

PICTOR DEPICTUS

RITRATTI E AUTORITRATTI DI ARTISTI
DAL 1785 AL 1840



PICTOR DEPICTUS

**RITRATTI E AUTORITRATTI DI ARTISTI
DAL 1785 AL 1840**

Orsini
arte e libri
MILANO

Un sentito ringraziamento a Francesca Valli, Diego Gomiero, Stefano Grandesso e Roberto Grasselli per il loro prezioso contributo alla realizzazione di questo catalogo.

Restauri a cura di:

Daniela Barca, Novara

Manuela Belli, Roma

Andrea Cipriani, Firenze

Giovanni e Simone Giannini, Firenze

Paolo Malvisi, Novara

Crediti fotografici:

Carlo Crozz, Padova-Treviso

Mario Finotti, Novara

Studio Manusardi, Milano

Orsini arte e libri è a disposizione per eventuali diritti d'autore degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare direttamente.

Grafica e impaginazione: Laura Galluzzo

Stampato in 500 copie

nel Settembre 2019

da La Terra Promessa s.c.r.l.

via Enrico Fermi 26

Novara

© Orsini arte e libri 2019

PICTOR DEPICTUS

a cura di Emiliano Orsini



ANTONIO GUALDI

(Guastalla, 1796-1865)

RITRATTO DI TOMMASO MINARDI CON IL TESCHIO, 1827

Olio su tela, 83 x 62,5 cm

Firmato e datato in basso a destra: “Antonio Gualdi 1827”

Esposizioni: *L'officina neoclassica. Dall'Accademia de' Pensieri all'Accademia d'Italia*. Faenza, Palazzo Milzetti, 15 marzo – 21 giugno 2009.

“Verso il 1813, a dieci anni dal suo trasferimento dalla nativa Faenza a Roma, Tommaso Minardi, in quel periodo sperimentatore di nuovi confini espressivi del linguaggio neoclassico che sembrano anticipare la nuova sensibilità romantica, si è autoritratto nella soffitta dell'ultimo piano di Palazzo Corea, cedutagli in so di studio e insieme di abitazione da Felice Giani, il grande genio irregolare che incantava le giovani generazioni. In questo dipinto, diventato famoso perché sembra rappresentare in anticipo sui tempi la condizione esistenziale e la malinconia dell'artista romantico, egli ha inteso restituirci un'immagine fedele e intima di sé affidata alle piccole dimensioni che racchiudono però, nella resa fedele e affettuosamente analitica dell'ambiente *bohémienne*, tutto un mondo. Un mondo che riflette le ansie dell'artista venticinquenne, ‘conscio della propria privilegiata diversità’, quando confessava di diventare ‘sempre più desideroso e nella solitudine’” (Mazzocca 2018).

Quel giovane “sentimentale e dolente [...] alla deriva sul suo materasso” come lo descrive Anna Ottani Cavina (1979) nell'*Autoritratto* confluito nella raccolta degli Uffizi, trascorsi quasi quindici anni, è diventato un artista affermato e affida all'allievo e conterraneo Antonio Gualdi il compito, arduo ma magistralmente assolto con le necessarie indicazioni dello stesso Minardi, di aggiornare la sua immagine di “saturnino intellettuale romantico” (Leone 2009), abbandonando idealmente la sofferta ma rassicurante retroguardia rappresentata dal suo giaciglio di fortuna per affrontare lo sguardo del mondo con una rinnovata consapevolezza.

Minardi non stringe più nel pugno il matitatoio, che avrebbe potuto scegliere per farsi rappresentare in maniera canonica, ma tra tutti gli oggetti affastellati nella soffitta porta con sé il teschio, che non giace più anonimamente alla sua sinistra ma guadagna il centro della composizione, accentuando la caratterizzazione iconografica in senso romantico e letterario del ritratto.

Il dipinto risente certamente della lezione dei nordici, che, mediata da Giani,

influenzò Minardi durante la straordinaria stagione dell'Accademia de' Pensieri, non solo per la presenza del teschio come nell'*Autoritratto* di John Flaxman (1779, Londra, University College), ma anche per la particolare posizione da pensatore rodiniano *ante litteram*, già sperimentata da Richard Cosway (Detroit, collezione privata) e, più in generale, per l'espressione intensa dallo sguardo vagamente allucinato che incontra Fuessli e James Barry.

La particolare iconografia del ritratto alimenta anche un'ipotesi interpretativa che intreccia la vicenda autobiografica del pittore e il suo culto quasi maniacale per la figura di Raffaello, complice il biennio (1819-1821) trascorso a Perugia come direttore dell'Accademia di Belle Arti di Perugia e le visite frequentissime all'affresco dell'Urbinato nella Cappella di San Severo di cui stilò anche una particolareggiata relazione in vista di un possibile restauro. Nel 1821 Minardi fu richiamato a Roma per iniziare ufficialmente il suo lavoro all'interno dell'Accademia di San Luca, istituzione a cui dedicò oltre trent'anni della sua vita. Ma non fu semplice per il pittore ottenere la cattedra della scuola di disegno, lasciata vacante dopo la morte di Luigi Agricola, per la ferma opposizione alla sua nomina da parte dei professori anziani, su tutti Camuccini e Wicar. Servì l'intervento personale di Antonio Canova per sbloccare l'impasse e permettere a Minardi di fregiarsi del titolo che aveva inseguito con ostinazione. Da subito l'artista mostrò un'autentica devozione per il suo incarico che svolse sempre con inappuntabile professionalità, facendosi anche promotore di una riforma del programma di insegnamento. Nel 1827, anno in cui fu anche realizzato questo ritratto, fu per lui un duro colpo sentirsi accusato dal solito Camuccini, che nutriva probabilmente un'avversione verso Minardi fin dai tempi in cui, giovanissimo, abbandonò la sua scuola per abbracciare le sperimentazioni gianesche, di essersi introdotto di notte nelle sale dell'Accademia per correggere gli elaborati dei suoi allievi al concorso del nudo. Minardi riuscì efficacemente a dimostrare la sua innocenza ma rimase certamente scottato perché era stata messa in dubbio la sua lealtà verso un'istituzione a cui aveva invece sempre dedicato tutto se stesso.

Questo spiacevole episodio potrebbe aver indotto nel pittore la necessità di rilanciare con forza il suo ruolo e la sua immagine in seno all'Accademia e, più in generale, di celebrare il suo sodalizio con l'istituzione, evocata nel ritratto dalla presenza del teschio, che, venerato e custodito gelosamente in una teca all'interno dell'Accademia, era creduto di Raffaello, al quale, sfruttando la duplice valenza simbolica, Minardi potè tributare anche il suo personalissimo omaggio.

Per realizzare un'opera così densa di citazioni autobiografiche e rimandi simbolici, Minardi scelse Antonio Gualdi, che evidentemente reputava il più indicato tra gli allievi a recepire le sue indicazioni e a tradurle sulla tela secondo

le più aggiornate suggestioni romantiche. Gualdi, giunto a Roma nel 1824 dopo un proficuo alunnato sotto Pietro Benvenuti e qualche buona prova offerta tra Parma e Firenze, non tradì le aspettative di Minardi, con cui lavorava a stretto contatto da quasi tre anni. In questo periodo di intensa frequentazione “il tema socratico del maestro e dell’allievo, del dialogo intimo tra precettore e filosofo”, tanto caro al pittore faentino, declinato più volte in carriera come nell’*Omero cieco in casa del pastore Glauco*, poté compiutamente realizzarsi. E proprio “nel concetto della conoscenza, della trasmissione del sapere, nell’essenza della compartecipazione di stati profondi, nella condivisione intima di valori psicologici e sentimentali tra docente e discente” (Leone 2009) si riconoscono le fondamenta su cui Gualdi costruì il suo capolavoro.

Riferimenti bibliografici: A. Ottani Cavina, in *L’età neoclassica a Faenza 1780-1820*, catalogo della mostra, Bologna 1979, pp. 113-114; S. Susinno, in *Disegni di Tommaso Minardi (1787-1871)*, catalogo della mostra, Roma 1982, pp. XIX, 174-175; A. Ottani Cavina, *Felice Giani 1758-1823 e la cultura di fine secolo*, Milano 1999, I, pp. 58-59, 61; C. Mazzarelli, scheda in *Maestà di Roma. Universale ed Eterna Capitale delle Arti*, catalogo della mostra, Milano 2003, I, p. 324; F. Leone, *L’officina neoclassica. Dall’Accademia de’ Pensieri all’Accademia d’Italia*, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo 2009, pp. 45-46, 70, 77; F. Mazzocca, in *Romanticismo*, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo 2018, pp. 244-245; E. Lissoni, scheda, ivi, p. 344.



Tommaso Minardi, *Autoritratto*, 1813 circa, Firenze, Gallerie degli Uffizi



Bonelli a Niccolò Donni
il ritratto del amico.
La sera 4 Dic^{bre} 1818. Roma.

(?) **BERETTA**

RITRATTO CARICATURALE DI TOMMASO MINARDI, 1815

Matita su carta, 240 x 190 mm

Firmato, datato e iscritto in basso: “Beretta a Minardi dona / il ritratto del amico / la sera 7 Dice.bre 1815. Roma”

Esposizioni: *L’officina neoclassica. Dall’Accademia de’ Pensieri all’Accademia d’Italia*. Faenza, Palazzo Milzetti, 15 marzo – 21 giugno 2009.

L’enigmatico Beretta, al quale non è stato ancora possibile associare un volto e tantomeno una storia, è a noi noto solamente per aver firmato questa allegra caricatura di Tommaso Minardi, che viene ritratto intento a delineare quella che sembra essere un’allegoria della Giustizia.

