

CLAUDIA CARAMANNA

La fortuna dei Bassano in Spagna nel primo Seicento: il caso di Pedro Orrente

A San Pietroburgo nel Museo dell’Ermitage si conservano due opere che possono essere considerate un efficace esempio dell’influenza esercitata dalla pittura dei Bassano in Spagna e, dunque, della fortuna riscossa nella penisola iberica da questa prolifica famiglia di artisti. Entrambi i dipinti raffigurano la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* e sono attribuiti uno alla mano di Francesco da Ponte (1549-1592), detto Francesco Bassano, e l’altro a quella di Pedro Orrente (1580-1645). Il primo artista era il figlio primogenito e l’erede più promettente di Jacopo Bassano, grande protagonista della pittura del Cinquecento, ed era destinato ad una gloriosa carriera che fu interrotta da una morte precoce. Il secondo, invece, era un pittore più giovane, nativo di Murcia nel sud della Spagna, che nelle sue opere denunciava una così approfondita conoscenza della pittura bassanesca da essere soprannominato il “Bassano spagnolo”. Le due tele appaiono particolarmente adatte ad analizzare l’influsso della pittura bassanesca su Orrente, perché la presenza del medesimo soggetto permette di effettuare un’esame puntuale del debito contratto dall’artista spagnolo nei confronti dei Bassano ed anche di mettere in evidenza gli aspetti di originalità che contraddistinsero la sua pittura rispetto al modello. Per questo motivo i dipinti sono stati studiati in una prospettiva comparativa, mettendone in evidenza somiglianze e differenze ed inserendo questo confronto in un’analisi più ampia della produzione “bassaneggiante” di Orrente, al fine di chiarire meglio i problemi legati alla sua formazione artistica. Nel contempo si è indagato il profondo legame di questi interessi orrenteschi con la grande e precoce diffusione delle opere dei Bassano nel collezionismo spagnolo, un fenomeno che, avendo radici già nella seconda metà del Cinquecento, poté fungere da stimolo per il viaggio italiano dell’artista e costituire il solco all’interno del quale Orrente inserì la sua produzione biblico-pastorale.

ILARIA MARIANI

Il progetto di ricerca ha offerto l'occasione per riaprire, con nuovi argomenti, il dossier sullo scultore Giovanni Zorzone (Venezia, 1663 – Venezia, 1741), personalità dai contorni assai sfuggenti, per certi versi inafferrabile al di là delle poche opere note, a fronte delle quali sta una carriera di prestigio, come lasciano supporre la partecipazione a imprese decorative d'indiscutibile rilievo, l'altare maggiore della nuova chiesa di San Stae e il Giardino d'Estate di San Pietroburgo, e la posizione raggiunta all'interno del Collegio degli scultori.

Il lavoro è stato indirizzato in due direzioni principali: ricerche di carattere archivistico finalizzate al recupero di dati biografici e ampia ricognizione di materiale fotografico, sia presso archivi fotografici specializzati, sia attraverso lo spoglio sistematico di pubblicazioni d'interesse locale riguardanti il territorio veneziano, tesa a individuare opere inedite riferibili allo scultore.

Oltre a portare alla scoperta delle date esatte di nascita, da anticipare di qualche giorno rispetto a quanto riportato in passato, e di morte, la ricognizione archivistica ha permesso di indagare gli spostamenti di Zorzone all'interno della città di Venezia e attraverso l'esame dei verbali delle riunioni, la sua partecipazione alla vita del Collegio degli scultori, in modo da poter suggerire, in assenza di testimonianze dirette, una pur sommaria trama dei rapporti culturali da lui intrecciati con altri artisti. La novità più significativa, emersa tramite l'esame dei catastici, riguarda il trasferimento dello scultore fuori dal territorio lagunare nel 1712, circostanza solo congetturale in quanto non esplicitata nelle carte ma molto probabile considerati gli analoghi sconfinamenti in Dalmazia dei colleghi scultori: Francesco Cabianca e Marino Gropelli.

La questione degli esordi e dell'attività giovanile di Zorzone, su cui pesa ancora un'assoluta carenza di notizie, ha imposto un riesame sotto il profilo stilistico, aspetto peraltro quasi del tutto trascurato dagli studi apparsi in precedenza, delle poche opere note, tutte appartenenti alla maturità. Il tratto caratteristico della produzione dello scultore, contestualizzata nell'ambito dei mutamenti di gusto che interessano l'arte veneziana nei primi decenni del Settecento, è stato individuato nella sostanziale ambivalenza stilistica: da un lato l'influenza dell'educazione tardo barocca, dall'altro l'adesione agli indirizzi della nuova corrente classicista.

Per quanto riguarda il secondo versante d'indagine, è stato recuperato al catalogo di Zorzone l'apparato decorativo dell'altare di Sant'Eustachio nella omonima chiesa veneziana, documentato da una serie di pagamenti compresi alcuni a favore di Francesco Danieli, scultore del tutto sconosciuto di cui si profila una possibile attività a fianco di Zorzone in qualità di stretto collaboratore. Infine, sono state riconosciute come opere di Zorzone il rilievo marmoreo con angeli dell'altare dell'Assunta, sempre a San Stae, e una statua conservata nei giardini di villa Vizcaya, a Miami (Florida). In forma più sfumata si

propone l'attribuzione allo scultore del *Monumento a Pietro Morari* nella Cattedrale di Chioggia e di alcune parti dell'altare maggiore nella chiesa di San Giovanni Battista a Gambarare, complesso quest'ultimo eseguito a più mani e perciò alquanto problematico, per le difficoltà di giudizio connesse allo scarso margine di autonomia e di riconoscibilità stilistica concesse da realizzazioni d'impegno così limitato e tutto sommato di routine.

CLAUDIA SOLACINI

L'eclettico percorso di Stefano Torelli, artista bolognese alla corte di Caterina II di Russia

L'indagine delle vicende artistiche e biografiche di Stefano Torelli (1712-1780) ci permette di ricostruire una fitta trama di rapporti tra istituzioni, rappresentanti dell'alta società, esponenti del mondo accademico, letterati e intellettuali settecenteschi, protagonisti dei cambiamenti culturali che caratterizzarono la seconda metà del secolo. I lunghi soggiorni all'estero, dove il nome di Torelli è tuttora più noto che in patria, permettono all'artista bolognese di sviluppare una mentalità estremamente aperta, volta ad apprendere e interpretare diversi stili e correnti pittoriche: miscelando con precisione l'eleganza *rocaille* nelle diverse accezioni italiane, francesi e tedesche, Torelli ottiene una sintesi perfetta di forme e colori mirabilmente espressa nelle opere realizzate a San Pietroburgo. In Russia egli ambisce a ottenere i più alti riconoscimenti istituzionali: dapprima membro dell'Accademia di Belle Arti, ne diviene in seguito professore onorario e raggiunge l'apice con la nomina a pittore di corte per volere dell'imperatrice Caterina II.

La presente ricerca, particolarmente difficoltosa per la scarsità di documenti scritti, mira innanzitutto ad approfondire le scelte iconografiche di Torelli, poiché gli studi sinora pubblicati non hanno fornito alcuna inedita lettura del significato intrinseco celato nelle sue opere. Sono stati quindi individuati gli archetipi figurativi nei capolavori di artisti veneti e stranieri che Torelli ebbe modo di studiare personalmente durante il soggiorno in Sassonia; inoltre, attraverso l'analisi iconografica delle opere e il costante raffronto con gli avvenimenti storici, sono emersi diversi fattori che motivano repentine decisioni dell'artista sinora inspiegate, e giustificano le direttive imposte dagli apparati ufficiali (come dimostra il ritratto di Caterina II nelle vesti dell'incoronazione, realizzato sei mesi dopo la cerimonia per attendere il completamento della nuova corona imperiale affidato all'orafo di corte Jérémie Pauzié).

L'opera di Stefano Torelli viene quindi analizzata attraverso il confronto con artisti coevi, i rapporti che lo legavano alle istituzioni ufficiali quali l'Accademia Clementina di Bologna e quella di Belle Arti di San Pietroburgo, nonché lo studio delle memorie scritte, come quelle lasciate dallo scultore francese Etienne-Maurice Falconet che nomina spesso Torelli all'interno di una fitta corrispondenza con Caterina II. Le considerazioni che ne scaturiscono, aprono nuovi scenari di ricerca sull'opera di Stefano Torelli e contribuiscono a spiegare e interpretare i rapporti che lo legarono ai contemporanei e ne influenzarono l'arte.

