

ELISABETTA RIZZIOLI, *Domenico Marolì : Euclide di Megara che si traveste da donna : arte e scienza in immagine*, in «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati. A, Classe di scienze umane, lettere ed arti» (ISSN: 1122-6064), s. 8 v. 10/1 (2010), pp. 225-278.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/ataga>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto ASTRA - *Archivio della storiografia trentina*, grazie al finanziamento della Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA è un progetto della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, in collaborazione con Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Istituto Storico Italo-Germanico, Museo Storico Italiano della Guerra (Rovereto), e Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA rende disponibili le versioni elettroniche delle maggiori riviste storiche del Trentino, all'interno del portale [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access*.

This article has been digitised within the project ASTRA - *Archivio della storiografia trentina* through the generous support of Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA is a Bruno Kessler Foundation Library project, run jointly with Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Italian-German Historical Institute, the Italian War History Museum (Rovereto), and Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA aims to make the most important journals of (and on) the Trentino area available in a free-to-access online space on the [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform.

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



ELISABETTA G. RIZZIOLI (*)

DOMENICO MAROLÌ
EUCLIDE DI MEGARA CHE SI TRAVESTE DA DONNA
ARTE E SCIENZA IN IMMAGINE

ABSTRACT - Essay deals with attribution and iconography of the picture *Euclid of Megara in the guise of a woman*, of the Sicilian Domenico Marolì, history and genre-painter well connected with Pietro (Della) Vecchia's circle close to sixth decade of the 17th century, when the interest of naturalistic kind in everyday-subjects meets a background full of incentives for the genre-scene developments and for the tenebrism diffusion, with preferences in popular models and taste for themes like schools prick, among art and science, philosophy, literature, mathematic and magic.

KEY WORDS - Second half of the 17th century, Domenico Marolì, Euclid of Megara, Venice, Messina, Aulus Gellius, *Attic Nights*, Accademia degli Incogniti, Giovan Francesco Loredan, Marco Boschini, *Carta del Navegar pitoresco*, Giovanni Nani, Piero (Della) Vecchia, Domenico Fiasella.

RIASSUNTO - Nel saggio viene trattata la vicenda attributiva ed iconografica della tela raffigurante *Euclide di Megara che si traveste da donna*, dipinta dal siciliano Domenico Marolì, pittore di storia e di genere in documentata connessione con l'ambiente di Pietro (Della) Vecchia sullo scorcio del sesto decennio del Seicento, quando gli interessi di stampo naturalista e per soggetti di connotazione quotidiana trovano un ambiente denso di sollecitazioni negli sviluppi della scena di genere e della diffusione della pittura tenebrosa, con predilezioni per modelli popolari e inclinazioni verso oggetti intesi a sottolineare temi connessi al monito delle scuole, fra arte e scienza, filosofia, letteratura, matematica e magia.

PAROLE CHIAVE - Secondo Seicento, Domenico Marolì, Euclide di Megara, Venezia, Messina, Aulo Gellio, *Notti attiche*, Accademia degli Incogniti, Giovan Francesco Loredan, Marco Boschini, *Carta del Navegar pitoresco*, Giovanni Nani, Pietro (Della) Vecchia, Domenico Fiasella.

Nota della redazione: per opportunità editoriale, nel presente saggio le note e le sigle e abbreviazioni, anziché a piè di pagina, vengono segnate in calce al contributo.

(*) Elisabetta G. Rizzoli, docente e pubblicista, è storica dell'arte specialista del Settecento e dell'Ottocento italiani.

Il quadro oggetto di questo scritto raffigura *Euclide di Megara che si traveste da donna per recarsi ad Atene a seguire le lezioni di Socrate* [fig. 1], un olio su tela di cm 139,5 x 223,5, proveniente dalla collezione veneziana seicentesca di Giovanni Nani – che andò verosimilmente dispersa alla morte del nipote Giovanni (avvenuta l'11 febbraio del 1755), ultimo rappresentante dei Nani del ramo di San Trovaso – ⁽¹⁾ ed ora conservato presso la Galleria di Maurizio Canesso a Parigi che lo ha acquistato da una collezione privata francese ove dalla fine dell'Ottocento era custodito.

La tela, che ha costituito sino al riconoscimento dell'autore e del soggetto un dilemma insieme attributivo ed iconografico, è stata dipinta dal siciliano Domenico Marolì (Messina 1612-1676 [Giuseppe Grosso Cacopardo, Natale Scaglia, Enrico Mauceri e l'aggiornata ed esaustiva voce biografica di Barbara Mancuso, apparsa nel 2008, lo dicono di origine greca]) ⁽²⁾, pittore di storia e di genere in documentata connessione con l'ambiente di Pietro Mut(t)oni detto Pietro (Della) Vecchia (Vicenza o Venezia 1603 - Venezia 1678) ⁽³⁾, sullo scorcio del sesto decennio del Seicento, quando gli interessi di stampo naturalista e per soggetti di connotazione quotidiana trovano un ambiente denso di sollecitazioni nel clima degli sviluppi della scena di genere e della diffusione della pittura tenebrosa, con le sue predilezioni per modelli laici, plebei, popolari ⁽⁴⁾. Accolto già ventiduenne, per intervento di Palamede Di Giovanni, cavaliere gerosolimitano, nella scuola di Antonio Alberti detto il Barbalunga (Barbalonga) (1600-1649) – allievo a Roma di Domenichino e rappresentante a Messina della corrente classicista nella prima metà del secolo – ⁽⁵⁾, vi si sarebbe trattenuto per otto anni, dipingendo sotto la sua severa direzione l'*Eterno Padre con angeli e putti* nella chiesa di San Michele delle monache benedettine, esistenti al tempo del biografo dei pittori messinesi Francesco Susinno (1660 o 1670 - c. 1739), che definisce l'opera «di buon gusto nel colorire, in cui Domenico sempre dimostrossi felicissimo» ⁽⁶⁾, prima di recarsi, intorno ai trent'anni, a Venezia, ove raggiunte notorietà con opere di soggetto pastorale bassanesco lodate da Marco Boschini, il quale nella *Carta del Navegar pitoresco* così testimonia la cospicua attività di Marolì nel settore di genere:

Del Regno de Cicilia un Marolì, / Domenego de nome, Messinese, / Se 'l
depenze una Nave, o 'l fa un Paese, / Stago per dir, no se puol far de pì. /
I so peneli certo è universal: / El fa figure, e fa Vasseli in Mar / Che i
temporali i fa precipitar, / E in tereni vivissimi Animalì. / In verità, se 'l ve
introduse un Can, / un Polier, un bel Toro, o un bel Agnelo, / Che podè
dirghe: questo è un Pastorelo / Che seguita i Giumenti del Bassan. / O
quante zentilezze curiose / Co 'l so valor lu forma al natural! / Certo ben



Fig. 1 - Domenico Maroli, *Euclide di Megara che si traveste da donna per recarsi ad Atene a seguire le lezioni di Socrate*, fra il 1650 e il 1657, olio su tela, cm 139,5 x 223,5, Parigi, Galerie Canesso (già Venezia, Collezione Giovanni Nani, Parigi, collezione privata).

el depenze, e molto el val! / Certo el fa molte cose capriciose! / L'è Pitor,
l'è soldà, l'è generoso: A la spada e al penel molto l'inchina: / L'è (co' se
dise) de la capelina, / E bravo in ogni conto, e virtuoso (7),

ammirazione già espressa nel commento alla propria incisione con scena pastorale eseguita su un disegno del Messinese:

Che 'l Marolì, che ha genii pastorali, / E in tute le altre cose inzegno acuto, /
No podendo int'un quadro far de tuto, / Che 'l fazza donca un puoco
d'Animali. / E un pastorel, che tegna in fren un Can, / Defensor d'altre
bestie de più sorte, / Che 'l sia ingrintà, che 'l roгна e bagia forte, / E no
me importa se i sia al monte, o al pian. / Che 'l fazza in suma tuto quel che
'l vuol. / El giudizio de l'Omo racional / Domina ogni Bestiazza, ogni
Animal; / Scriver, per moto, soto se ghe puol. (8).

L'osservazione realistica degli animali nel paesaggio è resa con un segno preciso ed analitico che giustifica la fama di Marolì come autore di scene con animali, ispirate probabilmente anche alle incisioni degli olandesi. Per le opere degli anni veneziani rimane la notizia del ritratto di una donna dalla quale nacque il figlio Pietro, poi allievo del padre e pittore per brevi anni a Napoli. Sulla base delle informazioni fornite da Francesco Susinno (9), il soggiorno nella città lagunare – ove avrebbe recepito l'influsso di Jacopo Bassano, Paolo Veronese e Jacopo Tintoretto – sarebbe iniziato intorno al 1642 per concludersi, dopo un intermezzo bolognese avvenuto intorno o poco prima del 1660, con il rientro in patria, imbarcatosi a Genova, entro quello stesso anno.

Luigi Hyerace ha ulteriormente circoscritto la durata di tale dimora segnalando che Marolì era a Messina nel 1650, prestando fede ad una fonte ottocentesca che data a quell'anno il *Martirio di San Placido*, e di nuovo nel 1657, quando il senato messinese gli commissionava una *Madonna della lettera* donata alla città di Catania (in seguito alla disposizione vicereale riguardante la celebrazione in tutta l'isola della festività per ringraziamento della cessazione della peste che aveva colpito Napoli e minacciato Messina) e oggi collocata nel locale Municipio, tela chiaramente derivata dall'omonimo soggetto dipinto da Barbalonga, oggi disperso e del quale si conosce solo l'incisione pubblicata da Placido Samperi nell'*Iconologia* edita a Messina nel 1644 (10). Hyerace riconosce poi come documento qualificante e significativo dell'attività di Marolì, subito dopo Venezia, la tela con *Giacobbe che inganna il padre cieco* [fig. 2] – un olio di cm 130 x 165 –, proveniente dalla Casa dei Padri Filippini all'Olivella e passato intorno al 1866 nei depositi della Galleria Regionale di Palazzo Abatellis di Palermo (inv. 11929) – per autorizzazione del Ministero della Pubblica Istruzione fu concesso nel 1923, assieme ad



Fig. 2 - Domenico Fiasella? Domenico Maroli?, *Giacobbe che inganna il padre cieco*, subito dopo il 1660, olio su tela, cm 130 x 165, Palermo, Palazzo Abatellis, Galleria Nazionale della Sicilia (già Palermo, Casa dei Padri Filippini all'Olivella; Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, poi Ministero della Sanità).

altre opere, in deposito temporaneo per arredare la sede della Presidenza del Consiglio dei Ministri ove rimase sino al 1969 – opera che tuttavia nei vecchi inventari era attribuita alla scuola di Jusepe de Ribera (Játiva 1591 - Napoli 1652), in seguito alla scuola genovese del Seicento, venendo successivamente ascritta nel 1974 a Domenico Fiasella (Sarzana 1589 - Genova 1669) da Vittorio Savona – e da Elvira Natoli ⁽¹¹⁾ –, che vi ha riscontrato affinità soprattutto con il *Sansone e Dalila* [fig. 3] – un olio su tela di cm 185 x 230 – ricordato dalle fonti tardosettecentesche ed ottocentesche nella quadreria genovese di Gaetano Cambiaso in Palazzo Pallavicino Cambiaso, sito in via Garibaldi già Strada Nuova al civico 1, acquistato nel 1922 dal Comune di Genova nella vendita Gavotti ed ora nella Galleria di Palazzo Bianco (inv. PB 1402) della stessa città, opera certa del pittore ligure, databile (come il suo originario *pendant* raffigurante il *Re Ezechia morente*, anch'esso conservato nella medesima galleria genovese) intorno al 1640, quando il pittore attua una personale sintesi fra naturalismo caravaggesco assunto attraverso gli stilemi

del napoletano Giovan Battista Caracciolo detto Battistello (e forse anche di Artemisia Gentileschi) e concezioni rubensiane e vandyckiane di composizione e di colore. La tela – attentamente calibrata nello schema compositivo e nel rapporto fra pieni e vuoti, con figure movimentate da una luce intesa a rendere la verità ottica e tattile di oggetti, tappeti e stoffe, e l'immediatezza cronachistica di alcuni gesti e posture (la fantesca col dito alle labbra) – rappresenta Sansone addormentato nel grembo di Dalila mentre costei con l'inganno gli taglia i capelli, fonte della sua immensa forza; si tratta di un soggetto particolarmente congeniale a Fiasella che lo trattò più volte probabilmente per le possibilità che offriva di coniugare istanze naturalistiche proprie della scuola genovese con eleganze decorative di ascendenza romana; oltre al caso in esame sono note la replica con varianti conservata al Louvre, nella quale è invece un filisteo a tagliare i capelli a Sansone, ed altre differenti versioni sullo stesso tema esistenti in collezioni private ⁽¹²⁾.

Il dipinto della Galleria Regionale di Palazzo Abatellis illustra il passo della Genesi (27, 1-29) in cui Giacobbe, indossate le vesti di Esaù e copertosi il collo e le braccia con pelli per simulare l'aspetto irsuto del fratello, riesce ad ingannare il padre Isacco, cieco, che lo scambia per il primogenito. Luigi Hyerace sostiene invece che per quanto «l'impianto compositivo suggerisca il collegamento genovese», il profilo di Giacobbe, le stoffe ricche a fasce colorate, la secchezza delle pieghe minute e l'insistenza sui tratti grinzosi del volto di Isacco si pongono a mezzo fra *Lot e le figlie* del Museo di Messina – tela eseguita sul posto o inviata da Messina – ⁽¹³⁾ e la tela molto più tarda nel duomo di Reggio di Calabria con il *Sacrificio di Melchisedec* – opere che mostrano entrambe una più alta qualità rispetto agli altri dipinti noti del pittore messinese ed una maggiore tenuta stilistica per i quadri da stanza –, segnalando un'attenzione alle opere tarde di Ribera – anzitutto *Il filosofo con libro, compasso e squadra*, un olio su tela di cm 121 x 96,5, degli anni 1630-1640 conservato al Museo Statale Ermitage di San Pietroburgo (inv. 9193) – ⁽¹⁴⁾, che a Messina si giustifica particolarmente con gli acquisti a partire dal 1647 del principe Antonio Ruffo ⁽¹⁵⁾ – confluiti nella sua galleria arricchita anche dai dipinti napoletani ereditati dal fratello Flavio (morto a Portici nell'agosto del 1656) –, e che è condivisa da altre opere di chiara derivazione riberesca ancora reperibili *in loco* ⁽¹⁶⁾. Vittorio Savona ha sostenuto che «[...] il taglio del dipinto [...] che presenta le figure a distanza ravvicinata, quasi un entrare con attenzione partecipativa nell'interno domestico in cui è ambientata la scena; la disposizione delle figure e l'impostazione studiata dei gesti, attentamente calibrati e rispondenti l'uno all'altro; la resa quasi tattile dei tessuti (velluto, panno, batista,



Fig. 3 - Domenico Fiasella, *Sansone e Dalila*, intorno al 1640, olio su tela, cm 185 x 230, Genova, Galleria di Palazzo Bianco.

damasco) sono tutti elementi che trovano riscontro nella grande cultura pittorica genovese della prima metà del XVII secolo [...]». «Lo stesso caravaggismo di maniera», secondo il medesimo studioso, «rimanda con forza all'ambito genovese, ma è soprattutto l'alta qualità del dipinto palermitano a escluderne l'attribuzione al Marolì, artista dai tratti assai più duri e scadenti [...]». A suo dire Hyerace sembra ignorare che il dipinto palermitano trova il suo *pendant* in una tela anch'essa conservata nei depositi della Galleria Regionale della Sicilia raffigurante *Rebecca e Labano*, attribuita anch'essa a Fiasella. Franco Renzo Pesenti accennava invece in una nota ai due dipinti di Palermo negandone la paternità a Fiasella ed avanzando con qualche dubbio l'attribuzione anche di *Rebecca e Labano* a Marolì⁽¹⁷⁾.

L'esecuzione dell'*Euclide* dovrebbe situarsi fra le date 1650 e 1657, forse in prossimità della seconda, dal momento che un incarico di tale prestigio non poteva venire affidato ad un pittore da poco comparso sulla ribalta artistica veneziana⁽¹⁸⁾. Tornato dunque a Messina, città nel-

la quale l'attività da lui svolta dovrebbe scalarsi orientativamente fra il 1663 ed il 1676, Maroli, le cui prove certe non raggiungono la decina, eseguì alcuni dipinti, già citati da Francesco Susinno, quali l'*Estasi di San Pietro d'Alcantara* – un olio su tela di cm 295 x 202 –, originariamente nella chiesa di Santa Maria di Portosalvo – opera che attesta un aggiornamento su moduli compositivi offerti dagli sviluppi della stessa cultura pittorica meridionale ed anche messinese, essendo soprattutto l'arte di Pietro Novelli ad incidere nei volti degli angeli dalle grandi ali spiegate che accompagnano il santo estatico verso l'alto (iconografia che pare ispirata dalle tele vandickiane e legata all'esperienza rubensiana) e che si affiancano a quelli della tela con il medesimo soggetto dipinta dal Monrealese per la chiesa della Gancia a Palermo – (19), e successivamente, conservata nella galleria del Museo Civico Peloritano (l'attuale Museo Regionale di Messina) (20) assieme a *Lot e le figlie* (21), una *Natività di Cristo o Adorazione dei pastori* (22) – un olio su tela di cm 230 x 220 – nella parrocchiale di Santa Maria della Grotta a Messina, tela che rivela l'influenza della *Natività* di Caravaggio per la chiesa dei Cappuccini sempre a Messina e il ricordo della pittura genovese per una certa consonanza con i modi di Giovanni Andrea De Ferrari (Genova c. 1598-1669) o di Fiasella anche nell'interpretazione del soggetto quale scena di genere, ed il *Martirio dei Santi Placido, Flavia, Eutichio e Vittorino* già nella chiesa delle Monache di San Paolo, «sembrata un[']opera del Veronese» (23), distrutto nel terremoto del 1908 e ricordato l'anno seguente da Leandro Ozzola (ora lo si conosce solo attraverso una fotografia Brogi di Firenze), opera ritenuta il capolavoro del pittore per la bellezza dei colori, la composizione ed il disegno (24). Ad essi si sono aggiunti il *Sacrificio di Melchisedec*, opera tarda (firmata e datata 1665 lungo il bordo della dalmatica del giovane diacono sulla destra) ove nel registro superiore la conoscenza della pittura bolognese appare dai due angeli di trasparenza perlacea (analoghi nell'*Estasi di San Pietro d'Alcantara*), e palese ricordo dell'esperienza veneziana può considerarsi l'interno palladiano in cui si svolge la scena, simbolo dell'eucaristia, ideata dal colto pittore per la cappella del Sacramento nel duomo di Reggio di Calabria (25), ed impropriamente le due tele con *San Benedetto* e *San Placido*, di cm 245 x 77 ciascuna, forse laterali di una pala d'altare, provenienti dalla chiesa di San Michele (molto ridipinte, segnatamente nella sezione inferiore, e nelle quali si riscontra una cultura pienamente barocca complessivamente estranea a Maroli), oggi nel Museo Regionale di Messina e sino al 1908 nella chiesa di San Michele, dubitativamente attribuite per la prima volta al pittore da Antonio Salinas nella comprensibilmente approssimativa relazione sui restauri richiesti dal disastro di quell'anno (26). Anche l'*In-*

contro di San Placido con i fratelli, conservato nei depositi del Museo Regionale, ove il santo richiama ovviamente il prototipo di Domenico Marolì già nella chiesa di San Paolo delle Monache, risulta improponibile – nonostante l'ascrizione proposta da Giuseppe De Vito «in un momento prossimo al Sacrificio di Melchisedec» – alla sua autografia se non come modesto risultato della bottega diretta dal figlio Pietro (27). Ma secondo le approfondite indicazioni fornite dallo studio di Luigi Hyerace le altre opere ricordate da Susinno e da altri in seguito citate risultano irrimediabilmente o documentatamente distrutte – sono perite durante il terremoto del 1908 due mezze figure con *Santa Scolastica* e *Santa Cunegonda* dipinte per la chiesa della Maddalena ed i «ripartimenti sopra tele in olio» con l'«Eterno Padre con angeli e putti» della tribuna di San Michele, lavoro giovanile, eseguito sotto la direzione del maestro Barbalonga –. Nulla si sa della sorte di due tele, ricordate solo da Susinno, in collezioni private, raffiguranti il *Sacrificio di Isacco* – descritto come opera che Caravaggio avrebbe apprezzato per la «natura schietta scostata dalle ombre tanto gagliarde» – e *San Sebastiano curato da Sant'Irene e da un'altra pia matrona* «vestite con panni di seta rigate alla moda turchesca»; e neppure di una terza, con *Tamar violata dal fratello*, che era già in pessimo stato di conservazione presso il Museo Civico Peloritano; quest'ultima opera, di cm 170 x 118, è inventariata in due cataloghi manoscritti (nell'uno del 1850 al n. 102, nell'altro, senza data, al n. 359) conservati nell'Archivio del Museo Regionale (28). Distrutta o venduta nei tumulti del 1848 – come le altre opere della Galleria Brunaccini per la quale lavorò anche Marolì – è poi una *Santa Elisabetta* afferente quella collezione (29), e già con il terremoto del 1783 è andata perduta la cupola con tutta la chiesa di San Nicola dei Gesuiti, nella quale Marolì aveva dipinto ancora una volta l'«Eterno Padre con putti» che Susinno ricorda «tutto dipinto con gusto e mirabil arte dello scortare della figura all'insù», non ultimato tuttavia per la sopravvenuta morte del pittore, a quanto sembra unica sua opera a fresco (30).

