciano Dalla Riva, Elena Dadrino, Marco
Dadrino, Zeno Davoli, Matteo De Fina, Anna Maria De Grego-
rio, Maria Teresa De Gregorio, Francesca de Luca, Grazia Maria
De Rubeis, Stefano Dorio, Rita Dugoni, Luca Fabbri, Marzia
Faietti, Alessandro Fedrigoni, Barbara Feltre, Tommaso Ferru-
da, Luigi Ficacci, Daniele Fortuna, Carlo Fratta Pasini, Irene
Galifi, Michela Gambato, Marina Geneletti, Antonio Gesino,
Lorenzo Giffi, Marco Girardi, Maria Teresa Girardi, Federica
Girardi Contro, Andreino Giuseppin, Giuliano Ghiraldini,
Giovanna Gotti, Sara Gottoli, Rossella Granziero, Fabrizio
Gualtieri, Fabrizia Guantieri, Valeria Guantieri, Sonia Guetta
Finzi Pasquali, Enrico Maria Guzzo, Rachel Hajek, Don Wadih
Heraiz, Jean-Philippe Huys, Stefan Kekko, Matteo Lafranconi,
Patrizia Leone, Casper Liu, Chiara Lo Giudice, Carlo Lorenzet-
ti, Enrico Lucchese, Enrico Lumina, Sabrina Magrini, Clara
Maldini, Anna Manfron, Cinzia Mariano, Alessandro Marto-
ni, Andrea Masciantonio, Enrico Masin, Marco Mastroianni,
Tiziana Mattiazzi, Pierdomenico Mazza, Birgitta Menaguale,
Sara Menato, Sergio Menon, Giovanna Miceli, Raffaella Mocer-
lin, Annamaria Molino, Francesco Monicelli, Francesca Moran-
dini, Giovanna Mori, Daniela Moschini, Francesco Moschini,
Simone Neri, Jenna Nugent, Alessandra Olivari, Claudia Pala-
mini, Suor Grazia Papola, Chiara Panizzi, Lucinda Peranic, Fer-
dinando Peretti, Alberto Perini, Marcus Perini, Andrea Piai, Fa-
bia Pinali, Susi Piovanelli, Paola Pisani, Gisella Portelli, Laura
Rebonato, Peter Rennie, Sofia Rinaldi, Claudia Rizzardi, Ales-
sandra Rocca, Anna Maria Rocca, Corinne Rocca, Giulio Rocca,
Maria Cristina Rodeschini, Gian Paolo Romagnani, Francesca
Rossi, Elena Rossoni, Francis Russell, Lucia Ruzzenenti, Giulia
Sartea, Franco Sartori, Luca Sassi, Umberto Savoia, Laura Sbi-
cego, Sara Scalia, Don Antonio Scattolini, Oscar Scattolo, Eike
Schmidt, Stefano Semolini, Alessandra Serrano, Micaela Sgrò,
Serena Simili, Cinzia Sorlini, Franco Spaliviero, Viviana Taget-
to, Patrizia Tarchi, Ugo Tombacco, Pietro Giovanni Trincana-
to, Giovanni Valagussa, Marina Valenti, Maristella Vecchiato,
Andrea Venturi, Lidia Venturini, Vera Laura Verona, Bruno Ve-
ronesi, Giordano Veronesi, Luisa Veronesi Nicodemo, Alberto
Vignolo, Giovanni Carlo Federico Villa, Giancarlo Villardi, Sara
Villardi, Monsignor Carlo Vinco, Mattia Vinco, Laura Vismara,
Daniela Volpi, Alessandra Zambaldo, Don Gino Zampieri, Paolo
Zampieri, Beatrice Zardini

Sommario

Antonio Balestra a Verona, nel 2016: una breve introduzione alla mostra <i>Andrea Tomezzoli</i>	3
I. Antonio Balestra e la gioventù romana <i>Rodolfo Maffei</i>	17
II. «La charité sa premiere vertu»: la pittura sacra di Antonio Balestra tra Barocco e Barocchetto <i>Massimo Favilla, Ruggero Rugolo</i>	35
III. Balestra e i Gesuiti <i>Denis Ton</i>	53
IV. Dei ed eroi per committenti privati <i>Andrea Tomezzoli</i>	67
V. Un percorso per Balestra disegnatore <i>Giorgio Marini</i>	87
VI. Il microcosmo aggraziato: i disegni per l'editoria <i>Giorgio Marini</i>	101
VII. «Piacevoli carte» intagliate per «spasso». Antonio Balestra <i>peintre-graveur</i> <i>Paolo Delorenzi</i>	115
VIII. Antonio Balestra nello specchio di Pietro Antonio Rotari <i>Chiara Bombardini</i>	129
LE OPERE IN MOSTRA	147
APPENDICI	
Antonio Balestra: un contributo analitico per lo studio dei materiali e della tecnica pittorica <i>Chiara Scardellato, Guglielmo Stangherlin</i>	165
Notizie di Marcello Oretti su Antonio Balestra <i>a cura di Massimo Favilla, Ruggero Rugolo</i>	171
Bibliografia <i>a cura di Gianni Peretti</i>	177