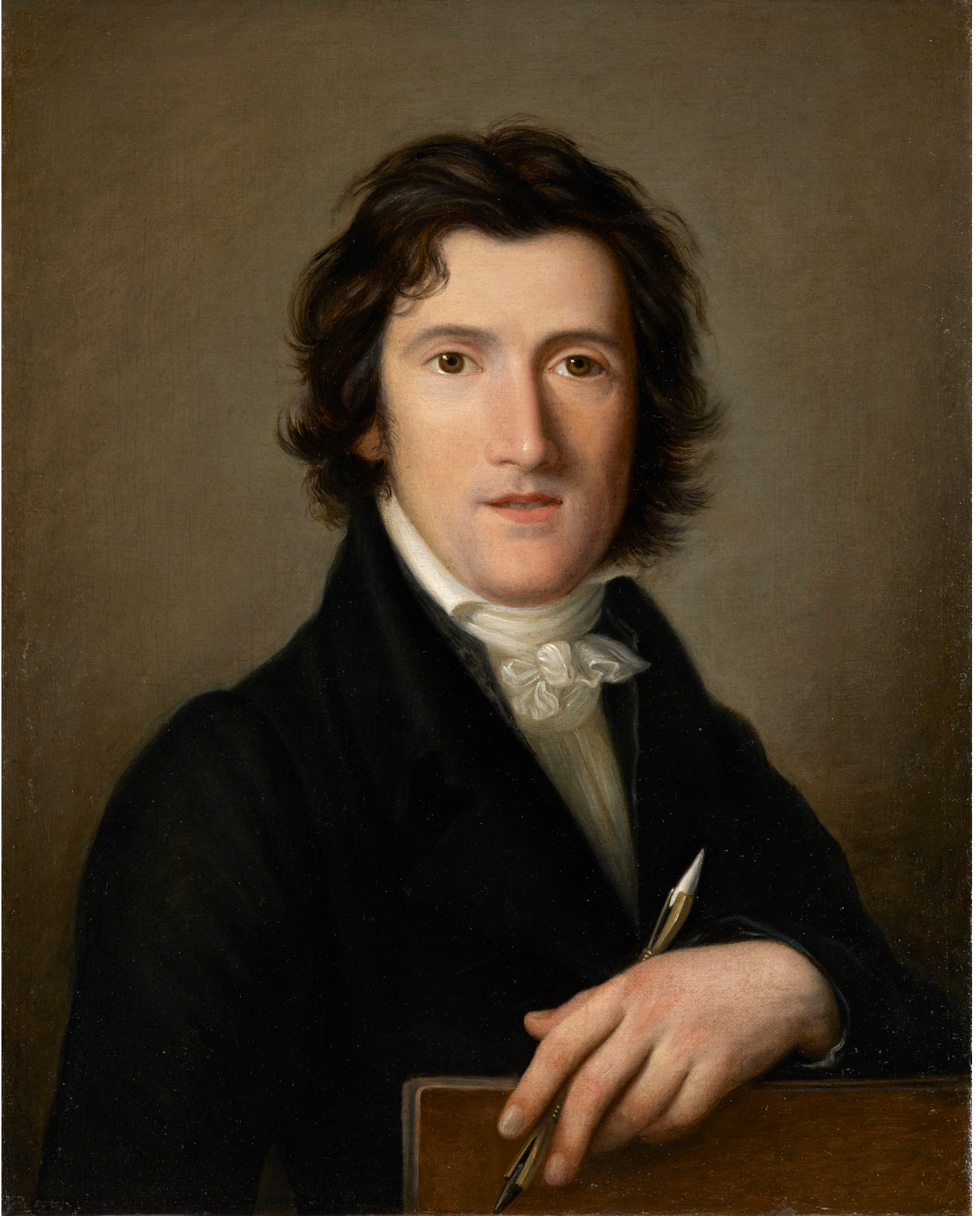
La presenza stessa di Beretta al fianco di Minardi e la precisa collocazione spazio-temporale del disegno, realizzato a Roma la sera del 7 dicembre 1815, come riporta l’iscrizione presente sul foglio, inducono a ritenere che il ritratto sia stato realizzato durante uno dei frequenti consessi serali in cui gli artisti si riunivano per dare vita a esercitazioni di gruppo fondate sul disegno, nelle modalità inaugurate da Felice Giani con la sua Accademia de’ Pensieri intorno al 1790 e confluite poi nell’esperienza dell’Accademia d’Italia, come documentato da Pelagio Palagi nell’opera intitolata *La scuola di disegno* del 1810 (Faenza, Pinacoteca Comunale).

Questa testimonianza così intima ed espressiva rivela che le riunioni diventavano l’occasione anche per consolidare “rapporti affettivi, quasi fraterni” (Leone 2009) tra gli artisti. Proprio Minardi, forse il più desideroso di “condividere le sue scelte di arte e di vita con altri giovani artisti allora a Roma” (Mazzocca 2018), era solito sublimare questi legami inserendo “trasfusi nei temi socratici, omerici e via dicendo [...] i tratti fisionomici [...] dei suoi maestri, del ristretto circolo delle amicizie. [...] Al riguardo uno dei documenti più significativi è il grande e precoce disegno con *Socrate e Alcibiade* del 1807, dove compaiono in secondo piano i ritratti, a sinistra, del maestro Giuseppe Zauli, a destra, alle spalle del giovane Alcibiade, del condiscipolo Michele Sangiorgi e, con uno sguardo fisso e allucinato, l’autoritratto dello stesso Minardi, con quelle medesime fattezze che gli darà Hayez nel dignitario col berretto a tronco di cono rappresentato nel frammento della *Morte di Abradate* del 1813 - l’emblema visivo di un’amicizia intensa e artisticamente proficua nata nelle aule dell’Accademia d’Italia di Palazzo Venezia, che entrambi frequentano quali pensionanti” (Leone 2009).

“Dare a un personaggio le sembianze di una persona frequentata - spiega Fernando Mazzocca (2018) - rimanda all’abitudine, da parte dei pittori che, come Hayez o i Nazareni tedeschi, sono stati i protagonisti del delicato passaggio tra Neoclassicismo e Romanticismo, di ritrarsi a vicenda in immagini di gruppo che sono spesso un’orgogliosa dichiarazione nella lotta per un’arte nuova”.

Riferimenti bibliografici: F. Leone, in *L’officina neoclassica. Dall’Accademia de’ Pensieri all’Accademia d’Italia*, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo 2009, pp. 45, 78-79, 84 (fig.); F. Mazzocca, in *Romanticismo*, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo 2018, pp. 244-245.





GASPARE LANDI

(Piacenza, 1756 – 1830)

RITRATTO DI TOMMASO MINARDI, 1821 circa

Olio su tela, 59 x 49,5 cm

Questo dipinto è una versione inedita, emersa di recente, del ritratto che Gaspare Landi eseguì intorno al 1821 per celebrare la tribolata nomina di Tommaso Minardi alla Cattedra di Disegno dell'Accademia di San Luca, dove l'artista faentino aveva frequentato i corsi dello stesso Landi, che fu a capo della Scuola di Pittura dell'istituzione romana dal 1812 al 1827.

Landi doveva aver provato un sincero orgoglio nell'osservare l'ascesa del suo ex allievo per il quale provava affetto e ammirazione, come emerge da una lettera inviatagli da Piacenza il 19 giugno 1824: "Il mio carissimo amico signor Minardi sa che le voglio bene davvero, e non da burla ed ogni momento desidero occasioni che lo potessero convincere di questo sentimento, educato e cresciuto da lui medesimo per le tante belle doti che lo adornano e per un distintissimo ingegno per la nostra bellissima arte". A questo punto della missiva, Landi fornisce un'importante informazione sulla vicenda del ritratto qui presentato: "così, qui dove mi trovo, a coloro che guardano il suo ritratto, non faccio che ripetere l'equivalente delle parole che le ho dette sopra, ma non molto più, perché il molto più non lo sopporterebbe la sua modestia" (Ovidi 1902). Il pittore piacentino era dunque in possesso di un ritratto di Minardi, verosimilmente una versione del dipinto dell'Accademia di San Luca che Landi, seguendo una pratica piuttosto comune, potrebbe aver realizzato per sé con l'intento di mantenere vivo il ricordo dell'amico.

Il primo incontro tra i due artisti è descritto da Guglielmo De Sanctis (1900): "Mi raccontava poi come un tal marchese Terzi, studioso di pittura, solendo frequentare la cappella Sistina – dove Minardi dal 1810 era impegnato a realizzare un grande disegno del Giudizio Universale destinato a essere tradotto in incisione (ndr) -, ebbe quivi occasione di vedere l'incominciato disegno, che egli non mostrava ad alcuno, e tanto a lui piacque, che gli domandò in grazia di visitare il suo studio; e poiché ebbe veduto le sue composizioni, volle che le facesse conoscere anche al Landi, il quale molto le ammirò, e si volse al giovane autore dicendo: 'Io mi vergogno davvero d'essere stato sì lungo tempo senza conoscere un artista di tanto merito'. Ei dunque prese subito a proteggerlo e a divulgarne la fama".

Sempre De Sanctis (ibidem), raccontando dell'affetto con cui anche Minardi

soleva ricordare il Landi, rivela un altro particolare rilevante: Minardi del suo maestro “conservava molti bozzetti ed un bellissimo ritratto fatto a lui stesso, ove la vivace espressione degli occhi e la bocca atteggiata al favellare fanno palese il fuoco che animava il maestro mio nei suoi migliori tempi e che non gli venne meno in età più tarda”. Dunque anche Minardi ebbe per le mani una versione del ritratto, ma non è possibile stabilire se esso corrisponda a quello poi destinato all’Accademia di San Luca, perché l’artista faentino, come e forse più di Landi, avrebbe avuto tutte le ragioni per desiderarne una versione tutta per sé.

Per Minardi Landi era “persona affabile, schietta e senza ombra d’orgoglio” e ricordava “come egli andava dicendo essere pittore, più per forza del caso, che non dello studio” (ibidem). Questa ultima affermazione, qui utilizzata per connotare positivamente il temperamento umile del Landi, verrà ripresa da Minardi con accezione negativa in un testo pubblicato dall’Ovidi (1902) dove il pittore faentino accusava il suo maestro di essere incline “al colorito, senza darsi cura d’altro”, ovvero di trascurare nelle sue opere l’importanza del disegno, nell’ennesima disputa tra sostenitori dell’uno o dell’altro fondamento della pittura.

Resta il fatto che il dipinto dell’Accademia di San Luca, e, di riflesso, il nostro, sia, secondo Grandesso (2000), “tra i più rinomati ritratti di Landi”, per Mellini (1983) financo superbo -, e corrisponda alle qualità che un ritratto doveva possedere per essere efficace secondo i canoni fissati da Giuseppe Antonio Guattani nel 1807: “A chiunque conosce quel ramo d’arte Pittorica, è noto, che la perfezione del Ritratto consiste nel rappresentate con la maggior semplicità possibile una persona, secondo la più gran verità della natura, nelle sue abitudini più familiari, coll’abbigliamento, e col vestito suo solito. Non basta: perché il Ritratto riesca al punto d’illudere, sembra debba essere creato da un pensiero istantaneo dell’artista, come di volo, e nel momento più bello della fisionomia, in cui tutto si sviluppi il carattere del ritraendo”. Anche Mazzarelli (2003) individua l’“un’estrema naturalezza” del ritratto: “Minardi è colto mentre si rivolge verso il pittore, la bocca socchiusa, lo sguardo confidenziale e l’atteggiamento disinvolto, con la mano che si protende lievemente in avanti e si appoggia alla cartella dei disegni” in un esempio vibrante di naturalismo e introspezione psicologica, elementi fondamentali e molto apprezzati dello stile di Landi che nel campo della ritrattistica arrivò a contendere il primato ad Angelica Kauffmann.

