

Maria di Serbia già nel Duomo di Casal Monferrato, nel quale una figura femminile, come occlusa in un albero d'alloro e circondata di rami, è una evidente ripetizione del motivo di Dafne, se pure chiamato a significare la sofferenza umana che termina nel lauro il giorno della resurrezione, simboleggiata dalla fenice. Cfr. P. D'ANCONA, *Un frammento della tomba di Maria di Serbia, opera di Matteo Sanmicheli* ne *L'Arte*, 1916, pag. 21 e seguenti.

In qualche modo a questo medesimo schema ci riconduce un cassone fiorentino del '400, con Apollo che serra il tronco spoglio di fronde di un lauro, fra i cui rami appare la testa di Dafne (cfr. SCHUBRING, *op. cit.*, n. 155).

32) R. GARRUCCI, *Monum. del Museo Lateranense*, 2 voll. Roma, 1861, tav. XLV, n. 3, pag. 84 e seguenti, cfr. anche OVERBECK, *op. cit.*, pag. 508, *Atlas*, XXVI, n. 18; BENNDORF-SCHÖNE, *Ant. Bildw. in Later. Mus.*, n. 240.

33) CASTIGLIONI, *op. cit.*, pag. 147 e seguenti.

34) ACHILLE TAZIO, pag. 194, 18 e seguenti; LONGO SOFISTA, pag. 281, 2 (Siringa); NONNO, *Dionisiache*, XXI, pag. 24 e seguenti.

35) Va a questo proposito notato come nessun rapporto con le metamorfosi, e quindi col presente studio, abbiano i monumenti di Narciso esaminati da HELBIG, *Rhein. Mus.*, pag. 267 e seguenti.

36) Cfr. CASTIGLIONI, *op. cit.*, pag. 46 e seguenti.

37) G. CALZA, *Notizie degli Scavi*, 1928, pag. 155 e seguenti, fig. 16.

38) W. M. ZWANZIGER, *Dosso Dossi*, Lipsia, 1911; VENTURI, *Galleria Borghese*.

39) HERMANIN, *op. cit.*, tav. XXXIV.

40) Cfr. RICCI, *La Divina Commedia nell'Arte del '500* cit., pag. 112; L. SERRA, *Le gallerie comunali delle Marche*, Roma, pag. 12, tav. 3.

41) Per le notizie storiche del gruppo cfr. NIBBY, *Monum. scelti della Villa Borghese*, Roma, 1832, pag. 82 e seguenti e le opere ivi citate.

Vedi anche C. RICCI, *Bernini in Roma, visioni e figure*, pag. 90 e seguenti.

42) Cfr. A. BERTINI CALOSSO, *Il classicismo di Gian Lorenzo Bernini e l'arte francese* ne *l'Arte*, XXIV, fasc. 5-6, pag. 16, ecc.

43) Sugli elementi — generalmente comuni — ai quali da Ovidio è affidata la narrazione del graduale sviluppo della metamorfosi nel gruppo delle mutazioni in albero, cfr. CASTIGLIONI, *Studi cit.*, pag. 18 e seguenti.

44) A. BERTINI CALOSSO, *op. cit.*, pag. 12 e seguenti.

45) S. LAMI, *Dictionnaire des Sculptures de l'école française sous le règne de Louis XIV*, Paris, 1906.

46) P. DESJARDINS, *Poussin*, Parigi 1906; O. GRAUTOFF, *Nicolas Poussin*, Monaco, 1914, II, pag. 252, n. 160.

47) NIBBY, *loc. cit.* S'ignora ove si trovi presentemente un paese del Moore, con la stessa metamorfosi nella valle di Tempe, già esistente negli intercolumni della medesima sala.

Non esula dal gruppo di codeste derivazioni berniniane, attraverso Poussin, il quadro con Aglauro trasformato in pietra, del settecentista francese I. B. Maria Pierre, al Louvre (sala XVI, n. 701). Un altro Narciso di Poussin è pure al Louvre (sala XIV, n. 731).

