

SU ALCUNI DISEGNI DELLE RACCOLTE NAPOLETANE (IN MARGINE AD UNA MOSTRA)

Ogni occasione può esser buona per portare alla conoscenza degli studiosi e del pubblico opere poco note; anche la mostra da poco tenutasi nel Palazzo Reale di Napoli per iniziativa del prof. Raffaello Causa, pur prendendo spunto da un tema occasionale, quello della "Natività", sarà così utile per la divulgazione di alcuni disegni di raccolte pubbliche napoletane; e sarà utile, anche se non accompagnato dalle riproduzioni di tutti i fogli, il catalogo, al completamento e alla revisione del quale vuole contribuire questa nota.¹⁾

La mostra iniziava con un disegno quattrocentesco che E. Borea, nel catalogo, riferiva ad un ignoto peruginesco, senza peraltro escluderne la possibile appartenenza al maestro stesso. Senza invalidare tale esatta collocazione in ambito peruginesco, aggiungo che il foglio potrebbe anche uscire dall'anonimato presentando concordanze di stile con l'opera dello Spagna. Il lezioso snodarsi delle figure, non costruite col solido impianto del Perugino, ma risultanti dall'accostamento di tonde masse unite in precario equilibrio, rimanda ad opere dello Spagna come la "Madonna della Spineta" della Pinacoteca Vaticana (di cui potrebbe essere quasi lo studio preparatorio, se quel quadro non nascesse — come indica il Venturi²⁾ — quasi come copia parziale della peruginesca "Madonna" Albani e se il disegno non andasse collocato più avanti nel tempo); mentre il metodo disegnativo, a tocchi leggeri e insistentemente tondeggianti, fa pensare ai disegni sicuri di lui.³⁾ Certa infatti è l'identità di mano tra il foglio napoletano ed uno conservato a Budapest, che il Vayer⁴⁾ attribuisce rettamente allo Spagna; comune vi è la ripetizione del modulo tondo, sia pure spezzato a momenti da inspiegabili spigolosità (cfr. il Bambino della "Natività" e le teste di cherubini che attorniano la Vergine nell'"Assunzione") e perfino di particolari iconografici, come il modo di fare i profili col mento appuntito e col naso che prosegue la linea della fronte, o il modo di insistere sulle pieghe ad occhio delle vesti. Quanto al disegno di Stoccolma cui si riferisce la dott. Borea, esso ci sembra coincidere bene con questo di Napoli e quello di Budapest, e andrebbe perciò a mio parere spostato verso lo Spagna, restando la vecchia attribuzione a Lorenzo di Credi indicativa dell'indirizzo del pittore al momento di questi disegni, che rivelano un accostamento all'arte di un Filippino e, soprattutto, di Raffaello già sul primo decennio del secolo nuovo.

Nella sezione cinquecentesca sono buone acquisizioni per gli studiosi, oltre ai quattro Cambiaso⁵⁾ e al Fenzoni

— per i quali reggeva l'attribuzione tradizionale —, i due bei fogli del Clovio e del Boscoli, già attribuiti tradizionalmente l'uno a Baccio da Montelupo, l'altro al Cigoli. Il disegno del fiorentino s'aggiunge così alla bella serie di disegni suoi di Capodimonte e agli altri due di S. Martino (nn. 20630, 20639), assegnati giustamente al maestro dal Causa;⁶⁾ per i quali ultimi vi è solo da notare che vanno raggruppati con un altro disegno della stessa raccolta ora fra gli anonimi (n. 20735) — col quale formano un gruppo indiscutibile nell'assegnazione ed omogeneo —; e che tutti e tre, meglio che al periodo marchigiano del pittore, come è stato supposto, vanno riferiti ad una fase alquanto anteriore, cioè verso il 1598. Di quell'anno sono infatti la "Storiette di S. Nicola", datate, degli Uffizi, che presentano direi quasi identità di fattura con i disegni napoletani, nell'ombreggiatura lieve a punta di pennello, leziosa e miniaturistica.

Ma più interessante sarà il ritrovare altri due disegni del Boscoli che nella stessa raccolta ora vanno uno sotto De Mura, l'altro sotto Luca Giordano.⁷⁾ Il primo (numero 20735) è un foglio con studi di teschi a sanguigna su un lato, e uno studio per sacra composizione (S. Girolamo?) e due nudi virili a penna e bistro dall'altro lato (figg. 4, 5); è un disegno della piena maturità del pittore, dove la visione stanca ed esacerbata della realtà dissolve in aspro e acidulo formalismo gli umanissimi interessi dei primi manieristi. I teschi, tutt'altro che evocazioni funebri, vi appaiono come compiaciuta lezione di anatomia, occasionale spunto per analisi prestigiose. Anche le figure, sull'altra faccia del foglio, ci narrano, con non so che di equivoco, un tormento morboso e petulante. Inutile, mi pare, insistere nei confronti. I teschi si apparentano alla lunga serie di analisi direi chimiche cui il Boscoli sottoponeva, sfaccettandoli, i volumi; e il retro è quanto di più vicino si possa immaginare alle "Tre Parche" di Roma, che sono "uno dei suoi esempi più alti e in certo senso conclusivi", nella loro "distillazione di echi culturali", (A. Forlani).⁸⁾ Echi



FIG. 1 - NAPOLI, MUSEO DI S. MARTINO - G. FERRARI: DOTTORI DELLA CHIESA
(Fot. Sopr. Gall. Napoli)



FIG. 2 - NAPOLI, MUSEO DI CAPODIMONTE - M. ANSELMI: ADORAZIONE DEI PASTORI
(Fot. Sopr. Gall. Napoli)

che vanno dal Rosso al Bandinelli, all'Ammannati, al Parmigianino, al Beccafumi.