VII. «Piacevoli carte» intagliate per «spasso» Antonio Balestra *peintre-graveur*

Paolo Delorenzi

Oggetto, negli ultimi decenni, di una nutrita serie di affondi critici, l'impegno acquafortistico di Antonio Balestra, nondimeno, sembra ancora sottrarsi a una piena comprensione, tanto per il suo carattere occasionale, quanto per il marcato divario cronologico ravvisabile tra i due nuclei che lo sostanziano. Senza registrare fasi operative intermedie, difatti, esso si accentra intorno alle date del 1702 e del 1735, constatando di un limitatissimo numero di prove: nell'insieme otto stampe siglate, cui se ne aggiungono un paio adesposte, ma accreditate dal riscontro stilistico¹. In mancanza di attestazioni dirette, non possiamo che formulare ipotesi sulle ragioni che spinsero l'artista, per di più in momenti così lontani tra loro, ad applicarsi con esiti tutt'altro che dilettareschi e improvvisati alla pratica calcografica. Che Balestra fosse perfettamente conscio delle straordinarie potenzialità implicite al mezzo incisivo è fuor di dubbio. Lo confermano, del resto, la ponderatezza con cui scelse, per il trasferimento su rame, gli interpreti delle proprie invenzioni, a cominciare dall'amato discepolo Pietro Antonio Rotari, nonché l'abituale collaborazione all'editoria illustrata veronese. Eppure, delle sue acqueforti preferì sempre non parlare, tralasciando di farne cenno sia nel profilo biografico inviato nel 1703 a Pellegrino Antonio Orlandi, sia nei computistici resoconti trasmessi con regolarità, fino al chiudersi degli anni trenta, a Leone Pascoli. Evidentemente, doveva giudicarle alla stregua di un esercizio «quasi privato»², immeritevole di eccessive attenzioni, o così almeno era giunto a considerarle dopo la realizzazione delle prime quattro lastre. Questa, poi, sarebbe risultata la versione ufficiale, se anche Heineken, nel 1771, affermava con sicurezza che Balestra «a gravé pour son amusement»³. A tutt'oggi scon-

osciuta, esiste in verità un'asserzione di ugual tenore, ma se si vuole persino più fededegna, giacché messa nero su bianco nel 1738, anteriormente, dunque, alla morte del *peintre-graveur*. La si scopre, non a caso, tra le annotazioni manoscritte di Francesco Maria Nicolò Gabburri, per lungo tempo suo corrispondente epistolare: «Antonio Balestra», appuntava l'erudito fiorentino, dando avvio alla fortuna critica dell'artista entro l'ambito dell'incisione, «ha intagliato per suo spasso, all'acqua forte, alcune piacevoli carte, con somma grazia e bravura»⁴. Sintetica, ma pregnante, la valutazione palesa una specifica cognizione di causa, che all'epoca derivava a Gabburri dal possesso di due impressioni autografe, ciascuna in doppia copia⁵. L'interesse nei confronti della materia avrebbe spinto l'entusiasta *amateur* e collezionista, nel 1740, a procacciarsi da Francesco Balestra, nipote e allievo di Antonio, un «diligente» e ormai postumo catalogo delle stampe di quest'ultimo, sia originali sia di traduzione⁶. A motivo della sua genesi domestica, l'elenco costituisce un imprescindibile strumento di studio, quantunque non esente da errori e omissioni.

La sezione iniziale del catalogo si apre con le incisioni d'esordio del maestro veronese, predisposte per la circolazione come fogli sciolti. Alle immagini devozionali di «Maria Vergine con Giesù Bambino, san Giovanni Battista e tre teste d'angeli» e della «Vergine con Giesù Bambino e angeletti», entrambe risalenti, giusta il millesimo riportato in lastra, al 1702, fanno seguito i rami a soggetto bellico, non datati, effigianti un «Soldato in piedi in atto di comandare ad altro soldato che siede» e la «Testa di un soldato».

