©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

FIG. I – EPINAL, MUSEO DIPARTIMENTALE DEI VOSGI – MARCO E SEBASTIANO RICCI: MONACI TENTATI DAL DEMONIO

LA MOSTRA DI MARCO RICCI A BASSANO

L'INTERESSAMENTO della critica per l'arte di Marco Ricci è venuto crescendo, in questi ultimi tempi, in misura singolarmente notevole, stimolato dall'ampiezza dei problemi che si venivano progressivamente prospettando. Man mano che si procedeva, infatti, all'opportuno vaglio delle opere autografe dalle moltissime altre indebitamente riferite all'artista (quello di Marco Ricci, si sa, è stato per gran tempo una specie di " nome di comodo ,, per una parte della pittura di paesaggio settecentesca), il tradizionale apprezzamento delle qualità della sua pittura si faceva meno generico e, nel contempo, si acquisiva consapevolezza della posizione nodale che tale pittura occupa rispetto agli sviluppi del paesaggismo e del vedutismo veneto del secolo XVIII.

Entro la folta messe di contributi critici recenti sulla pittura riccesca si sono incrociate ipotesi assai diverse, su questioni anche fondamentali (di relazioni culturali, di cronologia ed ancora di attribuzione) che restavano pertanto aperte alla discussione: anche per questa relativa indeterminatezza, a quei contributi non aveva ancor fatto seguito uno studio di carattere generale, monografico, sull'artista.

La mostra che, in questo autunno, è stata organizzata a Bassano del Grappa dal direttore del locale Museo Civico, il prof. G. M. Pilo, il quale aveva già più volte e validamente contribuito alla conoscenza dell'argomento, ha avuto la sua più rilevante motivazione proprio in rapporto a codesta situazione degli studi: riunendo in un insieme organico un cospicuo numero di dipinti, di disegni e di incisioni del Ricci, il Pilo ha inteso istituire quella " prova di collaudo ,, che potesse alfine consentire, mediante il riscontro diretto delle opere, una probante risoluzione delle varie questioni per le quali l'arte del Ricci presentava ancora tanti aspetti problematici.

Il compito si prospettava obiettivamente tutt'altro che facile e di certo esito: lo stesso Pilo — nell'ampliamento del suo saggio introduttivo, redatto, per la seconda edizione del Catalogo, a mostra chiusa e che ha pertanto già il significato di un primo bilancio della manifestazione — afferma che il Ricci resta " personaggio sfaccettato come pochi, per la brillante complessità di cultura, l'imprevedibile, e a momenti angosciosa, irresolutezza intellettuale ,,; aggiungendo poi che si presenta " nel giro di un percorso, che non fu poi molto esteso nel tempo, nell'apparenza di quattro almeno persone diverse, diresti addirittura vicendevolmente estranee, e di fatto comunicanti per l'unico tramite sottile, e spesso beffardamente sfuggente, di confessioni inconscie, cadenze segrete ed inavvertite ,,.

Tuttavia, dalla visione d'insieme di quel percorso, che la mostra delineava in modo esauriente e abbastanza giustamente proporzionato nei suoi varî momenti (salvo per quanto riguarda l'attività dell'ultimo decennio, un po' troppo estesamente documentata), son risultati infine stabilmente definiti alcuni tratti essenziali della fisionomia dell'artista.

Si ha, in primo luogo, piena conferma della fondamentale e quasi esclusiva importanza che, nella fase iniziale della sua carriera, dopo gli avvî sotto l'influsso del Tempesta ed in parallelo con il modesto Pedon, ebbero gli esempi del Rosa, quali gli si presentavano sia per la mediazione di Anton Francesco Peruzzini (in rapporto con il quale egli potè essere ad Ancona, verso il 1703–4, come pensa il Pilo, ma anche più probabilmente a Firenze, come ora suggerisce la Gregori, in " Paragone ,, n. 167, p. 26), sia anche per conoscenza diretta, appunto a Firenze, ove Marco era stato dal 1705 con lo zio Sebastiano, collaborando con questi per la decorazione di Palazzo Marucelli. Dipinti come quelli del Museo Civico di Padova (nn. 9 e 10 della mostra) o delle raccolte Morandotti e Christoff (nn. 8 e 11) mostrano la più piena adesione al mondo immaginativo rosiano, del quale il Ricci era pronto a cogliere prevalentemente l'interesse per gli aspetti fenomenici della natura e le venature di romantico incanto, ancora di stampo dughettiano. Una conferma *a posteriori* della consonanza dell'arte del Ricci con quella del Rosa è data sintomaticamente dal favore da lui incontrato in

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

FIG. 2 – OXFORD, ASHMOLEAN MUSEUM – M. RICCI: PAESAGGIO CON FIGURE E UN SOLDATO

Inghilterra, dove si era recato dal 1708, al seguito di Lord Montague ed in compagnia di Giannantonio Pellegrini, e dove appunto già allora aveva cominciato a formarsi il " mito ,, di Salvator Rosa: carattere ancora schiettamente rosiano hanno invero le prime opere del tempo inglese, i tempestosi paesaggi della Temple Newsam House di Leeds (che convalidano la restituzione al Ricci delle due ' Marine ' della Pinacoteca Nazionale di Bologna) e le battaglie, dello stesso museo di Leeds, in base alle quali si è potuta ricostruire l'attività del Ricci appunto come battaglista.