L'altro disegno, a penna e bistro, raffigurante 'Orfeo battuto dalle Menadi' (n. 20703), è di tale libertà da giustificare l'avanzamento di un secolo o quasi (fig. 6). Ma sotto l'apparente libertà è scoperto lo stilismo del fiorentino e la sua radice intellettualistica nella schematizzazione dei piani e della figura umana; e il segno è libero ma troppo elegante, imparentandosi con le soluzioni analoghe di Bivivert e di altri fiorentini. Esso cadrà nell'ultimissima operosità del pittore (c. 1605-1607), quand'egli "si abbandona felicemente al fluire della mano... pur rimanendo sensibile alla consistenza della forma", (Forlani); trovando evidenti analogie con il 'Battesimo di Cristo' del

Gabinetto dei Disegni di Roma (F. C. 124265) o con la 'Concezione' degli Uffizi (n. 8251).⁹⁾

Tornando alla mostra. Di discreto interesse perchè assai problematici due altri disegni che nel catalogo figuravano dubbiosamente come Ugo da Carpi e Francesco Vanni, nomi entrambi di comodo. Il foglio attribuito ad Ugo da Carpi rivela un'impostazione sì manieristica, ma come di un pittore barocco che volutamente arcaizzi; il modo pittorico di accennare ai secondi piani — vedi il S. Giuseppe a sinistra, le due figurine in controluce al centro, i cavalieri sulla destra — quasi come ad un fondale evanescente, la libertà tutta seicentesca del paesaggio e dell'albero mi fanno ora aderire, contrariamente a quanto avvertito dopo la prima impressione, all'idea espressa oralmente da G. Briganti e confermata da D. Sanminiati, che cioè il disegno appartenga a Francesco Allegrini. Al di là della solida corporeità delle figure il segno fluente rivela infatti una morbidezza carraccesca, e sotto l'apparente fissità l'occhio scopre lentamente una molteplicità di piani di luce di straordinaria complessità; cose che presentano in effetti stringenti analogie con i tardi affreschi dell'Allegrini in Palazzo Doria Pamphilj a Roma (sui quali il Sanminiati promette uno studio), e soprattutto con la sua opera grafica la quale, come il presente disegno, arcaizza ma al tempo stesso è perfettamente al corrente con i tempi. Il disegno, del resto, concorda bene con un altro di Campodimonte (n. 11, fig. 8) che presenta infatti l'attribuzione tradizionale all'Allegrini. Per quanto riguarda il foglio attribuito dubitativamente al Vanni (Fot. A.F.S.G. 32136), è da aggiungere che l'intenso correggismo che vi si

riscontra (e che mi faceva pensare a Vanni giovane o al Baglione) potrebbe ricondurre anche in ambito direttamente emiliano, o verso un Soiaro, come suggerisce la dott. Borea, o verso Antonio Campi.

Del maggior interesse è degno un altro disegno cinquecentesco, di cui vorrei qui ampliare l'esame onde renderne più valida l'attribuzione fatta in sede di catalogo all'Anselmi (fig. 2). Il foglio, in primo luogo, deve rimanere entro la metà del secolo, e non presenta ancora le caratteristiche proprie della seconda generazione manieristica, ad esempio le cadenze irreali e sofisticate del Bertoia. Viceversa la compattezza naturalistica dei pastori inginocchiati ai due lati del gruppo sacro e della stessa Madonna col Bambino adorato da tre angeli (quest'ultimo gruppo,



FIG. 3 - ROMA, COLL. PRIVATA - G. CESARI: S. GIOVANNI CONDOTTO ALLA GROTTA (Fot. Gab. Fot. Naz.)



FIG. 4 - NAPOLI, MUSEO DI S. MARTINO - A. BOSCOLI: STUDI VARI (verso DELLA FIG. 5) (Fot. Sopr. Gall. Napoli)

di un correggismo nato si direbbe con il Correggio stesso), è dello stesso tipo del naturalismo riscontrabile nel disegno di Windsor con 'Uomo seduto',¹⁰⁾ dove analogamente la sintesi chiaroscurale non nasce di colpo, ma risulta da un continuo lavoro sull'oggetto. Il ritmo perciò viene ritrovato dopo una scomposizione del reale (cfr. con l' 'Apparizione di S. Agnese' nel Duomo di Parma e con altri disegni di Windsor)¹¹⁾ e una sua ricomposizione secondo una fluenza ritmico lineare; ne nasce quell'effetto vorticoso di fumata tipico del disegno, e quella calibratezza quasi simmetrica che assoggetta ogni particolare a uno svolgimento centrale (cosa che mai si riscontra nel Parmigianino); pur se permane nel segno quella forte adesione obbiettiva che mi sembra tipica infatti di Michelangelo Anselmi.