Secondo le accalorate informazioni fornite da Lione Pascoli (1674-1744), tali opere gli procurarono fama sino al 1674, quando, scoppiata la rivoluzione antispagnola, Marolì lasciò i pennelli per mettere mano alle armi difendendo la sua città e morire, in seguito a ferite, due anni più tardi. Lione Pascoli, nelle *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti moderni scritte, e dedicate alla Maestà di Vittorio Amadeo Re di Sardegna*, uscite in due volumi a Roma per Antonio de' Rossi, il primo nel 1730 ed il secondo, dedicato alla Maestà di Carlo Emanuel Re di Sardegna, come riporta il frontespizio, nel 1736, fa seguire alla narrazione della vita di Antonino Barbalunga Alberti (31) un breve cenno al giovane allievo Do-

menico Maroli, soffermandosi poi dettagliatamente, con qualche inclinazione all'aneddoto, su quella di un altro scolaro, Agostino Scilla (Messina 1629 - Roma 1700), pittore, filosofo e naturalista ⁽³²⁾:

[...] Estremamente, ed universalmente dispiacque, / questa inaspettata, e deplorabil nuova [la morte di Antonino Barbalunga Alberti avvenuta il 2 novembre del 1649] che non senza estremo dolore fu dagli amici, e dagli scolari affai più che da / qua- // lunque altro compianta. E Domenico Maroli, quan- / tunque per quel che diremo poco soddisfatto di lui non se / ne potè per lungo tratto dar pace. Potesi questi alla professione giovane adulto, e dotosi daddovero al disegno, ed / applicandovi continuamente non guaristette con tal fondamento, e coll'assistenza del maestro a far considerabil profitto eziandio nel colore. Palsò però tant'oltre in breve / tempo, e talmente seppe imitarlo, che lo mise in qualche gelosia; e quindi coll'opere che andò facendo l'ingelosì / maggiormente. Vedendo ciò, e parendogli, come non / v'aveva sinistro fine, e che l'amava teneramente, affai / tra- / no determinò di lasciarlo, e se n'andò a Venezia. Dimorrovvi qualche tempo, e sempre studiando, copiando, ed / imitando le pitture di Paolo mutò maniera; e tornato in / patria, e portativi alcuni quadri, che colà fatti aveva lo / diè ben presto a conoscere. Molte istanze gli fecero gli / amici per averli; ma non se ne volle su quel principio privare. Fecene però per contentarli degli altri; ed ebbene / a far uno per i padri Zoccolanti di Portosalvo, che rap- / presentando S. Pietro d'Alcantara rapito in estasi con due / angeloni, che lo tengono, e diversi putti sopra, ed il compagno che attonito, e sbigottito lo guarda s'espone in quella / lor chiesa, ove anche presentemente si conserva. Confer- / vansene altri in altre chiese, ed altrove nelle case, e dentro, e fuori del regno, che precisamente non nomino per / non ne avere avuta sufficiente notizia. Ebbe gran pratica / nel dipingere a fresco, e nel rappresentare al vivo animali, / pastorali, e boscheglie, siccome cel attesta il Boschini ⁽³³⁾, e / gran pratica ancora in ogni altra cosa che alla pittura appartiene. Fu scolare del nostro Antonino con molt'altri, / che tralascio di nominare oltre il nominato Maroli anche / Gianangelo Canini, di cui scriveremo a suo luogo la vita, / ed Agostino Scilla [...].⁽³⁴⁾

Così invece ne parla Luigi Lanzi (1732-1810) nella *Storia Pittorica della Italia* uscita in seconda edizione in tre volumi a Bassano a spese Remondini di Venezia nel biennio 1795-1796, a proposito della scuola veneta dell'epoca terza:

[...] Presso il Boschini è lodato qualche altro, la cui memoria non ho in veruna quadreria trovata finora; siccome un Domenico Maroli, che a questi si distingueva in dipinger greggi e cose pastorali. Un Bartolommeo Calomato mi fu indicato da S. E. Persico nella camera del suo medagliere; e parmi da ridursi a questa Epoca per uno stile men vigoroso e men limato, benché grazioso e vivace: si distinse in quadretti di vedute campestri e civiche con piccole figure ben composte e ben mosse. [...] ⁽³⁵⁾

mentre nella quarta edizione dell'opera (il sesto volume reca sul frontespizio l'erronea indicazione «Terza Edizione»), corretta ed accresciuta dall'autore, uscita in sei volumi a Pisa presso Niccolò Capurro negli anni 1815-1817, a proposito della scuola veneziana dell'epoca terza, quasi ipotizzando l'esistenza in collezioni private della città lagunare di opere del Messinese *alla maniera del Bassano*, Lanzi scrive:

[...] Domenico Maroli, pittor di greggi e di armenti, e di cose pastorali in Venezia, fu messinese: visse amico al Boschini, che lo predicò quasi un nuovo Bassano, e per saggio del suo talento inserì nella *Carta del navigar* un rame cavato da un suo disegno: vi è un pastor d'armenti, con vacche e con un cane, figure prontissime e in bella posa: è uno de' miglior disegni che si trovino incisi in quell'opera. [...] ⁽³⁶⁾

e, a proposito della scuola napoletana della medesima epoca, nella nota di rimando in calce alla voce «Antonio Barbalunga» messinese ⁽³⁷⁾ si legge:

Domenico Maroli, Onofrio Gabriello, Agostino Scilla furono i tre messinesi che più gli facesser decoro; sennonché involti nelle rivoluzioni del 1674 e 76, il primo vi lasciò la vita, gli altri due lungamente errarono fuor di patria. Il Maroli non si tenne saldo allo stile del Barbalunga: ma avendo navigato a Venezia, e quivi considerate le opere de' miglior veneti, e specialmente di Paolo, riportò a casa molte bellezze di quel sovrano maestro: carnagioni vive, aria di teste bellissime, immagini di donne plausibili, quantunque di questo pericoloso talento abusò quanto il Liberi o forse più. A tal vizio di morale un altro vizio dell'arte volle accoppiare, e fu il dipingere talora sopra le imprimiture, e ordinariamente con poco colore: quindi le sue opere, che in lor gioventù erano applaudite e comprate a gara, sono in lor vecchiaia neglette come quelle de' veneti tenebrosi che descriviamo a suo luogo. Messina ne ha diverse; il Martirio di S. Placido alle Suore di San Paolo, la Natività del Signore alla chiesa della Grotta, ed alquante altre. Venezia ancora dee avere in privato qualche residuo degli animali che ivi dipingea bassanesamente, come altrove diciamo. Onofrio Gabriello fu per sei anni col Barbalunga, per alcuni altri col Poussin, e poi col Cortona in Roma, finché, passatine altri nove in Venezia in compagnia del Maroli, riportò di lì a Messina il cattivo metodo di colorire del Maroli; ma non il suo stile. In questo voll'essere originale, tutto soavità, tutto leggiadria, tutto bizzarria di accessorj, nastri, giojelli, merletti; in che ebbe special talento. [...] ⁽³⁸⁾.

Nella quinta edizione dell'opera, uscita in sei volumi a Firenze presso Leonardo Marchini, nel libro quarto del tomo secondo, dedicato alla scuola napoletana, vengono riproposte le notizie riguardanti gli allievi di Barbalunga, e segnatamente Maroli, che compaiono nella nota sopra riportata del testo nella sua terza edizione ⁽³⁹⁾.

Domenico Marolì è poi menzionato nella letteratura artistica odepica siciliana ottocentesca dallo storico dell'arte, archeologo ed erudito messinese Giuseppe Grosso Cacopardo (1789-1878), rispettivamente nelle *Memorie de' Pittori Messinesi* del 1821, ove riprendendo Luigi Lanzi lo dice «eccellente in quadri di storia, ma insuperabile [...] nel dipinger greggi, armenti, e cose pastorali ⁽⁴⁰⁾» e nella *Guida per la Città di Messina* del 1826 ⁽⁴¹⁾, dal sacerdote palermitano Salvatore Lanza Di Trabia – orientato verso i temi e gli artisti legati alla cultura figurativa del classicismo rinascimentale e del primo Seicento – nella *Guida del Viaggiatore in Sicilia* compilata nel 1859 ⁽⁴²⁾; ed il suo nome ricorre in *Messina e Dintorni*, guida storico-artistica per lo studioso ed il touriste redatta a cura del Municipio di Messina nel 1902 presso Giuseppe Crupi ⁽⁴³⁾.

Di Euclide, filosofo di Megara vissuto intorno agli anni 450-380 a.C., allievo di Socrate e fondatore della scuola megarese, parlano Diogene Laerzio nelle *Vite dei filosofi* ⁽⁴⁴⁾ e Platone nel *Teeteto* (142 C; 143 A). Ma è Aulo Gellio nelle *Notti attiche* (VII, X, 1-5), miscellanea erudita redatta in età antoniniana, espressione di un'arte compilatoria dalla smisurata varietà di argomenti, a raccontare che Euclide avrebbe fatto la spola fra Megara ed Atene, ciò di cui dà conto la rappresentazione della tela.

Vale la pena di confrontare l'acceso di Gellio (*praef.* 2) al proprio modo di *excerpere* i testi con la pratica che Platone attribuisce all'Euclide testimone e cronista del dialogo tra Socrate e Teeteto: 'Mi scrissi allora, subito ritornato a casa, certi appunti [*byponnémata*]; e dopo, con comodo, mano mano che ne venivo ricordando, li distendevo; poi, tutte le volte che andavo ad Atene, se c'era cosa che non ricordavo, ne chiedevo a Socrate, e, tornato qui, correggevo' [...]. Gellio non è così esplicito e dettagliato, ma analogo dovette essere senza dubbio il suo comportamento, se non nel riferire di colloqui uditi (il che pure rientra nella sua prassi, dichiarata in più luoghi), certo nel riportare i frutti delle sue letture, essendo per lui i libri altrettanti Socrati [...]. ⁽⁴⁵⁾.

Il racconto di Gellio sul filosofo megarese serviva così da esempio al filosofo Tauro per esortare i suoi giovani discepoli a seguire con impegno la filosofia:

Il filosofo Tauro, eminente platonico della nostra epoca, esortava ad abbracciare la filosofia servendosi di molti esempi efficaci e salutari, ma soprattutto accendeva l'interesse dei giovani raccontando quello che, diceva, era solito fare il socratico Euclide. 'Gli Ateniesi - questo è il racconto di Tauro - avevano stabilito con proprio decreto che i cittadini di Megara sorpresi a metter piede in Atene fossero condannati, perciò solo, alla pena

capitale: di tanto odio ardevano gli Ateniesi per i vicini Megaresi. Allora Euclide, che era appunto di Megara e prima di quel decreto aveva preso l'abitudine sia di stare in Atene sia di andare a lezione da Socrate, dopo la sanzione del decreto aspettava l'oscurità, sul far della notte, per andarsene da casa sua, in Megara, ad Atene, da Socrate, vestito d'una tunica lunga da donna, un mantello variopinto indosso, la testa coperta da una veletta. Così almeno per una parte della notte poteva prender parte alle riflessioni e conversazioni di Socrate; poi di nuovo, verso l'alba, faceva ritorno, per poco più di venti miglia, con quel medesimo travestimento. Adesso invece – concludeva Tauro – s'arriva al punto di vedere i filosofi che per insegnare corrono loro alla porta dei giovani ricchi, e lì stanno seduti e aspettano, fino a mezzogiorno, che i discepoli finiscano di smaltire nel sonno la sborria notturna' ⁽⁴⁶⁾.

La consuetudine del socratico Euclide, narrata nel taccuino memoriale di Gellio, uno dei numerosissimi che compongono le *Notti attiche*, è magistralmente ripresa e raffigurata nella scena che cattura il tempo dall'ineluttabilità del suo trascorrere e lo spazio di una quotidianità intima e raffinata che vibra il timbro sentimentale più moderno di Domenico Marolì, opera di forte impatto naturalistico ma ancora profondamente ancorata alla struttura barocca di certo naturalismo seicentesco nella sua analitica indagine cromatica ed epidermica - che pare non discosta dalla tradizione degli incroci veneziani del giordanismo riberesco -, intrisa di allegorismo ed enfasi. Essa presenta una dimensione emotiva ed occasionale che incontrava l'apprezzamento del collezionismo contemporaneo e degli amatori, colpiti da tale grazia corsiva e finitezza consapevolmente incline, da un lato, alla resa attenta alle poetiche della realtà che si preciserà nel Settecento di Giacomo Ceruti (Milano 1698-1768) ⁽⁴⁷⁾ e, dall'altro, all'aneddotica di stampo fiammingo dei bamboccianti che sembrano trascorrere in plausibili inflessioni romane del suo maestro Barbalunga per l'articolazione dei temi e l'accentuazione malinconica. La tela fa verosimile ricorso ad un filone di pittura che si alimenta di modelli veneti, a partire da quelli, suadenti e teatrali del mondo immaginifico di Pietro (Della) Vecchia, primatista della contaminazione di motivi tratti dalla pittura di genere, con singolari consonanze con altri veneti che in maniera più episodica toccano tali temi, come Pietro Ricchi, Giulio Carpioni, Andrea Celesti ⁽⁴⁸⁾, o il danese Eberhard (Bernhard) Keilhau detto Monsù Bernardo (Helsingör 1624 - Roma 1687), che aveva studiato con Rembrandt e che riprende dal maestro la moda di copiare le teste dei vecchi – presente a Venezia dal 1651 al 1654, svolge una funzione di ricordo fra tradizioni nordiche, umori naturalistici veneti e ambiente postcaravaggesco romano –.

Per suggestioni di tipo iconografico e meditazioni tematiche affini va ricordato Bernardo Strozzi – attivo a Venezia dal 1633, quando lascia avventurosamente Genova, al 1644, anno della sua morte –, che individua un tradizionale terreno allegorico correlato alla simbologia della *Vanitas* ⁽⁴⁹⁾, tema dallo sfondo moralistico tipico degli ambienti legati da una parte alla Riforma protestante, dall'altra ai circoli intellettuali dell'avanguardia, ove venivano dibattute questioni filosofiche legate allo stoicismo; la celebre invenzione – una delle cinque versioni note – che pare essere stata acquistata a Venezia nel secolo XVII da Jan Reinst ed è conservata dal 1924 al Museo di Belle Arti Puškin a Mosca (inv. 221) [fig. 4] – un olio su tela di cm 135 x 109, della seconda metà degli anni Trenta del Seicento –, con la vecchia cadente allo specchio, agghindata ed irrisa da due giovani serve, è un precedente che va a congiungersi con la simbologia del fuso e dell'arcolaio intrinseca alle tematiche della pittura di genere. L'immagine di donna vecchia allo specchio in atto di fissare i lineamenti del viso e l'aspetto appassito del seno che appare dalla profonda scollatura del suo ricco abito, gli oggetti, la grande brocca con l'elaborata impugnatura d'argento tipica del repertorio strozzesco, la boccetta dei profumi, il ventaglio, i gioielli, la preziosa acconciatura dei capelli, l'orecchino, il *bouquet* di fiori d'arancio usato con evidente ironia e la rosa che lo specchio riflette come simbolo della caducità della vita e della sua fine ineluttabile – *nascendo senescit* ⁽⁵⁰⁾ – non lasciano dubbi sull'interpretazione del soggetto; *Vanitas* come *memento*, considerazione sulla caducità, ma riflessione consapevole e irridente se le due serventi che assistono la vecchia partecipano con evidente compiacimento reggendo lo specchio ed appuntando sulla crocchia una ricca piuma, simbolo di leggerezza e di lascivia. Il contrasto fra il prima e il dopo, la vita e il destino, avviene all'interno della *Vanitas*, composizione basata, secondo le caratteristiche strutturali proprie di tale soggetto, sulla messa in scena di un paradosso, di un'alternativa, di una contrapposizione ⁽⁵¹⁾.

Per una rispondente tipologia nell'impianto compositivo – con lo specchio a sinistra e la donna che volge il capo a chi guarda a destra – si veda una *Vanitas* conservata all'Hermitage Museum di San Pietroburgo – un olio su tela di cm 98 x 75 – con un'attribuzione al lucchese Pietro Paolini (1603-1681), un caravaggesco toscano allievo di Angelo Caroselli a Roma dalla fine del secondo decennio del Seicento, nella quale la tizianesca figura è dipinta mentre si pettina i lunghi capelli davanti ad uno specchio che mostra riflesso un volto calvo e grinzoso, mentre in basso a sinistra stanno una fiaschetta con il riflesso di una seconda persona, forse il pittore, un libro aperto con alcune figure della ruota zodiacale, dall'ariete allo scorpione, con la luna in posizione isolata (i segni



Fig. 4 - Bernardo Strozzi, *Vanitas (La vecchia civetta; Vecchia allo specchio)*, intorno al 1635 o nel 1637, olio su tela, cm 135 x 109, Mosca, Museo di Belle Arti Puškin (già Amsterdam, Collezione Reinst).

dipinti sul libro si mostrano simili a quelli presenti in una *Sibilla* conservata nella Royal Collection di Hampton Court, dipinta da Orazio Gentileschi a Londra per Carlo I Stuart) e, più a destra, un singolare oggetto con dischetti metallici dall'ignota funzione ⁽³²⁾.

La presenza nella tela del Museo di Belle Arti Puškin di tre figure femminili richiama un'altra nota composizione allegorica del Genovese, quella raffigurante le *Tre Parche* [fig. 5] – un olio su tela di cm 144 x 130 – già nella Collezione Bonomi di Milano ed ora in collezione privata a Genova, opera di crudo e potente realismo che afferisce verosimilmente agli anni intorno al 1635, non ancora definitivi nei riguardi di quell'influsso propriamente veneto che si esercita in modo del tutto esplicito verso la fine della vita dell'artista⁽⁵³⁾ (ripetuta a Londra, Collezione Heim, un olio su tela di cm 140 x 167, originariamente nella raccolta del marchese Landolfo Carcano). In essa ritornano vecchi schemi – per esempio nella filatrice a sinistra, il modello che a Genova era servito per *Berenice* ma nella forte caratterizzazione tipologica dei personaggi Strozzi si accosta qui, come già altrove, alle correnti nordiche (si veda la figura che taglia il filo del destino), assecondando un'istintiva urgenza di forzare gli effetti espressivi talora compromessi da atteggiamenti legati a stilemi manieristici.

Le tre sorelle, implacabili esecutrici della sorte transitoria dell'esistenza, quasi ipostasi del destino, del ciclo eterno della generazione e della corruzione, propongono in modo evidente il tema morale del *memento mori*, posto in contrapposizione e a pendant con la personificazione delle più eccelse attività umane ovvero l'*Allegoria delle Arti* – un olio su tela di cm 152 x 140 – pervenuto nel 1930 dalla collezione del Palazzo-Museo Stroganov in Leningrado (in precedenza afferente alla collezione veneziana Sagredo, le collezioni parigine Poullain e Lebrun, la collezione del conte A. S. Stroganov di San Pietroburgo e la collezione dei conti Stroganov) ed ora al Museo Statale Ermitage di San Pietroburgo (inv. 6547), opera del periodo veneziano posteriore al 1635, con un nuovo ed arioso senso dello spazio che dà risalto alle tre figure femminili solidamente tornite, che personificano le tre forme d'arte, ovvero la Pittura, con un quadro, una tavolozza ed i pennelli in mano, la Scultura, con un busto di marmo ed il mantello, e l'Architettura, che regge il filo a piombo⁽⁵⁴⁾.

Si pensi ancora ai temi interpretati da Pier Leone Ghezzi e Antonio Mercurio Amorosi, entrambi marchigiani, svolti poi da Pietro Longhi e Giuseppe Maria Crespi, artista quest'ultimo che si caratterizza per l'accento palpitante di una singolare immediatezza e per la dolcezza dell'ispirazione naturalistica, rese con un forte timbro narrativo – attento alla morbida e schiumosa pittura di Sebastiano Mazzoni (Firenze 1611 - Venezia 1678) –, che, probabile alunno in patria di Cristofano Allori, recatosi giovanissimo a Venezia, rimase attratto dalla pittura di Domenico Fetti⁽⁵⁵⁾ e di Bernardo Strozzi – caratterizzata altresì da scioltezza di



Fig. 5 - Bernardo Strozzi, *Le tre Parche*, intorno al 1635, olio su tela, cm 144 x 130, Genova, collezione privata (già Milano, Collezione Bonomi).

tocco e forme fantasticamente avvitate in liberi ritmi rotatori, e calate in una vaporosa luminosità –, così come da Gaspare Traversi, nell'ambito della tematica di genere fra Seicento e Settecento.

La tela di Marolì – artista, come detto, in comprovata relazione con l'ambiente di Pietro (Della) Vecchia –, recentemente portata all'attenzione dagli studi condotti da Véronique Damian della Galerie Canesso di Parigi e da Alberto Crispo, palesa una morbida consistenza materica stimolata da una quota tutta borghese dal punto di vista dell'iconografia e della storia del genere, che riconduce l'attenzione a precisi schemi e

significati allegorici correlati che sovrintendono il soggetto, così come a colmare una lacuna negli studi storico-artistici, approfondendo la conoscenza delle prassi collezionistiche diffuse in età moderna a Venezia, capitale di uno stato e piazza di scambi economici globali, che competé ad armi pari nell'arena artistica con rivali del calibro di Roma, Parigi e Napoli. L'indagine afferisce invero alle dinamiche dello sviluppo e della dispersione delle raccolte costituite da diversi gruppi socio-professionali – nobili, religiosi, grandi mercanti, residenti forestieri, artisti, agenti – con l'analisi dei meccanismi di scambio e le varie tipologie di acquisizione e vendita, avendo ricostruito il passaggio di proprietà dell'opera partendo dalle citazioni archivistiche e dalle menzioni nelle fonti a stampa per giungere poi alla sua ubicazione attuale; è stato tuttavia soprattutto il dettaglio dei panneggi rettilinei e zigzaganti a suggerire il confronto con l'opera del pittore messinese.

L'elaborazione del soggetto della tela del Messinese, pittore che vanta un esiguo catalogo ma con una tappa importante veneziana, va rapportata a quando si trova ad operare per il committente Giovanni Nani (Venezia 1623-1679). Figlio di Ferigo e Orsetta Pesaro, pittore dilettante con la capacità dell'amatore di distinguere la mano dei vari artisti e la buona dalla cattiva pittura, appassionato di quadri di genere e raffinato mecenate, e sodale di Marco Boschini, è protagonista della storiografia artistica lagunare della metà del Seicento e portavoce dell'esigenza di una decodificazione scritta di questioni ormai all'ordine del giorno nel mondo del collezionismo, e di molti artisti ed intellettuali, fra i quali lo stesso Pietro (Della) Vecchia – il cui nome ricorre frequente nell'*Inventario di Casa Nani* ⁽⁵⁶⁾ come nella *Carta del Navegar pitoresco*, sorta di *vademecum* ai raccoglitori per scegliere i quadri da esporre in galleria, ove l'autore propone ai lettori non solo l'esempio di una galleria ideale ma anche di un collezionista modello; educato sui testi artistici, appassionato di teatro e di musica, il collezionista esemplare dirigerà i propri interessi verso la pittura contemporanea distinguendosi dalla folta schiera dei dilettanti – ⁽⁵⁷⁾. Essa riconduce infatti all'ambiente della cerchia di artisti e committenti che gravitava attorno a Nani nel periodo di maggiore splendore dell'Accademia veneziana degli Incogniti, fondata sul finire del 1630 dal patrizio letterato e libertino Giovan Francesco Loredan (1607-1661), e connessa a multiformi interessi quali filosofia, letteratura, matematica e molto probabilmente anche magia; sembra che tale accademia non sia sopravvissuta al suo animatore e si sia estinta intorno al 1660 ⁽⁵⁸⁾. Al circolo di Loredan era in qualche modo legato Boschini anche se non risulta fosse Incognito; questi contatti si manifestano soprattutto nell'iconografia di alcuni quadri degli anni fra il 1650 e il 1660 – prima fra



Fig. 6 - Pietro Della Vecchia, *Allegoria della Verità (Allegoria dell'Architettura)*, 1654, olio su tela, cm 135 x 100, Bergamo, Accademia Carrara.

tutti l'*Allegoria* dell'Accademia Carrara di Bergamo datata 1654 [fig. 6] – che rappresentano i pensieri matematici, filosofici e cabalistici coltivati in quell'ambiente, in alcuni casi trattandoli seriamente e in altri rendendoli ridicoli con immagini scabrose⁽⁵⁹⁾. La tela di Marolì può far pensare ad un quadro di genere dallo spazio saturo idealmente divisibile in due sezioni, documento pittorico con un impatto naturalistico di stile giordanesco e riberesco in ordine ad una propensione verso una diretta e reale adesione al mondo quotidiano, propria di un generista ammesso nella galleria ideale dell'«Eccellenza»; l'identificazione con quest'ultima figura del patrizio Giovanni Nani pare convincente date le strette congiunzioni fra la galleria ideale di Boschini e la raccolta del nobile, il cui inventario è stato redatto dallo stesso proprietario come si evince dalle voci riguardanti i ritratti dello stesso Nani, indicati come «Mio Ritratto»⁽⁶⁰⁾. Patrocinatore altresì di un'accademia di pittura, quella dei Filaleti, Giovanni avrebbe messo a disposizione la propria collezione per le eser-

citazioni dei praticanti – prevedendo un impianto spaziale complesso e sapido di teatralità con alle pareti velluto verde e cremisi a fare da sfondo ai dipinti appesi con grosse cornici dorate –, con una calibrata dimensione allegorica dei soggetti, e che coniuga sperimentazione bizzarra e suggestiva, estro popolare e umori sulfurei in un corrusco clima notturno, sollevando confronti stilistici con la rappresentazione delle *Vanitates* tipica della pittura nordica sul modello di analoghi esempi settentrionali. Essa è forse evocativa della vanità stessa della conoscenza, argomento ricorrente anche in (Della) Vecchia – si notino la bottiglietta d'inchiostro rovesciata, i libri sgualciti, la lucerna spenta e gli orologi, le forbici, il tagliacarte ed altri strumenti da taglio, carte pergamena illustrate ed il disordine generale – e dunque di oggetti intesi a sottolineare temi connessi al monito delle scuole, quali l'inesorabile scorrere del tempo e forse la vanità della scienza stessa. Nella tela risaltano effetti di raffinata luminosità che intride di toni argentei preziosi cangiantismi e sfuma di toni caldi forme emerse dall'ombra, rafforzando gli accenti pittorici della ricerca formale che, da aspetti di classicismo ancora barbalonghiani, approda in forza dell'esperienza veneta profondamente recepita ad effetti di luminismo atmosferico con adesioni alla cultura novellesca e vandyckiana. La figura del ragazzo che predispose secondo la testimonianza di Aulo Gellio la vestizione del filosofo – il quale sta indossando un vestito femminile, con stoffe cangianti accese nel colore e ricche di ricami profilati in oro, in attesa di calzare le scarpe femminili posate sullo sgabello, dopo essersi tolto quelle maschili sulla destra – allacciandogli i nastri delle spalline, quasi già nota per il delicato profilo giovanile, appare corsivamente delineata mentre il volto di Euclide nell'insistente resa fisionomica del volto anziano lascia pensare ad un omaggio al committente o ad una persona reale della quale nel realistico ritratto, dal volto provato e segnato dal tempo, sia stata fedelmente resa la fisionomia; le rughe del volto e le vene bluastre delle mani sono indagate con attenzione impietosa ma in qualche modo cordiale ed affettuosa; anche la dolcezza degli occhi incavati e ombreggiati costituisce un elemento rilevante nel fascino di presa diretta sul reale del quadro. Il filosofo è di nuovo forse raffigurato, proprio mentre si reca ad Atene a seguire le lezioni di Socrate, nella figurina di donna che si incammina sul fondo. Tale travestimento si era reso necessario dato che Atene aveva vietato ai megaresi alleati di Sparta l'accesso alle città ed ai porti della lega delioattica, divieto che sarà fra le cause scatenanti della guerra peloponnesiaca. Lo studio ove Euclide si sta cambiando non contiene solo libri ma, anche sparsi nell'interno, un compasso, una squadra, una clessidra, un orologio solare cilindrico, e fra gli strumenti scientifici non pertinenti agli

studi filosofici compaiono un globo terrestre, una sfera armillare, una bussola per rilievi, un rapportatore a raggio variabile, un cannocchiale appoggiato sulla finestra, un grande orologio solare astronomico, strumenti la cui presenza pare vada spiegata col fatto che nel secolo XVII il filosofo megarese veniva abitualmente confuso con l'omonimo matematico alessandrino vissuto nel secolo II a.C., il quale si occupò anche di geometria e di ottica. Per illustrare gli interessi del protagonista il pittore lo raffigura all'interno di uno studio stipato di libri ed oggetti più confacenti alle stanze di uno studioso del Seicento che a quelle di un filosofo dell'antichità, illustrando alcuni strumenti che appartenevano forse al committente, promotore di studi scientifici – pittura, prospettiva, ottica, architettura e geometria erano discipline predilette da Nani al pari della matematica, della musica e della botanica –, inserendo qualche dettaglio anacronistico come ad esempio le *Vite* di Plutarco scritte invero quattro secoli dopo la morte del Megarese ⁽⁶¹⁾.