Riferimenti bibliografici: G.A. Guattani, *Memorie Enciclopediche Romane sulle Belle Arti, Antichità, etc.*, Roma 1806-1819, II, p. 65; L. Scarabelli, *Opuscoli artistici, morali, scientifici e letterarii. Scritti artistici*, Piacenza 1843, pp. 116,

119; G. De Sanctis, *Tommaso Minardi e il suo tempo*, Roma 1900, pp. 42, 45-46; E. Ovidi, *Tommaso Minardi e la sua scuola*, Roma 1902, pp. 32-34, 224 ss.; G. Incisa della Rocchetta, *La collezione dei ritratti dell'Accademia di San Luca*, Roma 1979, p. 75, n. 293; G.L. Mellini, *L'Antioco e Stratonice di Gaspare Landi e un altro autoritratto*, in "Labyrinthos", II, 1983, p. 32; A. Cera, *La pittura neoclassica italiana*, Milano 1987, tav. 496; S. Grandesso, *Gaspare Landi (1756-1830). Fortuna critica e catalogo dell'opera*, tesi di diploma, Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte Medievale e Moderna, Università degli studi di Roma "La Sapienza", aa. 1999/2000, pp. 195-197 (n. 172); C. Mazzarelli, scheda in *Maestà di Roma. Universale ed Eterna Capitale delle Arti*, catalogo della mostra, Milano 2003, I, p. 308; V. Sgarbi (a cura di), *Gaspare Landi*, catalogo della mostra, Milano 2004, pp. 166-167 (figg.).



GASPARE LANDI

(Piacenza, 1756 – 1830)

AUTORITRATTO CON IL MARCHESE GIOVAN BATTISTA LANDI SUO MECENATE, 1792 circa

Olio su tela, 37,5 x 56 cm

Il marchese piacentino Giovan Battista Landi fu una delle figure centrali della vicenda artistica di Gaspare Landi. Intorno al 1780, il nobile concittadino, stregato dall'abilità con cui il pittore realizzò il *Ritratto del marchese Scotti di Fombio a cavallo*, gli offrì la sua protezione e poco più tardi sovvenzionò al giovane artista il soggiorno di studio a Roma.

Durante i primi anni nell'Urbe Landi licenziò molte opere destinate al marchese che valevano come testimonianza per i progressi compiuti. Tra i dipinti inviati a Piacenza ricordiamo *Prometeo sulla rupe* (Monza, Musei Civici), *Paride con la ninfa Enone e Alessandro che dona Camaspe ad Apelle*, quest'ultimo realizzato tra il 1785 e il 1787 su impulso diretto del mecenate che ne aveva suggerito il soggetto. Nel 1790 Landi tornò a Piacenza ed eseguì su commissione del marchese il *Beato Paolo Burali veste Ottavio Sanseverino dell'abito dei cappuccini laici* per la chiesa di S. Maria in Torricella. E' proprio durante questo periodo trascorso in terra emiliana, salvo una breve permanenza a Milano nel 1791, che Landi molto probabilmente dipinse *l'Autoritratto con il marchese Giovanni Battista Landi*. Stefano Grandesso (1999, p. 112) infatti nota che nel fitto carteggio intercorso tra i due durante i primi anni romani dell'artista non ne viene fatta menzione, mentre per Gian Lorenzo Mellini (1993, p. 261) il doppio ritratto "pare non poter varcare il 1795, per la maniera, per i costumi, per l'età che dimostrano i personaggi". Considerando che Landi rientrò a Roma nel dicembre del 1792, in quell'anno, a ridosso della partenza, va collocata la realizzazione del dipinto, forse eseguito nello studio che G.B. Landi gli mise a disposizione all'interno del suo palazzo.

In appendice alla biografia di Landi comparsa nel 1843 in *Opuscoli artistici* l'autore Luciano Scarabelli traccia un elenco delle opere del pittore a lui note e tra i "Quadri esistenti in Roma presso l'avv. Pietro Landi figliuolo del chiarissimo artista" al numero 20 è riportato un "Ritratto del pittore Landi e del marchese suo Mecenate" le cui misure, espresse in palmi romani, coincidono con quelle del dipinto qui descritto, che dunque non fu concepito per essere destinato al marchese come omaggio alla loro amicizia, ma rimase all'autore che lo conservò con affetto per tutta la vita.

Il tono confidenziale che caratterizza l'opera induce effettivamente ad attribuirgli una destinazione privata. "Il gesto affettuoso del marchese Landi - scrive Grandesso (1999, p. 112) - restituisce il clima di amicizia e dimestichezza tra i due. L'assenza della parrucca sul suo capo, con i capelli tenuti appositamente corti per poterla indossare, conferma il tono di intimità privata e di informalità". Mellini (1993, p. 261), inoltre, ha voluto cogliere nell'insolita composizione "un omaggio, per esempio, al Dosso (sul tipo de *Il poeta e la musa* di Londra) e ai suoi platonici arcana".

L'abbraccio affettuoso del mecenate al suo pupillo viene ripreso nel *Ritratto della famiglia di Giovan Battista Landi con autoritratto* (Torino, collezione D'Albertas) che Mellini (ibidem) reputa successivo al doppio ritratto e per il quale si può proporre una datazione intorno al 1798 in coincidenza con il ritorno di Gaspare Landi a Piacenza dopo l'arrivo dei francesi a Roma. La tela, "un po' al di sotto della metà del vero" (Arisi 2004, p. 96), è calibrata su un registro più elevato imposto dall'ufficialità dell'occasione. Il mecenate, che questa volta indossa la parrucca d'ordinanza, arretra di qualche passo ma anche qui non manca di manifestare la propria benevolenza mantenendo la sua mano sulla spalla del pittore al quale riserva anche uno sguardo di sincera ammirazione.

Riferimenti bibliografici: L. Scarabelli, *Opuscoli artistici, morali, scientifici e letterarii. Scritti artistici*, Piacenza 1843, appendice; E. Riccomini, *Un rinnovato confronto e un'appendice documentaria*, in "Un esempio di neoclassicismo romano a Piacenza", a cura di P. Ceschi Lavagetto, Parma 1983, pp. 39-41, n. 13 (fig. 28); G. Mellini, recensione di Aa.Vv., *Un esempio di neoclassicismo romano a Piacenza*, "Labyrinthos", II, 1983, p. 259; A. Cera, *La pittura neoclassica italiana*, Milano 1987, tav. 481; S. Grandesso, *Gaspare Landi (1756-1830). Fortuna critica e catalogo dell'opera*, tesi di diploma, Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte Medievale e Moderna, Università degli studi di Roma "La Sapienza", aa. 1999/2000, pp. 111-112 (n. 59); V. Sgarbi, *Gaspare Landi*, in "Gaspare Landi", Milano 2004, p. 15 (con fig); G. Fiori, *La vita (1756-1830)*, ivi, p. 36; F. Arisi, *Gaspare Landi: autoritratto. Le sue idee sull'arte nelle lettere a Giampaolo Maggi*, ivi, p. 96. S. Grandesso, *Gaspare Landi e la riforma del gusto nella pittura storica*, in "La pittura di storia in Italia: 1785-1870", Cinisello Balsamo 2008, pp. 13, 16-18.





GASPARE LANDI

(Piacenza, 1756 – 1830)

RITRATTO DI ANTONIO CANOVA, 1806 circa

Olio su tela, 45,5 x 33 cm

Questa opera rappresenta una nuova e importante integrazione all'iconografia canoviana e si va ad affiancare ai due celebri ritratti conservati all'Accademia Carrara di Bergamo e alla Galleria Borghese di Roma, in cui Landi raffigurò Canova introducendo minime varianti tra l'una e l'altra redazione, entrambe firmate dall'autore e datate 1806.

Landi non era legato a Canova soltanto da una forte stima personale, tra l'altro apertamente ricambiata, ma anche sul piano artistico il dialogo tra i due si era mantenuto serrato fin dal 1790 quando l'artista piacentino si ispirò alla figura di Amore nella *Psiche stante in contemplazione della farfalla* di Canova (Parigi, Louvre) per il nudo femminile di *Ebe coppiera dell'aquila di Giove* (Brescia, Musei Civici). In pittura, la sovrapposizione dei loro stili era talmente marcata che soltanto in tempi recenti, grazie alla sensibilità di Gian Lorenzo Mellini (2004, p. 50), *l'Amore e Psiche* (Venezia, Museo Correr), da sempre ritenuta opera di Canova, venne restituita a Landi. E' interessante notare come l'artista piacentino, più che in ogni altro momento, attinga dai modelli canoviani, come si vede ad esempio nell'*Edipo a Colono* (1804-1805, già Monaco, Collezione Messinger) e nell'*Alcibiade* (1806, Budapest, Museo Nazionale), con la giovane greca giacente che ricalca la posa della *Paolina Bonaparte* (Roma, Galleria Borghese), proprio nelle opere cronologicamente prossime all'esecuzione dei due ritratti, che fanno da suggello a questo legame prolifico e duraturo.

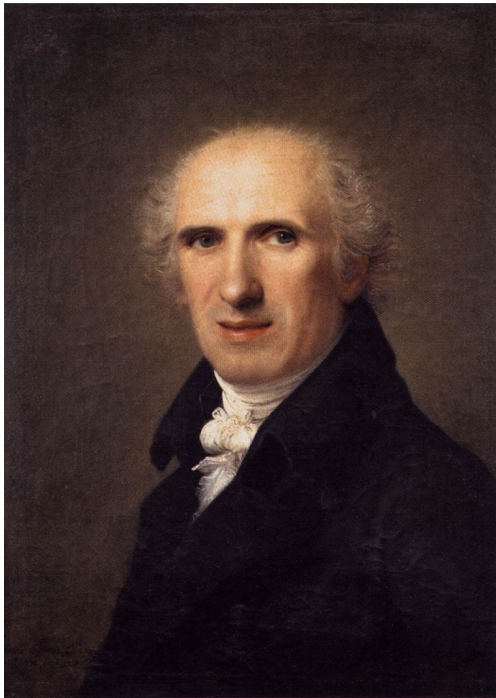
Il ritratto dello scultore qui presentato deriva evidentemente dalla versione dell'Accademia Carrara, da cui riprende la nota di colore resa dal colletto del gilet, che si insinua tra lo jabot e il soprabito, assente invece nel dipinto della Galleria Borghese. Di dimensioni ridotte rispetto al modello, era stato probabilmente realizzato da Landi sulla scia del grande successo ottenuto dai due ritratti che fu documentato da Giuseppe Antonio Guattani in una recensione del 1807 ripresa da Stefano Grandesso: "Non sappiamo che fino ad ora in pittura avvia il Cav. Canova avuto immagine che più lo somigli. Tutto trovasi nell'abito, e nel contegno: in quanto alla maschera, a pennello vi sono espresse le sue parti grandi caratteristiche, la fronte, cioè, gli occhi, il naso, le guance, la bocca, il mento, i capelli. Non basta: la forza del colorito con la magia del chiaroscuro ne fanno (ciò che importa) trapelare dalla Fisionomia lo spirituale dell'anima, quel delicato sentimento ch'egli mette ne' suoi lavori: senza questo, meccanica

sarebbe l'opera, il ritratto non ritratto, e artigiano l'artista che lo dipinse. Ma Roma lo ha veduto e deciso, con fare al magistrale pennello del Sig. Cav. Landi i dovuti elogi: onde superfluo si rende il far loro eco coi nostri" (Grandesso 1999, p. 168).

