



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Dottorato di ricerca
in Storia delle Arti
ciclo XXXI

Tesi di Ricerca

Sebastiano Ricci e la sua bottega.
Disegnare e dipingere a Venezia nel primo Settecento

SSD: L-ART/02

Coordinatore del Dottorato
ch. prof. Pier Mario Vescovo

Supervisore
ch. prof. Bernard Aikema

Dottorando
Giulia Forti
Matricola 956226

A Edoardo

INDICE

INTRODUZIONE	7
--------------------	---

PRELUDIO

<i>Bastian Rizzi prima di Sebastiano Ricci. Aspettative e ambizioni di un giovane pittore a Venezia alla fine del Seicento</i>	23
--	----

CAPITOLO I

<i>Il «nutrimento» bolognese e la costruzione di un'identità tra l'Emilia e Venezia</i>	31
---	----

I.1. Sebastiano Ricci a Bologna: nuovi elementi sul rapporto con Carlo Cignani e la tradizione figurativa felsinea	32
--	----

I.2. Ripensando i Fasti di Alessandro Farnese. Copia e invenzione tra Carracci e Luca Giordano	42
--	----

I.3. Questioni di cronologia. Ricci da Piacenza a Pavia, e ritorno, nella biografia del suo primo allievo	59
---	----

I.4. Roma, Milano e Venezia: nuovi network e la necessità di una bottega	69
--	----

I.5. Organizzazione del lavoro e prassi operativa del giovane Ricci	88
---	----

I.5.1. Le copie	88
-----------------------	----

I.5.2. I disegni preparatori	93
------------------------------------	----

I.5.3. I bozzetti	95
-------------------------	----

I.5.4. Gli <i>stock-motif</i>	105
-------------------------------------	-----

CAPITOLO II

<i>Sebastiano Ricci da Firenze e Londra, con e senza bottega</i>	109
--	-----

II.1. La bottega di Ricci, da San Geremia alle Procuratie	109
---	-----

II.2. Nuove commissioni tra Venezia, Firenze e Belluno. I disegni nella prassi operativa tra il 1700 e il 1711	119
--	-----

II.3. Ricci a Venezia, 1708-1711. Prime tracce per una bottega	132
--	-----

II.3.1. 1708-1709. Un apprendista toscano tra Galeotti e Ricci: Agostino Veracini «glorioso discepolo di precettore sì grande» e la protezione di Ferdinando di Toscana	133
---	-----

II.3.2. 1709-11 c. Sebastiano Ricci <i>con</i> Francesco Polazzo per le nuove commissioni a Bergamo	142
---	-----

II.3.3. Gaspare Diziani tra incertezze documentarie e certezze grafiche	152
---	-----

II.4. La bottega si scioglie: una tappa a Milano, i Ricci in Inghilterra e il caso di Portland House	155
--	-----

CAPITOLO III

<i>La maturità di un artista, l'elasticità di una bottega. Ricci e i suoi collaboratori tra il 1716 e il 1734</i>	173
III.1. 1716-1729. Una bottega operosa per un nuovo mercato. Giovani e vecchie leve a servizio di Sebastiano Ricci	173
III.2. Incursioni bresciane: Antonio Paglia, Giacomo Zanetti e la questione dei lavoratori saltuari	179
III.3. L'allievo d'oltralpe: Daniel Gran e il suo « <i>zweijährige Reyße nacher Welschland</i> »	185
III.4. I disegni nella prassi operativa intorno al 1720: la <i>Caduta degli angeli ribelli</i> , la pala dell' <i>Angelo Custode</i> e il dialogo con Francesco Solimena	190
III.5. Il fedele Fontebasso, da “scolaro” a braccio destro	196
III.6. Ipotesi per altri artisti alla “scuola” di Sebastiano Ricci	202
III.6.1. Nicola Grassi: allievo o collega di Ricci?	202
III.6.2. Gabburri detective: tracce per una biografia di Thomas Nerringer	204
III.6.3. Giovanni Colombini scolaro di Ricci?	205
III.7. Felice Petricini, i «buoni autori» francesi e alcuni indizi (grafici) sulle letture libertine di Ricci	206
III.8. La bottega al lavoro negli anni '20: collaborazioni, copie, repliche e varianti per un'impresa corale	214
III.9. 1730-1734. La fase estrema: il <i>team</i> Ricci–Fontebasso–Polazzo	219
III.9.1. A volte ritornano: Francesco Polazzo, in caso di necessità	221
III.9.2. Francesco Fontebasso e il marketing delle incisioni	226

CAPITOLO IV

<i>Disegnare nella bottega di Sebastiano Ricci. Retorica di un itinerario creativo</i>	235
IV.1. Esercizi e copie: la didattica dell' <i>imitatio</i>	235
IV.1.1. Ancora sulle copie grafiche di Sebastiano Ricci. Dall'imitazione all'invenzione	237
IV.1.2. Imitare, imparare, registrare. Funzioni diverse per le copie grafiche da Sebastiano Ricci	244
IV.1.3. Gli allievi imitano il Maestro, ma non solo: studi dal vero, da altri artisti e dai manuali didattici	250
IV.2. Strategie efficienti e formule ripetute. Garanzie di <i>simulatio</i> nei disegni per la bottega	263
IV.3. Sulla scia del maestro: esempi di <i>aemulatio</i> nei disegni e dipinti dei collaboratori. Meditazioni grafiche e pittoriche sul tema della <i>Natività</i>	269
IV.3.1. Emulare Tiziano / Emulare Ricci	270
IV.3.2. Da Veronese e Bassano a Paglia e Fontebasso. Diffusione dei modelli dentro e fuori la bottega di Ricci	276

IV.4. Disegnare a servizio di altri artisti e di altre “botteghe”	286
IV.4.1. Sebastiano e Marco Ricci: collaborazioni sulla tela e sulla carta	286
IV.4.2. Disegnare per altre maestranze. Alcune ipotesi di disegni per stuccatori	294
IV.5. L’allievo sostituisce il maestro: Fontebasso e un caso di tentata <i>superatio</i>	299
NUOVI INTERROGATIVI E ALCUNE CONCLUSIONI	303
APPENDICE DOCUMENTARIA	311
BIBLIOGRAFIA	325

Avvertenza

Le dimensioni dei disegni sono fornite in millimetri, quelle dei dipinti in centimetri. L'altezza precede la larghezza. Se non altrimenti specificato, i disegni sono stati realizzati su carta bianca.

Come ricordato nell'*Introduzione*, tutti i disegni di Sebastiano Ricci conservati nell'album delle Gallerie dell'Accademia sono stati citati in uno stringato articolo-elenco di Antonio Morassi del 1926. Nel suo catalogo, Morassi specificava soggetto, tecnica e dimensione dei fogli, e seguiva quale ordine di trattazione il numero di inventario museale dei disegni. Nel momento in cui dovremo fornire dettagli bibliografici per i fogli veneziani di Ricci, nelle nostre note a piè di pagina non ripeteremo ogni volta il riferimento a Morassi, salvo isolate eccezioni in cui lo storico abbia aggiunto considerazioni ulteriori, utili ai nostri fini. Va da sé, dunque, che per ciascun disegno ricresco delle Gallerie dell'Accademia, andrà comunque tenuta a mente l'esistenza di questa prima pubblicazione, sebbene non esplicitata in nota.

Le tavole delle immagini sono fuori testo, alla fine di ogni capitolo.

La bibliografia sarà suddivisa in fonti primarie, secondarie e cataloghi di esposizioni.

Elenco delle abbreviazioni

AABo: Archivio Arcivescovile di Bologna	b., bb.: busta, -e
AGP: Archivio Gabrielli, Prossedi (Latina)	c., cc.: carta, -e
ASBo: Archivio di Stato di Bologna	cc. n.n.: carte non numerate
ASCPv: Archivio Storico Comunale di Pavia	pp. n.n.: pagine non numerate
ASFi: Archivio di Stato di Firenze	r: recto
ASPv: Archivio di Stato di Pavia	s.d.: senza data
ASRm: Archivio di Stato di Roma	v: verso
ASVe: Archivio di Stato di Venezia	
BCA: Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna	
BSPVe: Biblioteca del Seminario Patriarcale di Venezia	

INTRODUZIONE

Tra le più recenti tendenze della storiografia artistica, si è fatto strada negli ultimi decenni un approccio alle opere d'arte intese come prodotti di una bottega, di una officina artistica organizzata, diretta da un maestro e strutturata secondo precise istanze ideologiche, metodi e prassi operative. Questa sensibilità verso il contesto di produzione, che implica una maggiore attenzione alle dinamiche di interazione tra il capobottega e i suoi collaboratori, ha coinvolto anche gli studi sull'arte veneta, da Tiziano a Veronese, da Tintoretto a Bassano. Ma, strano a dirsi, soltanto isolati contributi si sono dedicati al Settecento veneziano con la stessa prospettiva, orientata ai meccanismi produttivi e alla concretezza del lavoro in *atelier*, nella quale il disegno assume il ruolo fondamentale di chiave d'accesso privilegiata alla *workshop practice*.

Il caso di Sebastiano Ricci (Belluno 1659 – Venezia 1734), pittore e disegnatore veneziano che fu a capo di una bottega estremamente prolifica, ci sembra si presti quale ideale campo di prova per l'applicazione di questa metodologia scientifica, che intende riorientare lo studio filologico in una direzione contestuale, attenta tanto alle condizioni sociali ed economiche in cui operava l'artista, quanto ai processi interni di produzione e condivisione del lavoro nella fucina creativa. Nella carriera di Ricci, che si snoda tra la fine del XVII secolo e i primi decenni del successivo, è unanimemente riconosciuto uno dei *momentum* di maggior rilievo per le sorti della cultura visiva del Settecento. Coprendo un arco di oltre un cinquantennio, il suo catalogo illustra con straordinaria esaustività l'evoluzione di una sensibilità artistica di calibro internazionale, che seppe aggiornarsi con intelligenza e disinvoltura assecondando il gusto dei più illuminati centri europei, da Parma, Firenze e Venezia, sino a Vienna, Londra e Parigi.

Eppure, gli studi monografici sul pittore presentano ancora delle zone d'ombra, per buona parte inesplorate, che la presente ricerca si propone di illuminare. La produzione pittorica di Ricci ha conosciuto sin dagli inizi del Novecento un ampio e assiduo interesse critico, e costituisce senza dubbio una tra le più ricche e complete testimonianze della cosiddetta *renovatio*

dell'arte veneziana a cavallo tra i due secoli. Tuttavia, poco o nulla si è detto su come funzionasse concretamente la macchina produttiva, e su quali fossero i metodi alla base di quella che divenne una vera e propria fabbrica di immagini, dal riverbero internazionale. Qual era l'approccio del pittore alle nuove commissioni, come arrivava dall'idea al dipinto? Come poté produrre autonomamente l'innumerabile quantità di opere che gli sono attribuite, e che arrivano oggi a oltre seicento voci di catalogo? Quale ruolo ebbe, nel concreto, la cosiddetta "bottega di Sebastiano Ricci", che di tanto in tanto viene scomodata dalla critica per etichettare le opere ricchesche di qualità non eccellente?

Anche il *corpus* grafico del Bellunese è vastissimo, e ricco di disegni di sicura autografia, conservati in due album alle Gallerie dell'Accademia e nella Royal Collection di Windsor, con più di trecento fogli. Senza contare poi gli esemplari sparsi nelle collezioni pubbliche e private di tutto il mondo, dalla Russia agli Stati Uniti. Ma una piccola parte di questi disegni è ancora inedita, e molti altri sono stati pubblicati solo tra gli anni '50 e '70 del secolo scorso, studiati con un approccio marcatamente formale e attribuzionistico, a volte mai riprodotti, e poi sostanzialmente dimenticati. Ma cosa può dirci, il disegno, del metodo di lavoro di Sebastiano? Quali erano le sue prassi operative? In che modo si serviva di carta e penna per relazionarsi con i suoi sottoposti, e con le maestranze che si trovava a coordinare?

Sono, questi, soltanto alcuni degli interrogativi che ci siamo posti osservando da una prospettiva più ampia la carriera di Sebastiano Ricci. Il vasto materiale grafico e pittorico a nostra disposizione, unito ai necessari punti fermi garantiti dalla ricca bibliografia già prodotta sul pittore, costituiscono un punto di partenza indispensabile e prezioso per fare di Ricci un caso di studio paradigmatico, e offrire una proposta di metodo per l'indagine sul funzionamento di una fiorente bottega veneziana nell'Europa del primo Settecento, con particolare riguardo al ruolo che al suo interno fu riservato al disegno.

1. Lo studio del disegno nelle botteghe veneziane: stato dell'arte.

Nel panorama della ricerca sulle arti grafiche, lo studio delle tipologie e delle funzioni del disegno nelle pratiche d'*atelier* rappresenta un campo d'indagine stimolanti e proficuo, tanto sul piano dell'avanzamento delle conoscenze, quanto sotto il profilo delle proposte metodologiche. In questo senso, appaiono fondamentali i contributi di Francis Ames Lewis sul disegno nella

pratica di bottega del Quattrocento in Italia e nel Veneto¹, ma anche, per gli spunti di metodo offerti da un approccio sistematico alla questione, le disamine di più ampio respiro di Lizzie Boubli e Carmen Bambach², che dal riscontro concreto delle pratiche di bottega hanno dedotto alcune esemplari categorie tipologiche – pensiamo ad esempio alle molteplici sfumature del concetto di “variante” e “variazione”, o al problema della copia e dell’uso e riuso dei cartoni nelle grandi botteghe rinascimentali –.

Pur tuttavia, a un rapido *excursus* dei raggiungimenti critici in questo recente filone speculativo, emergerà un quadro cronologicamente e geograficamente disomogeneo, nel quale, specie per l’area veneta, a isolate trattazioni piuttosto esaustive – la cui strada è stata aperta dall’ancora viva lezione dei coniugi Tietze³ – si alternano territori pressoché incontaminati. Sufficientemente indagati sono, ad esempio, i quaderni di schizzi e modelli di Pisanello e Stefano da Verona⁴, come pure i celebri e preziosi album che Jacopo Bellini lasciava in eredità alla propria bottega⁵; e per il Secolo d’Oro della pittura veneziana, grandi passi avanti sono stati fatti nella definizione del ruolo del disegno nelle botteghe dei Vecellio⁶, dei Caliari⁷, dei Tintoretto⁸. D’altro canto, un profilo sulla storia e i protagonisti della grafica veneziana del Seicento, seppur recentemente schiarito da un parziale repertorio di Bert Meijer⁹, è ancora troppo lacunoso per permetterci di avanzare speculazioni sulle logiche interne alle botteghe, ma per lo stesso secolo di dovranno comunque menzionare alcuni meritevoli risultati in altri contesti: tra questi, ci saranno di particolare utilità gli studi su teoria del disegno e pratica educativa nelle Accademie centroitaliane, specialmente dei Carracci¹⁰, e quelli sulle origini e lo sviluppo dei manuali di disegno¹¹.

Un più esteso interesse storiografico per la grafica del Settecento veneto ha invece prodotto, quantomeno per i “grandi nomi” della pittura di storia, alcune corpose monografie: ricordiamo in questa sede le notevoli ricostruzioni del *corpus graphicum* dei Guardi¹², del Pittoni¹³

¹ AMES LEWIS 1990; *id.* 2000.

² BOUBLI 2003; BAMBACH 1999.

³ TIETZE – TIETZE-CONRAT 1944.

⁴ FOSSI TODOROW 1966; KARET 2002.

⁵ DEGENHART – SCHMITT 1984; EISLER 1989.

⁶ LÜDEMANN 2016.

⁷ HUBER 2005; DALLA COSTA 2012; *id.* 2013; *id.* 2014.

⁸ REARICK 1996; WHITAKER 1997; MASON 2009; ROSSI 2011.

⁹ MEIJER 2017.

¹⁰ OLMSTEAD TONELLI 1984; FEIGENBAUM 1990; *id.* 1993; NICOSIA 1993; ROBERTSON 2012.

¹¹ AMORNPICHETKUL 1984; WHISTLER 2004; *id.* 2015.

¹² MORASSI 1973-1975, III; BINION 1976.

¹³ BINION 1983; PERISSA TORRINI 1998.

e dei Tiepolo¹⁴. Ma sono degne di nota anche le apprezzabili seppur parziali indagini conoscitive sui disegni di Antonio Molinari¹⁵, Giambattista Piazzetta¹⁶, Gaspare Diziani¹⁷, Francesco Fontebasso¹⁸ o Gianantonio Pellegrini¹⁹, che tuttavia mancano ancora di una sintesi ordinata e completa. Tali pubblicazioni costituiscono senza dubbio degli indispensabili repertori, ricchi di materiale emendato e ordinato, ma hanno spesso il limite di essersi concentrate soltanto nel ricondurre i disegni al catalogo pittorico degli artisti, per permettere una cernita tra autografi e copie, e costruire un percorso cronologico che mostri l'evoluzione stilistica del disegnatore. Solo raramente, negli studi sul disegno veneziano del XVIII secolo, ci si è invece occupati di indagare in profondità la funzione dei disegni in rapporto alla loro specifica posizione all'interno della pratica di bottega.

Forti segnali d'impulso verso questa corrente investigativa ci giungono comunque da alcuni fondamentali interventi critici, che costituiranno un irrinunciabile punto di riferimento, deontologico e di contenuti, nello sviluppo della nostra ricerca. Ci riferiamo, anzitutto, al noto dibattito sul nucleo delle sanguigne tiepolesche conservate a Stoccarda che, al di là della mera *querelle* attributiva, ha innescato una feconda riflessione sull'effettivo ruolo del disegno nella pratica della bottega dei Tiepolo. In particolare, agli studi di Bernard Aikema si riconosce il merito di avere coerentemente integrato l'analisi stilistico-formale e tipologica dei disegni con una più ampia disamina sulle peculiarità dell'*atelier* guidato da Giovan Battista Tiepolo²⁰. Le indagini sulle fonti grafiche della sua eterogenea formazione, sull'esercizio della copia nell'educazione degli allievi, sulla funzione dei disegni-ricordo nella logica imprenditoriale di tutela del patrimonio intellettuale a tutto vantaggio della bottega, hanno restituito un quadro obiettivo e documentato delle diverse funzioni del disegno nell'iter creativo, e ribadito con forza un'importante lezione di metodo. In qualsivoglia contesto di sodalizio artistico, le sottili controversie sulle questioni attributive dei disegni non possono affatto limitarsi a un giudizio sul dettato stilistico e sul possibile legame dei fogli con dipinti o incisioni autografi, ma devono essere necessariamente integrate al riconoscimento dell'esatta posizione della grafica nel quadro della pratica operativa della bottega.

¹⁴ Cfr. almeno: BYAM SHAW 1962; PIGNATTI 1974; KNOX 1980; PEDROCCO 1990; THIEM 1996; AIKEMA 1996; *id.* 1998; *id.* 2004; ÖHM 2009.

¹⁵ GREEN 1984; MONBEIG-GOGUEL 1987; cat. mostra DÜSSELDORF 2005; SCHWAIGHOFER 2010.

¹⁶ Vedi almeno PIGNATTI 1957; RUGGERI 1967; cat. mostra WASHINGTON 1983.

¹⁷ Attilia Dorigato, in PIGNATTI 1981, pp. 15-152; DORIGATO 1983; RUGGERI 1994.

¹⁸ MAGRINI 1990; PEDROCCO – TONINI 2006.

¹⁹ Cat. mostra VENEZIA 1959; KNOX 1998^A; SCHEWSKI-BOCK 2006.

²⁰ AIKEMA 1996.

In questa stessa direzione si erano mosse le acute osservazioni di Alice Binion che, grazie a un minuzioso e sistematico vaglio del *corpus* grafico di Giovan Battista Pittoni (1983), aveva ricostruito il procedimento tecnico e ideativo dell'artista, distinto i fogli in base alla loro funzione, e in ultima istanza desunto alcuni criteri affidabili per accostarsi al problema alquanto spinoso dei molti disegni rifiniti e riconducibili a dipinti autografi del maestro²¹. Talvolta erroneamente interpretati come studi preparatori, questi esemplari sono molto più plausibilmente delle copie assai fedeli realizzate a posteriori dall'allievo e aiutante boemo Anton Kern, a scopo di "ricordi" da reimpiegare per nuove varianti pittoriche. Infine, recentemente Catherine Whistler ha proposto uno studio trasversale che, in una prospettiva diacronica da Tiziano a Tiepolo, ha inteso analizzare il disegno veneziano seguendo tre grandi direttrici, teoria, pratica e collezionismo. Alla pratica di bottega, in particolare, è dedicato un ampio capitolo, che costituisce un'utile ripresa e aggiornamento su alcuni studi di cui abbiamo dato conto, e che fornisce anche alcuni interessanti spunti metodologici, specialmente nel confronto tra l'approccio al disegno di Tintoretto e quello di Giambattista Tiepolo²². È seguendo la traccia inaugurata da questi studi che intendiamo orientare la nostra ricerca su Sebastiano Ricci e la sua bottega. Ma cosa sappiamo sui disegni di Ricci? E cosa sul suo *atelier*?

2. Sebastiano Ricci disegnatore. Cosa sappiamo, e cosa manca.

Come noto, i disegni di Sebastiano Ricci hanno da sempre goduto di un particolare interesse critico e collezionistico. «*Les desseins de ce maître sont spirituels, et touchés avec beaucoup de feu*», scriveva Dézallier d'Argenville nel 1745²³. E in effetti i fogli più tipici di Sebastiano sono studi di composizione e di figura a penna, dal *ductus* estremamente accattivante, con linee sciolte in fraseggi guizzanti ed elastici, sovente accompagnati da fresche acquerellature, sensibili ai valori atmosferici. Questa condotta grafica, di un brio spigliato e affatto nuovo, godette di straordinaria fortuna già presso i contemporanei: i fogli del Bellunese facevano bella mostra di sé nei *cabinet* di raffinati amatori francesi quali Pierre Crozat e Pierre-Jean Mariette, che conobbero personalmente l'artista, e già a pochi giorni dalla morte di questi, avvenuta il 15 maggio 1734, Anton Maria Zanetti e il console Joseph Smith commissionavano a uno stesso

²¹ BINION 1983.

²² WHISTLER 2016.

²³ DÉZALLIER D'ARGENVILLE 1745-1752, I, p. 204.

artigiano la rilegatura di due eleganti album in cuoio, nei quali furono riuniti oltre trecento disegni lasciati nello studio del pittore. È a partire da queste due preziose raccolte, di sicura autografia, che la critica ha potuto avviare lo studio del disegno riccesco, certo segnato da alcune tappe salienti, ma non ancora oggetto di una trattazione completa e rigorosa, dalla quale possa emergere una esauriente definizione dell'*imago* di Sebastiano Ricci disegnatore, calata in una compiuta riflessione sulla prassi produttiva e sul ruolo della bottega.

Nel 1926, Antonio Morassi pubblicava in un articolo-inventario i centotrentaquattro disegni dell'album veneziano appartenuto ad Anton Maria Zanetti, che le Gallerie dell'Accademia avevano acquistato sei anni prima dalla collezione Dal Zotto, dando così avvio allo studio della grafica del Ricci²⁴. Nel suo articolo, l'autore elencava uno ad uno i fogli, indicandone il soggetto, le dimensioni, la tecnica, e talvolta proponeva accostamenti con dipinti noti, prendendo quale punto di riferimento l'incompiuto catalogo di Joachim von Derschau del 1922, primo compendio monografico dedicato all'artista. Al di là di alcune inesattezze, del tutto giustificabili visto lo stadio ancora primordiale delle conoscenze sulla produzione riccesca, il saggio di Morassi costituisce un punto di partenza fondamentale per la definizione della grafica di Sebastiano, poiché l'autore vi traccia brevi ma puntuali considerazioni stilistiche, da un lato riconoscendone i modelli nei bolognesi e in Paolo Veronese, dall'altro fissando con chiara efficacia il carattere più intimo della sua personalità di disegnatore: «il suo segno mosso, rapido, guizzante, non conosce calma fluente di contorni, ma accenna con pochi tratti le figure e gli oggetti; il suo macchiare or morbido e dolce, or impetuoso e addensato, mette in movimento le masse, creando talvolta forti giochi di luce-ombra²⁵».

L'album appartenuto al console Smith e ora alla Royal Library di Windsor fu invece oggetto di una più ampia trattazione da parte di Anthony Blunt²⁶: acquistato nel 1762 da re Giorgio III, esso comprende duecentoundici disegni tuttora conservati nella rilegatura originale, che il Blunt descrisse accuratamente, preoccupandosi qualora possibile di stabilire relazioni con il catalogo pittorico e, soprattutto, fornendo qualche riflessione sugli sviluppi della maniera riccesca, dalla scrittura lineare e conchiusa delle prove giovanili, ancora vincolate a un'esigenza di nitore plastico, sino all'assoluta libertà della fase tarda, in cui l'autore ravvisava un macchiare vivace d'acquerello, e un uso della penna di respiro financo rembrandtiano.

²⁴ MORASSI 1926. L'autore immagina che l'album sia stato raccolto dagli eredi di Sebastiano Ricci. Solo più tardi Alessandro BETTAGNO (1976) chiarirà la sua provenienza dalla collezione di Anton Maria Zanetti il Vecchio.

²⁵ MORASSI 1926, p. 266.

²⁶ Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1957, pp. 45-67.

Con la mostra udinese del 1975, curata da Aldo Rizzi e dedicata a *Sebastiano Ricci disegnatore*, il quadro della grafica riccesca assunse un'ancor più chiara fisionomia. Facendo tesoro dei risultati delle ricerche di Morassi e Blunt, e riunendo le notizie delle episodiche pubblicazioni in altri articoli o cataloghi di mostre²⁷, Rizzi definì un panorama sufficientemente completo della carriera del bellunese e, individuando precisi riferimenti con la produzione pittorica, poté fissare alcuni punti fermi nella cronologia dei disegni e delineare i tratti principali della loro evoluzione stilistica: dalle pagine collocabili in esito al Seicento, tese tra le reminiscenze centritaliane e le suggestioni di Giordano e del Magnasco, secondo il curatore nel primo lustro del nuovo secolo Ricci muoveva verso un linguaggio aperto e luminoso e, guardando anche all'esempio del più giovane Pellegrini, si esprimeva in frizzanti volteggi della penna e cangianti vibrazioni d'acquerello, che nel secondo decennio avrebbero raggiunto vette di straordinaria qualità per la sensibilità luministica, la fulminea fluidità del segno, il respiro arioso delle acquerellature. Negli anni '20 del secolo, Aldo Rizzi registrava invece un rallentamento nell'impeto creativo, che si sarebbe manifestato in fogli dal *ductus* più controllato e calligrafico, puntualmente commentati da accurate e minuziose pennellate di *lavis*. Ma una nuova linfa riaccese le prove della fase estrema, in cui «per il dilagare dell'acquerello e per la guizzante fluidità del tratto [...] Sebastiano precorre anche il linguaggio grafico del Tiepolo²⁸».

È questo, per sommi capi, il quadro di riferimento – come vedremo solo in parte condivisibile –, entro cui si mosse ogni successiva trattazione del disegno riccesco, tesa da un lato ad ampliare il discorso inaugurato da Rizzi, arricchendolo con nuove attribuzioni e scoperte, dall'altro ad aggiustarne alcune inesattezze. In un intervento al *Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo*, tenuto nello stesso 1975 e confluito in una più estesa pubblicazione l'anno successivo, Giuseppe Maria Pilo avanzava nuove ipotesi cronologiche, mentre nella propria recensione alla mostra, Nicholas Turner espungeva dal *corpus* riccesco due disegni erroneamente esposti come esemplari tardi di Sebastiano²⁹. Negli anni a venire, grazie alle nuove monografie di Jeffrey Daniels³⁰, che fornirono un fondamentale appiglio per il riscontro iconografico e cronologico dei fogli, e a un crescente interesse per il disegno veneto del Settecento, furono segnalati nuovi esemplari di Sebastiano Ricci, o ritenuti tali, in musei e

²⁷ Pensiamo, in particolare, al catalogo della mostra sui disegni di Sebastiano e Marco Ricci in collezione americane (cat. mostra MEMPHIS-LEXINGTON 1966) a cura di Michel Milkovich, ma anche alle isolate pubblicazioni apparse ad esempio in: BENESCH 1947; cat. mostra FIRENZE 1953, nn° 72-73 (l'attribuzione del secondo, un' *Adorazione dei magi*, è stata poi in più occasioni respinta); FENYÖ 1959, pp. 87-90; SALMINA HASKELL 1963, pp. 179-182; PIGNATTI 1964, n° 1; *id.* 1965, nn° 1-4; cat. mostra VENEZIA 1966, nn° 61-62; cat. mostra NEW YORK 1971, nn° 5-8; cat. mostra PARIGI 1971, nn° 221-224; cat. mostra VENEZIA 1972, nn° 1-7.

²⁸ Aldo Rizzi, in cat. mostra UDINE 1975, p. 39.

²⁹ PILO 1976^A; TURNER 1976, p. 185.

³⁰ DANIELS 1976^A; *id.* 1976^B.

raccolte private di Düsseldorf³¹, Madrid³², Parigi³³, Orléans³⁴, Stoccolma³⁵, Vienna³⁶, Princeton³⁷ e Canada³⁸.

Interamente dedicata alla produzione pittorica di Ricci, l'esposizione di Passariano del 1989 non ha aggiunto significativi apporti alla conoscenza del *corpus* grafico del Bellunese. Dal canto suo, il catalogo ragionato di Annalisa Scarpa del 2006, che rimane ad oggi la referenza fondamentale per lo studio del pittore, preziosissima per la ricchezza del materiale anche inedito e gli aggiornamenti proposti, non aveva previsto – comprensibilmente – una sezione specifica dedicata ai disegni, la cui trattazione risulta dunque affatto sommaria e sbrigativa. La storica ne cita solo una piccola parte, in riferimento ad alcuni dipinti noti, e ripropone nella sostanza i raggiungimenti degli studi precedenti, senza entrare nel merito delle questioni cronologiche o stilistiche dei fogli, e men che meno di quelle legate alla pratica di bottega. In occasione del convegno di studi su Sebastiano Ricci, promosso dalla Fondazione Cini nel 2009, Annalisa Perissa Torrini ha reso noti alcuni fogli ancora inediti dell'album veneziano alle Gallerie dell'Accademia, rilevando anche in questo caso le possibili relazioni con i dipinti del bellunese³⁹. L'anno successivo, nel catalogo dell'esposizione dedicata a *Sebastiano Ricci: il trionfo dell'invenzione nel Settecento veneziano*, a cura di Giuseppe Pavanello, la stessa Perissa Torrini presentò in accurate schede altri dodici disegni dall'album di Anton Maria Zanetti che, seppur già pubblicati nel 1975, meritavano un significativo aggiornamento, che ne puntualizzasse cronologie e agganci nel *corpus* pittorico⁴⁰. Un ultimo apporto è stato fornito nel recente catalogo della mostra dedicata ad Anton Maria Zanetti a Ca' Rezzonico, in occasione della quale sono state esposte alcune altre pagine dall'album delle Gallerie dell'Accademia appartenuto al collezionista. Valeria Poletto ha commentato fogli editi e pubblicato anche qualche inedito, concentrandosi sempre

³¹ DAVIS 1982.

³² MENA MARQUÉS 1990, n° 238. Si tratta di uno studio con *Figura di Nettuno*, che presenta solo superficiali affinità con la maniera di Sebastiano Ricci, al quale non può essere riferito.

³³ Ecole des Beaux-Arts (cat. mostra PARIGI 1990, nn° 41-42), e collezione di Frits Lugt, ora Fondation Custodia (cat. mostra PARIGI 1980, nn° 24-26; cat. mostra PARIGI 1996, nn° 71-73).

³⁴ Cat. mostra ORLÉANS 2003, n° 209.

³⁵ BJÜRSTROM 1979, nn° 212-216. L'attribuzione degli ultimi due, una *Presentazione al tempio* e uno *Sposalizio della Vergine*, è da respingere. I due fogli sono molto probabilmente di Gaspare Diziani.

³⁶ BIRKE – KERTÉSZ 1992-1997, II, nn° 1744-45, 1749, 1751-55. Inaccettabile l'attribuzione degli invv. 1744, 1749 e 1751.

³⁷ GIBBONS 1977, nn° 516-517. L'attribuzione del secondo, una *Conversione di san Paolo*, è stata correttamente respinta da Ugo Ruggeri, che ha riferito il disegno a Giuseppe Piattoli (RUGGERI 1978, p. 417).

³⁸ Cat. mostra VANCOUVER-QUÉBEC-KINGSTON 1989, nn° 33-35. Nessuna delle attribuzioni è accoglibile. Per il primo disegno, si veda *infra*, cap. IV.3.2; gli altri due, con episodi di *Giasone*, si possono riferire sempre a Giuseppe Piattoli.

³⁹ PERISSA TORRINI 2012 (anno di pubblicazione degli atti).

⁴⁰ Annalisa Perissa Torrini, in cat. mostra VENEZIA 2011, pp. 107-115, nn° 30-41.

sull'eventuale rapporto con opere note, e sull'analisi del dettato stilistico per un loro posizionamento cronologico⁴¹.

Insomma, ripercorrendo le tappe degli studi scientifici su Sebastiano Ricci disegnatore, appare chiaro che, sin dagli inizi del secolo scorso, la critica ha manifestato un interesse periodico sul pittore, tenendo alta l'attenzione sulla sua produzione grafica, e certamente sono stati fatti notevoli passi avanti in merito alla conoscenza dei fogli preparatori a dipinti noti, siano essi studi di composizioni o di singole figure. D'altra parte, è altrettanto evidente che, una volta assunti dei dati di fatto e dei punti fermi nel catalogo grafico del Bellunese, questi non sono stati sufficientemente problematizzati: la loro trattazione ci appare sempre slegata da una riflessione più ampia sul processo creativo, sulle peculiarità e sulle origini del metodo adottato da Ricci, sul legame reciproco tra i vari disegni, sulle funzioni effettive e concrete dei fogli, e quindi sui rapporti con il contesto della bottega e con la produzione degli allievi e aiuti. Possiamo dunque affermare che, fino ad oggi, il disegno è stato considerato perlopiù come un corollario della produzione pittorica, un'ancella del dipinto, e non si è sfruttata la potenzialità del suo studio come preziosa chiave d'accesso all'analisi e ricostruzione del *modus operandi* dell'officina di Sebastiano.

Del resto, un'operazione di questo tipo è resa difficoltosa dalla frammentarietà degli studi, spesso datati, e dall'assenza di un catalogo completo e aggiornato di tutti i disegni ricceschi, che a onore del vero era stato annunciato da Aldo Rizzi in occasione della mostra del 1975, ma non fu mai portato a compimento. Ne ha lamentato l'esigenza anche Sergio Marinelli, che recentemente si è espresso in questi termini: «ci si rende ben conto che nel caso di un pittore come Sebastiano Ricci è già faticosissimo raccogliere un catalogo attendibile dei dipinti e che il lavoro, con l'aggiunta del catalogo dei disegni, sarebbe davvero improbo. E tuttavia ci si rende anche conto che senza questa completezza la sua personalità artistica è ben più che dimidiata, fatalmente incompresa⁴²».

La nostra ricerca si pone l'ambizioso obiettivo di tentare di colmare queste lacune, e di comprendere appieno non solo la personalità artistica di Ricci, ma anche il suo "sistema bottega". D'altra parte, lo precisiamo fin da ora, nelle prossime pagine non si fornirà un catalogo completo dei disegni del Bellunese. Molti fogli che gli sono attribuiti saranno necessariamente esclusi dalla trattazione e, nostro malgrado, non riusciremo a prendere in esame e riprodurre alcuni disegni di altissima qualità, comunque già noti. Questo perché abbiamo operato una precisa scelta di campo, ritenendo più utile concentrarci su alcuni episodi, grafici e pittorici, che

⁴¹ POLETTI 2018.

⁴² MARINELLI 2009, p. 294.

possano prestarsi a illustrare compiutamente il metodo di lavoro del pittore, il ruolo affidato al disegno nel processo creativo, e la sua funzione di mediazione tra le istanze ideali del capobottega e l'esecuzione pratica dei suoi collaboratori. Un'impresa catalografica scientificamente aggiornata non può infatti prescindere, a nostro avviso, da un'indagine accurata sulle diverse funzioni affidate al disegno nella pratica di bottega, che metta da parte le questioni di autografia per concentrarsi piuttosto sui legami reciproci tra originali, copie e derivazioni grafiche, e sul perché della loro esistenza. Il disegno ci servirà dunque da lente d'ingrandimento sui processi di questa grande officina veneziana tra Sei e Settecento.

3. Studiare la bottega di Sebastiano Ricci. Obiettivi della ricerca e note metodologiche.

A scanso di equivoci, vogliamo precisare fin da ora che l'obiettivo di questa tesi non è quello di riscrivere una monografia sul pittore. L'intenzione è semmai quella di rileggere la sua carriera sotto una nuova luce, e con una diversa prospettiva d'indagine: la comprensione e la ricostruzione del problema bottega, attraverso l'analisi di fatti e casi di studio specifici. Quali erano le tappe del processo creativo di Sebastiano Ricci? Come funzionava la sua officina? E quali furono i termini concreti della partecipazione degli aiuti al lavoro del Maestro?

Per rispondere a questi interrogativi, intendiamo percorrere due direttrici di ricerca. La prima, indispensabile, si propone di ricostruire il metodo operativo di Sebastiano Ricci, dalla sua formazione sino alla maturità, individuando i principi che regolavano il suo approccio all'*inventio*, le sue abitudini, la sua capacità di regia di diverse maestranze, la sua concezione del disegno. Sono infatti la cultura, le ambizioni e le esigenze del maestro a determinare l'impalcatura su cui si reggerà l'*atelier*. La seconda direttrice vuole appunto indagare l'universo della bottega, fornendo anzitutto alcune linee di contesto utili a collocare nella giusta posizione i vari nomi di artisti che, nelle fonti primarie e nella letteratura, sono stati inclusi nel grande "contenitore" della scuola riccesca.

A proposito della composizione e delle frequentazioni dell'*atelier* del Bellunese, va detto che i dati d'archivio e gli studi scientifici sono affatto scarsi, per non dire inesistenti. Ad esempio, non è stato rintracciato alcun contratto di apprendistato stipulato tra Ricci e i suoi apprendisti, né ci sono rimaste ricevute di pagamento in cui accanto al nome di Sebastiano compaia quello di un aiutante. Del resto, la normativa prevista dalla vecchia corporazione dei Dipintori e quindi dal Collegio dei Pittori veneziano, che prevedeva la registrazione dei lavoranti subalterni, veniva

spesso elusa, e comunque non vi era l'obbligo di segnalazione di apprendisti che frequentassero la bottega per meno di sei mesi. A compensare questa totale assenza di prove documentarie legate al mondo professionale del pittore, intervengono però altre fonti di vario tipo, di cui ci serviremo: oltre alle vite degli artisti contenute nei vari compendi biografici, e che sino ad oggi hanno costituito le fondamenta di ogni ragionamento critico sulla cerchia di Ricci, prenderemo in considerazione altre tipologie di documenti, a cominciare da alcune dichiarazioni rilasciate in prima persona da artisti che frequentarono la bottega; preziose sono anche alcune lettere dello stesso Sebastiano, grazie alle quali si può ricavare, tra le righe, qualche indicazione sul suo rapporto di stima e generosità verso i collaboratori più fidati.

Sul versante della letteratura scientifica, in nessuno dei contributi dedicati a Sebastiano Ricci vi è un capitolo o una sezione specificatamente dedicata alla sua bottega. Annalisa Scarpa vi accenna brevemente in un paragrafo dell'introduzione alla sua monografia, riferendo di una «piccola schiera di giovani promesse», ed elencando una serie di nomi di artisti che guardarono al pittore come al «traghettatore della pittura veneziana verso un nuovo modo di intendere le forme, le luci e gli impasti di colore⁴³». Torna sul punto in un altro passaggio della sua sezione introduttiva in cui, a proposito degli anni estremi del pittore, osserva che «la mole di lavoro che sopportava [...] fa pensare quanto la presenza di aiuti nello studio di San Moisè fosse cospicua e di grande qualità⁴⁴». A una stringata nota a piè di pagina è poi affidata un'ultima generica e approssimativa riflessione sul fatto che «in questo terzo decennio del secolo passarono per la bottega riccesca quasi tutti i pittori che resero grande il Settecento veneziano, da Gaspare Diziani a Francesco Fontebasso, a Polazzo, a Grassi», e che il loro intervento si può intravedere in alcuni dipinti di Sebastiano, che «non poteva prescindere dall'avvalersi di collaboratori⁴⁵». Lino Moretti, dal canto suo, negli atti del convegno riccesco tenutosi nel 2009 ha lasciato un breve paragrafo sui «Copisti e imitatori» di Sebastiano Ricci, individuando alcune figure di pittori che, Ricci vivente o meno, ne copiarono qualche dipinto. Elenca i nomi di Pietro Barbieri, Anton Zeiller, Fontebasso «assiduo collaboratore», Cesare Ligari e Gaspare Diziani, altro «fedele collaboratore», ma questo elenco diventa l'occasione per precisare che un dipinto con *Tre teste* attribuito a Ricci sarebbe invece della mano del conterraneo Diziani⁴⁶. E nulla più.

Del resto, non v'è dubbio che il profilo dei componenti più fidati dell'officina, come Francesco Fontebasso, Gaspare Diziani o Francesco Polazzo, sia stato indagato in modo

⁴³ SCARPA 2006, p. 35.

⁴⁴ SCARPA 2006, p. 41.

⁴⁵ SCARPA 2006, p. 58, nota 232. Nelle schede dei dipinti, l'autrice torna talvolta sul punto, specialmente per elencare o rendere note le varie copie o derivazioni "di bottega" da opere del Maestro.

⁴⁶ MORETTI 2012, pp. 129-130.

soddisfacente, ma ciascuno è stato trattato come un'entità indipendente. Per ognuno di essi esistono monografie specifiche e studi accurati, tanto sui dipinti, quanto sui disegni. Ne sono stati messi in luce i personali contesti di attività, i circuiti di committenze, le evoluzioni di stile. Si è anche riflettuto sull'impatto delle invenzioni riccesche nelle loro composizioni, individuando nei dipinti alcuni motivi formali chiaramente derivati dal Bellunese. Ma, salvo casi isolati su cui avremo modo di discutere, queste constatazioni non hanno generato domande, né dubbi o curiosità, su come fossero avvenuti concretamente questi processi, su cosa li avesse generati e, per esempio, su quale potesse essere il ruolo di Ricci nell'avvio delle loro rispettive carriere, o su come fosse avvenuta la trasmissione dei modelli. Soprattutto, i percorsi degli allievi sono stati raramente intrecciati l'uno all'altro fissando quale comune denominatore la loro appartenenza alla "scuola" di Sebastiano Ricci.

Pare insomma che Fontebasso, Diziani, Polazzo e altri, siano stati chiamati in causa soltanto laddove ci si trovasse davanti a dipinti dall'attribuzione dubbia, per i quali sembrava inaccettabile un riferimento a Sebastiano. Una sorte ancora peggiore è toccata ad altri allievi e collaboratori accertati di Ricci, Agostino Veracini, Francesco Paglia, Giacomo Zanetti, Daniel Gran, Felice Petricini, di cui daremo conto, e i cui nomi non sono praticamente mai entrati nella letteratura riccesca. Possiamo dunque affermare che finora sono state le opere a costringere la critica a un esile *discours* sulla bottega, mentre vorremmo ribaltare questo assunto, e far sì che la riflessione sulla pratica di bottega arricchisca e rinnovi il ragionamento sulle opere, dipinti o disegni che siano.

Le due direzioni di ricerca, la rilettura dell'identità di Sebastiano Ricci da un lato e quella dei suoi collaboratori dall'altro, non verranno affrontate in sezioni nettamente separate. Un tale approccio sarebbe risultato troppo schematico, e avrebbe finito per connotare la bottega di Sebastiano come un'appendice a sé stante, come una comoda etichetta sotto la quale far confluire tutti quei prodotti "ricceschi" di media qualità che, non potendosi riferire al maestro, dovrebbero essere relegati in una posizione subordinata. Questa attitudine avrebbe ostacolato non poco la comunicazione della nostra tesi sulle botteghe artistiche, e su quella di Sebastiano Ricci in particolare, come un organismo unitario, flessibile ma coordinato, nel quale ciò che conta, nell'analisi delle opere d'arte, non è la ricerca del loro autore, quanto piuttosto il loro essere manifestazione di un processo corale, teso all'uniformità ad un preciso marchio distintivo, codificato dal maestro.

Si è dunque preferito affrontare e presentare il "fenomeno Ricci" nella sua interezza, integrando il percorso biografico e artistico di Sebastiano con quello dei suoi allievi e collaboratori, per costruire una narrazione vivida e organica del sistema della bottega, in tutta la

sua complessità. Il basso continuo della nostra trattazione sarà sempre il disegno, per cui alle letture generali saranno alternate analisi *in-depth* di alcuni casi specifici, utili a mostrare l'approccio del Bellunese alle arti grafiche, e i diversi compiti assolti dai fogli.

La tesi si apre con un breve *Preludio*, in cui rifletteremo sull'esordio veneziano di Bastian Rizzi, ragionando sul contesto delle botteghe lagunari e mettendo in luce la dissonanza tra le grandi ambizioni del ragazzo e l'insoddisfazione davanti a quanto poteva offrirgli il suo primo presunto maestro.

Dopo questo antefatto, nel *Primo capitolo* entreremo nel vivo della ricerca, dedicandoci alla formazione e alla prima maturità del pittore, allo scopo di rintracciare le premesse culturali e ideologiche sulle quali si fondano la sua carriera e il suo metodo di gestione della bottega. Ci occuperemo dunque di individuare i modelli di riferimento del giovane Ricci tra Bologna e Piacenza, evidenziando l'impatto della cultura visiva di matrice carraccesca, ma anche giordanesca, sui suoi dipinti e sui suoi primi, rari, disegni. Inoltre, a margine di queste considerazioni, grazie a una fonte biografia poco nota, una vita di Sebastiano Ricci scritta verso il 1700 da Pietro Antonio Barbieri – di fatto il suo primo allievo –, potremo anche precisare i contorni di un inedito soggiorno del pittore a Pavia, tra il 1688 e il 1690. Ripercorreremo poi brevemente le tappe successive dell'itinerario riccesco nella penisola, tra Roma, Milano e Venezia, dove il pittore amplia il proprio bagaglio figurativo e costruisce nuovi *network* di committenze. Infine, metteremo in luce il manifestarsi, in questi primi vent'anni di prestigiosi incarichi, di alcuni espedienti pratici per la preparazione grafica dei dipinti, che negli anni a venire andranno consolidandosi quale tipica espressione della prassi di bottega.

Nel *Secondo e Terzo capitolo*, proseguiremo la nostra indagine mantenendo quale linea guida – non sempre vincolante –, il tracciato biografico del pittore, dal 1700 circa all'anno della morte nel 1734. Da un lato, tenendo ben saldo e costante il nostro *focus* sul disegno, isoleremo alcuni episodi salienti, e magari meno noti, ma a nostro avviso meritevoli d'attenzione perché esemplari del metodo operativo dell'artista. Dall'altro, in parallelo, inizieremo ad occuparci concretamente della bottega. Come si diceva, le riflessioni sulla fucina creativa non saranno scorporate dalla prospettiva generale su cui si fonda la nostra tesi, ma anzi verranno sempre integrate nello scheletro di riferimento che è la carriera stessa di Sebastiano Ricci. Sono infatti la sua biografia, i suoi viaggi, le sue commissioni, le sue esigenze specifiche, i contesti in cui si muove, a determinare la formazione e l'evoluzione della bottega.

Individueremo quindi la nascita effettiva dell'*atelier*, fissandola attorno al 1708-10, in un frangente di particolare *stress* dovuto alla gestione contemporanea di molteplici canali di committenza. Da quel momento, la trama delle vicende riccesche si andrà sempre più infittendo,

costellata di nuovi contatti, collaborazioni e amicizie che tenteremo via via di ricostruire. Nell'appartamento di San Geremia, e poi in quello di San Moisé alle Procuratie Vecchie, cominciano ad apparire nuove figure di apprendisti, allievi, lavoranti saltuari e veri e propri collaboratori. Dando conto di ciascuno di essi, ci proponiamo di ricostruire le coordinate cronologiche e le motivazioni professionali che determinarono il loro ingresso in *atelier*, fornendo altresì alcune ipotesi sul loro effettivo contributo alle dinamiche produttive. Lo faremo grazie a un riesame delle fonti, ma soprattutto osservando sotto una nuova luce le opere, dipinti, bozzetti e disegni, verificando le loro relazioni reciproche e riflettendo anche sulla presenza di copie e repliche che, in quanto materiale “di scuola”, hanno goduto fino ad oggi di una marginale considerazione. Non mancheremo poi di istituire puntuali confronti con la realtà di altre botteghe e, procedendo per piani paralleli, rintracceremo gli elementi di continuità o di rottura rispetto alla tradizione veneziana, ma anche le tangenze con alcuni *atelier* contemporanei a quello di Ricci, come l'officina di Francesco Solimena o quella nascente di Giambattista Tiepolo.

Dopo queste indagini, auspichiamo di giungere a ottenere per la prima volta un'immagine chiara ed organica tanto sulla prassi di lavoro di Sebastiano Ricci, quanto sull'aspetto della sua bottega. Quest'ultima, non è dunque intesa come un sistema chiuso, fatto di rigidi schemi operativi, bensì come un orizzonte aperto e in continua mutazione, che si adatta agli spostamenti e alle necessità concrete del maestro, sciogliendosi e riformandosi secondo le esigenze del momento.

Su questa ossatura si impernia l'ultima sezione della tesi. Acquisite le necessarie conoscenze su Ricci e la sua cerchia, nel *Quarto capitolo* vogliamo verificare il ruolo del disegno all'interno della *workshop practice*. L'analisi del materiale a disposizione, molto vasto e in apparenza difficilmente categorizzabile, ci ha suggerito di organizzare la trattazione secondo un vero e proprio itinerario retorico, utile a distinguere i diversi gradi di autonomia e di relazione reciproca tra gli aiuti e il maestro. Il processo si articolerà lungo gli stadi progressivi dell'*imitatio*, della *simulatio* e dell'*aemulatio*, per giungere infine a un'ipotesi di *superatio*, in cui l'allievo tenta di sostituirsi al maestro. Manterremo sempre saldo il nostro approccio metodologico, prestando un'attenzione costante alla realtà concreta della produzione artistica, e confrontando il “sistema Ricci” con quello di altre botteghe, contemporanee e non. Grazie a un attento studio dei fogli prodotti all'interno dell'officina, anche inediti, ci proponiamo insomma di comprendere quale fosse l'organizzazione didattica e professionale dell'*atelier*, come avvenisse la formazione dei collaboratori, e in che misura questi fossero coinvolti, o esclusi, dai processi di invenzione e diffusione dei modelli, dentro e fuori la bottega.

Abbiamo presentato le premesse metodologiche, gli obiettivi e gli interrogativi che animeranno la nostra ricerca. Pur riconoscendo l'alto valore degli studi filologici sinora compiuti, che costituiscono un'imprescindibile punto d'avvio per le nostre riflessioni, dobbiamo comunque ammettere che, secondo il nostro punto di vista, la tendenza formalistica ha sinora limitato le aperture e gli incroci tra gli studi, preferendo costruire attorno a Ricci dei contorni fissi e impenetrabili. Auspichiamo invece che un'indagine di tipo contestuale potrà suggerire inedite direttrici, e gettare nuova luce sulla realtà ancora sfuggente della bottega di Sebastiano Ricci.

PRELUDIO

BASTIAN RIZZI PRIMA DI SEBASTIANO RICCI. ASPETTATIVE E AMBIZIONI DI UN GIOVANE PITTORE A VENEZIA ALLA FINE DEL SEICENTO.

L nostra tesi si apre con un problema irrisolto, quello della prima formazione veneziana di Sebastiano Ricci tra il suo avvento in Laguna verso il 1671, e la sua partenza per Bologna nel 1681. Nel tentativo di rischiarare le conoscenze su questo nebuloso decennio, il dibattito critico si è concentrato essenzialmente nella ricerca del primo maestro di Ricci, una ricerca che ha condotto a un vicolo cieco, lasciando gli studiosi in uno stato di *impasse* non ancora pienamente superata. A questo punto, crediamo sia più fruttuoso accostarci al problema da un'altra prospettiva, più ampia, orientando l'attenzione verso il contesto figurativo, sociale ed economico-produttivo in cui il giovane apprendista pittore si trovò ad operare. Senza la pretesa di fornire risposte certe, cercheremo piuttosto di tracciare alcune linee guida, e suggerire alcuni spunti di riflessione. Obiettivo ultimo è quello di inquadrare i primi anni del Bellunese, le sue aspirazioni e i suoi modelli di riferimento, per fornire delle utili premesse contestuali al vero e proprio avvio della sua carriera professionale, avvenuto fuori Venezia, in Emilia, tra Bologna, Parma e Piacenza.

L'antefatto: battezzato a Cividale di Belluno il 1° agosto 1659¹, Bastian Rizzi apprese nel paese natale «a leggere e scrivere, i rudimenti Grammaticali, e i primi principi del Disegno»; ma «avendo i Parenti di lui osservata e riconosciuta l'inclinazione sua al Disegno più che a qualunque altra Scienza» decisero di assecondarla, mettendolo a bottega da «qualche accreditato Professore, che l'ammaestrasse con profitto in quest'Arte²». Fu così che Livio Rizzi mandò il figlio Sebastiano a Venezia, all'età di dodici anni, come dichiarerà il pittore stesso in un atto del 1681³.

¹ L'atto di battesimo è stato pubblicato da DERSCHAU 1922, p. 168, n° 1.

² GIRARDI 1749, p.70.

³ Sull'età del trasferimento a Venezia, cfr. per primo PASCOLI 1730-1736, II (1736), p. 379: «si trasferì di dodici [anni] a Venezia per perfezionarvisi, ed attendere alla pittura». La SCARPA (2006, p. 61) lo posticipa di due anni, al 1673. In effetti, due documenti attestanti lo stato libero di Ricci forniscono informazioni contraddittorie: il primo, una dichiarazione rilasciata in prima persona dal pittore al Cancelliere Patriarcale il 14 marzo 1681, attesta che «è venuto ad abitare in Venetia d'età d'anni dodeci» (MORETTI 1978, p. 98); il secondo, invece, una fede di libertà

Giunto in città, stando alle fonti cronologicamente più vicine – l’Orlandi, il Sagrestani e il Pascoli – si mise a bottega dal milanese Federico Cervelli (1642-1696)⁴. Solo il Temanza gli attribuisce un alunnato presso il fiorentino Sebastiano Mazzoni (1611-1678)⁵, che la critica ritiene generalmente meno determinante. Fa eccezione Lino Moretti che, ravvedendo una sua precedente posizione, più recentemente aveva immaginato rapporti di Ricci con entrambi i maestri, dando conto della presenza di garzoni nella bottega del pittore toscano già nel 1670⁶. Molto si è discusso sul possibile impatto di questi due ipotetici maestri nella primissima formazione di Ricci, e la critica si è già esercitata nel riconoscere rimandi al Cervelli – meno al Mazzoni – nelle opere giovanili di Sebastiano. Tuttavia, rimane ad oggi piuttosto difficile ricostruire concretamente questi dieci anni di apprendistato veneziano, vista la totale e comprensibile assenza di dipinti o disegni autografi del bellunese collocabili tra il suo arrivo a Venezia e il successivo passaggio in Emilia.

Ma cosa aveva trovato, il dodicenne aspirante pittore, quando era giunto in Laguna nel 1671? Qual era il clima artistico locale? E in definitiva a quali *exempla* si rivolse il giovane Bastiano? È celebre l’espressione di Anton Maria Zanetti che, nel tentativo di tracciare delle tendenze comuni per la pittura veneziana sul finire del secolo, si trovò a concludere che «si videro allora in Venezia tante maniere quanti erano quelli che dipingevano⁷». La nota lettera di Marco Boschini al Cardinale Leopoldo de’ Medici, datata 1675, fornisce un elenco dei «pittori vivi che hanno operato et operano in Venezia»⁸, ed è una chiara cartina di tornasole sulla straordinaria varietà di correnti allora attive, rappresentate da artisti tanto veneziani, quanto

rilasciata dal vescovo di Belluno il 6 giugno dello stesso anno (e quindi forse meno attendibile), sostiene che Ricci aveva lasciato Cividale a quattordici anni (*ibid.*, p. 98, nota 11).

⁴ ORLANDI 1704, p. 95 (come vedremo, il suo informatore è un collaboratore diretto di Ricci, Pietro Antonio Barbieri); SAGRESTANI 1716 [1971], p. 201 (Sagrestani conobbe personalmente Ricci a Parma attorno al 1684-85); PASCOLI 1730-1736, II (1736), p. 379. Su Federico Cervelli, si vedano almeno RUGGERI 2001; BOTTI 2001 e il recente profilo monografico di PASIAN 2011.

⁵ «Il Maestro di Sebastiano Fu il Cavalier Mazzoni, verso il quale conservò sempre grata memoria anzi dopo la morte di esso Cavalier Mazzoni, suo maestro sempre soccorse di qualcosa la moglie dello stesso già rimasta in povertà, e morta la fece sepolire del suo». TEMANZA 1738 [1963], p. 87. Lo stesso episodio è riportato dal GUARIENTI (1753, p. 163), con riferimento però alla moglie di Cervelli. Secondo MORETTI (2012, pp. 72-73), è poco plausibile che Ricci abbia sostenuto la vedova Cervelli, in quanto il pittore era morto lasciando una buona eredità; ben più possibile che abbia aiutato la moglie di Mazzoni. Su Sebastiano Mazzoni, il suo catalogo e la sua fortuna a Venezia, cfr. almeno IVANOFF 1959; BENASSAI 1999; BENASSAI 2002; DAL POZZOLO 2012; MASON 2012.

⁶ MORETTI (1978, p. 97) sosteneva con forza un alunnato presso il Cervelli: «Ma a parte che nessuno dei primi biografi del Ricci fa il nome del fiorentino Mazzoni (l’avrebbe taciuto il fiorentino Sagrestani?) ed anzi sono tutti concordi nel dirlo discepolo del Cervelli [...]». Nel 2012, invece, ritenne che «i primi rudimenti dell’arte Ricci li abbia appresi dal bizzarro e geniale pittore fiorentino» (MORETTI 2012, p. 72). Propendono per una frequentazione di Cervelli Aldo Rizzi, in cat. mostra PASSARIANO 1989, pp. 21-22; PILO 1990, p. 126. La SCARPA (2006, pp. 11-13), pur ritenendo più determinante l’apporto del milanese, non sminuisce l’impatto di Mazzoni sul giovanissimo Ricci.

⁷ ZANETTI 1771, p. 396.

⁸ La lettera è stata pubblicata in PROCACCI 1965, pp. 100-101.

“forestieri”: dagli anziani Della Vecchia, Langetti e Negri, ai più giovani tenebrosi Loth e Zanchi, ai sempre più affermati chiaristi Liberi, Cervelli e Celesti, il Nostro aveva decisamente l'imbarazzo della scelta, nella selezione dei propri modelli di riferimento. A proposito poi del clima culturale, della considerazione sociale degli artisti e delle occasioni di formazione presenti in laguna, è risaputo che a Venezia, in netto ritardo sulle altre capitali europee, l'Accademia di pittura fu fondata soltanto nel 1750, dopo un processo faticoso di progressivo affrancamento dei pittori dalla corporazione dei “dipintori”⁹. Proprio negli anni settanta del Seicento, in cui Ricci arrivava in città, la fraglia dei pittori stava attraversando un periodo di profonda crisi, sempre più insofferente per il secolare accorpamento sotto un'unica *Arte dei Dipintori* assieme ad altri artigiani, come miniatori, indoratori, disegnatori, lavoratori del cuoio, cioè le cosiddette arti meccaniche. Nel 1679, i «puramente pittori» si rivolgevano con una supplica ufficiale al Senato lamentando che la loro nobile disciplina era ormai «sepolta» tra alcune «triviali e minutissime arti», e chiedevano di «escorporarsi da sì profusa unione d'operaij» e potersi unire «sotto nome d'Accademia di Pittori¹⁰». Gli artisti chiedevano insomma di poter fondare un'Accademia, reclamando che alla loro professione fosse riconosciuto il titolo di arte liberale. A questa prima rimostranza ne seguirono altre, sino a che le loro istanze furono accolte dal Senato, che diede ordine ai Provveditori sopra Giustizia Vecchia di riformare la professione, dando così nascita nel 1682, non a un'Accademia, ma a un *Collegio dei pittori*, capitanato da Pietro Liberi.

L'avvenuta emancipazione – almeno sulla carta – dalle arti meccaniche, era accompagnata soprattutto da uno spirito di riforma della professione e dei suoi principi didattici, grazie a una revisione in senso accademico dell'insegnamento artistico, ispirato alle analoghe esperienze di altre città come Roma, Bologna e Firenze. In effetti, già dagli anni sessanta del secolo, i pittori veneziani tentarono di sopperire all'assenza di un'istituzione pubblica deputata alla formazione, sovrapponendo al tradizionale apprendistato in seno alle botteghe una nuova forma di educazione: le *accademie di nudo*, organizzate negli studi di pittori quali Pietro Della Vecchia, Ludovico David, Antonio Zanchi, Pietro Liberi o Giambattista Rossi¹¹. Narra ad esempio Temanza che «nei tempi del Kavalier Mazzoni», presunto maestro di Sebastiano, «si facevano già l'accademie di Pittura in Venezia ove si disegnava dal corpo umano. Ma il Cavalier Mazzoni

⁹ Il processo di separazione dall'Arte dei Dipintori, con la nascita del nuovo Collegio, e quindi dell'Accademia, è stato accuratamente ricostruito e ampiamente indagato in letteratura. Si rimanda ai fondamentali BASSI 1941; BINION 1970 e FAVARO 1975; ma anche a DEL NEGRO 1998; MAGANI 2002; DEL NEGRO 2007; CHELLINI 2013; PAVANELLO 2015^A.

¹⁰ Cit. in BINION 1970, p. 92; CHELLINI 2013, p. 2.

¹¹ Sulle accademie di nudo e lo studio dal vero a Venezia, cfr. almeno WHISTLER 2004; PASIAN 2015; WHISTLER 2016, pp. 37-61 (con bibliografia precedente).

quantunque proveto, e di molto credito frequentava la accademia di Zambatta Rossi Pittore di poco grido, che si faceva nelle Procuratie vecchie a S. Marco. Vi interveniva colà molta studiosa gioventù» e tra questi anche Niccolò «Bambini che allora istudiava¹²» ed era allievo accertato del “poeta, pittore e doppio matto” Mazzoni.

Non sappiamo se anche Ricci, da giovinetto, avesse avuto occasione di frequentare qualcuna di queste sedute collettive di disegno dal vero ma, sulla base degli indizi a nostra disposizione, abbiamo comunque ragione di credere che il ragazzo provasse una certa insoddisfazione per quanto i suoi presunti maestri, e la città in generale, potevano offrirgli in quegli anni. Anzitutto, stando al Sagrestani, che gli fu compagno e amico a Bologna e Parma, il giovane Ricci aveva lasciato la bottega di Cervelli «in stato non troppo pratico della professione», e aveva «dato bando allo studiare», preferendo lavorare presso un mercante di quadri a Rialto¹³. È stato anche proposto, in modo del tutto convincente, di identificare questo personaggio in Domenico Bianchi di Pietro, di professione *bottegger*, che nel 1681 testimoniò sullo stato libero del ragazzo, affermando di conoscerlo da «due o tre anni incirca con l'occasione della professione¹⁴».

Parrebbe dunque che la formazione presso il Cervelli, durata all'incirca sei o sette anni, non avesse appagato le aspettative del ragazzo, tanto che Bastian si risolse ad abbandonare lo studio per mettersi a vendere quadri a Rialto, prima di partire per Bologna, verosimilmente nell'estate del 1681. Stando ai documenti e alle fonti, la causa scatenante del suo trasferimento fu il rifiuto di prendere in sposa Antonia Maria Venanzio, una giovinetta dalla quale aspettava un figlio. Il matrimonio riparatore era stato organizzato dai familiari della ragazza, che tuttavia erano ben consapevoli dello scarso senso di responsabilità di Sebastiano, che infatti, come sospettavano, lasciò ben presto la città, e anche la promessa sposa, sedotta e abbandonata, e forse pure avvelenata¹⁵. Ma, al di là della fuga per interrompere la sgradita *liaison* amorosa, crediamo che a spingere il Rizzi proprio a Bologna, a ventidue anni, siano state anche delle ragioni più profonde, legate alle sue ambizioni professionali, che a Venezia non avevano trovato soddisfazione.

¹² TEMANZA 1738 [1963], p. 89.

¹³ SAGRESTANI 1716 [1971], p. 201.

¹⁴ MORETTI 1978, p. 98. L'identificazione con il Bianchi è suggerita da Moretti, seguito poi da Annalisa SCARPA (2006, p. 14). Sulla professione dei *botteggeri de quadri* a Venezia tra Sei e Settecento, cfr. MONTECUCCOLI DEGLI ERRI 2003; CECCHINI 2009.

¹⁵ I documenti attestanti lo stato libero di Sebastiano, e le dichiarazioni rese dai parenti della Venanzio per sollecitare un matrimonio riparatore in tempi brevissimi, aggirando i tempi burocratici di attesa previsti dalle pubblicazioni, sono stati scoperti e pubblicati da MORETTI 1978, pp. 97-98. Torneremo su questo punto anche nel capitolo I, dove daremo conto del seguito di questa vicenda, e del presunto avvelenamento di cui riferisce il Sagrestani.

Lui, che come un novello Tiziano aveva lasciato la periferia bellunese carico di aspettative e desiderio di affermazione, cercando la propria strada nelle lagune, si era scontrato con un contesto ai suoi occhi sfavorevole, con il malcontento dei pittori – che si risolse nell’82, quanto lui ormai era già partito per l’Emilia –, e lo scarso *appeal* della pittura locale contemporanea. Ricci era a caccia di nuovi stimoli, voleva guardare oltre e non era l’unico. Molti altri artisti veneziani della sua generazione, nati tra il 1650 e il ’70 circa, furono attratti da quanto veniva prodotto a Roma e a Bologna attorno a Maratti o Cignani, e desiderosi di agganciare le più aggiornate tendenze di quei centri artistici. Antonio Fumiani, Niccolò Bambini, Antonio Balestra sono solo alcuni degli artisti che, durante la loro formazione, sentirono la necessità di spingersi fuori Venezia, per attingere direttamente alle fonti del nuovo gusto internazionale, improntato sul classicismo di matrice francese. Lo stesso Ricci, come Lazzarini, Segala, Bellucci o Bambini, fu protagonista del cosiddetto “stile 1700”; uno stile che fu prontamente importato anche a Venezia, al cui apprezzamento contribuirono non poco le realizzazioni lagunari del francese Louis Dorigny, e che poi dagli stessi artisti veneti fu esportato nelle corti di tutta Europa¹⁶. La scelta del Nostro di trasferirsi a Bologna – e poi a Roma, dieci anni dopo –, si può dunque leggere nel quadro di una comune tendenza, di un sentire e di una curiosità condivisi da un’intera generazione. Come ha scritto Annalisa Scarpa, il ventenne Ricci capì ben presto che «la strada da percorrere per un linguaggio interamente nuovo è obbligatoriamente segnata non a Venezia stessa, ma laddove tale linguaggio si forma [...], tra Bologna e Roma [...]; era da lì che un artista giovane e ambizioso poteva partire¹⁷».

D’altra parte, va detto che quello del classicismo alla Le Brun, nella declinazione romana di Maratti, o in quella bolognese della linea Carracci-Cignani, non era l’unico modello apprezzato nella Venezia a cavallo tra i due secoli. Si stava infatti facendo strada un altrettanto vivace corrente, quella del colorismo neo-tizianesco, rinnovato da Rubens e quindi dagli esempi del Da Cortona e di Luca Giordano. E ciò che distinse Ricci rispetto ad altri suoi colleghi, fu probabilmente proprio la sua capacità, fin dagli esordi, di percorrere indifferentemente, ma intelligentemente, entrambe queste direzioni, e di farsi assoluto protagonista dello stile internazionale, tanto nella variante “classiceggiante”, tanto in quella “pittoresca”. Come si è detto, anche i coetanei di Sebastiano, come Bambini, Lazzarini, Bellucci, Molinari si erano guardati attorno, rinnovandosi in chiave internazionale. Nel loro tempo, furono anch’essi artisti di estremo successo, famosi e richiesti nelle corti europee, tanto quanto Ricci. Insomma,

¹⁶ Sul cosiddetto “stile 1700” a Venezia, sulle due varianti del “classicismo” e del “pittoricismo”, e sul suo respiro internazionale, cfr. CRAIEVICH 2005^A, pp. 11-20; AIKEMA 2006; *id.* 2012.

¹⁷ SCARPA 2006, p. 12.

partivano tutti dalle stesse condizioni. Ma il salto di qualità, ciò che ha reso Sebastiano il vero, riconosciuto iniziatore della nuova e ultima luminosa stagione della pittura veneziana, è stata la sua apertura verso fonti e modelli disparati, la sua intelligente voracità, che lo ha guidato in un decennio di peregrinazioni per la penisola, a nutrirsi tanto di classicismo emiliano e romano, quanto di cortonismo e pittura napoletana.

Le radici di questo atteggiamento aperto e consapevolmente ricettivo, intrinsecamente internazionale, risiedono a nostro avviso proprio nella formazione eterogenea e nella prima maturità del pittore, un momento fondamentale in cui l'artista codifica per la prima volta le sue fonti d'ispirazione, che a ben vedere sono tutt'altro che veneziane. A Bologna, come vedremo, si rivolgerà programmaticamente all'arte dei Carracci. Ma cosa lo aveva ispirato prima, a Venezia, quando era ancora un ragazzo? In un clima di grande eterogeneità quale quello di fine secolo, dove non era emersa una figura trainante, né tantomeno un protagonista indiscusso della scena artistica, ma vi erano piuttosto tanti co-protagonisti, Sebastiano fu portato a guardare a quanto di grandioso e nuovo veniva importato in Laguna dall'esterno. E ci riferiamo proprio alla pittura di Luca Giordano, che «dovette essere per l'artista uno dei primi riferimenti della sua formazione¹⁸», il suo primo grande “eroe”. Sull'impatto determinante delle opere del napoletano per le sorti della pittura veneziana si è già scritto molto¹⁹. È stato messo in luce l'iniziale successo delle sue tele più drammatiche e corrusche, alla Ribera, che incontravano l'apprezzamento del collezionismo locale, contribuendo anche ad alimentare il successo della corrente naturalista dei tenebrosi. Ma, come noto, nella lunga durata fu la tavolozza schiarita delle tele più mature di Santa Maria di Castello e della Salute, spedite da Napoli tra il 1665 e il 1673, e ispirate dal confronto con la gloriosa tradizione del Cinquecento veneziano, a instillare nuova linfa nella pittura locale, stimolando lo sviluppo – e il futuro indiscusso successo – di quella corrente chiara e luminosa che vedeva tra i suoi primi protagonisti anche Federico Cervelli, primo maestro del Nostro. Ed è altrettanto riconosciuto in letteratura l'interesse di Sebastiano Ricci per la pittura del “Fa Presto”, sul quale ha recentemente fatto il punto Nicola Spinosa²⁰. È un tema che tratteremo spesso, nelle prossime pagine, perché a ben vedere costituisce un vero e proprio *fil rouge* nella carriera del Bellunese. Rintracceremo infatti numerosi episodi, anche inediti, utili a riconsiderare il peso della lezione giordanesca nella produzione pittorica, e soprattutto grafica, del Ricci.

¹⁸ SCARPA 2006, p. 13.

¹⁹ Sulle tele di Giordano a Venezia, cfr. tra gli altri FERRARI – SCAVIZZI 1992, pp. 192-195; DE VITO 1999; FINOCCHI GHERSI 2008; SPINOSA 2012; SCAVIZZI 2017, pp. 73-91, 131-135.

²⁰ SPINOSA 2012.

Ma il debito di Sebastiano nei confronti del napoletano non si apre con la visione dello spettacolare soffitto di Palazzo Medici Riccardi a Firenze, nel 1704 circa, generalmente ritenuta un momento chiave e di svolta nella carriera del Nostro. Il primo illuminante incontro Ricci-Giordano, come ha ben osservato Spinosa, avvenne già negli anni '70 a Venezia, dove si trovava un «nucleo consistente di composizioni giordanesche, che non dovette mancare di esercitare sicuro e immediato interesse sul giovane bellunese già prima del suo passaggio a Bologna e poi a Parma²¹».

C'è di più: perché fu proprio l'arrivo delle tele di Santa Maria della Salute a sconvolgere il quattordicenne Bastiano, lasciando tracce indelebili nella sua memoria. Lo dimostra la prima opera del suo catalogo giunta fino a noi, *La nascita di San Giovanni Battista* (1683-84 c.)²², dipinta una volta arrivato a Bologna per l'oratorio della Confraternita di San Giovanni dei Fiorentini. Anziché riferirsi alla ricchissima tradizione locale, in quella pala Ricci attinge alle sue conoscenze, e cita testualmente il Giordano della Salute. Come hanno già rilevato Pesenti e Moretti, infatti, l'ancella con il cesto sulla testa è una pedissequa derivazione dalla pala veneziana del "Fa Presto" con la *Natività di Maria* (1672-73)²³ [figg. 1-5]. E, per inciso, si noti quanto sono recenti e isolate queste puntualissime osservazioni, a sintomo della trascuratezza o sommarietà che la critica, salvo meritorie eccezioni, ha riservato all'indagine formale e contestuale delle primissime opere di Ricci. Ma sono giordaneschi, più in generale, le scelte cromatiche, il trattamento degli sfondi con una pennellata più abbozzata e compendiaria, e anche le fisionomie dei personaggi, come pure la posizione di Elisabetta, analoga a quella di sant'Anna, e un dettaglio quale il lungo vaso di metallo, al centro della tela del napoletano, e che Ricci semplicemente riposiziona in mano ad una serva. È chiaro che il pittore doveva aver lasciato le terre della Serenissima portando con sé un repertorio accuratamente selezionato di immagini e motivi *à la mode*, verosimilmente sotto forma di copie disegnate, da impiegare nelle sue prime commissioni. Di questo ipotetico e

²¹ SPINOSA 2012, p. 175.

²² Sulla datazione della tela vi sono opinioni contrastanti. Il Daniels la riteneva opera più tarda rispetto alla prima commissione della Confraternita (la perduta *Decollazione del Battista*, contratto del 28 settembre 1682), e ne immaginava una possibile esecuzione in occasione di un secondo passaggio di Ricci a Bologna di ritorno da Roma attorno al 1695, riferito dal PASCOLI (1736, II, p. 380). Daniels fissava comunque la datazione entro il 1706, riconoscendo quale termine *ante-quem* la citazione della pala da parte del Malvasia (DANIELS 1976^A, pp. 19-20, n° 63). Al contrario la SCARPA (2006, pp. 162-163, n° 56; 2010, p. 3) ne anticipa l'esecuzione attorno agli anni 1685-87, e comunque entro il 1690, e a proposito del passaggio di Ricci da Bologna nel 1695, ricorda che il verbale di una riunione della Confraternita di San Giovanni de' Fiorentini, datato 17 aprile 1695, conferma che il pittore, «capitato in questa nostra Citta di pasagio», trovò il quadro «del Altare del Oratorio [ovvero la perduta *Decollazione del Battista*, n.d.r.] [...] in qualche parte smarito dove subito ne mostra ansietà di perfezionarlo esibendosi con tutta brevità» (doc. reso noto e trascritto da NOVELLI 1978, pp. 348 e 351, nota 36). Nessun documento fa tuttavia menzione della *Natività*, per la cui datazione dobbiamo affidarci esclusivamente al dato stilistico, propendendo per una cronologia precoce, verso il 1683-84.

²³ PESENTI 1995, p. 246; MORETTI 2012, p. 73 (ignorando la precedenza di Pesenti).

precocissimo “prontuario” di immagini, purtroppo non resta alcuna traccia tangibile nella produzione grafica del pittore. Ma dobbiamo immaginare che Sebastiano, poco più che ventenne, fosse così fortemente determinato ad affermarsi sulla concorrenziale piazza bolognese da aver consapevolmente inserito la citazione giordanesca allo scopo di costruire, agli occhi della committenza felsinea, un’immagine di sé quale pittore aggiornatissimo, all’ultimo grido. Ciò che caratterizza il giovane Sebastiano, sin dai suoi esordi, è come vedremo proprio la capacità di appropriarsi di costruzioni spaziali, schemi, attitudini compositive altrui, di scegliere efficaci modelli tra “classicismo” e “giordanismo”, di vederli “in grande” e di interpretarli in modo funzionale, nuovo e internazionale.

Preludio



1. Luca Giordano, *Nascita della Vergine*. Venezia, Santa Maria della Salute.
2. Sebastiano Ricci, *Nascita di san Giovanni Battista*. Bologna, Pinacoteca Nazionale.
3. Luca Giordano, *Nascita della Vergine* (part.).
- 4, 5. Sebastiano Ricci, *Nascita di san Giovanni Battista* (partt.).

CAPITOLO I

IL «NUTRIMENTO» BOLOGNESE E LA COSTRUZIONE DI UN'IDENTITÀ TRA L'EMILIA, ROMA E VENEZIA

Scopo di questo capitolo è quello di rivedere la formazione e la prima maturità di Sebastiano Ricci, cercando per quanto possibile di colmare la frammentarietà degli studi compiuti sinora, dettata essenzialmente da un problema storiografico di fondo. Ricci è a buon titolo considerato l'interprete e primo fautore del rinnovamento della pittura veneziana del Settecento in una direzione fresca e luminosa, che aprirà la strada al rococò. Le prove dei suoi esordi, tuttavia, come pure alcune opere degli anni '90 del Seicento, non corrispondono a questo profilo quintessenzialmente veneziano, e la sua giovinezza viene spesso considerata una lunga parentesi di formazione tardo-barocca, nella quale il pittore cerca progressivamente di affrancarsi da certi schemi classicisti, di tradizione bolognese, per approdare "finalmente" a una vera svolta in senso chiaro e spedito, grazie alla "riscoperta" di Luca Giordano e, soprattutto, Paolo Veronese. Ancora nel 2010, Mariuz scriveva: «la sua attività si svolse per circa un ventennio nel Seicento; ma solo a partire dall'inizio del Settecento egli si orientò decisamente in una nuova direzione, attuando una riforma pittorica che per taluni aspetti [...] può essere considerata un corrispettivo di quanto avveniva allora nell'ambiente artistico parigino con la vittoria dei 'rubensiani', ovvero dei coloristi, sui sostenitori della tradizione classicheggiante di Poussin. Solo che, il suo Rubens, egli lo trovò a Venezia, in Paolo Veronese¹».

Questa impostazione storiografica, di stampo ancora vasariano, basata su uno schema paradigmatico di continuo progresso, è particolarmente evidente nel caso del bellunese, i cui primi quindici anni di carriera, essenzialmente *non* veneziani, sono spesso interpretati a posteriori come premesse in cui scovare indizi sintomatici della direzione che prenderà la sua pittura attorno al 1700, considerando il passaggio tra i due secoli come occasione di un inevitabile *paradigm shift*. Nostra intenzione è invece quella di considerare questi primi anni, in particolare quelli del periodo emiliano (1681-1691), esattamente per quello che sono, ovvero un momento fondamentale per cogliere non solo le intenzioni e le ambizioni "riformatrici" di un giovane

¹ MARIUZ 2010, p. 29.

pittore, ma anche le modalità di organizzazione del suo lavoro, caratterizzato da alcune strategie operative che saranno poi una costante lungo tutto l'arco della sua carriera. È un Ricci ventenne quello che, prima a Bologna e poi nel Ducato di Parma e Piacenza, cerca di autodeterminarsi e costruire un'immagine convincente di sé quale valido e innovativo pittore di storia. Lo fa selezionando accuratamente le sue fonti figurative, e riproponendole con intelligenza in occasione delle prime prestigiose commissioni. Quanto Sebastiano tenesse in conto l'esperienza bolognese lo attestano le sue stesse parole nella lettera rivolta al Rettore dell'Accademia Clementina di Bologna per la nomina a socio nel 1723. L'artista ringrazia per l'accoglimento della domanda a membro della prestigiosa istituzione felsinea, scrivendo di avere «avuto gran parte di nutrimento nella mia gioventù nelle erudite scuole di pittura in Bologna, benché da me male eseguite²». Certo, l'affermazione di Ricci, come tutta l'intonazione della missiva, pare caricata di una giustificabile dose di deferenza; nondimeno, la penna dell'artista ci lascia una dichiarazione cosciente, di prima mano, sul determinante apporto della formazione emiliana nell'onnivora fame di modelli del giovane pittore.

I.1. Sebastiano Ricci a Bologna: nuovi elementi sul rapporto con Carlo Cignani e la tradizione figurativa felsinea.

È risaputo che la prima attestazione concreta sulla presenza di Ricci a Bologna si trova nel contratto per la perduta pala con la *Decollazione del Battista*, stipulato con il camerlengo della Confraternita di San Giovanni de' Fiorentini il 28 settembre 1682. Nello stesso atto si legge che il pittore è «al presente e da molto tempo in qua habitante in Bologna sotto la Parrocchia di San Michele del Mercato di Mezzo, essercente l'arte e professione del pittore³». Sulla quantificazione di quel “molto tempo” si è a lungo dibattuto, ritenendo che Ricci potesse essere partito da Venezia già nel 1678, anno della morte di Mazzoni, suo presunto maestro. Tuttavia, Lino Moretti ha dimostrato che Sebastiano era ancora in Laguna nel giugno 1681, sebbene apparentemente già ben intenzionato ad allontanarsi dalla città per evitare di convolare a nozze con la giovane Antonia Maria Venanzio, dalla quale aspettava un figlio⁴.

² Bologna, Archivio Reale Accademia di Belle Arti. Cit. in FOGOLARI 1913, p. 244, nota 1.

³ Il documento è conservato all'ASBo, *Sezione Demaniale*, Compagnia di San Giovanni detta de' Fiorentini, b. 5/6428.50, ed è stato reso noto da DERSCHAU 1922, pp. 168-169. Una trascrizione è anche in SCARPA 2006, pp. 44-45, nota 27.

⁴ A immaginare un trasferimento in Emilia attorno al 1678 sono stati, tra gli altri, Pietro Zampetti, in cat. mostra VENEZIA 1969, p. 3; Aldo Rizzi, in cat. mostra UDINE 1975, p. 14; PILO 1990, p. 126. I certificati di stato libero, uniti alle dichiarazioni dei parenti della Venanzio, sono stati pubblicati da Lino MORETTI (1978, pp. 97-98).

Giunto dunque a Bologna in un momento imprecisato tra l'estate del 1681 e quella dell'anno successivo, stando all'Oretti Sebastiano abiterà «per vari anni in casa di Ferdinando Pisarri», stampatore locale, dove «lasciò belle sue pitture⁵», non altrimenti note. Tale indicazione appare peraltro compatibile con l'informazione fornita dal citato contratto per la *Decollazione*, in quanto la bottega dei Pisarri si trovava proprio all'insegna di San Michele, sotto il portico dell'Archiginnasio, nella parrocchia (soppressa) di San Michele del Mercato di Mezzo. Tuttavia, in occasione di queste ricerche abbiamo condotto un'indagine tra gli Stati d'Anime di quella parrocchia, per gli anni tra il 1681 e il 1688, e il nome di Sebastiano non vi compare mai⁶. Del resto, non possiamo escludere che, in quanto ospite temporaneo, non fosse registrato tra i parrocchiani, e ad ogni modo dalla stessa ricognizione archivistica sono emersi alcuni dati inediti, indicativi di un *network* di contatti intessuti dal nostro pittore, e che varrà dunque la pena segnalare.

Risulta infatti che nella stessa contrada risiedeva almeno dal 1670, e ininterrottamente nel periodo 1681-1687, Giovanni Battista Granata (1622-1687), il celebre musicista che a Bologna teneva una scuola di chitarra e che, stando al Sagrestani, fu anche maestro di Ricci⁷. Scrive infatti il biografo che il Nostro «spendeva tutto il suo guadagno in imparare a tirar di [s]pada, giocar di bandiera, ballare, sonare di chitarra: che in questa era il meglio scolare che avesse àuto il Granata di Bologna⁸». È dunque ben probabile, come già ipotizzava Stefani, che l'avvicinamento di Ricci

⁵ Marcello Oretti, *Notizie de' Professori del disegno*, ms., Bologna, BCA, *Manoscritti*, B131, vol. IX, p. 460 (per la trascrizione integrale della biografia, si veda in APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. 4). Ferdinando Pisarri (1659-1737) era membro di una famiglia di editori di origine spagnola. Dopo la morte del capostipite Antonio (1650 c.), gli eredi continuarono a stampare per un certo tempo con la ragione "eredi di Antonio Pisarri". Attorno agli anni in cui Ricci viveva in casa sua, Ferdinando iniziò presumibilmente a lavorare nella bottega di famiglia e, assieme agli altri "*haeredes antonij pisarij*", pubblicò trattati scientifici in latino, opere sacre, trattatelli morali, *nuptialia*, nonché libretti d'opera da rappresentarsi a Bologna, per esempio al teatro Pubblico o al Formagliari; tra questi, segnaliamo *Gli amori della luna con Endimione* (1681), *Li diporti d'amore in villa* (1681), il *Nerone imperante* (1682), l'*Elmaura fuggitiva* (1684) e il *Traiano* (1685). Sebbene nessuno di questi sia corredato da frontespizi illustrati o altre scene figurate, possono comunque darci un indizio di precocissimi contatti di Ricci con il mondo musicale e teatrale. Nel 1694, gli stessi "eredi" daranno alle stampe il famoso volume *Il Claustro di S. Michele in Bosco di Bologna dipinto dal famoso Lodovico Carracci, e da altri eccellenti maestri usciti dalla sua scuola*, con descrizioni di C.C. Malvasia e illustrazioni di J. Giovannini (Cristina Bersani Berselli, in cat. mostra BOLOGNA 2004, pp. 25-27). Dalla stessa famiglia, uscirà anche lo stampatore Carlo Antonio (1706-1790), figlio di Ferdinando e autore della *Raccolta de' Cammini che si ritrovano in varie Case Nobili di Bologna dipinti da Ludovico, d'Annibale e d'Agostino Carracci* (1740-50 c.). Sui Pisarri cfr. BERSANI BERSELLI 2000; Valeria Roncuzzi, in cat. mostra BOLOGNA 2004, pp. 17-19; SCARPA 2006, p. 45, nota 35 (con qualche imprecisione); Elisa Rita Restani, in PIGOZZI 2010, pp. 44-45.

⁶ AABO, *Parrocchie di Bologna soppresse*, b. 33/8, S. Michele del Mercato di Mezzo, *Stato d'Anime 1644-1754*, registri nn° 4-5.

⁷ AABO, *Parrocchie di Bologna soppresse*, b. 33/8, S. Michele del Mercato di Mezzo, *Stato d'Anime 1644-1754*, registro n° 4, cc. n.n., anno 1681, n° 20: «Gio. Batta Granata, Isabetta moglie, Maria Pedini serva». Granata compare ancora, con la moglie e «Diamante serva», all'anno 1682, n° 20. Nel registro successivo, n° 5, Granata è censito negli anni dal 1683 al 1687, ma senza la moglie, e con una o due serve. Viene anche precisato che vive in «casa propria». Solo nel 1683 abita con lui anche tale Giacomo Giraldi, forse un allievo. «Isabetta» è la seconda moglie del Granata, Elisabetta de Braij, sposata entro il 1662. Sul Granata cfr. DELL'ARA 1979; BLARDONE 1987; BOYE 2001; BONGIOVANNI 2002.

⁸ SAGRESTANI 1716 [1971], p. 201. Cfr. in proposito STEFANI 2015, p. 28.

al mondo musicale sia stato possibile anche grazie agli insegnamenti impartiti dal Granata che, non casualmente, viveva a Bologna nel suo stesso quartiere. Inoltre, da altre fonti d'archivio pubblicate da Aurora Blardone, apprendiamo che la casa del Granata si trovava in «via Venezia a sinistra entrandovi per il Mercato di Mezzo⁹», strada detta anche via Cornachina o dei Cavrari e che prendeva il suo nome dalla presenza di un magazzino per il recapito della posta e delle merci dalla città di Venezia e dallo stato veneto; per questo era anche nota nelle fonti e onomastica antiche come “via dei Veneziani”¹⁰. Niente di più probabile che Ricci, giunto a Bologna, si sia appoggiato almeno inizialmente alla locale comunità veneziana che aveva quale punto di riferimento commerciale l'edificio in contrada di San Michele.

Ma non è tutto, perché tra il 1683 e il 1685 nella parrocchia di San Michele abitavano anche «Antonio Fran[c]es[co] Perucini, Laura consorte, Anna Maria figlia, Angelica Venturoli¹¹». E non v'è dubbio che questo «Perucini» vada identificato con il pittore anconetano Antonio Francesco Peruzzini, sposato proprio con tale Laura Consoli. Il suo soggiorno bolognese è argomento noto nella letteratura, ma fondato sinora soltanto su ricevute di pagamenti e sulla presenza di molte sue opere negli inventari di collezioni bolognesi formatesi in quegli anni¹². Il rinvenimento di queste preziose note d'archivio, dunque, fissa una volta per tutte e in modo incontestabile la presenza di Peruzzini a Bologna tra il 1683 e il 1685, per giunta nella stessa parrocchia di Sebastiano. Del resto, che quest'ultimo e il Peruzzini si conoscessero dai tempi emiliani, ben prima delle fitte collaborazioni milanesi, è già risaputo: a Bologna, infatti, Ricci lavorò assiduamente per il conte Annibale Ranuzzi, licenziando una serie di tele per le quali riceverà pagamenti tra il 1682 e l'83 e il 1686 e l'87, ed almeno una di queste, un «*Pane e Siringa*» mai identificato, fu realizzata proprio in collaborazione con il Peruzzini per il paesaggio¹³. Infine, pare che la figlia del pittore paesista, probabilmente quell'Anna Maria indicata nello stato d'anime, fosse stata coinvolta in un torbido *affaire* sentimentale con lo stesso Sebastiano, sul quale però torneremo più avanti. Per chiudere, non sappiamo ancora, purtroppo, dove vivesse

⁹ BLARDONE 1987, pp. 42-43.

¹⁰ FANTI 1974, pp. 227-228; BLARDONE 1987, p. 43. Si tratta dell'attuale via Caduti di Cefalonia. La casa di Granata è quella oggi al civico n° 5.

¹¹ AABO, *Parrocchie di Bologna soppresse*, b. 33/8, S. Michele del Mercato di Mezzo, *Stato d'Anime 1644-1754*, registro n° 5, cc. n.n., anno 1683, n° 6 (in palazzo Montecucoli). Cfr. anche, nello stesso registro, agli anni 1684 e 1685, ora al civico n° 5 (che però corrisponde sempre allo stesso palazzo; ora la Venturoli è qualificata come «serva»).

¹² Indicativo il *Regesto* in MUTI – DE SARNO PRIGNANO 1996, pp. 128-129. Il primo pagamento al Peruzzini a Bologna è datato 8 ottobre 1682, ed è elargito dal conte Annibale Ranuzzini, per il quale si veda la nota successiva.

¹³ Le note di pagamento in favore di Ricci sono state rese note da MAZZA 1990, pp. LIV-LV, nota 34. Il *Catalogo dei quadri della casa Ranuzzi di Bologna*, risalente al 1698, è edito in CAMPORI 1870, pp. 409-419. Si vedano specialmente pp. 410, 413, 414-416 e 419 per i dieci quadri di Ricci (due per Angelo Ranuzzi, otto per Annibale) dei quali soltanto tre sono stati identificati (cfr. in proposito SCARPA 2006, p. 20 e MORETTI 2012, p. 73). Sui prodromi bolognesi del rapporto Ricci-Peruzzini, vedi GREGORI 1964, p. 25; GREGORI 1975, pp. 71-72, 79, nota 17; NOVELLI 1978; MUTI – DE SARNO PRIGNANO 1996, pp. 73, 129 e *passim*; SCARPA 2006, p. 20.

con precisione il Ricci, davvero in casa del Pisarri? Forse ospite del Granata? O magari del Peruzzini? Ma non v'è dubbio che nella centralissima parrocchia di San Michele del Mercato di Mezzo l'ambizioso ventenne, senza precludersi alcun destino, avesse costruito una serie di proficue relazioni con il mondo dell'editoria, della musica e della pittura, assai indicative del suo spirito intraprendente.

Per tornare appunto alla pittura, e alle realizzazioni del tempo bolognese, oltre alle pale per la compagnia di San Giovanni, e alle tele di casa Ranuzzi, dovrebbe risalire a questa fase giovanile anche un bozzetto della Fondazione Terruzzi con *Il miracolo di san Vincenzo Ferrer*, per il quale la Scarpa riconosceva un «barocchismo seicentesco» e un ricordo di pale bolognesi, forse, aggiungiamo noi, suggestionato dalla pala di analogo soggetto di Alessandro Tiarini nella chiesa di San Domenico¹⁴. Quanto ai contatti di Ricci con i maestri e le botteghe locali, al di là di quelli già commentati con il forestiero Peruzzini, le fonti si sono espresse in modo ambivalente, riferendo da un lato di una frequentazione dell'atelier di Giovan Gioseffo dal Sole (1654-1719), in realtà pressoché coetaneo di Ricci, e alludendo dall'altro a un possibile discepolato presso Carlo Cignani (1628-1719)¹⁵. Agganciandosi a questi due riferimenti, la letteratura ha tentato di individuare nelle prime opere riccesche elementi caratteristici derivati dall'uno o dall'altro maestro, senza mancare di aggiungere alla lista dei possibili precettori altri nomi, uno fra tutti quello del Canuti (1625-1684)¹⁶. Crediamo comunque che, al di là delle molteplici sollecitazioni che sicuramente avrà ricevuto a Bologna nei primi anni '80, il giovane Sebastiano si sia accostato con una certa costanza al Cignani, pittore della corrente “classicista” e, se vogliamo, neo-correggesca, allora tra i più richiesti e celebri se non in Italia, perlomeno in

¹⁴ SCARPA 2006, p. 195, n° 152; SCARPA 2010, p. 6. Per il dipinto di Tiarini, cfr. BENATI 2001, I, pp. 45-47, n° 67.

¹⁵ «[...] so di esso che egli venne à Bologna a fare suoi studij e frequentò la scuola di Gio. Gioseffo dal Sole», Marcello Oretti, *Notizie de' Professori del disegno*, ms., Bologna, BCA, *Manoscritti*, B131, vol. IX, p. 460 (per la trascrizione integrale della biografia, si veda in APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. 4). D'altra parte, a proposito di Cignani, Sagrestani definisce Ricci «un valente giovane de' suoi» (SAGRESTANI 1716 [1971], p. 201).

¹⁶ Un contatto tra Ricci e Canuti è ritenuto cronologicamente impossibile dalla SCARPA (2006, p. 16), che pure riconosce sul giovane bellunese l'impatto di un allievo del Canuti, Giovanni Antonio Burrini (1656-1727), specie in alcune telette con teste femminili (ad es. SCARPA 2006, pp. 163, 346, nn° 57-58, 567). Sul rapporto con Canuti torna invece con forza MORETTI (2012, pp. 72-73), che smentisce la Scarpa osservando che un incontro tra i due fu ben possibile, in quanto il più vecchio pittore era tornato da Roma a Bologna già nel 1677, per restarvi fino alla morte nel 1684. Inoltre, Moretti rende noto un bozzetto riccesco per una delle tele commissionate dal conte Ranuzzi nel 1687 c. (*Angelo Maria Ranuzzi riceve il cappello cardinalizio*, già in coll. Matzker, ora ubicazione sconosciuta; ripr. *ibid.*, fig. 1), e mette in luce una singolare sintonia, nel fare pittorico, con i bozzetti di Canuti per gli affreschi di Palazzo Pepoli (per i quali cfr. STAGNI 1988, pp. 47-52, 151-154, nn° 17-19). La stessa STAGNI (1988, pp. 103-104, 111) restituiva definitivamente al Canuti una tela con *La famiglia del satiro* (già Londra, Heim Gallery), che un tempo era stata assegnata proprio a Ricci (PILO 1976^B, p. 31; DANIELS 1976^A, p. 62, n° 190). Nella stessa occasione, rilevava anche che la figura del satiro venne ripresa dal bellunese nel proprio dipinto giovanile con *La contesa tra Apollo e Pan* (Norfolk, Chrysler Museum; cfr. SCARPA 2006, p. 260, n° 334). Ad ogni modo questi dati, e gli stessi quesiti attributivi, ci confermano ancora una volta che Sebastiano, estremamente onnivoro, negli anni bolognesi deve aver guardato con curioso interesse anche al Canuti.

Emilia¹⁷, e sicuramente a capo dell'*atelier* più prolifico e frequentato negli ultimi decenni del '600¹⁸: la sua abitazione, in quegli anni di fine secolo, «non cominciò ad esser più Casa, ma Scuola, ed Accademia fioritissima di Studenti, che da molte Città d'Italia, e da molte delle oltramontane concorrevano a far profitto sotto di Lui¹⁹».

A supportare questo periodo di formazione presso Cignani concorrono diversi argomenti, alcuni dei quali, specie sul versante del raffronto stilistico-formale, già ampiamente commentati dalla critica. Non è dunque nostra intenzione, in questa occasione, soffermarci sulle numerose affinità che le prime opere “da cavalletto”, più intimiste, del giovane Ricci mostrano con la maniera del bolognese. Il catalogo di Annalisa Scarpa ha infatti contribuito non poco, pur nella dichiarata incertezza di alcune attribuzioni, a mettere in luce questi aspetti²⁰. Anche per gli affreschi della Madonna del Serraglio, del 1685-87, condotti accanto a Ferdinando Bibiena, è stato già rilevato da più parti l'evidente debito verso la «produzione stupendissima dell'innarrivabile Cignani²¹» a San Michele in Bosco, specie per le caratteristiche coppie di puttini che reggono ovali²². Ci concentreremo dunque, piuttosto, su altre considerazioni, altrettanto essenziali, che infittiscono la trama dei rapporti Ricci-Cignani, sia sul versante contestuale, sia su quello più strettamente formale, e che ci possono aiutare a comprendere quali furono concretamente quei rudimenti dell'arte che Sebastiano apprese a Bologna, e che tanta parte avranno nella sua futura pratica di bottega.

Anzitutto, pare che una serie di commissioni giovanili siano state procurate a Sebastiano proprio grazie alle raccomandazioni del maestro. Infatti, varrà la pena ricordare che, stando al Sagrestani, fonte attendibile poiché contemporanea a Ricci e in contatto diretto con il pittore negli anni che ci interessano, Ranuccio II Farnese si era rivolto a Cignani perché gli inviasse «un valente giovane de' suoi», intenzionato ad affidargli la decorazione di alcune sale nella Cittadella

¹⁷ HASKELL 1980, pp. 219, 251 («Carlo Cignani of Bologna, at this time [attorno al 1680] probably the most famous painter in Italy»; «the most expensive artist in Italy»).

¹⁸ Basti solo leggere l'elenco degli allievi riportato dall'Oretti, forse troppo generoso, che ne nomina ben sessantaquattro (Marcello Oretti, *Notizie de' Professori del disegno*, ms, Bologna, BCA, *Manoscritti*, B129, vol. VII, pp. 339-341; doc. cit. in VITELLI BUSCAROLI 1953, p. 33; BUSCAROLI FABBRI 1991^A, p. 89, nota 27, ma consultato in originale). Tra questi, comunque, non figura il nome di Ricci che, come già detto, secondo il biografico si era trattenuto nella bottega di Gioseffo dal Sole.

¹⁹ ZANELLI 1722, p. 19.

²⁰ Si rimanda, ad es., alle schede di dipinti giovanili quali la *Carità* (Belluno, coll. privata; mutuata da una delle numerose tele cignanesche col medesimo soggetto, altrimenti note come *I cinque sensi*), o le due versioni del *Riposo nella fuga in Egitto* (Firenze, Uffizi; Pordenone, coll. Locatelli), in SCARPA 2006, pp. 146, 187, 284-285, nn° 15, 117, 395 (quest'ultima espunta da MORETTI 2012, p. 109). Ma si vedano anche le più recenti aggiunte della stessa autrice in SCARPA 2012, pp. 157-160.

²¹ MALVASIA 1686, p. 327.

²² Si veda già GHIDIGLIA QUINTAVALLE 1957, p. 26, più di recente, SCARPA 2006, pp. 299-300, nn° 444-447. Per gli affreschi di Cignani, cfr. BUSCAROLI FABBRI 1991^A, pp. 116-117, n° 9A-D.

di Piacenza. E Cignani, in quegli anni estremamente impegnato per il trasferimento a Forlì²³, «pensò mandare il Ricci – come in effetto fece – e si portò con la sua consorte a Parma²⁴». Una sponsorizzazione in favore del Nostro che va letta come sincera attestazione di stima e riconoscimento verso Sebastiano, ritenuto all'altezza della prestigiosa commessa. D'altra parte, sempre grazie all'interessamento di Cignani anche Ferdinando Bibiena era stato accolto alla corte parmense ottenendo nel 1687 la qualifica di pittore di corte, come attestano già le fonti più antiche²⁵. Anche per la citata decorazione di San Secondo, ordinata dal marchese Scipione I o dal figlio Federico II Rossi a Ricci e Bibiena ed eseguita nello stesso torno di anni, è stata immaginata dalla Scarpa, pur senza concretezza di documentazione, una intermediazione del Cignani allora maestro di entrambi i pittori²⁶.

Del resto, facendo un passo indietro, dovremo constatare che un episodio simile potrebbe essersi già verificato in un momento di poco precedente. La commissione della tela veronese con *David davanti alle armi di Saul*, destinata alla distrutta chiesa di San Daniele (ora Verona, Museo di Castelvecchio), potrebbe infatti dare conto di una precoce prova di fiducia del Cignani verso il brillante allievo forestiero, a ulteriore conferma dello stretto rapporto intercorso tra i due. La pala ha una datazione che oscilla tra il 1684 circa proposto da Marinelli e il meno credibile 1700 circa della Scarpa²⁷. Già Marinelli aveva ipotizzato che l'incarico fosse nato in ambito bolognese e, seguendo questa intuizione, Tomezzoli ha osservato che negli anni tra il 1682 e il 1685, in cui Ricci è documentato a Bologna, a nostro avviso gravitante proprio attorno all'atelier cignanese, la stessa bottega era frequentata anche da Stefano Maria Legnani, autore

²³ Da documenti archivistici, risulta che già il 16 settembre 1680 avesse firmato il contratto per la decorazione della cupola del duomo di Forlì, stipula che lo impegnava ad avviare i lavori nel 1681. Tuttavia, nel 1681 e 1682 Cignani è ancora a Bologna dove acquista quattro appartamenti in via Sant'Isaia. Il trasferimento ufficiale a Forlì avviene, secondo un *Memoriale* all'Archivio del Capitolo della Cattedrale, nel marzo 1683 (BUSCAROLI FABBRI 1991^A, pp. 92-93). Tuttavia, la critica è propensa a immaginare, specie per i primi anni, che il pittore abbia fatto la spola tra le due città, prima di stabilirsi definitivamente in Romagna attorno al 1685.

²⁴ SAGRESTANI 1716 [1971], p. 201. Il racconto del biografico sembra meritevole di fiducia, se non altro perché i rapporti tra Cignani e Ranuccio II Farnese non si esaurirono al compimento della decorazione di Palazzo del Giardino (attorno al 1680), ma si rinnovarono con ulteriori commissioni, raccomandazioni, nonché affettuosi scambi di auguri, tutti comprovati da contatti epistolari protrattisi almeno fino al febbraio del 1692, nonché dal conferimento del titolo di Conte, accettato solo più tardi nel 1703, quando la proposta fu rinnovata da Francesco Farnese (si vedano i documenti pubblicati da BUSCAROLI FABBRI 1991^A, pp. 93-95).

²⁵ «[...] Le ultime parole, ch'ei [Cignani] poté formar di proprio carattere, furono le aggiunte ad una Lettera scritta al famoso Ferdinando Galli detto il Bibiena suo diletto Amico, che in dono gli avea mandati due bellissimi Disegni di Prospettiva, continuandogli sempre vive dimostrazioni di riconoscimento per esser già stato posto da Lui al servizio del Serenissimo Duca Ranuccio di Parma». ZANELLI 1722, p. 45.

²⁶ SCARPA 2006, p. 299. Ma vedi già GHIDIGLIA QUINTAVALLE 1957, p. 398, per la stessa supposizione.

²⁷ Sergio Marinelli, in cat. mostra VERONA 1978, p. 128, n° 30; SCARPA 2006, p. 336, n° 544. In mancanza di qualsiasi documentazione archivistica che possa rendere conto delle circostanze della commissione, queste ipotesi cronologiche sono state avanzate su base stilistica. Alcune utili precisazioni sul contesto e sulle vicende di rinnovamento della chiesa veronese, avvenute attorno al 1679-82, sono state fatte da TOMEZZOLI 2012, pp. 185-191, 196-197, 207 nota 44.

della tela perduta con *David e Abigail* che in origine si trovava dirimpetto a quella di Ricci nella cappella di San Daniele²⁸. Inoltre, sempre Marinelli aveva osservato che attorno al 1685 va datato anche un terzo dipinto destinato alla stessa chiesa, una *Caduta della manna* di Santo Prunato, «prima opera importante dopo il ritorno da Bologna, dalla scuola di Cignani, dove può aver conosciuto Legnani e Ricci, là presenti negli stessi anni»²⁹.

Ma, e veniamo al nostro punto, sino ad ora non è stato messo in luce un altro elemento, che può concorrere a ampliare il quadro di quella commissione: proprio nel biennio 1684-85 era podestà di Verona Andrea Tron, quello stesso patrizio veneziano che, poco tempo prima, aveva dato dimora a Ricci nel proprio palazzo sul Canal Grande e che sarà in seguito il mecenate e committente di Dorigny³⁰. E soprattutto, va identificata con gran probabilità in Andrea Tron quella «nobil persona» che nel 1681 aiutò il Nostro a trasferirsi a Bologna, sfuggendo così alle maglie della giustizia per un'accusa di tentato omicidio³¹. Sembra dunque configurarsi attorno a Sebastiano un *network* di relazioni, intessute a quanto pare grazie al Tron, che congiungono in più occasioni i territori della Serenissima (Venezia prima, Verona poi) con Bologna. Troviamo invero del tutto legittimo ipotizzare un contributo dello stesso podestà scaligero, primo vero

²⁸ Sergio Marinelli, in cat. mostra VERONA 1978, p. 128; MARINELLI 1999, p. 135; TOMEZZOLI 2012, specialmente pp. 195-197. Precisiamo comunque che, a differenza di quanto asserito da Tomezzoli, sia Marinelli (in cat. mostra VERONA 1978, p. 128) sia la SCARPA (2006, p. 336) sostenevano che nei primi anni '80 del '600 il Legnani fosse a bottega di Gioseffo dal Sole, e non di Cignani. Ad ogni modo, la notizia dell'alunnato del Legnanino presso Cignani trova un sostegno nella biografia di Padre Antonio Orlandi: «In Bologna ebbe per maestro il famoso Cav. Cignani, nella fiorita scuola del quale intensivamente studiò il disegno e il colorito, dopo tre anni passò a Roma sotto il Cav. Maratti» (ORLANDI 1719, p. 399; cfr. anche DELL'OMO 1998, pp. 3-4, 240; CASELLATO 2005, p. 305, che lo circostanzia tra il 1683 e il 1686), come pure in quella dell'Oretti, che ripropone le stesse informazioni (Marcello Oretti, *Notizie de' Professori del disegno*, ms, Bologna, BCA, *Manoscritti*, B129, vol. VII, p. 405: «In Bologna ebbe per Maestro il famoso Cavaglier Cignani, nella fiorita scuola del quale intensamente studiò il disegno, ed il colorito, doppo tre anni passò a Roma sotto il Cavaglier Maratti», doc. consultato in originale; cfr. anche BUSCAROLI FABBRI 1991^A, p. 85).

²⁹ Sergio Marinelli, in cat. mostra VERONA 1978, p. 128 (ma poche righe prima, contraddicendosi, scriveva che «Ricci e Legnani sono insieme a Bologna alla scuola di Dal Sole dal 1680 al 1684»; si veda in proposito la nota precedente). Di diverso parere è Franco Pesenti (sempre in cat. mostra VERONA 1978, p. 135), che colloca invece il dipinto di San Daniele prima del trasferimento di Prunato a Bologna. Non si esprime sulla questione la più aggiornata voce biografica di BENUZZI 2016. Il dipinto, comunque, non è mai stato rintracciato.

³⁰ MARINELLI 2003, p. 15; FAVILLA – RUGOLO 2003, pp. 37-38 e 55, nota 11; FAVILLA – RUGOLO 2005, pp. 154-155; PASIAN 2007, p. 178. Tutti questi riferimenti concernono esclusivamente la biografia di Dorigny, le tele da lui eseguite per il portego di Ca' Tron a Venezia attorno al 1686 (ben prima della decorazione del salone da ballo), e il possibile tramite del podestà per la successiva decorazione della Cappella dei Notai (1692-93). Ma nessuno finora ha posto l'ipotesi che lo stesso Andrea Tron, da Verona, avesse potuto procurare anche a Ricci una commissione.

³¹ La citazione è tolta dalla biografia di Ricci redatta dal Sagrestani attorno al 1716, nella quale si ricorda, pur con qualche licenza romanzesca, che Sebastiano aspettava un figlio da una donna che, rifiutando di sposare, aveva tentato di avvelenare (SAGRESTANI 1716 [1971], p. 201). Sia come sia, ciò che a noi interessa è che Ricci, dalla prima abitazione in Sant'Angelo, si era trasferito a Ca' Tron a San Stae nella primavera del 1681, come risulta da una richiesta di dispensa dalle pubblicazioni matrimoniali formulata alla Cancelleria Patriarcale di Venezia dal rappresentante di Antonia Maria Venanzio, la ragazza ingravidata dal pittore, il 10 giugno 1681 (cfr. per primo MORETTI 1978, p. 98).

protettore di Sebastiano, nel procurare al Ricci – magari proprio tramite Cignani – la commissione della tela veronese, che del resto è l'unica opera certa del Nostro in città³².

Chiariti e rafforzati i possibili rapporti tra i due artisti, viene ora da chiedersi che cosa avesse potuto apprendere, il nostro Sebastiano, frequentando per qualche tempo la bottega del bolognese negli anni tra l'estate del 1681 e il 1683-84 circa, assieme a Franceschini, Quaini, al Legnani, a Ferdinando Bibiena, forse a Prunato, e comunque a una numerosa schiera di apprendisti. Ricci deve aver disegnato assiduamente e, malgrado non ci resti nessuna prova grafica di questo momento di formazione, dobbiamo immaginare che abbia seguito il consueto itinerario formativo di tradizione bolognese, eseguendo copie dal vero, da invenzioni del maestro, ma anche da pregevoli esempi della pittura felsinea in chiese e palazzi cittadini, e specialmente da Correggio e Carracci, i due più alti e riconosciuti *exempla* di Cignani³³ assieme a Reni, al Domenichino e persino al Poussin scoperto a Roma³⁴.

Stando alle fonti, il cavalier Carlo era un maestro generoso ed onesto, pronto ad assecondare le tendenze dei suoi allievi, ma anche a distoglierli dalla pittura qualora non li trovasse particolarmente dotati. Zanotti, nella sua biografia dell'artista, ricorda che «egli i suoi discepoli sollecitava quanto potea a studiar molto, e a non stancarsi giammai, e ciò faceva dimostrando loro quanto ardua cosa fosse il divenire eccellente nell'arte della pittura», il che consisteva soprattutto nel «procurare che la fatica non apparisse», dissimulando con sprezzatura ogni sforzo. Di più, Cignani consigliava ai suoi allievi di «non lasciar mai passar giorno senza tirar qualche linea, che vale senza dar opera al disegno per alcun poco, e alla pittura, e questo egli stesso osservava, per tenere, diceva egli, sempre desta la mente, e sempre ubbidiente la mano»; e «quanto era liberale d'insegnamenti con esso loro, altrettanto era franco, e leale, nell'avvisare alcuni amorevolmente, che non aveano abilità niuna per quest'arte, acciocché ad altra si rivolgessero³⁵». Ma scriveva già lo Zanelli che «verso de' suoi Scolari era amorevolissimo. Insegnava loro con una maniera incomparabile: correggevali con una indicibil dolcezza³⁶».

³² TOMEZZOLI 2012, pp. 192 e 206, nota 21, segnala comunque che fonti e inventari di collezioni private attestano la presenza a Verona di altri dipinti ricceschi, che tuttavia non sono identificabili.

³³ Si vedano a questo proposito già le fonti contemporanee, che hanno determinato la costruzione del *tópos* di Cignani quale più degno erede (e, retoricamente, superatore) delle tradizioni correggesca e carracesca. «[...] avendo osservato il Nostro in questa parte più d'ogni altro il Correggio, e superatolo, poi col formarsi un carattere più sublime, e tutto suo proprio propriissimo»; «Queste specialmente son fuor d'ogni credere maravigliose: e tali, che lo stesso intelligentissimo Correggio non avrebbe potuto farle con più maestria» (ZANELLI 1722, pp. 19, 23). «Molto badava al Correggio, e molto ad Annibale Carracci, ma più al primo, che al secondo»; «Egli sono tali, che alcuni non si guardarono dal dire, che oltrepassino il Correggio»; «E chi quest'opera vede, e non credo di andar molto lungi dal vero, o dee crederla del Correggio, o dir che Bologna s'abbia avuto il suo Correggio ancor ella» (ZANOTTI 1739, I, pp. 138, 141-142).

³⁴ Cfr. BUSCAROLI FABBRI 1991^B, p. 34.

³⁵ ZANOTTI 1739, I, pp. 155-157. Alcune tra queste informazioni sono già presenti in ZANELLI 1722, pp. 53-54.

³⁶ ZANELLI 1722, p. 57.

Oltre a queste pur suggestive schegge biografiche, che possono talvolta peccare di calcolato encomio, ci rimane anche una fonte ben più diretta, frutto dei pensieri dello stesso pittore. Nel trattatello sull'educazione dei giovani artisti richiesto a Cignani dal conte generale Luigi Ferdinando Marsili, e contenente i cosiddetti *Sentimenti della pittura* (1714), il vecchio Cavaliere abituato a lunghi anni di pratica riuniva con una certa fatica i suoi precetti teorici sul buon incamminamento degli apprendisti all'arte, fondati essenzialmente su otto principi³⁷. Di questi, se il primo era un innato «naturale bon Gusto», per il secondo Cignani scriveva:

Richiedesi il Disegno consistente nell'impossessarsi da Disegni di Maestri Insigni, da Rilievi, e dall'Accademia della Sag[om]a, Forma, e contorno grandioso, o alterato, ma senza caricature che storpino; dall'impadronirsi di belle Ciere, d'Idee, Greche, Rafaelesche e Guidesche per valersene secondo il bisogno, e la proprietà; dall'essere instrutto nella Prospettiva delle Linee, che s'apprende con le Regole, affine di non errare ne' Piani nella colocaz[ion]e e degradaz[ion]e delle Figure e dell'Architettura e sopra tale esercizio potrà poi anche ottenersi il possesso della Prospettiva del colore quale non può insegnarsi con formale Regola mà deve comprendersi dal Giudizio e dalla Mente, secondo la necessità di più e meno degradare la vivezza del colore e l'acutezza del Lume negli oggetti tutti che dovranno dipingere, e condisce il metodo di disegnare con bella facilità, che è tanto difficile, come Figlia primogenita del precitato Bon Gusto, che non è comunicabile³⁸.

Quell'«impossessarsi da Disegni di Maestri Insigni, da Rilievi, e dall'Accademia», che può sembrare una sterile ripetizione di codici ben saldi nella teoria artistica classicista, trova comunque una concreta applicazione non solo nella pittura di Cignani, certamente informata su idee «Rafaelesche e Guidesche» e sul «contorno grandioso» di marca carraccesca, ma anche, sembra, nella sua prassi didattica, per quanto ci sia possibile ricostruirla.

Sono noti e piuttosto esaustivi gli studi condotti sino ad oggi sull'uso dei cartoni, grazie ai quali Cignani poteva delegare a Marcantonio Franceschini (1648-1729) e Luigi Quaini (1643-1717) l'esecuzione materiale di molti affreschi. Allievo prediletto di Carlo, Franceschini aveva di fatto scalzato il figlio di questi, Felice, quale braccio destro del maestro, ingaggiato soprattutto per velocizzare l'esecuzione delle opere ad affresco che mal si addicevano al lento e meticoloso capobottega. È risaputo che fin dagli anni '70, Marcantonio fu coinvolto accanto al Quaini in importanti imprese, occupandosi talvolta dell'intera traduzione pittorica di cartoni preparati dal maestro³⁹. Dopo la partenza di quest'ultimo per Forlì, nonostante le continue preghiere di

³⁷ Il pittore inviò il breve manoscritto con i *Sentimenti del cav. Carlo Cignani per istruzione di Giovani dell'Accademia sua Pittorica esercitati*, accompagnato da una lettera datata 27 giugno 1714, al Generale Marsili, a quel tempo promotore della nascente Accademia Clementina, di cui non a caso Cignani sarà il primo Principe. Furono pubblicati in VITELLI BUSCAROLI 1953, pp. 50-52. Un commento critico ai *Sentimenti*, in relazione alla teoria classicista e ai principi fondativi dell'Accademia Clementina, è stato proposto da BENASSI 1988, pp. 111-135 e BUSCAROLI FABBRI 1991^B.

³⁸ VITELLI BUSCAROLI 1953, pp. 50-51.

³⁹ Sui cartoni risalenti alla collaborazione con Cignani cfr. MILLER 1971; BAMBACH 1998.

Cignani di raggiungerlo, Franceschini impiantò a Bologna con il Quaini – divenuto nel frattempo suo cognato – una propria affermata bottega, dalla quale ci sono pervenuti un prezioso libro dei conti, e numerosi disegni⁴⁰. Questi dimostrano il debito dell'insegnamento di Cignani in merito alla modalità di organizzazione del lavoro, alla suddivisione degli incarichi da affidare ai collaboratori, alla meticolosa attenzione nella preparazione accurata dei dettagli anatomici⁴¹. Ma, per quanto ci risulti, nel pur copioso *corpus* grafico di Franceschini non vi sono indizi utili a ricostruire in termini concreti, visivi, la sua prima formazione presso Cignani, fatte salve la ben nota mimesi stilistica dei primi fogli e cartoni, e la predilezione tutta giovanile per i gessetti nero e rosso, anch'essa ereditata senz'altro dal maestro⁴². Quello dei cartoni è quindi un aspetto della *workshop practice* del Cignani che risulta sufficientemente indagato, ma poco utile ai nostri fini, che sono quelli di ricostruire per quanto possibile l'apporto della formazione bolognese, e cignanesca, su Sebastiano Ricci, che non ci risulta essere stato coinvolto personalmente nelle grandi imprese decorative del Cignani.

Nonostante ad oggi non esistano dunque studi esaustivi sull'educazione nella bottega del bolognese, e men che meno sulle possibili funzioni della grafica nella formazione dei discepoli⁴³, alcune informazioni sulle consuetudini di chi frequentasse come apprendista l'officina cignanesca possiamo in qualche misura dedurle riunendo notizie e fonti di diversa origine. Le ricaviamo, ad esempio, dalle notizie biografiche di alcuni dei numerosi allievi dell'artista. Se leggiamo infatti gli appunti autobiografici inviati da Ludovico Antonio David al padre Orlandi tra il 1703 e il 1704, sapremo che negli anni della formazione bolognese attorno al 1670, in cui dovette essere uno dei primi apprendisti di Cignani, David «disegnò tutta la sala Magnani de' Carracci, parte del claustro di S. Michele in Bosco, e le tavole d'altare principali de' medesimi e d'altri loro famosi discepoli, con documenti benignissimi del sig. Carlo Cignani⁴⁴». Sappiamo inoltre che, proprio negli anni '70 e '80 del secolo, alcuni artisti della cerchia di Cignani,

⁴⁰ Per il libro dei conti: MILLER – CHIODINI 2014. Sui numerosi disegni di Franceschini, specialmente sui fondi provenienti dalla bottega e riuniti successivamente in album, cfr. tra gli altri MILLER 1961; MILLER 1971; MILLER 1983; cat. mostra GENOVA 2002.

⁴¹ MILLER 2014.

⁴² È tutta recente la scoperta di una inedita biografia manoscritta sull'artista, che getta nuova luce sulle sue opere giovanili e sulla cerchia delle sue committenze tra il 1678 e il 1684 (GHELFI 2017). Non se ne ricavano, tuttavia, informazioni significative sulla formazione di Franceschini.

⁴³ Buscaroli Fabbri dedica qualche pagina all'*atelier* cignanesco, ricostruendo anche grazie alle fonti le frequentazioni della bottega, precisandone le cronologie, e mettendone in rilievo l'*appeal* internazionale, vista la presenza di allievi provenienti da varie regioni della penisola, e non solo (BUSCAROLI FABBRI 1991^A, pp. 81-89). Tuttavia, nessuna parola è spesa sulle questioni pur fondamentali della didattica e delle attività rivolte o affidate agli apprendisti. Segnaliamo inoltre, a scanso di equivoci, che neppure il cat. mostra FORLÌ 2008 affronta i temi della organizzazione della bottega, occupandosi piuttosto di elencare singolarmente le biografie delle diverse personalità gravitanti attorno all'*atelier* durante l'ultima fase d'attività forlivese del maestro.

⁴⁴ Cit. in FRATI 1907, p. 71.

compreso il figlio Felice, come pure Gioseffo Dal Sole, e un giovanissimo Donato Creti, si riunivano abitualmente a palazzo Fava per esercitarsi nella copia dagli affreschi dei Carracci e della loro scuola, ma anche dai dipinti raccolti dal conte Alessandro⁴⁵. «Quel palazzo [...] era quotidianamente frequentato da giovani pittori per istudiare, e si può dire, che molti del loro sapere fossero, e sono tenuti, ad un tal luogo, come Giovan Gioseffo dal Sole, Felice Cignani, e Giuseppe Mazza, e quindi Donato Creti, e non pochi altri, a cui mai negò il cortese padrone un sì bel comodo di profittare⁴⁶». Il conte era solito aprire ai pittori le porte di casa, fornendo anche dei ponteggi mobili perché potessero osservare da vicino i fregi posti più in alto, favorendo altresì la produzione di disegni, che collezionava in gran numero annotandoli al verso con nome dell'autore e data di esecuzione, e tra questi sono particolarmente noti quelli del Dal Sole e di Creti, confluiti in parte nella raccolta Certani alla Fondazione Cini⁴⁷. Di questo generoso e illuminato mecenatismo, che ha «giocato un ruolo essenziale nella trasmissione dei modelli figurativi grazie al processo di attualizzazione carraccesca fondato sul rilancio degli affreschi⁴⁸» di Palazzo Fava, può aver beneficiato, a nostro avviso, anche il giovane Sebastiano. Giunto da Venezia con un bagaglio figurativo e coloristico “veneto” e, lo abbiamo detto, anche giordanesco, «trasferitosi poscia a Bologna» vi si fermò «qualche tempo per disegnare, e copiare le più insigni di cui quella bella, e nobile città abbonda⁴⁹». Ricci, estremamente intenzionato ad arricchire il suo repertorio di modelli, bussando alla porta del famoso Cignani ottenne un accesso privilegiato alla più alta cultura felsinea dei Carracci, perseguendo l'ambizione di divenire, per dirla proprio con Cignani, un «Pittore Universale e non particolare» nella «figurazione dell'Historia e delle Favole⁵⁰». Ne daremo a breve ampia dimostrazione, riconsiderando il ciclo piacentino dei *Fasti di Alessandro Farnese*.

I.2. Ripensando i *Fasti di Alessandro Farnese*. Copia e invenzione tra Carracci e Luca Giordano.

Come abbiamo poc'anzi ricordato, attorno al 1685 Sebastiano partiva alla volta di Parma, raccomandato da Cignani, per mettersi al servizio del duca Ranuccio II Farnese. Il 9 dicembre

⁴⁵ Sugli “artisti di palazzo Fava”, si vedano il ricco contributo di MAZZA 2003, e alcuni aggiornamenti in MASSARI 2013.

⁴⁶ ZANOTTI 1739, II, p. 194. Cit. in MAZZA 2003, p. 315.

⁴⁷ Cfr. sempre MAZZA 2003, ma anche, tra gli altri, cat. mostra BOLOGNA 2007 e RICCÒMINI 2011.

⁴⁸ MAZZA 2003, p. 313.

⁴⁹ PASCOLI 1730-1736, II, p. 379.

⁵⁰ Carlo Cignani, *Sentimenti del cav. Carlo Cignani per istruzione di Giovani dell'Accademia sua Pittorica esercitati* (1714), cit. in VITELLI BUSCAROLI 1953, p. 51.

dello stesso anno, firmava anche il contratto per decorare ad affresco l'Oratorio della Madonna del Serraglio a San Secondo, commissione congiunta Ricci–Bibiena che, forse proprio a causa del gravoso impegno del ciclo farnesiano, si protrarrà con lentezza per almeno due anni⁵¹. Risalgono a quel tempo anche la *Pietà* per il convento delle Cappuccine Nuove (1685-86 c.), commissionata da Ranuccio II ed evidentemente ispirata alla famosa composizione dipinta da Annibale Carracci, allora nelle collezioni farnesiane e dunque senz'altro nella disposizione di Ricci⁵², come pure la *Madonna con Bambino e angeli che presentano la pianta di un edificio* (1684-85 c.), generalmente riferita al Cignani, e la cui attribuzione a Sebastiano, rifiutata dalla Scarpa, è sostenuta da Chiarini e Moretti [fig. 6]. Il riferimento a Ricci di questa raffinata opera rimane comunque a nostro avviso dubitativo, per certe morbidezze vellutate, soprattutto nei volti, che non combaciano con il fare pittorico più denso e materico del bellunese nei dipinti sicuri di questi anni⁵³. Del resto, al Louvre è un disegno in evidente rapporto con la tela. Molto rifinito, sembrerebbe a prima vista una copia, se non fosse per una significativa variante che lo distingue dal dipinto: il foglio tenuto dall'angelo non presenta infatti la pianta dell'edificio bensì lo schizzo di una facciata [fig. 7]. Potrebbe dunque trattarsi di un disegno-contratto, sottoposto al committente, che ne avrà richiesto la modifica. Il foglio, che stilisticamente non può a nostro avviso essere assegnato a Ricci, ha una proposta di attribuzione alla bottega di Carlo Cignani formulata dalla Loisel⁵⁴. Non escludiamo però che proprio Cignani abbia impostato sulla carta l'intera composizione per poi affidarne l'esecuzione a Ricci, o a un altro suo seguace. Era questa, infatti, una consuetudine ben attestata anche dalle fonti: Cignani era così magnanimo con gli allievi che «per metterli in credito facea egli spesso i disegni de' loro Quadri, o lor suggeriva delle spiritose invenzioni», e anche da vecchio, ormai stanco di dipingere, «con della fatica facea però solamente qualche Disegno in vantaggio de' suoi Scolari⁵⁵». L'individuazione della pianta dell'edificio, purtroppo non ancora avvenuta nonostante le ricerche condotte anche in

⁵¹ Gli ultimi pagamenti a Ricci e al quadraturista vengono erogati dal committente, il conte Scipione I o il figlio Federico II Rossi di San Secondo, il 6 dicembre 1687. Cfr. il contratto e le ricevute pubblicati da GHIDIGLIA QUINTAVALLE 1953, p. 412-413, nota 7.

⁵² SCARPA 2006, pp. 275-276, n° 373. Il dipinto di Carracci, ora a Capodimonte, si trovava in Palazzo del Giardino a Parma già dal 1671. Un altro *Cristo deposto*, di anni immediatamente successivi, evidentemente derivato nella posa dallo stesso prototipo carraccesco, è stato segnalato dalla Scarpa alla collezione Terruzzi, Bordighera (SCARPA 2010, pp. 12-15; già Dorotheum, Vienna, 15 aprile 2008, lotto n° 94). La stessa posizione di Cristo si ritrova in una piccola tela con la *Deposizione dalla croce* di recente riferita a Ricci e datata entro il 1700, sebbene la figura di Dio Padre ci richiami piuttosto il Diziani (olio su tela, 64 x 48,5 cm. Madrid, Museo Cerralbo, inv. 1574. Cfr. Gonzalo Redín Michaus, in cat. mostra MADRID 2009, pp. 104-107, n° 18).

⁵³ La Scarpa non include il dipinto nel suo catalogo ragionato. È pubblicato come Ricci da Daniele Benati (a seguito di comunicazione orale di Marco Chiarini), in FORNARI SCHIANCHI 1999, pp. 154-155, n° 578, e ricordato come tale da MORETTI 2012, p. 73.

⁵⁴ Penna e inchiostro bruno, acquerellato; 298 x 199 mm; iscrizione in basso al centro «Guido Cagnacci». Parigi, Louvre, inv. 14275. LOISEL 2013, p. 489, n° 878 (bottega di Cignani).

⁵⁵ ZANELLI 1722, pp. 57, 54.

quest'occasione, potrà sicuramente aiutare a chiarire il contesto di questa realizzazione, sgomberando finalmente i dubbi sul nome del suo autore.

Ma tornando alle opere parmensi più sicure, quella in assoluto più prestigiosa e impegnativa fu la commissione dei *Fasti di Alessandro Farnese* (1686-87) e di *Papa Paolo III* (1687-88 c.), che, sempre a detta del Sagrestani, furono la vera occasione della chiamata di Ricci a Parma da parte di Ranuccio, «ché voleva far fare alla Cittadella, sua bellissima villa, alcuni quadri in Sala di essa, espressovi dentro e' fatti de' suoi antecessori⁵⁶». Sagrestani e Ricci condivisero per qualche tempo la dimora presso un'affittacamere, e il bellunese, che diede «principio alli suoi ordinati quadri, in breve tempo dimostrò il suo talento», tanto che il Farnese lo dotò di una «bella e spaziosa stanza [...] dove fece in breve tempo molti quadri⁵⁷».

Se la paternità delle *Storie di Paolo III* non è più stata messa in discussione, molto complessa è la vicenda attributiva di quelle di Alessandro Farnese, ora divise tra il Museo civico di Palazzo Farnese a Piacenza e il Museo Archeologico di Napoli. In mancanza di documentazione archivistica certa, la bibliografia tradizionale ha infatti riferito a Ricci solo un piccolo nucleo delle tele di quel ciclo, attribuendo buona parte delle restanti al genovese Giovanni Evangelista Draghi (1654-1712)⁵⁸. Questi, allievo in patria, per pochi anni, di Domenico Piola, lasciava ben presto la città natale per trasferirsi in Emilia. Nel 1671 è già a Busseto, dove dipinge per la chiesa dei Gesuiti, ma anche per i Pallavicino e per i conti Dordoni. Dal 1683 è invece attestato a Piacenza, dove inizia a lavorare a pale d'altare per le chiese cittadine. Tra il 1684 e l'85 giunge in città anche il Piola, a seguito del bombardamento di Genova in cui la sua bottega venne distrutta, ed è stato immaginato che, in questa occasione, il maestro sia stato ospitato proprio dal Draghi⁵⁹. Per quanto ci risulti, non esiste documentazione che accerti contatti pregressi tra Draghi e il Farnese, in qualche modo propedeutici al suo reclutamento per i *Fasti*. Secondo la Pagano,

⁵⁶ SAGRESTANI 1716 [1971], p. 201.

⁵⁷ SAGRESTANI 1716 [1971], p. 201. A questo punto, si apre un quesito sul quale la critica ha finora sorvolato. A quali «molti quadri» si riferisce il Sagrestani? Se, come sembra logico supporre, egli allude alle tele dei *Fasti*, effettivamente licenziate in poco più di due anni, dovremmo dedurne che Ricci le dipinse almeno in parte a Parma, e non a Piacenza, come si è sempre immaginato.

⁵⁸ Tra i documenti superstiti dell'Archivio Farnese, andato per gran parte distrutto con il bombardamento di Montecassino (1943), non ci sono pervenuti contratti o altra documentazione relativa all'ingaggio dei pittori da parte di Ranuccio. Gli inventari farnesiani (1691, 1731, 1852), come pure il *Diario di Orazio Bevilacqua* (1663-1694) (PRONTI 2013) non chiariscono in modo incontrovertibile la paternità dei dipinti. Per questi aspetti, e per una trattazione dei *Fasti di Alessandro*, con attribuzione prevalente – ma non esclusiva – a Draghi, cfr. tra gli altri: ARISI 1960; cat. mostra PIACENZA 1961; Maria Rosari Nappi, in NAPOLI 1988, pp. 103-139, nn° 1-17; PAGANO 1995^A; PAGANO 1995^B; Stefano Pronti, in cat. mostra PIACENZA 1997, pp. 222-225, nn° 114-138; SCARPA 2006, pp. 277-278, nn° 376-377. Jeffrey Daniels non includeva alcuna delle tele nelle sue monografie sul Ricci, e anzi accoglieva con qualche riserva anche l'attribuzione delle storie di Paolo III (DANIELS 1976^A, p. 98).

⁵⁹ Per la biografia di Draghi, rimane imprescindibile ARISI 1975 (in particolare, cfr. a p. 26, nel regesto, i riferimenti archivistici sul suo trasferimento a Piacenza), ma si vedano anche gli aggiornamenti di COCCIOLI MASTROVITI 1992 e FERRARI 2000.

Draghi, «pittore fecondo ed instancabile, conosciuto per la sua abilità di frescante, dovette di certo a queste sue capacità l'importante commissione a Palazzo Farnese⁶⁰». Un'affermazione a nostro avviso troppo semplicistica, per un episodio di committenza che meriterebbe un'indagine più accurata. Vi furono probabilmente altre ragioni ben più circostanziate a permettere a Draghi di procurarsi questo incarico⁶¹. Forse il pittore fu raccomandato dal più celebre maestro Piola, che risulta altrettanto coinvolto nell'impresa, sebbene con una sola tela illustrante l'episodio della *Morte di Alessandro Farnese*, ma restiamo nel campo delle ipotesi non verificabili⁶².

Sia come sia, a Giovanni Evangelista Draghi sono da tempo attribuite una buona parte delle tele di questo ciclo. Soltanto nel 2010 Moro ha proposto, con argomentazioni non sempre convincenti, e comunque basate essenzialmente sull'analisi stilistico-formale, di invertire in modo sostanziale il rapporto Draghi-Ricci assegnando a quest'ultimo la quasi totalità dei dipinti⁶³. Il contributo di Moro è apprezzabile per la volontà di valorizzare le tele farnesiane, riconsiderandole con acutezza di indagine formale ma, a seguito di una ragionevole premessa in cui cautamente ipotizza una collaborazione tra due o più artisti all'intero ciclo, pecca poi di eccessiva spavalderia nel riferire al bellunese ben trenta tele – contro, ad esempio, le quattro riconosciute dalla Scarpa – che, beninteso, il giovane artista avrebbe dovuto eseguire nel tempo di mezz'anno o poco più. La macchina della commissione prende effettivo avvio nell'estate del 1686: lo apprendiamo dal prezioso *Diario* del cosiddetto “pseudo- Bevilacqua”, un compilatore anonimo che prese il posto di Orazio Bevilacqua, barbiere e aiutante di camera di Ranuccio Farnese, nella redazione di un meticoloso diario in cui venivano registrate le attività quotidiane del Duca e della sua corte; stando a questa agenda, il Farnese visitò l'appartamento stuccato almeno tra l'agosto del 1686 e lo stesso mese dell'anno successivo, quando i lavori dovevano essere pressoché ultimati⁶⁴. Visti i tempi ristretti e la qualità altalenante dei risultati, non solo in

⁶⁰ PAGANO 1995^A, p. 221.

⁶¹ Stefano PRONTI (1997, p. 71), ha supposto che Draghi si fosse già distinto agli occhi del committente in occasione della decorazione della cappella palatina di Colorno. Tuttavia, questi affreschi spettano non già al Draghi ma a Giovanni Battista Merano (1632-1698), altro genovese trapiantato in terra emiliana, che nel 1687 otterrà da Ranuccio una patente di familiarità, proprio in virtù dei «saggi del dotto suo pennello lasciati anche nel palazzo del nostro estivo ritiro» (cfr. ARISI 1975, pp. 9-10; cit. p. 10, nota 22).

⁶² Napoli, Museo Archeologico. Cfr. Maria Rosaria Nappi, in NAPOLI 1988, pp. 136-137, n° 16.