48) GIAMPIETRO BELLORI, *Vita di Carlo Maratti pittore*, Roma, 1732, pag. 116.

CONSIDERAZIONI SU FRANCESCO ZUCCARELLI

IL DIPINTO che qui (fig. 1) si riproduce reca tuttora, nella galleria di Glasgow, il nome di Pier Francesco Mola. E infatti esso palesemente echeggia, sia nella scelta del soggetto sia nei modi della composizione, un motivo famigliare al pittore lombardo-romano, che a sua volta l'ebbe probabilmente dal Tassi, dal Saraceni. Come nel dipinto del Museo del Louvre e, più ancora, in quello della raccolta Ojetti a Firenze, ambedue del Mola, il Precursore è raffigurato come sul limitare di una bosaglia, stretto d'attorno da una folla di persone d'ogni ceto. E non mancano nel dipinto di Glasgow, come in quello della raccolta Ojetti, orientali con la testa cinta da un turbante, e un uomo armato a cavallo.

Senonchè, a indicare la pertinenza del dipinto di Glasgow a una tendenza diversa da quella di un neoveneziano del Seicento basterebbe il colorito. Mai il Mola accostò tali tinte squillanti e fredde, come quelle che ci vengono incontro dalla prima figura seduta, con accento affatto accademico, sul davanti: un rosso, un bianco, un azzurro. È ben questo invece un accento del toscano Zuccarelli che forse non tagliò mai del tutto i ponti che lo univano alla peculiare tradizione artistica della sua regione, e insomma non fu mai del tutto saturato dal tono e dal colore veneziani. Ne ebbi la conferma allorquando tornato in Italia (vidi questo quadro nell'agosto del 1928), conobbi l'incisione del Monaco, compresa nella celebre raccolta

di quadri esistenti a suo tempo a Venezia, da lui pubblicata nel 1772. L'incisione che è detta appunto di un dipinto dello Zuccarelli appartenente a un signor Carlo Orsolini corrisponde esattamente al quadro di Glasgow.

È interessante chiedersi in quale epoca della vita dell'artista sorgesse il quadro attualmente a Glasgow. Se guardiamo attentamente alla produzione del pittore, quel dipinto ci appare molto prossimo, quanto alle figure, al "Cicerone che scopre la tomba di Archimede,, nel buen retiro di Sans Souci a Potsdam. Una caratteristica figura di orientale, dove è manifesto il contatto col tiepolismo,¹⁾ ci richiama, nella posa e nel tipo, al quadro di Glasgow. Ora, è utile sapere come il "Cicerone,, non sia che la ripetizione di un soggetto dipinto per il re di Sassonia, tra il 1743 e il 1745, e che questa ripetizione fu, insieme col quadro gemello del "Sileno,, consegnata nel 1747.²⁾ Vi sono nel "Cicerone,, elementi tolti a Salvator Rosa, all'Anesi, al Pannini; nel "Sileno,, sono invece elementi di stile che nettamente richiamano il "Ratto d'Europa,, il "Baccanale,,. Contaminazioni che convincono a muoversi con estrema cautela nel campo della cronologia dello Zuccarelli.

Il quadro di Glasgow è dunque, con qualche probabilità, circa del 1747; e, se il viaggio a Londra nel 1751 ha messo Zuccarelli per la prima volta nell'occasione di ispirarsi agli olandesi, possiamo anche dire che il quadro fu dipinto dopo quell'anno; vi è infatti nella galleria di Dresda una "Predica del Battista,, di Filippo Wouwerman (n. 1416) che ripete, quasi alla lettera, la scena di Glasgow; e, del resto, nell'opera dello Zuccarelli, i ricordi di Wouwerman non difettano, basti ricordare il "Paesaggio con cacciatore,, del Palazzo Reale di Venezia, per convincersene,³⁾ o la "Partenza per la caccia,, del Fitzwilliam Museum. Al Berchem come ispiratore dello Zuccarelli mi pare sia già stato accennato da altri. Mi basti qui di accennare al dipinto del Berchem inciso dal Monaco per la sua nota raccolta ed esistente nel Settecento a Venezia, per documentare ancora una volta quanto gli dovesse lo Zuccarelli.