L'eterogeneità iconografica di questo gruppo di stampe rispecchia la buona disposizione di Balestra



Cat. 49

Fig. 44. Salvator Rosa, *Due guerrieri*, incisioneFig. 45. Johann Heinrich Schönfeld, *Busto di guerriero* (da *Varie teste de capricci*, 1656), incisione

ad accogliere spunti figurativi molteplici, addirittura fuori dal solco di quel classicismo accademico di cui egli fu convinto e tenace alfiere. Osservando l'acquaforte con i *Due guerrieri* [Cat. 49], ad esempio, il pensiero corre subito a Salvator Rosa, in particolare alla sua celebre serie delle *Diverse figure*. A balzare all'occhio, oltre al condiviso impiego di matrici metalliche dimensionalmente ridotte, è l'assoluta identità di situazioni, resa atmosferica, gesti e costume [Fig. 44]. Il monumentale disegno con la *Caduta dei giganti* [Cat. 5] che aveva permesso all'artista, nel 1694, di trionfare all'annuale concorso per la classe di pittura bandito dall'Accademia di San Luca, d'altronde, rivela un ulteriore e più antico debito con il napoletano, autore di una straordinaria prova calcografica sul medesimo tema⁷. Suggestioni inaspettate agglano pure nella stampina con il *Busto di guerriero* [Cat. 50], il cui contorno è sede di profili appena abbozzati – cinque sembianti maschilini e la testa di un cavallo – chiaramente memori dei *griffonnements* di Stefano della Bella. Il concepimento delle minute composizioni marziali davvero sembra soddisfare

un personalissimo «spasso» di Balestra, incline a risalire per capriccio a modelli così poco ortodossi. La presa, certo, si ferma alla superficie, dacché le figurette del nostro, abdicando dallo spavaldo e tracotante atteggiarsi, visceralmente barocco, dei militi rosiani, si riallineano nella forma e nell'indole al verbo classicista. Proprio in tal senso, esse lasciano trasparire ricordi del soggiorno romano, specie carracceschi⁸. Che Gabburri, nel descrivere i *Due guerrieri*, parli di «soldatini»⁹ è, in effetti, significativo, anche di una condizione psicologica intrinseca all'immagine: mai avrebbe usato quel termine per riferirsi ai duri ceffi – autentici soldatucci – di Rosa. Più dignitoso e severo appare l'armigero fissato nel 1656 da Johann Heinrich Schönfeld, pittore della cerchia dei Bentvueghels, in un rame [Fig. 45] che servì credibilmente da campione a Balestra per il suo *Busto di guerriero*, comunque imparentato alla statuaria antica¹⁰.

Le scene sacre [Catt. 51-52] non comportano problemi di natura esegetica, tanto scoperta è la loro filiazione marattesca. Singolarmente mirabili, in binomio guadagnano la perfezione in virtù di un'intelli-



Cat. 50

gente reciprocità: l'una, pensata in rettangolo, simula un effetto di notturno; l'altra, elaborata in ovale, forma barocca per eccellenza, rifulge nella più limpida luce empirea. È difficile credere che la loro realizzazione sia dipesa da una ricerca di svago o da un mero sentimento devoto. Il taglio e la presenza, in esergo, di citazioni bibliche tratte dall'Ecclesiaste e dal Cantico dei Cantici le qualificano inequivocabilmente come santini. Della *Madonna con il Bambino*, non per nulla, si registrano due modeste copie calcografiche indirizzate alla pietà popolare, la prima, sottoscritta dall'oscuro Giuseppe Trivisani, in controparte, la seconda, anonima, nello stesso verso, con l'aggiunta di un rosario tra le mani della Vergine¹¹. L'incisione *en pendant*, per la sua piacevolezza riprodotta su avorio da Rosalba Carriera¹², ha uno stato iniziale privo dell'epigrafe di commento, ancor più vicino nella foggia alle acqueforti di Maratti¹³ [Figg. 46-47]. Firmando e datando le due stampe, che rispetto ai temi bellici, di cui rimangono solo pochi esemplari¹⁴, conobbero una diffusione maggiore, Balestra intendeva probabilmente emulare il maestro romano, nonché com-

piere un'opera di autopromozione, presto sospesa per il carico crescente degli impegni pittorici. Una certa qual misura di sperimentalismo coloristico, fa d'uopo rimarcarlo, affiora nella rara impressione della *Madonna con il Bambino e san Giovannino* appartenente alle raccolte del Museo di Castelvecchio e che qui si espone, tirata con inchiostro rosso per richiamare un disegno a matita rossa¹⁵.