⁶³ MORO 2010. Oltre a Ricci e Draghi, Moro ricorda di almeno altri due artisti coinvolti nell'impresa, sebbene marginalmente, con una sola tela. Domenico Piola, maestro del Draghi, è l'autore della *Morte di Alessandro Farnese* (per cui si veda la nota precedente). A Paolo Pagani spetta invece, grazie a una corretta intuizione di Moro (*ibid.*, pp. 5-6), la scena con *I soldati in riposo accanto alla tenda di Alessandro Farnese* (Piacenza, Museo Civico di Palazzo Ducale), tipicamente bizzarra e scomposta, proprio nello stile del pittore valsoldano. Alcune delle tele con generiche scene di cavalieri e battaglie, di cui non ci occuperemo in questa sede, sono invece opera dello specialista del genere Francesco Monti.

⁶⁴ Si legge nel diario che il 5 agosto 1686 «S.A. andò a vedere l'Appartamento stuccato, et ordinò tutto quello gli mancava», e il giorno successivo Ranuccio «andò pure nell'Appartamento stuccato a pigliare le misure de quadri da porre nel Salone e nella Retrocamera» (cit. in PRONTI 2013, p. 102). Sono annotate altre visite del Farnese all'appartamento stuccato anche il 12 dicembre 1686 e il 3 maggio 1687, quando si iniziarono a collocare i dipinti

termini di correttezza formale, ma anche di omogeneità della stesura pittorica, come documentato dai rapporti dei restauri eseguiti a Napoli negli anni '80, propendiamo per una soluzione di mediazione che contempra l'ipotesi della collaborazione tra i due artisti, già avanzata a suo tempo anche dall'Arisi e più timidamente suggerita dalla Scarpa⁶⁵. Preferiamo quindi vedere in Ricci il principale responsabile dell'invenzione della maggior parte delle composizioni, nonché l'esecutore esclusivo di alcune di esse, mentre per altre tele riteniamo più plausibile il supporto di Draghi, o di altri anonimi collaboratori.

In alternativa, si potrebbe palesare anche l'ipotesi di un intervento risolutivo – e migliorativo – di Ricci, intervenuto per così dire in corso d'opera, lavorando su alcune tele già abbozzate dal Draghi, e condotte da questi con una certa fatica, per l'insoddisfazione del Farnese. Questa presunta inadeguatezza del Draghi potrebbe aver determinato di conseguenza la chiamata del Ricci a Parma, per la quale Ranuccio si sarebbe affidato con piena fiducia alla consulenza di Cignani. D'altra parte, uno spirito concorrenziale tra i pittori di corte, alimentato dallo stesso Farnese, sembra trasparire anche dal racconto del Sagrestani quando scrive che il primo quadro dipinto da Ricci a Parma «doveva essere esposto in concorrenza di un tal Paolo Manni e di Antonio Ugolini pittori, e' quali assai si affaticarono nel condurre il loro ordinato quadro, ma con tutto ciò piacque assai più quello del Ricci. E perciò il Signore Duca lo elesse a fare il resto de' quadri, e licenziati gli altri, restò fermato a quel servizio⁶⁶». Non sappiamo se il “concorso” fosse finalizzato a selezionare il pittore dei *Fasti*, e i nomi di Paolo Manni e Antonio Ugolini non compaiono nelle fonti superstiti relative alla commissione⁶⁷. Ma, ad ogni modo, è evidente che a Parma Ricci seppe in breve tempo distinguersi e guadagnarsi la piena fiducia del Duca. Sappiamo inoltre che quest'ultimo seguì in prima persona il processo di realizzazione del

nelle cornici di stucco, alla presenza di Ranuccio II che «al doppio pranso andò in sedia portatile nell'Appartamento stuccato à vedere e prencipare a porre li Quadri al suo loco» (*ibid.*, pp. 105, 109). Le operazioni dovettero concludersi poco dopo il 4 agosto 1687 quando il Duca trovò l'appartamento «in stato d'essere quanto prima terminato» (*ibid.*, p. 110). Ma i riferimenti a lavori nelle stesse stanze continuano anche in date successive. Da una nota del 5 febbraio 1688 si apprende, ad esempio, che nell'appartamento si lavorava anche a tele per scenografie teatrali: il duce vi si recò infatti per «visionare li tellari delle scene dell'opera da fare in aprile» che, sempre stando al diario, sarà il «*Hierone Tiranno*» (*ibid.*, pp. 114-115), su libretto di Aurelio Aureli e musica di Bernardo Sabadini. Forse vi fu coinvolto lo stesso Ricci, assieme agli scenografi di corte Ferdinando e Francesco Bibiena? Del resto, come noto, Sebastiano sarà l'artefice del sipario per *Il favore degli dèi* (25 maggio 1690), spettacolo conclusivo delle celebrazioni per le nozze di Odoardo Farnese e Dorotea Sofia di Neuburg (per il quale cfr. CIRILLO – GODI 1989, pp. 139-161; SCARPA 2006, pp. 355-356, n° P/42; STEFANI 2015, pp. 46-54). Ancora, Ranuccio si reca all'appartamento stuccato il 7 maggio e il 2 agosto 1688, quando lo «ritrovò perfezionato dallo stuccatore». L'ultima visita, senza dettagli, risale al 6 novembre dello stesso anno (PRONTI 2013, pp. 115-116, 120).

⁶⁵ ARISI 1987; SCARPA 2006, p. 278, *sub* n° 376.

⁶⁶ SAGRESTANI 1716 [1971], p. 201. Si riferisce a questo “concorso” tra pittori anche MORO 2010, p. 13.

⁶⁷ Antonio Ugolini, pittore e incisore bolognese, è comunque al servizio dei Farnese per una serie di incisioni legate ai festeggiamenti per le nozze di Odoardo Farnese con Dorotea Sofia di Neuburg (1690), tra le quali l'*Entrata solenne di Dorotea Sofia in Parma* e le riproduzioni a stampa di alcune scene teatrali disegnate da Ferdinando e Francesco Bibiena (cfr. CIRILLO – GODI 1989, pp. 30-31, 60-61, 68-69, 84-89; BARTSCH 1990, p. 453, n° 4515.008).

vasto ciclo, destinato all'appartamento stuccato della Cittadella, scegliendo anche, con il supporto di letterati di corte, gli episodi da far rappresentare. La fonte principale alla quale attinse per la biografia di Alessandro Farnese nelle Fiandre era sicuramente il *De Bello Belgico decades duae* (2 voll., 1632 e 1647) di Famiano Strada, tradotto in italiano e stampato a Roma in due volumi come *Della Guerra di Fiandra* nel 1638 e 1648, un racconto epico delle gesta del condottiero, novello Alessandro Magno, corredato da illustrazioni che, è già stato messo in luce, non sono state in realtà di particolare ispirazione per i pittori⁶⁸. Non godettero di particolare interesse, a quanto sembra, nemmeno gli altri cicli di *Fasti* dipinti in precedenza per i Farnese, da quelli di Zuccari a Caprarola, a quelli di Salviati in palazzo Farnese a Roma, al Vasari di Palazzo della Cancelleria, dei quali non si trova alcun richiamo preciso nelle tele piacentine⁶⁹. Quali furono dunque i riferimenti di Ricci e collaboratori per questo vasto ciclo encomiastico?

Osservando le *Storie di Alessandro Farnese*, e al netto dei difetti, anche grossolani, talvolta presenti nelle singole tele, ciò che risalta nell'insieme è la sua straordinaria intenzione narrativa, dal respiro monumentale. Gli episodi celebrativi, quali a titolo d'esempio l'*Alessandro Farnese accetta la dedizione delle provincie valloni* (Piacenza), o l'*Alessandro Farnese portato in trionfo a Maastricht* (Napoli) [figg. 8-9], sono impaginati seguendo alcuni particolari accorgimenti compositivi, primo fra tutti l'espedito pressoché costante, e talvolta eccessivamente ingombrante, di figure monumentali in primo piano ai lati delle tele, con evidente funzione di *répoussoir*. Inoltre, si avverte il tentativo di dinamizzare lo spazio, articolandolo su più piani sovrapposti, con le figure che si inoltrano spesso nella profondità assecondando una traduzione drammatica del racconto. Più in generale, il ritmo narrativo sembra informato su una retorica grandiosa, fatta di gesti eloquenti, anatomie movimentate e gruppi figurali saldamente intrecciati l'uno all'altro. Si percepisce, crediamo, la mente di un pittore ambizioso che, al primo vero banco di prova con la pittura di storia, e per una committenza prestigiosissima, si sforza di mettere in campo tutta la propria inventiva, ispirata senz'ombra di dubbio a grandi modelli, non tanto veneziani, quanto piuttosto bolognesi. E, in questo contesto, al di là dell'unico ciclo narrativo eseguito dal suo maestro Cignani, le *Storie di Francesco I* nella Sala Farnese del Palazzo Comunale⁷⁰, che pure può

⁶⁸ NAPPI 1988A; NAPPI 1988B; PAGANO 1995^A, pp. 221-222; NAPPI 2013. Le illustrazioni dell'edizione latina sono invenzioni di incisori di fama quali Jacques Courtois, François Collignon e Jan Miel.

⁶⁹ Per un repertorio dei *Fasti* farnesiani in Italia, si rimanda all'elenco stilato da Stefano Pronti, in cat. mostra PIACENZA 1997, pp. 247-249.

⁷⁰ Per gli affreschi, eseguiti in collaborazione col Taruffi, cfr. BUSCAROLI FABBRI 1991^A, pp. 108-110, nn° 4A-C, che mette comunque in luce una derivazione carraccesca, specie per le cornici dipinte con vigorosi giganti. Queste stesse quadrature, a detta della Scarpa, torneranno alla mente di Ricci negli anni inglesi, per la decorazione della cappella di Bulstrode House, di cui ci restano solo i ben noti bozzetti (SCARPA 2012, pp. 158-160).

avergli suggerito qualche motivo iconografico, riteniamo che Ricci si sia rivolto più lontano, e più “in alto”, verso l’ancora valido e insuperabile esempio dei Carracci.

Abbiamo già fatto riferimento alla consuetudine, consolidatasi tra gli artisti della generazione di Ricci, di copiare gli affreschi carracceschi – e non solo – di Palazzo Fava, e all’ipotesi che anche Ricci sia salito su quei ponteggi messi a disposizione ai giovani aspiranti pittori grazie all’illuminato mecenatismo del conte Alessandro. Ebbene alcune delle tele farnesiane dimostrano che Sebastiano doveva conoscere da vicino quei cicli pittorici, come pure quelli altrettanto celebri di Palazzo Magnani, o grazie ad una visione diretta e a uno studio “a tu per tu” con quei modelli, oppure per il tramite di incisioni o copie grafiche che circolavano nelle botteghe di Cignani, Canuti, Pasinelli⁷¹. Lo attesta, in generale, il modo affatto simile di impaginare gli episodi, con quinte di figure plastiche e monumentali che marciano il primo piano, e un ritmo magniloquente nell’articolazione dei gruppi figurati, dinamizzati da una gestualità parlante. Ma vi sono, più in particolare, alcuni singolari quanto puntuali richiami.

Osserviamo, ad esempio, la tela con *La discordia infiamma gli animi di due guerrieri*⁷², e confrontiamola con l’episodio carraccesco in cui le *Arpie insozzano la mensa dei Troiani* [figg. 10-11]. Pur nella diversa ampiezza spaziale, ci sembrano analoghi il ritmo narrativo, con le figure monumentali in primo piano, le anatomie rinforzate e il gioco delle diagonali costruito dai due soldati; di questi, quello a destra viene riproposto dall’esecutore nel dipinto farnesiano, che noi crediamo essere Sebastiano, in una posa pressoché identica, con le gambe divaricate, il braccio sinistro teso verso il basso, e il destro piegato davanti al volto mentre inforca la spada, che passa dietro all’elmo. Di più, anche la figura della Discordia dipinta da Ricci si direbbe impensabile senza la conoscenza pregressa, da parte dell’artista, delle arpie di palazzo Fava, delle quali il bellunese riprende la tinta verde-grigia dell’incarnato, le ali frastagliate e pure il seno cadente.

Ma ancora, prendiamo l’episodio farnesiano in cui *Un soldato prende uno zaino con le iniziali del Farnese*⁷³. La tela è tutta giocata sull’espedito piuttosto ricorrente della figura possente posizionata in primissimo piano, a contrasto con un episodio narrativo che si svolge sullo sfondo, in questo caso l’assedio di una città nelle Fiandre. Protagonista del dipinto diviene

⁷¹ Ci riferiamo in particolare alla celebre serie dell’*Enea vagante pitture dei Carracci intagliate, e dedicate al Serenissimo Principe Leopoldo Medici da Giuseppe Maria Mitelli bolognese*, contenente venti stampe con frontespizio (Roma, Giovan Giacomo de’ Rossi 1663). Per le incisioni da Annibale Carracci, cfr. cat. mostra ROMA 1986. Per un *excursus* sulle copie disegnate di fine ‘600, rimandiamo sempre all’utile MAZZA 2003. Ricordiamo anche che Ricci, dando credito all’Oretti, visse a Bologna in casa dello stampatore Ferdinando Pisarri.

⁷² Piacenza, Museo civico di Palazzo Farnese. ARISI 1960, p. 303, n° 409 (Draghi); Denise Maria Pagano, in SPINOSA 1995, p. 229 (Draghi); Stefano Pronti, in cat. mostra PIACENZA 1997, p. 224, n° 131 (Draghi); MORO 2010, p. 16 (Ricci).

⁷³ Piacenza, Museo civico di Palazzo Farnese. ARISI 1987, p. 126 (Draghi in collab. con Ricci); Denise Maria Pagano, in SPINOSA 1995, p. 224 (Draghi); Stefano Pronti, in cat. mostra PIACENZA 1997, p. 222, n° 116 (Draghi); MORO 2010, p. 17 (Ricci).

proprio l'anonimo soldato, occasione per il pittore di dare sfoggio di una certa padronanza nella resa del dato anatomico, anche in una posizione meno "ordinaria". Ebbene la fonte di questa invenzione è da rintracciare ancora una volta in Palazzo Fava dove, nella scena con il *Sacrificio a Nettuno*, troviamo – sempre in primo piano a sinistra – un uomo chino, a testa bassa, con le braccia protese in avanti, e del quale risaltano allo stesso modo la schiena e i bicipiti nerboruti. Non ci sembra azzardato spingerci oltre nell'osservare che questa stessa figura maschile si ritrova, ancora più simile, anche nella tela centrale del *Trittico della pesca miracolosa* di Peter P. Rubens (1618-19, Mechelen, Onze-Lieve-Vrouw-over-de-Dijlekerk)⁷⁴. Nel 1638, Schelte Adamsz. Bolswert aveva inciso, in controparte, la composizione rubensiana rielaborata in un bozzetto della National Gallery di Londra, mantenendo inalterata la posizione dell'apostolo che tira a sé la rete, ed è forse grazie a questa derivazione a stampa che Ricci può essere entrato in contatto con l'invenzione di Rubens. Un'invenzione – forse essa stessa derivata da Carracci⁷⁵ – invero piuttosto gradita al bellunese, che la reimpiegherà con poche varianti, a distanza di una decina d'anni, in almeno altre due occasioni, nelle tele con *Venere nella fucina di Vulcano* e *Il ratto di Briseide*⁷⁶ [figg. 12-16]. Sul tema del riuso di motivi, una pratica affatto ricorrente nella bottega di Sebastiano, avremo modo di tornare ampiamente più tardi. Per ora, ci basti mettere in luce i possibili modelli di riferimento di Ricci, scelti accuratamente tra i più sommi esempi di pittura di storia, dai Carracci, a Rubens, con i quali l'artista intende consapevolmente misurarsi.

A suffragio della nostra argomentazione, possiamo proporre ancora qualche rapido e puntuale confronto, specialmente per le figure dalle anatomie possenti, che spiccano marcatamente nelle tele farnesiane. Prendiamo la tela napoletana con *Alessandro che incita i suoi all'assalto*, tutta ricciosa per la pennellata morbida e sciolta, e per le tipiche fisionomie dei volti sulla sinistra⁷⁷; qui, a risaltare quale vera protagonista è la figura del soldato di spalle, al centro della tela, un vero pezzo di bravura per il modo in cui è coerentemente articolata la posa, e che ricorda a nostro avviso un personaggio in analoga posizione nell'affresco di Annibale Carracci con *Il trasporto della nave attraverso il deserto libico*, dal fregio di Giasone e Medea sempre a palazzo Fava [figg. 17-18]. In questo caso, la ripresa del prototipo non è letterale, ed è anzi in controparte, ma vi è, in Ricci, il medesimo gusto per le figure di spalle, tipicamente carraccesche,

⁷⁴ JAFFÉ 1989, n° 505A.

⁷⁵ Sull'interesse di Rubens per i Carracci, testimoniato anche dai disegni, si vedano almeno JAFFÉ 1957; HODGE 1977; WOOD 2010, I, pp. 415-426, nn° 162-164; WOOD 2011, I, pp. 42-43, 52, 236; e più in generale, per una recente panoramica su Rubens e l'Italia, JAFFÉ 2016.

⁷⁶ La prima: Sotheby's, New York, 8 giugno 2017, lotto n° 41; la seconda: Brema, Kunsthalle (SCARPA 2006, pp. 305-306, n° 463; pp. 164-165, n° 61). Entrambe le tele, prive di qualsiasi documentazione circa la provenienza originaria, sono databili stilisticamente attorno al 1700 e non oltre.

⁷⁷ Napoli, Museo Archeologico. Maria Rosaria Nappi, in NAPOLI 1988, pp. 123-125, n° 10 (Draghi); Denise Maria Pagano, in SPINOSA 1995, p. 242 (Draghi); MORO 2010, p. 18 (Ricci).

con le loro teste dai folti capelli neri. Analogamente, la posizione di *Romolo che traccia con l'aratro il confine di Roma*, nell'affresco di Palazzo Magnani, torna nella figura in secondo piano dell'episodio riccesco in cui *Gli angeli donano ad Alessandro Farnese la zappa per demolire le mura di una città*⁷⁸, di cui ci occuperemo ancora a breve: uguale è l'insistenza sul dato muscolare, teso e possente, e uguale il dettaglio dei capelli scuri che si diradano in un piccolo tondo sulla sommità del capo. Anche l'*Alessandro Farnese che ringrazia il Signore*⁷⁹, per noi palesemente di Ricci, e non del più modesto Draghi, discende direttamente, con poche alterazioni, dall'*Enea che fa un sacrificio* ancora a palazzo Fava, di cui proponiamo in riproduzione l'incisione dal già citato *Enea vagante* del Mitelli (1663) [figg. 19-20-21-22]. E sempre da un affresco dell'Eneide, il *Sinone imprigionato*, sembra derivare l'altrettanto vigoroso prigioniero trascinato in primo piano a sinistra nella *Giustizia di Alessandro Farnese*⁸⁰, dipinto che già la Nappi riteneva «uno dei più belli del ciclo per la grandiosità con cui è stato ideato e per la felicità del gruppo delle figure di prigionieri sulla sinistra in cui enfasi e movimento si innestano su una base di classicismo⁸¹», aggiungiamo noi, carraccesco [figg. 23-24]. Inutile dire che, anche per le numerose raffigurazioni del Farnese stante in armatura, ora di fronte, ora di spalle, e per i soldati che accorrono o si siedono ai margini delle tele, Ricci avrà trovato ispirazione in altre scene con storie dell'Eneide della scuola dei Carracci nello stesso palazzo bolognese.

Ma anche laddove Sebastiano citi il suo maestro Cignani, egli lo fa con estrema intelligenza. Consideriamo a questo proposito l'*Alessandro Farnese riceve una supplica*, tela rimasta a Piacenza nella sede originaria⁸² [fig. 25]. La posa del condottiero, seduto sul suo scranno con le gambe divaricate, tutto proteso in avanti mentre regge energicamente lo scettro, che già aveva indotto la Scarpa a pensare a una possibile paternità riccesca⁸³, non è altro che una puntuale e precisa citazione dall'affresco di Cignani con *Sant'Andrea davanti al proconsole*, a Roma in Sant'Andrea della Valle (1662-1665 c.) [fig. 26]⁸⁴. Un affresco che Ricci, in questi anni attorno

⁷⁸ Napoli, Museo Archeologico. Maria Rosaria Nappi, in NAPOLI 1988, pp. 132-133, n° 14 (Draghi); Denise Maria Pagano, in SPINOSA 1995, p. 240 (Draghi); MORO 2010, p. 18 (Ricci).

⁷⁹ Piacenza, Museo Civico di Palazzo Farnese. ARISI 1960, p. 303, n° 414 (Draghi, ma ipotesi di intervento diretto di Ricci); Denise Maria Pagano, in SPINOSA 1995, p. 226 (Draghi); Stefano Pronti, in cat. mostra PIACENZA 1997, p. 224, n° 130 (Draghi, ma osserva che «è talmente raffinato che potrebbe essere assegnato anche al Franceschini, tanto che il personaggio ha l'atteggiamento di un santo a cui appare una visione celestiale»); MORO 2010, p. 17 (Ricci).

⁸⁰ Napoli, Museo Archeologico. Maria Rosaria Nappi, in NAPOLI 1988, pp. 125-126, n° 11 (Draghi e collab.?); Denise Maria Pagano, in SPINOSA 1995, p. 241 (Draghi e collab.?); MORO 2010, p. 18 (Ricci).

⁸¹ Maria Rosaria Nappi, in NAPOLI 1988, p. 125.

⁸² Piacenza, Museo Civico di Palazzo Farnese. ARISI 1960, p. 398, n° 384 (Ricci in collab. con Draghi); Denise Maria Pagano, in SPINOSA 1995, p. 224 (Draghi in collab. con Ricci); Stefano Pronti, in cat. mostra PIACENZA 1997, p. 224, n° 132 (Draghi); MORO 2010, p. 16 (Ricci).

⁸³ «[...] le due figure nella penombra, come del resto la forte postura dello stesso Alessandro, ricordano i modi e le tipologie del giovane Ricci». SCARPA 2006, p. 278, *sub* n° 376.

⁸⁴ Per l'affresco di Cignani cfr. BUSCAROLI FABBRI 1991^A, p. 113, n° 7.

al 1686, non può aver visto personalmente – sarà a Roma soltanto nel 1691 –, a ulteriore riprova del fatto che deve aver frequentato la bottega cignanesca, venendo in contatto con disegni preparatori o eventuali ricordi lì conservati dal maestro⁸⁵. Inoltre, ci preme aggiungere un'altra considerazione, che ci sembra indicativa dell'intelligenza figurativa di Sebastiano. Crediamo infatti che la scelta di questo preciso prototipo anatomico, copiato da Ricci con precisione, non sia casuale, e sottenda la conoscenza e il riconoscimento, da parte del giovane artista, del vero e originario modello citato da Cignani per quella particolare positura. Il proconsole Egeo nell'affresco del bolognese, e ci risulta che fino ad ora non sia mai stato rilevato, è una deduzione fedele, in controparte, dal celebre *Polifemo* di Sebastiano dal Piombo nella Loggia di Galatea della Farnesina (1512 c.) [figg. 27-30]. Non possiamo esserne certi, ma immaginiamo che, nella ricchezza dei modelli disponibili, Ricci abbia scelto consapevolmente di citare quella figura di Cignani perché vi ha riconosciuto, o gli è stata segnalata, una derivazione da un prestigioso prototipo. Si trattava insomma di una di quelle idee «Rafaelesche» che, come abbiamo visto poc'anzi, lo stesso Cignani suggeriva ai suoi allievi di imitare per acquisire padronanza nel disegno della figura umana⁸⁶. Forse anche Ranuccio (allora di fatto “proprietario” della Villa Farnesina) avrebbe colto e gradito l'intelligente citazione?

Non possiamo saperlo, ma di certo il committente avrà apprezzato, se non sollecitato, i puntuali riferimenti a Carracci, che risultano di fatto programmatici. E non a caso, perché sarà bene ricordare che proprio ad Annibale Carracci, negli anni a cavallo tra '5 e '600, era stato originariamente commissionato un vasto ciclo di affreschi con le *Storie di Alessandro Farnese nelle Fiandre*, da dipingersi nella Sala Grande di palazzo Farnese a Roma. Il progetto, documentato dalle fonti, dai carteggi del cardinale Odoardo – figlio di Alessandro e committente della decorazione – e da qualche disegno di Annibale e/o Ludovico, naufragò per ragioni su cui gli storici stanno dibattendo⁸⁷. Ma di quella impresa rimane anche un curioso quanto problematico dipinto, su cui varrà la pena spendere alcune parole. Si tratta del frammento superstite di una

⁸⁵ A questo proposito, precisiamo che finora non sono stati rintracciati disegni preparatori ai due affreschi romani di Sant'Andrea (oltre a quello in esame, un altro raffigura il *Trasporto del corpo di sant'Andrea*, e fu eseguito con la collaborazione dell'allievo Taruffi). Segnalo comunque che nelle collezioni reali di Windsor si conserva un disegno riferito alla bottega di Cignani che copia l'intera composizione del *Sant'Andrea davanti al proconsole* (Windsor, Royal Collection, inv. 5314). Il foglio è di modesta qualità, e certamente non riferibile a Ricci, ma potrebbe comunque documentare l'esistenza in *atelier* di un prototipo originale del maestro che uno o più allievi si esercitavano a copiare.

⁸⁶ Si veda il paragrafo precedente.

⁸⁷ Per una recente cronistoria della vicenda critica, che tiene conto del materiale documentario e grafico, si rimanda a FRAIOLI 2017 (con bibliografia precedente). In questa occasione ricorderemo soltanto che, stando all'inventario farnesiano del 1653, nelle collezioni ducali di Parma si conservavano ancora almeno trentacinque disegni provenienti dalle Fiandre e illustranti le campagne militari del Farnese. A suo tempo, Odoardo se li era fatti procurare per sottoporli al Carracci quali fonti iconografiche per gli affreschi, come documenta il carteggio con il fratello Ranuccio. Sui rapporti difficili tra Carracci e Odoardo, e sulla malattia che colpì il pittore impedendogli di portare a termine la commissione, cfr. ZAPPERI 2010.

grandiosa tela da soffitto che, secondo le fonti, doveva illustrare una *Allegoria dei Fasti di Alessandro Farnese* [fig. 31]. Ne resta solo la parte inferiore, con la Vittoria che scrive su uno scudo, il Leone Belgico e una provincia *capta* che allude alla presa di una città delle Fiandre. Il frammento ora a Palermo, Palazzo Abatellis, ma proveniente da Capodimonte dove lo aveva visto e copiato Fragonard, è stato attribuito ad Annibale Carracci, e riferito proprio al soffitto della Sala Grande della dimora romana dei Farnese⁸⁸. Tuttavia, di recente De Castro ha giustamente notato che il profilo mistilineo del lacerto corrisponde perfettamente a quello di una cornice stuccata sul soffitto della “Anticamera prima” dell’Appartamento stuccato della Cittadella di Piacenza⁸⁹ [cfr. la nostra ricostruzione, fig. 32]. In effetti, leggendo l’inventario di palazzo stilato nel 1691, in questa stanza sono registrati «19 quadri di pittura rappresentanti le imprese militari del Serenissimo Principe Alessandro in Fiandra entro cornice di stucco [...] compreso anche quello del volto⁹⁰», senza per altro ulteriori specifiche su soggetto o attribuzione. La De Castro conclude la sua analisi liquidando la tela come opera del Draghi per una non meglio dimostrata rispondenza della «lettura formale e stilistica» ai suoi modi, per noi davvero poco convincente. Ci sembra ancora valida, per il momento, la tradizionale attribuzione al Carracci, ma è difficile ricostruire le circostanze della commissione della tela, e spiegare perché si trovasse a Piacenza, perfettamente inserita nel complesso decorativo commissionato da Ranuccio II nel 1686. Per i nostri fini, basterà comunque constatare che l’esempio carraccesco, nella sua interezza, era quasi certamente sopra la testa di Ricci mentre questi, a distanza di quasi un secolo, inventava e dipingeva le sue scene dei *Fasti farnesiani*. Sebastiano si proponeva dunque al Duca quale degno sostituto dei Carracci, per mettere in opera la loro incompiuta impresa romana, interpretando in forma grandiosa le gesta dell’illustre antenato condottiero. Lo stesso aveva già fatto, pochi anni prima, il suo maestro Carlo Cignani, che su ordine di Ranuccio aveva portato a termine la decorazione della Stanza dell’Amore in Palazzo del Giardino a Parma, lasciata incompiuta da Agostino Carracci⁹¹; un episodio che costituisce una importante premessa per la chiamata a corte di Ricci, la cui affiliazione alla bottega di Cignani poteva rappresentare agli occhi del Duca una garanzia sulla qualità del risultato finale, in linea con la tradizione del classicismo bolognese.

⁸⁸ Si veda per primo BERNINI 1968, pp. 87-90. Come noto, dal disegno di Fragonard fu tratta l’incisione dell’Abbé de Saint-Non, pubblicata e descritta nel *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, Parigi 1781, I, p. 118 [fig. 33].

⁸⁹ DE CASTRO 2013.

⁹⁰ Cat. mostra PIACENZA 1997, p. 239. Segnalo che, come già ricordava BERNINI (1968, p. 88), il dipinto non è citato nell’inventario di Palazzo Farnese a Roma del 1653, né tantomeno nei successivi inventari del 1662-1680 (pubblicati in BERTINI 1987, pp. 207-233).

⁹¹ Gli affreschi di Cignani e aiuti sono generalmente datati al 1678-79. BUSCAROLI FABBRI 1991, pp. 158-160, nn° 38A-F.

Abbiamo già dimostrato con alcuni esempi questo intenzionale rapporto con i Carracci, ed è chiaro che potremmo continuare ancora, sicuri che i riferimenti di Ricci alla tradizione pittorica bolognese siano ancora molti. Ma il nostro non è uno sterile esercizio di riconoscimento di prototipi, né tantomeno un gioco attribuzionistico, e non è infatti nostra intenzione esaminare una ad una le tele. Nostro interesse è, semmai, dimostrare, alla luce di queste osservazioni, che nelle intenzioni narrative, nell'impaginazione scenografica e nel gusto quasi teatrale delle sue scene, Ricci non attinge tanto alla cultura veneta su cui pure si era formato, ma si misura programmaticamente con i modelli dei Carracci. Lo farà anche una volta giunto a Roma nel 1691, quando vivrà proprio a palazzo Farnese, stipendiato da Ranuccio, e sul peso di questa vicenda romana per le future imprese ricchesche, dal soffitto di palazzo Colonna alle stanze di palazzo Marucelli, la critica non ha mai dubitato. Ma è per noi altrettanto significativa la rivalutazione del ciclo farnesiano come primo, determinante *momentum* di questo confronto. Obiettivo del giovane Ricci, scaltro e ambizioso, era quello di offrirsi sulla piazza locale, e internazionale, come aggiornato interprete della pittura di storia, della quale proprio grazie all'esempio classicista proponeva un profondo rinnovamento. E, in questo senso, la storia gli darà ragione, perché negli anni immediatamente successivi al soggiorno parmense otterrà commissioni prestigiosissime, come la già citata *Allegoria della battaglia di Lepanto*, a Roma, ma anche l'*Allegoria delle virtù principesche* per Giuseppe I sul soffitto della Blaue Stiege di Schönbrunn. Realizzazioni sempre più articolate e riuscite, in cui il campionario dei modelli si complica e si arricchisce, informato tanto di cortonismo, quanto di giordanismo. Ma le premesse di questi e altri ben noti successi nella pittura di storia risalgono proprio ai *Fasti farnesiani*. In questo contesto aggiungeremo che, significativamente, un percorso simile e parallelo lo condurrà poco più tardi anche l'esordiente Tiepolo quando, nelle sue sperimentazioni giovanili su una nuova tipologia di pala d'altare, si misurerà allo stesso modo di Ricci con la riforma condotta due secoli prima dai Carracci, ambendo in quel caso a una *renovatio* della pittura religiosa⁹².

Ma, così come Tiepolo attingerà nei suoi fogli giovanili a una varietà di modelli, da Carracci a Giordano, da Pietro Testa a Solimena, così anche l'onnivoro Sebastiano non si limitava a guardare agli esempi bolognesi. I suoi primissimi disegni rivelano infatti una vivacità del tutto sconosciuta a Cignani, a Canuti o agli altri presunti "maestri" emiliani. Lo attestano i due unici fogli sinora noti databili con certezza agli anni '80 del '600. Il primo, a Düsseldorf, è preparatorio alla tela veronese con *David davanti alle armi di Saul* (1685 c.)⁹³, il secondo, al Louvre,

⁹² AIKEMA 1995; AIKEMA 1996, pp. 7-22; AIKEMA 2004, pp. 363-364; AIKEMA 2007.

⁹³ 289 x 172 mm; Stiftung Museum Kunstpalast, inv. FP 806. Reso noto da DAVIS 1982. Cfr. anche Aldo Rizzi, in cat. mostra PASSARIANO 1989, pp. 54-55, n° 3; TOMIZZOLI 2012, pp. 190-191.

è uno studio di composizione, con qualche variante, alla tela dei fasti di Paolo III con *L'approvazione della Compagnia del Gesù* (1687-88 c.)⁹⁴ [figg. 36-37]. Entrambi realizzati a penna e acquerellati, i fogli mostrano uno sperimentalismo frizzante alla Luca Giordano, una traduzione immediata e spontanea del pensiero sulla carta, insomma uno spirito esuberante affatto estraneo ai disegni di scuola bolognese, e a maggior ragione ai calmi e controllati fogli a gessetto del Cignani. In questo singolare ma comprensibile corto-circuito, se nelle tipologie pittoriche Ricci si allinea al classicismo di tradizione carraccesca – pur vivificato da un colorismo alla veneta –, nel disegno egli tradisce l'altrettanto rimarchevole impatto di Luca Giordano.

A supporto di queste considerazioni, che andremo via via sviluppando, concorre anche un terzo foglio, inedito, che qui si presenta per la prima volta, e che arricchisce in modo significativo il quadro lacunoso della prima grafica riccesca. Si tratta di un affascinante disegno a penna e inchiostro bruno, acquerellato, nel quale l'artista delinea con tratto elastico e ondeggiante l'intera composizione di un episodio storico⁹⁵. Al centro si trova infatti un condottiero in armatura, affiancato a sinistra da un giovanotto che regge in mano un arnese simile a una pala o a una zappa (aiutato da un putto?), e a destra da un paggio con uno scudo. Più in là, sullo sfondo, si intuiscono le mura di una città e le sagome di una folla animata. Nel 1996 il foglio, definito "Omaggio a un condottiero", era passato del tutto inosservato sul mercato antiquario con una attribuzione a Gaspare Diziani, che va sicuramente corretta in favore di Sebastiano Ricci. Si tratta infatti, senz'ombra di dubbio, di uno studio di composizione preparatorio alla già citata tela con *Gli angeli donano ad Alessandro Farnese una zappa per demolire le mura di una città*, ora al Museo Archeologico di Napoli, in cui già la Scarpa avvertiva «spiragli ricceschi»⁹⁶ [figg. 34-35]. Osservando da vicino dipinto e disegno, si noteranno gli elementi ricorrenti, che ci convincono della sicura relazione tra i due: il comandante al centro, con il volto allungato e la barba così aderenti alla tipica iconografia del Farnese; il giovane con lo scudo; il ragazzo che porge ad Alessandro un vassoio, per posarvi il bastone del comando; la porta della città, con gli identici supporti a "L" del ponte levatoio. Il disegno rappresenta una fase intermedia nell'elaborazione della composizione, che conoscerà alcune varianti nella redazione finale, forse richieste dallo stesso Farnese che, come si è detto, sovrintendeva da vicino la preparazione dei dipinti. In effetti, la figura di Alessandro, che nel disegno era in ombra, e soverchiata dalla ingombrante presenza delle due figure di sinistra, nel dipinto è ben risaltata nel suo ruolo di assoluta protagonista. Ciò ha comportato, per Ricci, l'abbandono della più dinamica

⁹⁴ 111 x 257 mm; inv. 14210. Scoperto da PASIAN 2015^A, che ne mette giustamente in luce il carattere giordanesco.

⁹⁵ 165 x 230 mm. Bassenge, Berlino, 7 giugno 1996, lotto n° 5510 (come Gaspare Diziani).

⁹⁶ SCARPA 2006, p. 252, *sub* n° 304. Per i riferimenti bibliografici si riveda la nota 78.

e interessante soluzione iniziale, con l'arretramento del paggio con il vassoio, e la definitiva eliminazione del ragazzo chinato con la zappa, che verrà invece calata dall'alto da due angioletti. Pur con le segnalate differenze, l'impianto generale della composizione è lo stesso, come anche il taglio adottato e le proporzioni tra primo e secondo piano, e non abbiamo dubbi che si tratti di un foglio autografo di Sebastiano.

Infine, possiamo escludere con una certa sicurezza un'attribuzione al Draghi, confrontando lo stile del nostro disegno con quello degli unici due fogli riferiti al genovese a noi noti e connessi al ciclo di Alessandro Farnese [figg. 40-41]. Il primo è uno studio di composizione con *La discordia tra guerrieri*, che è stato accostato alla tela di analogo tema di cui abbiamo già discusso con riferimento a Sebastiano Ricci⁹⁷; potrebbe costituire un progetto per l'illustrazione dell'episodio farnesiano, poi scartato – dal committente? – in favore dell'invenzione riccesca; ad ogni modo, il suo *ductus* è molto vicino a quello morbido e “arrotondato” del Piola, e del tutto estraneo alle pagine di Sebastiano finora commentate. Il secondo è invece un impacciato *Studio di trombettiere*, riferito al Draghi su suggerimento di Angelo Loda che lo ritiene preparatorio all'episodio farnesiano con *Trombettiere che suona l'adunata* (Piacenza)⁹⁸ [fig. 42]. Pur con alcune differenze, soprattutto nella posizione del braccio destro, foglio e dipinto sono innegabilmente correlati: prova ne sia la posizione del braccio sinistro che sulla carta è schizzato in due versioni, sia a reggere la tromba, con un pentimento nella posizione della mano, sia piegato dietro la schiena, completamente in ombra; ed è proprio con questa seconda soluzione che lo si ritrova nella tela. Tuttavia, l'attribuzione del quadro al Draghi è stata messa in dubbio da Moro, che vi vede la mano di Ricci e, in effetti, il modo di costruire l'anatomia del ragazzo, con ampie pennellate e vigorosi chiaroscuri, non è tanto dissimile da quello di altri dipinti che abbiamo già commentato, senza contare che la scena in secondo piano ci sembra senza dubbio opera del Bellunese⁹⁹. Se così fosse, il disegno su carta azzurra potrebbe essere il primo studio di figura a pietra nera del giovanissimo Sebastiano, tra l'altro rivelatore di una certa indecisione nel posizionamento degli arti, fitti di pentimenti, e di una resa maldestra delle gambe, appena schizzate, e poi modificate nella redazione finale. Difficile immaginare che

⁹⁷ Penna e inchiostro bruno e acquerello grigio su carta vergellata; 185x245 mm; iscrizione a penna in basso a sinistra «dra. in.». Asta Pandolfini, Firenze, 18 novembre 2015, lotto n° 71.

⁹⁸ Gessetto nero con rialzi di gessetto bianco su carta azzurra, quadrettato, 220x160 mm. Asta Piasa, Parigi, 28 marzo 2014, lotto n° 55 (con *expertise* di Angelo Loda). Per il dipinto, cfr. Stefano Pronti, in cat. mostra PIACENZA 1997, p. 223, n° 123. Segnaliamo altri tre disegni attribuiti al Draghi, tutti in collezioni private parmensi e di modesta qualità: il primo è uno *Studio di tre putti*, firmato “Draghi f.” che, per il tratteggio della penna, può ricordare il foglio dell'asta Pandolfini; gli altri due, più rifiniti, sono tondi quadrettati con *Studi di putti reggibirlande*, uno dei quali presenta una sigla “D.G.B.” che ci induce a dubitare dell'attribuzione tradizionale al Draghi. Cfr. Marco Tanzi, in CONSIGLI VALENTE 1988, pp. 165-166, nn° 190-192.

⁹⁹ MORO 2010, p. 17.

questo sgraziato studio possa appartenere alla stessa mano che traccia il brillante disegno a penna che abbiamo presentato, e che dipinge le salde anatomie carraccesche nelle tele farnesiane. E non ci sembra paragonabile allo stile di nessuno degli effettivi, o presunti, maestri di Sebastiano. È comunque possibile che, non avendo ricevuto una sistematica formazione “accademica” nelle scuole di nudo veneziane, il Ricci esordiente si trovasse maggiormente a suo agio nello schizzare con la penna ampie composizioni d’insieme, anziché studiare a gessetto particolari figurali e dettagli anatomici e infatti, lo registra anche la Scarpa, il giovane Sebastiano «ha un grande problema con le estremità. Lui, che delle sue mani leggiadre e fortemente espressive, dei piedi ben costruiti, forti, farà un *tópos* imitatissimo, in opere come questa [la *Decollazione del Battista* di S. Giovanni dei Fiorentini, n.d.r.] disegna delle estremità goffe, con dita compresse nei palmi e nei dorsi, che ansiosamente cercano spazio allargandosi innaturalmente dall’attaccatura¹⁰⁰». Ad ogni modo, sebbene non ci sentiamo di escludere questa suggestiva ipotesi attributiva, potremmo in alternativa immaginare una preparazione sulla carta da parte di Draghi e, anche in questo caso, un intervento migliorativo del più disinvolto Ricci, al quale sarà spettata l’effettiva traduzione della figura sulla tela.

Tornando invece all’inedito sicuro di Ricci, la riscoperta del disegno ha, a nostro avviso, un duplice valore nel quadro degli studi sull’artista. Anzitutto, come si diceva, costituisce un rarissimo esempio, di alta qualità, della grafica di Sebastiano agli esordi della sua carriera, e va decisamente accostato per l’evidente sintonia stilistica ai due fogli autografi succitati. Inoltre, se il disegno parigino era siglato al centro “B. R.” (leggi *Bastian Rizzi*), pare che anche il nostro presenti una simile iscrizione lungo il margine in basso a destra, che tuttavia non possiamo sciogliere con certezza sulla base della riproduzione in nostro possesso. E tale attribuzione diviene un elemento chiave per riconoscere definitivamente a Ricci la paternità della tela a cui si riferisce, già intuita senza particolari agganci formali da Moro.

Ma al di là delle pur stringenti questioni di autografia, ciò su cui ci preme riflettere è l’evidente debito di queste tre primizie grafiche verso la maniera di Luca Giordano. Basterà, quale utile termine di paragone, accostare il nostro disegno a fogli del “Fa Presto” quali i *Due santi martiri* di Rouen, o l’*Adorazione dei pastori* di Montpellier, o ancora il *Mosè inginocchiato* recentemente passato sul mercato [figg. 38-39]¹⁰¹. Sono tutti accomunati da un tratto graffiante, modulato in diversi spessori e intensità, da macchie d’acquerello diluite e freschissime, e da quelle caratteristiche “svirgolate” della penna che si ritrovano identiche, ad esempio, anche nello

¹⁰⁰ SCARPA 2010, p. 2.

¹⁰¹ Cfr. nell’ordine: FERRARI – SCAVIZZI 2003, p. 106, n° D033; Catherine Loisel, in cat. mostra POITIERS 2006, pp. 134-135, n° 57; Sotheby’s, New York, 28 gennaio 2016, lotto n° 115.

studio preparatorio ai fasti di Alessandro poc'anzi reso. La letteratura che si è sinora occupata della grafica riccesca, ha messo in evidenza in più occasioni i richiami allo stile di Luca Giordano, giunti in alcuni casi a una tale mimesi che si sono verificati anche episodi di confusione attributiva¹⁰². E cogliamo l'occasione per segnalare un altro inedito di Ricci dallo spirito totalmente giordanesco, uno studio di composizione piuttosto rifinito con *Il giudizio di Salomone*, conservato a Lipsia, e realizzato a penna e pennello con inchiostro bruno, acquerellato¹⁰³. Il disegno reca in basso a sinistra la firma autografa "B. Rizzi", ma non vi sono comunque dubbi sulla sua autenticità, in quanto è stilisticamente affine alla già citata *Continenza di Scipione* del Museo Correr, altro pezzo sicuro del Ricci indebitato con il Giordano [figg. 43-44]. Un debito che risulta evidente, nell'esemplare tedesco, tanto nella condotta grafica, quanto nell'impaginazione compositiva, agilmente accostabile a uno o più dipinti del Giordano di analogo soggetto¹⁰⁴. Quanto all'iconografia, nel catalogo di Sebastiano non sono documentati dipinti dedicati a questo episodio salomonico¹⁰⁵, ma resta l'attestazione di un foglio di ugual tema tra i "disegni legati in libri" della collezione fiorentina di Francesco Maria Niccolò Gabburri¹⁰⁶. Ad ogni modo, come la prova del Correr, anche questo disegno di Lipsia va

¹⁰² Palesemente "giordaneschi" sono fogli di Sebastiano quali *La continenza di Scipione* (Venezia, Museo Correr, inv. 1774; PIGNATTI 1996, n. 1407), o le *Scene di Battaglia* e il *Cristo e lo storpio* (Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. SR 5.A-B, SR 22; Aldo Rizzi, in cat. mostra UDINE 1975, pp. 64, 100, nn° 19-20, 51). Contesi tra Ricci e Giordano erano invece, ad esempio, i disegni di Oxford, Christ Church Picture Gallery, con scene delle *Fatiche di Ercole* (inv. 0766-0769, assegnati al napoletano da BYAM SHAW 1976, I, p. 312, nn° 1261-1264, che si ravvede dandoli giustamente al Ricci nelle *Addenda* allo stesso volume, s.p.; su questi torneremo nuovamente nel cap. II.4), come pure i fogli del Louvre agli inv. 5321 e 5323, attribuiti con riserva a Ricci, ma da espungere dal suo catalogo, per riferirli invece all'ambito del Giordano (FORTI 2013, pp. 39-50; 61-76).

¹⁰³ 213 x 320 mm. Lipsia, Museum der bildenden Künste, inv. NI 289.

¹⁰⁴ Si segnala, in particolare, un *Giudizio di Salomone* di probabile committenza veneziana, databile tra il 1665 e il 1675 circa, e dunque potenzialmente "accessibile" a un giovanissimo Ricci. La tela, ora a Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, faceva parte di una serie di quattro dipinti, due dei quali conservati al Museo Diocesano di Venezia (in deposito da Sant'Aponal). Alla metà del Settecento, il gruppo (*Strage degli Innocenti*, *Cristo scaccia i mercanti dal tempio*, *Giudizio di Salomone* e *Ratto delle Sabine*) era nella collezione dell'avvocato Vecchia a Vicenza, dove lo videro sia il Cochin (1750-51), sia l'Abbé de Saint-Non (1761). FERRARI – SCAVIZZI 1992, I, pp. 53, 60, 288-289, nn° A228a-d. Altri dipinti più tardi ma con una composizione simile sono a Siena, Palazzo Pubblico (1680 c.); Madrid, Museo del Prado (1695 c., derivato dall'affresco dell'Escorial). FERRARI – SCAVIZZI 1992, I, pp. 297, 338, nn° A277, A552.

¹⁰⁵ Un dipinto con il *Giudizio di Salomone*, documentato da una fotografia alla Fototeca Zeri (n° 60964; Roma, collezione Trezzani), presenta una composizione derivata da prototipi giordaneschi o ricceschi, e una antica attribuzione a Ricci, non condivisibile; è stato restituito a Placido Costanzi da Erich Schleier (cfr. SESTIERI 1994, I, p. 67). Un'altra tela di ugual soggetto, di qualità affatto modesta, era passata in un'asta a Monaco come opera della cerchia di Ricci (Monaco di Baviera, Galerie Hugo Helbing, 26 febbraio 1930, lotto n° 578, ripr.). Non abbiamo potuto rintracciarne l'ubicazione attuale, ma va sicuramente riferita ad altro anonimo di scuola veneta, metà del XVIII sec.

¹⁰⁶ «Disegno di penna e acquerelli, lumeggiato sopra carta tinta. Storia del giudizio di Salomone con molte figure, ben conservato, per traverso soldi 14, alto 9 e ½, di Sebastiano Ricci» (*Descrizione dei disegni della galleria Gabburri in Firenze*, 1722, in CAMPORI 1870, p. 588, n° 87). Non siamo certi di poterlo identificare con il foglio di Lipsia, in quanto le dimensioni non combaciano, sebbene il rapporto tra lunghezza e altezza sia perfettamente esatto (270 x 410 mm il disegno di Gabburri, 213 x 320 quello di Lipsia).

collocato in un tempo un poco più maturo rispetto a quello di cui ci stiamo occupando ora, diremmo già verso il 1700.

Ci risulta pertanto difficile, a questo punto, spiegare come il Nostro abbia potuto sviluppare sin dal precocissimo esordio parmense un *ductus* così esuberante, dinamico e accattivante, affine a quello del napoletano, con il quale non poté configurarsi alcuna occasione di incontro diretto a Venezia. Non possiamo che formulare qualche timida supposizione. Evidentemente, già durante la primissima formazione veneziana, Ricci deve essere entrato in contatto con esempi grafici napoletani, ma non crediamo che il tramite sia stato Federico Cervelli: del pittore e presunto maestro di Ricci non si conosceva fino ad ora alcun disegno; su gentile segnalazione di Bernard Aikema, che ne darà notizia in una prossima pubblicazione, siamo venuti però a conoscenza di un foglio anonimo con *Pan e Siringa*, conservato a Salisburgo, in evidente rapporto con composizioni dello stesso tema per le quali Cervelli è ben noto, come quella della Fondazione Querini Stampalia¹⁰⁷. Se ne accettiamo l'attribuzione al Cervelli, invero piuttosto convincente, dovremo anche metterne in luce l'assoluta distanza dai modi "giordaneschi" di Sebastiano Ricci, argomento ulteriore per ridurre la portata dell'insegnamento del pittore milanese, quantomeno in campo grafico. Un'altra ipotesi, forse più percorribile, è quella di un precoce scambio tra Ricci e un altrettanto giovane Antonio Molinari (1655-1704), forse l'unico veneziano di fine secolo che, perlomeno nel campo del disegno, anziché scegliere la via del classicismo emiliano e romano, orientò il suo stile grafico nel solco della linea "coloristica", proprio alla Luca Giordano. Ma la cronologia dello spostamento di Ricci in Emilia, già nel 1681, riduce di molto le possibilità di un proficuo rapporto tra i due artisti, pressoché coetanei. Infine, quale altra possibilità, non possiamo tacere la notizia di un passaggio di Luca Giordano a Bologna, proprio nella bottega di Carlo Cignani, riportata però soltanto dal Baldinucci:

E in passando per Bologna, si portò a visitare il famoso pittore Carlo Cignani, trovandolo appunto che terminava il grande e famoso quadro in cui figurò – con figure maggiori del naturale – Giuseppe Ebreo fuggente l'insidie dell'impudica Putifar: il quale pervenne nel Marchese Niccolò Maria Pallavicino [...]. E dopo aver fatti fra loro i dovuti complimenti e veduto il detto quadro, rimaso immobile per la meraviglia, disse: 'Signor Carlo, questa sua opera è del tutto meravigliosa! Ella è un valente pittore, che dipigne per la gloria e per l'eternità, e io dipingo per i danari e per il tempo'. E detto ciò si partì.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Penna e inchiostro bruno, acquerello grigio-bruno su schizzo a pietra nera. Salisburgo, Universitätsbibliothek, inv. H101.

¹⁰⁸ BALDINUCCI [1975], p. 202. Sul dipinto in questione, acquistato in seguito dal marchese romano Niccolò Maria Pallavicini, si veda PIERGUIDI 2013, pp. 198-203.

Questa tappa bolognese, che il biografo colloca sulla via del ritorno a Firenze dopo un breve soggiorno a Venezia – quest’ultimo peraltro non documentato e poco accreditato dalla critica –, dovrebbe essersi verificata secondo Oreste Ferrari entro il 1686, quando il pittore è sicuramente rientrato a Napoli¹⁰⁹. D’altra parte, dobbiamo considerare che, a quella data, Cignani si era ormai trasferito stabilmente a Forlì. Il breve incontro con il “Fa Presto”, se mai avvenuto, deve dunque collocarsi in un momento precedente, verosimilmente tra il 1682 (data di una delle prime versioni del *Giuseppe e la moglie di Putifarre* del maestro bolognese) e il 1685¹¹⁰. Anni in cui, lo abbiamo detto, Ricci era a Bologna e frequentava la bottega di Carlo Cignani.

Non sappiamo se Sebastiano possa aver beneficiato di un seppur breve incontro diretto con il Giordano a Bologna. Risulta comunque chiaro che il Ricci degli esordi si mosse in bilico tra i due orizzonti della cosiddetta “arte 1700”, da un lato il classicismo di stampo emiliano, dall’altro il pittoricismo che da Tiziano e Veronese discende sino a Rubens, Cortona e Luca Giordano. Due linee parallele che, in lui, troveranno una perfetta integrazione e che costituiscono, in fin dei conti, due facce della stessa medaglia, i due ingredienti chiave per la creazione di un linguaggio pittorico internazionale, capace di assecondare tanto il gusto delle corti europee, quanto quello della nobiltà veneziana¹¹¹.

I.3. Questioni di cronologia. Ricci da Piacenza a Pavia, e ritorno, nella biografia del suo primo allievo.

Scopo di questa ricerca non è certamente quello di ripercorrere tutte le tappe della produzione ricca, riscrivendone una aggiornata monografia, ma di isolare semmai alcuni casi di studio emblematici e chiarificatori della sua prassi di bottega. Uno di questi è il ciclo dei *Fasti di Paolo III*, l’altra ben più nota serie di tele che Ricci, questa volta in piena autonomia, realizzò per l’alcova e l’oratorio del duca alla Cittadella di Piacenza¹¹². Unanimemente datati tra il 1687 e

¹⁰⁹ Oreste Ferrari, in FERRARI – SCAVIZZI 1992, I, p. 103.

¹¹⁰ Cignani ha dipinto diverse volte il soggetto veterotestamentario (BUSCAROLI FABBRI 1991^A, pp. 132-134, n° 21). Una delle prime versioni (che potrebbe addirittura essere quella vista da Giordano e poi venduta al Pallavicini) è da collocare entro il 1682, anno in cui Giovan Battista Neri ne pubblica l’*ekphrasis* celebrativa *Il Giosèffo casto che fugge da la moglie di Putiffarre pittura celebratissima del famosissimo Carlo Cignani descritta dal dott. Gioanbattista Neri*, Bologna, Manolessi 1682 (non citata dalla Buscaroli Fabbri). A questa pubblicazione seguirà nel 1709 una seconda edizione, nel cui titolo viene aggiunta la precisazione del passaggio nella collezione Pallavicini: *Il Giosèffo casto che fugge da la moglie di Putiffarre pittura celebratissima del famosissimo Carlo Cignani ora in Roma nella celebre galeria del sig. marchese Nicolo Maria Palavicini descritta dal dott. Gioanbattista Neri, e di nuovo ristampata*, Bologna, Costantino Pisarri 1709.

¹¹¹ Su questo momento internazionale dell’arte veneziana, di cui abbiamo discusso nel *Preludio*, si rimanda nuovamente agli interventi di AIKEMA 2006; AIKEMA 2012.

¹¹² Le tele, tutte assegnate a Sebastiano Ricci, secondo gli inventari farnesiani dovevano essere in origine ventuno, dieci nell’anticamera, undici nell’alcova, più un affresco e ventinove “medaglie tonde” a monocromo. Ne restano tuttavia soltanto quattordici, oltre all’affresco sulla volta della stanza dell’alcova e a undici dei ventinove tondi in

il 1688, i dipinti mostrano un non indifferente salto di qualità rispetto alla prima serie di Alessandro Farnese, a spia non solo di un affinamento delle doti compositive, narrative e coloristiche del pittore, ma anche di un clima evidentemente più disteso nelle fasi del loro concepimento e realizzazione: Ricci non dovette più imporsi tra i colleghi concorrenti (Draghi *in primis*, ma anche Piola e Pagani), né intervenire a lavori già avviati, e né tantomeno gestire due cantieri a un tempo, poiché a quanto pare ottenne da subito l'affidamento esclusivo dell'incarico¹¹³. Ma siamo certi che lo portò a termine già nel 1688? E cosa fece nel biennio successivo, prima di trasferirsi a Roma?

Per rispondere a questi quesiti, ci sembra di un qualche interesse tornare su alcune questioni di cronologia, e non solo, recuperando un documento affatto trascurato dalla critica, al fine di gettare qualche lume sugli anni 1688-91, precedenti il soggiorno romano del pittore, e aggiungere qualche puntello alle scarse informazioni sinora a nostra disposizione. La fonte è una preziosa biografia manoscritta di Sebastiano Ricci, il cui autore è Pietro Antonio Barbieri (1663-notizie fino al 1704), pittore pavese di modesto spessore, ma conoscente diretto di Sebastiano e, crediamo, testimone oculare di certe vicende che lo riguardano. Ebbene questo Barbieri, in una data imprecisata attorno al 1701, scriverà a padre Pellegrino Orlandi alcune brevi note con informazioni su se stesso, su otto pittori di Pavia, ma anche sul Ricci. È, insomma, uno dei corrispondenti del biografo felsineo allora intento a raccogliere notizie per la prima edizione del suo *Abecedario Pittorico* (1704). Il manoscritto di Barbieri si conserva infatti a Bologna, alla Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, proprio tra i famosi volumi di bozze dell'Orlandi¹¹⁴ [fig. 45]. Prima di passare alle parole dedicate al bellunese, soffermiamoci per un attimo su quel poco che Barbieri scrive a proposito di sé: «Del Signor Pietr'Antonio Barbieri d'anni 38, discepolo del Signor Sebastiano Rizzi, non si scrive niente, perché V. R. lo conosce». A integrare

grisaille, tratti da medaglie coniate durante il pontificato di Paolo III. Per una trattazione dei singoli dipinti rimando alle schede di Annalisa SCARPA (2006, pp. 252, 255-256, 278-283, nn° 305-306, 311-321, 378-390, con bibliografia precedente).

¹¹³ Si ricorderà, lo si è detto poc'anzi, che negli anni 1685-87 Ricci è impegnato anche, a intermittenza, nella decorazione della Madonna del Serraglio accanto a Ferdinando Bibiena. Inoltre, come si è detto, fino alla primavera 1687 riceve pagamenti da Bologna da parte di Annibale Ranuzzi (si riveda nota 13).

¹¹⁴ Pietro Antonio Barbieri, *Notizie su pittori pavesi e su Sebastiano Rizzi*, carte conservate nel primo tomo manoscritto di Pellegrino Orlandi per l'*Abecedario pittorico* (Bologna, BCA, *Manoscritti*, B3, cc. 87-88). La vita "Del Signor Sebastiano Rizzi Pittore" è a c. 88r. Le citazioni riportate di seguito nel testo sono tutte tratte da questo foglio. Per una trascrizione completa delle biografie, si veda APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. 1. Gli altri preziosi cenni biografici inviati a Orlandi dal Barbieri riguardano i pittori Carlo Sacchi, Bernardino Ciceri, Tommaso Gatti, Marcantonio Pellini, Giuseppe Crastona, Ottavio Parodi, Carlo Gerolamo Bersotti (o Bernotti), Giuseppe Longhi. Tutte queste *Vite*, con le informazioni di Barbieri, si trovano già nell'edizione del 1704 dell'*Abecedario*, fatta eccezione per quella del Longhi, che non compare neppure nell'edizione del 1719. Il manoscritto va dunque sicuramente datato entro il 1704, sebbene Barbieri scriva che Ricci aveva a quel tempo circa cinquant'anni (il che aveva fatto dedurre a Daniels e Scarpa una datazione delle sue *Vite* attorno al 1709). In generale, comunque, i calcoli da noi dedotti sulla base delle età dei pittori pavesi fornite dal Barbieri convergono sul 1701. Per altre autobiografie di artisti ricevute dall'Orlandi, cfr. per primo FRATI 1907.

queste poche righe interviene il padre Orlandi che, sulla stessa pagina, aggiunge qualche dettaglio, precisando ad esempio che «è stato molti anni in Roma, in Palazzo Farnese alloggiato», e che «ha fatto molti quadri e così bene, che sono stati venduti tal volta per opere del proprio maestro»¹¹⁵. Ecco dunque, in una fonte antica, la notizia del primo allievo di Sebastiano Ricci. Così si qualifica lo stesso Barbieri che, come già Daniels aveva scoperto, era stato a Roma al seguito del Nostro, e con lui aveva dimorato a Palazzo Farnese¹¹⁶. A questo punto, è ben possibile che Barbieri abbia assistito Sebastiano almeno nell'impegnativa impresa del soffitto affrescato di Palazzo Colonna, della quale peraltro non ci resta purtroppo alcun disegno preparatorio. L'esperienza da frescante accanto al brillante Ricci gli sarà stata sicuramente utile una volta tornato a Pavia, al momento di decorare la cappella della Madonna del Carmine nella perduta chiesa di Santa Maria alle Pertiche (1704 c.), ricordata sempre dall'Orlandi. Per quanto ci sia dato sapere, non è rimasta alcuna opera del Barbieri¹¹⁷, ed è quindi impossibile valutare l'impatto esercitato da Sebastiano sulla sua pittura ma, viceversa, è significativo che un Ricci appena trentenne, attorno al 1688-90, avesse già attirato a sé un allievo, sintomo che la sua fama era già alta, tanto quanto la necessità di dotarsi di un collaboratore.

Passando ora alla biografia di Ricci scritta dal Barbieri, alla quale dobbiamo dare un certo credito, questa era stata resa nota e trascritta già dall'Arslan nel 1932, e il documento è conosciuto tanto dal Daniels e dalla Scarpa, che lo citano, ma confondono Barbieri con Orlandi, tanto da Stefani, che li segue a ruota¹¹⁸. Nessuno dei tre, comunque, fatto salvo un commento di Daniels su cui torneremo, entra effettivamente nel merito delle interessanti informazioni trascritte dal pittore pavese, che anzi vengono interpretate malamente. Non se ne servono nemmeno Morandotti e Coppa che, scrivendo proprio degli anni milanesi di Sebastiano, e del rapporto con il marchese Pagani, vi avrebbero trovato utilissime precisazioni¹¹⁹. In realtà, a nostro avviso, a questa fonte si dovrà dare lo stesso peso, ad esempio, delle memorie di

¹¹⁵ Cit. già in MORETTI 2012, p. 129, che tuttavia attribuisce queste parole allo stesso Barbieri.

¹¹⁶ Il 2 aprile 1691 Ricci e Barbieri sono registrati negli Stati d'Anime di Santa Caterina della Rota, Roma, come residenti in Palazzo Farnese, dove condividono una camera nella "loggia grande superiore". Analoga registrazione risale al 1692. Cfr. DANIELS 1976^A, p. X, nota 17; DANIELS 1976^B, p. 83; SCARPA 2006, p. 21.

¹¹⁷ Sebbene le cronologie siano molto simili, il nostro Barbieri di Pavia non va confuso con un omonimo Pietro Antonio Barbieri (o Barberi) Pucciardi, nato a Fosdinovo (Massa Carrara), e attivo tra il 1702 e il 1736, anno della morte. Allievo del Dal Sole a Bologna, si trasferì a Roma alla bottega del Maratti. Ebbe inoltre incarichi all'Accademia di San Luca. CAMPORI 1873, p. 208. Sue le decorazioni della cappella Cappella Casoni, della cupola del duomo di Sarzana, nonché le tele con *Il martirio delle sante vergini Degna ed Emerita* (1727, Roma, San Marcello al Corso), e il *Transito di san Giuseppe* (Sarzana, Museo diocesano), recentemente restaurata.

¹¹⁸ ARSLAN 1932; DANIELS 1976^A, p. X; SCARPA 2006, pp. Della confusione Barbieri/Orlandi si accorgeva già Lino MORETTI (2012, p. 136, nota 271). Nonostante questo, Gianluca STEFANI (2015, p. 65, nota 135), che non cita l'articolo di Arslan ma si riferisce solo alla Scarpa, perpetua nell'errore.

¹¹⁹ MORANDOTTI 2012; COPPA 2012.

Sagrestani, a cui ci si è sempre ampiamente affidati per le cronologie bolognesi e parmensi del Ricci. Ma veniamo dunque al manoscritto e ai dati che ci fornisce.

Dopo le informazioni canoniche sulla provenienza del pittore – «Civaldi di Belù» – e sul suo maestro – «il signor Cervelli Milanese» –, Barbieri entra subito nel merito del racconto, tutto incentrato su un poco piacevole “soggiorno” pavese dell’artista: infatti «in Pavia detto Signor Sebastiano fu messo in prigione, in supposto, che avesse condotto via da detta città una figlia, e vi stette qualche mese, e dopo ebbe per un’anno la città per carcere». Questa notizia di prima mano, praticamente sfuggita alla recente letteratura, colloca Ricci a Pavia per oltre un anno, costretto a rimanere in città per scontare la pena di un reato, guarda caso, ancora una volta a sfondo passionale.

Ma in che tempo dobbiamo collocare quest’anno e mezzo pavese? Lo deduciamo leggendo i passaggi successivi, davvero carichi di rilevanti notizie: «In detto tempo più notti tralasciava di dormire per andare a Milano per certo suo affare, et alla mattina seguente ritornava a Pavia in sua stanza in letto, per far credere al Signor Don Cesare Pagani Senatore, et all’hora Podestà di Pavia, avesse esso dormito in letto [...], essendosi stato comandato di non uscir in quell’anno dalla città sotto pena di cinquecento scudi». Ecco dunque l’appiglio cronologico: il tempo in cui Cesare Pagani era Podestà di Pavia, ovvero gli anni tra il 1688 e il 1691¹²⁰. Quello del Pagani non è un nome nuovo per chi si occupi di faccende ricchesche, anzi. È ben noto agli studi il suo ruolo di prestigioso committente e protettore di Ricci negli anni milanesi, tra il 1694 e il ’95. Nella sua ricchissima collezione, nota grazie a un inventario del 1° dicembre 1707, figurano almeno dieci dipinti di Sebastiano, dei quali solo alcuni identificati, accanto a opere di Correggio, Tiziano, Rubens, van Dyck, ma anche di contemporanei quali Paolo Pagani, il Legnanino e Domenico Piola¹²¹. Ma non solo, è stato proposto che proprio tramite il Pagani Sebastiano avesse ricevuto la commissione di San Bernardino alle Ossa¹²². E ancora lo stesso Pagani, che nel 1685 era stato insignito del titolo di marchese del Sacro Romano Impero, aveva ottenuto numerosi incarichi dalla casata del Palatinato-Neuburg, culminanti nel 1692 con la

¹²⁰ Cade dunque l’ipotesi del Daniels che questa parentesi pavese sia avvenuta prima dell’arrivo di Ricci a Parma nel 1685 (DANIELS 1976^A, p. x). Per un profilo biografico aggiornato su Cesare Pagani (1635-1707), rimandiamo a CREMONINI 2014, da integrare con il ricco contributo di FACCHIN 2014. Per il Pagani collezionista, si vedano le note successive.

¹²¹ Su Cesare Pagani, i suoi rapporti culturali e il suo ruolo di committente e collezionista tra Pavia e Milano, si vedano: PESCARMONA 1991 (per l’inventario, cfr. *Appendice II*, pp. 125-126); AVERSA 1993; MORANDOTTI 1993; MORANDOTTI 1994; GEDDO 1995; MORANDOTTI 2012, pp. 217-219; COPPA 2012, p. 235; FACCHIN 2014, specialmente pp. 287-300. Risulta ancora inedito un altro prezioso *Inventario de’ Mobili* del Pagani, citato e utilizzato sia da PESCARMONA (1991, p. 124, nota 5) che da MORANDOTTI (2012, p. 228, nota 43).

¹²² Cristina Geddo, in FIORIO 1999, pp. 270-274, n° 669; SCARPA 2006, pp. 237-238, nn° 269-273. La Coppa documenta invece dell’altrettanto plausibile ruolo del marchese Giorgio II Clerici nel procurare a Ricci questa commissione (COPPA 2012, pp. 238-239).

nomina a residente lombardo per l'Elettore Filippo Guglielmo; e proprio in virtù di questi rapporti politici e diplomatici con l'Impero, utili anche a favorire nel 1690 le nozze di Odoardo Farnese con la principessa Dorotea Sofia di Neuburg, figlia dell'Elettore, il Pagani frequentava abitualmente la corte farnesiana a Parma e Piacenza, intrattenendo relazioni con Ranuccio II e con il suo maggiordomo personale, Giuseppe Calvi¹²³. In quest'occasione, è già stato immaginato, il marchese avrà conosciuto non solo il suo omonimo Paolo Pagani, ma anche Ricci, e ne avrà visti i dipinti, avvicinandosi nuovamente a lui attorno al 1694, quando da Roma il pittore si porterà in Lombardia¹²⁴.

Ma nessuno ha sinora considerato nel racconto del Barbieri i prodromi del rapporto Ricci-Pagani. Dalle parole del pittore pavese emerge l'attestazione di una precoce e quanto mai solida conoscenza tra Sebastiano e il diplomatico. I due dovettero incontrarsi, come detto, alla corte Farnese dove, immaginiamo, Ricci avrà forse ottenuto dal Pagani la proposta di recarsi a Pavia, con la promessa di qualche commissione. Inoltre, il profilo anticonformista del marchese, connotato da una certa libertà sessuale, dal consumo di oppiacei, e dalla frequentazione di cerchie alchemiche, non dovette dispiacere allo spregiudicato pittore al quale, in futuro, si presenteranno anche altre occasioni di accostamento al pensiero libertino¹²⁵. Non sappiamo che intenzioni avesse Sebastiano, e quanto tempo volesse trattenersi nella città lombarda. Ad ogni modo, presumibilmente attorno al 1688, il pittore giunse a Pavia ma si mise nuovamente nei guai tentando di rapire una ragazza. Inizialmente condannato al carcere, sembra che il Nostro avesse ottenuto dal podestà Pagani – ben conscio delle prestigiose protezioni di cui il pittore godeva alla corte farnesiana – uno sconto di pena, consistente nell'obbligo di residenza per un anno nella casa di questi, dalla quale comunque l'irrequieto Ricci fuggiva nottetempo per spingersi a Milano «per certo suo affare» non meglio precisabile. Come a Venezia qualche anno prima, Sebastiano viene dunque salvato *in extremis*, ancora una volta, da una “nobil persona” che lo protegge. Ma non è finita qui, perché un ancor più nobile protettore interviene a levare definitivamente il Ricci dall'impiccio dei domiciliari. Continua il Barbieri: «Fù dal Signor Duca di Parma Arnutio Farnese liberato da detta prigionia per messo del Signor Conte Giuseppe Calvi, qual lo fece andar a servir il detto Signor Duca à sua corte, nella quale stette per lo spazio d'un anno, e fece moltissimi quadri sì per il Signor Duca, come per il medesimo Signor Conte

¹²³ Sempre dall'inventario della sua collezione, apprendiamo che il Pagani possedeva una «Vergine con un Bambino ed un San Giuseppe» del Correggio proveniente proprio dalla collezione del «Signor Duca Ranuccio di Parma», il quale l'aveva pagata ben «ottocento doble» (cfr. MORANDOTTI 1993, pp. 103-104, nota 1).

¹²⁴ MORANDOTTI 1993, p. 106; SCARPA 2006, p. 26; MORO 2010, p. 7; FACCHIN 2014, pp. 289-290.

¹²⁵ Cfr. più avanti, cap. III.7. Sul libertinismo del Pagani, si veda la ricostruzione di FACCHIN 2014, ricca di evidenze documentarie grazie allo spoglio delle lettere del marchese e degli inventari dei suoi beni.

Calvi». Ranuccio II intercede per Sebastiano e lo riconduce alla sua corte, per l'intermediazione di Giuseppe Calvi, figura alquanto interessante se non altro per due ragioni: egli non solo aveva un passato da cantante d'opera a Venezia e Milano, ed aveva continuato a sovrintendere le imprese teatrali farnesiane una volta entrato a corte nel 1685, avvicinando Ricci al mondo dello spettacolo, ma era anche l'amante di Maddalena Vandermeer, donna di piacere che il Calvi aveva introdotto a corte grazie al benessere di Ranuccio, ma che, come noto, nel 1696 sposterà a Venezia Sebastiano Ricci¹²⁶. Infine, Barbieri chiude la sua nota biografica con queste indicazioni: «Per ultimo fu calunniato di un falso delitto in supposto del che fu sforzato fuggire in casa d'un suo amico, per poter col benefitio far conoscere la sua innocenza, come fu. Il medesimo è d'età d'anni cinquanta in circa. Si partì poi per Roma». Di questo ennesimo reato, e della fuga in casa d'un amico, non abbiamo alcuna documentazione. Del viaggio a Roma, fatto in compagnia del Barbieri, abbiamo già detto poc'anzi.

Giunti a questo punto, è necessario ricapitolare quanto finora è stato scritto sugli anni di cui ci stiamo occupando, perché la vicenda narrata dal Barbieri si intreccia, o si sovrappone, a un altro episodio ben più noto, che vede sempre coinvolto il Farnese quale benefico difensore di Sebastiano. La consueta ricostruzione dei fatti vuole che Ricci, dopo le imprese piacentine di Paolo III, sia tornato a Bologna per «vedere la sua lasciata figliola come si i suoi più cari amici¹²⁷». Questo momento è stato fissato con un certo accordo critico attorno 1688. Ed è proprio a Bologna che, stando al Sagrestani, Ricci si sarebbe invaghito della giovane figlia di un collega pittore, tale Giovanni Francesco Peruzzini – in realtà spesso identificato dalla critica nel più noto paesista Antonio Francesco – fuggendo con lei a Torino. Là, i due sarebbero stati denunciati da uno zio della ragazza, altro Giovanni Peruzzini, intimo della corte sabauda, e il Ricci condannato alla pena capitale. Solo un'intercessione di Ranuccio Farnese presso il duca di Savoia Vittorio Amedeo II avrebbe graziato il pittore salvandolo da morte certa, ma obbligandolo al bando perpetuo dalla città¹²⁸. È chiaro che i due episodi narrati dal Barbieri e dal Sagrestani sono del tutto analoghi, e sorge il fondato dubbio che si tratti in realtà della stessa vicenda. E in effetti, interpretando malamente il manoscritto di Barbieri, sia la Scarpa che Stefani hanno sostenuto che il racconto di questi fosse la prova che Ranuccio, tramite il Calvi, aveva

¹²⁶ Sulla figura di Giuseppe Calvi e i suoi rapporti con Ricci, soprattutto nell'ambito degli spettacoli alla corte di Farnese, e pure al teatro Pace di Roma, si vedano le aggiornate considerazioni di STEFANI 2015, pp. 64-68, 71-76.

¹²⁷ SAGRESTANI 1716 [1971], p. 201.

¹²⁸ Si veda la ricostruzione di SCARPA 2006, pp. 19-21, 62. Stefani propone invece di posticipare la partenza per Bologna dopo il 25 maggio 1690, data della messa in scena del *Favore degli dèi*. Tra questa data e il marzo del 1691, egli colloca la fuga di Ricci e della Peruzzini da Bologna a Milano (*sic!*), il salvataggio di Ranuccio presso la corte di Torino, e la consegna della "patente di familiarità" prima del viaggio del pittore a Roma (STEFANI 2015, p. 54).

risparmiato al Ricci la condanna torinese¹²⁹. Ma Barbieri non parla affatto di Torino, bensì di Pavia. Ad ogni modo, vista la completa assenza di supporti documentari, risulta difficile stabilire a quale dei due biografi prestare maggior fiducia¹³⁰. Ricci fu imprigionato a Pavia, costretto a restarvi più di un anno prima di essere liberato da Ranuccio, o scappò invece a Torino, condannato alla pena di morte e comunque salvato dal Farnese? Sia come sia, è evidente che una risposta nell'uno o nell'altro senso, pur determinante per la vicenda biografica di Ricci, certamente non stravolge il profilo artistico di Sebastiano. E in ogni caso, risulta chiaro che il rapporto tra il Farnese e il pittore fu di estrema fiducia, tanto intimo che Ricci oserà persino ritrarre in caricatura il duca obeso in un disegno già nella collezione Mariette e ora a Darmstadt¹³¹; e che nel 1723, in una lettera indirizzata probabilmente al segretario del nuovo duca Francesco, il Nostro scriverà con estrema riconoscenza: «Niuno non si può immaginare qual sia la venerazione e l'amore obbligato che io nutro per la gloriosa casa Farnese: io solo lo so, che trovo il mio essere da quella¹³²».

Tuttavia, il fatto che Barbieri fissi il pittore a Pavia per un certo tempo attorno al 1688-89, scrivendo anche che vi «fece alcune opere [...] di grandissima stima, ben disegnate, e molto meglio dipinte», può aiutarci a collocare in quest'anno, ad esempio, una tela poco nota come il *San Giorgio e il drago*, che pur senza appigli documentari è stata datata attorno al 1690, e che trova ora un più solido ancoraggio in quel periodo¹³³ [fig. 46]. E del resto, Ricci lavorerà per Pavia anche di ritorno da Roma, quando licenzierà la pala dell'*Angelo custode* per la cappella della famiglia Bonatti in Santa Maria del Carmine, incarico ottenuto forse proprio in virtù della fama che aveva già raggiunto in città pochi anni prima¹³⁴. Inoltre, Barbieri scrive che una volta tornato al servizio del Farnese, diciamo attorno al 1690, Ricci vi rimase per un anno, il che sembra

¹²⁹ Si rileggano SCARPA 2006, p. 47, nota 75 e STEFANI 2015, p. 67.

¹³⁰ Le ricerche condotte all'Archivio di Stato e all'Archivio Storico Comunale di Pavia in occasione di questo lavoro non hanno sortito alcun risultato. Da ultimo, è stata avviata anche una ricognizione nel fondo notarile dell'ASPv, con l'intenzione di effettuare uno spoglio di tutti gli atti rogati dai notai pavesi tra il 1687 e il 1690, auspicando di rintracciare qualche documento probante relativo al Ricci. Ringrazio il prof. Davide Maffi, dell'Università di Pavia, per i suggerimenti sulle ricerche archivistiche.

¹³¹ Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, inv. AE 1965. Gisela Bergsträsser, in MÄRKER – BERGSTRÄSSER 1998, pp. 170-171, n° 75; ROSENBERG 2015, pp. 122, 124-127.

¹³² Sebastiano Ricci, lettera del 30 ottobre 1723 da Venezia. Modena, Biblioteca Estense, *Autografoteca Campori*, edita in DEL TORRE 2002, pp. 25-27.

¹³³ Identificata da PESENTI 1964 nella parrocchiale di Villanterio (Pv), ma secondo l'Oretti già «tavola all'altare maggiore della chiesa di S. Felice» a Pavia (Marcello Oretti, *Notizie de' Professori del disegno*, ms., Bologna, BCA, *Manoscritti*, B131, vol. IX, p. 460bis). SCARPA 2006, p. 356, n° P/43, non è convinta dell'attribuzione. È invece ritenuta opera sicura di Ricci da MORANDOTTI 2012, p. 215, che la data tra i *Fasti farnesiani* e le opere del periodo lombardo, proprio gli anni di cui ci stiamo occupando. Già riconosciuti da quest'ultimo sono i caratteri neotintoretteschi della composizione, la cui qualità pittorica è difficilmente valutabile a causa di vaste ridipinture.

¹³⁴ Il dipinto va datato, su base documentaria, tra il dicembre 1691 e l'ottobre 1694. Pare che alla sua commissione abbia partecipato anche Alessandro Calvi, della stessa famiglia di Giuseppe, il maggiordomo di Ranuccio Farnese. SCARPA 2006, pp. 276-277, n° 374.

corrispondere al vero, dato che la partenza per Roma risale alla primavera del 1692. Durante quel tempo, di nuova tra Parma e Piacenza, Ricci dipinse «molti quadri» sia per Ranuccio, sia per il Calvi. Di queste opere realizzate nella seconda fase emiliana non abbiamo alcuna notizia, e sappiamo soltanto che nel 1690, lo abbiamo già ricordato, Ricci fu ingaggiato per realizzare il sipario del *Favore degli dèi*, andato in scena a Parma il 25 maggio.

Ricapitolando, secondo la nostra ipotetica ricostruzione Ricci si trattenne brevemente a Bologna attorno al 1687 (abbiamo già ricordato che in maggio ricevette gli ultimi pagamenti dal conte Ranuzzi); nello stesso anno, presumibilmente in estate, concluse con Bibiena gli affreschi del Serraglio, saldati in dicembre; durante il 1688 si spinse poi a Pavia, chiamato dal Pagani, allora podestà della città; lì, stando al Barbieri fu incarcerato e poi condannato all'obbligo di dimora per un anno, che poniamo entro il 1689; e quindi, salvato dal Calvi, tornò alla corte di Ranuccio, forse già accompagnato dal sodale Barbieri, per lavorare circa un anno, e non solo al sipario per le nozze di Odoardo e Sofia di Neuburg. Viene infatti il sospetto che siano proprio i *Fasti di Paolo III* i «molti quadri» realizzati in questo periodo tra il 1690 e il 1691. E torniamo così alle osservazioni fatte in apertura a questa sezione. Si tratta, lo chiariamo subito, di una proposta del tutto provvisoria, che si basa essenzialmente su quanto sin qui abbiamo detto, su alcune considerazioni legate al contesto della commissione, nonché sull'esame diretto delle opere.

Da un punto di vista documentario, sappiamo che i ventuno dipinti decoravano la «Camera avanti l'alcova» e la «stanza detta dell'Alcova» – in sostanza la camera da letto del Duca, che occupava l'ultimo ambiente del suo appartamento al piano rialzato della Cittadella –, dove sono registrati nell'inventario del 1691¹³⁵. Le cornici a stucco dell'intero appartamento, che spettano a Paolo Frisoni, risultano perfezionate nell'agosto del 1688, il che ha indotto tutta la letteratura a situare gli interventi di Ricci entro quella data. Tuttavia, lo stuccatore Frisoni ottiene pagamenti dal duca non solo entro il 1688, ma anche fino al 1692¹³⁶. Inoltre, rileggendo la nota del diario di Orazio Bevilacqua relativa al 6 agosto 1686, apprendiamo che il Duca aveva preso «le misure dei quadri da porre nel Salone e nella Retrocamera», vale a dire le prime stanze dell'appartamento, dove in effetti si trovano tuttora le tele di Ricci, Draghi e altri dedicate ai *Fasti di Alessandro* (1686-1687)¹³⁷. Non si fa invece menzione dell'alcova e della sua anticamera, né qui né in altre pagine del diario. E, francamente, non crediamo sia così scontato che i dipinti

¹³⁵ PAGANO 1995C, p. 277; cat. mostra PIACENZA 1997, p. 239. Nell'inventario, le stanze dei *Fasti di Alessandro Farnese* sono così definite: “Sala delle Guardie. Appartamento stuccato”, “Anticamera prima appartamento stuccato”, “Anticamera Seconda. Gentiluomini di Camera”, “Camera d'udienza”.

¹³⁶ PRONTI 1997, p. 70.

¹³⁷ Si riveda la nota 64.

siano stati necessariamente realizzati tutti prima dell'ultimazione delle cornici. Non possiamo escludere, invece, che Sebastiano, impegnato a San Secondo, a Bologna, e quindi probabilmente costretto a Pavia, abbia dilazionato di molto l'esecuzione di queste tele. Non intendiamo certamente inficiare i preziosi studi e le accurate indagini svolte negli ultimi anni sul palazzo ducale di Piacenza, sulle sue decorazioni, e sulle fonti archivistiche a nostra disposizione. Ma vorremmo comunque portare alla luce una serie di considerazioni che, a nostro avviso, potrebbero perlomeno mettere in questione una cronologia sinora data per scontata. Un'ipotesi, questa, certamente suscettibile di smentita, ma che troverebbe altresì conforto nell'analisi del dato stilistico.

Se confrontate con quelle ben più travagliate dei *Fasti di Alessandro Farnese* – che comunque, lo abbiamo dimostrato, vanno almeno in parte riferite a Ricci –, le tele dell'Alcova si distinguono anzitutto per un più spiccato senso del colore, fatto di bruni avvolgenti, rossi intensi e bianchi frizzanti, e informato certamente su esempi veneziani, uno su tutti il celebre *Ritratto di Paolo III e dei nipoti Alessandro e Ottavio Farnese* di Tiziano, allora conservato proprio nelle raccolte farnesiane¹³⁸. Si osservino, a titolo d'esempio, gli episodi in cui *Paolo III nomina il figlio Pier Luigi duca di Parma e Piacenza* o *Paolo III approva l'ordine dei Cappuccini*¹³⁹ [figg. 47-49]: le composizioni sono articolate secondo un più marcato sviluppo orizzontale, che favorisce il ritmo calmo e pacato, più “spirituale”, della narrazione; il punto di vista, che già Pronti ha definito uno «schema veronesiano a focale rialzata¹⁴⁰», infonde solennità agli episodi, e permette di illuminarli con una luce radente, come veri e propri palcoscenici teatrali, disvelati da sipari rossi e aperti su fondali paesaggistici dalle atmosfere crepuscolari; il trattamento delle anatomiche è affatto diverso, i corpi sono più allungati e la tensione muscolare del primo ciclo cede qui il passo a gambe e braccia sinuose e levigate, anch'esse memori del dipinto tizianesco succitato. Infine, la pennellata si scioglie in caldi crogiuoli densi di materia, fatti d'oro, di velluto, di broccati luminosi, ben più “maturi” delle campiture compatte e semplificate delle storie di Alessandro Farnese. Basti osservare il bellissimo brano del *Conclave*, con il drappo blu disteso su un tavolo dorato dalla struttura antropomorfa, o lo scranno del pontefice nel *Paolo III ispirato dalla Fede a convocare il concilio di Trento*, un vero pezzo di bravura per il modo di trasportare sulla tela un rilucente arredo barocco [figg. 50-51].

¹³⁸ Già PRONTI (1997, p. 73) e SCARPA (2006, p. 280, n° 383) hanno correttamente accostato il ritratto tizianesco alla tela in cui *Paolo III riconcilia Francesco I e Carlo V*.

¹³⁹ SCARPA 2006, pp. 279, 281, nn° 380, 385 (con bibliografia precedente).

¹⁴⁰ PRONTI 1994, p. 64.

Immaginare che queste tele siano state approntate senza soluzione di continuità, di seguito alle precedenti, risulta a questo punto poco plausibile. Non condividiamo nemmeno l'ipotesi formulata dal Moretti, il quale ritiene che molte delle tele di questo ciclo «rasentano la goffaggine, tanto da far pensare che le narrazioni della storia moderna, non essendo confacenti al suo talento, Sebastiano le abbia fatte condurre principalmente al Draghi, riservando a sé l'*Apoteosi del papa* e l'*Udienza papale*¹⁴¹». Convinti della completa autografia riccesca, ci sembra invece che lo scarto stilistico si possa giustificare immaginando che sia intercorso un periodo di “decantazione” tra i due cicli, che potrebbe corrispondere bene alla sosta pavese. Del resto, nei *Fasti di Paolo III* la critica ha in più occasioni rilevato elementi lombardi, e in particolare accenti alla Magnasco, ritenuti vere anticipazioni dei primi contatti tra i due artisti, a Milano, attorno al 1694-95. Si veda, su tutte, la brillante invenzione del già citato *Paolo III ispirato dalla Fede a convocare il concilio di Trento*, in cui la scena dispiegata sullo stendardo è fatta di una pittura liquida che crea sagome fantasmagoriche già accostate alle fraterie del giovane Lissandrino¹⁴². Come aveva sospettato Daniels, il soggiorno a Pavia, con le puntate milanesi di cui racconta il Barbieri, potrebbe aver permesso a Ricci di entrare in diretto contatto con esempi della pittura di Magnasco già in quegli anni precoci¹⁴³. Esempi ai quali vogliamo aggiungere anche un altro possibile modello, che Ricci poteva vedere a Milano: la tela monumentale con *L'apparizione della Vergine al concilio di Efeso* di Filippo Abbiati, maestro di Magnasco, dipinta per la chiesa di S. Maria del Carmine attorno al 1683-84, il cui modelletto preparatorio al Musée Calvet di Avignone presenta una singolare affinità con il carattere altrettanto abbozzato di certi brani dei *Fasti*¹⁴⁴ [figg. 52-53]. I primi contatti con l'area lombarda che qui abbiamo tentato di ricostruire, e che sembrano aver aperto a Ricci non solo nuove fonti formali, ma anche nuovi filoni di committenza, non si esauriranno nemmeno durante il successivo soggiorno romano, ennesima tappa del pittore in un itinerario che, ormai, non ha più soltanto un valore formativo, ma si

¹⁴¹ MORETTI 2012, p.73.

¹⁴² Tra gli altri, hanno riconosciuto il carattere alla Magnasco di questa e altre scene: MARTINI 1964, pp. 21-26; GHIDIGLIA QUINTAVALLE 1975, p. 112; DANIELS 1976^B, p. 89, n° 36; SCARPA 2006, p. 281, n° 384. La Scarpa nota una connessione con Magnasco anche per il frate inginocchiato nel *Paolo III approva l'ordine dei Cappuccini*, un motivo tipologico che tornerà frequentemente nei dipinti successivi di Sebastiano (SCARPA 2006, p. 281, n° 385). PAVANELLO (2010, p. 19), senza coinvolgere Magnasco, ha comunque messo in luce che «nelle figure di quei vescovi tratteggiati in punta di pennello», Ricci sperimenta per la prima volta il linguaggio del bozzetto.

¹⁴³ DANIELS 1976^A, p. x.

¹⁴⁴ Bozzetto a Avignone, Musée Calvet, inv. 998.1.81. Per altri proficui contatti Ricci-Abbiati, soprattutto in occasione delle tele per il duomo di Monza che vedranno coinvolti entrambi i pittori, cfr. di recente MORANDOTTI 2012, pp. 210-213; COPPA 2012, pp. 229-232. Ricordiamo anche che in anni giovanili, tra il 1667 e il 1669, Abbiati era stato a Venezia, dove dipinse almeno quattro tele, una delle quali per Andrea Trevisan (DELL'OMO 2017, pp. 84-87). È improbabile un contatto di Ricci a quella data, davvero troppo precoce.

configura come una entusiasmante corsa al successo, fatta di sponsorizzazioni e adeguate frequentazioni tra le *élite* della capitale pontificia.

I.4. Roma, Milano e Venezia: nuovi *network* e collaborazioni tra “classicismo” e “barocco”.

Sono ben note la cronologia e gli incarichi del soggiorno romano di Ricci. Giunto nella Capitale dalla strada di Loreto entro l'aprile del 1691, il pittore alloggia a Palazzo Farnese in una bella stanza al secondo piano, che divide con il collaboratore pavese Pietro Antonio Barbieri¹⁴⁵. È superfluo ricordare che il viaggio a Roma costituiva una tappa pressoché obbligatoria nell'itinerario formativo di un artista, e non deve stupirci che Sebastiano abbia avvertito la necessità, propria di molti suoi coetanei, di confrontarsi a tu per tu con gli insuperabili modelli che aveva già eletto a sue fonti durante gli anni bolognesi, primi fra tutti i Carracci, ma anche con le più dirompenti novità del barocco di Cortona, Gaulli o Andrea Pozzo. Del resto, sulle motivazioni contingenti del trasferimento a Roma del Nostro sono state avanzate più ipotesi, tutte ragionevoli. Se, stando al Pascoli, «fu mandato dal medesimo [duca Ranuccio II Farnese] in Roma a terminare i suoi studj, e mantenuto sempre di tutto finché vi stette, nel palazzo Farnese»¹⁴⁶, si è pensato anche che, dopo lo scandalo dell'arresto per rapimento, Ranuccio II abbia suggerito a Ricci di allontanarsi temporaneamente dalla corte per calmare le acque¹⁴⁷; ancora, è stato ipotizzato che, nel palazzo romano dei Farnese, Ricci avrebbe potuto esaudire il desiderio di Ranuccio di riprendere il progetto della sala dei *Fasti farnesiani*, ideato dal volubile cardinale Odoardo e mai realizzato, ma manca qualsiasi documentazione a supporto di questa suggestiva ipotesi¹⁴⁸; infine, di recente Stefani ha fornito un'interessante ricostruzione degli incarichi teatrali assunti da Sebastiano a Roma, come impresario e scenografo del teatro Pace nella stagione del 1694, ed è ben possibile che a spingerlo in città siano state anche le sue ambizioni nel campo dello spettacolo¹⁴⁹. Crediamo, insomma, che tutte queste ragioni insieme,

¹⁴⁵ Per la documentazione archivistica, si riveda nota 116. Pascoli narra che, una volta lasciata Roma, Ricci «s'incamminò verso la Lombardia per la strada di Firenze, giacché fatta aveva nel venire quella di Loreto» (PASCOLI 1730-1736, II, p. 380).

¹⁴⁶ PASCOLI 1730-1736, II, p. 379.

¹⁴⁷ SCARPA 2006, p. 21.

¹⁴⁸ LA MALFA 2010, p. 268. Si veda l'intero contributo per una ricognizione sull'ospitalità di artisti a Palazzo Farnese, dai Carracci all'Ottocento. Ricci era in quel momento il miglior candidato possibile, visto il *pedigree* dei *Fasti* di Piacenza.

¹⁴⁹ STEFANI 2015, pp. 55-76.

con più o meno forza, abbiano condotto Ricci a Roma, dove il suo *network* di contatti conoscerà una significativa impennata.

Singolare coincidenza, nel 1691 giungeva in città anche Antonio Balestra (1666-1740). Il veronese, poco più giovane di Ricci, aveva già ricevuto i primi lumi dell'arte nella bottega veneziana del classicista Antonio Bellucci e, stando al Pascoli, aveva fatto tappa a Firenze e a Siena, prima di arrivare a Roma in compagnia di Benedetto Luti. Lì, secondo le fonti, entrambi si misero a bottega da Carlo Maratti, allora indiscusso protagonista della corrente accademica, e su suo suggerimento copiarono dall'antico, da Raffaello, da Carracci e dal Domenichino. Le Stanze Vaticane, il Raffaello della Lungara, palazzo Farnese erano mete imprescindibili, se non scontate per i due giovani pittori, che parteciparono anche con buoni risultati ai concorsi di disegno banditi annualmente dall'Accademia di san Luca, inserendosi così perfettamente negli ambienti istituzionali romani¹⁵⁰. Eppure, come ha ben ricostruito il Maffei, i due furono capaci anche di una iniziativa propria, tutta personale: assieme a Tommaso Redi, fondarono a palazzo Firenze una accademia privata di nudo, memore tanto della scuola di disegno promossa da Cosimo III a palazzo Madama, quanto dell'«Accademia dei corpi humani» veneziana, alla cui istituzione nel 1690 aveva contribuito anche Bellucci. L'«accademia del nudo» del palazzo mediceo di Campomarzio «si frequentò di continuo con numeroso concorso da altri giovani pittori, e scultori», e ne resta testimonianza nei disegni a gessetto nero e rosso di Luti e Balestra¹⁵¹. Non escludiamo, sebbene manchi ogni supporto grafico o documentario, che anche Ricci possa essere entrato in contatto con questa cerchia di predominante approccio classicista marattesco. Infatti, in linea con il canonico dettato accademico, nei quattro anni romani il Nostro si confrontò con Carracci a palazzo Farnese, dove «s'esercitò prima non poco, e passò dappoi a esercitarsi altrove in tutto ciò che trovò di raro, e magnifico¹⁵²»; quindi lavorò alla perduta copia dell'*Incoronazione di Carlo Magno* di Raffaello nella Stanza dell'Incendio di Borgo, commissionatagli dal re di Francia Luigi XIV in sostituzione di Charles Desforest, che l'aveva

¹⁵⁰ Sul soggiorno di Luti e Balestra a Roma, si vedano MAFFEIS 2012, pp. 130-135; MAFFEIS 2016. Sull'esercizio della copia è informativa una lettera che Benedetto Luti invia Domenico Gabbiani da Roma il 19 maggio 1691: con tono entusiasta, racconta al maestro del tempo passato a studiare «li angoli del Domenichino a S. Andrea della Valle», mentre il compagno Tommaso Redi copiava «alla Loggia de' Ghigi» alla Farnesina (BOTTARI – TICOZZI 1822-1825, II, pp. 72-73, n° XXIX; già cit. in MAFFEIS 2012, p. 130).

¹⁵¹ Si vedano in proposito AURIGEMMA 2007, pp. 304-308; MAFFEIS 2012, pp. 130-133; MAFFEIS 2016, pp. 20-24. La citazione è tolta dalla biografia di Balestra nel manoscritto di Lione Pascoli conservato alla Biblioteca Comunale di Perugia (PASCOLI [1981], p. 111). Testimonianze dell'Accademia sono già nella lettera di Luti a Domenico Gabbiani del 20 dicembre 1692, in cui informa che «Noi [Luti, Balestra e Redi, *n.d.r.*] qua facciamo l'accademia nel palazzo, e certo mi creda che ne aviamo onore per avere buono modello, come anche per le attitudini che si cercano di studiare, acciò facciamo bene; e di concorso è la prima accademia di Roma, e tuttavia sempre viene nuova gente a chiedere licenza» (BOTTARI – TICOZZI 1822-1825, II, pp. 76-77, n° XXXIII; già cit. in MAFFEIS 2012, p. 131).

¹⁵² PASCOLI 1730-1736, II, p. 379.

lasciata incompiuta per la morte prematura nel 1692¹⁵³. Ma stando al Mariette, che riporta un racconto di Anton Maria Zanetti, caro amico del pittore, il confronto con Raffaello dovette turbare alquanto Sebastiano, che

lorsqu'il fut venu à Rome et qu'il eut commencé à étudier d'après les fresques de Raphael, il souhaita de retourner promptement à Venise, disant que la manière de ce grand homme étoit capable de corrompre la sienne. Il sentait bien qu'il ne pourroit jamais atteindre à la pureté de son dessein, et il craignoit que son coloris faible ne gâtât le sien. Il n'avoit pas tout à fait tort.¹⁵⁴

Se Ricci teme che le tinte tenui di Raffaello possano corrompere il suo *colore* alla veneziana, sembra che sul versante del *disegno* il confronto con la «pureté» dell'Urbinate sia stato impietoso, ma si sa che il *connoisseur* francese aveva notoriamente rimproverato al pittore la mancanza di «*un meilleur goût de dessein*¹⁵⁵». In realtà, un foglio nell'album delle Gallerie dell'Accademia appartenuto a Zanetti e risalente a questi anni testimonia chiaramente non solo del confronto con il Raffaello delle Stanze, ma anche di una assoluta padronanza del mezzo grafico e del *dessein*, inteso proprio come linea dal valore costruttivo: lo studio con *Enea e Anchise che fuggono da Troia* mostra infatti un sapiente uso dei gessetti nero e rosso per la resa dei saldi volumi anatomici, con un *modus* finora mai incontrato e, per la scelta tecnica dei *deux crayons* – affatto rara in Ricci e nei veneziani in genere –, più vicina alla scuola romana¹⁵⁶. E non è a nostro avviso direttamente correlato al dipinto d'ugual soggetto ora a Ponce, come sostiene la Perissa Torrini, ma piuttosto evidentemente ispirato all'affresco dell'*Incendio di Borgo*, che si trova proprio accanto all'*Incoronazione di Carlo Magno*, e dal quale derivano l'abbraccio del vecchio Anchise sul torso di Enea, l'incrocio dell'arto di quest'ultimo con il ginocchio del padre, il dettaglio del berretto sulla testa di questi [figg. 54-56]. Solo in un secondo momento, di poco successivo, Ricci si è servito del foglio per rielaborare la suggestione raffaellesca nella propria tela, rovesciando la composizione e mostrando l'eroe troiano di spalle, in una posa che richiama ancora soluzioni carracesche [si riveda ad es. la fig. 19], ma che ormai rivela, anche nel colorismo, una piena

¹⁵³ Le note vicende della commissione, che procedette a rilento a causa di numerosi altri impegni che distraevano Ricci, sono documentate da un carteggio del direttore dell'Accademia di Francia a Roma Matthieu de La Teulière con il *Surintendant des Bâtiments du Roi* Édouard Colbert de Villacerf. Per un riassunto dei fatti rimandiamo a ROSENBERG 2005 e SCARPA 2006, pp. 22-23 (con bibliografia precedente). Interessante l'informazione che possiamo ricavare dalla lettera del 2 giugno 1693, secondo cui, per dipingere le architetture, Ricci si sarebbe fatto aiutare «*par un de ses amis qui l'entend admirablement*» (in MONTAIGLON 1666-1804 [1887-1912], I, p. 395). Potrebbe forse trattarsi di Francesco Bibiena, che pochi mesi dopo, durante il Carnevale del 1694, sarà coinvolto negli allestimenti scenici dell'*Orfeo* al teatro Pace?

¹⁵⁴ MARIETTE [1851-1860], IV, p. 393.

¹⁵⁵ MARIETTE [1851-1860], IV, p. 392.

¹⁵⁶ Pietra nera e rossa, acquerello bruno, 147 x 125 mm; inv. SR 91a. PERISSA TORRINI 2012, pp. 351-352; Annalisa Perissa Torrini, in cat. mostra MILANO 2016^A, p. 323, n° 47 (con ripr. dopo il recente restauro).

adesione ai moduli del barocco romano¹⁵⁷. Ad ogni modo, le capacità di Sebastiano non dovettero dispiacere all'élite cittadina e, malgrado non fosse inserito nei circuiti ufficiali dell'Accademia di san Luca, ottenne anche un prestigioso incarico dal pontefice Innocenzo XII, una pala per la cappella dei Poveri nel Palazzo del Laterano – e non per la basilica lateranense come scrive la Scarpa –, di cui purtroppo non conosciamo nemmeno il soggetto, ma che documenta la capacità di Ricci di sfruttare al meglio i propri agganci: è già stato notato che il papa Antonio Pignatelli altri non era che il Legato Pontificio che, stando al Sagrestani, aveva celebrato il matrimonio di Ricci con la Venanzio a Bologna dopo il 1684¹⁵⁸.

D'altra parte, è evidente che esisteva a Roma un altro vigoroso filone di gusto al quale Sebastiano era maggiormente interessato, quello del barocco esuberante che dal Berrettini discendeva sino al Gaulli e a Padre Pozzo, che proprio negli anni del soggiorno romano di Ricci, e di Balestra, lavorava alla stupefacente illusione dei soffitti di Sant'Ignazio. È ormai un dato di fatto che le due tendenze, quella riformatrice dell'Arcadia e dell'Accademia, e quella più eccentrica e vivace del tardo barocco, trovarono uguale apprezzamento non solo tra i mecenati e collezionisti, ma anche tra gli artisti giunti a Roma, almeno fino a tutti gli anni '90¹⁵⁹. In questo senso, gli esordi romani dei "forestieri" Balestra e Trevisani sono illuminanti: lungi dal sintonizzarsi immediatamente e in modo univoco sul registro marattesco, il primo studia e recepisce le soluzioni del da Cortona nel soffitto Barberini, e il secondo permane per qualche

¹⁵⁷ Per la tela di Ponce, Portorico: SCARPA 2006, p. 284, n° 393. Incisa in controparte da Andrea Zucchi, per cui cfr. PAVANELLO 2012^B, p. 359.

¹⁵⁸ La notizia del dipinto per il Laterano è fornita da una lettera del direttore dell'Accademia di Francia a Roma Matthieu de La Teulière al Surintendant des Bâtiments du Roi Édouard Colbert, datata 10 marzo 1693: Ricci «*est engagé à finir un tableau qu'il a esbauché par ordre du Pape pour la Chapel des Pauvres che SS. a enfermé dans le Palais de Saint-Jean de Lateran*» (MONTAIGLON 1666-1804 [1887-1912], I, p. 366). La SCARPA (2006, p. 22) ne ha dedotto che Ricci avesse dipinto una tela per la basilica di S. Giovanni in Laterano, dove tuttavia non esiste alcuna Cappella dei Poveri. La lettera del La Teulière parla invece chiaramente del «*Palais*» adiacente la basilica. Non sappiamo nulla di più, ma ci sembra che la critica non abbia mai riflettuto sulle possibili circostanze della commissione: osserveremo dunque che proprio nel 1693 Innocenzo XII istituì con una Bolla emanata il 20 maggio (*Ad exercitium pietatis*) l'Ospizio Apostolico dei Poveri Invalidi, un ente di assistenzialismo che coordinava le principali opere caritatevoli del tempo: il Palazzo Lateranense, che ospitava le giovani orfane, l'Ospedale Sistino che accoglieva anziani e anziane, e la fabbrica di San Michele a Ripa Grande, già destinata a conservatorio per giovani maschi con dormitori e officine artigiane su iniziativa privata di Tommaso Odescalchi (oggi una delle sedi amministrative del Ministero dei Beni Culturali). Il progetto di papa Pignatelli prevedeva di ampliare il complesso di San Michele, per riunirvi in un'unica sede tutte le istituzioni, ma in attesa del completamento delle nuove sezioni dell'edificio, le orfane continuarono ad essere accolte nel Conservatorio di San Giovanni in Laterano dove, a seguito di un intervento di restauro, il 30 novembre 1692 Innocenzo XII «*posevi un ospizio di zitelle povere, e vi fondò i necessarij lavori donneschi, ne' quali quelle si esercitavano*»; solo molto più tardi, attorno al 1797, anche le zitelle «*andarono a far parte dell'ospizio apostolico di san Michele a ripa*» (VISCONTI 1847, II, p. 644). La commissione di Ricci potrebbe dunque essere legata a questa campagna di rinnovamento del palazzo lateranense e alla nuova destinazione assistenziale dell'edificio. Il soggetto della pala potrebbe essere legato a temi fondativi della povertà e della carità. Sul rapporto Ricci/Pignatelli (Legato Apostolico a Bologna dal 1684 al 1687): SAGRESTANI 1716 [1971], p. 201; SCARPA 2006, p. 22; STEFANI 2015, p. 57.

¹⁵⁹ Si vedano in particolare le considerazioni di MAFFEIS 2012, pp. 127-130; MAFFEIS 2016. Avremo modo di tornare a breve su questo punto quando ci occuperemo del cardinale Ottoboni.

tempo sulla linea neocaravaggesca del maestro Zanchi, citando anche il Merisi¹⁶⁰. E ancor più dei suoi colleghi, con la consueta capacità di assimilazione e adattamento anche Ricci si mosse indifferentemente lungo queste due direttrici, proseguendo in buona sostanza lungo quei due binari, spesso convergenti, che già avevamo individuato nella fase di formazione bolognese: *classicismo* e *giordanismo*. Le opere che facciamo risalire a questi anni romani, e al successivo periodo milanese e veneziano, entro il 1700, mostrano spesso una conoscenza diretta di esempi paradigmatici del barocco: il *Tarquinio e Azio Navio* del Getty e il già citato *Enea e Anchise* di Ponce sono un trionfo di vigorosa monumentalità e tinte squillanti degne del Berrettini o del Gaulli¹⁶¹ [fig. 57]; si sa che la pala pavese dell'*Angelo custode* è una riedizione, personalizzata, di quella del da Cortona eseguita per i Chigi nel 1656¹⁶²; è universalmente riconosciuto il debito verso il Baciccio del Gesù nei pennacchi di San Bernardino alle Ossa¹⁶³; e le tele con il *Ratto delle Sabine* di palazzo Barbaro e di palazzo Liechtenstein, come il *Ratto di Briseide* a Brema, non fanno che riprendere, anche con citazioni dirette, il celebre *Ratto delle Sabine* del Berrettini allora in casa Sacchetti (oggi ai Musei Capitolini)¹⁶⁴. Gli esempi in questa direzione potrebbero essere ancora molti. Ma, come sempre nel caso di Ricci, non dobbiamo limitarci ai riferimenti più evidenti, perché proprio a Roma il pittore ha anche, inaspettatamente, un incontro ravvicinato con la pittura ad affresco di Luca Giordano.

È noto che Ricci lavora per il conestabile Filippo II Colonna, per il quale realizza l'impresa più impegnativa di questa fase di prima maturità, il soffitto affrescato con la *Allegoria della battaglia di Lepanto*, ovvero la *Glorificazione di Marcantonio Colonna*, capitano generale della flotta pontificia durante la vittoriosa battaglia (7 ottobre 1571), per la quale il pittore riceve pagamenti tra il 1693

¹⁶⁰ Per Balestra: MAFFEIS 2016, pp. 24-28; per Trevisani: MAFFEIS 2012, p. 140, nota 20.

¹⁶¹ Entrambe ragionevolmente collocate dalla Scarpa negli anni romani (SCARPA 2006, pp. 233-234, 284, nn° 259, 393). Per il *Tarquinio il Vecchio che consulta Azio Navio*, Daniels ha immaginato una committenza di Filippo II Colonna, vista la presenta in primo piano della colonna a sostituire la tradizionale cote che, secondo la leggenda, l'augure Navio tagliò con un coltello (DANIELS 1976^A, pp. 69-70, n° 219).

¹⁶² Per questa e le opere successive, forniamo solo i riferimenti più recenti e significativi: SCARPA 2006, pp. 276-277, n° 374; MORANDOTTI 2012, p. 214. A proposito della tela pavese, non sarà forse un caso che proprio nella collezione del marchese Pagani, protettore e committente di Ricci, figurasse anche «il Famoso Angelo Custode del Cortona. Once 13 ½ per 10», verosimilmente una copia in piccolo da gabinetto (cfr. PESCARMONA 1991, p. 125; MORANDOTTI 1993, p. 105).

¹⁶³ SCARPA 2006, p. 237-238, nn° 269-273; COPPA 2012, pp. 235-242.

¹⁶⁴ Per la tela di palazzo Barbaro: AIKEMA 1987, pp. 147-148 (per precisazioni sulla corretta cronologia); SCARPA 2006, pp. 332-333, n° 539; per quella di palazzo Liechtenstein: SCARPA 2006, pp. 339-340, n° 550; per quella ora a Brema: SCARPA 2006, pp. 164-165, n° 61. Ricordiamo che sia il PASCOLI (1730-1736, II, pp. 383-384), sia DÉZALLIER D'ARGENVILLE (1745-1752, I, p. 205) segnalano che Ricci dipinse una tela con il *Ratto delle Sabine* a Roma. Secondo la Scarpa potrebbe trattarsi della tela di Vienna, sebbene le dimensioni e la accurata descrizione fornite da Pascoli non le corrispondano perfettamente. Sempre a proposito del *Ratto* Liechtenstein, facciamo notare che nel gruppo in basso a sinistra la donna a terra, di spalle e con il braccio alzato, è in questo caso una citazione precisa non da Cortona ma da Luca Giordano (cfr. il suo *Ratto delle Sabine* a Genova, coll. Cattaneo Adorno, in FERRARI – SCAVIZZI 1992, II, p. 618, fig. 385), a riprova della continua attenzione di Ricci verso questo modello, di cui tra poco diremo.

e il 1695¹⁶⁵ [figg. 58-60]. Come abbiamo già detto, è plausibile che per portare a termine il maestoso affresco nell'anticamera ovest della galleria di palazzo Colonna, dalla superficie di oltre ottanta metri quadrati, Ricci si sia servito della collaborazione di Pietro Barbieri ma, fatto molto frustrante per noi studiosi, di questa grandiosa decorazione non resta alcun bozzetto o foglio preparatorio. D'altra parte, le note di pagamento negli archivi di casa Colonna sembrano confermare che Ricci aveva preparato con cura l'affresco, con disegni su carta azzurra e bianca e probabilmente anche con un bozzetto: il 25 maggio e 12 agosto 1693, come pure il 10 maggio 1694, i Colonna fornirono infatti al pittore «carta turchina per disegnare», il 29 maggio 1693 altra «carta bianca da disegnare», e il 27 settembre 1694 «una tela da sette e dieci»¹⁶⁶. Del resto, le stesse ricevute testimoniano che Sebastiano dovette ricorrere ad uno o più aiuti: per tutto il 1694 e fino al 27 marzo 1695, è infatti registrata la fornitura di vino per i «pittori che hanno dipinto le volte delli cameroni della sudetta galleria¹⁶⁷», che purtroppo in nessun documento sono menzionati per nome.

Altrettanto interessante, e finora poco considerata negli studi ricceschi, è la notizia riportata da Strunck secondo cui Sebastiano, prima di mettersi all'opera per il proprio affresco nella sala ovest, avrebbe terminato quello della Sala del Trono all'altro capo del palazzo, che nel 1685 era stato lasciato incompiuto da Luca Giordano¹⁶⁸. Il “Fa Presto” infatti, pressato dal marchese Francesco Riccardi, per il quale aveva già firmato un contratto per la decorazione del palazzo fiorentino nel 1682, fu costretto a lasciare Roma nell'85, dopo una brevissima parentesi di meno di un anno in cui, per l'appunto, aveva anche avviato l'incompiuto soffitto per Lorenzo Onofrio Colonna, poi completato da Ricci¹⁶⁹. Trova così una logica spiegazione la nota affermazione del direttore dell'Académie de France a Roma La Teulière, alla quale gli storici non riuscivano a dare una risposta precisa: il 27 aprile 1693, scrivendo al marchese Villacerf, sovrintendente del re di Francia, La Teulière sosteneva che Ricci dovesse dipingere «un second

¹⁶⁵ Un'analisi generale, ma forse troppo superficiale, dell'affresco è ovviamente in SCARPA 2006, pp. 290-291, n° 412. Studi più approfonditi sono quello ancor valido di DE VITO BATTAGLIA 1958, accurato nella lettura iconografica, e il più recente e riassuntivo saggio di STRUNCK 2007^B, relativo all'intera Galleria Colonna (dallo schema decorativo di Johann Paul Schor, al progetto di Gian Lorenzo Bernini, ai quadroni riportati della coppia Gheradi – Coli, sino all'affresco di Ricci). Sull'iconografia della battaglia e del “mito” di Lepanto, cfr. invece CONTANT 2005 (e pp. 454-457 per Ricci). Evidenze archivistiche dei pagamenti ricevuti dal Bellunese sono in STRUNCK 2007^A, pp. 327-332, 537 doc. 1693,04,06, 539 doc. 1695,00,00b.

¹⁶⁶ STRUNCK 2007^A, p. 537 doc. 1693,00,00. Da segnalare la richiesta di carta azzurra, molto rara nel suo *corpus graphicum*, ma che forse utilizzava già a Piacenza se lo *Studio di trombettiere* già commentato è davvero di sua mano.

¹⁶⁷ STRUNCK 2007^A, pp. 328, 538 doc. 1694,00,00b, 539 doc. 1695,00,00b.

¹⁶⁸ STRUNCK 2007^A, pp. 295-300, 327-331; STRUNCK 2007^B, p. 92. Ma vedi anche il carteggio degli anni 1679-1688 tra Onofrio Colonna, Paolo Falconieri e Luca Giordano, edito da GOZZANO 2004, pp. 254-260. Per quanto ci risulti, nella letteratura riccesca il fatto è ricordato di sfuggita soltanto da MORETTI (2012, p. 74), senza ulteriori commenti.

¹⁶⁹ Per una cronologia aggiornata degli spostamenti di Giordano tra Firenze, Napoli, Roma e poi ancora Firenze negli anni 1682-1685, cfr. SCAVIZZI 2017, pp. 159-162.

ouvrage» in palazzo Colonna, lasciando presumere che ne avesse già realizzato uno in un momento precedente. Come ha scoperto Strunck, si tratta senz'ombra di dubbio dell'affresco della Sala del Trono, che Sebastiano aveva portato a termine in soli tre mesi, e per il quale aveva ricevuto un pagamento nel 1692¹⁷⁰. Anche in questo caso, esistono documenti e fatture che permettono di seguire, almeno in parte, l'*iter* della commissione: il 26 giugno 1692 vengono acquistati colori, ciotole e carta reale per disegnare, per il pittore incaricato della nuova galleria; il 1° agosto viene montata l'impalcatura e si procede a preparare l'intonaco; iniziati gli affreschi, alcune parti necessitarono subito di correzioni, e alcuni ritocchi saranno apportati anche nel gennaio del 1693. Ad ogni modo, il 12 dicembre 1692 Ricci riceveva già l'ultima *tranche* di pagamento, per un totale di ben novecento scudi.

Dalle carte, si apprende molto chiaramente che vi erano più persone all'opera, e che queste lavorarono lungo l'arco di tre mesi, per un totale di quarantacinque giorni. La velocità di esecuzione del giovane pittore, che prima di allora aveva affrescato soltanto alla Madonna del Serraglio a Parma e nel piccolo soffitto dell'alcova di palazzo Farnese a Piacenza, ha condotto la Strunck a sostenere che nella sala ovest il contributo di Ricci fosse limitato al completamento di un lavoro già in buona parte eseguito, e soprattutto alla progettazione ed esecuzione delle parti ornamentali. In effetti, stando alla ricevuta di pagamento del dicembre 1692, la somma fu versata al pittore «per intiera soddisfazione delle figure dipinte dal medesimo, et ornamenti d'architettura fatti fare da suoi hommini nella volta del cammerone¹⁷¹». Tutto fa pensare che Sebastiano non solo si occupò di affrescare le «figure» rimanenti nel soffitto giordanesco, ma anche di coordinare una serie di maestranze, i «suoi hommini», impegnate nell'apparato decorativo, costituito verosimilmente da architetture dipinte e da un cornicione stuccato. Sempre Strunck pubblica note di pagamento risalenti agli stessi anni in favore di vari stuccatori

¹⁷⁰ Lettera di Matthieu de La Teulière al marchese Édouard Colbert de Villacerf, Roma, alla data, in MONTAIGLON 1666-1804 [1887-1912], I, pp. 383-384, lettera n° 397 (cit. a p. 383). La SCARPA (2006, p. 290, n° 412), tenta comunque di identificare queste prime opere per i Colonna e segnala che, secondo una guida del 1850 c., proprio nella "prima anticamera" del palazzo si trovavano due sovrapporte assegnate a Ricci, che potrebbero essere le opere a cui accenna La Teulière. Inoltre, la storica propone di identificare le tele con un «Mosè consegnato dalla Figlia del Faraone alle Balie» e un'«Ester svenuta davanti al re Assuero», opere elencate nel catalogo della Galleria Colonna del 1783, dove tuttavia sono indicate solo genericamente come di "scuola veneziana". Alla luce delle nostre argomentazioni, è evidente che La Teulière non si riferiva a due modeste sovrapporte ma al ben più impegnativo soffitto della Sala del Trono. Di conseguenza, va ripensata anche l'interpretazione di una lettera precedente, scritta nel 1692, nella quale La Teulière definisce Ricci «*un Vénitien qui achève une Gallerie chez le Connestable Colonne*» (lettera di Matthieu de La Teulière al marchese Édouard Colbert de Villacerf, Roma, 9 dicembre 1692, in MONTAIGLON 1666-1804 [1887-1912], I, pp. 340-341, lettera n° 375). Se la SCARPA (2006, p. 22) ne aveva dedotto che già in quell'anno Ricci stava lavorando, «e già da un bel po'», all'affresco con la *Glorificazione di Marcantonio Colonna*, in realtà il direttore dell'Accademia di Francia si stava riferendo sicuramente al completamento («*achèvement*») di quello di Giordano. Ne abbiamo conferma definitiva dalla nota di pagamento, pubblicata in STRUNCK 2007^A, pp. 327 e 537 doc. 1692,12,12.

¹⁷¹ STRUNCK 2007^A, pp. 327, 537 doc. 1692,12,12.

e scultori, tra i quali Simone Giorgini e Francesco Moratti. Quest'ultimo, in particolare, nel dicembre 1693 ricevette venticinque scudi «per il prezzo d'una statua di stucco fatta nella nostra galleria d'ordine di Sebastiano Ricci¹⁷²»; inoltre, sappiamo che Ricci aveva inizialmente preso contatti anche con il toscano Giovanni Baratta, suo futuro collaboratore a Palazzo Marucelli, per commissionargli alcuni stucchi per la sala dell'*Allegoria della battaglia di Lepanto*. Lo documenta una lettera, inviata da Roma il 22 novembre 1692, nella quale il Baratta informa il maestro Foggini di un possibile ritardo nel rientro a Firenze, perché pensa di dover

fare certe statue putti, termini e sirene di stucco; quali vanno alla stanza, à canto, alla nova Galleria del Conte Stabile; la quale stanza la dipinta un Pitore del Duca di Parma; il quale Pitore haverebbe à Caro che io facesi detti stuchi; et in caso che io non essi di acordo del prezzo allora risolverò per contentare li miei di Casa, di fare il Viagio [...]¹⁷³.

Evidentemente, un accordo sul prezzo non vi fu, e al suo posto furono ingaggiati altri stuccatori, come Moratti e Giorgini. Ma questi fatti sono molto interessanti, e documentano della capacità del pittore, allora nemmeno trentacinquenne, di gestire e coordinare una complessa impresa in cui affresco, architettura e stucchi dovevano fondersi perfettamente per un efficace effetto illusorio, teatralmente barocco¹⁷⁴. A questo proposito, vorremmo ricordare un noto disegno del bellunese, conservato nell'album zanettiano delle Gallerie dell'Accademia, con uno *Studio di letto con ippocampi e Fortuna*¹⁷⁵; si tratta di un raro esempio di bozzetto per un

¹⁷² STRUNCK 2007^A, pp. 328, 537 doc. 1693,00,00. Francesco Moratti, o Maratti (Padova?, 1669 c.-Roma 1719) fu scultore e stuccatore di modesta fama. Formatosi nella città natale accanto al Parodi, allora impegnato nel cantiere della basilica del Santo, Moratti è registrato a Roma almeno dal 1692, quando partecipa al concorso dell'Accademia di San Luca, classe di scultura. L'anno successivo riceve pagamenti da Livio Odescalchi per la partecipazione all'esecuzione della tomba di Innocenzo XI (opera di Monnot). Alla luce del documento pubblicato da Strunck e testé citato, possiamo aggiungere che nel 1693 il veneto lavora anche a palazzo Colonna, sotto la direzione del conterraneo Ricci. Per Francesco Moratti, rimandiamo alla biografia di GAMBÀ 2007; per Simone Giorgini (attivo a Roma 1677-1712) a UGUCCIONI 2001.

¹⁷³ Cit. in FREDDOLINI 2013, p. 38. Come ha già avuto modo di osservare Freddolini (*ibid.*), la mancata commissione Colonna testimonia comunque di una prima occasione di contatto tra Ricci e Baratta, e dalla lettera citata, in cui Baratta precisa che Ricci "haverebbe à Caro" un suo coinvolgimento, si percepisce già un certo livello di stima tra i due, stima che si concretizzerà in fattiva collaborazione a Firenze, in palazzo Marucelli (si veda in proposito cap. II.2).

¹⁷⁴ Il modello esemplare di questa fusione delle arti, che compartecipano nella realizzazione di un'esperienza di *Gesamtkunstwerk*, non può che essere il noto concetto del "bel composto" berniniano, nella definizione coniata da BALDINUCCI (1682, p. 67; sul tema cfr. almeno LAVIN 1980; CARERI 1991; DOMBROWSKI 2007). Varrà la pena segnalare che a Roma Ricci medita sicuramente sull'*Estasi di santa Teresa* del Bernini (Santa Maria della Vittoria, cappella Cornaro), di cui terrà memoria molto più tardi nella propria elaborazione pittorica del tema, la pala per la chiesa degli Scalzi a Vicenza del 1727 circa (cfr. SCARPA 2006, pp. 336-337, n° 545). Inoltre, più concretamente, ricordiamo che Ricci ha già potuto sperimentare l'integrazione di pittura e quadratura durante gli anni emiliani, frequentando e collaborando con Ferdinando Bibiena a San Secondo. Negli anni a venire, lo vedremo nuovamente coinvolto in imprese a più mani, specialmente accanto a stuccatori, a Venezia (casino Zane), Belluno (studiolo Fulcis) e Firenze (Palazzo Marucelli).

¹⁷⁵ Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno e grigio, pietra nera; 250x200 mm; inv. SR33. Aldo Rizzi, in cat. mostra UDINE 1975, p. 65, n° 21; Annalisa Perissa Torrini, in cat. mostra VENEZIA 1999, pp. 212-213, n° 82;

pezzo d'arredo che, a ben vedere, nella concezione del tema marino, dei cavalli e del vaporoso baldacchino sembra ispirarsi al progetto del letto che lo Schor aveva ideato per Onofrio Colonna nel 1663, da porsi proprio nella Sala del Trono¹⁷⁶ [figg. 74-75]. Senza volere necessariamente collocare la pagina di Ricci nel periodo romano – e in effetti lo stile è un poco più tardo, attorno al 1705 –, ci sembra possibile far risalire l'interesse dell'artista per la progettazione di sculture e arredi all'esperienza *totale* di palazzo Colonna¹⁷⁷. Di certo, in questi anni precoci non possiamo ancora parlare di bottega, ma sono queste le prime occasioni in cui Ricci sperimenta le sue capacità di “regia” di un gruppo di artisti al suo servizio, probabilmente seguendo il modello del Bibiena con cui aveva lavorato a San Secondo, ma con risultati ancora altalenanti e, come vedremo, non abbastanza coerenti agli occhi del committente.

Non sappiamo in che modo Ricci fosse stato reclutato dal figlio e successore di Onofrio, Filippo II Colonna, per assumere questo incarico; ma evidentemente il pittore, che già nei suoi primi disegni e dipinti si era mostrato così affine al “Fa Presto”, e che viveva a palazzo Farnese raccomandato dal Duca di Parma, fu ritenuto un adeguato successore dell'artista napoletano. Tuttavia il conestabile Colonna, a quanto pare insoddisfatto del risultato, poco tempo dopo fece distruggere l'impresa “a due mani” Giordano–Ricci, come pure la modanatura stuccata, per lasciare il posto all'affresco di Giuseppe Bartolomeo Chiari che ancora oggi si trova sul soffitto della sala (eseguito tra il 1698 e il 1700). Del frammento giordanesco, e delle integrazioni di Ricci, non ci resta dunque alcuna documentazione visiva. Nessun disegno, nessuna copia, nessun bozzetto¹⁷⁸. Non siamo perciò nella misura di giudicare se, davvero, Ricci non fosse stato all'altezza del compito, o se invece furono altre ragioni a spingere il Colonna a far smantellare l'affresco. Fatto è che proprio a Roma, nel 1692, Sebastiano Ricci ebbe la possibilità di dipingere in strettissima continuità con un'invenzione del suo ammirato modello, dando vita alla prima documentata occasione di contatto diretto con una grande composizione di storia del Giordano,

Annalisa Perissa Torrini, in cat. mostra BELLUNO 2009, pp. 193, 333-334, n° 50; PERISSA TORRINI 2012, pp. 346-347.

¹⁷⁶ Cfr. STRUNCK 2007^B, p. 92. Già COLLE (2009, p. 96) riconosceva nello *Studio di letto* un'«eco di quanto si andava facendo a Roma», paragonandolo al progetto di Schor noto dall'incisione di Pietro Santi Bartoli. Molto suggestivo l'accostamento proposto da FAVILLA – RUGOLO (2009^B, p. 24), che immaginano un possibile nesso tra il disegno di Ricci e il «letto d'intaglio» eseguito nel 1698 per il palazzetto di Marino Zane, dove Sebastiano licenzia nello stesso anno una serie di affreschi (per i quali si veda *infra*).

¹⁷⁷ Come osserva Mauro LUCCO (1989, pp. 85-86, n° 79) un utile termine *ante-quem* è fornito da una copia in controparte di questo disegno, di altra mano e molto corsiva, conservata a Belluno, Museo Civico, che in basso a destra reca l'annotazione «Ricci Venezia 1709». Lo stesso ne ipotizza un'attribuzione al bellunese Antonio de' Bittio (1722-1797). In tal caso, però, la data apposta sul foglio non sarebbe contestuale alla sua realizzazione.

¹⁷⁸ Nella collezione Colonna è tuttavia ancora presente un dipinto ad olio che già nell'inventario del 1714 era assegnato alla scuola del Giordano, e che illustra una *Allegoria di Fortezza, Fama, Gloria e Magnanimità*. Secondo STRUCK (2007^A, pp. 299-300, ripr.; 2007^B, p. 101, nota 93), potrebbe trattarsi di un modello in grande per il soffitto della Sala del Trono dove, effettivamente, in un angolo dell'affresco di Giuseppe Chiari, si ritrova la stessa allegoria della *Fortitudo* con la colonna e il leone.

ben in anticipo rispetto al trasferimento a Firenze e alla contemplazione degli affreschi Medici-Riccardi, che avverrà non prima dell'estate del 1704, se non anche più tardi. Ignorando a quanto pare l'intervento di Giordano a palazzo Colonna, ancora nel 2009 Spinosa si chiedeva se nella *Allegoria della battaglia di Lepanto*, «per le illusivo soluzioni qui adottate, che suggeriscono una continuità circolare e interminabile di spazi infiniti», Ricci non avesse potuto avere una «prima e diretta conoscenza [...] degli affreschi in Palazzo Medici Riccardi», giungendo a ipotizzare un passaggio del pittore a Firenze lungo l'itinerario di andata da Parma a Roma nel 1691¹⁷⁹. Abbiamo altresì dimostrato che la conoscenza dei cieli del “Fa Presto” da parte del bellunese, così evidente non solo nella concezione generale, ma anche nelle fisionomie e nelle scelte cromatiche, avvenne invece proprio all'interno dello stesso palazzo Colonna, grazie all'iniziativa promossa e poi cassata dal conestabile Filippo.

Infine, vorremmo anche segnalare all'attenzione degli studi un dipinto tuttora nella quadreria di Filippo II Colonna, ancora inedito, e che va sicuramente riferito a Sebastiano Ricci. Si tratta di una splendida tela con *Ercole, Dejanira e il centauro Nesso*, tema mitologico che il pittore replicherà in numerose varianti nel corso della sua carriera¹⁸⁰ [fig. 61]. Qui, il pittore ha scelto il momento della quiete dopo lo scontro irruento con il centauro: è l'imbrunire, il pericolo è passato, ed Ercole vittorioso può riunirsi alla moglie, mentre il sole è calato in un suggestivo tramonto, preludio di tanti cieli rosati che faranno da sfondo a molte tele riccesche. Il dipinto è attualmente conservato nei depositi della Galleria Colonna con un'attribuzione al Nostro, e nonostante ciò non compare in nessuna delle monografie dedicate al pittore, né tantomeno in studi più recenti sulla sua produzione giovanile. Riteniamo comunque di potervi riconoscere il quadro elencato nell'inventario della collezione di Filippo II del 1714, dove era ricordato un «Ercole con Jone con suo paese» di Sebastiano Ricci¹⁸¹, sebbene l'identificazione del soggetto sia imprecisa. Le solide figure di Ercole e Nesso, dai torsi muscolosi, richiamano alla mente esempi carracceschi che, come sappiamo, Sebastiano aveva ampiamente interiorizzato, e tuttavia negli impasti cromatici e nelle tinte calde e sensuali c'è una morbidezza che richiama anche al Giordano, altro pilastro della formazione riccesca.

Come suggerisce Stefani, il rapporto di Ricci con Filippo Colonna fu forse avvantaggiato dagli interessi teatrali di quest'ultimo che, sulle orme del padre Onofrio, nell'ultimo decennio del secolo continuò a promuovere spettacoli privati nel teatro allestito nel proprio palazzo, come

¹⁷⁹ SPINOSA 2012, pp. 175-176 (ma atti di convegno del 2009).

¹⁸⁰ Il dipinto misura 166 x 288 cm. Si ringrazia Patrizia Piergiovanni, Direttrice della Galleria Colonna, per la cortese disponibilità e per aver autorizzato la pubblicazione della riproduzione del dipinto in questo scritto.

¹⁸¹ SAFARIK 1996, pp. 339, 744, 789.

pure sulle scene pubbliche: non è un caso che, proprio negli anni in cui il pittore fu stipendiato dal Colonna, nella dimora ai Santi Apostoli vennero messe in scena due serenate, su libretto di Silvio Stampiglia, amico di Ricci, e musiche di Giovanni Bononcini¹⁸². Ma il conestabile Colonna non era l'unico raffinato committente romano del bellunese. Il Nostro si era infatti avvicinato anche al ben noto cardinale veneziano Pietro Ottoboni (1667-1740), vicecancelliere apostolico e nipote di papa Alessandro VIII (pontificato dal 1689 al 1691). Non solo squisito collezionista e promotore delle arti a cavallo tra i due secoli, egli era anche altrettanto coinvolto nella scena teatrale della città. Fu librettista, compositore, e favorì la messa in scena di spettacoli sia nel teatro del palazzo della Cancelleria, sia come patrocinatore dei teatri Tordinona prima e Capranica poi¹⁸³. È risaputo che proprio all'Ottoboni Ricci dedicherà il libretto dell'*Orfeo*, una delle due opere andate in scena nel carnevale del 1694 al teatro Pace, sul quale il cardinale aveva posto la sua tutela¹⁸⁴. È chiaro che i due dovevano avere un rapporto ben consolidato, del quale scriveva già Haskell quando sosteneva, senza fornire alcuna documentazione, che Sebastiano avrebbe lavorato per l'Ottoboni, forse favorito dalle comuni origini venete; a sugello di questa notizia, lo storico ricordava che nella collezione del violinista Arcangelo Corelli, amico del cardinale e suo protetto dal 1690 alla morte nel 1713, era presente una *Europa* di Ricci, che secondo Moretti potrebbe identificarsi con una raffinata tela ora a Londra in collezione privata, effettivamente databile attorno al 1695¹⁸⁵. La si confronti infatti con l'inedito *Ercole e Dejanira* presentato poc'anzi, e si noti, per inciso, la corrispondenza palmare tra il putto con vaso di fiori e il cupido alle spalle dell'eroe nel dipinto Colonna, motivo che sarà particolarmente caro al pittore: egli infatti lo reimpiega anche in un'altra tela inedita con *Aurora e Titone*, conservata al Museo Nacional de Bellas Artes di Buenos Aires, dove l'angioletto è identico, seppur in controparte [figg. 63-66]. Il dipinto argentino non ha ancora trovato spazio nella letteratura

¹⁸² Lo stesso duo Stampiglia-Bononcini fu responsabile delle produzioni della stagione 1692 al teatro Tordinona, che da poco era passato proprio sotto la "direzione" di Filippo Colonna. SCARPA 2006, pp. 23-24; STEFANI 2015, pp. 59, 70.

¹⁸³ È ovviamente ricchissima la bibliografia sul cardinale Ottoboni. Di particolare interesse per i nostri studi sono: HASKELL 1980, pp. 164-165; MATTI 1995; i numerosi contributi di Olszewski, tra i quali OLSZEWSKI 2002; OLSZEWSKI 2004^A (soprattutto pp. 31-93); OLSZEWSKI 2004^B; le aggiornate considerazioni di STEFANI 2015, pp. 59-61, 69-76 (con bibliografia specifica sugli aspetti musicali).

¹⁸⁴ Cfr. per prima BARIGOZZI BRINI 1969, p. 125; da ultimo STEFANI 2015, pp. 62-63, e 217, n° 3. L'altra opera messa in scena quell'anno, il *Roderico*, contiene invece una dedica a Flaminia Pamphili Pallavicini, sorella del cardinale Benedetto, nonché moglie del principe Niccolò Francesco Pallavicini, altro collezionista di spicco nella Roma a cavallo tra i due secoli. Su quest'ultimo e il suo mecenatismo, si vedano almeno RUDOLPH 1995 (che pubblica un inventario e diversi elenchi dei dipinti della collezione, in cui non compare alcuna opera di Ricci, sebbene talvolta i quadri siano elencati senza indicazione dell'autore); PIERGUIDI 2013; ZOLLE BETEGÓN 2015. Sulla Pallavicini e gli altri libretti a lei dedicati a Roma tra il 1667 e il 1694: FRANCHI 1988, pp. 403, 501, 521, 671.

¹⁸⁵ HASKELL 1980, p. 165 e nota 3: «He [Ricci] came to Roma at about the time that Ottoboni was attending power, and, being a Venetian, he naturally did some work for him and his friends». Per il dipinto (Londra, coll. Daniel Katz); MORETTI 2012, p. 119; già schedato in SCARPA 2006, pp. 211-212, n° 199, che però non considera il possibile collegamento con la tela Corelli.

riccesca, eppure è a nostro avviso un autentico Ricci “prima maniera”, nello stile e nell’atmosfera tipici di questi anni romani¹⁸⁶. Basterà solo osservare il volto dell’Aurora, preso in prestito dalla stessa modella del *Ratto di Europa* già Corelli, ma anche della *Carità* e dell’*Allegoria delle arti* in collezione privata, tutte ragionevolmente datate a questo stesso torno di anni, e poi riutilizzato anche nel quadrone con *Teodolinda che fonda la Basilica di Monza*¹⁸⁷ [figg. 67-73].