JORIS VAN GASTEL

Distributed Hands

Cartari in Bernini's Shadow : Portraits and Bozzetti

In the fifteenth chapter of his popular *Ricreazione del savio* of 1659, the Ferrarese *letterato* Daniello Bartoli gives extensive praise of the human hand. The hand, tool of tools, as Aristotle would have it, is 'as a craftsman' to the mind, bringing into executing what later thinks up. Yet, between mind, hand, and tool, so suggests Bartoli, a slippage may occur...the hand [is] first among the instruments; or better still, [it is] not just the one [instrument], [...] but as many as it, for every which art, shapes and employs, becoming one with them, as it imbues them with that motion from which they have, together with [the hand], almost a soul and intellect... If only hesitantly, Bartoli recognizes how the hand, and in its extension, the tool—his list runs from hammer to chisel to brush to plectrum—may gain a life of their own. The artistic mind is extended into the hand and the tools it employs. But we need not stop here. Indeed, looking at seventeenth-century art literature, the hand often appears to gain a life beyond the artist's own body. In Baldinucci's *Vita* of the sculptor Ercole Ferrata, for example, we read that the sculptor 'with the assistance of Bernini himself made *by his own hand* the models for the two *putti* that carry the keys on that chair [of the Cathedra Petri].' And if we may already wonder what 'by his own hand' means here, when Bernini's assistance was involved, it is all the more surprising that, when Baldinucci discusses the Cathedra Petri in his biography of Bernini, he claims that it was Bernini who 'made the models in clay *all by his own hand*...' Rather than discrediting such sources as the result of confusion or ignorance, this paper will argue that such a displacement of hands may be deemed indicative of a practice in which the sculptor's hand is distributed over various actors. Looking at some of the later works of the sculptor Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) and the role of his favourite assistant Giulio Cartari (ca. 1641 - 1699) in making these works, this paper will discuss the ways in

which an artist such as Bernini aimed to extend his mind into the hands of his workshop assistants, focussing in particular on the role of sketches in clay, or *bozzetti*. At the centre of the discussion will be the splendid portrait of Bernini kept at the Hermitage State Museum in St. Petersburg, long considered to be a self portrait, but recently attributed to Cartari. This portrait, so it will be argued, not only gives us a likeness of the sitter, but embodies a practice in which artistic identity is mediated both through portraiture and through the hand.

ADRIANO AMENDOLA

“Venerato e caro Maestro”

Maria Krasceninnicowa, Adolfo Venturi e la Storia dell’Arte Russa in Italia

Il ritrovamento di nuovi documenti ha permesso di ricostruire il profilo biografico della storica dell’arte russa Maria Krasceninnicowa, fino ad oggi poco conosciuta e niente affatto valorizzata dalla storia della critica d’arte. Dopo la laurea in Filosofia conseguita a Firenze, la giovane esule russa compì, per quegli anni, una scelta insolita per una donna: decise di frequentare a Roma la Scuola di Perfezionamento in Storia dell’Arte Medioevale e Moderna fondata alla fine dell’Ottocento da Adolfo Venturi, padre della disciplina storico-artistica in Italia. Venturi, a differenza di molti intellettuali italiani non aveva pregiudizi nei confronti delle giovani intenzionate ad intraprendere la carriera di storico dell’arte. La presenza di allieve straniere nella Scuola è il chiaro riflesso della sua apertura mentale; lo studioso si era sempre tenuto in contatto con i colleghi che detenevano le principali cattedre di storia dell’arte in Europa e con l’ambiente cosmopolita romano. Maria Krasceninnicowa fu la prima straniera ad essere ammessa a seguire i corsi universitari; dopo di lei altre due straniere ebbero accesso alla Scuola: Tatiana Martinez e Nina Gurovich, nate rispettivamente a Londra e a Samara in Russia.

Il maestro diventò ben presto figura di riferimento per la giovane Krasceninnicowa, che fece proprio il suo metodo d’insegnamento basato sullo studio delle fonti e sull’esperienza cognitiva allenata sulla straordinaria palestra del Gabinetto delle Stampe e Fotografie, fortemente voluto da Venturi. Esemplare a tale proposito appare la concezione dell’inedita relazione presentata dalla Krasceninnicowa al professor Lucio Mariani per superare l’esame di Archeologia classica. Il testo, vergato con limpida grafia, è incentrato sul rapporto di Giovanni e Nicola Pisano con l’arte classica, un tema innovativo per quegli anni, che di lì a poco interessò anche lo storico dell’arte russo Pavel Pavlovic Muratov. Nello

scritto è affrontato con lucidità e chiarezza il legame tra le testimonianze scultoree di Giovanni Pisano e le forme del classicismo greco; sono presi come esempi i bassorilievi della Fontana Maggiore di Perugia, le statue del Campo Santo e del pulpito di Pisa, quelle della facciata della Cattedrale di Siena e quelle della Piletta dell'Acqua Santa a Pistoia, istituendo dei suggestivi paragoni tra le forme scultoree medievali e alcuni dettagli del fregio del Partenone conservato al British Museum. Attraverso questi confronti si differenziano gli stili dei due Pisano, padre e figlio, e è resa chiara una metodologia e un approccio all'opera d'arte in cui si ravvisa l'eco del sincretismo wölffliniano.

Diplomatasi a pieni voti nel 1920, la Krasceninnicowa ebbe subito l'onore della pubblicazione della sua dissertazione sulle pagine de "L'Arte" ove nel XXIII numero apparve un articolo a sua firma dedicato ai disegni di Pisanello contenuti nel codice Vallardi del Louvre, argomento verso il quale l'aveva indirizzata Adolfo Venturi, che dell'artista aveva delineato un profilo biografico nell'edizione critica delle Vite di Vasari. La carriera della giovane, nel frattempo andata in sposa ad un eroe di guerra, il tenente colonnello Gibellino, proseguì indirizzando le proprie ricerche su un tema che le era familiare: la Storia dell'Arte russa. Nel 1935 uscì il primo volume dedicato all'argomento, in Italia ancora sconosciuto, che, grazie a nuovi documenti sappiamo inviato al potente intellettuale fascista Ugo Ojetti nella speranza di una recensione sulla rivista Pan, da lui fondata e diretta. L'inedito rapporto della Krasceninnicowa con Ojetti fu favorito dall'amicizia comune con Teresah ed Ezio Maria Gray, lei ricca e fascinosa poetessa, lui gerarca fascista. I due coniugi suggerirono alla Krasceninnicowa l'invio del volume e la studiosa vi aggiunge in un secondo tempo un articolo su i dipinti dei pittori Leonid e Rimma Brailovskij esposti nel '35 nel Museo Petriano. I quadri sgargianti ed evocativi dei due russi sono adoperati dalla Krasceninnicowa per studiare le forme artistiche della sua amata patria, alla quale dedicò le ricerche di una vita.

NICOLA BADOLATO

I viaggi musicali un compositore ferrarese:

Alessio Prati tra Ferrara, Parigi, Vienna e San Pietroburgo

La figura e l'opera del compositore ferrarese Alessio Prati non sono state sinora oggetto di ricerca sistematica negli studi musicologici italiani, e ciò a dispetto del respiro internazionale che la sua carriera musicale ha avuto nel secondo Settecento.

Alessio Prati (1750–1788) inizia lo studio della musica con Pietro Marzola, maestro di cappella nella Cattedrale di Ferrara, e su suggerimento di Niccolò Piccinni dal 1768 prosegue gli studi nel Conservatorio di Napoli. Conclude la propria formazione musicale a Roma nel 1774-5, studiando contrappunto con Alessandro Speranza. La carriera musicale del Prati, concertista e compositore, prende avvio in Francia, dove egli lavora come docente di clavicembalo e di canto a Marsiglia e a Lione (qui pubblica la sua prima raccolta di Sonate per cembalo). In Francia compone i suoi primi lavori strumentali – eseguiti nei celebri “Concert Spirituel” parigini – e la sua prima opera di teatro musicale, *L'école de la jeunesse*, allestita con successo nel Théâtre Italien di Parigi nel 1779.

Nel 1782, su invito del granduca Pavel Petrovič di passaggio a Parigi, si reca a San Pietroburgo, dove dà tre concerti nel marzo dell'anno successivo e fa rappresentare il suo primo oratorio *Giuseppe riconosciuto*, su libretto di Pietro Metastasio. La «Gazette de Saint Pétersbourg» del 7 marzo 1783 annuncia la messa in scena di questo lavoro in tre imminenti concerti pubblici:

Le compositeur de musique italien Prati donnera, au Théâtre libre du Champ-de-Mars, un concert vocal et instrumental dans lequel il fera entendre une œuvre religieuse de Metastasio, mise en musique par lui, Prati, sous le titre *Giuseppe riconosciuto*. Les personnes désirant s'inscrire doivent verser 25 roubles, et chaque souscripteur aura le droit d'amener une dame à chacun des concerts qui auront lieu par trois fois, les 12, 19 et 26 mars. Les autres personnes payeront un rouble chaque fois.