Le finalità divulgative delle immagini religiose, intrise di una grazia squisitamente correggesca, non sollevano l'artista dall'elargire un saggio di notevole competenza tecnica. La perizia nel governo dello stilo, assimilabile a una «penna sottile» che si muove «con spontanea sicurezza»¹⁶, garantisce l'equilibrio dei valori chiaroscurali, ottenuti per il tramite di calibrate modulazioni timbriche. A determinare i neri sono tutta una serie di linee parallele, più o meno fitte, e di tagli sovrapposti con diverse qualità di intrecci; digradando verso il bianco proprio dei rilievi e delle aree di massima luminosità, caratterizzate dal risparmio della lastra, i segni si sfoviscono, diventano brevi e spezzati. Il repertorio linguistico viene poi



Fig. 46. Antonio Balestra, *Madonna con il Bambino e san Giovannino*, I stato, incisione. Padova, Museo Civico

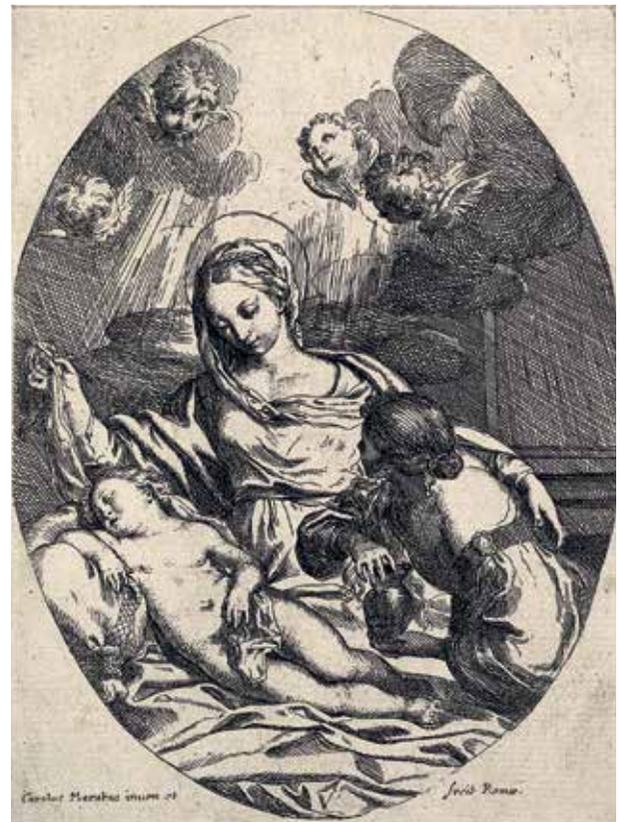


Fig. 47. Carlo Maratti, *Madonna con il Bambino*, incisione



Cat. 51



Cat. 52



Cat. 53



Cat. 54



Fig. 48. Alessandro Pompei, *Ritratto di Sebastiano Serlio*, incisione

ad arricchirsi nella resa plastica delle carni, che si avvale dell'uso pressoché esclusivo del puntinato¹⁷. Le stampine marziali, a confronto, denotano una tessitura non ingenua, epperò meno sofisticata, come di chi sta gradualmente familiarizzando con un nuovo procedimento. Nella *Testa di guerriero*, i rudimentali incroci di linee, i tracciati serpeggianti e gli schematici profili che attorniano la figura principale rassomigliano all'acerbo esercizio di un apprendista. La vivida eco «del gran Correggio» ammirato a Modena e Parma nel 1700 emerge, sulla destra del foglio, nel busto d'anziano barbuto, fornendo un aggancio per postulare la lieve anteriorità delle lastre con i personaggi in armi sulle incisioni mariane¹⁸. Chi, tra Venezia e Verona, possa aver assistito Balestra nell'arte non semplice dell'acquaforte, reclamante specifiche competenze, resta da appurare. Sul piano del lessico, il modello più immediato si riconosce in Maratti; non è comunque da trascurare il plausibile ascendente di altri maestri, tra tutti Castiglione.