Ma tornando al cardinale veneziano, se Stefani lamentava la carenza di studi sul rapporto Ricci-Ottoboni, è bene mettere in luce che proprio nella sua collezione si trovavano almeno due dipinti di Sebastiano, che non troviamo segnalati né dalla Scarpa né dal puntiglioso Moretti. Si tratta di una «Tentazione del Demonio fatta a N.ro Sig.re nel Deserto» e di una «Resurrezione di Lazzaro», entrambi «original[i] di Sebastiano Ricci»¹⁸⁸. Sono tele dai temi inusuali, ma adeguati al collezionismo eterodosso di Ottoboni attorno agli anni '90. Il cardinale stava infatti orientando la propria raccolta di palazzo della Cancelleria in una direzione alternativa e complementare all’imperante classicismo marattesco, radunando anche pezzi veneziani del Cinquecento, nonché dipinti seicenteschi di Pietro della Vecchia o Sebastiano Mazzoni, e tele caravaggesche, di Gherardo delle Notti, del Ribera e del Trevisani prima maniera¹⁸⁹. Temi quali le Tentazioni di Cristo o la Resurrezione di Lazzaro si prestavano sicuramente a un trattamento in notturno, dall’atmosfera drammatica, che poteva soddisfare il gusto del cancelliere Ottoboni. Erano del resto soggetti molto cari all’artista, derivati sostanzialmente dai suoi rapporti con la pittura milanese, e specialmente del Magnasco, e che generalmente si fanno comparire nel suo catalogo proprio in questi anni. Non possiamo esserne certi, ma crediamo che queste due tele

¹⁸⁶ *Aurora e Titone*, olio su tela, 175 x 133 cm; inv. 2900. Si ringrazia per la disponibilità María Florencia Galesio, responsabile dell’Área de Investigación del Museo Nacional de Bellas Artes di Buenos Aires, la quale ha anche confermato che la tela è inedita. Lo stesso motivo del putto con cesto torna anche, una decina d’anni dopo, in un foglio con *Flora*, stilisticamente collocabile verso il 1710 (penna e inchiostro bruno, acquerello grigio bruno si tracce a pietra nera; 198 x 285 mm. Windsor, Royal Collection, inv. 7197. Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1957, p. 53, n° 274) [fig. 65].

¹⁸⁷ Per le tre tele si vedano, nell’ordine, SCARPA 2006, pp. 290, 316, 250-251, nn° 411, 492, 302. La tela con la *Carità* è recentemente passata alla Galleria Adolfo e Alessio Nobili, Milano.

¹⁸⁸ *Note de Quadri, et altri mobili Ritrovati nell’Eredità della ch. Mem. Del fù Card. P. Ottoboni*, 1743, cc. 203v, 206r (ASRm, R.C.A. 604). OLSZEWSKI 2004^B, pp. 58-59, 83, 91, nn° 146, 206. Del primo soggetto esistono nel catalogo di Ricci almeno cinque dipinti, dei quali non si conosce l’antica provenienza; è piuttosto difficile stabilire se uno di questi potesse appartenere all’Ottoboni, anche perché le dimensioni piuttosto ridotte riportate nell’inventario (tela da testa = c. 60 x 50 cm) non corrispondono ad alcuno degli esemplari noti, tutti più grandi. Non ci risulta invece alcuna tela che abbia per tema il miracolo di Cristo, e la dimensione di mezza testa (c. 30 x 25 cm) farebbe pensare a un piccolo bozzetto/ricordo; comunque una *Resurrezione di Lazzaro* è segnalata in una vendita del 1942 nel BÉNÉZIT (1999, XI, p. 650). Nella stessa occasione, OLSZEWSKI (2004^B, pp. 58, 410 nota 135) segnala a Salisburgo una tela di Ricci con la «*Glory of the Ottoboni House* (Frontispiece)», che non siamo stati in grado di rintracciare. Va comunque detto che lo stesso autore (*ibid.*, p. 410 nota 135) è scettico su un possibile *patronage* dell’Ottoboni in favore di Ricci, vista l’assenza di documentazione. Crediamo invece che la dedica dell’*Orfeo* e la presenza dei due dipinti siano segnali chiari di un rapporto tra i due.

¹⁸⁹ Si vedano la ricostruzione della collezione di OLSZEWSKI 2004^B e le considerazioni di MAFFEIS 2012, pp. 127-130.

siano entrate nella collezione di Ottoboni già mentre Ricci operava a Roma, visto che tra il 1694 e il 1695 sono ben documentati i suoi spostamenti a Milano, in una spola tra nord e sud che permise verosimilmente al pittore di avviare la decorazione di San Bernardino alle Ossa, e di consegnare alla famiglia Bonatti la pala dell'*Angelo Custode* nella chiesa di S. Maria del Carmine a Pavia¹⁹⁰. Inoltre, nel paragrafo precedente abbiamo appurato che Ricci aveva già avuto contatti lombardi durante il soggiorno forzato a Pavia del 1689 circa. In queste ripetute occasioni, il bellunese avrà potuto sicuramente attingere al repertorio tormentato di Magnasco, che si aggiunge alle innumerevoli altre fonti d'ispirazione della sua pittura in questi primi anni '90 del Seicento. Infine, a suggellare ulteriormente il rapporto con il cardinale, sarà di un qualche interesse ricordare fin d'ora che anche Gaspare Diziani, allievo e sodale di Ricci, sarà a Roma proprio al servizio dell'Ottoboni per realizzare apparati scenici¹⁹¹.

Dopo ripetuti passaggi tra Roma e Milano già dal 1693 (con tappe a Firenze, Bologna, Modena e Parma¹⁹²), Ricci si trasferirà nel capoluogo lombardo attorno al 1694-95 quando, morto il suo mecenate Ranuccio II (il 12 dicembre 1694), ed esaurito lo stipendio che gli permetteva di vivere agiatamente a palazzo Farnese, deciderà di lasciare la capitale pontificia, per non tornarvi mai più. Senza voler ripercorrere tutte le commissioni del periodo milanese, ricorderemo brevemente che, in questo biennio, Sebastiano lavora alacremente, concludendo gli affreschi nell'ossario di San Bernardino (benedetto il 27 dicembre 1695), ed eseguendone forse degli altri per il perduto palazzo Calderara, a cui accenna solo il Girardi¹⁹³. Inoltre, entra in contatto con il marchese Giorgio II Clerici, che forse gli aveva già procurato la commissione di San Bernardino, e che nella sua collezione possiede dieci dipinti originali del Ricci. Tra questi, ricordiamo i quattro bozzetti per i pennacchi dell'ossario milanese, ma anche una *Santa Maria*

¹⁹⁰ Sugli spostamenti da Roma a Milano, e viceversa, cfr. da ultimo MORETTI 2012, pp. 74-75. Per San Bernardino alle Ossa e la pala dell'*Angelo Custode*, vedi SCARPA 2006, pp. 237-238, 276-277, nn° 269-273, 374.

¹⁹¹ Per questo episodio, avvenuto forse proprio su sponsorizzazione di Ricci in virtù dell'antica conoscenza, cfr. ZUGNI TAURO 1971, p. 24; PAVANELLO 1981, pp. 129-130; MARTINI 1989, pp. 79-80.

¹⁹² Risale già al 1693 il coinvolgimento di Ricci per il quadrone con la *Regina Teodolinda che fonda la Basilica* destinato al duomo di Monza, e donato dal committente, conte Durini, il 22 giugno 1697 (cfr. RIDELLA 1976; SCARPA 2006, pp. 24-25, 250-251, n° 302; COPPA 2012, pp. 229-234). È inoltre nota la lettera di La Teulière, datata 15 giugno 1694, in cui l'autore informa Villacerf che Ricci è obbligato a «faire un voyage en Lombardie pour y finir une voûte d'église qu'il a commencé de peindre, étant pressé de son argent» (MONTAIGLON 1666-1804 [1887-1912], II, p. 42, lettera n° 506). PASCOLI (1730-1736, II, p. 380) scrive che «per Bologna, Modena, e Parma andò a Milano, dove determinato avea di stabilirsi». Sulla sosta a Bologna, effettivamente avvenuta, si ricorda che il verbale di una riunione della Confraternita di San Giovanni de' Fiorentini, datato 17 aprile 1695, conferma che il pittore, «capitato in questa nostra Città di pasaggio», trovò il quadro «del Altare del Oratorio [ovvero la perduta *Decollazione del Battista*] [...] in qualche parte smarrito dove subito ne mostra ansietà di perfezionarlo esibendosi con tutta brevità» (doc. reso noto e trascritto da NOVELLI 1978, pp. 348 e 351, nota 36). Nel dicembre 1695 Sebastiano è iscritto all'Accademia di San Luca di Milano come residente in «contrada della Spica», ma risulta «assente» (MORETTI 2012, p. 74; COPPA 2012, p. 229).

¹⁹³ GIRARDI 1749, p. 72 («il Marchese Calderara fra gli altri gli addossò l'incumbenza di dipignergli alcune Opere a fresco, le quali compiute che furono, dal sentimento e giudizio degl'Intendenti riportarono giustamente lode ed applauso»).

Egiziaca recentemente identificata con l'eccellente tela ora a Washington e il *Martirio di sant'Erasmo* ora a Brera, un tempo assegnato all'Abbiati e quindi al Lissandrino¹⁹⁴. Quest'ultimo, in particolare, è preparato da un disegno della Biblioteca Marucelliana, raro esemplare della maniera grafica di Sebastiano allo scadere del secolo¹⁹⁵ [figg. 76-77]. Si tratta di uno studio di composizione molto spontaneo e rapido, il cui carattere apparentemente estemporaneo non impedisce all'artista di fissare sulla carta tutti gli elementi che ritroviamo nella tela, fatta eccezione per dati accessori quali i puttini in alto e le vesti del santo in basso a sinistra. Registriamo altresì alcune varianti rispetto alla redazione finale, come la posizione del manigoldo che aziona l'argano – quasi di spalle nel disegno, ma frontale nel dipinto –, nonché un'indecisione nella posizione del braccio destro del santo, un particolare anatomico che dovette dare non pochi problemi al pittore, visto che anche sulla tela è ancora apprezzabile un vistoso pentimento proprio all'altezza delle mani. Stilisticamente, a nostro avviso il foglio combina alle «soluzioni formali che ricordano i disegni di Alessandro Magnasco», riconosciute da Chiarini, la vivacità graffiante della penna tipica del primo Giordano, in linea con quanto abbiamo osservato commentando gli altri rari esemplari grafici della prima maturità di Ricci.

¹⁹⁴ Sul rapporto tra Ricci e il Clerici, e sulle tele qui citate, si vedano almeno CAPRARA 1999, p. 150; SCARPA 2006, pp. 160, 175-176, 246-247, 341, nn° 50, 86, 289, 291, 553; e le recenti considerazioni di COPPA 2012, pp. 239-244. Nell'inventario del 4 novembre 1738 (doc. cit. in CAPRARA 1999, p. 150 e nota 2) figurano, oltre ai dipinti ricordati, una *Santa Maria Maddalena portata in cielo dagli angeli*, un tondo con lo *Sposalizio di santa Caterina* e un *Caino uccide Abele*. Caprara identifica solo l'*Assunzione della Maddalena* con la tela ora a Capodimonte, dato per noi inaccettabile visto che l'opera napoletana era nata come pala d'altare; in alternativa, potrebbe eventualmente trattarsi di un modelletto di ugual soggetto a Londra, coll. privata (per il quale si veda SCARPA 2006, p. 212, n° 200). Non ci risulta alcun dipinto o disegno con il *Matrimonio mistico di santa Caterina*. Una tela con l'*Uccisione di Abele*, in collezione privata a Zagabria, era stata pubblicata come Ricci da GAMULIN (1984, pp. 202-203), ma va sicuramente espunta dal catalogo del Bellunese (cfr. già LUCCHESI 2010, p. 225, nota 3). Un altro quadro con *Caino che colpisce Abele*, ignorato dalla Scarpa, è passato diverse volte sul mercato, venduto come opera di collaborazione Sebastiano-Marco Ricci (collezione privata, già Sotheby's, Milano, 20 novembre 2007, lotto n° 124). DE SARNO PRIGNANO (2001, p. 450) mantiene l'attribuzione delle figure a Ricci, mentre riconosce nel paesaggio la mano di Antonio Marini. MORETTI (2012, p. 126) ritiene invece che la parte figurale sia opera di Girolamo Brusaferrero, per certo «riccismo un po' greve» che invece, a nostro avviso, ben si confà al Sebastiano degli anni milanesi. Il saldo plasticismo di Caino con il bastone levato non è poi così lontano da quello dell'*Ercole, Nesso e Dejanira* di casa Pagani (per il quale si veda poco oltre). Tutto fa pensare che possa trattarsi della tela di collezione Clerici, se non fosse che la cronologia verosimilmente proposta dal De Sarno Prignano è quella del 1700-1701, momento in cui sia Ricci sia Marini si trovavano a Padova. Infine, non ci occuperemo, in questa occasione, dello spinoso tema del rapporto Ricci-Magnasco, che spesso si è ridotto a un'estenuante caccia all'autografia, in un continuo e talvolta sterile ping-pong attribuzionistico che nulla di nuovo ha aggiunto alle biografie dei due artisti. Ad ogni modo, sulle prime tappe del dibattito Ricci/Magnasco (e i relativi collaboratori Marco Ricci e Francesco Peruzzini), si vedano ARSLAN 1932 e POSPISIL 1944, che restituiscono a Ricci molti dipinti creduti del Magnasco, nonché la risposta stizzita di GEIGER (1949, pp. 48-50), che in blocco li riportò tutti al catalogo del pittore genovese. In anni più recenti, hanno affrontato il problema, prendendo le parti dell'uno o dell'altro artista: CHIARINI 1976^B; PILO 1976^B, pp. 42-47; MUTI – DE SARNO PRIGNANO 1994^A pp. 69-75; MARTINI 1994, e anche la SCARPA (2006, *passim*, nelle schede dedicate a dipinti vicini al Magnasco).

¹⁹⁵ *Martirio di sant'Erasmo* (recto) e *Studio di cartiglio* (verso); penna e inchiostro bruno, acquerellato, con tracce di pietra nera in alto a destra; 390 x 276 mm; inv. A116. CHIARINI 2017, p. 126, n° A116.

Ma una volta giunto a Milano, Sebastiano riallaccia anche i suoi rapporti con il marchese Cesare Pagani, già suo protettore a Pavia, eseguendo per lui una serie di almeno undici tele¹⁹⁶. Di esse, soltanto tre sono state identificate, ma sono sufficienti a illustrare l'ormai assodata capacità del pittore di attingere contemporaneamente a fonti disparate, impossessandosene e facendole proprie: se le *Tentazioni di sant'Antonio* in paese del Peruzzini sono di stringente aderenza magnaschesca, il rarissimo *Ritratto di Michelino Pagani in veste di schiavo turco* discende direttamente, per attitudine e colore, da Paolo Veronese, mentre l'*Ercole, Nesso e Dejanira* cita testualmente la posa dell'*Ercole e l'Idra* di Guido Reni, per il filtro di Luca Giordano¹⁹⁷ [figg. 78-80]. Quest'ultimo aveva infatti sfruttato la posizione dell'eroe reniano non solo nella *Fucina di Vulcano*, come ha osservato la Scarpa, ma anche nella tela degli anni '60 con *Ercole, Nesso e Dejanira* che, a ben vedere, potrebbe costituire la fonte più vicina e appetibile per la composizione di Sebastiano, il quale se ne discosta solo per l'orientamento dei corpi del centauro e della donna¹⁹⁸. Tra l'altro, il dipinto Pagani, ora in collezione privata americana, è preparato da un vigoroso disegno a gessetto nero, conservato all'Ermitage e pubblicato soltanto negli anni '60 da Salmina che, ignorando la tela di Ricci, lo accostava proprio a quelle di Luca Giordano a Bucarest e Budapest¹⁹⁹. Il foglio è noto sia al Daniels sia alla Scarpa, ma quest'ultima inspiegabilmente sconfessa la Salmina, ritenendo che i dipinti del "Fa Presto" «non mostrano legami così stretti con il disegno dell'Ermitage da dover pensare che Sebastiano ne avesse tratto ispirazione»; anzi, la storica sostiene che il giordanismo è per Ricci una «formula interiorizzata», parlando altrove addirittura di «telepatia» a distanza di decenni²⁰⁰. Riteniamo invece che disegno e tela siano vistosamente indebitati dall'invenzione di Luca Giordano, che Ricci doveva conoscere: lo prova non solo il pentimento in basso a destra sullo schizzo, dal quale si evince che il pittore in un primo tempo aveva disposto il corpo di Nesso nella stessa posizione del Napoletano, cambiando poi idea, probabilmente per rendere più compatta la composizione in funzione del formato verticale della tela; ma anche un secondo dipinto, più piccolo, al Museum of Fine Arts di Houston, per il quale la Scarpa individua quale «fonte iconografica evidentissima»

¹⁹⁶ Per i dipinti di Ricci negli inventari di casa Pagani, che si sembra utile ritrascrivere, cfr. in questo capitolo la nota 121 e APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. 2.

¹⁹⁷ Per una trattazione recente dei tre dipinti rimandiamo a SCARPA 2006, pp. 239-240, 346-347, nn° 275, 568; MORANDOTTI 2012, pp. 218-219. Si veda, per i confronti Reni-Giordano-Ricci, SCARPA 2012, pp. 160-161. Il ritratto del bambino turco, adottato dal marchese nel 1691, è stato esibito a Londra, Galleria Robilant&Voena (*Splendour and Magnificence: Art from the European Courts*, 1° dicembre 2017-9 febbraio 2018).

¹⁹⁸ Il dipinto è ora a Bucarest, Galleria Nazionale d'Arte. Oresre Ferrari, in FERRARI – SCAVIZZI 1992, I, p. 280, n° A187 (non ripr., ma si veda fig. 80). Lo stesso autore segnala una versione con aiuti della bottega a Budapest, Museo Nazionale.

¹⁹⁹ Pietra nera su carta gialla; 270 x 390 mm. San Pietroburgo, Ermitage, inv. 22070. SALMINA 1963, p. 182; Larissa Salmina, in cat. mostra VENEZIA 1964, pp. 36-37, n° 38.

²⁰⁰ SCARPA 2006 pp. 346-347, n° 568; SCARPA 2012, p. 162.

l'Ercole e l'Idra di Reni, dimenticando che questa teletta si mostra ancora più fedele a Giordano nel formato orizzontale e nella posa del centauro [figg. 81-82]²⁰¹. Per tecnica e *ductus*, il foglio di San Pietroburgo è assolutamente paragonabile a quello già commentato con *Enea e Anchise*, anche se ora il segno si fa un poco più frammentato, nell'abbondante ricorso a un fitto tratteggio parallelo per le ombreggiature. Inoltre, è vergato da due iscrizioni apposte da un anonimo collezionista che tuttavia gli studiosi mancano di motivare: al recto «salone Brentana», e al verso «Ercole che uccide Neso Centauro Opera di Sebastiano Rizi in Casa Brentana». Le due annotazioni, oltre a convalidare l'attribuzione di schizzo e dipinto corrispondente al Bellunese, non fanno altro che avallare la presenza della tela nella collezione milanese del Pagani; infatti, “casa Brentana” fa proprio riferimento alla denominazione assunta dal domicilio del marchese dopo la sua morte, quando fu ceduto dagli eredi al conte Giuseppe Brentani (palazzo Brentani, poi Greppi, in via Manzoni, è tuttora esistente benché molto rimaneggiato)²⁰². Infine, le iscrizioni attestano altresì che il dipinto dovette rimanere nel salone del palazzo anche una volta passato ai nuovi proprietari.

L'esperienza milanese si conclude sicuramente entro il 12 settembre 1696, quando Sebastiano e Maddalena Vandermeer convolano a nozze nella chiesa di San Giacomo dell'Orio, ma è verosimile che già durante il 1695 Ricci abbia fatto la spola tra la Lombardia e Venezia, dove pare avesse preso casa già nel marzo 1695, in contrada di San Geremia²⁰³; e in effetti, il 4 dicembre 1695, secondo i registri dell'Accademia di San Luca, il pittore risulta già assente da Milano, dove dimorava in contrada della Spica²⁰⁴. In questo momento, a Venezia, la concorrenza è alta: Gregorio Lazzarini, Antonio Bellucci, Antonio Molinari, Niccolò Bambini e pure Antonio Balestra (che rientra da Roma nel 1697), rappresentano per le istituzioni politiche e religiose e per l'aristocrazia cittadina il meglio della scena pittorica alla fine del secolo, e ottengono commissioni prestigiose, accolte con grande apprezzamento: dai teleri di San Pietro di Castello dedicati a san Lorenzo Giustiniani di Lazzarini e Bellucci (1691), all'arco trionfale nella Sala dello Scrutinio di Palazzo Ducale per celebrare Francesco Morosini dello stesso Lazzarini (1694); dagli affreschi di Palazzo Lin – già casa di Pietro Liberi – del trio Bellucci, Molinari, Lazzarini

²⁰¹ 90 x 112 cm. SCARPA 2006, p. 202, n° 170. Sul tema di *Ercole, Neso e Dejanira*, particolarmente caro al pittore, torneremo a discutere quando ci occuperemo del perduto soffitto con le *Storie di Ercole* a Londra, Portland House. (cfr. cap. II.4).

²⁰² Cfr. GEDDO 1995, pp. 131, 149 nota 57.

²⁰³ L'atto di matrimonio è stato pubblicato da MORETTI 1978, p. 100 e nota 24 (Archivio parrocchiale di S. Giacomo dell'Orio, *Matrimoni*, reg. 7, f. 120r). È sempre la perizia di MORETTI (2012, pp. 75-76) a portare alla luce una deposizione di Ricci (27 giugno 1697) attestante lo stato libero di Pietro Mangiaracina da Castelvetro, già suo servitore a Roma che, stando proprio alle parole del pittore, «è venuto a Venezia nel mese di marzo 1695, et ha dimorato in Venezia in casa mia sin al presente».

²⁰⁴ DE BORTOLI 1990, p. 279, nota 14; MORETTI 2012, pp. 74-75. Ricci compare nei registri nel 1695 (assente), nel 1698 (a Venezia), nel 1699 e 1700 (assente a Venezia).

(1692) ai teleri di palazzo Corner a San Giovanni Decollato, sempre dello stesso terzetto (eseguiti in momenti diversi negli anni '90), solo per citarne alcune. Ma «l'amor della patria, non mai estinto nel cuor di Sebastiano, la gratitudine di lui verso una Città, che ne' primi suoi istradamenti gli si era mostrata sì buona madre, l'occasione di poter farsi del merito e credito tra' suoi nazionali, ed anche la veduta di un onesto sicuro guadagno²⁰⁵» dovettero convincere Ricci ad affrontare il mercato lagunare, certo di godere di un *pedigree* di committenze pregresse di assoluto vantaggio rispetto ai suoi colleghi. E in effetti, in virtù di questi successi, Sebastiano riesce fin da subito a ritagliarsi un proprio spazio, producendo opere sacre e profane di altissima qualità.

Non abbiamo l'intenzione di essere esaustivi in questo contesto che, lo ricordiamo, non vuole essere un nuovo catalogo ragionato di tutta l'opera pittorica ricciosa, e dunque scorreremo rapidamente le numerose realizzazioni di questi anni, tra le quali si annoverano il perduto soffitto con l'*Ascensione* (giugno 1695-1696), noto tramite bozzetto e destinato alla chiesa omonima, dove nello stesso biennio furono commissionati dei teleri anche al Celesti, al Lazzarini e al Bellucci; le due tele dei Santi Cosma e Damiano con *Salomone parla al popolo* e il *Trasporto dell'Arca dell'Alleanza* (entro settembre 1697 la prima, agosto 1698 la seconda), parte di un progetto più ampio che vide impiegato nello stesso torno di anni anche il Molinari; e ancora il perduto *Martirio di san Basso* per la chiesa omonima (1697-98 c.) e la perduta *Visione di san Lorenzo Giustiniani* a Santa Croce (1700); e ancora la pala con *Papa Gregorio Magno che intercede per la cessazione della peste* e l'affresco nella cappella del SS. Sacramento in Santa Giustina a Padova (entrambi del 1700-1701); quindi il *San Domenico che brucia i libri degli eretici* nella chiesa del Corpus Domini, perduto ma documentato da un'incisione (1702 c.), che faceva *pendant* con il *Il miracolo di san Domenico che risana Napoleone Orsini caduto da cavallo* di Lazzarini (ora a Belluno, Duomo), fino ai teleri colti e raffinatissimi del soffitto di San Marziale (1699-*ante* 1702).

E tra le opere per i patrizi veneziani, e non solo, spesso parte di più vaste campagne decorative che coinvolsero anche i colleghi, andranno menzionate almeno il *Ratto delle Sabine* del salone di palazzo Barbaro (entro il febbraio 1699, come i cinque ovali da soffitto di Antonio Zanchi, mentre le tele alle pareti di Balestra e Piazzetta furono concluse solo dieci anni dopo; nel portego erano invece esposte quattro tele di Bambini e due di Segala, sempre databili entro il 1699), o ancora le sovrapporte con i fasti dei Corner nel palazzo di San Polo, impresa che vide anche la partecipazione di Lazzarini, Pellegrini, Molinari e Loth (1699-1700 c.); e pure l'*Aurora* e gli altri soffitti di Palazzo Pisani a Santo Stefano (1700-1705 c.?), le tele di Palazzo Mocenigo

²⁰⁵ GIRARDI 1749, p. 72.

(1700 c. o 1705), ora a Berlino, e quelle ora a Palazzo Querini a Santa Maria Formosa²⁰⁶ (1705 c.). Senza contare le altre numerosissime opere datate o riferibili a questo stesso torno di anni, e di cui talvolta non si conosce il contesto di committenza, come le tele con *Lucrezia, Muzio Scevola, Diogene e Alessandro* e *La lanterna di Diogene*, parte del cosiddetto “lascito Panizza”, un insieme di almeno nove tele a tema storico, di probabile committenza farnesiana, e la cui cronologia oscilla tra il 1695 e il 1705 c.. È proprio vero, come scrisse il Pascoli, che una volta giunto a Venezia Ricci vi rimase «circa tre anni senza mai restarvi ozioso²⁰⁷».

E a questo elenco si dovrà aggiungere anche la decorazione del *casino* di Mario Zane a San Stin (1697-98), dibattuta tra Bambini e Ricci, non inclusa nella monografia della Scarpa ma da assegnare certamente al Nostro, anche sulla base di una ricevuta di pagamento scoperta da Favilla e Rugolo²⁰⁸ [figg. 83-84]. Quest’ultima impresa, in particolare, segna un altro momento chiave in cui Ricci testa le sue capacità di attore in un’impresa a più voci: così come era già avvenuto a Roma a palazzo Colonna, e come si ripeterà più tardi a palazzo Fulcis (Belluno) e a palazzo Marucelli (Firenze), Sebastiano collabora ancora una volta con uno stuccatore e un quadraturista per creare un insieme uniforme ed estremamente raffinato, in cui dipinto, stucchi e cornici illusorie dialogano armonicamente. In questo caso lo scultore-decoratore ingaggiato da Zane è il ticinese Abbondio Stazio, qui al suo primo esordio sulla piazza veneziana e assistito da Andrea Pelli, mentre autore delle quadrature e delle vedute a *trompe-l’oeil* del vano scale è il bolognese Ferdinando Fochi. La loro partecipazione è chiaramente documentata dalle note d’archivio, che attestano pagamenti tra il marzo 1697 e il maggio 1698, nello stesso periodo in cui anche Ricci lavorò verosimilmente agli affreschi²⁰⁹. Purtroppo nessun disegno noto di Ricci

²⁰⁶ A proposito di queste tre tele da soffitto con *Allegorie del Giorno*, precisiamo che una recente ricostruzione di MORETTI (2012, pp. 84-85) ha dimostrato che furono realizzate non per i Querini, ma anch’esse per i Mocenigo, probabilmente in occasione delle nozze di Alvise IV con Pisana Corner (18 febbraio 1705). Si trovavano infatti nel soffitto della camera dell’alcova di palazzo Mocenigo a San Samuele, e giunsero ai Querini per via ereditaria solo nel 1762. Contatti con i Querini sono comunque attestati da un documento del 1702 recentemente pubblicato da TERRAROLI 2008, per il quale si veda poco oltre, nonché, molto più tardi, da una lettera datata 1731 inviata da tale Mattio Querini al nostro pittore (MORETTI 1978, pp. 118-119).

²⁰⁷ PASCOLI 1730-1736, II, p. 378.

²⁰⁸ La riscoperta del ciclo e l’attribuzione a Niccolò Bambini spettano a ROMANO 1982, ma rimane dubbioso RADASSAO 1998, pp. 190-191, n° 84A. Secondo AIKEMA (1997, pp. 97, 117 nota 53) gli affreschi, con *Ercole tra la Gloria e la Virtù* e *Il Tempo che rapisce la Verità* potrebbero essere stati realizzati in occasione delle nozze di Vettor Zane con Elena Michiel, nel 1697. La cronologia dell’intervento è esatta, ma FAVILLA e RUGOLO (2009^A, pp. 410-413) hanno rivisto il contesto della commissione sulla base di nuove evidenze documentarie, e pubblicato una nota di pagamento datata 31 maggio 1698, in cui tale «Giacomo dala Gana depentor» viene ricompensato per una doratura attorno alla cornice di mezzo «del quadro fato per mano del Rici» (*ibid.*, p. 410 e nota 33; ma si vedano anche FAVILLA – RUGOLO 2008; FAVILLA – RUGOLO 2009^B, pp. 19-24); questo documento non può che riferirsi all’affresco nel soffitto del salone con *Ercole*. Spetterebbero dunque a Ricci anche gli otto monocromi con *Divinità* (simboleggianti i quattro elementi) e i quattro fantasiosi gruppi di *Putti su conchiglie* che giocano con animali esotici, purtroppo molto compromessi da ridipinture risalenti a un vecchio restauro.

²⁰⁹ Cfr. FAVILLA – RUGOLO 2009^B, pp. 18-19. Sul tema della decorazione dei palazzi veneziani tra Sei e Settecento, che va di pari passo con il rinnovamento della loro struttura architettonica, si vedano almeno MARIUZ –

è direttamente riferibile alla decorazione di palazzo Zane, ma l'artista dovette sicuramente far ricorso a una pratica consolidata sin dagli anni emiliani, quella dei cartoni a ricalco, come comprovano le tracce di incisioni ben visibili sui profili delle figure nell'affresco con *Il Tempo e la Verità*²¹⁰ [figg. 85-86].

Come noto, in questo periodo così fitto di impegni, Ricci ottenne anche una seconda patente di familiarità da Francesco Farnese (11 marzo 1701), e pochi mesi dopo giunse a Vienna, incaricato dall'allora Re dei Romani Giuseppe d'Asburgo di decorare il soffitto della Sala degli Specchi – poi incorporato nel vano della *Blau Stiege* – con un affresco celebrativo delle *Virtù principesche*. Fino ad ora, nella letteratura ricca la partenza per Vienna era unanimemente fissata al 1702, sulla scorta di una nota di quell'anno nella *Cronaca* del monastero di Santa Giustina, in cui Ricci è detto «in Germania, colà chiamato dalla Maestà del Re dei Romani²¹¹». Tuttavia, più di recente Delorenzi ha pubblicato una notizia della *Pallade Veneta*, datata 17 giugno 1701, in cui si annuncia che «il famoso pittore Sebastiano Rizzi è partito per Viena ivi chiamato dal Re dei Romani²¹²». Questa indicazione impone di anticipare il viaggio a Vienna al giugno 1701, poco dopo la conclusione degli affreschi di Padova: di conseguenza, Ricci avrà eseguito il soffitto di Schönbrunn nel corso dell'estate-autunno, mentre all'inizio dell'anno successivo risale l'esecuzione della pala con l'*Ascensione* per la chiesa cattolica di Dresda, datata in basso a destra 1702 e unica altra opera del periodo viennese sinora identificata²¹³. Quale utile termine *ante quem* per il rientro in patria, non dobbiamo trascurare un altro prezioso documento, reso noto da Terraroli: si tratta di una ricevuta firmata da Ricci verosimilmente da Venezia, e datata 30 maggio 1702, con la quale il pittore attesta di aver ottenuto tramite Marco Querini la somma di 30 luigi d'oro, inviatigli dal bresciano Ippolito Fenaroli per pagamento di due tele da soffitto con l'*Allegoria della Fama che incorona la Nobiltà militare* e l'*Allegoria della Verità disvelata dal Tempo che*

PAVANELLO 1998 e la puntuale panoramica in FRANK 2002. Quest'ultima problematizza anche la questione della "regia" e della collaborazione programmatica di diverse maestranze, a cominciare dall'architetto, la cui prima manifestazione concreta si avrebbe a partire dalla decorazione del presbiterio del duomo di Udine (1708; coinvolti Domenico Rossi, Louis Dorigny e Abbondio Stazio). Nel caso del palazzetto Zane i documenti d'archivio comprovano comunque un intervento simultaneo di pittore, stuccatore e quadraturista, sebbene questo non sia sufficiente a dimostrare che vi fosse un coordinamento "a tavolino" tra i tre artisti.

²¹⁰ Sull'uso dei cartoni a ricalco negli affreschi del primo Ricci, specie a San Secondo, cfr. PESENTI 1995, pp. 243-244 (con buone illustrazioni dimostrative). Per la verità, nel caso di palazzetto Zane è più corretto parlare di mezzo fresco con finiture a secco (cfr. FAVILLA – RUGOLO 2008^B, p. 20 nota 62).

²¹¹ FLORES D'ARCAIS 1972, pp. 211, 214, 215 nota 2.

²¹² DELORENZI 2016^B, pp. 56, 66, n° PV 42.

²¹³ Per la pala di Dresda, ora alla Gemäldegalerie, vedi SCARPA 2006, pp. 178-179, n° 94. Sull'attività viennese del pittore, cfr. FLORES D'ARCAIS 2012, con aggiornata ricostruzione del contesto, e riferimenti agli altri artisti italiani attivi a Vienna negli stessi anni, come i pittori Antonio Bellucci e Andrea Pozzo, l'architetto Domenico Martinelli, lo scultore Giovanni Giuliani, lo stuccatore Santino Bussi, il musicista e maestro di cappella Antonio Draghi, e pure Francesco Galli Bibiena, vecchia conoscenza di Ricci dai tempi di Parma e Roma. Sulle esperienze viennesi dei Bibiena, con riflessioni sulle funzioni del disegno in bottega, cfr. i recenti FRANK 2012; FRANK 2014; e il più esteso FRANK 2016.

sconfigge la Menzogna e la Calunnia (tele tuttora nella sede originaria a palazzo Fenaroli, ora Bettoni-Cazzago, Brescia)²¹⁴ [figg. 87-88]. Ricci aveva dunque lasciato Vienna già prima del maggio 1702, e il suo soggiorno al di là delle Alpi dovette durare meno di un anno. E fu forse lungo il viaggio di ritorno dalla capitale imperiale che fece verosimilmente sosta nella natia Belluno, dove portò a termine la decorazione del camerino nel palazzo di Pietro Fulcis, avviata probabilmente qualche tempo prima, ma conclusasi verosimilmente in occasione della nomina del committente a cavaliere dell'Ordine di Malta, avvenuta nel 1702²¹⁵.

Questo lungo elenco, assolutamente incompleto, sarà comunque sufficiente a documentare l'impennata di incarichi ricevuti da Ricci negli anni a cavallo tra i due secoli. È evidente che il pittore, che a quel tempo per quanto sappiamo lavorava ancora in autonomia – il nipote Marco, suo primo collaboratore documentato dopo Barbieri, gli si affiancherà soltanto dopo il 1703-04 –, doveva sviluppare un metodo di lavoro efficace, in cui integrare disegni preparatori, bozzetti ed eventuali modelletti, per garantire risultati di alta qualità e non disattendere le aspettative della committenza, in un contesto altamente concorrenziale²¹⁶.

I.5. Organizzazione del lavoro e prassi operativa del primo Ricci. Copie, schizzi e bozzetti dal disegno al dipinto (1681-1700 c.).

I.5.1. Le copie

La riconsiderazione degli esordi di Ricci, e le riflessioni sulla pluralità di modelli con cui è entrato in contatto nei primi vent'anni di carriera, è anche l'occasione per spendere alcune parole più generali sulla modalità operativa del giovane pittore. È infatti già in queste prime commissioni che si possono individuare, talora in filigrana, talaltra in modo evidente, gli espedienti pratici, grafici e pittorici, ai quali Sebastiano ricorreva per organizzare il proprio lavoro, garantendo a un tempo originalità delle invenzioni e velocità nelle consegne.

²¹⁴ TERRAROLI 2008, pp. 173-174. Si noterà che temi e composizione delle tele non sono altro che una rielaborazione, più raffinata ed equilibrata, dei due affreschi del casino Zane, di poco precedenti; inoltre, la figura della Fama di Brescia è sovrapponibile, in controparte, a quella che Ricci aveva dipinto sempre pochi mesi prima a Schönbrunn [fig. 89].

²¹⁵ La decorazione del camerino comprende sette tele e quattro monocromi a olio su intonaco. In assenza di prove d'archivio, la loro datazione è, ad oggi, ancora oggetto di dibattito ma almeno per quelle del palazzo ruota attorno all'anno 1702, in cui il Fulcis fu nominato "cavaliere non professore" dell'Ordine di Malta (FLORES D'ARCAIS 1972; *Idem* 2005). Per un riassunto sulla questione, rimandiamo alle schede relative in SCARPA 2006 e a GALASSO 2010^A.

²¹⁶ Non abbiamo alcuna testimonianza di collaboratori o allievi di Ricci a questa data. Sappiamo però che Pietro Mangiaracina, che era stato suo servitore già a Roma, aveva seguito il pittore a Venezia, vivendo in casa sua dove era «al suo servizio» (vedi poco sopra, nota 203). Crediamo che si tratti di un semplice cameriere e tuttodfare, ma non possiamo escludere che abbia assistito Sebastiano in semplici mansioni di garzonato e di intrattenimento della bottega. Ad ogni modo, niente fa pensare che sia stato in qualche modo coinvolto nell'attività pittorica di Ricci.

Il primo elemento sul quale vogliamo concentrarci è l'esercizio della copia, che deriva sicuramente dalla primissima formazione veneziana, ma soprattutto dalla frequentazione della bottega di Cignani e della cerchia dei giovani di palazzo Fava. Abbiamo già dato dimostrazione del modo intelligente con il quale Ricci, fin dagli esordi, copiasse e reimpiègasse, con accorte varianti, intere composizioni o particolari da invenzioni di Luca Giordano, Cignani, Carracci, Reni. A questi esempi, ne vanno sicuramente aggiunti altri, talvolta già messi in luce dalla critica: pensiamo, ad esempio, a un dipinto giovanile come il *Compianto di Leandro*, che copia un'analogia invenzione di Domenico Fetti²¹⁷, o ancora l'*Udienza papale*, in cui la composizione deriva a tutta evidenza dal soffitto con *Ester incoronata da Assuero* di Paolo Veronese a San Sebastiano²¹⁸ [figg. 90-91], e pure la *Visione di san Bruno* recentemente riapparsa in un'asta americana, palesemente ispirata a nostro avviso a note tele di ugual soggetto di Pierfrancesco Mola²¹⁹ [figg. 93-94]. Tuttavia, è piuttosto difficile documentare in che modo il pittore registrasse questi prototipi, e abbiamo immaginato che, oltre a riferirsi alle incisioni, egli seguisse la prassi piuttosto consolidata di fissare in taccuini da disegno i suoi modelli, costruendo un utile repertorio visivo, del quale non abbiamo però alcuna testimonianza concreta.

²¹⁷ Sestri Levante, Fondazione Galleria Rizzi. MARINELLI 2012, pp. 60-61, avanza l'ipotesi condivisibile che Ricci abbia visto il dipinto di Fetti a Vienna, dove si trovava attorno al 1702.

²¹⁸ Per il dipinto di Ricci, già sul mercato antiquario (Christie's New York, 19 aprile 2007, lotto n° 99), cfr. DANIELS 1984, pp. 112-113, e SCARPA 2006, p. 257, n° 325, che non riconoscono il prototipo veronesiano. Un'osservazione in questo senso si trova nella scheda di catalogo dell'asta Christie's. Non è stata ancora chiarita la destinazione della tela, né tantomeno il soggetto. Secondo Daniels, illustrerebbe *Carlo Magno e il papa Leone III*, e si tratterebbe del dipinto realizzato per la Cappella dei Poveri di Palazzo del Laterano nel 1693 (rivedi nota 158). La Scarpa non si sbilancia, ma ne propone una datazione prossima ai *Fasti farnesiani*. In effetti, sebbene per dimensioni e formato la tela non si adatti ad alcuna cornice in stucco nel palazzo piacentino, nemmeno a quelle sul soffitto, è innegabile la sintonia con quei dipinti, specie per il ricorrere di alcuni dettagli fisiognomici identici. D'altra parte, se Mina Gregori (comunicazione orale, 1995) accostava lo spirito della tela al ciclo di affreschi con *Fasti medicei* di Baldassarre Franceschini (Firenze, cortile di Villa La Petraia, 1636-1646), commissionato da don Lorenzo de' Medici, e nel quale si esaltavano anche i rapporti dei Medici con la corte pontificia (cfr. ad es. la scena in cui *Clemente VII incorona Carlo V*), è pur vero che il papa effigiato nell'*Udienza* non può essere Paolo III, e più recentemente è stato identificato proprio con un Medici, Leone X. La tela è stata infatti proposta sul mercato come *Papa Leone X che benedice Giuliano de' Medici, duca di Nemours, e Lorenzo de' Medici, duca d'Urbino*, e se ne è immaginato quale possibile destinatario Ferdinando de' Medici, il che costituirebbe una precoce occasione di committenza medicea, ben prima del 1704 della *Crocifissione* di San Francesco de' Macci. Tuttavia, la corona in bella evidenza in primo piano pone un dubbio sull'identificazione del personaggio al cospetto del pontefice come duca di Nemours, e rimandiamo dell'idea che si tratti piuttosto di un sovrano, sebbene non siamo in grado di fornire una risposta convincente sulla sua identità.

²¹⁹ Per il dipinto, databile attorno al 1700 e realizzato in collaborazione con il nipote Marco Ricci per il paesaggio, cfr. SCARPA 2006, p. 360, n° P/66; asta Dallas (Texas), Heritage Auction Galleries, 20 novembre 2008, lotto n° 63005. Per Mola, si veda il celebre capolavoro del Getty, seguito da numerose varianti e repliche autografe, tra le quali quelle ora al Louvre e alla Galleria Doria Pamphilij (cfr. PETRUCCI 2012, pp. 366-371, nn° B97-B97c). È nota solo tramite fotografia un'altra versione simile del soggetto, pubblicata da Marinelli che lo identifica tuttavia con san Romualdo (MARINELLI 2009, p. 289) [fig. 92]. A giudicare dalla foto, si tratta comunque di una redazione di alta qualità, ma dalla composizione più semplificata, in cui il santo non è assorto nella mistica visione ma ingnocchiato a meditare sul crocifisso, e ripreso in modo più ravvicinato, accompagnato da un solo angelo, forse un po' sovradimensionato; sostanzialmente identico è invece lo sfondo. Sicché possiamo immaginare che le due tele siano state eseguite l'una di seguito all'altra, sempre con la collaborazione di Marco Ricci.

Negli album delle Gallerie dell'Accademia e di Windsor, già appartenuti ad Anton Maria Zanetti e al console Smith e assemblati poco dopo la morte del pittore, si conservano comunque alcuni rari esempi di fogli in cui Ricci copia pedissequamente dai grandi maestri del Cinquecento veneto, che possono testimoniare della consuetudine del pittore con questa prassi. Intendiamo illustrarli e commentarli brevemente poiché, in molti casi, la loro unica (e ultima) pubblicazione risale al catalogo dell'esposizione sui disegni di Ricci del 1975, e riteniamo che a distanza di oltre quarant'anni sia necessario riconsiderarli alla luce delle nuove conoscenze acquisite. Si tratta di fogli dalla difficile datazione, ritenuti generalmente giovanili, ma che a nostro avviso potrebbero risalire anche a tempi successivi. Infatti, sapendo che il pittore era stato fuori Venezia dal 1681 al 1695-96, e a meno di non considerare come giovanili delle prove realizzate attorno ai quarant'anni d'età, dobbiamo piuttosto collocare questi disegni nella prima maturità dell'artista. Così, la copia dalla *Ricompensa* di Paolo Veronese nella Sala del Collegio di Palazzo Ducale, che secondo Rizzi era una esercitazione precoce, «come attestano la staticità e la freddezza della resa», va postdatata su base stilistica almeno attorno al 1700, se non anche più tardi [figg. 95-96]²²⁰. Siamo infatti propensi a situarla verso il 1711, anno in cui il pittore riceve il pagamento per l'*Allegoria della Fama* nella Sala dello Scrutinio dello stesso Palazzo Ducale, che sottende sicuramente uno studio ravvicinato degli esempi del grande predecessore. O ancora, potrebbe farsi risalire ancor più verosimilmente al 1720-22, momento in cui Sebastiano è incaricato di ridipingere quattro piccoli affreschi monocromi del Caliari nella Sala dell'Anticollegio, in cui effettivamente sono illustrate allegorie femminili di chiara matrice veronesiana²²¹. Ad ogni modo, la copia da Veronese non ha, in questo caso, un valore prettamente formativo, di tipo didattico, ma diventa un consapevole momento di confronto con il modello, che può giustificare anche il *ductus* piuttosto trattenuto. Del resto, il pentimento/variante apportato alla testa della donna, che Sebastiano avvicina ai propri canoni estetici e fisiognomici, sottende anche una volontà di attualizzare il prototipo, facendolo proprio – e per inciso, questa testa è perfettamente sovrapponibile a quella della *Betsabea al bagno* nella tela neoveronesiana di Ricci a Berlino, Gemäldegalerie, giusta del 1720 c. [fig. 97]²²².

Non giovanili, ma databili al primo decennio del nuovo secolo, sono anche due fogli eseguiti sempre a penna e inchiostro bruno, dal tratto incisivo, nei quali Ricci copia figure di

²²⁰ Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno; 256 x 194 mm. Windsor, Royal Collection, inv. 7020. Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1957, p. 59, n° 331 (che la riteneva una prima idea per l'*Allegoria delle Arti e della Scienza* a Venezia, Biblioteca del Seminario Patriarcale); Aldo Rizzi, in cat. mostra UDINE 1975, p. 44, n° 2.

²²¹ Per l'*Allegoria della Fama* e i monocromi con *Allegorie* nella sala dell'Anticollegio cfr. MORETTI 1978, pp. 109-110, 114 (per l'esatta datazione); SCARPA 2006, p. 333-334, n° 540; MORETTI 2012, p. 89 (i monocromi sono ripr. solo in DANIELS 1976^B, p. 120, nn° 361-364).

²²² Per la tela cfr. SCARPA 2006, pp. 455-456, n° 36.

Santi in nicchie, derivate dal *Polittico di Lentiai* della bottega di Tiziano²²³ [figg. 100-101]. Un'opera, quest'ultima, periferica, poco nota o riprodotta, per la quale Ricci non poté certamente attingere a incisioni. Dovette invece vederla personalmente, e la prima occasione per tornare nei pressi di Belluno, lasciata da ragazzetto per muovere a Venezia, fu una sosta durante il viaggio di andata o ritorno da Vienna, tra il 1701 e il 1702. Stilisticamente, i disegni si apparentano con uno studio per la pala con *La Madonna col Bambino e i santi Pietro e Giovanni Battista*, destinata alla cappella Fulcis della chiesa di San Pietro a Belluno, la cui datazione oscilla tra il 1704 c. e il 1709²²⁴ [fig. 102]. Il riferimento a Tiziano è affatto interessante, e ne troveremo altri riscontri nel corso della nostra ricerca, specialmente in pittura. Un altro disegno a gessetto nero della collezione Gadola con *Ritratto di Tiziano a figura intera*, anche se un poco fiacco, è stato correttamente assegnato a Ricci, e può configurarsi come vero e proprio omaggio al conterraneo²²⁵, la cui carriera si era svolta lungo le stesse direttrici: quasi ripercorrendone le orme, anche il giovane Sebastiano ha lasciato Belluno per approdare a Venezia, carico di ambizioni e motivato a costruirsi una carriera (e una bottega) di successo, sfruttando ogni occasione di contatto con principi e signori, e arrivando a lavorare anche per l'Imperatore asburgico. Ma i disegni dell'Accademia comprovano anche la capacità di ricerca del Ricci che, forse prima di approntare la tela per il nobile bellunese Pietro Fulcis, pare volersi documentare su quanto ha a disposizione, copiando un esempio di pittura locale, prestigioso certo, ma piuttosto "superato" per il formato a polittico. E infatti, nel concepire la pala Fulcis, alla fine Sebastiano adotterà sì un modello del Tiziano, ma sceglierà l'impostazione unificata e asimmetrica dell'ancora valida *Pala Pesaro*, come hanno già rilevato tra gli altri Aldo Rizzi e Annalisa Scarpa.

²²³ *Santo vescovo in nicchia*, penna e inchiostro bruno, acquerello bruno; 180 x 115 mm. Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. SR 65a; *Santi Giovanni, Pietro e Paolo*, penna e inchiostro bruno, acquerello bruno; 280 x 195 mm. Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. SR 2. Aldo Rizzi, in cat. mostra UDINE 1975, pp. 46-47, nn° 4-5.

²²⁴ Il disegno: penna e inchiostro bruno; 270 x 130 mm. Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. SR 63. Aldo Rizzi, in cat. mostra UDINE 1975, pp. 48-49, n° 6; Aldo Rizzi, in cat. mostra PASSARIANO 1989, p. 98, n° 23A. Il dipinto, dalla cronologia incerta: SCARPA 2006, pp. 145-146, n° 14; MAZZA 2010.

²²⁵ Pietra nera; 230 x 135 mm. Michel Matile, in cat. mostra ZURIGO 2004, pp. 142-143, n° 65. Da confrontare con il foglio dell'Accademia all'inv. SR 38 con una *Figura di dignitario* a sanguigna, omaggio al Veronese delle *Cene*, dal segno «dievitante e sfumato». Aldo Rizzi, in cat. mostra UDINE 1975, p. 169, n° 109. Ne approfittiamo per ricordare che, in qualità di perito incaricato dai *Provveditori sopra i monasteri*, il 15 aprile 1731 Ricci stenderà una relazione sullo stato di conservazione della pala di Tiziano con l'*Uccisione di San Pietro Martire* (MORETTI 1978, pp. 117-118). Probabilmente nella stessa occasione Sebastiano ne avrà tratta la copia (individuata da MORETTI 2012, pp. 128-129), forse poi venduta al console Smith spacciandola per un originale di Tiziano, come già raccontava Bernardo Zilotti nelle *Osservazioni sopra la pittura* (ed. parziale in BORTOLUZZI 1994, pp. 67, 127). Su Ricci restauratore cfr. anche OLIVATO 1976; MORETTI 1978, p. 113; AIKEMA 2013. Quest'ultimo ha avanzato la proposta che, nella tela votiva con il *Doge Alvise Mocenigo davanti al Redentore* di Jacopo Tintoretto (Palazzo Ducale, Sala del Collegio), la figura di San Giovanni Battista sia stata restaurata, o meglio ricostruita, da Ricci. Si tratterebbe della prima prova concreta dell'opera di restauratore del pittore, peraltro giudicabile solo da una fotografia in bianco e nero, in quanto con l'ultimo restauro sono stati eliminati tutti i ritocchi posteriori, ripristinando lo stato originario della tela. La fotografia permette comunque di apprezzare una pennellata franta e vibrante e un trattamento anatomico compatibili con lo stile di Ricci.

A questo gruppo di disegni, databili ai primi del '700, appartiene anche un altro foglio delle Gallerie dell'Accademia con *Studi di teste*, nel quale il pittore si esercita in modo libero sulle fisionomie di un uomo, due donne e due zefiri, marcando in modo quasi caricaturale le loro espressioni²²⁶. In particolare, ci sembra che la testa di ragazzo sulla sinistra, con la bocca spalancata, si possa accostare ad alcuni volti di dipinti “ribereschi” di Luca Giordano, nei quali il Napoletano esacerbava la mimica facciale in senso volutamente drammatico. E la si confronti, ad esempio, con quella di uno dei soldati nella tela del “Fa Presto” con *Perseo sconfigge Fineo con la testa di Medusa*, di cui Ricci doveva certamente conoscere qualche derivazione, in quanto evidente prototipo ispirativo della propria versione del tema nella tela ora al Getty Museum, dipinta non a caso agli inizi del '700²²⁷. La donna più anziana, con la testa coperta da una cuffia, è del tipo che torna frequentemente in dipinti di Sebastiano dagli anni '90 sino alla maturità, come nell'*Abramo e i tre angeli* già a Saint-Etienne (1695 c.), nel *Giobbe schernito dalla moglie* del Museo Civico di Belluno (1690-1700 c.), o ancora nella *Pazienza di Giobbe* della collezione Mediolini Masotti (1725)²²⁸ [figg. 103-105].

Da Veronese è invece tratta la *Donna inginocchiata di spalle con in braccio un bambino* schizzata in un foglio degli Uffizi: qui Ricci copia un famoso dettaglio dalla tela con *I santi Marco e Marcellino condotti al martirio* in San Sebastiano [figg. 98-99]²²⁹. Lo fa con uno stile ancora più asciutto, e con un segno secco dal sapore incisivo, che si raddensa in fitti tratteggi paralleli. L'intenzione ci pare affatto diversa rispetto agli esempi precedenti, in quanto il pittore sembra concentrarsi sulla valenza costruttiva della linea, preparando accuratamente il disegno con uno schizzo a pietra nera, per restituire un'immagine solida e saldamente plastica. Rizzi esponeva dubitativamente questo foglio come primo numero del catalogo della mostra di Udine del 1975, organizzato secondo un criterio cronologico. Potrebbe effettivamente trattarsi di un disegno dalla funzione didattica, realizzato entro il 1681, ma siamo più propensi a considerarlo piuttosto una copia con funzione preparatoria: va infatti postdatato attorno al 1700, o più plausibilmente

²²⁶ Penna e inchiostro bruno, poco acquerello; 140 x 190 mm. Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. SR 78A. Aldo Rizzi, in cat. mostra UDINE 1975, p. 49, n° 7; riprodotto, ma non commentato, da Annalisa Perissa Torrini, in cat. mostra MILANO 2016^A, p. 327 (ripr. dopo il recente restauro).

²²⁷ Per la tela di Giordano, a Londra, National Gallery, FERRARI – SCAVIZZI 1992, I, pp. 296-297, n° A274; per quella di Ricci, SCARPA 2006, p. 233, n° 258, che riconosce la derivazione da Giordano.

²²⁸ Cfr. nell'ordine di citazione SCARPA 2006, pp. 294-295, 149, 271, nn° 426, 19, 362. Nel 2013, la tela con *Abramo e i tre angeli*, già a Saint-Etienne, Musée d'Art et d'Industrie, è stata restituita dallo Stato francese al legittimo proprietario, Tom Selldorff, erede di un collezionista ebreo al quale era stata trafugata dai nazisti. Per il *Giobbe schernito*, cfr. anche il recente volume a cura di Denis TON (2014^A), pubblicato in occasione del restauro del dipinto che fu realizzato a tempera su tela, un *unicum* nel catalogo di Ricci. Secondo MARTINI (1964, p. 29), faceva parte di un ciclo pittorico andato disperso, di cui lo storico aveva rintracciato una seconda tela, mai più identificata.

²²⁹ Penna e inchiostro bruno, tracce di matita nera, sanguigna e biacca su carta avana; 254 x 189 mm; iscrizione posteriore in alto a sinistra «Ricci». Firenze, Uffizi, inv. 20054F. MATTEOLI 1971, p. 234; Aldo Rizzi, in cat. mostra UDINE 1975, p. 42, n° 1; PILO 1976^A, p. 160.

verso il 1711, al momento degli interventi di Ricci nella chiesa di San Sebastiano per la ridipintura degli affreschi di Veronese nella cupola, momento al quale va fatta risalire anche la copia palmare che Ricci ha eseguito dal dipinto di Veronese con i *Santi Marco e Marcellino*²³⁰. In definitiva, sebbene tra i fogli propriamente giovanili finora noti non esista alcuna copia, è chiaro che Ricci doveva averne realizzate molte, e non smise di copiare né attorno ai quarant'anni d'età, né tantomeno nella piena maturità, a riprova di una curiosità endemica e mai sopita, su cui avremo modo di ritornare nel capitolo IV.

I.5.2. I disegni preparatori

Dopo aver tratto ispirazione dai più vari modelli, nella prima fase di elaborazione di un dipinto Sebastiano procedeva approntando degli schizzi d'insieme, in cui fissare a grandi linee le coordinate strutturali della composizione. Abbiamo già osservato che gli unici disegni databili con certezza entro il 1690 sono proprio tre studi compositivi, preparatori ad altrettanti dipinti (due tele farnesiane e la pala di San Daniele a Verona), e realizzati alla maniera di Luca Giordano, con un *ductus* guizzante della penna e macchiati liberamente all'acquerello. A questi, seguono negli anni successivi altri fogli "giordaneschi", dall'aspetto più rifinito, non esplicitamente propedeutici a dipinti noti, ma stilisticamente riferibili sempre a questo periodo: il già commentato *Giudizio di Salomone* di Lipsia, inedito, ma anche due esemplari poco studiati quali il *Suicidio di Seneca* al Getty, in cui Ricci si serve di schemi compositivi desunti dal "Fa Presto"²³¹, e lo splendido *Agar, Ismaele e l'angelo* di Washington²³² [figg. 106, 108].

²³⁰ Sugli affreschi (perduti) di Ricci a San Sebastiano, cfr. SCARPA 2006, pp. 267-268, 359, nn° 355, P/61; MORETTI 2012, pp. 90-91 (per la corretta datazione). La notizia dell'intervento riccesco è riportata nella *Pallade Veneta* della settimana 29 agosto-5 settembre 1711 in cui, non a caso, il Nostro pittore è definito «se non superiore, almen uguale» a Paolo Veronese (cfr. DELORENZI 2016, pp. 56, 75, n° PV 119). Per la copia dal *Martirio dei santi Marco e Marcellino* di Veronese, ora a Chatsworth, cfr. SCARPA 2006, pp. 173-174, n° 82.

²³¹ Al recto *Suicidio di Seneca*: penna e inchiostro bruno, acquerellato, su schizzo a pietra nera; iscrizione in alto a sinistra «Ba.ⁿ °\` E», in basso a destra «n° 61» e, in altra mano, «B. Rizzi». Al verso *Schizzo di figura maschile*: penna e inchiostro bruno; iscrizione in alto a sinistra «Rizi»; 179 x 175 mm. Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv. 92.GA.32. Cfr. Nicholas Turner, Carol Plazzotta in TURNER *et. al.* 1997, pp. 102-104, n° 40. Un dipinto di Ricci di ugual soggetto, ma con una composizione diversa entro ovale, è stato pubblicato da ZAMPETTI (1973, p. 37), quindi dal DANIELS (1976^A, p. 119, n° 430b), ma non è incluso nella monografia della Scarpa. È sicuramente autografo, come il suo *pendant* con *Diogene e Alessandro Magno*, e databile entro il 1705 [fig. 107]. Già a Trieste, coll. Tamaro, le due tele sono state recentemente concesse in comodato al Museo di Palazzo Fulcis, Belluno. Fonte d'ispirazione della prima è a tutta evidenza Luca Giordano, che del tema ha licenziato diverse versioni (vedi ad es. quelle di Aschaffenburg, Ponce, Stamford o Madrid in FERRARI – SCAVIZZI 1992, II, pp. 510, 630, 644, figg. 159-160, 407, 438).

²³² Penna e pennello con inchiostro bruno, acquerellato, su schizzo a pietra nera e tracce di sanguigna, su carta bruna; 156 x 251 mm; iscrizione in basso a destra «B. Rizzi». Washington, National Gallery of Art, inv. 1987.8.1. Potrebbe essere una prima idea per un dipinto poco noto di altissima qualità a Birmingham (Alabama), Museum of Art, databile agli anni '90, ma di formato verticale e molto più compresso (SCARPA 2006, pp. 159-160, n° 49) [fig. 110]. Il disegno è stato esposto alla mostra *La poesia della luce* (Venezia, Museo Correr, 2014/15), ma non è presente una scheda dedicata nel relativo cat. mostra VENEZIA 2014. Ci risulta dunque che sia ancora inedito.

V'è anche da notare che tre di questi fogli presentano un'annotazione «B. Rizzi», apposta contestualmente alla realizzazione dei disegni con lo stesso inchiostro, e in una grafia sempre identica, in cui non stenteremmo a vedere la firma stessa del pittore. È ipotizzabile che, una volta esaurita la loro possibile funzione preparatoria, il giovane Sebastiano avesse infatti inteso strategicamente questi disegni come piccole opere autonome, quasi dei “biglietti da visita” con i quali il pittore intendeva presentarsi al mercato, fornendo di sé la chiara immagine di degno interprete e rinnovatore dello spirito tutto “macchia e foco” di Luca Giordano²³³.

Più esplicitamente preparatori a tele degli anni '90 e dei primi tempi del secolo successivo sono invece il già citato *Martirio di sant'Erasmo* (1695 c.), ma anche il foglio con *Le Sabine che pongono fine alla guerra tra Sabini e Romani*²³⁴, preparatorio alla tela di palazzo Liechtenstein, e dal tratto irruento e frenetico, quasi incontrollabile (1700 c.). Un altro raro studio di composizione giovanile è un foglio della Biblioteca Marucelliana con *Bacco e Arianna*, pubblicato da Marco Chiarini, il quale però riteneva che il disegno non si potesse collegare ad alcun dipinto noto di Ricci²³⁵. Riteniamo invece si tratti di una prima idea per il gruppo centrale della tela del periodo romano con *Bacco e Arianna* al Museo Thyssen-Bornemisza²³⁶ [figg. 111-112]. Nel disegno, Sebastiano sta ancora sperimentando una prima versione dell'abbraccio tra i due amanti, con Bacco che avvolge il braccio attorno al ventre di Arianna, ma ha già fissato alcuni elementi che torneranno anche nel dipinto finito: la coppa nella mano della ragazza, che siede sensualmente con la gamba destra allungata in avanti, e la corona di stelle che viene calata dall'alto. Allo stesso progetto è a nostro avviso collegato anche un secondo studio, questa volta inedito, transitato di recente sul mercato antiquario come “Scuola veneta del XVIII secolo”²³⁷ [fig. 113]. Si tratta di una prima idea, una pagina che probabilmente risale a uno stadio iniziale di elaborazione, in cui la composizione, particolarmente felice, era ancora concepita in senso orizzontale, ma la posa

²³³ L'iscrizione è presente sui disegni di Lipsia, Los Angeles e Washington [fig. 109]. Indicativo della loro precoce destinazione collezionistica potrebbe essere il fatto che nessuno di questi fogli giovanili firmati proviene dai due album delle Gallerie dell'Accademia e di Windsor, dove invece sono raccolti soltanto disegni rimasti nella bottega del pittore, nessuno dei quali è firmato. La nostra è comunque una supposizione che si basa sull'osservazione della grafia e dell'inchiostro delle iscrizioni. Non possiamo comunque escludere che invece siano state apposte da un anonimo collezionista.

²³⁴ Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno; 195 x 275 mm. Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. SR 6A. Aldo Rizzi (in cat. mostra UDINE 1975, p. 164, n° 104), seguendo il Pilo, lo riteneva prima idea per la perduta *Strage degli Innocenti* della Scuola grande della Carità. È solo la Scarpa a ipotizzare che sia da connettere alla tela viennese, per cui vedi SCARPA 2006, pp. 339-340, n° 551.

²³⁵ Penna e inchiostro grigio, acquerello grigio, su schizzo a sanguigna; 319 x 211 mm. Firenze, Biblioteca Marucelliana, inv. A127. CHIARINI 2017, p. 128, n° A127.

²³⁶ SCARPA 2006, p. 236, n° 266. La storica, pur non mettendone in dubbio l'attribuzione, pone qualche riserva per la gamma cromatica argentea e alcune «sdolcinature» nei volti femminili. Va però detto che la tela ha subito un pesante restauro, e comunque i disegni che qui discutiamo ne confermano l'attribuzione al giovane Ricci. Il dipinto fa *pendant* con un *Nettuno e Anfirite*, ugualmente molto ridipinto.

²³⁷ Penna e inchiostro bruno, acquerello grigio su tracce a pietra nera; 200 x 280. Asta Cambi, Milano, 29 ottobre 2013, lotto n° 48.

del gruppo di Bacco e Arianna è identica a quella dell'esemplare Marucelli. Anche la mano è incontrovertibilmente la stessa di quel foglio: si osservi solo il modo di tracciare i contorni, con dei segni aperti e ripetuti, e l'uso di piccole virgole per la definizione della muscolatura, per esempio sulle spalle di Bacco, ma anche la resa abbreviata delle estremità. Non abbiamo dubbi nell'assegnare questo inedito disegno al giovane Sebastiano Ricci, in un tempo attorno al 1691-94 circa, e a ritenerlo preparatorio per la tela Thyssen²³⁸.

Questi studi di composizione d'insieme erano solitamente seguiti, o accompagnati, da altri studi particolareggiati di singole figure o dettagli, secondo una prassi di cui abbiamo le prime testimonianze già attorno agli anni '90. Ricorderemo nuovamente lo *Studio di trombettiere* di dubbia attribuzione, l'*Enea e Anchise* ispirato a Raffaello, l'*Ercole, Nesso e Dejanira* per casa Pagani; ma anche alcuni studi di *Fratelli in preghiera* databili tra gli anni '90 del '600 e i primi del secolo successivo, al tempo delle tele di derivazione magnaschesca²³⁹, nonché uno *Studio di testa* e uno *Studio di teschio* appartenuti al Mariette e ora al Louvre, che in altra occasione abbiamo connesso alle svariate tele di Sebastiano con *Tentazioni di sant'Antonio*, ma soprattutto a un altro foglio sempre al Louvre con *Estasi di san Francesco*, tradizionalmente attribuito a Magnasco, e che abbiamo già restituito al Ricci²⁴⁰. Per questa tipologia di disegni, Ricci predilige fin da subito i gessetti, ma stesi con un tratto spezzato e pittorico, che lascia penetrare la luce vivificando le anatomie. Sicché, a mo' di conclusione a queste prime riflessioni sui disegni del Bellunese, ci sembra di dover una volta per tutte correggere, o perlomeno mitigare, la consueta lettura del percorso grafico di Sebastiano, che lo vuole ancorato, nei suoi esordi, a una «scrittura conchiusa, lineare, di tipo toscano²⁴¹», al «modellato plastico della tradizione carraccesca» e al «tratteggio insistito e più secco [...] dei bolognesi²⁴²» che in realtà, nelle prime prove, affiorano semmai sulla tela, anziché sulla carta.

I.5.3. I bozzetti

Un altro strumento chiave per la preparazione dei dipinti, al quale Ricci fa ricorso sin dagli esordi, è il bozzetto a olio su tela. Su questo aspetto la letteratura ha già discusso molto, e al tema dei bozzetti del Bellunese è stata dedicata anche una recente esposizione, in cui si è messo

²³⁸ Non è invece di Ricci un disegno del Museo Correr (inv. 5431) con *Figura femminile con corona di stelle*, che RIGON (2012, pp. 149-150) ha voluto mettere in relazione al dipinto madrilenno. Il foglio non ha rapporti con la composizione di Sebastiano, né con il suo stile, e sembra piuttosto opera di Gaspare Diziani; come tale è infatti pubblicato da Attilia Dorigato in PIGNATTI 1981, pp. 32-33, n° 247.

²³⁹ Per questi ultimi, cfr. Aldo Rizzi, in cat. mostra UDINE 1975, pp. 53-55, nn° 10-11.

²⁴⁰ Per i tre disegni del Louvre, inv. 5332, 5332.bis e 1593, cfr. FORTI 2013, pp. 127-142 (ripr.).

²⁴¹ Aldo Rizzi, in cat. mostra UDINE 1975, p. 37.

²⁴² PIGNATTI 1965, p. 144.

a fuoco l'alto valore a essi assegnato soprattutto nella fase matura dal pittore che, sulla scia di una tendenza inaugurata dal «disegno colorito» di Rubens, li riteneva – anche un po' scialtramente – opere d'arte a tutti gli effetti, dunque commerciabili, e nelle quali comunque l'ingegno dell'artista traspariva in modo più limpido e autentico²⁴³. A questo proposito è necessario fare una precisazione: onde evitare confusione nell'uso dei termini *bozzetto*, *modello* o *ricordo*, usati anche dallo stesso Ricci, specificheremo di volta in volta la precisa funzione svolta dalla tela in esame, poiché è proprio la funzione a discriminare il *bozzetto* vero e proprio, inteso come ultima fase della preparazione di un dipinto, generalmente dopo gli schizzi su carta e prima della trasposizione sulla tela, dal *modello*, più accurato, prodotto per essere sottoposto all'approvazione del committente, e dal *ricordo*, realizzato a posteriori o per conservarlo in bottega, o per il mercato; inoltre, esistono ovviamente anche dipinti del tutto autonomi, che del bozzetto conservano solo il carattere formale di immediatezza della stesura pittorica, e prodotti intenzionalmente con fare abbozzato per assecondare il gusto di una particolare committenza²⁴⁴.

Tornando ai bozzetti di Ricci, ne esistono esempi per ciascuna di queste categorie, e il loro numero si moltiplica a dismisura nell'ultima fase d'attività dell'artista (e della sua bottega). Ma sembra che la critica abbia ancora una volta sorvolato, o perlomeno prestato poca attenzione, alle origini di questa pratica nella carriera di Sebastiano, che vanno fatte risalire a nostro avviso agli anni emiliani e romani. Se i primi bozzetti noti e commentati sinora sono infatti, in ordine cronologico, quelli per i pennacchi di San Bernardino alle Ossa (1693-95 c.) e per il soffitto con *l'Ascensione* per l'omonima chiesa veneziana (1695-96), pare invece che Ricci avesse appreso già a Bologna a servirsi di rapidi abbozzi per presentare le proprie composizioni alla committenza, come ad esempio era solito fare il Canuti: di recente, Moretti ha reso noto un raro esempio di bozzetto giovanile di Sebastiano, un piccolo modello a olio su carta intelata evidentemente propedeutico alla perduta tela di casa Ranuzzi con *Angelo Maria Ranuzzi riceve il cappello cardinalizio da Luigi XIV* (1687), che stilisticamente è molto vicino proprio a formule del

²⁴³ Specificatamente dedicati ai bozzetti di Ricci sono MARTINI 1976; cat. mostra VENEZIA 2010 (si veda in particolare il saggio di PAVANELLO 2010); CRAIEVICH 2012. Per i bozzetti di Rubens, si veda almeno HELD 1980; per la citazione, da una lettera di Rubens del 1614, cfr. SAUNDERS MAGURN 1955, p. 56. Per approfondimenti a più ampio raggio sul tema dei bozzetti a Venezia tra Sei e Settecento, che affronteremo nuovamente quando ci occuperemo della produzione più matura del nostro pittore, si rimanda ad es. a cat. mostra NEW YORK 1967; BAUER 1984; ZAVA BOCCAZZI 1984; cat. mostra FORT WORTH 1993 (specialmente i saggi di PIGNATTI 1993 e FERRARI 1993, comprensivi di riferimenti a Ricci); BAUER – BAUER 1999; cat. mostra VENEZIA 2010, pp. 116-135; cat. mostra AJACCIO 2018, pp. 210-229.

²⁴⁴ A proposito delle tipologie di bozzetto e delle diverse forme lessicali adottate nelle fonti e nella letteratura artistica, ci sembrano ancora utili la categorizzazione di Rudolf Wittkower, in cat. mostra NEW YORK 1967, pp. XX-XXIV, e le precisazioni di MARTINI 1976, p. 44 nota 1.

Canuti nei bozzetti per gli affreschi di Palazzo Pepoli²⁴⁵ [figg. 114-115]. D'accordo con la Scarpa, riteniamo degli anni bolognesi anche il già citato bozzetto con il *Miracolo di san Vincenzo Ferrer* della Fondazione Terruzzi, questa volta ad olio su tela, e prossimo alla *Natività di san Giovanni Battista*²⁴⁶ [fig. 116]. Nel tentativo di costituire un piccolo *corpus* di bozzetti giovanili, quale utile punto di partenza per l'eventuale riscoperta di altri dipinti o disegni, vorremmo aggiungere a questi esempi un terzo piccolo modelletto, esposto come Ricci nel 2008 ma non recepito nella successiva letteratura. Si tratta di un episodio storico che Ventura ha identificato come *Alessandro Farnese riceve l'atto di resa di una città*, immaginando un abbozzo per una composizione mai realizzata destinata al ciclo dei *Fasti farnesiani*²⁴⁷ [fig. 118]. L'ipotesi è molto suggestiva ma, riconosce lo storico, lo stemma retto dal putto in alto a destra è a tinte invertite rispetto a quello della casata Farnese (gigli argento su fondo azzurro anziché gigli azzurri su fondo oro). Non crediamo tuttavia che sia questo il cardine su cui impernare la riflessione attributiva e, dobbiamo ammetterlo, vi sono delle vistose incongruenze tra la fisionomia del cavaliere – che indossa una corona – e l'iconografia di Alessandro Farnese, alla quale gli artisti coinvolti nelle tele piacentine, Ricci compreso, rimasero sempre molto fedeli. D'altra parte, pensando alla funzione specifica di una teletta come questa, potremmo anche giustificare queste iniziali trascuratezze del pittore, e certe cadute qualitative (come il paggetto in basso a sinistra). Inoltre, avendo poc'anzi ricostruito la travagliata concezione dei *Fasti di Alessandro Farnese*, e sapendo della costante presenza di Ranuccio Farnese a supervisionarne l'esecuzione, non possiamo escludere che il bozzetto sia stato proposto al committente, e che questi lo abbia semplicemente scartato, o che sia preparatorio a una delle tele perdute di tale ciclo. Dal punto di vista stilistico stentiamo a leggere, come sosteneva Ventura, i «modi propri della pittura dei 'tenebrosi' veneziani, tipici dei primi anni di attività dell'artista» – che, lo abbiamo già detto, non hanno nulla di tenebroso –

²⁴⁵ Per il bozzetto di Ricci: già coll. Matzker, Colonia; quindi asta Sotheby's, Londra, 7 dicembre 1988, lotto n° 5; MORETTI 2012, p. 73. Per quelli di Canuti: STAGNI 1988, pp. 151-153, nn° 17-18; ma vedi anche i bozzetti a olio su carta intelata per il soffitto con *Apoteosi di Ercole* dello stesso Palazzo Pepoli, in STAGNI 1988, pp. 164-165, n° 27. Sul rapporto Ricci/Canuti si riveda anche, in questo capitolo, la nota 16. Non ci risulta invece alcun bozzetto a olio nel catalogo del Cignani, il maestro bolognese di Ricci, né tantomeno in quello di Cervelli, suo precettore veneziano. È evidente comunque che a Venezia il bozzetto aveva una lunga tradizione ed era praticato anche negli ultimi decenni del Seicento; pensiamo, tra gli altri, a un esempio ben noto come il modello di Antonio Zanchi per *La peste del 1630* della Scuola di San Rocco (Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1666). Per una ricca panoramica sul bozzetto a Venezia nel Seicento, si rimanda alla sezione dedicata e alle schede nel già citato recente cat. mostra AJACCIO 2018 (pp. 210-229).

²⁴⁶ Andrà detto che esiste un'altra piccola tela con lo stesso soggetto, pubblicata come Ricci dalla SCARPA (2006, p. 213, n° 205; 70 x 39,4 cm, coll. privata), ma dalla composizione più articolata, entro una forma centinata e davanti a un fondale architettonico di derivazione veronesiana. DANIELS (1976^B, p. 142, n° 622) la riteneva bozzetto per una pala non individuata di Gaspare Diziani. Non escludiamo invece la mano di un Ricci più maturo, memore dell'invenzione degli anni bolognesi. La pala, comunque, deve essere stata abbastanza nota se ne è stato tratto un altro ricordo, non centinato ma di buona qualità, passato all'asta come "cerchia di S. Ricci" a Monaco di Baviera, Hampel, 27 marzo 2014, lotto n° 30 (olio su tela, 69 x 41 cm, prov. dalla coll. Max Grundig) [fig. 117].

²⁴⁷ Leandro Ventura, in cat. mostra RIVAROLO MANTOVANO 2008, pp. 126-127, n° 36.

ma riconosciamo piuttosto una pennellata materica e una tavolozza calda e chiaroscurata, che ce lo fanno avvicinare semmai alle tele con *Storie di Paolo III*, di poco successive. Inoltre, rimanendo al dato compositivo, l'impaginazione della scena su due livelli, con salde figure in primo piano e un'apertura paesaggistica con vicende secondarie sullo sfondo, risponde perfettamente a quella di episodi farnesiani già commentati nei paragrafi precedenti. E ancora, la posa del vecchio inginocchiato, personificazione di una provincia vinta, ritorna più volte in altre tele del ciclo. Siamo dunque propensi ad assegnare dubitativamente la tela a un giovanissimo Ricci attorno al 1685, e a considerarla dunque tra i primi bozzetti noti del pittore.

Vorremmo poi segnalare all'attenzione degli studi un'altra teletta apparsa di recente sul mercato con proposta di attribuzione a Ricci. Il bozzetto rappresenta *Un uomo che rinuncia alle vesti terrene per abbracciare la vita religiosa e riceve la benedizione dal papa*, e nella scheda del catalogo d'asta è stata avanzata l'ipotesi che possa trattarsi proprio del cardinale Pietro Ottoboni, nominato nel 1689, che abbiamo dimostrato essere stato committente e protettore di Ricci a Roma²⁴⁸ [figg. 119-121]. Un'ipotesi intrigante, seguendo la quale, di conseguenza, il pontefice sullo sfondo dovrebbe essere Alessandro VIII; ma l'uomo inginocchiato al suo cospetto, anziché indossare l'abito purpureo da cardinale come ci attenderemmo, indossa una veste dorata, per cui la sua identificazione rimane dubbia. Purtroppo, anche la qualità generale del dipinto è piuttosto corsiva e stenteremmo a crederlo del Ricci. Ma dobbiamo tenere a mente che si tratta comunque di un bozzetto, per giunta piuttosto giovanile, e che stilisticamente e temporalmente si può avvicinare a quello poc'anzi commentato. Del resto, osservando la scena in secondo piano, sulla destra, potremo anche notare una certa affinità con la pittura liquida e balenante di luce di quelle figure di vescovi che il Bellunese aveva già dipinto poco tempo prima nella tela di Piacenza con *La convocazione del Concilio di Trento*, e che avevamo paragonato ad analoghe soluzioni lombarde di Magnasco e Abbiati [si riveda fig. 53]. Lungi dal volerne confermare ad ogni costo l'attribuzione, teniamo in considerazione questo dipinto quale possibile documentazione di un precoce ricorso al bozzetto nella carriera del Ricci.

Sicuramente autografo, e sempre risalente agli anni romani, è invece un abbozzo propedeutico alla pala con il *Transito di san Giuseppe a San Pantaleo* (1691 c.) passato all'asta presso Finarte nel 2007²⁴⁹. Se le differenze rispetto alla tela non fanno altro che confermare la sua funzione preparatoria della stessa – dove gli angeli divengono figure più marginali, per dare

²⁴⁸ Olio su tela, 96,5 x 90 cm. Asta DVC, Anversa, 23 settembre 2017, lotto n° 345. Sui cerimoniali pontifici al tempo dell'Ottoboni, a cominciare dalla sua promozione a cardinal nepote, cfr. il bel saggio di AGO 1997, in particolare pp. 235-237.

²⁴⁹ Per il dipinto: SCARPA 2006, p. 289, n° 408. Per il relativo bozzetto: Finarte, Milano, 16 maggio 2007, lotto n° 42. Cfr. anche MARINELLI 2009, p. 295, nota 10.

maggior risalto dimensionale a Cristo e alla Vergine – ciò che più ci interessa è il dato stilistico, di tutt’altro registro rispetto agli esempi precedenti, poiché la pennellata grassa, che stende il colore in ampie campiture, e le tinte calde e corrusche lo avvicinano molto alla tela bolognese con la *Nascita del Battista*, prima opera nota di Ricci (1683-84 c.) [figg. 127-128]. E si confrontino anche particolari affatto simili quali il profilo dell’angelo ai piedi del letto di san Giuseppe, che irrompe con la sua gota rossa dal margine della scena, come quello dell’ancella nella pala di San Giovanni dei Fiorentini; o anche il brano della brocca metallica dall’alto piede, che ricorre identica nelle mani di un’altra ancella e sul tavolino di fronte a Cristo – e che, per inciso, Ricci “ricicla” nuovamente nel *Sansone che porta il fave ai genitori* (1685-1692 c.)²⁵⁰ [fig. 130]. Più in generale, ci sembra che il carattere e la fattura di questo bozzetto rimandino più evidentemente, tanto quanto la pala bolognese, a esempi giordaneschi, che nella redazione finale lasciano invece il posto a una limpidezza di sapore classicista, più intonata al gusto romano di quegli anni di fine ‘600. Del resto, dalla lettura delle fonti abbiamo già ipotizzato che Ricci si fosse servito di un bozzetto anche durante la preparazione dell’affresco della galleria romana di Palazzo Colonna (1694), e l’accademico francese La Teulière aveva potuto vedere un «*esbauche*» del dipinto di Sebastiano per la cappella dei Poveri, a riprova del fatto che per il pittore si trattava di una prassi piuttosto praticata e consolidata fin dagli esordi²⁵¹.

A questi primi esempi, seguono in ordine temporale i tre “ricordi” già noti dei pennacchi con *Apoteosi di santi* di San Bernardino alle Ossa (1694-95 c.), che furono verosimilmente approntati dopo gli affreschi e destinati alla collezione del marchese Clerici²⁵²; le tre tele sono il primo esempio noto di ricordi autonomi nella produzione di Ricci, e testimoniano di una precoce sensibilità del pittore verso il potenziale “commerciale” di questa tipologia di dipinti in piccolo [fig. 129]. Vi sono poi alcune tele ben note. Il bozzetto ottagonale con l’*Ascensione di Cristo*, di collezione privata, è stato correttamente ricondotto da Marinelli al telero da soffitto

²⁵⁰ Londra, coll. Cohen (già Trafalgar Galleries). SCARPA 2006, p. 211, n° 198; MORO 2010, p. 17.

²⁵¹ La già citata lettera del La Teulière prosegue con questa osservazione: «*J’ay veu l’esbauche de ce tableau, qui est peint de fort bon goust et d’une belle disposition*» (MONTAIGLON 1666-1804 [1887-1912], I, p. 366).

²⁵² Alessandro Morandotti, in cat. mostra VENEZIA 2010, pp. 54-57, nn° 5-6 e, per ulteriore bibliografia e per la collezione Clerici, si riveda in questo capitolo la nota 194. Aggiungeremo soltanto che di recente MORETTI (2012, p. 75) ha messo in dubbio l’autografia di uno dei tre ricordi, quello della collezione Molinari Pradelli, ravvisandovi «una stesura liscia e leccata nelle figure e sbrigativa e piatta nel paesaggio» che lo distinguerebbe dai due *Santi* di Cleveland e del Castello Sforzesco; a nostro avviso tale disparità qualitativa non è poi così evidente e, a onor del vero, va detto che anche la tela americana presenta qualche passaggio meno brillante, per esempio nel puttino che regge la palma, ma ciò non inficia l’attribuzione del ricordo a Ricci. Infine, Nicholas Turner, nella sua recensione alla mostra di Udine del 1976, rendeva noto un disegno a sanguigna in collezione privata londinese che riteneva preparatorio al pennacchio di Cleveland, ma per errore redazionale la riproduzione del foglio, annunciata nel testo, non è presente. Da allora se ne sono perse completamente le tracce, e ogni nostro tentativo di ritrovare il prezioso disegno nei cataloghi d’asta o altre collezioni grafiche si è rivelata vana (TURNER 1976, p. 186).

per la chiesa dell'Ascensione di Venezia (1695-96)²⁵³; le figure degli apostoli possono essere paragonate, per fisionomia e fattura, a quelle dei personaggi che circondano l'Ottoboni (?) nella tela poc'anzi commentata, rafforzandone dunque la proposta attributiva [figg. 122-126]. Vi è poi il bozzetto di Treviso per l'*Esaltazione del principe virtuoso* a Schönbrunn (1702), vero capolavoro per freschezza pittorica e armonia cromatica, sicuramente preparatorio all'affresco viste le numerose varianti intercorse tra le due redazioni²⁵⁴.

Ma negli stessi anni a cavallo del 1700, Ricci ha prodotto anche altri abbozzi preparatori, meno considerati dalla critica o più problematici. Il primo che vogliamo segnalare è quello per la pala di Santa Giustina con *Papa Gregorio Magno che intercede presso la Vergine per la cessazione della peste* (esposta il 24 agosto 1700). È stato pubblicato dal Daniels e quindi dalla Scarpa, era un tempo a Würzburg in collezione Lubosch, ma è noto solo tramite una vecchia fotografia del Museo Civico di Padova²⁵⁵ [figg. 131-132]. È molto difficile giudicarne la qualità dall'immagine a disposizione, ma le significative modificazioni rispetto al dipinto finito, a cominciare dal formato non centinato, fanno pensare a un modelletto da sottoporre al committente, l'abate di Santa Giustina Giovanni Barpi, peraltro originario di Belluno. E dunque se nel bozzetto un uomo si turava il naso e la bocca per proteggersi dalle esalazioni pestilenziali dei cadaveri, nella pala questo *tópos* iconografico alla Poussin, forse giudicato troppo crudo, viene sostituito dal più rassicurante gesto del padre che accompagna il bambino in direzione del santo; quest'ultimo, nel bozzetto pare quasi sovrastato dalla figura di un soldato che incombe alle sue spalle, e che viene eliminato nella redazione finale; il pontefice diviene dunque assoluto protagonista, e si rivolge alla Vergine decentrata verso sinistra, a garanzia di un maggiore bilanciamento generale dei gruppi figurali, disposti su un più limpido asse diagonale, evidentemente ispirato alla pala veronesiana con il *Martirio di santa Giustina* presente nella stessa basilica. Sul versante stilistico, il poco che possiamo apprezzare dalla scadente riproduzione è una pennellata mossa e nervosa, e un gusto fortemente chiaroscurato che ci sembra comune denominatore di tutti i bozzetti finora presentati. Nonostante tutto, non siamo nella misura di convalidarne con certezza l'attribuzione, ed ogni nostro tentativo di rintracciare il dipinto in collezioni private, o sul mercato, è stato per

²⁵³ MARINELLI 2009, pp. 290-291; Sergio Marinelli, in cat. mostra VENEZIA 2010, pp. 58-59, n° 7.

²⁵⁴ Lino Moretti, in cat. mostra VENEZIA 2010, pp. 60-61, n° 8 (con bibliografia precedente).

²⁵⁵ Per il dipinto cfr. SCARPA 2006, pp. 261-262, n° 338. Stando al DANIELS (1976^A, pp. 84-85, n° 287), la pala era stata ordinata inizialmente a Cignani, che aveva preferito mandare avanti il Ricci; secondo ARSLAN (1936, p. 118) il dipinto di Ricci doveva addirittura sostituire quello di Cignani, ma in realtà dai documenti relativi alla commissione, conservati al Museo Civico di Padova e pubblicati dallo stesso Arslan e quindi in FLORES D'ARCAIS 1972, si apprende che il pittore bolognese aveva ricevuto soltanto «una buona capara» per la pala, che evidentemente non era riuscito a consegnare. Questa vicenda conferma il Cignani quale fedele protettore del Bellunese, e ripete in buona sostanza il copione di quindici anni prima per la commissione di San Daniele a Verona, di cui abbiamo già discusso. Sul bozzetto già Lubosch, ci risulta che gli unici commenti siano in DANIELS 1976^A, p. 155, n° 534; DANIELS 1976^B, p. 94, n° 92; SCARPA 2006, p. 344, n° 560.

ora infruttuoso. Ma intendiamo soffermarci un po' più a lungo su questo esempio, perché come vedremo apre a una serie di considerazioni sulla prassi di Sebastiano attorno al 1700, e non solo. Infatti, come spesso ci succede, a complicare ed arricchire il discorso interviene un disegno per nulla considerato negli studi ricceschi, pubblicato a suo tempo soltanto da Morassi e dalla De' Maffei e conservato a Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum²⁵⁶ [fig. 133]. Si tratta di un foglio a penna e acquerello bruno su schizzo a sanguigna, che sul recto riprende fedelmente la composizione riccesca della pala padovana; ma Morassi, che per primo lo rese noto, vi aveva riconosciuto la mano di Gian Antonio Guardi, ignorandone inizialmente il legame con la tela di Sebastiano. La De' Maffei, invece, sollevando giustamente il rapporto con l'opera di Santa Giustina, lo riferisce senza dubbi al Ricci, anche in virtù dell'analisi del verso, dove a sanguigna è schizzata a grandi linee la composizione della *Famiglia dei centauri*, tela di Ricci nota in almeno tre versioni, delle quali l'unica sicuramente autografa è quella di Palazzo Taverna (*post* 1717-18 c.)²⁵⁷. Infine, nel suo catalogo dei disegni guardeschi del 1975, Morassi ripubblica il disegno come opera di Antonio, confermando per il solo recto la derivazione da Ricci, e rimanendo invece più cauto sulla fonte del verso, del quale lamenta la scarsa leggibilità²⁵⁸ [figg. 136-139].

Ora, l'analisi del foglio ci pone una serie di problemi, di ordine formale, stilistico e cronologico. Lasciando per un attimo in sospeso la sua attribuzione, e osservandone meglio la composizione, noteremo che il disegno si attiene fedelmente all'invenzione di Sebastiano, fatti salvi due particolari: la sagoma non centinata e la presenza dell'alabardiere alle spalle di san Gregorio Magno. Ma a ben guardare, anche nella pala padovana, dietro il pontefice, si percepisce molto distintamente l'ombra del soldato, con la testa elmata che incombe sopra la mano del protagonista, e il profilo del braccio e dell'alabarda che scendono verso sinistra [figg. 134-135].

²⁵⁶ Recto: penna e inchiostro bruno, acquerellato, su schizzo a sanguigna, su carta bruna; in basso a destra, iscrizione «Sebastiano» (finora non rilevata); verso: sanguigna; 541 x 333 mm. Cambridge (Mass.), Harvard Art Museums/Fogg Museum, inv 1949.96. MORASSI 1953, p. 264 e fig. 13; DE' MAFFEI 1961. Anche DANIELS (1976^A, p. 155) e SCARPA (2006, p. 344) parlano di un foglio a Cambridge in rapporto con la tela, ma si basano su non meglio specificate indicazioni della Gabrielli, e ignorano il saggio della De Maffei (non presente nelle loro bibliografie). Non sappiamo dunque se si riferiscano effettivamente al disegno in esame, o piuttosto a un altro foglio, sempre nella stessa collezione, che riprende in controparte la tela di Ricci, e dunque è più immediatamente riferibile alla stessa (inv. 1965.119): si tratta di una controprova da un disegno di Fragonard che copia la pala di Sebastiano (l'originale di Fragonard, con altri centotrentotto, è a Pasadena, Norton Simon Foundation, inv. F.1970.03.092.D. Cfr. ROSENBERG 1986, p. 391, n° 232).

²⁵⁷ Per la tela di Palazzo Taverna, vedi SCARPA 2006, p. 292, n° 417. La stessa pubblica un'altra versione più semplificata, derivata dall'esemplare romano, che riferisce alla bottega (Udine, coll. privata; *ibid.*, p. 292 e fig. 537). Altre due tele sono di dubbia attribuzione: la prima, di formato verticale, già a Ginevra in coll. Durand, è ritenuta autografa da Anthony Blunt (in BLUNT – CROFT-MURRAY 1957, p. 53) e Fernanda DE' MAFFEI (1961, p. 29), mentre è assegnata alla bottega dal DANIELS (1976^B, p. 123, n° 382¹) [fig. 140]; la seconda è segnalata sempre da DANIELS (1976^B, p. 123, *sub* n° 382) in coll. privata italiana e da lui ritenuta copia antica parziale. Secondo la SCARPA (2006, p. 292), per noi troppo severa, queste due versioni che conosce solo da fotografie sarebbero entrambe copie ottocentesche.

²⁵⁸ MORASSI 1973-1975, III, pp. 84, 86, nn° 27, 38.

Un fatto, questo, che non ci risulta essere mai stato rilevato in letteratura, e che in qualche misura corrobora anche l'attribuzione del bozzetto di Würzburg, dove come abbiamo detto l'idea del soldato era già ben presente. E dunque, per ragioni di convenienza compositiva Ricci deve essere intervenuto a pittura ormai conclusa con una correzione dell'ultim'ora, eliminando l'ingombrante alabardiere e tamponandolo alla bell'e meglio con cielo turchino e dense nuvole bianche. Sappiamo del resto che il pittore rimase nella basilica per lavorare agli affreschi della cappella del SS. Sacramento, realizzati tra il 15 settembre 1700 e il 10 gennaio 1701. Avrà avuto tutto il tempo per meditare sulla pala appena ultimata, ravvedersi e apportare la necessaria correzione. Ma come dobbiamo posizionare in questa ricostruzione il disegno americano, che registra puntualmente il soldato poi scomparso dalla tela? È innegabile che il foglio derivi dal dipinto, e istintivamente potremmo pensare che si tratti di un disegno finito di Ricci realizzato dopo il bozzetto, e prima della pala. Ma dal punto di vista stilistico, non condivide nulla del modo grafico di Sebastiano, e men che meno di quello attorno al 1700, di cui abbiamo già fornito diversi esempi. Inoltre, lo schizzo al verso si riferisce chiaramente a un dipinto databile che ha quale sicuro termine *post quem* l'anno delle nozze del suo committente, Pietro Gabrielli, avvenute nel 1717. Non possiamo ovviamente escludere che Ricci abbia reimpiegato a distanza di diciassette anni lo stesso foglio, per schizzarvi le figure dei centauri, ma ci sembra che le argomentazioni di Morassi in favore di un'attribuzione del recto a Guardi siano ancora valide²⁵⁹, e più convincenti di quelle *pro* Ricci fornite dalla De' Maffei, che si basano sostanzialmente sulle – pur evidentissime – corrispondenze compositive del disegno con i dipinti del Bellunese.

Pensando alle cronologie, è impossibile che Guardi, nato nel 1699, abbia assistito alla esecuzione della pala di Sebastiano (datata con certezza all'estate del 1700); ma allora, come ha potuto conoscere il dettaglio del soldato, che nel dipinto è quasi scomparso ed è sfuggito anche all'occhio attento della critica moderna? Si profilano a questo punto due ipotesi: o il pentimento nella pala patavina risale ad anni successivi²⁶⁰, e Guardi ha avuto il tempo di recarsi a Padova e copiare il dipinto nella sua versione originaria, con il soldato; o invece lo stesso Antonio ha frequentato la bottega di Sebastiano, e in bottega ha visto e copiato un altro suo disegno o modelletto, a noi ignoto, in cui la composizione era identica a quella finale ma con la presenza

²⁵⁹ Ci sembra che nessun altro candidato sia possibile quale autore di questo disegno, e a suggello dell'attribuzione a un giovane Guardi, proponiamo di confrontarlo con fogli tipici, tutti caratterizzati dallo stesso tratto nervoso, fulmineo, zigzagante e come direbbe Morassi «elettrizzante». Per il recto, ad es.: la *Madonna con Bambino e santi* di coll. privata milanese o la *Santa Teresa che intercede per un frate presso la Vergine* del Pushkin, o il cosiddetto *Arbimede* a Colonia, copia da Tiepolo (nell'ordine MORASSI 1973-1975, III, pp. 81-82, 88, nn° 13, 17, 46). Per il verso: l'*Educazione della Vergine* di New York, copia da Tiepolo, o il *San Rocco visita gli appestati* a Varsavia (sempre nell'ordine *ibid.*, pp. 79, 83, nn° 1, 22).

²⁶⁰ Ma comunque prima del 1759-61, anni in cui Fragonard compie il suo tour italiano e copia il dipinto senza soldato, come si evince dai disegni già citati.

dell'alabardiere, che Ricci avrà eliminato soltanto in corso d'opera, direttamente sulla tela. E se così fosse, e l'ipotesi ci sembra plausibile²⁶¹, anche il verso del disegno sicuramente del Guardi, di cui è così tipico il *ductus* spezzato della sanguigna, documenterebbe non solo la sua presenza nell'*atelier* di Sebastiano, dopo il 1717, ma anche la pratica della copia da composizioni del maestro disponibili in bottega sia sotto forma di dipinti che di disegni. Sicché ne esce rafforzata e contestualizzata l'intuizione di Morassi, che a proposito della copia dalla pala patavina scriveva: «si può ipotizzare che Antonio, senza aver in animo di tradurre il disegno in pittura, volesse costituire un formulario iconografico di scene sacre ispirandosi a temi di pittori contemporanei o di altri artisti precedenti», in questo caso, aggiungiamo noi, entrando direttamente in contatto con il materiale di bottega. Sia come sia, il caso di Santa Giustina attesta dell'impegno con il quale il pittore si dedicava alla concezione delle sue composizioni grazie a disegni e bozzetti, e del livello di esigente perfezione al quale ambiva, che comportava talvolta correzioni *last-minute* a opera già conclusa²⁶².

L'ultimo episodio di cui vogliamo occuparci, più brevemente, è quello della pala con *San Domenico che brucia i libri degli eretici*, eseguita verso il 1702 per la chiesa distrutta del Corpus Domini, in pendant con una tela di Lazzarini; il dipinto di Ricci è perduto, ma noto grazie a una preziosa incisione in controparte uscita dalla stamperia di Joseph Wagner²⁶³. Ebbene, esiste un bozzetto sicuramente in rapporto con la stampa, e dunque con la tela [figg. 141-142]. Si trova al Museo Civico di Feltre, ma proviene dal Seminario Vescovile della stessa cittadina. Ritenuta autografa dal Daniels, questa teletta è stata riferita alla scuola di Diziani dalla Zugni Tauro, e non è citata dalla Scarpa²⁶⁴. Non riteniamo però convincenti le scarsissime argomentazioni in favore dell'attribuzione a Diziani, e anzi non troviamo motivi sufficienti per dubitare della paternità di Ricci. L'esecuzione e la gamma cromatica del bozzetto ci sembrano infatti paragonabili a quelli degli esempi già visti, e le varianti rispetto all'incisione (la posizione del

²⁶¹ Non è l'unico caso in cui Guardi copia opere del Ricci, ma quelli documentati riguardano perlopiù derivazioni da dipinti finiti. Un episodio simile a quello che stiamo delineando è invece ricordato da AIKEMA (1984, p. 89): commentando un altro interessante bozzetto di Sebastiano con *L'ingresso trionfale di Alessandro a Babilonia* (La Valletta), un poco più tardo di quelli ora in esame, fa sapere che ne esiste una copia di mano del Guardi, segnalatagli da Egidio Martini. Anche la teletta di Guardi con *Ester davanti ad Assuero* (Bologna, coll. privata) è una copia non già dal dipinto tardo di Ricci per i Savoia (ora al Quirinale), ma dal relativo bozzetto, un tempo nella collezione Zanetti (cfr. SCARPA 2006, pp. 680-681, figg. 696-699).

²⁶² Un episodio analogo si era già verificato nel caso della perduta pala bolognese con la *Decollazione di san Giovanni Battista*, eseguita nel 1682, ma ritoccata dal pittore in occasione di un successivo passaggio in città nel 1695. Si riveda in proposito, in questo capitolo, la nota 22.

²⁶³ Per la pala (e le altre due tele più tarde) del Corpus Domini, SCARPA 2006, pp. 357-358, n° P/54; NARDIN 2009, pp. 127-130 (un poco confuso nelle argomentazioni); MORETTI 2012, p. 87. Per l'incisione della bottega di Wagner: PAVANELLO 2012^B, p. 370, fig. 38.

²⁶⁴ DANIELS 1976^A, pp. 144-145, n° 505; ZUGNI-TAURO 1971, p. 104 e fig. 323b; MAZZORANA 2010, pp. 63-65. A Bergamo, Accademia Carrara, si trovano invece due copie grafiche tarde, di altra mano, delle sole figure di San Domenico e del soldato di spalle in primo piano (invv. 1616, 1620; RAGGHIANI 1963, p. 34, nn° 285, 286).

cane in primo piano e la diversa altezza delle architetture, che nella redazione finale vengono abbassate per favorire lo stagliarsi più netto del gesto di san Domenico su un fondale neutro), inducono a ipotizzare una funzione preparatoria.

Inoltre, aggiungiamo che questo bozzetto è stilisticamente prossimo a un'altra teletta del Ricci, pubblicata più di vent'anni fa ma da allora praticamente dimenticata. Si tratta di un bozzetto per il *Salomone che parla al popolo d'Israele* dei Santi Cosma e Damiano (ora a Thiene, Duomo), telero licenziato nel 1697 la cui esatta cronologia e committenza è stata accuratamente ricostruita da Lino Moretti e Benjamin Paul²⁶⁵ [figg. 144-146]. L'abbozzo preparatorio venne rintracciato da Ronen nei depositi del Tel Aviv Museum of Art, e analizzato con dovizia in un articolo del 1994 in cui l'autore metteva anche in luce le molte differenze compositive rispetto alla tela, dalle quali si può dedurre ancora una volta la ricerca condotta dal pittore, finalizzata a più corretti bilanciamenti spaziali, per rendere il dipinto un'efficace macchina narrativa²⁶⁶. Inspiegabilmente, il bozzetto non è incluso nella monografia della Scarpa, eppure è sicuramente autografo, e di una qualità eccellente: la sua pennellata materica e manifesta, stesa su una preparazione bruna, si accende in caldi bagliori nel cielo rosato del tramonto, nella veste dorata dell'uomo in primo piano e nei tocchi di rosso che punteggiano tutta la tela; nei fondali, le forme si sciolgono in figure più diafane e fantasmagoriche, memori a tutta evidenza di quelle di Tintoretto, ma pure di Luca Giordano, al quale si apparenta anche, più in generale, la struttura compositiva, con la quinta architettonica che sbarra la scena da un lato, e un colonnato su alto basamento dall'alto, così tipica di molte tele del Napoletano – pensiamo alle varie versioni della *Strage degli innocenti* o del *Ratto delle Sabine*.

Per tornare al bozzetto di Feltre, eseguito verosimilmente poco tempo dopo quello israeliano, e un po' più corsivo rispetto a quest'ultimo, ad arricchire ulteriormente la situazione esiste anche questa volta un disegno inedito, transitato sul mercato antiquario con attribuzione dubitativa a Ricci²⁶⁷. Definito un *Miracolo di san Francesco*, il foglio rappresenta invece proprio l'episodio in cui san Domenico espone le Sacre Scritture alla prova del fuoco [fig. 143]. Non è

²⁶⁵ MORETTI 2012, p. 77; PAUL 2012^A. Per un'analisi più ampia dell'intera decorazione della chiesa dei SS. Cosma e Damiano alla Giudecca, cfr. PAUL 2012^B (in particolare il cap. X per il periodo di nostro interesse, da fine '600 a Tiepolo). Ricordiamo che il dipinto ora a Thiene ha subito diverse decurtazioni finalizzate a ridurne le dimensioni: in particolare, si noterà che la sezione della tela con gli angeli a sinistra, originariamente più in alto, è stata tagliata e reincollata più in basso, cosicché le nuvole non combaciano, ed è andata perduta una parte del tempio sullo sfondo, ben visibile nella sua concezione originaria grazie al bozzetto.

²⁶⁶ RONEN 1994^A; riedito anche in Italia in RONEN 1994^B. Ringrazio il Tel Aviv Museum of Art, nella persona di Yaffa Goldfinger, per avermi fornito la riproduzione in alta definizione del bozzetto, che qui si pubblica a colori per la prima volta.

²⁶⁷ Penna e inchiostro bruno, acquerellato, 450 x 310 mm; iscrizione in basso a sinistra «Sebastiano Ricci»; al verso, stando alla scheda di catalogo, vi sono *Studi di figure* che non abbiamo potuto verificare nonostante la richiesta di una riproduzione alla casa d'aste. Asta Boetto, Genova, 10 giugno 2014, lotto n° 404.

sicuramente tratto dall'incisione licenziata dalla bottega di Joseph Wagner, perché in controparte, ed è quindi in qualche misura più direttamente legato al dipinto originario, e al bozzetto, dei quale condivide il verso. Ogni elemento della composizione è stato fissato, ma con delle divergenze rispetto alla redazione finale: in primo piano, al mendicante è qui aggrappato un bambino, in una posa affatto simile a quella del bozzetto di Santa Giustina; un uomo alle sue spalle, assente nella stampa, indica esplicitamente il santo, il cui miracolo si svolge qui al centro della scena, alla sommità di una gradinata che occupa orizzontalmente l'intera superficie della tela. Nell'incisione, che pensiamo riproduca fedelmente la pala perduta, Ricci adotta invece una composizione meno simmetrica, ma più dinamica e ordinata, giocata sulla diagonale. Lo stesso aveva fatto poco tempo prima, a Padova, quando era passato da una prima idea centralizzata, piramidale, a una soluzione decentrata di matrice veronesiana. Purtroppo la fotografia a nostra disposizione non permette di avallare l'autografia del disegno, che sembra comunque veneziano e databile non più tardi del primo decennio del '700; eppure sarebbe del tutto plausibile, sulla base di questa ricostruzione, che comunque ci permette una lettura in filigrana del modo in cui Ricci concepisse le proprie invenzioni, e meditasse sulla loro più adeguata concretizzazione.

I.5.4. Gli *stock-motif*

Infine, vogliamo presentare un'ultima strategia operativa del primo Ricci, che abbiamo voluto definire degli *stock-motif*. Con questa espressione, intendiamo dei motivi codificati, perlopiù pose di figure, che il pittore reimpiega più e più volte nei suoi dipinti, e che costellano la sua intera produzione. Si tratta di apparizioni costanti, che registriamo già nelle primissime commissioni, e che costituiscono un utile espediente per velocizzare il processo creativo, riutilizzando laddove possibile formule note, spesso cristallizzate sulla carta. Infatti, per Ricci i disegni preparatori, esaurita la loro primaria funzione, divengono spesso, assieme ai ricordi su tela, un prezioso prontuario al quale attingere per reperire schemi, posture, o soluzioni compositive particolarmente felici. Come vedremo, questo importante bagaglio figurativo negli anni a venire sarà ovviamente messo a disposizione anche della bottega, secondo una pratica affatto comune negli *atelier* veneziani, da Veronese a Tiepolo²⁶⁸. Ma per il momento, soffermiamoci su alcuni esempi che ci sembra possano illustrare efficacemente il modo di lavorare “in economia” del Ricci più giovane.

²⁶⁸ Su questi aspetti, e sul valore dei disegni quale patrimonio figurativo a servizio della bottega, rifletteremo più a lungo nel cap. IV.

E iniziamo proprio dalla sua prima opera nota, la già citata *Decollazione del Battista* dell'oratorio di San Giovanni dei Fiorentini, perduta ma documentata da due incisioni di Domenico Maria Bonavera e Giuseppe Maria Moretti [fig. 147]. Il corpo cadavere di san Giovanni, accasciato in primo piano con le spalle prospicienti rivolte verso lo spettatore, è forse uno dei *tópoi* più ricorrenti nel catalogo del Bellunese: limitandoci soltanto alle opere del periodo entro il 1700 c., ritorna pressoché identico nelle *Sabine che pongono fine al conflitto tra Sabini e Romani* di palazzo Liechtenstein (1700 c.), nel *Perseo e Fineo* del Getty (1700-1704 c.), ma anche, più semplificato, nella pala con *Papa Gregorio Magno* in Santa Giustina a Padova (1699) e, in controparte, in una tela che si ritiene ricordo o replica d'altra mano dalla perduta *Strage degli innocenti* della Scuola della Carità (*ante* 1704), come pure in un disegno delle Gallerie dell'Accademia con *Cavaliere disarcionato*²⁶⁹ [figg. 148-152]. All'origine di questa figura, dalla posa così caratteristica e riconoscibile, sembra esserci ancora una volta uno dei pilastri della formazione riccesca, Luca Giordano, e in particolare il Lucifero della pala con *San Michele che scaccia gli angeli ribelli* di Vienna, Kunsthistorisches Museum (firmato e datato 1666), forse noto tramite copie o incisioni, e del quale il Bellunese riprende sostanzialmente la posa, variandone di volta in volta la posizione del braccio, ora davanti alla testa, ora piegato lungo il fianco²⁷⁰ [fig. 153]. Ma figure in atteggiamenti analoghi si potevano reperire anche in noti modelli della tradizione veneziana, di certo accessibili a Ricci: pensiamo a certe tele di Tintoretto, e in particolare al *Giudizio Universale* del presbiterio della chiesa della Madonna dell'Orto, un vero campionario di nudi in caduta, accasciati, intrecciati del quale il pittore poteva facilmente servirsi. Tra l'altro, a indicazione della concreta prassi operativa di Sebastiano, è interessante notare che nel caso del dipinto di palazzo Liechtenstein esiste anche un disegno preparatorio con una prima idea, che abbiamo già citato, nel quale però il motivo del soldato accasciato non è ancora presente. Ricci lo recupera solo in un secondo momento, verosimilmente attingendo proprio al suo repertorio di *stock-motif* grafici, o forse a una copia dell'incisione di Bonavera o Moretti tratta dal suo primo dipinto bolognese.

Per quanto riguarda il periodo piacentino, avevamo già messo in luce, nel paragrafo I.2, il modo in cui Ricci abbia reimpiegato in diverse occasioni una formula di origine carraccesca. Ma ci sembra che vi siano altri motivi anatomici, cari alla tradizione dei Carracci, che Sebastiano

²⁶⁹ Si forniscono di seguito soltanto i riferimenti bibliografici essenziali per le tele citate. Per le *Sabine* SCARPA 2006, pp. 339-340, n° 550. Per *Il Perseo e Fineo*, *ibid.* p. 233, n° 258. Per la pala di Santa Giustina, l'analisi fatta nel paragrafo precedente. Per la *Strage degli innocenti*: *ibid.*, p. 361, n° P/81; per la corretta datazione, sulla base di un sonetto celebrativo del dipinto, scritto dal Brentana e pubblicato nel 1704, cfr. FAVILLA – RUGOLO 2009, pp. 44-46; MORETTI 2012, p. 87. Per il disegno dell'Accademia (penna e inchiostro bruno, acquerello bruno; 210 x 300 mm; inv. SR 4B): Aldo Rizzi, in cat. mostra UDINE 1975, p. 63, n° 18.

²⁷⁰ Per il dipinto di Giordano, FERRARI – SCAVIZZI 1992, I, p. 282, n° A195.

introduce e sfrutta nel suo repertorio, per esempio quello molto celebre del “tremendissimo” *Plutone* di Agostino per Palazzo dei Diamanti di Ferrara (ora Modena, Galleria Estense), nudo e accasciato con le gambe divaricate. Il Bellunese lo recupera non solo per il goffo *Dio fluviale* di Piacenza (1685 c.), ma anche più esplicitamente nel ben noto caso del *Saturno* per palazzo Mocenigo (ora a Berlino, 1700 o 1705 c.), e pure, in una forma più sottile, nella figura dormiente sdraiata in basso a sinistra nell’*Aurora* di Palazzo Pisani, e nella *Resurrezione* per San Geminiano ora a Ca’ Rezzonico, forse reimpiegando una soluzione già sperimentata in due disegni di fantasia del Museo Civico di Udine e di Stoccolma, a nostro avviso da collocarsi sempre attorno al 1700²⁷¹ [figg. 154-161].

Ancora, un altro modulo ricorrente è ispirato a un altrettanto importante modello formativo di Ricci: il Gaulli. Ci sembra infatti che il motivo dell’uomo dannato che cade tenendo la testa tra le mani, così ricorrente nel *corpus* di Sebastiano, derivi a tutta evidenza dal mirabolante soffitto con il *Trionfo del nome del Gesù*, sul quale il Nostro aveva sicuramente meditato a lungo durante il soggiorno romano, traendone anche una significativa lezione per gli affreschi di San Bernardino alle Ossa. Ricci ne fa anche in questo caso un vero *stock-motif* e, limitandoci agli anni tra 1690 e 1705, lo vediamo riproposto in diverse occasioni, la prima delle quali si presenta al pittore già a Roma, nel soffitto di Palazzo Colonna (1694); ma pochi anni dopo il *tópos* ritorna nell’affresco con *Ercole tra la Gloria e la Virtù* di Palazzo Zane (1697) – dove, per inciso, la fisionomia dell’eroe è singolarmente paragonabile a quella di Marcantonio Colonna –, e ancora a Vienna nell’*Allegoria delle virtù principesche* di Schönbrunn²⁷² [figg. 162-168]. Gli esempi potrebbero essere ancora molti, e ne vedremo sicuramente altri nei prossimi capitoli, quando ci occuperemo del consolidarsi della bottega, e avremo anche a disposizione un numero più consistente di prove grafiche sulle quali ancorare le nostre argomentazioni. Per il momento, abbiamo inteso mettere in luce come i modelli di riferimento del giovane Ricci, da Carracci, a Giordano, al barocco romano, diventino anche il grande contenitore iconografico al quale

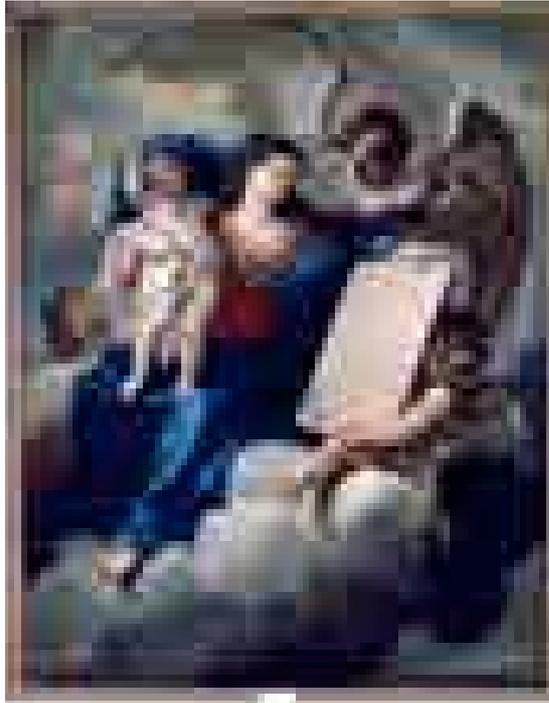
²⁷¹ Segnaliamo anche un altro *Plutone*, derivazione diretta dal modello di Carracci, che già Pilo aveva pubblicato come Ricci nel 1976, ma che non è presente nei cataloghi di Daniels e della Scarpa (olio su tela, 102 x 143 cm; già Roma, coll. Ottavio Poggi; PILO 1976, p. 29 e figg. 14-16). Per la *Divinità fluviale*. Stefano Pronti, in cat. mostra PIACENZA 1997, p. 223, n° 127 (come G. E. Draghi); PESENTI 1995, p. 248 nota 13 (come S. Ricci); MORO 2010, p. 18 (come S. Ricci). Per il *Saturno* Mocenigo: SCARPA 2006, pp. 156-157, n° 40. Per l’*Aurora* Pisani: resa nota da MORETTI 1977, p. 146; imprecisa però la scheda in SCARPA 2006, p. 361, n° P/80; importanti aggiornamenti in MORETTI 2012, pp. 78-79. Per la *Resurrezione* di Ca’ Rezzonico: SCARPA 2006, p. 320, n° 503; PEDROCCO 2012, pp. 335-337. Per il bel disegno di Udine, già appartenuto al Crozat, e quindi al Mariette, Aldo Rizzi, in cat. mostra UDINE 1975, p. (che vi riconosce il tema della *Famiglia d’Adamo*); DONAZZOLO CRISTANTE 2001, p. 28; ROSENBERG 2015, pp. 121, 124. Per il foglio di Stoccolma, già del conte Tessin, e forse donatogli da A. M. Zanetti, BJURSTRÖM 1979, n° 212.

²⁷² Per il soffitto di Palazzo Colonna, si veda in questo capitolo la ricostruzione al punto I.4. Dell’affresco di palazzetto Bru-Zane si è detto a p. 86. Per il soffitto di Schönbrunn, cfr. SCARPA 2006, pp. 340-341, n° 552; FLORES D’ARCAIS 2012.

Sebastiano attinge mutuando pose e motivi che andrà codificando e reimpiegando continuamente nel suo repertorio, conservandone la memoria grazie a copie e disegni.

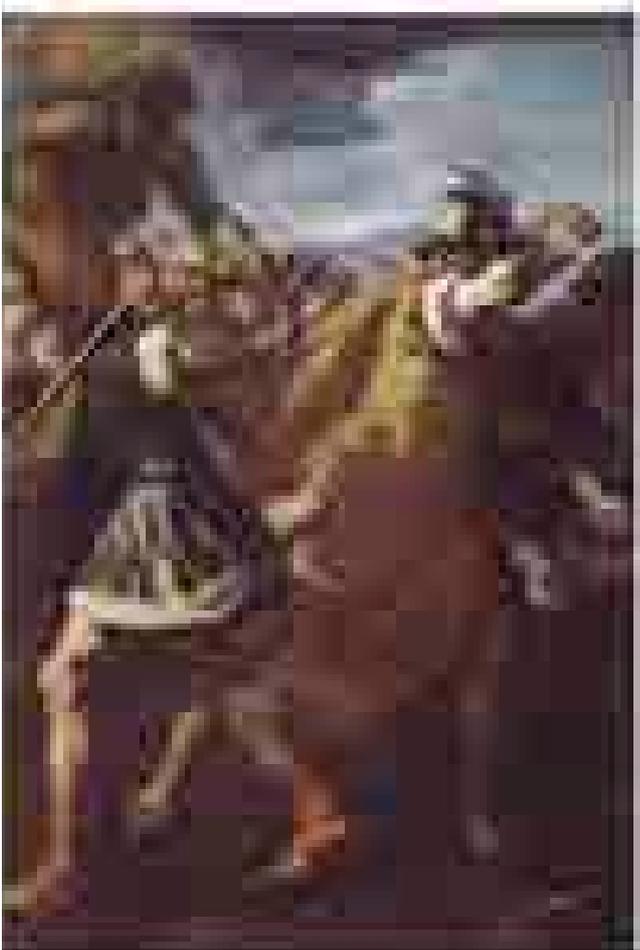
Siamo giunti così alle soglie del Settecento, e qui si arresta per ora la nostra indagine sulla prassi operativa di Sebastiano Ricci. Le direttrici sinora illustrate (copie, bozzetti e *stock-motif*), che caratterizzano la produzione del giovane Ricci in Emilia, a Roma, Milano e Venezia nei primi vent'anni di attività, integrando e completando la sua produzione grafica, lo accompagneranno nel corso di tutta la carriera, e diverranno anche strumenti chiave per la didattica e la trasmissione di modelli ai suoi allievi e collaboratori. Ne vedremo alcuni esempi significativi quando ci dedicheremo più concretamente al disegno all'interno della bottega, soprattutto a partire dal secondo decennio del Settecento. Ma prima di concludere una doverosa precisazione: la trattazione si ferma intenzionalmente attorno al 1700-1705, e non perché questi anni rappresentino una netta cesura con il passato in termini di forma o stile, come vuole la storiografia tradizionale, ma piuttosto perché nella nostra prospettiva, orientata ai meccanismi produttivi, proprio in apertura del nuovo secolo si assiste a un ulteriore incremento delle commissioni, che comporta per Ricci il passaggio dal lavoro "in solitaria", occasionalmente affiancato da aiutanti saltuari (il Barbieri) o coinvolto in imprese di collaborazione con artisti specializzati in quadrature o paesaggi (dai Bibiena a Peruzzini a Marini), ad una organizzazione sempre più sistematica del lavoro, e alla costituzione di una vera e propria bottega, con le sue consuetudini operative e le sue specificità.

Capitolo I



6. Sebastiano Ricci?, *Madonna con Bambino e angeli che presentano la pianta di un edificio*. Parma, Pinacoteca Nazionale.
7. Cerchia di Carlo Cignani, *Madonna con Bambino e angeli che presentano la pianta di un edificio*. Parigi, Musée du Louvre.
8. Sebastiano Ricci, *Alessandro Farnese accetta la dedizione delle provincie valloni*. Piacenza, Museo Civico.
9. Sebastiano Ricci, *Alessandro Farnese portato in trionfo a Maastricht*. Napoli, Museo Archeologico.

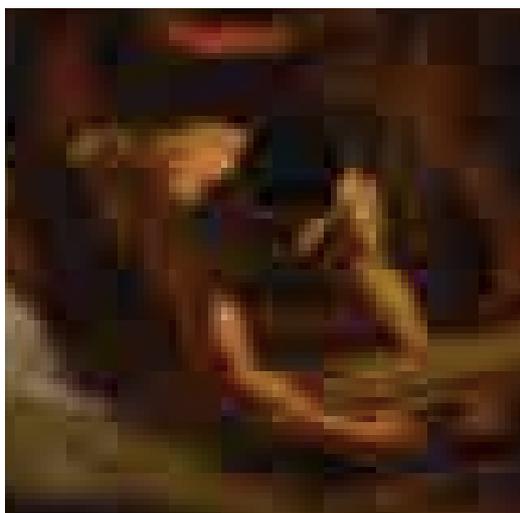
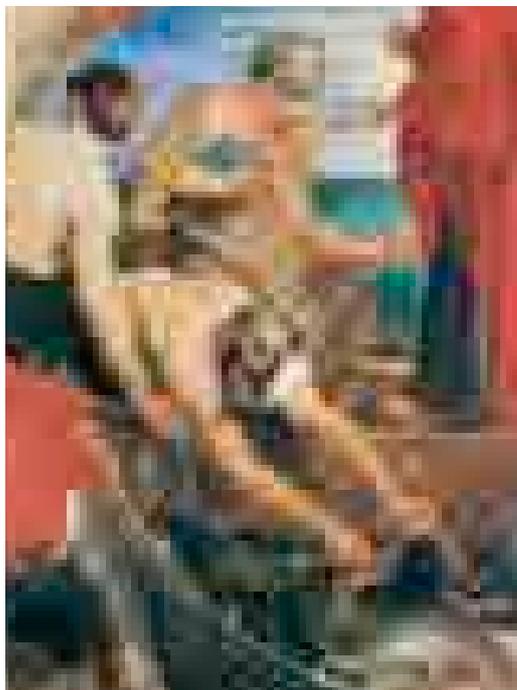
Capitolo I



10. Annibale Carracci, *Le arpie insozzano la mensa dei troiani*. Bologna, Palazzo Fava.

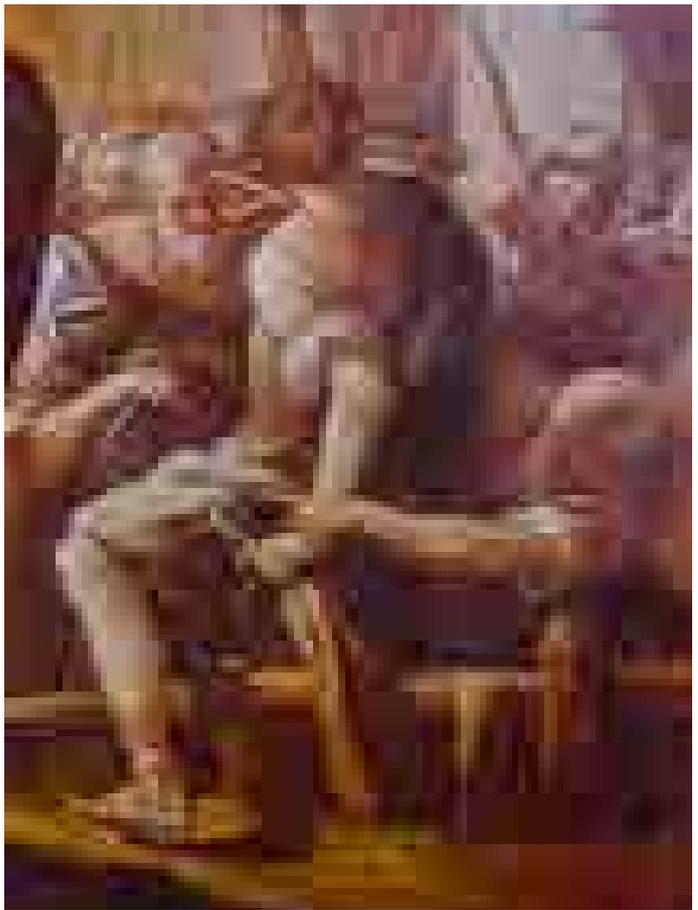
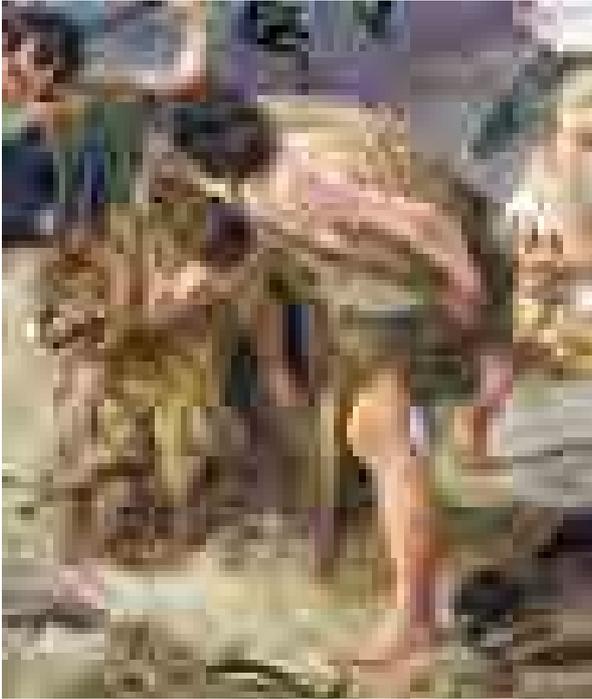
11. Sebastiano Ricci, *La discordia infiamma gli animi di due guerrieri*. Piacenza, Museo Civico.

Capitolo I



12. Scuola dei Carracci, Sacrificio a Nettuno. Bologna, Palazzo Fava.
13. Peter Paul Rubens, La pesca miracolosa (part.). Mechelen, Onze-Lieve-Vrouw-over-de-Dijleker.
14. Sebastiano Ricci, Un soldato prende uno zaino con le iniziali del Farnese. Piacenza, Museo Civico.
15. Sebastiano Ricci, Teti nella fucina di Vulcano (part.). Svizzera, collezione privata.
16. Sebastiano Ricci, Il ratto di Briseide (part.). Brema, Kunsthalle.

Capitolo I



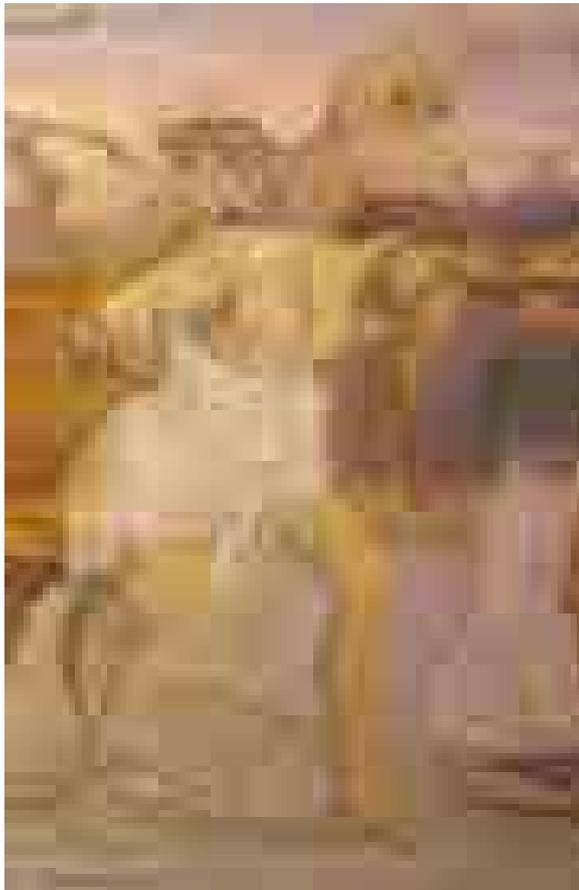
17. Annibale Carracci, *Il trasporto della nave attraverso il deserto libico* (part.). Bologna, Palazzo Fava.

18. Sebastiano Ricci, *Alessandro Farnese incita i suoi all'assalto* (part.). Napoli, Museo Archeologico.

19. Annibale Carracci, *Romolo traccia con l'aratro il confine di Roma* (part.). Bologna, Palazzo Magnani.

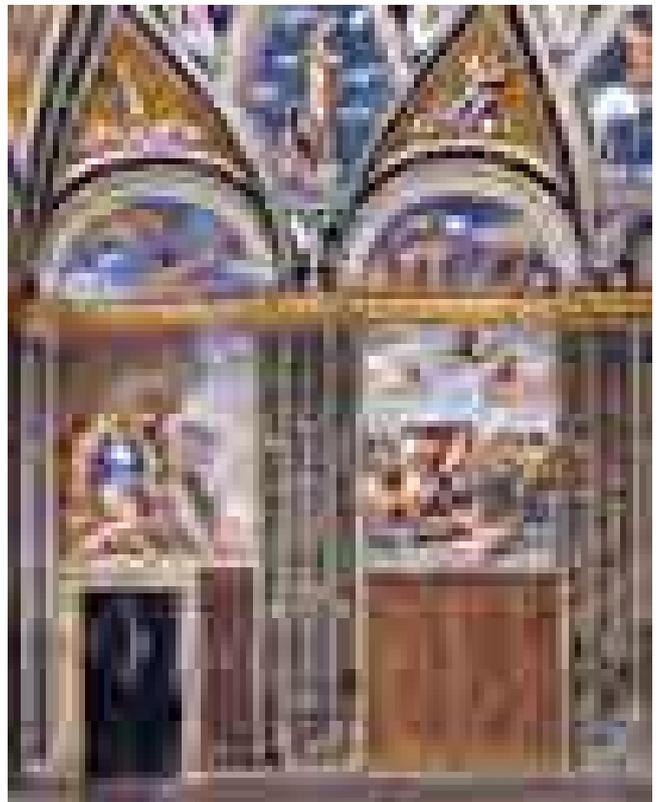
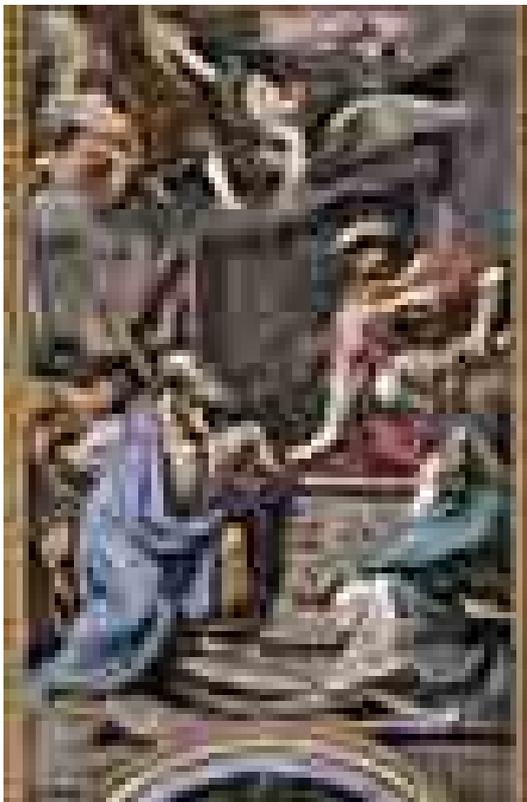
20. Sebastiano Ricci, *Gli angeli donano ad Alessandro la zappa per demolire le mura di una città* (part.). Napoli, Museo Archeologico.

Capitolo I



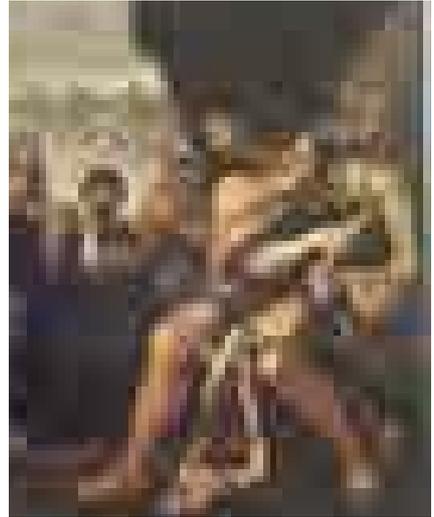
21. Giuseppe Maria Mitelli da Carracci, *Sacrificio di Enea* (part.).
22. Sebastiano Ricci, *Alessandro Farnese ringrazia il Signore dopo una vittoria*. Piacenza, Museo Civico.
23. Scuola dei Carracci, *Sinone imprigionato* (part.). Bologna, Palazzo Fava.
24. Sebastiano Ricci, *Giustizia di Alessandro Farnese* (part.). Napoli, Museo Archeologico.

Capitolo I



25. Sebastiano Ricci, *Alessandro Farnese riceve una supplica*. Piacenza, Museo Civico.
26. Carlo Cignani, *Sant'Andrea davanti al proconsole*. Roma, Sant'Andrea della Valle.
27. Raffaello, Sebastiano del Piombo e aiuti, *Loggia di Galatea (part.)*. Roma, Villa Farnesina.

Capitolo I



28. Sebastiano del Piombo, *Polifemo*. Roma, Villa Farnesina (immagine in controparte).
29. Carlo Cignani, *Sant'Andrea davanti al proconsole* (part.). Roma, Sant'Andrea della Valle.
30. Sebastiano Ricci, *Alessandro Farnese riceve una supplica* (part.). Piacenza, Museo Civico.
31. Annibale Carracci, *Allegoria dei Fasti di Alessandro Farnese* (frammento). Palermo, Galleria Nazionale di Palazzo Abatellis.
32. Ricostruzione del frammento di Carracci entro la cornice in stucco del soffitto della prima anticamera dell'Appartamento Stuccato (Piacenza, Palazzo Farnese).
33. Abbé de Saint-Non da Fragonard, *Provincia capta* (copia di part. dal frammento di Annibale Carracci).

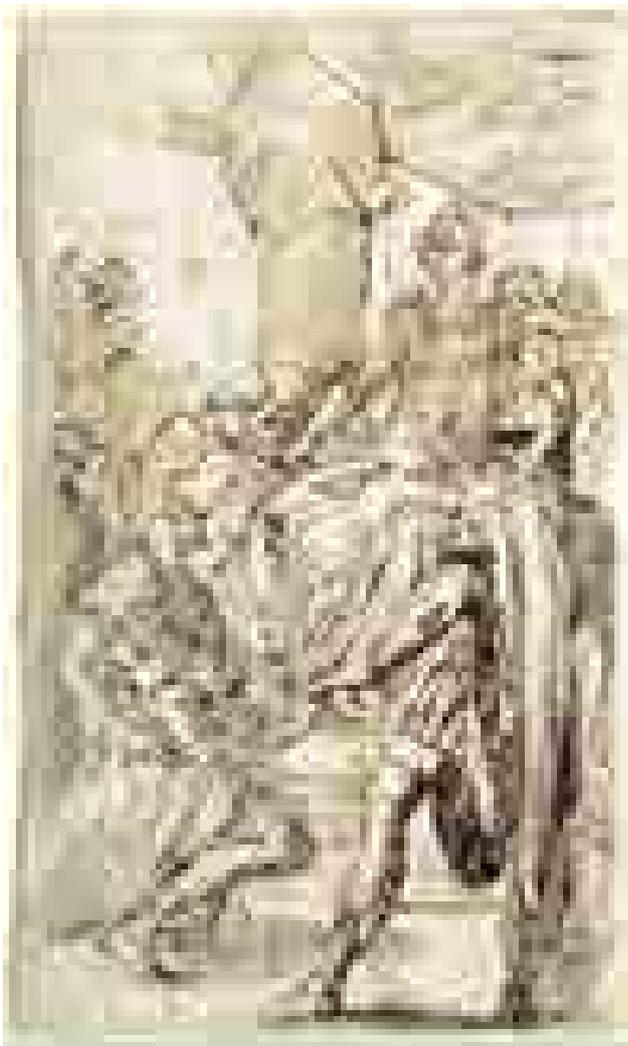
Capitolo I



34. Sebastiano Ricci, *Gli angeli donano ad Alessandro Farnese una zappa per demolire le mura di una città*. Ubicazione sconosciuta.

35. Sebastiano Ricci, *Gli angeli donano ad Alessandro Farnese una zappa per demolire le mura di una città*. Napoli, Museo Archeologico.