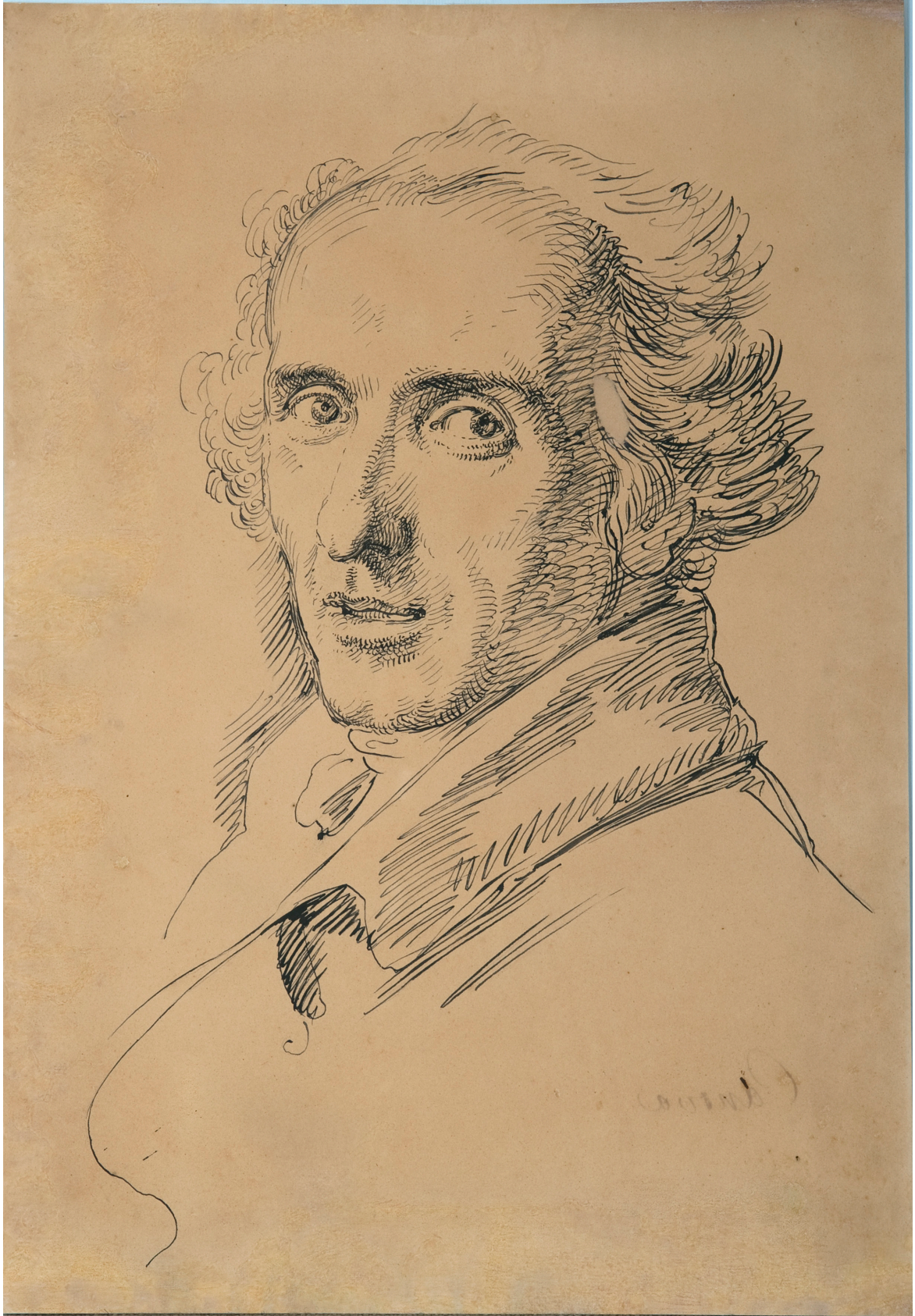
Sempre Grandesso segnala una bella descrizione del Canova di Landi da parte di Michele Rigillo, che riporta anche un aneddoto curioso: "Quello che seduce in esso è l'anima che il pittore ha dato agli occhi, la forza espressiva del taglio della bocca, le sapienti e graduate sfumature di quello sfondo, da cui balza, in un realismo audace, la figura di un volto che vive. Non dimenticheremo mai il rilievo di questa superba rappresentazione del viso umano: sembra più che un quadro una statua [...] Il Landi è uno dei più virtuosi possessori di questa straordinaria facoltà della pittura prosopografica del tempo, e volle farla trionfare anche nel ritratto del Canova, lo scultore che di questa plastica proiettiva della pittura neo-classica dovette essere entusiasta, perché accomunava in un solo ideale rappresentativo le due arti sorelle, che l'accademismo dell'Ottocento non aveva ancora del tutto sottratte all'influenza del realismo classico del Settecento. Si narra che quando il Canova vide per la prima volta questo bel ritratto, dicesse, scherzando, agli amici: "Ecco: adesso io non morirò più...". Perché infatti, questo del Canova, è il "ritratto parlante" per eccellenza. La testa energica ed arguta sembra emergere dalla tela come da una finestra, con quegli occhi brillanti, sotto quelle sopracciglia così vivamente accentuate, come in uno sforzo abituale di percezione, con quel naso dalla linea perfetta di distacco, con quelle labbra che paiono aprirsi alla parola e quei capelli d'un tono sfumato fra il grigio e l'argento, che non abbiamo mai visto in nessun ritratto, antico o moderno, così finemente sentiti e riprodotti" (ivi, pp. 167-168).

Riferimenti bibliografici: G.A. Guattani, *Memorie Enciclopediche Romane sulle Belle Arti, Antichità, etc.*, Roma 1806-1819, II, p. 108; C. Masini, *Elogio Storico del Cavaliere Gaspare Landi pittore piacentino*, Roma 1841, p. 15; M. Rigillo, *Un pittore neoclassico dell'800, G. Landi*, in "Aurea Parma", 1932, XVI, 2, pp. 70-71; M. Monteverdi, *Storia della pittura italiana dell'Ottocento*, Milano 1976, fig. 34; A. Cera, *La pittura neoclassica italiana*, Milano 1987, tav. 489; M. Zanardi Ricci, *Le pitture della Cappella Colleoni nella seconda metà del XVIII secolo*, in "I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Settecento", IV, Bergamo 1996, p. 522, n. 8; H. Honour, *A list of artists who portrayed Canova*, in "Studi in onore di Elena Bassi", Venezia, Arsenale Editrice, 1998, pp. 165-166; S. Grandesso, *Gaspare Landi (1756-1830). Fortuna critica e catalogo dell'opera*, tesi di diploma, Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte Medievale e Moderna, Università degli studi di Roma "La Sapienza", aa. 1999/2000, pp. 166-168 (nn. 133-134); V. Sgarbi (a cura di), *Gaspare Landi*, catalogo della mostra, Milano 2004, pp. 150-151 (figg.); G. Mellini, *Per Gaspare Landi, ricapitolazione*, ivi,

pp. 48-51; S. Grandesso, *Gaspare Landi e la riforma del gusto nella pittura storica*, in “La pittura di storia in Italia: 1785-1870”, Cinisello Balsamo 2008, pp. 18-19, 21-22.



Tommaso Minardi, *Ritratto di Antonio Canova*, 1806 circa, Roma, Galleria Borghese



LUIGI SABATELLI

(Firenze 1772 – Milano 1850)

RITRATTO DI ANTONIO CANOVA, 1805

Penna e inchiostro nero su carta oca, 355 x 243 mm

Iscrizione a penna al verso del foglio: “Canova”

Nel novembre del 1805, di ritorno da Vienna dove aveva completato il *Monumento funebre a Maria Cristina d’Austria* all’interno della Chiesa degli Agostiniani, Antonio Canova passò per Firenze per incontrare la regina Maria Luisa di Borbone che gli avrebbe affidato in via definitiva l’esecuzione della *Venere Italica* da destinare alla Tribuna degli Uffizi.

Canova, a Firenze, era solito soggiornare presso l’amico Giovanni degli Alessandri, figura centrale della politica artistica toscana, presidente dell’Accademia fiorentina di belle arti e futuro direttore degli Uffizi.

E proprio dopo un pasto consumato in casa degli Alessandri, Luigi Sabatelli imprime sul foglio, con la tradizionale rapidità di tratto, l’effigie dello scultore. Questa informazione ed altre ancora più dettagliate si ricavano dall’iscrizione presente sul retro di un’altra versione di questo ritratto, inclusa nel nutrito corpus di disegni di Sabatelli conservato alla Galleria d’Arte Moderna di Roma: “disegnato a penna da Luigi Sabatelli pittore Fiorentino un dopo pranzo in Casa Alessandri dove alloggiava il detto Canova di passaggio per Firenze l’anno del Signore 1805 mese di novembre giorno diciotto”.

La pratica di ricavare una seconda versione di un ritratto non era rara per Sabatelli, anzi. Infatti, per buona parte di quelli descritti nel catalogo della mostra fiorentina del 1978, provenienti dall’altro grande fondo sabatelliano del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, è segnalato un foglio “gemello” o, tutt’al più, caratterizzato da minime varianti.

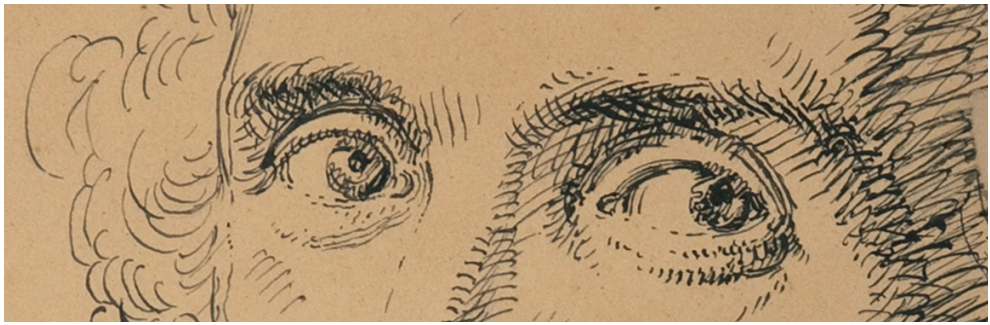
Nel nostro caso, dal confronto emerge una sostanziale identità nella composizione e una minima differenza nel segno, che nel disegno della GAM di Roma appare più robusto; quest’ultimo, poi, è penalizzato da un precario stato di conservazione - *foxing* uniforme sulla superficie del foglio -, mentre sono decisamente migliori le condizioni del ritratto qui descritto, che mostra soltanto una lieve sofferenza della carta lungo i margini.