I rapporti fra Domenico Marolì e Marco Boschini dovevano essere buoni; il poema di quest'ultimo era dedicato a Giovanni Nani che ne era il protagonista ⁽⁶²⁾, attestando altresì la familiarità di (Della) Vecchia con Nani – fu compare con Pietro Liberi (Padova 1605 - Venezia 1687) al battesimo delle figlie Orsola ed Elena ⁽⁶³⁾ – e la cerchia erudita di pittori intellettuali che gravitava attorno a Boschini e che comprendeva il suocero del (Della) Vecchia, Nicolas Régnier, con il coinvolgimento del lucchese Pietro Ricchi ⁽⁶⁴⁾. Nani si era fatto ritrarre da (Della) Vecchia nelle vesti di Apollo ⁽⁶⁵⁾, il dio protettore delle attività intellettuali e artistiche, affidando ad altri pittori del suo giro, quali Pietro Liberi – che eseguì una *Teorica et Pratica* – e Pietro Ricchi – autore di un *Geroglifico della cognitione* – l'esecuzione di dipinti che illustrassero temi inerenti la conoscenza, legati alle attività accademiche svolte nella sua casa, Palazzo Nani di San Trovaso a Venezia, sede dell'Accademia dei Filaleti aperta a molteplici interessi interdisciplinari ⁽⁶⁶⁾. In questa serie doveva inserirsi anche il dipinto di Marolì il cui soggetto deve essere stato richiesto per celebrare la libertà del sapere in polemica con i divieti e gli ostacoli frapposti al suo raggiungimento, e che verosimilmente serviva anche per arredare una delle stanze superiori della casa destinate alle discussioni scientifiche degli accademici ⁽⁶⁷⁾.

Un'ipotesi suggestiva lo collega – come Anna Maria Ambrosini Masari riporta rifacendosi allo studio di Mitchell Frank Merling – ad una serie di otto dipinti dei quali avrebbe fatto parte, eseguiti da artisti quali Pietro Liberi, Pietro Negri, Giulio Carpioni ed altri, intesa a decorare varie sale, quasi a replicare la galleria ideale del *Vento otavo* della *Carta del Navegar*. Il pubblico gradiva infatti i teatri di animali, spesso ambien-

tati in pollai e granai, con un'atmosfera capace di evocare il mondo basanesco, oggetto di repliche e *revival* moderni come quel «[...] Viaggio di Abram con molti animali et massaritie che vengono caricate sopra Cavalli et Aseni figure piccole in bel Paese del Maroli alto 8. ½ largo 11 — d. 25» posseduto da Nani, registrato nella *Nota delle Pitture Vecchie* dell'inventario al n. 63, inserito nella galleria ideale del *Vento otavo* e forse contemplato non incidentalmente nel progetto della galleria immaginaria dell'«Eccellenza» per eseguire «donca un puoco d'Animali», in chiave però bucolica, sfruttando i suoi «genii pastorali»⁽⁶⁸⁾.

Crispo sottolinea che l'esemplare fra questi più affine al quadro di Maroli, per il tema e la stessa descrizione inventariale, che non comprende tuttavia il nome dell'autore, è «Un Talete milesio Filosofo, che negotia con un Mercante figure intiere meze al nat[ur]alle, con questo vien rappresentata la mercantia alto 8 ½, largo 24 — d. 40», che, pur di larghezza quasi doppia, sembrerebbe il *pendant* dell'*Euclide* del Maroli, destinato invece a «rappresentare lo studio delle lettere»⁽⁶⁹⁾. E prosegue rilevando che «Se la scelta della rarissima iconografia va certa attribuita al Nani, nondimeno è il caso di sottolineare che anche il Maroli era un erudito, dal momento che – come ricorda il Susinno – prima di dedicarsi alla pittura aveva compiuto studi letterari, e tale formazione fu certamente apprezzata dal suo colto committente»⁽⁷⁰⁾.

L'artista di origine messinese licenziava dunque per Giovanni Nani questo dipinto di rara e raffinata iconografia con *Euclide di Megara che si traveste da donna per recarsi ad Atene a seguire le lezioni di Socrate*, soggetto singolarissimo e quasi impenetrabile, chiarito grazie alla precisa descrizione di un inventario della collezione di Giovanni Nani, steso proprio da quest'ultimo, proprietario e committente del dipinto che così lo menziona sotto il nome dell'artista messinese al n. 60 del catalogo inventariale nella *Nota delle Pitture Vecchie*: «Un Euclide filosofo entro una libreria di molti libri al nat[urale], qualle, vestendosi da Donna per andar ad ascoltar di note tempo le lezioni di Socrate in Atene, viensi con questo a rappresentare lo studio delle lettere figure quasi intiere al nat[urale] del Maroli alto 8. ½ largo 14 — d. 28»⁽⁷¹⁾.

Il patrizio veneziano è altresì il protagonista della *Carta del Navegar* sotto le spoglie della figura dell'«Eccellenza», ossia del nobile che dibatte sui temi della pittura con il «Compare»⁽⁷²⁾, date le strette congiunzioni fra la galleria ideale di Boschini e la collezione da lui raccolta nel Palazzo di San Trovaso – in cui ricorrevano dipinti di genere, paesaggi, marine, battaglie e nature morte, soprattutto fiori –, esigente ed appassionato committente nonché pittore dilettante di rilievo, desideroso di acquisire gli strumenti per diventare un amatore competente, apprendendo dal

reticente Boschini i segreti della propria collaudata pratica attributiva.

Alberto Crispo informa, sulla base dell'inventario, che il pittore messinese oltre all'*Euclide* fornì anche il citato «[...] Viaggio di Abram [...]» con altre tre tele: «Una fortuna di Mare [...] — d. 8», «Il Combattimento di Ferigo Nani [padre di Giovanni] fatto solo con la sua Nave come Cap[itan]o delle Navi contro tre Navi del Ducca d'Ossuna [...] alto 8 ½ largo 11 — d. 12», ed «Una Favola delli Pescatori figure picciole [...] — d. 9», ciò che dimostra che Giovanni Nani apprezzava l'arte contemporanea in tutte le sue varie accezioni, incluse le specialità dei generisti, in apparenza depredate da Boschini, lasciando pensare che sia stato forse proprio lui a sottoporre allo storiografo la produzione di Marolì, caldeggiandone l'elogio nelle pagine della *Carta del Navegar* ⁽⁷³⁾.

Pur dipinto a Venezia, l'*Euclide* non rivela significative aperture verso la cultura figurativa lagunare, richiamando piuttosto, per nitidezza descrittiva, il classicismo di matrice emiliana proprio di Barbalonga, così come un naturalismo temperato di matrice napoletana evidente nel gioco luministico sulle pieghe dei panneggi ⁽⁷⁴⁾. Se la natura morta di libri e strumenti scientifici che occupa due terzi della composizione presenta una saturazione dello spazio riscontrabile nello *Studio del pittore (Allegoria delle Arti)* – un olio su tela di cm 143,5 x 194,5 – in collezione privata a Madrid (Collezione Masaveu) dipinto fra il 1635 ed il 1640 dal Maestro dell'Annuncio ai pastori (il valenziano Juan Do [De Vito]?) – attivo a Napoli nel secondo quarto del secolo XVII e con una cultura figurativa comune a quella di un gruppo di artisti strettamente influenzati da Ribera che a Napoli rappresentano l'ultima generazione dei naturalisti (Bartolomeo Passante, Juan Do, Francesco Fracanzano) –, tuttavia i modelli di tale digressione ricorrono frequenti presso gli specialisti settentrionali, i quali raffigurano sovente angoli di studio, tavoli in disordine e *Vanitas* con libri ⁽⁷⁵⁾.

Anche Pietro Bellotti (Volciano 1625 - Gargnano 1700), che, uscito dalla scuola di Girolamo Forabosco (Padova 1604 o 1605-1679), si allontana dalla pittura morbida e fine del maestro prediligendo tinte ceree e notturne ed una ricerca realistica e plastica minuziosa ed insistita – sarà protagonista del movimento di pittura della realtà e di genere in area veneziana del secondo Seicento – deve essere rimasto impressionato dalle minuziose analisi del maestro messinese, avendo peraltro anch'egli frequentato la casa di Giovanni Nani ed ammirato la collezione. Bellotti fissava infatti per circa un cinquantennio la propria dimora nella città lagunare, interrotta dalle esperienze a Parigi (1660-1661), Monaco di Baviera (1668-1669) e Milano (1670-1674), per trasferirsi a Gargnano poco dopo il 1675 e comunque anteriormente al 1681, quando veniva

nominato conservatore dei dipinti a Mantova; suoi illustri protettori furono infatti i cardinali Maranino ed Ottoboni di Brescia, la principessa Enrichetta Adelaide, sposa del principe Massimiliano II di Baviera, ed il duca di Mantova, Ferdinando Gonzaga, che gli affidava appunto la direzione della galleria d'arte ducale.

Non è ancora stato dato di chiarire i veri rapporti che legavano Bellotti, veneziano d'adozione, all'accademia letteraria di Loredan, direttamente o per il tramite di comuni amicizie, attraverso la frequentazione di artisti, scrittori e collezionisti. Chiaramente le dotte dissertazioni accademiche degli Incogniti – la bruttezza, il tempo, la bellezza, la vecchiezza, le meretrici, i colori (segnatamente il bigio) – e le riflessioni filosofiche ad esse sottese ebbero parte nell'elaborazione di alcune tematiche poi da lui sviluppate in pittura sino al 1670, come peraltro da vari artisti del Seicento veneziano, fornendo uno spunto rilevante alla formulazione in pittura delle immagini bellottiane e del suo gusto per la pittura da *cabinet*, mentre si andava sviluppando su un piano confidenziale e quotidiano il dialogo fra l'artista e l'uomo di gusto ⁽⁷⁶⁾. Un ampio capitolo della sua produzione riguarda infatti filosofi e vecchie che meditano su di un teschio, evocazioni di maghe mitologiche e di pensatori antichi descritti con tutto il corredo di simboli suggerito dalla più addottrinata cultura antiquaria ⁽⁷⁷⁾. Eventuali affinità con la ritrattistica lombarda – da Ghislandi a Ceruti – risultano tuttavia poco esplicite per il prevalere dell'esigenza simbolica e delle istanze moralistiche. Fra i numerosi filosofi allo scrittoio da lui dipinti a *pendant* con numerose versioni delle Parche – prima fra tutte *Lachesi*, avvolta nel silenzio con gli occhi che guardano mobili, col cesto dei fusi dal messaggio ferale e lo stame – (Maghe e Rabdomanti, Medee e Profetesse, Avvelenatrici e Filosefe, Pensatori orientali e vecchi marginali, tipizzazioni dal ritratto alla figura di genere) si considerino *Il filosofo Socrate*, un olio su tela di cm 98 x 80,5 databile agli anni 1654-1660 e conservato in collezione privata bresciana ⁽⁷⁸⁾ [fig. 7], ove ritorna la medesima analisi minuziosa dei libri, delle pagine variamente spiegazzate – una sua replica di bottega, forse di mano dell'allievo mantovano Girolamo Nosone e degli anni 1680-1690, un olio su tela di cm 84 x 72, è conservata al Museo Civico di Feltre (inv. 748) ⁽⁷⁹⁾ [fig. 8] – e la *Vecchia filosofa allo scrittoio*, un olio su tela di cm 79,3 x 67,9 eseguito intorno agli anni 1665-1670 [fig. 10], già a New York, passato ad una vendita d'Asta Christie's (31 maggio 1990, lotto n. 80) ⁽⁸⁰⁾.

Per evidenti accostamenti va altresì considerata, sempre di mano di Bellotti, *Martina avvelenatrice e indovina*, appartenente dal 2002 alla collezione milanese di Luigi Koelliker (inv. LK0664) [fig. 11] – un olio su tela di cm 75 x 94 –, recante su un cartiglio in basso a destra l'iscrizio-

ne: «MARTINA *io fui ch'assicurò l'imperio / Col morir di Germanico a Tiberio.*»⁽⁸¹⁾, opera scaturita da una precisa committenza veneziana alla metà del sesto decennio del Seicento, come lasciano pensare la rarità del soggetto e la precisione letteraria della dotta citazione storica che si rifa agli *Annali* di Tacito degli anni 19 e 21 d.C. (II, 74 e III, 7)⁽⁸²⁾, messa in rima evidentemente da un poeta seicentista, Giovan Francesco Loredan o Giovan Giorgio Nicolini. Tacito racconta infatti:

Tennero poi consiglio i luogotenenti e gli altri senatori presenti, per decidere chi si dovesse mettere a capo della Siria. E poichè tutti gli altri non avevano fatto che deboli pressioni, la nomina fu disputata a lungo fra Vibio Marsio e Gn. Senzio: poi Marso cedette a Senzio⁽⁸³⁾, che era più vecchio ed insisteva con maggiore accanimento. Questi mandò a Roma una donna di nome Martina, tristemente famosa in quella provincia per i suoi avvelenamenti e carissima a Plancina, su richiesta di Vitellio e Veranio⁽⁸⁴⁾ e degli altri, che istruivano il processo, come se l'accusa fosse già stata accolta [dal pretore]⁽⁸⁵⁾.

Cessate quindi le ferie⁽⁸⁶⁾, ciascuno ritornò alle proprie occupazioni. Druso raggiunse gli eserciti Illirici, mentre gli animi di tutti erano intenti al castigo da infliggere a Pisone e si levavano frequenti le proteste, perché questi nel frattempo, viaggiando per le amene regioni dell'Asia e dell'Acacia, col suo presuntuoso e subdolo indugio faceva sparire le prove dei propri delitti. Infatti s'era sparsa la voce che la famosa avvelenatrice Martina, mandata – come ho detto⁽⁸⁷⁾ – da Gn. Senzio, si era spenta a Brindisi, di morte improvvisa, e che le si era trovato del veleno nascosto fra le trecce, mentre il corpo non presentava traccia di suicidio⁽⁸⁸⁾.

Il riferimento al tema di storia antica è spiegabile, come notato da Luciano Anelli, con la frequentazione di letterati e dell'Accademia degli Incogniti che facevano capo a Loredan; inoltre l'artista aveva familiarità col frate poligrafo Nicolini, rettore della chiesa veneziana dei Girolamini di San Sebastiano. «Martina, la poco nota 'avvelenatrice', maga e chiromante nella Siria governata da Pisone aveva forse provveduto nel 19 d.C. all'avvelenamento di Germanico in una situazione confusa anche a causa della successione al governatorato di quella regione medioorientale conteso tra i due candidati Vibio Marsio e Gneo Senzio. L'omicidio era molto gradito a Tiberio, che in questo modo apriva la strada alla successione del proprio figlio Druso, venendo a mancare la ingombrante figura dello zio Germanico, più influente, osannato dall'esercito, e più apprezzato dai Romani. Il ritratto di fantasia – ma realizzato con il supporto di una modella presa ancora una volta 'tra le Lagune' – che di Martina creò il Bellotti riflette in qualche modo (leggendo Tacito?) nel proprio volto le oscure, intricate, sanguinarie lotte per il potere imperia-



Fig. 7 - Pietro Bellotti, *Socrate*, fra il 1654 e il 1660, olio su tela, cm 98 x 80,5, Brescia, collezione privata.

le nella Roma del I secolo»⁽⁸⁹⁾. Il volto, i capelli e il copricapo, l'abito e gli oggetti dell'ambientazione sono indagati con meticolosità fiamminga, che è propria del pieno periodo veneziano dell'artista, per ispirazione dall'antichità pagana e per la conduzione pittorica che indaga con precisione lenticolare e un gusto quasi macabro. Martina con una rabbia concentrata e trattenuta fra la bocca sdentata, la gola tesa, gli occhi



Fig. 8 - Bottega di Pietro Bellotti (Girolamo Nosone?), *Socrate*, fra il 1680 e il 1690, olio su tela, cm 84 x 72, Feltre, Museo Civico.

intenti che corrugano la fronte alla radice del naso, stringe con determinazione le mani nervose artigliate alla bacchetta delle streghe ma così decrepita induce a pensieri sulla morte imminente; sta infatti per esprimere con un vaticinio quanto accadrà a breve torno di tempo per opera sua, ovvero la tragica fine per avvelenamento del pretendente al trono di Roma. Gli abiti della vecchia sottolineano la sua marginalità sociale o una collocazione non ordinaria e la provenienza orientale; il largo mantello a pieghe larghe e cartacee è di colore blu elettrico, inconsueto fra i



Fig. 9 - Bottega di Pietro Bellotti, *Lachesi*, 1654, olio su tela, cm 84 x 72, Feltre, Museo Civico.

toni di blu impiegati dall'artista e l'originale rigatura in nero applicata con visibili punti di bianco contribuisce a rendere l'idea dell'origine orientale della donna; il fazzoletto a fondo bianco, vistosamente fiorato e variamente colorato, ripiegato sulla testa e che lascia uscire lunghe ciocche di capelli di colore grigio fa pensare alla fiala di veleno che vi si nasconde, probabilmente dentro la capocchia di uno spillone che tiene fermo il nodo delle trecce; sotto il mantello blu che scivola dalle spalle ossute una camicia di stoffa bianca, strappata e rappezzata, è ornata all'orlo superiore di piccoli ricami che riprendono quelli del copricapo e la sciar-

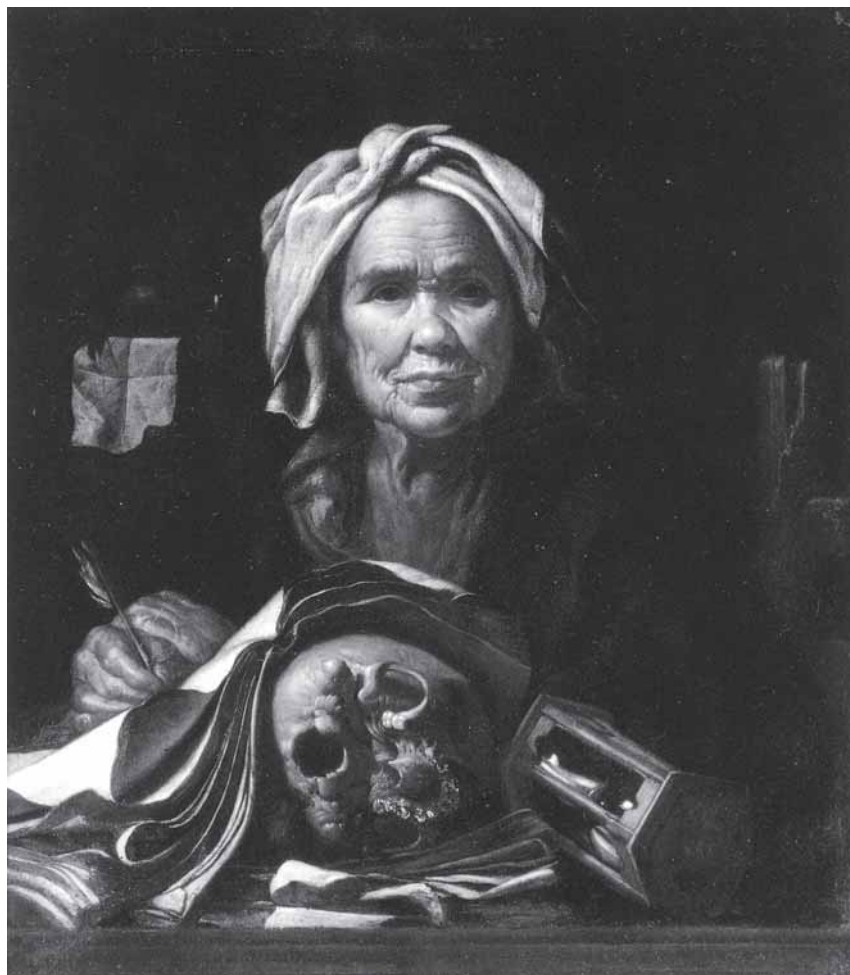


Fig. 10 - Pietro Bellotti, *Vecchia filosofa allo scrittoio*, fra il 1665 e il 1670, olio su tela, cm 79,3 x 67,9 già New York, Asta Christie's 1990.

pa di colore rosa-violaceo che stringe la camicia sotto le spalle. Davanti a lei sta un tavolino lucido e scuro come d'ebano, sul quale poggiano un bicchiere – contenente un liquido trasparente correlabile all'uso del veleno –, un compasso, carte cabalistiche e un teschio che funge da leggìo a un grosso fascio di altre carte divinatorie cosparse di stelle, cerchi ed altri segni misteriosi disegnati con capziosa precisione; la raffinata e quasi compiaciuta esecuzione delle carte arricciolate e sgualcite a renderne percepibile la consistenza tattile ha un significativo caso simile nell'opera di Maroli. Oltre al compasso vi sono indizi che riconducono al mon-



Fig. 11 - Pietro Bellotti, *Martina avvelenatrice e indovina*, metà del sesto decennio del secolo XVII, olio su tela, cm 75 x 94, Milano, Collezione Luigi Koelliker.

do della divinazione e degli oroscopi; il bastone messo in evidenza nella costruzione della figura oltre che simbolo del potere rimanda alla chiarezza magica o conferita dalla divinità e sottratta alle forze celesti per via demoniaca; sulle carte sdrucite ed arricciate è possibile leggere con chiarezza solo alcuni dei molti segni che vi sono tracciati: la stella di Davide, simbolo associato alla massoneria a partire dal Medioevo ma qui associabile ad una collocazione medioorientale; un doppio cerchio solitamente impiegato dagli astrologi per definire la posizione delle stelle e delle costellazioni; la lettera «Shen» dell'alfabeto ebraico, assieme ad altre troppo frammentarie per poter essere identificate con sicurezza ⁽⁹⁰⁾.