Il libretto fu pubblicato a San Pietroburgo nello stesso anno della prima esecuzione, con una traduzione russa d'autore sinora ignoto. L'edizione reca il titolo di *Joseph reconnu, Action tirée des Saintes-Ecritures par Monsieur Metastasio et mise en musique par Monsieur Prati*. Un esemplare è oggi custodito nella Biblioteca Nazionale Russa. Non possediamo purtroppo alcun dettaglio ulteriore circa l'esecuzione dell'opera.

Nello stesso 1783 il Prati torna in Italia, passando per Vienna. Rientrato a Ferrara nel 1784, non riesce a succedere a Marzola nella carica di direttore della cappella del Duomo; otterrà invece, dal 1786, il ruolo di vice-maestro a fianco di Brizio Petrucci. Ancora nel 1784 ha inizio la sua affermata attività di compositore d'opere serie con *l'Ifigenia in Aulide*, data a Firenze. Negli anni successivi scrive altri lavori teatrali per i teatri di Firenze, Monaco, Napoli e Venezia.

I suoi pur non numerosi melodrammi occupano un ruolo importante nella storia del genere. La sua *Armida abbandonata* (1785) è la prima opera d'ispirazione francese prodotta a Monaco dopo l'*Idomeneo* mozartiano. La vendetta di Nino (Firenze 1786) fu scelta nel 1791 dall'Imperatore Leopoldo II per avviare la sua restaurazione dell'opera seria a Vienna. Prati fu compositore dotato di forte senso drammatico: le sue opere contengono un numero inconsueto di recitativi obbligati, di stili differenti, impiegati per costruire situazioni sceniche efficaci, spesso arricchite di elementi corali.

La promettente carriera compositiva di Alessio Prati è interrotta dalla prematura morte, avvenuta a Ferrara il 17 gennaio 1788.

La ricerca bimestrale sin qui condotta ha potuto approfondire in via preliminare lo studio della biografia, della bibliografia e dell'opera di Alessio Prati, con riferimento particolare ai contesti in cui il compositore si trovò ad operare nell'arco della sua brillante carriera (Ferrara, Parigi, Vienna, San Pietroburgo) e ai generi musicali in cui cimentò la sua arte compositiva. Ulteriori indagini potranno consentire, ad esempio, il recupero filologico di alcuni lavori – strumentali, teatrali o vocali – ritenuti particolarmente significativi, nonché l'esecuzione degli stessi in forma di concerto.

CHIARA GUERZI

Primitivi del nord-est d'Italia all'Ermitage

Il progetto presentato e accolto dal comitato scientifico della Fondazione Ermitage aveva proposto una revisione delle schede di catalogo – del catalogo recentemente edito relativo alla pittura italiana dal XIII al XVI secolo – delle opere spettanti all'ambito del nord-est d'Italia conservate nel museo russo; i tempi di uscita della pubblicazione non hanno consentito di svolgere questa parte dell'attività di ricerca e, quindi, in accordo con Francesca Cappelletti la ricerca, svoltasi durante i tre mesi di borsa, ha alla fine proseguito su un “triplice binario”:

Partendo dalla tavola del pittore conservata all'Ermitage si sono approfonditi alcuni aspetti riguardanti il *corpus* del Maestro del trittico di Imola nell'idea - lanciata da Massimo Ferretti (1995) e sviluppata da chi scrive nel corso delle ricerche di dottorato - che il pittore possa essere identificato con il documentato Antonio Orsini da Venezia. In questa direzione è stato poi possibile vagliare sia alcuni aspetti iconografici relativi alla presenza dei profeti Davide e Isaia, sia parte della tematica documentaria connessa all'attività veneziana e friulana del padre del pittore, il lapicida Cristoforo da Milano, sviluppando così argomenti che non erano rientrati nelle ricerche di dottorato.

Posteriormente all'uscita del catalogo si è poi condotto un lavoro di approfondimento, essenzialmente bibliografico e storico-attributivo, rivolto a un ristretto numero di opere spettanti al contesto indagato.

In ultima istanza, malgrado l'estraneità del pezzo dal contesto culturale oggetto del progetto di ricerca, si è ritenuto opportuno studiare il fronte di cassone con il *Trionfo d'amore*, giungendo a stabilire la certa appartenenza dell'opera al contesto fiorentino, ma anche l'esistenza di almeno una seconda opera attribuibile alla stessa mano.

I risultati delle ricerche dovrebbero confluire in due lavori distinti:

- La prima parte concorrerà ad un lavoro monografico riservato al probabile Antonio Orsini.
- Il resto, per dare giusta conclusione al progetto di ricerca oggetto della borsa di studio accordata, concorrerà alla recensione del Catalogo prevista per la rivista "Critica d'Arte".

MATTEO GARDONIO

Alessio Issupoff e Trieste

Del pittore Alessio Issupoff e del suo rapporto con la città di Trieste si sapeva ben poco. Nato a Vjatka (l'attuale Kirov) nel 1889, giunse in Italia nel 1926 fissando la propria dimora a Roma. Nella penisola la sua vita ebbe una virata improvvisa e fortunata, tanto che nel giro di pochi anni ottenne grande successo, culminato con la Biennale veneziana del 1930 che lo consacrò come uno dei pittori russi più importanti del XX secolo. A partire da quell'anno, che coincise con le prime mostre milanesi alla Galleria Scopinich, gli intellettuali giuliani si interessarono al suo lavoro e lo calamitarono verso Trieste. Silvio Benco, il più noto, non solo si fece ritrarre dal pittore russo nel 1937, ma acquistò pure un delizioso paesaggio raffigurante una contadina russa (Trieste, Museo Revoltella, collezione Gruber Benco) oltre, naturalmente, a recensire con passione le mostre personali del pittore per le pagine de *Il Piccolo*. Risale al febbraio 1935 la prima mostra alla Galleria Trieste dove si poterono ammirare la bellezza di 55 lavori, tutti i più importanti di quel torno d'anni; l'*Autoritratto* degli Uffizi, il *Cavallo bianco* della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e altri dipinti che ammaliarono i collezionisti e i colleghi locali, tanto che gli acquisti non mancarono, come nel caso dell'*Antiquario* (Trieste, collezione privata) o il *Paesaggio d'inverno* (già Trieste, collezione privata). Artisti, collezionisti e intellettuali giuliani riconobbero in Issupoff non solo un pittore di talento ma un uomo in sintonia con le ricerche da loro stessi propugnate, indirizzate sostanzialmente verso un post-impressionismo di grande senso cromatico. Il pittore russo incarnava esattamente ciò che essi cercavano e la recensione apparsa su *Emporium* a firma nientemeno che di Umbro Apollonio lo testimonia abbondantemente. Iniziarono, così, frequenti soggiorni, anche di più lunga durata dove Issupoff e la moglie Tamara vennero adottati da tutta la Trieste pittorica dell'epoca; risale al 1936, a tal proposito, il ritratto del maturo pittore orientalista giuliano Giuseppe Garzolini (collezione privata). Possiamo affermare, con certezza, che dal 1935 al 1941, Issupoff fu ospitato regolarmente a Trieste. Il 1937 fu l'anno della consacrazione. Nell'aprile venne allestita la mostra personale presso le mura amiche della Galleria Trieste, presentato con acume da Arduino Colasanti che ne vide una fusione tra Millais e Constable: "A più di due anni di distanza da quella mostra che lo rivelò al pubblico a Trieste, Alessio Issupoff ritorna ad esporre[...] Rendere tutti i passaggi della luce, la fusione della luce e dell'ombra per stabilire il legame misterioso delle cose colorate che riproduce e che si presentano in uno spazio apparentemente infinito, non è questa la definizione stessa di pittura? Questo è anche lo scopo ultimo, pienamente attuato, dei quadri che Alessio Issupoff presenta al pubblico di Trieste". Questa volta sono 38 i lavori che Issupoff mette in mostra e anche in questo caso gli acquisti non mancano. Oltre all'*Autoritratto* in veste da bevitore, con un evidente omaggio alla pittura rembrandtiana (Trieste, collezione privata) vengono acquistati molti paesaggi con i