Capitolo I



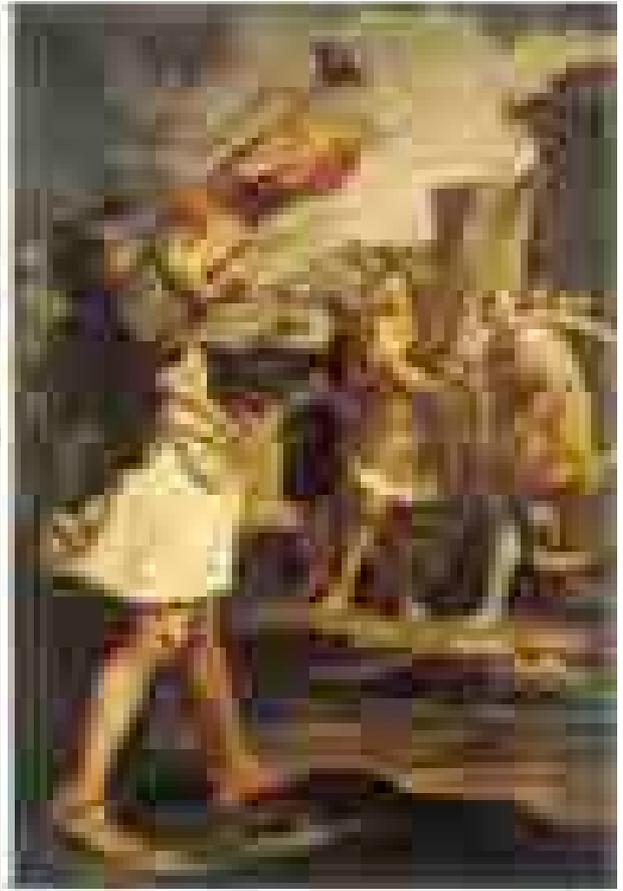
36. Sebastiano Ricci, *Paolo III approva la compagnia del Gesù*. Parigi, Musée du Louvre.

37. Sebastiano Ricci, *David davanti alle armi di Saul*. Düsseldorf, Stiftung Museum Kunstpalast.

38. Luca Giordano, *Due santi martiri*. Rouen, Musée des Beaux-Arts.

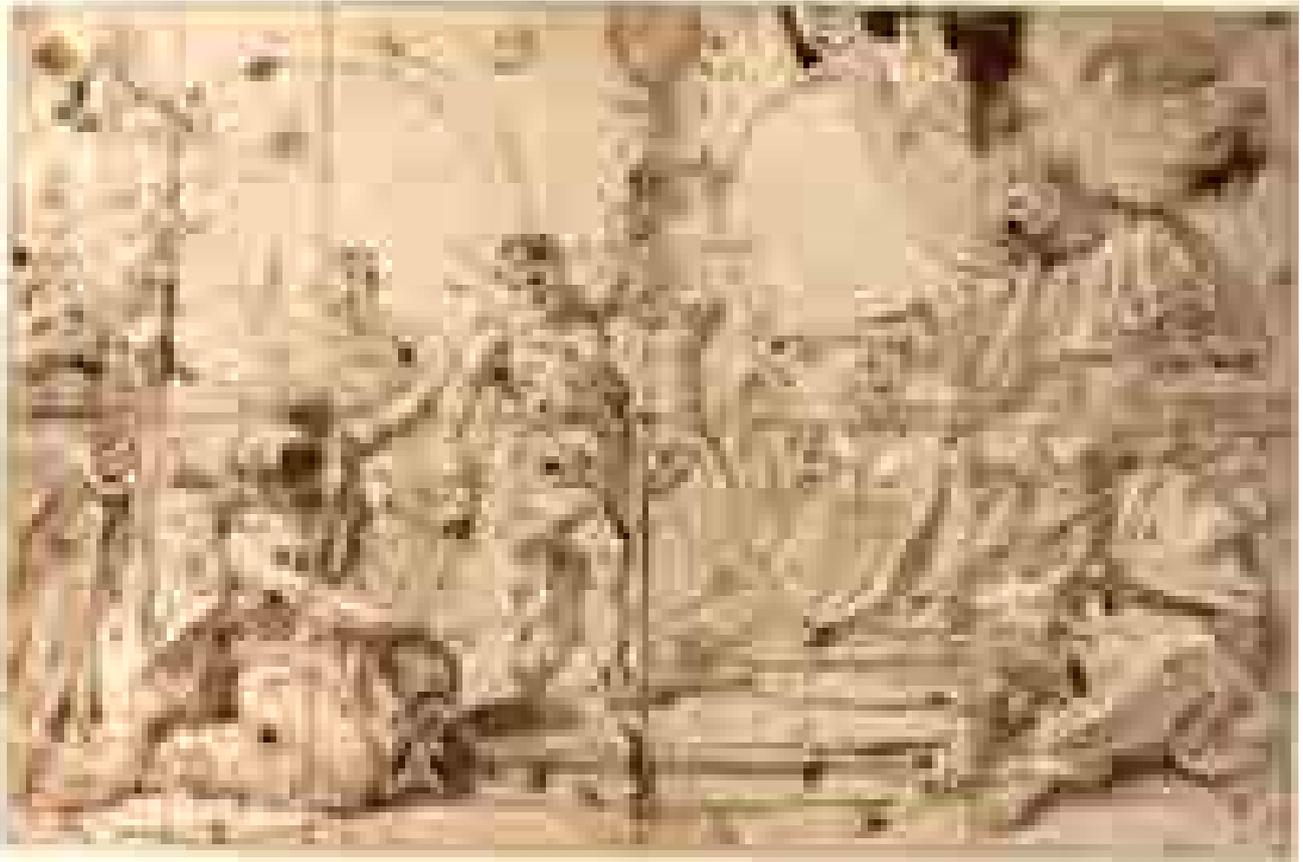
39. Luca Giordano, *Mosè inginocchiato*. Mercato antiquario (già).

Capitolo I



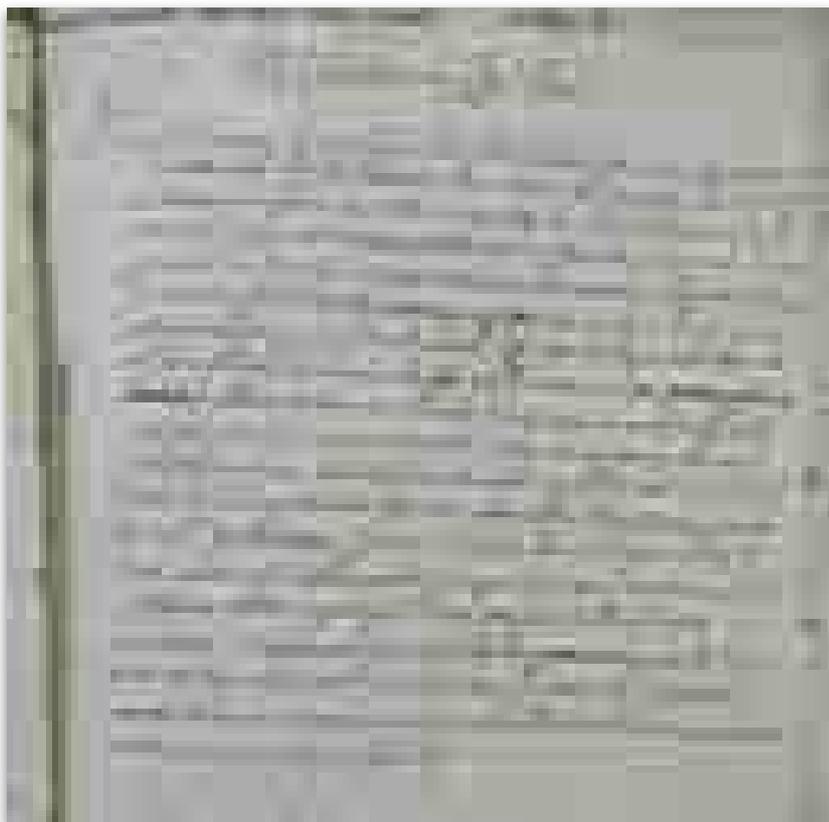
40. Giovanni Evangelista Draghi, *La discordia tra guerrieri*. Mercato antiquario (già).
41. Sebastiano Ricci?, *Studio di trombettiere*. Mercato antiquario (già).
42. Sebastiano Ricci, *Un trombettiere suona l'adunata*. Piacenza, Museo Civico.

Capitolo I



43. Sebastiano Ricci, *Giudizio di Salomone*. Lipsia, Museum der bildenden Künste.
44. Sebastiano Ricci, *La continenza di Scipione*. Venezia, Museo Correr.

Capitolo I



45. Pietro Antonio Barbieri, *Vita del Signor Sebastiano Rizzzi Pittore*. Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio.
46. Sebastiano Ricci, *San Giorgio e il drago*. Villanterio (Pavia), chiesa parrocchiale.

Capitolo I



47. Dettaglio dell'Alcova di Ranuccio II a Piacenza, Palazzo Farnese. Tele e tondi di Sebastiano Ricci, stucchi di Paolo Frisoni.
48. Sebastiano Ricci, *Paolo III nomina il figlio Pier Luigi duca di Parma e Piacenza*. Piacenza, Museo Civico.
49. Sebastiano Ricci, *Paolo III approva l'ordine dei Cappuccini* Piacenza, Museo Civico.

Capitolo I



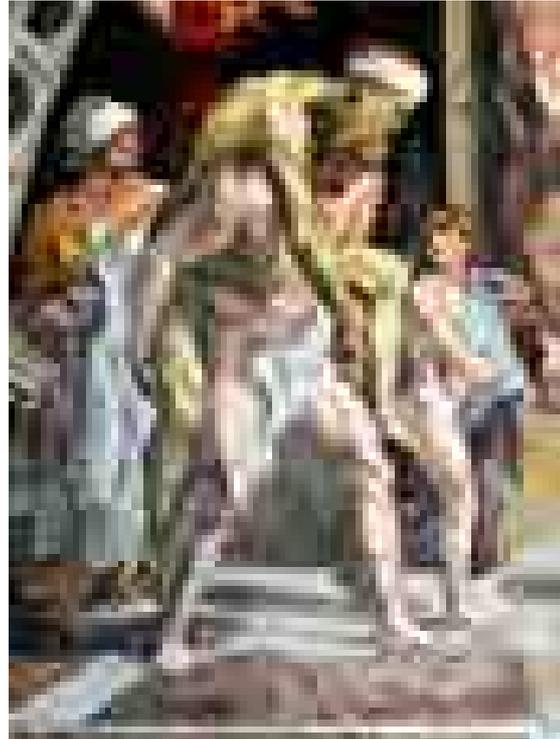
50. Sebastiano Ricci, *Il conclave*. Piacenza, Museo Civico.

51. Sebastiano Ricci, *Paolo III ispirato dalla Fede a convocare il concilio di Trento*. Piacenza, Museo Civico.

52. Sebastiano Ricci, *Paolo III ispirato dalla Fede a convocare il concilio di Trento* (part.). Piacenza, Museo Civico.

53. Filippo Abbiati, *L'apparizione della Vergine al concilio di Efeso*, bozzetto (part.). Avignone, Musée Calvet.

Capitolo I



54. Sebastiano Ricci, *Enea e Anchise*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.
55. Raffaello, *L'incendio di Borgo* (part.). Città del Vaticano, Musei Vaticani.
56. Sebastiano Ricci, *Enea, Anchise e Ascanio in fuga da Troia*. Ponce (Portorico), Museo de Arte.
57. Sebastiano Ricci, *Tarquinio e Azio Navio*. Los Angeles, J. P. Getty Museum.

Capitolo I



58. Sebastiano Ricci, *Allegoria della Battaglia di Lepanto*. Roma, Palazzo Colonna.

59. Sebastiano Ricci, *Glorificazione di Marcantonio Colonna*. Part. dall'*Allegoria della Battaglia di Lepanto*. Roma, Palazzo Colonna.

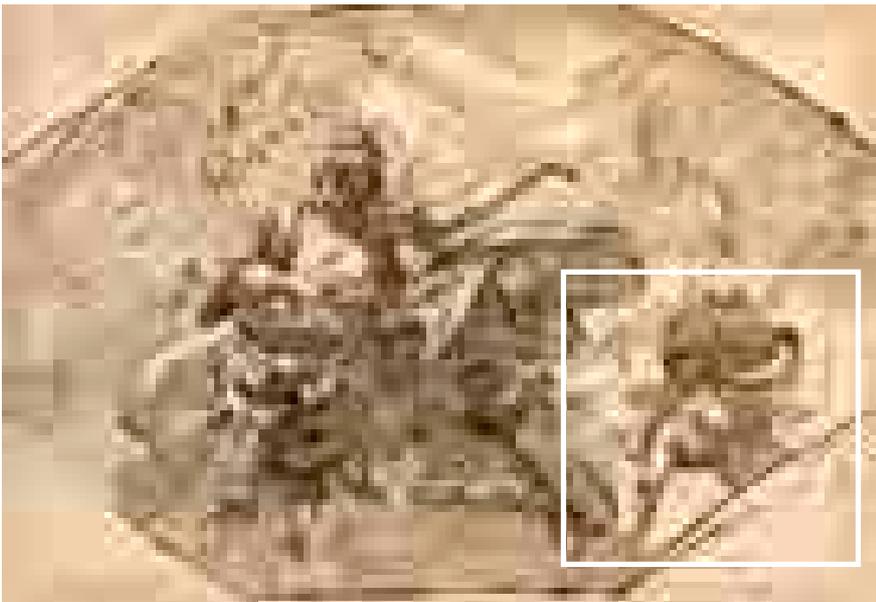
60. Sebastiano Ricci, *Il pericolo del dominio turco*. Part. dall'*Allegoria della Battaglia di Lepanto*. Roma, Palazzo Colonna.

Capitolo I



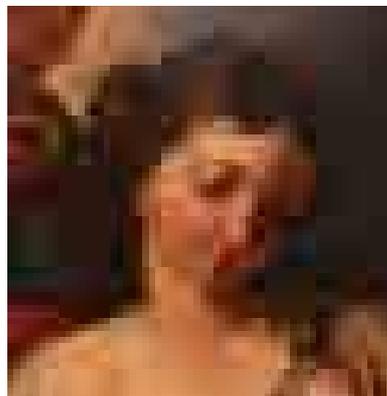
61. Sebastiano Ricci, *Ercole, Dejanira e il centauro Nesso*. Roma, Galleria di Palazzo Colonna.
62. Sebastiano Ricci, *Ratto di Europa*. Londra, coll. privata.

Capitolo I



63. Sebastiano Ricci, *Aurora e Titone*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes.
64. Sebastiano Ricci, *Flora*. Windsor, Royal Collection.
65. Sebastiano Ricci, *Ratto di Europa* (part.). Coll. privata.
66. Sebastiano Ricci, *Ercolo, Dejanira e il centauro Nesso* (part.). Roma, Galleria di Palazzo Colonna.

Capitolo I



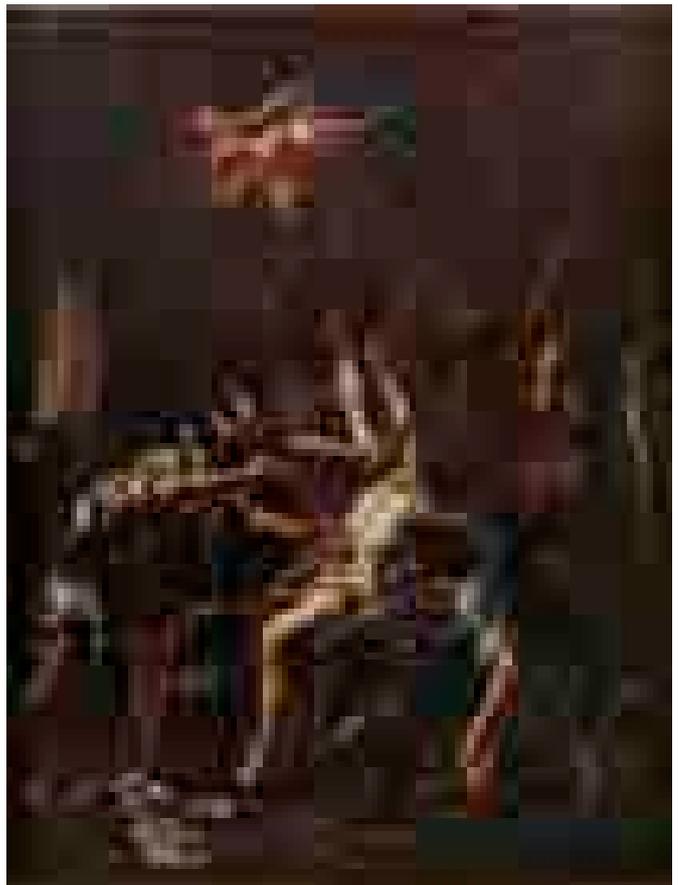
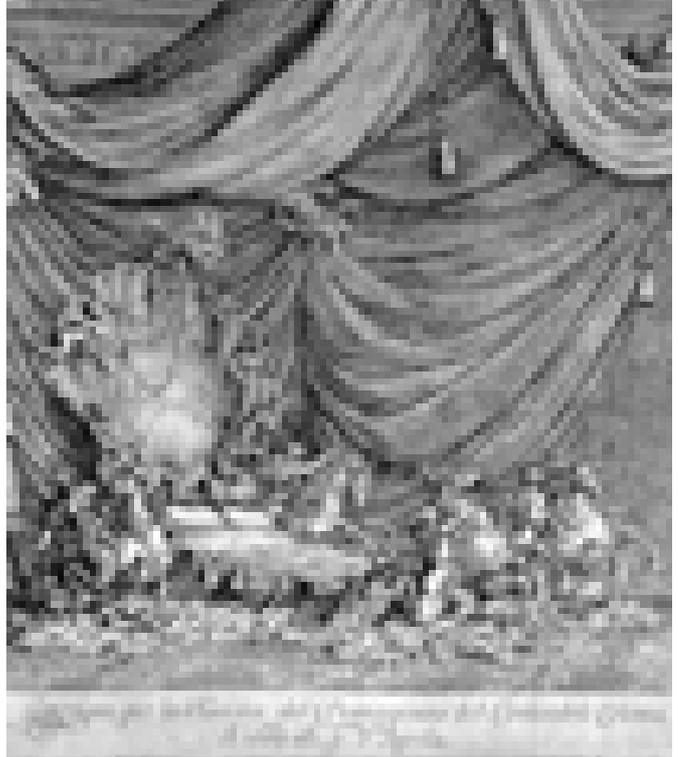
67. Sebastiano Ricci, *La Carità*. Milano, Galleria Nobile.

68. Sebastiano Ricci, *Allegoria delle arti*. Coll. privata.

69. Sebastiano Ricci, *Teodolinda fonda la Basilica di Monza*. Monza, Duomo.

70-73. Particolari delle teste femminili nei dipinti in figg. 63, 67-69.

Capitolo I



74. Sebastiano Ricci, *Studio di letto con ippocampi e Fortuna*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

75. Pietro Santi Bartoli da Johann Paul Schor, *Progetto di letto per la nascita del primogenito del Contestabile Colonna il 7 aprile 1663* (part.).

76. Sebastiano Ricci, *Martirio di sant'Erasmus*. Firenze, Biblioteca Marucelliana.

77. Sebastiano Ricci, *Martirio di sant'Erasmus*. Milano, Pinacoteca di Brera.

Capitolo I



78. Guido Reni, *Ercole e l'Idra*. Parigi, Musée du Louvre.

79. Sebastiano Ricci, *Ercole, Nesso e Dejanira*. Stati Uniti, collezione privata.

80. Luca Giordano, *Ercole, Nesso e Dejanira*. Bucarest, Galleria Nazionale d'Arte.

81. Sebastiano Ricci, *Ercole, Nesso e Dejanira*. San Pietroburgo, Ermitage.

82. Sebastiano Ricci, *Ercole, Nesso e Dejanira*. Houston, Museum of Fine Arts.



Capitolo I



83. Sebastiano Ricci, *Affreschi nel soffitto del Salone*. Venezia, Palazzetto Bru-Zane.
84. Sebastiano Ricci, *Ercole tra la Gloria e la Virtù*. Venezia, Palazzetto Bru-Zane.
85, 86. Sebastiano Ricci, *Il Tempo rapisce la Verità* (insieme e part.). Venezia, Palazzetto Bru-Zane.

Capitolo I



87. Sebastiano Ricci, *Allegoria della Fama che incorona la nobiltà militare*. Brescia, Palazzo Fenaroli-Bettoni-Cazzago.

88. Sebastiano Ricci, *Allegoria della verità disvelata dal Tempo che sconfigge la Menzogna e la Calunnia*. Brescia, Palazzo Fenaroli-Bettoni-Cazzago.

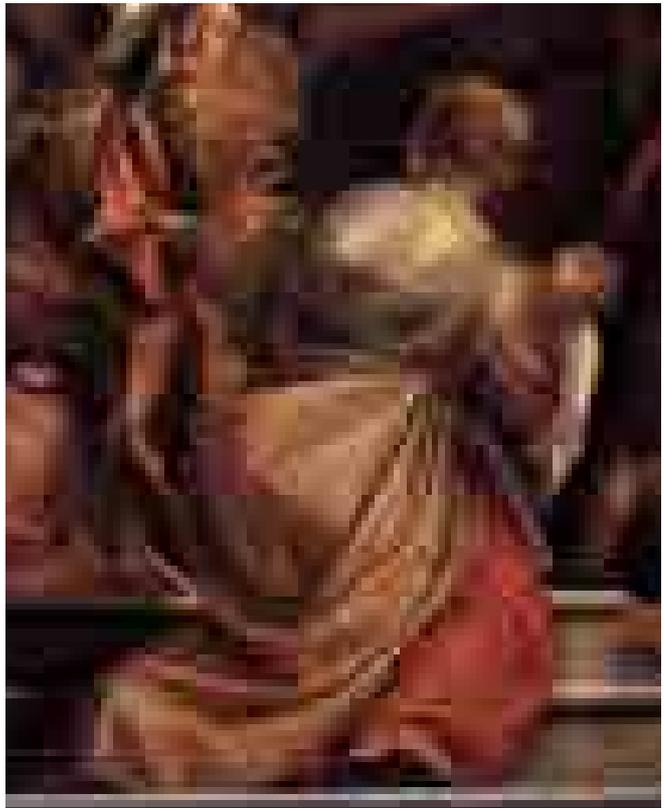
89. Sebastiano Ricci, *Allegorie delle Virtù principesche* (part.). Schönbrunn, Blaue Stiege.

Capitolo I



90. Paolo Veronese *La Ricompensa*. Venezia, Palazzo Ducale.
91. Sebastiano Ricci, *Udienza papale (?)*. Mercato antiquario.
92. Sebastiano Ricci, *San Bruno in meditazione*. Ubicazione sconosciuta.
93. Sebastiano Ricci, *Visione di san Bruno*. Mercato antiquario.
94. Pierfrancesco Mola, *Visione di san Bruno*. Los Angeles, Getty Museum.

Capitolo I



95. Sebastiano Ricci, *La Ricompensa* (da Paolo Veronese). Windsor, Royal Collection.
96. Paolo Veronese, *La Ricompensa*. Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Collegio.
97. Sebastiano Ricci, *Betsabea al bagno* (part.). Berlino, Gemäldegalerie.
98. Sebastiano Ricci, *Donna con bambino inginocchiata di spalle* (da Paolo Veronese). Firenze, Uffizi.
99. Paolo Veronese, *I santi Marco e Marcellino condotti al martirio* (part.). Venezia, San Sebastiano.

Capitolo I



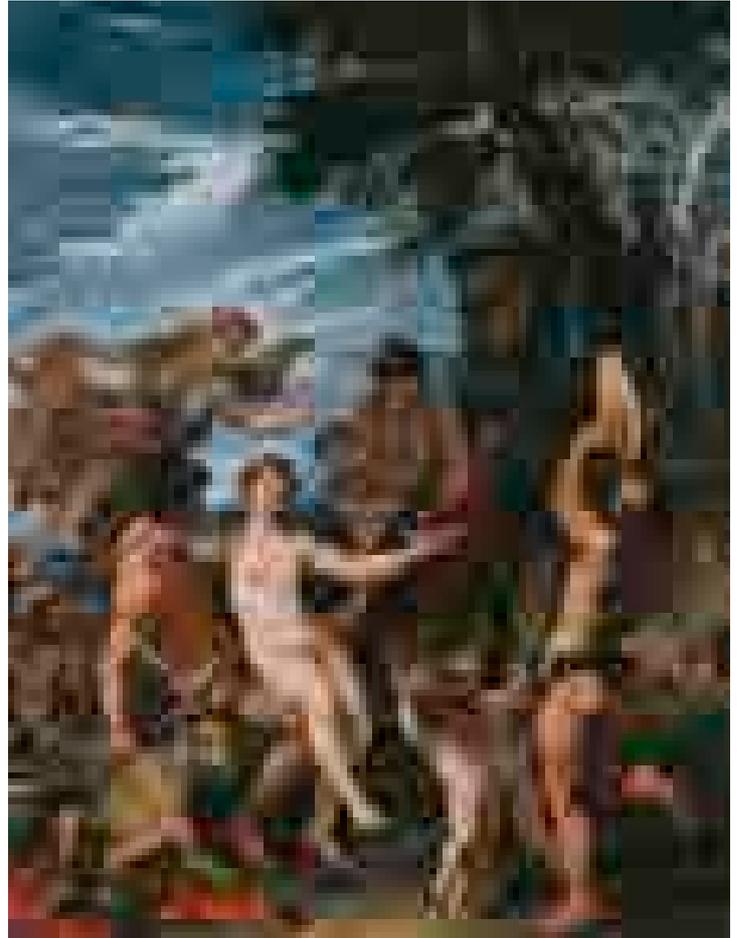
100. Sebastiano Ricci, *Santo in nicchia* (copia da Tiziano). Venezia, Gallerie dell'Accademia.
101. Sebastiano Ricci, *Tre santi in nicchie* (copia da Tiziano). Venezia, Gallerie dell'Accademia.
102. Sebastiano Ricci, *Studio per la pala Fulvis*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.
103. Sebastiano Ricci, *Giobbe scernito dalla moglie* (part.). Belluno, Museo Civico.
104. Luca Giordano, *Perseo sconfigge Feneo con la testa di Medusa* (part.). Londra, National Gallery.
105. Sebastiano Ricci, *Studi di teste d'uomo, di donne e di zefiri*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

Capitolo I



106. Sebastiano Ricci, *Suicidio di Seneca*. Los Angeles, J. Paul Getty Museum.
107. Sebastiano Ricci, *Suicidio di Seneca*. Belluno, Musei civici di Palazzo Fulcis.
108. Sebastiano Ricci, *Agar, Ismaele e l'angelo*. Washington, National Gallery of Art.
109. Particolari delle figg. 43, 106, 108.
110. Sebastiano Ricci, *Agar, Ismaele e l'angelo*. Birmingham (Al.), Museum of Art.

Capitolo I



111. Sebastiano Ricci, *Studio per Bacco e Arianna*. Firenze, Biblioteca Marucelliana.
112. Sebastiano Ricci, *Bacco e Arianna*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.
113. Sebastiano Ricci, *Studio per Bacco e Arianna*. Mercato antiquario (già).

Capitolo I



114. Sebastiano Ricci, *Angelo Maria Ranuzzi riceve il cappello cardinalizio da Luigi XIV*, bozzetto. Ubicazione sconosciuta.
115. Domenico Maria Canuti, *Papa Benedetto XII conferma la signoria di Taddeo Pepoli*, bozzetto. Bologna, Pinacoteca Nazionale.
116. Sebastiano Ricci, *Miracolo di san Vincenzo Ferrer*, bozzetto. Bordighera (già), Fondazione Terruzzi.
117. Sebastiano Ricci (?), *Miracolo di san Vincenzo Ferrer*, bozzetto. Mercanto antiquario.

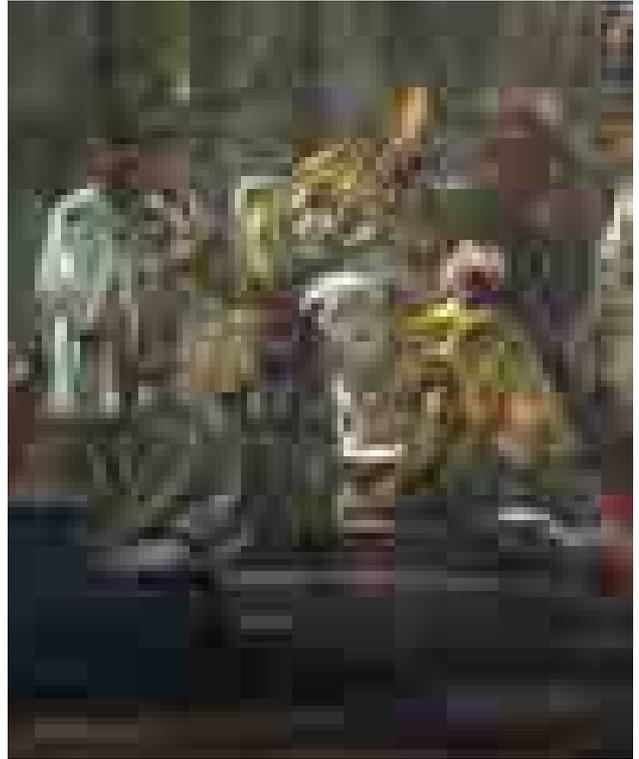
Capitolo I



118. Sebastiano Ricci, *Episodio dei Fasti di Alessandro Farnese (?)*, bozzetto. Collezione privata.

119. Sebastiano Ricci (?), *Pietro Ottoboni rinuncia alle vesti terrene (?)*, bozzetto. Mercato antiquario (già).

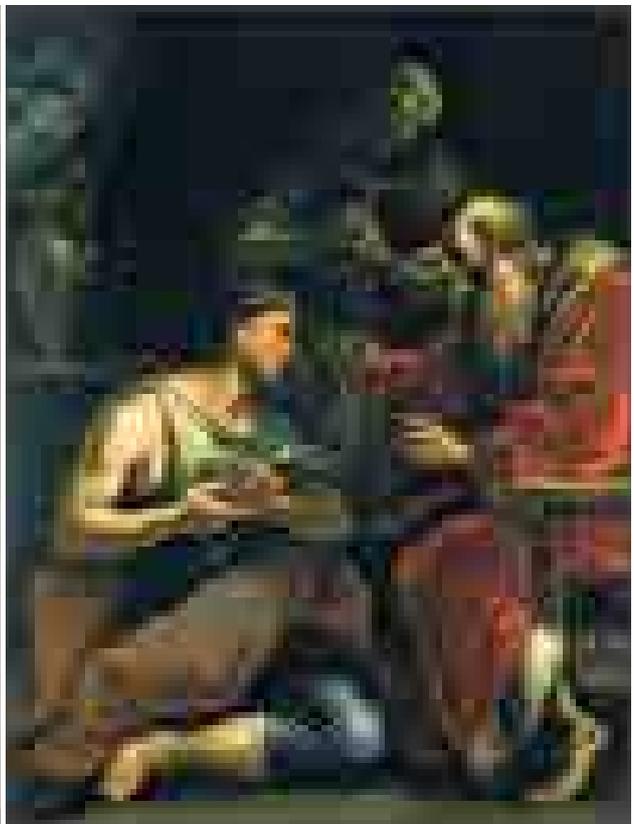
Capitolo I



120-123. Sebastiano Ricci (?), *Pietro Ottoboni rinuncia alle vesti terrene* (?), bozzetto (partt.). Mercato antiquario (già) (nel riquadro: Francesco Trevisani, *Ritratto del cardinale Pietro Ottoboni* (part.)). Bernard Castle, Bowes Museum).

124-126. Sebastiano Ricci, *Ascensione di Cristo*, bozzetto (intero e partt.). Collezione privata.

Capitolo I



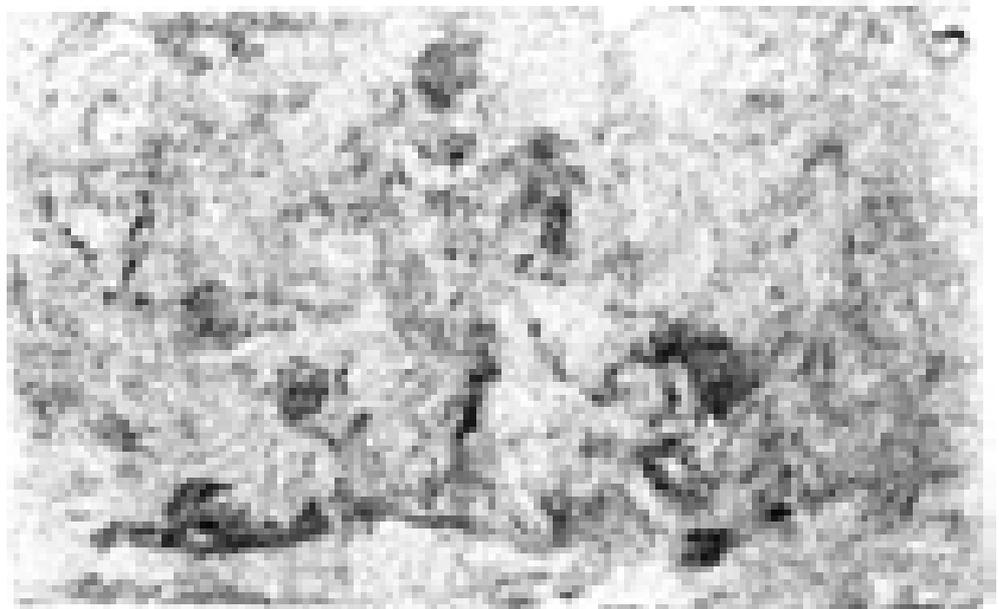
127. Sebastiano Ricci, *Transito di san Giuseppe*, bozzetto. Mercato antiquario (già).
128. Sebastiano Ricci, *Transito di san Giuseppe*. Roma, San Pantaleo.
129. Sebastiano Ricci, *Gloria di santo*. Cleveland, Museum of Art.
130. Sebastiano Ricci, *Sansone porta il fave ai genitori*. Londra, coll. Cohen (già?).

Capitolo I



131. Sebastiano Ricci, *Papa Gregorio Magno intercede presso la Vergine per la cessazione della peste*. Würzburg, coll. Lubosch (già).
132. Sebastiano Ricci, *Papa Gregorio Magno intercede presso la Vergine per la cessazione della peste*. Padova, Santa Giustina.
133, 134. Gian Antonio Guardi da S. Ricci, *Papa Gregorio Magno intercede per la cessazione della peste* (intero e part.). Cambridge, Fogg Art Museum.
135. Sebastiano Ricci, *Papa Gregorio Magno intercede presso la Vergine per la cessazione della peste* (part.). Padova, Santa Giustina.

Capitolo I



136. Gian Antonio Guardi, *Madonna con Bambino e santi*. Milano, coll. privata.
137. Gian Antonio Guardi, *San Rocco visita gli appestati*. Varsavia, Muzeum Narodowe.
138. Gian Antonio Guardi da Sebastiano Ricci, *La famiglia dei centauri*. Cambridge, Fogg Art Museum.
139. Sebastiano Ricci, *La famiglia dei centauri*. Roma, Palazzo Taverna.
140. Sebastiano Ricci, attr., *La famiglia dei centauri*. Ginevra, coll. Durand (già).

Capitolo I



141. Bottega di Joseph Wagner da Sebastiano Ricci, *San Domenico brucia i libri degli eretici*.
142. Sebastiano Ricci, attr., *San Domenico brucia i libri degli eretici*. Feltre, Museo Civico.
143. Sebastiano Ricci, *San Domenico brucia i libri degli eretici*. Mercato antiquario (già).

Capitolo I



144, 145. Sebastiano Ricci, *Salomone parla al popolo d'Israele* (intero e part.). Tel Aviv, Museum of Art.
146. Sebastiano Ricci, *Salomone parla al popolo d'Israele*. Thiene, Duomo.

Capitolo I

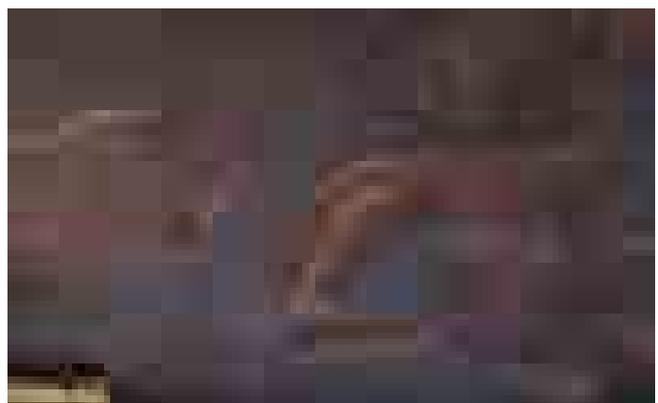


147. Giuseppe Maria Bonavera da Sebastiano Ricci, *La decollazione del Battista*.
148. Sebastiano Ricci, *Le Sabine pongono fine alla guerra tra Sabini e Romani* (part.). Vienna, Palazzo Liechtenstein.
149. Sebastiano Ricci, *Perseo sconfigge Fineo con la testa di Medusa* (part.). Los Angeles, J. Paul Getty Museum.
150. Sebastiano Ricci, *Papa Gregorio Magno intercede presso la Vergine per la cessazione della peste*. Padova, Santa Giustina.
151. Sebastiano Ricci?, *La strage degli innocenti* (part.). Venezia, Viacini (già).
152. Sebastiano Ricci, *Cavallo imbrozzurito e cavaliere disarcionato* (part.). Venezia, Gallerie dell'Accademia.
153. Luca Giordano, *San Michele scaccia gli angeli ribelli*. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

Capitolo I



154. Agostino Carracci, *Plutone*. Modena, Galleria Estense.
155. Sebastiano Ricci, *Saturno*. Berlino, Gemäldegalerie.
156. Sebastiano Ricci, *La famiglia di Adamo (?)*. Udine, Musei civici.
157. Sebastiano Ricci, *Studi di figure*. Stoccolma, Nationalmuseum.
158. Sebastiano Ricci, *Divinità fluviale*. Piacenza, Palazzo Farnese.
159. Sebastiano Ricci, *La famiglia di Adamo (?)* (part.). Udine, Musei civici.
160. Sebastiano Ricci, *Resurrezione di Cristo*. Venezia, Ca' Rezzonico.
161. Sebastiano Ricci, *L'Aurora* (part.). Venezia, Palazzo Pisani.



Capitolo I



- 162, 163. Giovan Battista Gaulli, *Trionfo del nome di Gesù* (insieme e part.). Roma, Chiesa del Gesù.
164. Sebastiano Ricci, *Glorificazione di Marcantonio Colonna* (part.). Roma, Palazzo Colonna.
165, 166. Sebastiano Ricci, *Ercole tra la Virtù e la Gloria*. (partt.). Venezia, Palazzo Bru-Zane.
167, 168. Sebastiano Ricci, *Allegoria delle Virtù principesche* (partt.). Vienna, Schönbrunn.

CAPITOLO II

SEBASTIANO RICCI DA FIRENZE A LONDRA, CON E SENZA BOTTEGA

II.1. La bottega di Ricci, da San Geremia alle Procuratie.

Nell'approcciarsi al tema della bottega di Sebastiano Ricci, della sua composizione e del suo funzionamento, il primo interrogativo che spontaneamente ci siamo posti è stato dove questa si trovasse, e di conseguenza che aspetto avesse. In effetti, elaborare considerazioni sulla frequentazione dell'*atelier* e sul numero dei collaboratori contemporaneamente attivi e dunque presenti accanto al Maestro, non può prescindere, a nostro avviso, dal tentativo – perché di questo si tratta – di ricostruire, anche solo visivamente, l'ambiente fisico nel quale gli artisti operassero, e quali fossero gli spazi e gli strumenti a loro disposizione.

Come noto, la bottega non era soltanto il luogo della creazione, della produzione e dell'insegnamento ma, assieme ai negozi dei *botteggeri*, era anche la sede ufficialmente deputata alla vendita delle opere d'arte, così come prevedeva lo statuto del Collegio dei Pittori. Cioè, sebbene la norma venisse aggirata sempre più di frequente, l'*atelier* doveva comunque fungere anche da luogo di esposizione dei lavori conclusi e proposti al mercato, e di contrattazione delle nuove commissioni. Un luogo dalle molteplici funzioni, dunque, che necessitava di spazi adeguati e bene organizzati, spesso adiacenti o coincidenti, non lo dimentichiamo, con l'abitazione stessa dell'artista¹.

Ma venendo al Nostro, quale aspetto aveva la sua bottega? Come cambierà nel corso degli anni, e per quali ragioni? È doveroso premettere fin d'ora che le risposte a queste domande non saranno affatto soddisfacenti. Non vi è alcuna fonte al riguardo, e non resta che ancorarsi a pochi appigli documentari, prestando attenzione a non correre il rischio di sovrainterpretarli. Nondimeno, si avanzeranno di seguito alcune considerazioni, che riteniamo possano essere d'aiuto non solo ad arricchire l'analisi sull'organizzazione della bottega di Ricci, ma anche, in una prospettiva più ampia, a stimolare un interesse critico verso questo filone di studi, già

¹ «Non dovendo ne meno ne giorni feriali essere venduti quadri in altro luogo che nelle botteghe aperte di detta professione» (BMCVe, *ms. Cicogna 2823*, ms. IV 123, fol. 21, copia dello statuto). Cfr. BINION 1970, pp. 94-95; CECCHINI 2000, pp. 167-178; CECCHINI 2005, pp. 154-157; CECCHINI 2009, pp. 152-158.

proficuamente avviato per altri contesti storico-geografici, ma affatto carente per il Settecento veneto². Sebastiano, artista che viaggiò dipingendo e dipinse viaggiando, parafrasando il noto adagio dell'abate Lanzi, dopo le peregrinazioni di fine secolo si era stabilito dal 1695 circa a Venezia dove, stando ai documenti resi noti con la consueta perizia da Lino Moretti, aveva preso una casa in affitto a San Geremia, nel sestiere di Cannaregio³. La localizzazione dell'edificio si può precisare ulteriormente consultando il catastico del 1711-1713, il censimento effettuato periodicamente dal Collegio dei Dieci Savi sopra le Decime in Rialto, dal quale risulta che alle Fondamenta di Cannaregio, tra calle de la Madonna e calle del Portico Scuro vive «Sebastian Rizzi Pitor affittual della sud[det]ta [Lucrezia Ballarin Pauluzzi, n.d.r.] si ritrova in Inghilterra [sic], con la Famiglia per informazion hauta paga alla d[ett]a D[ucati] 150⁴» [fig. 172]. Pare dunque che, salvo spostamenti temporanei a Vienna e a Firenze, il pittore sia rimasto in questa casa da fine Seicento sino alla partenza per l'Inghilterra nell'ottobre 1711, continuando a pagare l'affitto anche mentre era all'estero. Verosimilmente, tornò a vivere a San Geremia anche una volta rientrato in patria, nell'autunno del 1715, prima di trasferirsi nella nuova dimora in Piazza San Marco, nel 1717.

La somma che Sebastiano versava alla proprietaria, «Illustrissima Signora» Lucrezia Ballarin – che viveva in una casa con orto di proprietà, accanto a quella di Ricci, ma sulla quale non abbiamo reperito alcuna informazione aggiuntiva – è nettamente più alta della media degli affitti della zona, e molto maggiore di quelli generalmente corrisposti dai colleghi pittori tra Sei e Settecento⁵. Questo dato ci lascia intuire una condizione di benessere economico non comune, raggiunto non solo grazie alla professione di artista e impresario, ma anche a una situazione matrimoniale affatto favorevole. Maddalena van der Meer, o Vandermeer, aveva portato in dote una somma di 8000 ducati, dei quali 3000 in contanti che, per fare “i conti in tasca” al Nostro, sarebbero bastati, da soli, per pagare vent'anni d'affitto nella casa a San Geremia⁶. Casa che era

² Tra i molti contributi sulle botteghe d'artista, se ne segnalano solo alcuni, nei quali l'indagine sugli aspetti fisici e materiali è particolarmente accurata, e intesa quale utile chiave d'interpretazione del contesto in cui il pittore operava. Si vedano ad es.: BORSI *et al.* 1981 (Bernini); MICHEL – MICHEL 1996 e SPARTI 1996 (Poussin); SPARTI 1997 (Da Cortona); AIKEMA – TAGLIAFERRO 2009, pp. 55-59 (Tiziano); DALLA COSTA 2012, pp. 183-215 (Veronese). In una prospettiva più ampia e trasversale, ricordiamo il fondamentale HÜTTINGER 1992 e i saggi in ZULIANI 2013, in particolare quello di LORIZZO 2013, più vicino ai nostri interessi.

³ MORETTI 1978, pp. 99-100. In un atto del 27 giugno 1697 il pittore si dichiara «degens Venetiis duobus circiter ad hinc annis de Parochia Sancti Hieremiae» (ASPVe, *Matrimonia forensium*, 1697, c. 367), cfr. MORETTI 2012, pp. 75-76.

⁴ ASVe, *Dieci savi alle decime in Rialto*, Catastici San Geremia 1711-1713, b. 429, c. 95r, n° 1035. Doc. cit. in MONTECUCCOLI DEGLI ERRI, 1995 p. 107, nota 7, ma consultato in originale.

⁵ Sugli affitti dei pittori a Venezia tra Sei e Settecento, cfr. MONTECUCCOLI DEGLI ERRI 1992; CECCHINI 2000, pp. 178-184; e più in generale, sulle medie degli affitti a Venezia tra 1661 e 1740, CONCINA 1989, tavv. VI-VII (si noti che nella zona di San Geremia in cui vive Ricci, la percentuale di immobili in locazione a basso fitto, inferiore ai 19 ducati, oscilla tra il 50 e il 60%).

⁶ Gli altri 5000 consistevano in investimenti vari, gioie, mobilio e abiti. MORETTI 1978, p. 100 e nota 27.

situata in una posizione piuttosto decentrata e povera rispetto al nodo dei commerci artistici di Venezia che, come sappiamo, si era sviluppato nell'area tra Rialto e San Marco, ma che comunque, nel corso del Settecento, stava assistendo a una evoluzione nel sistema abitativo, sempre più caratterizzato da lunghe sequenze di case e botteghe che ne rianimarono il tessuto commerciale⁷. Inoltre, l'area godeva di un evidente vantaggio logistico nell'immediata accessibilità al canale di Cannaregio. Del resto, già da fine Cinquecento nella zona di San Geremia si erano addensate molte botteghe di tintori, grazie alla disponibilità di spazi aperti in cui far asciugare i tessuti; e anche Ricci, vivendo e lavorando davanti alle fondamenta, poteva godere di un'ampia area all'aperto, spazio necessario e ricercato dai pittori per poter far asciugare i propri dipinti. Non sappiamo se vi fossero motivi contingenti nella scelta della casa sul canale di Cannaregio, o tramite quali contatti Ricci l'avesse individuata, ma vorremmo ipotizzare che uno dei fattori sia stato proprio il suo posizionamento estremamente vantaggioso per l'attività di un pittore: oltre alla prossimità al corso d'acqua, segnaliamo infatti che, ancora nel 1740, nei pressi di calle della Madonna si trovavano un lanificio, una fabbrica di colori e una *sbiacaria*, manifatture che producevano le materie prime indispensabili ad un artista⁸. Sarebbe suggestivo immaginare anche un contatto del Ricci con la famiglia Nani, il cui palazzo si trovava proprio a due passi dalla casa del pittore, sempre sulle fondamenta. Se non altro perché Moretti aveva individuato, proprio nell'inventario dei quadri di palazzo Nani Mocenigo a Cannaregio (1765), «nel quinto camerone, nel soffitto compartiti in intagli bianchi, e d'oro di grand[ez]ze diverse. Quadri n° undeci di Bastian Rizzi rapresentanti varie deità⁹», valutati 120 ducati. Peccato però che si tratti, inequivocabilmente, del noto soffitto di Francesco Maffei con undici tele con varie divinità e allegorie, oggi ricomposto a Ca' Rezzonico. Paradossale, in questa vicenda, è il fatto che l'inventario con le stime dei quadri Nani-Mocenigo fu affidato a Gaspare Diziani, il fedele allievo e, a tratti, imitatore di Ricci, che a quanto pare non fu in misura di distinguere lo stile del

⁷ CONCINA 1989, pp. 66-67; 173-175, 197-202, 211. Sebbene un poco più tardi rispetto al momento di cui ci stiamo occupando, il *Rollo dei pittori* del 1724 circa ci mostra che, di tutti i pittori registrati nel Collegio, a quel tempo soltanto tre risiedevano a San Geremia, e di questi solo uno (Francesco Polazzo, di cui diremo) era pittore matricolato, mentre due (Domenico Pasquali e Francesco Perazzol) erano contribuenti ma non matricolati. Cfr. FAVARO 1975, pp. 225-228.

⁸ CONCINA 1989, tav. X. Per la *sbiacaria*, o “casa di biacca”, in cui si produceva il bianco di piombo utilizzato dai pittori, cfr. anche ASVe, *Dieci savi alle decime in Rialto*, ‘Catastici San Geremia 1711-1713’, b. 429, c. 94r, n° 1018 [calle de la Madonna]: «Sbiacaria tenuta ad affitto dalli Signori Rubbi, et Quatrini, affittanza giurata 1707 marzo, paga al N. H. S. Tomaso Querini d. 180».

⁹ ASVe, *Archivio privato Nani Mocenigo*, b. 159, vol. DD, n° 39, ‘Inventarij e stime delli mobili, argenti, et altri effetti di ragione dell’eredità del fu N. H. Filippo Nani’, cc. n.n.. Doc. cit. in MORETTI 2012, pp. 120-121, ma consultato in originale.

Maestro da quello inconfondibile del Maffei¹⁰; per giunta, nello stesso *camerone* si trovavano, stando al Diziani, altre due sovrapporte assegnate allo stesso Ricci (non identificate), e quattro monocromi questa volta attribuiti correttamente al Polazzo, anch'essi trasferiti nella sala del Brustolon di Ca' Rezzonico. Sfuma così, almeno per il momento, la possibilità di una committenza Nani e di un rapporto del pittore con il ramo della famiglia residente a San Geremia.

Ma tornando alla casa-bottega dell'artista, con lui vivevano sicuramente la moglie Maddalena e la figlia di questa, che morirà in Inghilterra, ma è ipotizzabile che già attorno al 1700-1705 anche Marco, il nipote di Sebastiano, si fosse trasferito nella stessa casa, mentre nel 1708 vi arriverà anche l'apprendista toscano Agostino Veracini, e su questo punto torneremo più avanti. Inoltre, Sebastiano poteva anche permettersi il lusso di un cameriere personale, quel Pietro Mangiaracina che abbiamo già citato quale suo servitore in palazzo Farnese a Roma, e che lo seguì a San Geremia almeno fino al 1697, rimpiazzato in seguito da Giovanni Battista Garbini, cameriere e agente di Sebastiano fino ai suoi ultimi giorni¹¹.

Per arricchire queste scarse considerazioni sul contesto in cui Ricci viveva e operava nel primo decennio del nuovo secolo, e in mancanza di qualsiasi dettaglio aggiuntivo sulla sua prima dimora veneziana, ci sembra comunque interessante riflettere su una serie di circostanze apparentemente fortuite che determinarono il radunarsi, attorno alla bottega di Sebastiano, di alcune figure chiave nella biografia del pittore [si veda la pianta in [fig. 172](#)]. Dall'autunno 1708, giungerà a Venezia, stabilendosi a San Geremia, il marchese romano Pietro Gabrielli, dopo l'evasione e una fuga rocambolesca dal carcere di Urbino, dove era stato rinchiuso per una condanna d'eresia¹²; una decina d'anni più tardi, lo vedremo, Gabrielli sarà uno dei più prestigiosi e stravaganti committenti di Ricci. Ma verso il 1709, sempre nella stessa parrocchia si trasferirà anche il canonico Orazio Marucelli, uno dei fratelli della nobile famiglia che, solo pochi anni

¹⁰ Si ricorda comunque che Diziani era avvezzo alla pratica della stima di opere d'arte. In particolare, assieme al mercante Domenico Fontana aveva inventariato e stimato i quadri rimasti in casa di Ricci dopo la sua morte. Si veda *infra*.

¹¹ Su Mangiaracina, rimandiamo a cap. I, note 203, 216. Sul tempo dell'avvicendamento con il Garbini, che potrebbe coincidere con le nozze di Mangiaracina nel 1697, si veda il documento citato da MORETTI (2012, p. 132, nota 35): si tratta di una dichiarazione rilasciata nel 1752 da tale Giovanni Coradin, cameriere in Ca' Ottoboni, il quale dichiara di conoscere Garbini perché era stato al servizio di Rizzi per circa quindici anni nella stessa parrocchia di San Geremia, quindi dal 1700 circa.

¹² FRASCARELLI – TESTA 2004, pp. 19-20, nota 13. Si precisa, tuttavia, che nella già citata Redecima del 1711 non abbiamo individuato il nome del Gabrielli né tra i residenti proprietari, né tra gli affittuari della contrada di San Geremia. Forse perché la sua precaria situazione giudiziaria lo aveva obbligato, almeno inizialmente, a uno stato di clandestinità? Resta fermo il fatto che, comunque, all'anno della morte nel 1734 sarà sepolto in quella parrocchia, nella chiesa di Santa Maria degli Scalzi.

prima, aveva commissionato a Ricci le decorazioni del palazzo fiorentino di via san Gallo¹³. Ma non è tutto, perché è proprio in casa di Marucelli che vivrà Francesco Polazzo, fidato collaboratore di Sebastiano di cui più tardi ci occuperemo¹⁴. Insomma, sembra che nella contrada di San Geremia, specialmente dopo il 1708, Ricci abbia potuto tessere e coltivare una serie di proficui contatti, con l'intraprendenza e quello spirito di estroversa disinvoltura che, come abbiamo osservato, gli furono propri sin dalla giovinezza.

Del resto, anche dalle terre d'Oltremarina, dove soggiornò tra l'inverno del 1711 e la primavera del 1715, Ricci non smise di intrattenere rapporti con Venezia, sovrintendendo con oculatazza alla gestione del proprio patrimonio finanziario, affidata al suo *interveniente* Andrea Allegri. Da Londra, il 29 settembre 1713 il pittore aveva provveduto a far investire ben 7050 ducati per l'acquisto di terreni agricoli a Sala presso Mirano¹⁵. Lo stesso del resto faceva anche Gianantonio Pellegrini, che poco prima, il 30 gennaio 1713, dall'Inghilterra incaricava la cognata Rosalba Carriera di investire per suo conto una somma – ben più modesta – di 1900 ducati¹⁶. E prima di rientrare dall'Inghilterra con i lauti compensi ottenuti dai *patron* britannici, secondo il Pascoli Ricci fu addirittura obbligato a versare un «grosso dazio» sull'esportazione del denaro¹⁷. Insomma, le condizioni economiche di Sebastiano, che già nel primo decennio del Settecento – lo abbiamo visto – godeva di una inusuale agiatezza, migliorarono sensibilmente, così come la sua ambizione ad emanciparsi dalla condizione di semplice pittore o impresario teatrale, per divenire uomo di società e cultura a tutto tondo, sulla scia dell'ultima nobiltà veneziana. La prima forma di manifesta e consapevole affermazione del suo *status* di *grand viveur* e del prestigio

¹³ Grazie alla Redecima del 1711, apprendiamo che Marucelli risiedeva «in Isola» (ovvero nella zona tra il Canal Grande e i rii dei Sabbioni, che poi vennero interrati): «Ill[ustriss]mo Sig[no]r Marchese Abbatte Orazio Maroceli affittual del d[ett]o [N. H. S. Renier Zen, n.d.r.], affittanza giurata 1712 7bre, paga per casa con horticeolo al d[ett]o D[ucati] 93» (ASVe, *Dieci savi alle decime in Rialto*, 'Catastici San Geremia 1711-1713', b. 429, c. 59v, n° 203). Dalla Redecima del 1740, risulta invece che dal 1725 si era trasferito vicino alle Chioverete e a calle san Zuane, in una «grande casa» di proprietà della Scuola di San Giovanni Evangelista, il cui affitto ammontava a 230 ducati all'anno (ASVe, *Dieci savi alle decime in Rialto*, 'Catastici San Geremia 1740', b. 436, n° 1073). Cfr. anche MORETTI 1985, pp. 390-391.

¹⁴ Si veda sempre MORETTI 1985, pp. 390-391, ma anche DE ROSSI 2004^A, pp. 20, 22.

¹⁵ I duecento campi erano di proprietà del N. H. Antonio Francesco Farsetti, al quale furono ceduti a livello con interesse annuo del 3%. Si trattava sostanzialmente di un prestito di denaro con ipoteca sui terreni. Il Farsetti pagò regolarmente gli interessi dovuti a Ricci, ed estinse definitivamente il suo debito nel 1717, restituendo al pittore la somma prestata di 7050 ducati. Cfr. MORETTI 1978, pp. 110-111; STEFANI 2015, pp. 173-174, 235-236 doc. 28. Ancora da indagare sono altri possibili legami tra Ricci e il Farsetti. Antonio Francesco (16675-1733), figlio di Filippo, apparteneva alla nota famiglia di nuova nobiltà veneziana, e aveva ricoperto la carica di Capitano di Vicenza dal 1703 al 1708. Nel 1699 aveva acquistato da Marina Bragadin il palazzo in contrada di San Luca lungo il Canal Grande (CHAUVARD 2005, p. 122, nota 123) mentre nel 1710 ottenne dalle eredi Fonseca e Cortizos villa Contarini e le proprietà adiacenti a Santa Maria di Sala, valutate in 85.000 ducati, ad estinzione dei debiti che la famiglia portoghese aveva da tempo contratto con i Farsetti (RUSPIO 2013, p. 15, note 76-77). Su villa Farsetti, si veda VEDOVATO 1994.

¹⁶ Cat. mostra PADOVA 1998, p. 225.

¹⁷ PASCOLI 1730-1736, II, p. 381.

sociale raggiunto, fu certamente la sua nuova abitazione, un sontuoso appartamento alle Procuratie Vecchie¹⁸, nel vero cuore di Venezia.

Invero, una volta tornati da Londra, Ricci e la Vandermeer, probabilmente assieme a Marco, vissero ancora per qualche tempo nella casa di Cannaregio. Ma il pittore, vera *star* nel panorama internazionale e nel pieno dei suoi successi, non poteva più evidentemente accontentarsi di quel contesto abitativo modesto e periferico, inadeguato al ricevimento degli ospiti come pure alla gestione di una bottega sempre più operosa. E così, l'11 marzo 1717 il Nostro acquistò al pubblico incanto, per la cifra di 3760 ducati, l'appartamento in un «soler di sopra» delle Procuratie Vecchie, sul lato in cui si trovava la chiesa di San Geminiano, accessibile da calle del Salvadego; una volta partito l'affittuario Pietro Francesco Grandis – non senza resistenze –, nell'agosto del 1717 la famiglia Ricci prese finalmente possesso della nuova dimora, assistita da un cameriere, una serva, un cuoco e altro personale di servizio¹⁹ [fig. 171]. Ed è proprio questo lussuoso appartamento che ci interessa, perché fu a un tempo il luogo in cui Sebastiano viveva e intratteneva relazioni sociali, ma conduceva anche la propria carriera di pittore, accogliendovi probabilmente allievi e collaboratori. Se la casa può corrispondere all'animo di chi la abita, nel caso del Nostro il suo duplice «carattere di serietà e di applicazione non disgiunto da sociabilità e cortesia²⁰» si doveva riflettere perfettamente nella doppia funzione dell'appartamento delle Procuratie. Lì Ricci dipingeva, affiancato dai suoi aiuti, assolvendo con impegno indefesso alle sempre più numerose commissioni della maturità. Ma la dimora del pittore era, allo stesso tempo, il palcoscenico in cui mettere in scena i rituali della conversazione erudita, del dialogo tra *connoisseur* e collezionisti, e pure il salotto in cui abbandonarsi alla leggerezza dei piaceri del gioco, della musica, dello spettacolo²¹.

A questo proposito, una fonte particolarmente utile, parzialmente commentata nel 2005 da Favilla e Rugolo e citata più di recente da Stefani, è la *Vita* di don Pietro Antonio Toni (Varana, Modena 1692-Venezia 1748), giunto a Venezia nel 1722 e intimo amico del Nostro. Autore della biografia, scritta con affettuosa riconoscenza, è il pittore Pietro Antonio Novelli, di cui il sacerdote modenese era stato precettore a Venezia. Dal manoscritto, che precede

¹⁸ Usiamo intenzionalmente il termine “appartamento” perché proprio in questi anni si assiste all'introduzione del vocabolo nei documenti catastali, in parallelo all'evoluzione di tale nuova tipologia abitativa nella Venezia del primo Settecento. Si veda in proposito CONCINA 1989, pp. 206-207.

¹⁹ ASVe, *Deputati ed aggiunti sopra l'esazione del denaro pubblico*, 'Presidenti alle vendite', reg. 213, f. 29v. Cit. in MORETTI 1978, p. 111. Si vedano anche ZAMPETTI 1960, p. 231, nota 4; STEFANI 2015, pp. 174-175, con notizie inedite su un breve contenzioso tra il Grandis e Ricci, risolto in favore di quest'ultimo. Il cameriere dei Ricci era il già citato Giovanni Battista Garbini, la serva tale Maria Martinelli, un altro servo Tomaso Zane (MONTECUCCOLI DEGLI ERRI 1995, p. 109).

²⁰ GIRARDI 1749, p. 70.

²¹ Su questo, e sugli ospiti che frequentavano la casa di Ricci, cfr. anche le considerazioni di MONTECUCCOLI DEGLI ERRI 1995, pp. 107-108.

L'autobiografia del Novelli, apprendiamo ad esempio che Sebastiano era solito intrattenere gli ospiti in serate di «commedie de' Pulcinelli», e che aveva un certo interesse per il gioco d'azzardo²²; scrive infatti il Novelli che «aveva il già nominato Sebastiano Ricci pittore il gusto di veder a giuocare più che a giuocare lui medesimo, e faceva che D. Pietro giocasse per lui lasciandogli tutte le vincite e pagandogli tutte le perdite²³». Inoltre, don Toni frequentava «l'Accademia del Nudo, ed egregiamente disegnò assieme col Ricci e col Pittoni²⁴», fermandosi spesso a pranzo a casa dei due pittori, e copiando i loro disegni. Ma ancora, Novelli ci informa addirittura del fatto che don Toni «rifiutò una Pieve sul Modenese, così un Capellanato, e di starsene lautamente in casa del Signor Sebastiano Ricci celebre, ricco e generoso Pittore, essendo da tutti amato e desiderato, ma stabili di morir povero senza lasciar neppure un quattrino²⁵». Ci appare così, in filigrana, un profilo inedito del nostro Ricci, che non solo si diletta a pranzare, giocare e disegnare con un amatore – e possiamo immaginare che simili intrattenimenti si fossero svolti anche con altri *amateur*, da Mariette a Zanetti –, ma che dopo anni passati a beneficiare della protezione di vari *patron*, si atteggia ora a sua volta a munifico protettore, offrendo vitto e alloggio all'amico sacerdote. Un profilo, va precisato, perfettamente coerente con l'attitudine sociale di Sebastiano a cui già abbiamo accennato.

Ma per tornare al nostro punto, ovvero l'abitazione di Ricci alle Procuratie, un'altra fonte assai preziosa è la copia dell'inventario dei beni stilato dopo la morte del pittore, tra il 19 e il 20 maggio 1734; un documento portato alla luce da Pietro Zampetti, citato e commentato in buona parte della letteratura ricca, e che diviene particolarmente interessante ai nostri fini, perché illuminante sugli spazi domestici in cui operava il pittore²⁶. Invero, seguendo un approccio già

²² BSPVe, ms 877.25 ex 788.25, Pietro Antonio Novelli, *Vita del Reverendo Sacerdote D. Pietro Antonio Toni da Varana* (1790). Doc. cit. in FAVILLA – RUGOLO 2006, pp. 195-198; STEFANI 2015, pp. 29-30, ma trascritto solo parzialmente. Originario del modenese, uomo ricolmo di virtù e votato ai valori di povertà e carità, don Toni era anche collezionista e pittore di un certo talento, e frequentava con interesse le case e botteghe di artisti quali Ricci, Pittoni, Lazzarini, Balestra e altri, esercitandosi con loro nell'arte del disegno. L'interesse per gli spettacoli di burattini potrebbe risalire, secondo le puntuali intuizioni di Stefani, ai tempi delle frequentazioni di Ricci con il cardinale Ottoboni a Roma e il Gran Principe Ferdinando a Firenze (STEFANI 2015, p. 30).

²³ Pietro Antonio Novelli, *Vita del Reverendo Sacerdote D. Pietro Antonio Toni da Varana* (1790). BSPVe, ms 877.25 ex 788.25, p. 19.

²⁴ Pietro Antonio Novelli, *Vita del Reverendo Sacerdote D. Pietro Antonio Toni da Varana* (1790). BSPVe, ms 877.25 ex 788.25, p. 24.

²⁵ Pietro Antonio Novelli, *Vita del Reverendo Sacerdote D. Pietro Antonio Toni da Varana* (1790). BSPVe, ms 877.25 ex 788.25, p. 12.

²⁶ ASVe, *Giudizi di petizion*, 'Inventari di eredità, tutele, curatele, oppure richiesti in causa', b. 431, n. 7, 19 maggio 1734, notaio Luca Fusi. Doc. edito da ZAMPETTI 1960, che tuttavia trascrive soltanto le parti riguardanti dipinti e disegni. Commentato da CHIAPPINI DI SORIO 1976; MORETTI 1978, p. 119; BOREAN 2009, pp. 23-24; altri stralci pubblicati in STEFANI 2015, pp. 28-29. Le citazioni che seguono nel testo sono tratte da questo documento; non se ne specifica nelle note il numero di carta corrispondente perché si rimanda alla trascrizione integrale fornita in APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. 3. Ricordiamo comunque che Maddalena aveva presentato un secondo inventario dei beni ai Giudici del Proprio, documento che si differenzia dal primo per la presenza delle stime dei dipinti effettuate da Gaspare Diziani e Domenico Fontana. ASVe, *Giudici del Proprio*, 'Mobili', reg. 325, pp. 210-

adottato per altri casi di studio, intendiamo riprendere in mano questo inventario per tentare di restituire un'immagine concreta dell'appartamento, di come questo fosse organizzato, di che tipologie di oggetti contenesse, e di quali potessero essere gli spazi eventualmente riservati all'attività artistica²⁷. Stando all'inventario, la casa con ingresso da calle del Salvadego si articolava su due livelli: il piano nobile con quattro camere, la cucina, il focolare e il grande portico affacciato su piazza San Marco, e un piano superiore con quattro stanze che costituivano l'appartamento privato dei coniugi Ricci; inoltre, l'edificio disponeva di due ammezzati, un «portechetto» e una cantina. Molte di queste stanze erano rivestite con «i suoi cuori d'oro», espressione con cui si intende una tappezzeria in cuoio a motivi dorati tipicamente veneziana²⁸. Dalla lettura del documento, steso pochi giorni dopo il decesso del pittore, e che dunque fotografa una situazione successiva alla morte del nipote Marco (1730), apprendiamo che in tutta la casa erano presenti soltanto cinque letti, quelli di Sebastiano e consorte in due camere al secondo piano sopra al portico, e altri tre distribuiti in due camerini al piano primo, adiacenti al portico e alle stanze di servizio, e probabilmente destinati ai tre domestici di casa Ricci²⁹. Non vi è alcuna traccia di stanze in cui potessero essere alloggiati eventuali collaboratori o apprendisti, fatta salva l'indicazione di un «armero d'aletto [sic] vuoto d'Albeo» nel *portechetto*.

Riguardo poi agli ambienti di lavoro di Sebastiano, ci sembra che le sue attività si svolgessero in due spazi distinti, l'uno più meditativo, l'altro più “operativo”. In una cameretta vicina alla sua stanza da letto si trovava infatti un «barò con suo armeretto con suoi spechi con entro diverse carte, e libri», e alle pareti erano appese dodici cornici con disegni e pastelli e ben diciotto quadri di medie dimensioni. Si tratta, a tutta evidenza, dello studiolo del pittore, dedicato alla lettura, al disegno, al disbrigo delle carte amministrative e alla scrittura della corrispondenza. Anche Johann Karl Loth aveva, nella sua elegante dimora veneziana, un *camerino* specificatamente destinato allo studio e al disegno, con un armadio contenente anch'esso disegni, libri e «diverse lettere, e scritture³⁰». Ci rammarichiamo, d'altra parte, del fatto che non vi siano notizie ulteriori sulla consistenza della biblioteca di Ricci, che doveva essere ben più

224. Cfr. MORETTI 1978, pp. 119-121. Esiste infine un *Inventario d'Effetti [...] nascosti, né Inventariati dalla qu. Maddalena Vandermer*, stilato nel 1742 da due nipoti del pittore (trascr. in MONTECUCCOLI DEGLI ERRI 1995, pp. 141-144).

²⁷ Si riveda in proposito la nota 2, e in particolare il caso emblematico della casa di Pietro da Cortona, ma anche, ad esempio, le analisi di inventari di pittori-bottegheri proposte in CECCHINI 2000, pp. 168-173; CECCHINI 2005; nonché, per il Cinquecento, le riflessioni e gli spunti metodologici di BOREAN 2008, pp. 121-131; e infine le considerazioni di Catherine WHISTLER (2016, pp. 76-78) sulle abitazioni dei pittori veneziani e sugli spazi riservati alla pratica del disegno.

²⁸ Per una suggestione su come dovevano apparire queste stanze rivestite di cuoio, si veda il dipinto di Francesco Guardi con *Il ridotto di palazzo Dandolo a san Moisè* (1746-1750), a Ca' Rezzonico [fig. 169].

²⁹ In uno di questi camerini, era infatti anche un armadio in noce contenente «stoffa che non è di raggione del detto q[uondam] Signor Sebastiano».

³⁰ LUX 1999, pp. 151, 158; WHISTLER 2016, p. 79.

ampia di quei pochi libri che potevano essere conservati nell'*armaretto*, ma sulle letture di Sebastiano avremo modo di rivenire per altre vie, e vi ragioneremo più avanti. Al piano nobile, invece, entro il grande e sontuoso portico, adornato di quindici quadri, diverse sedie e poltroncine e un tavolo ovale, era conservato anche un «armero di Noghera alla fiorentina» che conteneva «in le capelle dell'apertura alla Fiorent[ina] Penelli, colori, et altre stoffe di poco valore». Che Sebastiano, almeno negli ultimi anni della sua esistenza, dipingesse effettivamente nel portego, lo spazio di rappresentanza e ricevimento per eccellenza, è tutto da dimostrare. E sarebbe affascinante immaginarlo fieramente al cavalletto in quel salone, mentre intrattiene l'amico e conoscitore Anton Maria Zanetti, frequentatore assiduo di casa Ricci. È questa, se vogliamo, la scena che Sebastiano ci restituiva metaforicamente nel dipinto con *Apelle e Campaspe alla presenza di Alessandro* (1705 c., Parma, Galleria Nazionale) [fig. 170], dove il pittore greco dipingeva davanti agli occhi giudicanti del suo mecenate, e che già Mariuz interpretava quale significativo esempio dell'autoaffermazione della dignità professionale dell'artista, sottintendendo anche «un rapporto di maggior familiarità, quasi di amichevole intesa, con i mecenati³¹». Ma al di là di queste mere suggestioni, è comunque un dato di fatto che quelle testé commentate sono le uniche indicazioni di strumenti da pittore presenti nella casa di Sebastiano al momento della sua morte. Per il resto, l'appartamento del Nostro ha tutte le caratteristiche di una vera e propria dimora patrizia, con armadi stipati di argenterie e gioielli, e pure una spinetta e un cembalo, strumenti musicali che costituiscono il segno tangibile della sua fervente passione per la musica e il teatro, coltivata sin dagli anni bolognesi frequentando la scuola del chitarrista Granata³². Infine, in una «camera sopra il portico» che fungeva da salotto privato tra le camere di Sebastiano e Maddalena, spicca per rarità la presenza di un «microscopio», strumento che denoterebbe una inedita curiosità del pittore per la strumentazione scientifica. Non dimentichiamo, del resto, che a Londra Ricci era stato promotore dedicatario dell'edizione inglese del *Longitudinis Methodus* (1714) del matematico veneziano Doroteo Alimari – probabilmente una strategia “pubblicitaria” e di *captatio benevolentiae* della società britannica – [fig. 259], e che a Venezia frequentava uomini di scienza come Zannichelli, farmacista a Santa

³¹ MARIUZ 2000, p. 4. Vedi anche MAGANI 2002, pp. 19-21.

³² Cfr. a questo proposito STEFANI 2015, pp. 28-29 e nota 140. Lo storico osserva anche che Ricci doveva collezionare spartiti musicali; lo deduce dalla scoperta di una pagina dalle *Sonate d'intavolatura di lento* di Giovanni Zamboni (Lucca, Marescandoli 1718) al verso di un disegno inedito conservato nell'album delle Gallerie dell'Accademia (inv. SR 93). Peccato che il foglio, sul quale avremo occasione di tornare, non sia di mano di Ricci, come Stefani sostiene, ma di un suo allievo. Errata anche la conclusione di Stefani secondo cui lo spartito potrebbe costituire un utile *post quem* per la datazione degli altri disegni nell'album, dato che quest'ultimo fu assemblato da fogli sciolti rimasti nella bottega del pittore. Nulla vieta comunque di immaginare, vista la sua passione e la professione di impresario teatrale, che Ricci possedesse libretti d'opera e spartiti vari.

Fosca e suo intimo amico, ma anche la spezieria della Vigilanza vicino a San Marco³³. Resta comunque inspiegabile, nel concreto, la presenza del microscopio, oggetto costoso e rarissimo, accanto a un profumo e sopra ad un armadio-guardaroba ricolmo dei vestiti di Maddalena. Che si trattasse, piuttosto, di un altro strumento più utile ai pittori, come la camera ottica, magari utilizzata anche da Marco Ricci? O forse di un cannocchiale da teatro? Purtroppo non ci è dato saperlo, e non ci sembra opportuno dilungarci oltre con queste speculazioni che non hanno alcun sottofondo documentario.

In conclusione, la casa di Sebastiano Ricci tra il 1717 e il 1734 aveva, a quanto risulta, l'aspetto e gli arredi di un appartamento signorile, e non quello di una fucina creativa brulicante di giovani apprendisti e fidati aiutanti. Eppure le fonti e le ricostruzioni che di seguito proporremo, ci testimoniano di un continuo andirivieni nella "bottega" di Sebastiano, frequentata da lavoranti saltuari, ragazzi alle prime armi, collaboratori collaudati, veneziani e non. Negli anni 1717-1734, lo vedremo, la casa di Ricci era particolarmente frequentata: Antonio Paglia, Giacomo Zanetti, Daniel Gran, Thomas Nerringer, Gaspare Diziani, Francesco Fontebasso, Francesco Polazzo o Felice Petricini, per citare solo quelli nominati dalle fonti. Ebbene questi artisti più o meno coinvolti nell'attività di bottega, presenti a volte anche contemporaneamente, dovevano sicuramente avere uno spazio dedicato all'apprendimento o al lavoro accanto al maestro, fosse questo nel portego o in un'altra delle stanze che componevano la casa di Sebastiano. Dove si svolgessero le loro attività rimane però a oggi da chiarire, a meno di non ipotizzare che negli ultimi anni, diciamo indicativamente dal 1730 al 1734, la funzione degli ambienti interni fosse stata modificata per assecondare le mutate esigenze del pittore, e che dunque quanto leggiamo nell'inventario non corrisponda alla organizzazione originaria dell'appartamento alle Procuratie Vecchie che, a quanto ci risulti, era l'unico immobile di proprietà di Sebastiano Ricci a Venezia.

Ma riservandoci di tornare più avanti su questi argomenti, riprendiamo ora il filo del nostro discorso là dove lo avevamo lasciato, ai primi anni del Settecento e, mantenendo il percorso biografico di Ricci quale "basso continuo" per le nostre considerazioni, dedichiamoci più attentamente al nascere e all'evolversi della sua bottega.

³³ Sul *New Method to Discover the Longitude* (Londra, Roberts 1714) e la dedica firmata da Ricci, datata 31 agosto 1714 e rivolta tra gli altri anche a Isaac Newton, allora presidente della Royal Society, cfr.: *GIORNALE* 1716, pp. 380-383 (in cui Ricci è definito «amico» dell'Alimari); SCARPA 2006, p. 67 (all'anno 1715, errato); FAVILLA – RUGOLO 2009^A, pp. 45-46, nota 9. Su Zannichelli, si rimanda oltre al cap. II.3.1; sulla farmacia della Vigilanza, al cap. III.7.

II.2. Nuove commissioni tra Venezia, Firenze e Belluno. I disegni nella prassi operativa tra il 1700 e il 1711 c.

Come noto, il nuovo secolo si apre per Ricci con un significativo incremento nel numero e prestigio delle commissioni, procacciate spesso grazie a *network* di relazioni intessute a più livelli con colleghi, collezionisti e potenziali protettori. Rientrato da Vienna nella casa di San Geremia già nella primavera del 1702, Sebastiano si impegna in diverse direzioni, aprendo strategicamente nuovi fronti di committenza, e accrescendo la propria fama anche in zone della Serenissima che solo per comodità definiremo “periferiche”: senza voler fornire un elenco esaustivo, ricorderemo che a Belluno il pittore si appresta a concludere il ciclo di Palazzo Fulcis, e che dalle fondamenta di Cannaregio partono il *Cristo crocifisso con le anime del purgatorio* (1702) e la *Crocifissione con tre santi* (1702 e 1700-1705 c.) per le chiese trevigiane di Fregona e Padernello, mentre al duomo di Bergamo Ricci invia la pala con i *Santi Procolo, Fermo e Rustico* (firmata e datata 1704), e quella con *Sant’Ignazio che conforta un moribondo* (1703-1704)³⁴, aprendo un canale di committenza che, come vedremo, si rivelerà particolarmente proficuo. Alla Certosa di Vedana erano invece destinate la pala con *La Madonna e i Santi Ugo e Bruno* e il suo *pendant* con il *Battesimo di Cristo* (1705 c.)³⁵. E ci spingiamo a supporre che anche la tela con i *Santi Vittore e Corona*, inequivocabilmente di questi stessi anni, sia stata realizzata per la provincia prealpina, e magari per l’area di Feltre, di cui i santi sono patroni, e dove si trova anche il santuario ad essi dedicato, che ne conserva le reliquie³⁶. Più difficoltoso è inquadrare in questi anni la decorazione della cappella Fulcis nella chiesa di San Pietro a Belluno. La pala d’altare con la *Madonna, il Bambino e i santi Pietro e Giovanni Battista* è stata variamente datata dalla critica tra il 1702 e il 1710, con una prevalenza per il 1704, anno della già citata pala di Bergamo alla quale viene spesso avvicinata.

³⁴ Sulla *Crocifissione* di S. Maria in Val Verde a Padernello di Paese, cfr. FOSSALUZZA 1983; SCARPA 2006, p. 261, n° 337. La pala di Fregona è databile grazie ai registri delle confraternite parrocchiali, in cui sono annotate spese per «la palla del Ss. Crocifisso» tra il 6 e il 14 dicembre 1702, per un totale di lire 351 (ovvero c. 56 ducati); cfr. PAVANELLO 1982; MIES 1984; SCARPA 2006, p. 197, n° 156; FALSARELLA 2010. Sulla nota pala del duomo di Bergamo, commissionata dal canonico Pietro Negroni, e pagata lire 560 (c. 90 ducati, doc. in PAGNONI 1991, p. 91), cfr. SCARPA 2006, pp. 154-155, n° 35. A proposito della tela ora a Brera, contrariamente a quanto scrive la Scarpa essa non era destinata a Sant’Alessandro della Croce bensì a una cappella nella stessa cattedrale di Bergamo, e non rappresenta san Gaetano, come ha voluto buona parte della critica, ma sant’Ignazio. Si veda il documento di spesa nell’Archivio del capitolo del Duomo, registrazioni di cassa del biennio 1703-04, uscita di lire 350 per il «Quadro di S. Ignazio fatto dal sig. Ferdinando [sic] Ricci Pittore», finanziato con lascito del canonico Sigismondo Tomini. Cfr. PAGNONI 1991, p. 91; FACCHINETTI 2001, p. 28 nota 9 (non citati in SCARPA 2006, p. 247, n° 292). Si noti anche che la cifra richiesta da Ricci per questa pala è la stessa della *Crocifissione* di Fregona.

³⁵ Ora a Feltre, Museo Diocesano. Cfr. SCARPA 2006, pp. 318-319, nn° 499-500; MAZZORANA 2010, pp. 57-60.

³⁶ L’iconografia del dipinto (42 x 120 cm; Friuli, coll. privata), ben noto alla critica, è stata sciolta solo recentemente da Lino MORETTI (2012, pp. 94-96), il quale ne ha anche immaginato una destinazione alla devozione domenicana. Nessun documento permette di precisarne la committenza, che rimane pertanto del tutto ipotetica. La cronologia proposta da Moretti (1718 c.) è a nostro avviso troppo avanzata. Concordiamo invece con quella attorno al 1704-05 già proposta da DANIELS (1976^A, p. 139, n° 476), SCARPA (2006, pp. 197-198, n° 157) e Dario Succi, in cat. mostra GORIZIA 2008, p. 96, n° 16.

Di conseguenza, anche i due affreschi con *La chiamata di Pietro* e la *Decollazione del Battista* dovrebbero risalire allo stesso tempo³⁷. Se per la tela è comunque ipotizzabile l'invio da Venezia, è chiaro che per i due dipinti murali va necessariamente postulato un trasferimento a Belluno. Escludendo gli anni tra il 1705 e il 1707, in cui Sebastiano sarà di stanza a Firenze, si potrebbe ipotizzare che il viaggio a Belluno coincida con la già citata sosta nell'itinerario di rientro da Vienna nella primavera del 1702 ma, come avremo modo di argomentare, è molto più plausibile che la decorazione sia stata approntata qualche anno dopo.

Del resto, «il famoso penello del signor Rizzi³⁸» non trascura ovviamente la piazza veneziana, sempre più concorrenziale, ma dove fiocavano le commissioni: dalle tele perdute con la *Stanza dell'Ultima Cena* e la *Comunione degli apostoli* al Corpus Domini, meritevoli di «universale applauso» (primavera 1704), fino alla *Strage degli innocenti* per la scuola della Carità (1704), perduta anch'essa, e ai soffitti per i Mocenigo (1705), per citarne solo alcune³⁹.

Ma in questo stesso periodo, Ricci organizza anche il proprio primo e fattivo coinvolgimento nel mondo del teatro veneziano: richiesto alla moglie un prestito di seimila ducati, entro l'autunno del 1705 Sebastiano subentra a Giovanni Orsatto quale impresario del Sant'Angelo, dove vanno in scena il *Creso tolto alle fiamme* e *La regina creduta re*, opere nelle quali sono ingaggiate in prima persona vecchie conoscenze del pittore, come ha puntualmente ricostruito Stefani⁴⁰. Il libretto del *Creso*, infatti, era frutto della penna di Aurelio Aureli, già al servizio di Ranuccio Farnese e autore del più volte citato *Favore degli dèi* (1691), per il quale Sebastiano aveva disegnato il sipario; mentre le musiche della *Regina creduta re* furono composte da quel Giovanni Bononcini che, a Roma, attorno al 1692-93 aveva frequentato la cerchia di Filippo Colonna assieme a Silvio Stampiglia, intimo amico del Nostro⁴¹.

E non è tutto. Perché sempre al 1704 risalgono i primi contatti accertati con Ferdinando di Toscana, che si rivelerà uno dei più illustri protettori e committenti di Sebastiano. Tramite

³⁷ SCARPA 2006, pp. 145-146, 151, nn° 14, 28-29; MAZZA 2010.

³⁸ Questa citazione, come la successiva, è tolta dalla *Pallade Veneta* della settimana 26 aprile-3 maggio 1704 (cit. in MORETTI 2012, p. 87).

³⁹ Sulle tele del Corpus Domini: SCARPA 2006, p. 358, nn° P/55-56; MORETTI 2012, p. 87. Per la *Strage* perduta: SCARPA 2006, p. 361, n° P/81; MORETTI 2012, *ibid.* Su questi soffitti per palazzo Mocenigo, ovvero le tre tele ora Fondazione Querini con *L'Aurora*, il *Meriggio* e il *Crepuscolo*, rimandiamo agli aggiornamenti in MORETTI 2012, pp. 84-85 e a quanto scritto al cap. I, p. 86, nota 206.

⁴⁰ La scrittura privata con cui Ricci si dichiara «real debitore» verso la moglie Maddalena è stato reso noto da STEFANI 2015, p. 80. Con evidenze documentarie, lo stesso Stefani ha situato il passaggio di testimone tra Orsatto e Ricci entro l'ottobre del 1705; a causa di questo avvicendamento in corso d'opera, la stagione teatrale inaugurerà in ritardo, il 4 o 5 dicembre 1705 (cfr. sulla questione il bel capitolo di STEFANI 2015, pp. 97-170).

⁴¹ STEFANI 2015, pp. 136-137; ma si rivedano anche le considerazioni nel cap. I.4, pp. 78-79 e nota 182. Interessante anche il coinvolgimento del giovane Antonio Vivaldi nella stagione 1705-06, ingaggiato in supporto a Girolamo Polani per comporre molte delle arie e recitativi del *Creso*. La suddivisione dei compiti tra i due sfocerà in un contenzioso legato alla spartizione dei compensi, ricostruito da GLIXON – WHITE 2008 e quindi da STEFANI 2015, pp. 139-143.

Niccolò Cassana, agente del Gran Principe, nell'estate di quell'anno fu infatti commissionata a Ricci la pala con la *Crocifissione* per la chiesa fiorentina di San Francesco de' Macci, la terza tela con questa iconografia dipinta nel giro di pochi anni – e, per quanto ci risulti, anche l'ultima⁴². Il rapporto Ricci-Ferdinando è ben noto e ampiamente indagato dalla critica, che del resto ha da più parti avanzato l'ipotesi, affatto plausibile, che un incontro tra i due risalga già ad anni precedenti al 1704: un primo contatto poté forse verificarsi in occasione del passaggio di Ferdinando da Bologna tra il 19 e il 26 dicembre 1687, tappa del suo itinerario verso Venezia per assistere al Carnevale; allora il Medici fu infatti ospite di Annibale Ranuzzi, collezionista e protettore felsineo di Sebastiano, e poté forse apprezzarne alcuni dipinti⁴³. E una seconda opportunità di incontro, questa volta forse diretto, potrebbe essere avvenuta nel corso del secondo, meno documentato, viaggio di Ferdinando nella città lagunare, durante il Carnevale del 1696⁴⁴. A quel tempo, come abbiamo avuto modo di ricordare, Ricci si trovava già a Venezia ed è ben possibile, sebbene non comprovabile, che il Principe abbia visto altre sue opere, e che lo abbia forse anche incontrato, convincendosi non solo della sua accattivante abilità di pittore, foriera di lì a poco di prestigiose commissioni, ma anche della sua raffinata sensibilità di conoscitore. Negli anni a venire, Sebastiano sarà spesso incaricato da Ferdinando di “scovare” opere d'arte per suo conto sulla piazza veneziana e non, accanto a – o in sostituzione di – Niccolò Cassana, il *buyer* di maggior fiducia del Gran Principe a Venezia e dintorni⁴⁵.

Ma a favorire l'ingresso di Ricci nelle grazie del Gran Principe potrebbero essere stati anche i comuni interessi musicali dei due. In questo senso, è sintomatico che Stampiglia, amico

⁴² Al 30 agosto 1704 risale la prima lettera, inviata da Ferdinando al suo agente veneziano Niccolò Cassana, in cui si nomina Sebastiano Ricci. Il de' Medici aveva incaricato il suo uomo di fiducia di far consegnare a Ricci una tela per la realizzazione della pala con la *Crocifissione, la Vergine e i santi Giovanni, Carlo Borromeo e Francesco*, consegnata prima del 20 settembre (per la lettera, si veda già FOGOLARI 1937, p. 182, n° 98, ma soprattutto, per una più accurata trascrizione e cronistoria dell'intero carteggio Cassana-Ferdinando de' Medici, PALIAGA 2013, pp. 359-385; per il dipinto, rimandiamo in generale a SCARPA 2006, pp. 184-185, n° 110). La pala non era destinata a sostituire la *Madonna delle Arpie* di Andrea del Sarto, come altrove è stato scritto, ma semplicemente a “risarcire” la chiesa dalla perdita di quel capolavoro, acquisito da Ferdinando per la propria collezione personale, e doveva essere consegnata in tempi brevissimi, entro la fine di settembre.

⁴³ A ragionare su questa possibilità sono stati già SCARPA 2006, p. 20 (che si mostra possibilista su un incontro Ricci-Ferdinando in quell'occasione) e STEFANI 2015, pp. 81-82 (che invece lo vede improbabile, dato che Ricci in quel momento era impegnato con i *Fasti farnesiani* a Piacenza). Tra il novembre del 1682 e il maggio del 1687 Ricci riceve comunque ripetuti pagamenti da parte del conte Ranuzzi (si riveda cap. I.1, p. 34, nota 13). Del resto, il figlio di Annibale Ranuzzi, Ferdinando Vincenzo (1658-1726), era Cameriere Segreto del Medici, e autore del prezioso diario del suo primo viaggio a Venezia (MUTI – DE SARNO PRIGNANO 1994; BORIS 2006).

⁴⁴ Cfr. per questa ipotesi STEFANI 2015, p. 81.

⁴⁵ Ricorderemo soltanto, in questa sede, che da Venezia Ricci segnalò a Ferdinando dipinti di Giovanni Battista Moroni, Giovanni Ghisolfi e dell'Orbetto (quest'ultimo nella collezione personale di Sebastiano e da questi ceduto a Ferdinando), ma anche due copie da Correggio in possesso del mercante Antonio Maria Bettati di Parma, in stretti rapporti con Sebastiano (cfr. DANIELS 1984, p. 112 e PALIAGA 2013, specie pp. 294-295, che talvolta usa la grafia “Bettani”). Inoltre, Ricci fece anche da mediatore tra il Gran Principe e Giovanbattista Lama, che a sua volta si era attivato per rintracciare tele di Livio Mehus, Johann Liss e Simon Vouet. Si vedano, su questi temi, EPE 1990, pp. 105-108, 125-130; PALIAGA 2013, pp. 294-298.

del pittore e ingaggiato dal Medici nelle stagioni teatrali 1704 e 1705, dedichi proprio a Sebastiano un sonetto scherzoso per presentargli il suo libretto del *Turno Arcinio* andato in scena a Pratolino nel 1704. E non dimentichiamo che anche Ferdinando Bibiena, forse con Francesco, era stato “prestato” dai Farnese per servire il Principe toscano a Pratolino nel 1701⁴⁶. Pur senza le prove di un concreto coinvolgimento di Sebastiano nelle imprese teatrali di Ferdinando de’ Medici, è chiaro che più fattori e conoscenze comuni, da Ranuzzi a Cassana a Stampiglia, concorsero a introdurre il Nostro alla sua attenzione, e a favorire di conseguenza il suo spostamento a Firenze⁴⁷.

Per Ferdinando de’ Medici, Ricci decorerà ad affresco l’anticamera dell’appartamento estivo di Palazzo Pitti⁴⁸, nonché il perduto soffitto del «Gabinetto di opere in piccolo» di Poggio a Caiano, ma dipingerà anche delle tele, tra cui l’*Autoritratto* degli Uffizi, una perduta *Fuga in Egitto*, la già citata *Crocifissione* di san Francesco de’ Macci, e i paesaggi in collaborazione con il nipote Marco. Inoltre, nella collezione del Delfino entreranno anche alcuni bozzetti di Sebastiano, testimonianza del favore del collezionista per questa tipologia pittorica⁴⁹.

La permanenza toscana tra il 1705 e il 1707, concentrata perlopiù nel periodo estivo e alternata probabilmente a mesi di soggiorno a Venezia, è dunque per Ricci l’occasione di esibirsi ai più alti livelli tenendo sotto gli occhi, ancora una volta, il suo insuperato modello Luca Giordano. È ben noto che il celebre soffitto di Palazzo Medici-Riccardi fu una potente rivelazione per Sebastiano, che ne colse l’insegnamento nella decorazione di Palazzo Pitti e soprattutto negli affreschi del Salone di Ercole di Palazzo Marucelli. Opere, queste, ampiamente indagate e notissime. Per questo, anziché prendere in esame una ad una le realizzazioni di questi anni, in una sterile ripetizione di dati e nozioni ampiamente acquisiti, per perseguire il nostro obiettivo di mettere in luce la prassi di lavoro di Sebastiano Ricci abbiamo ritenuto più proficuo e opportuno osservare dall’alto il catalogo pittorico e grafico dell’artista, individuandone i tratti

⁴⁶ Cfr. in proposito STEFANI 2015, pp. 85-89.

⁴⁷ Sulla cronologia dei viaggi ricceschi in Toscana rimangono ancora delle incertezze. Si possono tuttavia fissare alcuni punti fermi tra gli anni 1704-1708. *Maggio 1704*: Ricci è sicuramente a Venezia, ma in settembre muove probabilmente a Firenze per qualche settimana, a dipingere la tela di San Francesco de’ Macci e, immaginiamo, a intrecciare proficue relazioni con i fratelli Marucelli; *13 dicembre 1704-primavera 1705*: documentato a Venezia; estate 1705: non esistono attestazioni, ma potrebbe essere tornato a Firenze, questa volta a diretto servizio dei Marucelli; *autunno 1705-maggio 1706*: Ricci è a Venezia, impresario per la stagione teatrale del Sant’Angelo; *giugno 1706-ottobre 1707*: sicuramente a Firenze, per portare a compimento gli impegni assunti; infine, dopo un passaggio a Parma (forse in novembre), il *10 dicembre 1707* è di ritorno a Venezia, da dove riprende lo scambio epistolare con Ferdinando già il 7 gennaio 1708.

⁴⁸ Con la probabile collaborazione di Marco «nello sfondo e in alcune medaglie» (già GABBURRI 1730-1742, IV, c. 57 r.) e l’ accertata partecipazione di Tonelli per le quadrature. Sul rapporto tra Sebastiano e il nipote Marco avremo modo di discutere nel cap. IV.4.1.

⁴⁹ Per un recente resoconto delle commissioni medicee al bellunese, si vedano PALIAGA 2013, pp. 291-293 e SPINELLI 2013^A, pp. 60-66 (con bibliografia precedente).

comuni e distintivi e scegliendo alcuni *case-studies* utili a illustrarli, allo scopo di ricostruire il metodo adottato dal pittore nell'affrontare la concezione, preparazione ed esecuzione dei dipinti, talvolta in collaborazione con altre maestranze ma ancora, per il momento, quale unico responsabile, senza alle spalle una propria bottega.

Già nel capitolo precedente, occupandoci dei primi anni di Ricci, avevamo osservato che il pittore, nell'approntare una nuova commissione, era solito prepararla con accurati disegni, alternando agli studi di composizione, perlopiù a penna e acquerello, quelli di singole figure o particolari, generalmente realizzati con il gessetto nero, talvolta traendo spunto da modelli incisi o dipinti di altri maestri, da Carracci a Raffaello a Giordano. Lo stesso metodo, che del resto è comune a molti artisti, si ritrova a nostro avviso anche in questo decennio, per il quale dobbiamo comunque precisare che il numero dei fogli accostabili a dipinti dalla cronologia sicura si riduce a poco più di una decina di esemplari.

È il caso, ad esempio, dei pochi fogli legati alla decorazione di palazzo Marucelli, sicuramente la commissione più prestigiosa a cui Ricci attende nel corso di questo decennio. È noto che la decorazione dell'appartamento estivo al pian terreno del palazzo nella centralissima via san Gallo, coinvolgeva cinque stanze, che si trovano ancora pressoché intatte nella loro concezione originaria – benché difficilmente apprezzabili in quanto occupate da uffici e biblioteca dell'Università di Firenze –. Committenti dell'impresa furono i fratelli Marucelli, e in particolare Roberto, Giovan Filippo e Orazio, che già dai primi anni del nuovo secolo dettero il via a un generale rinnovamento del palazzo di famiglia. Il programma iconografico affidato a Ricci doveva sviluppare il tema del vizio e della virtù, servendosi di motivi tratti dalla mitologia greca e dalla storia romana, e in fasi diverse il pittore attese alla commissione realizzando quattro soffitti su tela, quattro tele da parete, diverse telette con episodi accessori nonché, a culmine del percorso narrativo, una intera decorazione ad affresco di soffitto e pareti nel Salone di Ercole⁵⁰. L'alto grado di complessità di questa decorazione, in cui il programma iconografico espresso dagli affreschi doveva intrecciarsi coerentemente con le tele, le quadrature di Giuseppe Tonelli e le decorazioni a stucco di Giovanni Baratta, doveva aver dato vita a decine di studi preparatori. Malauguratamente, di un complesso così vasto e articolato, restano a oggi soltanto un paio di fogli, entrambi studi di singoli particolari o gruppi di figure, mentre mancano completamente all'appello gli schizzi d'insieme, relativi tanto alle tele quanto agli affreschi⁵¹.

⁵⁰ Oltre alle considerazioni generali e alle schede dedicate in SCARPA 2006 (pp. 31-33, 187-193, nn° 119-143), si suggerisce la lettura del precedente BIGAZZI – CIUFFOLETTI 2002, ricco di dettagli, anche archivistici, talvolta non recepiti nella monografia.

⁵¹ Non riteniamo autografo il foglio *recto/verso* della Biblioteca Marucelliana con *Torso maschile* e *Satiro in riposo*, tradizionalmente riferito al pittore (carboncino e biacca su carta grigia, 418 x 265 mm; inv. vol. E 14; CHIARINI

Il primo disegno superstite è uno studio con *Amorini* a Windsor che, notava già Blunt, corrisponde perfettamente a quelli dipinti in uno dei pannelli laterali del soffitto della prima stanza, dedicata all'*Età dell'oro*⁵² [figg. 173-176]. Vi ritroviamo infatti, ravvicinate, le due allegorie di pace e concordia, ovvero sulla sinistra il putto che lega tra loro il lupo e l'agnello, e sulla destra i due che bruciano i trofei di guerra. Nel disegno, i due gruppi figurati sono schizzati con piacevole spontaneità, e l'acquerello è steso con una tale freschezza che lo stesso Blunt era arrivato a datare il disegno a un momento più tardo, addirittura il 1720. Pur condividendo l'analisi sul dato stilistico, non concordiamo sulla conclusione da lui formulata; riteniamo infatti che, anziché direttamente preparatorio all'affresco, lo schizzo possa piuttosto configurarsi come un ricordo realizzato a posteriori, da conservare tra i materiali di bottega. Ma si tratta, stranamente, dell'unico foglio legato al complesso Marucelli che provenga direttamente dal fondo lasciato in *atelier* da Ricci, confluito come noto nei due album ora a Venezia e Windsor; strano a dirsi, ma è come se la gran messe di disegni connessi a quelle decorazioni fosse andata dispersa già a Firenze, non appena conclusi i lavori.

Forse non è un caso se, ad oggi, l'unico altro disegno riferito a questo ciclo sia quello conservato agli Uffizi e preparatorio al monocromo con *Ercole e Anteo* nel Salone di Ercole⁵³ [figg. 177-178]. Un foglio ben noto alla critica, soprattutto per l'iscrizione autografa datata 25 ottobre 1707, che ha permesso di fissare un preziosissimo termine *ante quem* per l'affrescatura della sala. Annotazione dedicata a Giuseppe Tonelli, il quadraturista che con Sebastiano collabora proprio in quella sala, e al quale Sebastiano lascia in dono il foglio, probabilmente nella consapevolezza della sua altissima qualità: il libero fluire del pensiero inventivo è tradotto in un vigoroso intrico di segni a gessetto, noncurante dei pentimenti cancellati con rapidi tratti paralleli, e tutto teso a risolvere l'impeto dinamico della lotta tra due nudi, culminante nell'energico sollevamento di Anteo stritolato in una morsa mortale. È un *modus* nuovo per Ricci, e affatto raro per i fogli a pietra nera, nei quali generalmente non allenta mai le briglie del controllo formale. Uno schizzo che ci dà comunque l'occasione di affrontare brevemente un paio di questioni. La prima è legata alla composizione, perché è già stato notato che, se

2017, pp. 377-378, n° E14). A prima vista, lo studio di ragazzo a mezzo busto potrebbe essere una prima idea per l'*Ercole al bivio* del Salone di Ercole, ma la posizione del volto e delle gambe è in realtà ben diversa; inoltre, dal punto di vista stilistico non ha alcun riscontro nel catalogo del Nostro, e si apparenta piuttosto a certe accademie di nudo della scuola piazzettesca, ad esempio di Polazzo, pure collezionate in gran numero nel fondo di Orazio Marucelli poi confluito al nipote Francesco.

⁵² Penna e inchiostro bruno, acquerello grigio; 104 x 261 mm. Windsor, Royal Collection, inv. 7128. Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1957, p. 49, n° 231; SCARPA 2006, p. 188, *sub* nn° 120-121.

⁵³ Penna e inchiostro bruno e pietra nera; 319 x 228 mm; in basso, iscrizione autografa «Addi 25 ottobre 1707 / questo e di mano di Sebastiano Ricci pittore venetiano ando / in opera in casa di Sig.re Marucelli Lo dono a giuseppe Tonelli». Firenze, Uffizi, inv. 8006 S. Aldo Rizzi, in cat. mostra UDINE 1975, p. 79, n° 35 (con bibliografia precedente); CHIARINI 1976^A, p. 23; SCARPA 2006, p. 193, *sub* n° 135.

l'intonazione generale degli affreschi risale a Carracci e a Giordano, i due pilastri di Ricci sin dalla primissima formazione, per l'*Ercole e Anteo* Sebastiano si dimostra ancora una volta sensibile al contesto locale, e attinge a un repertorio nuovo, che aveva finalmente a disposizione a Firenze, quello della scultura tardo-cinquecentesca⁵⁴. Sono probabilmente le figure serpentine e avviluppate di Giambologna a fornire a Ricci l'idea di questa composizione librata nell'aria, ispirata tanto al suo bronzetto di ugual soggetto, noto in diverse copie, quanto alla statua marmorea con il *Ratto delle Sabine* nella Loggia dei Lanzi, secondo il Pilo attraverso il filtro del chiaroscuro di Andrea Andreani [fig. 179]. Pensiamo tuttavia che la stessa concezione dello studio grafico, in cui l'artista si sforza nel rendere la tridimensionalità del gruppo figurale, suggerisca un'ispirazione diretta, e non mediata, alla scultura. E lo stesso si può dire per l'*Ercole e Nesso*, un tema che Ricci aveva già affrontato una decina d'anni prima a Milano, in casa Pagani, prendendo a prestito una composizione di Luca Giordano; ma che qui si risolve diversamente, con le figure ancor più ravvicinate e colte nell'attimo che precede il colpo mortale sferrato da Ercole con la sua clava, in un gesto che richiama da vicino, ancora una volta, quello del gruppo scultoreo di Giambologna esposto nella stessa Loggia [figg. 180-181]. Un omaggio alla tradizione fiorentina fatto per via di raffinate citazioni, che i committenti di Ricci, collezionisti essi stessi di sculture, avrebbero sicuramente potuto riconoscere e apprezzare⁵⁵, e che si ripeterà anche in affresco nell'anticamera di palazzo Pitti. Anche lì, sulle pareti, tra le illusorie architetture di Giuseppe Tonelli, Ricci concepisce le scene di *Diana e Atteone* e *Diana e Callisto* come medaglioni appesi con finti bassorilievi imitanti il bronzo che, è già stato notato, rimandano certamente a opere di Massimiliano Soldani Benzi, protetto di Ferdinando de' Medici⁵⁶. Lo stesso si può dire anche per i vasi con fiori dipinti sopra le porte, citazioni da quelli in pietra di paragone, bronzo e argento dello stesso talentuoso scultore, che il Gran Principe collezionava anche a Pitti⁵⁷. Insomma, con la consueta e intelligente curiosità, Sebastiano sa selezionare accuratamente i propri modelli, li studia sulla carta e quindi li replica in pittura, assicurandosi il compiacimento della committenza. Ma tra poco, verificheremo che le citazioni dalla scultura toscana riemergono ancora qualche anno dopo, in un contesto diverso, fuori Firenze.

La seconda questione, suggerita dalla dedica al quadraturista e prospettico fiorentino Tonelli, è quella della collaborazione con altre maestranze, tema che abbiamo già affrontato nel

⁵⁴ PILO 1976^B, pp. 45-46; BIGAZZI – CIUFFOLETTI 2002, pp. 55-56. La SCARPA (2006, p. 193, n° 135) segue il Daniels e propone piuttosto un meno convincente rapporto con l'*Apollo e Dafne* berniniano.

⁵⁵ È proprio del 1705 la ricevuta di pagamento a Massimiliano Soldani Benzi per un gruppo scultoreo bronzeo (FREDDOLINI 2013, p. 58 nota 98).

⁵⁶ Lo notava già SPINELLI 2007, pp. 235-236.

⁵⁷ SPINELLI 2013^A, p. 64; Sandro Bellesi, in cat. mostra FIRENZE 2013, pp. 384-385, n° 97.

capitolo precedente, e che a Firenze, specie in palazzo Marucelli, si ripresenta con forza. Tonelli, Baratta e forse anche Marco Ricci, sono almeno questi gli attori che, per usare una metafora teatrale, seguendo la regia di Sebastiano contribuiscono al successo dell'intera messinscena. Già, perché la critica è unanime nel riferire a Sebastiano la responsabilità intellettuale dell'intero cantiere marucelliano, ivi compresa la gestione dei collaboratori, così come era già avvenuto ad esempio a Roma in palazzo Colonna⁵⁸. In questo caso i documenti d'archivio, rintracciati e pubblicati da Bigazzi e Ciuffoletti, sono meno illuminanti in quanto Ricci sfortunatamente non vi è mai nominato, ma suggeriscono comunque il coinvolgimento di più pittori nell'impresa: tra il novembre e il dicembre 1706, nei registri di casa Marucelli vengono annotati pagamenti diversi in favore di Giovanni Baratta, molto probabilmente relativi agli stucchi della seconda stanza, quella della *Giovinezza al bivio*; ma il 24 dicembre viene registrata anche la ricevuta di un falegname per «un piano di asse per il ponte de pittori, due tavolozze da pittori di noce», destinati alla «decorazione della volta e del adornamento del muro nella camera che riesce nel cortile⁵⁹», dai quali potremmo dedurre che gli artisti all'opera erano più d'uno.

E non è tutto, perché se pochi giorni dopo, il 1° gennaio 1707 sono annotate spese per «candele per pittore e stuccatore», il 1° marzo viene presentato un conto «per far portare i colori del Signor Galeotti⁶⁰». È questo, paradossalmente, e non quello di Sebastiano Ricci, il solo e unico nome di pittore finora rintracciato tra le carte d'archivio. Certo, non possiamo assicurare che i colori siano serviti a Galeotti per contribuire alla decorazione dell'appartamento terreno del palazzo, e in linea generale non siamo d'accordo con Bigazzi e Ciuffoletti che, sulla scorta di questa indicazione, hanno immaginato un coinvolgimento del Galeotti negli affreschi della sala della *Giovinezza al bivio*, dove sostengono di «non riconoscere in nessuna zona» la mano di Ricci, osservando che le tonalità «fredde e incipriate» e la «dolcezza molle e sfumata» avvertibili per esempio nel gruppo di *Venere e le grazie*, sarebbero di qualche aiuto fiorentino, magari proprio di Galeotti [fig. 182]. La morbidezza di queste figure femminili, dall'incarnato pallido e dalle gote arrossate, può essere a nostro avviso riferita allo stesso Ricci, e tipica non già nei suoi dipinti ma proprio degli affreschi, molto vicina a quelli “giordaneschi” di palazzo Colonna e di Schönbrunn. Con questo, non possiamo comunque escludere che Galeotti abbia coadiuvato Sebastiano nell'impresa, dato che era stipendiato dai Marucelli nello stesso momento in cui anche Ricci era all'opera – e ne verificheremo tra poco le possibili conseguenze –. I documenti sono dunque la prova, nero su bianco, che Ricci non era il solo pittore a lavorare nel palazzo.

⁵⁸ BIGAZZI – CIUFFOLETTI 2002, pp. 47-48; SCARPA 2006, pp. 31-33.

⁵⁹ BIGAZZI – CIUFFOLETTI 2002, p. 57.

⁶⁰ BIGAZZI – CIUFFOLETTI 2002, pp. 58-59.

Inoltre, a proposito degli stucchi del Baratta, che nelle prime due sale dell'appartamento si integrano perfettamente ai dipinti, dobbiamo ricordare che Ricci era già entrato in contatto con lo scultore carrarese a Roma, quando gli aveva proposto di realizzare alcuni putti e sirene in stucco per palazzo Colonna⁶¹. A quanto pare quella commissione non andò in porto, ma ora, finalmente, Sebastiano può lavorare gomito a gomito con il celebre scultore, protetto di Ferdinando de' Medici, probabilmente fornendogli anche dei disegni. Tale ipotesi, già formulata da Freddolini, può essere corroborata dall'analisi di altri fogli nel *corpus* riccesco, come quello con *Studi di nereidi* delle Gallerie dell'Accademia, pubblicato solo recentemente, e cronologicamente situabile proprio in questi anni⁶² [fig. 183]. Figure fantastiche di questo tipo, metà donne e metà pesci, sirene o arpie, fanno parte da sempre dell'iconografia riccesca, sin dai tempi dei Fasti Farnesiani, e si ritrovano puntualmente tanto nella pittura quanto nella grafica. Affatto simile a quella in esame è, ad esempio, l'arpia schizzata in un foglio di collezione privata veneziana, anch'esso databile attorno a questi stessi anni, se non prima, e chiaramente ispirato a suggestioni del Magnasco⁶³ [fig. 184]. Tornando al disegno dell'Accademia, per Poletto poteva essere una prima idea per le finte sculture dipinte nel Salone di Ercole, ma a nostro avviso si tratta senz'ombra di dubbio dello studio per una decorazione plastica, e non pittorica, da connettere alle *Quattro arpie* nella sala dell'Età dell'oro, da tempo riferite a Giovanni Baratta⁶⁴ [figg. 185-187]. Lo suggerisce lo stesso carattere del foglio, in cui è particolarmente accurata la resa dell'oggetto delle figure, sporgenti rispetto a un fondale appena accennato, ma che lascia comunque intuire il collocamento della figura a sinistra in alto, in un angolo tra due pareti, proprio come nel caso della stanza dei Marucelli. Certo, non vi è una corrispondenza pedissequa tra lo studio e gli stucchi del carrarese, ma siamo certi che pagine di questo stesso tenore siano state sottoposte dal Nostro allo scultore, per fornirgli utili suggestioni, a garanzia della coerenza del risultato finale nel suo complesso. Del resto, il rapporto tra Ricci e Baratta doveva essere

⁶¹ Cap. I.4, p. 76.

⁶² FREDDOLINI 2013, pp. 166-168, n° 20. Pietra nera; 194 x 278 mm. Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. SR 8B. POLETTI 2018, pp. 227-228.

⁶³ Pietra nera; 215 x 152 mm. Venezia, coll. privata. Aldo Rizzi, in cat. mostra UDINE 1975, p. 58, n° 13; PILO 1976^b, p. 45. A nostro avviso il disegno proviene dalla vastissima collezione di Pierre Crozat. Nel 1740, Pierre-Jean Mariette ricevette l'incarico di redigere l'inventario della raccolta Crozat, e in previsione della vendita del 1741 fece vergare ciascuno dei 19201 disegni con un numero distintivo, così da facilitarne il conteggio. La numerazione, apposta da almeno cinque mani diverse, seguiva l'ordine dei portafogli, e ricominciava da capo per ogni nuovo artista o gruppo di artisti. Anche questo foglio presenta, in basso a destra, la tipica annotazione di un numero («188»), che corrisponde a quella dei fogli già Crozat (si vedano ad es. gli studi già citati di Udine e Stoccolma, cap. I.5.4, p. 107, poi acquisiti dallo stesso Mariette). Sulla collezione Crozat si vedano le voci in Lugt (L. 2951 e L. 3612) e gli studi di Cordelia HATTORI (1997; 2000; 2003; 2007).

⁶⁴ Il 12 settembre 1705, Ruberto Marucelli paga il Baratta per «quattro Arpie che hò fato nella Cantonata della Sua Camera» (FREDDOLINI 2010, pp. 19, 27 nota 42). Tale indicazione, non nota a BIGAZZI e CIUFFOLETTI, che datavano la stanza al 1704 (2002, p. 50), è preziosa anche per la cronologia dell'intervento ad affresco di Ricci, che si potrebbe posticipare all'estate del 1705.

piuttosto affiatato, se il 24 ottobre del 1706 Sebastiano riceveva «per mano del Sig.r Gio. Baratta» un pagamento di 83 talleri e 2 lire per la *Flora con putti* che Orazio Marucelli aveva esposto alla mostra della SS. Annunziata il 18 ottobre precedente. Di più, nella stessa occasione della festa di San Luca lo stesso Baratta aveva presentato un *Cristo nel deserto* proprio del Ricci⁶⁵.

Infine, a testimonianza della rapidissima circolazione dei modelli ricceschi tra scultori e decoratori, vorremmo far notare un ultimo dettaglio, relativo all'appartamento terreno di Palazzo Pitti, al quale Ricci lavora con Giuseppe Tonelli nel 1706-1707. Un disegno del quadraturista, ora agli Uffizi, sembra documentare la prima fase di ideazione della complessa scenografia architettonica. Si tratta, come aveva già concluso Chiarini, di una prima idea per la parete di fondo dell'anticamera, una soluzione ancora massiccia e poco ariosa, in seguito vistosamente alleggerita⁶⁶. Ma ciò che salta all'occhio è la scelta di Tonelli di concludere la decorazione incastonando tra la trabeazione e la cornice della lunetta due figure di nereidi alate, dal torso nudo; certo una soluzione non inedita, ma in questo contesto molto probabilmente ispirata a quella pensata da Ricci per la stanza dell'Età dell'oro di palazzo Marucelli, palazzo in cui lo stesso Tonelli era al lavoro [figg. 188-191]. Del resto, il disegno per *Ercole e Anteo* che Ricci dona al collega Giuseppe, dimostra con quanta facilità circolassero i fogli tra gli artisti coinvolti negli stessi cantieri. Ritrovatosi a collaborare nuovamente a palazzo Pitti, il duo Ricci-Tonelli potrebbe aver dunque ragionato sul da farsi sperimentando diverse soluzioni, e magari ispirandosi proprio al già citato studio di *Nereidi* delle Gallerie dell'Accademia.

Passando a un tempo di poco successivo al periodo fiorentino, andrà menzionato il foglio di Windsor con uno *Studio per pala d'altare*, già riferito alla pala firmata con la *Madonna con Bambino e i santi Ugo e Bruno* per la Certosa di Veduggia⁶⁷ (1705 c.) [figg. 192-193]. Il disegno corrisponde solo a grandi linee al dipinto: la scena è in controparte, la Madonna è seduta in posizione rialzata, e lo spicchio di fondale, che nel dipinto si apre su un delizioso scorcio di paesaggio con monaci viandanti, magari riferibile a Marco Ricci, è qui occupato da una colonna, secondo una impostazione canonica di tradizione cinquecentesca che il pittore adotta anche nella pala d'altare della cappella Fulcis. Inoltre, nel progetto la pala non è centinata, bensì rettangolare e

⁶⁵ Secondo FREDDOLINI (2013, p. 58) la *Flora con tre putti* sarebbe da identificare con quella di Austin, già Suida Manning (SCARPA 2006, p. 143, n° 8), per paragone con le sculture di Giambologna a cui Ricci fa molto riferimento negli affreschi Marucelli; per MORETTI (2012, pp. 88-89), con una di collezione privata a Ravenna. Non identificato il *Cristo nel deserto* appartenuto a Baratta (potrebbe trattarsi della *Tentazione di Cristo* a Praga, Národní Galerie, di ignota provenienza e databile proprio al 1705 c. SCARPA 2006, p. 286, n° 399). La ricevuta di pagamento, firmata dal Ricci, è stata scoperta da FREDDOLINI (2003, pp. 190, 201). Le notizie sulle esposizioni alla SS. Annunziata si trovano per la prima volta in BORRONI SALVADORI 1974, p. 117.

⁶⁶ Firenze, Uffizi, inv. 5579 S. Marco Chiarini, in cat. mostra DETROIT-FIRENZE 1974, p. 310, n. 182; BROVADAN 2012, pp. 64-65.

⁶⁷ Ora a Feltre, Museo diocesano di arte sacra, assieme al *pendant* con il *Battesimo di Cristo*. Si riveda sopra la nota 35. La datazione è incerta, ma i dipinti sono sicuramente anteriori al 1711.

sormontata da una lunetta con putti. Ebbene abbiamo ragione di credere che il disegno non sia direttamente connesso alla tela di Vedana, bensì a quella con la *Sacra famiglia e sant'Ignazio di Loyola*, resa nota a suo tempo dal Pilo (che identificava il santo come Stanislao Kostka), alla quale corrisponde molto più precisamente⁶⁸ [fig. 194]. Il foglio, nel quale il pittore si preoccupa dell'effetto globale della pala nel suo contesto, disegnandone anche la cornice e prevedendo la fonte di luce proveniente da sinistra, ci presenta una tipologia di disegno nuova, a cui Ricci affida una precisa funzione: ha infatti tutta l'aria di un disegno contratto, o meglio di una proposta "di massima" da sottoporre ai committenti per fornire una suggestione sul possibile risultato finale; ne troveremo altri esempi anche in anni successivi.

Ma il caso maggiormente documentato di questi anni è sicuramente quello della *Decollazione di san Giovanni Battista* per la cappella Fulcis. Come anticipato, per la datazione delle decorazioni commissionate da Pietro Fulcis, che si muove tra il 1702 e il 1710, non si è ancora raggiunto un accordo critico, anche se la Scarpa, nella sua più recente monografia, si è accodata alla soluzione di mediazione proposta a suo tempo dal Daniels, situando l'intervento attorno al 1704. Tuttavia, secondo la nostra ricostruzione, il piccolo ciclo bellunese dovrebbe cadere dopo il soggiorno fiorentino, come confermerebbe anche una fonte più volte pubblicata, ma ignorata dalla Scarpa. Si tratta del *Memoriale* manoscritto di Brandolino Pagani, una sorta di cronaca di notizie locali che vanno dal 1662 al 1716. Alla carta 69, edita già nel 1998 dal Bridda, si legge che

in quest'anno 1709 d'estate fu riformata la cappella della madonna in chiesa di S. Pietro di questa città, che si vede vicina alla sagrestia di d.ta chiesa con adornamenti di stucchi, di cui la pittura della palla, come le altre pitture che si vedono sopra i muri furono fatti di mano del sig.r Sebastian Rizzi nostro pittore bellunese, il tutto a spese del Sig. Pietro Fulcis quondam Fulcio nobilli di questa città. Li stucchi da un venetiano⁶⁹.

Grazie a questa notizia, possiamo fissare con quasi assoluta certezza la decorazione nell'estate del 1709, dopo il soggiorno a Firenze, e un disegno potrebbe darne ulteriore conferma. Ma andando con ordine, durante l'estate del 1709, stagione compatibile con la realizzazione degli affreschi, Ricci si mosse dunque a Belluno e, come vedremo, lasciò forse la bottega in mano al collaboratore Polazzo. Il dipinto che ci interessa, la *Decollazione*, si trovava sulla parete sinistra della cappella, ed è preparato da almeno tre disegni: uno a penna per l'intera

⁶⁸ Già Sotheby's, New York, 25 gennaio 2001, lotto n° 193. PILO 1976^B, p. 166; SCARPA 2006, p. 259, n° 332; MORETTI 2012, p. 115 (precisa che il santo è effettivamente Ignazio di Loyola).

⁶⁹ Belluno, Biblioteca Civica, ms 362, Brandolino Pagani, *Memore di varie, et diverse...*, *cominciate l'anno 1662 e terminate il 1716*, c. 69. BRIDDA 1998, p. 58; DE GRASSI 2001, pp. 79-81; cit. in MAZZA 2010, p. 37.

scena, e due a pietra nera per il gruppo figurale del carnefice che decapita il santo. Dall'osservazione dei fogli, possiamo dedurre che il primo ad essere eseguito fu probabilmente la pagina di Windsor all'inventario 7179, in cui Ricci sperimenta una prima versione del nucleo tematico fondamentale, in seguito abbandonata⁷⁰ [fig. 195]. L'artista ha probabilmente già schizzato rapidamente una prima idea dell'intera composizione e, consapevole di quello che dovrà essere il cuore drammatico dell'affresco, ora ne studia con attenzione la disposizione, e inizialmente tenta una soluzione frontale, in cui il soldato mostra fieramente la testa del Battista, mentre su un basamento è riverso il suo corpo cadavere. La posizione di quest'ultimo, sia detto per inciso, non è che una *variatio* su quella della prima versione ricciana del tema, la *Decollazione* di San Giovanni dei Fiorentini a Bologna, nota tramite incisioni, e che costituisce il primo numero del suo catalogo; è una formula che Ricci ha ormai ampiamente interiorizzato, e che aveva dato vita a numerose rievocazioni, di cui abbiamo già dato ampia illustrazione [si rivedano le figg. 147-152]. Soprattutto, pare non sia stato mai notato – e d'altra parte il disegno è stato pubblicato unicamente nel 1957 –, ma secondo il nostro punto di vista la posa del soldato in questo foglio deriva direttamente dal noto bronzo con *Perseo e Medusa* di Benvenuto Cellini (1550 c.) [fig. 196]: si notino l'accurata ponderazione della figura, il busto in leggera torsione, la gamba sinistra piegata che qui si appoggia al cadavere, e pure lo sguardo leggermente abbassato, la cinta che attraversa diagonalmente il torso e il fiotto di sangue che sgorga dalla testa mozzata, tutti passaggi già presenti nella scultura fiorentina, e sui quali Sebastiano aveva sicuramente potuto meditare a Firenze; e abbiamo poc'anzi osservato come già in palazzo Marucelli il pittore avesse tratto ispirazione dalla statuaria manierista. Questo particolare di non poco conto, sinora sfuggito, potrebbe anche corroborare ulteriormente la datazione degli affreschi nella chiesa di San Pietro al 1709, e non prima del soggiorno toscano.

Ma per tornare alla progettazione dell'affresco Fulcis, a quanto pare la soluzione frontale non aveva soddisfatto il pittore che, alla ricerca di una maggiore tensione dinamica, in un secondo disegno alle Gallerie dell'Accademia arriva a una nuova versione, in cui il gruppo è ripreso di tre quarti, e se il soldato tiene sempre un ginocchio sulla schiena del santo, ora afferra la sua testa con la mano destra, passando il braccio davanti al viso ad un'altezza che Ricci non ha ancora ben chiarito, dato il visibile pentimento⁷¹ [fig. 197]. Inoltre, appena schizzate si percepiscono già la figura dell'ancella che avanza da destra porgendo il vassoio, e la sagoma di

⁷⁰ Pietra nera, 137 x 82 mm. Windsor, Royal Collection, inv. 7179. Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT-MURRAY 1957, p. 48, n° 218.

⁷¹ Pietra nera; 290 x 200 mm. Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. SR 10. Aldo Rizzi, in cat. mostra UDINE 1975, p. 57, n° 12.

un'altra testa, entrambe presenti nella redazione pittorica: il pittore sta già meditando sulle relazioni reciproche tra i personaggi, e sul risvolto narrativo della composizione. Fatto singolare, e già segnalato dal Blunt, è la presenza nell'album già appartenuto al console Smith di un disegno praticamente identico a questo, in cui sono ripetuti anche il pentimento e i due schizzi in trasparenza⁷² [fig. 198]. Ma a un occhio attento non sfuggirà che la sua intensità è decisamente inferiore, il *ductus* è debole e le ombreggiature a tratteggi paralleli rese in modo più meccanico; tanto che lo storico aveva ipotizzato che potesse trattarsi di una copia dal foglio veneziano. Conclusione a nostro avviso condivisibile, anche se resta da spiegare il senso di una tale operazione, a meno di non immaginare di essere in presenza di un esercizio di un bravo allievo o apprendista, in grado di dissimulare perfettamente lo stile del maestro, imitandone anche la spontaneità. Sia come sia, non è questa la soluzione che Ricci adotta nel dipinto, è lo dimostra già lo studio di composizione dell'Accademia, in cui finalmente Sebastiano definisce la scena nel suo insieme, tenendo conto anche della cornice mistilinea⁷³ [figg. 199-200]: ora il corpo del Battista giace su una scala, e il soldato lo schiaccia posandovi direttamente un piede – recuperando in qualche modo la soluzione celliniana –, mentre l'ancella gli offre il vassoio su cui posare la testa. In primo piano, la giovane Salomè si allontana dalla macabra scena alle sue spalle, di cui pure è stata artefice, come ci ricorda il suo braccio teso a indicarla. C'è ancora qualche indecisione, in particolare nella testa della figlia di Erode, ma ormai tutto è definito, compresa la regia della luce, intensa e drammatica. Possiamo anche immaginare che a questo disegno ne sia seguito uno più accurato, perduto, da sottoporre magari al Fulcis, e che a seguito della sua approvazione il pittore sia passato all'affresco, servendosi probabilmente di sinopie come attestano le tracce rimaste dopo lo strappo⁷⁴.

Siamo giunti così alle soglie del secondo decennio, ed è ora di riprendere le fila del nostro itinerario biografico, perché in questo fortunato triennio tra il 1708 e il 1711 si possono finalmente riconoscere le prime avvisaglie di quella che diverrà la bottega di Sebastiano Ricci.

⁷² Pietra nera; 183 x 142 mm. Windsor, Royal Collection, inv. 7180. Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1957, p. 48, n° 219.

⁷³ Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno su tracce di pietra nera. Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. SR 64A. Aldo Rizzi, in cat. mostra UDINE 1975, p. 81, n° 37; Annalisa Perissa Torrini, in cat. mostra MILANO 2016^A, p. 326, n° 47.

⁷⁴ MAZZA 2010, p. 41 (con fig. non numerata).

II.3. Ricci a Venezia, 1708-1711. Prime tracce per una bottega.

Come anticipato, dopo un passaggio a Parma, il 10 dicembre 1707 il Ricci è rientrato a Venezia, da dove già il 7 gennaio successivo riprende lo scambio epistolare con Ferdinando di Toscana. Gli anni tra il 1708 e la partenza per l’Inghilterra, così fortunati per Sebastiano, ormai divenuto «uno de’ migliori pittori che s’attrovano in questa città⁷⁵», si aprono con il riconosciuto capolavoro della *Madonna con Bambino e santi* di San Giorgio Maggiore (1708), contemplanò uno spostamento a Belluno per gli affreschi della cappella Fulcis, già commentati, e si chiuderanno simbolicamente con l’incarico ufficiale dell’*Allegoria della Fama* per Palazzo Ducale (1711), ma sono anche segnati, nostro malgrado, da una fittissima produzione del tutto priva di appigli documentari, e che solo per via stilistica si è fatta risalire a quelle stesse date⁷⁶.

Ad ogni modo, è proprio nel giro di questi quattro anni che possiamo parlare di una svolta nella dimensione professionale e operativa del pittore, che inizia ad accogliere nel suo studio di San Geremia i primi apprendisti e collaboratori. Tale evoluzione, che determina il costituirsi di una prima, “embrionale” forma di bottega, coincide guarda caso con la partenza di Marco Ricci per l’Inghilterra, avvenuta nell’autunno del 1708. Lo notava già la Scarpa, sostenendo che «nei tre anni scarsi durante i quali Marco fu in Inghilterra, Sebastiano [...] aveva raccolto attorno a sé una piccola schiera di giovani promesse che guardavano a lui come al “traghettatore” della pittura veneziana», ed elencando una serie di nomi, da Nicola Grassi a Girolamo Brusafèrro ad Antonio Arrigoni che, pur completando «il loro primissimo apprendistato presso altri artisti [...] videro in Sebastiano la novità⁷⁷». Ebbene, sarà necessario precisare che non è di questi artisti che intendiamo occuparci direttamente, poiché se è vero che il Grassi, il Brusafèrro, l’Arrigoni, come anche Crosato o addirittura Zompini guardarono con interesse a Ricci, per nessuno di questi esistono attestazioni, nelle fonti o nei documenti d’archivio, di un effettivo rapporto di alunnato o collaborazione alle attività della bottega di Sebastiano. Non vogliamo certo, con questo, sminuire il peso delle loro vicende, né tantomeno escludere a priori una loro frequentazione dell’*atelier* riccesco, ma piuttosto operare, sulla base di queste condizioni oggettive, una precisa scelta di campo, che si concentri su episodi di collaborazione documentati, o in altra misura *dimostrabili* grazie all’analisi di dipinti e disegni. Nei prossimi paragrafi,

⁷⁵ Queste parole si leggono nella nota di pagamento con cui i Provveditori al Sal versano a Ricci 110 ducati per aver dipinto l’*Allegoria della Fama* e restaurato altre cinque tele nella Sala dello Scrutinio (ASVe, *Provveditori al Sal*, b. 269, anno 1711, n° 46; cit. in SCARPA 2006, pp. 54-55, nota 185).

⁷⁶ Per la celebre pala di San Giorgio Maggiore: SCARPA 2006, pp. 321-322, n° 508; per l’*Allegoria* nella Sala dello Scrutinio di Palazzo Ducale, pagata a Ricci nell’agosto del 1711: SCARPA 2006, pp. 333-334, n° 540. Basterà sfogliare il catalogo della Scarpa per rendersi conto della messe di opere di incerta datazione di questi anni (figg. 357-396, 406-410).

⁷⁷ SCARPA 2006, p. 35.

tenteremo dunque di ricostruire i movimenti nella bottega di Ricci dal momento in cui il suo braccio destro Marco la abbandona: dalla Toscana, arriva a Venezia Agostino Veracini, già allievo di Sebastiano Galeotti, e al quale mai si è fatto cenno nella letteratura riccesca; al contempo, anche Francesco Polazzo e il più giovane Gaspare Diziani iniziano a frequentare assiduamente l'*atelier*, l'uno in veste di collaboratore affidabile, l'altro, sembra, ancora piuttosto in qualità di allievo.

II.3.1. 1708-1709. Un apprendista toscano tra Galeotti e Ricci: Agostino Veracini «glorioso discepolo di precettore sì grande⁷⁸» e la protezione di Ferdinando di Toscana.

È Gabburri, nelle *Vite de' pittori* (1730-1742 c.), a informarci per primo di un soggiorno veneziano di Agostino Veracini (Firenze 1689-1762)⁷⁹. Dopo un apprendistato nella città natale presso il Galeotti (1675-1741), pittore di maggior grido a Firenze in apertura del nuovo secolo, il giovane Agostino «si portò a Venezia, ove fece gran profitto⁸⁰». A precisare ulteriormente le circostanze di tale viaggio è Marrini (1766), che rende nota la destinazione di Agostino: la bottega di Ricci. Secondo il biografo, infatti, che pure omette il periodo di studio dal Galeotti, Veracini apprese dal «celebratissimo professore Sebastiano Ricci» non solo i «precetti dell'arte» ma anche «la maniera di divenir valentuomo⁸¹», quasi che l'esperienza veneziana fosse stata per l'apprendista una fondamentale iniziazione alla buona pittura. Inoltre, dato ancor più rilevante, Marrini precisa che Veracini si mosse a Venezia «sotto la protezione del Gran Principe Ferdinando di Toscana, che con generosa munificenza il mantenne in quella illustre città per tutto il tempo della dimora, che fu necessaria per li suoi studi⁸²».

⁷⁸ MARRINI 1764-1766, II, p. 33.

⁷⁹ Sono ancora pochi gli interventi specificatamente dedicati a Niccolò Agostino Veracini, «famoso quasi più per la sua attività di restauratore di opere medievali» che non di pittore (cit. in CIATTI *et al.* 2008, p. 89; si vedano in proposito CONTI 1973, pp. 88-91 e BALDASSARRI 1992, p. 139, nota 1). Fondamentali sono comunque i contributi di BALDASSARRI 1992; Silvia Bartalucci in VIOLA 2005 (per il ciclo di San Francesco a Castelfiorentino); BELLESI 2009, I, pp. 268-269 (con elenco delle opere). Agostino discendeva da una celebre famiglia di musicisti e compositori toscani. Il padre Benedetto (1663-1711), pittore e restauratore, era infatti figlio di Francesco di Niccolò (1638-1720), noto violinista. Da Francesco erano nati anche Antonio (1659-1733), compositore e violinista anch'egli, che ereditò la scuola di violino dal padre, Antonino (1671-1719), prete, cantante e musicista e Agostino, di professione farmacista, padre dell'ancor più celebre violinista Francesco Maria (1690-1768) (sulla genealogia del ramo "musicale" dei Veracini si vedano, ad esempio, WHITE 1972 e HILL 1990). L'Antonio Veracini nato nel 1659 non è dunque, ad evidenza, fratello del nostro pittore, come asserisce la BALDASSARRI (1992, p. 139, nota 3), bensì suo zio. Cfr. la genealogia [fig. 201].

⁸⁰ GABBURRI 1730-1742, I, c. 156v.

⁸¹ MARRINI 1764-1766, II, p. 33. La notizia è confermata anche dall'abate LANZI (1795, I, p. 258: «Agostino Veracini scolare di Bastian Ricci») e tramandata dal DE BONI (1840, p. 1069: «Apprese gli elementi della pittura in Venezia, da Sebastiano Ricci, gli fu qualche tempo aiuto» -corsivo mio-).

⁸² MARRINI 1764-1766, II, p. 33, nota 2. Il passo sarà ripreso alla lettera nell'edizione aggiornata all'*Abecedario* dell'ORLANDI (1788, pp. 1225-1226).

Il dato sollecita almeno due riflessioni. Anzitutto, non è questo l'unico caso in cui Ricci abbia accolto in bottega dei giovani pittori in erba sponsorizzati da illustri protettori. Come vedremo, anche il viaggio in Italia del viennese Daniel Gran sarà finanziato da un facoltoso mecenate, il principe austriaco Adam Franz von Schwarzenberg⁸³. E non si trattava certo di episodi isolati, bensì di una consuetudine assai radicata e frequente anche nel primo Settecento veneziano, come documentano, ad esempio, le raccomandazioni dello stesso Ferdinando de' Medici al figlio di Fumiani per un soggiorno di studio a Roma nel 1702, ma anche, se vogliamo, la biografia stessa di Sebastiano, che aveva ricevuto da Ranuccio Farnese una "patente di familiarità" e una "pensione" di venticinque corone per il soggiorno a Roma⁸⁴. O ancora, in una prospettiva internazionale, i casi del giovane Joseph Scheubel, pittore tedesco raccomandato ad Antonio Balestra da Lothar Franz von Schönborn, o di Paul Troger, il cui viaggio in Italia fu finanziato dall'arcivescovo di Gurk⁸⁵.

Nel caso specifico di Veracini, tuttavia, Marrini indica quale sponsor nientemeno che Ferdinando di Toscana, il grande mecenate fiorentino di Sebastiano. Ma, se abbiamo già poc'anzi rievocato i rapporti tra Ricci e il Gran Principe, quelli di quest'ultimo con il giovane Veracini rimangono invece ancora da verificare. Quale poteva essere la ragione di tale sponsorizzazione? Vi furono occasioni di contatto tra i due? Ebbene, se torniamo per un attimo alla genealogia familiare del Veracini, dovremo ricordare che lo zio di Agostino, Antonio, e suo cugino Francesco Maria, violinisti eccellenti, erano soliti esibirsi in occasione di raffinate accademie musicali organizzate da Ferdinando nella Stanza dei Cembali di palazzo Pitti, presentando anche composizioni inedite, realizzate specificatamente per quelle occasioni⁸⁶. Inoltre, sappiamo che i Veracini violinisti risiedevano nella stessa abitazione dei pittori di

⁸³ Si veda cap. III.3. Converrà tuttavia anticipare che non sono documentati rapporti di conoscenza tra Sebastiano Ricci e il Fürst von Schwarzenberg.

⁸⁴ Su Fumiani e Ferdinando de' Medici cfr. STROCCHI 2003, p. 14. Sulla patente di familiarità rilasciata dal Farnese al Ricci il 2 marzo 1691, cfr. per prima GHIDIGLIA QUINTAVALLE 1957, pp. 410 e 415, nota 25. Un secondo diploma di familiarità sarà concesso al pittore da Francesco Farnese l'11 marzo 1701; cfr. sempre *ibid.*, p. 415, nota 26.