Da questi elementi l'affinità maggiore risulterà col Correggio più che con il Parmigianino. Non solo la Madonna appare ispirata a quella dell' 'Annunciazione' della Galleria parmense, della quale pure il Parmigianino diede una versione nella sua nota acquaforte dello stesso soggetto, ma la stessa

concezione del moto a spira di tutto l'insieme è assai vicina alla visione del Correggio. E, tuttavia, l'idea è risolta in un modo che già va oltre il Correggio e "avvia addirittura il secondo manierismo emiliano", come

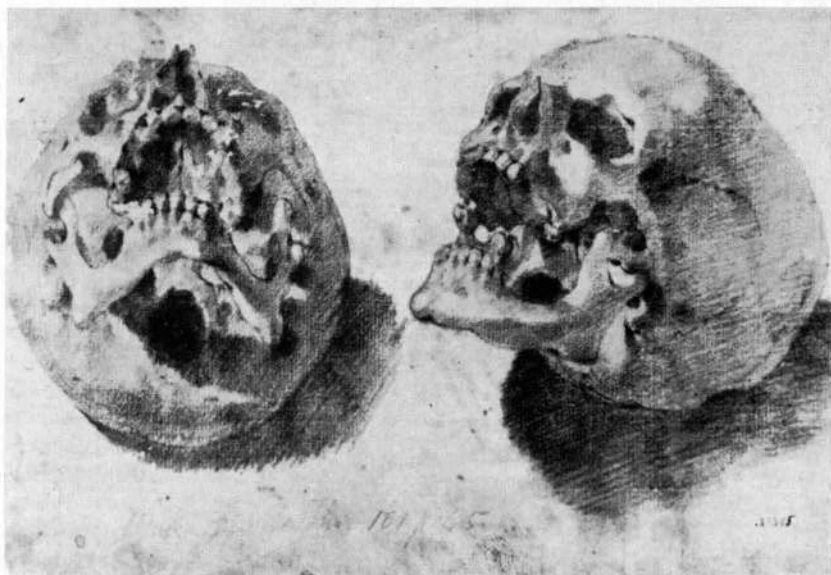


FIG. 5 - NAPOLI, MUSEO DI S. MARTINO - A. BOSCOLI: STUDIO DI TESCHI (Fot. Sopr. Gall. Napoli)



FIG. 6 - NAPOLI, MUSEO DI S. MARTINO - A. BOSCOLI: ORFEO BATTUTO DALLE MENADI (Fot. Sopr. Gall. Napoli)



FIG. 7 - NAPOLI, MUSEO DI CAPODIMONTE - G. CESARI: STUDI PER UN S. GIROLAMO (Fot. Sopr. Gall. Napoli)

dice la Quintavalle; secondo, appunto, l'ultimo svolgimento dell'Anselmi verso costruzioni formali svincolate da un senso profondo di spazialità e legate a un flusso lineare continuo ma fondamentalmente ricercato e poco strutturale. Come invenzione il disegno potrebbe nascere da un pensiero analogo a quello dell' 'Adorazione' nell'abside della Steccata, e si porrebbe cronologicamente in accordo con i risultati raggiunti nei suoi ultimi cicli di affreschi.

La serie del Cantarini, che è solo una parte di quelli suoi conservati a Napoli (un vasto gruppo sconosciuto anche allo studioso che di recente si è a lungo occupato di lui, A. Emiliani), ci offre di quel pittore degli esempi tra i più liberi e impetuosi. Nulla da aggiungere a quanto detto nel catalogo, salvo che un altro disegno suo (e con la scritta antica che glielo riferisce, identica a quella che compare nei fogli presenti alla mostra) è esposto a Capodimonte con la dubitativa attribuzione a Luca Giordano (nn. 56-101): anche se non si voglia per esso accettare il nome di Cantarini (per me sicuro), bisogna comunque ricollocare il disegno in ambito emiliano, talmente forte vi è il sostrato guercinesco.

Di altrettanto interesse i due disegni di Pietro da Cortona (uno dei quali era prima fra gli anonimi e venne perciò riabilitato solo in sede di mostra), e quello dell'Algarbi. Così i Lanfranco hanno offerto la possibilità di utili precisazioni, compiute da O. Ferrari, in relazione agli affreschi del Gesù Nuovo, alla 'Crocifissione' di San Martino e alla pala di Afragola; e anche la 'Sacra Conversazione' del Berrettoni era un pezzo di sicuro interesse per la sua rarità e la tenue poesia.

Ma veniamo ai napoletani, assai rappresentati da Giordano fino ai più tardi settecenteschi; per alcuni di essi, di cui ancora nel campo dei disegni non è ben chiaro il profilo, le attribuzioni apparivano nel catalogo assai problematiche.