La tela di Marolì inquadra una straordinaria natura morta di libri e strumenti scientifici esprimenti le concezioni astronomiche dell'epoca, dal globo all'arcano, dall'astrolabio planisferico ⁽⁹¹⁾ alla sfera armillare, dall'orologio al compasso – «figura della Geometria e dell'Architettura» nell'iconologia del Seicento, strumento della misurazione di chi indaga suolo e sottosuolo, e, secondo una poesia del Marino, deputato a «cerchio formar di eterna vita», interpretato dagli studiosi come l'immagine del pensiero che disegna o percorre i cerchi del mondo –, con una colle-



Fig. 12 - Giuseppe Maria Crespi, *Scaffali con libri di musica*, fra il 1710 e il 1740? 1725-1727? 1730?, olio su tela, cm 165 x 78 (sezione sinistra); cm 165,5 x 75,5 (sezione destra), Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale.

zione di metalli in ottone inciso di manifattura dell'Italia settentrionale databile alla seconda metà del secolo XVI, ed altre sequenze di oggetti curiosi, che, per ben dirigere la ragione a cercare la verità nelle scienze, rappresentano quasi un *unicum* non solo nella produzione di Marolì ma anche nella pittura italiana di genere, almeno sino ai due *Scaffali con libri di musica* di Giuseppe Maria Crespi⁽⁹²⁾, un olio su tela di cm 165 x 78 (sezione sinistra) e di cm 165,5 x 75,5 (sezione destra), dipinto in un arco temporale compreso fra gli anni 1710-1715 ed il 1740 e conservato presso il Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna [fig. 12]. Si

tratta per quest'ultima opera di due dipinti congiunti di grande formato che servono da ante di un armadio. Sui quattro scomparti di ogni scaffale è raccolta, come attestano le iscrizioni sul dorso dei libri rilegati in pelle, la letteratura più importante della storia della musica che con i suoi 42 titoli copre un periodo che va dall'antichità ad un'edizione veneziana del 1706. L'armadio si trovava originariamente nella biblioteca del convento bolognese di San Francesco, ove viveva ed operava padre Giovanni Battista Martini, lo storico della musica più conosciuto, allora come ora, a Bologna, probabile committente dei due dipinti – i titoli delle opere letterarie, l'ordine non casuale in cui sono disposte ed alcuni accenni sulla sua persona nascosti nel dipinto, come rilevato da August B. Rave, conferirebbero verosimiglianza alla supposizione –. A differenza degli scomparti sottostanti, i due più in alto in entrambi i dipinti mostrano sette libri ritti: a sinistra sono quasi tutti classici dell'antichità, a destra opere di autori dell'Ordine Franciscano. Fra questi ultimi autori, fra il secondo ed il terzo libro, si scorge un biglietto; gli scomparti di mezzo raccolgono disordinatamente alcuni libri, alcuni ritti, altri coricati, e sullo scomparto di sinistra due fogli di musica nascondono quasi il volume sottostante ovvero il *Musico Testore* di Zaccaria Tevo, altro autore francescano, libro che è fra tutti il più recente, edito a Venezia nel 1706, anno di nascita di padre Martini. Negli ultimi scomparti, sia a destra che a sinistra, si trova oltre ai libri, privi di titolazione, tutto l'occorrente per scrivere: a sinistra si scorgono due puliscipenne verdi con batuffoli di cotone, che servono anche a cancellare l'inchiostro fresco, ed un calamaio con la penna, mentre nello scomparto di destra si vedono un libro di musica aperto, una bottiglietta di terracotta contenente l'inchiostro ed un mazzetto di penne nuove. Nella successione degli scomparti dall'alto in basso è riconoscibile la continuità storica fra l'antichità ed il presente, ma l'ordine, ovviamente voluto, della disposizione dei singoli motivi manifesta un programma di base verosimilmente corrispondente ad un progetto scientifico di Martini; l'occorrente per scrivere, i libri senza titolo, il libro di musica aperto nello scomparto più in basso e gli accenni ad autori francescani nascosti nella rappresentazione sembrano indicare che molti altri libri sulla musica attendono di essere scritti dai Padri Francescani, secondo quanto lascia intendere l'opera più recente rappresentata nel dipinto, continuando la tradizione degli studioli che si identificano nel microcosmo degli stipetti artistici e dei libri. Il doppio dipinto ha invero la funzione di porta di uno stipetto per libri comunicando il proprio senso con una brevità emblematica; Nikolaus Taurellus determina il motivo delle porte che si possono aprire e chiudere come l'azione dell'accettare e del conservare; inoltre il libro, quale attributo

della Fama, assicura l'immortalità allo scrittore. Se la commissione risale effettivamente a Giovanni Battista Martini i dipinti devono essere datati, come già proposto da Renato Roli, intorno al 1725, quando egli divenne il successore di Fernando Gridi nella carica di direttore della cappella musicale di San Francesco; in alternativa l'altra datazione avanzata da Francesco Arcangeli, che propone il decennio 1720-1730, può invece venire limitata agli anni 1725-1727 o al 1730 ⁽⁹³⁾.

SIGLE E ABBREVIAZIONI

- DBI *Dizionario Biografico degli Italiani*, in corso, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1960 ss.
- TB U. THIEME & F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, I-IV, Engelmann, Leipzig 1907-1910; V-XXXVII, Seemann, Leipzig 1911-1950 (dal XVI a cura di H. Vollmer)
- ASTVe Archivio Parrocchiale di San Trovaso - Venezia
- BNMVe Biblioteca Nazionale Marciana - Venezia

NOTE:

(¹) Sulla raccolta Nani che rappresenta l'esempio più significativo del collezionismo archeologico veneziano dell'epoca, assieme a quella, non del tutto veneziana, di Girolamo Zulian, cfr. I. FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma 2002² («Studia Archaeologica», 55), pp. 206-220 (*La collezione dei Nani di S. Trovaso*); per una trattazione più particolareggiata della collezione con varie puntualizzazioni bibliografiche cfr. EAD., *Raccolte di antichità a Venezia al tramonto della Serenissima: la collezione dei Nani di San Trovaso*, in «Xenia. Semestrale di Antichità» 21 (1991), pp. 77-92; EAD., *Présence grecque à Venise au XVIIIe siècle. La collection Nani de San Trovaso*, in *Silence et Fureur. La femme et le mariage en Grèce. Les antiquités grecques du Musée Calvet*, a cura di O. CAVALIER, I, Fondation du Musée Calvet - Laffont, Avignon 1996, pp. 27-38.

(²) B. MANCUSO, *Maroli Domenico*, in DBI LXX, pp. 647-649; ANONIMO, in TB XXIV, pp. 300-301, s.v.; F. SUSINNO, *Le Vite de' Pittori Messinesi* [1724 (Basilea, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Ms. A 45)], a cura di V. MARTINELLI, Le Monnier, Firenze 1960 («Pubblicazioni dell'Istituto di Storia dell'Arte medievale e moderna della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Messina», 1), pp. 204-210, ove la precisione dell'indicazione fornita dallo storico messinese circa la data di morte del pittore occorrendo il 23 maggio del 1676, all'età di 65 anni – deducendone la nascita intorno al 1612 –, fa ritenere che la abbia letta sulla tomba del pittore che, come egli stesso ricorda, venne sepolto nella chiesa di San Nicola dei Greci; cfr. N. SCALIA, *Antonello da Messina e la pittura in Sicilia*, III. *Pittori messinesi post-antonelleschi*, in «Rassegna d'Arte» 13/12 (1913), pp. 201-211, spec. p. 211 e fig. a p. 211 (s.v. *Antonio Barbalonga*); ID., *Antonello*

da Messina e la pittura in Sicilia, IV. Scuola palermitana, pp. 211-218; E. MAUCERI, *Pittori seicentisti del Museo di Messina. Domenico Maroli, Giovanni van Houbracker, Agostino Scilla*, in «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione» [n.s.] 6/1 (1926-1927), fasc. III, pp. 109-116, spec. pp. 110-112 e fig. 1; E. NATOLI, *Frammenti del Seicento messinese, in Miscellanea di Arte medievale e moderna*, De Luca, Roma 1980 («Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte medievale e moderna della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Messina» diretti da A. Marabottini, 4), pp. 35-40, spec. pp. 35-38 e nota 3, e tav. XXVIII, figg. 1-2; tav. XXIX, figg. 1-2; tav. XXX, figg. 1-2; tav. XXXI; E.M. DAL POZZOLO, *Pittura veneta*, 24 Ore Cultura, Milano 2010, p. 281.

(³) Il pittore è stato a lungo identificato dalla storiografia come Pietro Muttoni, sulla scorta dell'indice alla terza edizione della *Storia Pittorica della Italia* di Luigi Lanzi (*Storia Pittorica della Italia. Dal risorgimento delle Belle Arti fin presso la fine del XVIII Secolo* [...], 6 voll., Remondini e figli, Bassano 1809³, rist. a cura di M. CAPUCCI, 3 voll., Sansoni, Firenze 1968-1974; cfr. II, 1970, pp. 135-136, inoltre pp. 45, 132, 164 e III, 1974, p. 404) che si basa su un'errata lettura della notizia pubblicata da Francesco Bartoli (*Le Pitture, Sculture ed Architetture della Città di Rovigo*, Savioni, Venezia 1793, r.fot. Forni, Sala Bolognese 1974, p. 216) circa l'esistenza di un dipinto di Pietro (Della) Vecchia in Casa Muttoni a Rovigo; la restituzione al pittore del vero cognome ed il profilo più completo dell'artista si devono allo studio di Bernard Aikema con un'ampia bibliografia (B. AIKEMA, *Pietro della Vecchia and the heritage of the Renaissance in Venice* [trad. di I. Rike], Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, Firenze 1990, pp. 115-162, spec. pp. 116, n. 10; 119, n. 21 e fig. 107; 120, n. 29; 139, n. 153 e fig. 73, n. 157 e figg. 116-117; 141, n. 166 e fig. 118; del medesimo autore si considerino anche *Pietro Della Vecchia. A profile*, Olschki, Firenze 1984, pp. 79-100, 170-206 [estr. da *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, XIV, Fondazione Giorgio Cini, Istituto di Storia dell'Arte, Venezia 1984]) e alla voce redatta per il *Dizionario Biografico degli Italiani* – B. AIKEMA, *Della Vecchia (Dalla Vecchia) Pietro*, in DBI XXXVII, pp. 771-774 –; cfr. inoltre H. VOSS, in TB XXV, pp. 300-301, s.v. Pietro della (Della) Vecchia studiò presso la bottega di Alessandro Varotari detto il Padovanino assieme a Pietro Liberi e Girolamo Forabosco, derivando da quest'ultimo l'interesse verso la pittura veneziana del secolo precedente, in particolar modo di Tiziano e Giorgione. Non è da escludere l'ipotesi che precedentemente, fra il 1619 ed il 1621, il pittore fosse impiegato come apprendista nella bottega di Carlo Saraceni (Venezia 1579 o 1583-1620) – su quest'ultimo cfr. S. CASTELLANA, in *Caravaggio e la modernità. I dipinti della Fondazione Roberto Longhi*, cat. a cura di M. Gregori, Giunti - Sillabe, Firenze-Livorno 2010, pp. 32-33, n. 6; G. COCO, *ivi*, pp. 34-37, nn. 7-8; E.M. DAL POZZOLO, *Pittura veneta*, cit., pp. 242 e fig. 1, 244, 246, 248, 251, 279 –. Conosciuto per l'abilità con cui riproduceva lo stile dei maestri veneti cinquecenteschi – viene elogiato da Marco Boschini (Venezia 1613-1678) come imitatore di Giorgione, ricorrendo più volte il suo nome nella prima guida artistica della città lagunare, *Le Minere della Pittura. Compendiosa informazione di Marco Boschini Non solo delle Pitture Pubbliche di Venezia: ma dell'Isola ancora circonuicine*, Nicolini, Venezia 1664 e nella seconda impressione con nuove aggiunte *Le Ricche Minere della Pittura Veneziana. Compendiosa informazione di Marco Boschini Non solo delle Pitture Pubbliche di Venezia: ma dell'Isola ancora circonuicine* [...], Nicolini, Venezia 1674, come nella *Descrizione di tutte Le Pubbliche Pitture della Città di Venezia e Isola circonuicine: O fia Rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini, Colla aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674. fino al presente 1733. Con un Compendio delle Vite, e maniere de' principali pittori* [Didotto da quello, ch' il Cavalier Carlo Ridolfi, e Marco Boschini ne scrivero]. Offerta All'illustrissimo Signore Antonio Maria Zanetti Q:m Girolamo, Bassaglia, Venezia 1733 –, figura iscritto nella *Fraglia* dei pittori veneziani dal 1629 al 1640. Sono altrettanto note la sua pittura di genere grottesco nonché la sua attività ritrattistica, anche di fantasia, e i quadri da cavalletto, connotati da una pennellata ir-

ruente, ricca di spumosità e di effetti luministici, con forme riprese dal naturale, dipinti di notevole comunicazione espressiva, rivelatrice, convulsa e camuffata nel ghigno burlesco, di una cupa inquietudine, così come è palese il suo interesse per i temi della speculazione cabalistica – presa in grande considerazione dalla maggior parte degli intellettuali dell'epoca –, della stregoneria e altre presunte pratiche magiche come la chiromanzia. Divenuto pittore ufficiale della Repubblica di Venezia ricevette la commissione per la realizzazione dei cartoni dei mosaici della basilica marciana, attività che lo impegnò dal 1640 al 1674. Alcuni suoi dipinti attestano tangenze con l'ambiente artistico-letterario gravitante attorno all'Accademia degli Incogniti, con interessi prettamente umanistici ma con aperture eclettiche al mondo della medicina, della musica e della produzione pittorica, centro altresì di produzione e diffusione libraria, ascrivendo una cerchia di intellettuali e letterati che fra il 1630 e il 1660 determinò in buona parte gli interessi artistici e culturali di un gruppo di pittori veneziani che intrattenevano rapporti con alcuni suoi membri. A tale proposito si veda il *Chiromante* – un olio su tela di cm 148,5 x 219 – conservato ai Musei Civici di Vicenza (inv. A 501) ove giunse nel 1834 assieme ad altre opere appartenenti alla collezione che il nobile vicentino Carlo Vicentini Dal Giglio lasciò alla Pinacoteca della propria città, tela realizzata presumibilmente poco dopo il 1650 e che affronta un tema filosofico-esistenziale in tono ironico, facendo riferimento alla cabala ed alla magia e mostrando alcuni dei personaggi che più di frequente ricorrono nella sua pittura, soldati in foggie vivaci e allungati in pose disarticolate, paggi con ampi cappelli piumati e coppie di amanti; un vecchio indovino attorniato da alcuni stravaganti personaggi legge la mano di un soldato: il responso genera stupore econcerto nei suoi compagni di ventura, sgomento nei due anziani sulla destra, timore ed allarme negli occhi dello sventurato armigero; il chiromante consulta uno dei quattro volumi posati sul suo tavolo ed una pergamena srotolata verso lo spettatore in cui compaiono un versetto, scritto in ebraico e in latino, ricavato dal Libro di Giobbe (37,7), ed una serie di palme di mano affiancate da segni cabalistici, quasi a significare che il destino è scritto nelle mani di ciascun uomo; cfr. B. AIKEMA, *Pietro della Vecchia and the heritage of the Renaissance in Venice*, cit., p. 141, n. 166 e fig. 118; *Il Museo Civico di Vicenza. Dipinti e sculture dal XVI al XVIII secolo*, cat. a cura di F. Barbieri, Neri Pozza, Venezia 1962 («Cataloghi di raccolte d'arte», 8), pp. 176-177. E per le chiare affinità stilistiche - lo spazio è organizzato analogamente, con i personaggi disposti attorno ad un tavolo da cui pende una pergamena con iscrizioni, leggermente arrotolata sul fondo con un'invenzione ed una distribuzione delle ombre affine - si consideri la *Disputa fra i dotti*, di collezione privata londinese - un olio su tela di cm 154 x 205 - firmato e datato 1654 in caratteri greci ad indicare la destinazione ad una committenza ricca e raffinata («Πετρος Βεκία φακίεβατ μιλε ετ σεκεντω ετ κινκοαντακοατρασ [Petrus Bekia fakiebat mile et sekento et kinkoantakoatras]» [sic]) sul foglio di pergamena che pende dal tavolo attorno al quale si svolge una conversazione fra quattro personaggi ivi riunitisi; la discussione è ambientata all'interno di una costruzione classicheggiante sullo sfondo di un paesaggio agreste. Il significato complessivo della scena non è chiaro, essendo forse stato affidato all'iscrizione in corsivo, ora quasi illeggibile, che segue la firma e la data. La tela si inserisce nel contesto delle opere neocinquecentesche di Pietro in cui elementi desunti dal repertorio cinquecentesco veneto sono riorganizzati e rielaborati secondo uno spirito seicentesco memore delle ricerche luministiche di Caravaggio; i volti dei personaggi corrispondono ad una tipologia di testa di vecchio molto frequente nell'artista come ad esempio nell'*Allegoria dell'Avarizia* – un olio su tela di cm 150 x 200 – del decennio 1660-1670 (Venezia mercato antiquario, già Christie's, New York, 12 giugno 1981, n. 227; cfr. B. AIKEMA, *Pietro della Vecchia and the heritage of the Renaissance in Venice*, cit., p. 139, n. 153 e fig. 73; n. 157 e figg. 116-117). Firmata e datata ancora a quest'ultimo anno («*Petrus Vecchia. f. / 1654*») – come si legge nell'iscrizione in latino segnata con un pennello di color grigio-bruno

che compare sul biglietto in pergamena che fuoriesce di scorcio dal libro collocato su un ripiano entro il margine inferiore della tela sotto la figura allegorica femminile ignuda – è anche l'*Allegoria della Verità* già ritenuta negli inventari museali primonovecenteschi *Allegoria dell'Architettura* [fig. 6] – un olio su tela di cm 135 x 100 – conservata all'Accademia Carrara di Bergamo (inv. 58 AC 00358 [già inv. 143]), Legato Giacomo Carrara 1796, già nella Sala F n. 11, poi nella Sala XX ed ora in deposito al primo piano. L'ignuda fanciulla – in primo piano sullo sfondo colonnato, in atto di alzarsi sul basamento cui preme il piede sinistro – reca sulla spalla destra un pannello cangiante che scende a nascondere parte delle sue nudità e regge con la mano destra un compasso, essendo attorniata, rispettivamente a destra e a sinistra guardando, da un vecchio barbuto – che le impedisce il movimento, cingendola per le braccia e rivolgendo lo sguardo ed un inequivocabile gesto con la mano destra, indice e mignolo alzati, al terzo protagonista del dipinto – e da una donna androgina similmente abbigliata che a lei indirizza un gesto osceno con la mano destra, accentuato anche dall'espressione del viso. All'interpretazione allegorica della scena in chiave d'Architettura ha indirizzato il compasso retto dalla donna nella mano destra, l'unico elemento che si ritrova nella canonizzazione del soggetto come espresso da Cesare Ripa nella seconda edizione dell'*Iconologia* (1603). La donna androgina impersonerebbe la Fortuna il cui triviale gesto sarebbe rivolto al vecchio il quale ricambia volgendo a sé la Verità in modo da distrarla dallo scambio di battute e sminuendone implicitamente l'essenza. Altre due opere concorrono a completare la lettura della tela bergamasca: l'una in collezione privata moscovita (cfr. V. MARKOVA, *Dipinti italiani nei Musei di provincia sovietici, in Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, XIII, Fondazione Giorgio Cini, Istituto di Storia dell'Arte, Venezia 1982, pp. 11-31, spec. fig. 23), l'altra – un olio su tavola di cm 107 x 86 – conservata presso la Pinacoteca Civica di Palazzo Chiericati a Vicenza (inv. A 462). In quest'ultima, un vecchio, osservando il riguardante, copre con un mantello una fanciulla nuda, personificazione della Verità – che regge nella mano destra un compasso e nella sinistra una pergamena ove è chiaramente leggibile il motto «*Sepe sub sordido pallio / Magna latet Sapientia*» – cui si accompagnano alcune formule geometriche, scena interpretabile come la ricerca della saggezza da parte del vecchio che, tramite la scienza, giunge alla verità, base sulla quale il vegliardo del dipinto dell'Accademia Carrara potrebbe essere inteso come un filosofo alla ricerca della Verità – il pittore rovescia tuttavia il messaggio positivo insito nella scena introducendo le allusioni sessuali scambiate con la Fortuna –. L'opera palesa reminiscenze cinquecentesche, evidenti nella posa quasi statuaria della fanciulla stagliata sul cielo modulato dalle due colonne classiche, e novità seicentesche nel vibrato e saturo pannello che unifica e salda le figure caratterizzate da un fare geometrizzante che unitamente allo schiarito colore dà un senso di ironia surreale alla scena. Per tutto ciò cfr. G.C.F. VILLA, in *I Grandi Veneti. Da Pisanello a Tiziano, da Tintoretto a Tiepolo. Capolavori dall'Accademia Carrara di Bergamo*, cat. a cura di G. Valagussa, G.C.F. Villa, Silvana, Cinisello Balsamo 2010, pp. 154-155, n. 61; B. AIKEMA, *Pietro Della Vecchia. A profile*, cit., p. 93; ID., *Pietro della Vecchia and the heritage of the Renaissance in Venice*, cit., p. 119, n. 21 e fig. 107 e pp. 29, 35, 59-60, 64-65; G. VALAGUSSA, *Giacomo Carrara (Bergamo, 1714-1796). La sua collezione per la scuola di belle arti*, in *Pittura italiana dal Rinascimento al XVIII secolo. Capolavori dell'Accademia Carrara di Bergamo*, cat. a cura di S. Facchinetti, G. Valagussa, Fondation de l'Hermitage - Silvana, Lausanne-Cinisello Balsamo 2008, pp. 21-25; R. PACCANELLI, *Appendice documentaria*, in *Giacomo Carrara (1714-1796) e il collezionismo d'arte a Bergamo*, a cura di R. PACCANELLI, M.G. RECANATI & F. ROSSI, Accademia Carrara, Bergamo 1999, pp. 255-258 (*Testamento di Giacomo Carrara [1795-96]*); [A. ROMAGNOLO], in *La Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi*, a cura di A. ROMAGNOLO, Accademia dei Concordi di Rovigo, Rovigo 1981 («*Accademia dei Concordi di Rovigo. Studi e Ricerche*», 2), pp. 114-123, nn. 50-54, 278-279, nn. 231-233; P.L. FANTELLI, in *Catalogo della Pinacoteca*

della *Accademia dei Concordi di Rovigo*, a cura di P.L. FANTELLI & M. LUCCO, Neri Pozza, Vicenza 1985 («Cataloghi di raccolte d'arte» n.s., 17), pp. 63-67, nn. e figg. 88-100; L. MAGAGNATO, *Pietro Vecchia*, in *La Pittura a Verona tra Sei e Settecento*, cat. a cura di L. Magagnato, Neri Pozza, Venezia 1978, pp. 110-111, n. e fig. 10; R. POLACCO, in ID. & E. MARTINI, *Dipinti veneti. Collezione Luciano Sorlini*, Ricordi, Carzago di Calvagese della Riviera 2000, pp. 76-79, nn. 21-22; A. AUGUSTI, *ivi*, pp. 80-81, n. 23; F. PEDROCCO, in *Da Bellini a Tiepolo. La grande pittura veneta della Fondazione Sorlini*, cat. a cura di F. Pedrocco, Marsilio, Venezia 2006, pp. 44-45, n. 8. Su Pietro (Della, della) Vecchia cfr. inoltre E.M. DAL POZZOLO, *Pittura veneta*, cit., pp. 28, 247, 248 e figg. 11, 12, 249, fig. 13, 250, 258, 259, 260 e figg. 30, 31, 262 e fig. 33, 264, 276, 281, 286.