Uno stacco deciso, di trenta e più anni, separa le esperienze calcografiche di Balestra, autonome per concetto e per scopo. Il ritorno alla pratica dell'incisione, alla metà della quarta decade, non rispose a un'esigenza personale, bensì a una sollecitazione esterna, recepita in una fase di avanzata maturità. Ne fu promotore un suo giovane allievo, il conte Alessandro Pompei (1705-1772), pittore dilettante e architetto, impegnato nella sistematizzazione del pensiero teorico di Michele Sanmicheli. Profittando della benevolenza di Scipione Maffei, l'aristocratico aveva ridotto l'argomento a trattato e, nel dicembre del 1734, si era potuto avvalere del competente aiuto di Giovanni Poleni per la revisione del testo¹⁹.

L'opera uscì quindi a Verona, presso Jacopo Vallarsi, nei mesi centrali del 1735, recando il titolo *Li cinque ordini dell'architettura civile di Michel Sanmicheli rilevati dalle sue fabbriche, e descritti e publicati con quelli di Vitruvio, Alberti, Palladio, Scamozzi, Serlio e Vignola*²⁰. I rami di cui si correda spettano, per l'intaglio, allo stesso Pompei, coadiuvato da Gaudenzio Bellini «nel cavar le misure del Sanmicheli, e ne' disegni»²¹; l'unica eccezione risiede nel gruppo delle sei acqueforti di Balestra, che, per ragioni evidenti di prestigio, non aveva sdegnato di aderire all'impresa editoriale e di cimentarsi in un'attività ormai estranea alla sua quotidiana norma. Ricorrendo a una tecnica in precedenza mai esperita, d'altra parte, nel 1738 si sarebbe accinto a decorare in affresco, una volta ancora ricercato da Alessandro Pompei, il salone della villa che questi aveva progettato e innalzato a Illasi.

Nel catalogo di Francesco Balestra, in relazione al volume, compaiono solo due stampe: la piccola vignetta del frontespizio con il *Genio della Geometria* («Puttino, che siede, in atto di adoperare il compasso») e la tavola, ora in antiporta, ora premessa al *Proemio*, raffigurante l'*Allegoria dell'Architettura con il ritratto di Michele Sanmicheli* («Femmina in piedi, che rappresenta l'Architettura. Puttino che siede sopra una cornice, et addita il ritratto del Sanmicheli») ²² [Cat. 54]. Sicuramente di Antonio, tuttavia, sono pure le quattro testatine – la prima e l'ultima firmate – che ospitano le effigi di Leonbattista Alberti, Andrea Palladio, Vincenzo Scamozzi e Giacomo Barozzi da Vignola²³. Tra le «carte» autografe, a fugare ogni dubbio, non tralasciò di annoverarle Marcello Oretti²⁴, che con l'artista veronese ebbe un rapporto diretto e, lo si vedrà poco avanti, non scevro di implicazioni. Eseguiti dopo un lungo periodo di inerzia, i sembianti palesano un *ductus* sommario ed elementare, difettando anche in vigore, forse perché frutto di un'operazione di copia²⁵. Una trama segnica ben più ricca, consimile a quella ostentata all'avvio del secolo, informa viceversa le due lastre in apertura del libro. Presso la Biblioteca Palatina di Parma si conserva lo studio preparatorio dell'immagine allegorica [Cat. 53], che contiene sostanziali elementi di discrepanza rispetto alla stampa. Con il passaggio su rame viene a modificarsi l'affastellamento simbolico degli strumenti ai piedi della personificazione muliebre, ma è soprattutto la struttura architettonica a cambiar guisa: il sinuoso fastigio d'impianto barocco ideato da principio subisce una severa razionaliz-

zazione per meglio confarsi alla lingua classica propria di Sanmicheli. Il pittore deve certamente essersi adeguato a un suggerimento del nobile discepolo, cui sembra lecito attribuire, per motivi stilistici, giustappunto l'incisione del partito d'architettura²⁶. Ammettendo l'eventualità di un *lapsus* solo parziale, suonano così probanti le parole di Francesco Balestra, che nel censire la tavola riferisce di «figure inventate e intagliate dal Conte Alessandro Pompei».

Il trattato ha avuto una seconda edizione per i tipi di Vallarsi con il titolo, leggermente diverso, *Li cinque ordini d'architettura civile di Michel Sanmicheli, non più veduti in luce, ora publicati ed esposti con quelli di Vitruvio e d'altri cinque*²⁷. Del millesimo sul frontespizio, sempre il 1735, v'è da diffidare: un'uscita così ravvicinata non trova alcuna spiegazione, considerando anche l'entità e la qualità dei mutamenti introdotti nel corredo illustrativo. Il grande rame emblematico si mostra alterato dalla giunta di righe e ombreggiature che appesantiscono l'equilibrio dell'insieme. Al novero dei ritratti, in sostituzione di una vignetta aniconica con il semplice nome, si unisce il profilo di Sebastiano Serlio [Fig. 48], condotto da Pompei sulla falsariga delle testatine e dell'effigie sanmicheliana di Balestra²⁸. L'impressione è che l'intervento si sia concretato, se non altro per ossequio, soltanto dopo la scomparsa del maestro nel 1740²⁹. All'identità del contenuto testuale può forse imputarsi la scelta di mantenere la data della *princeps*, quale richiamo alla licenza di stampa.