Sicuro il disegno di Giordano, ritenuto da M. Picone opera giovanile dell'artista; meno sicuro il disegno dal Causa attribuito a P. A. Novelli (fig. 12), tante vi sono le affinità (affermate anche nel catalogo), con i disegni del Giordano stesso. Simile vi è il tratto continuamente spezzato e vibrante ma insistito sulla direttrice in diagonale, assai dinamica, che l'occhio è costretto a seguire; simile perciò la nuova costruttività pur nel disfarsi della forma (né io vedo il secondo disegno meno 'irruente' del primo, e neppure vi vedo il 'raggelamento di timbro neoclassico'). Ma questo disegno richiede un più lungo discorso. Esso infatti appartiene ad un gruppo del Museo di S. Martino, comprendente i nn. 20356, 20589, 20592-96, che è omogeneo e che viene tradizionalmente riferito appunto al Novelli. Senonché i disegni sicuri del Novelli — quelli preparatori per suoi affreschi — sono condotti con un segno insistito e pesante, rigidamente continuo, senza la ricchezza di mezzi toni che è in questi fogli; in contiguità ai modi più freddi di un De Matteis, per fare un esempio, e come d'altronde era logico in un'epoca così tarda già venata di classicismo. Il gruppo citato è eseguito invece con contornare spezzato e il tocco vi è breve, denso, impressionistico quasi; l'ombreggiatura è condotta con un tratteggio che, divergendo continuamente, crea una

sfaccettatura quanto mai atmosferica. Tutto però è subordinato alla composizione ariosa e dinamica, che trova appunto corrispondenze con l'opera del Giordano, considerando anche che, cronologicamente, nessuno di essi può varcare i limiti del secolo.

Ma ai fini dell'attribuzione di questi disegni gioverà molto un confronto con le incisioni del Giordano stesso. Nel 'Cristo e l'adultera' (fig. 9), un'acquaforte datata 1653,¹²⁾ e nel 'Gesù fra i dottori', che pur non essendo datata possiamo arguire che appartenga allo stesso momento dell'altra stampa, notiamo alcune cose caratteristiche; infatti alla tecnica incisoria, che col suo tratteggio minuto e vibrante appare in tutto ribersca, si sovrappone un contornare straordinariamente deciso e insistito. È un contorno per nulla fluente, ma spigoloso e arrovelato, che fa pensare quasi che il Giordano avesse sotto occhio vecchie incisioni cinquecentesche, tedesche o fiamminghe; cosicché l'insieme ha qualcosa di arcaico, di costretto, che contrasta con il pittoricismo del particolare. Ciò dimostra bene la lentezza con cui il Giordano, come ha notato il Bologna,¹³⁾ si svincola da una impaginazione ancora quasi neofracanziana; e tuttavia quel linearismo vibrante, condotto secondo un continuo divergere di diagonali, tenta di rompere l'impostazione arcaica per creare un insieme più mobile e nervoso che non fosse stato fino ad allora a Napoli, con esclusione di quanto aveva fatto per certi aspetti il Cavallino, il quale aveva già esaltato prima del Giordano il vigore, entro una composizione bilanciata, dello scarto repertino creato da una diagonale o da una figura impostata a serpentina, con una accentuazione, nell'opera, di una mobilità irrequieta.

Queste caratteristiche si ritrovano ad esempio nel foglio col 'Transito di S. Giuseppe' (fig. 10), che rivela echi riconoscibili di un'impaginazione fracanzaniana e cavalliniana.

Il segno vi è ugualmente aguzzo; il tratteggio in diagonale, muovendo in direzioni continuamente diverse, sottolinea lo scivolare dei piani lungo direttrici mutevoli: una coincidenza di ricerche perciò con Mattia Preti nella direzione di uno sviluppo barocco di forme, ma prima che intervenga, mi pare, la suggestione di Pietro da Cortona.

Un uso simile del tratteggio lo vediamo in un'altra incisione del Giordano, non datata ma probabilmente posteriore di qualche anno: il 'Sacrificio di Elia' (fig. 11)¹⁴⁾. Anche qui il tratto aiuta l'ascendere in diagonale delle forme, che diventano tutt'uno col fumo che esala dall'altare e sognano di iniziare un'ascesa vorticoso. Che sono i caratteri evidenti anche nel disegno esposto come Novelli (fig. 12), che perciò potrebbe seguire di qualche anno al 'Transito di S. Giuseppe'; in esso, come si notava, interviene già una linea che raccoglie tutto il movimento della scena e lo dirige in una direzione. Che il tramite di questi fatti culturali sia stata, all'inizio, proprio una esperienza incisoria, non è da escludere; le incisioni di Pietro Testa diffondevano già anteriormente al '50 esempi di avanzato cortonismo, come si vede nel 'Sacrificio di Isacco' o nella grande 'Adorazione dei Magi' (B. 3) di non molti anni precedente a queste prove del Giordano, piene di un turbinoso movimento. Appare strana, invece, l'assenza

in questa fase del pittore napoletano, di qualsiasi elemento lanfranchiano.

Più tardi gli altri disegni: nella 'Deposizione' (fig. 13) il salire a zigzag delle figure richiama esplicitamente i veneti e Pietro da Cortona (come un'altra incisione con la Sant'Anna),¹⁵⁾ ed è del momento di poco posteriore in cui fu eseguito il 'S. Tommaso', in S. Agostino degli Scalzi (1658), tela con la quale presenta strette affinità compositive. Ancora ai veneti rimandano gli altri fogli, uno dei quali è di un veronesismo che sembra essere già passato per la sensibilità del Preti, tanta evidenza ha la scena vista dal basso e tagliata in modo che le figure



FIG. 8 - NAPOLI, MUSEO DI CAPODIMONTE - F. ALLEGRI: ANGELO (Fot. Sopr. Gall. Napoli)



FIG. 9 - L. GIORDANO: CRISTO E L'ADULTERA, INCISIONE (PART.)