(4) A.M. AMBROSINI MASSARI, *Pasqualino Rossi e gli altri: "scelte" di genere tra Veneto e Roma*, in *Pasqualino Rossi 1641-1722. Grazie e affetti di un artista del Seicento*, cat. a cura di A.M. Ambrosini Massari, A. Mazza, Silvana, Cinisello Balsamo 2009, pp. 43-65.

(5) N. SCALIA, *Antonello da Messina e la pittura in Sicilia*, cit., pp. 210-211 e figg. alle pp. 209, 210 (s.v. *Antonio Barbalonga*); L. HYERACE, *Contributi al Barbalonga*, in *Miscellanea di Arte medievale e moderna*, Sicania, Messina 1986 («Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte medievale e moderna della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Messina» diretti da A. Marabottini, 7-8 [1983-1984]).

(6) F. SUSINNO, *Le Vite de' Pittori Messinesi [1724]*, cit., p. 204.

(7) M. BOSCHINI, *La Carta del Navegar pitoresco dialogo Tra vn Senator venetian delectante, e un profellor de Pitura, foto nome d'Eceleza, e de Compare. Comparti in Oto Venti Con i quali la Naue venetiana vien condotta in l'alto Mar de la Pitura, come a||soluta dominante de quello a confu|ion de chi non intende el bo||folo dela calamita. Opera de Marco Boschini. Con i argomenti del Volonteroso Academico Delfico* – poema uscito a Venezia nel 1660 presso il Baba e offerto a sua altezza imperiale Leopoldo Guglielmo arciduca d'Austria; cfr. M. BOSCHINI, *La Carta del Navegar pitoresco. Edizione critica con la 'Breve Introduzione' premessa alle 'Ricche Minere della Pittura Veneziana'*, a cura di A. PALLUCCHINI, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia-Roma 1966 («Civiltà Veneziana. Fonti e Testi», 7 [«Fonti e documenti per la storia dell'arte veneta» diretta da R. Pallucchini, ser. 1, 4]), p. 691. Si veda anche la recensione di Simona Savini Branca all'edizione critica de *La Carta del Navegar pitoresco* del 1966, pubblicata da Olschki a Firenze nel 1968 [estr. da «Lettere italiane» 20/1 (1968)]. Il nome di Marolì non compare invece nella *Descrizione di tutte Le Pubbliche Pitture della Città di Venezia* del 1733 e neppure ne *Le Minere della Pittura* del 1664 e nella seconda impressione di dieci anni più tarda.

(8) M. BOSCHINI, *La Carta del Navegar pitoresco*, cit., pp. 629-630.

(9) Francesco Susinno raccoglie direttamente la testimonianza di Marco Boschini ricavando certamente dall'anno della pubblicazione della *Carta*, il 1660, per arbitraria deduzione, quello della partenza di Marolì da Venezia (F. SUSINNO, *Le Vite de' Pittori Messinesi [1724]*, cit., pp. 206-207, 211), e ricorda che l'artista eseguì il ritratto della moglie mentre ancora soggiornava nella città lagunare e, condotto a Palermo tre anni più tardi, in ringraziamento per un intervento in suo favore, fece «[...] i ritratti del pittore messinese Filippo Giannetti e del principe d'Aragona, pretore di Palermo, in segno di riconoscenza per averlo liberato dalla prigione dove era finito, a causa del debito contratto per riscattarsi dai turchi [...]» – L. HYERACE, *Precisazioni su Domenico Marolì e due inediti*, in «Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna» 10/38 (1984), pp. 58-69, spec. pp. 63-64, 68-69, nota 36 –.

(10) L. HYERACE, *Precisazioni su Domenico Marolì e due inediti*, cit., pp. 58-69 e figg. 1, 3, 6, 9, 10, 11, 14, spec. pp. 62-64, 61, fig. 5, 69, nota 41; P. SAMPERI, *Iconologia della Gloriosa Vergine Madre di Dio Maria Protettrice di Messina Divisa in Cinque Libri, Que si ragiona delle Imagini di Nostra Signora [...] del Reu. Padre Placido Samperi Messinese della Compagnia di Giesù*, Matthei, Messina 1644; G. MOLONIA, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, a cura di M. GREGORI & E. SCHLEIER, II, Electa, Milano 1989, p. 803 (s.v. *Maro-*

li Domenico); cfr. inoltre C. SIRACUSANO, *La pittura del Seicento in Sicilia*, *ivi*, pp. 518-530, spec. pp. 528, fig. 812, 529-530.

⁽¹¹⁾ E. NATOLI, *Frammenti del Seicento messinese*, cit., p. 36, nota 9 ove si legge: «[...] del Fiasella esiste a Palermo nella Galleria Nazionale un Giacobbe che inganna il padre (V. SAVONA, in *IX Mostra di Opere d'Arte Restaurate*, Palermo 1975 [ma 1974], pp. 127-129, tav. 40) e il Soprani [cfr. *infra*, nota 22] ricorda 'molte tavole' inviate dal pittore 'specialmente in Napoli, e in Messina, che da' genovesi abitanti in esse città gliene venivano frequenti commissioni per onorare le chiese della Nazione ...' [...]».

⁽¹²⁾ Si tratta di opere realizzate verosimilmente nello stesso torno di tempo, agli esordi del quinto decennio del Seicento, per le stringenti analogie con la tela raffigurante *Rinaldo e Armida* in Palazzo Spinola a Genova, eseguita per Ansaldo Pallavicino e pagata nel gennaio del 1642. Cfr. P. DONATI, *Percorso del Sarzana*, in *Domenico Fiasella 1589-1669*, cat. a cura di P. Donati, Fondazione Cassa di Risparmio della Spezia, La Spezia 2008, pp. 41-133, spec. pp. 87, 129, note 66, 68, fig. 54 e tav. 14, che riporta un'analogia versione del soggetto – un olio su tela di cm 188 x 163 – in collezione privata genovese, dipinta da Giovanni Domenico Cappellino nel 1624 e che è stata a più riprese attribuita a Fiasella; cfr. inoltre ID., *Domenico Fiasella "Il Sarzana"*, Cassa di Risparmio della Spezia - Stringa, Genova 1974, pp. 106, 113, nota 48, 116, nn. 45, 46, 145, fig. 38 e 146, fig. 39; *Domenico Fiasella*, cat. a cura di [P. Donati et alii], Sagep, Genova 1990; [C. DI FABIO], *La Galleria di Palazzo Bianco Genova*, Garolla, Milano 1992 («Guide pratiche», 17), p. 92 e figg. a p. 94; per la storia di Palazzo Bianco cfr. ID., *Palazzo Bianco*, in *I Musei di Strada Nuova a Genova. Palazzo Rosso, Palazzo Bianco e Palazzo Tursi*, a cura di P. BOCCARDO & C. DI FABIO, Allemandi, Torino-Londra-Venezia-New York 2004, pp. 149-156. Per una differente interpretazione del tema biblico si consideri il *Sansone e Dalila* dipinto da Matthias Stomer o Stom (Amersfoort c. 1624 - Sicilia dopo il 1650), eseguito durante il periodo romano e documentato agli anni 1630-1631, un olio su tela di cm 99 x 125, acquistato dall'Ufficio Esportazione di Roma nel 1961 e conservato alla Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini (inv. 2464 [F.N. N/T]); in esso, la scena ridotta all'essenziale, si svolge tutta in primo piano secondo un modulo compositivo triangolare tipico del pittore; seguendo i dettami caravaggeschi il punto di vista è molto ravvicinato, il corpo di Sansone al centro è quasi schiacciato sulla superficie del quadro ed il gomito è puntato contro lo spettatore, pressoché ad invadere lo spazio reale per aumentare il coinvolgimento emotivo e la stessa funzione ha la mano, addirittura tagliata dal bordo inferiore della tela; la figura di Dalila riccamente vestita ed ingoiellata è poi studiata per sottolineare l'avvenenza della donna; cfr. R. VODRET, in L. MOCHI ONORI & R. VODRET, *Galleria Nazionale d'Arte Antica. Palazzo Barberini. I dipinti. Catalogo sistematico*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma 2008, p. 416; EAD., in EAED., *Guida alla Galleria Nazionale d'Arte Antica. Palazzo Barberini*, Roma, Gebart 1998, p. 130, n. 96; EAD., in *Caravaggio e i suoi. Percorsi caravaggeschi da Palazzo Barberini*, cat. a cura di C. Strinati, R. Vodret, Electa Napoli, Napoli 1999, pp. 134-135, n. 54. Cfr. inoltre G. ROTONDI TERMINIELLO & E. GAVAZZA, *Pittori e committenti per una nuova immagine*, in *Genova nell'Età Barocca*, cat. a cura di E. Gavazza, G. Rotondi Terminiello, Nuova Alfa, Bologna 1992, pp. 41-73, spec. p. 53; F.R. PESENTI, *Il primo momento del caravaggismo a Genova*, *ivi*, pp. 74-81; A. DAGNINO, *ivi*, pp. 183-186, nn. 89-91; E.M. DAL POZZOLO, *Pittura veneta*, cit., pp. 282, 284, 285.

⁽¹³⁾ L. HYERACE, *Precisazioni su Domenico Maroli e due inediti*, cit., pp. 63, fig. 10, 64-65, 69, note 43, 44; V. SAVONA, *Domenico Fiasella detto il Sarzana*, in *Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis*, cat. a cura di V. Abbate, Electa, Milano 1990, pp. 88-89, 91, n. 6; ID., in *IX Mostra di Opere d'Arte Restaurate*, cat. a cura della Soprintendenza alle Gallerie ed Opere d'Arte della Sicilia, Galleria Nazionale della Sicilia, Palermo 1974, pp. 127-129, tav. 40; ID., *Genova e i Genovesi a Palermo: i contenuti della mostra*, in *Genova e i Genovesi a Palermo. Atti delle manifestazioni culturali tenutesi a Genova 13*

dicembre 1978 /13 gennaio 1979, Sagep, Genova 1980, pp. 85-99, 172, fig. 63, spec. pp. 96-97 ove si legge: «[...] L'ultimo segno della presenza artistica genovese a Palermo (ma l'elenco è destinato, nel tempo, sicuramente ad aumentare, considerando anche le altre città siciliane) è un quadro attribuito al Fiasella – *Giacobbe inganna il padre cieco* (fig. 63); tela cm 130 x 165 – oggi a Palazzo Abatellis, Galleria Regionale della Sicilia (provvisoriamente nei depositi, in attesa di un'adeguata esposizione nei nuovi locali in via d'allestimento). Il dipinto, di proprietà del Museo Nazionale di Palermo, era stato concesso nel 1923, su autorizzazione del Ministero della P. I., assieme ad altre opere in deposito temporaneo per arredare la sede della Presidenza del Consiglio dei Ministri; successivamente, in epoca imprecisata, era stato trasferito presso il Ministero della Sanità. Ridotto in condizioni di conservazione assai precarie, richiedeva un urgente intervento di restauro, restauro effettuato presso l'Istituto Centrale a Roma. Nei vecchi inventari (inv. n° 175) del Museo di Palermo il quadro era attribuito alla scuola del Ribera, ma, come asseriva più giustamente il Bernini, si rivelava opera di scuola genovese della prima metà del secolo XVII. Da un attento esame del quadro e da un serrato confronto di questo con la pittura genovese della prima metà del Seicento, all'affermazione del Bernini si può aggiungere che debba essere attribuito alla mano del Sarzana. Il Fiasella si era cimentato spesso nei temi biblici a lui particolarmente cari; ricordiamo fra i suoi dipinti più notevoli: *La vendita di Giuseppe* della Galleria Durazzo Pallavicini (Genova); il *Sacrificio di Isacco* nell'Accademia Ligustica di Belle Arti (Genova); il *Profeta Ezechia morente*, il *Sansone e Dalila* ambedue in Palazzo Bianco a Genova; il *Sansone e Dalila* al Museo del Louvre a Parigi; *Mosè presentato al Faraone* di Palazzo Bianco a Genova. Ma tra queste opere due soprattutto si può ritenere far da tramite importantissimo col quadro in questione. Ci si riferisce al *Profeta Ezechia morente* e in particolar modo al *Sansone e Dalila* entrambi nella Galleria di Palazzo Bianco. Il confronto tra queste ed il dipinto di Palermo è rivelatore dello stile del maestro di Sarzana. Addirittura nel *Sansone e Dalila* appare un riferimento quasi puntuale nel gesto della vecchia che zittisce gli astanti accostando il dito alle labbra o su quel soffermarsi sulle preziosità metalliche di certi particolari come brocche e bacili variamente disposti sulla scena. Infine sulla scorta dell'attribuzione di questo quadro al Fiasella che si aggiunge a quelle di S. Giorgio dei Genovesi e dell'Oratorio di S. Stefano al Monte di Pietà, si può concludere con le parole del Soprani, il quale afferma: '... Mandò inoltre questo Pittore molte sue tavole nelle nostre Riviere, e molte ancora in diverse città d'Italia, specialmente in Napoli, e in Messina che da' Genovesi abitanti in esse città gliene venivano frequenti commissioni, per ornare le chiese della Nazione ...'. Cfr. inoltre *Mostra dei dipinti restaurati della Chiesa di S. Giorgio dei Genovesi di Palermo*, cat. a cura di D. Bernini, Galleria Nazionale della Sicilia - Poligrafico ESA, Palermo 1969, pp. 18-20; D. BERNINI, *Restauro dei dipinti della chiesa di San Giorgio dei Genovesi di Palermo*, in «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione» [n.s.] 53/1 (1968), fasc. II-III, pp. 153-154; F. CAMPAGNA CICALA, *Avant propos sul Seicento pittorico messinese*, in *Onofrio Gabrieli 1619-1706*, cat. a cura di F. Campagna Cicala, G. Barbera, Comune di Messina - Museo Regionale di Messina, Messina 1983, pp. 13-59, spec. pp. 46-47, 49, fig. 40 e tav. VIII. Si veda anche P. DONATI, *Percorso del Sarzana*, cit., pp. 93-94 e figg. 61-62 e tavv. 11, 20, ove sono riprodotti un dipinto con invece *Rachele e Labano* – un olio su tela di cm 184 x 127 – in collezione privata genovese ed un altro con *Lot e le figlie* – un olio su tela di cm 140 x 190 – di mano di Fiasella in collezione privata a La Spezia.

(14) Il quadro di mano di Ribera con la collaborazione della bottega è eseguito alla maniera di Caravaggio, con i contorni nitidi e forti contrasti fra chiaro e scuro, forse su committenza del viceré di Napoli, il duca di Alcalá, all'inizio del 1630, assieme ad una serie di ritratti di filosofi del mondo classico inviati a Siviglia e ricordati in un inventario delle proprietà del duca redatto fra il 1632 e il 1636 e, dopo la sua morte, nel 1637. Col passare del tempo questa serie si rivelò dispersa, anche se l'artista ne realizzò altre, fra

loro tutte dissimili, divenute molto popolari grazie alle copie realizzate dalla bottega. Nel 1672 un'opera di una di questa serie venne incisa ad Amsterdam da Bernard Vaillant (1632-1698) e su uno dei fogli figura lo stesso personaggio rappresentato nella tela del Museo Statale Ermitage, la quale, ivi pervenuta nel 1792, acquistata dalla galleria del principe G.A. Potemkin di San Pietroburgo, venne nel 1854 trasferita a Palazzo Tavrishesky, quindi al Palazzo di Gatchina, passando poi ad Antiquariat da cui è stata riacquisita nel 1931; cfr. [L. KAGANÉ & S. ZATTI], in *Da Velázquez a Murillo. Il Secolo d'oro della pittura spagnola nelle collezioni dell'Ermitage*, cat. a cura di L. Kagané, S. Zatti, Skira, Milano 2009, pp. 84-85, n. 8; inoltre, [EAD.], *ivi*, pp. 78-83, nn. 5-7.

⁽¹⁵⁾ Dalla metà del quarto decennio del Seicento è attiva nella città anche la galleria del principe Antonio Ruffo, con una raccolta di quadri dei maggiori pittori del secolo (Pietro da Cortona, Mola, Guercino, Mattia Preti, Maratti, Lanfranco, Van Dyck), oltre a tele dei maestri siciliani, fiamminghi, francesi e a disegni, argenterie, arazzi. Malgrado ricorrenti crisi il sistema sociale messinese permette nei decenni centrali del secolo lo sviluppo di una fiorente scuola pittorica esistente sino alla frattura verificatasi negli anni 1674-1678 che vede concludersi un'epoca con la cancellazione di parte dei monumenti della città, la 'dispersione di una classe dominante, la distruzione di un certo tipo di mecenatismo e di una tradizione culturale'. Cfr. E. NATOLI, *Frammenti del Seicento messinese*, cit., p. 35, nota 1; V. RUFFO, *La Galleria Ruffo in Messina nel secolo XVII. Con molti documenti inediti*, Calzone, Roma 1917 [estr. da «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione» 10/1-12 (1916)], spec. p. 13; A. MARABOTTINI, *Arte, Architettura e Urbanistica a Messina prima e dopo la rivolta antispannola*, in *La Rivolta di Messina 1674-1678 e il mondo mediterraneo nella seconda metà del Seicento. Atti del Convegno storico internazionale (Messina, 10-12 Ottobre 1975)*, a cura di S. DI BELLA, Pellegrini, Cosenza 1979 («Fonti e ricerche per la storia della Calabria e del Mezzogiorno. Problemi del sottosviluppo», 4), pp. 549-580; S. VSEVOLOŽSKAJA, *Museo Statale Ermitage. La pittura italiana del Seicento [Catalogo della Collezione]* (trad. di G. Conti), Skira, Milano 2010, pp. 227-231, nn. 138-155 (inv. 1501, 1612, 1560, 1500, 42, 1539, 1557, 8724, 2418, 8542, 1572, 1544, 2657, 147, 1547, 1689, 1686, 6919) e figg. alle pp. 155-159. Quanto al ticinese Pier Francesco Mola (Coldrerio 1612 - Roma 1666), egli affrontò talvolta soggetti filosofici come *Socrate e lo specchio*, già nella Collezione Goltara-Lussana a Bergamo ed ora al Museo Civico di Belle Arti Villa Ciani a Lugano, provandosi in dotte allegorie come quella del *Temperamento flemmatico*, già nella Collezione Ravà ed ora all'Accademia di Venezia (inv. 1155), venendo altresì attratto da quel patetico che il Seicento accolse in funzione romanzesca, non come motivo di individuazione poetica di un personaggio ma come temperie sentimentale, genere letterario e pittorico, patetismo riconoscibile nell'intensità dell'espressione rapita dell'*Omero cieco* della Galleria Nazionale di Arte Antica in Palazzo Corsini a Roma (inv. 192), nella sua replica alla Gemäldegalerie di Dresda (inv. 715), in un disegno preparatorio al British Museum (inv. 1986, 6.21.2), e in quello del Museo di Belle Arti Puškin a Mosca (inv. 171) o, ancora, nell'atteggiamento accorato del *San Girolamo* curvo sul libro di preghiere nel dipinto della Collezione Scardeoni a Lugano. Patetismo e neovenetismo sono aspetti che forse meglio caratterizzano la sua posizione di artista non del tutto integrato nella Roma barocca e classicista. Pare che un dipinto a lui attribuito e raffigurante *Euclide con un discepolo* sia stato battuto all'asta dalla Clars Auction Gallery ad Oakland in California (4 febbraio 2007, lotto n. 2387). Per l'*Omero* della Galleria Corsini, la sua replica a Dresda e quello di Mosca, si vedano *Guida alla Galleria Corsini*, a cura di S. ALLOISI, Gebart, Roma 2000, p. 72; [L. LAUREATI], in *Pier Francesco Mola 1612-1666*, cat. a cura di M. Kahn-Rossi, Electa, Milano 1989, pp. 195-198, nn. I.36-I.38; N. TURNER, *ivi*, pp. 262-263, n. III.63; per *San Girolamo* [L. LAUREATI], *ivi*, pp. 162, 164-165, n. I.13. Cfr. inoltre J. GENTY, *Pier Francesco Mola pittore*, Nuova Trelingue, Taverne 1979; G. BRIGANTI, *Osservazioni sulla carriera professionale e sullo stile di Pier Francesco Mola*, in *Pier Francesco Mola 1612-1666*, cit., pp. 21-27, spec. p. 27; [L. LAU-

REATI], *ivi*, pp. 195, 199, 201, n. I.39; [EAD.], *ivi*, pp. 191, 192, n. I.33; [EAD.], *ivi*, pp. 195-198, nn. I.36-38; [EAD.], *ivi*, pp. 162, 163, 164, n. I.13; F. PETRUCCI, *Mola e il suo tempo*, in *Mola e il suo tempo. Pittura di figura a Roma dalla Collezione Koelliker*, cat. a cura di F. Petrucci, Skira, Milano 2005, pp. 23-87, spec. pp. 48, 49 e figg. 34, 35, p. 84, nota 51; *Indice dell'opera pittorica del Mola*, a cura di F. PETRUCCI & L. PIU, *ivi*, p. 242, n. 33 e n. 35; p. 247, n. 150 e n. 134; A. BUSIRI VICI, *Pier Francesco Mola's 'Archimedes'*, in «Apollo» 82 (1965), pp. 32-37; [R. CHIAPPINI], in *Serodine. La pittura oltre Caravaggio*, cat. a cura di R. Chiappini, Electa, Milano 1987, pp. 128-129, n. 28; S. VSEVOLOŽSKAJA, *Museo Statale Ermitage*, cit., pp. 231-232, nn. 157-163 (inv. 5706, 6991, 6992, 3544, 1530, 141, 3584) e figg. alle pp. 160-161.

(16) F. CAMPAGNA CICALA, *Avant propos sul Seicento pittorico messinese*, cit., p. 31.

(17) V. SAVONA, *Domenico Fiasella detto il Sarzana*, cit., p. 88, n. 6; per Rebecca e Labano fig. a p. 90; F.R. PESENTI, *La pittura in Liguria*, [I]. *Artisti del primo Seicento*, a cura dell'Ufficio Relazioni Esterne della Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia - Stringa, Genova 1986, p. 251, nota 18.

(18) A. CRISPO, *Un Euclide ritrovato di Domenico Marolì*, Galerie Canesso, Paris 2008, pp. 1-8, spec. p. 5 e note 5-8, opuscolo che contiene il solo contributo di Alberto Crispo in traduzione italiana, apparso come *Euclide de Mégare s'habille en femme pour aller écouter les leçons de Socrate à Athènes*, in V. DAMIAN, *Un Euclide retrouvé de Domenico Marolì et figures de la réalité en Italie du nord*, Galerie Canesso, Paris 2008, pp. 6-17.

(19) L. HYERACE, *Precisazioni su Domenico Marolì e due inediti*, cit., p. 65 e fig. 13. Su Pietro Novelli cfr. *infra*, nota 72.