Allorché, negli anni sessanta, il celebre conoscitore Pierre-Jean Mariette si mise in cerca delle acqueforti balestresche, queste erano ormai divenute «rarissime». Tommaso Temanza riuscì a procurargliele, facendogli però osservare «qu'on avoit eu toutes les peines du monde à les trouver à Vérone»; perfino Anton Maria Zanetti, «ami de Balestra», gli aveva confidato tempo addietro «que ces pièces lui manquoient et qu'il desespéroit de les trouver»³⁰. Meraviglia, dinanzi agli attestati di una così scarsa diffusione, il conferimento al tedesco Matthias Oesterreich (1716-1778) di una copia a specchio, siglata «MO incidit», della lastrina con i *Due guerrieri* [Fig. 49], ugualmente avulsa dal *corpus* dell'emiliano Mauro Oddi (1639-1702), cui le iniziali sembravano rimandare³¹. L'esistenza della stampa, in realtà, non è accidentale, tanto da ottenere spiegazione se valutata alla luce del percorso umano e intellettuale del suo vero autore, Marcello Oretti (1714-1787)³². Figlio di un dottore in filosofia e medicina, l'erudito felsi-



Fig. 49. Marcello Oretti (da Antonio Balestra), *Due guerrieri*, incisione. Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana

neo consacrò l'intera vita agli studi storico-artistici; avendo appreso i «principi del disegno» da Ludovico Mattioli e Donato Creti, si diede pure alla pittura e all'incisione. Nella città scaligera, in particolare, strinse legame con i Muselli, presso i quali lavorò «il disegno del San Giorgio ed altri molti rami intagliati di figure», ponendovi per marca il monogramma «MO»³³. Uno dei «molti rami» deve essere quello copiato da Balestra. Come propria fatica calcografica, dal medesimo artista, Oretti ricorda una scena sacra «con un santo vescovo, Nostro Signore et le anime purganti», ad oggi non reperibile³⁴. Finalmente sottratte all'oblio sono, invece, le riproduzioni del *Martirio di san Giorgio* di Paolo Veronese («delineavit et incidit MO») e di un *Riposo durante la fuga in Egitto* di Giambettino Cignaroli («MO incidit Veronæ»)³⁵. Stabilire la cronologia di queste stampe non risulta affatto agevole, dal momento che Oretti, nell'arco d'anni che va almeno dal 1741 al 1775, soggiornò più volte in riva all'Adige³⁶. A rigor di logica, dovrebbero collocarsi nel periodo giovanile, intorno al primo estremo. Per le incisioni *d'après* Balestra – nulla impedisce di crederlo – piacerebbe addirittura pensare a un tributo nei confronti del maestro ancora in vita.