FIG. 10 - NAPOLI, MUSEO DI S. MARTINO - L. GIORDANO: TRANSITO DI S. GIUSEPPE
(Fot. Sopr. Gall. Napoli)

vi abbiano un'urgenza massima. Anche questo disegno (n. 20592, fig. 14) lega in modo lampante con opere di quello stesso periodo, come l'altra tela di S. Agostino,



FIG. 11 - L. GIORDANO: SACRIFICIO DI ELIA, INCISIONE
(PARTICOLARE)

il 'S. Tommaso di Villanova'; in entrambi, l'architettura è qualcosa che vive in dialettico contrasto e in complementarietà con le figure, creando come l'appiglio dal quale esse si diramano nello spazio.

L'unità della concezione luministica del Giordano della piena maturità rimanda ad epoca più avanzata gli altri due disegni, che mi pare appartengano già al settimo decennio del secolo ed oltre, e che sono prime idee per grandi composizioni e per una pala d'altare. Nel 'S. Jacopo (o Rocco) che ha la visione della Vergine' (numero 20593, fig. 15) anche i contorni delle immagini cominciano a sfocarsi, e la realtà è riassorbita in un continuo spaziale ormai dominato dalla luce; i ricordi veneti vi continuano a dominare, fortissimi, ed anzi assumono quasi la forza di una rievocazione, spaziando indietro nel tempo fino al primo Tiziano. Nella 'Scena di uccisione' (n. 20596, fig. 16) l'esagitato moto delle figure è

tutto contenuto nel fluire di un'onda legata e continua, di cui sono riconoscibili il margine superiore e l'inferiore



FIG. 12 - NAPOLI, MUSEO DI S. MARTINO - L. GIORDANO: FUGA IN EGITTO (Fot. Sopr. Gall. Napoli)

unificati dall'ombra. Pertanto, con esclusione di questi ultimi, tutti i fogli ora considerati sembrano di un primo periodo del Giordano ancora vicino a Fracanzano e a Ribera, e accostabili ai disegni degli Uffizi pubblicati dall'Ivanoff,¹⁶⁾ all'altro Giordano esposto alla mostra, e ad alcuni altri disegni certi del maestro come lo studio per la volta della sacrestia di S. Martino (S. Martino, n. 20657).

Tornando ancora alla mostra. Problematico il disegno attribuito al Santafede (secondo me non ripassato nell'800 ma dall'autore stesso), che presenta affinità, è vero, con l'opera pittorica di quello, ma concorda ancor più con i disegni sicuri di Nicola Malinconico. Quest'opinione, che mi viene espressa anche da M. Picone, è confermata dal raffronto con il disegno del Malinconico esposto alla mostra e identico ad altro firmato: eguale il segnare le pieghe con tratti che vanno e tornano con ritmo fluente, e viceversa il soffermarsi indeciso sui particolari anatomici, che risultano da un tratteggiare spezzato di marca giordanesca. Molto verosimile che il disegno, nonostante una sua certa impostazione arcaica, convenga ad una data assai avanzata, già nella seconda metà del secolo; e in effetti la continuità e la mobilità delle forme, che salgono fino ad incontrarsi inavvertitamente con la gloria degli angeli in alto, più che all'età di Azzolino e di Santafede — che sono sempre pittori un po' gessosi e stucchevoli — conviene a quella della tarda attività di Finoglia, Marullo o Cesare Fracanzano.

Dubbi analoghi mi sorgono di fronte alla nuova proposta di R. Causa di spostare il gruppo dei disegni di Francesco Fracanzano di S. Martino (di cui è un'Adorazione dei Magi alla mostra) verso Paolo Finoglia, talmente mi sembra simile il fare spumeggiante e arioso di quell'Adorazione ad opere come il 'Miracolo di S. Gregorio Armeno' nella chiesa omonima. Il volto del santo nella tela, buon vecchione ispido e bonario, sembra ricomparire proprio nelle sembianze dei magi del disegno, così come le sue dita affilate; in entrambi i casi, unendosi la più confidenziale bonarietà con un'eleganza spigliata che nel disegno non mi sembra inferiore che nel dipinto. Nel Finoglia, o per lo meno nelle opere della sua piena maturità, la luce ha invece un timbro freddo, cristallino, che gela la forma in una sua astratta immobilità. Ma non voglio addentrarmi in una questione così controversa (questi disegni hanno ormai ricevuto cinque attribuzioni diverse); resta da vedere piuttosto se appare pertinente ai fini di un'attribuzione la scritta, che io interpreto per: *Francesco Antonio*, che appare tracciata sul verso di uno di questi fogli (il n. 20405) con lo stesso inchiostro col quale è tracciato il disegno. Sembra, dalle ricerche che ora sta conducendo appunto sul Fracanzano, all'Università di Messina, uno studioso pugliese (il sac. Celestino Giannelli), che tale fosse a volte il modo di firmare di Francesco Fracanzano.