Ma i dipinti di Venezia propongono a loro volta altri interessanti quesiti. La Haumann, nel suo studio sullo Zuccarelli, li disse ispirati all'Albani. Ora è lecito affermare che l'albanismo sopravvive in gran parte della produzione pastorale del Sei e Settecento; ma è sempre questa un'affermazione di indole troppo generica. Come invece non avvertire le movenze tutte toscane delle figure del "Ratto d'Europa,, ricordanti persino al Furini? e il cortonismo evidente che si scopre persino in quelle anfore e in quella natura morta?

Quanto al "Baccanale,, (che fa il paio col "Ratto d'Europa,, e si deve quindi ritenere contemporaneo a quello) il cortonismo vi è lampante; e basterebbe accennare al taglio del tempietto per aver ragione di sostenerlo. Al cortonismo si aggiungono poi gli influssi dei maratteschi e segnatamente, mi par di vedere, del Chiari.

Un terzo quadro infine dello Zuccarelli, all'Accademia di Venezia, manifesta influssi toscani ed è il n. 860, raffigurante donne che si bagnano in un torrente; anche qui sono un canestro di fiori e un'anfora che ci ricordano al Berrettini e ad A. M. Colonna, ma vi notiamo anche un altro influsso: quello di Giovanni da San Giovanni. Al pittore di Valdarno lo Zuccarelli toglie i larghi volti con gli occhi ridenti di remotissima origine leonardesca, il gonfiarsi caratteristico dei panni.

Orbene vi è un quadro che, per le grandi analogie con quelli veneziani, deve ritenersi eseguito nello stesso tempo. Esso è un Baccanale comparso all'asta presso il Christie a Londra nel 1929; firmato e datato 1744, proveniente dalla collezione del Conte di Yarborough e forse lo stesso che era comparso in un'asta presso il Giroux a Bruxelles nel 1926; oggi in proprietà privata a Milano.⁴⁾ Ritroviamo nel dipinto le stesse palesi vivacissime reminiscenze di materiale mitologico cortonesco, addentellati all'arte di Giovanni Mannozi, all'arte di A. M. Colonna. Ancora nel 1744 dunque, Zuccarelli non aveva dimenticata la Toscana; e non alludo al colore che, come si vide, rimase sostanzialmente toscano fino alle ultime opere, ma alle forme che, in un'epoca di maturità artistica per il pittore,