cavalli, fra i quali merita una menzione lo splendido esemplare oggi nella collezione della Fondazione Cassa di Risparmio di Trieste. Fuori dalla mostra, Issupoff continua a essere avvicinato da personaggi di spicco della cultura di quegli anni, come il pittore e professore Giuseppe Furlani, immortalato in una sorta di omaggio-risposta ai pastelli di Arturo Rietti (1863-1943) notevole pittore triestino che si era distinto all'Esposizione Universale di Parigi del lontano 1889 (Trieste, collezione privata). Gli viene acquistato un lavoro pregevole, e per qualità e per dimensione, vale a dire il *Chitarrista* (Trieste, collezione privata); un raggiungimento nitido di ciò che professava Colasanti nella sua introduzione. La gioia per il successo ottenuto, un momento unico per il pittore - dopo gli anni triestini inizierà una parabola contraddistinta da fortissime depressioni - lo porta a realizzare disegni di una freschezza inedita, ritratti a matita di intensa introspezione, contraddistinti dall'iscrizione *Mio ricordo 1937 Trieste*; due esemplari sono emersi dalle ricerche, uno di collezione privata e l'altro in possesso della Fondazione Cassa di Risparmio di Trieste che raffigura un vecchio canuto con la barba. Sono gli anni difficili della Seconda Guerra Mondiale e Issupoff si trova a Trieste in compagnia di altri importanti artisti dell'epoca come Guido Cadorin e Anton Zoran Music. Riesce, nel 1939, ad allestire una nuova personale, l'ultima, alla Galleria Trieste in aprile. Sono ben 51 le opere esposte, tra le quali spiccano il ritratto dell'architetto Armando Brasini (Roma, Accademia Nazionale di San Luca) realizzato nel 1932 ed esposto quale eccellente esempio della ritrattistica di Issupoff e lo studio per *Giornata oscura* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna). Molti dipinti esposti in quell'occasione prenderanno la via della Russia al seguito della moglie Tamara, che li donerà alla città natale del marito dove oggi si trovano nel museo cittadino, insieme a documentazioni insostituibili che porterebbero ad una monografia completa ed esaustiva: a titolo esemplificativo, Tamara ha donato anche un'autobiografia redatta dal marito in italiano che racconta del suo fondamentale viaggio a Samarcanda prima dell'arrivo in Italia. Nel 2008 è apparso dal mercato antiquario triestino un olio su compensato che segna, al momento, l'ultima testimonianza della presenza di Issupoff a Trieste; vi è raffigurato un bambino seduto su una poltrona rossa con accanto un grande pelouche giallo, firmato e datato *Alessio Issupoff 19 settembre 1941 Trieste*. Con quel dipinto, idealmente, Issupoff si congeda da una città che gli aveva dato molto e che rappresenta, oggi, un capitolo importante nella ricostruzione della sua esistenza e del suo profilo artistico ancora legato, per quel che riguarda la storiografia artistica italiana, alla pionieristica monografia di Giorgio Nicodemi.

La Fondazione Ermitage Italia mi ha gentilmente assegnato una borsa di studio della durata di un mese per la mia ricerca sul tema «La bottega di Giambattista Tiepolo negli anni '40 del Settecento (in vista della preparazione della monografia sul ciclo Jussopov «La Storia di Antonio e Cleopatra»». Il tema da me proposto fa parte di una ricerca più ampia dedicata alle tele «Il Banchetto di Cleopatra» e «L'Incontro di Antonio e Cleopatra» di Giambattista Tiepolo del Museo Statale «Villa Arkhangelskoye». Questa ricerca è stata iniziata per il restauro della tela «Il Banchetto di Cleopatra» di Tiepolo nel Centro di Restauro «Grabar» di Russia per la mostra al Petit-Palais di Parigi, dedicata a Tiepolo nel 1998. Il restauro dell'altra tela «L'Incontro di Antonio e Cleopatra», è stato anch'esso eseguito nel Centro di Restauro «Grabar», ma negli anni 1970.

Ambedue le tele costituivano la parte principale del grande complesso decorativo «La Storia di Antonio e Cleopatra», acquistato dal Conte N.B. Jussupov nel 1800, ma che non si è conservato integro fin al presente. Sono opere monumentali di Tiepolo molto importanti per le collezioni russe. Le tele del museo Arkhangelskoye sono ben note agli storici dell'arte, però ancora oggi nella critica si trovano informazioni sbagliate sulla loro storia, sui loro soggetti e sul loro significato; restano sconosciuti il nome del committente e il luogo di destinazione originario.

Il restauro ha dato la possibilità di esaminare le tele, di studiare il loro grado di conservazione e la tecnica esecutiva. Nel processo di studio delle tele e della loro storia, la ricerca diveniva più ampia, riguardava problemi diversi, connessi con queste opere di Tiepolo famose, però non ancora abbastanza studiate. Sono stati esaminati i seguenti aspetti: la storia del collezionismo delle opere di Tiepolo in Russia nel Settecento e Ottocento e, in particolare, nella collezione dei conti Jussupov, le vicende storiche del complesso decorativo «La Storia di Cleopatra», la storia del restauro delle tele, i disegni e gli schizzi «preparatori» per le tele, le fonti, l'iconografia e l'interpretazione dei soggetti, ecc. Singoli parti sono state pubblicate come articoli o presentate come relazioni alle conferenze.

Uno dei problemi importanti connessi con le tele di Arkhangelskoye riguarda la partecipazione della bottega di Tiepolo alla loro esecuzione. Negli anni '40 G.B. Tiepolo stava lavorando a numerose opere monumentali, ed era senz'altro aiutato dai suoi discepoli. Tra questi c'erano, prima di tutto, suo figlio Domenico (alcuni studiosi lo consideravano l'esecutore principale delle tele di Arkhangelskoye), e molti altri pittori che lavoravano nella sua bottega, - Giovanni Raggi, Francesco Lorenzi, Giustino Menescardi, Francesco Zugno, Valentino Rovisi, Giovanni Scajario e altri. Le opere di questi pittori non sono presenti nei musei russi. Negli ultimi anni in Italia sono state organizzate mostre personali e

sono apparsi studi, dedicati a questi pittori della cerchia di Tiepolo. Purtroppo queste pubblicazioni non si trovano nelle biblioteche russe e restano sconosciute ai ricercatori russi.

La borsa della Fondazione Ermitage Italia mi ha concesso la possibilità di abitare nella foresteria della Fondazione a Ferrara per un mese, dal 09.04.2011 al 08.05.2011. Ho approfittato di questo periodo per studiare le pubblicazioni degli ultimi anni, relative all'opera di Tiepolo e dei pittori della sua cerchia. Ho studiato in diverse biblioteche di Ferrara (Ariostea, Lettere e Filosofia, Musei Arte Antica, Archivio Storico e la stessa biblioteca della stessa Fondazione Ermitage Italia), nelle biblioteche dell'Università di Bologna (Archiginnasio, Biblioteca Supino del Dipartimento delle Arti Visive, biblioteca della Fondazione Federico Zeri), nonché le biblioteche dell'Università di Padova e della Fondazione Cini a Venezia. Ho trovato le informazioni necessarie per la mia ricerca sulla vita e sull'opera dei pittori, presenti nella bottega di Tiepolo negli anni quaranta e sull'influsso esercitato dal ciclo 'La Storia di Antonio e Cleopatra' sulle loro opere; le notizie riguardanti le opere di Giambattista Tiepolo e della sua bottega eseguite negli stessi anni quaranta. Nelle Fototeche della Fondazione Federico Zeri dell'Università di Bologna e nell'archivio di Roberto Pallucchini (Fondazione Cini) ho trovato le fotografie delle copie delle tele del Museo Arkhangelskoye eseguite dalla bottega di Tiepolo, che attestano la popolarità di questo ciclo tra gli artisti della sua cerchia. Ho fatto le riproduzioni digitali di queste fotografie per utilizzarle nella mia ricerca e, possibilmente, per una futura pubblicazione.

Particolarmente interessanti per la mia ricerca sono i dati delle indagini scientifiche delle opere di G.B.Tiepolo realizzate durante i restauri. Tali indagini favoriscono la conoscenza della tecnica esecutiva e dei metodi di lavoro dell'artista, inoltre possono svelare la partecipazione degli aiuti nell'esecuzione del quadro. Molte indagini sono state già pubblicate, ma purtroppo questi materiali specifici non si trovano nelle biblioteche di Mosca. Grazie alla borsa, ho avuto accesso a queste pubblicazioni, agli archivi italiani, dove è conservata la documentazione delle indagini. Purtroppo è stato molto difficile trovare l'ubicazione delle radiografie delle opere di Tiepolo (le radiografie permettono di evidenziare la consequenzialità nel lavoro degli artisti e, in certi casi, la partecipazione degli aiuti nell'esecuzione). Ho esaminato qualche radiografia e le riflettografie infrarosse delle opere dei Tiepolo conservati nell'Archivio fotografico della Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico e per il polo museale della città di Venezia e dei comuni della gronda lagunare, e cioè, della pala d'altare per la chiesa di San Alvise a Venezia, del quadro giovanile "Diana scopre Callisto" di Giambattista delle Gallerie dell'Accademia a Venezia e qualche radiografia dei quadri di Domenico Tiepolo per l'Oratorio di San Polo a Venezia. (Vorrei ringraziare per l'assistenza il Direttore dell'Archivio Giulio Manieri Elia e degli assistenti Marina Amuro e Diana Ziliotto). Alla Fondazione Cini a Venezia ho visto anche due radiografie dello schizzo di G.B.Tiepolo appartenente al museo Poldi Pezzoli di Milano.