Incontestabile il disegno di Salvator Rosa, intorno al quale R. Causa ha raggruppato un certo numero di altri disegni, compreso un foglio degli Uffizi che l'Ivanoff credeva di Fracanzano. Egualmente piano accettare le attribuzioni dei disegni settecenteschi della mostra: molto notevole mi sembra la restituzione al Solimena di un

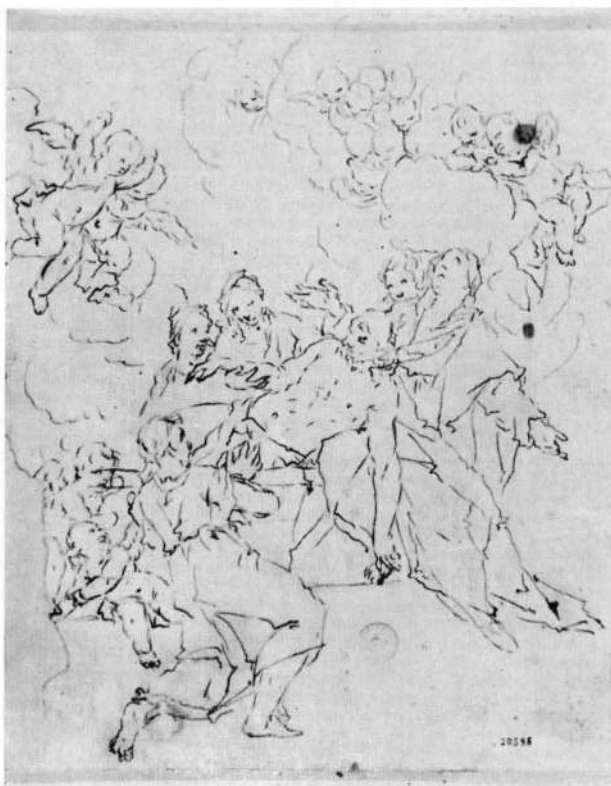


FIG. 13 - NAPOLI, MUSEO DI S. MARTINO - L. GIORDANO: DEPOSIZIONE NEL SEPOLCRO (Fot. Sopr. Gall. Napoli)

eccellente disegno che non era esposto ma che R. Causa ha riconosciuto, per mezzo del bozzetto, come studio preparatorio per la perduta pala di S. Gaudioso; notevoli anche i disegni del Giaquinto, fra i quali il 'Riposo nella Fuga in Egitto', purtroppo ripassato malamente, si è rivelato studio preparatorio per un'opera nota del pittore. Qualche dubbio potranno lasciare, forse, le attribuzioni a Diana, Bardellino e Conca, non per la discordanza con l'opera pittorica di quelli, che anzi proprio su quella,



FIG. 14 - NAPOLI, MUSEO DI S. MARTINO - L. GIORDANO: SOGGETTO BIBLICO (Fot. Sopr. Gall. Napoli)



FIG. 15 - NAPOLI, MUSEO DI S. MARTINO - L. GIORDANO: STUDIO PER PALA D'ALTARE (Fot. Sopr. Gall. Napoli)

principalmente, si basavano i riferimenti, ma per la mancanza di riscontri sicuri con i disegni, mancando in tale campo degli studi particolari.

Non penso, venendo al 'Riposo' n. 20557 di S. Martino (fig. 17), che il tratto a penna sia spurio, tanto vi è delicato in ogni particolare. L'orbita mi sembra più romana che napoletana, e non ancora neoclassica ma piuttosto classicheggiante, nel gusto di Maratta. Un disegno di Andrea Carbone, l'unico anzi sicuro del pittore genovese, pubblicato dal Marangoni e quindi dal Grassi,¹⁷ mostra qualche coincidenza con quello di Napoli, cosicché una identità di mano non apparirebbe per nulla improbabile. Considerando infatti che il disegno degli Uffizi è acquerellato, e vi risulta perciò maggiore il respiro spaziale, assai simile è nei due disegni la tendenza a riportare la descrizione tutta in un segno di superficie, che vaga con

compiacimento senza nessuna ansia di definizione. Efficace, nel disegno napoletano, questa tranquilla e vaporosa leggerezza di segno, che potrebbe apparire timida se non si considerasse che il disegno a penna era vincolato da un pensiero precedente.

La mostra chiudeva infine con alcuni disegni neoclassici esattamente situati da R. Causa. Anche questi erano d'interesse, e facevano sperare in una pronta ripetizione della iniziativa della mostra, sotto qualsiasi forma essa si presentasse.

G. SCAVIZZI

1) *Disegni delle Raccolte pubbliche napoletane*, 2: *Motivi presepiali*, Catalogo della Mostra a cura di E. Borea, R. Causa, O. Ferrari, M. Picone, G. Scavizzi; Napoli 1961.

2) VENTURI, 7, II, Milano 1913, p. 726.

3) V. ad esempio un disegno particolarmente affine al British Museum (POPHAM-POUNCEY, *It. Drawings in the British M.*, Londra 1950, n. 251).

4) L. VAYER, *Meisterzeichnungen aus der Sammlung des Museum der Bildenden Künste in Budapest*, Budapest 1956, n. 17.