⁸⁵ Su Scheubel e Balestra, si veda da ultimo TON 2012, pp. 263-264. Per Troger, cfr. GARAS 1984, p. 121, nota 2 e KRONBICHLER 2012, pp. 17-18, 608, doc. A299.

⁸⁶ Cfr. SPINELLI 2013^B, pp. 110-111. Le relazioni dei Veracini con il granducato di Toscana, sebbene poco documentate, sono a quanto pare di lunga data. Anche Francesco di Niccolò, il capostipite della famiglia, era stato violinista mediceo (cfr. FABBRI 1963, p. 97), e il figlio Antonio era stato a sua volta ingaggiato come compositore dalla granduchessa Vittoria (HILL 1975, p. 546). I due erano tra i musicisti di Ferdinando a Pratolino già dal 1677, e sono forse tra gli effigiati nella tela del Gabbiani con *I musicisti del Gran Principe Ferdinando de' Medici* (1685 c., Firenze, Gallerie dell'Accademia; cfr. HILL 1990, pp. 545-547 e fig. 1). D'altra parte, la fase matura della carriera di Antonio si svolgerà sostanzialmente ai margini della corte granducale (HILL 1990, pp. 546, 550). Lo stesso avverrà per il più giovane e dotato Francesco che, sebbene presente nel dipinto "gemello" del succitato, il *Ritratto di musicisti con il Gran Principe Ferdinando de' Medici* (c. 1685-86, Firenze, Gallerie dell'Accademia; Veracini sarebbe da identificare con il primo personaggio a sinistra. Cfr. Riccardo Spinelli, in cat. mostra FIRENZE 2013, p. 148, n° 6), già dal 1711 cominciò a viaggiare tra Venezia, Londra e Dresda, costruendosi una carriera internazionale, lontano dai fasti della città natale (WHITE 1972; HILL 1975).

famiglia, e ne condividevano anche la bottega⁸⁷. I contatti di Ferdinando con il giovane apprendista pittore non furono forse diretti, ma è ipotizzabile che al Gran Principe fosse giunta notizia delle ambizioni del ragazzo tramite i suoi familiari, e che ne avesse promosso un proficuo soggiorno didattico nell'*atelier* riccesco⁸⁸.

Infine, a chiudere il cerchio Ricci-Medici-Veracini, avizzeremo un'ulteriore ipotesi, che pure potrebbe essere oggetto di smentita, riguardo un possibile contatto diretto tra i due pittori, già negli anni fiorentini. Abbiamo già osservato che Sebastiano si era recato a Firenze certamente dall'estate del 1706, ma probabilmente anche nel settembre 1704 e nell'estate 1705, per affrescare alcune stanze di palazzo Marucelli nonché, come si diceva, per porsi al servizio dello stesso Ferdinando de' Medici. Stando al Gabburri, fonte alquanto "vicina" in termini spazio-temporali alla nostra vicenda, e alla quale tendiamo a confidare un certo credito, Agostino Veracini avrebbe esordito nella sua carriera di pittore sotto l'egida di Sebastiano Galeotti⁸⁹. Questo primo apprendistato si deve collocare indicativamente attorno al 1705-07, e comunque, crediamo, entro il 1708. Infatti, contrariamente a quanto asserito dalla Baldassarri, che vorrebbe il Galeotti già fuori Firenze nel 1706, il pittore era ancora stabile in città almeno fino al 1709, quando pagava ancora la tassa d'iscrizione all'Accademia del Disegno e prendeva parte a una causa giudiziaria in qualità di «giudice confidente»⁹⁰. Come anticipato, recenti indagini di Bigazzi e Ciuffoletti sui pagamenti elargiti dai fratelli Marucelli a favore di artisti coinvolti nella campagna decorativa del loro palazzo, hanno portato alla luce una ricevuta di pagamento per colori in favore di Sebastiano Galeotti, datata 1° marzo 1707⁹¹. I due storici ipotizzano dunque cautamente un possibile coinvolgimento del pittore fiorentino nell'esecuzione dell'episodio riccesco con *Venere e le Grazie* nel soffitto con *La giovinezza al bivio*, che ci sembra tuttavia troppo forzato; abbiamo già osservato, infatti, che certe morbidezze nelle figure femminili di casa Marucelli rispondono in pieno allo stilema di matrice giordanesca adottato da Ricci in molti

⁸⁷ HILL 1990, p. 550.

⁸⁸ Va comunque precisato che i libri di entrate e uscite a carico di Ferdinando, conservati nel fondo *Depositaria Generale, Parte antica* dell'Archivio di Stato di Firenze, registrano movimenti dal 1671 al 1705 e non oltre. Si è rivelata pertanto infruttuosa la ricerca di note di pagamento in favore di Veracini da parte del Delfino.

⁸⁹ Sulla modalità di redazione delle *Vite* gabburriane, e in particolare sulle fonti d'informazione del Gabburri e sui suoi corrispondenti, si vedano i carteggi pubblicati da Bottari (in BOTTARI – TICOZZI 1822-1825, vol. II, *passim*), come pure, tra gli altri, i contributi di BORRONI SALVADORI 1974; PERINI 1998; CECCONI 2008; CECCONI *et al.* 2008; GELLI 2008. Precisiamo comunque che la Baldassarri, non a torto, ridimensiona l'impatto di questo breve alunno presso il Galeotti, difficilmente avvertibile nelle prove giovanili del Veracini (BALDASSARRI 1992, pp. 140-141).

⁹⁰ BALDASSARRI 1992, p. 140. Nel 1705 Galeotti rientra a Firenze da Bologna, e s'iscrive all'Accademia del Disegno (cfr. DUGONI 2001, pp. 35, 252). Si trasferirà a Piacenza nel 1710 (*Ibid.*, pp. 38, 254).

⁹¹ BIGAZZI-CIUFFOLETTI 2002, p. 59.

dipinti da soffitto tra il 1690 e il 1705 circa⁹². Sia come sia, è comunque innegabile che Galeotti, pittore della cerchia medicea, fosse stato impiegato dai Marucelli nello stesso anno in cui anche Sebastiano lavorava al palazzo. Non è inverosimile che i due si siano conosciuti, e che proprio tramite Galeotti l'apprendista Veracini, all'epoca all'incirca diciottenne, sia stato introdotto all'attenzione del Ricci. Rimane, questa, una mera suggestione, probabilmente mai dimostrabile, ma indicativa ad ogni modo di alcuni possibili rapporti tra colleghi intrattenuti "dietro le quinte" dal Bellunese negli anni fiorentini.

Del resto, se la letteratura sul Galeotti non fa menzione di Veracini quale suo allievo, è comunque interessante, quale termine di confronto, la notizia di un altro scolaro del pittore, Vincenzo Meucci (1694-1766), i cui primi spostamenti al seguito del maestro furono permessi grazie alle elargizioni del marchese Bartolini Salimbeni, secondo la consueta modalità di protezione. Ancor più curioso è il rapporto di sfruttamento che, stando al Marrini, Meucci subiva nella bottega del Galeotti, il quale «senza nulla insegnargli cominciò a tenerlo in luogo piuttosto di servo, che di scolare», tanto che l'apprendista versava in uno stato «di tristezza e di disperazione, che avea egli già risoluto d'abbandonare il precettore e lo studio, e di vestir l'abito religioso⁹³». Si tratta di una testimonianza interessante, seppur indiretta, sul rapporto professionale – e umano – intrattenuto tra capo-bottega e apprendista nel primo Settecento. Certo, se anche Veracini avesse subito lo stesso trattamento, non ci stupirebbe che fosse questa una delle cause del suo repentino trasferimento a Venezia, ad altra bottega.

Tenuto conto di queste premesse, Veracini dovette giungere in Laguna poco tempo dopo il suo nuovo maestro, entro la prima metà del 1708. Tale cronologia è accertata già dalla Baldassarri sulla base dei registri dell'Accademia del Disegno di Firenze, dai quali risulta che nel 1706 il pittore aveva fatto domanda di ammissione alla prestigiosa istituzione, e che nel 1708 si trovava temporaneamente a Venezia⁹⁴. La richiesta di adesione del pittore verrà accolta solo nel 1711, anno in cui è documentata con certezza la sua presenza a Firenze. La collocazione della partenza di Veracini dalla Toscana nel 1708 trova inoltre inaspettata conferma anche in un documento d'archivio reso noto nel 1993, ma ignorato nella letteratura successiva, e che altera, o arricchisce, il contesto della sponsorizzazione di Agostino. Tra le carte della famiglia Guicciardini, residente a Firenze a Palazzo Valori, detto dei "Visacci", tra il 1704 e il 1710 si

⁹² Rivedi sopra, p. 126. Del resto, la stessa Dugoni, ignorando il pagamento ricevuto dai Marucelli, sottolinea che le decorazioni riccesche nel palazzo fiorentino rappresentano «l'influenza più significativa sullo stile di Galeotti» ai primi del '700 (DUGONI 2001, pp. 36-37, 41).

⁹³ MARRINI 1764-1766, II, p. 7, cit. in DUGONI 2001, p. 42. Più in generale, sulle maestranze assoldate da Galeotti, cfr. *ibid.*, pp. 87-90.

⁹⁴ ASFi, *Accademia del Disegno*, Debitori e Creditori, 131. All'indice, alla voce «Pitt[or]e Agostino di Benedetto Veracini», si legge infatti la nota «1708 Andò a studiare a Venezia».

trova più volte menzionato Benedetto Veracini, pittore e padre del nostro, perlopiù in qualità di restauratore di dipinti per ordine di Giovan Gualberto Guicciardini, allora proprietario del palazzo e promotore del suo generale rinnovamento. Nei registri contabili, al 27 febbraio 1708 è indicato un pagamento in favore di Benedetto di «scudi uno lire cinque per supplire alle spese che ha nel mandare a Venezia il suo figliolo allo studio della pittura⁹⁵». Il viaggio del giovane Veracini, finalizzato allo “studio della pittura”, è dunque finanziato anche, almeno in parte, dal marchese Guicciardini⁹⁶.

Abbiamo già detto che Ricci a quel tempo risiedeva e aveva bottega a Cannaregio, nella parrocchia di San Geremia, dove solo un anno dopo, singolarmente, si trasferirà in via definitiva da Firenze anche Orazio Marucelli. È lì che Veracini affianca il pittore, assolvendo certo a semplici mansioni di garzonato, ma dedicandosi anche, pensiamo, alla copia da composizioni di Sebastiano secondo una prassi che, lo vedremo, troverà rapido consolidamento negli anni successivi⁹⁷. Sebbene non rimangano attestazioni concrete sulle attività svolte da Agostino in bottega, esiste comunque una chiara testimonianza dell’impatto esercitato dall’esperienza lagunare sul giovane fiorentino. Come hanno già rilevato la Baldassarri e, prima di lei, Improta, l’eco più significativa dell’esperienza veneziana è sicuramente l’*Estasi di san Francesco* di Sant’Jacopo sopr’Arno⁹⁸ [fig. 202]. Si tratta dell’opera d’esordio di Veracini al ritorno in Toscana, ma forse addirittura della più riuscita in tutto il suo *curriculum*. La composizione della tela, databile con certezza nel 1709⁹⁹, è infatti evidentemente ispirata all’*Estasi* di Sebastiano ora a Praga, Národní Galerie, un dipinto di suggestione magnaschesca ma dalla committenza sconosciuta, e la cui storia collezionistica si arresta purtroppo agli anni ’30 del secolo scorso¹⁰⁰ [fig. 204].

Andrà tuttavia segnalato, senza volerlo per forza identificare con il dipinto in questione, che un quadro del medesimo soggetto è indicato nelle volontà testamentarie di Gian Girolamo Zannichelli (1672-1729), farmacista all’Ercole d’oro a Santa Fosca, che così si esprime: «Lascio

⁹⁵ ASFi, *Panciatichi*, b. 101, alla data 1708, 27 febbraio. BELLESI 1993, p. 28, nota 3, ha citato per primo il documento (consultato in originale).

⁹⁶ Va comunque precisato che i libri di entrate e uscite a carico di Ferdinando, conservati nel fondo *Depositeria Generale* dell’ASFi, buste 433-439, registrano movimenti dal 1671 al 1705 e non oltre. Cfr. in proposito EPE 1990, p. 270. Si è rivelata pertanto infruttuosa la ricerca di note di pagamento in favore di Veracini da parte del Delfino attorno al 1708.

⁹⁷ Per approfondite considerazioni su questo aspetto, si rimanda al capitolo IV.1.

⁹⁸ IMPROTA 1986, p. 76; BALDASSARRI 1992, p. 142.

⁹⁹ Come ha rilevato BALDASSARRI (1992, p. 142, nota 16), il dipinto è citato in un elenco delle opere realizzate nel 1709 per il rinnovamento della chiesa, inserito nel cosiddetto *Diario fiorentino* di Francesco Settimanni. Vi si legge infatti: «In quest’Anno 1709 Fu restaurata la Chiesa di S. Jacopo Sopr’Arno [...]. La 3^o tavola è S. Francesco d’Assisi di mano d’Agostino Veracini» (*Memorie fiorentine dell’anno MDXXXII [...] insino all’anno MDCCXXXVII*. ASFi, *Manoscritti*, Ms 141, c. 459 r. (consultato in originale).

¹⁰⁰ Quando risulta nella collezione Colloredo-Mansfeld, a Opočno. SCARPA 2006, p. 286, n° 398.

al N.H. ser Christin Martinello per memoria della mia antica servitù, il quadro dipinto dal signor Sebastian Rizzi celebre pittore, del transito di S. Francesco, che so, benché tenue cosa, non sarà di dispiacere a S.E., mentre è ricolmo di virtù, di carità e d'amore¹⁰¹». La notizia, come anche l'attribuzione a Ricci, ci pare piuttosto attendibile, se non altro per la relativa contiguità cronologica, ma soprattutto perché è ipotizzabile una conoscenza diretta tra il pittore e il farmacista. Andrà infatti notato che, solo qualche anno dopo, proprio il figlio di Gian Girolamo, Gian Giacomo (1695-1759), frequenterà assiduamente il pittore durante gli anni della malattia e nei giorni dell'operazione che gli sarebbe poi costata la vita. Lo si deduce in modo inequivocabile dalla accurata testimonianza resa da «Gio. Giacomo Zannichelli» nel corso del processo per l'eredità ricesca del 1742, nella quale lo *spicier* afferma anche che Ricci era stato «mio grandissimo amico, e che assistei fino agli ultimi momenti della sua infermità¹⁰²».

Ma lasciando da parte l'ipotesi di identificazione del dipinto Zannichelli con l'*Estasi* ora a Praga, la datazione della tela ricesca è tutt'altro che sicura, e oscilla tra il 1707 proposto dai Daniels e il 1690-95 suggerito dalla Scarpa. Ad ogni modo, è sicuramente da collocare, su basi stilistiche, prima del 1708. Non sappiamo se Veracini riuscì a vedere il dipinto ancora esposto nella bottega di Ricci, ma poté certamente fare riferimento a disegni o bozzetti rimasti nello studio del maestro. Al dipinto sono infatti tradizionalmente accostati due fogli: uno, ora agli Uffizi, è vicinissimo alla realizzazione finale – fatta salva l'assenza del pannello che nella tela andrà a coprire le nudità dell'angioletto –, ed è dunque ritenuto studio preparatorio per l'intera composizione; l'altro, alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, si configura piuttosto come ricordo o libero pensiero non necessariamente contestuale all'elaborazione del dipinto¹⁰³ [figg.

¹⁰¹ ASVe, *Notarile, Testamenti*, notaio Girolamo Marcello, b. 612, n. 343, 22 dicembre 1728, c. 3 r. (MINUZZI 2008, p. 224, nota 56, ma consultato in originale). Segnaliamo anche, nell'eredità Zannichelli, l'inedita presenza di altri due dipinti di Sebastiano, che nel legato testamentario sono destinati a Francesco Grimani (MINUZZI 2008, p. 228). La storica manca però di precisare i soggetti di questa coppia di dipinti, che pure sono indicati nel testamento: «due quadri di Pittura del valente Sig[no]r Sebastian Rizzi, che sono un'Armida, e una Danae con la pioggia d'oro» (c. 2 v.). Difficile al momento identificarli con opere note di Ricci: la *Danae* di Wiesbaden (SCARPA 2006, pp. 343-344, n° 558), non è bagnata da una pioggia d'oro ma affiancata dalla vecchia con il vassoio di monete; non sono invece documentate tele con la sola Armida, ma un *Rinaldo e Armida* già in collezione Suida Manning (SCARPA 2006, p. 258, n° 329, non ripr., ill. in DANIELS 1976^A, fig. 211). Sull'identificazione del dipinto Zannichelli con l'*Estasi* ora a Praga, rimangono comunque alcune perplessità, se non altro per le dimensioni del dipinto praghese (209,5 x 157,5 cm), poco usuali per una tela devozionale privata quale doveva essere quella del farmacista, da lui stesso del resto definita una «tenue cosa». In alternativa, si potrebbe identificare con un'altra e più giovanile *Estasi di san Francesco* già a New York in collezione Spark, e recentemente transitata sul mercato inglese (SCARPA 2006, p. 257, n° 327; Christie's, Londra, 30 settembre 2014, lotto n° 247).

¹⁰² MONTECUCCOLI DEGLI ERRI (1995, pp. 134-135), per una trascrizione parziale del documento, che fa parte del cosiddetto *Libro Rizzi*, in collezione privata e attualmente a me irreperibile.

¹⁰³ Il primo, agli Uffizi, fondo Santarelli: sanguigna, penna e inchiostro nero e acquerello grigio su carta bianca; 360x265 mm; inv. 7203S, già attribuito a Sebastiano Galeotti. CIRILLO – GODI 1979, p. 12, nota 14 (come Sebastiano Ricci); RUGGERI 1998, p. 151, nota 11 (come «di evidente gravitazione ricesca»); SCARPA 2006, pp. 286 e 405, fig. 90 (come Sebastiano Ricci). Il secondo, dall'album di Zanetti alle Gallerie dell'Accademia: penna e inchiostro bruno, acquerello bruno su carta bianca; 205x153 mm; inv. SR 24; Aldo Rizzi, in cat. mostra UDINE

205-206]. Se l'attribuzione di quest'ultimo foglio è incontestabile, quella dell'esemplare fiorentino ci sembra invece quanto meno rivedibile. Il *ductus* secco della penna, frammentata in linee angolate e asciutte, la resa di dettagli anatomici quali le mani dalle dita "sforbiciate" o il profilo spigoloso dell'angelo, e pure l'uso così esuberante e incontrollato della sanguigna, sono piuttosto inusuali per Ricci, che già nelle prove giovanili mostrava di saper padroneggiare la penna con risultati di maggior morbidezza ed elasticità pittorica del tratto. Del resto, anche Ugo Ruggeri si era espresso in modo prudente circa la paternità riccesa del foglio che, lo segnaliamo, era entrato agli Uffizi con un'attribuzione, guarda caso, a Sebastiano Galeotti; assegnazione respinta dalla Dugoni, ma a nostro avviso del tutto comprensibile vista la cifra stilistica, che riteniamo in qualche modo più vicina al fare incisivo dell'artista toscano che non a quello del Nostro¹⁰⁴. Lo si confronti, ad esempio, con alcuni primi fogli sicuri di Galeotti, quali il *Trionfo della felicità pubblica* sempre del fondo Santarelli degli Uffizi (1708 c.) e il *Miracolo di santa Teresa* di Palazzo Rosso (1715 c.), o con un esemplare paradigmatico del suo stile quale il *Giovane seduto su una nube* passato da poco sul mercato antiquario¹⁰⁵ [figg. 207-210]: tutti sono caratterizzati dalla stessa linea di contorno slegata, dagli occhi accennati in piccole fessure, dalle stesse estremità allungate e zigzaganti che ritroviamo nel disegno in esame. Al di là della chiara corrispondenza tra il dipinto di Ricci e lo schizzo degli Uffizi – fatto che ha determinato in via automatica la sua assegnazione al nostro Sebastiano –, un'obiettiva analisi stilistica ci impone dunque di espungere definitivamente il disegno fiorentino dal catalogo del Bellunese, ritenendo molto più convincente una attribuzione al collega Galeotti.

Come spiegare, però, la relazione con il dipinto di Praga? Non possiamo che ipotizzare l'eventualità di una *copia* di Galeotti dalla tela di Ricci, anche se risulta problematico immaginare in quale circostanza tale episodio abbia avuto luogo. Non dimentichiamo, però, che nel 1707 Ricci e Galeotti lavoravano assieme a palazzo Marucelli, e che la cronologia dell'*Estasi* praghese può ben coincidere con il soggiorno fiorentino del Nostro; i suoi brani alla Magnasco troverebbero anche giustificazione nel nuovo incontro tra Ricci e il Lissandrino, avvenuto

1975, p. 83, n° 38. Per precisione, un altro disegno con *San Francesco che riceve le stimmate* – e non *Estasi di san Francesco*, come indicato nell'inventario museale – è conservato a Washington (National Gallery of Art, inv. 1991.172.1.a) con un'attribuzione a Sebastiano Ricci del tutto infondata, ribadita anche, con nostra sorpresa, da Andrew Robinson (nel recente cat. mostra VENEZIA 2014, pp. 130-133, n° 45), il quale, oltre a definirlo ancora una scena di "Estasi" – confondendo il miracolo delle stimmate con la «discesa di una splendida luce celeste» –, e a dichiarare che Ricci non avrebbe «mai dipinto l'*Estasi di san Francesco*», lo confronta in modo discutibile con esemplari autografi del bellunese invero molto distanti. Il foglio era già stato pubblicato come opera di Giovanni Battista Pace da COCKE (1991, p. 376, n° 8) e ad ogni modo va a nostro avviso riferito alla scuola romana.

¹⁰⁴ DUGONI 2001, pp. 73, 76 nota 6 e p. 250 (tra le "Opere la cui attribuzione è incerta o non condivisibile").

¹⁰⁵ Per il primo: Firenze, Uffizi, inv. 2887S. Per il secondo: Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto disegni e stampe, inv. P.B. 1411. Per il terzo: Dorotheum, Salisburgo, 15 aprile 2014, lotto n° 64. DUGONI 2001, pp. 218, 220, 224, nn° D1, D11, D33.

proprio in quegli anni alla corte del Gran Principe Ferdinando. Le nostre sono comunque pure speculazioni che non hanno per ora fondamento documentario. Ciò che appare certo ai nostri occhi, è comunque che Galeotti, in un momento abbastanza giovanile della sua carriera, deve essere entrato in contatto con il dipinto di Ricci, o una derivazione grafica dallo stesso, copiandolo nel foglio degli Uffizi. E altrettanto sicura e accertata dalla critica è anche l'attenzione di Galeotti alle novità importate da Ricci a Firenze, specialmente in palazzo Marucelli; una curiosità che si traduce, ad esempio, in precise derivazioni da composizioni del Bellunese negli affreschi di Galeotti in palazzo Quarantotti a Pisa, o nella tela piacentina con il *Martirio di santa Margherita*¹⁰⁶. Su questa direttrice potrebbe collocarsi anche il disegno con *Estasi di san Francesco*, e non ci meraviglieremmo se, nel catalogo grafico di Galeotti, emergessero altri tasselli indicativi del suo interesse verso Sebastiano Ricci.

Tornando dunque a Veracini, non ci stupisce che questi, da allievo di Galeotti quale era, avesse guardato con altrettanta curiosità agli esempi ricceschi, come dimostra il dipinto di Sant'Jacopo sopr'Arno. La critica ha individuato anche in questo caso due disegni ad esso riferibili: uno, che corrisponde salvo qualche variante alla composizione finale, è conservato a Berlino; l'altro, ritenuto una prima idea, è invece alla Marucelliana. Quest'ultimo, reso noto come Veracini da Maria Cristina Casali, e assegnato con convinzione allo stesso anche dalla Baldassarri sulla base di presunte analogie con la tela fiorentina, reca al verso un'antica attribuzione a Mauro Soderini che, seguendo Chiarini, tendiamo per il momento a preferire¹⁰⁷. Infatti il piccolo schizzo non ha ad evidenza alcun rapporto con il dipinto di Veracini, se non appunto per l'analogo soggetto. Il foglio berlinese, invece, e non è stato sino a ora rilevato, ci sembra di una vicinanza davvero lampante allo stile di Ricci disegnatore di quegli stessi anni¹⁰⁸ [fig. 203]. La linea si muove elastica e sciolta, e l'acquerellatura è applicata rapidamente, anche se manca la freschezza pittorica tipica del maestro. Questa analogia ci porta comunque a riflettere sulla possibilità che Veracini, nel giro di pochi mesi, abbia potuto assimilare in qualche modo lo stile grafico del suo precettore. D'altra parte, la datazione al 1709 della tela toscana limita la permanenza di Veracini a Venezia a un periodo di circa un anno. Troppo poco, pensiamo, per assorbire in via duratura l'insegnamento di Ricci, e ancor meno per affiancarlo in modo sostanziale e fattivo nell'attività più propriamente produttiva della bottega. Echi ricceschi

¹⁰⁶ DUGONI 2001, pp. 36-37, 41.

¹⁰⁷ Pietra nera su carta bianca; 99x80 mm; al verso antica attribuzione "Soderini"; inv. A64. Maria Cristina Casali, in ROLF-SESTIERI 1981, pp. 73-74 e fig. 116; BALDASSARRI 1992, p. 142 (che parla di «una prima idea, ancora densa di umori veneti»); CHIARINI 2017, pp. 121-122, n° A64.

¹⁰⁸ Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno su schizzo a pietra nera, carta bianca; 253x171 mm. Berlino, Kupferstichkabinett, inv. 295-1844. BALDASSARRI 1992, pp. 142-143.

tornano, sporadici, in alcune realizzazioni successive dell'artista, ma non sono sufficienti a verificare un impatto decisivo del Bellunese, né in pittura né tantomeno nella grafica, della quale, oltre al foglio sicuro citato, ci restano ad oggi solo due esemplari, peraltro molto distanti dal pittoricismo veneziano. Il primo di questi è un *Transito di san Giuseppe* conservato alla Marucelliana, studio di composizione forse per la pala d'altare di San Martino a Pelago, dallo stile più grafico e vicino a certa maniera toscana, da Gabbiani a Foggini¹⁰⁹ [figg. 211-213]. L'altro, custodito al Cabinet des Dessins del Louvre, è un foglio recto/verso con *San Zanobi che risana un'ossessa* e un *Progetto di scultura con Apollo e Dafne*, che è stato attribuito nell'inventario museale a Benedetto Veracini sulla base di un'annotazione al recto che però riporta soltanto la parola "Veracini" [figg. 214-215]. Nel catalogo dei disegni toscani al Louvre, Monbeig-Goguel lo assegna invece ad Agostino, rilevando comunque, per i soggetti e le composizioni, una certa vicinanza ad artisti della generazione precedente, da Livio Mehus a Foggini¹¹⁰. Ma non possiamo fare a meno di notare anche una somiglianza lampante con lo stile del foglio con il *Transito di san Giuseppe* poc'anzi citato: si confrontino il modo abbreviato di abbozzare mani e piedi, l'andamento scattante e nervoso del *ductus*, o ancora il profilo della donna prostrata davanti al santo vescovo, con quel naso appuntito pressoché identico a quello dell'angelo inginocchiato nell'esemplare toscano. Inoltre, l'annotazione manoscritta sul disegno del Louvre presenta una grafia affatto paragonabile a quella dell'iscrizione al verso del disegno della Marucelliana. Resta comunque fermo che nessuno dei due fogli ha elementi in comune con quello di Berlino, il solo riferibile con certezza a un dipinto autografo dell'artista, e avvicicabile in certa misura allo stile grafico del Ricci¹¹¹.

In chiusura, facciamo notare che sino ad ora è sfuggita la notizia di un possibile secondo viaggio di Veracini a Venezia, ricavabile dalla lettura di alcune lettere che il marchese Pietro Gabrielli – futuro committente di Sebastiano per le tele di Palazzo Taverna – invia dalla città lagunare al fratello Angelo. Nella prima, datata 21 luglio 1714, Gabrielli scrive: «Anni sono ordinai un quadro à Firenze al Pittore Agostino Verraccini, ora solamente l'ho riceuto, per lo che mi comunicano far un ordine residuo di scudi cinquanta uno Romani e baiocchi trenta due

¹⁰⁹ Penna e inchiostro bruno; 260x155 mm; al verso antica attribuzione "Agostino Veracini"; inv. B145. Cfr. da ultimo CHIARINI 2017, p. 236, n° B145. Per la pala di Pelago, cfr. BALDASSARRI 1992, fig. 80.

¹¹⁰ Penna e inchiostro bruno su schizzo a sanguigna, 188x190 mm, inv. RF42274. MONBEIG-GOGUEL 2005, pp. 418-419, n° 623.

¹¹¹ Le indagini condotte nei gabinetti grafici in occasione di questa ricerca non hanno permesso di rintracciare alcun altro disegno attribuito all'artista, fatta eccezione per due fogli del Museo di Belle Arti di Budapest (inv. K.58.73 e K.58.74), segnalati dalla Goguel come di Agostino (MONBEIG-GOGUEL, 2005, p. 419), ma in realtà già editi con un più plausibile riferimento al padre Benedetto, per quanto ancora incerto (CZÉRE 2004, pp. 287-288, nn° 308-309). Ricordiamo che è stato assegnato a Veracini, non sappiamo su quali basi, anche uno *Studio per macchina teatrale* passato recentemente all'asta (Farsetti Arte, Prato, 9-10 aprile 2014, lotto n° 331), la cui fattura non è però particolarmente accattivante o rivelatrice, e non ha nulla a che spartire con i disegni fin qui discussi.

e mezzo¹¹²». Nella seconda, dell'11 maggio 1715, dopo aver elencato i più validi pittori moderni di Venezia – e tra questi anche «Bastian Ricci, il Lazarini, il Balestra, il Bambini [...], il Brugiaferro, Pitone, Menaigo, Piazzetta, ed il Trevisani e Segala» – il patrizio romano comunica al fratello che «un altro giovine di grande speranza, è quello del quadro di Firenze, che presto sarà di ritorno in Venezia¹¹³». Le parole di Gabrielli sembrano suggerire un contatto diretto con Veracini, e il riferimento a un suo “ritorno” a Venezia non fa altro che confermare nuovamente, se mai fosse necessario, che il pittore vi era già stato almeno una volta. Nella difficoltà di quantificare in termini temporali quel “presto”, e nell'impossibilità di individuare un dipinto del Veracini tra quelli citati negli inventari dei quadri di Gabrielli¹¹⁴, su questo ulteriore soggiorno lagunare non possiamo purtroppo che fare delle timide ipotesi. Sapendo che nel 1716 Veracini sarà già impegnato negli affreschi della chiesa di Santa Verdiana a Castelfiorentino¹¹⁵, potremmo collocare l'ipotetica permanenza veneziana nella seconda metà del 1715, tempo in cui tra l'altro Ricci era rientrato dall'Inghilterra, dopo una tappa a Parigi durante i mesi estivi. D'altra parte, in mancanza di altra documentazione, preferiamo per il momento arrestare qui la nostra indagine, in attesa dell'emergere di appigli più sicuri.

Se dunque il passaggio di Veracini nella bottega di Sebastiano Ricci non pare aver lasciato tracce tangibili e durature nella produzione del Maestro, certamente anche per la giovane età dell'apprendista, diverso è invece il caso di Gaspare Diziani e soprattutto di Francesco Polazzo, un pittore più maturo che, sempre negli stessi anni tra il 1709 e il 1711 si avvicina per la prima volta all'*atelier* del Bellunese.

II.3.2. 1709-11 c. Sebastiano Ricci con Francesco Polazzo per le nuove commissioni a Bergamo.

«L'ho conosciuto per il lungo tratto di circa 20 anni; e lo praticai frequentemente quasi ogni giorno per il corso di due anni circa prima la sua morte¹¹⁶». Con queste parole, rese in una deposizione giurata nell'estate del 1742, Francesco Polazzo (Venezia, 1682-1753) delinea i contorni del suo rapporto di conoscenza con Sebastiano Ricci¹¹⁷. Anzitutto, non si definisce suo

¹¹² AGP. FRASCARELLI-TESTA 2004, p. 279, n° 286.

¹¹³ AGP. FRASCARELLI-TESTA 2004, pp. 279-280, n° 287.

¹¹⁴ ASR, *Notai Tribunale AC*, uff. 3, De Cesaris, b. 1817 (in particolare, per l'inventario della quadreria veneziana, cc. 776-778). FRASCARELLI-TESTA 2004, *Appendice 4*, pp. 323-346.

¹¹⁵ Cfr. IMPROTA 1986, pp. 74-76; BALDASSARRI 1992, p. 146.

¹¹⁶ Collezione privata, *Libro Rizzzi*, doc. 16, cit. in MONTECUCCOLI DEGLI ERRI 1995, p. 136.

¹¹⁷ Come Fontebasso, anche Polazzo era stato chiamato a testimoniare nella nota vertenza per l'eredità di Ricci, rianimatasi nel 1742 dopo la morte della Vandermeer e condotta da due nipoti del pittore, Pellegrino Ricci e Angela

scolaro – come invece farà il Fontebasso nella stessa occasione –, e ci pare, questa, una precisazione non di poco conto, nel quadro ancora nebuloso della primissima formazione dell'artista. Stando alla sua stessa voce, non fu dunque Ricci il maestro dei suoi primi rudimenti di disegno e pittura, e questo fatto sembra confermare con ancor più forza quanto riportato anche dalle prime fonti biografiche sul Polazzo, che lo dicono sostanzialmente autodidatta. Così il Guarienti, secondo il quale «studiò pittura da se medesimo¹¹⁸», e pure il *Compendio* del 1762, in cui si legge che «affissando gli occhi alle maniere de più insigni Maestri [...] si fece una maniera da sé¹¹⁹», muovendosi tra i due poli di Giambattista Piazzetta (1683-1754) e Sebastiano Ricci. Considerazioni fatte proprie dalla critica moderna che, da Pallucchini a Ruggeri alla De Rossi, si è mossa con maggiore o minor enfasi tra il Piazzetta e il Ricci, riconosciuti pilastri informativi di tutta l'arte di Polazzo¹²⁰. Certo, con dei necessari *distinguo*, poiché se l'impatto del Piazzetta emerge soprattutto nella grafica, e in particolare nelle accademie di nudo che sempre in maggior numero si sono tolte dall'anonimato della scuola piazzettesca per restituirsi al nostro artista, quello del Ricci risuona invece in molta della sua produzione pittorica, anche matura, tanto nella costruzione delle composizioni, con quei loro sbilanciamenti e asimmetrie calcolati, tanto nelle tinte squillanti, nei tipi degli angeli e delle Madonne, nella pennellata ariosa e sciolta. Ma al di là dei pur preziosi riconoscimenti di corrispondenze e puntuali richiami tra la pittura ricca e quella del Polazzo, sarà necessario, per i nostri scopi, ripercorrere – e tentare per quanto possibile di ricostruire –, le circostanze del rapporto tra i due artisti.

Polazzo afferma di aver conosciuto e frequentato Sebastiano per press'a poco vent'anni, ovvero dal 1714 circa. A quel tempo, Francesco aveva trentadue anni, era sposato dal 1704 e non era certo in età d'apprendistato, ma anzi esordiva già come pittore indipendente sulla piazza bergamasca con le prime tele documentate del suo catalogo; del resto, si sarebbe di lì a poco iscritto alla Fraglia, dove il suo nome compare nel 1716¹²¹. Tuttavia, tra il 1711 e il 1715, Ricci sarà in pianta stabile in Inghilterra assieme a Marco; pertanto, la dichiarazione di Polazzo dovrebbe essere interpretata posticipando il contatto con Sebastiano al 1715-16 o, in alternativa, anticipandolo di qualche anno, al 1709-10 circa. E in effetti è questa seconda ipotesi quella che

Centurelli in Torrelazzi, contro il secondo marito della zia che, vedovo, ne aveva ereditato i beni. Dopo aver fornito informazioni sul rapporto sereno e affettuoso che a suo avviso era intercorso tra Ricci e i nipoti residenti a Venezia, Polazzo rafforzava la validità della propria testimonianza in virtù della lunga conoscenza e frequentazione della casa del pittore.

¹¹⁸ GUARIENTI 1753, p. 198

¹¹⁹ COMPENDIO 1762.

¹²⁰ Si vedano, tra gli altri, i fondamentali PALLUCCHINI 1934; RUGGERI 1986; RUGGERI 1995; DE ROSSI 2004^A.

¹²¹ NICOLETTI 1890, p. 28.

tenteremo di percorrere, mettendo in luce una serie di fatti e contingenze che possono concorrere a definire i termini dell'incontro tra i due.

La prima considerazione riguarda il già citato rapporto di Ricci e Polazzo con Orazio Marucelli. Sappiamo che Sebastiano era stato al servizio del canonico fiorentino e dei suoi fratelli tra il 1705 e il 1707, e che Orazio si era trasferito *in Isola* a San Geremia nel 1709. Francesco Polazzo, da parte sua, visse con la famiglia in casa del Marucelli dal 1709 circa e fino alla morte del suo *patron* nel 1745¹²². In realtà, la prima attestazione sulla presenza di Polazzo in contrada di San Geremia è l'atto di battesimo del secondogenito del pittore, datato 27 maggio 1712, dal quale apprendiamo che Polazzo risiedeva «in Isola», verosimilmente già in casa di Orazio Marucelli; e ci sembra infatti tutt'altro che casuale che il bambino fosse stato chiamato proprio Orazio Bernardino¹²³. Ma il momento dell'incontro con il canonico si può anticipare con sicurezza sulla scorta di una dichiarazione resa dal pittore stesso che, nominato esecutore testamentario di Orazio nel 1745, afferma di «haverlo conosciuto subito al suo arrivo in Venetia che fu da 37 anni in qua, et haverlo continuamente praticato anzi in casa propria di lui signor marchese dimorato e sempre seco convivuto¹²⁴». Ciò significa, come hanno puntualizzato Moretti e la De Rossi, che già nel 1709 Francesco aveva conosciuto il suo «padrone¹²⁵» Marucelli, ed è inevitabile ipotizzare che il contatto tra i due fosse stato quanto meno favorito da Ricci; difficile, infatti, immaginare altre modalità di incontro tra un pittore non ancora trentenne praticamente sconosciuto e un facoltoso, potenziale committente appena giunto da Firenze¹²⁶. Ne consegue, per concludere, che già attorno al 1709 Ricci doveva essere in stretti rapporti con Polazzo, e disposto a segnalarlo all'attenzione del marchese fiorentino, con una modalità di raccomandazione che si ripeterà più volte anche negli anni a venire.

A questo punto, viene da chiedersi se Polazzo frequentasse effettivamente la bottega di Ricci tra il 1708-09 circa e il 1711, cosa che crediamo, e in che misura potesse contribuire al lavoro del Maestro. Nella bottega del pittore, sul canale di Cannaregio, abbiamo assistito a un

¹²² MORETTI 1985, pp. 388-391; DE ROSSI 2004^A, pp. 20-21, 24-25 e *Regesto*.

¹²³ Francesco Polazzo era stato battezzato il 27 ottobre 1682 nella parrocchia di San Marziale, figlio di Bernardo, dipintore, e di Rossana Vazzoler. Nel 1704 aveva sposato a San Cassiano Caterina Rota, e visse per qualche tempo a Sant'Agostino, dove nel 1705 fu battezzato il primo di nove figli, Bernardo Bortolamio. Dall'atto di battesimo del secondo figlio, il 27 maggio 1712, apprendiamo che Francesco e famiglia vivevano «in Isola». Nel 1714, inoltre, Marucelli sarà padrino di Bartolomio Paulo, altro figlio del pittore. Cfr. MORETTI 1985, pp. 388-391 (con i necessari riferimenti archivistici); DE ROSSI 2004^A, pp. 20-21.

¹²⁴ ASVe, *Notarile*, Atti, not. Pietro Prezzato, busta 11359, prot. anni 1745-50, c. 20 r. (MORETTI 1985, p. 389, ma consultato in originale). Si ricorda che, dal 1725, Marucelli e Polazzo si trasferirono in altra zona del quartiere di San Geremia, vicino a Cannaregio (rivedi sopra, nota 13).

¹²⁵ Così lo definisce lo stesso Polazzo in una lettera del 22 gennaio 1746 indirizzata al canonico Pesenti (BOTTARI – TICOZZI 1822-1825, IV, n° LXXVII, p. 108; trascritta integralmente in DE ROSSI 2004^A, p. 315, n° XLIII).

¹²⁶ Unica "pista" alternativa, ma meno percorribile, potrebbe essere suggerita dal fatto che il padrino di Polazzo era stato «Matteo del quondam Agamennone del Teglia», residente medico a Venezia (cit. in MORETTI 1985, p. 389).

breve ma poco pregnante passaggio del giovane toscano Agostino Veracini nel corso del 1708, mentre Marco, dopo i successi nel campo della scenografia teatrale, nell'autunno dello stesso anno abbandonerà lo zio per trasferirsi temporaneamente a Londra, in compagnia dell'allora sodale Gianantonio Pellegrini, su invito di Lord Montagu. Come vedremo, anche Gaspare Diziani iniziava probabilmente ad affiancarsi a Ricci verso il 1709, dopo un breve alunnato dal Lazzarini. Francesco Polazzo, dal canto suo, era probabilmente reduce da un soggiorno a Bologna, forse in concomitanza con quello del Piazzetta che, come si diceva, secondo le fonti fu un suo punto di riferimento al pari di Ricci¹²⁷. Nessuna documentazione ci può soccorrere nel delimitare cronologicamente la permanenza di Polazzo in Emilia, ma è fuor di dubbio che la matrice piazzettesca abbia lasciato una traccia indelebile nella grafica di Francesco che, alla prova dei fatti, soprattutto per le accademie di nudo, dovette apprendere i rudimenti del disegno proprio accanto a Giambattista, se non in veste di allievo – visto che i due erano coetanei –, perlomeno in qualità di collega¹²⁸. Questo passaggio del Polazzo da un maestro – e una maniera – all'altro, è ad ogni modo assai sintomatico della fluidità con cui i pittori si muovevano tra le botteghe veneziane, senza necessariamente ancorarsi ad un unico precettore. Anche Francesco Fontebasso, lo vedremo, pur legato a stretto filo al Ricci, non si preclude la possibilità di frequentare l'*atelier* di Tiepolo, e lo stesso si può dire anche per un protagonista solo apparentemente “minore” nelle nostre vicende, il pittore Daniel Gran che, come avremo modo di osservare, si muoverà anch'esso tra Ricci e Tiepolo. E i disegni ne daranno palpabile testimonianza.

Ma per tornare a Polazzo, egli entra dunque in contatto con Sebastiano entro il 1709 – anno dell'incontro con Marucelli –, e probabilmente frequenta la bottega in qualità di collaboratore coadiuvandolo fino all'autunno del 1711, forse per sopperire proprio al vuoto lasciato dal Ricci *junior*. Nel contempo, Francesco avvia comunque anche una propria carriera autonoma, marcatamente orientata sulla piazza bergamasca che, come noto, costituirà in assoluto l'area di mercato più florida e duratura per il pittore. E a proposito di Bergamo, città che per dirla con il Lanzi era in quel tempo «in penuria di pittori propri¹²⁹», è ben possibile che, anche in questo caso, sia stato lo “zampino” di Sebastiano a favorire il lancio di Francesco in

¹²⁷ Piazzetta si era spostato a Bologna dopo la morte del suo maestro Antonio Molinari (1704), ed era rientrato a Venezia probabilmente attorno al 1710, dato che nel 1711 era già iscritto alla Fraglia dei pittori veneziani (cfr. TON 2015). Sui rapporti del Polazzo con la cultura bolognese cfr. RUGGERI 1995, pp. 252-254.

¹²⁸ Si vedano in proposito RUGGERI 1971; Mercedes Precerutti Garberi, in cat. mostra MILANO 1971, nn° 19-23; RUGGERI 1986, pp. 123-125; DE ROSSI 2004^A, pp. 27, 272-273 (la quale categoricamente nega un alunnato presso il Piazzetta, sostenendo che Polazzo faceva parte di quegli artisti che semplicemente «tentavano di emularne l'abilità creativa»; *ibid.*, p. 272).

¹²⁹ LANZI 1795-1796, II, p. 194.

quelle zone. Ben prima delle note lettere del 1731 in cui Ricci raccomanda Polazzo al conte Tassis, di cui ci occuperemo nel capitolo successivo, riteniamo di poter individuare già in questo momento più precoce le premesse dei successi polazzeschi a Bergamo. Non ci sembra infatti del tutto casuale che, proprio negli anni in cui Francesco iniziò a contribuire alle imprese di Ricci, questi stesse licenziando una serie di tele per il mercato orobico. Ci riferiamo all'*Assunzione della Vergine* di Clusone (1710), all'*Immacolata* di Gorle, ma soprattutto alle tre tele con *Storie di san Pietro* della parrocchiale di Trescore Balneario (1709-10 c.). Riteniamo opportuno soffermarci brevemente su quest'ultimo caso di studio poiché si tratta di una delle rare commissioni della prima maturità riccesca in cui già in passato la critica ha sostenuto con forza la partecipazione della bottega e, secondo noi, proprio del Polazzo.

I tre dipinti di Trescore, dei quali non si conosce il contesto di committenza, si trovavano originariamente sulla parete del coro, e vedevano al centro il grande telero orizzontale della *Consegna delle chiavi* e ai lati la *Chiamata di Pietro* e il *San Pietro liberato dall'angelo*, affiancati da un *San Pietro che risana lo storpio* della bottega del Cignani, e da un *San Pietro che guarisce con la sua ombra* del Balestra, autore anche della *Lavanda dei piedi* che un tempo si trovava in controfacciata¹³⁰ [si veda la proposta di ricostruzione, **fig. 216**]. Le due tele del Balestra sono facilmente databili: la *Lavanda* è firmata e datata 1720, mentre dalla lettera autobiografica che il pittore scrisse al Marchesini apprendiamo che il *San Pietro* fu eseguito nel 1710¹³¹. E sulla scorta di quest'ultima indicazione, si è ritenuto a buon titolo di poter situare anche le altre tele del coro, quella ciganesca e le tre di Ricci, attorno allo stesso anno. D'altra parte, già nel 1707 il registro parrocchiale delle spese riportava pagamenti a uno stuccatore per «haver stuccato il quadro Grande del coro», mentre l'anno successivo venne acquistata una tela «per coverter il quadro grande del coro»; infine, il 15 maggio 1710 fu pagato uno «stazione lungo brazza 16 per tirare la tella sopra il quadro grande del coro¹³²». Da queste notizie, citate senza ulteriore commento dalla Scarpa, si può comunque dedurre che l'intenzione di decorare il coro con un grande dipinto risaliva già al 1707 e, se la nostra interpretazione dei documenti è corretta, in quell'anno fu predisposta la cornice in stucco (il “quadro grande”); successivamente ne fu affidata la

¹³⁰ PESENTI 1989, pp. 6, 24-25, nn° 7A-C; SCARPA 2006, pp. 315-316, nn° 488-490 (con bibliografia precedente). La collocazione originaria dei dipinti, che non corrisponde a quella attuale, è ricostruibile grazie al manoscritto *Monumenti della chiesa prepositurale di Trescore* (1766) del parroco Giacomo Quarenghi (Trescore Balneario, Archivio parrocchiale, Ms., reg. n° 3; cit. in PESENTI 1989, *ibid.*). Dopo un rimaneggiamento degli interni avvenuto attorno al 1850, al centro del coro si trova oggi la *Lavanda dei piedi* di Balestra, affiancata dal *Miracolo dell'ombra* sempre del Balestra e dal *San Pietro in carcere* di Ricci. In controfacciata sono stati disposti *La chiamata di Pietro* del Ricci e la tela di Cignani (che si sembra riferibile alla bottega ed è in pessimo stato di conservazione, ma non perduta come sostiene la Scarpa seguendo Pesenti), mentre il telero con la *Consegna delle chiavi* è stato spostato in sacrestia.

¹³¹ GHIO – BACCHESECHI 1989, p. 206.

¹³² Docc. cit. in SCARPA 2006, p. 315.

commissione a Ricci, appena tornato da Firenze, ma il dipinto fu consegnato soltanto nella primavera del 1710, quando venne collocato nella sua sede (“tirare la tela sopra il quadro”, cioè entro la cornice stuccata). Sia come sia, traspare comunque, da queste poche schegge archivistiche, una esecuzione dell’intero ciclo riccesco piuttosto dilatata nel tempo, avviata forse già nel 1708, ma conclusasi almeno due anni dopo, quando anche Balestra consegna la sua tela. E in effetti, indipendentemente dalle prove documentarie, già nell’analisi del dettato stilistico Pesenti e la Scarpa avevano correttamente rilevato una certa discontinuità tra i dipinti di Sebastiano: se l’episodio del *San Pietro in carcere* è infatti uno straordinario autografo integralmente di sua mano, dalla pennellata ricca e impastata di luce, altro non si può dire per la *Consegna delle chiavi* e la *Chiamata* [figg. 217-219]. Entrambe mostrano una stesura pittorica più piatta e approssimativa nei panneggi, e una resa stereotipata dei volti, che sottintendono «l’iniziativa di qualche allievo¹³³». La stessa Scarpa proponeva anche di identificare questo anonimo collaboratore con Girolamo Brusaferrò, Gaspare Diziani o Francesco Polazzo, ma mentre non abbiamo alcuna notizia di un ingresso del Brusaferrò nella bottega di Ricci, e Gaspare Diziani vi era probabilmente appena arrivato, riteniamo che proprio Polazzo fosse in quel momento l’unico candidato plausibile, e degno per maturità di affiancare Sebastiano, o addirittura di sostituirlo.

Anzi, possiamo forse precisare ulteriormente il suo intervento, e stabilire la sequenza temporale con cui furono eseguite le tele. Questo, lo specifichiamo, non vuole essere un esercizio filologico fine a se stesso, ma un passaggio utile a chiarire meglio la natura delle prime partecipazioni di Polazzo alle attività di bottega, e il modo in cui Sebastiano gestisse l’iter di un incarico impegnativo, in un momento in cui stava crescendo il numero di commissioni da approntare contemporaneamente, ed aveva però finalmente a disposizione un aiuto capace e affidabile, formatosi anche per qualche tempo a Bologna – e sappiamo quanto per Ricci fosse importante l’educazione sugli esempi emiliani –. Il Nostro riceve dunque verso il 1708 la commissione della grande *Consegna delle chiavi*, e una volta impostata la struttura compositiva, affida l’esecuzione del fondale alberato e dello stupendo brano paesistico sulla sinistra al nipote Marco, che lascia la bottega nell’autunno del 1708¹³⁴. A questo punto, Sebastiano riprende in

¹³³ SCARPA 2006, p. 316.

¹³⁴ Troviamo meno verosimile un’esecuzione dei fondali e del paesaggio dopo il rientro di Marco a Venezia, nell’estate del 1711 (come sostengono Pesenti e la Scarpa), dato che a quella data, stando alle prove d’archivio, la tela nel quadro grande doveva essere già conclusa. Inoltre, a differenza di quanto scrive la Scarpa, che lo vuole a Venezia tra «lo scorcio del 1711 e l’inizio del 1712» (SCARPA 2006, p. 316), Marco era rimasto a Venezia soltanto nell’estate dell’11, e già in autunno ripartiva alla volta di Londra con lo zio (per ulteriori ragguagli si veda oltre, cap. II.4). Ma la stessa SCARPA (2006, pp. 36-37), contraddicendosi, sosteneva anche che Marco non fosse affatto passato da Venezia, e che avesse incontrato Sebastiano proprio a Trescore, dove i due avrebbero dipinto *in situ*,

mano la tela, definisce la posizione degli apostoli, ma coinvolge Polazzo nella loro concreta esecuzione; sebbene manchino completamente all'appello dei disegni preparatori a questo dipinto, il coinvolgimento di un aiuto è dimostrabile per la presenza di una serie di marcate incisioni lungo i profili delle figure che, in passato, avevamo già trovato in contesti affrescati quali tracce di cartoni incisi (Oratorio del Serraglio, Casino Zane, Palazzo Marucelli), ma che ora, sulla tela, potrebbero essere più correttamente interpretabili come vere e proprie linee guida, indicazioni di massima lasciate dal Maestro al suo collaboratore¹³⁵ [fig. 220]. Nel frattempo, Sebastiano si deve dedicare anche al *San Pietro liberato dall'angelo*, tutto autografo, ma nel quale comunque, per velocizzare il lavoro, per la figura in primo piano fa ricorso con qualche variante a uno *stock-motif* ben codificato nel suo repertorio, quello della figura accasciata in primo piano con le braccia ripiegate sotto la testa, impiegato poco prima anche a palazzo Marucelli [figg. 221-222, 147-152]. Inoltre, come abbiamo già avuto modo di osservare, nell'estate del 1709 Ricci deve spostarsi a Belluno, per eseguire gli affreschi della cappella Fulcis, uno dei quali rappresenta proprio la *Chiamata di Pietro*.

Tornato dalla trasferta cadorina, verso il 1710 deve anche occuparsi della versione bergamasca della *Chiamata*, la tela in assoluto più debole del gruppo, derivata sostanzialmente dall'invenzione di Belluno, e a nostro avviso affidata quasi interamente a Francesco Polazzo. È anche possibile, come ha già ipotizzato la Scarpa, che nel frattempo Sebastiano fosse partito per l'Inghilterra, lasciando «le limature finali alla parte più fidata della bottega», cioè proprio a Francesco. E non escludiamo che per portare a termine l'opera quest'ultimo si sia servito di disegni lasciati in *atelier* dal maestro, come i due fogli preparatori all'affresco di Belluno [figg. 223-226], utilizzandoli come linee guida e “riciclando” con poche varianti l'impostazione di Ricci¹³⁶. E fu verosimilmente lo stesso Polazzo a consegnare la tela, in un tempo non meglio precisato e comunque entro il 1715, anno della consacrazione dell'altare¹³⁷. Del resto, anche nella descrizione manoscritta dei *Monumenti della chiesa prepositurale di Trescore* di Giacomo Quarenghi (1766), il *San Pietro in carcere* e *La consegna delle chiavi* sono detti di Ricci, mentre «l

assieme ad altri aiuti, la tela con la *Consegna*. Ipotesi che riteniamo francamente poco probabile: molto più verosimile che, come di consueto, i dipinti di Trescore siano stati comodamente realizzati in *atelier* e poi spediti a destinazione.
¹³⁵ SCARPA 2006, pp. 37, 315. Dall'esame diretto della tela, nonostante la posizione disagiata e la cattiva illuminazione, abbiamo potuto confermare la presenza di queste incisioni, visibili a occhio nudo nel profilo della veste di san Giovanni Evangelista. Le stesse incisioni si troveranno anche, poco dopo, nell'affresco con la *Resurrezione di Cristo* al Royal Hospital di Chelsea, Londra (1714 c.) (SALOMON 2012, pp. 300-301, fig. 5).

¹³⁶ Si tratta di uno studio per l'intera composizione e di uno per la sola figura di Pietro. Entrambi penna e inchiostro bruno, acquerello grigio su tracce leggere a pietra nera; 279 x 190 e 152 x 140 mm. Windsor, Royal Collection, invv. 7191, 7195. Anthony Blunt, in BLUNT-CROFT MURRAY 1957, p. 48, nn° 216-217; Aldo Rizzi, in cat. mostra UDINE 1975, p. 108, n° 58.

¹³⁷ Per il verbale di consacrazione dell'altar maggiore, con il quale si fissa un sicuro termine *ante quem* per il completamento della decorazione del coro, vedi SIGISMONDI 1986, pp. 121, 163, 166.

Cristo che chiama S. Pietro è della scuola del medesimo¹³⁸», quasi che già nelle fonti contemporanee si fosse tramandata l'informazione che quest'ultima tela era stata eseguita dalla bottega.

Ipotizzata la partecipazione di Polazzo all'impresa di Trescore, varrà la pena riconsiderare brevemente anche le altre due commissioni bergamasche alle quali Ricci lavorava nello stesso momento. Anzitutto l'*Immacolata con i santi Anna, Gioacchino e Antonio da Padova*, pagata a Sebastiano nel 1709 [fig. 227]¹³⁹, che è di una qualità affatto modesta, se paragonata a quella vetta di assoluta perfezione che il pittore aveva saputo licenziare solo un anno prima nella pala di San Giorgio Maggiore. La nube rossastra che semplifica il fondale, l'evidente sproporzione nel corpo dell'*Immacolata*, il suo viso sgraziato, lontanissimo dalle raffinate Madonne riccesche, e soprattutto i panneggi irrigiditi, che Daniels comparava non a caso a quelli della *Chiamata di Pietro* di Trescore¹⁴⁰, ci inducono a considerare anche qui una sostanziale partecipazione della bottega, e probabilmente del Polazzo. Lo stesso modo di drappeggiare, sintetico e poco convincente, si ritrova sintomaticamente anche nelle prime opere del *corpus* polazzesco: la *Vergine, il Bambino e i santi Maddalena, Giovannino e Antonio da Padova*, datata 1712 e destinata all'oratorio dei Disciplini di S. Maria Maddalena a Bergamo¹⁴¹, e le tele con l'*Educazione della Vergine* nella chiesa di San Salvatore della stessa città e la *Vergine, il Bambino e santi Giuseppe, Bonaventura, Rocco e un francescano* già nell'oratorio di San Rocco presso Boltiere (Bergamo), entrambe di un tempo di poco precedente, attorno al 1710¹⁴² [fig. 228].

Ma sempre guardando alle opere di Ricci per Bergamo, è anche possibile verificare un episodio in cui l'insegnamento riccesco ha lasciato un'eco sensibile nella prima produzione di Polazzo: non è stato sinora rilevato che la pala dell'*Assunta* di Clusone, licenziata da Sebastiano sempre verso il 1710, è a tutta evidenza il modello formale e coloristico a cui tende Francesco nell'impaginare la propria versione dell'*Assunzione della Vergine* di Albino, del 1715 c¹⁴³. Si osservi,

¹³⁸ Rivedi nota 130. Sempre alla "scuola di Sebastiano Ricci" è assegnata anche da SUARDI (1839, p. 66), alla sua "maniera" da PINETTI (1931, p. 448).

¹³⁹ Gorle, chiesa parrocchiale della Natività di Maria (già a Bergamo, S. Maria delle Grazie). SCARPA 2006, p. 201, n° 166, con erronea datazione al 1700 c.; MORETTI 2012, pp. 89 e 133, nota 113, che ne posticipa la datazione sulla scorta dell'inoppugnabile nota di pagamento, datata 22 marzo 1709, e già scoperta da Lionello PUPPI (2008, pp. 288-289). Mediatore del passaggio di denaro a Venezia (124 filippi, moneta dello Stato di Milano), era tale Giacomo Capitanio, di cui non abbiamo reperito ulteriori notizie.

¹⁴⁰ DANIELS 1976^B, p. 112, *sub* n° 274; osservazione fatta propria anche da PESENTI 1989, p. 25, n° 7C.

¹⁴¹ Si tratta della prima opera datata di Polazzo, attorno alla quale è stato ricostruito il ristretto nucleo delle sue opere "giovani" (ricordiamo che allora il pittore aveva già trent'anni). DE ROSSI 2004, pp. 33-34, 150-153.

¹⁴² DE ROSSI 2004, pp. 144-149.

¹⁴³ Per l'*Assunzione* di Clusone: SCARPA 2006, p. 176, n° 87. Per la versione di Polazzo: DE ROSSI 2004^B; DE ROSSI 2004^A, pp. 170-171. La tela da soffitto è ora nella sagrestia della chiesa di Sant'Anna ad Albino (Bergamo), ma è molto suggestiva la proposta della De Rossi di identificarla con uno dei «quadri a olio che adornano la vaga soffitta» della perduta chiesa di San Biagio a Bergamo, dove il Tassi (1793) segnalava «l'assunzione, la natività e la visitazione di Maria Vergine, sono delle prime, e più belle opere di Francesco Polazzi». Se tale identificazione fosse corretta,

nella tela di Francesco, l'apostolo in primo piano, la cui posa contrita con le mani giunte e il volto abbassato riprende letteralmente quella del santo a sinistra nella pala ricca (memore, in controparte, di quello accanto a Cristo nella *Consegna delle chiavi* di Trescore, e soprattutto, per cipiglio e fisionomia, alla figura in basso a destra nella *Presentazione della Vergine* del Giordano alla Salute); e ancora, si confronti nelle due tele la simile attitudine di san Giovanni Evangelista, con le braccia aperte e le lunghe dita tese verso l'alto; ma si noti anche la citazione diretta dell'angioletto che sembra sostenere sulle spalle la nube su cui siede la Vergine, che Polazzo copia pedissequamente dall'invenzione di Sebastiano [figg. 240-241].

Motivo, quest'ultimo, coniato proprio da Ricci, che lo aveva già utilizzato nell'*Assunzione della Maddalena* di Capodimonte (1705 c.); ora, per celerità, nella pala di Clusone non fa altro che reimpiegare la stessa idea, probabilmente servendosi di un disegno conservato alle Gallerie dell'Accademia, dove la figurina è in controparte rispetto al dipinto di Napoli, ma nello stesso verso di quella di Clusone¹⁴⁴ [figg. 236-237, 240]. Un modulo che, sia detto per inciso, ritorna identico anche in opere più mature di Polazzo, dalla pala della cattedrale di Bergamo con la *Trinità, la Vergine e i santi Pietro, Paolo e Barnaba* (1735-37), al bozzetto con la *Vergine, il Bambino e san Luigi Gonzaga* nella parrocchiale di Abbazia (1735 c.), secondo una pratica di riuso di *stock-motif* sicuramente ereditata da Sebastiano¹⁴⁵ [figg. 242-243].

Questi particolari, alla luce delle nostre considerazioni, non possono spiegarsi se non ammettendo da parte di Francesco una conoscenza diretta della pala di Clusone. È possibile che Polazzo abbia assistito il maestro nel momento della sua elaborazione, o in alternativa che Francesco si sia servito di materiale rimasto in bottega: legati al dipinto bergamasco sono infatti un modelletto ora al Museum of Fine Arts di Springfield, forse da sottoporre al committente Sebastiano Trivellino, e un disegno dell'intera composizione conservato al Louvre, dov'è assegnato a Ricci¹⁴⁶ [figg. 230-231]. A proposito di quest'ultimo, vorremmo far notare che, se l'attribuzione a Ricci è tutt'altro che certa, come ha già rilevato Rosenberg, d'altra parte il foglio

potremmo anticipare ulteriormente la datazione della tela, verso il 1710-12, avvicinandola ancora di più al prototipo ricco. La stessa autrice propone un confronto assai meno calzante tra la tela di Polazzo e l'*Ascensione di Cristo* di Ricci a Roma, basilica dei SS. Apostoli, che ritiene un suo «plausibile precedente» (DE ROSSI 2004^B, p. 176).

¹⁴⁴ Sulla tela e il relativo bozzetto (a Londra, coll. priv.): SCARPA 2006, pp. 212, 253, nn° 200, 307. Ancora dibattuta la sua datazione, anche per la mancanza di notizie sulla committenza, ma ci troviamo concordi con la Scarpa nel collocarla verso la metà del primo decennio del '700. Per il disegno (penna e inchiostro bruno, acquerellato; 280 x 190 mm; inv. SR 48A) cfr.: DANIELS 1976^B, p. 98, n° 128¹.

¹⁴⁵ Per la pala del duomo, DE ROSSI 2004^A, pp. 180-181. Il modelletto di Abbazia, frazione di Albino, è stato pubblicato per la prima volta in DE ROSSI 2004^C, quindi in DE ROSSI 2004^A, pp. 186-187.

¹⁴⁶ Per il bozzetto, già nella collezione del conte Giacomo Carrara a Bergamo: SCARPA 2006, p. 302, n° 454. Per il disegno (pennello e inchiostro bruno, acquerellato, schizzo a pietra nera su carta bianca; 546 x 300 mm. Inv. 5327), che proviene dalla coll. di P.-J. Mariette, a cui risale l'attribuzione: SCARPA 2006, p. 176, *sub* n° 87 («disegno preparatorio»); ROSENBERG 2015, p. 124. Si permetta di rimandare anche a FORTI 2013, pp. 101-105.

non può essere liquidato come semplice copia tratta dalla pala. Il disegno, realizzato in punta di pennello su tracce di pietra nera, mostra infatti elementi che ricorrono in parte solo nel bozzetto, in parte solamente nella tela: gli apostoli, undici nel foglio parigino e nella pala di Clusone, sono soltanto dieci nel modello, dove manca la figura a testa china, piegata sulla tomba vuota (e non un altare, come scrive la Scarpa); il cane, che fa capolino in basso a destra nel disegno, si ritrova anche nel bozzetto dove, per la maggior compressione del primo piano, è stato spostato sul gradino, fino ad essere completamente espunto nella pala; diverse sono le posizioni dei putti che attorniano la Madonna, e il loro numero aumenta considerevolmente nelle due tele, se si contano le piccole testine che compaiono tra le nuvole; infine, la terminazione rettangolare e il ricco capitello della colonna a sinistra, presenti sulla carta e nel modello, sono omessi nel dipinto finale, come imposto al Ricci dalla sagoma mistilinea del fastoso altare disegnato dai Fantoni. Insomma, a nostro avviso è evidente che il disegno sia stato realizzato nella bottega di Ricci, fondendo particolari desunti talora dalla pala, talaltra dal suo modello. E abbiamo dimostrato quanto Polazzo avesse meditato sull'esempio di Sebastiano prima di realizzare la tela di Albino. Faremo anche notare il dettaglio della sagoma quasi evanescente di un angioletto isolato in alto a sinistra nel foglio parigino, che ci sembra ritorni affatto simile nel dipinto di Polazzo, dove acquista anche un ruolo più coerente nell'atto di reggere l'Assunta [figg. 238-239]. D'altra parte, vista la completa assenza di fogli di questa tipologia nel catalogo grafico di Francesco Polazzo, composto pressoché integralmente di accademie di nudo e studi anatomici di chiara matrice piazzettesca, non possiamo trarre conclusioni affrettate sull'attribuzione del disegno del Louvre, e non ci resta che arrestare qui il nostro ragionamento. Il foglio si rivela comunque utile a dimostrare che, nella bottega di Ricci, già attorno al 1710 ci si esercitava nell'esecuzione di copie grafiche da modelli del maestro.

Per concludere, alla luce degli argomenti fin qui presentati, riteniamo plausibile l'ipotesi che Polazzo abbia esordito quale collaboratore nell'*atelier* di Ricci attorno al 1709-10, occupandosi principalmente di opere destinate al mercato orobico, partecipando fattivamente all'esecuzione delle due tele di Trescore Balneario e forse anche a quella ora a Gorle, ma soprattutto esercitandosi su un esempio di Sebastiano, assimilandone alcune soluzioni formali e compositive, e reimpiegandole di lì a poco in una delle sue prime opere note. E a giudicare proprio dalla localizzazione dei suoi lavori d'esordio, tutti rivolti all'area di Bergamo, ci sembra chiaro come, una volta partito il capobottega nell'autunno del 1711, Francesco abbia saputo cogliere la palla al balzo e, anziché proporsi sulla concorrenziale piazza lagunare, abbia preferito accaparrarsi quel filone di committenza "periferico" già inaugurato dal collega, in qualche misura

offrendosi quale suo valido sostituto, e rimpiazzandolo almeno per un quindicennio¹⁴⁷. È dunque il momento di lasciare da parte per un po' il percorso di Polazzo, che per qualche tempo sembra proseguire in autonomia, affrancandosi da Ricci. Ma, come vedremo nel capitolo successivo, le strade di Sebastiano e Francesco si riuniscono, inaspettatamente, già attorno alla metà degli anni '20, in un inedito episodio di committenza bergamasca.

II.3.3. 1709-11 c. Gaspare Diziani tra incertezze documentarie e certezze grafiche.

Da almeno un cinquantennio, grazie a numerosi interventi critici, prima fra tutte l'ancor imprescindibile monografia di Anna Paola Zugni-Tauro (1971), la figura di Gaspare Diziani è stata risolta dalla limitante etichetta di semplice *pittore rivresco* che, per troppo tempo, ne aveva offuscata la personale cifra stilistica, virtuosa tanto nella pittura, quanto, ancor di più, nella produzione grafica¹⁴⁸. Ma per i nostri scopi, è comunque utile ripercorrere brevemente i primi anni del pittore bellunese, conterraneo di Ricci, che secondo le nostre ricostruzioni si è affiliato alla bottega di Sebastiano in almeno due momenti: ancora ventenne, tra il 1709 e il 1711, nel pieno del suo «primo periodo veneziano» – per usare la categorizzazione della Zugni-Tauro –, e pure negli anni a cavallo tra il secondo e il terzo decennio del secolo, dopo il rientro di Ricci dall'Inghilterra. Ci occuperemo, per ora, soltanto della prima fase, per la quale la trattazione sarà necessariamente concisa e, per certi versi, anche insoddisfacente. Gli esiti più interessanti di quest'indagine sulla partecipazione di Diziani alla scuola di Ricci riguardano infatti un tempo successivo, verso il 1720, e concernono in special modo la grafica; per questo, riteniamo più opportuno presentarli nel capitolo sul ruolo del disegno nella bottega.

Ma, perlomeno per inquadrare il problema del primo alunnato di Diziani, possiamo dire qualcosa di più: nato a Belluno e battezzato il 24 gennaio 1689, secondo una nota anonima nello *Zibaldone* del Temanza Diziani aveva studiato per qualche tempo nella città natale con Antonio Lazzarini, ma già verso i vent'anni, dunque attorno al 1709, fu inviato dalla famiglia a Venezia «per acquistare quelle cognizioni che nella sua Città non poteva già avere» sotto la direzione di

¹⁴⁷ Del resto, come si diceva Polazzo si iscrive all'arte dei pittori veneziani soltanto nel 1716, all'età di trentaquattro anni, quasi che, prima di quel momento, egli fosse ancora “affiliato” ad altra bottega, e soprattutto estraneo e disinteressato al mercato lagunare. Si tratta certo di semplici ipotesi, rafforzate comunque dall'assenza, nel suo catalogo giovanile, di opere rivolte alla committenza veneziana.

¹⁴⁸ Rimandiamo in proposito alle osservazioni di ZUGNI-TAURO 1976, e più in generale, per importanti aggiornamenti al suo catalogo, i fondamentali: ZUGNI-TAURO 1971; AIKEMA 1980; cat. mostra BERGAMO 1983; CLAUT 1988; CLAUT 1994; ZUGNI-TAURO 2000; ZUGNI-TAURO 2001; DE GRASSI 2004; MARTINI 2004; BATTAGLIA 2005.

Gregorio Lazzarini, dove è ricordato anche dal Da Canal e da Longhi¹⁴⁹. Stando sempre allo *Zibaldone*, però, a causa del «poco impegno che aveva il sudetto Maestro per li suoi scolari», poco dopo Diziani migrò nella bottega di Sebastiano Ricci. Dello stesso avviso sono anche Zanetti e il Lanzi, che lo vogliono entrambi allievo del Nostro¹⁵⁰. E sulla scorta di questi suggerimenti, grazie a pochi appigli documentari, già la Zugni Tauro aveva tentato di precisare la cronologia degli esordi di Gaspare, che tuttavia, a distanza di anni, rimane ancora incerta. Ad ogni modo, è stato ampiamente dimostrato, e non è questa la sede per risollevarne la questione, che fu l'apporto riccesco, e non tanto quello del Lazzarini, a costituire l'*inprinting* fondamentale per la formazione del Diziani, avvertibile lungo tutto l'arco della sua carriera, sulla tela e sulla carta. E se una giovanile frequentazione della bottega del Nostro dovette davvero verificarsi, cosa che crediamo, questa non può che cadere tra il 1709 e l'ottobre del 1711, ovvero tra la presunta data di arrivo di Diziani a Venezia e la sicura partenza di Ricci per l'Inghilterra.

Si legge sempre nell'inserito dello *Zibaldone* che Sebastiano Ricci

come aprese grande amore per il suo scolaro, così al scolaro altresì andandogli a genio e le qualità del maestro e la sua maniera di dipignere fece progressi tali che in pochi anni gli faceva sbozzare dei suoi quadri anche di molto impegno, e tanto era l'ataco alla maniera di dipignere del Ricci, che molti quadri da Lui fatti, non invano presi per fatti dal maestro¹⁵¹.

Questa suggestiva testimonianza, dobbiamo ammetterlo, non ha alla prova dei fatti alcun riscontro documentario, e non sappiamo dire con certezza in che modo Ricci occupasse Diziani in bottega in questi anni, ma qualche indizio ci viene da un'analisi sulle prime prove grafiche di Gaspare, che si può a buon titolo definire uno dei più prolifici disegnatori del suo tempo. La ricerca sui disegni giovanili di Diziani, pur resa difficoltosa dalla frammentarietà degli studi ad oggi disponibili, dimostra comunque che il ragazzo doveva conoscere da vicino i disegni del maestro, dei quali è evidente il chiaro impatto¹⁵². Ne erano consapevoli anche i *connoisseur*

¹⁴⁹ TEMANZA 1738 [1963], p. 12. L'inserito, allegato allo *Zibaldone* di Tomaso Temanza (Venezia, Biblioteca del Seminario Patriarcale, ms 796), è stato probabilmente scritto da un figlio di Gaspare Diziani, forse Giuseppe, e va pertanto ritenuto piuttosto attendibile. Si vedano in proposito le osservazioni di Nicola Ivanoff, in *ibid.*, p. 11, nota 1. Cfr. anche DA CANAL 1732 [1809], p. 35; *COMPENDIO* 1762.

¹⁵⁰ ZANETTI 1771, pp. 443-444; LANZI 1795-1796, II, pp. 213-214.

¹⁵¹ TEMANZA 1738 [1963], p. 12.

¹⁵² Per approcciarsi alla grafica dell'artista resta fondamentale il catalogo del ricco fondo dizianesco del Museo Correr, redatto nel 1981 da Attilia Dorigato (in PIGNATTI 1981), parzialmente aggiornato in DORIGATO 1983, ma che necessiterebbe a nostro avviso di una completa revisione, soprattutto in termini di datazione dei fogli; questo anche sulla base delle osservazioni avanzate in altri studi, anche relativi ai più cospicui fondi di altre collezioni: BJURSTRÖM 1979, nn° 178-186 (Svezia); AIKEMA 1980; LUCCO 1989, pp. 88-94 (Belluno); BEAN – GRISWOLD 1990, pp. 54-60 (New York, Metropolitan Museum); WIEDMANN 1993 (Augusta); RUGGERI 1994 (Parigi, Louvre); cat. mostra FRANCOFORTE 2006, pp. 257-281 (sul cosiddetto *Artaria-Konvolut* dello Städel Museum), per citarne i principali. Inutile dire che un catalogo completo dei disegni di Gaspare Diziani, attento alla loro cronologia e reale funzione, sarebbe un'impresa ardua e dispendiosa, ma affatto utile a chi si occupa di questi temi.

dell'epoca: scriveva infatti Temanza a Mariette, che gli chiedeva nuovi disegni e notizie sull'artista, che i fogli «del Diziani che non vi sembrano di lui, sono della sua prima maniera, che ricorda quella del Rizzi suo maestro¹⁵³». E in effetti, osservando quello che viene ritenuto uno dei precocissimi esemplari del suo sterminabile *corpus* grafico, la *Lavanda dei piedi* del Museo Correr (1710 c.)¹⁵⁴, ritroviamo una scioltezza di tratto che, sebbene più concisa e ancora elementare, ha il suo diretto parallelo nelle pagine più spontanee e vigorose del Ricci di quegli stessi anni: si guardi l'*Apelle e Campaspe*, dallo stesso gusto per i robusti contrasti luminosi, resi con nette pennellate in grandi chiazze d'acquerello; ma soprattutto l'*Ester e Assuero*, analogo non solo nella resa abbreviata di teste ed estremità, ma anche nel modo scenografico di impaginare la scena, utilizzando quale quinta la figura dell'uomo in piedi di profilo, espediente tipicamente riccesco che, nella tela con la *Continenza di Scipione* di Chicago (1705-06 c.), condivide con Diziani anche il gesto della mano portata al petto per reggere la veste [figg. 244-248]¹⁵⁵.

Lo stesso si può dire anche per un foglio con *Le Marie dolenti e san Giovanni* del Museo di Belluno, che già Lucco aveva datato verso il 1710¹⁵⁶; e concordiamo con lo studioso anche nel riconoscere la derivazione della posa del San Giovanni, a sinistra, da quella dell'apostolo che Sebastiano Ricci dipinge in quello stesso tempo nella pala di Clusone, di cui abbiamo poc'anzi discusso: identico l'atteggiamento contrito, con le mani incrociate davanti al viso, identici anche il drappeggio ripreso in vita, e pure le gambe divaricate, con il piede sinistro posato su un gradino [figg. 249-250]. Forse una mera casualità, ma se Diziani frequentava la bottega di Ricci attorno al 1710, come si deduce già dalla nota allegata nello *Zibaldon*, non abbiamo ragione di dubitare che abbia assistito il maestro durante la lavorazione dell'*Assunta*, magari esercitandosi a copiarne alcuni dettagli; e non era il solo a farlo, perché nello stesso momento anche Polazzo era presente in bottega e, lo abbiamo visto, stava meditando non poco sulla composizione riccesca. Il foglio bellunese è di particolare interesse anche per lo studio sul *verso*, attribuito correttamente ad Andrea Brustolon, indice che il foglio di Diziani passò in un qualche momento nelle mani dell'amico e compatriota. Forse già verso il 1713: in quell'anno, Ricci è già a Londra, e Gaspare, perduto il suo punto di riferimento, torna temporaneamente nella natia Belluno, come prova

¹⁵³ Cit. in IVANOFF 1960, p. 110.

¹⁵⁴ Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno su sanguigna; al *verso*: schizzo per la *Lavanda dei piedi*, sanguigna; 238 x 309 mm. Venezia, Museo Correr, inv. 5640. Il foglio è preparatorio al dipinto di Firenze, Uffizi. Attilia Dorigato, in PIGNATTI 1981, pp. 19-20, n° 227.

¹⁵⁵ Per i disegni: il primo: penna e inchiostro bruno, acquerellato; 200 x 255mm; Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 68B. Il secondo: penna e inchiostro bruno, acquerellato; 165 x 290 mm; *ivi*, inv. 6B. Aldo Rizzi, in cat. mostra UDINE 1975, pp. 72, 89, nn° 28, 42; PERISSA TORRINI 2012, pp. 110-11, n° 34. Per il dipinto di Chicago, Art Institute: SCARPA 2006, p. 175, n° 85.

¹⁵⁶ Penna e inchiostro bruno, acquerellato; al *verso*: Andrea Brustolon, *Le tre parche*; 303 x 205 mm. Belluno, Museo civico, inv. 6948A-B. LUCCO 1989, p. 89, n° 83.

l'iscrizione datata al *verso* di un'altra pagina "riccesca", la *Visitazione* del Correr¹⁵⁷. L'episodio al *recto*, anche in questo caso, non trova corrispondenza in alcun dipinto noto dell'artista, ma gli studi di teste sull'altro lato del foglio, dai contorni frammentati in piccole, incisive, virgole di penna, sono esercizi grafici assimilabili a quelli di altri disegni dizianeschi del 1718-1720, e sui quali avremo modo di ragionare ampiamente nel quarto capitolo.

Su questa prima breve esperienza di Diziani nella bottega di Ricci non riusciamo al momento ad aggiungere altro. È certo, comunque, che anche mentre Sebastiano si trovava a Londra, l'interesse di Diziani per le composizioni del maestro non si era placato, come attesta la *Chiamata di san Pietro*, foglio della collezione Scholz alla P. Morgan Library che Ugo Ruggeri situa nel secondo decennio del secolo¹⁵⁸ [figg. 251-252]. In esso infatti l'artista riprende quasi alla lettera la soluzione dell'affresco riccesco nella cappella Fulcis, magari tenendo a mente anche la versione di Trescore Balneario, risalente proprio agli anni in cui Diziani frequentava l'*atelier*. Una tela quest'ultima che Ricci non a caso aveva affidato alla bottega, prima di lasciare Venezia nell'ottobre del 1711.

II.4. La bottega si scioglie: una tappa a Milano, i Ricci in Inghilterra e il caso di Portland House.

Come abbiamo già avuto modo di anticipare, si può fissare con una certa sicurezza nell'autunno del 1711 la partenza di Sebastiano e Marco Ricci da Venezia, in direzione Londra. È probabilmente il Ricci *junior* a convincere lo zio a portarsi in Inghilterra, dove le prospettive di lavoro si stavano facendo assai allettanti: Marco, assieme a Gianantonio Pellegrini, aveva già lavorato con successo nel campo della scenografia teatrale, allestendo per Lord Montagu, duca di Manchester, gli spettacoli della stagione 1709 del Queen's Theatre¹⁵⁹; ma soprattutto, con il suo compagno, era divenuto uno degli interpreti prediletti della nobiltà inglese, di cui aveva assecondato il gusto per le vedute paesaggistiche e per le scene d'interno musicali, le cosiddette

¹⁵⁷ Penna e inchiostro nero, acquerello grigio su sanguigna; al verso: *Tobiolo e l'angelo e schizzi di teste* e iscrizione «Ali 24 marzo 1713 in Beluno», penna e inchiostro nero, sanguigna; 404 x 298 mm. Venezia, Museo Correr, inv. 5518. Attilia Dorigato, in PIGNATTI 1981, pp. 21-22, n° 230.

¹⁵⁸ Penna e inchiostro Bruno, acquerello bruno su pietra nera e tracce di sanguigna; 260 x 157 mm. New York, P. Morgan Library, inv.1987.52. Michelangelo Muraro, in cat. mostra VENEZIA 1957, n° 65; RUGGERI 1994, pp. 129-130.

¹⁵⁹ I due dipinsero le scene del *Pirro e Demetrio* di Scarlatti-Heim (prima il 2 aprile 1709) e della *Camilla* del ben noto e collaudato duo Bononcini-Stampiglia (prima il 4 aprile 1709). La versione inglese dei libretti era dell'irlandese Owen McSwiny, allora impresario del teatro, e promotore dal 1722 dell'iniziativa dei *Tombeaux des Princes*, cui parteciperanno anche Marco e Sebastiano. Da solo, Marco preparò anche la scenografia dell'*Idaspe Fedele* di Francesco Mancini (prima il 23 marzo 1710). SCARPA 1991, p. 19; DELNERI 1993^A; SCARPA 2006, pp. 34, 53-54, note 165-167.

“prove d’opera”, collaborando anche alla decorazione di residenze cittadine e di campagna, dal palazzo di Montagu in Arlington Street, al castello di Charles Howard vicino a York, al ciclo mitologico-storico per Juliana Burlington, oggi a Narford Hall. Ma i rapporti tra il giovane Ricci e Pellegrini dovettero presto incrinarsi, forse a causa di invidie e gelosie per i successi e riconoscimenti ufficiali ottenuti da Gianantonio: nel 1711 questi era stato eletto tra i membri della *Kneller Academy of Painting and Drawing*, fondata in quell’anno dal pittore di origine tedesca Georg Kneller, e stava concorrendo per la prestigiosissima commissione della decorazione della cupola di St. Paul¹⁶⁰. E così Marco, perso il suo sodale, rientrava a Venezia verso l’agosto del 1711, per trascinare con sé a Londra lo zio, sicuramente allettato dalla lusinga – o piuttosto diremmo illusione – di poter ottenere l’incarico di St. Paul, in collaborazione con Franceschini¹⁶¹. Il 10 ottobre 1711, Sebastiano affida l’amministrazione dei suoi beni e affari al rappresentante legale Andrea Allegri, già impresario del Sant’Angelo, ed è dunque pronto a partire, carico di speranze¹⁶². Quale nota di colore, segnaliamo che nel frattempo, a Padova, doveva nascere Valeria, altra figlia illegittima del pittore che a quanto pare, benché sposato, non aveva perso il suo entusiasmo per le avventure amorose¹⁶³.

Leggendo il Pascoli, poi, sembra che i due Ricci si fossero anche fermati brevemente a Milano, sosta che potrebbe cadere già verso la fine di ottobre o il novembre di quell’anno¹⁶⁴. E secondo Daniels, seguito dalla Scarpa, potrebbe risalire proprio al passaggio in Lombardia un disegno firmato «Bastiano Ricci» oggi conservato al British Museum, poco considerato

¹⁶⁰ Cfr. già VERTUE [1930-1938], I, pp. 38-39. Interessante la notizia fornita dal Vertue secondo cui Pellegrini fu nominato uno dei direttori della neonata Accademia privata (di cui lo stesso Vertue era membro), dove disegnava spesso, dimostrando una straordinaria scioltezza nel disporre il modello, destrezza che aveva sicuramente acquisito frequentando le accademie di nudo veneziane (*«he was chosen one of the Directors of the Accademy. where he drew very often. he has an extraordinary readiness in setting the model well»*). Sui progetti di Pellegrini per St. Paul, cfr. KNOX 1995, p. 236. Su Pellegrini in Inghilterra, più in generale KNOX 1998^B.

¹⁶¹ Da una lettera del segretario dell’Elettore Palatino a Düsseldorf Giorgio Maria Ripparini a Rosalba Carriera, si intuisce che Marco era già sulla via di Venezia il 9 agosto 1711 (SANI 1985, I, pp. 190-191, n° 155). La «mumma egiziana» che secondo Ripparini lo accompagnava, altri non era che Catherine Tofts, futura moglie del console Smith. A proposito invece della prospettiva di decorare la cupola di St. Paul, si vedano tra le fonti contemporanee: VERTUE [1930-1938], I, p. 39; e la lettera che John Talman invia da Roma a Henry Newton, datata 18 ottobre 1711, e in cui lo informa che i due *«very pitiful painters»* Ricci e Franceschini sono partiti a quello scopo per Londra (cfr. per primo CROFT-MURRAY 1962-1970, I, p. 72).

¹⁶² Documento scoperto e pubblicato da STEFANI (2015, p. 172). La moglie Maddalena e la figlia di questa lo raggiungeranno qualche mese dopo, nell’estate del 1712. Lo stesso STEFANI (*ibid.*, p. 173) ha portato alla luce una dichiarazione con la quale anche la Vandermeer nomina quale suo legittimo rappresentante lo stesso Andrea Allegri. L’atto, sottoscritto dal notaio Domenico Gonnella, è datato 4 luglio 1712. Tra il 10 luglio e il 14 agosto, le due sostano a Düsseldorf, e quindi ripartono per Londra (cfr. le lettere di Ripparini a Rosalba Carriera, in SANI 1985, I, pp. 208-209, 212-213, nn° 175, 179).

¹⁶³ MORETTI 1978, pp. 116, 123. In un documento del 1730, Valeria è detta di anni 18 circa, nata a Padova, e giunta a Venezia da bambina. Fu probabilmente educanda a Santa Maria della Valverde di Mazzorbo, e si sposò con Giovanni Benedetti il 12 febbraio 1730, con una dote di oltre 2500 ducati fornita da Sebastiano. Lo stesso Moretti ha per primo osservato che, poco dopo la morte del pittore, la vedova Maddalena sposerà nientemeno che il fratello del “genero” Giovanni, Tommaso Santo Benedetti.

¹⁶⁴ PASCOLI 1730-1736, II, p. 381.

nonostante la sua altissima qualità, e sul quale vale la pena soffermarsi [fig. 253]. Anzitutto, il foglio a penna e inchiostro bruno, abbondantemente acquerellato in grigio, sembra rappresentare una articolata scena allegorica, e con questa generica definizione era stato pubblicato da Aldo Rizzi in occasione della mostra udinese del 1975¹⁶⁵. D'altra parte, Daniels aveva ipotizzato che potesse rappresentare un' *Allegoria della pace di Utrecht* (1713), o in alternativa l' *Incoronazione di Carlo VI* (1711), ritenendolo forse preparatorio a un dipinto celebrativo della sua elezione al trono, avvenuta a Francoforte il 12 ottobre 1711, ma mentre il sovrano era in viaggio verso Milano, dove entrava trionfalmente il 13 ottobre. A quest'ultima lettura si allinea anche la Scarpa immaginando, sulla scia del Daniels, che proprio passando da Milano Ricci avesse anche incontrato l'imperatore, suo futuro committente per l' *Assunzione* della Karlskirche di Vienna¹⁶⁶. Nella scheda dell'inventario museale, si propone invece di identificare il protagonista del disegno con il Principe Eugenio di Savoia, comandante dell'armata imperiale durante la Guerra di Successione Spagnola conclusasi appunto con il trattato di Utrecht¹⁶⁷.

Sia come sia, l'intenzione del disegno è sicuramente quella di celebrare una figura chiave nelle vicende politiche o militari del tempo, come dimostra il suo esplicito tessuto iconografico: al centro della scena, siede un uomo con il bastone del comando, incoronato da una Vittoria alata; alla sua sinistra, egli indica una donna inginocchiata che gli porge un vassoio, gesto riecheggiato da un uomo alle sue spalle, mentre altre figure si inchinano in segno di umile sottomissione; dall'altra parte, invece, l'iconografia classica delle *provinciae captae* è risolta con uomini e donne incatenati e dominati da un soldato, mentre la Fama scaccia a suon di trombe un piccolo demone. La prospettiva è chiaramente impostata per una visione dal basso, e l'episodio celebrativo prende vita entro una ricca cornice mistilinea, affiancata da plastici nudi con le mani legate dietro la schiena, che sembrano ribadire il tema della sottomissione; a chiudere in alto sono invece due putti, l'uno accompagnato dall'aquila imperiale, l'altro in atto di porgere corone d'alloro. Il foglio, senza tracce di pentimenti, ha tutta l'aria di un progetto finito, forse da sottoporre alla committenza per approvazione, finalizzato a una scenografica decorazione da porsi piuttosto in alto.

¹⁶⁵ Penna e inchiostro bruno, acquerello grigio, su schizzo a pietra nera; 275 x 528 mm; in basso a destra, iscrizione autografa «Bastiano Ricci»; al verso: annotazioni dell'artista con conti. Londra, British Museum, inv. 1964,0411.1. Cat. mostra LONDRA 1972, p. 62, n° 266; Aldo Rizzi, in cat. mostra UDINE 1975, p. 73, n° 29.

¹⁶⁶ Per la prima ipotesi cfr. la comunicazione orale riportata da Aldo Rizzi, in cat. mostra UDINE 1975, p. 73; per la seconda, DANIELS 1976^B, p. 85; DANIELS 1976^C, p. 68. SCARPA 2006, pp. 36 e 55, note 187-188.

¹⁶⁷ In tal caso, il disegno potrebbe forse celebrare la liberazione di Torino dall'assedio francese nel 1706 e l'ingresso di Eugenio di Savoia a Milano, dove fu nominato primo governatore austriaco. Ma ci sembra che il foglio sia un poco più tardo.

Ad ogni modo, il riferimento a uno degli eventi storici succitati condurrebbe necessariamente a situare il foglio perlomeno dopo l'ottobre del 1711, una datazione che Rizzi non condivideva, ritenendola troppo avanzata. Siamo invece propensi a confermare l'esecuzione del disegno in questo tempo, se non altro per ragioni stilistiche, e perché la soluzione della cornice a *trompe-l'oeil* imitante lo stucco, affiancata da ignudi accosciati su mensole, verrà nuovamente utilizzata di lì a poco, seppur in altro contesto, per incorniciare le scene mitologiche di Burlington House (1712-14 c.) [figg. 254-255], come già notava la Scarpa, e quelle di Portland House, come avremo modo di osservare¹⁶⁸. Inoltre, sebbene un soggiorno di Ricci a Milano sia ricordato solo dal Pascoli e non sia comprovato, ci sembra che il foglio si possa comunque accostare con qualche ragione alle celebrazioni per la sosta di Carlo VI in città (13 ottobre-10 novembre 1711), descritte con cura nel diario di viaggio dell'imperatore da Barcellona a Francoforte di Michele Luigi Muzio (1712). L'entrata del sovrano avvenne la sera del 13 ottobre da porta Ticinese in direzione di Palazzo Reale, e fu accompagnata dallo schieramento in grande pompa delle autorità civili, militari e religiose, della nobiltà cittadina, e da manifestazioni di giubilo della folla. Giunto il corteo in piazza del Duomo, la cerimonia si concluse con la consueta consegna delle chiavi delle porte della città in segno di sottomissione: «e poste le chiavi delle Porte della Città sopra un bacile d'oro [...] il sudetto Sig. Vicario come capo della Città presentò le dette Chiavi alla Maestà Sua, dicendole con grande spirito parole piene di fedeltà, ed amore¹⁶⁹». Soltanto il 15 ottobre, giunse a Milano la notizia dell'elezione di sua maestà al trono imperiale, con il nome di Carlo VI. A questa nuova seguirono varie giornate di festeggiamenti, con ricevimenti e fuochi d'artificio ma, soprattutto, giunsero a Milano le delegazioni diplomatiche di diversi stati, italiani e non. Tra queste, il 3 novembre, arrivarono «gli Ambasciatori della Serenissima Repubblica di Venezia, li Signori Cavaliere Procuratore Alvise Pisani, e Procuratore Andrea Lezze col loro Magnifico Treno, ed Equipaggio¹⁷⁰».

Nel racconto di Muzio, parvo di dettagli sugli incontri dell'imperatore con le altre delegazioni, viene dato singolare rilievo proprio alla descrizione dell'accoglienza riservata ai veneziani, che si recarono a Palazzo Reale con grande seguito di carrozze con diversi personaggi della nobiltà di terraferma, e furono ricevuti in udienza da sua maestà il 7 novembre. In quell'occasione, evento affatto raro, «ammise Sua Maestà al Bacio della mano il Figlio del sudetto Nobile Veneto Pisani, e poi tutti li Cavalieri del seguito di detti Ambasciatori con segni distinti

¹⁶⁸ SCARPA 2006, p. 36.

¹⁶⁹ MUZIO 1712, p. 16.

¹⁷⁰ MUZIO 1712, p. 50.

della sua Reale benignità¹⁷¹». E una volta rientrati nei loro alloggi, i veneziani continuarono a festeggiare con musica e «rinfreschi d'ogni genere, dando continui segni della loro grandezza con tavole aperte, maestoso apparato d'argenterie, e ricchissimi addobbi ne' loro appartamenti; il tutto recato con loro da Venezia¹⁷²». Non ci stupirebbe se tra i «Gentil'uomini Veneti» che accompagnavano la delegazione diplomatica vi fosse anche il nostro Ricci: giusto poche settimane prima, il 10 ottobre, egli aveva affidato le sue sostanze all'*interveniente* Allegri, in vista della partenza per l'Inghilterra; e lui, così inserito nei circuiti dell'*élite* veneziana, reduce da una commissione ufficiale per Palazzo Ducale, avrebbe potuto benissimo far parte di quel prestigioso consesso, capeggiato dal procuratore Alvise Pisani (1664-1741), già ambasciatore presso la regina Anna d'Inghilterra, e futuro doge, ma soprattutto esponente della nobile famiglia alla quale Ricci aveva da poco fornito sei teleri da soffitto per il palazzo di Santo Stefano¹⁷³.

Si tratta ovviamente di pure supposizioni; ma lasciandole da parte, e tornando al disegno, si noteranno comunque delle singolari coincidenze tra le descrizioni di Muzio e l'invenzione di Sebastiano, dall'atto dell'incoronazione, alla presenza dell'aquila asburgica, alla figura femminile che porge il vassoio, dove sembrerebbero essere schizzate delle chiavi, e che andrebbe dunque intesa come personificazione della città di Milano [fig. 256]. Potrebbe dunque, in via di ipotesi, trattarsi effettivamente di un progetto celebrativo della nomina a imperatore di Carlo VI, ma quale la sua possibile destinazione? Se la cronaca di Muzio non riporta notizie di apparati effimeri o scenografie realizzati in occasione dell'ingresso dell'imperatore a Milano, sappiamo comunque che, ad esempio, durante la successiva sosta a Trento, il 16 novembre, in città erano stati allestiti «tre Archi Trionfali¹⁷⁴». Inoltre, può esserci di un qualche aiuto anche la vita di Alessandro Magnasco scritta dal Ratti. Il biografo, stando a notizie fornitegli dal conte Giacomo Carrara, narra che

mentre doveva passare per Milano l'Imperador Carlo VI. di ritorno di Spagna in Austria, fu il Magnasco, come tutti gli altri Pittori della città, obbligato a fare un quadro per ornamento delle macchine, e degli archi trionfali, che colà preparavansi per tale passaggio. Il nostro Pittore prometteva sempre il quadro; e mai nol dava. Così seguì fino all'ultimo giorno; né s'indusse a farlo, se non nella notte immediate precedente all'arrivo di quel Sovrano [...]; ne ricevette gli applausi a preferenza di

¹⁷¹ MUZIO 1712, p. 55.

¹⁷² MUZIO 1712, p. 56. L'ingresso dei veneziani nel cortile di Palazzo Reale è anche documentato da un dipinto di Luca Carlevarijs, commissionato proprio da Alvise Pisani (ora nella collezione Intesa a Palazzo Montanari, Vicenza), parte di un ciclo celebrativo delle sue imprese diplomatiche. Sul cerimoniale diplomatico veneziano del primo Settecento, "fotografato" dai dipinti di Carlevarijs e Canaletto, si veda il recente saggio di TIPTON 2010.

¹⁷³ MORETTI 1977, p. 138.

¹⁷⁴ MUZIO 1712, p. 81.

tanti altri valentissimi Pittori milanesi, che in sì magnifica pompa avean procurato di far comparire la perizia de' loro pennelli¹⁷⁵.

Di queste decorazioni effimere, per quanto ci risulti, non resta alcuna documentazione pittorica o grafica; eppure, se diamo credito a questa fonte, dovette trattarsi di un apparato scenografico piuttosto maestoso, la cui preparazione era stata organizzata con un certo anticipo coinvolgendo –o meglio, *obbligando*– nell'impresa tutti gli artisti della città¹⁷⁶. Di certo Sebastiano non può considerarsi un pittore milanese, nonostante avesse soggiornato anni addietro in quella città, ma va comunque detto che, seppur assente da Milano, egli era stato affiliato alla locale Accademia di San Luca almeno tra il 1695 e il 1700¹⁷⁷. Era inoltre, come già ricordato, amico e a tratti imitatore del Magnasco, che aveva già incontrato in Lombardia e quindi a Firenze, alla corte del Gran Principe Ferdinando di Toscana.

Il disegno del British Museum, stanti le nostre osservazioni, potrebbe essere riconducibile a quelle decorazioni, vista la sua iconografia assolutamente calzante con la tematica encomiastica, e la sua impostazione prospettica affatto adeguata alla trasposizione pittorica nella parte sommitale di un arco trionfale. Visto il nostro interesse per la produzione grafica di Ricci e dintorni, ci è sembrato utile ragionarvi poiché si tratterebbe di una rara testimonianza di disegno-modello, non per nulla firmato, da sottoporre al giudizio della committenza, e finalizzato per giunta a un apparato effimero. La partecipazione di Ricci alle decorazioni per i festeggiamenti del 1711, del resto, si potrebbe anche giustificare in virtù della sua antica appartenenza all'arte dei pittori milanesi, o in quanto rappresentante dello stato di Venezia al seguito della delegazione giunta in città ad omaggiare l'imperatore, o ancora, più semplicemente, per l'iniziativa individuale di un artista estremamente ambizioso quale era Sebastiano, «tanto avvezzo a trattare di continuo co' Sovrani [che] non gli pareva di potere far bene, se non che nelle regie corti¹⁷⁸».

Dopo questa breve parentesi milanese, non altrimenti documentata, zio e nipote continuarono il loro viaggio verso Londra, forse per la via di Parigi dove, secondo una suggestiva ricostruzione formulata di recente da Toutain-Quittelier, Sebastiano avrebbe avuto modo di vedere alcuni dipinti nelle collezioni reali di Versailles e nella raccolta di Pierre Crozat, i cui echi

¹⁷⁵ RATTI 1768-1769, II, pp. 158-159.

¹⁷⁶ Secondo la cronaca di MUZIO (1712, p. 24), la regia della manifestazione per l'ingresso di Carlo VI, «riuscita sontuosissimamente, senza un minimo disturbo» fu affidata da sua maestà all'«esperimentata condotta del Sig. Marchese di Roffrano». Si tratta di Girolamo Capece, corriere maggiore e governatore generale delle poste in Italia. Sugli apparati effimeri nella Milano barocca, cfr. almeno: BARIGOZZI BRINI 1991; VARALLO 2004; PANZA 2016. Per un'idea sulla tipologia degli archi trionfali realizzati nel '600 a Milano, si veda quello del 1649 per l'ingresso di Maria Anna d'Austria [fig. 257].

¹⁷⁷ DE BORTOLI 1990, p. 279, nota 14. Rivedi anche cap. I.4, p. 84, nota 204.

¹⁷⁸ PASCOLI 1730-1736, II, p. 381.

si ritrovano nelle opere eseguiti poco dopo in Inghilterra¹⁷⁹. Ad ogni modo, i due giunsero a destinazione verosimilmente nel tardo inverno o nella primavera del 1712, e si aprì per Sebastiano una stagione carica di successi, già ampiamente indagata dalla critica¹⁸⁰: dalle tele realizzate per Juliana e il figlio Richard Boyle, duca di Burlington (1694-1753), a Burlington House, ora sede della Royal Academy [fig. 258], alla cappella di Bulstrode House a Gerrards Cross, dalla *Resurrezione* nella cappella dell'Ospedale di Chelsea, fino ai disegni per i frontespizi del primo volume del *Tesoro Britannico* del musicista, erudito e collezionista Nicola Haym e dell'edizione inglese dei *Quattro libri dell'architettura* di Andrea Palladio a cura di James Leoni – sottoscritta anche dal nipote Marco –, per ricordare solo le principali¹⁸¹.

Inoltre, è risaputo che Ricci e Niccolò Cassana, arrivato in città qualche tempo prima, nell'estate del 1711, furono accusati di aver truffato alcuni nobili inglesi immettendo sul mercato *pastiche* cinquecenteschi spacciati per originali. Accuse da cui Ricci si svincolò facilmente, addossando le colpe sul collega, che nel frattempo era deceduto in circostanze misteriose il 1° dicembre del 1713¹⁸². È anche plausibile che Sebastiano fosse coinvolto nella scena musicale e operistica dell'epoca, visti anche i precedenti del nipote Marco, sebbene non sussistano prove concrete al riguardo. Suggestivo comunque che Marco abbia inserito un ritratto dello zio, assieme al suo autoritratto, sul fondo di una delle *Prove d'opera* che dipingeva in quegli anni per il mercato inglese¹⁸³. Sappiamo del resto che Sebastiano era amico della cantante Anastasia Robinson, che aveva esordito al Queen's Theatre con un pasticcio arrangiato dallo stesso Nicola

¹⁷⁹ TOUTAIN-QUITTELIER 2001, pp. 72-75. Finora è documentato un soggiorno a Parigi soltanto sulla via del ritorno da Londra, nell'estate 1715. L'ipotesi, priva di supporti archivistici, si fonda su stringenti corrispondenze formali tra opere di Sebastiano degli anni inglesi e dipinti presenti a Versailles nelle collezioni reali francesi (*Susanna e i vecchi* di P. Veronese, *Resurrezione* di A. Carracci, *Resurrezione* di Ch. De la Fosse) e nella raccolta di Pierre Crozat (*Diana e Callisto* di P. Liberi, *S. Elisabetta di Turingia* di Valerio Castello). I richiami formali sono sicuramente innegabili; d'altra parte, almeno per i noti dipinti di Veronese e Carracci, è anche possibile che Ricci ne conoscesse le composizioni tramite le numerose copie dipinte o incisioni che circolavano già da fine Seicento. Torneremo comunque più avanti su questo punto.

¹⁸⁰ OSTI 1951; NICOLSON 1963; CROFT-MURRAY 1969; CROFT-MURRAY 1962-1970, II, pp. 265-267; DANIELS 1976c; KNOX 1985; SCARPA 2006, pp. 36-39; SALOMON 2012.

¹⁸¹ Per i dipinti, si rimanda per brevità ai numerosi interventi citati nella nota precedente. A queste, proponiamo di aggiungere anche la tela con *Pigmalione e Galatea*, unica versione ricca del tema, che la SCARPA (2006, pp. 205-206, n° 177) riteneva di poco successiva al rientro da Londra, a nostro avviso molto vicina per composizione e eloquenza narrativa al *Mercurio, Erse e Aglauro* del 1712-14 circa. Non a caso, segnaliamo che una coppia di dipinti di analoghi soggetti è elencata nel catalogo di un'asta anonima tenutasi a Covent Garden a Londra proprio nel 1714, dove ai lotti 18 e 19 compaiono due opere di Ricci con i soggetti «Pygmalion and the Statue» e «Mercury and other Figs» (cfr. *Getty Sale Catalogues Index*, cat. n° Br-A199; comprensibile che il soggetto della seconda tela non sia stato riconosciuto, data la sua estrema rarità nella pittura moderna europea: RIGON 2012, p. 143). Sulle incisioni di Ricci per l'editoria inglese, cfr. invece BETTAGNO 1978; MCTAVISH 2003.

¹⁸² Sul noto tema della "falsificazione" di opere di Veronese, del Correggio e altri, che Ricci avrebbe dipinto in Inghilterra vendendole come autentiche assieme a Niccolò Cassana – per questo accusato di truffa –, si vedano i recenti TIPTON 2006, pp. 324-325, nn° 765-766, 768, 772; PALLAGA 2013, pp. 279-283; MCHALE 2016 (con ricca bibliografia precedente).

¹⁸³ New York, coll. privata (già Castle Howard). Prototipo di altri tre dipinti di simile composizione. DELNERI 1993^A, pp. 101-103.

Haym il 9 giugno 1713, e che calcò la scena londinese proprio negli anni in cui il Nostro viveva in città¹⁸⁴; inoltre, la dimora di Lord Burlington e della madre, prestigiosi committenti di Sebastiano – forse introdottovi da Marco –, ospitava spettacoli e concerti privati, e fu probabilmente grazie al Boyle che Sebastiano entrò in contatto con Georg Friedrich Händel, che in quella casa abitò per tre anni, componendo opere per lo stesso Burlington e lavorando per l’Italian Opera di Haymarket, anche in collaborazione con Haym¹⁸⁵. La conoscenza tra Ricci e il musicista è accertata grazie alle lettere scambiate tra il pittore e Giuseppe Riva, diplomatico modenese a Londra. Da quella del 18 maggio 1720, si apprende che Ricci aveva scritto personalmente al compositore: «Ho scritto pure al virtuosissimo signor Hendel». Da quella successiva, del 9 agosto, che Ricci era rimasto in contatto anche con Lord Burlington: «Il Signor Endel mi dice di aver inteso dà Milord Burlington, che voleva scrivermi una lettera di suo pugno, ma zà non si hà vedutto nulla»¹⁸⁶. Inoltre, nella collezione del compositore tedesco, messa all’asta dopo la sua morte a Londra nel 1760, compaiono tre paesaggi di Marco Ricci e una *Venere e Adone* di Sebastiano Ricci, probabilmente risalente agli anni inglesi¹⁸⁷.

Senza ripercorrere tutta la ben nota produzione di questi anni, vorremmo comunque riflettere almeno su due episodi londinesi affatto trascurati in letteratura. Il primo, di cui diremo brevemente, è la notizia fornita da George Vertue secondo cui Ricci aveva dipinto una *Allegoria del trattato di Utrecht* per la *Painter-Stainer’s Company*. L’antiquario e incisore inglese scrive infatti nei suoi appunti che «at the Painters Hall London view’d the pictures [...] that of Sebastian Ricci is the Capital. on the peice of Utrecht¹⁸⁸». Il fatto è ricordato anche dalla Scarpa, la quale sostiene che il dipinto sarebbe stato presentato da Sebastiano quale *pièce de reception* per chiedere l’ammissione alla Compagnia dei pittori, adesione che a quanto pare gli fu rifiutata¹⁸⁹. Del resto, Sebastiano ambiva sicuramente a un riconoscimento ufficiale nel contesto inglese, soprattutto dopo che il collega e rivale Pellegrini, come abbiamo già detto, era stato eletto a membro della *Kneller*

¹⁸⁴ STEFANI 2015, pp. 24-25.

¹⁸⁵ SCARPA 2006, p. 54, nota 169; WHISTLER 2009; STEFANI 2015, pp. 26-27. Juliana, madre del Burlington e guardarobiera della Regina Anna, assieme al giovane Boyle aveva già ingaggiato Marco Ricci assieme a Pellegrini nel 1710 per dieci tele mitologiche e storiche ora a Narford Hall (KNOX 1988). È ben possibile che proprio grazie al nipote, lo zio Sebastiano sia dunque entrato nelle grazie della famiglia. Sul mecenatismo a tutto tondo di Richard Boyle, terzo conte di Burlington, che fece il suo *Grand Tour* in Italia tra il maggio 1714 e l’aprile 1715, cfr. CARRÉ 1994; BARNARD – CLARK 1996.

¹⁸⁶ DEL TORRE 2002, pp. 24-25, nn° 13-14

¹⁸⁷ Sulla collezione di Händel, vedi MEYRIC-HUGHES – ROYALTON-KISCH 1997 (p. 18); MCGEARY 2009. Il dipinto di Sebastiano Ricci (al lotto n° 65) si potrebbe identificare in via di ipotesi con la tela dal soggetto *Venere e Adone morente* ora alla Fondazione Sorlini di Calvagese della Riviera, se non altro per la sua datazione su base stilistica tra il 1712 e il ‘16, e la sua antica provenienza inglese, dalla collezione di Joshua Reynolds (SCARPA 2006, p. 171, n° 75).

¹⁸⁸ VERTUE [1930-1938], II, p. 30

¹⁸⁹ SCARPA 1991, p. 54, nota 179.

Academy, attirandosi forse le invidie di Marco Ricci. Qui si arrestano le informazioni sinora pubblicate sul dipinto allegorico, che è probabilmente andato perduto nel secolo scorso a causa dei due incendi che colpirono la Painters Hall nel 1941 e 1946. Pur tuttavia, la tela è citata in numerose fonti dell'epoca, a cominciare dalla descrizione e inventario dei dipinti conservati nell'edificio, in cui figura al numero 22 («*An Allegory of the Peace of Utrecht*, Sebastian Ricci») ed è così descritto: «A history peece painted and given by Seignor Richee an Italian on the Treaty of Peace made in Utrecht in the reign of the late Queen Ann in the year 1713 in a large carved Guilt Frame¹⁹⁰». Saremmo anche tentati di accostare a questo perduto dipinto, dalla grande cornice dorata, il già commentato disegno del British Museum, ma riteniamo che la sua stessa composizione marcatamente scenografica, e orientata per una visione dal basso, non abbia a che vedere con un dipinto “isolato”, ma che fosse piuttosto parte di un più ampio complesso decorativo. Inoltre, abbiamo reperito una descrizione inedita e più dettagliata della tela, illuminante sulla sua iconografia; nel primo volume del mensile londinese *The Art-Union Journal*, del 1839, si trova infatti un commento anonimo sulle collezioni della Painters Hall, nelle quali figura anche, sempre al numero 22:

'An Allegory of the Peace of Utrecht'; Sebastian Ricci. Given by Queen Anne, in 1713. The likeness of the Queen is good; she appears not more than twenty. The figure is seated on a cloud, crowned with olive by Victory; Juno is looking from above, and on the ground are shepherds in the act of rising; in the back-ground are cupids. The handsome arms of the Queen are beautifully drawn. This artist was a great favourite of Anne. There are several of his works at Hampton Court and Ken¹⁹¹.

Pare dunque che il dipinto rappresentasse una giovane regina Anna (sebbene a quel tempo ella avesse quasi cinquant'anni), seduta su una nuvola e incoronata dalla Vittoria, accompagnata da Giunone e amorini; meno chiara e affatto bizzarra la descrizione delle figure a terra come pastori nell'atto di alzarsi, molto probabilmente una incomprensione dell'ignoto autore dell'articolo, del quale non possiamo certo fidarci ciecamente. D'altra parte, ci sembra improbabile che il redattore si fosse sbagliato nell'identificazione della regina Anna che fu, come noto, una delle protagoniste delle negoziazioni e del trattato di Utrecht del 1713. Il fatto, poi, che il dipinto fosse stato «donato» dalla regina, implicherebbe non solo che non si trattava probabilmente di un pezzo presentato da Ricci per l'ammissione alla Compagnia, ma anche, soprattutto, che Ricci aveva lavorato direttamente per la sovrana, come del resto scriveva già il

¹⁹⁰ Cit. in BORG 2005, pp. 203, 207.

¹⁹¹ *The Art-Union Journal*, maggio 1839, p. 59.

Pascoli, sostenendo che Sebastiano fosse stato addirittura chiamato in Inghilterra dalla regina¹⁹². Purtroppo le nostre ricerche su dipinti, incisioni o disegni che riproducano una scena simile a quella qui descritta si sono rivelate vane, ma ci è sembrato interessante aprire questa parentesi per rendere nota l'esistenza, nel catalogo di Sebastiano Ricci, di un ritratto allegorico della regina Anna d'Inghilterra, celebrativo del trattato di Utrecht, auspicando che ulteriori indagini possano disvelarne l'aspetto originario.

Il secondo episodio che riteniamo utile commentare, e che ci riporta nel cuore della nostra tesi, ovvero la metodologia di lavoro di Sebastiano Ricci (con e senza la bottega), è quello del soffitto della *Great Room* di Portland House. Paradossalmente, abbiamo scelto quale caso di studio per gli anni inglesi un'opera andata perduta; lo facciamo non solo perché la scarsa documentazione ha determinato una generale trascuratezza degli storici verso questo ricco complesso decorativo, che intendiamo almeno in parte risarcire, ma anche per dimostrare come talvolta i limiti dettati dalla scomparsa dei dipinti possano essere parzialmente colmati dallo studio dei disegni. Inoltre, metteremo in luce come, oltre all'insuperato modello di Paolo Veronese, la cui "imitazione" ha fatto la fortuna di Ricci in Inghilterra, il pittore abbia fatto propri anche altri stimoli, che affondano le loro radici in quella tradizione seicentesca, emiliana e napoletana, che era già stata suo punto di riferimento nella prima fase della carriera.

Henry Bentick, primo duca e secondo conte di Portland, fu assieme a Juliana e Richard Burlington uno dei più prestigiosi *patron* inglesi di Ricci. Oltre alla decorazione della cappella nella residenza di campagna di Bulstrode House (Gerrards Cross, Buckinghamshire)¹⁹³, stando alle fonti Sebastiano aveva eseguito per lui anche una serie di dipinti per il palazzo londinese in St. James's Square¹⁹⁴. Il rapporto di Ricci con il Bentick doveva essere particolarmente stretto, anche a giudicare dalla chiusura della dedica del già ricordato *New Method* di Doroteo Alimari, nella quale il pittore pone la data il 31 agosto 1714, e indica quale luogo proprio «St. James's-

¹⁹² «Giunto appena in Lombardia ricevè ordine espresso dalla regina d'Inghilterra di portarvisi. Dato dunque sesto a tutti i suoi affari, dacché accigner si doveva a viaggio si lungo si licenziò dagli amici, da' padroni, e dai protettori, e si dispose alla partenza». PASCOLI 1730-1736, II, p. 381. Precisiamo comunque che, ad oggi, nessuna opera del periodo inglese è riferibile a una committenza diretta della regina Anna, nemmeno la *Resurrezione* di Chelsea che tradizionalmente si ritiene di commissione reale (SALOMON 2012, pp. 296, 302).

¹⁹³ La decorazione, realizzata verosimilmente nel 1713, è andata perduta, ma restano alcuni bozzetti, per i quali si veda oltre. La datazione è stata dedotta da una lettera di Angela Pellegrini alla sorella Rosalba Carriera, datata 1° ottobre 1713, nella quale Ricci è detto «alla campagna» assieme a Maddalena e alla figlia gravemente malata. (SANI 1985, I, p. 247, n° 208). Secondo Tornhill (*Memorandum*, 1717), per la decorazione della cappella Ricci avrebbe ricevuto un compenso di seicento sterline (DANIELS 1976^c, pp. 70-72).

¹⁹⁴ VERTUE [1930-1938], I, p. 39 («at the Ld. Portlands the Staircase in painted by him [Sebastiano Ricci]»); VERTUE [1930-1938], II, p. 66 («at the Duke of Norfolk's house [il palazzo era passato ai Norfolk] St. James's Square [...] the Paintings of Peligrini. Particulary of Ricci are very noble & fine. That ornament the several rooms of this houses»). Segnaliamo comunque che lo stesso Vertue in altra occasione attribuiva il soffitto dello scalone in casa Portland al Pellegrini: «Señior S. Peligrini [...] at the Duke of Portlands in St. James's Square the hall & Staircase & one or two of the great rooms» (VERTUE [1930-1938], I, p. 38).

Square», quasi che questo fosse a quel tempo il suo recapito¹⁹⁵ [fig. 259]. È dunque possibile che, a quella data, Sebastiano visse o perlomeno lavorasse con assiduità in casa di Lord Portland, magari proprio per decorarne la sala principale.

Del resto, in alcune missive di Lord Berkeley di Stratton, citate dal Daniels e risalenti all'agosto e ottobre del 1713, si fa più volte riferimento alla *Great Room* di Lord Portland, e lo storico ne aveva dedotto un termine *ante quem*, concludendo che l'intervento riccesco doveva essere collocato in un momento precedente, nella primavera di quell'anno, prima del già citato trasferimento nella *countryside* a Gerrards Cross¹⁹⁶. Andrà comunque rilevato che nelle lettere non si fa alcun riferimento a eventuali dipinti nella *Great Room*, e né tantomeno a Sebastiano Ricci, poiché i due interlocutori sono interessati soltanto alle caratteristiche architettoniche della stanza. Non possiamo dunque escludere che la decorazione riccesca risalga a un tempo successivo, e magari proprio all'estate 1714, quando Sebastiano pare risiedere a St-James's Square. Lo proverebbe anche il noto testo della lettera inviata da Angela Carriera alla sorella Rosalba il 1° luglio 1714, in cui la moglie di Pellegrini, raccontando delle «novità di Londra», scrive che «Bastiano non manca di lavori ma non pol riscuotere un soldo da My lord Portlelant¹⁹⁷», confermando che a quel tempo il pittore era ancora a servizio del Bentick.

Sia come sia, venendo al nostro tema, se restano alcune vecchie fotografie del soffitto del salone, nulla ci è dato sapere delle tele che presumibilmente abbellivano alcune altre stanze della dimora, che fu demolita nel 1938. Le preziose immagini superstiti, tuttavia, permettono comunque di apprezzare la ricchezza della decorazione, composta da un grande dipinto rettangolare al centro del soffitto, affiancato da due lunette e, sui lati lunghi, da due pannelli centinati divisi in tre scomparti separati da cariatidi imitanti la scultura, il tutto accompagnato da quattro piccoli monocromi e incorniciato da preziose cornici in stucco. Già il Daniels era riuscito a individuare alcuni dei temi affrontati dal Ricci sul soffitto, probabilmente dipinto a olio su intonaco, e tutto incentrato sulle fatiche e il trionfo di Ercole: nella lunetta a sud, Sebastiano aveva dipinto *Ercole al bivio*; nel pannello ovest Daniels aveva riconosciuto soltanto due dei tre episodi, *Ercole in lotta con la morte per il corpo di Alceste* e *Ercole e il leone nemeo*; situazione ancora peggiore è quella del pannello est, poiché nella fotografia è leggibile soltanto l'episodio

¹⁹⁵ Rivedi pp. 117-118.

¹⁹⁶ Le lettere sono pubblicate nelle *Wentworth papers*, edite a cura di CARTWRIGHT 1883 (pp. 349-357), e citate in: SHEPPARD 1960, p. 190, nota 26; DANIELS 1976^A, p. 66, nota 8. Sono indirizzate a Thomas Wentworth, Earl of Strafford, che voleva prendere ispirazione dalla *Great Room* di Lord Portland per costruire un simile annesso nel proprio palazzo di Twitnam. Particolarmente utile è la lettera datata 18 agosto 1713, nella quale appare la prima citazione della *Great Room*, e che costituisce dunque un probabile termine *ante quem* per la decorazione di Ricci, che peraltro non è mai nominato.

¹⁹⁷ SANI 1985, I, pp. 283-283, n° 237. Secondo il Vertue, per le decorazioni di Portland House Ricci ricevette comunque il lauto compenso di mille sterline (CROFT-MURRAY 1962-1970, II, p. 267, n° 8).

centrale, probabilmente *Ercole e Acheloo*; ignota l'iconografia della lunetta nord, mentre al centro del soffitto si dispiega un cielo di divinità con l'*Apoteosi di Ercole*¹⁹⁸. Sono, questi, temi molto cari al nostro pittore, che in parte li aveva già proposti a palazzo Fulcis e soprattutto a palazzo Marucelli, e in effetti, nonostante la pessima immagine, Daniels aveva anche potuto osservare che la scena con *Ercole al bivio* altro non è che una commistione delle due soluzioni già impiegate da Ricci a Belluno e Firenze, secondo una prassi di riuso di modelli che è affatto tipica del pittore [figg. 264-266].

Ma possiamo finalmente precisare l'iconografia del ciclo londinese nella sua interezza, grazie alla riscoperta di due modelletti e di ben quattro disegni preparatori; ed è opportuno parlare di "riscoperta" poiché si tratta di opere che in passato erano state già pubblicate sotto il nome di Sebastiano Ricci, ma che sono passate totalmente sotto silenzio e di fatto non sono mai state contemplate nella letteratura riccesca. Sono invece frammenti preziosissimi che, riuniti, ci aiutano anche ad entrare con accuratezza nella prassi operativa del pittore alla metà degli anni '10. Cominciamo dai due modelli, conservati alla Lady Lever Art Gallery di Port Sunlight (vicino Liverpool), e pubblicati soltanto nel catalogo della collezione museale nel 1983 [figg. 274, 289]. Già allora, gli autori Edward Morris e Mark Evans avevano accertato il loro rapporto con l'intervento riccesco a Portland House, assegnandoli correttamente a Ricci. Ma, stranamente, non sono ricordati in alcuno scritto sul pittore, né nella monografia della Scarpa, né tantomeno negli studi recenti sui suoi bozzetti. Le telette sono alte soli 14 centimetri, e lunghe 89, e la loro forma stondata corrisponde perfettamente a quella del soffitto della *Great Room*. I sei episodi, separati anche qui da cariatidi a monocromo, sono ora di facile identificazione: nel pannello ovest, la scena a sinistra, illeggibile nella fotografia, rappresenta *Ercole e Cerbero*; in quello est, i due episodi laterali non descritti dal Daniels sono *Ercole e l'Idra* e *Ercole e Caco*. A questo punto, l'unico tassello mancante è quello della lunetta nord, dirimpetto all'*Ercole al bivio*. Ebbene in nostro soccorso vengono alcuni disegni conservati a Oxford, proprio con scene delle fatiche di Ercole, che nel 1976 Byam Shaw pubblicava come Sebastiano Ricci, senza tuttavia riconoscere il loro evidente rapporto con i soffitti di Portland House¹⁹⁹. Anche in questo caso, i fogli sono stati completamente ignorati nella letteratura successiva, e andranno invece rivalutati perché inequivocabilmente preparatori a quel soffitto e sicuramente databili tra il 1713 e il 1714,

¹⁹⁸ DANIELS 1976^A, p. 66, nn° 208A-F; la SCARPA (2006, pp. 38, 355, n° P/25) non fa altro che ripetere l'analisi di Daniels. Segnaliamo che, prima di loro, CROFT-MURRAY (1962-1970, II, pp. 255-256) dava il soffitto a Pellegrini, forse ingannato dalla confusione delle notizie del Vertue.

¹⁹⁹ Oxford, Christ Church, invv. 0766-0769. BYAM SHAW 1976, I, p. 312, nn° 1261-1264, dove sono inizialmente assegnati a Luca Giordano. L'autore tuttavia si ravvede dandoli giustamente al Ricci nelle *Addenda* allo stesso volume, p.n.n. (sul giordanismo nei fogli di Ricci si riveda quanto già discusso nel cap. I).

divenendo un utile punto fermo nella cronologia spesso incerta del *corpus* grafico di Sebastiano. In uno di questi, in particolare, è schizzato proprio l'episodio della lunetta mancante, ovvero *Ercole, Nesso e Dejanira*, soggetto descritto dallo stesso pittore in un'iscrizione autografa lungo il margine inferiore del disegno: «Alcide. Uccide Nesso Centauro, per haverli voluto rapire Deianira sua sposa»²⁰⁰ [fig. 267]. Cosicché, grazie a bozzetti e disegno, possiamo finalmente fornire una ricostruzione attendibile e completa della perduta decorazione di Portland House, che proponiamo in [fig. 260]²⁰¹.

Tuttavia non è questo il punto della nostra ricerca poiché, come anticipato, proprio la straordinaria compresenza di disegni e bozzetti permette di ragionare sulla loro funzione specifica, sul metodo di Ricci, e in particolare sull'esercizio della copia e sull'uso e riuso di modelli, fenomeni che qui si manifestano in forma molto consistente. Anzitutto, vale la pena osservare che l'episodio centrale con l'*Apoteosi di Ercole* recupera di fatto soluzioni formali già adottate nel soffitto del salone di Ercole di palazzo Marucelli, come il gruppo dell'eroe al cospetto di Zeus, che tende in ambo i casi il braccio in avanti, o anche l'attitudine del dio Poseidone, accasciato su una nuvola, e di evidente memoria carraccesca²⁰² [figg. 261-263].

Ma converrà guardare anche al già citato disegno con *Ercole, Nesso e Dejanira*, perché la sua composizione riprende non tanto quella del palazzo fiorentino, come ci aspetteremmo, ma piuttosto quella impiegata ancora prima nei dipinti di casa Pagani e del Museum of Fine Arts di Houston. A proposito di questi ultimi, nel capitolo precedente avevamo già notato che la fonte di Sebastiano era stata senza dubbio una tela di Luca Giordano ora a Bucarest, nella quale la posa dell'eroe era stata a sua volta ricavata dall'*Ercole e l'Idra* di Guido Reni²⁰³. Nell'affrontare nuovamente il tema, il pittore non fa altro che recuperare quei modelli, introducendovi certo alcune varianti – la posizione decentrata di Dejanira, e le figure accasciate in primo piano a destra, più vicine alla versione Marucelli –, ma rimanendo fedele nella sostanza alla composizione originaria di quasi vent'anni prima, rievocata ricorrendo forse al disegno ora all'Ermitage, di cui pure abbiamo già discusso, e che probabilmente faceva parte del materiale di bottega di Ricci [figg. 267-273].

²⁰⁰ Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno su pietra nera; 190 x 308 mm; inv. 0766. BYAM SHAW 1976, I, p. 312, n° 1261. Le iscrizioni su questo e un altro foglio, di cui diremo, sono sicuramente autografe, e si possono confrontare per conferma con la grafia nelle lettere firmate dal pittore, come quelle riprodotte in DANIELS 1984, pp. 111-115; STEFANI 2015, p. 300, fig. 14.

²⁰¹ La proposta di ricostruzione è fatta sulla base di un disegno della pianta della *Great Room* (situata nel “garden block” di Portland House), pubblicato nella *Survey of London* del 1937 e riproposto in SHEPPARD 1960, n° 31, fig. 39.

²⁰² Cfr. in proposito cap. I.5.4, p. 107 e relative immagini.

²⁰³ Vedi cap. I.4, p. 83. Anche BYAM-SHAW (1976, I, p. 312, n° 1261) aveva riconosciuto un rapporto tra il disegno di Oxford e la tela di Luca Giordano a Bucarest, ma in virtù di questo confronto aveva inizialmente riferito il foglio al napoletano.

Anche dal punto di vista stilistico, poi, va detto sin da subito che questo e gli altri fogli mostrano una vivacità inattesa per questi tempi, un vigore elastico della penna e un tingere d'acquerello a grandi macchie dense e spontanee che sembrano rimandare a certi studi "giordaneschi" degli anni 1700-1705, come le *Scene di battaglia* delle Gallerie dell'Accademia²⁰⁴ [fig. 292]. E si osservi in proposito lo schizzo di composizione per l'*Ercole e l'idra* destinato al pannello est: la sua grafia indiolata, il suo tocco irruento, la sua luminosità contrastata ricordano anche molto da vicino pagine di Gianantonio Pellegrini, come il foglio di ugual soggetto recentemente transitato sul mercato antiquario²⁰⁵ [figg. 291, 293]. Non è, questo, l'unico episodio in cui il *ductus* riccesco si avvicina a quello del collega che, come sappiamo, fino alla primavera 1713 era rimasto a Londra, in una silenziosa e frustrante competizione con Ricci, conclusasi con la partenza per Düsseldorf²⁰⁶. E non possiamo fare altro che prendere atto di queste oscillazioni stilistiche nella maniera disegnativa del Bellunese, tant'è che può benissimo applicarsi a ogni tentativo di cronologia del corpo grafico di Sebastiano la lezione di Lino Moretti, secondo cui «la vicenda stilistica del Ricci [...] non fu rettilinea quanto la nostra mente consequenziaria è portata ad immaginare», e manifesta «oscillazioni e fluttuazioni e ripensamenti imprevedibili, che obbediscono a insondabili recuperi dal profondo²⁰⁷».

Recuperi che, dal punto di vista formale, nei casi in esame risalgono soprattutto al Giordano e al Reni. L'ispirazione al pittore bolognese è in effetti tutt'altro che isolata: osserviamo lo schizzo di Oxford in cui Ercole lotta con un uomo nudo²⁰⁸ [fig. 277]. In questo caso, isolandolo dal contesto, Ricci si concentra sul nucleo chiave dell'episodio illustrato al centro del pannello ovest, che secondo Daniels poteva rappresentare *Ercole in lotta con la morte per il corpo di Alceste* ma che, seguendo Morris e Evans, riteniamo più plausibilmente la prima fase della contesa tra *Ercole e Acheloo* per ottenere la mano di Dejanira, ben visibile in basso a sinistra nel modelletto. Ebbene la fonte per questo energico contrasto tra due vigorosi nudi maschili è a nostro avviso, ancora una volta, Guido Reni nella nota tela con *Ercole e Acheloo* (1617-1620)

²⁰⁴ Per le scene di *Battaglia* (Venezia, Gallerie dell'Accademia, invv. 5A-B): Annalisa Perissa Torrini, in cat. mostra VENEZIA 2010, pp. 108-109, nn° 30-31 (si riveda anche, per un terzo disegno della stessa serie, cap. I.5.4, p. 106).

²⁰⁵ Per il disegno con *Ercole e l'idra* di Ricci: penna e inchiostro bruno, acquerello bruno su pietra nera; 184 x 302 mm. Oxford, Christ Church College, inv. 0768. BYAM-SHAW 1976, I, p. 312, n° 1263. Per quello di Pellegrini: penna e inchiostro bruno, acquerello bruno su sanguigna; 273 x 184 mm. Christie's, Londra, 7 luglio 2010, lotto n° 320.

²⁰⁶ Già Aldo Rizzi rilevava le assonanze tra la grafica di Pellegrini e quella di Ricci, specialmente negli anni 1700-1705. Oltre alle citate *Scene di battaglia*, si veda ad esempio un foglio come l'*Ester e Assuero* sempre dall'album delle Gallerie dell'Accademia (penna e inchiostro bruno, acquerellato; 165 x 290 mm; inv. 6B. Aldo Rizzi, in cat. mostra UDINE 1975, p. 72, n° 28), in cui ugualmente il segno diventa elastico, quasi incontrollabile, e la luce risparmiata sulla carta bianca si fa spazio tra dense chiazze di acquerello.

²⁰⁷ MORETTI 2012, p. 89.

²⁰⁸ Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno su pietra nera; 195 x 186 mm; inv. 0709. BYAM-SHAW 1976, I, p. 312, n° 1264 (come *Ercole e Anteo*).

[fig. 278]²⁰⁹. Il dipinto, assieme all'*Ercole e l'Idra* già citato, faceva parte di una serie di quattro tele destinate alla villa *La Favorita* di Ferdinando Gonzaga, passate poi nella collezione di Carlo V d'Inghilterra, e acquistate nel 1662 da Luigi XIV. Ricci poteva sicuramente conoscere queste composizioni attraverso copie incise o dipinte, ma la corrispondenza tra i due gruppi figurali, la loro identica posizione con le gambe divaricate, la stessa concentrazione di Ricci nella resa della tensione fisica di Ercole, che spinge verso il basso la testa di Acheloo in un gesto di rabbia palpabile, ci inducono a ipotizzare che il pittore potesse aver visto personalmente il ciclo reniano. Abbiamo ricordato poc'anzi la suggestiva ricostruzione di Valetine Toutaine-Quittelier, che ha recentemente sostenuto la possibilità di un passaggio di Ricci a Parigi e Versailles durante il viaggio di andata a Londra nell'inverno 1711-12; ebbene anche questi episodi di Portland House potrebbero concorrere a supportare la sua tesi. Sebastiano, che aveva già nel suo repertorio una serie di moduli compositivi legati al tema erculeo, potrebbe aver ricevuto nuovi stimoli proprio grazie all'osservazione diretta delle tele di Guido Reni, dalle quali trasse non solo singole citazioni, ma anche più in generale quello spirito vigoroso e drammatico che informa tutto il ciclo della *Great Room*, e che sembra invece totalmente acchetato nelle tele più misurate e composte di Burlington House, la cui fonte è molto spesso la pittura cristallina e luminosa di Paolo Veronese. Insomma, come ebbe a scrivere l'abate Lanzi, «il maggior frutto dei suoi viaggi fu questo, che avendo a rappresentare qualsivoglia soggetto, ricorrevagli al pensiero come lo avesse trattato questo o quel maestro, e ne profittava senza furto²¹⁰».

Per concludere l'analisi sui disegni, osserveremo poi che nel caso dell'*Ercole e il leone nemeo*²¹¹, preparatorio al pannello ovest, Ricci apporta anche alcune modifiche nel passaggio al modelletto, servendosi comunque sempre di *stock-motif* ben codificati [figg. 279-280]: sulla carta, schizza quasi meccanicamente in basso a sinistra l'ormai nota figura accasciata che avevamo già incontrato, in numerose varianti grafiche e pittoriche, sin dagli anni '90 del Seicento²¹², e che era stata "rispolverata" anche per l'affresco con *Ercole e Caco* di palazzo Marucelli [figg. 281-283]; sul modello, preferendo riequilibrare la distribuzione delle figure, Ricci sposta il corpo a terra verso il margine destro, ma lo dipinge supino, con il braccio dietro la testa, in un atteggiamento affatto simile a quello del centauro Nesso nella tela giovanile di Buenos Aires, e che ritroveremo

²⁰⁹ Sulle tele di Guido Reni con *Storie di Ercole* per il Gonzaga cfr. almeno PEPPER 1984, pp. 29, 239-240, nn. 68-71; PEPPER 1993; un'utile e aggiornata ricostruzione dell'intero ciclo, ricca di riferimenti bibliografici, è in LOIRE 2017.

²¹⁰ LANZI 1809, p. 274.

²¹¹ Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno su pietra nera; 187 x 312 mm; in basso, iscrizione autografa «Alcide, {Uccide / Sbrana} il Leone, della Selva Nemea». Oxford, Christ Church College, inv. 0767. BYAM-SHAW 1976, I, p. 312, n. 1262.

²¹² Si rivedano le considerazioni in cap. I.5.4, p. 106, e le relative immagini.

anche, al ritorno da Londra, nel centauro dell'*Ercole e Dejanira* di Palazzo Taverna e nell'*Aurora e Titone* di Hampton Court [figg. 284-288].

Interessante inoltre è la presenza di iscrizioni autografe dell'artista che descrivono i soggetti schizzati in due dei fogli. La loro funzione, in questo specifico contesto, non è scontata, ma possiamo fare qualche ipotesi. Ricci conosceva molto bene le vicende delle fatiche di Ercole, e non aveva certo bisogno di prendere "appunti" per elaborare le sue composizioni; d'altra parte, un intervento così complesso, formato da nove episodi narrativi, necessitava di una accurata meditazione nella scelta stessa dei temi, degli schemi, dei motivi, per un risultato quanto più *vario* e gradevole agli occhi della committenza. È anche possibile che proprio il Bentick avesse indicato un preciso programma iconografico, e che Ricci si fosse aiutato con le iscrizioni per seguirlo alla lettera. E non dobbiamo dimenticare che Sebastiano aveva a che fare con un cliente inglese, e annotare i soggetti sulla carta, seppur in italiano, avrà sicuramente favorito la comunicazione con Lord Portland. Tendiamo ad escludere, invece, che le annotazioni siano state fatte a servizio della bottega, come accadrà in altri casi, dato che i disegni non provengono dal fondo rimasto in *atelier* alla morte del pittore, e furono probabilmente lasciati in Inghilterra nel 1715²¹³.