La borsa della Fondazione Ermitage Italia permette ai borsisti dalla Russia non solo di accedere alle biblioteche e agli archivi italiani, ma anche d'incontrare gli studiosi italiani. Ho incontrato il Dott. Paolo Bensi, Professore dell'Università di Genova, un esperto riconosciuto della tecnica pittorica di Tiepolo, e il restauratore Antonio Zaccaria di Bergamo, che ha eseguito un restauro delle pale d'altare di G.B. Tiepolo per il Duomo di Bergamo (1743) e per la chiesa dei Ognissanti a Rovetta. Mi interessava molto conoscere l'opinione del Dott. Filippo Pedrocco, maggiore esperto dell'opera di Tiepolo, e del Dott. Alberto Craievich, specialista della pittura del Settecento (Museo del Settecento Veneziano Ca'Rezzonico, Venezia) riguardo alle tele di Arkhangelskoye e ai metodi di lavoro nella bottega del Tiepolo. Chiaramente è stato molto importante per il mio lavoro avere la possibilità, grazie alla borsa della Fondazione Ermitage Italia, di vedere in situ grandi decorazioni di Giambattista e Domenico Tiepolo, e anche la loro opera degli anni Quaranta. A tal fine, dopo il soggiorno a Ferrara, da dove ho preparato con la gentile assistenza della segreteria della Fondazione il mio viaggio ottenendo i permessi per l'accesso, ho passato in Italia ancora due settimane (22.05.2011) per realizzare i viaggi nelle seguenti città:

- Verolanuova, per vedere due grandi tele "Il Sacrificio di Melchisedech" e "La Caduta della Manna" nella Capella del SS. Sacramento della Basilica Romana Minore San Lorenzo Martire, e, grazie alla gentile assistenza del prevosto Don Luigi Bracchi, per esaminare la descrizione delle tele, composta dalla restauratrice e custodite nell'archivio della Parrocchia;
- Brescia, per vedere il ciclo pittorico di Domenico Tiepolo nella Basilica dei Santi Faustino e Giovita;
- Bergamo, per vedere la pala d'altare di Giambattista Tiepolo con "Il Martirio di San Giovanni vescovo di Bergamo" nel Duomo, e gli affreschi di G.B. Tiepolo nella Capella Colleoni, la pala d'altare con "San Giuseppe con Bambino" nella Chiesa di San Salvatore, e le opere di Tiepolo nella Accademia Carrara (purtroppo a causa del restauro dell'edificio della Galleria sono esposti solamente un schizzo di G.B. Tiepolo "Santi Massimo e Osvaldo" e una piccola "Madonna con Bambino", già ascrivita a G.B. Tiepolo ed al presente attribuita a Giovanni Raggi);
- Padova, per vedere le pale d'altare di G.B. Tiepolo nella chiesa dei Santi Massimo e Osvaldo, nel Museo Civico agli Eremitani, nel Museo Diocesano e nel Museo Antoniano;
- Rovigo, per vedere "Il Ritratto di Antonio Riccoboni" di G.B. Tiepolo;
- Venezia, per vedere la grande decorazione di G.B. Tiepolo e dei pittori della sua cerchia nella Scuola di Santa Maria del Carmine, nella chiesa dei Gesuati, le opere di Tiepolo nel Museo del Settecento veneziano a Ca'Rezzonico, i quadri di Domenico Tiepolo con le Stazioni a San Polo. Grazie alla gentilezza della conservatrice Rossella Granziero, ho avuto la possibilità di esaminare alcuni disegni

dell'Album Gatteri al Gabinetto dei Disegni e stampe del Museo Correr, e soprattutto il disegno con lo studio di una gamba (inv.7487), considerato lo schizzo preparatorio al "Banchetto di Cleopatra" di Arkhangelskoye. (Ho ottenuto una copia digitale per l'eventuale pubblicazione previo permesso del Museo Correr).

Grazie alla cortesia della Fondazione Claudio Buziol, sono riuscita a visitare il Palazzo Mangili-Valmarana, di cui un tempo era proprietario il Console Smith (la Fondazione occupa il piano nobile del Palazzo). Al Console Smith apparteneva il primo schizzo noto del "Banchetto di Cleopatra" (poi nella collezione del conte Algarotti, al presente nel museo Cognacq-Jay a Parigi). Ci sono delle supposizioni che era proprio il Console Smith il primo committente del "Banchetto di Cleopatra", poi comprato da Algarotti per il Re Augusto III (al presente appartiene alla National Gallery of Victoria di Melbourne). Si potrebbe supporre, che anche il complesso, portato poi in Russia e comprato dal Conte Yussupov, fosse stato creato per ordine del Console Smith per sostituire il quadro, ceduto al Re Augusto III di Sassonia. Ho voluto vedere l'interno del palazzo per verificare questa ipotesi. Purtroppo, ho scoperto, che nel palazzo non c'era una sala abbastanza spaziosa per contenere le grandi tele del Museo Arkhangelskoye.

Purtroppo, nonostante ripetute domande, non sono riuscita a ottenere il permesso di visitare Palazzo Labia per vedere i famosi affreschi di Tiepolo con la "Storia di Antonio e Cleopatra".

- Bassano del Grappa, per vedere gli affreschi con la "Storia di Antonio e Cleopatra" nel Palazzo Roberti, dipinti nel 1770 dal seguace di Tiepolo, Giovanni Scariolo, il presunto autore del plafone, portato in Russia insieme alle tele di Tiepolo con la stessa storia. Mi interessava studiare l'iconografia del complesso e l'interpretazione del soggetto (Storia di Antonio e Cleopatra), e verificare l'influsso dei complessi omonimi di G.B.Tiepolo. Ho potuto anche vedere le opere di Domenico Tiepolo nel Museo Civico della città.

Accanto ai compiti principali, approfittavo del mio viaggio per conoscere le opere della pittura italiana nei musei e nelle chiese delle città soprannominate. Particolarmente interessanti per me sono state le seguenti mostre, dedicate al restauro ed all'esame della tecnica pittorica:

- "Fra' Galgario e il segreto della lacca" nel Palazzo della Provincia di Bergamo e la mostra delle due opere di Andrea Previtali restaurati (La 'Madonna Baglioni' dell'Accademia Carrara e la Madonna con il Bambino leggente tra San Domenico e Santa Marta di Betania della Banca Popolare di Bergamo) nel Palazzo della Ragione a Bergamo;

- la mostra "Bassano ai raggi X" nel Museo Civico di Bassano del Grappa;

- la mostra “Veronese. Le Storie di Ester rivelate.” (tre grandi tele di Veronese per il soffitto della Chiesa di San Sebastiano dopo il restauro) nel Palazzo Grimani, Venezia.

La documentazione, raccolta durante il mio soggiorno in Italia a titolo di borsista della Fondazione Ermitage Italia, sarà utilizzata nel lavoro sul capitolo “La bottega di Giambattista Tiepolo negli anni Quaranta”, che scriverò quest’anno, e per la preparazione della monografia “*La Storia di Antonio e Cleopatra* di G.B.Tiepolo dal Museo Arkhangelskoye”.

Alla fine vorrei ringraziare di questa bellissima occasione la Fondazione Ermitage Italia e personalmente le direttrici scientifiche Dott. Irina Artemieva e Dott. Francesca Cappelletti, altresì la segretaria della Fondazione di Ferrara, Stefania De Vicentis per efficace assistenza nella realizzazione del progetto. Vorrei anche ringraziare tutte le persone e gli uffici sopramenzionati per l’aiuto cortesemente prestato al mio lavoro durante il mio soggiorno in Italia, nonché a Monica Cavicchi (Fondazione Zeri, Bologna) e a Denis Ton (Fondazione Cini, Venezia).

GUILLAUME NICOUD

Les acquisitions de peintures italiennes à Paris pour l'Ermitage de Catherine II à Alexandre Ier

Ce sujet pourrait faire aussi l'objet d'une exposition qui mettraient en valeur les dernières recherches sur la provenance de nombreuses oeuvres italiennes de l'Ermitage, des collections Crozat à -surtout- celles acquises sous Alexandre Ier. Elle mettrait en valeur des oeuvres méconnues, l'importance de Paris dans l'acquisition d'oeuvres italiennes et de la connaissance de cette école et permettrait aussi la publication de nombreux documents d'archives.

Cette communication ou ce projet d'exposition en rapport direct avec le coeur de ma thèse (et de mes recherches prochaines à l'Ermitage) peuvent être motivés de la façon suivante (texte qui reprend les termes d'un séminaire de doctorat à l'EPHE sur l'invitation de M Hochmann) :

« [...] & je ne crains point d'affirmer que si nous pourrions profiter des circonstances actuelles pour nous renforcer dans les partis de l'Ecole Italienne (qui de tout temps a été la plus difficile à rassembler), Notre Collection serait alors & toujours, considérée collectivement, la plus belle de toutes celles connues & décrites. »

Le comte Dimitri Petrovitch Boutourline, directeur de l'Ermitage Impérial, au tsar Alexandre Ier, 1805.