5) Per il Cambiaso: il disegno con la 'Sacra Famiglia e S. Giovanni' (Capodimonte n. 98, Fot. A.F.S.G. 32120) trascurato dagli studiosi ma, come nota M. Picone, interessante come ulteriore conferma dalla formazione tibaltesca del pittore, e anzi esempio assai originale di questa sua prima fase, ci sembra incontestabilmente identico ad un disegno di Vienna che, venuto a Venezia l'anno scorso con la Mostra dei disegni veneti dell'Albertina ('Figura femminile con putto', n. 50), veniva presentato da O. Benesch come di un veronesiano stranamente in "parallelo", a Luca Cambiaso (ripr. in *Emporium*, sett. 1961, p. 116). A chi osserverà i due disegni (dei quali quello napoletano, firmato, non può dar luogo a dubbi nell'attribuzione) apparirà che il parallelo è chiaramente un'identità, e l'aria veneta del disegno viennese non è che assonanza generica.

6) R. CAUSA, *Catalogo della Rassegna mensile di disegni delle Raccolte del Museo di S. Martino*, Napoli 1953.

7) Occasionalmente noterò che già a Luca Giordano (ora tra gli Anonimi Napoletani XVIII secolo) era attribuito un disegno cinquecentesco di ambiente chiaramente piemontese (n. 20831, studio a sanguigna e biacca con Santi vescovi; fig. 1); il disegno, eseguito con tecnica tipicamente gaudenziana, presenta tali caratteristiche da potersi attribuire a Gaudenzio stesso. Insolito è forse nei disegni sicuri di quel maestro tanto turgore di volumi; eppure, al di là di questa apparente consistenza plastica, le forme sono rilette con tocchi luminosi di estrema lievetà, secondo quel tratteggiare filamentoso che è tipico di Gaudenzio. Del resto, nessuno dei seguaci del maestro arriverebbe mai ad una concezione tanto libera e dinamica, ad idee così sorprendenti come la figura che compare sulla sinistra o come il gran librone poggiato di traverso sul ginocchio del vescovo, così magniloquente da ricordare i vistosi attributi dei santi apostoli nella pala di Novara. Stilisticamente il disegno può trovare affinità di esecuzione con lo studio della Reale di Torino per la stessa pala di Novara (v. A. BERTINI, *I disegni di G. F.*, Catalogo della Mostra, Milano 1956; id., *I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino*, Roma 1958), per quanto l'epoca di esecuzione sia notevolmente più



FIG. 16 - NAPOLI, MUSEO DI S. MARTINO - L. GIORDANO: SCENA DI UCCISIONE (Fot. Sopr. Gall. Napoli)



FIG. 17 - NAPOLI, MUSEO DI S. MARTINO - A. CARLONE (?):
RIPOSO NELLA FUGA IN EGITTO (Fot. Sopr. Gall. Napoli)

tarda, nel quarto decennio del secolo; l'inserirsi dinamico delle masse disposte in diagonale rimanda infatti a quella ripresa manieristica che si manifesta negli affreschi di Saronno o in altre opere coeve.

Su questo e su altri fogli cinquecenteschi si avrà forse occasione di tornare in seguito; vorrei solo aggiungere ora, poichè esso è esposto con una indicazione errata, che il 'S. Girolamo' del Gabinetto dei Disegni di Capodimonte (inv. n. 20; fig. 7) non è di Federico Zuccari, com'è riferito dalla scritta antica che compare sul foglio, ma del Cavalier d'Arpino, ed è verosimilmente di un periodo non lontano dagli affreschi delle cappelle Olgiati in S. Prassede e Contarelli in S. Luigi dei Francesi, per molte assonanze con i Profeti che colà sono affrescati. Non è da escludersi che il disegno sia una prima idea per il particolare di egual soggetto nella volta del presbiterio di S. Martino a Napoli. Non dovrebbe essere lontano da un altro disegno preparatorio pure tipico del Cesari (fig. 3) che penso sia utile far conoscere dopo che il Faldi ne ha pubblicato il quadro, il 'S. Giovanni condotto alla grotta' in S. Giovanni in Laterano (I. FALDI, *Gli affreschi della cappella Contarelli e l'opera giovanile del Cavalier d'Arpino*, in *Boll. d'Arte*, 1953); bisogna però avvertire che la data 1595 proposta dal Faldi va spostata al 1598, giacchè in quella data avvenne un pagamento al Cavalier d'Arpino per "due quadri a olio che fa per mettere nelle nicchie nella Cappella di S. Gio. Evangelista", (v. PH. LAUER, *Le Palais du Latran*, Paris 1911, p. 619), pagamento che con ogni probabilità riguarda proprio questa tela, che come è noto proviene appunto dal Battistero Lateranense.

8) A. FORLANI, *Mostra dei disegni di A. Boscoli*, Firenze 1959. A questa precisa fase dell'attività disegnativa del Boscoli appartiene il bellissimo, sebbene purtroppo manomesso, disegno di Capodimonte, n. 75, il cui riferimento al Boscoli è tradizionale.