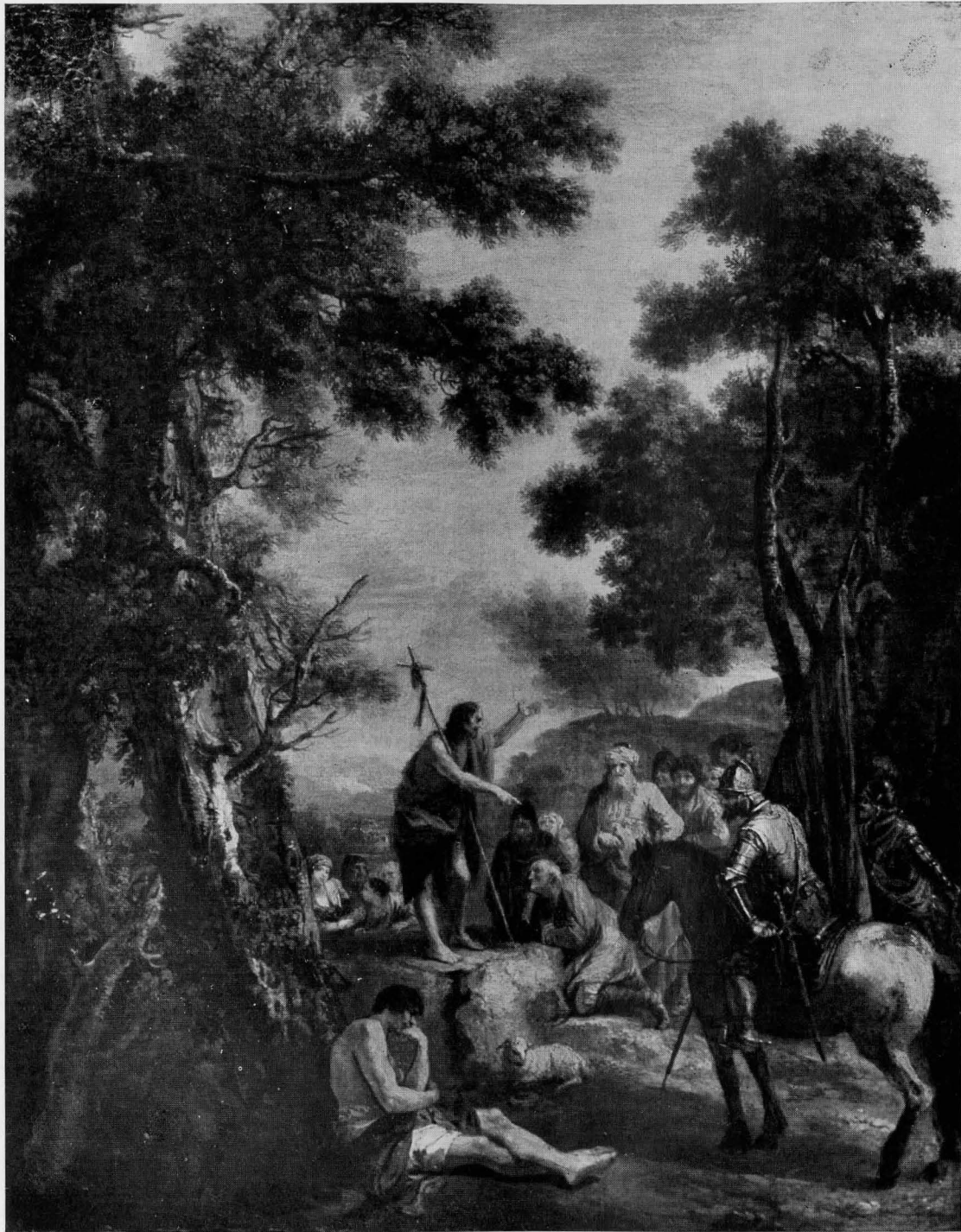


FIG. I - GLASGOW, CORPORATION GALLERIES - FRANCESCO ZUCCARELLI: PREDICA DEL BATTISTA
(Fot. Annan Photographer Glasgow)

continuano a richiamare tipi e caratteri toscani. Il che è del resto confermato anche dal paesaggio di Lady Ludlow a Londra con la data del 1742, che qui si riproduce la prima volta per la cortesia di Sir Robert Witt (fig. 2).

Accanto ai suddetti quadri altri ve ne sono che ci danno di poter stabilire una cronologia dell'opera zuccarelliana.

È certamente anteriore al "Baccanale,, e al "Ratto,, delle Gallerie di Venezia la "Caccia al toro,, conservato nella medesima raccolta. Il tono vi è più deficiente e, per contro, più spiccata l'influenza toscana. Questa maggiore influenza toscana determina una crudezza che a torto, secondo noi, è stata scambiata con un'intrusione di fiamminghismo. Sarebbe stato forse più utile riconoscerci appena quel tanto di fiammingo che pervade anche l'arte toscana del Seicento.