NOTE

- ¹ Albricci 1982, pp. 73-88; Bellini 2005, pp. 105-116.
- ² Dillon 1978, p. 205.
- ³ Heineken 1771, p. 117.
- ⁴ Gabburri 1738-1742, I, c. 213r.
- ⁵ Si tratta delle acqueforti raffiguranti i *Due guerrieri* e la *Madonna con il Bambino*, registrate nel *Catalogo di stampe e disegni* della collezione Gabburri che oggi si conserva presso la Fondation Custodia di Parigi. La completa trascrizione del documento, aggiornato al 1737-1738, si deve a Nastasi 2011, pp. 126-327 (in particolare, per le stampe di Balestra, pp. 157, 191, 208, 240).
- ⁶ Il catalogo, insieme a un elenco redatto dallo stesso Gabburri, è stato pubblicato da Corubolo 1991, pp. 127-131.
- ⁷ Per il disegno, si rimanda al saggio in catalogo di Rodolfo Maffei.
- ⁸ Si può citare, come paragone, l'affresco di Annibale Carracci con *Ulisse che ascolta il canto delle sirene* a palazzo Farnese, copiato da Balestra in un disegno oggi nelle raccolte di Dresda: Favilla, Rugolo 2009(b), p. 85. Nell'ottica dell'esclusiva adesione al classicismo dei fogli incisi dall'artista si colloca il contributo, invero un poco limitativo, di Pilo 1987, pp. 23-50.
- ⁹ Corubolo 1991, p. 129.
- ¹⁰ L'incisione di Schönfeld fa parte di una silloge intitolata *Varie teste de capricci*. Sull'artista, si veda Michaud 2006.
- ¹¹ La copia di Trivisani è reperibile presso la Biblioteca Palatina di Parma, *Fondo Parmense*, n. 533 (acquaforte, esemplare smarginato, 151 x 99 mm; iscrizioni: «Dilectus meus mihi et ego illi / Jos: Trivisani f:» in basso); quella anonima, classificata da Albricci 1982, p. 82, e da Bellini 2005, p. 106, n. 4732.001 C1, presso la raccolta privata Davoli di Reggio Emilia (acquaforte e bulino, esemplare smarginato, 131 x 100 mm; iscrizioni: «Dilectus meus mihi et ego illi» in basso).
- ¹² Marinelli 2009, p. 122. Nel realizzare la miniatura (già Dresda, Gemäldegalerie), in controparte rispetto alla stampa, l'artista sembrerebbe essersi avvalsa di un disegno preparatorio passato da Balestra.
- ¹³ *L'opera incisa* 1977.
- ¹⁴ Dell'incisione con i *Due guerrieri* esiste una rara controprova nel Gabinetto Disegni e Stampe dell'Accademia Carrara di Bergamo, inv. 141.
- ¹⁵ Come per primo ha rilevato Marini 2002, p. 84, nn. 45-46.
- ¹⁶ Albricci 1982, p. 80.
- ¹⁷ Balestra viene specificamente segnalato come incisore «anche a punta» già da De Angelis 1809, p. 47.
- ¹⁸ La citazione è presa dalla lettera autobiografica inviata a padre Orlandi nel 1703; Ghio, Baccheschi 1989, p. 94. L'artista maturò l'interesse per la pratica calcografica forse nell'ottobre del 1701, quando una malattia dovette costringerlo ad astenersi momentaneamente dalla pittura; cfr. Sani 1985, pp. 59-60, n. 17.
- ¹⁹ Magagnato 1982, p. 21; Sandrini 1982, p. 32; Sandrini 1988, pp. 288-290.
- ²⁰ La pubblicazione ha quale termine *post quem* il 26 maggio 1735, data della licenza di stampa concessa dai Riformatori allo Studio di Padova; le fedeli di approvazione di fra Lauro Maria Piccinelli, inquisitore del Sant'Uffizio a Verona, e di fra Carlo Lodoli, revisore governativo nella Serenissima, risalgono rispettivamente al 25 aprile e al 21 maggio (Venezia, Archivio di Stato, *Riformatori allo Studio di Padova*, b. 302). Pompei si era messo in «società» con Jacopo Vallarsi per la stampa del trattato, con una tiratura prevista di 525 copie, fin dall'ottobre del 1734. Un *Avviso* promozionale diffuso, sotto forma di foglio volante, dopo l'uscita dell'opera vi rimarcava la presenza di «più di quaranta rami, oltre i ritratti degli architetti» (Verona, Biblioteca Civica, *Manoscritti*, b. 97, «A. e G. Pompei»).
- ²¹ Così si legge nel *Proemio* (p. 15), dove Pompei accenna esplicitamente al proprio ruolo di incisore delle tavole architettoniche, parlando di «disegni da me intagliati». Sfuggono, per conseguenza, le ragioni che hanno spinto Olivato 2014, p. 1018, ad attribuirne la responsabilità calcografica a Gaetano Bertini, il cui nome si incrocia con quello del nobile solo un trentennio più tardi. L'oscuro artista, a onor del vero, è stato anche indicato quale incisore del rame allegorico balestresco da Volpato 2008, p. 119.
- ²² Nel volume presentato in mostra, la tavola precede giustappunto il *Proemio*; con più frequenza, tuttavia, la si trova in antiporta.
- ²³ Di seguito le misure dell'impronta delle lastre corrispondenti: *Genio della Geometria*, 68 x 68 mm; *Ritratto di Leonbattista Alberti*, 90 x 129 mm; *Ritratto di Andrea Palladio*, 87 x 126 mm; *Ritratto di Vincenzo Scamozzi*, 89 x 127 mm; *Ritratto di Giacomo Barozzi da Vignola*, 87 x 125 mm.
- ²⁴ Si veda l'appendice 2 in questa sede.
- ²⁵ Le fonti iconografiche utilizzate da Balestra sono i ritratti che figurano nelle *Vite* di Vasari (per Alberti e Sanmicheli), nonché sui frontespizi de *L'idea della architettura universale* di Scamozzi e della *Regola delli cinque ordini d'architettura* di Vignola. L'immagine di Palladio, invece, deriva da un dipinto all'epoca presso il conte vicentino Mario Capra, inciso da Francesco Zucchi su disegno di Giambattista Mariotti per il volume di Giovanni Montenari, *Del Teatro Olimpico di Andrea Palladio in Vicenza*, Padova 1733.
- ²⁶ La collaborazione con «un allievo» è già stata ipotizzata da Albricci 1982, p. 83, che tuttavia ha mancato di fare il nome di Pompei.
- ²⁷ Un esemplare si trova presso la Biblioteca Civica di Verona. L'edizione è descritta in *Early Printed Books* 1999, pp. 1528-1530, n. 2595, e nella scheda di Martha Pollak, in *The Mark J. Millard* 2000, pp. 325-328, n. 106. Sul corretto riconoscimento della *princeps*, per via del titolo, ci sostengono tanto l'annuncio apparso su una pubblicazione periodica erudita del 15 ottobre 1735 (*Novelle* 1736, pp. 332-333), quanto la copia del volume, oggi in collezione Devonshire a Chatsworth, donata da Scipione Maffei a Lord Burlington nel 1736 (Susanna Pasquali, in *Palladio nel Nord Europa* 1999, pp. 147-148, n. 39).
- ²⁸ La realizzazione del ritratto di Serlio per mano di Pompei ha spinto Pilo 1987, p. 42, a considerare le sei stampe di Balestra quale prodotto giovanile del *peintre-graveur*, che altrimenti, a suo dire, avrebbe eseguito anche quella testatina. Pur sapendo dell'esistenza di «almeno due redazioni, entrambe recanti la data 1735», del trattato sanmicheliano, lo studioso non si è avveduto né del mutamento del titolo, né della parziale rielaborazione della tavola