Nella panoramica delle immagini celebri di Canova presentata da Hugh Honour in *Studi in onore di Elena Bassi*, quella di Sabatelli è certamente per lo stile la

più essenziale, e come registro la più intima e familiare. Il pittore fiorentino, con l'immediatezza espressiva che il suo stile gli concede, riesce a fissare sulla carta l'attimo in cui lo scultore si volge verso di lui con l'aria stupita e la bocca ancora aperta, come se fosse stato interrotto durante una conversazione.

Per cogliere gli altri requisiti fondamentali e per certi versi unici della ritrattistica sabatelliana sono ancora oggi indispensabili le pagine che Ugo Ojetti (1934) dedica sulla rivista *Pan* a questo particolare versante della produzione grafica dell'artista toscano: “egli prende questi appunti alla brava, giorno per giorno: ricordi, come ho detto, sui suoi parenti e amici, pagine stese in punta di penna, a Firenze o a Milano, conversando col modello; e sovente nel chiaroscuro contrastato ritrovi le ombre scure e le luci bianche della lampada sulla tavola vicino al modello. A leggere quel che egli stesso ha scritto dietro ciascun foglio s'ha altra prova dell'intimità e rapidità di questi disegni [...] tutti pregevoli per l'acutezza nel definire l'indole del modello, pel vigore del modellato, per la finezza del chiaroscuro e quasi del colore. Taluno, come quello del Canova, è più rapido e chiaro, ma d'una prontezza senza pentimenti che è la prima dote di chi vuole improvvisare a penna. Nel Sabatelli la pratica dell'incisione era ormai tanta ch'egli maneggiava sulla lastra (carta?) la penna con la sicurezza e anche coi diversi artifici con cui sapeva maneggiare la punta sulla lastra per incidere [...] Il disegno è insomma, per questo fiorentino, il più sicuro modo di capire, di scegliere cioè quello che importa per giungere a definire senza equivoci una persona o un oggetto. Questa volontà di capire, di riuscire, come è l'etimologia della parola, a prendere e quasi ad afferrare l'animo segreto dell'uomo o della donna che il pittore ha davanti, è infatti la prima dote del ritrattista [...] Schizzi dal vivo come questi non sono dunque che la prima presa di possesso del vero”.

Riferimenti bibliografici: U. Ojetti, *I ritratti di Luigi Sabatelli*, in “Pan”, v. 2, n. 2, gennaio 1934, pp. 231-244 (fig. p. 237); B. Paolozzi Strozzi (a cura di), *Luigi Sabatelli (1772-1850). Disegni e incisioni*, Firenze 1978, pp. 57-62; H. Honour, *A list of artists who portrayed Canova*, in “Studi in onore di Elena Bassi”, Venezia 1998, p. 170 (fig. p. 171).





Luigi Sabatelli disegno se stesso in 20 minuti.
il dì 8. Giugno 1792.
Roma Spuchco —

LUIGI SABATELLI

(Firenze 1772 – Milano 1850)

AUTORITRATTO “SENZA SPECCHIO”, 1792

Matita nera e gessetto rosso su carta, 225 x 180 mm

Iscrizione: “Luigi Sabatelli disegnò se stesso in 20 minuti / il dì 5 giugno 1792 / Senza Specchio”

Esposizioni: *Romantici e Macchiaioli. Giuseppe Mazzini e la grande pittura europea*. Genova, Palazzo Ducale, 21 ottobre 2005 – 12 febbraio 2006

Dei vari autoritratti su carta riemersi progressivamente dagli studi (Del Bravo 1969, n. 101; Del Bravo 1971, n. 11; Bairati 1975, n. 172; Paolozzi Strozzi 1978, n. 53; Cifani, Monetti 2001, n. 115), questo inedito risulta il primo in ordine di tempo. A matita, a penna, alcuni tradotti poi al bulino o all’acquaforte, sono riferibili alla “gioventù filosofica” dell’artista – come l’ha definita Carlo del Bravo fino al suo trasferimento a Milano nel 1808, come professore di Pittura all’Accademia di Brera. “Luigi Sabatelli – scrive Mazzini ([1841] 1995, p. 47) – è nato dal popolo. Figlio di un cuoco dei Capponi a Firenze, dovette a costoro se poté andare a Roma, per studiarvi ed essere mantenuto nella sua carriera d’artista; il suo merito si sviluppò lentamente, ma brillò infine di uno splendore che deve ricompensare ben dolcemente i suoi protettori. Per lungo tempo mandò a tastoni, incerto tra gli esempi che lo circondavano e i suoi nobili istinti [...], non tuttavia senza che guizzi di rivolta, segni di una *vita* propria apparissero qua e là, come una promessa di emancipazione e di cose migliori”. Sullo stereotipo illuminista della leggenda d’artista, il riscatto sociale conquistato attraverso la professione (Barroero, Susinno, 2000), a distanza di un cinquantennio, si innesta una nuova immagine romantica, prossima al mito coltivato dalla letteratura tedesca (Marcuse 1985), che predilige la ricerca inquieta dello “scopo da perseguire”, la consapevolezza della divinità della propria “missione” (Mazzini [1841] 1995, p. 7).

A Roma infatti Sabatelli arriva nel 1788 (Cenni 1900, p. 9). Frequentatore assiduo prima dell’Accademia di Domenico Corvi, compagno di Vincenzo Camuccini, Pietro Benvenuti e Giuseppe Bossi (Visconti 1845, p. 7; Paolozzi Strozzi, 1978, p. 24), quindi, e insieme a questi, dal 1790, all’Accademia dei Pensieri (Rudolph 1977), fondata da Felice Giani e Michele Kock, in amichevole sodalizio con Bénigne Gagneraux, Giambattista Dell’Era, Humbert de Superville, Jean Fabre e ancora Wicar, Girodet, Gaspare Landi, ecc. Ciò significa da un lato, lo studio sistematico del corpo, nel rispetto “scientifico” delle regole delle

proporzioni e della prospettiva – l’odiosa, seppur salda, “correttezza” della scuola neoclassica, secondo Mazzini “palpando contorni, misurando forme” (Mazzini ([1841] 1995, p. 41) - , ma dall’altro un’attenzione rinnovata per il soggetto, coscienziosa, rispettosa della lettura dei testi – che garantirà a Sabatelli “il suo posto intermedio tra la vecchia e la giovine scuola” (ivi, p. 53).

Cresce nell’intermezzo” una gioventù curiosa che trae alimento dalla sfida, sensibile alle continue sollecitazioni della parola scritta. Per l’artista toscano è decisiva la vicinanza con Tommaso Puccini, pistoiese, intellettuale e collezionista aggiornato, a Roma in relazione con Monti, Baretti, Alessandro Verri e Quirino Visconti (C. Mazzi, C. Sisi 1977; Spalletti 1983; Mazzi 1986). Nel cimento quotidiano dei “Pensieri”, oltre alla lettura, si sperimentano tecniche, si misurano velocità nel confronto, quasi una ginnica prodezza – “disegno se stesso in 20 minuti” – un *exploit* memorabile, da registrare “il dì 5 giugno 1792”, come scrive sul *recto* di questo piccolo autoritratto Sabatelli. E “senza specchio”, per l’esercizio della memoria.

L’artista si presenta di tre quarti, a mezzo busto, senza camicia, spettinato, i capelli raccolti a codino, che gli costeranno a breve un brutto spavento, durante la rivolta antifrancese del 1793, “vedutomi con quella cera alla finestra e coi capelli lunghi e ricciuti, mi presero per un giacobino e si misero a girdare ‘ammazza, ammazza il Francese! E su per le scale a furia” (Cenni 1900, p. 10). Un tratto sommario, ma incisivo, condotto su uno sfondo spoglio, scava i lineamenti piuttosto che descriverli, esaspera i tratti fisiognomici, caricandoli con il rosso del gessetto – come, nel 1795, nell’autoritratto della Collezione Pernati (Cifani, Monetti 2001, n. 115) -, nella traccia forse degli studi J. Caspar Lavater. Il segno di Guercino, tradotto dalle incisioni di Bartolozzi (Del Bravo 1978, p. 10), diventa lo strumento vulgato, quasi sempre a penna, comune a Dell’Era – il piccolo autoritratto di profilo (Calbi 2000, p. 44, n. 4) – o a Gagneraux – 1793-1795 (collezione privata) -, funzionale a catturare nell’attimo l’inclinazione autentica, il carattere più profondo. Allo stesso modo che per un David o un filosofo Talete che Sabatelli disegna per i *Pensieri diversi* pubblicati da Damiano Pernati dopo la sua fuga da Roma.

E’ un modo spontaneo di rappresentarsi sempre più diffuso fra gli artisti che, sull’esempio di Fuessli e di Flaxman, grazie alla sensibilità del mezzo ordinario, aveva consentito di rappresentare se stessi e reciprocamente i compagni a distanza ravvicinata, riferendosi a una precisa circostanza o a un evento condiviso, come testimoniano le dediche e le annotazioni sui fogli. Una specie di diario sentimentale, tenuto parimenti da Wicar (Caracciolo 2004) e, ancora nel 1808, da Sabatelli che, al momento di lasciare gli amici toscani, diretto a Milano, farà a ognuno e a se stesso un piccolo ritratto a penna (Ogetti 1934), per fissare il ricordo del distacco.

Francesca Valli

(scheda tratta da *Romantici e Macchiaioli. Giuseppe Mazzini e la grande pittura europea*, catalogo della mostra, a cura di Fernando Mazzocca, Milano 2005, pp. 234-235, fig. p. 78).

Riferimenti bibliografici: P.E. Visconti, *Notizie intorno la vita e le opere del Barone Vincenzo Camuccini*, Roma 1845; *Cenni biografici sul cav. Prof. Luigi Sabatelli scritti da lui medesimo e raccolti dal figlio Gaetano*, Milano 1900; U. Ojetti, I ritratti di Luigi Sabatelli, in "Pan", v. 2, n. 2, gennaio 1934; C. Del Bravo (a cura di), *Pietro Benvenuti: 1769-1844*, Firenze 1969; C. Del Bravo (a cura di), *Disegni italiani del XIX secolo*, catalogo della mostra, Firenze 1971; E. Bairati, *Luigi Sabatelli*, in "Mostra dei maestri di Brera, 1776-1859", catalogo della mostra, Milano 1975; C. Mazzi, C. Sisi (a cura di), *Cultura dell'Ottocento a Pistoia. La collezione Puccini*, catalogo della mostra, Firenze 1977; S. Rudolph, *Felice Giani: da Accademico "de' Pensieri" a Madonnero*, in "Storia dell'arte", 1977; B. Paolozzi Strozzi (a cura di), *Luigi Sabatelli (1772-1850. Disegni e incisioni)*, catalogo della mostra, Firenze 1978; C. Del Bravo, *ivi*; E. Spalletti, *Note su Tommaso Puccini conoscitore e storico delle arti*, in "Gli Uffizi, quattro secoli di una galleria", Atti del convegno, Firenze 1983; H. Marcuse, *Il "romanzo dell'artista" nella letteratura tedesca*, Torino 1985; C. Mazzi, *Tommaso Puccini: un provinciale 'cosmopolita'*, in "Bollettino d'Arte", 1986, LXXI; G. Mazzini, *La pittura moderna in Italia [1841]*, a cura di A. Tugnoli, Bologna 1995; L. Barroero, S. Susinno, *Arcadian Rome, Universal Capital of the Arts*, in "Art in Rome in the Eighteenth Century", catalogo della mostra, Philadelphia 2000; E. Calbi (a cura di), *Giovan Battista Dell'Era (1765-1799). Un artista neoclassico nella Roma neoclassica*, catalogo della mostra, Milano 2000; A. Cifani, F. Monetti, *Angelika Kauffmann, Luigi Sabatelli, Pietro Benvenuti, e Vincenzo Camuccini: disegni inediti della raccolta di Damiano Pernati*, in "Bollettino d'Arte", 2001; M.T. Caracciolo, *Jean Baptiste Wicar. Ritratti della Famiglia Bonaparte*, Napoli 2004.