(20) «[...] [Grosso Cacopardo] nell'accennare alle opere (e sono così rare) osserva che 'si dilettava di dipingere Venezia e donne ignude negli atteggiamenti più licenziosi', carattere, aggiungiamo noi, che non ci sorprende, data la sua educazione artistica veneziana. Però nessun esemplare possediamo oggi di quella sua arte paganeggiante, e dei suoi quadri sacri stessi, eccetto una *Natività del Bambino*, ch'io rintracciai nella chiesetta parrocchiale di S. Maria la Grotta presso Messina, e disgraziatamente in cattivo stato, non rimane che una sola opera: il *S. Pietro di Alcantara* del Museo, di recente restaurato [entro il settembre 1926]: grande quadro, che dà, fra luci e bagliori, fra contrasti di scuri profondi e di chiari, fra putti leggiadramente modellati, il Santo, librato in estasi, dalla testa naturalisticamente espressiva, dinanzi ad un'alta croce, mentre due angeli, immagini muliebri, dalle grandi ale spiegate, lo sospingono in alto. In questo dipinto, che vuol essere un'apoteosi mistica, si ravvisa il pittor delle Veneri, che nella concezione e nella ebbrezza del colore sa essere sensualmente pagano: figlio di greco e veneziano di elezione!» – E. MAUCERI, *Pittori seicentisti del Museo di Messina. Domenico Marolì, Giovanni van Houbacker, Agostino Scilla*, cit., pp. 111-112 e fig. 1; [G. GROSSO CACOPARDO], *Memorie de' Pittori Messinesi e degli Esteri che in Messina fiorirono Dal Secolo XII. sino al Secolo XIX. Ornate di Ritratti*, Pappalardo, Messina 1821, r.fot. Forni, Sala Bolognese 1972 («Italice Gens», 31), pp. 132-135, spec. p. 135 –.

(21) Si consideri l'incisione di analogo soggetto di mano di William Kent, oggi al British Museum, tratta dall'omonima opera di Domenichino dipinta per Francesco Barberini, già ad Holkham ed oggi dispersa cfr. R.E. SPEAR, *Domenichino 1581-1641*, Yale University Press, New Haven - London 1982, pp. 285-286 e fig. 352; E. BOREA, *Domenichino*, Club del Libro, Milano 1965 («Collana d'Arte del Club del Libro» diretta da P. Dalla Pergola e L. Grassi, 12), p. 87, note 101-102; L. HYERACE, *Precisazioni su Domenico Marolì e due inediti*, cit., p. 68, nota 24. Le affinità che il quadro di Marolì presenta con l'incisione di Kent lasciano supporre che il pittore abbia conosciuto l'opera di Domenichino direttamente o tramite qualche disegno portato a Messina da Barbalonga.

(22) In quest'ultima opera, restaurata negli anni Ottanta del secolo XX, ricordata dalle fonti ed ampiamente lodata da Susinno che per il soggetto rustico vi scorgeva influenze bassanesche, sono evidenti i ricordi dei grandi testi pittorici lasciati a Messina da

Caravaggio durante il suo breve soggiorno fra il 1608 ed il 1609 e segnatamente dell'*Adorazione dei pastori* della chiesa dei Cappuccini, ricordi filtrati tuttavia attraverso un'esperienza che rimanda al Barbalonga ed al classicismo naturalizzato di Domenichino, evidente nelle tipologie e nella gloria di putti inserita nelle strutture della capanna. L'intenzione di uno schietto naturalismo perseguita oltre che attraverso le citazioni caravaggesche anche attraverso un contrasto vigoroso di luce ed ombra avvicina l'opera di Maroli agli sviluppi moderati del caravaggismo negli anni Trenta e Quaranta, nelle aree napoletana e genovese, con le quali Messina si manteneva direttamente e indirettamente in contatto – si consideri la notizia riportata da Raffaele Soprani e Carlo Giuseppe Ratti (*Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti Genovesi di Raffaello Soprani Patrizio Genovese In questa Seconda Edizione rivedute accresciute, ed arricchite di note da Carlo Giuseppe Ratti, Pittore, e Socio delle Accademie Ligustica, e Parmense*, 2 voll., Casamara, Genova 1768-1769², r. fot. a cura di M.G. RUTTERI, 3 voll., Tolozzi, Genova 1965; cfr. I, pp. 224-239, spec. 231) di opere di Domenico Fiasella mandate a Messina di cui non si hanno tracce; sulla presenza di opere del medesimo nel territorio palermitano cfr. V. ABBATE, *Quadriere e collezionisti palermitani del Seicento*, cit., pp. 13-57, spec. pp. 49, 50-51 e figg. 30, 31, p. 57, nota 109 –, e nulla impedisce di supporre un'esperienza diretta del pittore nell'ambiente napoletano. Pare lecito pensare dunque che l'esecuzione della pala vada collocata anziché dopo il 1660 non oltre la metà degli anni Quaranta ovvero ancora prima della partenza per Venezia cfr. L. HYERACE, *Precisazioni su Domenico Maroli e due inediti*, cit., p. 61. Per un'importante *Adorazione dei pastori* dipinta invece da Domenico Fiasella durante il periodo romano – un olio su tela di cm 123 x 154 – proveniente dalla raccolta di Giuseppe Torlonia, fratello di Giovanni fondatore della Collezione Torlonia, e donata nel 1892 alla Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini a Roma (inv. 815 [F.N. 435]), ove nel 1978 figurava col riferimento a Gerrit van Honthorst detto Gherardo delle Notti (Utrecht 1590-1656). Si veda per confronto l'*Adorazione dei pastori*, un olio su tela i cm 338,5 x 198,5, dipinta da quest'ultimo nel 1617 e conservata a Firenze nel Corridoio Vasariano della Galleria degli Uffizi (inv. 1890, 772), andata in parte distrutta per l'esplosione del maggio 1993 (E. BOREA, in *Gli Uffizi. Catalogo Generale*, Centro Di, Firenze 1980², p. 568, P1801; per altre sue opere colà conservate, *ivi*, pp. 568-569; G.M. CARLI, in *Il Corridoio vasariano agli Uffizi*, a cura di C. CANEVA, Silvana, Cinisello Balsamo 2002, pp. 138-140, nn. 29-32). Cfr. inoltre R. VODRET, in L. MOCHI ONORI & R. VODRET, *Galleria Nazionale d'Arte Antica. Palazzo Barberini. I dipinti. Catalogo sistematico*, cit., p. 199; EAD., in *Caravaggio e i suoi*, cit., pp. 68-69, n. 21; G. PAPI, *Tre dipinti della fase giovanile di Domenico Fiasella*, in «Arte Cristiana» n.s. 80/750 (1992), pp. 199-208, spec. pp. 200, 205, fig. 5, 207, nota 10; *Repertorio delle fotografie del Gabinetto Fotografico Nazionale. Dipinti dei Musei e Gallerie di Roma*, a cura di A. CICINELLI & S. VASCO ROCCA, I, ICCD, Roma 1978, p. 152 (n. EO611411); G. PAPI, in *Caravaggio e caravaggeschi a Firenze*, cat. a cura di G. Papi, Giunti - Sillabe, Firenze-Livorno 2010, pp. 186-187, n. 35. Cfr. altresì S.G. PASCUCI, in *Tra Mito e Storia. Protagonisti e racconti*, cat. a cura di E. Acanfora, L. Galante, F. Vona, Mazzotta, Milano 2010, pp. 98-99, n. 36; L. GALANTE, *I dipinti napoletani della Collezione D'Errico (secc. XVII-XVIII)*, Congedo, Galatina 1992 («Università di Lecce. Dipartimento di Studi Storici dal Medioevo all'Età Contemporanea», 24. «Saggi e Ricerche», 20), spec. p. 91, n. 28; P. FARDELLA, *Giovan Andrea de Marinis: un mecenate napoletano nell'età delle rivoluzioni*, in «Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea» 6-7 (2005-2006), pp. 123-165, spec. p. 144, n. 89; A. DELLA RAGIONE, *Pittori napoletani del Settecento. Aggiornamenti ed inediti*, Napoli Arte, Napoli 2010.

(²³) «Quivi dunque egli dipinse nel tiranno Mamucchi il Bey di Tunis, nella S. Flavia la sua donna, in S. Placido se stesso, ed in quel fanciullo di circa dodici anni, che atterrito si ricovera a piè del soglio, il suo figlio, che non più di quella età allora contava» – [G. GROSSO CACOPARDO], *Memorie de' Pittori Messinesi*, cit., p. 135 –. Cfr. inoltre F. MORO, *Piacenza, terra di frontiera: pittori lombardi e liguri del Seicento. Di-*

pinti e disegni inediti, Galleria Rosso Tiziano - GL, Piacenza 2010 («Ecce Opus. Contributi e scoperte di storia dell'arte», 3), pp. 19-28 (*Arte antica, avanguardia del suo tempo. Contributi al Seicento lombardo e ligure*), spec. pp. 26-27, fig. 19; inoltre Id., *ivi*, pp. 102-103.

⁽²⁴⁾ L. OZZOLA, *Appunti sull'arte barocca a Messina*, in «Vita d'Arte. Rivista mensile d'Arte Antica e Moderna» 2/3 (1909), n. 14, pp. 93-102, spec. p. 98 ove si legge: «[...] influenzato dall'arte spagnola è Domenico Marolì (1612-1676), pittore duro di disegno, e sgradevole nella espressione dei suoi tipi, generalmente volgari, ma accurato nella modellatura, sobrio nei movimenti e forte negli effetti d'ombra. Il suo Martirio di San Placido, nella chiesa di San Paolo, era veramente degno di figurare in quel tempio, che accoglieva le opere dei più grandi pittori messinesi del periodo barocco. [...]». Cfr. inoltre E. NATOLI, *Frammenti del Seicento messinese*, cit., pp. 36-37 e tav. XXIX, fig. 1. E si veda altresì G. MAZZOCCHI, *Spagna! Lombardia!*, in *Da Velázquez a Murillo*, cit., pp. 43-55, spec. p. 50.

⁽²⁵⁾ E. NATOLI, *Frammenti del Seicento messinese*, cit., p. 37 e note 12 e 13, tav. XXIX, fig. 2; tav. XXX, figg. 1 e 2; L. HYERACE, *Precisazioni su Domenico Marolì e due inediti*, cit., pp. 65, 69, nota 48 e fig. 14. Contrariamente a Luigi Hyerace, Elvira Natoli ritiene che *San Benedetto* e *San Placido* «costituiscono uno dei momenti più alti della ricerca formale del Marolì, per la qualità degli effetti del colore nella luce, con soluzioni di gusto 'cortonesco' nella resa dei piviali giallo-dorati dei santi, che ricordano quelli dipinti dal cortonesco [Giovanni Battista] Quagliata [1603-1673]. Nel *San Benedetto* ritorna, in una traduzione più pittorica e morbida il viso del Melchisedech e dell'Eterno della tela del 1665 e del *San Giuseppe del Presepe*; nel *San Placido* viene ripreso con nuova intensità espressiva e qualità stilistica il viso del Martirio di San Placido, il gesto e il viso del pastore del *Presepe*».

⁽²⁶⁾ L. HYERACE, *Precisazioni su Domenico Marolì e due inediti*, cit., pp. 66-67, 69, nota 50 e figg. 16-17.

⁽²⁷⁾ Id., *ivi*, figg. 19, 3, e nota 54. La tela proviene dal Museo Civico Peloritano, ove in un antico inventario manoscritto del 1850 era registrata al n. 53 come opera di Antonio Catalano il Giovane. Cfr. inoltre G. DE VITO, in *La pittura napoletana dal Caravaggio a Luca Giordano*, cat. a cura della Fondazione Agnelli di Torino, Società Editrice Napoletana, Napoli 1983, pp. 7-38, spec. p. 9.

⁽²⁸⁾ F. SUSINNO, *Le Vite de' Pittori Messinesi* [1724], cit., pp. 204, 207-208, 209; L. HYERACE, *Precisazioni su Domenico Marolì e due inediti*, cit., pp. 59-60, 67-68, note 8-11.

⁽²⁹⁾ L. HYERACE, *Precisazioni su Domenico Marolì e due inediti*, cit., pp. 59, 68, nota 12; G. LA FARINA, *Messina ed i suoi monumenti*, Fiumara, Messina 1840, p. 72; G. LA CORTE CAILLER, *Il Palazzo e la Galleria Brunaccini*, in «Archivio storico messinese» 1/2 (1901), p. 141.

⁽³⁰⁾ L. HYERACE, *Precisazioni su Domenico Marolì e due inediti*, cit., pp. 59-60, 68, nota 13; F. SUSINNO, *Le Vite de' Pittori Messinesi* [1724], cit., p. 210. Non si conoscono le tele con «Veneri e donne ignude» delle quali parla Grosso Cacopardo o le «figure di donna» – fatta salva *Tamar violata dal fratello* andata perduta –, secondo Susinno «offensive della pudicizia», dipinte dal pittore «dedito ai piaceri» (*ibidem*); [G. GROSSO CACOPARDO], *Memorie de' Pittori Messinesi*, cit., p. 135; cfr. E. NATOLI, *Frammenti del Seicento messinese*, cit., p. 38, nota 16.

⁽³¹⁾ L. PASCOLI, *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti moderni scritte, e dedicate alla Maestà di Carlo Emanuel Re di Sardegna*, II, de' Rossi, Roma 1736, pp. 46-50.

⁽³²⁾ *Ivi*, pp. 50-56. Cfr. inoltre E. MAUCERI, *Pittori seicentisti del Museo di Messina. Domenico Marolì, Giovanni van Houbraeker, Agostino Scilla*, cit., pp. 112-116 e figg. 3-5; G. BARBERA, *Agostino Scilla*, in *Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis*, cit., pp. 144-147, n. 21; L. HYERACE, *Aggiunte ad Agostino Scilla*, in «Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna» 25/93-94 (1999), pp. 200-207; L. ANELLI, *Pietro Bellotti 1625-1700*, La Valsabbina - Grafo, Brescia 1996, pp. 291-321 (*Filosofi, matematici, pensatori: la*

meditazione sul Tempo, sul mondo, sulla morte ...), spec. pp. 316-321 e figg. 276, 277; F. PETRUCCI, in *Mola e il suo tempo*, cit., pp. 206-207, n. 51 e fig. 51.

(³³) La testimonianza della cospicua attività di Maroli nel settore di genere – cfr. M. BOSCHINI, *La Carta del Navegar pitoresco*, cit., p. 691 – viene successivamente ricordata, citando Luigi Lanzi, anche da Giuseppe Grosso Cacopardo: «[...] Visse grande amico del Boschini che lo celebrò nuovo Bassano, e per saggio del suo talento inserì nella sua opera intitolata ‘*La Carta del navigar pitoresco*’ un rame cavato da un suo disegno. Rappresenta questo un pastore di armenti con vacche, ed un cane, figure prontissime ed in bella mossa. Il ch: Abbate Lanzi lo giudica uno de’ migliori disegni inseriti in quell’opera. [...]» – [G. GROSSO CACOPARDO], *Memorie de’ Pittori Messinesi*, cit., p. 134; L. LANZI, *Storia Pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso la fine del XVIII secolo dell’Ab. Luigi Lanzi antiquario I. e R. in Firenze*, III. *Ove si descrive la Scuola Veneziana*, Capurro, Pisa 1816³, pp. 254-255 –.

(³⁴) L. PASCOLI, *Vite de’ Pittori, Scultori, ed Architetti moderni*, II, cit., p. 50.

(³⁵) L. LANZI, *Storia Pittorica della Italia dell’ab. Luigi Lanzi antiquario della R. Corte di Toscana*, II. *Ove si descrivono alcune Scuole della Italia superiore, la Veneziana; e le Lombarde di Mantova, Modena, Parma, Cremona, e Milano*, Remondini, Bassano 1795-1796, p. 196.

(³⁶) ID., *Storia Pittorica*, 1816⁴, cit., III, pp. 254-255. Si tratta di un «Pastorello con animali, inc. del Boschini da Domenico Maroli»; l’immagine incisa riporta subito sopra il margine superiore del riquadro figurato l’indicazione «VENTO OTAVO» e poco più a destra il numero «611», mentre subito sotto il margine inferiore del riquadro figurato si legge «Hhhh 2 CO»; M. BOSCHINI, *La Carta del Navegar pitoresco*, cit., fig. 16, pp. 629, 691 ove il medesimo commenta in versi l’incisione tratta dal disegno del Messinese. L’incisione eseguita da Boschini su disegno di Maroli secondo uno schema impiegato anche per altri pittori, rappresenta una scena pastorale con un fanciullo che trattiene un cane ed altri animali presso un corso d’acqua, su uno sfondo di paese sommariamente delineato. Anche se molto generica essa è accompagnata da versi che alludono ad una specifica attività del pittore nel rappresentare scene pastorali – ed altresì raffigurazioni paesaggiste e marine tempestose – di cui non è rimasta traccia alcuna né a Venezia né in patria, generi assai praticati fra Roma e Napoli e assai ricercati all’epoca dai collezionisti. Considerando poi le quartine dedicate a Maroli aggiunte in appendice alla propria opera, Boschini deve aver intrattenuto con quest’ultimo un rapporto sicuramente amichevole; cfr. L. HYERACE, *Precisazioni su Domenico Maroli e due inediti*, cit., p. 63. Cfr. anche P. L. FANTELLI, in *Catalogo della Pinacoteca della Accademia dei Concordi di Rovigo*, cit., p. 149, nn. 354-355.

(³⁷) «[...] [Antonio Ricci, detto il Barbalunga] È tenuto per uno dei miglior pittori di quell’isola, che n’è stata abbondante più che non credesi; ivi anche tenne scuola, e vi ebbe non breve successione (g). [...]».

(³⁸) L. LANZI, *Storia Pittorica*, cit., II. *Ove si descrive la Scuola Romana e Napoletana*, Capurro, Pisa 1815⁴, pp. 329-330, nota g.

(³⁹) ID., *Storia Pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso la fine del XVIII. secolo dell’Abate. Luigi Lanzi antiquario I. e R. in Firenze*, II. *Ove si descrive la Scuola Romana e Napoletana*, Marchini, Firenze 1834⁵, p. 281, nota 1.

(⁴⁰) ID., *Storia Pittorica*, 1795-1796, cit., II, p. 196.

(⁴¹) [G. GROSSO CACOPARDO], *Memorie de’ Pittori Messinesi*, cit., pp. 133-135, spec. p. 134; ID., *Guida per la Città di Messina scritta Dall’autore delle Memorie de’ Pittori Messinesi*, Pappalardo, Siracusa 1826 (II ed. corretta ed ampliata, Fiumara, Messina 1841), r.fot. Forni, Sala Bolognese 1989, pp. 73, 79: «Giornata Terza / Dopo aver con occhio attento scorsa mettà di Messina ne’ giorni precedenti, anderemo passo passo, esaminando in questa giornata quanto di curioso, e di bello potrà trovarsi nell’altra mezza città, che forma parte del circondario priorato. Non disdegni il detto viaggiatore

di osservare la piccola chiesa di [...] S. MICHELE / delle monache, coperta da una eminente cupola, opera del celebre architetto Simone Gulli: in essa è d'ammirarsi la gran tela dell'Ascensione del rinomatissimo Barbalonga; come altresì le pitture ad olio, che adornano la tribuna, di Domenico Maroli».

(⁴²) S. LANZA, *Guida del Viaggiatore in Sicilia novellamente compilata da Salvatore Lanza*, Fratelli Pedone e Lauriel, Palermo 1859, p. 137; cfr. *Novissima Guida pel viaggiatore in Sicilia compilata da Salvatore Lanza Di Trabia*, Lao, Palermo 1884.

(⁴³) *Messina e Dintorni. Guida*, a cura del Municipio di Messina, Crupi, Messina 1902, r.fot. *Messina com'era. Ristampa anastatica della Guida del 1902 Messina e Dintorni*, a cura di S. BONANZINGA, Libreria Bonanzinga, Messina 2008, pp. 319, 334 e tav. XXIV, 347 e tav. XL, 348, ove rispettivamente così dà conto di alcune opere di Maroli all'epoca ancora collocate vari in edifici religiosi civili cittadini: «**Tempio della Maddalena** / [...] Nel refettorio era una Maddalena a piè del Redentore, bellissima pittura di Alessandro Tiarini, bolognese; un'altra Maddalena in mezza figura, creduta dello stesso autore, [...] due mezze figure di S. Scolastica e S. Cunegonda di Domenico Maroli, un Martirio di San Placido e due buoni quadri di fasti monastici, a mezze figure, di ignoto pennello, una Cena di S. Benedetto con S. Scolastica, attribuita al Mazzaroppi, una Maddalena di A. Riccio (1570). [...]» (*ivi*, p. 319); «**Museo** / [...]» ove nella sala successiva a quella destinata alle opere di Agostino Scilla e che ospita pitture del secolo XVII si trovano fra altre: «[...] una Maddalena penitente di Onofrio Gabriele, e un quadro del Caracci rappresentante il secondo martirio di S. Lucia. Di Domenico Maroli è il S. Pietro d'Alcantara in estasi (Tav. XXIV) e nella stessa parete sono l'Ecce Homo di Michelangelo da Caravaggio (Tav. XXV) bellissimo, cui fa riscontro una Pietà del Misusa, e sotto una S. Lucia (Tav. XXVI) di Annibale Caracci di mirabile bellezza, ed uno scorcio del Cristo morto d'ignoto autore. [...]»; la tavola fuori testo con «S. Pietro d'Alcantara di D. Maroli» è tratta da una fotografia Vadalà di Messina (*ivi*, p. 334); «[...] **Chiesa di San Paolo** / [...] Le pitture ad olio che ornano gli altari sono fra le migliori che eseguirono i grandi maestri messinesi del sec. XVII; infatti, il Martirio di S. Placido è di Domenico Maroli (Tav. XL); il S. Paolo è di Antonio Barbalonga; lo Sposalizio di S. Caterina è di Onofrio Gabriello (Tav. XLI); il S. Benedetto è di Agostino Scilla (Tav. XLII) [...]»; la tavola fuori testo con la «Condanna di San Placido e famiglia di D. Maroli» è tratta da una fotografia Brogi di Firenze (*ivi*, p. 347); «La Chiesa di San Michele è di corinzia architettura, a forma di croce greca [...] Vi si osservano alcuni affreschi del Tuccari, una tela del Barbalonga, rappresentante l'Ascensione, ed altre pitture ad olio, ornanti la tribuna, che si attribuiscono al Maroli. [...]» (*ivi*, p. 348). Cfr. inoltre G. INFERRERA, *Intorno alla Guida di Messina edita dal Municipio*, in «Archivio storico messinese» 3 (1903), pp. 192-196.

(⁴⁴) Segnatamente nel libro II al capitolo X a lui titolato (106-112), ricorrendo il suo nome in altri passi (I, 19; II, 30; 47; 64; 113; III, 6; VI, 24; 89).

(⁴⁵) AULO GELLIO, *Le Notti atticke*, cura e trad. di G. Bernardi-Perini, I, UTET, Torino 1992 («Classici Latini» diretta da I. Lana), p. 11.

(⁴⁶) *Ivi*, pp. 646-647 (VII, X, 1-5).