Quanto poi all'*iter* seguito dal pittore nel concepire la decorazione, è chiaro che una volta conclusi gli schizzi preparatori, spesso rielaborando vecchie composizioni, come di consueto Ricci avrà anche avvertito la necessità di approntare dei modelli dipinti, non solo per visualizzare l'effetto cromatico e luministico dell'insieme ma anche, soprattutto, da sottoporre alla committenza per l'approvazione finale. I due bozzetti di Liverpool sono di altissima qualità, la pennellata è vivace ma le figure sono tutto sommato già ben definite, il loro colorismo è carico e gli effetti di luce particolarmente curati, specialmente nelle cariatidi, il cui *trompe-l'oeil* è straordinariamente efficaci, e ricordiamo che sono alti soli 14 centimetri. Lunghi dall'essere meramente funzionali, sembra che fin dalla loro creazione queste telette siano state concepite anche come opere autonome, destinate al collezionismo. Del resto, sempre in Inghilterra, Ricci si è misurato altre volte con i "dipinti in piccolo", nel modello della *Resurrezione di Cristo* per l'ospedale di Chelsea, e specialmente negli straordinari bozzetti con il *Battesimo di Cristo* e l'*Ultima cena* per la cappella di Bulstrode House, realizzati sempre per Lord Portland che, evidentemente,

²¹³ Non possiamo comunque assicurarci con certezza. Ad ogni modo, i quattro disegni entrano al Christ Church nel 1765, e provengono, come buona parte della collezione, dalla donazione del generale John Guise (1682-1765), che aveva fatto i suoi acquisti non solo sul mercato inglese, ma anche a Parigi, Firenze e Roma (BYAM SHAW 1976, I, pp. 7-9; THALMANN 2015).

doveva essere un estimatore del genere²¹⁴. Inoltre, per alcuni dei bozzetti citati esistono almeno due versioni o derivazioni, quasi certamente di mano di Sebastiano, segno che il pittore era conscio del potenziale commerciale che questi dipinti potevano avere anche in Inghilterra; riteniamo in questo senso di poter fare nostra l'ancor valida analisi della Zava Boccazzi sui modelli di Pittoni, poiché anche nel caso di Ricci, «se la committenza provoca, a fini pratici, il modello, è il collezionismo che ne stimola la moltiplicazione²¹⁵». Infine, non dobbiamo scordare che alcune di queste copie autografe saranno anche servite al pittore stesso quali preziosi *ricordi* da tenere in bottega, al pari dei disegni, per conservare a Venezia la memoria di opere realizzate nella lontana Inghilterra²¹⁶.

Dopo essere scesi in profondità nell'analisi dettagliata di un caso di studio del periodo inglese, prima di chiudere è venuto il momento di tornare ad alcune considerazioni generali. Dalla nostra indagine risulta chiaro che, a Londra, Ricci dovette accollarsi in autonomia buona parte delle commissioni ricevute. Nessun collaboratore era al suo fianco per lavorare alle parti figurali, e pare che durante il suo secondo soggiorno d'oltremarica, anche il Ricci *junior* fosse stato completamente eclissato dalla personalità esuberante e di *grand viveur* dello zio: «di Marco non se ne parla, come non fosse al mondo²¹⁷», scriveva non senza acredine Angela Pellegrini alla sorella Rosalba Carriera il 1° luglio 1714. Eppure è ormai unanimemente accettata dalla critica la partecipazione del nipote ad alcune iniziative di Sebastiano, specialmente per le quadrature e i fondali paesaggistici e architettonici, risolti spesso in scenografiche quinte teatrali²¹⁸.

Ad ogni modo, è certo che non si può parlare, in questi anni, di una vera e propria bottega al servizio di Sebastiano, che dovendo far fronte a commissioni sempre più impegnative e prestigiose, continuò a fare affidamento al suo tipico metodo di lavoro, articolato integrando le quattro direttrici che avevamo già individuato nella prima fase della sua carriera: copie da modelli

²¹⁴ Sul modello della *Resurrezione* a Londra, Dulwich Picture Gallery, cfr. i recenti Xavier Salomon, in cat. mostra VENEZIA 2010, pp. 76-77, n° 16; SALOMON 2012; una seconda versione, sempre autografa, è in South Carolina, Columbia Museum of Art, ma proviene dalla collezione dell'Earl of Radnor a Twickenham: SCARPA 2006, pp. 177-178, n° 88. Alla decorazione della cappella di Bulstrode House sono associati almeno quattro modelli. Per l'*Ultima cena* quello di Washington, National Gallery, forse proveniente da palazzo Venier (SCARPA 2006, p. 343, n° 557). Per il *Battesimo* la tela a New York, Metropolitan Museum, di provenienza irlandese da Castle Leslie a Glaslough (Xavier Salomon, in cat. mostra VENEZIA 2010, pp. 72-73, n° 74), quella più corsiva a Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum, già in palazzo Venier a Venezia, *pendant* della *Cena* di Washington (SCARPA 2006, pp. 169-170, n° 71), e un terzo già in collezione Drey a New York (DANIELS 1976^A, p. 80, n° 262). Una quarta versione del *Battesimo*, di dubbia attribuzione, era in collezione Harris a Londra (DANIELS 1976^A, p. 62, n° 189).

²¹⁵ ZAVA BOCCAZZI 1984, p. 99.

²¹⁶ Su questi aspetti si veda soprattutto il recente CRAIEVICH 2012, ma anche SALOMON 2012, p. 303.

²¹⁷ SANI 1985, I, pp. 282-283, n° 237.

²¹⁸ Cfr. ad esempio altri dipinti realizzati per Richard Boyle e la madre Juliana, quali la *Fuga in Egitto* (Chatsworth), la *Piscina di Bethesda* (Chatsworth), e il *pendant* con le *Nozze di Cana* (Kansas City, Nelson Atkins Museum of Art) e la *Predica di san Paolo* (Toledo, Oh., Museum of Art). SCARPA 1991, pp. 22-25; SCARPA 2006, pp. 172-173, 206, 307-308, nn° 79, 80, 178, 467.

illustri, preparazione accurata con studi grafici d'insieme e particolari, uso reiterato degli stessi *stock-motif* e ricorso a bozzetti che, una volta esaurita la loro funzione propedeutica al dipinto, cominciano ad assumere una valenza autonoma.

In particolare, in Inghilterra è evidente il suo affidarsi a un repertorio già codificato di temi e motivi, talora tratti da proprie invenzioni passate, fissate anche sulla carta, talaltra da *exempla* illustri, dal Caliari a Giordano, passando per Tintoretto, Bassano e Guido Reni²¹⁹. Non vorremmo risultare pedanti, e lasceremo dunque alle immagini l'illustrazione, a mo' di esempio, di alcuni altri casi in cui il pittore, a Londra, attinge a piene mani agli *stock-motif* del suo bagaglio figurativo²²⁰ [figg. 294-312].

²¹⁹ A proposito delle riprese ricchesche da opere e motivi di Tintoretto in Inghilterra, si pensi soltanto alla composizione in diagonale dell'*Ultima cena* di Bulstrode House, chiaramente derivata dalle *Cene* del Robusti a San Rocco o San Giorgio Maggiore, ma anche alla citazione della donna di spalle con in braccio un neonato, tolta dal *Miracolo dello schiavo* e posizionata come quinta a margine di molte tele inglesi. A proposito invece del rapporto Ricci/Bassano, cfr. SCARPA 2003. Segnaliamo, in particolare, la citazione del pastore inginocchiato da tergo, tipico *tópos* bassanesco che torna in molte varianti nella produzione grafica e pittorica di Ricci [figg. 307-312].

²²⁰ Le sequenze di immagini sono proposte rispettando, laddove possibile, un ordine cronologico. Si tratta molto spesso di opere già citate in questo scritto. Ad ogni modo, per ragguagli sui singoli dipinti si rimanda per comodità alla monografia di Annalisa SCARPA (2006); per i disegni si vedano come di consueto Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1959; cat. mostra UDINE 1975; PERISSA TORRINI 2010; *id.* 2012.

Capitolo II



169. Francesco Guardi, *Il ridotto di palazzo Dandolo a san Moisè (part.)*. Venezia, Ca' Rezzonico.

170. Sebastiano Ricci, *Apelle ritrae Campaspe alla presenza di Alessandro*. Parma, Galleria Nazionale.

171. Giovanni Antonio Canal, Canaletto, *Piazza san Marco verso San Geminiano*. Windsor, Royal Collection.
(la casa di Ricci si trovava subito a destra della chiesa).

Capitolo II



172. Lodovico Ughi, *Iconografica rappresentazione della inclita città di Venezia*, 1729.
In alto a destra, *Allegoria di Venezia*, su disegno di Sebastiano Ricci.

Capitolo II



LOCALIZZAZIONE ORIGINARIA DELLE OPERE NOTE DI SEBASTIANO RICCIA A VENEZIA (CHIESE, PALAZZI E PRINCIPALI COLLEZIONI PRIVATE)

- 1 Chiesa dell'Ascensione, *Ascensione di Cristo*, 1696 (solo bozzetto)
- 2 Chiesa dei SS. Cosma e Damiano, *Salomone parla al popolo*, *Trasporto dell'Arca dell'Alleanza* (1697-1698), *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia* (1727)
- 3 Casino Zane, *Il Tempo e la Verità*, *Ercole tra la gloria e la virtù*, *Putti e tondi monocromi* (1697-1698)
- 4 Palazzo Barbaro Curtis, *Ratto delle Sabine* (1699)
- 5 Chiesa di S. Marziale (1699-1701), xxxxxxxxxx
- 6 Chiesa di S. Croce alla Giudecca, *Visione di san Lorenzo Giustiniani con i santi Benedetto e Scolastica* (1700) (P)
- 7 xxxxxxxx Corner, *Investitura di Marco Cornaro a conte di Zara*, *Anteros implora Antropos* (1700 c.)
- 8 Palazzo Pisani a S. Stefano, *Aurora*, *Apollo*, *Teti*, *Vulcano e Venere*, *Cibeles*, *Giunone* (1700 c.)
- 9 Chiesa del Corpus Domini, *San Domenico brucia i libri degli eretici* (1702) (solo bozzetto)
- 10 Chiesa di S. Geminiano, *Resurrezione di Cristo* (1700-1704 c.)
- 11 Chiesa del Corpus Domini, *Comunione degli apostoli*, *Stanza della cena* (1704) (P)
- 12 Scuola della Carità, *Strage degli innocenti* (1704) (P)
- 13 Palazzo Manin a S. Salvador, *Nascita d'Adone* (1704-1706) (P)
- 14 Palazzo Mocenigo a S. Samuele, *Allegorie del giorno*, *Dèi dell'Olimpo*, altro soffitto ignoto, tre tele con *Putti volanti* (1705)
- 15 Seminario Patriarcale, Biblioteca (già dei Padri Somaschi), *Allegoria delle arti e della scienza* (1705 c.)
- 16 Chiesa di S. Giorgio Maggiore, *Madonna in trono con Bambino e santi* (1708)
- 17 Chiesa di S. Maria del Carmelo, detta dei Carmini, *Angeli in gloria* (1709)
- 18 Palazzo Barbarigo a S. Maria Zobenigo, *L'elezione di Antonio Barbarigo nel 1697* (1709) (P)
- 19 Palazzo Ducale, *Allegoria della Fama* (1711), restauro di tela della bottega di Paolo Veronese (1721)
- 20 Chiesa di S. Sebastiano, *Gloria di san Sebastiano* (1711) (P)
- 21 Scuola dell'Angelo Custode, *Madonna con Bambino e l'angelo custode* (1720)
- 22 Chiesa di S. Stae, *San Pietro liberato dall'angelo* (1722)
- 23 Chiesa di S. Vidal, *Immacolata concezione* (1722)
- 24 Collezione di Anton Maria Zanetti a S. Maria Materdomini, *Sacrificio a Vesta* e *Sacrificio a Sileno* (1723 c.), *Presentazione di Gesù al tempio*
- 25 Chiesa di S. Angelo, *Abramo e i tre angeli* (entro 1724) (P)
- 26 Collezione del Console Smith a Palazzo Smith Mangili Valmarana, *Piscina probatica*, *Cristo e l'emorroissa*, *Cristo e la samaritana*, *Sermone della montagna*, *Cristo e la Maddalena*, *Adorazione dei magi*, sette tele con *Teste* (1724-1726), *Ritrovamento di Mosè* (1720-30 c.)
- 27 Basilica di S. Marco, cartoni per il mosaico con *Il corpo di san Marco venerato dai magistrati* (1727)
- 28 Chiesa di S. Maria del Rosario, detta dei Gesuati, *Papa Pio V e i santi Tommaso d'Aquino e Pietro Martire* (1730)
- 29 Collezione del Maresciallo Schulenburg a Palazzo Loredan, *Venere e Adone e Diana e Endimione* (1732), *Baccanale in onore di Pan* e *Festino di Sileno* (1733-34)
- 30 Chiesa di S. Rocco, *San Rocco ricompone il viso del neonato* e *Sant'Elena ritrova la vera croce* (1733)
- 31 Palazzo Corner a S. Maurizio, fregi, quadri e sovrapporte (entro 1734) (P)
- 32 Palazzo Nani a Cannaregio, due tele con *Favole* (entro 1734) (P)
- 33 Collezione Francesco Algarotti in Ca' Corniani Algarotti (1776), *San Bruno* (in collab. con Marco Ricci), *Giacobbe esamina il manto macchiato del sangue di Giuseppe* (P).

Capitolo II

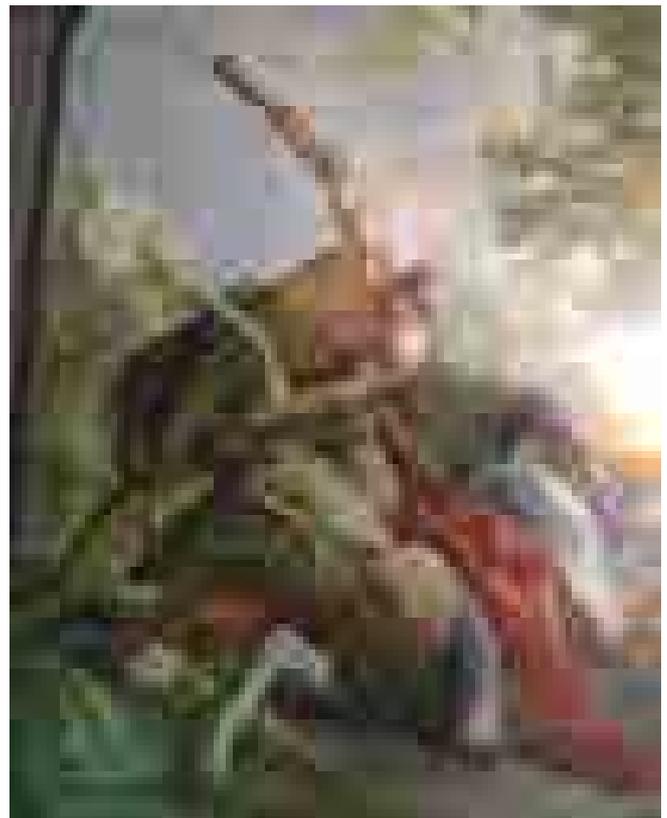


173. Sebastiano Ricci, *La sconfitta di Marte e il trionfo dell'età dell'oro*. Firenze, Palazzo Marucelli.

174. Sebastiano Ricci, *Studio di putti*. Windsor, Royal Collection.

175, 176. Sebastiano Ricci, *Amorino che lega il lupo e l'agnello e putti che bruciano le armi*. Firenze, Palazzo Marucelli.

Capitolo II



177. Sebastiano Ricci, *Ercole e Anteo*. Firenze, Uffizi.
178. Sebastiano Ricci, *Ercole e Anteo*. Firenze, Palazzo Marucelli.
179. Giambologna, *Ratto delle Sabine*. Firenze, Loggia dei Lanzi.
180. Giambologna, *Ercole e Nesso*. Firenze, Loggia dei Lanzi.
181. Sebastiano Ricci, *Ercole e Nesso*. Firenze, Palazzo Marucelli.

Capitolo II



182. Sebastiano Ricci (e aiuti?), *Venere e le Grazie* (part. dal soffitto con *La giovinezza al bivio*). Firenze, Palazzo Marucelli.
183. Sebastiano Ricci, *Studio per nereidi*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.
184. Sebastiano Ricci, *Studio di figure*. Venezia, collezione privata.
185. Giovanni Baratta, *Tritone*. Firenze, Palazzo Marucelli, sala dell'Età dell'Oro.
186. Giovanni Baratta, *Nereide*. Firenze, Palazzo Marucelli, sala dell'Età dell'Oro.
187. Sebastiano Ricci, *Tritone*. Firenze, Palazzo Marucelli, sala del Trionfo di Ercole.

Capitolo II



188. Sebastiano Ricci, Giuseppe Tonelli, *Decorazione dell'anticamera dell'appartamento estivo*. Firenze, Palazzo Pitti.

189. Giuseppe Tonelli, *Studio preparatorio per la decorazione di Palazzo Pitti*. Firenze, Uffizi.

190. Sebastiano Ricci, *Studio per nereidi* (part.). Venezia, Gallerie dell'Accademia.

191. Giuseppe Tonelli, *Studio preparatorio per la decorazione di Palazzo Pitti*. Firenze, Uffizi.

Capitolo II



192. Sebastiano Ricci, *Studio per pala d'altare*. Windsor, Royal Collection.

193. Sebastiano Ricci, *Madonna con Bambino e i santi Ugo e Bruno*. Feltre, Museo diocesano di Arte Sacra.

194. Sebastiano Ricci, *Sacra famiglia con sant'Ignazio di Loyola*. Mercato antiquario (già).

Capitolo II



195. Sebastiano Ricci, *Decollazione del Battista*. Windsor, Royal Collection.

196. Benvenuto Cellini, *Perseo e Medusa*. Firenze, Loggia dei Lanzi.

197. Sebastiano Ricci, *Decollazione del Battista*. Venezia, Gallerie dell'Accademia

198. Sebastiano Ricci, *Decollazione del Battista*. Windsor, Royal Collection.

Capitolo II

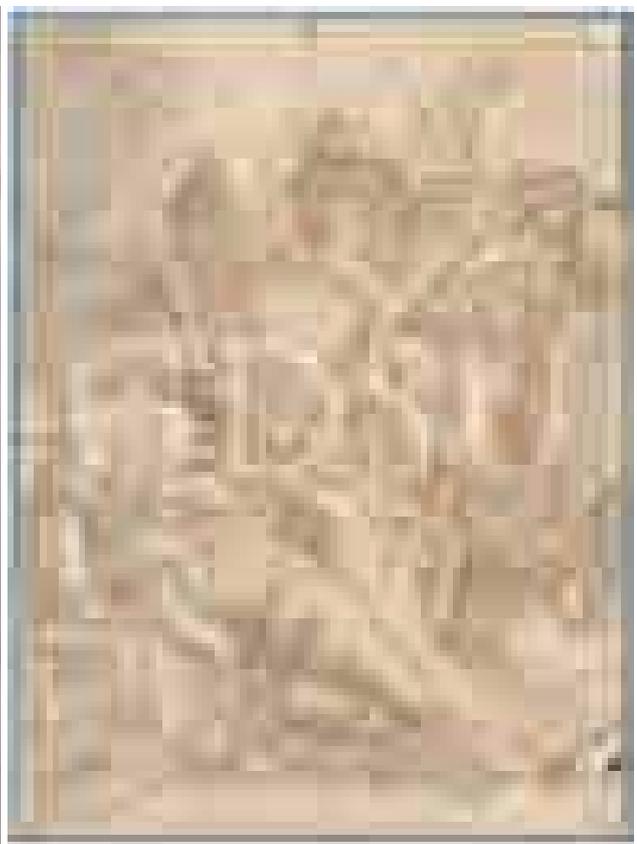


199. Sebastiano Ricci, *Decollazione del Battista*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

200. Sebastiano Ricci, *Decollazione del Battista*. Belluno, Seminario Gregoriano.

201. Genealogia della famiglia Veracini.

Capitolo II



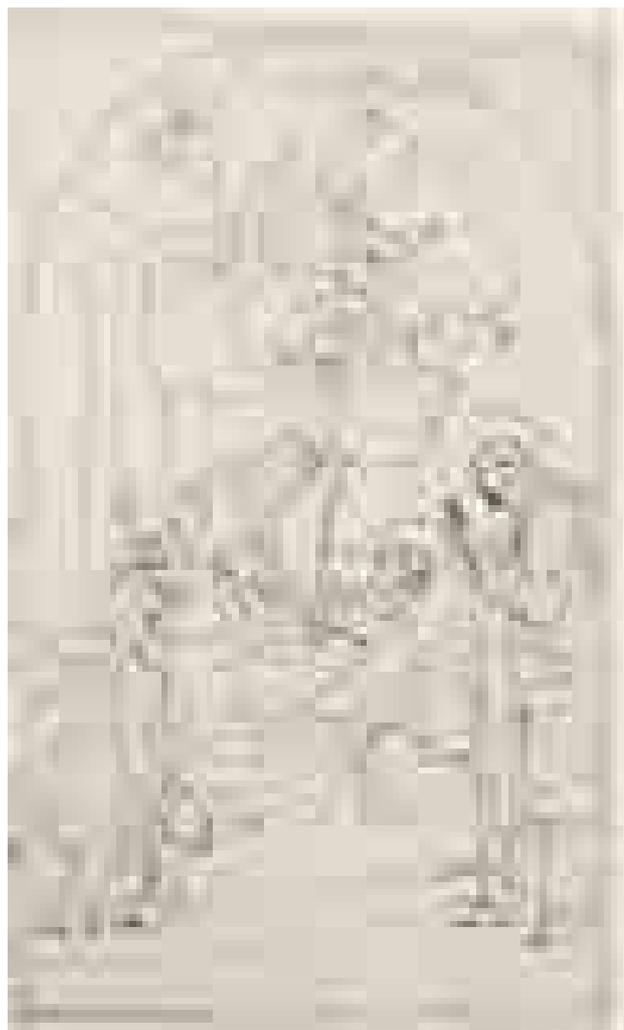
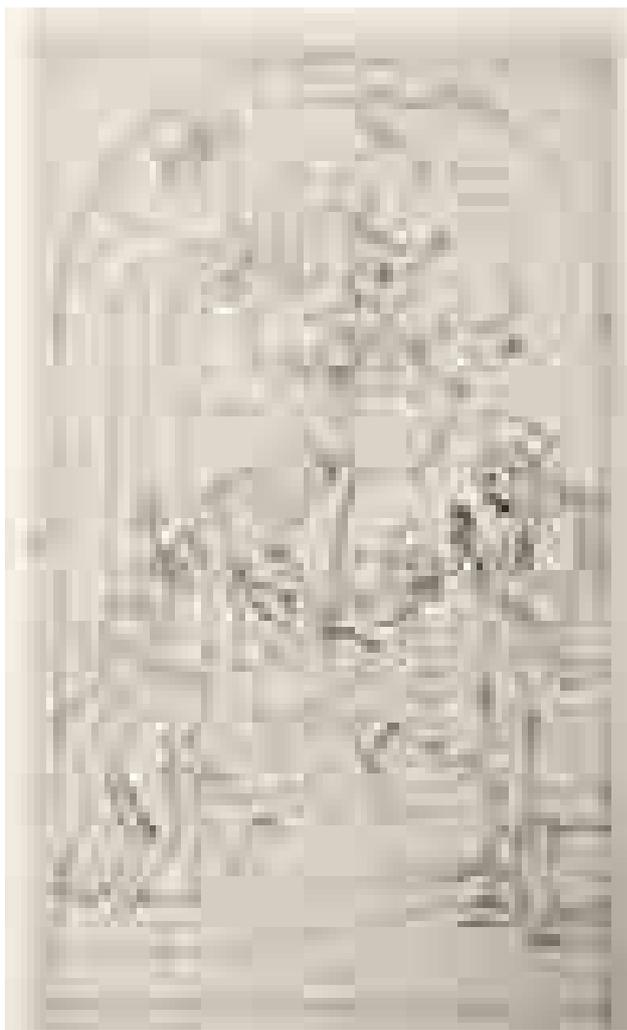
202. Agostino Veracini, *Estasi di san Francesco*. Firenze, Sant'Jacopo sopr'Arno.
203. Agostino Veracini, *Estasi di san Francesco*. Berlino, Kupferstichkabinett.
204. Sebastiano Ricci, *Estasi di san Francesco*. Praga, Narodni Galerie.
205. Sebastiano Galeotti, *Estasi di san Francesco*. Firenze, Uffizi.

Capitolo II



206. Sebastiano Ricci, *Estasi di san Francesco*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.
207. Sebastiano Galeotti, *Miracolo di santa Teresa*. Genova, Palazzo Rosso.
208, 209. Sebastiano Galeotti, *Estasi di san Francesco* (partt.). Firenze, Uffizi.
210. Sebastiano Galeotti, *Giovane uomo seduto su una nuvola*. Mercato antiquario.

Capitolo II



211, 212, 213. Agostino Veracini, *Transito di san Giuseppe* (interi e part.) Firenze, Biblioteca Marucelliana.

I due putti in primo piano, a sinistra, sono stati sostituiti nella seconda versione da un angelo, disegnato su un tassello di carta apribile incollato dall'artista lungo il margine.

214, 215. Agostino Veracini (?), *Vescovo guarisce una posseduta* (intero e part.). Parigi, Musée du Louvre.

Capitolo II



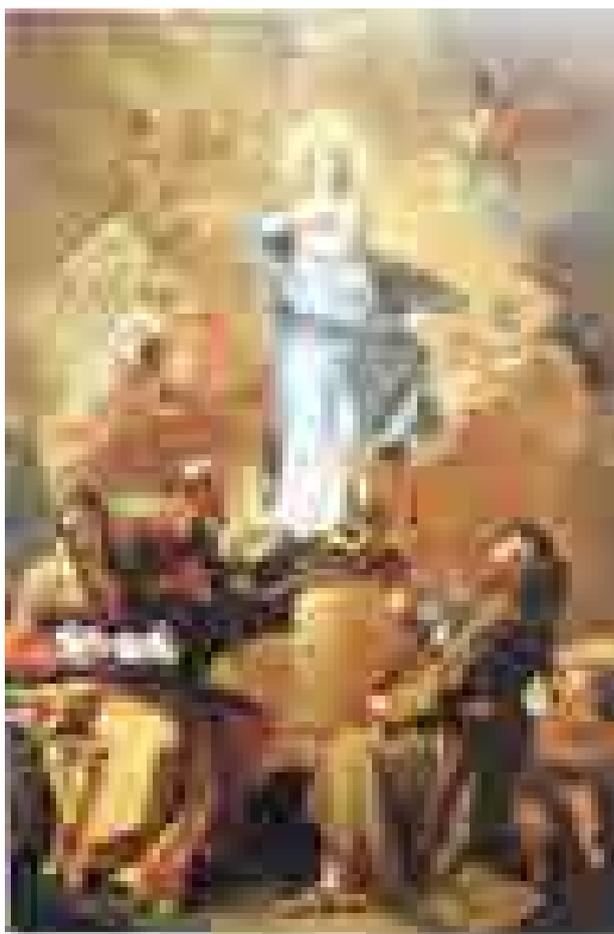
216. Ipotesi di ricostruzione del ciclo con *Storie di san Pietro*. Trescore Balneario, chiesa parrocchiale, coro:
Bottega di Carlo Cignani, *San Pietro guarisce lo storpio*; Sebastiano Ricci, *San Pietro liberato dal carcere*; Sebastiano Ricci, Marco Ricci e bottega, *La consegna delle chiavi*; Sebastiano Ricci e bottega, *La chiamata di Pietro*; Antonio Balestra, *San Pietro guarisce il malato con la sua ombra*.
217. Sebastiano Ricci, *San Pietro liberato dal carcere*.
218. Sebastiano Ricci e bottega, *La chiamata di Pietro*.
219. Sebastiano Ricci, Marco Ricci e bottega, *La consegna delle chiavi*.

Capitolo II



220. Sebastiano Ricci, Marco Ricci e bottega, *La consegna delle chiavi* (part.).
221. Sebastiano Ricci, *San Pietro liberato dal carcere* (part.).
222. Sebastiano Ricci, *Ercole e Caco* (part.). Firenze, Palazzo Marucelli.
223. Sebastiano Ricci, *Chiamata di Pietro*. Windsor, Royal Collection.
224. Sebastiano Ricci, *Chiamata di Pietro*, affresco strappato. Belluno, Seminario Gregoriano.

Capitolo II



225. Sebastiano Ricci, *Studio per la figura di Pietro*. Windsor, Royal Collection.

226. Sebastiano Ricci e bottega, *Chiamata di Pietro* (part.). Trescore Balneario, chiesa parrocchiale.

227. Sebastiano Ricci e bottega, *L'Immacolata e i santi Anna, Gioacchino e Antonio da Padova*. Gorle (Bergamo), chiesa della Natività di Maria.

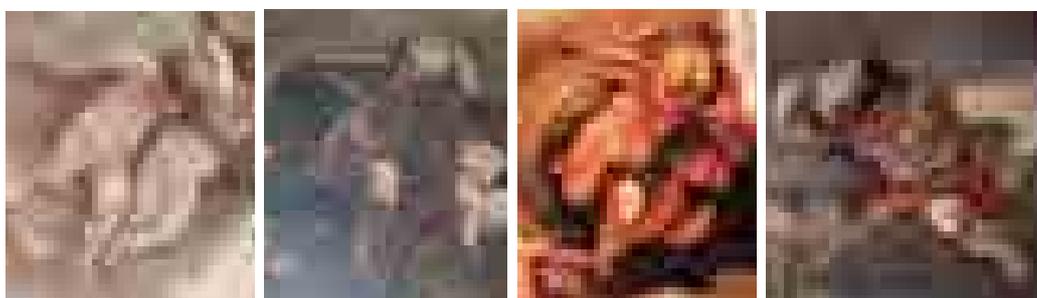
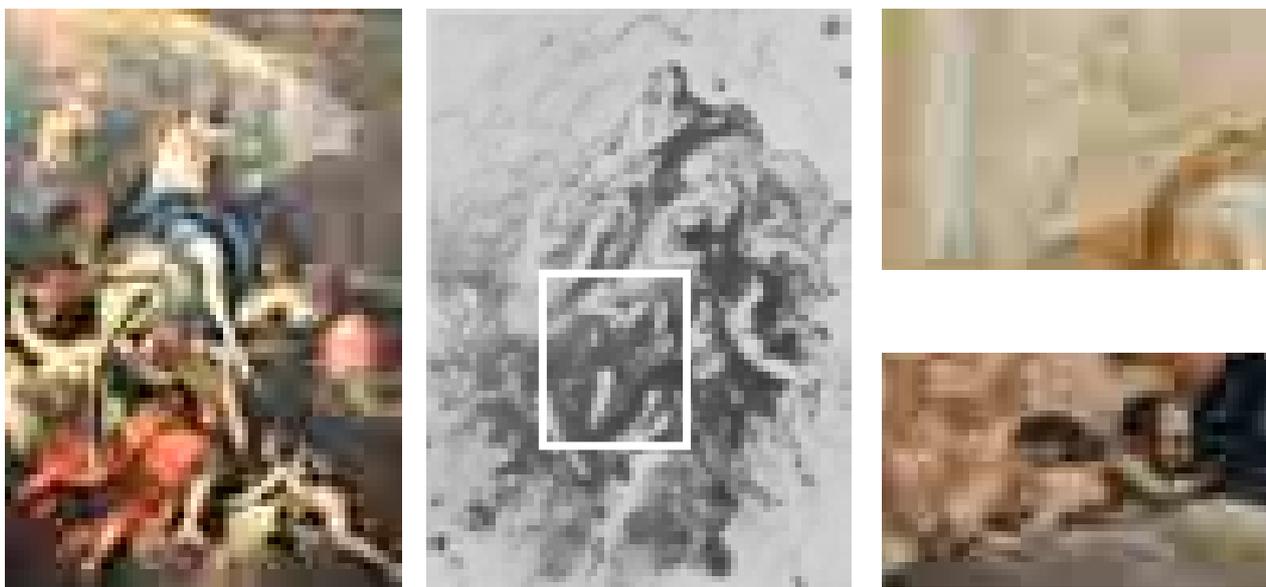
228. Francesco Polazzo, *La Vergine, il Bambino e santi Giuseppe, Bonaventura, Rocco e un francescano*. Boltiere (Bergamo), chiesa di San Giorgio.

Capitolo II



229. Sebastiano Ricci, *Assunzione della Vergine*. Clusone (Bergamo), basilica di S. Maria Assunta.
230. Sebastiano Ricci, *Assunzione della Vergine*, bozzetto. Springfield (Mass.), Museum of Fine Arts.
231. Bottega di Sebastiano Ricci, *Assunzione della Vergine*. Parigi, Musée du Louvre.
232. Francesco Polazzo, *Assunzione della Vergine*. Albino (Bergamo), chiesa di Sant'Anna.

Capitolo II



233. Sebastiano Ricci, *Assunzione della Vergine* (part.). Clusone (Bergamo), basilica di S. Maria Assunta.
234. Francesco Polazzo, *Assunzione della Vergine* (part.). Albino (Bergamo), chiesa di Sant'Anna.
235. Luca Giordano, *Presentazione di Maria al tempio* (part.). Venezia, S. Maria della Salute.
236. Sebastiano Ricci, *Assunzione della Maddalena*. Napoli, Museo di Capodimonte.
237. Sebastiano Ricci, *Assunzione della Maddalena* (disegno). Venezia, Gallerie dell'Accademia.
238. Bottega di Sebastiano Ricci, *Assunzione della Vergine* (disegno) (part.). Parigi, Musée du Louvre.
239. Francesco Polazzo, *Assunzione della Vergine* (part.). Albino (Bergamo), chiesa di Sant'Anna.
240. Sebastiano Ricci, *Assunzione della Vergine* (part.). Clusone (Bergamo), basilica di S. Maria Assunta.
241. Francesco Polazzo, *Assunzione della Vergine* (part.). Albino (Bergamo), chiesa di Sant'Anna.
242. Francesco Polazzo, *Madonna con il Bambino appare a san Luigi Gonzaga* (part.). Abbazia (Bergamo), chiesa parrocchiale.
243. Francesco Polazzo, *La Trinità, la Vergine e i santi Pietro, Paolo e Barnaba* (part.). Bergamo, Cattedrale.

Capitolo II



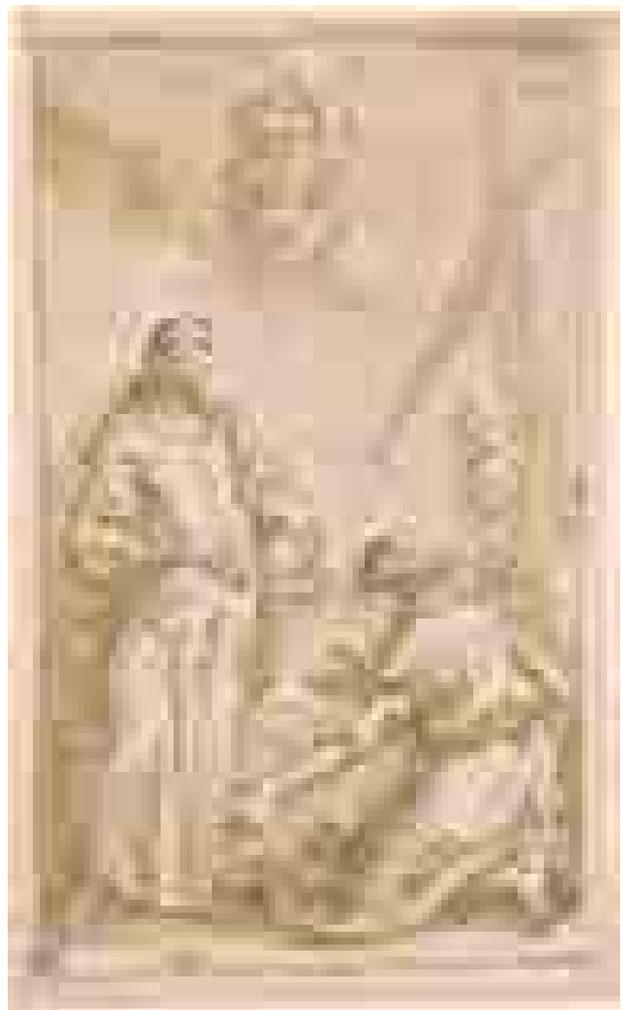
244. Gaspare Diziani, *Lavanda dei piedi*. Venezia, Museo Correr.

245. Sebastiano Ricci, *La continenza di Scipione* (part.). Chicago, Art Institute.

246, 247. Gaspare Diziani, *Lavanda dei piedi* (part.). Venezia, Museo Correr.

248. Sebastiano Ricci, *Ester chiede la punizione di Amman* (intero e part.). Venezia, Gallerie dell'Accademia.

Capitolo II



249. Sebastiano Ricci, *Assunzione della Vergine* (part.). Clusone (Bergamo), basilica di S. Maria Assunta.

250. Gaspare Diziani, *Marie dolenti e san Giovanni*. Belluno, Museo civico.

251. Sebastiano Ricci, *Chiamata di Pietro*, affresco strappato. Belluno, Seminario Gregoriano.

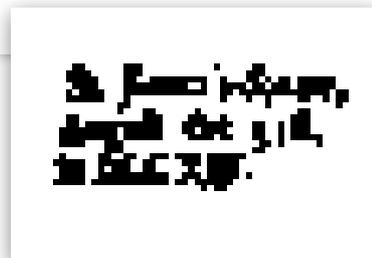
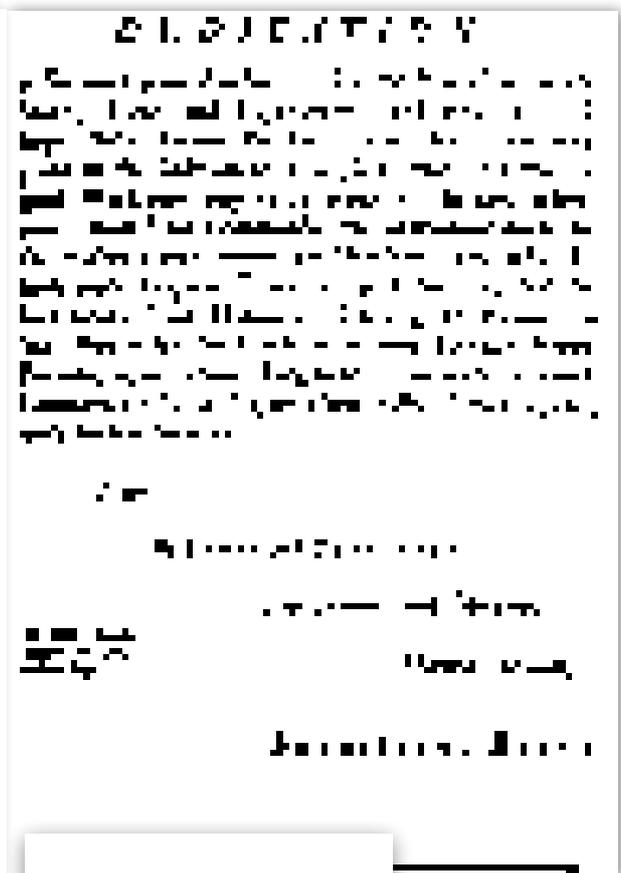
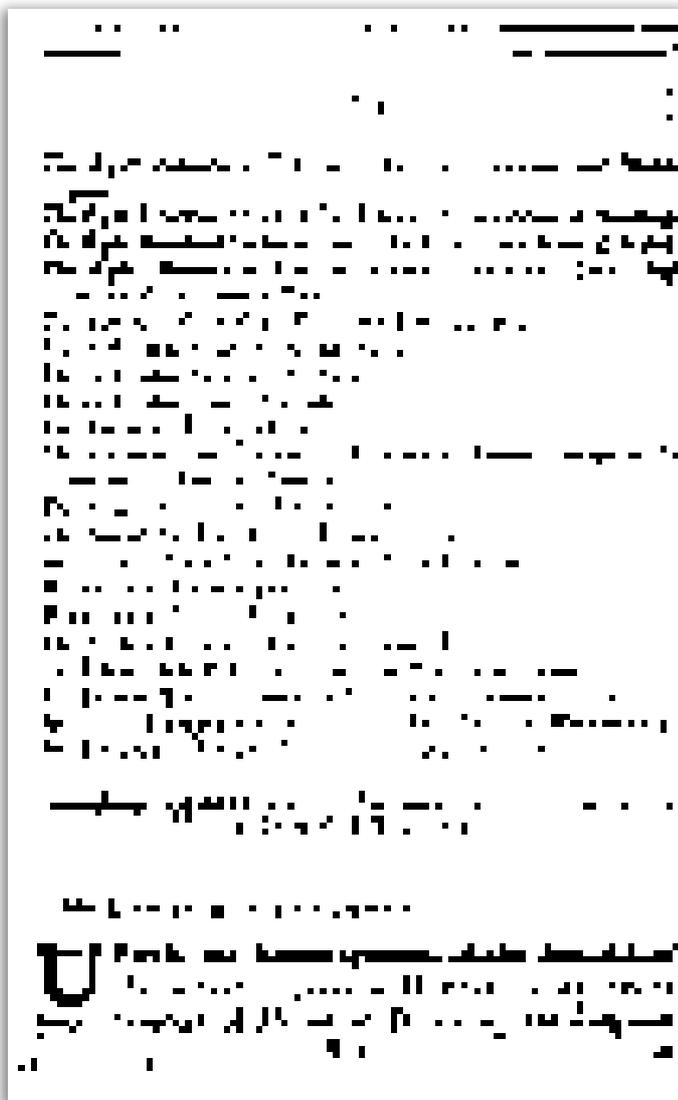
252. Gaspare Diziani, *Chiamata di Pietro*. New York, P. Morgan Library.

Capitolo II



253. Sebastiano Ricci, *Allegoria dell'Incoronazione di Carlo VI (?)*. Londra, British Museum.
254. Sebastiano Ricci, *Trionfo di Galatea* (part.). Londra, Royal Academy of Arts (già Burlington House).
255. Sebastiano Ricci, *L'incontro di Bacco e Arianna* (part.). Londra, Royal Academy of Arts (già Burlington House).
256. Sebastiano Ricci, *Allegoria dell'Incoronazione di Carlo VI (?)* (part.). Londra, British Museum.
257. Carlo Buzio e Gerolamo Quadrio, *Arco trionfale per lo svolgimento del corteo di Maria Anna d'Austria in Milano* (1649). Milano, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli.

Capitolo II

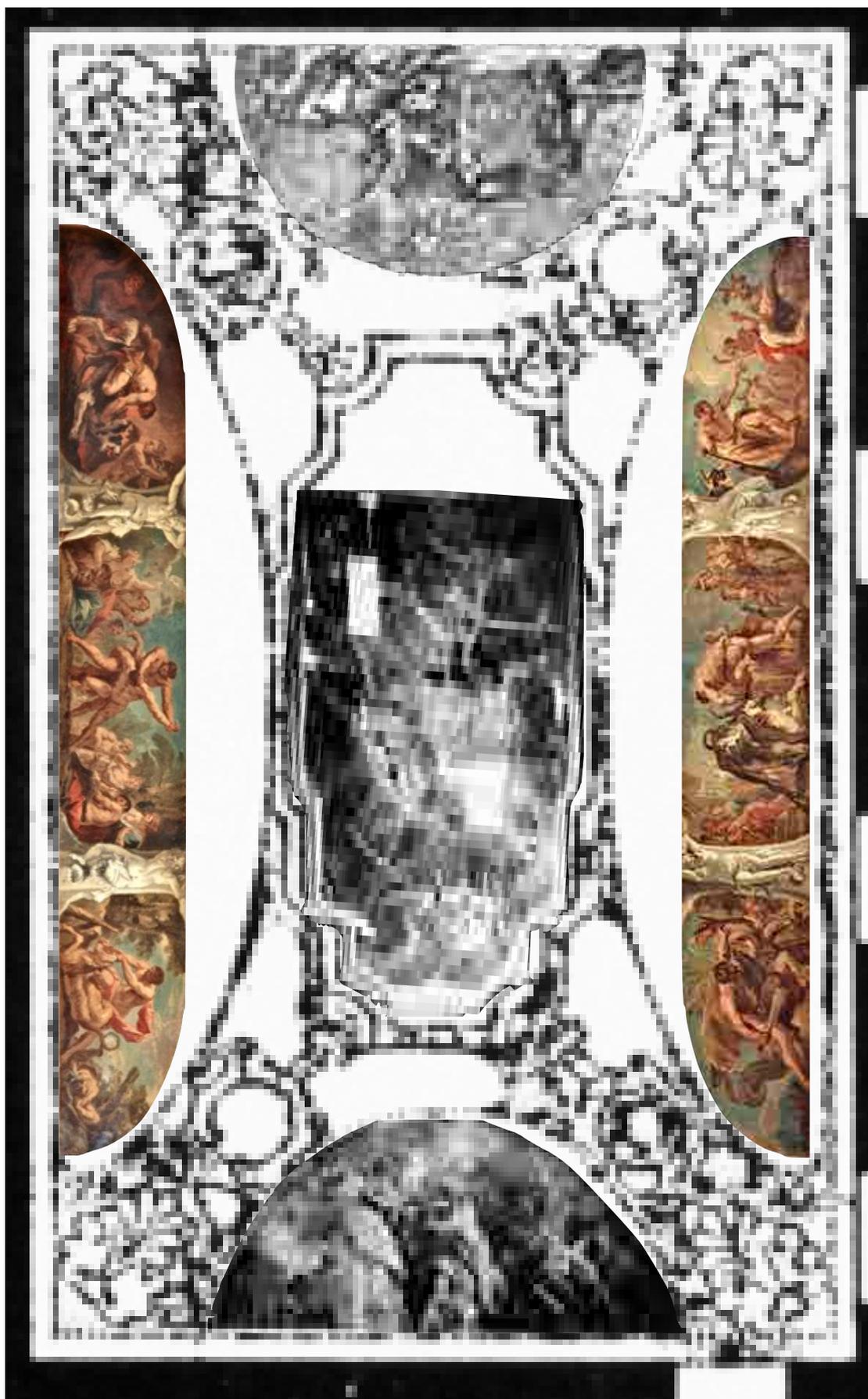


258. Sebastiano Ricci, *L'incontro di Bacco e Arianna*. Londra, Royal Academy of Arts (già Burlington House).

259. Doroteo Alimari, *New Method to Discover the Longitude*, Londra, Roberts 1714. Pagine della dedica di Sebastiano Ricci e dettaglio.

Capitolo II

La "Great Room" di Portland House: proposta di ricostruzione



260. Sebastiano Ricci, *Storie di Ercole*. Londra, Portland House (già).

Al centro: *Apoteosi di Ercole*. A sud: *Ercole al bivio*. A ovest: *Ercole e cerbero*, *Ercole e Acheloo alla presenza di Dejanira*, *Ercole e il leone nemeo*. A nord: *Ercole, Nesso e Dejanira*. A est: *Ercole e Caco*, *Ercole e Acheloo sotto forma di toro*, *Ercole e l'idra*.

Capitolo II

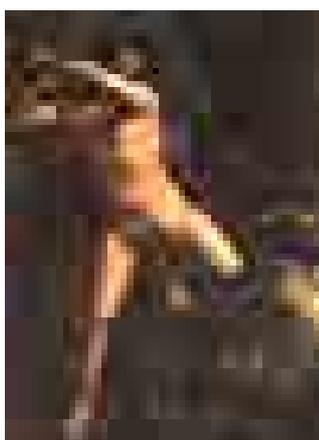
La "Great Room" di Portland House - soffitto e lato SUD



261. Sebastiano Ricci, *Apoteosi di Ercole*. Londra, Portland House (già).
262, 263. Sebastiano Ricci, *Apoteosi di Ercole* (partt.). Firenze, Palazzo Marucelli.
264. Sebastiano Ricci, *Ercole al bivio*. Belluno, Musei civici di Palazzo Fulcis.
265. Sebastiano Ricci, *Ercole al bivio*. Londra, Portland House (già).
266. Sebastiano Ricci, *Ercole al bivio* (partt.). Firenze, Palazzo Marucelli.

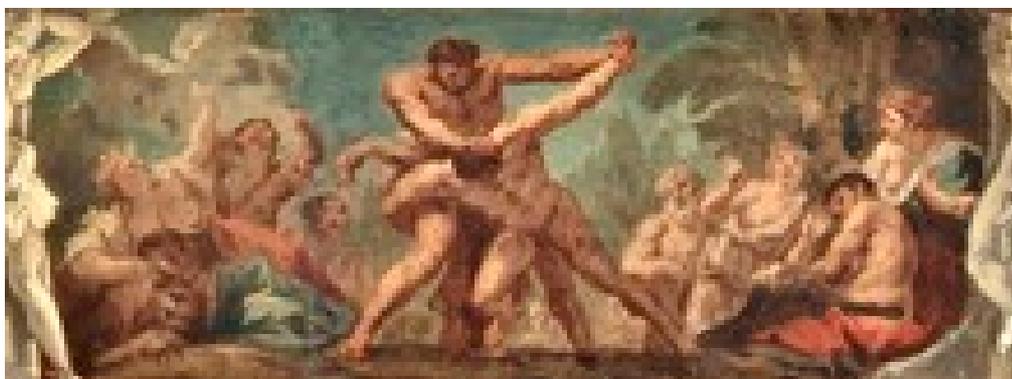
Capitolo II

La "Great Room" di Portland House - lato NORD



267. Sebastiano Ricci, *Ercole, Nesso e Dejanira*. Oxford, Christ Church College.
268. Guido Reni, *Ercole e l'Idra*. Parigi, Musée du Louvre.
269. Luca Giordano, *Ercole, Nesso e Dejanira*. Bucarest, Galleria Nazionale d'Arte.
270. Sebastiano Ricci, *Ercole, Nesso e Dejanira*. Stati Uniti, collezione privata (già coll. Pagani).
271. Sebastiano Ricci, *Ercole, Nesso e Dejanira*. San Pietroburgo, Ermitage.
272. Sebastiano Ricci, *Ercole, Nesso e Dejanira*. Houston, Museum of Fine Arts.
273. Sebastiano Ricci, *Ercole, Nesso e Dejanira* (part.). Firenze, Palazzo Marucelli.

Capitolo II
La "Great Room" di Portland House - lato OVEST



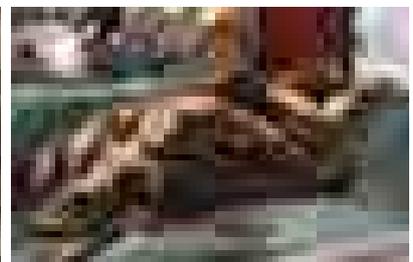
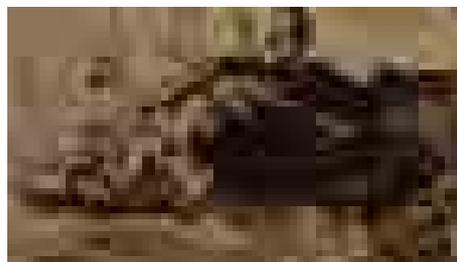
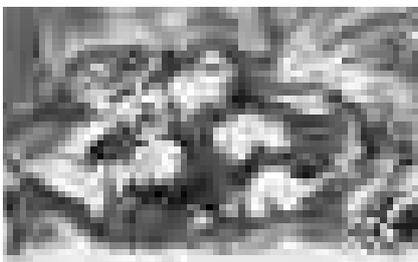
274. Sebastiano Ricci, *Storie di Ercole*. Port Sunlight, Lady Lever Art Gallery.
275. Sebastiano Ricci, *Ercole e Cerbero*. Port Sunlight, Lady Lever Art Gallery.
276. Sebastiano Ricci, *Ercole e Acheloo*. Port Sunlight, Lady Lever Art Gallery.
277. Sebastiano Ricci, *Ercole e Acheloo*. Oxford, Christ Church College
278. Guido Reni, *Ercole e Acheloo*. Parigi, Musée du Louvre.

Capitolo II

La “Great Room” di Portland House - lato OVEST



279. Sebastiano Ricci, *Ercole e il leone nemeo*. Port Sunlight, Lady Lever Art Gallery.
 280, 281. Sebastiano Ricci, *Ercole e il leone nemeo* (intero e part.). Oxford, Christ Church College.
 282. Sebastiano Ricci, *Cavaliere disarcionato* (part.). Venezia, Gallerie dell'Accademia.
 283. Sebastiano Ricci, *Ercole e Caco* (part.). Firenze, Palazzo Marucelli.



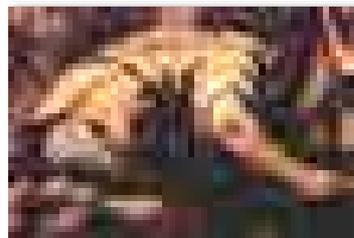
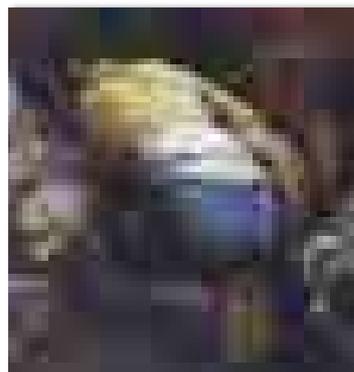
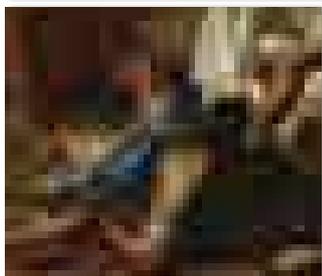
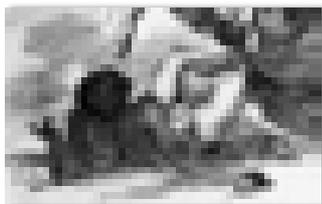
284. Sebastiano Ricci, *Ercole e il leone nemeo* (part.). Port Sunlight, Lady Lever Art Gallery.
 285. Sebastiano Ricci, *Ercole e il leone nemeo* (part.). Fotografia del soffitto di Portland House.
 286. Sebastiano Ricci, *Aurora e Titone* (part.). Hampton Court, Royal Collection.
 287. Sebastiano Ricci, *Ercole, Nesso e Dejanira* (part.). Roma, Palazzo Colonna.
 288. Sebastiano Ricci, *Ercole, Nesso e Dejanira* (part.). Roma, Palazzo Taverna.

Capitolo II
La "Great Room" di Portland House - lato EST



289. Sebastiano Ricci, *Storie di Ercole*. Port Sunlight, Lady Lever Art Gallery.
290. Sebastiano Ricci, *Ercole e l'Idra*. Port Sunlight, Lady Lever Art Gallery.
291. Sebastiano Ricci, *Ercole e l'Idra*. Oxford, Christ Church College.
292. Sebastiano Ricci, *Scena di battaglia*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.
293. Gianantonio Pellegrini, *Ercole e l'Idra*. Mercato antiquario.

Capitolo II



294. Sebastiano Ricci, *Scena di battaglia* (part.). Venezia, Gallerie dell'Accademia.

295. Sebastiano Ricci, *Perseo sconfigge Fineo con la testa di Medusa* (part.). Los Angeles, J. Paul Getty Museum.

296. Sebastiano Ricci, *Il trionfo dell'Età dell'Oro* (part.). Firenze, Palazzo Marucelli.

297. Sebastiano Ricci, *Allegoria dell'Incoronazione di Carlo VI* (?) (part.). Londra, British Museum.

298. Sebastiano Ricci, *Resurrezione di Cristo*, bozzetto (part.). Londra, Dulwich Picture Gallery.

299. Sebastiano Ricci, *Teodolinda fonda la Basilica di Monza* (part.). Monza, Duomo.

300. Sebastiano Ricci, *Taumante punisce un satiro* (part.). Brughiero, coll. privata (già).

301. Sebastiano Ricci, *Trionfo di Venere Andromede* (part.). Los Angeles, J. Paul Getty Museum.

302. Sebastiano Ricci, *Trionfo di Galatea* (part.). Londra, Royal Academy of Arts (già Burlington House).

303. Sebastiano Ricci, *Ratto di Europa* (part.). Londra, coll. privata.

304. Sebastiano Ricci, *La giovinezza al bivio* (part.). Firenze, Palazzo Marucelli.

305. Sebastiano Ricci, *Flora* (part.). Windsor, Royal Collection.

306. Sebastiano Ricci, *Trionfo di Galatea* (part.). Londra, Royal Academy of Arts (già Burlington House).

310. Sebastiano Ricci, *Assunta* (part.). Clusone, S. Maria Assunta.

311. Sebastiano Ricci, *Fuga in Egitto* (part.). Chatsworth House.

312. Sebastiano Ricci, *Scena di sacrificio* (part.). Venezia, Gallerie dell'Accademia.

307. Jacopo Bassano, *Adorazione dei pastori* (part.). Bassano del Grappa, Museo civico.

308. Sebastiano Ricci, *Ascensione di Cristo* (part.). Roma, SS. Apostoli.

309. Sebastiano Ricci, *Giunio Bruto* (part.). Parma, Galleria Nazionale.

CAPITOLO III

LA MATURITÀ DI UN ARTISTA, L'ELASTICITÀ DI UNA BOTTEGA. RICCI E I SUOI COLLABORATORI TRA IL 1716 E IL 1734

III.1. 1716-1729. Una bottega operosa per un nuovo mercato. Giovani e vecchie leve a servizio di Sebastiano Ricci.

Verso il mese di giugno del 1715, sfumata la possibilità di decorare la cupola della cattedrale di St. Paul, Sebastiano Ricci lascia l'Inghilterra con il nipote Marco e Maddalena Vandermeer. Prima di rientrare a Venezia via Milano, il pittore e la moglie compiono una sosta di circa tre mesi a Parigi, sulla quale si è indagato anche di recente con soddisfacenti risultati¹. In precedenza, abbiamo evocato l'ipotesi sempre più plausibile di un passaggio nella capitale francese già durante il viaggio di andata verso Londra, ma è certo in occasione di questo secondo soggiorno che Ricci ha modo di intrattenere nuove e proficue relazioni sociali. Non ci risulta che il pittore abbia licenziato in Francia alcuna opera pittorica, ma il suo soggiorno fu certamente strategico dal punto di vista del *marketing* e delle reti di conoscenze. Gli permise di distinguersi nel circolo dei più sofisticati amatori e collezionisti del tempo, conquistandosi la stima del banchiere e collezionista Pierre Crozat (1665-1740), un'amicizia che faciliterà anche, il 18 maggio 1718, la sua ammissione all'Académie Royale de Peinture et de Sculpture². Ma fu anche l'occasione per conoscere personalmente alcuni artisti di prim'ordine: grazie all'intermediazione di Crozat, di cui fu spesso ospite, Ricci poté frequentare il cenacolo di pittori da lui protetti, primo fra tutti Charles de La Fosse, che abitava nell'*hôtel particulier* del mecenate, ma anche Jean Jouvenet e Antoine Watteau, dal quale il Nostro rimarrà particolarmente affascinato,

¹ Si vedano almeno ROSENBERG 1976; TOUTAIN-QUITTELIER 2011, pp. 75-78, 98-100 e *passim*, e più in generale sugli scambi artistici tra Venezia e Parigi attorno al 1720, ROSENBERG 2003; JOULIE 2018. Non vi sono invece notizie certe su Marco Ricci, che secondo la critica lasciò Londra assieme allo zio, probabilmente senza fare tappa a Parigi ma dirigendosi subito verso Venezia (SCARPA 1991, p. 25). Il passaggio a Milano è documentato da una lettera di Francesco Stiparoli datata 18 settembre 1715, in cui si accenna a una breve sosta dei coniugi Ricci nella città lombarda (SANI 1985, I, pp. 296-297, n° 249).

² Su questo cfr. TOUTAIN-QUITTELIER 2011, pp. 98-100. Per il *morceau de réception* con l'*Allegoria della Francia che protegge la Sapienza e scaccia l'Ignoranza* (Parigi, Louvre), cfr. SCARPA 2006, pp. 268-269, n° 358. Per il disegno preparatorio (Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. SR 18) Aldo Rizzi, in cat. mostra UDINE 1975, p. 93, n° 45 (che lo ritiene propedeutico a una trascrizione incisoria). Un modello pittorico, a nostro avviso autografo di Ricci, del tutto aderente al disegno ma non ancora al dipinto di Parigi, è conservato a Chatsworth ed è stato reso noto da Ugo RUGGERI (1998, pp. 150-151, nota 10).

copiandone alcuni disegni su cui riferiremo più avanti. Inoltre, quale nota a margine che può arricchire il quadro sugli interessi musicali del pittore, aggiungeremo che, al pari di Ricci, Crozat aveva una sincera passione per la musica, e che nella propria dimora in rue de Richelieu organizzava concerti privati, di cui resta memoria anche nel diario di Rosalba Carriera, che sarà ospite del collezionista pochi anni dopo il passaggio di Sebastiano, tra l'aprile 1720 e il marzo 1721³. Tra i musicisti che vi si esibivano si ricorda anche Mademoiselle D'Argenon, cantante molto dotata e nipote di La Fosse, che con lui era alloggiata proprio nel palazzo parigino di Crozat⁴. La donna è ritratta in un celebre foglio *aux trois crayons* di Watteau, generalmente datato attorno al 1720, in cui è affiancata da Giovanni Antonio Guido, detto Antonio, violinista d'origine genovese, e da Antonio Paccini, castrato alla corte di Luigi XV⁵. Possiamo immaginare che Ricci non fosse rimasto insensibile a questi consessi musicali, e in effetti pare che avesse conosciuto personalmente Mlle D'Argenon. Da una lettera di Crozat alla Carriera, risulta infatti che la pittrice aveva inviato al banchiere una miniatura con l'effigie della cantante, tratta da un ritratto schizzato su carta da Sebastiano Ricci⁶. Purtroppo, né il disegno di Ricci né la miniatura della Carriera sono stati rintracciati ma, nell'ambito delle nostre riflessioni sulle molteplici funzioni dei disegni ricceschi, il curioso episodio evoca un caso raro in cui il Nostro avrebbe condiviso un suo foglio mettendolo a disposizione della collega e amica pittrice, perché ne ricavasse una propria opera.

Sicuramente a Venezia nel maggio 1716, Ricci torna per qualche tempo nella casa-bottega di San Geremia, quindi si trasferisce in piazza San Marco, ed è pronto a riprendere la sua attività, godendo di una fama assai rafforzata dai successi inglesi. Gli anni a cavallo tra secondo e terzo decennio del secolo sono caratterizzati dal costante impegno del Nostro sul fronte della pittura, ma anche del teatro. Non va infatti dimenticato che nel dicembre 1718 il pittore fu nominato "procuratore" di Antonio Moretti, detto Mosotto, a quel tempo impresario del teatro sant'Angelo, dove il nipote Marco era scenografo; e che poco dopo, il 24 febbraio 1719, a

³ Cfr. alle date 30 settembre, 22 novembre, 3 dicembre 1720 (JEFFARES 2017, pp. 18-19). È molto vasta la bibliografia su Rosalba a Parigi, per cui si indicano solo alcuni aggiornamenti recenti: BARCHAM 2009; ZAVA BOCCAZZI 2009; TOUTAIN-QUITTELIER 2011, pp. 181-224.

⁴ Anne-Marguerite de La Pierre d'Argenon (c. 1685-1747), cantante, era figlia di Marie de La Fosse (sorella del pittore Charles de La Fosse). Fu adottata dallo zio che la nominò sua erede universale, e viveva con lui in casa di Crozat. JEFFARES 2017, p. 1, nota 3.

⁵ Per il disegno (Parigi, Musée du Louvre, inv. 33355) si veda ROSENBERG – PRAT 1996, II, n° 668. Su Watteau e la musica, cfr. gli utili cat. mostra NEW YORK 2009; cat. mostra BRUXELLES 2013 e in particolare, per una contestualizzazione, il saggio di GLORIEUX 2013 sui concerti privati a Parigi al tempo di Watteau (e del breve passaggio di Ricci).

⁶ Lettera del 22 giugno 1716 da Crozat (Parigi) alla Carriera (Venezia). SANI 1985, I, pp. 311-313, n° 260. In proposito di vedano anche SANI 2007, p. 53; TOUTAIN-QUITTELIER 2011, p. 208, n° II-5.

stagione già avviata, Ricci subentrò definitivamente a Mosotto rimpiazzandolo nel ruolo di «Conduttore, sive Patrono» del teatro di proprietà della famiglia Tron⁷.

Ma attorno a Ricci la situazione è decisamente mutata rispetto a come l'avevamo lasciata prima della partenza per Londra: Gaspare Diziani, che tra il 1709 e il 1711 gli era stato allievo e forse aiuto, si era trasferito a Belluno e quindi a Monaco di Baviera e a Dresda, dove risiedeva tra il 1717 e il 1720⁸. Francesco Polazzo, dal canto suo, nel 1716 si era iscritto al Collegio dei Pittori e aveva avviato una personale e autonoma carriera, orientata sul mercato bergamasco ma anche a contatto con l'*atelier* di Piazzetta, e per il momento ci risulta essere estraneo all'attività ricca⁹. Per quanto riguarda poi il contesto veneziano, la concorrenza in città si faceva sempre più alta. Il ciclo dei *Dodici apostoli* di San Stae, finanziato con lascito testamentario da Andrea Stazio, è esemplare della competizione che correva tra i pittori negli anni '20 del Settecento. Ricci contribuì con il *San Pietro in carcere* (1722), preparato da un brillante schizzo delle Gallerie dell'Accademia, e concepito rielaborando in buona sostanza la composizione già impiegata a Trescore Balneario¹⁰ [figg. 313-315]. Ma vi parteciparono tutti gli artisti più in voga del tempo, dai "classicisti" Lazzarini, Bambini e Balestra, agli "internazionali" Ricci e Pellegrini, fino ai "neo-tenebrosi" Piazzetta e Tiepolo¹¹. Il risultato dell'insieme, estremamente eterogeneo, permette di visualizzare in un solo colpo d'occhio la varietà delle tendenze e delle proposte allora disponibili a Venezia; ma aveva lasciato insoddisfatto Nicolò Bambini, il più anziano dei pittori che vi contribuirono, secondo il quale a San Stae «aveasi giocato a chi peggio lavorava¹²». Una cartina di tornasole, la sentenza del Bambini, sull'insofferenza e lo sconcerto con cui alcuni pittori della "vecchia guardia" guardavano alle dirompenti novità di Piazzetta o Tiepolo. A

⁷ Sulla vicenda, con documenti inediti, si veda STEFANI 2015, pp. 175-182. L'atto notarile del 24 febbraio 1719, da cui è tratta la citazione, è stato scoperto da MORETTI (1978, p. 111).

⁸ Diziani è a Monaco verso il 1717. Gli sono tradizionalmente attribuite quattro sovrapposte con *Le parti del mondo* per la Residenz (ancora in ZUGNI-TAURO 1971, p. 105), che tuttavia la GARAS (1978, pp. 383-385) ha dimostrato essere piuttosto dell'Amigoni. PAVANELLO (1981, pp. 130-131) ha comunque confermato un contributo di Diziani alla decorazione della Residenz, riferendogli altre quattro sovrapposte in cui sono illustrate *Le parti del giorno*. Sempre attorno al 1717, Diziani viene chiamato anche a Dresda alla corte di Augusto II, re di Polonia, per realizzare con Alessandro Mauro decorazioni e scenografie del teatro di corte. Vi rimane verosimilmente fino al 1719-20. Nel 1720 compare infatti negli elenchi della fraglia dei pittori veneziani (NICOLETTI 1890, p. 27). La cronologia di questo soggiorno, condivisa dalla critica, si fonda sulle notizie fornite da TEMANZA 1738 [1963], pp. 12-13. Cfr. le ancor valide considerazioni di PAVANELLO 1981.

⁹ Sono databili proprio alla metà del secondo decennio una serie di tele con scene di interni domestici o di botteghe, realizzate in collaborazione con un anonimo maestro per i brani di natura morta, che nelle figure umane e nel colorismo si rifanno in modo evidente ai modi di Piazzetta, come hanno puntualmente osservato Ugo Ruggeri e Laura DE ROSSI (2004, pp. 160-167).

¹⁰ SCARPA 2006, p. 324, n° 515. Per il disegno: penna e inchiostro bruno, acquerello bruno, su schizzo a pietra nera; 175 x 140 mm; inv. SR 42A. Aldo Rizzi, in cat. mostra UDINE 1975, pp. 130-131, n° 77.

¹¹ Oltre agli artisti già citati, dipinsero per San Stae Angelo Trevisani, Silvestro Manaigo, Giambattista Pittoni, Giambattista Mariotti e Pietro Uberti. Cfr. già ZANETTI 1733, p. 439. La datazione del ciclo è stata precisata da MORETTI 1973 sulla scorta del testamento di Andrea Stazio, del 10 aprile 1722.

¹² DA CANAL 1730-1740 [1810], p. 17.

questo proposito, andrà rilevato che negli anni '20 iniziava a farsi strada in laguna una nuova generazione di artisti, nati sul finire del '600, tra i quali spicca per intelligenza e capacità proprio il giovane Giambattista Tiepolo (1696-1770), il cui nome compare già nel 1717 nel rolo del Collegio dei pittori veneziani. Allievo di Gregorio Lazzarini, ben presto egli si distingue sulla piazza veneziana non solo per il *San Bartolomeo* di San Stae e le tele dell'Ospedaletto, ma anche per la brillante inventiva e l'abilità nel farsi interprete, nei primi cicli decorativi su tela e ad affresco, dei gusti ed esigenze dell'ultimo patriziato veneto¹³.

Così, allo stesso modo di Tiziano Vecellio, che nel far fronte all'emergere dei più giovani Jacopo Tintoretto e Paolo Veronese aveva saputo reinventare il suo linguaggio ritagliandosi una precisa fetta di mercato, a Venezia e in Europa¹⁴, anche Sebastiano Ricci, ormai sessantenne, deve ora fare i conti non solo con i colleghi della propria generazione, ma anche con le nuove forze dell'arte veneziana, da Pittoni a Tiepolo, da Crosato a Bortoloni, e riorganizzare strategicamente la propria produzione e le proprie reti di committenza, circondandosi di validi aiuti. Osservando in quest'ottica il catalogo pittorico maturo del Nostro, allo stato delle conoscenze attuali, appare sintomatico il fatto, sinora mai abbastanza sottolineato, che non vi compaia più alcun dipinto programmaticamente celebrativo, affresco o tela che sia, destinato a decorare i palazzi del patriziato locale¹⁵. A Venezia, tra il 1716 e l'anno della morte nel 1734, l'"internazionale" Ricci concentra infatti la sua attenzione verso il mercato dei forestieri residenti in città, dal console Smith al maresciallo von der Schulenburg al marchese romano Pietro Gabrielli¹⁶. Per quest'ultimo, in particolare, dipingerà con la bottega un ciclo impegnativo di undici tele a tema mitologico e veterotestamentario, destinate non già al palazzo veneziano del Gabrielli, bensì a quello romano di via Monte Giordano (1717-1725 c.)¹⁷.

¹³ Già negli anni tra il 1719 e il 1721, poco più che ventenne, Tiepolo dipinge i cicli di affreschi per villa Baglioni a Massanzago (Padova) e le tele di Ca' Zenobio ai Carmini; poco dopo, attorno al 1725, gli affreschi e le tele di palazzo Sandi a Sant'Angelo (cfr. GEMIN – PEDROCCO 1993, pp. 18, 58-60, 226, 236-237, 245, nn° 25, 49-53, 65).

¹⁴ Sulla presunta rivalità tra i tre maestri del Cinquecento veneziano, e i diversi mercati ai quali si rivolgevano, si veda la recente rilettura di DALLA COSTA 2017 (con bibliografia precedente).

¹⁵ Non possiamo considerare celebrativi i dipinti di Ricci posseduti dal nobile Anton Maria Zanetti il Vecchio, intimo amico del Nostro, nella cui collezione figuravano il *Sacrificio a Vesta* e il *Sacrificio a Sileno* (SCARPA 2006, pp. , nn° 95-95), già destinati al principe reggente Filippo d'Orléans, il modello della *Pala di San Giorgio* (BETTAGNO 1976, p. 87; SCARPA 2006, p. 141, n° 2) e pure opere la cui proprietà zanettiana è ricavabile dalle didascalie in incisioni di Pietro Monaco e Francesco Brtolozzi: una *Presentazione di Gesù al Tempio* (SCARPA 2006, pp. 360-361, n° P/72), un *Camillo e Brenno* (SCARPA 2006, pp. 141, 178, nn° 1, 91), un *Ester e Assuero* (SCARPA 2006, p. 221, n° 223). Sui dipinti di Sebastiano Ricci nella raccolta Zanetti si veda l'ancora imprescindibile BETTAGNO 1976. Per la collezione Zanetti, rimandiamo al recente cat. mostra VENEZIA 2018, con ricca bibliografia.

¹⁶ Sono temi su cui torneremo, ma di seguito indichiamo alcune indicazioni bibliografiche essenziali. Sui dipinti di Ricci nella collezione Smith: GIRARDI 1749; BLUNT 1946; VIVIAN 1971, pp. 25-29, 174-176; HASKELL 1980, pp. 302-303; KNOX 1994. Per i Ricci nella collezione di Schulenburg: BINION 1990, pp. 83-93; MORETTI 2012, pp. 97-102.

¹⁷ SCARPA 2006, pp. 291-294, nn° 415-425.

Inoltre, Ricci mantiene vivo a Venezia il canale della produzione sacra, licenziando tele quali la pala dell'*Angelo Custode* per la chiesa omonima (1720) o l'*Immacolata Concezione* di San Vidal (1722-1723). E lavora nuovamente per le più alte magistrature cittadine: tra il 1721 e il '22 restaura una tela nella sala del Maggior Consiglio e quattro monocromi a fresco nella saletta dell'Anticollegio, entrambi attribuiti a Paolo Veronese¹⁸; nel 1724, con Santo Piatti e Angelo Trevisani, il nostro Ricci, che era allora Sindaco del Collegio dei pittori, stila per il Senato un inventario delle opere pubbliche con una relazione sul loro stato di conservazione¹⁹; e infine nel gennaio 1727 i Procuratori di san Marco lo incaricano di fornire «tre quadri a modello del mosaico» con *Il corpo di san Marco venerato dai Magistrati*, pagati il 29 marzo²⁰.

Ma soprattutto, lui, così «avvezzo a trattare di continuo co' Sovrani [che] non gli pareva di potere far bene, se non che nelle regie corti²¹», a partire dagli anni '20 stringe proficui e duraturi rapporti con i Savoia, inaugurati nel 1724 con le due sovrapporte raffiguranti il *Ripudio di Agar* e *Salomone adora gli idoli*, destinate al Gabinetto Grande dell'appartamento della Real Principessa nel Palazzo Reale di Torino²². Sempre nello stesso decennio, Ricci dipingerà per Vittorio Amedeo II, talvolta con l'aiuto della bottega, altre otto tele per il Gabinetto Giallo del Castello di Rivoli: il *pendant* con *Susanna davanti a Daniele* e *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia*, consegnato il 20 luglio 1726, e i sei dipinti ora a Palazzo Reale con *Storie dell'Antico Testamento*, pagati in *tranche* tra il maggio e l'agosto del 1727 ad eccezione del *David e Nathan*, per cui è registrato un versamento nel giugno 1728²³. Ma il Savoia gli commissionerà anche quattro tele per la Basilica di Superga, tra le quali ricordiamo le pale d'altare con *San Luigi di Francia che mostra la corona di spine* e il *Martirio di San Maurizio e della legione tebana* (1729)²⁴.

Sono, quelle citate, soltanto alcune tra le principali commissioni affrontate da Ricci tra il 1716 e il 1729 circa, un periodo costellato anche da tutta una serie di opere dal contesto

¹⁸ Per il restauro della tela di scuola del Veronese con *Andrea Contarini reduce da Chioggia* Ricci rifiuta il compenso pattuito, e i Provveditori al Sal lo ricompensano il 1° agosto 1721 con un bacile d'argento del valore di 184 ducati, con apposta l'iscrizione «*Sebastiano Riccio Pictori ob insignem Pauli Caliarrii in Comitiorum aede Tabulam instauratam Liberalitas Publica IV virum Salis D. Anno S. MDCCXXI*» (MORETTI 1978, p. 113). Si tratta forse del «bacil grande grande d'Argento lisso» citato nell'inventario *post-mortem* del pittore (cfr. APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. 3, c. 9v.). Per i monocromi di Veronese, l'incarico del restauro è del marzo 1721, e il pagamento ad alcuni artigiani (tra cui non figura però il Ricci) del 20 giugno 1722 (MORETTI 1978, p. 114). Su Ricci restauratore, si rivedano le osservazioni in cap. I.5.1, p. 91, nota 225.

¹⁹ Venezia, Biblioteca del Museo Correr, cod. Cicogna 1952 ex 912. OLIVATO 1976, pp. 20-21.

²⁰ MORETTI 1978, p. 115 (per l'iter della commissione e i relativi documenti); SCARPA 2006, pp. 334-336, n° 541.

²¹ PASCOLI 1730-1736, II, p. 381.

²² SCARPA 2006, pp. 310-311, nn° 475-476. Vittorio Amedeo II di Savoia paga le due tele il 17 agosto 1724, versando a Ricci la somma di 1039 lire e 4 soldi. DERSCHAU 1922, p. 97.

²³ SCARPA 2006, pp. 311-313, nn° 478-485.

²⁴ Il compenso a Ricci fu registrato nel 1729 senza specifica del mese. SCARPA 2006, pp. 308-309, nn° 470-471. Gli altri due dipinti, con *Giuseppe venduto dai fratelli* e *Giuseppe riconosciuto dai fratelli*, si trovano nella Cappella del Voto, ma non ne è documentato il pagamento. SCARPA 2006, p. 309, nn° 472-473.

sconosciuto e che solo per via stilistica si riferiscono a questo tempo. Periodo nel quale il pittore si impegna nuovamente anche nell'attività di impresario teatrale, questa volta avventurandosi in un'iniziativa condivisa con la cantante e amica Faustina Bordoni per la conduzione del teatro San Cassiano nella stagione 1728-1729. Come noto, l'impresa si concluderà in modo fallimentare, scalzata dalla concorrenza del teatro di San Giovanni Crisostomo, dove spopolava l'acclamato castrato Farinelli²⁵. Ne dà chiara illustrazione la celebre caricatura di Marco Ricci in cui lo zio è ritratto «pensoroso; perché non faceva assai Bollettini in S. Cassiano²⁶», come ebbe ad annotare Anton Maria Zanetti, che conservava il disegno nel suo album [fig. 316].

Secondo le nostre ricostruzioni pare che, per alleggerire il carico di lavoro, tenere alto il regime produttivo e imporre sul mercato il proprio marchio, sin dal suo rientro da Londra Sebastiano avesse reclutato degli aiuti “collaudati”, e iniziato anche a formare delle nuove leve. Infatti, nel momento tra il 1716 e il 1720 arrivano in bottega con diversi ruoli i due lavoranti Francesco Paglia e Giacomo Zanetti, il giovane Francesco Fontebasso e, da Vienna, il forestiero Daniel Gran. Poi, attorno al 1720 rientra da Dresda anche Gaspere Diziani che, pur non collaborando quotidianamente all'attività di bottega, risente necessariamente dell'insegnamento riccesco, tanto nella pittura quanto nella grafica. Ma attorno a Ricci gravitano altresì figure di minor calibro come Felice Petricini, Thomas Nerringer e Giovanni Colombini, di cui pure daremo conto. D'altra parte, negli anni centrali del terzo decennio anche Francesco Polazzo sembra riallacciare i suoi rapporti con Sebastiano, consolidandoli definitivamente nella fase estrema della bottega quando, come vedremo, assieme a Fontebasso assiste giorno per giorno il maestro nelle sue ultime fatiche.

Ora, questo elenco di nomi è probabilmente incompleto, e comunque decisamente ristretto rispetto alle vere e proprie “orde” di aiuti che gravitavano attorno alle officine di alcuni colleghi di Sebastiano, come Carlo Cignani, Carlo Maratti o Francesco Solimena²⁷. Ma genera immediatamente alcuni interrogativi, tanto semplici quanto critici e determinanti: cosa facevano concretamente questi artisti nella bottega di Sebastiano Ricci? Sino a che livello erano coinvolti nella produzione? Di quali mansioni si occupavano?

²⁵ L'iniziativa di conduttore del San Cassiano, avviatasi subentrando al coreografo Gaetano Grossatesta, è stata accuratamente ricostruita da STEFANI 2015, pp. 193-213.

²⁶ La caricatura è stata di recente attribuita a Marco Ricci e non più ad Anton Maria Zanetti il Vecchio, come si è sempre ritenuto. Cfr. LUCCHESI 2015, pp. 300-301, n° 51.III.

²⁷ Marcello Oretti elenca i nomi di oltre sessanta allievi di Cignani, i «giovani del Signor Carlo», come li definiva il Malvasia; cfr. BUSCAROLI FABBRI 1991^A, pp. 81-89; e per un profilo biografico sugli allievi forlivesi cat. mostra FORLÌ 2008. Sulla bottega di Carlo Maratta è in corso una ricerca per tesi di dottorato a cura di Dario Beccarini dell'Università La Sapienza di Roma; nel frattempo, per un inquadramento generale sul numero di aiuti, cfr. almeno ROTILI 2014. Infine, a proposito di Solimena, per il quale De Dominicis elenca circa quaranta allievi-aiutanti, si veda il recente contributo di Cristina Romalli, in SPINOSA 2018, II, pp. 75-82.

Visto il pressoché totale silenzio dei documenti e delle fonti in merito al possibile coinvolgimento di aiuti nelle numerose commissioni del terzo e quarto decennio, dobbiamo affidarci ad altri strumenti per tentare di rispondere a queste domande. Anzitutto, come abbiamo già fatto per Diziani e Polazzo, è bene tornare ai contesti, e verificare i termini e le motivazioni dell'ingresso in bottega degli artisti citati, precisando laddove possibile a che età vi arrivarono, con quale eventuale formazione pregressa, e per quanto tempo vi rimasero. Ce ne occuperemo soprattutto in questo capitolo, mantenendo quale *fil rouge* il percorso biografico di Sebastiano Ricci, e intrecciando le loro vicende allo scheletro della carriera professionale del Bellunese. Le nostre osservazioni costituiranno la necessaria premessa contestuale per il capitolo conclusivo, in cui compiremo il passo successivo, tornando a guardare più concretamente ai dipinti e ai disegni di Ricci e cerchia, selezionando alcuni casi di studio esemplari. Questo, non con l'obiettivo di compiere l'ennesima cernita filologica tra prodotti "autografi" e prodotti "di bottega", né tantomeno per rivalutare il ruolo di un collaboratore anziché dell'altro, quanto piuttosto per mettere in luce le tendenze generali che animavano l'officina, i principi regolatori distintivi del *modus operandi* di Ricci nel rapporto con gli aiuti che aveva a disposizione.

III.2. Incursioni bresciane: Antonio Paglia, Giacomo Zanetti e la questione dei lavoranti saltuari.

Fonti estranee alle vicende ricchesche ricordano di due artisti che, nel corso della loro carriera, ebbero l'occasione di frequentare la bottega del Bellunese. Si tratta di due nomi che, a quanto ci risulti, non sono mai entrati nel *discours* critico sul Ricci. Il primo di questi è Antonio Paglia²⁸ (1680/1685 c.-1747), pittore bresciano di modesta fama, figlio del più acclamato Francesco²⁹ (1636-1714), che «duopo la morte del Padre si portò a Venezia alla scola di Bastian Ricci, e si faceva conto de suoi avvertimenti li piaceva al somo la sua maniera, che quando ritornò in Brescia portò seco alcuni Modelli del d.o Ricci per aver sempre soto alli ochi il suo carattere³⁰». La notizia del Carboni è ripresa testualmente anche nell'edizione postuma fiorentina

²⁸ Elenchiamo di seguito i contributi critici su Antonio Paglia, indispensabili per una ricostruzione del *corpus* pittorico dell'artista: PASSAMANI 1964, p. 632; STRADIOTTI 1981^A; LODA 1995 (con un elenco delle opere e altri riferimenti bibliografici); LODA 1996; LODA 1998 (con ulteriore aggiornamento bibliografico); FUSARI 2010; ANELLI 2013; L'OCCASO 2014. Ancora imprecisata è la data di nascita del pittore, che oscilla tra il 1680 e il 1685 (si vedano in proposito le argomentazioni di STRADIOTTI 1981^A, p. 161).

²⁹ Su Francesco Paglia, che fu allievo del Guercino a Bologna, poi pittore prolifico in area bresciana, con qualche incursione a Venezia, e autore del manoscritto *Il Giardino della Pittura* (Brescia, Biblioteca Queriniana), si vedano tra gli altri: BOSELLI 1967; STRADIOTTI 1981^B; FISOGNI 2007; PIAZZA 2009.

³⁰ CARBONI 1776 [1962], p. 14.

dell'*Abecedario* dell'Orlandi, in cui sul rientro a Brescia dell'artista si aggiunge: «Da Santi Calegari scultore, imparò a modellare le figure in creta, che vestiva con panni di lino, e formava l'istoria in tera, che doveva dipingere. Copiandole egli col lume, formava le sue opere con gran piazza di chiaroscuro³¹». Prima di discutere questi dati, presentiamo anche il secondo protagonista della vicenda, il cui profilo biografico s'intreccia a più riprese a quello del Paglia. Si tratta del pittore e mercante Giacomo Zanetti (1683-1754)³², originario di Ghedi (Brescia) e formatosi anch'esso nella bottega di Francesco Paglia, a braccetto con il coetaneo Antonio. Di lui il Carboni ricorda che «ebbe li primi pincipij da Franc.o Paglia bresciano di poi se ne andò a Venezia soto la direzione di Bastian Rizzi e la aprese un poco della sua maniera di dipingere³³». Una stringata voce biografica gli è dedicata anche dal Nicoli Cristiani³⁴, mentre è totalmente ignorato nelle varie edizioni dell'Orlandi e del Lanzi; anche il Gambarà, rifacendosi alle notizie precedenti, annota *en passant* tra le sue *Memorie*: «Giacomo Zanetti da Ghedi, scolaro di Sebastiano Rizzi, dipinse nel secolo scorso al Carmine, in s. Giuseppe, a s. Zeno, benché senza celebrità di nome³⁵», presagendo lo sfortunato destino di oblio toccato al pittore, la cui carriera è stata messa a fuoco solo recentemente³⁶.

Prestando fiducia alle fonti, dovremo verosimilmente immaginare che Antonio Paglia e Giacomo Zanetti abbiano ricevuto la stessa formazione, all'ombra di Francesco Paglia, e che, sopraggiunta la morte di questi, si siano mossi per qualche tempo a Venezia frequentando la bottega del Ricci³⁷. Sulla cronologia del trasferimento non sussiste tuttavia un generale accordo critico. Se per Renata Stradiotti il soggiorno veneziano di Paglia deve collocarsi attorno agli anni '20, dato che nelle prime opere bresciane del terzo decennio, databili a suo avviso non prima del 1725-26, si avverte un deciso schiarimento della tavolozza, per Angelo Loda va piuttosto anticipato verso la seconda metà del secondo decennio³⁸. A proposito di Zanetti, invece, Enrico Maria Guzzo ha reso note le tavole della cantoria di S. Teresa degli Scalzi a Verona, dimostrando convincentemente che la loro esecuzione deve collocarsi entro il 1719, probabilmente in

³¹ ORLANDI 1788, p. 1361. Gli stessi riferimenti a Ricci e Calegari, ormai codificati, tornano anche nelle *Notizie* di NICOLI CRISTIANI (1807, p. 174), che precisa anche le circostanze della morte del pittore, avvenuta, pare, per omicidio perpetrato da un suo domestico.

³² L'artista godeva anche di una concessione per la vendita di sale e tabacco presso la propria bottega, come apprendiamo dal suo testamento (cfr. BONINI 2000, p. 39).

³³ CARBONI 1776 [1962], p. 25.

³⁴ NICOLI CRISTIANI 1807, p. 195.

³⁵ GAMBARA 1839-1840, IV, p. 33-34.

³⁶ Si rimanda in particolare agli interventi di PASSAMANI 1981; GUZZO 1985; BONINI 1986 (cui spetta anche il merito di aver finalmente precisato le date di nascita e morte del pittore, con evidenze documentarie); e BONINI 2000.

³⁷ È Enrico Maria GUZZO (1985, p. 18) a ipotizzare per primo che Zanetti abbia compiuto il viaggio a Venezia in compagnia del Paglia.

³⁸ STRADIOTTI 1981^A p. 162; LODA 1995, p. 85.

occasione di una sosta durante il viaggio di rientro da Venezia³⁹. Del resto, poco tempo dopo Zanetti è documentato con sicurezza a Ghedi, dove nel 1720 riceve pagamenti per la decorazione del locale Oratorio di S. Lucia⁴⁰. Di parere diverso è Luciano Anelli, che per il passaggio in Laguna di Paglia e Zanetti propone la primavera-estate del 1711, che troviamo francamente troppo precoce, dato che Ricci stava per partire per Londra, e anche contraddittoria rispetto alla letteratura, che vorrebbe i due a Venezia più logicamente dopo il 1714, anno della morte del capobottega Francesco Paglia⁴¹. Da parte nostra, riteniamo che la loro permanenza nella bottega di Sebastiano Ricci si possa precisare ponendo quale utile termine *post quem* il rientro del bellunese dall’Inghilterra nell’autunno-inverno del 1715, e come limite estremo il 1718 della *Condanna di San Giacomo* di Ospitaletto per Paglia⁴², e il 1719 delle tavole veronesi succitate per Zanetti.

Del resto, nel 1716 Antonio aveva almeno trentun anni, se non forse trentasei, e anche Giacomo aveva già superato i trenta. Quale poteva essere lo scopo di un trasferimento di circa un biennio «alla scola di Bastian Ricci», per due artisti già maturi come loro? Certo, è pur vero che sono poche le loro opere autografe databili prima della morte di Francesco Paglia, e che questi doveva gestire la produzione di bottega con un severo controllo, limitando l’autonomia dei collaboratori⁴³, tuttavia sembra a prima vista alquanto anomalo che i due, a trent’anni “suonati”, non avessero esaurito la propria sete di formazione, e sentissero ancora la necessità di *imparare*. Ma non sono affatto un caso isolato nel contesto veneziano. Pochi anni dopo, lo svizzero Johan Balthasar Bullinger, che tra il 1732 e il 1735 frequentava la bottega di Tiepolo, annoterà con stupore nel suo diario che erano presenti nella “scuola” tiepolesca anche due allievi già quarantenni, commentando: «fui sorpreso di scoprire che gente che ne sapeva già tanto andasse ancora a scuola a imparare⁴⁴». D’altra parte, stando all’abate Lanzi lo stesso Ricci continuò a coltivare «indefessamente lo studio nelle accademie, che frequentò ancor adulto⁴⁵». Una notizia che pare trovare conferma anche nella testimonianza di Pietro Novelli, autore della già ricordata biografia di don Antonio Toni. Il prete modenese, cappellano del collegio dei pittori e intimo amico del Nostro, arrivato a Venezia nel 1722, dunque proprio negli anni di cui ci occupiamo, frequentava «l’Accademia del Nudo, ed egregiamente disegnò assieme col Ricci e

³⁹ GUZZO 1985, p. 18.

⁴⁰ BONINI 1986, p. 169, n. 16.

⁴¹ ANELLI 1994, pp. 174-177.

⁴² La tela, firmata e datata 1718, è forse l’opera più “veneziana” del Paglia, e costituisce a nostro avviso un possibile appiglio cronologico per collocare il rientro del pittore nel bresciano (per l’opera cfr. STRADIOTTI 1981^A, p. 161).

⁴³ Si vedano in proposito le considerazioni di STRADIOTTI 1981^A, pp. 16, 161-162.

⁴⁴ *Ich verwunderte mich sehr, dass Leuth, die schon so viel verstubnden, noch in die Schul giunge und lehrntem*. Cit. in AIKEMA 1996, pp. 23-24.

⁴⁵ LANZI 1809, p. 275.

col Pittoni⁴⁶». Su questo punto torneremo più compiutamente nel capitolo IV, dedicandoci all'apprendimento e ai disegni per la didattica. Per il momento, possiamo anticipare che nel *corpus* grafico di Sebastiano non è stata finora individuata alcuna accademia di nudo assimilabile a quelle prodotte negli stessi anni nella cerchia di Piazzetta o del più giovane Tiepolo, sebbene esistano accurati studi anatomici a gessetto nero, di cui vedremo alcuni esempi⁴⁷. È comunque accertato che, nella prima metà del Settecento, le accademie informali organizzate nelle botteghe di alcuni pittori erano frequentate tanto da giovani apprendisti, quanto da pittori adulti e già formati, ma desiderosi di aggiornarsi e mantenersi “allenati”.

Tornando però ai nostri Paglia e Zanetti, è difficile stabilire le circostanze del loro contatto con Ricci che, per quanto sappiamo, non ha mai lavorato nell'area bresciana, dove pure era presente qualche sua opera già in apertura del nuovo secolo, forse nota ai nostri pittori. Sono solo tre le opere ricchesche presenti a Brescia e provincia *ab antiquo*: i due splendidi teleri da soffitto di palazzo Bettoni Cazzago, già Fenaroli, databili al 1702⁴⁸ e l'*Annunciazione* della parrocchiale di Ghedi, già nella sagrestia del Santuario dei Morti della Fossetta nella stessa cittadina, pubblicata con la giusta attribuzione da Angelo Bonini ma esclusa incomprensibilmente dal catalogo monografico di Annalisa Scarpa [fig. 317]⁴⁹. Quest'ultima deve essere ritenuta autografo sicuro di Sebastiano, databile forse verso il 1702-05, e comunque entro il primo decennio del '700. Nulla si sa sulla sua committenza e destinazione originaria, ma pare alquanto fantasiosa e priva di fondamento l'ipotesi avanzata da Bonini, che ne immagina un possibile arrivo a Ghedi proprio grazie a Giacomo Zanetti, che la avrebbe portata con sé direttamente dalla bottega di Sebastiano, forse per omaggiare i genitori di nome Angelo e Annunciata. Lo storico la identifica dubitativamente con una «Beata Vergine Annunziata in paletta» elencata in un inventario dei beni di Giacomo Zanetti⁵⁰. È difficile immaginare che una tela dalla qualità così elevata possa essere considerata, come tende a fare lo storico, alla stregua dei «modelli del detto Ricci» che anche Antonio Paglia aveva raccolto a Venezia. Deve trattarsi invece di una commissione circostanziata, della quale peraltro non resta traccia alcuna. È comunque assai probabile che Zanetti conoscesse il dipinto (e quindi anche la fama di Sebastiano Ricci) proprio perché esposto a Ghedi, suo paese natale. Inoltre, dal testamento

⁴⁶ Pietro Antonio Novelli, *Vita del Reverendo Sacerdote D. Pietro Antonio Toni da Varana* (1790). BSPVe, ms 877.25 ex 788.25, p. 24.

⁴⁷ Nel 1991, Ugo RUGGERI (1991, p. 184, fig. 12) pubblicava un foglio a sanguigna con *Nudo virile barbato*, in collezione privata, riferendolo a un giovane Ricci. Non condividiamo questa attribuzione, che va a nostro avviso spostata verso l'*entourage* di Piazzetta.

⁴⁸ TERRAROLI 2008; rivedi anche cap. I.4, pp. 87-88.

⁴⁹ BONINI 2000.

⁵⁰ BONINI 2000, pp. 37-40.

dell'artista sappiamo che Zanetti era devoto della Confraternita di San Rocco, che aveva sede proprio nel Santuario dei Morti della Fossetta dove un tempo si trovava l'*Annunciazione*⁵¹.

Sia come sia, è possibile che, finalmente liberi dal giogo del loro primo maestro, Paglia e Zanetti si siano spinti a Venezia scegliendo l'*atelier* di uno degli artisti più in vista, da poco rientrato in città con i lauti compensi delle commissioni inglesi, ricercando in una "sciacquatura" lagunare le chiavi di un rinnovamento in senso spigliato e luminoso da importare a tempo debito nella Brescia del primo Settecento. Con un esercizio formalistico, la critica si è in effetti concentrata nel rintracciare nella produzione pittorica dei due lombardi alcuni elementi di – ricchezza – *venezianità* che tuttavia paiono in realtà, «al riscontro con le opere degli anni venti, più una citazione mitica che un dato di fatto⁵²». Ci sembra invece piuttosto chiaro che, una volta tornati in patria, i due si siano attestati su un linguaggio affatto modesto, e articolato su una sintassi piana, adeguata ai loro semplici mezzi espressivi, in cui sono avvertibili al più un generale schiarimento della tavolozza e qualche apertura in quinte architettoniche lontanamente veronesiane nei fondali di alcune composizioni⁵³. Dal punto di vista di Paglia e Zanetti, dunque, sembra che l'esperienza veneziana non avesse impresso una svolta determinante nelle loro rispettive carriere.

Stanti queste premesse, quale poteva essere, dunque, il loro ruolo nella bottega di Sebastiano? Furono coinvolti da vicino nella concreta attività produttiva? Come occupavano il loro tempo? Se pensiamo al biennio 1716-1718, abbiamo poc'anzi ricordato che una delle "spalle" più fidate di Ricci, Francesco Polazzo, era impegnato a costruire la propria carriera autonoma, mentre il più giovane Gaspare Diziani aveva lasciato Venezia per portarsi a Monaco e Dresda. Verso il 1718, Sebastiano e il nipote Marco si erano anche trasferiti temporaneamente a Belluno, per decorare la villa estiva del vescovo Giovanni Francesco Bembo⁵⁴, ma il

⁵¹ BONINI 2000, p. 39.

⁵² Concordiamo in questo senso con LODA (1995, p. 85), che ritiene doveroso «ridimensionare e circostanziare meglio» l'impatto del giovanile soggiorno veneziano del Paglia (e, aggiungiamo, di Zanetti), «così evidenziato dagli storici del passato e considerato fondamentale da tutta la critica moderna, che lo vede come discriminante per la produzione posteriore».

⁵³ Tra le opere in cui la critica ha voluto avvertire precisi elementi veneziani si vedano, ad esempio: per Antonio Paglia, oltre alla succitata tela di Ospitaletto effettivamente "veronesiana", le tavole con i *Santi Martino, Francesco di Paola, Paolo e Domenico* in S. Maria Maggiore a Chiari, a nostro avviso molto lontane dal linguaggio riccesco ma di chiara "influenza" veneziana per la STRADIOTTI (1981^A, p. 162; buone ripr. in FUSARI 2010, pp. 78-81, 84-85); per Giacomo Zanetti l'*Elemosina di sant'Omobono* (Brescia, S. Giuseppe, 1737), in cui PASSAMANI riconosce comunque una ripresa «piuttosto superficiale degli elementi piazzetteschi e ricceschi» (1981, p. 98, n° 29), o il più giovanile *San Vincenzo de' Paoli* di Ghedi (BONINI 1986, pp. 169-171).

⁵⁴ SCARPA 2006, pp. 149-153 nn° 21, 30-33; GALASSO 2010^B. Le decorazioni a olio su marmorino sono andate perdute, fatta eccezione per un frammento con la *Testa della Samaritana*. Ne resta parziale documentazione in un acquerello di Osvaldo Monti e in un disegno di Paolo de' Filippi (ripr. in DERSCHAU 1922, p. 89, fig. 56). Per le cornici dipinte e i paesaggi Sebastiano si servì della collaborazione di Marco Ricci e Pietro Brancalione. Quest'ultimo era anche maggiordomo del vescovo Bembo, e fu allievo di Marco, distinguendosi nella pittura di

capobottega stava anche approntando la prima *tranche* di tele per Pietro Gabrielli, nonché tutta un'altra serie di commissioni più circoscritte, ma comunque dispendiose in termini di tempo e preparazione. In assenza di documentazione archivistica, e men che meno di contratti d'apprendistato, possiamo solo supporre che i due bresciani siano giunti a Venezia per aggiornarsi ma che, essendo già ben capaci di destreggiarsi in pittura, siano stati anche reclutati da Ricci quali "lavoranti" saltuari per alleggerire il lavoro del maestro, preparando le tele, le campiture dei fondali, eseguendo magari alcune parti accessorie, ed eventualmente producendo piccole repliche da destinare a un mercato minuto, o da tenere in bottega come ricordi.

Era questa una pratica consueta nella tradizione delle botteghe a Venezia, sulla quale è opportuno spendere alcune parole. Negli *atelier* veneziani, accanto ai garzoni – generalmente giovanissimi apprendisti in età d'adolescenza – e ai veri e propri collaboratori, spesso figli o parenti stretti del maestro, non era infatti raro che fossero assunti temporaneamente anche degli aiuti già formati, che percepivano un piccolo salario in cambio dei loro servizi in bottega. Almeno fino alla prima metà del Seicento, anche questi lavoranti, come i garzoni, dovevano sottoscrivere un contratto con il capobottega, e tuttavia pare non vi fossero regole precise né sulla durata del periodo di lavoranzia, né sul numero massimo di aiuti che ogni maestro poteva assumere⁵⁵. È quanto succedeva, ad esempio, nelle botteghe di Tiziano Vecellio o Paolo Veronese dove, accanto a pochi collaboratori fidati, erano coinvolti saltuariamente altri ausiliari occasionali, anche oltremontani⁵⁶. Per gli anni a cavallo tra Cinque e Seicento ne abbiamo anche alcuni rari esempi documentati grazie agli Accordi di Garzoni nel fondo *Giustizia Vecchia* dell'Archivio di Stato di Venezia, come il contratto di otto anni che Leandro Bassano stipulava con il giovane Marco Antonio Zamberlano perché questo si impegnasse a «bozar, et reformar al meglio che saperà e potrà» i dipinti del capobottega, in cambio di un compenso concordato di 3 ducati a quadro⁵⁷; o quello del misconosciuto Alvise de' Schozzi, anch'esso pagato dal suo maestro 37 scudi l'anno, secondo un accordo siglato nel 1594⁵⁸.

Più difficile da indagare è invece la questione dei lavoranti "a cottimo" nel Seicento veneziano, secolo in cui, come ha osservato Isabella Cecchini sulla base di accurate indagini archivistiche, i documenti ufficiali dell'Arte dei Dipintori riportano, per i pittori veri e propri,

paesaggio e specialmente nelle marine. Suoi dipinti figuravano anche nella collezione del Maresciallo von Schulenburg (BASSI RATHGEB 1964; BINION 1990, p. 211; SPADOTTO 2014, pp. 93-98).

⁵⁵ Nel primo statuto della Fraglia, del 1301, del una norma prevedeva al massimo un garzone (*discipulus*) e due lavoranti (*magistros ad precium*) per ogni maestro. MONTICOLO 1905, II, p. 386. Tale regola fu però eliminata negli statuti successivi. FAVARO 1975, pp. 25-26, 57, 65-66.

⁵⁶ TAGLIAFERRO – AIKEMA 2009, pp. 85-88, 159-162; DALLA COSTA 2012, pp. 290-291.

⁵⁷ SAPIENZA 2013, pp. 29-30.

⁵⁸ HOCHMANN 2017, pp. 55-56.

soltanto tre casi di collaboratori, tutti relativi alla *tansa* del 1640; è molto probabile, infatti, che gli artisti tenessero in bottega aiuti e lavoratori vari senza registrarne la presenza in via ufficiale, eludendo così al pagamento delle tasse, e in qualche misura affermando anche, indirettamente, la superiorità della loro arte rispetto ai rigidi vincoli normativi delle altre corporazioni di mestieri, dalle quali si svincolarono nel 1682⁵⁹. È nota in questo senso la dichiarazione di Antonio Zanchi, priore del neonato Collegio dei Pittori, il quale attorno al 1690 affermava che «nella pittura non vi sono lavoranti né si accordano garzoni, essendo l'arte libera et li scolari che sono dai maestri vanno et vengono con moto perpetuo, ma sempre senza alcuna stabilità di fondamento⁶⁰».

La situazione sfugge a un preciso inquadramento anche nel primo Settecento, quando i movimenti degli artisti tra le botteghe si fanno ancora più fluidi, mentre scarseggia la relativa documentazione archivistica. Si pensi solo all'*atelier* di Giambattista Tiepolo, che già negli anni '30 raccoglie attorno a sé allievi e collaboratori veneziani e non, ma anche dilettanti e appassionati disposti a pagare il maestro per poter godere dei suoi insegnamenti⁶¹. Anche nella bottega di Ricci, è proprio il caso di dirlo, dal 1715 in poi gli aiuti vanno e vengono continuamente, «senza alcuna stabilità di fondamento», e quello di Zanetti e Paglia ne è un tipico esempio. Esaurito il biennio veneziano, i due rientrano a Brescia e, per quanto ne sappiamo, non avranno più alcun rapporto con Sebastiano. Torneremo però su Antonio Paglia nel capitolo successivo, avanzando qualche considerazione sulla sua produzione grafica, nel quadro della prassi dell'*atelier* di Sebastiano.

III.3. L'allievo d'oltralpe: Daniel Gran e il suo «*zweijährige Reyße nacher Welschland*».

Se, come abbiamo ipotizzato, Antonio Paglia e Giacomo Zanetti entrano nella bottega di Ricci come collaboratori saltuari, un caso diverso è quello del viennese Daniel Gran, che illustra esemplarmente la varietà delle frequentazioni dell'*atelier* ricco e i diversi livelli di integrazione e coinvolgimento dei suoi membri nella *workshop practice*. Il breve episodio veneziano del Gran si inserisce altresì nel più ampio contesto dei movimenti di artisti tra il nord e il sud delle Alpi, che vedono in Venezia un crocevia fondamentale e una tappa imprescindibile nell'itinerario lungo la Penisola, e dà anche la misura del grado di notorietà e internazionalità raggiunto dalla bottega del Bellunese. Certo, non dobbiamo immaginare che nel primo Settecento il percorso

⁵⁹ CECCHINI 2000, pp. 164-167. Sulle vicende relative alla separazione del Collegio dei Pittori, si rimanda anche a quanto riferito nel *Preludio*.

⁶⁰ FAVARO 1975, p. 219.

⁶¹ AIKEMA 1996, pp. 235-236.

dei pittori si articolasse in modo univoco nella direzione nord-sud, in quanto è altrettanto documentata la periodica migrazione dei pittori veneziani, da Segala a Bellucci a Pellegrini, da Bambini a Diziani allo stesso Ricci, verso le piccole e grandi corti della Germania, dei Paesi Bassi, dell'Inghilterra, ma anche dell'Europa centrale nelle attuali Ungheria, Polonia o Repubblica Ceca. Un movimento verso l'estero, quest'ultimo, particolarmente sentito dagli artisti stessi, come si evince dalla famosa supplica del 14 luglio 1713 rivolta ai Provveditori al Sal per la riduzione della *tansa insensibile*, in cui si lamenta «l'instabilità della professione dei pittori, che vanno, vengono et che sono poveri», e che artisti dotati come «il Beluzzi, il Rizzi, il Cassana, il Pelegrini et altri nati in questa Serenissima Dominante [...] hanno dovuto abbandonar la loro patria» per non avervi trovato «l'opere corrispondenti al suo talento⁶²». Un fenomeno che, tuttavia, viene spesso analizzato dalla critica in forma frammentaria, legata perlopiù alle singole monografie, e che meriterebbe una trattazione più organica e unitaria, soprattutto per verificare quali istanze ideologiche ed esigenze concrete alimentassero nella committenza straniera la domanda specifica di pittori, scultori, stuccatori e decoratori veneziani, e indagare sotto quale forma fosse avvenuta la trasmigrazione di modelli tra sud e nord, con i conseguenti meccanismi di adattamento, di integrazione e di eventuale resistenza rispetto alla tradizione figurativa locale⁶³.

Ma non possiamo che rimandare ad altra occasione queste considerazioni e, tornando ai nostri obiettivi, rivolgere piuttosto l'attenzione al perpetuo movimento di giovani artisti austriaci, boemi, ungheresi da nord a sud, lungo un itinerario che contemplava quali tappe obbligate Roma e Bologna, ma anche Napoli e Venezia⁶⁴. Nel capoluogo della Serenissima, nella prima metà del Settecento, molte delle botteghe di pittori "maestri matricolati" potevano contare nel loro organico almeno un apprendista o collaboratore forestiero: il boemo Anton Kern dal Pittoni⁶⁵; il tirolese Franz Anton Leitenstorffer e Johann Justus Preissler con Piazzetta⁶⁶; Johann Joseph Scheubel II di Bamberga dal Balestra⁶⁷; il tirolese Johann Georg

⁶² ASVe, *Milizia da Mar*, b. 550-551, 'Pittori', cit. in BASSI 1941, p. 168; FAVARO 1975, *doc. VII*, pp. 221-225.

⁶³ Significativi per la loro prospettiva ampia sono i contributi in cat. mostra BONN 1989; cat. mostra HANNOVER – DÜSSELDORF 1991; i saggi di GARAS 1972; *id.* 1976; *id.* 1993; le riflessioni in AIKEMA 2012, in particolare sullo stile "internazionale" dei pittori veneziani, che ne permetteva l'apprezzamento in Europa.

⁶⁴ Per considerazioni generali sui viaggi di pittori d'area tedesca a Venezia tra Sei e Settecento, si vedano gli spunti nell'ancor valido GARAS 1984 e in MARINELLI 2004. Il caso più eclatante è di certo quello dei pittori oltremontani che giungevano a Venezia per formarsi nella bottega del bavarese Johann Carl Loth (1632-1698) (PROBST 2016; FUSARI 2017, pp. 59-64)

⁶⁵ ZLATOHLAVEK 2009, *passim*.

⁶⁶ GRABMAYR 1985, p. 167; STURM 1863, p. 375.

⁶⁷ TON 2012, p. 263. Il suo viaggio in Italia fu finanziato dal Principe vescovo ed Elettore di Magonza Lothar Franz von Schönborn, committente e ammiratore di Balestra.

Dominikus Grasmair presso Gregorio Lazzarini⁶⁸; persino nella prima fase dell'*atelier* di Tiepolo, negli anni '30, transitarono in bottega lo stesso Preissler, e poi Johann B. Bullinger, Franz Martin Kuen e altri⁶⁹.

A questo viaggio di formazione sulle più aggiornate tendenze della pittura peninsulare, non si sottrasse nemmeno il giovane pittore viennese Daniel Gran. Nato nel 1694, Gran fu allievo in patria del pittore Johann Georg Werle (Vienna 1668-1727), che lo indirizzò al suo primo facoltoso committente e protettore, il Fürst Adam Franz von Schwarzenberg⁷⁰. Quest'ultimo nel 1719 concesse al giovane pittore uno stipendio per un viaggio di due anni in Italia, la cui cronologia si può in qualche misura precisare sulla base dei pagamenti corrisposti a Gran, annotati nei registri delle spese di casa Schwarzenberg e pubblicati da Ernst Knab. Il 4 marzo 1719 è segnata una prima uscita di 300 fiorini, affinché il ragazzo, a quel tempo venticinquenne, potesse «*in der Mahlereykunst besser perfectioniren*» in Italia; poco più di un anno dopo, il 15 ottobre 1720, è indicato un altro versamento di 300 fiorini per l'artista; il 10 luglio dell'anno successivo, il Fürst stanziava nuovamente la stessa somma «*vor den Maller gran*»⁷¹. A partire da questi documenti, la critica ha collocato il soggiorno italiano di Daniel Gran tra il 1719 e il 1721, immaginando che il pittore sia rientrato a Vienna in un tempo imprecisato, e comunque entro il 1723, anno in cui prende in moglie Anna Maria Barbara Werle, figlia del suo maestro Georg⁷².

Ma qual era la meta del viaggio italiano del Gran? Le carte d'archivio che si sono conservate non lo specificano, e riferiscono solo di uno «*zweijährige Reyße nacher Welschland*», un viaggio di due anni in Italia. Tuttavia, nel manoscritto con biografie di pittori di Peter Maria Cerroni, del 1807, che sembra basato su fonti d'archivio (peraltro non rintracciate), si legge che in Italia Daniel Gran frequentò la «scuola di Sebastiano Ricci a Venezia, e il famoso pittore napoletano Francesco Solimena a Napoli⁷³». Inoltre, la vicenda italiana del viennese si intreccia,

⁶⁸ RINGLER 1964.

⁶⁹ AIKEMA 1996, pp. 235-236 (con relativi riferimenti).

⁷⁰ Adam Franz (1680-1732) era esponente di spicco della dinastia Bavarese degli Schwarzenberg, che nel corso della Guerra dei Trent'anni, sostenendo gli Asburgo ed ergendosi a difensori del cattolicesimo, erano diventati i più grandi proprietari terrieri della Boemia. Nel sud della regione, a Ohrada (oggi Hlubovkà nad Vlatvou, Repubblica Ceca), si trova ancora il Casino di caccia appartenuto al principe, il cui salone fu decorato ad affresco da Werle, primo maestro di Gran, nel 1715 (RIZZI 2007, pp. 24-26). Dal 1722 Adam Franz fu nominato Gran Scudiero dell'Imperatore, con l'incarico di accompagnarlo nelle battute di caccia. Morì fatalmente colpito proprio da Carlo VI durante la caccia (WURZBACH 1877). In centro a Vienna rimane il suo fastoso palazzo barocco, progettato da Fischer von Erlach e decorato anche dal Gran. Sugli Schwarzenberg cfr. GAŽI 2008.

⁷¹ KNAB 1977, pp. 14, 224 (con riferimenti archivistici).

⁷² KNAB 1977, p. 224.

⁷³ «[...] *der Schule des Sebastian Ricci in Venedig und des berühmten neapolitanischen Malers Franz Solimena in Neapel*». Peter Maria Cerroni, *Geschichte der bildenden Künste in Mähren und dem österreichischen Schlesien*, ms, Brünn, Staatsarchiv, p. 75; cit. in KRONBICHLER 2007, p. 45.

sempre stando alle fonti, con quella di Davide Antonio Fossati (Morcote 1708-Venezia 1795). Secondo la biografia scritta da Johann Kaspar Füssli (1779), il pittore e incisore ticinese era giunto giovanissimo a Venezia, verso il 1720, per apprendere la carriera mercantile dal prozio Davide, che li risiedeva; ma ben presto passò nella bottega del pittore prospettico Vincenzo Maria Mariotti, dove avvenne la sua prima vera formazione artistica. Ebbene nella vita di Fossati, Füssli fornisce indirettamente anche alcuni dettagli sul percorso di Daniel Gran: narra infatti che dopo il soggiorno a Napoli, l'austriaco giunse via Roma a Venezia; qui entrò in contatto con Fossati, e lo coinvolse nella decorazione ad affresco di una villa della famiglia Cornaro nell'entroterra veneto (probabilmente villa Cornaro Benvenuti a Este, i cui apparati decorativi sono andati perduti), affidandogli le parti architettoniche⁷⁴. Va comunque precisato che a quel tempo, verso il 1722, Fossati aveva circa quattordici anni. Possiamo dunque immaginare che, nella presunta decorazione di villa Cornaro, non altrimenti documentata, il suo ruolo dovette essere limitato a quello di garzone. D'altra parte, il rapporto Gran/Fossati non si esaurì in quell'occasione, perché nel 1723 l'austriaco portò con sé il ragazzo a Vienna, introducendolo nella bottega di Werle, di cui fu aiuto per qualche tempo⁷⁵. La notizia di Füssli, già pubblicata da Knab, ci è di particolare utilità, poiché confermerebbe la presenza di Gran a Venezia per tutto il 1722, e dunque per un periodo più lungo rispetto a quello suggerito dai pagamenti del Fürst von Schwarzenberg⁷⁶. Per riassumere, è certo che il pittore viennese fu in Italia almeno dal 1719 al 1721, ma probabilmente fino al 1723, e che si recò verosimilmente prima a Napoli dal Solimena⁷⁷, e poi a Venezia nella "scuola" di Sebastiano Ricci.

Chiarita la cronologia del suo soggiorno veneziano, possiamo dunque interrogarci su cosa il pittore abbia visto nella bottega di Ricci, e in che misura fosse stato coinvolto nelle attività del maestro. Ricordando che ci occuperemo più specificatamente dei disegni nel capitolo successivo, vogliamo comunque segnalare fin da ora che una volta in Italia, Gran aveva realizzato un taccuino di viaggio, conservato oggi nella biblioteca dell'abbazia di St. Florian e che costituisce ovviamente un documento preziosissimo per i nostri studi; in esso, come riferiremo, sono schizzate anche composizioni derivate da invenzioni di Sebastiano Ricci, a ulteriore riprova della effettiva frequentazione della sua bottega. Ma in questa occasione

⁷⁴ FÜSSLI 1769-1779, V, pp. 49-50. Cfr. anche KNAB 1977, p. 42.

⁷⁵ A Vienna, Fossati ottenne importanti incarichi, occupandosi tra le altre delle decorazioni prospettiche in palazzo Althann (1724) e in palazzo Schwarzenberg (1725). Rimase in Austria fino al 1730, quindi rientrò a Venezia. Per un resoconto biografico su Davide Antonio Fossati, rimandiamo a MARINI 1997.

⁷⁶ Si veda KNAB 1977, pp. 15-16, 244.

⁷⁷ Sul soggiorno di Gran a Napoli, si vedano KNAB 1977, pp. 14-16, 40-42 e *passim* (in molte occasioni l'autore mette in luce la ripresa di moduli del Solimena nei dipinti di Gran); PROHASKA 1994, pp. 84-86. Sulle arti a Napoli durante il vicereame austriaco: FERRARI 1979; cat. mostra VIENNA – NAPOLI 1994.

vogliamo piuttosto evocare un episodio legato a un dipinto di Ricci risalente a questi anni, la pala con la *Madonna, il Bambino e l'angelo custode* [fig. 318]. Questo ci permetterà non solo di ipotizzare una collaborazione di Gran alle imprese di Ricci, ma anche di riflettere sui rapporti Ricci/Solimena, e di approfondire la genesi del dipinto grazie a un'analisi *in-depth* dei disegni di Sebastiano.

A proposito del primo punto, ci riferiamo nello specifico a una proposta avanzata nel 1978 da Lino Moretti, e ripresa in seguito da Annalisa Scarpa⁷⁸: lo storico portava infatti alla luce i documenti relativi al pagamento della tela, commissionata a Ricci nel 1720 da don Giovanni Pietro Castelli Lodi, Rettore della confraternita dell'Angelo Custode ai Santi Apostoli. Nel Libro Cassa della Scuola, si annota non solo il versamento di 1860 lire al «Signor Bastian Ricci», ma anche di ulteriori 10,10 lire «al suo servitor per bonam»⁷⁹. Moretti ha suggerito di identificare questo servitore – il cui compenso è irrisorio rispetto a quello corrisposto a Sebastiano – proprio in Daniel Gran, che in quegli anni tra il 1720 e il 1721, o '23, stava frequentando il Ricci. Per giunta lo stesso autore, riprendendo una nota di Pietro Zampetti sulla presenza di pentimenti e sovrapposizioni di colore antichi, messi in luce durante il restauro del 1969, immaginava che Gran avesse partecipato fattivamente all'esecuzione della tela⁸⁰. Purtroppo le ipotesi di Moretti sono tanto suggestive, quanto difficili da dimostrare. Non possiamo escludere, infatti, che in quel tempo accanto a Ricci vi fossero altri collaboratori in grado di coadiuvarlo, come il giovane Fontebasso, coetaneo di Gran, o anche Gaspare Diziani, che verso il 1720 tornava a Venezia da Dresda.

D'altra parte, Zampetti e Moretti notavano che nel dipinto dell'*Angelo Custode* sono avvertibili forti ricordi solimeneschi, specie nella figura della Madonna, esemplata su quella della tela di Solimena con la *Madonna, il Bambino, l'angelo custode e san Francesco di Paola*, a quel tempo in palazzo Widmannn a San Canciano (ora Dresda, Gemäldegalerie)⁸¹ [fig. 319]. A ben vedere, a essere debitore del Solimena è anche il tono generale del dipinto, la cui tastiera cromatica è giocata su forti contrasti di chiari e scuri, sul contrappunto tra il candore prezioso e levigato delle carni e le tinte corrusche delle zone d'ombra, di una materia più mossa e vibrante. È ben possibile che l'interesse di Ricci per il pittore napoletano sia stato rafforzato attorno agli anni '20 grazie alla frequentazione con Daniel Gran, che era reduce da un'esperienza di formazione

⁷⁸ MORETTI 1978, pp. 25-26; SCARPA 2006, p. 335, n° 542.

⁷⁹ ASVe, *Scuole piccole e suffragi*, b. 21, Libro cassa (1705-1726), p. 168. Cit. in MORETTI 1978, p. 25.

⁸⁰ Secondo ZAMPETTI (1969, p. 44), invece, le ridipinture, non coeve al dipinto, sarebbero compatibili con la maniera di Gian Antonio Guardi, un'ipotesi presto smentita dal PALLUCCHINI (1969, pp. 288-289).

⁸¹ ZAMPETTI 1969, p. 44. Per il dipinto di Solimena, SPINOSA 2018, I, pp. 370-371, n° 148b.

nella sua bottega partenopea, ma va anche detto che non è questo l'unico caso in cui Ricci abbia guardato all'Abate Ciccio.

III.4. I disegni nella prassi operativa intorno al 1720: la *Caduta degli angeli ribelli*, la pala dell'*Angelo Custode* e il dialogo con Francesco Solimena.

Il rapporto del Bellunese con l'opera di Francesco Solimena non è stato ancora sufficientemente sviscerato dalla critica, fatto salvo un puntuale intervento di Nicola Spinosa in occasione del convegno riccesco del 2009, al quale abbiamo guardato quale punto d'avvio per le nostre indagini⁸². Infatti, per le relazioni di Ricci con la pittura napoletana, la storiografia ha sempre avuto la tendenza a rivolgersi principalmente a Luca Giordano, e non senza ragioni. Lo abbiamo fatto ampiamente anche noi, nei capitoli precedenti, mettendo in luce il peso degli esempi del "Fa Presto" nella formazione pittorica e grafica di Sebastiano. Tuttavia, nella sua piena maturità il Ricci, che non allenta mai la sua sincera e rapace curiosità, ha a disposizione a Venezia tutta una serie di dipinti del Solimena, giunti in città in diverse collezioni private e noti anche in numerose copie antiche. È già De Dominicis a segnalare la presenza di opere del napoletano nella città lagunare, fin dall'apertura del Settecento: dalle due tele con *Rebecca e Giacobbe* e *Rebecca ed Eleazaro* nella raccolta di Giovanni Battista Baglioni (ora alle Gallerie dell'Accademia), alla già citata *Madonna con Bambino, l'Arcangelo Raffaele e san Francesco di Paola* realizzata per monsignor Antonio Widmann assieme all'*Estasi di san Francesco* (ora a Dresda, Gemäldegalerie), ai molti quadri inviati da Napoli al procuratore Girolamo Canal, oggi sparsi tra Dresda e il Getty Museum, e tutti risalenti al periodo tra il 1704 e il 1712⁸³. Inoltre, è noto che molto più tardi i due pittori saranno anche oggetto di un confronto diretto in occasione della commissione delle pale per la chiesa di San Rocco nel 1733⁸⁴.

Ma per rimanere negli anni attorno al 1720, vorremmo segnalare un'altra situazione di "competizione" a distanza tra i due artisti, che non è mai stata approfondita dagli studi. Risalgono a questo tempo, infatti, due tele di uguali dimensioni, l'una del Ricci e l'altra del Solimena, raffiguranti la *Caduta degli angeli ribelli*. Sfortunatamente, di entrambe è ignota la committenza originaria, ma il 22 ottobre 1737 furono vendute dal pittore Santo Piatti al

⁸² SPINOSA 2009, pp. 180-183. In questa occasione lo storico lamentava proprio l'assenza di studi sul tema.

⁸³ Sulle tele di Solimena a Venezia si veda il recente e aggiornato SPINOSA 2018, I, pp. 370-381.

⁸⁴ Sulle tele di Ricci, per le quali i Deputati della Fabbrica della chiesa di San Rocco spesero in tutto 1200 ducati: SCARPA 2006, pp. 323-324, nn° 513-514; MORETTI 2012, pp. 96-97, 104-105. Su quella di Solimena con l'*Annunciazione*, per cui sborsarono ben 1419 ducati, rinunciando ad affidargli anche la seconda pala e rimpiazzandolo con Francesco Trevisani: SPINOSA 2018, I, pp. 510-511, n° 246.

Maresciallo von der Schulenburg per la cifra di 50 zecchini⁸⁵. Negli inventari dello Schulenburg, i dipinti vengono sempre considerati alla stregua di un *pendant*: in quello del 1738 se ne riportano anche le dimensioni identiche (6 x 5 quarte con la cornice, stima di 200 ducati ciascuno), e nel successivo, del 1741, si legge che il quadro di Ricci con «cornice dorata rapresenta San Michele Arcangelo che discaccia li spiriti Ribeli» ed è stato «fatto dall'autore à competenza di quello di Solimena⁸⁶». Quasi che si fosse tramandata la notizia di una sorta di concorso tra i due pittori, o meglio di un dialogo a distanza in cui il Bellunese si confronta programmaticamente con il Napoletano, magari su invito o incoraggiamento di un ignoto mecenate. Le due tele rimasero in palazzo Loredan fino al 1747 e quindi, dopo diversi passaggi, furono vendute all'asta da Christie's, Londra, il 12 e 13 aprile 1775. Quella di Sebastiano si trova ora a Londra, Dulwich Picture Gallery, ed è comunemente datata dopo il soggiorno inglese dell'artista, entro il 1720⁸⁷ [fig. 320]. Dell'Abate Ciccio esistono invece più versioni del tema, in parte pubblicate da Ferdinando Bologna, e sulle quali ha recentemente fatto il punto Nicola Spinosa, dimenticando tuttavia di ricordare l'esemplare citato nell'inventario dello Schulenburg⁸⁸. A nostro avviso, quest'ultimo potrebbe essere identificato in via d'ipotesi con il dipinto passato all'asta da Sotheby's nel 2011, se non altro perché è l'unico, tra quelli noti, ad avere dimensioni pressoché identiche a quello di Ricci⁸⁹ [fig. 321].

A ulteriore riprova del fatto che i due dipinti erano nati in reciproco rapporto, dovremo anche tenere a mente un'osservazione fatta a suo tempo da Lino Moretti: questi segnalava nella collezione veneziana del marchese Pietro Gabrielli – committente di Ricci in questi anni, e che definiva Solimena «il Correggio de i nostri tempi⁹⁰» –, due dipinti senza cornici «ambidue alti quarte 5 e lunghi quarte 4, si figura in ambidue la caduta degli Angeli, copia una di Solimena, e

⁸⁵ BINION 1990, pp. 83-84, *Appendice II* p. 156.

⁸⁶ (corsivo mio). BINION 1990, pp. 83-84, *Appendice IV* pp. 205-205, 233.

⁸⁷ 78,1 x 64,8 cm. SCARPA 2006, pp. 218-219, n° 219.

⁸⁸ BOLOGNA 1979. Nicola SPINOSA (2018, p. 410, n° 177) pubblica una tela di grandi dimensioni (202 x 152 cm; già a Bari, coll. privata; riproduzione nella Fototeca Zeri, scheda n° 64283), identificandola con il dipinto che secondo De Dominicis l'artista avrebbe dipinto per il marchese di Salcito, databile verso il 1710-12. La parte centrale dell'invenzione solimenesca è stata copiata da Corrado Giaquinto in un dipinto della Pinacoteca Vaticana (BOLOGNA 1979, p. 16, fig. 16). Esistono poi altre redazioni del tema, di piccolo formato, in collezione privata romana e riprodotte da BOLOGNA (1979, p. 16, figg. 17-18), non più rintracciate. Una di queste potrebbe identificarsi, secondo Spinosa, in quella transitata da Dorotheum, Vienna, 17 ottobre 2017, lotto n° 336 (82 x 65 cm), l'altra in quella venduta a Sotheby's Milano, 14-15 giugno 2011, lotto n° 51 (75,5 x 63,5 cm), di cui ci occuperemo.

⁸⁹ Sotheby's Milano, 14-15 giugno 2011, lotto n° 51 (75,5 x 63,5 cm). Già edito in BOLOGNA 1979, p. 16, fig. 18; cit. in SPINOSA 2018, p. 410, *sub* n° 177. In questa recente monografia non si accenna purtroppo al dipinto di Solimena posseduto dallo Schulenburg. Ignorato è anche il recupero delle figure nella parte inferiore di questa tela, che Solimena «ricicla» alla lettera nella *Resurrezione* di Vienna, Cappella del Palazzo del Belvedere, 1727 (per la quale si veda *ibid.*, pp. 466-467, n° 208).

⁹⁰ AGP, lettera di Pietro Gabrielli da Venezia al fratello Angelo a Roma, 11 maggio 1715. FRASCARELLI – TESTA 2004, pp. 279-280, n° 287.

l'altra del signor Sebastian Rizzi stimati ducati 20⁹¹». Mentre del dipinto di Solimena, come abbiamo detto, esiste più di una replica, non sono state finora rintracciate copie da quello di Ricci⁹², ma la notizia nell'inventario Gabrielli parrebbe confermare il loro stretto legame.

Osserviamo dunque la tela di Sebastiano, che è già stata messa in relazione – non a torto – tanto con l'imprescindibile prototipo del *San Michele* reniano, quanto con le versioni di Luca Giordano oggi a Berlino, Gemäldegalerie e Vienna, Kunsthistorisches Museum⁹³ [figg. 322-323]. Quest'ultima era di certo nota a Ricci e, come abbiamo già illustrato nel primo capitolo, gli aveva fornito il tipo della figura accasciata in primo piano, un vero e proprio *stock-motif* nella sua produzione [si riveda cap. I, figg. 147-152]. Del resto, se la nostra ipotesi di una gara o confronto con Solimena è corretta, appare ancor più comprensibile che per la propria prova Sebastiano abbia guardato nuovamente al modello napoletano del Giordano, che era stato maestro dello stesso Solimena. E altrettanto giustificabile è la serietà con la quale Sebastiano attese alla commissione, preparando il dipinto con almeno sei disegni che tuttora si conservano. Prenderli in esame ci può aiutare a illustrare quanta importanza il pittore affidasse allo schizzo grafico, ma anche a entrare nel vivo del suo fermento creativo, seguendo l'*iter* progettuale che lo ha condotto dall'idea al risultato.

Per cominciare, va detto che Ricci aveva già a disposizione, nel suo bagaglio di modelli e *stock-motif* grafici, una serie di motivi con nudi maschili accasciati, in volo e in caduta, ai quali poter attingere per elaborare le prime idee sul tema della Cacciata degli angeli ribelli. Ci riferiamo, ad esempio, a un disegno poco noto del Musée des Beaux-Arts di Orléans, in cui il pittore studia a pietra nera una *Figura sdraiata con la testa poggjata a terra*⁹⁴; è la stessa che, come ha già notato Éric Pagliano, compare anche nella *Scena di battaglia* delle Gallerie dell'Accademia, databile agli inizi del primo decennio del Settecento⁹⁵, ma che a nostro avviso è palesemente modulata, ancora una volta, sul Lucifero della tela di Luca Giordano al Kunsthistorisches Museum [figg. 324-325]. Altra possibile fonte di ispirazione, facilmente accessibile nel fondo di bottega, è il

⁹¹ ASVe, *Notarile*, Atti, reg. 252, c. 292 r. MORETTI 2012, p. 99. L'elenco dei «quadri venuti da Venezia» e trasportati a Roma in palazzo Taverna fa parte dell'inventario ereditario del marchese, ed è trascritto in FRASCARELLI – TESTA 2004, pp. 344-346.

⁹² Spetta a Gianantonio Pellegrini il dipinto in ovale con lo stesso soggetto, ma diversa composizione, venduto come di seguace di Sebastiano Ricci da Christie's, Amsterdam, 3-5 aprile 2007, lotto n° 32. Cfr. LUCCHESI 2010, p. 221. Si coglie l'occasione per precisare che non ci è stato possibile accedere a Palazzo Taverna, dove la collezione Gabrielli è rimasta pressoché intatta, per verificare la presenza effettiva delle due tele.

⁹³ Si vedano le osservazioni di SCARPA 2006, p. 219

⁹⁴ Pietra nera; 181 x 162 mm; iscrizione in alto a destra «Sebastiano Ricci». Orléans, Musée des Beaux-Arts, inv. 1240.album17.29. Éric Pagliano, in cat. mostra ORLÉANS 2003, pp. 335-336, n° 209.

⁹⁵ Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno su pietra nera; 190 x 280 mm. Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. SR 5A. Aldo Rizzi, in cat. mostra UDINE 1975, p. 64, n° 19; Annalisa Perissa Torrini, in cat. mostra VENEZIA 2010, pp. 108-109, n° 30; p. 330; Annalisa Perissa Torrini, in cat. mostra MILANO 2016^A, p. 330, n° 47.

foglio con uno *Studio per demoni* del British Museum⁹⁶, ritenuto da Aldo Rizzi una *Caduta dei giganti*, ma forse prima idea o rielaborazione sul tema del *Meriggio* della Fondazione Querini, del 1705 circa [figg. 326-327]. In esso, torna puntualmente con minime varianti la stessa figura sdraiata, che sembra essere il punto di partenza di Ricci nell'elaborare anche lo *Studio per due demoni* di Windsor, Royal Collection, da Blunt correttamente ricondotto alla tela della Dulwich Picture Gallery di cui ci stiamo occupando⁹⁷ [fig. 328]. In questo schizzo, sempre a pietra nera, il pittore ragiona sulle posture dei due angeli ribelli, iniziando a mettere a fuoco gli elementi chiave della composizione, sui quali si concentra anche nei fogli successivi: un corpo nudo accovacciato con le mani portate alla testa, e uno allungato e ripreso frontalmente. Abbiamo già avuto occasione di mettere in luce il modo in cui il Bellunese alternasse gli studi di figura a pietra nera, più accurati nel dato anatomico, con quelli a penna e acquerello, più vivaci e spontanei. Fa parte di quest'ultima tipologia un secondo disegno dell'album di Windsor con *Studi per due demoni e san Michele* [fig. 329], nel quale Ricci ripropone la figura del Lucifero in volo, sperimentandone altre due varianti, e introduce in basso anche quella del san Michele, l'altro protagonista dell'episodio, tutto risolto in un garbuglio di segni arrovellati, ancora carichi di indecisioni e pentimenti⁹⁸. La situazione si fa più chiara nella pagina con *Due studi per san Michele*, sempre nella Royal Collection [fig. 330]: qui il pittore fissa in modo più limpido la posizione dell'arcangelo e del suo scudo, il cui dorso è ora rivolto verso lo spettatore, coprendo completamente il braccio sinistro del santo⁹⁹.

Vi è poi un altro disegno, questa volta alle Gallerie dell'Accademia [fig. 331], in cui Sebastiano assembla i singoli elementi in una prima idea di composizione, avendo cura di mantenere ben isolati e leggibili gli ingredienti per lui indispensabili¹⁰⁰: in alto il san Michele con le gambe incrociate e lo scudo davanti al busto, a sinistra un corpo sdraiato trasversalmente, e a destra uno con la testa fra le mani. Quest'ultimo non è altro che l'ennesima rielaborazione del *tópos* dell'uomo accasciato tanto caro al pittore, ma in questo caso specifico sembra essere esemplato proprio sull'analoga figura nel dipinto di Solimena, che forse Ricci ebbe modo di

⁹⁶ Penna e inchiostro bruno, acquerello grigio, su tracce di pietra nera; 297 x 189 mm. Londra, British Museum, inv. SL.5224.35. Aldo Rizzi, in cat. mostra UDINE 1975, p.132, n° 78.

⁹⁷ Pietra nera; 167 x 191 mm. Windsor, Royal Collection, inv. 7050. Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1957, p. 62, n° 358. Si precisa che questo e i successivi disegni di Windsor appartenenti allo stesso gruppo sono stati elencati da Blunt ma, a quanto ci risulti, mai riprodotti prima d'oggi.

⁹⁸ Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno su tracce a pietra nera; 252 x 184 mm. Windsor, Royal Collection, inv. 7048. Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1957, p. 62, n° 356.

⁹⁹ Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno su tracce a pietra nera; 154 x 183 mm. Windsor, Royal Collection, inv. 7047. Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1957, p. 62, n° 357.

¹⁰⁰ Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno su tracce a pietra nera; 260 x 175 mm. Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. SR 78. PERISSA TORRINI 2012, pp. 352-353; Annalisa Perissa Torrini, in cat. mostra MILANO 2016^A, p. 326, n° 47.

vedere prima di elaborare la propria versione della *Caduta* [fig. 332]. Certo, introduce una variante nella disposizione delle braccia, ma la postura della schiena e delle gambe, con il piede sinistro sporgente oltre il ginocchio, è proprio la stessa. Sebastiano è così consapevole dell'importanza di questa figura nell'economia del dipinto da volerla studiare anche in un'ulteriore pagina dell'album Smith, uno *Studio di figura maschile accasciata* [fig. 333] che potrebbe essere stato realizzato dal vero¹⁰¹.