FELICE GIANI

(San Sebastiano Curone, 1758 - Roma, 1823)

AUTORITRATTO AL CAVALLETTO, 1790 circa

Inchiostro bruno su carta, 235 x 183 mm

Esposizioni: *L'officina neoclassica. Dall'Accademia de' Pensieri all'Accademia d'Italia*. Faenza, Palazzo Milzetti, 15 marzo – 21 giugno 2009.

Questo foglio, riemerso in tempi relativamente recenti, avrebbe certamente trovato degna collocazione nell'illuminante sezione dedicata all'immagine dell'artista contenuta nella monumentale e definitiva monografia gianesca firmata da Anna Ottani Cavina (1999).

Più precisamente, sarebbe andato ad arricchire la serie di opere in cui Giani si raffigura *en artiste*, che comprende, in particolare, un altro autoritratto (New York, Cooper-Hewitt Museum) dove il pittore si rappresenta chino sul cavalletto durante una sessione di lavoro “a lume di notte”, di cui il nostro può essere ad evidenza considerato l'omologo diurno: i raggi solari, provenienti da una piccola finestra, sono indirizzati da Giani con frenetici tratti di inchiostro verso il cavalletto davanti al quale il pittore siede in ciabatte e veste da camera mentre fa vibrare il pennello sulla tela all'interno di un ambiente spoglio che rispecchia il suo spirito votato allo stoicismo.

Anche Francesco Leone (2009) mette in stretta relazione i due autoritratti, “per formato e ispirazione”, e avvicina il nostro, che reputa “bellissimo”, anche “a taluni fogli del Fondo Dubini del Museo Civico di Torino con figure singole rese in modo caricato, provenienti chiaramente da uno stesso taccuino e tra i quali spicca il ben noto *Autoritratto con l'immagine della Diana Efesia* datato 1789, e soprattutto le enigmatiche effigi dell'*Incappucciato* e del *Macellaio*”. Queste affinità stilistiche inducono Leone a datare il foglio qui descritto intorno al 1790, in corrispondenza dell'arrivo del pittore a Roma e delle conseguenti prime esperienze dell'Accademia de' Pensieri, fondata dallo stesso Giani, dove erano soliti riunirsi artisti di diverse provenienze divenuti insofferenti agli insegnamenti tradizionali impartiti nelle accademie tradizionali. Nelle riunioni serali di Palazzo Corea in via Ripetta, “una spontanea assemblea di artisti già formati [...] intendeva misurare le proprie doti, il bagaglio culturale accumulato, le proprie conoscenze della storia, del mito, delle lettere, non più sulla copia ma su un tema d'invenzione che necessitava dunque il ricorso a qualità creative e virtù impaginative” (Rudolph 1977). Avendo acquisito dagli artisti gravitanti attorno al cosiddetto *Fuessli circle*, che erano stazionati a Roma fino a pochi

anni prima, l'uso della linea quale "congegno rappresentativo di essenzialità astrattiva a scopo conoscitivo" (Leone 2009), Giani e gli altri avevano eletto il disegno quale strumento ideale di espressione delle loro sperimentazioni anticlassiche.

Proprio nei nordici come John Flaxman, James Barry e Jakob Carstens, "nell'autoanalisi e nella propensione al profondo" che contraddistingue i loro autoritratti, Ottani Cavina (1999) ritrova gli elementi caratterizzanti l'immagine che Giani volle perpetuare di sé. "Disegnare, a quel punto - scrive la studiosa - non era più un'operazione diretta (tanto meno innocente), anche se nell'autoritratto l'artista lavorava necessariamente sulla realtà. *Disegnare* era invece l'esplorazione più profonda che un soggetto potesse tentare di sé, un'operazione complessa che passava attraverso le fasi del diario, dell'autobiografia, della deformazione, della messa in scena, mai assolutamente certezza naturalistica".

In base a queste considerazioni non può non lasciare inizialmente spiazzati la modalità con cui Giani sceglie di rappresentarsi in questo *Autoritratto al cavalletto*, ovvero con in mano la tavolozza. Potrebbe essere il suo spirito guascone e irriverente a suggerirci una chiave di lettura per questa apparente anomalia: Giani qui si mostra vestito in tono dimesso, con papalina e ciabatte, all'interno di una stanza spoglia, priva di qualsiasi attributo qualificante, in netta controtendenza con gli autoritratti ridondanti a cui gli accademici paludati affidavano l'affermazione del loro status sociale. A dare ulteriore brio allo sberleffo, la presenza degli strumenti da disegno, in posizione defilata ma ben visibili sopra la cassetta, riposti temporaneamente per essere ripresi al termine della messa in scena.

Riferimenti bibliografici: S. Rudolph, *Felice Giani: da Accademico "de' Pensieri" a Madonnero*, in "Storia dell'arte", 1977, nn. 30-31, pp. 175-186; A. Ottani Cavina, *Felice Giani 1758-1823 e la cultura di fine secolo*, Milano 1999, I, pp. 51-60; II, pp. 927-929; F. Leone, *L'officina neoclassica: anelito alla sintesi, ricerca dell'archetipo*, in "L'officina neoclassica. Dall'Accademia de' Pensieri all'Accademia d'Italia", catalogo della mostra, Cinisello Balsamo 2009, pp. 19-34, 78, 85 (fig.).





DOMENICO CORVI

(Viterbo, 1721 – Roma, 1803)

AUTORITRATTO, 1785 circa

Olio su tela, 98,5 x 73,5 cm

Esposizioni: *Exempla Virtutis. La pittura storica di Domenico Corvi (1721-1803) e il suo magistero*. Napoli, Pio Monte della Misericordia, 23 maggio - 23 giugno 2005.

Durante il quarto decennio del XVIII secolo Domenico Corvi realizzò una serie di quattro autoritratti in cui progressivamente sviluppò il suo intento di esaltare, attraverso l'inserimento di particolari iconografici sempre nuovi, non solo la sua personalità di artista ormai affermato ma anche, in senso più ampio, di rivendicare un rango sociale più equo per la categoria professionale di cui faceva parte: “Ribadire la nobiltà della professione e il suo carattere liberale è infatti l'unica via in antico regime per affrancare l'arte da una condizione ‘meccanica’ insita nella sua ineludibile manualità” (Barroero, Susinno 1999).

Nel primo *Autoritratto* di questa serie, conservato all'Accademia di San Luca, il pittore si ritrae a mezzo busto, quindi in maniera ancora convenzionale, nell'atto di eseguire uno studio dal vero, pratica in cui Corvi eccelleva, come riconosciuto anche da Luigi Lanzi (1809) - “le sue accademie son pregiatissime, e ricercate, oso dire, più delle sue pitture” -, tanto da essere a più riprese chiamato alla direzione dell'Accademia del Nudo in Campidoglio.

Nel 1785 il Granduca di Toscana Pietro Leopoldo di Lorena commissionò al pittore viterbese un *Autoritratto* per la collezione degli Uffizi, che in quel periodo era stata ampliata con l'acquisizione della galleria dell'abate fiorentino Antonio Pozzi e contava già oltre trecento autoritratti di artisti. Prima di giungere a destinazione, nel novembre dello stesso anno, il dipinto fu esposto a Roma, venendo giudicato “bizzarro” sulle pagine del “Giornale delle Belle Arti”, quindi “senza coglierne la vera novità” - nota Valter Curzi (1998) - che “si evince dal confronto con una tradizione figurativa, rimasta sostanzialmente immutata per secoli, all'interno della quale il ritratto dell'artista risulta per lo più codificato nella rappresentazione della figura a mezzo busto accompagnata dagli strumenti tecnici della professione. Decisamente differente dunque l'idea di Corvi di rappresentarsi a figura intera mentre dipinge dal vero un modello nudo, trasformato in Ercole, con accanto i manuali di anatomia e prospettiva e sullo sfondo un calco della *Venere Medici* [...] Profondamente cosciente della propria formazione culturale che lo eleva al ruolo di intellettuale, il pittore illustra il

complesso percorso dell'educazione artistica, dall'esercizio sul naturale e sulla statuaria classica allo studio approfondito dell'anatomia, della prospettiva e della geometria; ed è proprio in nome di questa multiforme competenza non facile da acquisire che Corvi sembra reclamare, nella posa fiera, quasi sprezzante, oltre che nell'elegante abito da camera con cui si rappresenta, un riscatto e una legittimazione sociale negati all'artista in una comunità ancora fortemente segnata dalla divisione di classe”.

Con l'*Autoritratto* degli Uffizi Corvi ha dunque realizzato pienamente il suo intento ed ha voluto ribadirlo in una replica con varianti (Parigi, Emmanuel Moatti) dove non si rappresenta con il pennello in mano ma mentre si cimenta nel disegno, riconoscendo quindi anche a questa pratica un ruolo decisivo nella formazione artistica.

Esiste però un fondamentale passaggio intermedio tra il dipinto dell'Accademia di San Luca e quello degli Uffizi, ed è rappresentato dall'*Autoritratto* qui presentato, dove Corvi mette a punto la composizione che poi verrà sostanzialmente ripresa nel dipinto per Pietro Leopoldo e nella replica in collezione parigina, e alcuni determinanti particolari iconografici, anche questi successivamente recuperati e integrati.

Lo spazio angusto del primo ritratto si dilata rivelando lo studio del pittore, che si ritrae seduto, a tre quarti di figura, intento ad eseguire un'accademia, che assume chiaramente le sembianze di un Ercole, forse in onore del suo nome arcadico “Panfilo Eracleate”, mentre sullo sfondo si riconosce il calco della *Venere Medici* lasciato allo stato di abbozzo. Lo stato di non-finito e le sue dimensioni ridotte avvalorano l'ipotesi secondo cui questo *Autoritratto* potrebbe rappresentare il modelletto per il dipinto destinato agli Uffizi.