Riassumendo, sono questi i quadri che, secondo noi, si possono far rientrare nel decennio 1740-50 all'incirca.⁵⁾ Non troviamo invece argomenti altrettanto validi per sostenere con la Haumann che i dipinti della collezione Carrara a Bergamo sieno di questo periodo. Gli Zuccarelli di Bergamo hanno carattere prevalentemente pastorale; vi si nota già costituito lo schema che sarà preferito negli ultimi anni del pittore. Il tocco vi è più sicuro; il tono più fuso, più veneziano. Preferirei dunque crederli dipinti piuttosto intorno al 1750 che anteriormente.⁶⁾ Al novero dei lavori bergamaschi di Zuccarelli è da ascrivere la pala del museo di Chiari.⁷⁾ Detta pala viene da Brescia dove la cita a pag. 118 la guida del Chizzola in S. Bartolomeo e precisa trattarsi del Beato Girolamo Emiliani che presenta gli orfanelli alla Vergine. Il quadro è dunque anteriore al 1760, anno in cui quella guida fu pubblicata, e altre opere dovette aver dipinto lo Zuccarelli per Brescia se la stessa guida del 1760 nomina "due paesi con figure piccole,, in casa Barbisoni, a pag. 173. Già nel 1826 il quadro di S. Girolamo Emiliani non si trovava però più nella chiesa bresciana se il Brognoli, a pag. 52, lo citava nella biblioteca della stessa città.

Sono anche molto probabilmente degli anni che chiameremo lombardi i quattro paesaggi e

le sette scene idilliche esistenti presso i Borromeo all'Isolabella, provenienti dalla villa di Senago; già nobilmente pastosi, ancorchè squillanti di azzurri e di rossi.⁸⁾

Posteriori al 1750, come giustamente vide la Haumann, si possono poi senz'altro ritenere i dipinti di carattere apertamente pastorale, conservati all'Accademia Veneziana. Citiamo, tra i più tipici, i numeri 861, 862, 863. Scene prettamente rustiche, e cioè visioni della vita dei contadini, con le case sepolte nel verde e le torri rotonde coperte da tetti a lieve pendenza; opere veramente veneziane, per quel colorito che solo il veneto Zais, ha saputo superare con l'impasto dei più profondi succhi pittorici.

Di quest'epoca — e intendiamo un periodo di tempo larghissimo comprendente circa trenta anni di lavoro e che attende di venire più attentamente vagliato — è lo Zuccarelli più generalmente noto, più facilmente ravvisabile; il pittore entra nel vivo della tradizione veneziana, diventa veneziano d'adozione; e l'esser Venezia divenuta sua seconda patria è confermato dalla sua elezione nel 1772 a presidente dell'Accademia.

L'artista dà e riceve. Così non ci sorprende di trovar nei due stupendi quadri Tiepoleschi nella collezione Albertini, una chiara nota zuccarelliana (e intendo: che passò a Zuccarelli): la villana che incede, come una statuetta di Meissen, reggendo sul capo un'anfora; motivo che si ritrova in un paesaggio della collezione Crespi a Milano. È il tempo in cui lo Zuccarelli anima di *staffages* le architetture di B. Bellotto, di A. Visentini. È il tempo dei due mirabili paesaggi della collezione Treccani, con la "Caccia,, e la "Pesca,,; è il tempo del massimo avvicinamento allo Zais. Vi è però un quadro dove lo Zuccarelli sembra aver superato le proprie possibilità: è la semplice pastorale di Palazzo Corsini a Roma, dove la pennellata si sfrangia, la luce vibra insolita e insomma si è portati a pensare al più grande pittore veneziano del '700: Francesco Guardi.