Per converso la mostra ha ridimensionato l'influsso esercitato sul nostro pittore dal Magnasco: negato da taluni (come l'Ivanoff, che si è però poi ricreduto) nonostante l'evidenza di fatti documentati — ad es. la collaborazione tra i due artisti in un ' Paesaggio ' del 1705, nel quale intervennero anche il livornese Bianchi ed il van Houbraken, meglio noti come autori di nature morte — ed invece amplificato dal Fiocco, tale influsso risulta alfine come una componente marginale i cui esiti, rileva poi bene il Pilo, furono " semplicemente il dileguo ,, di quella fonte d'ispirazione. Basta vedere come nei dipinti con le ' Tentazioni di S. Antonio ' e la ' Comunione di S. Gerolamo ' del museo Civico di Padova ed in quello con i ' Monaci tentati dal demonio ' del Museo di Epinal (*fig.* 1), presente alla mostra (n. 26), tutti eseguiti in collaborazione con Sebastiano, il riferimento magnaschesco si limiti ad una generica concitazione luministica e ad una non meno generica consonanza tematica.

Tra codesti punti di riferimento il Ricci tentava intanto di venire a capo d'un suo modo personale; del Rosa, s'è visto, gl'interessava l'approccio al dato fenomenico naturale, e punto le pretese moralistiche, così come lo lasciarono sostanzialmente indifferente le drammatiche fantasticherie del Magnasco: il suo percorso genuino si veniva cioè svolgendo, pur tra ripensamenti ed impacci, sulla vena di una cordiale e sensitiva attenzione per la natura, da cogliere nei suoi aspetti veridici. Ad essa si ricollegano, in fondo, perfino quei singolari dipinti, eseguiti in Inghilterra, che rappresentano le ' Prove dell'opera , (nn. 28 e 29), nei quali la resa arguta delle scenette di costume, sotto una luce fluida che ne rileva la vivacità, è già d'un Longhi *ante-litteram* ed interesserà di certo un Hogarth. Ed ugualmente nelle scenografie, quell'accento che è stato definito neo-palladiano non altro voleva essere che l'intenzione di ricreare, in quelle, un rapporto ambiente-natura di cui egli riconosceva i precedenti nella cultura figurativa veneta del Cinquecento e che, in altri momenti, gli verrà suggerito dalle replicate meditazioni sulle stampe di Boldrini e di Campagnola da Tiziano.

Si concretava così, sollecitata anche dalla conoscenza della pittura di paesaggio olandese, che aveva in parte temperato le prime suggestioni rosiane, la " disposizione di Marco alla verità oggettiva ,, , che caratterizzerà i suoi momenti migliori, dalla ' Passeggiata a St. James's Park ' di Castle Howard ai due ' Paesaggi ' del Museo Nazionale di Varsavia (nn. 30 e 31), alla bellissima ' Marina con il molo ' del Museo di Padova (n. 34), ai ' Paesaggi ' della Galleria di Dresda (nn. 45 e 46), a quello delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (n. 39), fino alla apertura su di un senso più grandioso della natura nel ' Paesaggio ' di Windsor Castle (n. 58), ove la " stagione ,, non è più pretesto per l'allegoria, ma è resa nella sua realtà temporale.

Nella parte che documentava questa fase dell'attività del Ricci la mostra di Bassano prendeva più largo respiro, riuscendo ad assolvere assai bene il suo scopo essenziale: che era, in sostanza, quello di precisare come, nei momenti qualitativamente più felici della pittura riccesca, sia possibile ravvisare un orientamento già nuovo della pittura di paesaggio, indirizzato verso una poetica appunto della " verità oggettiva ,, e che, scostandosi subito dagli intenti documentaristici d'un Carlevarijs, è di fatto un netto precorrimento (e assai giustamente lo sottolinea il Pallucchini, nel suo saggio " Caratteri di Marco Ricci ,, che pure è premesso al Catalogo della mostra) delle ricerche d'un Canaletto.

Resta, è vero, da accertare fino a qual punto il Ricci abbia avuto piena consapevolezza di quella poetica: la circostanza, spesso riferita, del suo periodico recarsi in campagna per rialimentare la sua ispirazione e " rinnovare le immagini... che stando in città si andavan perdendo ,, non vuol certo dire che egli dipingesse *sur le motif*, il che invero non risulta che egli abbia mai fatto; e però denota comunque un atteggiamento moderno, che con la realtà fenomenica intratteneva una relazione più stretta di quella fin'allora consueta. In rapporto a ciò assume particolare

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

significato il frequente ritorno del Ricci sugli stessi motivi, in specie nei numerosi disegni (*fig.* 2) e nelle acquaforti: di queste era finalmente esposto, a Bassano, il "corpus" completo, comprese le "prove" appartenenti alla raccolta di quel Museo Civico, assai interessanti proprio per analizzare come, attraverso le varie fasi operative, l'artista tendesse a rendere più precisa e "veridica" la scansione luministica della veduta.