(⁴⁷) Si considerino ad esempio i *Tre pitocchi* – un olio su tela di cm 123,5 x 94 – dipinto a Venezia fra il 1635 ed il 1736 su commissione del maresciallo Matthias von Schulenburg, uno dei più colti e raffinati collezionisti d'arte residenti a Venezia, già nella Collezione Korda a Londra – ove provenendo dalla Francia era stato attribuito a Louis Le Nain – ed ora in quella Thyssen-Bornemisza di Madrid (inv. 1975, 43), in deposito a Barcellona, Museo Nacional d'Art de Catalunya. La tela rappresenta un punto di riferimento fondamentale per la cronologia del pittore milanese ed una delle opere più significative dipinte all'indomani del suo arrivo a Venezia, città nella quale egli fissa definitivamente i canoni del proprio stile, divenendo uno dei maggiori rappresentanti della pittura di genere settecentesca. La composizione, articolata in una gamma cromatica modulata

su sottili variazioni di tono, raffigura tre anziani mendicanti vestiti di stracci disposti intorno ad un tavolo, in un interno semplice e vuoto cui fa da sfondo un muro di mattoni; la semplicità dell'ambiente è solo apparente, perché i pochi elementi sono disposti con sapienza compositiva sullo sfondo neutro che ribalta la scena verso il primo piano, conferendo al gruppo un carattere di monumentalità, ulteriormente accentuato dall'inquadratura dall'alto verso il basso. La luce radente che illumina le figure proviene da una fonte posta in alto a sinistra fuori dal campo visivo e mette in risalto i dettagli più significativi. Accanto al ricordo delle incisioni di Jacques Callot e di Rembrandt è evidente nella maniera di comporre la scena l'eco della tradizione pittorica caravaggesca, con poche figure ben individuate collocate ai limiti del proscenio, su un piano prospetticamente inclinato. L'approfondimento naturalistico, ritrattistico ed intimistico dei personaggi inteso all'individuazione psicologica del soggetto popolare indaga gli atteggiamenti tristi e pacati, basandosi sul gioco di sguardi pensosi e riflessivi e sul nodo delle mani, al centro del quadro, nodose, rugose e stanche ma pulite e curate; cfr. R. PROFUMO, *Giacomo Ceruti, Tre Pitocchi*, in *I Colori del Tempo. Un percorso nella pittura italiana attraverso venticinque capolavori dal XIV al XVIII secolo*, a cura di P. DE VECCHI, SanPaolo IMI, [Torino] 1999, pp. 249-253 e fig. a p. 248; M. POMPONI, in *Persone. Ritratti di gruppo da Van Dick a De Chirico*, cat. a cura di O. Calabrese, C. Strinati, Silvana, Cinisello Balsamo 2003, p. 183, n. 60 e fig. a p. 137; E.M. DAL POZZOLO, *Pittura veneta*, cit., p. 343 e fig. 53.

⁽⁴⁸⁾ F. MALACHIN, in *Bortoloni Piazzetta Tiepolo. Il '700 veneto*, cat. a cura di F. Malachin, A. Vedova, Silvana, Cinisello Balsamo 2010, p. 198, n. 1, fig. 1; A. VEDOVA, *ibidem*, n. 2 e fig. 2; G. PAVANELLO, *I pittori dell'estro pittoresco*, *ivi*, pp. 18-19; inoltre, *Mattia Bortoloni. Atti del Convegno di Studi. Accademia dei Concordi*, a cura di [A. ROMAGNOLO], Comune di Rovigo, Rovigo 1987; *Pietro Ricchi (1606-1675). "Pittore ardente, pronto e presto". Le tele di Baricetta e la pittura barocca a Rovigo*, cat. a cura di D. Samadelli, Silvana, Cinisello Balsamo 2010; S. MARINELLI, *Pietro Ricchi*, in *La Pittura a Verona tra Sei e Settecento*, cit., pp. 103-107, nn. 2-7, figg. 2-3, 5-6, 4, 7; E.M. DAL POZZOLO, *Pittura veneta*, cit., pp. 276, 277, 281, 287; L. MAGAGNATO, *Giulio Carpioni*, *ivi*, pp. 111-115, nn. 11-19, figg. 12, 11, 21, 22-23, 13-16.

⁽⁴⁹⁾ Maestro di tale genere pittorico – che conobbe dal 1590 al 1640 la sua età dell'oro – è anche Cornelis Norbertus Gijsbrechts, nato molto probabilmente ad Anversa ed ivi operante dal 1659 sino a dopo il 1675. Di quest'ultimo si considerino anzitutto la *Nicchia con Vanitas* dipinta su tela dopo il 1670 e conservata in collezione privata, opera che presenta una nicchia scavata in un muro di pietra grigia ove, nelle profondità insondabili di questa cavità, viene raffigurato un insieme di oggetti che illustrano la tematica della *Vanitas*, sottolineando la caducità dell'esistenza, l'inconsistenza dei beni terreni e dei piaceri legati ai sensi, lo scorrere inesorabile del tempo ed il sopraggiungere della morte, nel rispetto delle regole del genere in forza dell'inserimento nel contesto di una parete, e risultando plausibilmente tutti gli oggetti rappresentati nella loro interezza e a grandezza naturale; l'*Angolo di studio con Vanitas* del 1664, conservato presso la Ferens Art Gallery a Kingston upon Hull (inv. KINCM 2005, 4965), ove compare un quadro nel quadro che raffigura il medesimo soggetto, dipinto su una tela che pare staccarsi dal telaio poggiato contro il rivestimento ligneo della parete dello studio dell'artista, del quale si vedono gli strumenti e, da ultimo, la *Parete di atelier con Vanitas*, datata 1668, allo Staatens Museum for Kunst di Copenaghen (inv. KMSST, 537), opera che presenta ancora gli oggetti precedenti ricollegandoli all'apparato simbolico della *Vanitas* che qui trasferisce la natura morta dalla sfera della meraviglia e della curiosità a quella dell'emblematica morale e religiosa, riconducendo l'illusione al disinganno ed alla conversione. Va altresì presa in esame la *Vanitas* di Franciscus Gijsbrechts, artista forse imparentato con Cornelis Norbertus, dipinta nella seconda metà del secolo XVII e conservata al Musée des Beaux-Arts di Rennes (inv. 1871, 16.1), tela che raffigura gli stessi oggetti ricollegandoli all'apparato simbolico della *Vanitas*, come è ancora più evi-

dente nell'*Angolo di studio con Vanitas* – un olio su tela di cm 115 x 134 – dipinto nel 1664 e custodito al Koninklijk Museum voor Schone Kunsten di Anversa. L'effetto che questi dipinti di meditazione sono in grado di provocare li rende graditi al cristianesimo rigorista cinquecentesco e seicentesco di qualsiasi osservanza, alla mistica e all'ascetismo riformatori di un cattolicesimo di lotta a tutte le varianti della Riforma protestante, che peraltro rifiutano la pittura narrativa devozionale ammessa dalla chiesa romana nei luoghi pubblici di culto. Cristallizzatosi in silenzio, il non-genere pittorico della *Vanitas* destinato alla pietà privata – laica e monastica, cattolica e protestante – diviene accettabile nell'Europa della Riforma come in quella della Controriforma, del cristianesimo rigorista e riformatore che, nel campo cattolico come in quello protestante, predica il ritorno alle origini della fede nonché il disprezzo del mondo, accusato di corrompere i sensi, e delle sue insidie. Come scrive Marc Fumaroli, «[...] Forte dell'apprezzamento di un folto pubblico europeo, questa pittura riuscì a far coincidere i due contrari, la fiera arte di un'arte moderna che sa di poter superare con le proprie capacità illusionistiche l'arte antica, e l'umiltà di un cristianesimo rigorista, tanto cattolico quanto protestante, che vuole tornare alla contrizione dello sguardo dei primi secoli della fede. [...]». Cfr. M. MILMAN, *Esiste il "vero" trompe-l'œil?*, in *Inganni ad arte. Meraviglie del trompe-l'œil dall'antichità al contemporaneo*, cat. a cura di A. Giusti, Mandragora, Firenze 2009, pp. 21-32, spec. pp. 22-23 e figg. 2, 3, 4; M. FUMAROLI, *Natura morta, Stilleven, Vanitas, e Trompe-l'œil. Le avventure moderne dell'antica mimesis*, ivi, pp. 46-63, spec. pp. 55-56 e fig. 29. Da ultimo, importa altresì segnalare la *Vanitas* – un olio su tela di cm 137 x 194 – attribuita a Joachim von Sandrart (Francoforte 1606 - Norimberga 1688) ed appartenente alla collezione Longhi, dipinto raffigurante una serie di oggetti disposti in apparente disordine su un tavolo – in realtà un assetto complesso e studiatissimo – e che suggerisce una profonda meditazione sull'effimera durata della fama terrena, la quale rende vano l'affanno dell'uomo per ottenerla, messaggio simbolico rafforzato dal crudo naturalismo basato sulla resa analitica del tessuto luminoso partecipe dell'eredità caravaggesca e con profondi tagli d'ombra che definiscono le forme, in particolare nella zona in primo piano a sinistra, in cui risalta la macchia chiara del teschio di cavallo in diagonale, coinvolgente richiamo alla morte, ribadito e rinforzato dai teschi umani in secondo piano. Dietro ad esso, un'altra immagine inconsueta nei dipinti dell'epoca, un calco parziale del marmo ellenistico con la *Vecchia ubriaca*; a destra in diagonale opposti al teschio equino si trovano un chitarrone ed in scorcio un liuto sovrapposti, alludenti ovviamente alla musica, arte effimera per antonomasia; accanto si nota un vaso dorato, verosimile metafora della ricchezza. Completano la scena, all'estrema sinistra, nella penombra, alcuni libri ed in primo piano l'incisione di Aegidius Sadeler II (1568-1629) tratta dal *Giulio Cesare* di Tiziano, afferente alla serie dei *Dodici Cesari*. Cfr. A. COTTINO, in *Caravaggio Lotto Ribera. Quattro secoli di capolavori dalla Fondazione Longhi a Padova*, cat. a cura di M. Gregori, M.C. Bandera, D. Banzato, Federico Motta, Milano 2009, pp. 174-175, n. 46.

⁽⁵⁰⁾ Per una riflessione filosofica su questa identità di vita e morte – su cui si fonda ed acquista senso ogni discorso riferito alla *Vanitas* – quali termini solo in apparenza opposti, si vedano le *Consolazioni* di Seneca e, segnatamente, la *Consolatio ad Marciam*; cfr. L.A. SENECA, *Le Consolazioni. A Marcia - Alla madre Elvia - A Polibio*, intr., trad. e note di A. Traina, BUR, Milano 1987, pp. 110-113 (21, 6-7) ove si legge: «[...] Ex illo quo primum lucem vidit iter mortis ingressus est accessitque fato propior et illi ipsi qui adiciebantur adulescentiae anni vitae detrahebantur. In hoc omnes errore versamur, ut non putemus ad mortem nisi senes inclinatosque iam vergere, com illo infantia statim et iuventa, omnis aetas ferat. Agunt opus suum fata: nobis sensum nostrae necis auferunt, quoque facilius obrepat, mors sub ipso vitae nomine latet: infantiam in se pueritia convertit, pueritiam pubertas, iuvenem senex abstulit. Incrementa ipsa, si bene computes, damna sunt. [...]»;*Dialoghi di Lucio Annea Seneca*, cura e trad. di P. Ramondetti, UTET,

Torino 1999 («Classici Latini» diretta da I. Lana), pp. 460-541 (*Liber VI. Ad Marciam. De consolatione*), spec. pp. 524-525.

⁽⁵¹⁾ A. ORLANDO, in *Bernardo Strozzi. Genova 1581/82 - Venezia 1644*, cat. a cura di E. Gavazza, G. Nepi Sciré, G. Rotondi Terminiello, Electa, Milano 1995, pp. 250-251, n. 76; L. MORTARI, *Bernardo Strozzi*, De Luca, Roma 1995^[2], pp. 168-169, n. 389; E. GAVAZZA, *Da Genova a Venezia alla ricerca della libertà nella pittura*, *ivi*, pp. 56-69, spec. pp. 68-69; V. MARKOVA, in *Pittura Italiana nelle collezioni del Museo Puškin. Dal Cinquecento al Novecento*, cat. a cura di V. Markova, Marsilio, Venezia 2007, pp. 77-79, n. 29; L. ANELLI, *Pietro Bellotti*, cit., pp. 211-289 (*L'anfiteatro anatomico. Vecchi, vecchie, pitocchi. Personaggi scolpiti dal Tempo*), spec. p. 264, fig. 229; E. M. DAL POZZOLO, *Pittura veneta*, cit., p. 261, fig. 32; inoltre *ivi*, pp. 247, 251, 253, 256 e fig. 22, 258, 260, 262, 281, 293.

⁽⁵²⁾ Pietro Paolini rimane ancora oggi un personaggio problematico per le poche notizie certe a cui è possibile ancorare la sua attività; fra il 1619 e il 1629 si forma a Roma con Angelo Caroselli (Roma 1585-1652), al quale viene affidato dal padre, significativo esponente della società lucchese, imparentato con i Mansi, una delle più importanti famiglie lucchesi e con influenti conoscenze a Roma. La scelta di un maestro romano e non toscano, non particolarmente introdotto presso importanti committenti, noto all'epoca per lo più per la sua attività di copista e falsario e, in seguito, per il carattere criptico e negromante di molti suoi dipinti, appare poco comprensibile; va ricordato che Caroselli era tuttavia conosciuto in Toscana dal momento che era stato chiamato come copista dal granduca di Firenze e che un possibile ruolo di tramite può essere stato svolto da Paolo Guidotti (c. 1560-1629), interessante e misterioso pittore lucchese dell'inizio del Seicento. Cfr. S. VSEVOLOŽSKAJA, *Museo Statale Ermitage*, cit., pp. 234-235, n. 182 e fig. a p. 84; M. ROSSETTI, *L'arcano Angelo Caroselli*, in *L'incantesimo di Circe. Temi di magia nella pittura da Dosso Dossi a Salvator Rosa*, a cura di S. MACIOCE, Logart Press, Roma [2004?], pp. 106-156, spec. pp. 134, 135, fig. 17, 149, nota 84; R. VODRET, in *Caravaggio e i suoi*, cit., pp. 84-85, n. 29. Per Caroselli cfr. EAD., *ivi*, pp. 78-83, nn. 26-28. Si veda altresì R. CONTINI, *Pisa e i non pisani: un'antologia pittorica*, in R. P. CIARDI, R. CONTINI & G. PAPI, *Pittura a Pisa tra Manierismo e Barocco*, Cassa di Risparmio di Pisa, Pisa 1992, pp. 105-245, spec. p. 106-122 (*Interludio pisano di Paolo Guidotti, anticonformista lucchese di stanza romana*) – per Paolini cfr. pp. 106, 108 e fig. 102, 112; pp. 138-164 (*La scuola senese*), p. 159; G. PAPI, *Momenti di cultura romana a Pisa*, *ivi*, pp. 248-293, spec. pp. 257-290 (*Orazio Riminaldi*), e per Caroselli cfr. p. 291, nota 32 –. Per la *Sibilla* di Gentileschi (Richmond upon Thames, Hampton Court Palace, Royal Collection) – un olio su tela di cm 58 x 66 – databile al secondo quarto del Seicento cfr. R. WARD BISSELL, *Orazio Gentileschi and the Poetic Tradition in Caravaggesque Painting*, Pennsylvania State University Press, University Park, pp. 192-193; K. CHRISTIANSEN, in *Orazio e Artemisia Gentileschi*, cat. a cura di K. Christiansen, J. W. Mann, Skira, Milano 2001, pp. 158-160, n. 33; G. FINALDI & J. WOOD, *Orazio Gentileschi alla corte di Carlo I*, *ivi*, pp. 223-231; ID., *Appendice 4. Orazio Gentileschi alla corte di Carlo I: sei documenti*, *ivi*, pp. 449-451.

⁽⁵³⁾ L. MORTARI, *Bernardo Strozzi*, cit., pp. 51-52, n. 453 e tav. XXIII; per una sua riproduzione eseguita in pergamena su legno, di mm 270 x 230, alla Chancer Fine Arts di Londra, probabile replica o copia tarda dell'esemplare già in Collezione Bonomi a Milano, cfr. p. 252, n. 124; per la replica alla Collezione Heim cfr. pp. 181-182, n. 455.

⁽⁵⁴⁾ *Ivi*, p. 200, n. 527; per una sua replica eseguita in pergamena su legno, di mm 275 x 236, alla Chancer Fine Arts di Londra e che costituisce il *pendant* delle *Tre Parche*, replica di buona fattura o forse copia tarda del dipinto omonimo, cfr. p. 252, n. 123; inoltre S. VSEVOLOŽSKAJA, *Museo Statale Ermitage*, cit., pp. 250-251, n. 269 e fig. a p. 113; L. ANELLI, *Pietro Bellotti*, cit., pp. 141-171 (*Le Parche*), spec. pp. 161, 162, fig. 128; E. GAVAZZA, *Da Genova a Venezia alla ricerca della libertà nella pittura*, cit., pp. 68-69, note 34, 35; p. 276, fig. 73.

(⁵⁵) *Domenico Fetti 1588/89* [ma intorno al 1591] - 1623, cat. a cura di E. A. Safarik, Electa, Milano 1996.

(⁵⁶) A. CRISPO, *Un Euclide ritrovato di Domenico Maroli*, cit., pp. 1-8, spec. p. 2, nota 2. Il soggetto della tela di Maroli è stato accertato in base alla precisa descrizione di un inventario conservato nella Biblioteca Nazionale Marciana a Venezia; si tratta del manoscritto BNMVe, It. VII, 2432 (= 10490), *Inventari di Casa Nani* [30 r. - 35 r.], descritto da Pietro e Giulio Zorzanello, negli *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, opera iniziata da Giuseppe Mazzatinti, continuata da Albano Sorbelli poi Luigi Ferrari (Bordandini, Forlì poi Olschki, Firenze); cfr. *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, XCI. Venezia, Biblioteca Marciana. Mss. italiani, Classe 7. (nn. 2101-2604) [...], a cura di P. & G. ZORZANELLO, Olschki, Firenze 1979, p. 88. Il manoscritto marciano è stato pubblicato rispettivamente da M.F. MERLING, *Marco Boschini's "La carta del navegar pitoresco": Art Theory and Virtuoso Culture in Seventeenth-Century Venice*, Brown University - UMI, Ann Arbor 1992, pp. 398-405, nn. 1-50 e nn. 1-122 (Appendix II. Document 5), spec. p. 402, n. 60 [33 r.], e da P. BENASSAI, *Sebastiano Mazzoni*, Edifir, Firenze 1999 («Artisti Toscani dal Trecento al Settecento» diretta da M. Gregori), pp. 201-204, spec. p. 203, n. 60. L'inventario ascrive 172 pezzi elencati dal numero 1 al 50 [30 r.] sotto la voce *Notta et inventario delle Pitture Moderne*; e dal numero 1 al 122 come *Nota delle Pitture Vecchie* [32 r. - 35 r.]. Alla descrizione dei pezzi è premesso il termine «N°», le indicazioni per le misure sono riportate in quarte e talora sono forniti anche i rispettivi prezzi. Sebastiano Mazzoni (Firenze 1611 - Venezia 1678) giunto in data ancora da precisare nella città lagunare, entrò anch'esso precocemente in rapporto con il ramo di San Trovaso della famiglia Nani che ebbe tanta importanza per lui sul piano della committenza, e nell'inventario di dipinti compaiono varie opere di sua mano (cfr. pp. 202, 203, 204, nn. 42; 43; 62; 65; 93; 95; 109; 115), pittore che dei grandi del Cinquecento veneziano propose un'interpretazione moderna contraddistinta dalla dilatazione degli spazi, dal forte dinamismo e da un alleggerimento dei contrasti luministici e dei fondali, nei quali inserì rappresentazioni paesistiche o architetture complesse, con scene notturne di chiara ispirazione bassanesca. Cfr. inoltre E.M. DAL POZZOLO, *Pittura veneta*, cit., pp. 273, 274, 276, 280, 287, 293.

(⁵⁷) M. BOSCHINI, *La Carta del Navegar pitoresco*, cit., pp. 794-795; L. BOREAN, *La quadreria di Agostino e Giovan Donato Correggio nel collezionismo veneziano del Seicento*, Forum, Udine 2000 («Fonti e testi. Raccolta di Archeologia e Storia dell'arte»), pp. 72-89, spec. pp. 79-81 (*Una galleria di pittura moderna*), e pp. 63, 122. Con il termine dilettante Boschini indica l'amatore, distinto dall'intendente nel quale identifica invece il fine conoscitore delle maniere degli artisti, capace di stabilire la paternità e l'autografia delle opere, distinzione che riflette anche il punto di vista di Boschini mercante; per esercitare con profitto la professione di procacciatore di dipinti la padronanza degli elementi di una *connoisseurship* in via di formazione era indispensabile. L'intendente è avvantaggiato nella fruizione estetica rispetto al dilettante il cui sguardo non allenato da un'adeguata preparazione artistica risulta pressoché schermato.

(⁵⁸) L. ANELLI, *Pietro Bellotti*, cit., pp. 141-171 (*Le Parche*), spec. pp. 160, 170, nota 17.

(⁵⁹) N. IVANOFF, *Gian Francesco Loredan e l'ambiente artistico a Venezia nel Seicento*, in «Ateneo Veneto. Rivista di Scienze, Lettere ed Arti» n.s. 3/3 (1965), nn. 1-2, pp. 186-190, spec. pp. 186-187; E.M. DAL POZZOLO, *Pittura veneta*, cit., pp. 258, 259, 260, 263, 270, 281.

(⁶⁰) M.F. MERLING, *Marco Boschini's*, cit., p. 155, nota 27 e p. 399, n. 23 («Il Mio Ritratto figurato in un Apolo del Vecchia») [30 r.]; A. CRISPO, *Un Euclide ritrovato di Domenico Maroli*, cit., pp. 6-7, nota 14.

(⁶¹) Per tutto ciò cfr. *Id.*, *ivi*, pp. 4-5. Per una disamina sull'iconografia dei filosofi antichi nel Seicento e sulla sua diffusione in ambito collezionistico si rimanda a O. FERRARI, *L'iconografia dei filosofi antichi nella pittura del sec. XVII in Italia*, in «Storia

dell'Arte» 57 (1986), pp. 103-181 e figg. 1-87; per Euclide, spec. p. 163 e figg. 14, 16, 34, 51.

⁽⁶²⁾ M. BOSCHINI, *La Carta del Navegar pitoresco*, cit., p. 533 e nota 2; S. SAVINI BRANCA, *Il collezionismo veneziano nel Seicento*, CEDAM, Padova 1965 («Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Padova», 41), p. 250. In quest'ultimo volume – che estende le ricerche anche al secolo precedente, forse più ricco di incognite e scoperte – Simona Savini Branca osserva come proprio nel Seicento cioè con la corrente caravaggesca attraverso il collezionismo privato, acquisti sempre maggiore importanza la pittura da 'cabinet' e si sviluppi per la prima volta su un piano confidenziale e quotidiano il dialogo fra l'artista e l'uomo di gusto, dialogo che escluso dal collezionismo di corte o principesco diventerà invece uno degli elementi decisivi nella storia della cultura e dell'arte moderna; cfr. N. IVANOFF, *Gian Francesco Loredan e l'ambiente artistico a Venezia nel Seicento*, cit., p. 189.

⁽⁶³⁾ Si vedano i documenti conservati nell'Archivio Parrocchiale di San Trovaso a Venezia e pubblicati nell'*Appendice documentaria* di P. BENASSAI, *Sebastiano Mazzoni*, cit., p. 200, VIII. ASTVe, 9, *Registro dei Battesimi dal 17 Marzo 1652 al 13 Dicembre 1684*, doc. 1 (*A di 28 Agosto 1656* [172-173]) e doc. 3 (*A di 17 Zugno 1655* [435]); A. CRISPO, *Un Euclide ritrovato di Domenico Marolì*, cit., p. 6. Cfr. anche R. POLACCO, in Id. & E. MARTINI, *Dipinti veneti. Collezione Luciano Sorlini*, cit., pp. 108-109, n. 34, ove l'anno di nascita di Pietro Liberi viene invece posticipato al 1614; su quest'ultimo cfr. inoltre E.M. DAL POZZOLO, *Pittura veneta*, cit., pp. 234, 260, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 276, 280, 293, 302, 353.

⁽⁶⁴⁾ A. MAZZA, *Pittura di genere e quadri da cavalletto*, in *Pietro Ricchi. 1606-1675*, cat. a cura di M. Botteri Ottaviani, Skira, Milano 1996, pp. 123-139, spec. pp. 125-128; A.M. AMBROSINI MASSARI, *Pasqualino Rossi e gli altri*, cit., p. 64, nota 53; su Nicolas Régnier (Niccolò Renieri, Maubeuge 1591 - Venezia 1667) cfr. S. VSEVOLOŽSKAJA, *Museo Statale Ermitage*, cit., p. 239, nn. 213-215 (inv. 5564, 5044, 2686) e figg. alle pp. 92-93; E.M. DAL POZZOLO, *Pittura veneta*, cit., pp. 251 e fig. 16, 258, 281; per Marco Boschini cfr. *ivi*, pp. 236, 250, 253, 259, 260, 272, 276, 279, 281, 282, 285.