Parmi les richesses amoncelées par les souverains russes dans l'Ermitage, les peintures italiennes tiennent une place privilégiée. L'étude générale des acquisitions de tableaux par les souverains qui se sont succédés sur le trône russe entre 1765 et 1825 permettrait sans doute de préciser la part et la diversité de cette école dans cet ensemble. Sa richesse et l'intérêt constant que la cour russe lui porte semblent aussi correspondre aux prémices d'une politique d'acquisition systématique la privilégiant. D'autant qu'au cours de ces règnes, les aménagements transformant progressivement des espaces palatiaux en salles muséographiques d'une partie des bâtiments de l'Ermitage Impérial ont pour conséquence de présenter un ensemble de peintures de l'école italienne de plus en plus cohérent.

М.Н.Никогосян, ВХНРЦ имени академика И.Э.Грабаря

ОТЧЕТ ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ СТИПЕНДИИ ФОНДА ЭРМИТАЖ ИТАЛИЯ.

Фонд Эрмитаж-Италия любезно предоставил мне стипендию сроком на один месяц для работы над темой **«Мастерская Дж.Б.Тьеполо в 1740ые годы (в связи с подготовкой монографии «История Антония и Клеопатры» Дж.Б.Тьеполо из музея-усадьбы Архангельское)»**. Заявленная мною тема является частью исследования, посвященного полотнам Дж.Б.Тьеполо «Пир Клеопатры» и «Встреча Антония и Клеопатры» из музея-усадьбы Архангельское. Оно было начато в связи с реставрацией картины «Пир Клеопатры» Тьеполо в ВХНРЦ им. И.Э.Грабаря для экспонирования на выставке, посвященной Тьеполо, в Пти-Пале в Париже в 1998 году. Реставрация парной картины «Встреча Антония и Клеопатры» также проводилась в ВХНРЦ, но гораздо раньше, в 1960-ые годы.

Обе картины представляют собой основную часть большого монументально-декоративного ансамбля с «Историей Антония и Клеопатры», приобретенного князем Б.Н.Юсуповым в 1800 году и не сохранившегося целиком до наших дней.

Они являются важными для российских собраний монументальными произведениями Дж.Б.Тьеполо. Картины из музея Архангельское давно знакомы специалистам, но, как ни странно, до сих пор в литературе бытуют ошибочные сведения об их истории, сюжете и смысле, остаются неизвестными имя заказчика и первоначальное месторасположение ансамбля.

Проведенная реставрация полотен предоставила возможность непосредственного изучения картин, их степени сохранности и техники исполнения. По мере изучения картин и их истории, исследование переросло в работу, посвященную широкому кругу вопросов, связанных с этими известными, но во многом еще не изученными произведениями Тьеполо. Оно включает такие аспекты, как коллекционирование произведений Тьеполо в России 18-19 веков и собрание князей Юсуповых, история бытования картин Тьеполо из Архангельского, история их реставрации, «подготовительные» рисунки и эскизы к полотнам, источники и интерпретация сюжетов и др. Отдельные части исследования были опубликованы в виде статей или представлены в виде докладов на научных конференциях.

Одной из важных проблем, связанных с полотнами из Архангельского, остается вопрос о степени участия мастерской в их создании. В 1740-ые годы Дж.Б.Тьеполо работал одновременно над многими монументальными произведениями, в исполнении которых ему, несомненно, помогали ученики. В число помощников входили, прежде всего, его старший сын Доменико (некоторые исследователи считали именно его основным исполнителем картин из Архангельского), а также многие другие живописцы, работавшие в мастерской Тьеполо, - Джованни Раджи, Франческо Лоренци, Джустино Менескарди, Франческо Дзуньо, Валентино Ровизи, Дж. Скайарио и другие. Творчество этих художников практически не представлено в музеях России. В последние годы в Италии прошли монографические выставки и появились исследования, посвященные этим живописцам из окружения Тьеполо, однако в

библиотеки России они не поступают и остаются недоступными для российских специалистов.

Стипендия Фонда Эрмитаж-Италия предоставила мне возможность проживания в Ферраре в течение месяца: с 09.04.2011 по 08.05.2011. За это время я смогла познакомиться с научной литературой последних лет, посвященной творчеству Дж.Б.Тьеполо и художников его окружения. Мною были использованы фонды различных библиотек Феррары [Ариостеа, (*Ariostea*), филологического и философского факультетов Университета (*Lettere e Filosofia*), музеев старого искусства (*Musei Arte Antica*), Исторического архива (*Archivio Storico*) и библиотеки Фонда Эрмитаж-Италия], а также библиотек Университета Болоньи [Аркиджинназио (*Archiginnasio*), библиотеки Супино отделения визуальных искусств, библиотеки Фонда Федерико Дзери (*Fondazione Federico Zeri*)] и библиотек Университета Падуи и Фонда Чини (*Fondazione Cini*) в Венеции.

В результате я собрала важные для моей работы сведения о жизни и творчестве художников, находившихся в мастерской Тьеполо в 1740ые годы, о влиянии на их творчество циклов «Истории Антония и Клеопатры» Тьеполо, а также о произведениях самого Джамбаттиста Тьеполо 1740-ых годов и о методах работы его мастерской. В фототеках архива Федерико Дзери (Университет Болоньи) и архива Роберто Паллукини (Фонд Чини, Венеция) были найдены фотографии копий с картин музея Архангельского, выполненных в мастерской Тьеполо, которые свидетельствуют о популярности этого ансамбля в окружении Тьеполо. Получены цифровые копии этих фотографий для работы и, возможно, последующей публикации.

Особый интерес для моей работы представляли также данные технико-технологических исследований произведений Дж.Б. Тьеполо, которые проводились в связи с их реставрацией. Подобные исследования помогают понять технику живописи и метод работы художника, а также могут помочь выявить участие мастерской в исполнении. Многие из данных были

опубликованы, но подобная литература, к сожалению, не поступает в библиотеки Москвы. Благодаря стипендии, я получила доступ к этой литературе, а главное, в архивы, где хранятся неопубликованные данные подобных исследований. К сожалению, оказалось очень сложным установить, где хранятся рентгенограммы произведений Дж.Б.Тьеполо. (Рентгенографирование позволяет увидеть последовательность работы художника и, в некоторых случаях, участие помощников). Благодаря любезному разрешению директора фотоархива Джулио Маниери Элиа (Giulio Manieri Elia) и ассистентам Марине Амуро (Marina Amuro) и Диане Дзилиотто (Diana Ziliotto) удалось посмотреть несколько рентгенограмм произведений Дж.Б.Тьеполо в фотоархиве Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico e per il polo museale della città di Venezia e dei comuni della gronda lagunare в Венеции (фрагмент с трубящим ангелом для алтаря церкви Сан Альвизе, фрагменты ранней композиции «Диана и Каллисто» из галереи Академии Художеств и несколько рентгенограмм с картин Доменико Тьеполо для оратория церкви Сан Поло), а также фотографии в инфракрасном диапазоне излучения с этих и других картин. Две рентгенограммы с эскиза из музея Польди Пеццоли в Милане были просмотрены в Фонде Чини в Венеции.

Стипендия Фонда Эрмитаж-Италия открывает для стипендиатов из России не только доступ в архивы и библиотеки, но и замечательную возможность встречи с итальянскими коллегами. Мне удалось встретиться и побеседовать с известным исследователем техники живописи Тьеполо, профессором Университета Генуи, Паоло Бенси (Paolo Bensi), а также с реставратором из Бергамо, Антонио Дзаккариа (Antonio Zaccaria), который реставрировал большие алтарные образы Тьеполо в соборе Бергамо (1743) и в церкви Онъисанти в Роветта. Очень интересно было узнать мнение о картинах из музея Архангельское и методах работы мастерской такого знатока творчества Тьеполо, как Филиппо Педрокко (Filippo Pedrocco), который любезно принял меня в

музее Ка Реццонико вместе с хранителем живописи Альберто Краевичем (Alberto Craievich).