A questi fogli preliminari ne saranno seguiti sicuramente altri, andati perduti, utili all'artista per perfezionare ulteriormente le pose dei personaggi, percorrendo altre possibili soluzioni, e tenendo sempre a mente i modelli del Giordano e del Solimena. È chiaro che al pittore interessa risolvere nel modo più efficace possibile l'intrico dei corpi in primo piano, nei quali intende dare prova non solo della sua abilità nella corretta resa anatomica, ma anche, soprattutto, di tutta la sua fantasia nella *variatio* delle pose, rivaleggiando in tal modo con il concorrente Solimena.

Ricci giunge dunque a un nuovo studio di composizione d'insieme, questa volta pressoché definitivo¹⁰² [figg. 334-335], nel quale con straordinario vigore riassume i singoli tasselli in un viluppo di segni a penna, energicamente acquerellati in ampie pennellate, che in un solo colpo d'occhio gli permettono di definire le zone d'ombra, risparmiando invece alcune aree di carta bianca per quelle di massima luminosità. Da qui al dipinto il passo è breve, ancora qualche aggiustamento, qualche spostamento nelle figure per un miglior bilanciamento dell'insieme, e Ricci è pronto a “sfidare” Solimena, traducendo su tela il risultato della sua minuziosa ricerca grafica, di cui abbiamo riassunto le tappe salienti nello schema in [fig. 336].

Risale allo stesso periodo della *Caduta degli angeli ribelli* anche la pala con la *Madonna con Bambino e l'angelo custode*, di cui abbiamo già discusso a proposito dell'ipotetico coinvolgimento di Daniel Gran nella sua realizzazione. Anche di questo dipinto è documentata le genesi grazie a una serie di appunti grafici, sui quali ci soffermeremo questa volta più brevemente, ma sempre allo scopo di mettere in luce il processo creativo di Ricci e il modo in cui si servisse del proprio repertorio di modelli. Già Antonio Morassi, seguito di recente da Annalisa Perissa Torrini, aveva proposto la corretta sequenza cronologica di esecuzione dei fogli: prima il pittore si concentra sul nucleo tematico fondamentale del dipinto, ovvero il rapporto tra l'Arcangelo, protagonista della pala, e il gruppo della Vergine e il Bambino. Lo fa in due fogli delle Gallerie dell'Accademia in cui sperimenta anche una diversa posizione della Madonna e del Bimbo seduto sulle sue

¹⁰¹ Pietra nera; 151 x 145 mm. Windsor, Royal Collection, inv. 7049. Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1957, p. 62, n° 359.

¹⁰² Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno e grigio su schizzo a pietra nera; 195 x 143 mm. Windsor, Royal Collection, inv. 7052. Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1957, p. 62, n° 355.

ginocchia: prima lo dispone frontalmente con le gambe divaricate¹⁰³ [fig. 337], poi preferisce girarlo verso destra, e con un piede posato sulla mano della madre, che lo sostiene in un gesto affettuoso rimarcato anche dal suo sguardo abbassato¹⁰⁴ [fig. 338]. Sempre nella stessa raccolta veneziana è poi conservato un primo studio dell'intera composizione, in cui Sebastiano ripropone la seconda versione del gruppo della Vergine col Bambino, ora attorniata da due putti appena schizzati, e la completa con l'angelo custode che salva il fanciullo dalla minaccia del drago¹⁰⁵ [fig. 340]. Ai piedi dell'arcangelo si trova anche una figura satanica, che sembra essere stata atterrita dallo sguardo stesso della Madonna, che punta decisamente verso il basso. A questo foglio ne segue un altro in cui la composizione subisce ulteriori mutamenti¹⁰⁶: Ricci rivede la regia cromatica, riservando al gruppo dell'Angelo e del bambino un maggiore risalto con vividi sbattimenti di luce, e recupera anche il contatto visivo tra il protagonista e la Vergine che, nella torsione del collo, richiama il prototipo della pala di Solimena in collezione Widmann, di cui si è detto poc'anzi [figg. 339, 341]. Infine, poco prima di approntare la tela, realizza anche un più accurato *Studio per la figura di Gesù*, servendosi come sempre della sola pietra nera, e ideando anche un'ipotesi di interazione con la mano della Vergine, poi scartata¹⁰⁷ [figg. 342-343].

Ciò che a noi interessa maggiormente, è però dimostrare come, nell'elaborare le proprie idee sulla carta, anche in questo caso il pittore attinga a prototipi ben codificati nel suo repertorio: per l'angelo che sorregge il gruppo della Vergine, visibile nell'ultimo studio di composizione così come nella pala, rispolvera infatti la vecchia idea del putto della pala di Clusone, semplicemente amplificandola [si rivedano le figg. 229, 240]. E pure per la figura luciferina accasciata al suolo non inventa nulla di nuovo, ma recupera per l'ennesima volta lo *stock-motif* che abbiamo più volte incontrato, e sul quale in quello stesso periodo aveva meditato a lungo per la tela della Dulwich Picture Gallery. Tuttavia, evidentemente insoddisfatto di questa soluzione, che lasciava un vuoto eccessivo nella parte inferiore sinistra della tela, Sebastiano

¹⁰³ Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno; 250 x 130 mm. Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. SR 72B. MORASSI 1926, p. 264, n° 72B; Aldo Rizzi, in cat. mostra UDINE 1975, p. 173, n° 112; SCARPA 2006, p. 335, *sub* n° 542; Annalisa Perissa Torrini, in cat. mostra VENEZIA 2010, pp. 111-112, *sub* n° 35.

¹⁰⁴ Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno; 140 x 155 mm. Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. SR 72A. MORASSI 1926, p. 264, n° 72A; Aldo Rizzi, in cat. mostra UDINE 1975, p. 172, n° 111; SCARPA 2006, p. 335, *sub* n° 542; Annalisa Perissa Torrini, in cat. mostra VENEZIA 2010, pp. 111-112, *sub* n° 35.

¹⁰⁵ Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno su tracce a pietra nera; 280 x 200 mm. Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. SR 73. MORASSI 1926, p. 264, n° 74; Aldo Rizzi, in cat. mostra UDINE 1975, p. 175, n° 114; SCARPA 2006, p. 335, *sub* n° 542; Annalisa Perissa Torrini, in cat. mostra VENEZIA 2010, pp. 111-112, n° 35.

¹⁰⁶ Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno su tracce a pietra nera; 265 x 167 mm. Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. SR 74. MORASSI 1926, p. 264, n° 73; Aldo Rizzi, in cat. mostra UDINE 1975, p. 175, n° 115; SCARPA 2006, p. 335, *sub* n° 542; Annalisa Perissa Torrini, in cat. mostra VENEZIA 2010, pp. 112-113, n° 36.

¹⁰⁷ Pietra nera; 233 x 170 mm. Windsor, Royal Collection, inv. 6991. Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1957, p. 59, n° 330.

apporta un'ultima modifica, elaborandola nel foglio veneziano con *Studio per demone atterrato*¹⁰⁸ [fig. 344] e quindi adottandola nella pala: vivifica la figura, le dà una nuova posa e rivolge il suo sguardo verso la figura angelica, conferendole un maggior risalto narrativo, e riuscendo in tal modo a guidare lo spettatore in un più efficace percorso di meditazione che, dalle tenebre del peccato, attraverso la mediazione dell'angelo custode, conduce finalmente a contemplare la salvezza divina.

Con questi due esempi abbiamo illustrato il metodo di lavoro di Sebastiano Ricci attorno agli anni '20, verificando anche il suo desiderio di misurarsi con i modelli di Francesco Solimena. Come abbiamo visto, questo confronto si concretizza prima di tutto sulla carta, in quanto il disegno è per il Bellunese, sin dalla giovinezza, il primo veicolo di appropriazione e sperimentazione sulle invenzioni di altri maestri, da Carracci a Giordano, da Veronese fino, appunto, a un contemporaneo come Solimena. Ci siamo comunque occupati di episodi in cui il Ricci si trovava a concepire e portare a realizzazione in totale autonomia i suoi dipinti, senza ricorrere a un sostanziale aiuto della bottega. Ma questi sono anche gli anni in cui, oltre a Daniel Gran e ai lavoranti bresciani, fanno il loro ingresso (o ritorno) in *atelier* Francesco Fontebasso – il pupillo di Sebastiano, che lo assisterà fedelmente sino agli ultimi giorni –, Gaspare Diziani e, nuovamente, Francesco Polazzo. Inoltre, Sebastiano Ricci sembra aprire le porte del suo appartamento di San Moisè ad altre figure di second'ordine, quali i misconosciuti Felice Petricini, Giovanni Colombini e Thomas Nerringer. E del resto, come avevamo ipotizzato nel capitolo I, pare che nei primi anni '20 anche un giovane Gianantonio Guardi fosse entrato in contatto con il materiale grafico e pittorico presente in *atelier*.

III.5. Il fedele Fontebasso, da “scolaro” a braccio destro.

Fontebasso è stato senza dubbio il più fedele e assiduo collaboratore del Nostro. Sono note le sue incisioni degli anni '30 derivate da opere del Bellunese, di cui parleremo in seguito. Evidenti, nel suo catalogo, le composizioni e i motivi iconografici desunti da invenzioni di Sebastiano. Già da tempo riconosciuto e commentato è anche il suo «ondeggiare fra il Ricci e il Tiepolo¹⁰⁹», tanto nella pittura, quanto nella grafica. Inoltre, a segno dell'intimità che correva tra il Maestro e Francesco, quest'ultimo sarà anche coinvolto nelle vertenze sorte tra Maddalena

¹⁰⁸ Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno su tracce a pietra nera; 110 x 175 mm. Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. SR 70B. MORASSI 1926, p. 264, n° 70B; Aldo Rizzi, in cat. mostra UDINE 1975, p. 174, n° 113; SCARPA 2006, p. 335, *sub* n° 542; Annalisa Perissa Torrini, in cat. mostra VENEZIA 2010, pp. 111-112, *sub* n° 35.

¹⁰⁹ MORASSI 1932, p. 124.

Vandermeer e i nipoti di Ricci per contendersi l'eredità del pittore, e verrà chiamato a testimoniare prima a favore della vedova, poi dei parenti di Sebastiano. Vale però la pena tornare un poco più indietro, e verificare in quali circostanze fosse entrato nell'*atelier* riccesco.

Spetta a Marina Magrini il merito di aver avanzato una compiuta ricostruzione sugli anni di formazione e attività giovanile del pittore, che pure sono ancora segnati da esili appigli documentari e da incertezze nella scansione cronologica¹¹⁰. Francesco era nato a Venezia il 4 ottobre 1707, quarto di sette figli del “biaccarol” Domemico, e fu battezzato nella parrocchia di San Moisè. Ebbe molto probabilmente la sua primissima formazione presso il Ricci, seguita da un soggiorno a Roma attorno al 1728, dove si aggiudicò il terzo premio nella prima classe di pittura all'Accademia di San Luca, e da un passaggio a Bologna prima del rientro in Patria¹¹¹. Già le fonti contemporanee tramandano la notizia di una sua formazione alla scuola di Sebastiano: Zanetti lo dice «discepolo del Rizzi»; Mariette lo annovera tra i più dotati allievi usciti dall'*école de Bas. Ricci*; Guarienti rammenta che, oltre agli insegnamenti della scuola romana, «in quella di Seb. Ricci si fece pratico di ben colorire»; e nel *Compendio* longhiano se ne sottolinea «la diligenza ad imitar la maniera» del maestro Ricci¹¹².

Ma al di là delle fonti, come per Polazzo anche in questo caso è una dichiarazione di Fontebasso stesso a precisare i contorni della conoscenza con il suo maestro. Nella testimonianza resa nel 1742, in occasione del già citato processo per l'eredità di Ricci, Francesco afferma: «l'ho conosciuto essendo io stato suo scolaro per il corso di circa 15 anni. [...] ogni giorno frequentava la casa del q. Sebastian Rizzi per la ragione sudetta¹¹³». Fontebasso si definisce dunque chiaramente “scolaro” di Sebastiano, sostenendo di aver frequentato assiduamente la sua bottega per una quindicina d'anni, vale a dire dal 1719 circa. A quel tempo, il ragazzo aveva dodici anni, età consueta e adatta per l'avvio di un apprendistato artistico, che dunque deve essere avvenuto almeno inizialmente sotto l'egida del Ricci. Nelle rare riflessioni critiche sulla bottega del Bellunese e sui suoi componenti, crediamo che finora non sia stato dato il giusto peso a questa considerazione: quello di Fontebasso è l'unico esempio finora noto di un artista che abbia ricevuto la sua primissima educazione nell'*atelier* del Bellunese, per poi

¹¹⁰ MAGRINI 1988, pp. 11-18.

¹¹¹ Sul soggiorno romano: MAGRINI 1988, pp. 13-15, 95, doc. 2. All'Accademia di San Luca sono conservati i due disegni con *Adamo ed Eva* e il *Festino di Baldassarre*, con cui il pittore partecipò al concorso clementino del 1728, vincendo il terzo premio, *ex aequo* con il senese Giovanni Sorbi (MAGRINI 1990, pp. 166, 189-190, nn° 149-150). Sul passaggio a Bologna si veda poco oltre.

¹¹² ZANETTI 1771, p. 444; MARIETTE [1851-1860], III, p. 254; ORLANDI – GUARIENTI 1753, p. 189; *COMPENDIO* 1762, p. 37.

¹¹³ Collezione privata, *Libro Rizzi*, doc. 17, cit. in MONTECUCCOLI DEGLI ERRI 1995, p. 136. Non ci è stato possibile reperire il fascicolo di documenti, che lo studioso aveva trascritto soltanto parzialmente. La dichiarazione di Fontebasso è pertanto malauguratamente incompleta.

rimanervi in qualità di ausiliario fisso. E probabilmente non è un caso che Sebastiano abbia colto l'occasione per plasmare questo giovinetto in erba a sua immagine, impartendogli i primi rudimenti dell'arte in bottega, e facendogli poi ripercorrere, verso i vent'anni, lo stesso itinerario formativo che, in forma meno organizzata e metodica, aveva svolto lui stesso tra Bologna e Roma alla fine del secolo precedente.

Va detto però che, al netto dei disegni del concorso clementino del 1728 – che per la verità hanno poco a che fare con la maniera di Ricci per il loro plasticismo risentito e acerbo¹¹⁴ –, le prime opere edite di datazione certa con le quali si apre il catalogo pittorico del Fontebasso risalgono già agli anni '30: le due scene con *Adamo ed Eva* di Villa Manin a Passariano sono del 1732, i soffitti ad affresco nella chiesa veneziana di Santa Maria Assunta (detta dei Gesuiti) del 1734¹¹⁵. A queste si è aggiunto di recente il bozzetto con *Il matrimonio mistico di santa Caterina e l'estasi di santa Teresa*. L'opera era transitata sul mercato antiquario con un'expertise di Lino Moretti, che la ritenne a buon titolo un modello per la pala d'identico soggetto un tempo nella sacrestia della chiesa di san Paternian, sinora documentata solo dalla citazione nella *Descrizione* di Zanetti (*imprimatur* 1732)¹¹⁶.

Per il resto, non sono emerse prove sul passaggio di Francesco a Bologna, di cui scrive Marcello Oretti, ricordando che il ragazzo soggiornò «nel Palaggio del Co. Dionigio Castelli, che li passava la scuola e lo proteggeva», e di essere stato «suo compagno del Fontebasso tutto il tempo di sua dimora in Bologna e serbo suoi disegni a me donati da lui medesimo¹¹⁷». Questa testimonianza, tenendo conto dell'età di Oretti, nato nel 1714, ha condotto gli studiosi a collocare il soggiorno emiliano almeno tra il 1728 e il '29, e non prima del passaggio a Roma. Ad ogni modo, pare che a Bologna Fontebasso abbia disegnato in una qualche “scuola”, forse a contatto con Donato Creti, che allora era principe dell'Accademia clementina – di cui Ricci stesso era membro dal 1723 –, e del quale si avvertono gli echi nel fare incisivo di certi suoi fogli, specialmente con studi di teste¹¹⁸.

Esiste dunque un sostanziale *gap* di quasi un decennio, tra il 1719 e il 1728, durante il quale le testimonianze sull'attività del pittore, verosimilmente svoltasi a tu per tu con Ricci e gli altri

¹¹⁴ I fogli con *Adamo ed Eva* (pietra nera su carta acquerellata bruna; 450 x 390 mm) e il *Banchetto di Baldassarre* (pietra nera e sanguigna; 565 x 800 mm) si conservano ancora all'Accademia di San Luca (invv. A 316-317). MAGRINI 1990, pp. 189-190, nn° 149-150.

¹¹⁵ MAGRINI 1988, pp. 166, 195-196, nn° 129, 181.

¹¹⁶ Olio su tela applicata su tavola; 42,3 x 33,5 cm. Asta Sotheby's, Londra, 09 dicembre 2004, lotto n° 193. Per il dipinto perduto, vedi MAGRINI 1988, p. 255, n° 20P.

¹¹⁷ Marcello Oretti, *Notizie de' Professori del disegno*, ms., Bologna, BCA, *Manoscritti*, B131, p. 450. Nel Manoscritto B145, tomo XIX, si legge anche che Oretti conservava «di lui quantità di disegni di sua mano che mi diede in Venezia per contrassegno di quella stretta amicizia che fra di noi serbavasi».

¹¹⁸ MAGRINI 1990, p. 166.

frequentatori della bottega, debbono essere considerate soltanto per via di supposizioni. Possiamo immaginare che, seguendo il canonico *iter* formativo, il giovane apprendista abbia svolto inizialmente mansioni di garzonato, come macinare i colori o preparare l'imprimitura delle tele, e che nel frattempo abbia appreso da Sebastiano a disegnare, soprattutto copiando da fogli o dipinti del maestro. In un secondo momento, sarà passato a dipingere le prime tele, dapprima replicando i prototipi del suo precettore, quindi introducendo delle variazioni compositive e formando a poco a poco un proprio carattere espressivo e formale. In effetti, nel prossimo capitolo avremo occasione di verificare questi aspetti, esaminando una serie di prove grafiche e pittoriche esemplari del processo di progressiva appropriazione del linguaggio riccesco, iniziato per Fontebasso con una "diligente imitazione" della maniera di Sebastiano, proprio come si legge nel citato *Compendio* del Longhi.

Possiamo comunque dare un primo assaggio di questo fenomeno, discutendo di un disegno che è unanimemente riconosciuto come opera giovanile del pittore, e che si configura come vera e propria variante su un'invenzione di Ricci. Si tratta di un foglio del Castello Sforzesco con la *Cena in casa del Fariseo*¹¹⁹ [fig. 345]. Un esemplare significativo perché presenta un'iscrizione, dai più ritenuta autografa¹²⁰, in cui il pittore annota «Francesco Fontebasso Veneto, scolaro di Sebastiano Ricci fece». Non c'è a nostro avviso ragione di dubitare che si tratti di una firma del pittore che, ancora giovane e non autonomo, avverte la necessità di dichiarare la propria appartenenza alla scuola di Sebastiano Ricci. Dal punto di vista stilistico, poi, Marina Magrini ne sottolineava il «tratteggio di derivazione incisoria», tipico degli anni giovanili in cui, come vedremo, il ragazzo era stato coinvolto in diverse iniziative di riproduzione a stampa; unito però a una «forte ascendenza riccesca» che riteniamo derivi dall'osservazione di *exempla* del suo Maestro¹²¹.

È noto che Ricci aveva affrontato più volte il tema evangelico rifacendosi apertamente a Paolo Veronese¹²². Pensiamo, in questo specifico contesto, a una tela quale quella di Hampton

¹¹⁹ Penna e inchiostro bruno su carta beige; 467 x 354 mm; in basso a sinistra, iscrizione «Francesco Fontebasso Veneto, scolaro di Sebastiano Ricci fece». Milano, Castello Sforzesco, inv. C-305-gen. 2617. MAGRINI 1990, p. 181, n° 89.

¹²⁰ Solo James BYAM SHAW (1954, p. 322) la riteneva spuria.

¹²¹ Tali considerazioni sono ribadite anche in MAGRINI 2012, p. 284. In questo articolo la storica commenta la *Cena del Fariseo* che Fontebasso dipinse per la sacrestia della «Veneranda Scuola di San Fantino» nel 1748 (ora all'Ateneo Veneto), rilevando come vi permangano, a distanza di anni, i moduli veronesiana acquisiti per il filtro di Ricci, e già presenti nel disegno milanese, di cui conferma la cronologia precoce.

¹²² Si coglie l'occasione per segnalare un dipinto con lo stesso soggetto, inedito, passato all'asta presso Sotheby's (Londra, 6 luglio 2011, lotto n° 66), firmato e datato «Riccivs Fecit. 1713», e dunque risalente al periodo londinese [fig. 346]. La sua pennellata mosca e corposa, e le piccole dimensioni (59 x 51 cm) fanno pensare a un accurato modelletto destinato al collezionismo. Una versione identica ma più corsiva a Zurigo, Kunsthhaus (ma di antica provenienza inglese), era già catalogata in SCARPA 2006, p. 344, n° 561.

Court (1718-1720 c.), appartenuta al console Smith, e nella quale il Bellunese aveva deliberatamente copiato con poche varianti il dipinto del Caliarì per il monastero dei SS. Nazaro e Celso a Verona (poi Genova, coll. Spinola e Durazzo; oggi a Torino, Galleria Sabauda). Dal prototipo di Ricci, e non dall'originale di Veronese, Fontebasso desume ad evidenza la posa della Maddalena con la testa china, che sorregge amorevolmente la gamba del Cristo e intinge la mano nella coppa d'olio¹²³ [figg. 347-350].

Ma il pensiero corre ancor di più a un celebre quadro dipinto da Ricci nel terzo decennio, che Fontebasso poteva dunque vedere concretamente in bottega. È un'altra versione un poco più tarda della *Cena in casa di Simone*, anch'essa appartenuta al console Smith, e parte della serie di sette opere di soggetto neotestamentario realizzate dall'artista tra il 1724 e il 1726 circa¹²⁴. Come ha puntualizzato Annalisa Scarpa, nella sua composizione Sebastiano aveva condensato spunti tratti dalle *Cene* del Caliarì oggi alla Galleria Sabauda di Torino, alla Pinacoteca di Brera e a Versailles, e aveva coinvolto il nipote Marco nella realizzazione del fondale. Del dipinto si conservano altresì un modello e un brillante disegno preparatorio per l'intera composizione, dalla cui analisi comparata emerge anche la libertà di Sebastiano nell'interpretazione dell'episodio, per il quale attinge alle diverse narrazioni contenute nei quattro vangeli, tra loro spesso discordanti.

Nel foglio di Windsor¹²⁵ [fig. 354], risalente a uno stadio intermedio dell'*iter* creativo, Ricci struttura la scena in uno spazio compresso, dove pure sono già presenti i nuclei narrativi indispensabili del racconto: il gruppo di Cristo con la Maddalena e quello del vecchio Fariseo con l'apostolo che si alza scandalizzato, cercando di fermare la peccatrice. Inoltre, al di là del tavolo, nel vuoto creato al di sopra della protagonista, il pittore aveva pensato di introdurre audacemente la figura dell'ospite grasso e calvo, che non è altro che il suo autoritratto. Tuttavia, nel modelletto a Hampton Court, in cui ha a che fare con una maggiore dilatazione spaziale, Sebastiano "scombina" le carte in tavola¹²⁶ [fig. 355]: il Fariseo, e non più l'autoritratto, è ora al

¹²³ SCARPA 2006, pp. 227-228, n° 237; Lucy Whitaker (in cat. mostra LONDRA 2017, pp. 42-45, n° 2) ha dato notizia che le radiografie hanno rilevato un pentimento proprio in corrispondenza della testa della Maddalena, inizialmente aderente al prototipo di Veronese, e poi modificata, cosicché Ricci potesse apporre «*bis omni stamp*» sulla tela (cit. *ibid.*, p. 44).

¹²⁴ Ora Hampton Court, Royal Collection. SCARPA 2006, p. 227, n° 236. Per l'intero ciclo, si vedano le schede relative, *ibid.*, pp. 203-204, 222-227, 354, nn° 173-174, 227, 229-231, 236, P/31. Non è stato ancora chiarito se lo Smith fosse il destinatario originario dei dipinti (quello in oggetto misura oltre sei metri) o se invece fossero stati destinati inizialmente ad altro committente, forse la corte sabauda, e per qualche motivo "dirottati" nella raccolta del console inglese, che ne diede massima pubblicità facendone trarre delle incisioni (pubblicate da Jean Michel Liotard nel 1742) e una *Descrizione* (GIRARDI 1749).

¹²⁵ Penna e inchiostro bruno, acquerello grigio; 245 x 353 mm. Windsor, Royal Collection, inv. 7099. Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1957, p. 52, n° 268; Rosie Razzal, in cat. mostra LONDRA 2017, pp. 78-79, n° 19.

¹²⁶ SCARPA 2006, p. 228, n° 238.

centro della scena, dietro al tavolo, mentre Ricci dipinge la sua effigie in posizione più defilata, di spalle, al margine destro della scena. Di fronte a sé, siede anche un apostolo con le fattezze del nipote Marco, riconoscibile per il naso adunco. Inoltre, il pittore aggiunge personaggi prima assenti dal racconto, di chiara marca veronesiana, quali il vecchio mendicante a destra e l'uomo che accorre a sinistra entrando in dialogo con Cristo, probabilmente uno degli apostoli che si erano indignati per lo spreco di profumo.

Da ultimo, nella redazione finale [fig. 356], il Bellunese recupera la figura del Fariseo di spalle pensata inizialmente sulla carta, ne studia il volto in un celebre e accurato foglio già nell'album del console Smith, e la reintroduce in bella vista al centro della scena. Inoltre, sposta ancora il suo autoritratto ponendosi questa volta a capotavola; in tal modo, oltre a rendersi più riconoscibile, non dà più le spalle al lebbroso, ma anzi lo guarda intensamente, rendendolo parte integrante della scena.

Ma per tornare al disegno di Francesco Fontebasso databile alla seconda metà degli anni '20, ci sembra che il giovane apprendista abbia inevitabilmente guardato al dipinto del suo maestro, concentrandosi sulla parte sinistra della composizione, e rielaborando in controparte il gruppo di Cristo, della Maddalena e dell'apostolo. D'altra parte, alcuni dettagli inducono a ipotizzare che il ragazzo conoscesse anche il materiale progettuale presente in bottega. Dal disegno preparatorio di Ricci derivano infatti alcuni particolari non presenti nella redazione finale: il brano del servitore che riceve il piatto sullo sfondo; ma anche quello del levriero che beve dalla ciotola, ripreso nella stessa posizione frontale e in leggera torsione; e pure l'(auto)ritratto di Ricci seduto dietro al tavolo, in una posa identica a quella dello schizzo, seppur rovesciata [figg. 351-353].

Sebbene nulla ci permetta ad oggi di dimostrarlo concretamente, non escludiamo che lo stesso Fontebasso sia stato impiegato da Ricci quale aiuto per l'esecuzione di questa o altre tele della serie appartenuta a Smith. Una commissione impegnativa, caduta attorno al 1725-26, in un momento di particolare *stress* per l'esponentiale incremento degli ordini di dipinti, ma nella quale il livello qualitativo è sempre altissimo¹²⁷. Quest'ultimo dato di fatto, lo precisiamo, non può essere comunque considerato una prova certa e inoppugnabile della integrale autografia delle tele, perché l'abilità degli aiuti si misurava proprio nella loro capacità di dissimulare i loro interventi, fondendoli alla maniera e alle pennellate del maestro. Questo principio, nel caso di Ricci, si può applicare a molte realizzazioni degli anni '20, frutto di un processo corale che in

¹²⁷ Gli scadimenti nella tela con la *Piscina probatica*, apparentemente molto debole, sono dovuti a estesi danneggiamenti subiti durante la Seconda Guerra Mondiale, e alle conseguenti ridipinture (cfr. SCARPA 2006, p. 204, n° 174).

atelier era stato programmato quasi “a tavolino”, grazie a un’accurata formazione dei collaboratori sui prototipi del capobottega. È su questo e altri aspetti che daremo conto in forma più compiuta nel capitolo successivo, fornendo una serie di esempi concreti utili a comprovare, anche grazie al disegno, quello che nel caso in esame rimane soltanto un sospetto non verificabile. Riprenderemo il nostro discorso su Fontebasso più avanti, concentrandoci soprattutto sul suo ruolo di assistente nella fase estrema della carriera di Ricci. Intanto, continuiamo la nostra disanima accennando ad altri presunti allievi del Nostro, che talvolta sono rimasti estranei alla letteratura scientifica sul pittore.

III.6. Ipotesi per altri artisti alla “scuola” di Sebastiano Ricci.

III.6.1. Nicola Grassi: allievo o collega di Ricci?

Sebbene nessuna fonte o documento d’archivio lo definisca propriamente come allievo o collaboratore di Sebastiano Ricci, nel corso della nostra trattazione capiterà di citare in più occasioni il nome di Nicola Grassi (Formeaso 1682-Venezia 1748), specialmente quando ci si troverà a considerare una serie di repliche o varianti pittoriche derivate da moduli formali di invenzione riccesca. Si è resa dunque necessaria una premessa di contesto, utile a chiarire lo stato delle conoscenze sul rapporto tra i due pittori. Anzitutto, dobbiamo constatare che sulla figura dell’artista carnico, seppur priva di una monografia aggiornata, sono stati fatti negli ultimi anni notevoli passi avanti, con l’acquisizione di nuove voci nel suo catalogo, di inediti appigli cronologici e documentari, nonché di esaustive trattazioni su un comparto specifico della sua produzione, quello dei ritratti¹²⁸. In alcuni di questi studi, in particolare, si è anche discusso del rapporto tra Grassi e Ricci, insistendo soprattutto sulla figura di Niccolò Cassana quale possibile tramite iniziale della loro conoscenza. È infatti da tempo accertato l’alunnato del Grassi nella bottega veneziana di Cassana, riferito già da Anton Maria Zanetti, e avviatosi verosimilmente entro il 1705¹²⁹. E, come abbiamo già detto, è altrettanto assodato il legame umano e

¹²⁸ Dopo la mostra monografica del 1982 a cura di Aldo Rizzi (cat. mostra TOLMEZZO 1982), e i relativi atti del convegno (RUSSO 1984), sono apparsi una ricca serie di saggi e articoli con significativi aggiornamenti. Ricordiamo tra gli altri alcuni degli interventi di Andrea PIAI (1997; 2006); di Aldo RIZZI (1989; 1993); e soprattutto di Enrico LUCCHESI (2003; 2005; 2006; 2014). A proposito di Grassi ritrattista si veda sempre a cura di Lucchese e Marialisa Valoppi Basso, il cat. mostra TOLMEZZO 2005.

¹²⁹ In quell’anno, Cassana cita il Grassi come testimone in una vertenza contro Agostino Lama. Su questo e altri documenti che accertano la relazione Cassana/Grassi, cfr. per primo MORETTI 1982, pp. 16-17.

professionale tra Cassana e Ricci, sia a Venezia – dove entrambi facevano da agenti per il Gran Principe Ferdinando –, sia poi a Londra, dove i due si associarono dando vita a quegli episodi di contraffazione di dipinti cinquecenteschi di cui pure abbiamo dato conto nel capitolo precedente. Jeffrey Daniels, in particolare, chiedendosi se l’“influenza” tra Ricci e Grassi fosse diretta, o invece indiretta, avanzava una serie di speculazioni sul possibile incontro tra Nicola e Sebastiano nella bottega di Cassana, e su rinnovati contatti tra i due attorno al 1730, sostanziati da alcune corrispondenze formali tra i loro dipinti¹³⁰.

In effetti, è proprio sul versante dei riscontri tipologici che la critica ha impostato il suo ragionamento, notando un periodico interesse del pittore friulano per le invenzioni di Ricci, ripetutosi anche dopo la morte di Sebastiano. Lo dimostrano, tra gli altri, il *Battesimo di Cristo* e l’*Ultima cena* nella chiesa degli Zoccolanti ad Augsburg che, come è già stato osservato indipendentemente da Aikema e Bushart, riprendono analoghe composizioni del Bellunese¹³¹. O l’*Assunta* di Jesenice (Slovenia), ispirata all’ultima opera di Ricci, la tela della Karlskirche di Vienna, nota in numerose copie uscite dalla bottega del pittore¹³². Lo attesta anche un altro *pendant* del Grassi maturo, conservato a Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Per la tela con la *Chiamata di sant’Andrea*, Bruno Bushart aveva rintracciato la relativa incisione di Philipp Andreas Kilian, e individuato quale possibile prototipo il dipinto di Ricci a Trescore Balneario, che abbiamo già analizzato¹³³. Quella con la *Consegna delle chiavi a Pietro*, invece, fu pubblicata da Kultzen, che non ne proponeva un preciso modello, ma lo è a tutta evidenza il dipinto di analogo soggetto di Sebastiano, sempre a Trescore¹³⁴ [figg. 357-350]. Nel caso della *Chiamata* le tangenze possono apparire superficiali, visto che la composizione di Grassi è molto più dilatata e arricchita di personaggi gesticolanti, ma la *Consegna delle chiavi* non è altro che un’intelligente ripresa del gruppo figurale inventato dal Bellunese, con poche studiate varianti nelle pose degli apostoli.

¹³⁰ DANIELS 1984.

¹³¹ AIKEMA 1984; BUSHART 1984.

¹³² Il dipinto è stato pubblicato da Ferdinando SERBELJ (1992); si veda anche RIZZI 1993. A proposito delle copie torneremo più avanti.

¹³³ BUSHART 1984, p. 46. L’iconografia del dipinto è ricavata dalla didascalia nella stampa di Kilian contenuta nell’*Index picturarum chalcographicarum historiam Veteris et Novi Testamenti* (Augusta 1758). Ne approfittiamo per far presente che nella stessa pubblicazione si trova anche un’incisione da un’invenzione di Sebastiano Ricci, finora ignota in letteratura: si tratta di una *Predicazione del Battista nel deserto*, accompagnata dall’incontrovertibile annotazione «S. Ricci pinx.» Non conosciamo un dipinto corrispondente nel catalogo del Nostro, ma un disegno di ugual soggetto alle Gallerie dell’Accademia (inv. SR 79; Aldo Rizzi, in cat. mostra UDINE 1975, p. 180, n° 119) potrebbe costituirne la prima idea. Un altro foglio assegnato a Ricci con la *Predica del Battista nel deserto* è a New York, P. Morgan Library (inv. 2009.262): l’attribuzione è inaccettabile, ma la figura del Battista è piuttosto fedele a quella riprodotta da Kilian, tanto che potremmo ipotizzare di essere davanti a una copia o variante grafica dal dipinto perduto.

¹³⁴ KULTZEN 1984.

D'altra parte, in questo e in altri casi le repliche o variazioni del Grassi sono state concordemente situate dalla critica in un tempo abbastanza maturo, tra la fine degli anni '30 e l'inizio del decennio successivo. Non risalgono dunque al momento in cui il Nostro licenziò i suoi prototipi, ma attestano semmai la fama di alcune sue invenzioni, e una loro consapevole appropriazione da parte del pittore carnico al di fuori della bottega, e indipendentemente dai processi produttivi interni alla stessa. Per ora, non abbiamo dunque nostro malgrado degli argomenti sufficientemente solidi per ipotizzare una frequentazione più ravvicinata dell'*atelier* di Sebastiano Ricci da parte del Grassi, un episodio che rimane ad oggi scarsamente dimostrabile.

III.6.2. Gabburri detective: tracce per una biografia di Thomas Nerringer.

Nelle sue *Vite* manoscritte, Francesco Maria Niccolò Gabburri incluse anche le biografie di alcuni artisti forestieri a lui contemporanei, che erano giunti in Italia e che talvolta aveva conosciuto personalmente. Tra questi, figura anche il misconosciuto Thomas Nerringer, «pittore di storie e paesi, in grande e in piccolo», del quale il conoscitore cerca notizie attorno al 1740¹³⁵. Stando alle sue informazioni, Tommaso – così lo chiama – era nato a Praga nel 1704, si era formato nella città natale sotto tale Giovanni Tummer, e quindi si era trasferito in Italia, dove «si fermò in Venezia nella scuola di Sebastiano Ricci, frequentando l'Accademia di Giovanni Batista Piazzetta», rimanendovi per «un anno e mezzo». Quindi stette due anni a Bologna, presso Felice Torelli, e poi a Roma e a Napoli, dove «si trattenne per sette mesi sotto gl'insegnamenti del celebre Solimena». Giunto a Firenze, trovò i favori del granduca Gian Gastone, e fu arruolato tra le sue guardie a cavallo fino all'estinzione del corpo nel 1737, con l'avvento dei Lorena. Le ultime sue notizie risalgono al 1740, momento in cui Gabburri scrive che «con sommo disgusto si è inteso che [...] abbia dato in delirio e non vi siano più nuove di lui».

Purtroppo non abbiamo potuto reperire altre notizie su questo pittore boemo, né tantomeno individuare dipinti di sua mano. Ci è noto soltanto un disegno, a lui attribuito, e conservato al museo Pushkin di Mosca. Una modesta pagina con la *Visitazione*, realizzata a penna e acquerello con un tratto meccanico, che presenta in basso l'iscrizione «Thomas Nerringer fec. et del.», e che potrebbe dunque alludere a una trascrizione incisoria¹³⁶. Pubblicato nel 2009 da Galina Kislykh, il disegno è ritenuto una copia, e viene messo in rapporto ad altri

¹³⁵ GABBURRI 1730-1742, IV, c. 322v. Sulle *Vite* che Gabburri dedica ad artisti del suo tempo, e sui suoi informatori, cfr. BORRONI SALVADORI 1974 (e su Nerringer pp. 1525-26); GELLI 2008.

¹³⁶ KISLYKH 2009, p. 195, n° 263.

esemplari prodotti nella cerchia di Michael Willmann a Lipsia, ipotizzando che anche Nerringer facesse parte della stessa bottega¹³⁷. In realtà, stando a Gabburri, di cui l'autrice ignora la biografia, sembra che il pittore praghese abbia passato molta della sua esistenza in Italia. Ad ogni modo, il disegno non presenta alcuna affinità con lo stile di Sebastiano Ricci, e non abbiamo nessun altro appiglio per fare supposizioni sulla sua permanenza a Venezia. Se le informazioni del conoscitore fiorentino sono attendibili, e accettiamo un passaggio di Nerringer nella "scuola" di Sebastiano, probabilmente negli anni '20, possiamo comunque ritenere le sue notizie una possibile ulteriore prova dell'*appeal* internazionale dell'officina riccesca, nella quale era giunto dall'Austria anche Daniel Gran, percorrendo un itinerario simile a quello di Nerringer, che contemplava anche la tappa napoletana presso il Solimena.

III.6.3. Giovanni Colombini scolaro di Ricci?

Per spirito di completezza, vogliamo menzionare anche la notizia riportata dal Federici su tale Giovanni Colombini (Treviso 1700 c.-1774), «illustre prospettivista» e «scolaro di Sebastiano Ricci» che, sempre stando all'autore delle *Memorie Trevigiane*, si sarebbe specializzato tanto nelle «architetture nelle lontananze», quanto nelle «caricature, imitando i gesti, il vestito, i moti de' Personaggi¹³⁸». La stessa nota è riportata anche dal Ticozzi¹³⁹ che, dopo aver ribadito un suo presunto alunnato presso il Ricci, ne esalta le capacità di frescante di architetture illusionistiche. Anche i cenni biografici forniti dal Lanzi¹⁴⁰ ripropongono una formazione presso Sebastiano e una riconosciuta abilità nelle prospettive, magistralmente condotte nella sua più riuscita realizzazione, i perduti affreschi nel convento domenicano di San Nicolò a Treviso¹⁴¹. Queste precisioni farebbero propendere forse per più proficui contatti con Marco Ricci, che potremmo a grandi linee fissare negli anni immediatamente precedenti la scomparsa di questi nel 1730; un

¹³⁷ Sui disegni di Willmann e la sua cerchia, cfr. cat. mostra SALISBURGO-STOCCARDA-BRESLAVIA 2001.

¹³⁸ FEDERICI 1803, II, p. 130.

¹³⁹ TICOZZI 1818, I, p. 130.

¹⁴⁰ LANZI 1823, II, p. 239.

¹⁴¹ Ora sede del Seminario vescovile di Treviso, il complesso è noto per la serie di affreschi con quaranta ritratti di domenicani, inseriti in nicchie prospettiche, realizzati da Tommaso da Modena nella Sala capitolare (1352 c.). Non è rimasta traccia però degli affreschi del Colombini, che dovevano decorare molti ambienti del convento. Secondo il FEDERICI, anch'egli frate dell'ordine domenicano (1803, II, p. 130), il dormitorio, la crociera, i chiostri inferiori, l'atrio della biblioteca, alcune stanze e gli orti erano ornati di architetture illusorie, finti altari, porte e finestre, paesaggi e «religiosi viventi ritratti al naturale». Ma soprattutto, nel "Salone", sempre stando alla cronaca del trevigiano, Colombini «pose il proprio nome: *Joannes Columbinus faciebat*», e dipinse «con buon ordine disposte le Porte e le Finestre con finte altezze e larghezze proporzionate [...], tenendosi di sopra in un'ovato un Cardinale in cui bravamente ora una ora l'altro de' Religiosi vi ritrasse al vivo, ritratti nel Num. Di 70». Una descrizione, questa, che farebbe ipotizzare un intenzionale confronto del Colombini con la sequenza trecentesca di santi domenicani realizzata da Tommaso da Modena.

dato, quest'ultimo, che troverebbe riscontro anche nella breve biografia del Colombini redatta dal De Boni, il quale individua nitidamente i due poli della sua formazione: «apprese a dipingere le figure da Sebastiano Ricci, la prospettiva da Marco¹⁴²». D'altra parte, di questa figura che ci sentiamo a giusto titolo di definire “minore”, sono oggi apprezzabili soltanto le decorazioni prospettiche di villa Onigo a Trevignano (ora sede del Municipio), del tutto insufficienti per poter valutare un ipotetico contatto con le invenzioni riccesche.

III.7. Felice Petricini, i «buoni autori» francesi e alcuni indizi (grafici) sulle letture libertine di Ricci.

Tra i presunti scolari del Bellunese, vorremo spendere qualche parola in più su Felice Petricini o Pedracini (1680-notizie fino al 1739), che ci dà l'occasione di affrontare un tema poco considerato in letteratura, ovvero la cultura libraria di Ricci. Spetta a Barbierato il merito di aver rintracciato una dichiarazione spontanea resa al Sant'Uffizio il 6 luglio del 1730, e nella quale Petricini, a quel tempo cinquantenne, dava conto di una conversazione avvenuta un paio di mesi prima «in Piazza di S. Marco verso un'ora di notte in compagnia di Sebastian Rizzi Pittore celebre e cognito, questo essendo stato mio maestro di pittura¹⁴³». Con questa comparizione, Petricini intendeva denunciare la posizione eretica di tale «abate Cerutti», e rendeva noto che presso la spezieria alla Vigilanza, sotto le Procuratie Vecchie, si tenevano conversazioni poco ortodosse e contrarie ai precetti della fede. In aggiunta, segnalava agli inquisitori che il Ricci, suo maestro, aveva manifestato sentimenti contrari alla dottrina cattolica, sostenendo il carattere meramente simbolico della transustanziazione, e rivolgendo all'allievo Petricini parole di sprezzo verso il «grand'abuso nella chiesa circa l'invocare i santi, e pregarli, che non si deve ricorrere a loro ma a Dio solo, perche li santi non possono niente». Inoltre, Ricci aveva incoraggiato Petricini alla lettura di quelli che definiva i «buoni autori [...] della lingua francese», dei quali possedeva una selezione nella propria biblioteca, e che gli avrebbe volentieri prestato. Come hanno già osservato Marinelli e Stefani, l'orientamento religioso del vecchio pittore, attestato a quanto pare su posizioni riformate, forse calviniste – magari derivategli dalla moglie Maddalena Vandermeer, nata a La Rochelle – o quantomeno libertine, non ebbe particolare risonanza pubblica, e la denuncia di Petricini rimase, per quanto sappiamo, faccenda ignorata¹⁴⁴.

¹⁴² DE BONI 1840, p. 238.

¹⁴³ ASVe, *Savi all'eresia* (Santo Uffizio), b. 140, Venezia, 6 luglio 1730 (questa citazione e le seguenti sono alle cc. 3r-3v). Cfr. BARBIERATO 2002, p. 343. Si veda anche BARBIERATO 2006, pp. 271, 300. La notizia è ripresa e commentata anche da MARINELLI 2012, p. 68 e STEFANI 2015, pp. 18-19.

¹⁴⁴ MARINELLI 2012, p. 68; STEFANI 2015, p. 19.

È doveroso premettere che non è stato possibile reperire alcuna opera, pittorica o grafica, riferibile a Petricini, e che il suo rapporto col Ricci è dunque accertabile soltanto nella misura in cui prestiamo fiducia alla succitata dichiarazione spontanea. La notizia di questo alunnato ci dà tuttavia l'occasione di avanzare qualche ipotesi e di presentare alcune novità su due versanti. L'uno, l'identità di Felice Petricini; l'altro, la cultura e gli interessi librari di Sebastiano Ricci¹⁴⁵.

Dovremo anzitutto smentire il Marinelli, che riteneva Petricini personaggio non altrimenti noto¹⁴⁶: basterà una rapida lettura del *Rollo* del Collegio dei pittori rinnovato nel 1726 per rintracciare tra i «pittori contribuenti che non sono matricolati» tale «Felice Petricini», residente a S. Giovanni Novo, di anni 41, senza figli¹⁴⁷. Un pittore non di prim'ordine dunque, il Petricini, ma regolarmente iscritto alla fraglia in anni in cui la bottega di Sebastiano produceva a pieno ritmo, e residente nella parrocchia di San Giovanni Nuovo, a due passi da Piazza San Marco e non molto lontano dalla casa di Ricci e dalla animata spezieria *della Vigilanza*. Ma ancora, il nome di Petricini compare nella corrispondenza di Jacopo Amigoni con Antioch Kantemir, diplomatico e poeta russo¹⁴⁸. In una missiva spedita da Londra il 22 dicembre 1738, «Giacomo Amiconi» – così si firma il pittore – fa riferimento al «signor Felice Petricini» come persona di fiducia che «in qualsivis cosa l'ho impiegato quest'amico l'ho sempre trovato puntualissimo¹⁴⁹». E in una lettera da Venezia del 26 agosto 1739, in cui Amigoni racconta al suo interlocutore del viaggio di rientro nella Serenissima, il pittore indica «per recapito dal Signor Felice Petricini a S. Giovanni Novo Venetia¹⁵⁰», indirizzo di residenza che corrisponde a quello indicato nel succitato *rollo* dei pittori.

Il rapporto di Petricini con l'Amigoni è confermato anche, indirettamente, dalla biografia dell'incisore Joseph Wagner (1706-1786)¹⁵¹. Stretto collaboratore di Amigoni, una volta giunto a Venezia da Londra al seguito del suo maestro e protettore nell'estate del 1739, anche il Wagner «era stato indirizzato a certo Felice Petricini q. Domenico, veneto, pittore, nato nel 1682 c¹⁵²». Qui si fermano, a oggi, le nostre notizie sul Petricini. Al tempo del processo, il pittore aveva cinquant'anni, era già iscritto al Collegio dei pittori ed aveva presumibilmente una carriera autonoma, per quanto poco nota. Nella sua deposizione agli inquisitori, Petricini dichiarava

¹⁴⁵ Questa ricerca trova spunto in particolare dal metodo offerto in ricerche imprescindibili sulla cultura libraria e le letture degli artisti quali BIALOSTOCKI 1984 e i saggi in DAMM *et. al.* 2013.

¹⁴⁶ MARINELLI 2012, p. 68.

¹⁴⁷ ASVe, *Milizia da Mar*, b. 550-551, *Pittori*. FAVARO 1975, p. 227.

¹⁴⁸ Le lettere, conservate a Mosca (Archivio della politica estera di Russia), sono state pubblicate e discusse da STEFANI MANTOVANELLI 2001.

¹⁴⁹ STEFANI MANTOVANELLI 2001, p. 80, doc. n° 17.

¹⁵⁰ STEFANI MANTOVANELLI 2001, p. 88, doc. n° 34.

¹⁵¹ Su Joseph Wagner e il suo itinerario biografico-artistico, si veda MARINI 2003, con bibliografia precedente.

¹⁵² GALLO 1941, p. 172.

comunque che Ricci era stato suo maestro, riferendo di un rapporto di discepolato conclusosi da tempo, ma non possiamo essere più precisi in proposito. Resta il fatto che i due dovevano essere rimasti in confidenza, tanto da intrattenersi in pericolose conversazioni notturne in piazza San Marco.

Tornando proprio al contenuto di questi dialoghi, e passando al secondo fronte della nostra indagine, intendiamo presentare alcuni indizi, anche grafici, utili a chiarire i contorni della cultura libraria e dell'orientamento intellettuale del Ricci. A proposito della dichiarazione di Petricini, varrà la pena precisare che la *Spezieria della Vigilanza* si trovava in un portico delle Procuratie Vecchie¹⁵³, dunque a due passi dalla residenza di Sebastiano. Si trattava di una delle tante farmacie che, già dal tardo Cinquecento, erano diventate luogo di aggiornamento sulle notizie di cronaca, sede di spinose discussioni politiche e religiose, nonché di spionaggio e scambio di informazioni “proibite”, tanto da divenire le “sorvegliate speciali” degli Inquisitori di Stato¹⁵⁴. Già nel 1684, il padre carmelitano Sebastiano Steffani scriveva:

«Frà Ridotti più frequentati in questi giorni, la specieria de' Signori Mariani, detta la Vigilanza, essendo situata nel cuore di questa Regia, nella gran Piazza in San Marco, si vede sempre ripiena di Soggetti Cospicui, e per Lettere e Nobiltà riguardevoli; Qui confluivano ancora le più scielte composizioni di Verso, e Prosa, in tanta coppia ogni giorno, che non può credersi. Ne' Virtuosi congressi di questa Specieria famosissima, sortì felicemente il suo Natale L'Illustre Accademia de' Paragonisti, che tenendo la Pietra del Paragone per sua divisa, potea ben con l'assaggio sperimentar la finezza di quegl'ingegni, che in quel Letterato Liceo s'arrollavano¹⁵⁵».

È probabile, pensiamo, che anche il nostro Ricci fosse tra i «soggetti cospicui» che s'intrattenevano nella farmacia. Lo testimonia la dichiarazione di Petricini, che attesta il perdurare di accese discussioni nella spezieria anche nel terzo decennio del Settecento¹⁵⁶, ma lo comproverebbe anche la stessa vicinanza fisica tra la casa di Ricci e la bottega, il cui continuo “via vai” di patrizi e cittadini non poteva certo essere sconosciuto al pittore. Del resto, è possibile che all'insegna della Vigilanza Sebastiano si procurasse anche pigmenti e soluzioni per la propria

¹⁵³ Nella storia di Piazza San Marco, Gianjacopo FONTANA (1867, p. 30) narra che in passato, «presso le procuratie vecchie, al lato meridionale della piazza» stavano due osterie «e la Farmacia, detta la Vigilanza». La «Spezieria della Vigilanza» è ricordata «sotto le Procuratie Vecchie» anche in un avviso pubblicato al n° 26 delle *Notizie del Mondo*, datato mercoledì 31 marzo 1784.

¹⁵⁴ Sul ruolo delle farmacie veneziane quali centri di comunicazione, si veda la puntuale analisi di DE VIVO 2007. Sulla sorveglianza di Stato e sullo spionaggio a Venezia nella prima età moderna, cfr. da ultimi BARBIERATO 2012 (specialmente pp. 41-42) e LONARDI 2012 (un accenno alla Spezieria della Vigilanza è a p. 148).

¹⁵⁵ STEFFANI 1684, pp. 93-94.

¹⁵⁶ Tra questi, sempre stando alla deposizione spontanea di Petricini, figurano anche «Zuane Bortoletti habita a S. Zulian [...], il Prete D. Bortolo Cremonese [...], l'Abbate Papadopulo» (c. 1v), nonché «un tal Pietro Lazari credo che abbia ordine nel magistrato del Sab, come pure, notizia per noi più interessante, Pietro Uberti (1671-1762) «Pittore» che, dichiara Petricini, «habita nel monas[te]rio di S. Giorgio Maggiore» (c. 2r). Infine, il pittore asserisce che nella «Bottega della Vigilanza è solito praticar frequentemente un tal Conte Albani di cui non so il nome, ho inteso dire, che sia di Milano» (c. 2v).

attività, e medicine per curare la sua salute sempre più ragionevole, e non è trascurabile l'ipotesi già formulata da Marinelli che il bel pannello dipinto dal Ricci con *Dioscoride*, assieme al suo pendant con *Areio* (correttamente riferito all'Arrigoni), decorasse proprio le pareti di quella farmacia¹⁵⁷.

A proposito dunque della biblioteca di Ricci, e dei volumi dei «buoni autori francesi» suggeriti a Petricini, evidentemente intrisi di libertinismo, possiamo immaginare che Ricci se ne fosse procurati alcuni durante la sosta a Parigi, di ritorno dall'Inghilterra, nell'estate del 1715, e non possiamo dimenticare che la moglie Maddalena era di origine francese. Del resto, i cattolici ortodossi del tempo avvertivano la minaccia del pensiero eretico, che si insidiava nella Penisola provenendo da nord, importatovi proprio da chi, come il nostro pittore, «viaggia bene spesso [...] per Provincie infettate dall'eresia, ne osserva i riti, ne ode i ragionamenti, e ritornando alla Patria con opinione, che finalmente tutto il Mondo è paese, vi riporta il veleno che concepì nell'incauto pellegrinaggio¹⁵⁸».

La mancanza di un inventario della biblioteca di Sebastiano rende difficile stilare una lista degli ipotetici volumi in suo possesso. Certamente doveva essersi dotato delle fonti e repertori indispensabili alla professione primaria di pittore, e in questo senso può essere utile scorrere quelli presenti nella raccolta del collega Antonio Pellegrini. Dall'inventario del 1740, sappiamo che Pellegrini possedeva testi basilari, dal Cartari a Ripa, dalle *Metamorfosi* di Ovidio (in traduzione) al *Compendio del Testamento Vecchio*, ma anche pubblicazioni seicentesche di vario genere, dalle opere del gesuita Jean-Baptiste Morvan de Bellegarde, al celebre romanzo *La princesse de Clèves* di Mme de Lafayette¹⁵⁹. Grazie a una lettera di Pierre Crozat a Rosalba Carriera, del 28 aprile 1719, sappiamo inoltre che il banchiere e collezionista francese aveva chiesto a padre Pellegrino Orlandi, autore dell'*Abecedario*, di inviare una copia della nuova edizione del suo volume tanto alla Carriera quanto a Ricci¹⁶⁰.

Sono, questi, dei miseri indizi su una questione, quella della biblioteca di Sebastiano, ancora piuttosto sfuggente. Ma a dimostrazione di quanto i disegni possano rivelarsi preziosi

¹⁵⁷ I due pannelli a olio su tela, di uguali dimensioni, sono passati in asta a Venezia, Semenzato, 19 ottobre 2010, lotto n° 585-586 (come Gaspare Diziani). L'attribuzione a Ricci e Arrigoni spetta ad Andrea Piai (cfr. MARINELLI 2012 –atti del convegno tenutosi nel 2009–, p. 69), ma è stata proposta autonomamente anche da LUCCHESI 2011 (pp. 216-217). In alternativa, potremmo anche ipotizzare che le due tele fossero destinate alla celebre farmacia di un caro amico di Sebastiano, il già citato Giacomo Zanichelli «spicier di medicine in Campo a S. Fosca» (cit. in MONTECUCCOLI DEGLI ERRI 1995, p. 134) che possedeva almeno altri tre dipinti del Ricci (rivedi in proposito cap. II.3.1, p. 138, nota 101).

¹⁵⁸ Paolo Segneri, *L'incredulo senza scusa*, Venezia, Paolo Baglioni 1698, p. 1. Cfr. in proposito anche FRASCARELLI –TESTA 2004, pp. 33, 44.

¹⁵⁹ VIVIAN 1962, con integrazioni in ZAVA BOCCAZZI 1998, pp. 83, 87 nota 70.

¹⁶⁰ SANI 1985, I, pp. 352-353, n° 296 (Crozat precisa anche che si tratta di un «livre qui est utile pour les amateurs de peinture»).

sotto diversi profili, può esserci d'aiuto l'analisi su alcuni esemplari del *corpus* grafico del pittore. In nostro soccorso viene infatti un foglio con *Tre figure in vesti classiche* conservato nell'album già appartenuto al console Smith e ora a Windsor¹⁶¹ [fig. 351]. Lo studio, d'indubbia autografia ricca, è stato pubblicato dal Blunt nel lontano 1957 e mai più preso in considerazione dalla critica, probabilmente perché non riferibile a dipinti noti dell'artista. Ebbene, al *recto*, in alto a destra, esso presenta un'annotazione di mano di Sebastiano, apposta contestualmente alla realizzazione grafica con lo stesso inchiostro, che riporta il nome «*Franciscus Motta*». Alla luce delle riflessioni poc'anzi esposte sulle riunioni informali che si tenevano alla *Vigilanza*, a nostro avviso questo appellativo deve essere sciolto in François de La Mothe Le Vayer (1588-1672)¹⁶², filosofo ed erudito francese, precettore del futuro re Luigi XIV ed esponente di spicco del libertinismo erudito.

Ma non è tutto: il *verso* dello stesso disegno presenta una lunga iscrizione autografa, che Blunt si era allora limitato a trascrivere riconoscendovi il frammento di un «*moral discourse*», ma che si rivela per noi altrettanto rivelatoria. Si tratta di una traduzione italiana di alcuni frammenti, in ordine sparso, dai *Caractères* del moralista francese Jean de la Bruyère (1645-1696)¹⁶³, e che vale forse la pena di riproporre:

Se pur e vero, che sia povero quello a cui si [può?] tutte
 le cose, che desidera; L'ambizioso e L'Avaro, languiscono
 in una estrema povertà.
 Non vi è al mondo che due maniere di elevarsi: che sono o
 per sua propria industria, o per la insensatagine altrui¹⁶⁴.
 La freddezza ed il rilassamento nella amicizia anno le sue
 ragioni le loro cause; In Amore vi è poche altre cause
 di non amarsi più che d'essersi troppo amati.
 È una debolezza l'amore; sovente è un'altra deb[o]
 -lezza, il voler guarire¹⁶⁵.

¹⁶¹ Penna e inchiostro bruno; 123x194 mm. Windsor, Royal Collection, inv. 7015. Cfr. Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1957, p. 65, n° 399.

¹⁶² A tal proposito, si veda la voce dedicata nell'*Onomasticon literarium* di Christoph SAXE (1775-1803, IV, p. 503): «*Franciscus Motta Vaberius, vel. Mottaenus Vayerus* (vulgo: de la Motte le Vayer)».

¹⁶³ *Les Caractères de Théophraste, traduits du grec, avec les Caractères ou les Mœurs de ce siècle* (Parigi, E. Michallet 1688) sono una riedizione, arricchita, dei *Caratteri* di Teofrasto (IV a.C.). Le citazioni tuttavia non sono presenti nella prima edizione del 1688 (esemplare consultato: Parigi, BnF), bensì a partire dalla 9ª edizione accresciuta del 1696, edita sempre presso Michallet pochi giorni dopo la morte dell'autore, e completa di tutte le aggiunte degli oltre trecentocinquanta nuovi caratteri con cui La Bruyère aveva via via integrato le edizioni precedenti (esemplare consultato: Parigi, BnF). Sui moralisti La Bruyère e La Mothe Le Vayer si vedano, tra gli altri, PARMENTIER 2000, SALAZAR 2000, e l'interessante saggio di SALAZAR 1997, in cui si riflette sugli elementi di tangenza nel pensiero dei due eruditi.

¹⁶⁴ «*S'il est vrai que l'on soit pauvre par toutes les choses que l'on désire, l'ambitieux et l'avare languissent dans une extrême pauvreté. [...] Il n'y a au monde que deux manières de s'élever, ou par sa propre industrie, ou par l'imbecillité des autres.*» (LA BRUYÈRE 1696, cap. «*Des biens de fortune*», p. 182).

¹⁶⁵ «*Les froideurs et les relâchements dans l'amitié ont leurs causes: en amour, il n'y a guère d'autre raison de ne s'aimer plus que de s'être trop aimés. [...] C'est faiblesse que d'aimer; c'est souvent une autre faiblesse que de guérir.*» (LA BRUYÈRE 1696, cap. «*Du cœur*», pp. 75-76).

Vi sono poche Mogli sì perfete, che non diano occasione alli
loro Mariti di pentirsi almeno una volta al giorno, d'ave[r]
moglie, ovvero di trovar fortunati quelli che non L'anno¹⁶⁶.
Tale sono Talune Altre sono che

È una selezione di brevi e pungenti riflessioni sull'avarizia, sull'amore e sul matrimonio, che si attagliano piuttosto bene alla personalità brillante e sagace del pittore e alle sue esperienze con il denaro e le donne. Abbiamo già ampiamente argomentato sulla sua smaliziata intelligenza nell'amministrazione del proprio patrimonio, e sulle rocambolesche avventure amorose della giovinezza, sintomatiche di una precoce e mai sopita passione per le donne. In questa sede, basterà ricordare la colorita richiesta di Ricci a un anonimo corrispondente, probabilmente Giuseppe Riva, per rendere come fresca pennellata lo spirito arroventato e insofferente del pittore già sessantenne: «Scrivetemi ancora di chi siete innamorato, che zà so che non si può star senza, et io, cossì vechio che io sono, sono in bottega, cazi in cul al diavolo, mi non so che far¹⁶⁷».

Sul foglio, il carattere estemporaneo della scrittura, marcato da frequenti correzioni, e la discontinuità dei frammenti scelti inducono a ipotizzare che Ricci stesso si sia cimentato nella traduzione dal francese di questi passaggi per lui significativi. Se l'appunto «*Franciscus Motta*» ci può solo far intuire una conoscenza dell'autore libertino, questa iscrizione al *verso* dimostra invece di un contatto diretto e di una concentrata meditazione su un'edizione francese del testo di La Bruyère che, a nostra conoscenza, ha visto la prima traduzione italiana soltanto nel 1758¹⁶⁸. D'altronde, pare che il giovane Ricci avesse già manifestato una precoce curiosità verso la lingua francese negli anni della formazione romana, se dobbiamo prestare fede alla missiva di La Teulière, allora direttore dell'Accademia di Francia a Roma, datata 1693, in cui di Sebastiano si dice: «*il est d'ailleurs d'inclination Française, parlant même un peu nostre langue, qu'il a apprise par la grande envie qu'il a de voir la France*¹⁶⁹». Francia che, beninteso, Ricci aveva sicuramente visitato tra il giugno e il settembre 1715 e forse anche, come già ricordato, durante una sosta sul tragitto di andata a Londra, nell'inverno 1711-12.

¹⁶⁶ «*Il y a peu de femmes si parfaites, qu'elles empêchent un mari de se repentir du moins une fois le jour d'avoir une femme, ou de trouver heureux celui qui n'en a point.*» (LA BRUYÈRE 1696, cap. «*Des femmes*», p. 68).

¹⁶⁷ Sebastiano Ricci, lettera da Venezia, 18 maggio 1720, in DEL TORRE 2002, p. 23, n° 13.

¹⁶⁸ *I caratteri di Teofrasto, coi caratteri o costumi di questo secolo, del sig. De La Bruyere, e la difesa di lui fatta dal sig. Costa. Il tutto tradotto dalla lingua francese, ed illustrato con riflessioni critiche, e morali addattate ai costumi correnti, dall'avvocato Giuseppe Antonio Costantini*, Venezia, Giambatista Novelli 1758. Cfr. anche la notizia della traduzione in FEDERICI 1828, p. 166.

¹⁶⁹ La lettera indirizzata a Villacerf informa dell'incarico conferito a Ricci di portare a termina la copia dell'*Incoronazione di Carlo Magno* di Raffaello, lasciata incompiuta da Desforets nel 1691. MONTAIGLON 1666-1804 [1887-1912], I, p. 358, lettera n° 386 (31 marzo 1693).

Ad arricchire ulteriormente il profilo intellettuale di Ricci potrebbe essere anche un secondo tassello grafico, che ci conduce nuovamente alla letteratura moraleggiante francese del secondo Seicento. Si tratta questa volta di un disegno davvero unico nel catalogo riccesco, proveniente dall'album Zanetti, e riferibile a una cronologia piuttosto avanzata, attorno al 1720-25 [fig. 352]. Anche in questo caso, il foglio ha conosciuto uno scarso interesse critico: pubblicato e riprodotto soltanto nel pionieristico articolo di Morassi del 1926, è stato poi praticamente dimenticato¹⁷⁰. Qui nessuna iscrizione ci può aiutare, ma è l'iconografia stessa, definita dal Morassi "capriccio" o "allegoria", a fornire utili indizi. Certo, la scena in primo piano è di difficile decifrazione, ma le donne bendate e la figura in volo con maschera teatrale fanno propendere per un'allusione alla simulazione, al confine tra realtà e menzogna, all'inganno perpetrato *en travesti*. Quest'allegoria morale trova la sua concretizzazione visiva nell'episodio sullo sfondo, con un lupo travestito da pastore che sorveglia un gregge di pecore. La fonte d'ispirazione di Sebastiano Ricci è senz'ombra di dubbio la favola "Le loup devenu berger", pubblicata da Jean de La Fontaine (1621-1695) nel terzo volume delle sue *Fables* (1° ed. 1668), la cui lezione morale è una messa in guardia dall'ipocrisia: «*Quiconque est Loup, agisse en Loup; C'est le plus certain de beaucoup*»¹⁷¹. La fresca composizione riccesca corrisponde non solo al testo di La Fontaine¹⁷², ma anche all'incisione che lo accompagna nell'edizione del 1668, collocata in calce alla favola¹⁷³ [fig. 353].

Anche questo disegno ci documenta dunque di una particolare sensibilità di Ricci per la letteratura dei moralisti francese e, assieme a quello di Windsor, certifica che alcuni di questi volumi erano nella diretta disponibilità dell'artista, probabilmente conservati nella sua biblioteca. Non dimentichiamo, poi, che nel suo *corpus* pittorico figuravano una serie di dipinti in cui si avvertono la «sapienza iconografica» e la necessità del pittore «di andare a leggere direttamente le fonti degli storici o dei poeti classici», da Ovidio a Plinio, da Nonno di Panopoli ad Apollonio Rodio, come ha ben osservato Fernando Rigon¹⁷⁴. Nel repertorio di Ricci figura ad esempio il

¹⁷⁰ Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno su traccia di pietra nera; 210 x 213 mm. Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. SR 45. MORASSI 1926, pp. 261-262, n° 45, fig. 7.

¹⁷¹ LA FONTAINE 1668, libro III, favola n° 3, pp. 103-104. In questo caso, il racconto non è tratto da Esopo, come avviene per molte delle favole del francese, ma dall'episodio "Del lupo, et le pecore" di VERDIZOTTI (*Cento favole morali*, Venezia, Giordano Ziletti 1570, pp. 131-133).

¹⁷² Si trascrivono di seguito alcuni passaggi significativi, utili a verificare la fedeltà di Ricci al testo di La Fontaine: «Un Loup [...] s'habille en Berger, endosse un hoqueton, Fait sa houlette d'un bâton; Sans oublier la Cornemuse. [...] Guillot le vrai Guillot étendu sur l'herbette, Dormait alors profondément» (LA FONTAINE 1668, p. 103; esemplare consultato: Parigi, BnF). Gli elementi ricorrenti nel testo e nel disegno sono: la casacca, il bastone, la cornamusa, il pastore Guillot addormentato.

¹⁷³ Anche la vignetta, come il testo, ha un suo precedente nelle *Cento favole* di Verdisotti, dove tuttavia la composizione è diversa, sviluppata in controparte, in senso verticale, e senza il pastore addormentato [fig. 354].

¹⁷⁴ RIGON 2012, p. 138.

tema de *Il satiro e il contadino*, noto in diverse repliche, delle quali la più brillante è conservata in collezione privata francese¹⁷⁵. Il dipinto riprende una favola di Esopo, anch'essa narrata guarda caso da Jean de La Fontaine, nel quarto volume delle *Fables*, alla quale il pittore si attiene illustrando il contadino che soffia sul cucchiaino di minestra, e lo stupore del satiro che gli chiede il senso di quel gesto.

Si potrebbe anche pensare che l'interesse di Sebastiano per queste letture fosse stato ulteriormente stimolato dal contatto con Pietro Gabrielli (1660-1734), appassionato libertino¹⁷⁶. Il riferimento a Gabrielli non è casuale. Nel 1702 il monsignore fu condannato all'ergastolo per eresia, in quanto promotore dell'Accademia dei Bianchi, un cenacolo libertino che si riuniva nelle sale della sua dimora romana, ma nel 1708 con una fuga rocambolesca riparò a Venezia, dove visse nello stesso quartiere della prima abitazione di Sebastiano, a San Geremia, fino alla sua scomparsa nel 1734. La biblioteca veneziana di Gabrielli, che dopo la sua morte fu rispedita a Roma, contava oltre quattrocento volumi, tra i quali spiccano quelli di alcuni membri dell'accademia veneziana degli Incogniti, ma anche alcuni tra i più celebri scritti di filosofi, scienziati e moralisti del Seicento¹⁷⁷. In laguna, le vicende di Ricci e Gabrielli, i cui estremi biografici sono quasi coincidenti, si intrecciano almeno in una occasione: attorno al 1717-25, il fuggiasco in esilio commissionava al pittore una serie di tele da spedire nella fastosa residenza romana di palazzo Taverna di Monte Giordano. Sono anni prossimi a quelli in cui Ricci frequentava verosimilmente la Spezieria della Vigilanza, professando la sua convinzione sulla religione cristiana come mero inganno. Un periodo in cui, come abbiamo dimostrato, si intratteneva nella lettura di testi affini a quelli che si trovavano negli scaffali della libreria del marchese romano dove, ad esempio, figurava anche una copia dei *Caractères* di Teofrasto, in 12 volumi, nell'edizione francese del 1705¹⁷⁸. Inoltre, andrà segnalato che già verso il 1690 lo stesso

¹⁷⁵ SCARPA 2006, pp. 195-196, n° 153. Né di questa né delle repliche si conosce la destinazione originaria. Un dipinto di uguale soggetto, senza precisazione delle dimensioni, si trovava nella collezione del violinista e compositore parmense Mauro D'Alai (1687-1757), che lavorò al servizio dei Farnese. Nell'*Inventario de' quadri di pittura ritrovati nell'eredità del fu cavaliere Costantiniano di San Giorgio Mauro Dalaj di Parma l'anno 1757* (pubblicato in CAMPORI 1870, pp. 621-629), è riportato un «quadro in tela con cornice velata, bislungo, che rappresenta una tavola apparecchiata con diverse figure una delle quali si mette il cucchiaino alla bocca, di mano di Sebastiano Ricci, comprato per doble sei, lire parmigiane, 456.6.» (cit. *ibid.*, p. 624). Nella stessa collezione erano altri quadri attribuiti al Nostro: un *Archimede* e un *Moro con altra figura*.

¹⁷⁶ Su Pietro Gabrielli si veda lo studio di FRASCARELLI – TESTA 2004. Le autrici hanno intenzionalmente escluso dalla loro trattazione l'ultima fase dell'esistenza del Gabrielli, trascorsa a Venezia. Su questo tema ci promettiamo di ritornare in una prossima occasione, allo scopo di indagare più approfonditamente i *network* intellettuali e artistici stabiliti dal libertino lungo i ventisei anni trascorsi nella città lagunare. Sulla collezione romana di Gabrielli, cfr. anche il recente PAMPALONE 2016, in cui l'autrice rivede profondamente le interpretazioni di Dagma Frascarelli e Laura Testa sul significato del primo ciclo di tele commissionate a Roma dal Gabrielli, approfondendo ulteriormente la cultura del mecenate e in particolare i suoi interessi alchemici.

¹⁷⁷ Sulla biblioteca libertina di Gabrielli, si vedano Dalma Frascarelli, in FRASCARELLI – TESTA 2004, pp. 59-78 e *l'Inventario dei Libri venuti da Venezia* (giugno 1736), *ibid.*, pp. 310-321.

¹⁷⁸ FRASCARELLI – TESTA 2004, p. 319, n° 299.

Gabrielli, evidentemente interessato alle *Fables* di La Fontaine, aveva commissionato a Roma a Giacinto Brandi un dipinto con *La Fortuna e un giovane dormiente* che secondo la Frascarelli è ispirato alla favola *La fortuna e il ragazzo* e, come nel caso del disegno di Ricci, allude al sonno e ai rovesciamenti del destino che questo comporta¹⁷⁹. Potrebbe trattarsi di mere coincidenze, ma non escludiamo che la frequentazione del marchese romano abbia contribuito nell'indirizzare Ricci verso queste tematiche letterarie, suggerendone anche una traduzione grafica. La stessa Annalisa Scarpa, a proposito del dipinto con *Il satiro e il contadino*, osservava senza spingersi oltre che la favola di La Fontaine «doveva essere ben nota negli ambienti frequentati dall'artista, considerato il numero di repliche che gli furono richieste¹⁸⁰».

Insomma, da queste osservazioni esce ravvivato il profilo di un uomo colto e intellettualmente vivace, aggiornato su testi filosofici e di “successo”, orientato verso opinioni marcatamente libertine, e capace tanto di ragionare concretamente sul testo di La Bruyère, quanto di piegare la favola morale alla propria *verve* creativa e passione per la maschera e il teatro, traducendola in un'accattivante scenetta allegorica su carta che, a questo punto, potremmo intitolare *Allegoria dell'ipocrisia, da La Fontaine*.

III.8. La bottega al lavoro negli anni '20: copie e repliche in piccolo per un'impresa corale.

In apertura a questo capitolo, è già stato fornito un elenco sommario, e non esaustivo, delle numerose commissioni che Sebastiano Ricci affrontò nel terzo decennio. Si è riflettuto in particolare sul continuo accavallarsi degli incarichi, che trova conforto nelle parole di Leone Pascoli, secondo il quale Ricci era di «costume sempre indefesso alla fatica, e pronto a intraprendere qualunque opera faragginosa, e più d'una insieme, se l'occasione gli si presentava¹⁸¹». Del resto, il Bellunese doveva gestire anche gli impegni della sua attività di impresario teatrale, tanto che secondo Da Canal «il diletto della musica e de' teatri [avrebbe] pregiudicato almeno in parte a qualche opera messa in pubblico, non creduta di lui, non avendo sortita quella lode, che meritano le sue solite fatture¹⁸²». Le varie occupazioni e interessi del

¹⁷⁹ FRASCARELLI – TESTA 2004, pp. 142-144. Di diverso avviso è Antonella PAMPALONE (2016, pp. 60-73), che propone un'interpretazione più articolata, che risolve in chiave positiva il ricorso alla Fortuna per trovare la Sapienza, un concetto condensato nella locuzione “Fortuna e dormi”.

¹⁸⁰ SCARPA 2006, p. 196.

¹⁸¹ PASCOLI 1730-1736, II, p. 385.

¹⁸² DA CANAL [1809], p. 15. Secondo Lino MORETTI (1978, p. 166), Da Canal si stava forse riferendo alle due tele di Superga, «non proprio brillanti». In effetti, è possibile che il biografo le avesse viste personalmente, dato che le pale con *Il martirio di san Maurizio* e il *San Luigi con la corona di spine* furono esposte al pubblico durante la festa di San

pittore, comportarono inevitabilmente il ricorso a una serie di collaboratori, che abbiamo introdotto in queste pagine. Ma anziché dedicarci a rintracciare gli interventi specifici dei singoli assistenti nelle opere del maestro, impresa affatto improba e poco arricchente, vorremmo piuttosto fare qualche considerazione a più ampio raggio sui principi generali che animavano la bottega, utile premessa ai casi di studio concreti che affronteremo nel capitolo successivo.

Il contributo degli aiuti all'interno dell'officina di Ricci dovette manifestarsi sotto diverse forme, anzitutto quella della vera e propria collaborazione sulla singola tela, o serie di tele. Ma gli episodi di dipinti a più mani, per quanto in passato già individuati sulla base di visibili scadimenti qualitativi¹⁸³, non sono a nostro avviso così facilmente dimostrabili, se non altro per l'assenza di documenti probanti e di indagini radiografiche, e potrebbero essere ben più numerosi, dato che gli allievi erano formati proprio allo scopo di mimetizzare i loro interventi tra le pennellate del capobottega. Ad ogni modo, possiamo affermare che il settore della produzione in cui furono massimamente impiegati gli assistenti fu quello delle copie o repliche da invenzioni del maestro.

Quella delle copie d'*atelier* è una prassi affatto consolidata nelle officine artistiche, a Venezia come altrove¹⁸⁴ e, schematizzando, le funzioni di queste tele potevano essere molteplici, senza che una escludesse necessariamente le altre. Anzitutto, rappresentavano un mezzo per familiarizzare gli aiuti con lo stile pittorico e il lessico tipologico del maestro. In secondo luogo, potevano costituire degli utili *ricordi* delle composizioni ideate dal capobottega, da custodire per conservarne la memoria, anche cromatica. Infine, il più delle volte avevano anche un risvolto commerciale, che nel caso del Nostro appare particolarmente evidente: erano destinate al mercato, magari a dei collezionisti meno esigenti – interessati ad avere “un Ricci”, senza troppo preoccuparsi di “quale” Ricci –, ma contribuivano comunque a diffondere le invenzioni dell'artista, ampliandone la risonanza. Indagini recenti hanno dimostrato che nello studio di Tiziano, ad esempio, vennero prodotte nella fase tarda numerose repliche e varianti sotto la supervisione del maestro; anche grazie a indagini riflettografiche sull'*underdrawing*, si è potuto verificare che allievi e collaboratori usavano cartoni, incisioni per il riporto, disegni e altri metodi

Rocco del 1729, come si apprende da una lettera del 20 agosto spedita dal cavalier Marini, residente dei Savoia a Venezia, al ministro Del Borgo a Torino, nella quale comunque si dice che godettero di «un applauso universale» (cfr. SCARPA 2006, pp. 308-309, nn° 470-471).

¹⁸³ Ci riferiamo, ad esempio, ad alcune tele spedite a Torino per decorare il gabinetto giallo di Palazzo Reale, e specialmente al *Giacobbe benedice i figli di Giuseppe* (1727), di cui la Gabrielli e Daniels mettevano in dubbio l'autografia, e che secondo Annalisa Scarpa potrebbe essere stato dipinto con aiuti (a suo avviso il «collaboratore più papabile» sarebbe Fontebasso): SCARPA 2006, pp. 212-213, n° 481. Ma anche ai dipinti per palazzo Taverna, eseguite nel corso di quattro o cinque anni «anche con il supporto degli allievi [...] in un periodo altrettanto gravoso per le varie commissioni ricevute»: SCARPA 2006, pp. 291-294, nn° 415-425.

¹⁸⁴ Per una riflessione di carattere generale sulle copie, e sulla loro rivalutazione per lo studio delle dinamiche interne alla bottega, si veda la variegata panoramica offerta nel recente DI LORETO 2018.

per trasferire le sue invenzioni, copiarle, variarle e assemblarle in nuove tele, che uscivano dalla bottega come prodotti riconoscibili, portatori del marchio tizianesco¹⁸⁵. Nel caso di Mattia Preti, poi, sono stati recentemente contati almeno cinquanta casi di “copie autorizzate” da dipinti del capobottega, talvolta replicati anche fino a cinque volte, spesso servendosi di calchi¹⁸⁶. A cavallo tra Sei e Settecento, dall'*atelier* di Maratti uscirono copie degli aiuti, ma anche varianti completamente autografe del maestro, il quale dichiarava a un suo committente che «fu stilo di primi pittori del mondo rifare di più di un quadro d'un medesimo pensiero quando riconoscevano che era grato»¹⁸⁷.

A proposito di Ricci, abbiamo individuato almeno trentasette casi di repliche, copie esatte o varianti di buona qualità che a nostro avviso furono licenziate all'interno della bottega. Se qualche volta si tratta di dipinti di grandi dimensioni, che dell'originale riproducono anche l'identico formato, in altri casi siamo in presenza di copie in scala ridotta. Del primo aspetto si era avveduta Annalisa Scarpa, osservando che «non è raro, nell'ultimo decennio dell'attività ricca, incontrare più repliche di un dipinto», un fatto che la storica spiega non solo con l'«enorme successo» avuto dal pittore dopo il rientro dall'Inghilterra, ma anche per la «consistente presenza di una bottega ricca d'ingegni notevoli [...] il cui talento fu sicuramente messo a frutto da Sebastiano, che il più delle volte avrà sapientemente impostato le opere, dato istruzioni particolareggiate e, infine, portato a termine con le sue vigorose pennellate le tele su cui in parte erano intervenuti gli allievi¹⁸⁸». Tra le opere degli anni '20 citiamo, a titolo di esempio, le diverse repliche dell'*Ultima cena*, di cui diremo di più nel capitolo successivo, o anche quelle della *Betsabea al bagno*, nota in almeno tre versioni¹⁸⁹. A proposito di queste ultime, d'accordo con Lino Moretti riteniamo che il prototipo sia da individuare nella tela di Budapest, da cui derivano le due con leggerissime varianti di collezioni private, per le quali viene ipotizzata un'esecuzione da parte di «collaboratori nell'*atelier* del maestro, che sarà intervenuto con opportuni ritocchi in qualche parte importante, ad esempio nella testa della protagonista»¹⁹⁰. Nel prossimo capitolo, torneremo su questo punto, problematizzando la questione delle copie e varianti, e ragionando concretamente sul metodo adottato da Ricci, sulla funzione dei disegni, e sui diversi gradi di coinvolgimento e di autonomia degli assistenti.

¹⁸⁵ TAGLIAFERRO – AIKEMA 2009, pp. 222-272. Su questo punto torneremo ampiamente nel capitolo successivo.

¹⁸⁶ SCIBERRAS 2018.

¹⁸⁷ Sui “doppi” maratteschi, cfr. ad es.: PETRUCCI 2011; PETRUCCI 2018. Le parole di Maratti sono tratte da una lettera a don Antonio Ruffo, 15 luglio 1673. Cit. in PETRUCCI 2018, pp. 246-247.

¹⁸⁸ SCARPA 2006, p. 256.

¹⁸⁹ Per il prototipo (118,5 x 199 cm; Budapest, Szépművészeti Múzeum) si veda SCARPA 2006, p. 167, n° 66. Per le repliche, vedi *ibid.*, p. 155, n° 519 (133 x 200; Venezia, coll. Coin. 132 x 200 cm; coll. privata).

¹⁹⁰ MORETTI 2012, pp. 102-103.

A proposito del secondo aspetto, ovvero quello delle copie di formato ridotto, va detto che a produrre queste riedizioni era spesso lo stesso Sebastiano. Come noto, sin dalla giovinezza Ricci aveva fatto uso dei bozzetti su tela per preparare i propri dipinti, e il tema è stato ampiamente indagato dalla critica. In particolare, la mostra veneziana del 2010, curata da Giuseppe Pavanello e dedicata al “Trionfo dell’invenzione”, ha fatto il punto su questo settore della produzione del Bellunese¹⁹¹. Ormai famosa e frequentemente citata è la frase che Sebastiano rivolse al conte Tassi a proposito della versione in piccolo della pala per Sant’Alessandro della Croce, un «quadro terminato», e non «un abozzetto, che porta il nome di modello [...]. Sappia di più, che questo picciolo è l’originale, e la pala d’altare è la copia¹⁹²». Un’affermazione che, come ha giustamente osservato Alberto Craievich, denuncia anche la piena consapevolezza del pittore sul potenziale di profitto e sull’appetibilità commerciale di queste telette¹⁹³. In effetti, sin dall’aprirsi del nuovo secolo si stava manifestando a Venezia un nuovo gusto per i bozzetti dal carattere spontaneo in cui, per usare le parole di Algarotti, era possibile cogliere appieno «l’espressione delle passioni, che è l’anima della pittura¹⁹⁴». Noto è l’episodio narrato dal Da Canal, secondo cui, verso il 1702, Zaccaria Sagredo, collezionista egli stesso di “abozi”, si contendeva con un amatore francese l’acquisto di un modelletto di Lazzarini; un aneddoto che è già stato interpretato come spia del precoce interesse del mercato lagunare per questo genere di dipinti¹⁹⁵. Lo stesso Ricci iniziò a produrre telette derivate da sue invenzioni maggiori, realizzate talvolta con fare bozzettistico e con una pittura liquida e sciolta che, lungi dall’averne una funzione preparatoria, erano destinate piuttosto a soddisfare la crescente richiesta del collezionismo. Una tendenza che in seguito sarà fatta propria anche da Gaspare Diziani, noto per essere un vero e proprio specialista delle “opere in piccolo”, prodotte in serie soprattutto nella maturità.

Nell’*atelier* di Ricci, proprio negli anni ’20 assistiamo a una vera proliferazione di “pseudo-bozzetti” e repliche, e anzi iniziamo a rintracciare versioni multiple dello stesso soggetto, che replicano non più il dipinto finito, ma proprio l’abbozzo preparatorio, e che furono spesso licenziate dagli assistenti. Una pratica non comune che risale già a Rubens, come notava

¹⁹¹ Si veda appunto cat. mostra VENEZIA 2010, e in particolare il saggio d’apertura di Giuseppe PAVANELLO 2010; ma anche CRAIEVICH 2012.

¹⁹² Sebastiano Ricci da Venezia al conte Giacomo Tassi a Bergamo, 15 agosto 1731. BOTTARI – TICOZZI 1822-1825, IV, pp. 93-94.

¹⁹³ CRAIEVICH 2012.

¹⁹⁴ ALGAROTTI 1791-1794, VIII, p. 365.

¹⁹⁵ Si veda in proposito CRAIEVICH 2012, p. 54. Su questo tipo di collezionismo nella Venezia del Settecento, utile la panoramica di BOREAN 2009, pp. 21-29. Non dimentichiamo che anche Ferdinando de’ Medici, uno dei *patron* di Ricci, era un grande appassionato di bozzetti, e ne possedeva anche alcuni di Sebastiano (cfr. cat. mostra FIRENZE 2013, pp. 319-325; Marco Chiarini e Sergio Marinelli, in cat. mostra VENEZIA 2010, pp. 6269, nn° 9-12).

Craievich, ma che a Venezia si riscontra anche nella bottega del Pittoni, dalla quale uscirono numerosi modelletti in piccolo degli aiuti, a replica di autografi del maestro¹⁹⁶. Per quanto riguarda Ricci e i suoi, uno degli esempi più eclatanti è probabilmente quello della pala con *l'Estasi di santa Teresa* nella chiesa vicentina di San Marco in San Girolamo degli Scalzi¹⁹⁷. Ci si permetta innanzitutto un'ennesima precisazione sulla cronologia del dipinto. Annalisa Scarpa lo collocava nel 1727 circa, fissando in quella data la conclusione dei lavori di ricostruzione dell'edificio; Denis Ton, invece, lo ha correttamente anticipato al 1725, recuperando una indicazione del Derschau relativa alla data di benedizione della chiesa, nonché la nota in un manoscritto di Leonardo Trissino, che segnala il dipinto come già compiuto in quell'anno¹⁹⁸. A questi argomenti, possiamo farne seguire un terzo, che aggiunge anche un ulteriore dettaglio sul suo prezzo: in una lettera inviata al collezionista lucchese Stefano Conti, datata 3 novembre 1725, Alessandro Marchesini accenna alle cifre richieste da Sebastiano Ricci, e riferisce che per «una paletta per Vicenza le vien dato cento cecchini, d'una S. Teresa, come in altra scrissi a V.S. Ill.ma sicché le opere di questo degnissimo virtuoso viene estremamente sempre più¹⁹⁹».

Venendo al nostro tema, del dipinto si conoscono diversi disegni preparatori, ma anche un bozzetto autografo propedeutico alla tela, conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna²⁰⁰. Vi sono poi altre tre telette di piccole dimensioni, due edite da Annalisa Scarpa²⁰¹, una da Renzo Mangili²⁰², che ripropongono con poche varianti non già la pala, ma proprio il bozzetto di Vienna, che si differenzia dalla redazione finale per la posizione dell'angelo inginocchiato, con il braccio piegato verso il petto e non abbassato a reggere la veste [figg. 355-359]. Tra l'altro, sia detto per inciso, proprio la posizione del braccio dell'angelo rappresentò un vero dilemma compositivo per Ricci, che la studiò in almeno tre disegni preparatori a gessetto nero conservati a Windsor²⁰³ [figg. 361-363].

Tornando alle tre copie tratte dal bozzetto viennese, Denis Ton ha fatto recentemente il punto sulla loro effettiva funzione: si tratta di “repliche da modello”, la cui finalità ultima era

¹⁹⁶ CRAIEVICH 2012, pp. 49-55. Sui bozzetti e copie di Pittoni e bottega, cfr. ZAVA BOCCAZZI 1984.

¹⁹⁷ SCARPA 2006, pp. 336-337, n° 545.

¹⁹⁸ Denis Ton, in cat. mostra VENEZIA 2010, p. 86, *sub* n° 21.

¹⁹⁹ Lettera di Marchesini da Venezia, datata 3 novembre 1725, a Stefano Conti a Lucca. Edita da Dario Succi in cat. mostra BELLUNO 1993, p. 343.

²⁰⁰ 71 x 37 cm. SCARPA 2006, p. 338, n° 548; Denis Ton, in cat. mostra VENEZIA 2010, pp. 86-87, n° 21.

²⁰¹ La prima a Firenze, coll. privata, 92 x 49 cm. La seconda a Londra, coll. privata, 50,5 x 31 cm. SCARPA 2006, pp. 182, 213, nn° 106, 204. Quella fiorentina è passata in asta da Pandolfini, Firenze, 19 ottobre 2016, lotto n° 21 (come Sebastiano Ricci).

²⁰² Collezione privata, 72 x 36,5 cm. Renzo Mangili, in cat. mostra ROMANO DI LOMBARDIA 2006, pp. 92-93, n° 24.

²⁰³ Pietra nera; 218 x 159, 259 x 184, 258 x 184 mm. Windsor, Royal Collection, invv. 7103, 7136-7137. Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1957, p. 59, nn° 337-339.

quella di «alimentare il collezionismo privato attraverso il riutilizzo delle medesime invenzioni²⁰⁴». È anche evidente che non furono realizzate da Ricci stesso, bensì affidate ai suoi assistenti, sebbene in quella fiorentina si ravvisi una qualità nettamente inferiore rispetto alle altre, tale da rendere difficoltoso immaginarne l'esecuzione in bottega, sotto il diretto controllo di Sebastiano. Spicca invece per il vigore delle dense pennellate la versione pubblicata da Mangili, che ne ipotizzava un'esecuzione congiunta Ricci-Fontebasso. Un'intuizione che ci sembra azzeccata, e ulteriormente percorribile. Questo non solo perché è l'unico caso in cui le misure della teletta coincidono perfettamente con il bozzetto autografo di Ricci, fatto che potrebbe suggerire un'esecuzione della copia a diretto contatto con il prototipo. Ma l'attribuzione a Fontebasso appare corroborata anche dal confronto della tela con il raro modelletto eseguito da Francesco in preparazione della pala di San Paternian con *Il matrimonio mistico di santa Caterina e l'estasi di santa Teresa*, che abbiamo citato in precedenza, e che ha quale sicuro termine *ante quem* il 1732 [fig. 360]. Una prova indubbiamente giovanile, profondamente ricca, nella quale la gamma cromatica, le tinte risplendenti, e dettagli formali come le mani della santa ci sembrano molto vicini al modello di collezione privata. Il riferimento a Fontebasso, del resto, appare del tutto pertinente in questo frangente. Come vedremo, il giovane assistente assunse infatti un ruolo determinante nell'ultima fase della carriera di Ricci, e dell'attività stessa dell'officina, della quale ci apprestiamo ora a discutere.

III.9. 1730-1734. La fase estrema: il *team* Ricci–Polazzo–Fontebasso.

È indubbio che il periodo ultimo dell'esistenza di Ricci si fosse aperto con una serie di cocenti delusioni: dopo la fallimentare stagione teatrale del San Cassiano nell'inverno del 1729, il 21 gennaio 1730 moriva inaspettatamente suo nipote Marco Ricci, dopo breve malattia di soli quattro giorni, causata stando al Temanza da una volontaria assunzione massiccia di farmaci²⁰⁵. «Quello che aspetava con impazienza la mia morte à convenudo passar innanzi», scriveva Sebastiano all'amica cantante Lucrezia Baldini all'indomani del suo decesso, con una sentenza ben nota alla critica, che ha voluto leggerci il segnale di gelosie e dissapori tra zio e nipote²⁰⁶. Sia come sia, certo è che la scomparsa di Marco determinò per il Nostro non solo la perdita di un

²⁰⁴ Denis Ton, in cat. mostra VENEZIA 2010, p. 86.

²⁰⁵ TEMANZA 1738 [1963], p. 71.

²⁰⁶ La lettera è stata pubblicata da MORETTI 1978, pp. 116-117. Sui possibili retroscena dell'affermazione di Sebastiano, cfr. *ivi*; MONTECUCCOLI DEGLI ERRI 1995, p. 108, nota 8; SCARPA 2006, p. 58, nota 228; STEFANI 2015, p. 210.

familiare, con il quale aveva condiviso casa e bottega per oltre vent'anni, ma anche di una valida spalla, che aveva collaborato con lui realizzando fondali architettonici e paesaggistici per alcune delle tele di maggior impegno degli anni '20²⁰⁷. Se a questo si aggiunge la salute cagionevole del pittore, disturbato dal “mal di pietra”, potremmo quasi pensare che la sua fase estrema sia stata caratterizzata da un ripiegamento interiore o da un lento declino, secondo il frequente *topos* – vasariano – sulla parabola professionale di un artista. Lo confermerebbero anche le parole della vedova Maddalena Vandermeer, la quale in una scrittura del 28 giugno 1734, sostenne che a causa delli «gravi incomodi e pregiuditi di salute sofferti avanti il finimento di sua vita del suo fu marito», egli «nel giro delli tre ultimi anni all'incirca ha potuto condur a fine le sole due palle esistenti nella chiesa della Scola di San Rocco di questa città, e la palla ordinata da sua maestà cesarea ultima sua laboriosa fatica²⁰⁸». Ma queste ipotesi e dichiarazioni sono contraddette dai fatti.

Come scriveva il Pascoli, quasi con aria di rimprovero, «andava poi il nostro Sebastiano invecchiando, e con poca salute, perché era fortemente tormentato da' dolori di pietra; e voleva nulladimeno lavorare, e far da giovane²⁰⁹». Infatti, pur con «la casa e la testa piena di confusioni²¹⁰», il Bellunese mantenne alto il ritmo degli impegni, licenziando tra il 1730 e il maggio 1734 almeno quattordici nuove invenzioni compositive, declinate poi nella consueta serie di repliche, copie e modelletti vari. La tela con l'*Ultima comunione e martirio di santa Lucia* per Parma (firmata e datata 1730), quella con *Papa Pio V e i santi Tommaso d'Aquino e Pietro martire* (anch'essa documentata al 1730), la pala delle *Anime purganti* per il conte Tassi a Bergamo (1731), e poi i *Baccanali* per lo Schulenburg (1732-33) e l'*Ester e Assuero e Festino di Baldassarre*, ennesimo *pendant* di tele per i Savoia (1733). Sono queste solo alcune delle celebri realizzazioni dell'ultimo Ricci, ben note in letteratura, e culminanti nell'ultimo capolavoro, la pala dell'*Assunzione della Vergine* per l'imperatore Carlo VI (1734). Non riteniamo opportuno soffermarvici ulteriormente. Piuttosto, mantenendo il nostro focus sul tema della bottega, vorremmo riflettere sulle figure di Francesco Polazzo e Francesco Fontebasso, che stando alle fonti assistevano quotidianamente il pittore in questo periodo, per verificare concretamente con quale ruolo fossero stati coinvolti nel processo produttivo.

²⁰⁷ Sul rapporto tra Marco e Sebastiano Ricci, si veda *infra*, cap. IV.4.1.

²⁰⁸ MORETTI 1978, p. 122; SCARPA 2006, p. 50, nota 241. Con questa extragiudiziale, la «relitta» si difendeva dalle pretese di denaro di Giovanni Nani, che avanza un credito nei confronti del defunto Ricci. È possibile che Maddalena fosse dunque intenzionata a dipingere una situazione economica più grave della effettiva, per impietosire il creditore, e del resto l'intero tono della missiva sembra volto a questo scopo.

²⁰⁹ PASCOLI 1730-1736, II, p. 385.

²¹⁰ Cit. nella stessa lettera a Lucrezia Baldini. Vedi sopra.

III.9.1. A volte ritornano: Francesco Polazzo, in caso di necessità.

Per cominciare, vale la pena riprendere le testimonianze rilasciate dai due assistenti di Ricci nel 1742, in occasione del processo per l'eredità del pittore. A proposito di Sebastiano, Francesco Polazzo affermò: «lo praticai frequentemente quasi ogni giorno per il corso di due anni circa prima la sua morte²¹¹». Anche Fontebasso, come si è già ricordato, dichiarò di aver frequentato «ogni giorno» la casa del pittore, essendo stato «suo scolaro²¹²». Abbiamo dunque una prova diretta, estremamente attendibile, circa la loro assidua presenza nell'appartamento di San Moisè, negli anni attorno al 1732-34.

Ma mentre Fontebasso era a quel tempo poco più che ventenne, e giustificava la sua partecipazione alle attività di bottega in qualità di allievo, Polazzo, nato nel 1682, aveva a quel tempo già cinquant'anni, una carriera autonoma e di discreto successo tra Venezia e Bergamo, e una propria rete di *patron* e committenti²¹³. Sembra proprio che il suo ritorno nella bottega di Ricci fosse avvenuto in risposta a una richiesta d'aiuto venuta da Sebastiano che, debilitato dalla malattia, ma ancora carico di *verve* creativa – e di tele da portare a termine –, necessitava di una manodopera d'esperienza, già preparata e di fiducia, alla quale poter delegare alcuni compiti, senza il timore di compromettere la qualità del risultato finale. Gioverà ricordare che le prime attestazioni di una collaborazione tra Ricci e Polazzo risalgono al 1709-11: avevamo lasciato i due pittori all'indomani della partenza di Ricci per Londra, ipotizzando che Francesco avesse assunto per un attimo le redini della bottega, per terminare una delle tele di Trescore Balneario. La ricomparsa sulla scena di Polazzo verso il 1730-32 non dovette avvenire dal nulla, dopo vent'anni di silenzio, ma presuppone a nostro avviso un retroscena di continui contatti e relazioni a distanza tra i due artisti, che sembrano difficilmente documentabili.

Una traccia in questa direzione si potrebbe comunque percorrere ampliando il nostro sguardo sui contesti e sui *network* di committenze bergamasche che, come si diceva già nel capitolo precedente, furono così determinanti per il “lancio” di Polazzo. Ci riferiamo in particolare alla figura del conte Giacomo Pesenti (1664-1759), canonico della cattedrale di Bergamo, influente mecenate e collezionista, nonché illustre protettore di Francesco²¹⁴. Pesenti fu promotore della decorazione settecentesca del duomo di Bergamo, era in contatto con molti degli artisti veneziani impiegati nell'impresa, e amico personale di Fra' Galgario; inoltre, fu *patron*

²¹¹ Collezione privata, *Libro Riccio*, doc. 16, cit. in MONTECUCCOLI DEGLI ERRI 1995, p. 136.

²¹² Collezione privata, *Libro Riccio*, doc. 17, cit. in MONTECUCCOLI DEGLI ERRI 1995, p. 136.

²¹³ Per ogni ragguaglio, rimandiamo alla monografia di Laura DE ROSSI 2004^A e alle integrazioni successive in DE ROSSI 2006; *id.* 2012; FAVILLA – RUGOLO 2010; MAFFIOLI 2013.

²¹⁴ Sul conte e canonico Giovanni Pesenti, e il suo ruolo di mecenate a Bergamo nella prima metà del Settecento, cfr. ZAVA BOCCAZZI 1976; FACCHINETTI 2001 (specialmente pp. 36-41).

di Giovanni Raggi, che mantenne con un «annuo assegnamento²¹⁵» nella bottega di Tiepolo, e committente privilegiato di Polazzo. Grazie a questo fitto intreccio di contatti, il canonico aveva costituito a Bergamo una vasta collezione di oltre cento pezzi, la cui natura è stata recentemente disvelata dalla scoperta dell'inventario (1762), ricco di opere contemporanee veneziane, procurate anche grazie al Polazzo che si muoverà come suo agente in laguna²¹⁶. Il rapporto Polazzo-Pesenti, già indagato dalla critica, è ricostruibile grazie a un carteggio conservato presso gli archivi dell'Accademia Carrara, tramite il quale si sono ricavate anche preziose indicazioni sulle numerose commissioni ordinate dal canonico al pittore veneziano²¹⁷. Da una lettera del 10 marzo 1736, inoltre, si apprende che Pesenti intratteneva anche uno scambio epistolare con Orazio Marucelli, protettore di Ricci a Firenze e poi di Polazzo a Venezia²¹⁸.

Tuttavia, è sinora sfuggito un ulteriore tassello, ben più significativo, che lega inconfutabilmente il Pesenti allo stesso Ricci. Nell'*Inventario dei quadri del canonico Giovanni Pesenti* (9 settembre 1762), era elencata infatti «La B. V. con Bambino, S. Lorenzo Giustiniani che baccia li piedi al Bambino ed altri santi. Modello di Sebastiano Ricci²¹⁹». E questo dipinto va sicuramente identificato con il bozzetto di ugual soggetto in collezione privata bergamasca reso noto dal Mangili nel 2000, inspiegabilmente ignorato nella monografia della Scarpa del 2006, ma esposto come autografo riccesco nel 2010²²⁰ [fig. 364]. Ebbene fino ad ora non era mai stata riconosciuta l'autorevole provenienza del modello dalla collezione di Pesenti, che ci sembra del tutto evidente, se non altro per la precisa corrispondenza dell'iconografia con la descrizione inventariale. Ma anche perché, nello stesso inventario, subito dopo questo bozzetto ne era elencato un altro con «S. Alessandro decollato la di cui testa sta in mano di Santa Grata ed altri santi. Modello del Beluzzi» preparatorio alla pala di San Paolo d'Argon (1704), anch'esso conservato oggi nella stessa raccolta privata, e pubblicato in uguale occasione da Mangili²²¹.

Purtroppo, se per il bozzetto di Bellucci abbiamo un preciso ancoraggio cronologico, altrettanto non si può dire per quello riccesco, che non è connesso ad alcuna sua opera nota o citata dalle fonti. Non resta dunque che affidarsi al dato stilistico, rilevando da un lato un'espressività di lontano sapore magnaschesco, e dall'altro una certa maturità nella regia

²¹⁵ La citazione viene dalla biografia di Raggi in TASSI 1793, II, p. 104.

²¹⁶ L'inventario della collezione Pesenti, con ulteriori commenti sul personaggio, è stato scoperto e pubblicato da DE PASCALE 2000 (pp. 11-12, 20-22).

²¹⁷ Sul carteggio, che va dal 1726 al 1746, cfr. ZANARDI 1989, pp. 491-496; DE ROSSI 2004, pp. 308-315.

²¹⁸ BOTTARI – TICOZZI 1822-1825, IV, pp. 102-103, n° LXXII; DE ROSSI 2004, p. 310, n° XI.

²¹⁹ Bergamo, Archivio Pesenti-Agliardi, *Materia S*, b. 5, n° 31, allegato. DE PASCALE 2000, p. 20.

²²⁰ *Madonna con Bambino e santi Lorenzo Giustiniani, Antonio da Padova e Francesco d'Assisi*; olio su tela, 72,3 x 37 cm; coll. privata. MANGILI 2000; Alessio Pasian, in cat. mostra VENEZIA 2010, pp. 82-83, n° 19.

²²¹ DE PASCALE 2000, p. 20. Già MANGILI (2000, p. 75) comunque, sospettava la provenienza dei due bozzetti da «un'unica quadreria comitale bergamasca», senza riuscire a individuarla. Il solo modello di Bellucci è stato pubblicato anche in cat. mostra ROMANO DI LOMBARDIA 2006, pp. 84-85, n° 20.

luminosa e nell'impaginazione, magistralmente risolta in un sinuoso sviluppo verticale. Con questi argomenti Mangili, seguito da Pasian, propendeva per una datazione nella seconda metà degli anni '20, che ci sentiamo di condividere. Basterà il confronto con un altro abbozzo degli stessi anni, quello con la *Madonna che appare ai santi Benedetto, Scolastica, Rocco, Girolamo, Pietro e Paolo* per rilevare le consonanze tra i due, tanto nelle tinte corrusche e nei densi crogioli di materia pittorica, quanto nella fisionomia della Vergine, il cui profilo affilato è evocato con poche sintetiche pennellate²²² [fig. 365].

Non sappiamo se Ricci avesse poi dipinto l'opera finale, ma il fatto che Pesenti ne possedesse il bozzetto preparatorio potrebbe lasciar intuire, in via del tutto ipotetica, che egli avesse avuto un ruolo nella commissione, magari destinata a un contesto francescano, e probabilmente anche nella definizione dell'iconografia. A questo proposito, è forse possibile avanzare qualche ipotesi ulteriore, seguendo una traccia suggerita proprio da Renzo Mangili, che rifletteva sul clima devozionale orobico di inizio secolo, permeato dai successi delle predicazioni e delle pubblicazioni di Gaetano Maria Migliori, frate cappuccino noto come padre Gaetano da Bergamo, all'impatto della cui personalità riformatrice sono state spesso associate le fraterie di Magnasco²²³. Per una singolare e forse non del tutto fortuita coincidenza, nel bozzetto di Sebastiano Ricci sembra concretizzarsi in modo quasi letterale il messaggio devozionale di Gaetano da Bergamo. Egli predicava infatti la "via ordinaria della perfezione", da percorrere con l'aiuto dell'umiltà, della carità e della pietà del cuore, in tre fasi: la meditazione sui propri peccati e il pentimento (san Francesco in atteggiamento contrito), l'*imitatio Christi* con la pratica delle virtù (sant'Antonio da Padova che rivolge lo sguardo al Bambino), il raggiungimento dell'unione con lui attraverso l'esercizio della vera e propria santità (unione che si realizza fisicamente nel gesto di san Lorenzo Giustiniani che bacia il piede di Gesù)²²⁴. Potremmo supporre che, nell'impostare la propria composizione, dal ritmo marcatamente ascensionale, Ricci avesse dunque seguito le precise direttive di un committente, che in via d'ipotesi proponiamo di identificare proprio nel Pesenti, proprietario del bozzetto.

E questo ci riporta all'argomento di partenza, in quanto Polazzo potrebbe rappresentare un *trait-d'union* tra Ricci e il canonico. La prima attestazione di un rapporto tra Pesenti e Francesco Polazzo è una lettera del 1726, nella quale il pittore si augura di soddisfare le esigenze del committente nella realizzazione della pala di Breno, auspicando «che sarà di mio utile per

²²² 53 x 31 cm; coll. privata. Annalisa Scarpa, in cat. mostra VENEZIA 2010, pp. 80-81, n° 18. Nemmeno di questo bozzetto si conosce l'eventuale redazione finita. Se ne conserva un'incisione a opera di Fontebasso, per la quale si veda *infra*.

²²³ Per un profilo su Gaetano da Bergamo, si rimanda a BUSOLINI 1998 (con bibliografia).

²²⁴ Cfr. MIGLIORI 1730, e specialmente i capitoli "Aspirare alla perfezione" e "Sopra l'imitazione di Gesù Cristo".

dar apertura ad altre opere», e intanto supplicandolo di «vivamente conservarmi il suo patrocinio²²⁵». Dalla stessa missiva, si apprende anche che Francesco era stato incaricato di procurare al collezionista dei quadri «per le sue camere», e che pur non avendo «trovato ancora cosa al proposito per lei, però sto in osservazione, e quando capiterà si assicuri che non mancherò di servirla». La lettera del 10 marzo 1736, poi, lascia intuire che Polazzo trafficasse anche disegni: il pittore comunica al canonico che gli avrebbe inviato «un fagottino con entro il libro delli pittori, come pure quello delli nobili patrizi, e li due consulti fatti per il fu Sebastiano Rizzi, con anche un segreto per il mal di fianco», nonché «un ovato di Bastiano Rizzi», da consegnare al violinista Ludovico Feronati, mentre «il disegno del Piazzetta non mi parve bene spedirglielo per esser fatto a carbon²²⁶».

Insomma, nulla vieta di immaginare che proprio tramite Polazzo, Sebastiano fosse entrato in contatto con Pesenti. D'altra parte, potrebbe valere anche il rapporto inverso, per cui sarebbe stato Ricci a conoscere per primo Pesenti, e quindi a raccomandargli il suo ex-allievo Polazzo, secondo una prassi che si era già verificata con il canonico Marucelli. In effetti, lo rammentiamo, Sebastiano aveva già lavorato in due occasioni per i canonici di Sant'Alessandro a Bergamo, dipingendo per Sigismondo Tomini la pala con *Sant'Ignazio che guarisce un moribondo* (1703-04) e per Pietro Negroni quella con i *Santi Procolo, Fermo e Rustico* (1704). Non escludiamo dunque che avesse tenuto aperto questo canale di committenza, inserendovi poi anche Francesco nel corso degli anni '20.

Sia come sia, è ben plausibile che Polazzo e Ricci si fossero tenuti in contatto già nel terzo decennio, dato che Francesco venne scritturato in pianta stabile nella bottega del Bellunese attorno al 1730-32. Per quanto riguarda il concreto contributo di Polazzo accanto a Ricci, data la maturità di Francesco e la sua esperienza pregressa nella bottega del Nostro, crediamo che questo si sia configurato soprattutto nella forma di collaborazioni vere e proprie alle tele. Ma si sarà ormai compreso che non è nel nostro interesse ricercare il tocco degli aiuti nelle realizzazioni “ricchesche”, e del resto nel caso di Francesco sarebbe un'operazione particolarmente ardua, dato che egli era «buon pittore e miglior restauratore di quadri antichi²²⁷», ed era dunque particolarmente allenato a dissimulare il proprio intervento su tele altrui.

²²⁵ Francesco Polazzo da Venezia a Giovanni Pesenti a Bergamo, 4 luglio 1726. BOTTARI – TICOZZI 1822-1825, IV, pp. 98-99, n° LXVIII; DE ROSSI 2004, p. 308, n° II.

²²⁶ BOTTARI – TICOZZI 1822-1825, IV, pp. 102-103, n° LXXII; DE ROSSI 2004, p. 310, n° XI. A proposito dei “consulti” fatti per Ricci, viene da pensare che si tratti di non tanto di perizie, quanto piuttosto di referti medici, dato che furono accompagnati da “segreto per il mal di fianco”, ovvero i calcoli renali di cui Sebastiano come noto soffriva.

²²⁷ LANZI 1823, III, p. 293.

E anzi, a proposito della sua attività di restauratore, è risaputo che fu proprio Ricci, ancora una volta, a raccomandarlo in diverse occasioni, aiutandolo a procurarsi nuovi incarichi specialmente a Bergamo. Ricordiamo ad esempio le lettere inviate da Sebastiano al conte Giacomo Tassi, nelle quali oltre a trattare sul prezzo e la data di consegna della pala per Sant’Alessandro della Croce, il Nostro tesse le lodi di Polazzo. In quella del 4 luglio 1731, lo definisce suo «amico pittore, ma buon pittore invero», e consiglia al conte di fa «accomodar li suoi quadri pregiudicati dal tempo [...] da questo bravissimo uomo, e che unico pare in tal materia. Questo si chiama il signor Francesco Polazzo²²⁸». Pochi giorni dopo, Ricci fa in modo che sia Polazzo stesso, una volta giunto a Bergamo, a consegnare personalmente al conte una sua lettera commendatizia, nella quale ribadisce quanto Francesco sia «pittore veramente degno della protezione di V. S. illustriss.», ed esorta esplicitamente il Tassi a «porlo nel numero dei suoi grazziati, [...] farli vedere li suoi quadri pregiudicati dal tempo [...] che alcun altro al mondo non li potrà dar migliori²²⁹».

Meno noto è un altro episodio di patrocinio di Ricci a favore di Polazzo, questa volta in contesto veneziano. Era stato segnalato dall’attento Lino Moretti, che aveva ricostruito le vicende relative al restauro di alcuni dipinti di Tiziano e Tintoretto, sul cui stato di conservazione i Provveditori sopra monasteri incaricano Ricci di stilare una perizia preliminare. Nella relazione firmata da Sebastiano, e datata 15 aprile 1731, il pittore lascia ai Provveditori la scelta del restauratore più adatto per la pala di San Pietro Martire di Tiziano, mentre suggerisce il nome di Polazzo per far «levare, stucare, netare, retocare e riporli» i due quadri laterali di Tintoretto in S. Maria Maggiore, comunicando anche che l’intervento sarebbe costato in tutto duecento ducati²³⁰.

L’operazione non andò in porto, ma questo aneddoto testimonia ancora una volta il rapporto di sincera stima e fiducia che doveva correre tra i due pittori, e la magnanimità di Ricci nel tentare di procurare incarichi all’amico e sodale, forse per ripagarlo dell’aiuto prestatogli negli ultimi anni della sua carriera.

²²⁸ Il noto carteggio Ricci-Tassi, oggi all’Accademia Carrara, era stato parzialmente pubblicato già in BOTTARI – TICCOZZI 1822-1825, IV, pp. 90-98; altri stralci in SCARPA 2006, pp. 153-154, *sub* n° 34 e nella sezione “Documenti”; PAVANELLO 2010, pp. 13-14; Renzo Mangili, in cat. mostra 2010, pp. 92-95, n° 24. La lettera in oggetto non è trascritta nell’antologia ottocentesca, ma pubblicata in DE ROSSI 2004, p. 308, n° V. Su Polazzo restauratore, cfr. anche *ibid.*, p. 21.

²²⁹ BOTTARI – TICCOZZI 1822-1825, IV, pp. 92-93, n° LXIII; DE ROSSI 2004, p. 308, n° V.

²³⁰ MORETTI 1978, pp. 117-118 (con trascrizione del documento).

III.9.2. Francesco Fontebasso e il *marketing* delle incisioni.

Se per Polazzo non abbiamo potuto fornire prove tangibili del suo operato in bottega, nel caso di Francesco Fontebasso abbiamo argomenti sufficienti per delineare un quadro più preciso. Si diceva che il ragazzo frequentava l'*atelier* ogni giorno, e che Ricci lo aveva allevato da zero, mandandolo anche a Roma e a Bologna, per un viaggio di formazione dal quale rientrò verosimilmente attorno al 1729. Da quel momento, a ventidue anni circa, Francesco era pronto per essere integrato a pieno titolo nell'officina. Abbiamo già ipotizzato una sua collaborazione al modelletto per l'*Estasi di santa Teresa*, ed è ben possibile che avesse lasciato qualche pennellata anche su altre opere portate a termine dal maestro. Ma la sua principale occupazione fu soprattutto quella di realizzare copie e varianti dai dipinti del capobottega, tanto su tela quanto a stampa. Si è detto poc'anzi che le derivazioni pittoriche erano utili non solo per perseguire un vero e proprio addestramento del seguace sulle formule del maestro, ma anche per garantire una diffusione a più ampio spettro delle sue invenzioni, immettendone sul mercato numerose repliche. Nel capitolo successivo, indagheremo più a fondo questo fenomeno, che coinvolse in diversi momenti tutta la bottega di Ricci, problematizzandolo, e illustrandolo con alcuni esempi ben documentati da una serie di disegni e dipinti della cerchia riccesca, ivi compreso Fontebasso.

In questa sede, invece, vogliamo concentrarci su un altro veicolo di pubblicizzazione del marchio riccesco, ovvero quello della stampa, nella quale Fontebasso fu coinvolto direttamente e programmaticamente da Sebastiano. Come noto, Francesco fu il responsabile di almeno tre trascrizioni grafiche da tele del Bellunese degli anni '30: sue sono le incisioni in controparte dalla pala con i *Santi Gregorio Magno e Vitale che supplicano le anime del Purgatorio* per la chiesa di San Vitale, da quella di simile composizione con i *Santi Gregorio Magno e Girolamo* per Sant'Alessandro della Croce a Bergamo, e infine dal dipinto non rintracciato con *La Madonna che appare a san Benedetto e altri santi*, noto solo grazie al bozzetto preparatorio che abbiamo commentato poco sopra²³¹.

Ma quale fu il contesto specifico in cui furono prodotte queste incisioni? E quale il loro scopo? È risaputo che in almeno un caso la stampa fu realizzata proprio in bottega, su ordine dello stesso Ricci. Nel carteggio con il conte Tassi, che abbiamo citato poc'anzi, vi sono alcune lettere decisamente esplicite in proposito: in quella del 1° agosto 1731, Sebastiano fa sapere al committente che «al presente si intaglia in rame la pala d'altare delle Anime, e presto glie ne

²³¹ L'ultimo intervento sugli incisori di Ricci è quello di PAVANELLO 2012 (per Fontebasso, cfr. p. 358). Per maggiori ragguagli, si rimanda però in generale alle schede dei dipinti relativi in SCARPA 2006, pp. 153-154, 264-265, 348, nn° 34, 347, 570.

manderò qualche parto di essa stampa, che accrescerà qualche merito all'opera²³²», e in quella seguente, del 15 agosto, lo avvisa che con la «posta seguente io le invierò alcune stampe della consaputa tavola²³³» [figg. 368-369]. Dalle parole del pittore, ricaviamo due dati significativi: anzitutto, l'incisione venne eseguita contestualmente all'esecuzione del dipinto, in bottega, ad opera di Fontebasso che la firma «Francis. Fontebasso del. et inc.» (il dipinto venne spedito a Bergamo il 18 agosto); in secondo luogo, non meno importante, Ricci era ovviamente perfettamente conscio del senso ultimo di questa iniziativa, ovvero accrescere il «merito» dell'opera, e in definitiva anche quello del suo autore. Un'operazione piuttosto riuscita, se solo sei mesi dopo Anton Maria Zanetti il Vecchio scriveva al corrispondente fiorentino Gabburri, avvisandolo che nel portafoglio allegato alla lettera avrebbe trovato, tra le altre, «una stampa di una cappella d'altare del Signor Bastian Ricci, intagliata dal Signor Fontebasso suo scolaro²³⁴».

Non abbiamo ragione di dubitare che anche le altre due incisioni note di Fontebasso, seppur non datate, sottendessero lo stesso pensiero, improntato a una evidente strategia di *marketing*, e che fossero state prodotte in *atelier* per volere di Sebastiano. Dell'incisione con la *Visione di san Benedetto e altri santi* si conserva tra l'altro anche il disegno preparatorio di Francesco²³⁵ [figg. 366-367]. Mentre dalla pala per San Vitale a Parma (oggi a Parigi, Saint Gervais et Protais), Fontebasso aveva tratto non solo la stampa, ma anche una copia pittorica, oggi al Kunsthistorisches Museum²³⁶, secondo una prassi ben consolidata nella cerchia di Sebastiano [figg. 370-372]. A quest'ultima tela, e non tanto al dipinto originale di Ricci, sono strettamente legati due disegni nell'album della Royal Collection, che già Daniels riferiva a Fontebasso, trovando di recente anche un timido appoggio di Annalisa Scarpa²³⁷ [figg. 373-376]. Si tratta di due studi per il *Busto* e la *Testa di san Vitale*, realizzati con un fare particolarmente incisivo della penna su una traccia preliminare a pietra nera, che potrebbero effettivamente essere propedeutici alla replica viennese. In essi, infatti, le fattezze del santo e l'orientamento della testa corrispondono proprio a quelli della tela di Fontebasso, e non al prototipo del

²³² BOTTARI – TICOZZI 1822-1825, IV, p. 94, n° LXIV (con data errata 15 agosto); PAVANELLO 2010, p. 13.

²³³ BOTTARI – TICOZZI 1822-1825, IV, p. 96, n° LXV; SCARPA 2006, p. 154.

²³⁴ Lettera del 21 febbraio 1732. BOTTARI – TICOZZI 1822-1825, II, p. 383, n° CVI.

²³⁵ Pietra nera; 391 x 234 mm; filigrana: tre crescenti. Christie's, Londra, 6 dicembre 1988, lotto n° 103. MAGRINI 1990, p. 117, n° 48. A proposito dell'incisione, Jeffrey DANIELS (1976^B, p. 122, *sub* n° 373) segnala che il secondo stato presenterebbe non solo la didascalia esplicativa del soggetto, ma anche la «firma B. Ricci». Inoltre, una copia del primo stato, ora all'Albertina, reca l'iscrizione manoscritta «di Sebastiano Ricci il quadro sta a S.ta Maria Formosa in Venezia», dove però non v'è traccia del dipinto.

²³⁶ 94 x 66 cm. MAGRINI 1988, pp. 224-225, n° 239. Cit. in SCARPA 2006, p. 265, *sub* n° 347.

²³⁷ Penna e inchiostro bruno su tracce a pietra nera; 135 x 115 e 136 x 116 mm. Windsor, Royal Collection, invv. 7157-7158. Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1957, p. 60, nn° 340-341; DANIELS 1976^B, p. 136, *sub* n° 514; SCARPA 2006, p. 265, *sub* n° 347 (ritiene «inspiegabile» il riferimento a Fontebasso); Annalisa Scarpa, in cat. mostra VENEZIA 2010, p. 88, *sub* n° 22 (riconosce una «notevole vicinanza» con il modelletto perduto di Magdeburgo, anch'esso di bottega, e con la tela di Fontebasso a Vienna).

capobottega, dove del resto Vitale teneva in mano un'alabarda, alla quale Francesco sostituisce un bastone sin già nello schizzo grafico. Non sarebbe questo l'unico caso di disegni non autografi di Sebastiano all'interno dell'album appartenuto al console Smith, e in seguito avremo modo di commentarne altri esempi.

Ebbene, dalle testimonianze superstiti pare proprio che il giovane e dotato assistente, poco più che ventenne, fosse stato investito dal suo superiore del delicato incarico di tramandarne le invenzioni tramite copie dipinte, ma anche di moltiplicarne il riverbero per via di incisioni. Inoltre, nel caso di quelle tratte dalle pale per Bergamo e Parma, a Fontebasso fu anche concesso di sottoscrivere le creazioni apponendo la propria firma, fatto indicativo del riconoscimento del suo merito nell'aver "delineato" il disegno e "inciso" la lastra di rame. Certo, abbiamo solo tre bulini a documentare concretamente questa pratica – il che si potrebbe comunque spiegare, molto semplicemente, per la morte di Ricci meno di tre anni dopo –, eppure la lettera al conte Tassi lascia trasparire chiaramente la consapevolezza del pittore sui vantaggi che si potevano trarre, in termini di visibilità, da una tale operazione. Qualcosa di simile, in forma decisamente più sistematica e organizzata, si era verificato molto prima nella bottega di Tiziano Vecellio, e quindi in quella di Peter Paul Rubens, dove sotto la supervisione dei maestri furono incise e immesse sul mercato una serie di repliche a stampa che contribuirono a imporre il "canone" tizianesco, e rubensiano, diffondendone «un concetto normativo e autorizzato»²³⁸. E negli stessi anni di cui ci occupiamo, un fenomeno analogo stava prendendo piede anche nella bottega di Antonio Balestra, dove a incidere era l'allievo Pietro Antonio Rotari²³⁹.

A proposito di Fontebasso, però, non sappiamo dove il giovane pittore avesse potuto ricevere una formazione specifica in questo campo, tale da fargli raggiungere risultati di particolare finezza già nella prova dell'estate del 1731 [figg. 377-378]. E ci sembra che la critica non si sia interrogata a sufficienza sulla questione, dando in qualche modo per scontata la precocità di Francesco, che negli anni a venire si sarebbe misurato molte altre volte con l'incisione: ad esempio nella serie di acqueforti con i *Varij Baccanali*, licenziata nel 1744, in cui fu responsabile anche dell'intaglio²⁴⁰, o in quella dei *Varij disegni de camini de gabineti*, del 1740 circa, dove invece Francesco contribuì fornendo i disegni per le parti figurali, incise poi da Giorgio Fossati, secondo un sodalizio che ebbe modo di replicarsi anche in altre occasioni, come ha

²³⁸ Bernard Aikema, in TAGLIAFERRO – AIKEMA 2009, p. 407. Sulle stampe di riproduzione, dentro e fuori l'officina tizianesca, vedi *ibid.* pp. 388-409; LÜDEMANN 2016, specialmente pp. 169-218. A proposito di Rubens, cfr. almeno RENGER 1974; *id.* 1975.

²³⁹ Su Rotari incisore da Balestra, vedi BOMBARDINI 2016.

²⁴⁰ DE VESME 1906, pp. 475-476. Si veda anche MAGRINI 1990, p. 166, e i relativi disegni preparatori ivi pubblicati.

puntualizzato Paolo Delorenzi in uno studio recente²⁴¹. Nella stessa sede, lo storico osservava anche che «a caldeggiare il suo approccio alla pratica incisoria dovette essere il maestro Sebastiano Ricci, desideroso di farne l'interprete delle proprie invenzioni²⁴²».

D'altra parte, se Ricci incoraggiò non poco il suo pupillo in questa direzione, è alquanto improbabile che fosse stato lui stesso a trasmettere all'apprendista i primi rudimenti sull'arte della stampa, dato che il Nostro si cimentò nell'incisione delle lastre in due sole occasioni, e con scarsi risultati²⁴³. Più proficua fu forse la vicinanza di Marco Ricci, anche se molto breve, dato che il paesaggista e incisore moriva all'inizio del 1730. Viene da pensare, ma si tratta di una mera congettura, che fu piuttosto durante il suo viaggio di studio a Roma e a Bologna tra il 1727 e il 1729, probabilmente organizzato da Ricci stesso, che Fontebasso poté acquisire una formazione in questo campo specifico. Il disegno a gessetto nero con il quale si aggiudicò il terzo premio al concorso dell'Accademia di San Luca del 1728, denuncia già una concezione strutturale della linea, e un uso pervasivo del tratteggio parallelo per l'effetto di chiaroscuro²⁴⁴ [fig. 379]. Anche nel foglio giovanile commentato in precedenza, con *La cena in casa del Fariseo*, il trattamento dei segni è analogo a quello di una tavola incisa. Non sappiamo se il disegno fosse effettivamente propedeutico a una trascrizione a stampa, ma è chiaro che sin dai suoi esordi Fontebasso fosse stato orientato in questa direzione, magari sospinto dallo stesso Ricci.

Abbiamo dunque verificato che il pittore bellunese, negli ultimi anni della sua carriera, forse consapevole dell'imminente fine dei suoi giorni²⁴⁵, stava iniziando a mettere in atto una strategia per garantire la fama e la memoria delle proprie invenzioni, coinvolgendovi direttamente gli assistenti, Fontebasso *in primis*. D'altra parte, la relazione tra maestro e allievo si fondava su un meccanismo di continuo dare e avere. Se probabilmente il cinquantenne Polazzo ricevette un compenso per le sue collaborazioni degli anni 1731-34 circa – cosa che

²⁴¹ DELORENZI 2016 (per una bibliografia sui contributi dedicati all'attività incisoria del Fontebasso si veda p. 104, nota 54).

²⁴² DELORENZI 2016, p. 98.

²⁴³ Ci riferiamo alle due prove a puntasecca con *Monaci in visita a un ammalato* e *Famiglia di contadini*, conservate a Windsor (95 x 131 e 97 x 134 mm; invv. 7848-7849; Anthony Blunt, in BLUNT-CROTF MURRAY 1957, pp. 47-48) e preparate da due disegni a penna e acquerello e da una prima idea alle Gallerie dell'Accademia (invv. SR 83, 84A e 85A; Aldo Rizzi, in cat. mostra UDINE 1975, p. 128, n° 75). Aggiungiamo che un'altra puntasecca con la *Famiglia di contadini* è a Philadelphia, Museum of Art (inv. 1985-52-24544), e presenta lungo il margine inferiore un'iscrizione di anonimo collezionista francese, in cui è specificato che se ne trovano pochi esemplari, e che fu incisa da Ricci su una lastra di peltro, e non di rame. È risaputo invece che Ricci fornì in più occasioni disegni per frontespizi e illustrazioni librarie, incisi poi da altri maestri.

²⁴⁴ Pietra nera e sanguigna; 565 x 800 mm. MAGRINI 1990, pp. 189-190, n° 150.

²⁴⁵ Ricordiamo che non solo era da tempo malato, ma che già il 17 giugno 1727 siglava un secondo testamento (il primo era del 3 luglio 1716), ritirato il 12 gennaio 1731 per depositare quello definitivo il 18 dicembre 1732. A questo sarà integrato il famoso codicillo testamentario in cui la Vandermeer viene designata quale erede assoluta; codicillo che, secondo le accuse dei nipoti, Maddalena avrebbe strappato al pittore in letto di morte il 12 maggio 1734. Su queste questioni, rimandiamo a ZAMPETTI 1960; MORETTI 1978, pp. 115, 119-124; MONTEUCCOLI DEGLI ERRI 1994; STEFANI 2015, pp. 173, 211-212.

comunque non è dimostrata –, non sappiamo se Francesco fosse pagato per i suoi servizi, dato che, stando alla sua stessa dichiarazione, la frequentazione della bottega ricca era considerata un periodo di apprendistato. Ma come Fontebasso si era messo a servizio di Ricci per queste operazioni di *marketing*, d'altra parte Sebastiano contraccambiava i suoi sforzi, sfruttando i propri contatti per promuovere il brillante allievo sulla piazza veneziana, e non solo. Vi sono almeno due episodi che vale la pena rievocare, e che ci restituiscono un'ulteriore sfaccettatura dell'intenso rapporto intercorso tra i due artisti.

Il primo riguarda ancora una volta la commissione della pala per la cappella di Sant'Alessandro della Croce a Bergamo. Da una lettera di Ricci al conte Gian Giacomo Tassi, che agiva per conto della Confraternita del Suffragio, si apprende che la committenza desiderava allestire anche le pareti laterali della cappella con due tele, ma prevedendo una spesa inferiore rispetto ai cinquecentocinquanta ducati sborsati per il dipinto di Sebastiano. A quel punto il Nostro osservava che

circa il motivo che ella mi dà per li due laterali della cappella, che le suggerisca un pittore che li voglia fare per un tenue prezzo, dirò che se V. S. illustriss. vuol mandarmi le misure con ciò che si dovesse esprimere nelli medesimi, ed il prezzo che vogliono spendere, se sarà la somma bastante, *io li farò fare ad un mio bravissimo scolare, che con la sua abilità, e con la mia direzione, sarò sicuro che averanno un'opera, di che saranno estremamente contenti, e di questo io me ne impegno*²⁴⁶.

Ricci non fa il nome di questo suo «bravissimo scolare», ma crediamo di poterlo identificare proprio in Francesco Fontebasso, e non in Polazzo, che al Tassi era stato già raccomandato in più occasioni in qualità di restauratore. Non sappiamo per qual motivo, ma la commissione non andò in porto. Ciò che più ci interessa, comunque, è il fatto che Sebastiano garantisse sulla qualità dei dipinti eventualmente licenziati dall'allievo, che sarebbero stati il frutto di una perfetta combinazione tra la naturale abilità dello scolaro e la guida attenta del Maestro.

Di questa prassi, che a Bergamo era rimasta solo sulla carta, troviamo invece a Venezia una fattiva concretizzazione in due tele che Fontebasso realizzò per il maresciallo Schulenburg. Nel libro cassa del Maresciallo, il 17 luglio 1733 è infatti registrata la spesa di trenta zecchini in favore di Fontebasso, per due quadri con «la storia di Scievola e quella di Scipione». I dipinti, non rintracciati da Marina Magrini, sono stati finalmente individuati da Lino Moretti, che ha

²⁴⁶ Lettera del 15 agosto 1731 (corsivo mio). BOTTARI – TICOZZI 1822-1825, IV, pp. 96-96, n° LXV. Nella missiva precedente, del 1° agosto, accenna già ai «due laterali della cappella consaputa» (*ibid.*, pp. 93-94, n° LXIV). Su questo aspetto riflette brevemente anche Renzo Mangili, in cat. mostra VENEZIA 2010, p. 95.

ricondotto a questa commissione due tele già attribuite a Sebastiano Ricci²⁴⁷: la prima, con *Muzio Scevola davanti a Porsenna*, era passata all'asta da Semenzato nel 1991, ed è ora in ubicazione sconosciuta²⁴⁸; la seconda, di uguali dimensioni, era entrata allo Statens Museum for Kunst di Copenaghen come Pittoni, fu data a Ricci dal Pallucchini, e quindi giustamente a Fontebasso da Ugo Ruggeri²⁴⁹ [figg. 380-381]. Venendo al punto, Moretti ha ricordato che nella *Specificazione dei quadri spediti in Germania* dallo Schulenburg nel 1736, i dipinti sono citati come «Scuola di Sebastian Ricci da lui ritocato», e la stessa espressione si ritrova anche nell'*Inventario generale italiano della galleria* del federmaresciallo, stilato il 30 giugno 1741, in cui ancora una volta si perde il nome di Fontebasso in favore di «Scuola del Ricci e ritocato dall'autore»²⁵⁰.

È ben noto, del resto, che proprio negli stessi anni anche Sebastiano stava lavorando per lo Schulenburg, al quale consegnò nel 1731 il *pendant* con *Marte e Diana* e *Venere e Adone*, e nel 1733, dopo lunga attesa, i due *Baccanali* reclamati già nel dicembre del 1731²⁵¹. È assai probabile che sia stato Ricci a procurare al promettente Francesco la commissione, promettendo di mettervi mano per ritoccarla laddove necessario, proprio come aveva fatto con il conte Tassi. Insomma, per usare le parole di Moretti «ci troviamo dinanzi ad un esempio molto importante non solo di adeguazione dell'allievo ai modi del maestro, ma di intervento di quest'ultimo a sostegno del lavoro dello scolaro, come sarà avvenuto altre volte²⁵²».

Che Fontebasso si fosse adeguato ai modi di Sebastiano è evidente: le due tele sono infarcite di quegli *stock-motif* ricorrenti che in bottega erano stati codificati in dipinti e disegni, e che contribuiscono a identificare subito i dipinti come prodotti della sua scuola. Nel caso della *Continenza di Scipione*, poi, Fontebasso poteva trarre ispirazione dalle numerose invenzioni del maestro sullo stesso tema²⁵³, tutte risalenti ad almeno dieci anni prima, ma che potevano essergli note tramite disegni di singoli particolari, o repliche di bottega. Ciò che conta, è comunque il fatto che l'allievo non si sia limitato a *copiare* dal maestro, operando piuttosto un intelligente assemblaggio di moduli e citazioni derivate dal Bellunese, ottenendo come risultato una tela nuova e nel contempo riconoscibile perché portatrice del marchio “Ricci”. Un fenomeno, quest'ultimo, sul quale avremo modo di tornare ampiamente nel prossimo capitolo, mettendo

²⁴⁷ MAGRINI 1988, pp. 257-258, n° 30P; MORETTI 2012, pp. 103-104.

²⁴⁸ 52 x 75 cm; Semenzato, Venezia, 24 marzo 1991, lotto n° 125.

²⁴⁹ 55 x 75,5 cm; DANIELS 1976^B, p. 142, n° 624 (come Pittoni); RUGGERI 1998, p. 149 (come Fontebasso).

²⁵⁰ Per i documenti originali, si veda BINION 1970, p. 301.

²⁵¹ Sulla questione dei dipinti, la loro identificazione con quelli citati nei libri cassa, la loro cronologia e le varie repliche di bottega, si veda l'aggiornata ricostruzione di Lino MORETTI (2012, pp. 97-102), alla quale ci allineiamo.

²⁵² MORETTI 2012, p. 104.

²⁵³ Parma, Galleria Nazionale; Chicago, Art Institute; Firenze, Palazzo Marucelli; Hampton Court, Royal Collection; Raleigh (North Carolina); Chatsworth (già Burlington House). Per approfondimenti, si rimanda alle schede relative nella monografia di Annalisa Scarpa.

in luce altri episodi in cui il Bellunese garantì per così dire una sorta di “libertà controllata” ai suoi collaboratori, tanto sulla tela quanto sulla carta.