9) Questi fogli del Boscoli mi spingono ora ad avanzare un'ipotesi circa un disegno esistente nel Gabinetto dei Disegni di Roma (n. 125675) attribuito dal Grassi (*Storia del disegno*, Roma 1947) al Salimbeni. Tale disegno, che è vicino a quello napoletano esposto alla mostra ma ancor più ad altri anch'essi sicuri del Boscoli (come al 'David che placa Saul', Uffizi n. 2249 s.), di un momento lievemente anteriore nel loro evidente aggancio al manierismo zuccaresco e fiammingo, può assai più facilmente convenire a quello "spirito acuto e bizzarro", che fu il fiorentino, che non al pittore senese (dal catalogo del quale comunque va espunto). Direi anzi che l'unica oscillazione possibile per questo disegno è appunto verso i nordici, ad esempio lo Spranger, nel quale però la linea appare sempre meno continua che qui, e tendente sempre a una maggiore solidificazione dell'immagine.

10) A. G. QUINTAVALLE, *M. Anselmi*, Parma 1960, fig. 70.

11) QUINTAVALLE, cit., figg. 67, 89, 107.

12) BARTSCH n. 5; la data 1658 riportata dal Bartsch è errata, per quanto l'ultima cifra, incisa a rovescio, possa giustificare tale errore. Stilisticamente la stampa non potrebbe convenire a una data così tarda.

13) F. BOLOGNA, *F. Solimena*, Napoli 1958.

14) BARTSCH, I.

15) BARTSCH, 6.

16) N. IVANOFF, *I disegni italiani del '600*, Venezia 1960, tavv. 100, 101. Un altro disegno di questa primissima fase è a Capodimonte (n. 2489). Assonanze compositive, in tutti questi fogli, con l'opera del Giordano sono evidenti: il n. 20594 ad esempio sembra una prima lontana idea per il 'Transito di S. Giuseppe' di Ascoli Piceno (1677): identici gli atteggiamenti degli angeli, che corrispondono bene anche alle invenzioni delle opere romane di molto posteriori, ma anche all'angelo della giovanile 'Deposizione' di Capodimonte.

A questo gruppetto che si è venuto così formando è pure accostabile un disegno pubblicato da L. Grassi (cit.) come veneziano; in esso la linea increspata tende a circuire l'immagine in tondo, ed ha perciò strettissime analogie con il verso del disegno esposto di Luca Giordano, il n. 20591 di S. Martino (con una 'Sacra Famiglia'). Stilisticamente questa fase di insistita ricerca nel risolvere le troppo crude divergenze entro una forma chiusa che le contenga trova analogie con l'attività pittorica del Giordano verso il '60.

17) M. MARANGONI, *I Carloni*, Firenze 1925; L. GRASSI, cit. Unico altro appunto al catalogo: da un ulteriore spoglio dei disegni della Società di Storia Patria è apparso chiaro che il Garzi deve leggersi Gaifi, rimanendo la fisionomia di questo pittore, che appare un mediocre ripetitore di schemi solimeneschi, non altrimenti nota che per il gruppo dei disegni conservati in quella raccolta.

NOTE SU INEDITI LOMBARDI

Un San Francesco con l'Angelo del Moncalvo.

SCADUTO al ruolo d'artista di esclusivo interesse locale, dopo aver conosciuto notevole fama, Guglielmo Caccia detto il Moncalvo ha trovato in questi ultimi anni una sua collocazione più chiara nell'ambito di quell'arte del rigorismo cattolico della Controriforma gravitante verso l'ambiente fiorentino e romano, cioè intorno al Poccetti e soprattutto al Muziano. Mina Gregori ha posto anzi in luce che il passaggio a Milano del Moncalvo non rimase senza conseguenze, nell'ultimo decennio del Cinquecento, su certi aspetti della pittura giovanile del Cerano, quali si manifestano nelle due piccole 'Storie del Battista' della Pinacoteca di Lovere e nei quadretti francescani suddivisi tra la Pinacoteca di Brera e il Castello Sforzesco.

A proposito di quest'ultima osservazione, mi sembra utile segnalare una tela con 'San Francesco e un Angelo musicante' che si trova, senza alcuna attribuzione di fonti antiche o moderne, nella Sacrestia della Chiesa di San Barnaba a Milano e che dovrebbe appartenere al Moncalvo, nell'ultimo decennio del Cinquecento (fig. 1). A rivelare il nome del pittore, basterebbe la figura dell'angelo, nel quale l'impeto gaudenziano si raffrena in una grazia composta, in una casta dolcezza, appena più lenta di quella dell' 'Angelo annunziante' della coll. Longhi, presentato dal Testori alla Mostra del Manierismo Piemontese; una dolcezza che s'arresta, grazie ad una sorvegliata disciplina interiore, ad un passo dal languore.

Ma un brano di sottigliezza psicologica meno comune è nel San Francesco che il suono del violino riscuote dalla meditazione e che presenta all'angelo un volto ancor pieno della sacrificata tristezza dei pensieri. Si riflettono in questo volto gli accenti già noti della umiltà muzianesca ma con una tensione, a parer nostro, più vibrata del consueto, già presaga, appunto, del Cerano. In questi tratti fisionomici, limati dalla quotidiana rinuncia, dalla spoliazione più intima, dalla contrizione incessante, è un brano