Nell'ultima fase della sua attività, e particolarmente dopo un viaggio a Roma, Marco Ricci si dedicò anche alla esecuzione di quadri di rovine: si tratta spesso di composizioni eseguite in collaborazione con Sebastiano, e nelle quali la parte spettante a Marco è in funzione complementare ad idee compositive nelle quali prevale la più complessa cultura pittorica dello zio (ad es. nei dipinti dei Musei di Birmingham e di Vicenza e di Windsor Castle, nn. 59, 62, 64); nelle opere del tutto autografe, invece, Marco non sa sottrarsi a suggestioni di tono pittoresco, se non talvolta addirittura genericamente emblematico, del tema: sì che il voler considerare queste opere precorritrici del Pannini o perfino del Piranesi ci pare affatto improprio, come d'altronde sufficientemente dimostravano le due incisioni di quest'ultimo esposte nella sezione della mostra dedicata al "seguito" del Ricci.

FIG. 3 – BELLUNO, MUSEO CIVICO – M. RICCI: SCENA DI FANTASIA

Piuttosto in quei dipinti si manifesta quella inappagata ansia di affinamento formale che portò infine l'artista a mirare, contraddicendo se stesso, ad una rarefatta stilizzazione: sarebbe stato bene anzi, anche in sede di mostra, distinguere meglio questo momento del Ricci, cercando di rilevare le interferenze che sicuramente esercitò allora sull'artista la cultura arcadica.

Tutto ciò è particolarmente palese nella copiosa produzione di tempere su pelle di capretto. Alla mostra ne erano presenti più d'una trentina, alcune delle quali dimostravano come il Ricci abbia saputo giovarsi di quella tecnica, che consentiva una straordinariamente limpida liquidità atmosferica, per ottenere una più briosa trascrizione dell'aspetto fenomenico della veduta, esaltandone anzi poeticamente la naturale freschezza di luce. Furono però momenti rari, chè accanto ad opere di così alto livello (come quelle di Windsor Castle nn. 81 e 86, delle Gallerie dell'Accademia di Venezia n. 85, del Museo di Belluno n. 91 (*fig.* 3) e di collez. Vitali n. 80), molte altre — e di qualcuna di queste anche l'attribuzione necessiterà di ulteriori conferme — mostrano invece proprio un ammanieramento delle doti genuine del Ricci intento a ripetersi; il ritrovato tecnico resta allora quasi soltanto un espediente per produrre effetti di una raffinatezza convenzionale, che sfiora la leziosaggine: sì da giustificare spesso l'autore ottocentesco che le definiva "arnesi galanti".

Un altro notevole contributo della mostra di Bassano è stato quello di aver proposto soluzioni più persuasive della questione della distinzione tra gli interventi di Marco e di Sebastiano Ricci nelle opere di collaborazione: la conferma della assoluta preponderanza di Sebastiano, già avvertita dal Salmi, nel grandioso 'Paesaggio con le lavandaie' del Museo Revoltella di Trieste (n. 42) e la più attenta lettura di opere come quelle di Padova e di Epinal e quelle con rovine, già citate, confutano finalmente il rigido criterio discriminativo per cui si assegnavano all'uno le sole parti paesistiche ed all'altro le parti figurate, e concorrono ad illustrare meglio le qualità che il Ricci senior aveva pure come paesista, ribadite nella pala di S. Alessandro della Croce a Bergamo, eseguita nel 1731 e cioè un anno dopo la morte di Marco. Sui rapporti tra Marco e Sebastiano la mostra non poteva certo dare altro che contributi parziali, rimettendo ad altra sede l'esame degli interventi di Marco entro i complessi decorativi di Sebastiano: comunque, essendo i due aspetti del problema collegati tra di loro nel modo più stretto, sarebbe stato opportuno almeno tentare di chiarire — presentando qualche opera di cavalletto di Sebastiano — come in quei complessi si realizzasse l'accordo espressivo tra le parti dei due artisti.

La mostra ha avuto sede nel Palazzo Sturm, una pregevole costruzione settecentesca che il Barone G. B. Sturm von Hirschfeld ha lasciato in legato al Comune di Bassano e che è stata recentemente restaurata a cura della Soprintendenza ai Monumenti del Veneto: essa sarà destinata ad ospitare altre manifestazioni di carattere culturale, anche in rapporto alle esigenze di rinnovata sistemazione delle raccolte del Museo Civico di Bassano.

O. Ferrari