allegorica, giungendo a conclusioni del tutto fuorvianti. A riprova della cronologia dei rami, si può rilevare la perfetta sovrapposibilità dei puttini visibili nella vignetta frontespiziale e nella lastra ospitante l'effigie di Sanmicheli con l'angioletto reggimitria che compare nella pala dell'*Apparizione della Madonna a san Francesco di Sales* dipinta da Balestra nel 1736 per la chiesa bresciana di Santa Maria della Pace (Ghio, Baccheschi 1989, pp. 193-194, n. 13).

²⁹ La tavola in secondo stato e il ritratto di Serlio compaiono anche in esemplari di 'transizione', ovvero senza il titolo variato; se ne conserva uno presso la Biblioteca Bertoliana di Vicenza (coll. Gonzati 2I.7.31). Era del resto consueto

utilizzare, fino a esaurimento, i materiali stampati già disponibili.

³⁰ Ivanoff 1959-1960, p. 102; Mariette 1851-1860, I, 1851, p. 58. Lamentando la rarità delle stampe di Balestra, il conoscitore parigino accennava anche all'irreperibilità delle matrici («on ne sçait ce que sont devenues les planches»). Il rame originale della *Madonna con il Bambino* è ricomparso alcuni anni or sono sul mercato antiquario veneto: Flavia Pesci, in *Impresioni ritrovate* 1998, p. 149, n. 72.

³¹ La copia (acquaforte, esemplare smarginato, 98 x 77 mm) è stata rintracciata presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano, inv. 6962. L'attribuzione a Oesterreich, sia pure dubitativa, si deve ad Albricci 1982, p. 82;

in merito al falso riferimento a Oddi, cfr. Bellini 1987, p. 375, n. 4722.005; Bellini 2005, p. 107, n. 4732.003 CI.

³² In previsione di uno studio specifico sull'argomento, in questa sede si forniscono soltanto i dati bibliografici essenziali.

³³ Per le citazioni, tratte da un breve profilo autobiografico, si rimanda a Perini 1983, p. III.

³⁴ Si veda l'appendice 2 in questa sede.

³⁵ Entrambe le stampe, senza attribuzione, sono repertorate da Bellini 1987, pp. 372-375, nn. 4722.003-4722.004. Per il foglio *d'après* Cignaroli, assegnato nel XIX secolo allo sconosciuto Marco Ottini, si veda inoltre Coleman 2011, p. 176, n. 186.

³⁶ Perini 1979, pp. 792-793.