Разумеется, очень большое значение для моей работы имела предоставленная стипендией Фонда возможность увидеть воочию большие монументальные ансамбли Джамбаттиста и Доменико Тьеполо *in situ*, а также их произведения 1740-ых годов. С этой целью, после пребывания в Ферраре, откуда я смогла с помощью секретаря Фонда организовать свою поездку и получить разрешения на доступ, я осталась в Италии еще на две недели (22.05.2011) и предприняла поездки в следующие города:

- Веролануова, для осмотра больших полотен «Сбор манны» и «Жертвоприношение Мельхиседека» в Базилике Сан Лоренцо Мартире, и даже, благодаря любезности настоятеля Дон Луиджи Бракки (Don Luigi Bracchi), познакомиться с хранящимся в архиве прихода описанием полотен, составленным реставратором;
- Брешия, для осмотра фресок Джамбаттиста и Доменико Тьеполо в хоре церкви Санти Фаустино и Джовита;
- Бергамо, для осмотра алтарного образа Дж.Б. Тьеполо «Мученичество Сан Джованни, епископа Бергамо» в соборе, фресок капеллы Коллеони, образа «Святой Иосиф с младенцем» в церкви Сан Сальвадоре, произведений Тьеполо в Галерее Академии Каррара (к сожалению, в связи с реставрацией здания были выставлены только эскиз Дж.Б.Тьеполо «Святые Максим и Освальд» и маленькая «Мадонна с младенцем», ранее считавшаяся произведением Дж.Б.Тьеполо, а теперь приписываемая Джованни Раджи);
- Падуя, для осмотра алтарных образов Тьеполо в церкви Санти Массимо и Освальдо, в Городском музее Эремитани, в епархиальном музее и музее Базилики Святого Антония;

- Ровиго, для осмотра «Портрета Антонио Риккобони» Дж.Б.Тьеполо в галерее города;
- Венеция, для осмотра монументальных ансамблей Дж.Б.Тьеполо и его мастерской в Скуола дель Кармине, в церкви дельи Джезуати, произведений Тьеполо в музее Ка'Реццонико, образов Доменико Тьеполо в оратории церкви Сан Поло. Благодаря любезности хранителя Роселлы Гранциеро (Rossella Granziero), я смогла рассмотреть некоторые рисунки альбома Гаттери в Кабинете рисунков и гравюр музея Коррер, в том числе рисунок с изображением ноги (inv.7487), который считается подготовительным к картине «Пир Клеопатры» из музея в Архангельском. (Приобретена его цифровая фотография для возможной публикации при условии полученного разрешения музея).

Благодаря любезности сотрудников Фонда Клаудио Бузиоль (Fondazione Claudio Buziol), мне удалось также посетить некогда принадлежавший консулу Дж. Смиту палаццо Манджилли-Вальмарана, piano nobile которого занимает Фонд. Консулу Смиту принадлежал первый известный эскиз «Пира Клеопатры» (затем находился в собрании Альгаротти, в настоящее время в музее Коньяк-Же в Париже). Высказывались предположения, что по заказу консула Смита первоначально был написан «Пир Клеопатры», перекупленный затем Альгаротти для короля Августа III (в настоящее время в собрании Национальной галереи Виктории в Мельбурне). Можно было бы предположить, что по заказу консула Смита был написан и ансамбль с «Историей Антония и Клеопатры», приобретенный впоследствии князем Н.Б.Юсуповым. Мне хотелось осмотреть основные залы палаццо консула Смита, чтобы проверить, могли ли разместиться в нем картины из Архангельского. К сожалению, выяснилось, что в палаццо нет достаточно просторной залы, способной вместить полотна такого размера.

К большому сожалению, несмотря на неоднократные просьбы, мне было отказано в посещении Палаццо Лабиа и осмотре фресок Тьеполо с «Историей Антония и Клеопатры»;

- Бассано дель Граппа, для осмотра фресок с «Историей Антония и Клеопатры» в Палаццо Роберти, написанных в 1770 году последователем Тьеполо Джованни Скайарио, предполагаемым автором плафона, который был привезен в Россию вместе с полотнами Тьеполо как часть одного ансамбля. Фрески были мне интересны с точки зрения иконографии ансамбля и интерпретации истории Антония и Клеопатры, а также влияния на них одноименных ансамблей Тьеполо. Были также осмотрены картины Доменико Тьеполо в Городском музее Бассано дель Граппа.

Попутно с основными задачами, я использовала, по возможности, пребывание в Италии для изучения произведений итальянской живописи в музеях и церквях всех вышеперечисленных городов. Чрезвычайно интересными были для меня выставки, связанные с реставрацией и изучением техники живописи:

- «Фра Гальгарио и секрет лака» ('Fra' Galgario e il segreto della lacca) в Палаццо Провинции Бергамо и выставка двух отреставрированных картин Андреа Превитали (La 'Madonna Baglioni' dell'Accademia Carrara e la Madonna con il Bambino leggente tra San Domenico e Santa Marta di Betania della Banca Popolare di Bergamo) в Палаццо делла Раджione в Бергамо,

- выставка «Бассано в рентгеновских лучах» в Городском музее Бассано дель Граппа,

- выставка отреставрированных полотен Веронезе для плафона церкви Сан Себастьяно (Палаццо Гримани, Венеция).

Сведения, собранные мною в Италии, благодаря стипендии Фонда Эрмитаж-Италия, будут использованы в работе над текстом главы «Мастерская Дж.Б.Тьеполо в 1740ые годы», которую я намереваюсь написать и представить

Фонду Эрмитаж-Италия до конца текущего года, а также для подготовки монографии «История Антония и Клеопатры» Дж.Б.Тьеполо из музея-усадьбы Архангельское».

В заключение, хочу поблагодарить за эту замечательную возможность Фонд Эрмитаж-Италия и лично ее научных директоров Ирину Артемьеву и Франческу Каппеллетти, а также секретаря Фонда в Ферраре, Стефанию де Вичентис за эффективную помощь в организации задуманной программы. Я также приношу свою благодарность всем вышеперечисленным лицам и организациям, оказавшим любезное содействие работе во время моего пребывания в Италии, а также Монике Кавикки (Monica Cavicchi), Фонд Федерико Дзери, и Денису Тону (Denis Ton, Фонд Чини).

FLORIANA CONTE

*Per la cronologia e la lettura iconografica di Salvator Rosa pittore erudito: il caso dei quattro dipinti del Museo Statale
Ermitage*

Il mio libro (in fase conclusiva) sulla fortuna storica di Salvator Rosa dal XVII al XX secolo in Europa ha assunto una forma meglio definita grazie alle ricerche consentite dalla borsa di studio. Decisivo impulso è venuto da due occasioni: l'ospitalità scientifica offertami dal Museo Ermitage nella prima settimana di settembre 2011 e l'invito di Francesca Cappelletti e Irina Artemieva a tenere una relazione intitolata: *Proposte per Massimo Stanzione: 1. la cronologia, le iconografie, i committenti; 2. le fonti* (con Andrea Lazzarini), al convegno internazionale sulla pittura italiana del Seicento all'Ermitage (Roma, Palazzo Barberini, 20 ottobre 2011). Entrambe le occasioni hanno portato la ricerca a strutturarsi come una storia dell'arte tra i territori italiani dominati dagli spagnoli e quelli dominati dal papa e dai Medici: in questo quadro, estendere l'indagine alla situazione esistente in questi territori prima e dopo la definitiva partenza di Salvator Rosa da Napoli a metà degli anni Trenta, ha permesso di conoscere meglio diversi aspetti della sua professionalità di scrittore di satire in terzine dantesche, pittore con aspirazioni erudite, membro di accademie letterarie e perciò destinatario dell'imponente messe di testi poetici e prosastici in latino e volgare in cui si menziona la sua attività poetica (di questi scritti preparo l'edizione nel libro). È

stato necessario riflettere sulle opere attribuite a Salvator Rosa e ad artisti contemporanei attivi tra Napoli, Roma e Firenze riportate all'attenzione della comunità scientifica grazie a Svetlana Vsevoložskaja, della quale la FEI ha pubblicato il catalogo postumo della collezione di pittura italiana del Seicento del Museo Ermitage. Il mio lavoro, condotto grazie alla enorme disponibilità riservatami dai funzionari del Museo, si è concentrato in particolare su tre gruppi di tele strettamente connessi tra loro e visibili nelle sale dedicate ai caravaggeschi e nei depositi. Il primo nucleo è costituito dalle tele autografe di Salvator Rosa con *Ulisse e Nausicaa* (cat. 231), *Democrito e Protagora (La vocazione di Protagora alla filosofia)* (cat. 230), *Il figliol prodigo* (cat. 232), e un *Ritratto d'uomo* (cat. 233). L'esame diretto del *Figliol prodigo* si è rivelato prezioso, anche perché non era stato possibile fino a ora leggere il quadro insieme alle opere precedenti agli anni Sessanta nelle mostre dedicate a Rosa fino al 2010. La tela appare con ogni evidenza riconducibile ai primi anni Quaranta e, per i dati di stile e il rapporto peculiare con l'iconografia religiosa, appare confermare il profilo di un Rosa 'caravaggista' che avevo ipotizzato poco prima del mio soggiorno all'Ermitage studiando la più tarda *Madonna delle anime purganti* (già a Milano in San Giovanni Decollato, ora presso la Pinacoteca di Brera, Sala della Passione).