Riferimenti bibliografici: “Giornale delle Belle Arti”, 1785, n. 46, p. 362; L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano del Grappa 1809, II, p. 264; I. Faldi, *Domenico Corvi a Viterbo*, in “Bollettino d'Arte”, LXXXI, 1996, pp. 121-126, fig. 5; V. Curzi, schede in *Domenico Corvi*, Roma 1998, pp. 146, 150; L. Barroero, S. Susinno, *Roma arcadica capitale delle Arti del Disegno*, in “Studi di Storia dell'Arte”, 1999, p. 122; V. Curzi, scheda in *Aequa Potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*, catalogo della mostra, Roma 2000, p. 35; L. Barroero, *Exempla Virtutis. La pittura storica di Domenico Corvi (1721-1803) e il suo magistero*, catalogo della mostra, Roma 2005, fig. 1.



Domenico Corvi, *Autoritratto*, 1780
circa, Roma, Accademia di San Luca



Domenico Corvi, *Autoritratto*, 1785
circa, Firenze, Gallerie degli Uffizi



Mlle G. Brien pour son amie Mlle Giffaut 1818

ÉLISABETH LOUISE VIGÉE LE BRUN

(Parigi 1755 – Louveciennes 1842)

AUTORITRATTO CON TURBANTE, 1818

Pastello su cartoncino, 245 x 198 mm

Iscrizione a matita al margine inferiore: “Mlle Le Brun pour son ami Mr Briffaut 1818”

Provenienza: Vienna, collezione Lanckoronski; New York, Heim Gallery

Questo ritratto, datato 1818, rappresenta il capitolo finale di quella meravigliosa autobiografia per immagini a cui Elisabeth Vigée Le Brun si dedicò con regolarità durante tutte le fasi della sua sfavillante vicenda artistica.

L'artista si ritrae qui all'età di 63 anni utilizzando la tecnica che ancora adolescente aveva acquisito dal padre, discreto pastellista, e che aveva affinato e perfezionato tanto da essere accostata per la sua bravura a Quentin de La Tour. All'interno della produzione dell'artista parigina si contano all'incirca 40 autoritratti, di cui molte versioni della stessa composizione, ma rari sono quelli eseguiti a pastello. Neil Jeffares nell'edizione cartacea del suo monumentale *Dictionary of pastellists before 1800* (2006) ne ha censiti soltanto 5 certamente autografi, mentre la più aggiornata edizione online ne conta 4 in più, nessuno dei quali però documentato attraverso un'immagine. I più noti sono l'*Autoritratto in costume da viaggio* (1789-1780, New York, collezione privata) e l'*Autoritratto di profilo* (1801, Rouen, Musée des Beaux-Arts).

Generalmente, nei ritratti a pastello l'artista parigina condivide con il riguardante un'immagine di sé più intima e discreta rispetto ai ritratti su tela in cui, soprattutto nel periodo precedente alla fuga dalla Francia del 1789, esibiva tutta la sua leggendaria avvenenza e il suo ruolo di pittrice di successo, anche se, va detto, la sua immagine era sempre pervasa da una certa grazia che ne mitigava l'impulso idealizzante.

Come abbiamo detto, Vigée Le Brun traccia qui la sua effigie per l'ultima volta. Non sono infatti noti autoritratti posteriori al 1818, né a pastello, né a olio.

L'artista, in continuità con il passato, decide di rappresentarsi indossando un copricapo, accessorio esibito in varie fogge nella gran parte dei suoi autoritratti. Questa volta la scelta cade su un turbante, come nel di poco precedente autoritratto a pastello inserito in un ovale (già in collezione F. De Ribles Christofle), a cui abbina qui una sgargiante veste color arancio confermando

la sua predilezione per un abbigliamento eccentrico, che fin dall'epoca pre-rivoluzionaria la distingueva dalle leziosità proprie della moda femminile.

Il destinatario di questo autoritratto, come rivela l'iscrizione vergata nel margine inferiore del foglio, è il poeta e drammaturgo Charles Brifaut (o Briffaut), all'epoca trentasettenne, balzato agli onori delle cronache mondane per il suo furioso litigio con Victor Hugo. Brifaut e Vigée Le Brun ebbero l'occasione di conoscersi molto probabilmente a casa di Madame Recamier, dove la pittrice era spesso ospite dopo il suo ritorno a Parigi. Da allora Brifaut diventò un habitué del salotto di Vigée Le Brun, una delle poche "istituzioni" parigine sopravvissute alla Rivoluzione e all'Impero dove erano soliti riunirsi gli intellettuali e gli artisti nostalgici dell'ancien regime.

“Les femmes régnaient alors; la Révolution les a détronées”. Questa celebre e amara sentenza riflette il disagio provato dall'artista dopo il suo ritorno in patria, nel 1802, nel constatare la fine di un mondo che aveva amato e che l'aveva amata, quel mondo che ne aveva consentito l'ascesa praticamente da autodidatta, affidandosi al suo innato talento, allo charme e ad una granitica determinazione.

Da qui la decisione di “rimettersi in viaggio: soggiorna quasi tre anni in Inghilterra, visita il Belgio, l'Olanda e la Svizzera. Soltanto col passare degli anni l'artista riuscirà, tornata in Francia, ad accettare l'irreversibilità dei mutamenti che vi hanno avuto luogo. Il rimpianto del passato si trasformerà in religione del passato” (Craveri 2006, p. 236). Questa nuova presa di coscienza da parte dell'artista si manifesta idealmente nello sguardo fiero e penetrante esibito in questo autoritratto, dove sembra rivendicare “la volontà di testimoniare con il proprio esempio uno stile di vita di cui si andava perdendo l'esatto ricordo” (ibidem).

Questo rimarrà però l'ultimo episodio in cui l'artista affiderà alla pittura il compito di raccogliere e manifestare la sua intima necessità di riscatto. Negli anni a seguire, infatti, il suo strumento di rivalsa diventerà la penna di coloro ai quali affiderà le sue memorie che saranno pubblicate per la prima volta nel 1835 con il titolo di *Souvenirs*.

Questo autoritratto, come reso noto da Neil Jeffares, gode anche di una illustre provenienza: l'opera fece parte della famosa collezione del conte Karl Graf Lanckoronski (1848-1933) conservata nell'omonimo palazzo di Vienna. Questa collezione, nata per origine ereditaria, fu ampliata con l'acquisto di un'ingente numero di opere appartenute al re di Polonia Stanislaw Poniatowski (1732-1798), il quale, caso vuole, durante il suo esilio a San Pietroburgo fu ritratto proprio da Vigée Le Brun (1797, New York, MET). Nel periodo trascorso in Russia (1795-1801) l'artista, acclamata come una celebrità, visse una stagione incredibilmente prolifica, in cui le sembrò di rivivere i fasti della Parigi *ancien*

régime. La venerazione verso l'artista non svanì con la sua partenza ma si protrasse per tutto l'Ottocento, alimentata, come dimostra la presenza del suo autoritratto in collezione Lanckoronski, dal collezionismo russo e polacco, che ebbe il merito di mantenere vivo l'interesse per la sua arte fino alla definitiva rivalutazione nel tardo secolo scorso.

Riferimenti bibliografici: F. Mazzocca, *Il Viaggio in Italia di una donna di successo*, in "Viaggio in Italia di una donna artista. I Souvenirs di Élisabeth Vigée Le Brun", Milano 2004, pp. 7-10; B. Craveri, in *Elisabeth Vigée Le Brun. Memorie di una ritrattista*, Milano 2006, pp. 234-239; N. Jeffares, *Dictionary of pastellists before 1800*, London 2006, p. 548 (edizione online, n. J.76.114, updated 23 June 2019); J. Baillio, X. Salmon (a cura di), *Élisabeth Louise Vigée Le Brun*, catalogo della mostra, Parigi 2015, pp. 73, 86, 91, 338.



Louise Élisabeth Vigée Le Brun,
Autoritratto con cappello di paglia,
Londra, National Gallery



TEODORO MATTEINI

(Pistoia, 1753 - Venezia, 1831)

RITRATTO PRESUNTO DI GASPARE MATTEINI, FIGLIO DEL PITTORE, 1802 circa

Olio su tela, 73 x 61 cm

In questo ritratto si distingue bene la mano che posa sulla tavolozza e che nell'età matura del Matteini ha sempre un suo peculiare trattamento, risultando con le dita molli nel profilo. La posizione del personaggio è di tre quarti verso destra, con lo sguardo rivolto a chi osserva. I colori sono sempre gli stessi: nero per la giubba, bianco per la camicia, marrone caldo per i pantaloni; il particolare nuovo nell'abbigliamento è un gilet verdino le cui piegoline plissettate si vedono nei risvolti. La prospettiva della tavolozza che porta grumi di colori, è volutamente ribaltata per mettere in evidenza la posa della mano che regge il pennello. Il volto giovanile è incorniciato da ricci capelli biondi divisi in mezzo alla fronte in due bande; gli occhi hanno le orbite ben delineate, alla maniera di tutti i ritratti del pittore, con quella sinistra più accentuata proprio perché il suo linearismo è schiarito dalla piena luce che investe quella di destra. L'espressione è, come quasi sempre, serena e distesa.

I tratti somatici, che avanzo l'ipotesi possano appartenere al figlio Gaspare, si vorrebbero istituire confronti con quelli di due ritratti in ovale, a matita, che furono acquistati dal Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (per 50 lire l'uno, nell'ottobre del 1931) presso l'antiquario veneziano Dino Barozzi: sono i numeri D.9 e D.10, datati 1812 e firmati (Gori Bucci 2006, pp. 228-229, figg. p. 398). Non erano quasi mai comparsi nelle esposizioni, per le quali Dino, il maggiore collezionista di disegni del Matteini, li prestava, a cominciare da quelli comparsi alla mostra di Ca' Pesaro del 1923 (*Ritratto Veneziano dell'Ottocento*), organizzata dall'allora suo direttore, Nino Barbantini, dove si registrò per la prima volta un notevole riconoscimento della figura e delle numerose opere dell'Artista, occasionato dall'acquisto di Barbantini di un ritratto femminile del pittore presso Dino Barozzi, il quale ne donò un altro simile allo stesso Museo (ivi, p. 136, nota 12). Al nipote dell'antiquario, Alvise, che feci in tempo a conoscere nel 1985, poco prima del decesso, era rimasto solo il disegno di una testa di bambina con una sontuosa cornice d'epoca, che documentai (ivi, D.43, p. 408). Mi disse che tra i disegni acquisiti dopo la morte del pittore, quelli ereditati dal suo avo, ceduti agli Uffizi e mai esposti, probabilmente erano da ritenersi parte di un gruppo di disegni strettamente privati, ossia dei figli. Avrebbero potuto essere stati ceduti dal genero e allievo di Teodoro, il pittore

bolognese Ludovico Lipparini, all'amico e committente Niccolò Barozzi, che alla sua morte ne scrisse la necrologia.