⁽⁶⁵⁾ Cfr. *supra*, nota 60.

⁽⁶⁶⁾ M.F. MERLING, *Marco Boschini's*, cit., p. 399, rispettivamente n. 36 («Un Teorica, et Pratica figure quasi intiere al nat[ur]ale del Cav. Liberi in tavola di Cipresso — d. 127.12») e n. 30 («Un Geroglyphico dela cognitione et [...] figure terzo al nat[ur]ale del Lucchese — d. 15») [30 v.]; A. CRISPO, *Un Euclide ritrovato di Domenico Marolì*, cit., p. 7.

⁽⁶⁷⁾ Id., *ivi*, pp. 7-8.

⁽⁶⁸⁾ A.M. AMBROSINI MASSARI, *Pasqualino Rossi e gli altri*, cit., p. 51 e fig. 13; p. 64, note 52-58; M. BOSCHINI, *La Carta del Navegar pitoresco*, cit., pp. 629-630 (*s.v. Marolì*) e pp. 623-624 (*Vento otavo. Argomento*) – si vedano inoltre le pp. 624-679 per gli artisti coinvolti ed i temi assegnati –; M.F. MERLING, *Marco Boschini's*, cit., pp. 144-177 (*Giovanni Nani: The Ideal of Aristocratic Virtù*), spec. pp. 160-161, nota 40 (nn. 60-87) e nota 41 (n. 36); P. BENASSAI, *Sebastiano Mazzoni*, cit., p. 203, n. 63; A. CRISPO, *Un Euclide ritrovato di Domenico Marolì*, cit., p. 8. Sul collezionismo di genere a Venezia cfr. L. BOREAN, *La quadreria di Agostino e Giovan Donato Correggio nel collezionismo veneziano del Seicento*, cit. p. 80; EAD., *Il collezionismo e la fortuna dei generi*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia*, a cura di L. BOREAN & L. MASON, [II]. *Il Seicento*, Fondazione di Venezia - Marsilio, Venezia 2007, pp. 63-83, spec. pp. 64, 68.

⁽⁶⁹⁾ M.F. MERLING, *Marco Boschini's*, cit., pp. 403-404, n. 86 [34 r.] e p. 402; P. BENASSAI, *Sebastiano Mazzoni*, cit., p. 204, n. 86; A. CRISPO, *Un Euclide ritrovato di Domenico Marolì*, cit., p. 8 e nota 19.

⁽⁷⁰⁾ *Ibidem*; F. SUSINNO, *Le Vite de' Pittori Messinesi* [1724], cit., p. 204, nota 5.

⁽⁷¹⁾ A. CRISPO, *Un Euclide ritrovato di Domenico Marolì*, cit., p. 2 e fig. 3.

(72) M.F. MERLING, *Marco Boschini's*, cit., pp. 144-151, spec. p. 147; M. BOSCHINI, *La Carta del Navegar pitoresco*, cit., p. XVII, ove si indica che il nome di Giovanni Nani è stato formulato anzitutto da Pietro (Antonio) Novelli (Monreale 1603 - Palermo 1647), molti quadri del quale erano nella collezione Ruffo; L. BOREAN, *Il collezionismo e la fortuna dei generi*, cit., p. 82, nota 46; V. SCUDERI, *Pietro Novelli, detto il Monrealese*, in *Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis*, cit., pp. 102-107, nn. 10-11. Cfr. inoltre *La Raccolta Melzi*, cat. a cura di [I. Cappa], Galleria Pesaro - Bestetti e Tumminelli, Milano-Roma 1928, tav. 1, n. 212; R. VODRET, in *Caravaggio e i suoi*, cit., pp. 102-103, n. 38.

(73) A. CRISPO, *Un Euclide ritrovato di Domenico Marolì*, cit., p. 6; M.F. MERLING, *Marco Boschini's*, cit., rispettivamente p. 402, nn. 63 e 56 [33 r.]; p. 403, n. 79 [34 r.]; p. 404, n. 89 [34 r.]; P. BENASSAI, *Sebastiano Mazzoni*, cit., p. 203, nn. 63, 56, 79; p. 204, n. 89; E.M. DAL POZZOLO, *Pittura veneta*, cit., p. 350.

(74) A. CRISPO, *Un Euclide ritrovato di Domenico Marolì*, cit., p. 8; N. SPINOSA, *La natura morta a Napoli*, in *La natura morta in Italia*, a cura di F. POEZIO, II, Electa, Milano 1989, pp. 852-871, spec. p. 854, fig. 1015.

(75) La tela, un inserto di natura in posa che fa riferimento alle arti ed alla loro caducità, capodopera fra i dipinti del *genere* realizzati a Napoli anche dagli stessi specialisti entro la fine del quarto decennio e gli inizi del successivo, riprende una composizione di strumenti, carte musicali, una corona di alloro, un tappeto arabescato, un busto di un putto in marmo o gesso, un teschio, una candela ed altri oggetti, tutti chiaramente allusivi alle arti, ma anche, come in una *Vanitas*, alla caducità della vita e delle glorie terrene. Seduto a terra in primo piano a sinistra, un ragazzino, molto simile a quelli dipinti da Velázquez a Siviglia disegna con una matita a sanguigna il nitido profilo di un occhio – come in tanti fogli di Ribera – mentre in primo piano, ai piedi dell'anziano maestro, quasi a sottolinearne la senile sapienza un cartiglio con la scritta «ANCORA / IMPARO» riprende, a conferma di una collocazione di questa composizione nel clima del neostoicismo d'inizio secolo in area napoletana, uno dei celebri pensieri del saggio Solone («invecchio, sempre molte cose imparando»). Per la datazione del dipinto e l'identificazione del suo autore importa segnalare che fra gli strumenti musicali compare il secondo volume dei mottetti mariani, per organo e due voci, intitolato *Selva Armoniosa* – scritto da Giovan Vittorio Majella, maestro di cappella della chiesa napoletana di San Giacomo degli Spagnoli, ed edito da Ottavio Beltrano, napoletano, nel 1632 –, sul quale, alle pagine 4 e 5 si leggono nitidamente alcune strofe musicali in lode dell'Immacolata Concezione. Per tutto ciò cfr. N. SPINOSA, in *Ritorno al barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli*, cat. a cura di [N. Spinosa et alii], I, Electa Napoli, Napoli 2009, pp. 104-106, n. 1.33; T. VISCUSO, *Maestro dell'Annuncio ai pastori*, in *Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis*, cit., pp. 98-101, n. 9; N. SPINOSA, *Maestro dell'Annuncio ai pastori, Incontro di Giacobbe e Rachele*, in *Le visioni di un Grande Collezionista*, cat. a cura di A. Nesi, Frascione Arte, Firenze 2009, pp. 80-82; N. SPINOSA, in *Ritorno al barocco*, cit., I, pp. 96-98, n. 1.27; inoltre Id., *ivi*, pp. 99-103, nn. 1.28-1.32 e pp. 107-111, nn. 1.34-1.36. Cfr. *supra*, nota 14.

(76) N. IVANOFF, *Gian Francesco Loredan e l'ambiente artistico a Venezia nel Seicento*, cit., p. 189.

(77) L. ANELLI, *Pietro Bellotti*, cit., pp. 291-353 (*Filosofi, matematici, pensatori: la meditazione sul Tempo, sul mondo, sulla morte ...*); Id., *Pietro Bellotti: da Venezia a Milano*, in *Pietro Bellotti e dintorni. Dipinti veneti e lombardi tra realtà e "genere" dalla Collezione Koelliker*, cat. a cura di A. Orlando, Delfo, Brescia 2007 («I Quaderni di Brixiantiquaria», 7), pp. 9-26, spec. p. 9, fig. 1; ANONIMO, in TB XXIV, p. 271, s.v.; N. IVANOFF, *Bellotti Pietro*, in DBI VII, p. 795; V. DAMIAN, *Sweerts, Tanzio, Magnasco et autres protagonistes du Seicento italien*, Galerie Canesso, Paris 2007, pp. 42-47 e figg. 1-2 (*Pietro Bellotti. Un vieux chanteur*). Sulle relazioni artistiche intercorse fra Bellotti e Boschini al quale Pietro esegue il ritratto – poi tradotto in incisione – per l'antiporta della *Carta del*

Navegar pitoresco e che così racconta del Messinese: «[...] Piero Beloto xe Pitor legal, / Perché l'ha certe massime in la testa / D'operazion, cusi veloce e lesta, / Che 'l salta un passo avanti al natural. / Se tuti fasse el studio che fa questo, / Col trasformar in carne i so colori, / Se vederave al Mondo gran stupori / E a parlar le piture, presto, presto. [...]», cfr. M. BOSCHINI, *La Carta del Navegar pitoresco*, cit., pp. 550-556, 634 e nota 5, 764; per quelle intercorse con Nani cfr. *ivi*, p. 634, nota 9; l'artista esegue il *Ritratto dell'Ecelezza*, come egli stesso dichiara (cfr. *ivi*, p. 326). La collezione di Giovanni Nani ascriveva anche un ritratto di Giovanni Battista Nani eseguito da Bellotti; cfr. M.F. MERLING, *Marco Boschini's*, cit., p. 404, n. 96 («Il Ritratto di Giovanni Battista in un ovato in tavola di cipresso di Pietro Bellotto — d. 45»); P. BENASSAI, *Sebastiano Mazzoni*, cit., p. 204, n. 96.

⁽⁷⁸⁾ A. CRISPO, *Un Euclide ritrovato di Domenico Maroli*, cit., p. 8, nota 22; L. ANELLI, *Pietro Bellotti*, cit., pp. 291-353 (*Filosofi, matematici, pensatori: la meditazione sul Tempo, sul mondo, sulla morte ...*), pp. 294, 297, fig. 254; p. 320, note 12, 13, 14, 15, 16; p. 373, n. R17. La datazione proposta da Anelli che ha ascritto l'opera a Bellotti – la quale in precedenza era stata assegnata a Salvator Rosa – è confermata dalle tangenze di trattazione con la Lachesi (cfr. *infra*, nota 79) dall'affinità di gusto, di resa dei capelli, di flaccide rughe della pelle cascante, come dalla precisione pittorica degli oggetti che ambientano il ritratto del vecchio – la cui resa segue le informazioni degli scrittori antichi –, di una bruttezza quasi scorticata ma intelligente negli occhi vigili. La descrizione dell'anatomia – che ottempera la trattatistica scientifica edita a Venezia nella prima metà del Seicento (Orlando Fialetti, Giacomo Franco, Gaspare Colombina) –, perfetta nel rivestimento epidermico e nella simmetria delle proporzioni è come resa più acuta dal corpo macilento e dallo scorcio della piegatura della gamba destra; sul grande libro stazzonato e consunto che ricorda molti libri di Ribera ma con una maggiore precisione fiamminga nei dettagli è appoggiata una missiva indirizzata «*Al Sapientissimo / Filosofo Socrati / Annio*».

⁽⁷⁹⁾ L. ANELLI, *Pietro Bellotti*, cit., pp. 291-353 (*Filosofi, matematici, pensatori: la meditazione sul Tempo, sul mondo, sulla morte ...*), pp. 294, 295, note 7, 8, 9, 10 e figg. 252 e 253; p. 380, nn. R47, R48. *Il filosofo Socrate* – recante sulla destra l'iscrizione «*Al Sapientissimo / Filosofo Socrati / Annio*» – è giunto al Museo Civico di Feltre nel 1845 assieme al suo *pendant* con la *Parca Lachesi* (inv. 749) [fig. 9] – un olio su tela di cm 84 x 72, firmato e datato 1654 ma eseguito forse due decenni più tardi, recante sulla sinistra la scritta «*Lachesi io son qui finto con lo stame fatal del fuso / in mano dal Bellotti dipinta / [...] 84*» – verosimile copia dell'originale conservato a Stoccarda; entrambe le opere in precedenza erano nella raccolta del conte Giacomo Dei – già date a Bellotti nel relativo inventario -, da dove confluirono al Seminario Vescovile e quindi in deposito al museo feltrino. Risultano di una certa qualità pittorica i brani pittorici delle vesti delle due figure evocate dal fondo oscuro da una luce violenta e cruda che fruga indiscreta ogni ruga dell'epidermide. Cfr. *Museo Civico di Feltre. Catalogo della Pinacoteca*, a cura di F. VALCANOVER, Neri Pozza, Venezia 1954, pp. 56-57, nn. 28, 29 e figg. 30, 31. La prima redazione della *Parca Lachesi* – fra le nove versioni esistenti, non tutte autografe –, nota solo attraverso una fotografia della fototeca del lascito Pudelko all'Istituto Germanico di Storia dell'Arte in Firenze, dovrebbe essere del 1654 o di poco anteriore, redazione più morbida e spirituale di quella, probabilmente posteriore, della *Lachesi* della Staatsgalerie di Stoccarda, firmata e datata 1654, a tre quarti di figura, come anche quella di Feltre (considerata dalla letteratura come derivazione di bottega da quella di Stoccarda, ma che secondo Luciano Anelli potrebbe essere invece dipendere da quella documentata dalla fotografia del Kunsthistorisches Institut fiorentino), ed una luminosità nel volto come nella redazione ovale (un olio su tela poi incollata su tavola ed inserita in una serie di altre pitture tutte dello stesso formato) della sola testa già in Collezione Melzi d'Eril a Vaprio d'Adda – ora in collezione privata a Milano – vista alla fine del

Settecento da Luigi Lanzi assieme alla *Testa di vecchio (Esculapio?)* il quale ne dà conto nella terza edizione della *Storia Pittorica* ove viene trattato un po' più ampiamente Pietro Bellotti «vero e fedel copista della natura». Una versione della sola testa – un olio su tela di cm 46 x 37,5 – si trovava nella Collezione Pollitzer di Trieste essendo ora in collezione privata a Roma, versione di maniera della solita figura e che va a *pendant* con una *Vecchia di profilo* di mano di Giovan Battista Langetti (Genova 1635 - Venezia 1676), alla quale si aggiungono la versione, una replica parziale e tarda, meno segnata e un po' più morbida dell'Accademia dei Concordi di Rovigo (inv. 344) – un olio su tela di cm 49,5 x 41 (Legato Casilini) – databile a prima del 1654 ed iconograficamente da mettere in relazione a quella della Melzi d'Eril, e forse anche debitrice di Ribera attraverso Luca Giordano, e quella passata da Finarte di Milano nel 1977, altra versione di bottega, offuscata da vecchi restauri, e che potrebbe anche competere a Girolamo Noneso. Cfr. [A. ROMAGNOLO], in *La Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi*, cit., pp. 112-113, n. 49; P. L. FANELLI, in *Catalogo della Pinacoteca della Accademia dei Concordi di Rovigo*, cit., pp. 70-71, n. e fig. 108; su Langetti cfr. anche F. MORO, in *Piacenza, terra di frontiera: pittori lombardi e liguri del Seicento*, cit., p. 115; M. STEFANI MANTOVANELLI, in *Genova nell'Età Barocca*, cit., pp. 204-208, nn. 107-110; E. M. DAL POZZOLO, *Pittura veneta*, cit., pp. 276, 279, 281, 286. Si aggiungono infine la redazione già a Padova, in Collezione Prosdocimi, ora in collezione privata a Belluno, e quella di bottega, già Melzi d'Eril, ora in collezione privata piacentina. Cfr. L. ANELLI, *Pietro Bellotti*, cit., pp. 141-171 (*Le Parche*), pp. 144, 148, fig. 115; p. 151, fig. 118; pp. 144, 148, 149, fig. 116; p. 150, fig. 117; p. 153, fig. 121; p. 154, fig. 122; p. 155, fig. 123; p. 158, fig. 125; p. 157, fig. 124; p. 159, fig. 126; p. 170, note 9, 10, 11, 13, 14, 15; L. LANZI *Storia Pittorica della Italia* [...], cit., II, p. 134 e III, p. 319. Le misure del quadro di Stoccarda e quelle del *Filosofo Socrate* di Brescia – redazione giovanile molto più intensa rispetto a quella di Feltre – quasi coincidono, essendo le due figure simmetricamente atteggiate; essi hanno tuttavia subito nel tempo restauri diversi ed indipendenti. Cfr. inoltre A. MARENGO & A. ORLANDO, *Da collezionista a collezionista. Dipinti Koelliker già Melzi, in Pietro Bellotti e dintorni*, cit., pp. 27-32; A. ORLANDO, in *Pietro Bellotti e dintorni*, cit., pp. 56-57, n. 6; EAD., *ivi*, pp. 70-71, n. 12 e 72-73, n. 13; L. ANELLI, *ivi*, pp. 42-45, n. 2; F. ROSSI, in *Il Male. Esercizi di Pittura Crudele*, cat. a cura di V. Sgarbi, Skira, Milano 2005, fig. a p. 161, pp. 333-334, n. 99; ID., in *Luce e ombra nella pittura italiana tra Rinascimento e Barocco. Da Tiziano a Bernini*, cat. a cura di V. Sgarbi, Skira, Milano 2006, pp. 68-69. Per la ricostruzione della raccolta di Giacomo Melzi (1721-1802) – radunata nel corso della seconda metà del Settecento – effettuata da Giulio Melzi d'Eril nel 1973, cfr. *La Galleria Melzi e il collezionismo milanese nel tardo Settecento*, a cura di [G. MELZI D'ERIL], Virgilio, Milano 1973; F. FRANGI, in *Maestri del '600 e del '700 lombardo nella Collezione Koelliker*, cat. a cura di F. Frangi, A. Morandotti, Mazzotta, Milano 2006, pp. 76-79.

⁽⁸⁰⁾ A. CRISPO, *Un Euclide ritrovato di Domenico Marolì*, cit., p. 8, nota 22; L. ANELLI, *Pietro Bellotti*, cit., pp. 291-353 (*Filosofi, matematici, pensatori: la meditazione sul Tempo, sul mondo, sulla morte ...*), pp. 303, 306, 307, fig. 264; p. 320, nota 33; p. 389, n. R89. Il soggetto è strettamente legato alla meditazione bellottiana sulla morte e sul tragico trascorrere del tempo: il grande libro spiegazzato e sfogliato su cui la donna – con un complicato panno sul capo che fa pensare all'evocazione medianica di un'antica sibilla – stava scrivendo con una penna d'oca prima di sollevare gli occhi verso l'osservatore, è appoggiato su un teschio da teatro anatomico, a sua volta posato su un fascio di fogli già scritti. La clessidra in primo piano dipinta con perfezione di prospettiva e di resa pittorica del legno e del vetro sembra essere caduta, come nota Anelli, urtata dai fogli nella foga della scrittura della vecchia visionaria ed ispirata o dalla Filosofia irritata dallo scorrere inarrestabile della sabbia. Nello sfondo oscuro emergono alcuni elementi di una sedia e un biglietto quadrato ripiegato in otto parti appeso al

muro sul quale erano verosimilmente iscritti data e nome del pittore. In una zona eccentrica della composizione, il nodo artificioso delle mani, che si accavallano in una posa a mezzo tesa e a mezzo rilassata e ricevono il riverbero della luce riflessa dal foglio bianco, palesa una lucidità ottica di esecuzione che evoca Georges La Tour.

⁽⁸¹⁾ L. ANELLI, in *Pietro Bellotti e dintorni*, cit., pp. 46-49, n. 3; E.M. DAL POZZOLO, *Pittura veneta*, cit., pp. 285 e fig. 69, 293, 344.

⁽⁸²⁾ TACITO, *Annali*, cura e trad. di A. Arici, UTET, Torino 1969², rist. 1983 («Classici Latini» diretta da I. Lana), pp. 278-279; 302-303.

⁽⁸³⁾ Per Vitellio cfr. *ivi*, pp. 174-177, spec. p. 175, nota 1 (I, 70).

⁽⁸⁴⁾ Per Veranio cfr. *ivi*, pp. 258-259, nota 7 (II, 56).

⁽⁸⁵⁾ TACITO, *Annali*, cit., pp. 278-279 (II, 74).

⁽⁸⁶⁾ *Ivi*, pp. 106-108, nota 5 (I, 16).

⁽⁸⁷⁾ *Ivi*, pp. 278-279 (II, 74).

⁽⁸⁸⁾ *Ivi*, pp. 302-303 (III, 7).

⁽⁸⁹⁾ L. ANELLI, in *Pietro Bellotti e dintorni*, cit., p. 46.

⁽⁹⁰⁾ ID., *ivi*, pp. 48-49. Per un'altra iconografia relativa invece all'indovina Clara cfr. D. DE WITT, in *Jan Lievens. A Dutch Master Rediscovered*, cat. a cura di A.K. Wheelock Jr. con la collaborazione di S.S. Dickey, E.M. Gifford [*et alii*], Bard of Trustees - National Gallery of Art Washington, Washington 2008, pp. 132-133, 291, n. 26.

⁽⁹¹⁾ Si tratta di uno strumento con funzioni di calcolatore stellare, orologio solare e teodolite, con una serie di piatti circolari su cui sono state tracciate le proiezioni stereografiche della volta celeste per particolari latitudini e ove i tre cerchi concentrici rappresentano il *Tropico del Cancro*, l'*Equatore* e il *Tropico del Capricorno*, indicando invece ogni cerchio fuori asse la proiezione di un parallelo, dall'orizzonte al punto dello *zenit*, mentre la serie di archi passanti per lo *zenit* rappresenta le proiezioni dei cerchi perpendicolari all'orizzonte; la terra, ovvero il piatto, è immobile e le stelle, ovvero la rete, le ruotano attorno.

⁽⁹²⁾ A.M. AMBROSINI MASSARI, *Pasqualino Rossi e gli altri*, cit., p. 51. Si considerino altresì di ambiente francese e di mano di Gaspard Gresly (L'Isle-sur le Doubs 1712-1756) gli *Sportelli di libreria* dipinti su tela intorno al 1750 – di cm 113 x 69 ciascuno – ed oggi conservati in collezione privata. Le due tele erano destinate a coprire i due lati dello sportello di una libreria di cui è ancora visibile la toppa ora sigillata. La prima corrisponde al fronte dello sportello – su questo lato lo spazio dello spettatore è invaso da una profusione di oggetti trattenuti da un'asticella – e la trasparenza del vetro lascia intravedere l'interno della libreria, con i suoi volumi, una clessidra ed una *pochette*, il violino da tasca comunemente usato dagli insegnanti di ballo; dietro le legature a piombo il vetro è incrinato. Sull'altra tela è rappresentato il retro dei fogli posti sul fronte – una volta aperta, la porta mostra l'altro lato della realtà con il suo vuoto e la sua oscurità –. I due *pendant* – a lungo attribuiti a Cristoforo Munari (Reggio Emilia 1667 - Pisa 1720), noto pittore di nature morte, prima che un intervento di pulitura consentisse di rinvenire la firma dell'artista apposta sulla legatura metallica sotto lo spartito in pannello raffigurante il fronte della libreria – presentano l'armamentario della *Vanitas* che sovente ricorre nelle nature morte del secolo XVIII, con la clessidra che misura il tempo, la mosca che si è posata sopra una stampa, il vetro rotto ed i fogli gualciti che alludono al consumarsi dell'istante; anche il violino, gli spartiti e le opere grafiche su fogli dagli angoli arricciati e laceri palesano la vanità dei piaceri legati ai sensi; cfr. M. MILMAN, in *Inganni ad arte*, cit., pp. 148-149, n. III.8.

⁽⁹³⁾ A.B. RAVE, in *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*, cat. a cura di A. Emiliani, A.B. Rave, Nuova Alfa, Bologna 1990, pp. 170-171, n. 85; R. ROLI, *Pittura bolognese. 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Alfa, Bologna 1977 («Fonti e studi per la storia di Bologna e delle province emiliane e romagnole», 6), p. 217; F. ARCANGELI, *Nature morte di Giuseppe Maria Crespi*, in «Paragone» 13/149 (1962), pp. 20-32, spec. pp. 31-32 e figg. 21-27.