Il secondo nucleo di opere è costituito da quattro tele dei depositi riprodotte in bianco e nero in catalogo dalla Vsevoložskaja che opportunamente le riconduce alla cerchia di Salvator Rosa: si tratta del *Paesaggio con pescatore e lavandaia* (cat. 234), del *Paesaggio con figure* (cat. 235), del *Paesaggio con viandante* (cat. 236) e dei *Briganti in riva al mare* (cat. 237). L'individuazione, per quanto possibile, delle mani dei collaboratori, dei copisti (autorizzati e no) e degli imitatori è indispensabile per una migliore conoscenza dell'opera autografa di Rosa. Delle quattro tele si sono verificate tecnica, misure e stato di conservazione e si è avanzata una proposta di datazione di ognuna di esse, stabilendone i rapporti con le composizioni autografe di Rosa da cui dipendono; tra l'altro, del *Paesaggio con pescatore e lavandaia* (cat. 234) è stato possibile correggere il titolo assegnatogli in catalogo, avvicinando il soggetto all'episodio narrato da Ovidio, *Metamorfosi*, IV, 611, in relazione a *Danae e Perseo raccolti da Ditte sull'isola di Serifo*.

Infine, la preparazione della relazione al convegno sulla pittura italiana del Seicento ha motivato l'esame contestuale delle tele attribuite in catalogo ai caravaggeschi attivi tra Napoli e Roma, con particolare attenzione per Massimo Stanzione: in particolare, la *Cleopatra morente* (cat. 264), di sicura autografia e siglata, ha richiesto una disamina dei dati di stile e di iconografia, oltre a una verifica sulla provenienza presunta in catalogo. Poiché a Stanzione, per merito del biografo Bernardo De Dominici, è capitato in sorte di entrare nella tradizione della folta schiera di artisti che scrivono con una progettualità organica, l'indagine ha richiesto verifiche su tale dato. I non numerosi documenti autografi attribuibili a Stanzione e le fonti manoscritte e a stampa non restituiscono mai testimonianza di una effettiva sua attività letteraria, né sistematica né episodica. Di solito invece le fonti contemporanee assegnano rilievo all'attività letteraria in volgare degli artisti, la cui legittimazione viene rinforzata

attraverso l'ammissione in qualche prestigiosa accademia, come dimostra proprio il caso di Salvator Rosa.

PAOLO SERAFINI

I dipinti italiani dell'800 nei depositi dell'Ermitage

La borsa di studio assegnata dalla Fondazione Ermitage Italia per i mesi di giugno, settembre e ottobre 2011 aveva come oggetto il verificare la presenza dei dipinti italiani dell'Ottocento nel Museo dell'Hermitage, che alcune fonti documentali facevano supporre essere numerosi e di qualità.

Nessuno dei dipinti conosciuti risultava esposto nelle sale dell'Ermitage, questa sezione della collezione del Museo non era mai stata studiata e la maggior parte dei dipinti identificati come opera di maestri italiani del XIX secolo non era mai stata esposta in mostre né pubblicata. Era quindi certamente un materiale di studio di grande interesse.

Dopo una prima fase di studio in Italia, relativa al reperimento del catalogo completo della Prima esposizione del 1898 e all'analisi delle fonti documentali indirette, che indicavano gli artisti, che avevano dipinto per collezionisti russi o partecipato alle due esposizioni, sono andato a San Pietroburgo per ricercare e vedere direttamente tutte le opere dei maestri italiani del XIX secolo presenti nei loro depositi, per ricercare il catalogo della seconda esposizione del 1902, e per ricercare e studiare le fonti documentali relative alla provenienza dei dipinti.

Per quanto riguarda i dipinti, grazie alla fattiva collaborazione e alla disponibilità dei curatori dell'Ermitage, e ringrazio in particolare Irina Artemieva, e Natali Demina, che mi ha accompagnato in tutte le visite, ho potuto vedere direttamente tutti i dipinti di maestri italiani dell'Ottocento presenti nei depositi, esaminarne lo stato conservativo, verificare le firme e le segnature, esaminare eventuali targhette, bolli o scritte sul retro.

Gli studi, le ricerche e l'esame diretto dei dipinti e delle fonti documentali hanno permesso di aggiungere moltissimi elementi nuovi alle notizie in possesso del Museo, in molti casi hanno portato a vere e proprie scoperte e ritrovamenti di dipinti importanti, conosciuti dalle fonti documentali, ma ritenuti perduti o di ubicazione ignota, alla identificazione di persone ritratte e considerate anonime, a cambi di attribuzione, in due casi ad attribuzioni certe su opere fino ad oggi considerate anonime, a

verifiche di autenticità. Riguardo la verifica diretta delle firme e delle segnature, inoltre, molte sono le correzioni da apportare sul precedente catalogo sia per quanto riguarda l'esattezza delle segnature, sia per l'indicazione delle date, sia per l'esatta identificazione dei titoli.

Tutti questi nuovi materiali verranno pubblicati nella sede ritenuta opportuna dalla Fondazione Ermitage Italia.

Per quanto riguarda le fonti documentali, non erano infatti conosciuti i due cataloghi delle esposizioni italiane del 1898 e del 1902. Ho portato all'Ermitage il cat. della *Prima Esposizione Artistica Italiana di Pittura e Scultura in Pietroburgo*, Marzo-aprile 1898, e ne ho lasciata una copia a Natali Demina e una al Prof Androsov, interessato all'elenco degli scultori che avevano partecipato a quella prima grande esposizione. Ho trovato invece nella Biblioteca dell'Ermitage il Cat. della II Esp. italiana d'arte in Pietroburgo, febbraio-aprile 1902, San Pietroburgo.

L'esame diretto dei dipinti e lo studio delle fonti documentali hanno permesso di portare importanti contributi relativi ai due nuclei principali della collezione: quello di pittura napoletana e quello di pittura lombarda. In particolare, per il primo, la serie di dipinti di Giacinto Gigante aggiunge non solo nuove ed inedite opere al catalogo dell'artista, ma permette di approfondire la precisa datazione e consistenza dei rapporti tra l'artista e la committenza russa, modificando quanto fino ad oggi riportato dalle fonti documentali sull'argomento. Per il secondo è invece stato possibile ricostruire un gruppo di personalità russe, probabili committenti delle opere in collezione, che era legato alla nobiltà milanese negli anni '40 dell'Ottocento.

E solo per citare alcuni esempi relativi a specifici dipinti, il dipinto di Anselmo Gianfanti (N.inv.10081), del quale era sconosciuta la storia, è opera che partecipò all'Esposizione italiana di San Pietroburgo del 1898; la grande veduta di grande formato di Gabriele Smargiassi (N.inv.4240), a mio avviso uno dei dipinti più significativi della collezione, aggiunge un importante tassello al catalogo dell'artista, perchè testimonianza preziosa degli ultimi dipinti di paesaggio realizzati alla fine degli anni 40 per il mercato internazionale; la pregevole *Veduta del Pantheon* (N.inv.8546), attribuita a anonimo pittore italiano del XIX secolo, è opera certa del pittore veneto Giacomo Caneva; e una bella *Veduta dell'interno di San Marco a Venezia* (N.inv.8810), attribuita ad anonimo autore fiammingo del XIX secolo, è verosimilmente, una delle tante vedute di questo soggetto dipinte dal pittore belga Frans Vervloet per lo Zar e per vari nobili russi, come risulta dal Diario di prossima pubblicazione a cura di chi scrive.

E' questa a mio avviso solo la prima parte del lavoro intrapreso.

E' infatti da proseguire, approfondire e completare la verifica della consistenza completa della collezione, esaminando le opere ad olio che non ho potuto vedere e studiare, e mi riferisco a due dipinti

di Natale Schiavoni e due di Michele Gordigiani, di pertinenza del Dipartimento russo, e quelle appartenenti alle sezioni acquerelli e tempere.

E' poi necessario lo studio delle committenze e delle collezioni di provenienza, attraverso lo spoglio dei cataloghi di vendita ottocenteschi e novecenteschi delle collezioni private. Per moltissimi dipinti abbiamo solo una data di entrata nel Museo di metà Novecento, a volte con l'indicazione di provenienza da una collezione privata. La storia di questi dipinti sembra dunque tacere il più delle volte per 70-80, a volte 100 anni.

E ancora è necessario lo studio delle fonti documentali relative alle due grandi Esposizioni di pittura e scultura italiana a San Pietroburgo del 1898 e del 1902, attraverso lo spoglio delle recensioni sui giornali italiani e russi, che descrivono le opere e indicano gli acquirenti, perchè con ragionevole probabilità, oltre quella certa di Gianfanti già ricordata, altre opere oggi nella collezione dell'Ermitage provengono da quelle esposizioni.