Qual fosse, d'altro canto, la pittura del Toscano, occasionalmente, anche in questo tardo tempo insegna il S. Giovanni Battista, *pièce de reception* all'Accademia di Venezia, databile al 1763.⁹⁾



FIG. 2 - LONDRA, COLL. LUDLOW - FRANCESCO ZUCCARELLI: PASTORALE (1742)

Il primo tempo dello Zuccarelli è invece molto più incerto. L'Oretti che citava ¹⁰⁾ "superbi Paesi in casa Burratti di mano del Zuccarelli, ed una seria dei medesimi in casa Bellucci,, a Bologna, scriveva anche: "Essendo egli in fresca età, ed avanzando ogni dì più in perizia, ed in credito, dee ragionevolmente sperarsi che con suo grande onore, e profitto possa render paghe le brame di quanti desiderano sue opere i quali certamente sono in gran numero,, (questo apprezzamento dell'Oretti è importante anche per la datazione tanto incerta che, si propone per i suoi manoscritti: almeno queste righe sullo Zuccarelli è probabile egli le scrivesse in epoca alquanto anteriore alla data che si suole proporre per quei manoscritti dai migliori conoscitori della storiografia artistica bolognese — ad esempio lo Zucchini — e cioè tra il '60 e l'80; infatti nel 1760 lo Zuccarelli non poteva dirsi "in fresca età,, , nemmeno volendo credere ad un complimento).

La Haumann ha cercato di individuare i dipinti appartenenti al primo tempo; essa illu-

stra un paesaggio già presso il Goldmann a Monaco, i due paesaggi di Budapest, i due di Valenciennes. ¹¹⁾ Vede contatti tra il quadro Goldmann e un'incisione dell'Anesi, che ci è tramandato essere stato il primo maestro dello Zuccarelli. Ma questo ravvicinamento non persuade del tutto. Conosciamo l'Anesi per alcuni disegni, a bistro e biacca, conservati agli Uffizi e per uno, del tutto simile, all'Albertina di Vienna. Vi si aprono vedute di Roma con esili alberetti svettanti nell'aria, ai quali il disegno spedito delle frappe concede di imparentarsi più intimamente con la tradizione dei più baldi disegnatori di paese del '600 dal Guercino, dal Cantagallina a Giulio Parigi. Quei certi alberetti compaiono anche nel quadro già nominato, nel "Cicerone,, a Sans Souci, del 1747. Ci sarebbe dunque da diffidare anche di questo elemento che, a tanti anni di distanza, ricompare quando già lo Zuccarelli era lontano dall'Anesi, se il trovarlo in un quadro che riproduce appunto la chiesa di Valdarno nella Pinacoteca di Parma, stupendo di colorito, denso e

grumoso, e diversissimo dal solito Zuccarelli, non fosse un buon argomento per ritenere questo dipinto un'opera giovanile del pitiglianese, anteriore al 1732, anno del passaggio a Venezia. Ma preferiamo mantenere a questa opinione il

¹⁾ Il DELOGU nella sua opera sui *Pittori veneti minori del Settecento*, Venezia, 1930, pag. 121, opina che le figure, nei due quadri di Potsdam, possano essere del Tiepolo. Ma quest'idea, anche se prospettata con l'opportuna cautela del punto interrogativo, non si saprebbe accogliere.

²⁾ Vedi, per queste notizie, HAUMANN: *Das oberitalien. Landschaftsbild des Settecento*, Strasburgo, 1927. E inoltre, H. POSSE, in *Jahrbuch* prussiano del 1931, Beiheft, pp. 8, 22, 23 e 51. La datazione dei quadri di Sans Souci che furono procurati, come quelli di Dresda, dall'Algarotti, mi è stata gentilmente fornita da E. Henschel-Simon che qui ringrazio vivamente. Vedi nell'opera della Haumann le riproduzioni dei due dipinti di Sans Souci e di altri ancora in seguito citati.

³⁾ Riprodotto da G. ROSA in *Rivista d'arte*, XIII, luglio-settembre, 1931.

⁴⁾ Ne discorre la detta ROSA nell'*art. cit.* Vedi anche *Pantheon*, IV, 1929, pag. 439.

⁵⁾ Alla stessa conclusione giunge pure il DELOGU (*Inediti di Zucchi e Z.* in *Rivista di Venezia*, novembre, 1930) considerando un "Baccanale", del 1744 presso il Pelliccioli a Milano, che è poi lo stesso di cui si parla in questo articolo.