A riprova, anche i tratti somatici femminili del disegno (ivi, D.8, p. 228, fig. p. 397) sembrano quelli del volto di Anna, la sorella di Gaspare, pittrice dilettante, simili nel ritratto a matita di lei (firmato a destra), comparso di recente nel mercato antiquario ed ancora da pubblicare, insieme alle schede delle opere ritrovate, da chi scrive. Sempre in quel gruppo, l'ironico ritratto di un poeta (ivi, D.11, p. 229, fig. p. 398) sembrerebbe quello di Melchiorre Cesarotti, disegnato per un'incisione di Francesco Rosaspina (ivi, I.29, pp. 270-272, fig. p. 419; I.30, pp. 272-273, fig. p. 420); la sua conservazione si potrebbe intendere come una testimonianza dei rapporti fra il pittore e il prestigioso, coltissimo letterato; i loro rapporti devono essere stati frequenti quando il Matteini illustrò i versi del suo poema, *La Pronea*, con 24 disegni, incidendoli lui stesso, probabilmente su suggerimento e con il controllo del Cesarotti. Mentre il bel disegno della testa dell'amico glittografo Giovanni Beltrami (ivi, D.12, pp. 229-230, fig. p. 398), conosciuto nel periodo milanese e incisore su una gemma fastosa di *Angelica e Medoro*, il primo quadro di grande successo del pittore a Roma (I.3 e I.4, pp. 253-254, fig. p. 411), gli deve essere sempre stato caro ricordo da non volersene separare mai.

Da queste considerazioni circa la conservazione di questo gruppo di disegni, consegue la ragione dell'identificazione dei due citati ritratti ovali, firmati e datati 1812, rimasti agli eredi Matteini-Lipparini, come quelli del figlio; la comparizione fra i tratti somatici della tela in esame e quelli dei due disegni risultano persuasivamente della stessa persona; anche se in quelli Gaspare appare in un periodo più maturo di quello del quadro, di almeno dieci anni prima, dove dimostra i diciotto anni circa che avrebbe avuto (era nato a Roma il 20 luglio 1784), potendo far datare la tela al 1802 circa, quattro anni dopo l'arrivo a Venezia del Matteini.

Gaspare studiava col padre, come si evince dalla sua qualifica in un censimento del 1805 (di cui diremo). Il ritratto, nella sua semplicità, sembra avere un valore didattico oltre che di testimonianza affettiva e visiva; potrebbe essere stato ceduto con i lavori rimasti, dopo la morte di Gaspare, nel 1854 e, due anni dopo, di suo cognato, in casa dei Matteini-Lipparini in palazzo Moro Lin. Infatti, dopo il matrimonio della sorella nel 1824, lui aveva seguito la coppia nel nuovo prestigioso palazzo del quale suo cognato aveva comprato una parte (Bassi 1976, pp. 480-481), ponendovi il suo studio, lo stesso che era stato di Hayez sino al 1823, quando il grande veneziano, allievo prediletto del Matteini, si era stabilito definitivamente a Milano.

Dal certificato di nozze di Anna con il Lipparini (nozze private, in casa, con

Matteini testimone della sposa), si conosce il vero cognome dei due figli della vedova Manetti, che preferirono assumere il cognome del pittore e sempre si fecero credere figli suoi.

Erano nati a Roma da Veronica Porta, che a 26 anni aveva sposato il sessantaduenne Stefano Manetti: Anna, era nata nel 1782 e Gaspare il 20 luglio del 1784. Rimasta vedova nel 1786, dopo il trasferimento con i figli a Firenze nel 1794, l'anno dopo, di giugno, vi sposò il Matteini. Lui, che aveva lasciato l'Urbe per lavoro e per ragioni di sicurezza politica, potrebbe aver conosciuto i Manetti quando affrescava la terza cappella di destra in San Lorenzo in Lucina con le *Storie del beato Francesco Caracciolo*, compiute nel 1784; o ancora prima, quando vi copiava *Il Crocifisso* del Reni sull'altare Maggiore, inciso poi dal Volpato. Infatti i Manetti abitavano nella casa del "maestro di ballo", la professione del loro padre (smentita da Anna quando si sposò a Venezia), che aveva la facciata proprio su piazza San Lorenzo in Lucina, angolo di via dell'Alleona, dove erano censiti (ivi pp. 55-56, nota 61). Subito dopo il matrimonio, Teodoro partì per Milano per copiare per il suo granduca Ferdinando III di Toscana *La Cena* di Leonardo, incisa poi alla fine del 1799 da Raffaello Morghen.

I componenti di questa famiglia si toglievano gli anni (anche nei certificati di morte!), per cui nel *Registro dell'Anagrafe dei Forestieri* del 1805 (n. 42, p. II), si legge: "Matteini Gasparo di Teodoro, di anni 17 (invece di 21), cattolico, di Roma, nubile, pittore stoico", come per il padre: probabilmente l'estensore aveva capito male, se nel *Registro dell'Anagrafe Generale* dello stesso anno, appaiono con la qualifica giusta "pittore storico".

Al tempo dei due ritratti a matita del 1812, Gaspare doveva già aver rinunciato alla pittura, come un altro piccolo allievo romano di suo padre, per mancanza di vere capacità. Diversamente dalla sorella, che talora esponeva alla fine dell'anno scolastico nel salone della scuola dell'Accademia, insieme ad alunni, insegnanti, accademici e dilettanti (ivi, doc. 3, p. 283). Lei stessa fu fatta accademica nel 1821 (ivi, scheda 45, pp. 208-209, fig. p. 389); forse cessò di dipingere quando lo stesso anno delle nozze nacque l'unica figlia, Elisabetta.

Gaspare, lasciata la pittura, secondo il censimento del 1850 viene definito genericamente "impiegato"; ma si scopre un piacevole scrittore, estensore estemporaneo nelle occasioni di nozze, come si usava tra i letterati del tempo.

Il primo scritto conosciuto è del 1815, il *Tributo di omaggio in occasione delle beneaugurate nozze Pagani Busanello offerto da Gaspare Matteini*. Contiene un altrettanto scritto augurale in francese, *La famiglia felice*, di F.R. Weiss con la traduzione di Gaspare (Venezia, 1815, 16 pp.; Biblioteca Nazionale di Firenze, 749.24). L'altro opuscolo è del 1817 ed ha una dedica al sig. Marc'Antonio Busanello: *Per le auspicatissime nozze Busanello-Miotto. Omaggio* (Venezia, 66

pp.), più la traduzione di un articolo di Moreau de Saint-Mery che faceva parte, com'è scritto prima della traduzione, di un'opera dal titolo *Notizie Coloniali*, del 178, con note in fondo all'opuscolo. Le note 7 e 8 riguardano Jacopo Callot e David Teniers il Giovane e, se non si volessero suggerite dal padre Teodoro, testimonierebbero una notevole preparazione storico-artistica di Giuseppe (in eodem, 98).

Continuò a scrivere questi componimenti: del 1839 è *La Felicità*, operetta in versi *Per le nozze del conte Matteo Thurn* colla contessa Reimondina Thurn, Venezia (in eodem, 749.24). *Viva San Marco! Viva Venezia* è del 1848, un foglio volante (in eodem, 186.39). Per i tempi aveva una buona cultura letteraria.

Il suo certificato di morte nell'Archivio del Patriarcato (*Liber Mortuorum*, IV, p. 225, n. 1199), del 17 settembre 1854, dice: "... di anni 66 [ne aveva 70], di condizione pensionato civile, celibe, domiciliato in Parrocchia, Circondario di S. Samuele, calle Lin n. 3242, morì oggi alle ore 4 antimerid. Per idrope anasarca dopo 6 mesi di malattia e di decubito... munito dei SS. Sacramenti..., colla Benedizione Pontificia".

Nina Gori Bucci

(Roma, 10 febbraio 2011)

Riferimenti bibliografici: E. Bassi, *Palazzi di Venezia: Admiranda urbis Venetae*, Venezia 1976; N. Gori Bucci, *Il pittore Teodoro Matteini*, Venezia 2006.





GIUSEPPE MOLTENI

(Affori, 1800 - Milano, 1867)

RITRATTO DI SCULTORE (?) DI PROFILO, 1840 circa

Olio su carta, 33 x 25,5 cm

Questo inedito olio su carta è stato recentemente riferito alla mano di Giuseppe Molteni, del quale si riconosce a prima vista l'inconfondibile cifra stilistica caratterizzata da una materia densa e corposa distribuita sul supporto con rapide ma precise pennellate che definiscono la figura attraverso la giustapposizione delle tinte irrorate da sapienti colpi di luce.

Campione assoluto del ritratto ambientato, Molteni qui ritorna ad una composizione essenziale che coglie il ritrattato a mezzo busto di profilo su uno sfondo neutro, trattato sul lato sinistro con un progressivo stemperamento dei toni bruni che virano verso sfumature rosacee, mentre a destra, in corrispondenza del volto, le tonalità scure sono bruscamente interrotte dall'irruzione diretta della fonte luminosa.

Il proverbiale estro del pittore, guidato da un impareggiabile virtuosismo tecnico, si dispiega liberamente, del tutto affrancato dai vincoli imposti nell'elaborazione dei ritratti ordinati su commissione. Un'opera intima, non destinata a circolare attraverso i canali ufficiali, sconosciuta dunque agli elenchi delle rassegne a cui Molteni partecipò.

Un probabile omaggio reso al ritrattato, ancora privo di un nome: un artista, si direbbe, dall'abbigliamento, forse uno scultore, per la foggia del berretto, interprete, immaginiamo, di uno spaccato di vita all'interno dello studio del pittore, che a partire dagli anni venti diventò il frequentatissimo punto d'incontro della vita artistica milanese.

Luogo di lavoro e di intense collaborazioni, come testimonia il famoso acquerello che ritrae Molteni e Massimo d'Azeglio impegnati a dipingere insieme (Firenze, collezione privata), ma anche spazio deputato agli eventi mondani: lì si svolse il celebre *Brindisi* ispirato da Tommaso Grossi per celebrare la guarigione di Hayez alla presenza di tutti gli artisti più noti della città e si celebrò l'omaggio alla cantante Giuditta Pasta, protagonista di uno dei suoi ritratti più amati (Milano, collezione privata), che ricevette in dono un'opera ciascuno dai frequentatori più assidui dell'atelier (Francesco Hayez, Giovanni Migliara, Vitale Sala, Giuseppe Longhi e Francesco Durelli). Il pittore utilizzava il suo studio, magnificato da celebri riviste internazionali, anche come luogo di rappresentanza, ospitando

collezionisti e viaggiatori italiani e stranieri, che arrivavano per un ritratto, per sfruttare le sue doti di restauratore o per ammirare la sua collezione di dipinti antichi e la raccolta di archeologia, che avrà certamente attirato l'interesse del protagonista del nostro ritratto mentre Molteni era intento a coglierne l'effigie.

Riferimenti bibliografici: F. Mazzocca, in *Giuseppe Molteni (1800-1867) e il ritratto nella Milano romantica*, catalogo della mostra, Milano 2000, pp. 24-27, 198-199 (fig. p. 104), 208-209 (fig. p. 149).