⁶⁾ Come nel 1748 e nel 1751, anche nel 1749 il pittore si trovava in contatto con Bergamo secondo un documento che anche gli ultimi biografi dello Zuccarelli — la Haumann e il Delogu — hanno trascurato. Nel 1749 il Conte Giacomo Carrara offre al pittore di fare

carattere di ipotesi. Anche se il ritrovare, oltre al resto, nel dipinto le figure foggiate nel modulo del Mannozi ci induca a ritenere quest'opera di poco anteriore, e quasi precorritrice, della veneziana "Caccia del toro",¹²⁾

WART ARSLAN

una S. Lucia e una S. Apollonia quali laterali di un trionfo della Croce che avrebbe dipinto il Cignaroli per la Prepositurale di S. Martino di Alzano; ma non se ne fece nulla perchè i due artisti richiesero somme troppo elevate. Cfr. A. PINETTI, *Notizie e documenti sopra alcuni quadri della Parrocchia d'Alzano*, Bergamo, pag. 9 e seguenti.

⁷⁾ Illustrata dalla ROSA, *art. cit.*

⁸⁾ La Haumann e il Delogu ne citano due soltanto; sono quelli che probabilmente i due autori videro riprodotti dal MALAGUZZI VALERI nella *Rassegna d'arte*, del 1914.

⁹⁾ Non vedo, con la Haumann, dove sia il cortonismo nella figura e nel paesaggio di questo quadro; e nemmeno che cosa abbia a che vedere col "Riposo durante la fuga in Egitto", (n. 480) della stessa collezione.

¹⁰⁾ *Notizie de professori*, IX, pag. 288; e pag. 287.

¹¹⁾ I quadri di Valenciennes creduti anche da Delogu dello Z. ci sembrano oltremodo dubbi.

¹²⁾ Sarebbe certamente interessante ritrovare la Maddalena e il S. Girolamo esposti a Firenze nel 1729, secondo una *Nota de' quadri e opere di scultura esposti per la Festa di S. Luca, ecc.*, Firenze, 1729, pagine 13 e 15. Non crediamo, col Delogu, di mano dello Zuccarelli i disegni 5269 e 6270 del Gabinetto delle stampe agli Uffizi, che sono invece dell'inizio dell'800 come attestano persino le mode e certi atteggiamenti neoclassici. E dubbi i numeri 6273, 6274, 6281, 6280, 6316; il 6271 sembra ispirato da Wouwerman (vedi sopra), il 6284 (Caino e Abele) mostra caratteri ricceschi.

ANDREA ORCAGNA ARCHITETTO

ANDREA ORCAGNA architetto, già esaltato dai suoi contemporanei, — Franco Sacchetti, nei brutti versi del *Capitolo sul Tabernacolo di Orsanmichele*, giudica il tabernacolo l'opera più bella del secolo —, ebbe nei *Commentarii* di Lorenzo Ghiberti una lode, che oggi possiamo stimare eccessiva, di fronte alle reali qualità dell'artista.

Il Ghiberti definì infatti l'Orcagna "singolarissimo uomo... e nobilissimo maestro, perito singularissimamente nell'uno genere e nell'altro", (nella pittura e nell'architettura).

Il Vasari, nella prima edizione delle *Vite*, esaltando il multiforme ingegno di lui — pittore, scultore, architetto, ed anche poeta — lo disse valente in tutte le arti: per l'architettura lo attesta il tabernacolo di Orsanmichele, ch'è l'unica opera architettonica dell'Orcagna, ricordata fino alla metà del secolo XVI.

Nella seconda edizione delle *Vite*, il Vasari, come per altri artisti, tese ad ampliare la vita dell'Orcagna, fornendo maggiori notizie biografiche, ed accrescendo l'elenco delle sue opere: per quelle di architettura, accanto a notizie