A proposito di carta, vorremmo chiudere facendo notare che lo stesso meccanismo si verifica anche in un disegno poco noto di Fontebasso, conservato a Opava/Troppau (Repubblica Ceca), pubblicato con la giusta attribuzione nel 2003, e illustrante ancora una volta la *Continenza di Scipione*²⁵⁴ [figg. 382-383]. Anche qui, nessuna replica esatta dalle invenzioni di Ricci “alla Veronese”, ma un’inedita variante sugli stessi motivi, già sperimentati nella tela di Copenaghen. A proposito di questo foglio, per il quale è stata proposta un’adeguata datazione giovanile, tra le prime prove del pittore, andrà notato il carattere particolarmente rifinito, che non fa pensare a uno studio propedeutico per il dipinto dello Schulenburg, ma a un’opera del tutto autonoma. Per il suo fare incisivo, non escludiamo che fosse addirittura destinata a una traduzione a stampa. Si tratta di una pura supposizione che, se attendibile, aprirebbe comunque a una serie di conseguenze che in qualche modo ricalcano quelle prospettate dagli studi sulle incisioni dentro e fuori la bottega del Vecellio. Si è infatti notato che alle repliche fedeli delle composizioni di Tiziano, si affiancarono ben presto anche una serie di “interpretazioni” dei motivi tizianeschi che non trovano riscontri esatti in alcun prototipo pittorico, ma che si configurano come varianti, al pari di quelle pittoriche, sulle quali talvolta il Maestro stesso non aveva più il controllo²⁵⁵.

Un altro indizio in questo senso potrebbe essere costituito da un ulteriore foglio di Fontebasso, che ci risulta essere inedito. Si tratta di una pagina con la *Comunione degli apostoli*, attualmente presso la galleria David Tunick di New York²⁵⁶ [fig. 384], a nostro avviso altrettanto giovanile, e situabile nello stesso torno di anni, tra il 1730 e il 1734 circa. Come il disegno precedente, al quale si apparenta da vicino per stile e dimensioni pressoché identiche, anche questo è realizzato a sola penna, con un tratto secco e giocato su virtuose gradazioni di tratteggi paralleli, che sembrano pronti per una trascrizione incisoria. Se ne accettiamo una cronologia precoce, legata all’esperienza nella bottega di Ricci, potremmo individuare un’ispirazione nel dipinto di Sebastiano per la chiesa del Corpus Domini (1704 c.)²⁵⁷. La tela con la *Comunione degli apostoli* è andata perduta, così come il suo *pendant* con il «bizzarro ritrovato» degli «Apostoli che

²⁵⁴ Penna e inchiostro bruno; 348 x 470 mm; in basso a sinistra, iscrizione «Sebastiano Ricci – Scuola veneziana». Troppau, Schlesisches Landesmuseum, inv. U565A. Zdenek Kazlepka, in cat. mostra BRNO 2003, pp. 92-93, n° 42.

²⁵⁵ Bernard Aikema, in TAGLIAFERRO – AIKEMA 2009, pp. 388-409

²⁵⁶ *Recto*: penna e inchiostro bruno; *verso*: *Studio di angelo*: sanguigna; 473 x 331 mm; provenienza: Ludwig Hermann Philippi (Amburgo 1848-1908) Lugt 1335 (due marchi al recto e due al verso); collezione privata americana (dal 1930).

²⁵⁷ Cfr. per entrambe SCARPA 2006, pp. 357-358, nn° P/55-56; NARDIN 2009, pp. 127-130. MORETTI 2012, p. 87, ha precisato la datazione della *Cena* al 1704, sulla scorta di una notizia nella *Pallade Veneta* della settimana 26 aprile-3 maggio 1704.

si levano, ed alcuni serventi che sparcchiavano le tavole²⁵⁸»; ma le loro composizioni sono documentate dai disegni di Jean Honoré Fragonard incisi dall'Abbé de Saint-Non, nonché da un bozzetto autografo di collezione privata milanese, e da due repliche pittoriche al Museo Civico di Rimini²⁵⁹ [figg. 385-386]. Inoltre, in occasione di questa ricerca abbiamo rintracciato anche una serie di copie grafiche di mediocre qualità, nessuna delle quali è a nostro avviso riconducibile alla bottega di Ricci o ai suoi più fedeli collaboratori, ma che testimoniano comunque dell'immediato successo del dipinto di Sebastiano²⁶⁰. Anche Francesco Fontebasso rimane affascinato dall'invenzione del suo precettore, e come aveva fatto nel caso della *Continenza di Scipione*, anziché copiarla alla lettera sperimenta una variazione sul tema, articolando l'episodio su una diagonale accentuata dall'ancor più alto basamento, vicino anche a soluzioni tiepolesche. D'altra parte, in questo caso sembra che il vero prototipo del pittore veneziano sia piuttosto la pala d'altare di uguale soggetto dipinta da Marcantonio Franceschini nel 1694 per la chiesa del Corpus Domini a Bologna e ancora *in situ* [fig. 388]²⁶¹. Nel foglio, vi sono infatti citazioni pedissequa dalla tela di Franceschini: la più evidente è quella dell'apostolo che ha già ricevuto l'eucarestia e che si allontana sulla destra²⁶²; un'altra è quella del vecchio inginocchiato nello spazio vuoto in corrispondenza delle mani di Cristo, che stringe le mani al petto, in un gesto replicato anche da Fontebasso, ma che a onor del vero era stato usato anche da Ricci, sia a Trescore Balneario, sia più tardi nel *Davide che sacrifica dopo la conquista di Gerusalemme*²⁶³ [figg. 389-391]. Ad ogni modo, ci sembra che il rapporto con la tela di Franceschini sia abbastanza evidente, e sapendo che il pittore era stato personalmente a Bologna verso il 1729, potremmo anche ipotizzare che il disegno in esame sia il frutto di una visione diretta della pala di Franceschini, e che sia dunque da collocare durante o poco dopo il soggiorno emiliano; in

²⁵⁸ ZANETTI 1771, p. 440.

²⁵⁹ Per le copie di Rimini si veda PASINI 1983, p. 183, n° 85. La replica della *Comunione* si conserva ancora, mentre quella con la *Stanza della cena* è andata distrutta con i bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale. Tuttavia, Gian Paolo Pasini (*inv*) aveva pubblicato una fotografia di quest'ultima, che cogliamo l'occasione per riproporre, dato che non è mai entrata nella bibliografia sul Ricci [fig. 387]. Da essa si evince che anche la composizione della *Cena* era verticale, e non orizzontale come mostrato dalle repliche di Fragonard e Saint-Non, e come tenderebbe a credere Annalisa Scarpa, la quale anzi sostiene che anche la *Comunione* sarebbe stata «in senso orizzontale e allungato, come il suo compagno» (SCARPA 2006, p. 242).

²⁶⁰ Oltre ai due disegni indicati da Annalisa SCARPA (2006, pp. 242 e 358) a Bergamo, Accademia Carrara e Düsseldorf, Kunsthalle (inv. 24-261), ne segnaliamo altri due già sul mercato antiquario: uno, di miglior fattura, esposto a Fiesole nel 1991 con un'attribuzione a Fedele Fischetti suggerita da Nicola Spinosa (Maria Cecilia Fabbri, in cat. mostra FIESOLE 1991, pp. 104-105, n° 49); l'altro, più scadente, già Porro, Milano, 21 novembre 2007, lotto n° 79 (come Sebastiano Ricci).

²⁶¹ MILLER 2001, p. 155-156, n° 47.

²⁶² Lo stesso motivo dell'apostolo che si allontana con le mani giunte sarà ripreso poi anche da Pittoni nella pala della parrocchiale di Leno, dello stesso periodo (1730-35 c.), dove ricorrono anche citazioni riccesche, come il discepolo prostrato a terra (per questo dipinto si veda ZAVA BOCCAZZI 1979, pp. 133-134, n° 81).

²⁶³ Si tratta di un'incisione del Faldoni, su disegno fornito da Ricci, inserita nel volume dell'*Estro poetico armonico* di Benedetto Marcello, edito a Venezia tra il 1724 e il 1726 (SCARPA 2006, p. 313; PAVANELLO 2012, p. 357).

alternativa, è anche possibile che Fontebasso abbia avuto a disposizione in bottega una incisione derivata da quel dipinto – Miller ne segnala una a opera di G. M. Giovanni, che non abbiamo potuto reperire –, magari sottopostagli dallo stesso Ricci. Sia come sia, questo disegno potrebbe dunque documentare, assieme al precedente, il tentativo di Fontebasso di fare proprie le idee del suo Maestro, interpretandole anche alla luce delle proprie, personali, suggestioni e fonti d'ispirazione, forse in previsione di una traduzione a stampa che, per quanto ci risulti, non ebbe mai seguito.

Ma lasciando il campo delle ipotesi, se sui disegni di Fontebasso, Ricci non aveva forse alcuna autorità di intervenire, per le tele Schulenburg è documentata invece la sua diretta partecipazione per apporre gli ultimi ritocchi decisivi. Questa pratica era piuttosto comune nelle officine artistiche, anche nel Settecento, dove sono numerose le forme di sponsorizzazione e sostegno concreto al lavoro autonomo degli allievi. Si è già ricordato, ad esempio, che Carlo Cignani, tra i primi maestri di Ricci e circondato da una schiera di allievi, «per metterli in credito faceva egli spesso i disegni de' loro Quadri, o lor suggeriva delle spiritose invenzioni», e anche da vecchio, ormai stanco di dipingere, «con della fatica faceva però solamente qualche Disegno in vantaggio de' suoi Scolari²⁶⁴». Anche Solimena, nel relazionarsi con la committenza, suggeriva il nome di qualcuno dei suoi allievi, eseguendo personalmente i disegni, e dunque garantendo l'autografia dell'invenzione²⁶⁵. E allo stesso modo di Ricci, l'Abate Ciccio aveva la consuetudine di seguire gli aiuti anche negli incarichi esterni alla bottega: l'allievo Giuseppe Guerra, per esempio, concluse un dipinto «sotto l'occhio del suo eccellente maestro, che ne formò il disegno e vi diede anche alcune pennellate²⁶⁶». In queste prassi, beninteso, non dobbiamo leggere tanto un sentimento di generosità disinteressata dei Maestri verso i propri collaboratori, ma piuttosto un interesse preciso per la qualità dei prodotti licenziati dentro e fuori l'*atelier* dai propri seguaci, che erano inevitabilmente riconducibili al marchio del capobottega.

In fondo, mettendo per così dire l'ultima parola sulle tele del protetto Fontebasso, il vecchio Ricci stava certo presentando sotto una buona luce il ragazzo davanti a un illustre *patron*, ma stava soprattutto esercitando una volta di più il suo rigoroso controllo su ciò che usciva dall'officina, assicurandosi che tutto quanto era in qualche modo associato alla sua bottega, fosse degno del suo nome e della fama che aveva raggiunto a pochi mesi dalla scomparsa.

²⁶⁴ ZANELLI 1722, pp. 57, 54.

²⁶⁵ CAROTENUTO 2013, pp. 54-55.

²⁶⁶ DE DOMINICI 1742-1744, III, p. 681. Cit. in CAROTENUTO 2013, p. 54.

Capitolo III



313. Ciclo degli *Apostoli* nella chiesa di Sant'Eustachio (San Stae) a Venezia. Nell'ordine:
G. Lazzarini, *San Paolo*; G. Piazzetta, *San Giacomo*; G. Pittoni, *San Tommaso*, G. Mariotti, *San Simone*, S. Manaigo, *San Matteo*; P. Uberti, *San Filippo*.
S. Ricci, *San Pietro*; A. Pellegrini, *Sant'Andrea*; A. Balestra, *San Giovanni*; N. Bambini, *San Giacomo*; G. Tiepolo, *San Bartolomeo*; A. Trevisani, *San Giuda Taddeo*.
314. Sebastiano Ricci, *San Pietro in carcere liberato dall'angelo*. Venezia, San Stae.
315. Sebastiano Ricci, *San Pietro in carcere liberato dall'angelo*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

Capitolo III



316. Anton Maria Zanetti il Vecchio, *Sebastiano Ricci «penseroso»*. Venezia, Fondazione Cini.
317. Sebastiano Ricci, *Annunciazione*. Ghedi, chiesa parrocchiale.

Capitolo III



318. Sebastiano Ricci, *Madonna con Bambino e l'angelo custode*. Venezia, Scuola dell'Angelo Custode (ora Chiesa Evangelica Luterana).

319. Francesco Solimena, *Madonna con Bambino, l'angelo custode e san Francesco di Paola*. Dresda, Gemäldegalerie.

320. Sebastiano Ricci, *San Michele scaccia gli angeli ribelli*. Londra, Dulwich Picture Gallery (già Schulenburg).

321. Francesco Solimena, *San Michele scaccia gli angeli ribelli*. Mercato antiquario (già Schulenburg).

Capitolo III



322. Luca Giordano, *San Michele scaccia gli angeli ribelli*. Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister.

323. Luca Giordano, *San Michele scaccia gli angeli ribelli*. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

324. Sebastiano Ricci, *Studio di figura sdraiata con la testa poggiata a terra*. Orléans, Musée des Beaux-Arts.

325. Sebastiano Ricci, *Scena di battaglia*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

Capitolo III



326. Sebastiano Ricci, *Studio per demoni*. Londra, British Museum.

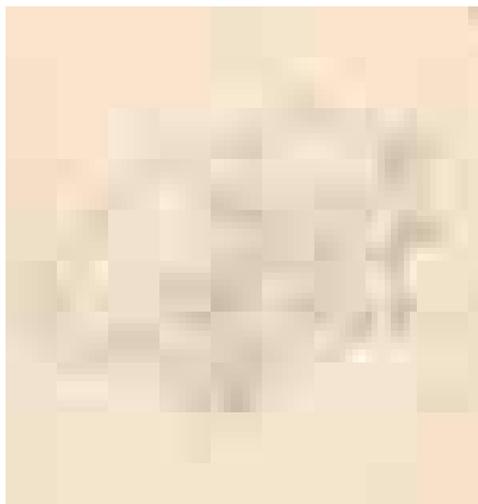
327. Sebastiano Ricci, *Il meriggio*. Venezia, Fondazione Querini Stampalia.

328. Sebastiano Ricci, *Studio per due demoni*. Windsor, Royal Collection.

329. Sebastiano Ricci, *Studio per due demoni e san Michele*. Windsor, Royal Collection.

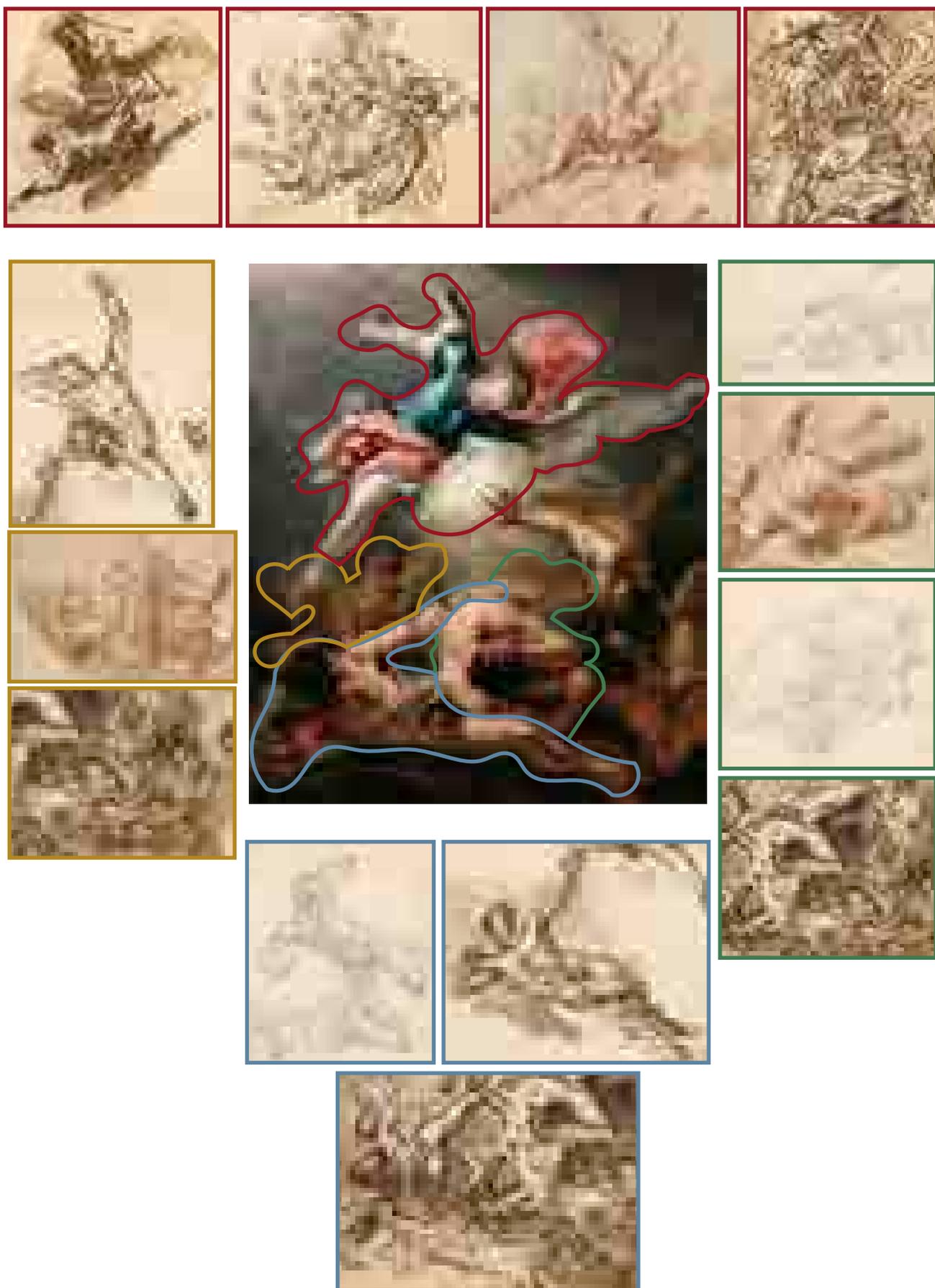
330. Sebastiano Ricci, *Due studi per san Michele*. Windsor, Royal Collection.

Capitolo III



331. Sebastiano Ricci, *San Michele scaccia gli angeli ribelli*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.
332. Francesco Solimena, *San Michele scaccia gli angeli ribelli* (part.). Mercato antiquario (già Schulenburg).
333. Sebastiano Ricci, *Studio di figura maschile accasciata*. Windsor, Royal Collection.
334. Sebastiano Ricci, *San Michele scaccia gli angeli ribelli*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.
335. Sebastiano Ricci, *San Michele scaccia gli angeli ribelli*. Londra, Dulwich Picture Gallery (già Schulenburg).

Capitolo III



336. Sebastiano Ricci, *San Michele scaccia gli angeli ribelli*. Esame comparato del dipinto e dei disegni preparatori.

Capitolo III



337. Sebastiano Ricci, *Madonna con Bambino e l'angelo custode*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

338. Sebastiano Ricci, *Madonna con Bambino*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

339. Francesco Solimena, *Madonna con Bambino, l'angelo custode e san Francesco di Paola* (part.). Dresda, Gemäldegalerie.

340. Sebastiano Ricci, *Madonna con Bambino e l'angelo custode*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

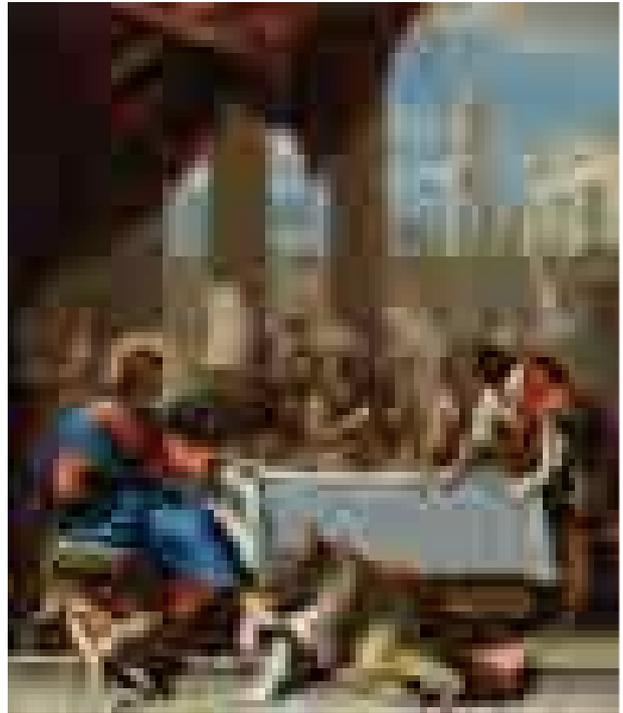
341. Sebastiano Ricci, *Madonna con Bambino e l'angelo custode*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

Capitolo III



342. Sebastiano Ricci, *Madonna con Bambino e l'angelo custode*. Venezia, Scuola dell'Angelo Custode (ora Chiesa Evangelica Luterana).
343. Sebastiano Ricci, *Studio per Gesù Bambino* Windsor, Royal Collection.
344. Sebastiano Ricci, *Demone atterrato*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

Capitolo III



345. Francesco Fontebasso, *Cena in casa del Fariseo*. Milano, Castello Sforzesco.

346. Sebastiano Ricci, *Cena in casa del Fariseo*. Mercato antiquario (già).

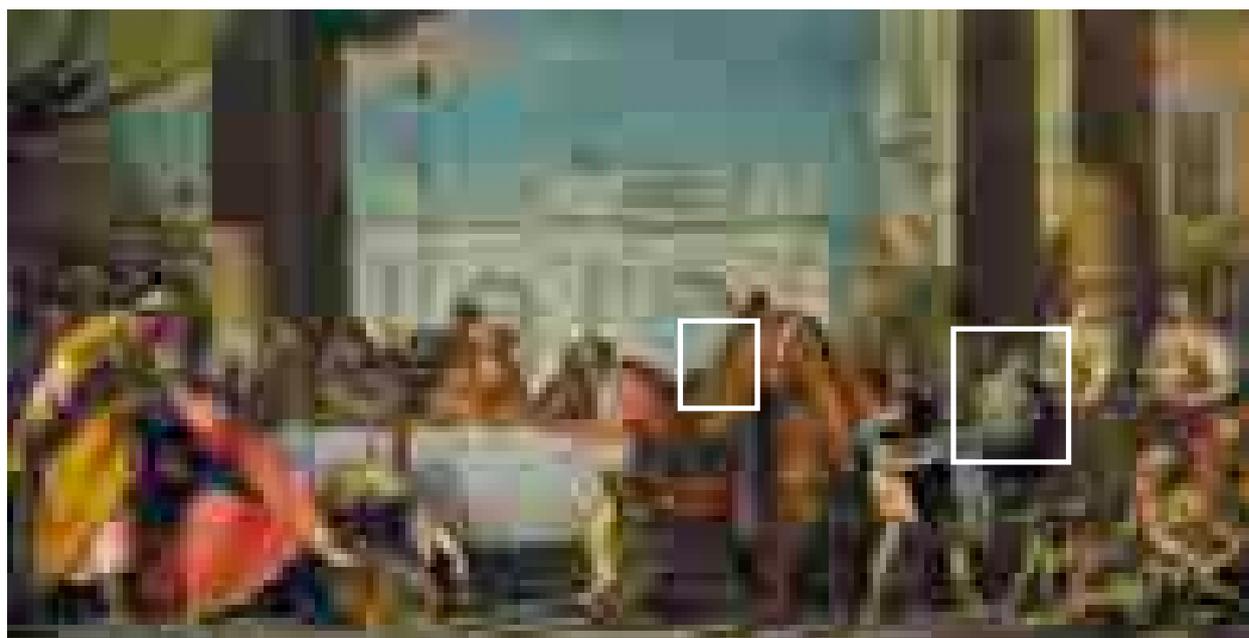
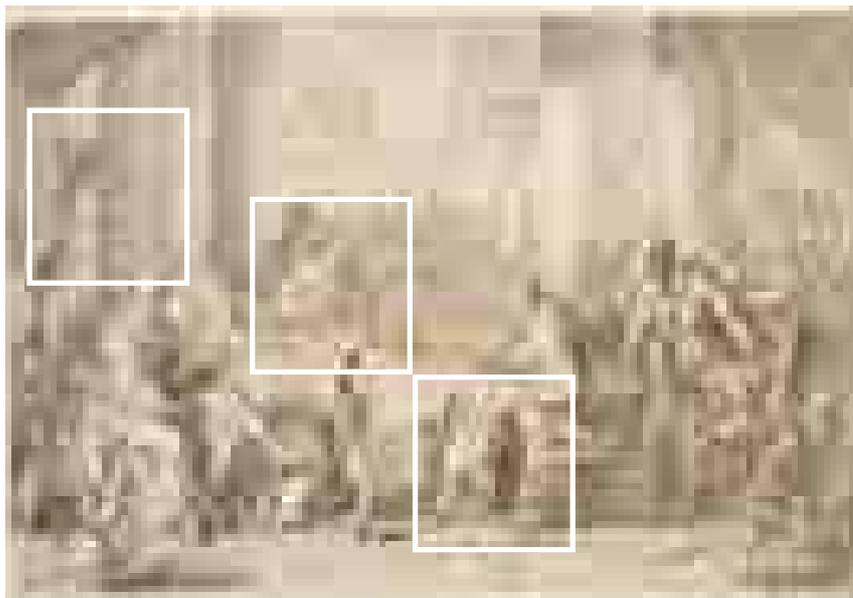
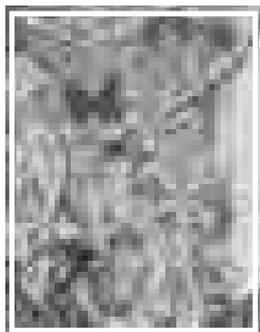
347. Sebastiano Ricci, *Cena in casa del Fariseo*. Hampton Court, Royal Collection.

348. Francesco Fontebasso, *Cena in casa del Fariseo* (part.). Milano, Castello Sforzesco.

349, 350. Paolo Veronese, *Cena in casa del Fariseo* (intero e part.). Torino, Galleria Sabauda.



Capitolo III



351-353. Francesco Fontebasso, *Cena in casa del Fariseo* (partt.). Milano, Castello Sforzesco.

354. Sebastiano Ricci, *Cena in casa del Fariseo* (disegno preparatorio). Windsor, Royal Collection.

355. Sebastiano Ricci, *Cena in casa del Fariseo* (modelletto). Hampton Court, Royal Collection (nei riquadri, i ritratti di Ricci e del nipote Marco).

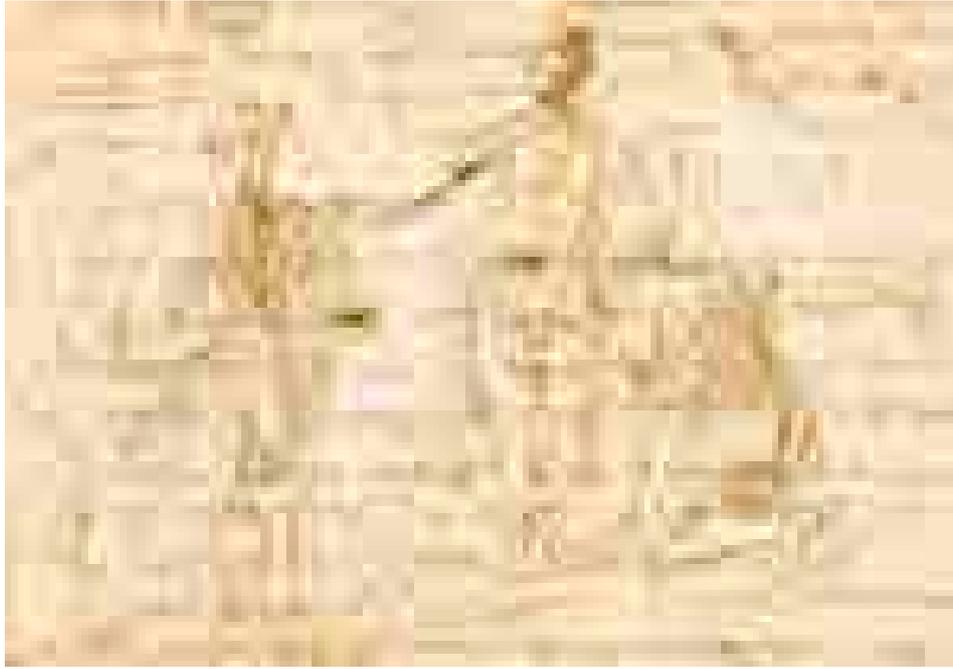
356. Sebastiano Ricci, *Cena in casa del Fariseo* (dipinto). Hampton Court, Royal Collection (nei riquadri, i ritratti di Ricci e del nipote Marco).

Capitolo III



357. Nicola Grassi, *La chiamata di sant'Andrea*.
Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
358. Sebastiano Ricci e bottega, *La chiamata di Pietro*.
Trescore Balneario, chiesa parrocchiale.
359. Nicola Grassi, *La consegna delle chiavi*.
Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
350. Sebastiano Ricci, Marco Ricci e bottega, *La consegna delle chiavi* (part.).
Trescore Balneario, chiesa parrocchiale.

Capitolo III



351. Sebastiano Ricci, *Tre figure in vesti classiche*. Windsor, Royal Collection.

352. Sebastiano Ricci, *Allegoria dell'Ipocrisia*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

353. La Fontaine, *Fables* (1688), frontespizio della favola "Le Loup devenu Berger".

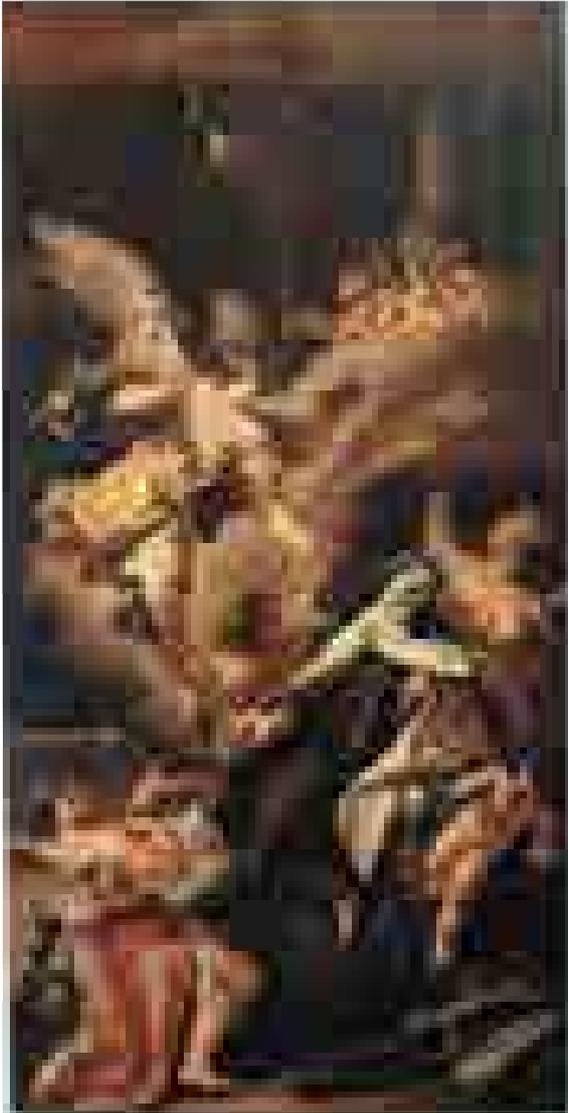
354. Verdizotti, *Cento favole morali* (1570) frontespizio della favola "Del lupo, et le pecore".

Capitolo III



355. Sebastiano Ricci, *Estasi di santa Teresa*. Vicenza, chiesa di San Marco in San Girolamo degli Scalzi.
356. Sebastiano Ricci, *Estasi di santa Teresa*, bozzetto preparatorio. Vienna, Kunsthistorisches Museum.
357. Copia da Sebastiano Ricci, *Estasi di santa Teresa*. Firenze, mercato antiquario (già).
358. Copia da Sebastiano Ricci, *Estasi di santa Teresa*. Londra, coll. privata.

Capitolo III



359. Bottega di Sebastiano Ricci, *Estasi di santa Teresa*. Coll. privata.

360. Francesco Fontebasso, *Matrimonio mistico di santa Caterina ed estasi di santa Teresa*, bozzetto. Mercato antiquario.

361-363. Sebastiano Ricci, *Studi per angelo inginocchiato*. Windsor, Royal Collection.

Capitolo III



364. Sebastiano Ricci, *Madonna con Bambino e santi Lorenzo Giustiniani, Antonio da Padova e Francesco d'Assisi*. Coll. privata.

365. Sebastiano Ricci, *La Madonna con Bambino appare ai santi Benedetto, Scolastico, Rocco, Girolamo, Pietro e Paolo*. Coll. privata.

366. Francesco Fontebasso da Sebastiano Ricci, *La Madonna con Bambino appare ai santi Benedetto (...)* (disegno). Mercato antiquario (già).

367. Francesco Fontebasso da Sebastiano Ricci, *La Madonna con Bambino appare ai santi Benedetto (...)* (incisione). Mercato antiquario (già).

Capitolo III



368. Sebastiano Ricci, *Papa Gregorio Magno e san Gerolamo intercedono per le anime del Purgatorio*. Bergamo, Sant' Alessandro della Croce.
369. Francesco Fontebasso da Sebastiano Ricci, *Papa Gregorio Magno e san Gerolamo intercedono per le anime del Purgatorio* (incisione).
370. Sebastiano Ricci, *Papa Gregorio Magno e san Vitale intercedono per le anime del Purgatorio*. Parigi, Saint-Gervais e Protais.
371. Francesco Fontebasso da Sebastiano Ricci, *Papa Gregorio Magno e san Vitale intercedono per le anime del Purgatorio*. (incisione).

Capitolo III



372. Francesco Fontebasso da Sebastiano Ricci, *Papa Gregorio Magno e san Vitale intercedono per le anime del Purgatorio* (dipinto). Vienna, Kunsthistorisches Museum.

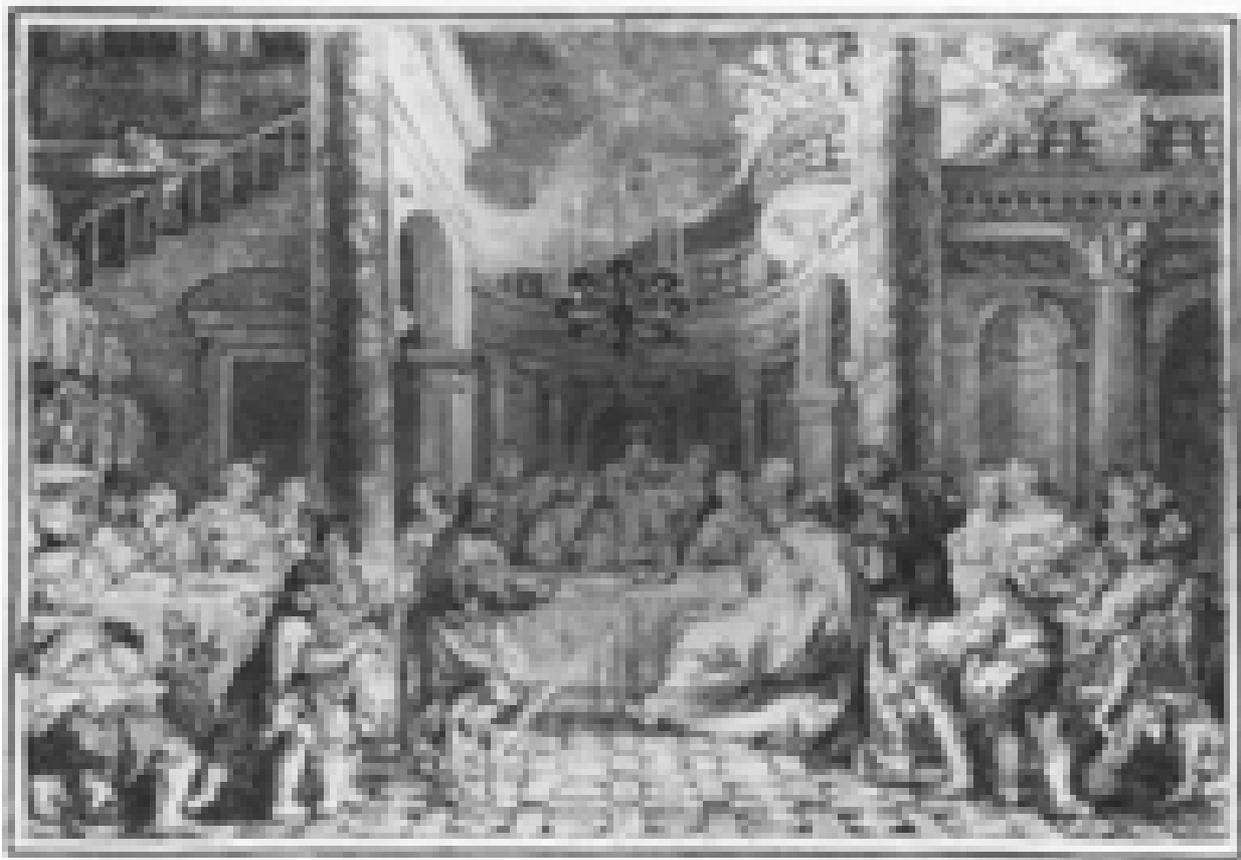
373. Francesco Fontebasso, *Studio per il busto di san Vitale*. Windsor, Royal Collection.

374. Francesco Fontebasso, *Studio per la testa di san Vitale*. Windsor, Royal Collection.

375. Francesco Fontebasso da Sebastiano Ricci, *Papa Gregorio Magno e san Vitale intercedono (...)* (part.). Vienna, Kunsthistorisches Museum.

376. Sebastiano Ricci, *Papa Gregorio Magno e san Vitale intercedono (...)* (part.). Parigi, Saint-Gervais et Protais.

Capitolo III



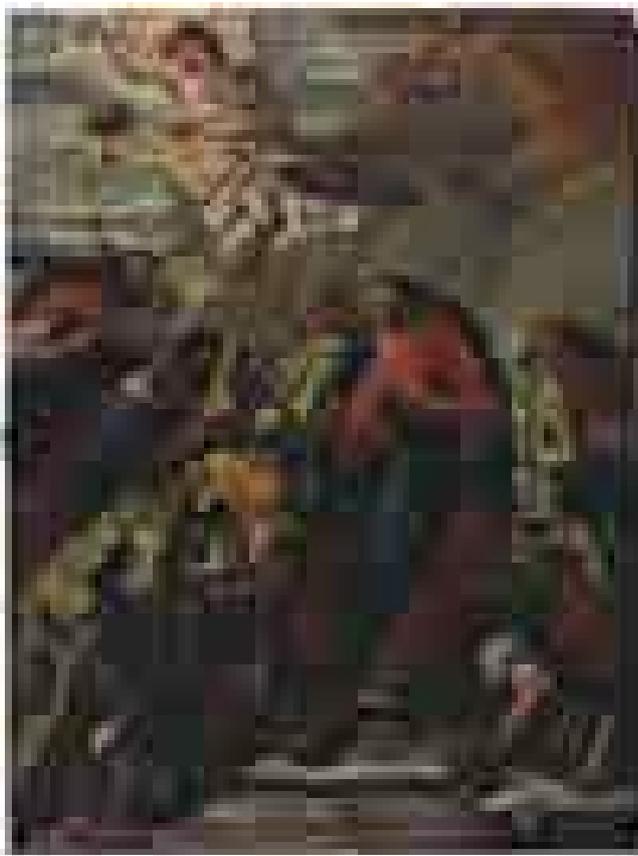
377. Francesco Fontebasso da Sebastiano Ricci, *Papa Gregorio Magno e san Gerolamo intercedono per le anime del Purgatorio* (incisione, part.).
378. Francesco Fontebasso da Sebastiano Ricci, *Papa Gregorio Magno e san Vitale intercedono per le anime del Purgatorio*. (incisione, part.).
379. Francesco Fontebasso, *Festino di Baldassarre*. Roma, Accademia di San Luca.

Capitolo III



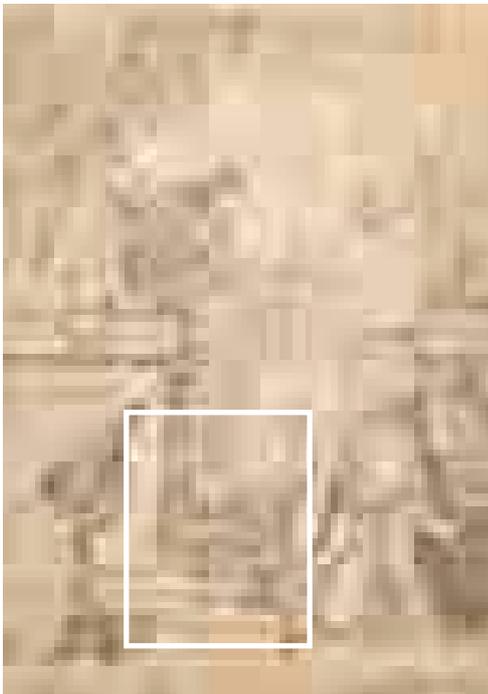
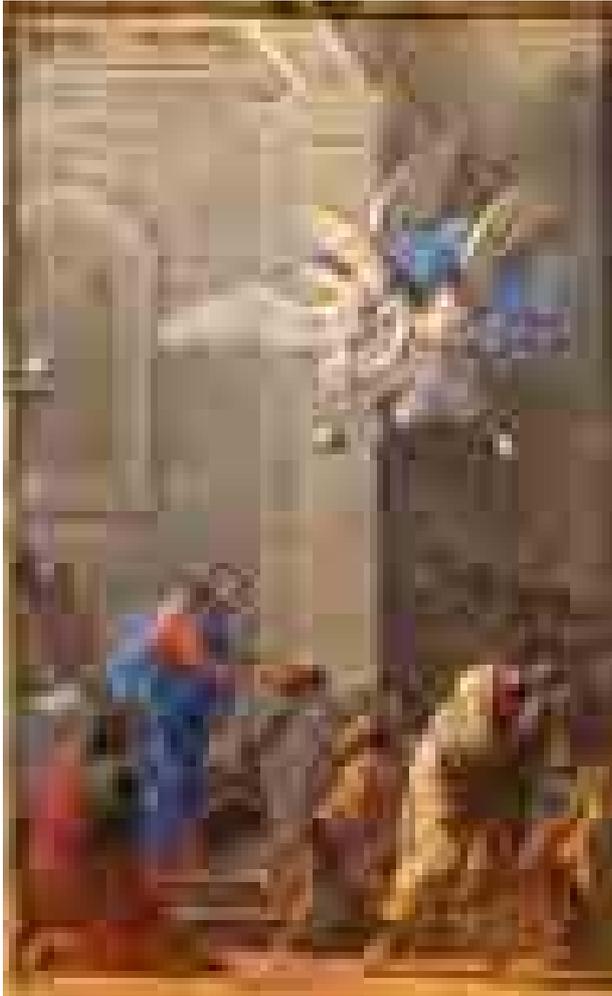
380. Francesco Fontebasso, *Muzio Scevola davanti a Porsenna*. Ubicazione sconosciuta.
381. Francesco Fontebasso, *Continenza di Scipione*. Copenaghen, Statens Museum for Kunst.
382, 383. Francesco Fontebasso, *Continenza di Scipione* (intero e part.). Troppau, Schlesisches Landesmuseum.

Capitolo III



384. Francesco Fontebasso, *Comunione degli apostoli*. New York, galleria Tunick.
385. Sebastiano Ricci, *Comunione degli apostoli* (bozzetto). Milano, coll. privata.
386. Bottega di Sebastiano Ricci, *Comunione degli apostoli*. Rimini, Museo civico.
387. Bottega di Sebastiano Ricci, *La stanza della Cena*. Fotografia della tela già a Rimini.

Capitolo III



388. Marcantonio Franceschini, *Comunione degli apostoli*. Bologna, Corpus Domini

389. Francesco Fontebasso, *Comunione degli apostoli* (part.). New York, galleria Tunick.

390. Giovanni Antonio Faldoni da Sebastiano Ricci, *Davide sacrifica dopo la conquista di Gerusalemme*.

391. Sebastiano Ricci e aiuti, *Consegna delle chiavi* (part.). Trescore Balneario, parrocchiale.

CAPITOLO IV

DISEGNARE NELLA BOTTEGA DI SEBASTIANO RICCI. RETORICA DI UN ITINERARIO CREATIVO

IV.1. Esercizi e copie: la didattica dell'*imitatio*.

Nei capitoli precedenti, abbiamo proposto una ricostruzione sulle diverse personalità che ebbero modo di frequentare la bottega di Sebastiano Ricci, mantenendo quale linea guida il tracciato biografico del pittore. Abbiamo cercato di puntualizzare i diversi gradi di coinvolgimento di questi collaboratori nella concreta attività produttiva del Maestro, distinguendo diversi ruoli all'interno della fucina creativa: gli aiuti fidati Francesco Fontebasso, Francesco Polazzo e, in misura minore, Gaspare Diziani; i lavoranti saltuari Antonio Paglia e Giacomo Zanetti; gli apprendisti in viaggio di formazione Agostino Veracini, Daniel Gran e Thomas Nerringer; e altre figure "minori" e meno documentate che stando alle fonti ebbero comunque modo di apprendere i rudimenti dell'arte da Ricci, come Felice Petricini.

La frequentazione assidua dell'*atelier*, documentata in particolare per Fontebasso e Polazzo, determinò necessariamente per questi artisti un contatto ravvicinato con il metodo operativo di Sebastiano, e con il suo approccio non solo alla pittura, ma anche al disegno. La loro concreta partecipazione nell'esecuzione di alcuni dipinti, attestata specialmente negli ultimi anni d'attività della bottega, fu resa possibile anche grazie a una preventiva educazione sul linguaggio del Maestro, che passava necessariamente per una *traineeship* sul disegno. D'altra parte, come avremo modo di osservare, nell'*atelier* di Ricci non fu messa in campo una vera e propria "scuola", quali quelle di Piazzetta o Tiepolo, che stavano prendendo forma negli stessi anni tra il 1720 e il 1740, né tantomeno un'accademia privata come quelle organizzate nel secolo precedente nelle botteghe di Antonio Zanchi, Pietro Liberi, Pietro Della Vecchia o Giambattista Rossi¹; a queste realtà più o meno ufficializzate avevano infatti accesso non solo gli allievi e i collaboratori dei maestri, ma anche altri artisti e dilettanti, estranei a quelle botteghe, ma

¹ Si veda in proposito il riassuntivo WHISTLER 2004, pp. 383-385. L'accademia di Zanchi è documentata da una testimonianza del 1662, resa nota da SAFARIK 1978, p. 84; quella di Liberi già da BOSCHINI ([1966], p. 534: «Là gh'è Cademia, che dal natural e dai so documenti molti impara...»). Negli anni '60 del Seicento, Giambattista Rossi teneva una "accademia del nudo" a San Marco, frequentata anche da Sebastiano Mazzoni e dal suo scolaro Niccolò Bambini (RADASSAO 1998, p. 132).

intenzionati ad acquisire padronanza nel disegno dal vero. Per quanto possiamo apprendere dalle osservazioni sin qui esposte, nonché dall'esame delle fonti e del materiale grafico giunto fino a noi, le attività che si svolgevano quotidianamente nella bottega di Sebastiano Ricci erano invece in larga misura finalizzate allo scopo primario della produzione di opere d'arte; un processo nel quale il disegno assume un ruolo peculiare non solo quale prima forma di trascrizione concreta dell'*inventio*, ma anche quale strumento didattico e di interscambio tra il maestro e i suoi collaboratori.

In questo senso, il gran numero di fogli che Ricci aveva conservato in bottega ci sembra particolarmente indicativo del valore ad essi attribuito dal pittore. Gli album di disegni appartenuti ad Anton Maria Zanetti e al console Smith, assemblati dallo stesso rilegatore e probabilmente raccolti dai due collezionisti nel fondo d'*atelier* subito dopo la morte dell'artista², contengono rispettivamente centotrentaquattro e duecentoundici fogli, per un totale di quasi trecentocinquanta esemplari che Sebastiano aveva custodito nel corso di oltre quarant'anni d'attività. Da questo punto di vista, possiamo affermare che Ricci si inserisce pienamente nella tradizione veneziana: dagli album dei Bellini ai *rodoli* di disegni di Jacopo Bassano e dei Caliarì, fino poi ai *ricordi* dei Tiepolo, esistono infatti numerose testimonianze sulla conservazione dei disegni, intesi come capitale di idee da mettere a disposizione dei collaboratori e degli eredi, sia con scopi didattici, sia di (ri)produzione delle opere d'arte nello stile del maestro.

È necessario comunque premettere sin da ora che, nell'assemblare i propri album di disegni ricceschi, Zanetti e Smith avevano probabilmente operato una cernita dal materiale rimasto nella bottega dell'artista, scartando i fogli di minor qualità, e accaparrandosi quelli che ritenevano più interessanti, espressivi e meglio rappresentativi dell'abilità di Sebastiano Ricci disegnatore, o talvolta legati a opere pittoriche conservate nelle loro rispettive collezioni. Di conseguenza, la visione che abbiamo oggi della produzione grafica di bottega appare necessariamente incompleta e in qualche misura distorta, a causa dell'inevitabile perdita di molte testimonianze che, seppur scadenti, avrebbero aiutato a documentare con più accuratezza i meccanismi interni alla pratica d'*atelier*.

Anche nel caso del fondo grafico "riccesco", osservando i disegni di Venezia e Windsor, assieme al materiale reperito sul mercato antiquario e in altre collezioni museali, possiamo comunque riconoscere la duplice funzione a cui accennavamo poc'anzi: da un lato i disegni garantivano un utile materiale formativo, sul quale gli apprendisti potevano esercitarsi copiando;

² Nell'inventario dei beni di Sebastiano Ricci (APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. 3) sono citati pochissimi disegni. È possibile che Zanetti e Smith, assidui frequentatori di casa Ricci, li avessero acquistati da Maddalena Vandermeer subito dopo la morte del pittore. Sui due album e la loro comune origine si veda già BETTAGNO 1976.

dall'altro, soprattutto, costituivano un prezioso repertorio di immagini al quale Ricci e i suoi aiuti potevano attingere per recuperare determinate figure o *pattern*, che abbiamo voluto definire *stock-motif*. Per ora, vogliamo soffermarci sul primo scopo dei disegni, quello didattico. Questo momento costituisce la prima tappa del nostro itinerario retorico nella bottega di Ricci, l'*imitatio*, ovvero il disegno inteso come copia dal vero o da altri maestri.

IV.1.1. Ancora sulle copie grafiche di Sebastiano Ricci. Dall'imitazione all'invenzione.

È noto che quella della copia grafica era una delle prime attività a cui si dedicasse l'apprendista pittore: copiando dal vero, o da modelli forniti dal suo maestro, l'allievo poteva acquisire padronanza nel mezzo tecnico, e a poco a poco anche ad impossessarsi delle forme espressive del suo modello, facendole proprie, e riuscendo altresì a replicarle³. Come abbiamo avuto modo di riferire, lo stesso giovane Ricci non dovette rimanere estraneo a questo processo di imitazione. Nel primo capitolo abbiamo riflettuto sulla sua formazione bolognese, ipotizzandone una partecipazione alle sessioni di disegno organizzate a palazzo Fava per copiare gli affreschi dei Carracci, modelli che gli furono utili, nel concreto, quando si trovò ad affrontare la commissione dei *Fasti Farnesiani*. A Roma, lo abbiamo visto intento a copiare il Raffaello delle Stanze Vaticane, e interessarsi allo stesso modo anche a Luca Giordano e al Gaulli. Poi, abbiamo individuato alcune copie grafiche da maestri veneziani – Tiziano e Paolo Veronese *in primis* –, proponendo un'ipotesi di seriazione cronologica dei fogli negli anni tra il 1690 e il 1710 circa. Nel capitolo seguente, abbiamo anche messo in luce la sua curiosità verso la scultura toscana del tardo Cinquecento, esemplata da altri fogli del primo decennio del secolo. Insomma, non si può dire che Ricci, nei primi trent'anni di carriera, non si sia dedicato all'esercizio della copia, che costituisce dunque una parte integrante del suo approccio al disegno, sin dalla prima formazione emiliana, e che trasmetterà di conseguenza anche ai suoi allievi.

Per usare le parole di Anton Maria Zanetti il Giovane, potremmo dire che il disegno rappresentava per Ricci lo strumento più immediato per una «penetrante osservazione de' più gravi autori»; attraverso la copia su carta, Sebastiano attivava infatti un processo di imitazione che trasferiva poi anche sulla tela, e del quale si avvede già lo stesso Zanetti, in un brano che ci piace riproporre proprio perché contempla il concetto di *imitatio*:

³ Per una riflessione generale sull'argomento, si vedano i riassuntivi BLEEKE-BYRNE 1984; LYNN PRICE 1984.

Oltre a molte originali bellezze altre ne cercava egli con l'introdurre ne dipinti suoi i pensieri d'alcuno dei principali Pittori e specialmente de' maggiori Lombardi e de' Veneziani. Era particolar dono del Rizzi il far sue alcuna volta le altrui invenzioni, senza che dir si potesse averle egli furate. Quando qualche soggetto veniagli proposto a dipingere ei soleva dire (ed io più volte l'udii) il tal Pittore pensò pur bene in questo caso: non si può far meglio; e quel pensiero seguendo con i modi suoi, felicemente quell'opera dipingeva che in fine doveasi confessare essere sua; o al più dir poteasi che facea sovvenire l'altro imitato Maestro⁴.

Sin dalla prima maturità, le copie grafiche assumono un'accezione più complessa per il nostro pittore: non rappresentano più – o non soltanto –, un'esercitazione, ma diventano soprattutto l'occasione per acquisire e registrare determinati schemi compositivi e modelli espressivi, da custodire nel proprio bagaglio di immagini di riferimento e da reimpiegare «quando qualche soggetto veniagli proposto a dipingere». Talvolta, questi motivi registrati sulla carta diventano addirittura lo stimolo iniziale per una nuova idea, la scintilla che accende l'immaginazione e guida l'artista nella creazione di una nuova invenzione. Un processo simile è stato riscontrato anche nel giovane Giovan Battista Tiepolo: Beverly Louise Brown ha infatti messo in luce che il pittore, oltre ad essere un grande “recycler” di motivi codificati nel suo repertorio grafico, era stato fin dai suoi esordi anche un “unabashed imitator”, e che in molte occasioni si era rivolto a materiale pittorico e soprattutto a stampa per ricercare la prima ispirazione e attivare il processo creativo; tale atteggiamento è stato dimostrato puntualmente anche da Bernard Aikema, che ha riflettuto sul valore dell'imitazione e dell'emulazione, principi essenzialmente “classicisti” e accademici, nella formazione eterodossa di Tiepolo⁵.

Nel caso di Ricci, era accaduto ad esempio per la *Decollazione del Battista* della cappella Fulcis, che abbiamo dimostrato essere stata evocata da una riflessione grafica sul motivo del *Perseo* di Cellini. Un altro episodio emblematico, di cui non abbiamo ancora detto, è quello di un foglio piuttosto giovanile con *Studio di soldato*⁶, che Anthony Blunt riteneva preparatorio a un dipinto con la *Morte di Archimede* (già Venezia, Palazzo Widmann-Foscari) [figg. 392-393]; la tela è tradizionalmente attribuita a Giovanni Battista Langetti (1635-1676), ma Blunt la spostava a Sebastiano Ricci proprio per affinità con il disegno in oggetto. Un'opinione sorpassata dalla critica successiva, che ha ribadito con forza l'autografia del dipinto al tenebroso genovese⁷, al quale comunque Ricci dovette guardare intensamente: lo osservava già Pallucchini⁸, e lo

⁴ ZANETTI 1771, pp. 438-439.

⁵ BROWN 1998; AIKEMA 1998^A; *id.* 2007. Più in generale, sul tema dell'imitazione e dell'originalità nell'età barocca, anche nelle sue implicazioni teoriche, rimandiamo a LOH 2004.

⁶ Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno-grigio su traccia a pietra nera; 144 x 118 mm. Windsor, Royal Collection, inv. 7030. Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1957, p. 58, n° 329.

⁷ STEFANI MANTOVANELLI 1990, p. 77; *id.* 2011, pp. 221-221, n° 132 (è citato anche il disegno di Ricci a Windsor).

⁸ PALLUCCHINI 1981, I, pp. 389-395, *passim*.

dimostra anche il foglio, in cui la figura del soldato è copiata quasi letteralmente, riprendendo la mano a pugno che afferra la barba del matematico, gli svolazzi della camicia e del gonnello, e anche l'andamento del piede sinistro, inizialmente schizzato con il tallone più in basso, proprio come nella tela. Questa copia da Langetti, tradotta in uno stile grafico vivace e pittorico, fortemente chiaroscurato, sarà per Ricci il punto di partenza per una riflessione personale sul tema, affrontato in un altro foglio in cui la composizione viene capovolta e modificata ulteriormente, e condurrà infine all'elaborazione di un risultato inedito, ma nel profondo langettiano, la tela già in collezione privata milanese databile allo scadere del Seicento⁹ [figg. 394-395].

Vi sono poi alcuni disegni maturi di Sebastiano, certi molto noti, altri meno, di cui non abbiamo ancora avuto modo di discutere, e che mostrano come il vecchio pittore, attorno ai sessant'anni, fosse ancora assetato di conoscenza, e interessato a copiare da altri maestri per accrescere il proprio repertorio di potenziali ispirazioni, in un continuo alternarsi di imitazione e immaginazione. Pensiamo ad esempio al celebre *Studio di teste di bambini* di Windsor¹⁰: il disegno ripropone, in un altro ordine, i busti di cinque bambini di un foglio di Antoine Watteau, che il Nostro ebbe modo di incontrare a Parigi nell'estate del 1715 grazie alla mediazione di Pierre Crozat [figg. 398, 401]. Non appena venne in contatto con l'universo delicatamente umano del pittore francese, a quanto pare Ricci avvertì l'urgenza di fissarne la memoria sulla carta, copiandone alcuni esempi non solo nel foglio già citato, ma anche in altri due, più piccoli, in cui riprende due delle teste, ma in controparte¹¹, nonché in una *Testa di ragazza con copricapo*, sempre a Windsor, ispirata a un'altra pagina di Watteau in collezione privata a San Francisco¹² [figg. 399-400, 403-404]. Non ci risulta, comunque, che il Bellunese abbia mai reimpiegato queste

⁹ Per il disegno: penna e inchiostro bruno, acquerello bruno; 149 x 118 mm. Windsor, Royal Collection, inv. 7029. Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1957, p. 58, n° 328; Aldo Rizzi, in cat. mostra UDINE 1975, p. 66, *sub* n° 22. Per il dipinto, con riferimento anche ai disegni, SCARPA 2006, pp. 243-244, n° 284. Ne approfittiamo per segnalare che la lezione di Langetti, poco commentata dalla critica, ci sembra riemergere palesemente anche in un altro dipinto con *Giuseppe interpreta i sogni*, già nella collezione Parisetti di Reggio Emilia (SCARPA 2006, p. 161, n° 53), esemplato per composizione e atmosfera su tele di analogo soggetto del tenebroso, e in particolare la versione di Sibiu (Romania), Museo Bruckenthal (STEFANI MANTOVANELLI 1990, p. 72) [figg. 396-397].

¹⁰ Pietra nera e sanguigna; 196 x 295 mm. Windsor, Royal Collection, inv. 6996. Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1957, p. 61, n° 351; Rosie Razzal, in cat. mostra LONDRA 2017, pp. 70-71, n° 14. Per il disegno di Watteau: Christie's, Londra, 2 luglio 2013, lotto n° 57.

¹¹ Pietra nera e sanguigna; 110 x 130 e 110 x 125 mm. Windsor, Royal Collection, inv. 6993-6994. Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1957, p. 61, nn° 352-353.

¹² Il disegno di Ricci: pietra nera e sanguigna; 112 x 124 mm. Windsor, Royal Collection, inv. 6992. Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1957, p. 61, nn° 354. Quello di Watteau: *Tre studi di ragazza con cappello*, pietra nera e sanguigna; 138 x 246 mm. San Francisco, coll. Ann e Gordon Getty; cat. mostra LONDRA 2011, n° 53 (con datazione attorno al 1715).

figure nelle sue opere pittoriche¹³. In questo caso, la copia assume piuttosto la funzione di ricordo da un autorevole prototipo contemporaneo, che il pittore evidentemente stimava. Ne dà prova una graziosa *Testa di ragazza* a pastello su carta azzurra, una rarità nel catalogo del Ricci, che è evidentemente debitrice ad analoghi volti femminili di Watteau ispirati al Rubens, sebbene non ne sia stato individuato un preciso prototipo¹⁴ [fig. 402]. È più probabile che l'*imitatio* dell'artista francese, attestata dagli studi di testa prodotti a Parigi, abbia in seguito stimolato in Sebastiano un'appropriazione di quel linguaggio, e una riproduzione dello stesso in una creazione originale e nuova, probabilmente per assecondare il gusto o la richiesta di un collezionista. Il disegno, infatti, ha un'illustre provenienza, chiarita dall'iscrizione nella parte inferiore del foglio: viene nientemeno che dalla collezione di Pierre Crozat, che lo aveva ricevuto in dono da Anton Maria Zanetti il Vecchio, amico intimo del pittore, il quale possedeva due tomi di "Figure diverse", ovvero le incisioni *d'après* Watteau della serie delle *Figures de différents caractères* (2 volumi, 1726-1728)¹⁵. Il disegno fu dunque realizzato a Venezia, presumibilmente dopo il soggiorno parigino, e dimostra ancora una volta la capacità di Ricci di trarre ispirazione dalle copie di altri maestri per produrre un'opera d'arte autonoma e del tutto personale.

Ci sono poi alcuni disegni più problematici dal punto di vista attributivo, che intendiamo comunque riportare all'attenzione della critica, perché dimostrerebbero l'interesse di Ricci per alcuni prototipi nordici. Iniziamo da un foglio con *Studi di teste* del Metropolitan di New York (già collezione Lehman), che fa serie con altri due fogli analoghi conservati all'Ecole des Beaux-Arts di Parigi [figg. 405-407]. Entrati nella raccolta come Jacques Callot, quelli di Parigi sono stati pubblicati da Alessandro Bettagno ed Emmanuelle Brugerolles come opere attribuite a Sebastiano Ricci, e i due storici vi hanno riconosciuto un'evidente ispirazione, se non copia, da disegni o incisioni di Jacob de Gheyn II (1565-1629) o del figlio de Gheyn III (1596-1641), o da simili opere di altri artisti neerlandesi del XVI secolo¹⁶ [se ne propongono due esempi in figg. 408-409]. Lo stesso si può dire anche della pagina di New York, che del resto presenta lo stesso

¹³ Alla stessa conclusione arrivava anche Valentine TOUTAIN-QUITTELIER (2011), pp. 297-299, la quale però ha individuato almeno un caso in cui Ricci avrebbe reimpiegato l'invenzione di Watteau: un bambino sullo sfondo del *Sacrificio di Sileno* per il Duca d'Orléans (1723), un riferimento che ci sembra in realtà un po' forzato, dato che simili figurine di bambini, con le testine che sbucano parzialmente nascoste, sono frequenti nel repertorio del pittore, e derivano piuttosto da Paolo Veronese.

¹⁴ Pietra nera, pastelli e rialzi a gessetto bianco su carta azzurra; 384 x 253 mm; in basso, iscrizione di Pierre Crozat: «Del Sig.^r Sebastian Rizzzi m'a esté donné par il Sig.^r Ant.^o Maria Zanetti qondam Gerolim / mearquant a Venise tres fameux dilectant». Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NM 1530/1863. BJURSTRÖM 1979, n° 213.

¹⁵ LUCCHESI 2015, pp. 14-16. Vasta la letteratura sulla collezione di stampe di Zanetti; per brevità rimandiamo al recente e riassuntivo KOWALCZYK 2018, con bibliografia precedente.

¹⁶ Entrambi penna e inchiostro bruno, acquerello bruno; 261 x 175 mm e 246 x 168 mm. Parigi, Ecole des Beaux-Arts, invv. M.820, M.821. Emmanuelle Brugerolles e David Guillet, in cat. mostra VENEZIA 1988^A, p. 48, nn° 41-42; Emmanuelle Brugerolles, in cat. mostra PARIGI 1990, pp. 86-89, nn° 41-42.

stile e dimensioni di quelle francesi, e proviene dunque da un unico quaderno di schizzi¹⁷. L'attribuzione a Sebastiano Ricci, però, non trova ovviamente riscontri in nessuna opera del suo catalogo, e dal punto di vista stilistico ci sembra poco credibile anche se, come abbiamo visto, il camaleontico Ricci aveva saputo imitare Watteau (e crediamo che le sue copie a sanguigna non gli sarebbero state riferite con così tanta sicurezza se non si fossero trovate nell'album di Windsor, i cui fogli provengono senza dubbio dalla bottega). In più, sul disegno di Parigi all'inv. 821 è presente una filigrana, indicata nel catalogo del 1990, ma non riprodotta nella sezione dedicata in coda al volume. Da un esame *de visu*, possiamo affermare con certezza che si tratta del tipico stemma della città di Amsterdam: uno scudo con tre croci, affiancato da due leoni rampanti e sormontato da una corona; una carta dunque di fattura olandese, che difficilmente poteva essere finita nelle mani di Sebastiano Ricci, il quale, stanti le conoscenze attuali, non fu mai nei Paesi Bassi. L'assegnazione di questi tre fogli al Nostro deve essere quindi necessariamente rivista, o quantomeno mitigata in un più prudente "attribuito a".

Ad ogni modo, un interesse per la pittura e l'incisione d'oltralpe da parte del Bellunese non sarebbe un fatto isolato. È già stato messo in luce che Ricci doveva avere avuto accesso alle acqueforti di Rembrandt raccolte dall'amico Zanetti, ai disegni dell'olandese nelle collezioni veneziane – per esempio quella dei Sagredo –, ma forse anche ai quadri portati a Venezia dai Paesi Bassi da Gianantonio Pellegrini, cognato di Rosalba Carriera; modelli, questi, che gli fornirono lo spunto per alcuni motivi compositivi, su cui ha riflettuto di recente Sergio Marinelli¹⁸. Ma lo testimoniano anche alcuni fogli, come lo studio di *Vecchio mendicante con bastone* di Windsor, pubblicato dal Blunt nel 1957, e poi dimenticato¹⁹ [fig. 410]. È realizzato a penna con tratti sottili che imitano l'incisione, e che costruiscono efficaci contrasti di chiaroscuro grazie a densi tratteggi paralleli, alternati a zone di piena luce risparmiate sulla carta bianca; caratteristico è poi l'uso di piccoli puntini per definire i profili del mantello e della tunica, un altro richiamo alla tecnica incisoria. Inoltre, nel disegno è molto evidente una traccia di gessetto nero, con la quale il pittore ha delineato preventivamente tutto il contorno della figura, annotando con cura l'andamento delle pieghe e delle ombreggiature sulla veste, altro dato che farebbe pensare a una copia da un preciso modello, e non a un'invenzione estemporanea. Il tipo

¹⁷ Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno; 240 x 185 mm. New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 1975.1.416. George Knox, in BYAM SHAW – KNOX 1987, p. 90, n° 70. Un quarto foglio di analoga fattura, in cui però vengono studiati *Dieci busti di figure con copricapo*, è passato sul mercato antiquario con una proposta di attribuzione a Ricci, che immaginiamo formulata sulla base di analogie con le pagine in esame (penna e inchiostro bruno, acquerello bruno; 212 x 183 mm; segnalato online nel database *Artnet*, asta del 25 gennaio 2001).

¹⁸ MARINELLI 2012. Sui Rembrandt di Zanetti, cfr. GAUNA 2012; su quelli di Pellegrini, venduti da sua moglie al console Smith: VIVIAN 1962.

¹⁹ Penna e inchiostro bruno su pietra nera; 182 x 122 mm. Windsor, Royal Collection, inv. 7193. Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1957, p. 65, n° 400.

del mendicante si trova frequentemente nelle incisioni di Rembrandt, ma in questo caso il riferimento più puntuale ci sembra l'opera del francese Jacques Callot, e in particolare la serie di venticinque bulini con *Mendicanti*, del 1622 circa [figg. 411-413]; e non solo per il soggetto, quanto piuttosto per il medesimo trattamento grafico, per l'uso di una linea di contorno chiusa e incisiva, inspessita nelle parti d'ombra, di segni più corti e spezzati per i dettagli dei volti e dei capelli, e di leggere puntinature per segnare le pieghe più delicate dei panneggi; certo, nel foglio di Ricci vivificati da una maggior vibrazione pittorica del tratto, che tradisce il suo spirito veneziano. Per quanto ci risulti, questa è l'unica, concreta testimonianza di un inedito quanto palese interesse di Sebastiano Ricci per la produzione dell'incisore lorenese, probabilmente stimolata anche in questo caso dalla frequentazione di Zanetti. Questi nel 1721 aveva acquistato a Parigi una «raccolta di stampe del Callotti, che neppure nella Galleria del Re di Francia, né del principe Eugenio, ove sono raccolte di stampe sceltissime e rarissime, è la consimile. Ella è in tre grandi volumi in foglio stragrande. Sonovi tutte le stampe, niuna eccettuata, che detto autore intagliò o che altri intagliarono da' suoi disegni», come ebbe a scrivere in una lettera entusiasta al corrispondente fiorentino Niccolò Gabburri²⁰. Per il disegno di Windsor, non abbiamo reperito l'esatto prototipo nel catalogo del Callot, ma crediamo di poterlo comunque considerare un esercizio di *imitatio*, ovvero una copia “personalizzata”, alla stregua di quelle di Watteau di cui abbiamo già discusso.

Dello stesso spirito sono anche altri due fogli di collezioni americane, che già in passato sono stati messi in relazione a quello della Royal Collection: uno *Studio di quattro teste* al museo della Princeton University²¹, nonché uno *Studio di uomo in vesti di orientale* alla Morgan Library [figg. 414-416]. Quest'ultimo ha un'attribuzione controversa e, sebbene pubblicato da Milkovich come Ricci, era ritenuto di Giandomenico Tiepolo da James Byam Shaw, e oggi è inventariato come tale nel catalogo della raccolta newyorkese²². Un riferimento certamente comprensibile, dato il suo stretto legame, anche stilistico, con i noti studi di orientali di reminiscenza rembrandtiana, quale ad esempio il foglio del Metropolitan con *Studi di figure in*

²⁰ Lettera di Anton Maria Zanetti a Niccolò Gabburri, Venezia, 2 marzo 1726. BOTTARI – TICCOZZI 1822-1825, II, pp. 189-190. Sugli acquisti di Anton Maria Zanetti a Parigi, comprese le incisioni di Callot, si veda: TOUTAIN-QUITTELIER 2007.

²¹ Penna e inchiostro ferro-gallico; 182 x 282 mm. Princeton University, Museum of Art, inv. x1948-779. Michael Milkovich, in cat. mostra MEMPHIS-LEXINGTON 1966, p. 16, n° 23; GIBBONS 1977, pp. 170-171, n° 516.

²² Penna di canna e inchiostro ferro-gallico; 271 x 190 mm; New York, Pierpont Morgan Library, inv. 1987.82. Michael Milkovich, in cat. mostra MEMPHIS-LEXINGTON 1966, p. 16, n° 22 (in cui è riportata anche l'attribuzione di James Byam Shaw); cat. mostra MONTGOMERY 1976, pp. 80-81, n° 46 (in questo catalogo è indicata una filigrana descritta come «*English Royal Crown of George III*»).

vesti di antichi romani e di orientali, del 1743 c.²³ [fig. 417]. D'altra parte, è altrettanto innegabile la consonanza del *ductus* di questo foglio con quello succitato di Princeton, che presenta le stesse graffianti "svirgolate" della penna, gli stessi ampi spazi di vuoto che trasudano luce, insomma lo stesso carattere di certi disegni a penna di canna di Rembrandt. Questo esemplare, poi, porta anche un'iscrizione che pare essere stata realizzata contestualmente al disegno, con lo stesso inchiostro ferro-gallico, e che dice «Del Sig.^r Sebastian Ricci». Di più, le tipologie dei volti sono proprio quelle di Sebastiano, in particolare le teste dei vecchi, così ricorrenti nei suoi dipinti. Come uscire dunque da questa *impasse* attribuzionistica? Accettando l'assegnazione di entrambi i fogli a Ricci, ammettendo però una singolare consonanza dell'*Orientale* con i modi del Tiepolo *junior*; oppure spostando l'attribuzione di entrambi i disegni a Giandomenico, e immaginando che gli studi di teste siano una copia da prototipi di Sebastiano Ricci, apertamente dichiarati nell'iscrizione; o ancora, ipotesi che tendiamo a privilegiare, che i due fogli, seppur straordinariamente simili dal punto di vista stilistico, appartengano a due mani diverse. E in questo caso, dovremmo comunque sottolineare per le *Teste* di Ricci un'eccezionale sensibilità per la grafia rembrandtiana, acquisita in età matura grazie allo studio dei prototipi disponibili a Venezia.

Con questi esempi, seppur talvolta di incerta autografia, abbiamo comunque voluto dare dimostrazione dello studio indefesso da altri maestri al quale Ricci si è dedicato nel corso di tutta la sua carriera. Uno studio che attinge alle fonti più disperate, tra loro anche molto distanti, ma evidentemente non in modo acritico, anche se le sue scelte non sembrano legate da un preciso intento programmatico, quale poteva essere quello di Tiepolo²⁴, ma riflettono piuttosto uno sguardo onnivoro e smalzato, che approfitta intelligentemente delle invenzioni altrui per crearne di proprie, selezionando i propri modelli «senza che dir si potesse averle egli furati», come scriveva Zanetti. Indicativo di questa costante rapacità è anche il fatto che, nella stanza in cui Ricci morì nel 1734, alle pareti erano appese copie da Giulio Carpioni e Luca Giordano, probabilmente eseguite dallo stesso Sebastiano, come ha osservato di recente Lucchese²⁵. L'interesse per la copia grafica coinvolge comunque anche gli apprendisti che hanno avuto una formazione nella sua bottega, che in alcuni casi si dedicano a copiare dal maestro essenzialmente per scopi didattici. Vediamone alcuni casi emblematici.

²³ Penna e inchiostro bruno; 195 x 280 mm. New York, Metropolitan Museum of Art, inv.1975.1.505. James Byam Shaw, in BYAM SHAW – KNOX 1987, p. 194, n° 159. Ma si può confrontare anche con fogli del padre Giambattista, come quello "rembrandtiano" di *Due orientali* ugualmente alla Morgan Library, e datato da Bernard Aikema verso il 1755-60 (AIKEMA 1996, pp. 226-227, n° 86).

²⁴ Si veda in proposito la lettura proposta da AIKEMA (1995; 1996, pp. 20-22) sul progetto di *renovatio* di stampo carraccesco che Tiepolo avrebbe messo in atto sin dalla giovinezza.

²⁵ LUCCHESI 2018, p. 281.

IV.1.2. Imitare, imparare, registrare. Funzioni diverse per le copie grafiche da Sebastiano Ricci.

Per l'occasione di questa ricerca, abbiamo compiuto una ricognizione generale sul materiale grafico che è stato attribuito a Ricci, riconsiderando sia gli esemplari conservati nelle raccolte museali europee, americane e non solo, sia quelli apparsi sul mercato antiquario. Come prevedibile, ne è emersa una grande quantità di fogli derivati da composizioni di Sebastiano, spesso di qualità mediocre, e per i quali è difficilmente postulabile un'esecuzione all'interno della bottega, a contatto diretto con il Maestro. Non intendiamo dunque prenderli in considerazione, salvo isolate eccezioni, perché li riteniamo perlopiù copie antiche non ascrivibili ai discepoli di Ricci, tratte dalle incisioni, o dai suoi dipinti più facilmente accessibili²⁶. Inoltre, va premesso sin da ora che sono molto rare le copie esatte da singoli particolari dei dipinti o disegni di Sebastiano, un dato di fatto sul quale avremo modo di tornare anche in seguito, cercando di fornire una possibile spiegazione.

Vi sono comunque alcuni disegni, copie da Ricci, che possiamo riferire con sicurezza alla sua bottega, in quanto provenienti dagli album già Zanetti e Smith che, lo ribadiamo, sono composti di fogli recuperati nell'*atelier* di Ricci dopo la sua morte, nel maggio 1734. Nel capitolo II, abbiamo già illustrato il caso della *Decollazione del Battista* della cappella Fulcis, di cui nei due album esistono sia l'originale riccesco, sia una copia pedissequa, ma più debole, ascrivibile a un anonimo allievo, che evidentemente si è esercitato in una fedele imitazione del maestro, financo nella ripetizione di un pentimento.

Ma ne esistono altri esempi. Pensiamo in particolare a due fogli dell'album Smith a Windsor: si tratta di due repliche che riprendono alla lettera la tela con la *Sacra Famiglia, san Giovannino e sant'Elisabetta* di Ricci a Hampton Court, appartenuta proprio al console inglese e databile verso il 1720²⁷ [fig. 420]. Sono realizzati entrambi su carta azzurra di uguali dimensioni, con penna e acquerello, seguendo una linea guida tracciata a pietra nera. Appartengono

²⁶ Non rientra nelle nostre discussioni, ma è meritevole di menzione per il suo valore documentario un disegno con *Santo in gloria* conservato alle Gallerie dell'Accademia (inv. 1680), pubblicato da Annalisa PERISSA TORRINI (1998, p. 103, n° 90) con una corretta attribuzione alla cerchia di Giovan Battista Pittoni. La storica non riconosceva rapporti con opere note, ma si tratta a tutta evidenza di una copia dalla *Gloria di san Sebastiano* realizzata da Ricci per la cupola dell'omonima chiesa veneziana nel 1711, a sostituzione dell'affresco di Paolo Veronese. Anche la decorazione di Ricci è andata perduta, ma è nota attraverso due telette, variamente interpretate come bozzetti o ricordi (SCARPA 2006, pp. 199-200, 267-268, nn° 162, 355; MORETTI 2012, pp. 91-92), la cui composizione centrale corrisponde esattamente al disegno pittoniano, il quale costituisce dunque un'ulteriore testimonianza dell'affresco scomparso.

²⁷ SCARPA 2006, pp. 228-229, n° 239. Michael LEVEY (1991, p. 144) ne ha puntualizzato il soggetto, tradizionalmente definito *Riposo nella fuga in Egitto*, osservando che la presenza di Elisabetta e san Giovanni fa piuttosto pensare a un *Ritorno dalla fuga in Egitto*.

evidentemente a mani diverse, la prima dal tratto più delicato e minuzioso²⁸ [fig. 418], la secondo più appesantito e grafico²⁹ [fig. 419]. Come osservava già il Blunt, il loro *ductus* meccanico induce a ipotizzare la mano di un membro dello studio di Ricci, sul cui nome non siamo tuttavia in misura di pronunciarsi: nessuna affinità con lo stile grafico di Fontebasso, né tantomeno con quello di Diziani; e anche se il volto della Vergine nel foglio più accurato ricorda certi tipi del Polazzo, soprattutto per gli occhi globulari, non abbiamo sufficienti elementi per attribuirlo al più anziano dei collaboratori di Ricci, di cui peraltro sono noti pochissimi disegni al di fuori delle accademie di nudo.

Ad ogni modo, qual era lo scopo di queste copie, che provengono direttamente dall'*atelier* di Ricci? A nostro avviso, prima di tutto, quello didattico dell'imitazione del maestro, un tentativo per la verità non molto riuscito, sebbene si percepisca lo sforzo dei due anonimi copisti di replicare anche la scioltezza frammentata della penna di Sebastiano. D'altra parte, i consistenti rialzi a biacca, che precisano le lumeggiature, fanno pensare a copie realizzate non a partire da redazioni grafiche, ma proprio dal dipinto Smith, di cui questi disegni possono rappresentare dei *ricordi* da conservare in bottega, come in effetti avvenne. Per altro, nell'esemplare di miglior qualità, quello all'inv. 7182, i contorni principali sono stati ripassati con uno stilo. È dunque possibile che questa copia sia stata realizzata per prima da un allievo vicino a Ricci, e direttamente dalla tela, e che in un secondo tempo sia stata riutilizzata da un altro apprendista, meno dotato, che con lo stilo ne ha trasferiti i profili sul secondo foglio, per realizzare a partire da queste linee guida la propria esercitazione. Insomma, siamo davanti a un duplice esercizio di *imitatio*: il caso di una copia da Ricci, e di un riuso della stessa per realizzare una ulteriore replica, che tuttavia si allontana sempre di più dallo spirito di delicata raffinatezza del dipinto originale.

Nello stesso album di Windsor è conservato un altro disegno evidentemente spurio, di cui si era accorto anche Anthony Blunt nel 1957. Si tratta di un foglio molto grande con *Giuseppe in prigione che interpreta i sogni*, unico della raccolta ad essere stato incollato sulla pagina sinistra dell'album, e privo della bordatura originale riferibile al rilegatore veneziano, ma numerato in sequenza con gli altri esemplari³⁰. A questo è strettamente connesso un altro studio, questo sì decisamente autografo, che si trova nella pagina accanto, e in cui Ricci indaga a sola matita la

²⁸ Penna e inchiostro bruno, acquerello grigio, rialzi a biacca su schizzo a pietra nera, carta grigio-azzurra; ripassato con lo stilo; 184 x 264 mm. Windsor, Royal Collection, inv. 7182. Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1957, p. 50, n° 234.

²⁹ Penna e inchiostro bruno, acquerello grigio, rialzi a biacca su schizzo a pietra nera, carta azzurra; 182 x 260 mm. Windsor, Royal Collection, inv. 7181. Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1957, p. 50, n° 233. Entrambi cit. in SCARPA 2006, p. 244, *sub* n° 286 (come autografi).

³⁰ Pietra nera e gessetto bianco su carta azzurra; 315 x 248 mm. Windsor, Royal Collection, inv. 7183. Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1957, p. 62, n° 360.

figura del dignitario di spalle³¹ [figg. 421-422]. Nel catalogo del pittore il tema è stato trattato solo una volta in formato verticale, in una tela giovanile inedita, venduta all'asta a Milano nel 2017, e la cui attribuzione è stata avallata sia da Annalisa Scarpa, sia da Alessandro Ballarin³² [fig. 423]. Ma la sua cronologia, così come la composizione, non hanno a che vedere con i disegni in esame, riferibili a una realizzazione più tarda, perlomeno degli anni '20. L'accurato foglio autografo a pietra nera induce comunque a immaginare che il pittore avesse portato a termine il dipinto, non rintracciato, e che in seguito un poco abile frequentatore della bottega lo avesse copiato. A ulteriore riprova del riverbero che questa perduta invenzione riccesca dovette esercitare tra i collaboratori, segnaliamo anche un foglio più tardo di Fontebasso con *Giuseppe in carcere che interpreta i sogni*, proveniente dal noto album del museo Correr, nel quale a distanza di anni ancora riecheggia la posa del vecchio prigioniero della tela giovanile, *stock-motif* ricorrente nel catalogo riccesco, ma anche, più in generale, il calcolato sbilanciamento delle tre figure che si desume dalla copia inglese³³ [fig. 424].

Vogliamo anche accennare brevemente a un foglio estraneo agli album di Venezia e Windsor, ma che si riferisce chiaramente a un disegno rimasto in bottega, e ci dà l'occasione per illustrare un ulteriore episodio di dialogo del Ricci con altri maestri. Si tratta di una pagina di buona qualità illustrante l'*Annunciazione*, transitata sul mercato antiquario con un'attribuzione a Domenico Piola, ma che in realtà riproduce piuttosto fedelmente un'invenzione di Ricci nota soltanto in un disegno delle Gallerie dell'Accademia³⁴ [figg. 425-426]. Tuttavia, l'imitazione si arresta anche in questo caso alla sola riproduzione della composizione, forse a fine didattico: mentre la copia è realizzata a penna e acquerello, in uno stile che comunque ha un carattere "riccesco", l'originale è infatti a matita, acquerello e biacca, e fa coppia con un foglio di identica fattura con il *Sogno di san Giuseppe* (inv. SR 16). In altra sede, abbiamo già avuto modo di osservare come i due disegni di Sebastiano, perfettamente rifiniti, non fossero a nostro avviso propedeutici a un esito pittorico, ma da considerarsi opere d'arte autonome della tarda maturità del pittore, realizzate in evidente dialogo con Alessandro Magnasco³⁵. Quest'ultimo, negli anni attorno al 1730-35 realizzava disegni dello stesso tenore, dall'atmosfera coloristica accesa in violenti

³¹ Pietra nera; 260 x 187 mm. Windsor, Royal Collection, inv. 7184. Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1957, p. 62, n° 361.

³² Olio su tela, 172 x 128 cm. Porro, Milano, 14 giugno 2017, lotto n° 30.

³³ Inv. 6557. Filippo Pedrocco, in cat. mostra VENEZIA 2006, p. 20, n° 1.4.

³⁴ La copia: penna e inchiostro bruno, acquerello bruno; 257 x 198. Asta Gonnelli, 11-12 dicembre 2015, lotto n° 241. L'originale: pietra nera, acquerello seppia e biacca su carta azzurra; 220 x 170 mm. Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. SR 15. Annalisa Perissa Torrini, in cat. mostra VENEZIA 2010, p. 115, n° 41 (con bibliografia precedente).

³⁵ Si permetta di rimandare a FORTI 2013, pp. 133-134.

bagliori, ottenuti con pennellate scioltissime di biacca, di cui l'esempio più noto è quello della serie di quattro "pensieri" a tema evangelico ora dislocati tra i musei di Philadelphia, Kansas City e Cleveland [fig. 427], che secondo la Franchini Guelfi potevano essere destinati non solo a raffinati committenti, ma anche ad «amici pittori»³⁶. La loro datazione tra il 1730 e il 1735 coincide bene con quella proposta da Annalisa Perissa Torrini per i due disegni del Ricci all'Accademia, che con quelli di Magnasco condividono tecnica, formato centinato e intenzione pittorica. Alla luce di queste osservazioni, potremmo anche cautamente ipotizzare che i rapporti tra i due artisti, lungi dall'assopirsi dopo gli ultimi contatti milanesi, come sosteneva Annalisa Scarpa³⁷, si siano rinnovati, anche a distanza, tramite l'invio e lo scambio di disegni particolarmente efficaci e pittorici, valevoli come veri bozzetti su carta, e utili a innescare inediti percorsi di *imitatio*.

Infine, intendiamo recuperare un argomento a cui abbiamo accennato nel capitolo III, a proposito di Daniel Gran e del suo viaggio a Napoli e Venezia del 1719-23 c. Durante il soggiorno italiano, il pittore viennese aveva infatti portato con sé un quaderno di schizzi, un diario di viaggio per immagini di cui rimangono oggi nove pagine, conservate presso la biblioteca dell'abbazia di St. Florian, in Austria. I fogli sono stati pubblicati da Eckhart Knab nella monografia sul pittore, e in parte anche in occasione della mostra di St. Pölten del 2006, e avremo modo di citarli in più occasioni. Ebbene almeno uno di questi dimostra che anche Daniel Gran, a Venezia, aveva meditato sulle invenzioni di Sebastiano Ricci, attivando sulla carta un episodio di imitazione. Ci riferiamo al foglio con *Cincinnati* nel quale, come già osservava Knab, Gran copia una composizione di Ricci nota in diverse versioni³⁸ [figg. 428-429]. Lo storico individua in particolare, quali possibili modelli, la tela della Galleria Nazionale di Parma proveniente dal lascito Panizza o quella di Palazzo Marucelli³⁹. Si tratta di dipinti risalenti al primo decennio del Settecento, realizzati dunque ben prima che Gran entrasse in bottega. È probabile però che nel fondo d'*atelier* fossero rimasti disegni o piccole repliche o varianti derivate dagli stessi. In effetti, esiste una terza redazione del tema, segnalata anch'essa da Knab e catalogata pure da Daniels, conservata nella collezione dell'abbazia austriaca di Seitenstetten⁴⁰.

³⁶ FRANCHINI GUELFY 1999, p. 140. Proponiamo a confronto la *Fuga in Egitto* del Cleveland Museum of Art (pietra nera, pennello, acquerello bruno e biacca su carta azzurra virata in marrone; 308 x 184 mm; inv. 48.13. FRANCHINI GUELFY 1999, pp. 142-143, n° 35).

³⁷ SCARPA 2006, p. 55, nota 188.

³⁸ Penna e inchiostro bruno su traccia a punta di piombo; St. Florian, Stiftsammlung, inv. 1. KNAB 1977, pp. 58, 192, n° Z24; cat. mostra ST. PÖLTEN 2007, p. 173, n° 65.

³⁹ SCARPA 2006, pp. 189-190, 272, nn° 126, 364.

⁴⁰ 38 x 54,4 cm. DANIELS 1976^A, n° 404; KNAB 1977, fig. 33. Citata anche da Annalisa SCARPA (2006, p. 190, *sub* n° 126) che, per noi a torto, la ritiene «ragionevolmente il bozzetto per il dipinto fiorentino».

Quest'ultima, di dimensioni ridotte, corrisponde solo a grandi linee alle tele "maggiori" di Parma e Firenze, e infatti fa capo a un altro prototipo, un piccolo dipinto conservato a Strasburgo, ignoto a Daniels e alla Scarpa ma pubblicato nel 1996 da Alain Roy come autografo ricesco⁴¹. Per completare il quadro, aggiungiamo che sempre da questo modello francese derivano altre due repliche: una nota alla Scarpa, già nella collezione Suida Manning e ora al Blanton Museum di Austin (Texas)⁴²; l'altra nella pinacoteca di Palazzo Kaunitz-Castello di Slavkov (Austerlitz) in Moravia⁴³ [figg. 430-435].

Ricapitolando, nel tempo sono state riferite a Ricci almeno sei versioni del *Cincinnato*: le due di Parma e Firenze, che ripropongono lo stesso schema con leggere varianti, e le quattro piccole tele di Strasburgo, Seitenstetten, Austin e Slavkov, tra loro pressoché identiche salvo lo sfondo, ma di qualità inferiore, e che rielaborano l'invenzione ricesca con sostanziali differenze rispetto agli esemplari "maggiori" già citati: vi è stato eliminato il bambino sulla sinistra; Cincinnato ha ora il busto proteso in avanti; il soldato che lo invita a riprendere la dittatura di Roma è ritto in piedi e indossa un elmo; ma soprattutto, sul vassoio presentato dal paggio inginocchiato, dove nei dipinti di Parma e Firenze era appoggiato il bastone del comando, rimane qui soltanto il panno spiegazzato, che non ha alcun senso, privando dunque i quattro dipinti del significato intrinseco della narrazione. Questo particolare apparentemente insignificante, assieme all'analisi del dato stilistico, ci permette altresì di ricollocare nella giusta posizione le telette già assegnate a Sebastiano: a nostro avviso non si tratta infatti di originali riceschi, bensì di copie di altre mani da un originale perduto del pittore – forse un bozzetto –, o da un disegno rimasto in bottega, nelle quali gli anonimi autori hanno riproposto meccanicamente e in modo acritico un'idea del Maestro, senza coglierne il valore narrativo.

Per giunta, la loro fattura è in generale più modesta e approssimativa e, pur riconoscendo alla replica di Strasburgo una netta superiorità rispetto alle altre tre – potrebbe essere infatti il prototipo da cui discendono le altre –, non siamo d'accordo con Valentina Conticelli che, commentando il dipinto esposto a Firenze nel 2009, la riteneva un modelletto per la tela di palazzo Marucelli, affermando anche che sarebbe stato realizzato in collaborazione con Marco per il fondale⁴⁴. Siamo infatti propensi a escludere anche questa tela dal novero delle opere autografe del Bellunese, se non altro per la mancanza dello scettro, una "svista" che fatichiamo

⁴¹ 52,8 x 58,4 cm. Alain Roy, in ROY – GOLDENBERG 1996, pp. 138-139, n° 87.

⁴² 51,6 x 59,7 cm. SCARPA 2006, pp. 257-258, n° 328 (ma dimensioni errate). Nell'inventario *online* del museo il dipinto è assegnato a Marco Ricci. Annalisa Scarpa ne ritiene «plausibile» l'autografia ricesca.

⁴³ 38,5 x 51 cm. ZÁŘECKÁ 2014, pp. 37-38.

⁴⁴ Valentina Conticelli, in cat. mostra FIRENZE 2009, pp. 180-181, n° 55.

ad attribuire al meticoloso Sebastiano. Che il prototipo perduto delle piccole tele fosse del Ricci, lo conferma comunque anche l'aspetto di Cincinnato: dal punto di vista formale, viene recuperata infatti una tipologia del mendicante storpio particolarmente cara al nostro pittore, che l'aveva già impiegata, nell'altro verso, nella tela con *Il ritorno del figliol prodigo* del 1720 circa⁴⁵, ma che deriva senza dubbio dalla tela di Paolo Veronese con i *Santi Marco e Marcellino condotti al martirio*, ben nota a Sebastiano⁴⁶ [figg. 436-438].

Ma torniamo allora al disegno di Daniel Gran da cui eravamo partiti. Perché le considerazioni di natura filologica poc'anzi esposte non sono fini a se stesse, ma ci aiutano proprio a precisare il contesto in cui il foglio fu realizzato. È evidente, infatti, che lo schizzo del pittore viennese documenta, al pari delle piccole copie dipinte, un esercizio corale di imitazione sui modelli di Sebastiano Ricci da parte dei frequentatori della bottega. Sul versante compositivo, è molto più vicino al secondo gruppo di tele (Strasburgo, Austin, Steitenstetten e Slavkov), anche se presenta alcuni caratteri propri. Gran ha infatti aggiunto una seconda figura inginocchiata, e il ragazzetto è stato rimpiazzato da un uomo barbato. Sul suo vassoio, poi, c'è un fascio littorio, segno che l'austriaco, oltre a interessarsi al modo in cui l'episodio fosse stato impaginato dal suo maestro, ne aveva compreso anche il lessico e la simbologia. Nel disegno torna poi il particolare della ruota in primo piano, ma ora vi è appoggiato il piede di Cincinnato. Gran ha infatti tentato, con qualche incertezza e pentimento, una posa alternativa per il protagonista che, si capisce, è il vero cuore del suo interesse, dato che lo ripropone variato anche al *verso*. Peraltro, va detto che se il giovane austriaco guarda con curiosità alla composizione di Ricci, provando ad appropriarsene, d'altra parte non sembra assimilarne per nulla lo stile, conservando in questo esemplare grafico del periodo italiano il *ductus* spesso e conciso della penna e la schiettezza senza fronzoli che lo contraddistinguono come disegnatore, e che semmai si rifanno al Solimena, specie per i tratti insistenti e sovrapposti.

Ad ogni modo, possiamo concludere che il disegno di Daniel Gran si configura come una vera e propria esercitazione sul testo riccesco, stimolata da un qualche prototipo fornito da Sebastiano e, inserendosi nel particolare contesto di uno *sketch-book* di viaggio, assume anche la funzione di appunto grafico, di ricordo da riportare in patria. Dallo stesso modello perduto del maestro, derivano anche le piccole copie dipinte, a riprova di una consuetudine ampiamente praticata in *atelier*, e finalizzata ad educare gli aiuti a familiarizzare con il linguaggio del

⁴⁵ Della tela esistono almeno tre repliche, a Austin (Blanton Museum), Stourhead (Picture Gallery) e Isleworth (Osterley Park; quest'ultima non segnalata nella monografia di Annalisa Scarpa). Altre copie sono apparse sul mercato antiquario. SCARPA 2006, pp. 144, 304-305, nn° 10, 461.

⁴⁶ Si rivedano le osservazioni in cap. I.5.1, p. 92.

capobottega. Lo stesso succedeva anche, ad esempio, nella bottega di Solimena, dalla quale sono uscite numerose copie da dipinti o bozzetti del maestro, spesso genericamente definite prodotti della “scuola”, ma per le quali talvolta è stato possibile distinguere la mano di un preciso allievo. È il caso, tra le altre, di una piccola tela che la critica attribuisce, seppur con riserve, allo stesso Gran, e che copia un modelletto dell’Abate Ciccio per la *Caduta di Fetonte* (oggi a Sacramento, Crocker Art Gallery)⁴⁷. Singolarmente, questa teletta si trova oggi nella collezione dell’abbazia di Seitenstetten, proprio dove è conservata anche una delle repliche dal *Cincinnato* di Ricci.

In chiusura, che il motivo del Cincinnato fosse oggetto di interesse da parte della bottega, è dimostrato anche da una particolare pagina nell’album di Windsor, e che dunque proviene direttamente dal fondo conservato a Venezia da Ricci: a prima vista di modestissima qualità, il disegno con *Cincinnato* è inventariato da Anthony Blunt e citato da Annalisa Scarpa, ma non è mai stato riprodotto⁴⁸ [fig. 439]. Non si riferisce con precisione a nessuna delle redazioni pittoriche finora citate, ma si avvicina maggiormente a quella di palazzo Marucelli, perlomeno per la parte sinistra. Dal punto di vista tecnico, è sicuramente un *unicum* nel catalogo grafico di Sebastiano e cerchia, in quanto realizzato ad acquerello e *gouache*, con tocchi di pennello approssimativi e colori stesi in macchie omogenee, senza giochi di gradazione tonale, che gli conferiscono un carattere di non finito. Difficile credere che sia opera del brillante Ricci; più probabile che anche in questo caso ci troviamo in presenza dell’opera di un apprendista che, magari servendosi di abbozzo avviato da Ricci, e per qualche motivo abortito, se ne sia impossessato utilizzandolo come campo d’esercizio grafico e pittorico a un tempo.

IV.1.3. Gli allievi imitano il Maestro, ma non solo: studi dal vero, da altri artisti e dai manuali didattici.

Come abbiamo detto, l’educazione di un aspirante pittore, a Venezia come altrove, si fondava in primo luogo sulla copia grafica, e la bottega di Ricci in questo non fa eccezione. Abbiamo visto alcuni casi, seppur isolati, di copie didattiche fini a se stesse realizzate a partire da composizioni grafiche o pittoriche del maestro. Ma la formazione passava anche, necessariamente, dallo studio del corpo umano e dei dettagli anatomici colti in diverse positure, uno studio realizzato copiando dal vero o, in alternativa, servendosi anche in questo caso di

⁴⁷ Cat. mostra VIENNA-NAPOLI 1994, pp. 302-303, n° 81; SPINOSA 2018, I, pp. 424-425, n° 183 (che ne segnala anche una copia di Bartolomeo Altomonte).

⁴⁸ Penna e inchiostro bruno, acquerello e gouache su tracce a pietra nera; 121 x 158 mm. Windsor, Royal Collection, inv. 7185. Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1957, p. 49, n° 230; SCARPA 2006, p. 190, *sub* n° 126.

disegni o stampe forniti dal capobottega⁴⁹. A proposito di Ricci, si è già osservato che nel suo catalogo grafico mancano all'appello delle vere e proprie accademie di nudo, ovvero esercizi anatomici realizzati dal modello vero, magari durante sessioni di disegno collettive, e quindi estranei alla fase di preparazione dei dipinti. Tuttavia, le fonti parrebbero attestare una frequentazione, da parte di Sebastiano, delle accademie che si tenevano a Venezia negli anni '20, organizzate ad esempio dal Piazzetta a San Zulian, ma anche dal Collegio dei Pittori⁵⁰. Leggendo la biografia di Luigi Lanzi, a proposito della formazione del Nostro egli scriveva: «Non si era fondato nel disegno in su' primi anni: ne apprese poi quanto basta, coltivandone indefessamente lo studio nelle accademie, che frequentò ancor adulto⁵¹». La critica che l'abate muove a Ricci è la mancanza di una educazione solida e sistematica sul *disegno*, termine che qui sembra assumere l'accezione di correttezza nella resa anatomica; ma, sempre secondo Lanzi, compensò questa lacuna frequentando da adulto le *accademie*. Lo stesso emerge anche dalla più volte citata biografia di don Antonio Toni, amico del pittore, che a Venezia negli anni '20 frequentava le accademie di nudo e disegnava in compagnia di Ricci e Pittoni⁵².

In effetti, non possiamo negare che nel *corpus* maturo di Sebastiano, e specialmente nell'album di Windsor, esistano accuratissimi studi di busti, teste e altri dettagli anatomici, perlopiù a gessetto nero, che denunciano la sua altissima padronanza nella resa grafica del corpo umano, ottenuta forse esercitandosi con i colleghi. Tuttavia, questi disegni nascono molto spesso con una funzione preparatoria, e si inseriscono dunque nel tipico processo creativo di Ricci, di cui abbiamo già discusso: non si tratta cioè di esercitazioni *tout court*, ma di pagine in cui il pittore, dopo aver impostato i caratteri generali di una composizione, indaga in modo analitico un dettaglio, generalmente teste o mani, in vista della sua trascrizione pittorica. Si vedano ad esempio la *Testa di Cristo per la Piscina probatica* a Osterley Park (già Smith)⁵³, del 1724 circa, o lo *Studio di vecchio per La pazienza di Giobbe* della collezione Mediolani Masotti di Parma, di datazione

⁴⁹ Sullo studio dal nudo, cfr. in generale la panoramica di OLMSTEAD TONELLI 1984; sui disegni dal vero nel contesto veneziano tra Cinque e Settecento, imprescindibile la disamina di Catherine WHISTLER (2004), nuovamente affrontata in WHISTLER 2016, pp. 149-153.

⁵⁰ Già dal 1690, il neonato Collegio dei Pittori aveva preso in locazione dal nobile Francesco Cappello una «sala grande» alle Fondamenta Nuove, dove si tenevano accademie «de corpi humani per loro studio» (doc. edito da Massimo Favilla e Ruggero Rugolo, in cat. mostra VERONA 2003, pp. 186-187), ma la spesa era troppo alta, e l'iniziativa naufragò poco dopo. La delibera del 1730, in cui si confermò di continuare a finanziare «lo studio accademico a private spese sotto la direzione del Collegio» (in uno spazio in affitto ai SS. Giovanni e Paolo), lascia comunque intuire che l'attività di disegno dal vero avesse continuato a svolgersi, pur con difficoltà, nei primi trent'anni del Settecento, tenuta in vita grazie all'iniziativa collegiale dei pittori. Si veda in proposito DEL NEGRO 1998.

⁵¹ LANZI 1795-1796, vol. II, p. 213.

⁵² Oltre a cap. II.1, pp. 114-115 e cap. III.2, pp. 181-182, si veda anche BINION 1983, pp. 10-11.

⁵³ Pietra nera; 272 x 196 mm. Windsor, Royal Collection, inv. 7084; Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1957, p. 51, n° 256.

controversa⁵⁴ [fig. 440-443]. Pagine di questo tenore mostrano quanto il pittore tenesse in conto il disegno quale strumento per l'indagine del corpo umano, e dal punto di vista stilistico ci presentano un Ricci inedito, dall'approccio molto meticoloso, frutto di grande impegno, e il cui esito a tratti "classicista" sembra quasi tradire, a distanza di anni, la sua prima formazione bolognese: l'artista lavora con brevi segni accostati per creare i contorni, modulando l'intensità del tratto per una prima definizione del chiaroscuro, accentuato poi per le zone d'ombra da tratteggi paralleli, che spesso vengono ammorbiditi sfumandoli con le dita. La pagina con *Giobbe schernito*, in particolare, rappresenta quasi un *unicum* nel suo catalogo, anche per l'uso della carta bruna, ed è quella che tra tutte si avvicina maggiormente a un disegno dal modello vivente, rielaborato solo in seguito per adattarlo al dipinto. Non v'è dunque dubbio che Sebastiano avesse familiarità con lo studio dal vero. Ma le testimonianze grafiche a nostra disposizione inducono comunque a ipotizzare che il pittore non fosse particolarmente interessato all'esercizio d'accademia fine a se stesso, di cui a oggi non resta alcuna traccia tangibile.

Stante questo dato di fatto, che dire a proposito degli allievi e apprendisti di Ricci? Come era avvenuta la formazione di Fontebasso, Polazzo, Diziani e compagnia sulla corretta resa anatomica delle figure, nel disegno e sulla tela? Sciogliere questi interrogativi non è semplice, ma avizzeremo di seguito alcune ipotesi, senza la pretesa di proporre interpretazioni risolutive del problema, ma cercando di motivarle sulla base del confronto con il materiale grafico giunto fino a noi. Anzitutto, la ricostruzione sulle figure che vennero in contatto con l'*atelier*, che abbiamo proposto nei capitoli precedenti, ci ha portato a concludere che non possiamo considerare la bottega di Sebastiano Ricci come un piccolo universo chiuso e autoreferenziale, bensì come un ambiente aperto e anzi propenso a fluttuazioni continue e a contemporanee frequentazioni, in cui Ricci non detenne alcuna "esclusiva" sui collaboratori, se non negli ultimissimi anni di attività. I disegni noti di Francesco Polazzo, ad esempio, sono la prova tangibile di una sua partecipazione alle accademie di Piazzetta, e fu probabilmente in quel contesto, e non tanto nella bottega di Sebastiano, che il pittore acquisì dimestichezza con lo studio anatomico⁵⁵; Francesco

⁵⁴ Pietra nera e gessetto bianco su carta marroncina; 264 x 198 mm. Windsor, Royal Collection, inv. 7198. Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1957, p. 54, n° 280. La datazione del dipinto sarebbe ricavabile da una lettera autografa del pittore, indirizzata all'«amico stimatissimo» mercante Antonio Maria Bettati a Parma (e non al conte Parisetti come scrive la Scarpa) e datata 14 luglio 1725, nella quale annuncia che sta dipingendo una «pacienza di Giobbe, tormentato dalla moglie e deriso dai suoi amici» (lettera a Parigi, Fondation Custodia, inv. 6835; cfr. DANIELS 1984, pp. 111-112, 115). Non è però detto che la tela citata sia da identificarsi necessariamente con quella in esame, per la quale Annalisa SCARPA (2006, p. 271, n° 362) proponeva timidamente una cronologia più precoce.

⁵⁵ Si veda DE ROSSI 2004^A, pp. 272-282. L'autrice riporta anche un'osservazione di Pallucchini, che aveva correttamente riconosciuto un caso di "copia" di Polazzo da un'accademia di Piazzetta: il *Nudo femminile di schiena* del Castello Sforzesco di Milano, ripreso da quello del Piazzetta alla Galleria Estense di Modena.

Fontebasso, dal canto suo, era stato spinto da Ricci a compiere un viaggio di formazione a Bologna e a Roma, dove frequentava con successo l'Accademia di san Luca, e dove probabilmente ricevette utili rudimenti sul disegno dal vero; inoltre, non è affatto escluso un suo precoce contatto con la bottega di Giambattista Tiepolo già verso il 1730, argomentato da Marina Magrini, e di cui diremo tra poco⁵⁶.

D'altra parte, non possiamo escludere a priori la possibilità che anche Ricci avesse contribuito personalmente alla formazione dei propri apprendisti nello studio dal vero all'interno della propria bottega, magari servendosi degli allievi stessi come modelli da mettere in posa, e in sostanza come prevedeva la tradizione accademica carraccesca⁵⁷, ereditata da Piazzetta e Tiepolo, e praticata anche a Napoli nella bottega di Solimena⁵⁸. Ma non abbiamo nessuna prova utile a dimostrarlo concretamente: come detto in precedenza, molti dei disegni riferibili alla bottega sono andati perduti, e in questo novero andrebbero ricompresi anche gli studi anatomici realizzati dalla sua "scuola". Un'alternativa più percorribile, sebbene non dimostrabile, è quella che Sebastiano avesse messo a disposizione dei collaboratori il suo patrimonio di disegni anatomici, come gli studi di mani, e che gli esercizi avvenissero copiando da questi fogli. Qualcosa di simile avveniva, ad esempio, nella bottega di Giambattista Pittoni: si conservano infatti molti fogli ascrivibili alla sua cerchia, perlopiù a sanguigna, con studi di mani, piedi e altre parti anatomiche che copiano pedissequamente pagine autografe del maestro; addirittura, in alcuni casi sullo stesso foglio sono presenti sia gli studi autentici di Pittoni, sia le copie più maldestre realizzate per esercizio dagli apprendisti⁵⁹. Lo stesso vale anche per la bottega di Giambattista Tiepolo: alcuni fogli a gessetto nero o a sanguigna prodotti dagli allievi copiano dettagli anatomici tratti dal nudo, dalla statuaria, ma molto spesso anche da disegni forniti dal maestro, che conservava in bottega i suoi studi accademici proprio per scopi didattici⁶⁰.

Nel caso di Ricci, comunque, va detto che gli accurati disegni di mani giunti fino a noi non nascevano inizialmente come esercitazioni estemporanee, ma assolvevano prima di tutto a una funzione preparatoria, esaurita la quale poteva entrare tra i materiali a uso dei collaboratori. Questo vale per alcuni fogli di Windsor per i quali non era stato individuato un corrispettivo

⁵⁶ MAGRINI 1988, pp. 18-22; MAGRINI 2005, pp. 155-156.

⁵⁷ FEIGENBAUM 1990; NICOSIA 1993, pp. 205-207; FEIGENBAUM 1993; ROBERTSON 2008, pp. 68-77 (specialmente pp. 72-74); ROBERTSON 2012, pp. 194-203.

⁵⁸ Su Solimena, cfr. in particolare CAROTENUTO 2013, pp. 54-55.

⁵⁹ BINION 1983, pp. 18-22. Interessante anche l'utilizzo, da parte di Pittoni, di una soluzione oleosa che applicava su molti di questi studi anatomici, per rendere traslucido il foglio e far trasparire gli schizzi anche sull'altro lato, ottenendo così con poco sforzo un secondo modello riutilizzabile, speculare dell'originale.

⁶⁰ AIKEMA 1996, pp. 15-16, 34-37, 238-239.

pittorico: lo *Studio di mani che stringono una mela* è senza dubbio propedeutico alla Madonna nella *Sacra Famiglia con san Giovannino* già sul mercato antiquario, pienamente autografa (1716-20 c.)⁶¹; quello con *Mano femminile rivolta verso l'alto* è preparatorio alla mano destra dell'*Immacolata Concezione* di San Vidal (1723), con tanto di pentimento per il dito indice; quello di una *Mano con indice alzato*, all'angelo nell'*Estasi di santa Teresa* di Vicenza (1725 c.)⁶² [figg. 444-452].

A proposito invece delle copie dalla scultura, una tradizione che a Venezia rimonta a Tintoretto, e che Tiepolo aveva ravvivato negli anni '40 del Settecento⁶³, varrà la pena prendere in esame un disegno dell'album Smith con *Due studi di testa di ragazzo*⁶⁴ [fig. 453], che non è stato possibile ricondurre ad alcun dipinto di Ricci. La solida plasticità del tratto, così come l'intenzione di indagare lo stesso volto da due differenti angolazioni, potrebbero suggerire, almeno per la testa più in alto, con gli occhi chiusi, una derivazione da un modello scultoreo. Torna alla mente, ad esempio, il celebre busto ellenistico dell'*Alessandro Morente* (Firenze, Uffizi), appartenente alle collezioni medicee, icona patetica che ebbe straordinaria fortuna tanto in pittura, quanto nella scultura e nell'incisione⁶⁵, e che richiama il nostro foglio per l'analoga posa della testa riversa all'indietro, con i riccioli fluenti ricadenti sulle spalle. Per inciso, un atteggiamento simile si trova anche in un'opera giovanile di Ricci quali i pennacchi di San Bernardino alle Ossa, e in particolare nella *Gloria di san Sebastiano*, il cui volto sollevato, con gli occhi languidi e cadenti, non è molto distante dal prototipo ellenistico⁶⁶ [figg. 454-456]. Senza volerci spingere oltre, lasciamo aperta l'ipotesi che Ricci abbia potuto trarre ispirazione da modelli antichi di questo tipo per alcuni dei suoi dipinti e studi grafici, anche se, a giudicare da quanto ci è rimasto, non sembra che abbia avuto un interesse sistematico e continuativo per i prototipi scultorei classici. Un altro richiamo alla statuaria è presente anche in un foglio di Windsor con *Tre teste dall'antico*⁶⁷ [fig. 457], a nostro avviso di dubbia attribuzione per il suo carattere raggelato, quasi neoclassico – certamente ben lontano dalle vivide interpretazioni

⁶¹ Pietra nera e sanguigna; 176 x 126 mm; inv. 7070. Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1957, p. 67, n° 422.

⁶² Entrambi a pietra nera; 102 x 130 e 148 x 198 mm; invv. 7107-7108. Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1957, p. 67, nn° 421, 425.

⁶³ KRISCHEL 1994; AIKEMA 1996, pp. 238, 262-269. Cfr. di recente WHISTLER 2016, pp. e 132-135, che sul tema ha proposto un parallelo tra Tintoretto e Tiepolo, e più in generale, sui disegni dalla scultura a Venezia, *ibid.*, pp. 92-98.

⁶⁴ Pietra nera; 258 x 165 mm. Windsor, Royal Collection, inv. 7133. Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1957, p. 66, n° 417.

⁶⁵ Si veda in proposito MONACO 2007.

⁶⁶ Ne proponiamo un confronto con il relativo bozzetto a Milano, Castello Sforzesco, per il quale vedi: Alessandro Morandotti, in cat. mostra VENEZIA 2011, pp. 54-55, n° 5 (con bibliografia precedente).

⁶⁷ Pietra nera; 167 x 217 mm. Windsor, Royal Collection, inv. 6998. Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1957, p. 66, n° 416.

tiepolesche –, ma sicuramente prodotto all'interno della bottega di Ricci, e che costituirebbe dunque un timido indizio su una prassi di copia da prototipi greco-romani sulla quale purtroppo non abbiamo altra documentazione, né nel catalogo grafico di Sebastiano, né tantomeno in quelli dei suoi allievi.

Su quest'ultimo punto, intendiamo accennare a un gruppo di quarantaquattro disegni resi noti da Anna Paola Zugni-Tauro come opera di Gaspare Diziani, e provenienti da un album smembrato e in parte venduto alla galleria Chaucer di Londra nel 1982⁶⁸ [figg. 458-465]. I fogli sono stati riprodotti solo parzialmente dalla storica, che li commentava ritenendoli una preziosa documentazione del soggiorno romano del pittore, compiuto verso il 1727. Si tratta infatti di uno *sketch-book* di viaggio contenente per larga parte copie dall'antico e da sculture barocche realizzate a Roma, come si deduce dalle annotazioni presenti su trentasei dei fogli («San Giovanni Laterano», «Trinità dei Monti» ecc.). Nel catalogo Chaucer, l'attribuzione a Diziani è proposta sulla base dell'iscrizione su uno dei fogli, un *Elia sul carro di fuoco*, copia dall'affresco del Volterrano in S. Maria Maggiore a Firenze, nella quale si vorrebbero leggere le iniziali «G D», seguite dalla parola «Disegni». In realtà, la scritta è di difficile decifrazione, ma ciò che conta maggiormente è il fatto che, dal punto di vista stilistico, i fogli sono a nostro avviso del tutto estranei al linguaggio grafico del prolifico pittore e disegnatore bellunese, peraltro ampiamente documentato⁶⁹. Nonostante ciò, la Zugni-Tauro sembrava darne per assodata l'autografia dizianesca, senza proporre alcun confronto con i disegni noti, ma riteniamo che il senso decorativo e morbidamente plastico delle figure, costruite con segni arrotondati, non appartenga a Diziani, bensì a un artista d'area genovese, forse tra i seguaci di Domenico Piola⁷⁰. D'altra parte, un utile termine *post-quem* per l'album è dato da un foglio riprodotto nel catalogo Chaucer

⁶⁸ Chaucer Fine Arts, Londra, 19 novembre-16 dicembre 1982, nn° 21A-F (con tre riproduzioni); ZUGNI-TAURO 1983, pp. 19-22 (con dieci riproduzioni). I fogli misurano tutti 208 x 145 mm circa, e provengono senza dubbio da un unico album. Tre dei fogli contengono anche un interessante e raro prontuario con istruzioni su come miscelare i colori e accostarli sulla tela per ottenere diversi effetti cromatici. Purtroppo, di uno soltanto è fornita la riproduzione. Una coppia di disegni con *Studi di busti da statue classiche*, prima mai riprodotti ma sicuramente provenienti dall'album, è ricomparsa di recente sul mercato: entrambi penna e inchiostro bruno, acquerello grigio, 208 x 144 mm; annotazioni parzialmente leggibili «...Medici...» (segnalati nel database online *Artnet*, asta del 16 giugno 2009) [figg. 460-461].

⁶⁹ È pur vero, come aveva osservato in seguito la ZUGNI-TAURO (2000, p. 165), che il motivo della corazza studiata in uno di questi fogli ritorna in un dipinto di Diziani con la *Famiglia di Dario davanti a Alessandro*, databile attorno al 1750, ma è altrettanto vero che quel tipo di armatura con grifi affrontati è piuttosto comune nella statuaria antica degli imperatori loricati, per esempio nell'iconografia di Adriano, e poteva essere noto a Diziani per via del tutto indipendente e estranea ai disegni dell'album Chaucer. Non ci sembra questo un motivo sufficiente per avvalorarne l'autografia.

⁷⁰ Nell'album Chaucer, si guardino ad esempio le copie da statue di *Apostoli* (ZUGNI-TAURO 1983, figg. 7-11), o le testoline femminili nella *Scena storica* (cat. Chaucer, fig. 21D), o ancora la testa di *Flora* (copia dalla Flora Farnese, così come si deduce dall'annotazione sul foglio; ZUGNI-TAURO 1983, fig. 14): tutte ripropongono stilemi tipici dei disegni prodotti nella bottega del pittore genovese. Per confronti, si rimanda ad esempio ai disegni pubblicati in NEWCOME SCHLEIER 1996; SANGUINETI 2004.

in cui, curiosamente, l'artista ha copiato lo stemma medico affrescato da Sebastiano Ricci nell'appartamento estivo di Palazzo Pitti nel 1707 [fig. 463]. Di conseguenza, lo *sketch-book* dovrebbe appartenere a un pittore attivo dopo quella data, e certamente non al capostipite Domenico, morto nel 1703, ma magari a qualcuno tra i membri della vivace e prolifica "casa Piola". Non è questa però la sede opportuna per approfondire ulteriormente la questione, che ci riserviamo di affrontare in altra occasione.

Dopo questa divagazione, torniamo dunque al nostro punto, ovvero i disegni didattici e le copie prodotte all'interno della bottega di Ricci. Dagli indizi raccolti finora, al netto delle inevitabili perdite di materiale di cui abbiamo detto, si ha l'impressione che Sebastiano non dedicasse particolare attenzione all'educazione e all'avviamento professionale dei suoi collaboratori, e che non avesse codificato un vero e proprio metodo di apprendimento. Pare anzi che, per scopi formativi, il capobottega si limitasse per così dire a fornire ai suoi aiuti alcuni prototipi da imitare per impraticarsi e familiarizzare con il disegno: modelli dal vero, qualche esempio antico, e soprattutto i propri schizzi. Cercando di rispondere al perché di questa scarsa propensione all'istruzione *tout court*, non possiamo che formulare alcune ipotesi. Ciò può essere forse dipeso da due ordini di ragioni, una più profonda, l'altra causata da fattori esterni, contestuali.

Anzitutto, abbiamo già osservato nel prologo che la prima educazione di Ricci a Venezia era avvenuta in modo discontinuo, e probabilmente insoddisfacente. Stando al Sagrestani, che conobbe personalmente il pittore, il giovane Sebastiano aveva infatti lasciato la bottega di Cervelli «in stato non troppo pratico della professione», e aveva «dato bando allo studiare», preferendo lavorare presso un *bottegher* di quadri a Rialto⁷¹. Aveva poi avviato la sua peregrinazione di oltre quindici anni per la Penisola, frequentando certo la bottega di Cignani, ma attingendo anche in forma diretta, e non mediata, alle fonti primarie della sua ispirazione – i Carracci, Luca Giordano, il Berrettini, Raffaello, Veronese per citarne solo alcuni –, essenzialmente copiando alcune loro invenzioni. Non ebbe dunque un percorso lineare, affiliato ad un unico maestro, che gli potesse impartire un metodo di apprendimento progressivo; piuttosto, cercò da solo la propria strada, per via di sperimentazioni. Inoltre, una seconda motivazione potrebbe risiedere nel fatto che, effettivamente, nella maggior parte dei casi gli aiutanti di Ricci avevano già ricevuto i primi rudimenti del mestiere presso altre botteghe, prima di fare il loro ingresso nella sua, eccezion fatta per Fontebasso, l'unico ad essere stato "allevato"

⁷¹ SAGRESTANI 1716 [1971], p. 201.

fin da subito da Sebastiano. Inoltre, come si diceva, i collaboratori del Bellunese erano lasciati liberi di frequentare altre scuole, allo scopo di perseguire la loro formazione di tipo accademico.

Lo stesso Daniel Gran, una volta giunto a Venezia, non si era limitato a copiare quanto veniva offerto dalla bottega di Ricci – come il *Cincinnato* di cui abbiamo già detto –, e alcuni disegni risalenti al periodo italiano lo dimostrano efficacemente. Prendiamo ad esempio due esemplari *recto/verso* conservati a Lubeca e a Stoccarda, già commentati da Eckhart Knab, nei quali l'artista accosta senza soluzione di continuità studi di figure, teste e copie da altri artisti [figg. 472-474, 476-477]⁷². Si tratta di vere e proprie pagine di esercizio e di *imitatio*, interessanti per due motivi. Il primo è la restituzione di una chiara fotografia su quali prototipi figurativi potessero attirare l'attenzione di un giovane artista austriaco giunto a Venezia attorno al 1720. Sui due fogli Gran appunta infatti alcuni nomi di pittori che, evidentemente, costituiscono per lui degli importanti modelli di riferimento: nel *Foglio di studi* di Lubeca, si distingue chiaramente il nome di Solimena, di cui fu allievo a Napoli; sul foglio di Stoccarda, Gran annota quelli di Strozzi, Antonio Balestra, Pietro da Cortona e Paolo Veronese. D'altra parte, negli schizzi non abbiamo potuto individuare citazioni letterali da nessuno di questi artisti⁷³.

E qui veniamo al secondo punto d'interesse dei fogli: già Knab aveva ipotizzato che il disegno di Lubeca – realizzato a Venezia mentre Gran per quanto sappiamo frequentava la bottega di Ricci –, potesse fare appello alle *Regole per imparar a disegnar i corpi umani* di Palma il Giovane (Venezia 1636), senza tuttavia argomentare ulteriormente questo punto, sul quale possiamo dire qualcosa in più⁷⁴. In effetti, accanto agli ipotetici studi da prototipi pittorici o scultorei, le pagine di Gran presentano una serie di esercizi di teste e gambe che si riferiscono senza dubbio a quanto proposto dai manuali didattici di tradizione seicentesca. Come noto, in apertura del XVII secolo videro la luce a Venezia una serie di volumi a stampa contenenti istruzioni per disegnare, come *Il vero modo et ordine per disegnar tutte le membra del corpo humano* di Odoardo Fialetti (Venezia 1608; con due tavole di Palma il Giovane nella seconda edizione), il *De excellentia et nobilitate delineationis libri duo* di Giacomo Franco, con illustrazioni derivate da Palma il Giovane e Battista Franco (2 voll., Venezia 1611), o ancora il *Discorso sopra il modo di*

⁷² Il primo: penna e inchiostro bruno su tracce a sanguigna; 198 x 293 mm; annotazioni: «*Sopranf...? / Solimano f. / Tardif / von Molier / Molion / Xafolor? / Tardijer? / Sard... / Reichel / Reichb.*» Lubeca, St. Annenmuseum, inv. A.B.240. Il secondo: penna e inchiostro bruno su tracce a punta di piombo; 210 x 325 mm; Annotazioni: «*Di Preto Scenuese / Antoni Palestra / Petro Pertino Cortona / Paulo Feronese / Scompoletanno? / cosi / Oben / denk an mich*»; e, in corsivo tedesco corrente: «*Hoch Wohl Edlgeborner Höchstvererigster Herr, gnädigste, Hochgeborener ganz gnädigster Herr Voötter und Frau Base...*». Stoccarda, Staatsgalerie, inv. C1952/439. KNAB 1977, pp. 40-41, 188, nn° Z3-4.

⁷³ I tentativi di Erns Knab di riconoscere copie da dipinti di Carracci, Ribera, Artemisia Gentileschi o Guido Reni sono a nostro avviso troppo generici.

⁷⁴ KNAB 1977, p. 41.

disegnare di Gasparo Colombina con illustrazioni di Philip Esengren (Padova 1623)⁷⁵. Secondo la lettura di David Rosand, condivisa da molta della critica successiva, questi manuali rispondevano a una crisi e a un desiderio di riforma del *disegno* veneziano, codificando un metodo didattico di tradizione centroitaliana e carraccesca, con tavole d'illustrazioni in cui erano indicati i diversi passaggi per disegnare le parti del corpo umano e quindi le figure intere, nude e vestite. Accanto a questi volumi, ne esistevano altri specificatamente dedicati alla calligrafia, come *Il franco modo di scrivere* dello stesso Giacomo Franco (Venezia, 1596), dei quali si servivano anche i pittori, che negli esercizi di bella scrittura trovavano un mezzo semplice ma efficace per imparare a maneggiare la penna e a gestire la stesura dell'inchiostro⁷⁶.

Indagando la grafica tiepolesca, Bernard Aikema ha dimostrato che, lungi dall'essere caduti nell'oblio, questi testi erano noti un secolo più tardi al giovane Giambattista Tiepolo, forse per il tramite del suo maestro Lazzarini. Attorno al 1715-20, Tiepolo produsse una serie di fogli con esercizi calligrafici tratti ad evidenza dal testo di Franco, ed altri con *silhouette* di figurine umane, accostate ripetutamente le une alle altre o intricate in pose innaturali, che riprendono le tavole dei manuali di disegno⁷⁷ [figg. 466-467, 469-471]. Nella stessa occasione, lo studioso citava anche i due disegni di Daniel Gran in esame, che presentano notevoli somiglianze con i prototipi canonizzati nei manuali e che a suo avviso non potevano che essere usciti dalla bottega di Tiepolo, l'unico a servirsi di quei metodi a Venezia nel Settecento. Di converso, Catherine Whistler ha recentemente recuperato la questione, proponendone una totale revisione: la storica ridimensiona drasticamente il contributo di queste pubblicazioni nella formazione vera e propria degli artisti, sostenendo che il loro metodo schematico e semplificato sarebbe in totale contrasto con la concreta pratica dei pittori veneziani, che favorivano lo studio dal vero o dalla scultura, e asserendo dunque che questi manuali non funzionavano come strumento di lavoro per gli artisti; secondo la Whistler, i volumi erano invece vere e proprie

⁷⁵ Sui manuali con istruzioni per disegnare, si vedano almeno ROSAND 1970; MAUGERI 1982; AMORNPICHETKUL 1984; cat. mostra MONACO-HEIDELBERG 2014; WHISTLER 2015; WHISTLER 2016, pp. 37-45.

⁷⁶ Sui manuali di calligrafia dal 1500 all'800, vedi BECKER 1997.

⁷⁷ AIKEMA 1996, pp. 10-17; 26-29, nn° 1-2; AIKEMA 2004, pp. 361-364; Julia Schewski-Bock, in cat. mostra FRANCOFORTE 2006, pp. 183-184, n° 61. Aikema rende noti altri due casi di disegni con prove di scrittura, l'uno di Paolo Pagani al Metropolitan Museum (inv. 1972.259; BEAN 1979, pp. 226-227, n° 297; WHISTLER 2015, p. 132, fig. 9.5, p. 341 nota 52), gli altri, un gruppo di scuola napoletana a Copenaghen (uno di questi è stato restituito a Francesco La Marra, cfr. FISCHER – MEYER 2006, p. 197, n° 138). Ne aggiungiamo un altro alla serie, un foglio del Louvre classificato come Anonimo italiano del XVII sec. (inv. 17456), con *Studi per Maddalena penitente e altre figure*, in cui si distinguono chiaramente gli *incipit* di lettere («All'ill.mo...») riprodotti nel volume di Giacomo Franco e copiati anche da Tiepolo, nonché ripetuti studi di nudi e gambe in varie posizioni, simili a quelli nei fogli di Daniel Gran [fig. 468].

iniziative commerciali, destinate sin dalle loro origini a una classe di nobili dilettanti e *amateur* italiani e stranieri, aspiranti *virtuosi* e gentiluomini, e non aspiranti professionisti⁷⁸.

È però innegabile che i disegni di Tiepolo siano in rapporto con quanto illustrato in quelle pubblicazioni. Davanti a questa evidenza, Whistler lascia intendere che, lungi dal documentare l'*artistic training* di Giambattista, le pagine con esercizi calligrafici sarebbero il segno delle ambizioni di ascesa sociale del pittore, uscito da un background modesto, e dunque intenzionato a raffinare la propria cultura (e grafia) aspirando a uno *status* di gentiluomo⁷⁹. Un'interpretazione a nostro avviso non molto convincente ed eccessivamente riduttiva, che non tiene conto dei disegni in cui Tiepolo copia gli studi di nudo tratti dai manuali, un fatto per il quale non viene offerta una spiegazione alternativa. Se, come argomenta Whistler, questi manuali non venivano seguiti alla lettera per apprendere a disegnare secondo un rigido processo *step by step*, prima studiando le singole parti del viso e del corpo, e poi ricomponendole in figure nude intere, è pur vero che Tiepolo e alcuni altri vi ricorrevano comunque, trovando nelle loro tavole illustrate dei repertori di motivi facilmente accessibili, da copiare in innumerevoli varianti e ripetizioni, per acquisire destrezza con la penna ed esercitarsi sperimentando le possibili pose di una figura nuda.

Anche dai disegni di Daniel Gran da cui siamo partiti traspare una conoscenza diretta delle incisioni contenute nei manuali succitati: si osservino, nel foglio di Stoccarda, il modo grafico di rendere le figure, tipico di Palma, e la ripetizione meccanica di *silhouette* femminili in pose variate, analoghe, seppur non identiche, a quelle di una pagina del libro di Colombina e Esegrenio [fig. 475]; e nella pagina di Lubeca, al *verso*, la corrispondenza tra il volto femminile con lo sguardo abbassato e una delle teste illustrate nel manuale di Giacomo Franco, e quella altrettanto evidente tra i ripetuti schizzi di gamba e la tavola con *Studi di gambe* dallo stesso volume. Al *recto*, poi, i modi di Palma il Giovane si fanno ancor più evidenti, ad esempio nella figura maschile di spalle seduta, il cui trattamento grafico è pressoché sovrapponibile a quello di un disegno del veneziano alle Gallerie dell'Accademia [figg. 477-481]; e ancora, se il modo di raggruppare e sovrapporre le teste ricorda sempre il Negretti, d'altra parte gli esercizi sulle diverse scorciature dei volti sembrano replicare quelli di una tavola del *Vero modo di disegnare* di Fialetti [figg. 482-484]. Le stesse osservazioni si possono avanzare anche per altri fogli riferiti o attribuibili al pittore viennese e ignoti a Knab, come una pagina con *Studi di teste e figure a*

⁷⁸ WHISTLER 2015; *id.* 2016, pp. 37-45.

⁷⁹ WHISTLER 2016, p. 43.

Mosca, comparabile a disegni di Palma e a illustrazioni del manuale di Franco [figg. 485-487]⁸⁰; o un foglio *recto/verso* con *Studi per Venere* (?), *Apollo*, *San Giorgio il drago e altre figure* a Stoccarda, del quale proponiamo in via di ipotesi un'attribuzione a Gran⁸¹ [figg. 488-489]; nonché due esemplari transitati sul mercato, con *Studi di Maddalena*, *Venere e altre figure* e *Studi di figure* in diversi atteggiamenti, uno dei quali presenta anche i consueti esercizi di calligrafia⁸² [figg. 490-491].

Per venire al punto, come collocare queste esercitazioni di Gran nell'ambito del suo soggiorno a Venezia, nella bottega del Bellunese? Possiamo affermare con certezza che nel catalogo grafico di Sebastiano Ricci a noi noto non esiste nulla di comparabile ai disegni che abbiamo presentato. Certo, vi sono numerose pagine con studi di teste o figure, di cui diremo più avanti, ma non hanno niente a che fare con le esercitazioni di Daniel Gran, né dal punto di vista dell'impaginazione – affollata in Gran, ordinata ed equilibrata in Ricci –, né tantomeno sul versante stilistico – acerbo e grezzo per l'austriaco, morbido e “consapevole” per il veneto –. In linea con Aikema, riteniamo che il riferimento più immediato per i disegni italiani di Gran sia senza dubbio Giambattista Tiepolo. E alla luce di quanto osservato sopra, a proposito della bottega di Sebastiano Ricci come universo mobile e aperto, e della sua scarsa propensione all'insegnamento, non stupisce che Gran, attorno al 1720-22, possa aver frequentato anche il giovane Tiepolo, e acquisito il suo metodo.

Un metodo di apprendimento e di esercitazione che a quanto pare Giovan Battista condivise anche con altri frequentatori della bottega. Ad esempio Paul Troger (1698-1762), pittore tirolese originario di Monguelfo, che durante il suo anno di studio a Venezia (verosimilmente compreso tra il 1717 e il 1721)⁸³ ebbe forse l'occasione per un avvicinamento precoce a Tiepolo, che rimarrà un punto di riferimento per tutta la sua carriera. Infatti, come ha suggerito Aikema, in un disegno al Kupferstichkabinett di Berlino Troger studia *Due Angeli* con una tecnica e un *ductus* comparabili a quelli adottati dal veneziano, per giunta completando il foglio con schizzi di mani ed esercizi calligrafici che rimandano ad evidenza agli esempi di cui abbiamo discusso⁸⁴. Ma non è escluso che anche il più giovane Fontebasso, in un tempo più

⁸⁰ Penna e inchiostro bruno; 156 x 235 mm. Mosca, Museo Pushkin. KISLYKH 2009, pp. 74-75, n° 76. Si intravedono in trasparenza degli schizzi anche al *verso*.

⁸¹ *Recto*: penna e inchiostro bruno su schizzo a pietra nera; *verso*: pietra nera; 198 x 314 mm; su entrambi i lati: iscrizioni in grafia tedesca corsiva e piccoli esercizi calligrafici. Stoccarda, Staatsgalerie, inv. C63/1203 (Anonimo XVII/XVIII secolo).

⁸² Entrambi *recto/verso*. Il primo: penna e inchiostro bruno; 194 x 122; al *verso* quattro studi di nudi. Asta Bassenge, Berlino, 25 novembre 2010. Il secondo: penna e inchiostro bruno; 205 x 336 mm. (già) William H. Schab Gallery, New York, cat. 1989, n° 52 (si ringrazia il Dr. Hans-Martin Kaulbach del Gabinetto di disegni di Stoccarda per averci fornito le fotocopie del catalogo e copia di una lettera con *expertise* di Eckhart Knab).

⁸³ KRONBICHLER 2012, p. 17.

⁸⁴ AIKEMA 1998^B, pp. 12-14, ripr.. Il disegno non è incluso nella recente monografia di KRONBICHLER 2012.

maturato attorno al 1730, o forse dopo la morte di Ricci, si sia cimentato con il metodo offerto da Tiepolo. Due disegni *recto/verso* al British Museum⁸⁵ e alla National Gallery di Washington⁸⁶ mostrano infatti tipologie di studi di figure nude e vestite, teste, mani, gambe, corpi avviluppati e contorti di marca tiepolesca, spesso ripresi nel tipico sottinsù di Giambattista. Inoltre, sul margine della pagina di Washington tornano anche qui gli esercizi di scrittura, tutte caratteristiche estranee ai metodi di Sebastiano Ricci [figg. 493-499].

Affermare che Fontebasso e Gran ebbero modo di entrare in contatto con Tiepolo negli anni '20 e '30, non significa comunque sminuire la loro esperienza formativa nella bottega del Bellunese. La collaborazione di Ricci con Fontebasso è ampiamente documentata, e ne abbiamo già detto molto nel capitolo precedente. Inoltre, nel prossimo paragrafo avremo modo di ragionare su altri disegni strettamente correlati alla produzione della bottega di Ricci. A proposito di Gran, invece, abbiamo detto della sua copia del *Cincinnato*, ma vi è almeno un altro disegno che ci riporta più da vicino nella cerchia riccesca, e che dimostra un altro episodio di consonanza stilistica, questa volta tra Daniel Gran e Gaspare Diziani. Osserviamo il disegno dell'austriaco con *La visitazione e altri studi di figure*⁸⁷ [fig. 500]. Si tratta di un foglio di schizzi conservato a St. Florian, e proveniente dallo stesso album del *Cincinnato*, che contiene in tutto nove pagine di esercitazioni, studi di nudi, copie e prime idee⁸⁸. Per quella ora in esame, Knab aveva individuato nell'episodio centrale della *Visitazione* uno schizzo preparatorio alla pala d'altare di ugual soggetto per la chiesa parrocchiale di Andreasberg presso Krumau (Boemia meridionale)⁸⁹. Tuttavia, il dipinto fu venduto nel 1863, e non ne resta alcuna documentazione visiva, per cui non è possibile confermare con sicurezza il rapporto con quella commissione, risalente al 1729. Sia come sia, ciò che a noi interessa non è tanto l'episodio centrale, quanto piuttosto le figurine studiate nella parte inferiore del foglio. Lì, tra esercizi calligrafici di reminiscenza tiepolesca, Gran schizza velocemente una testa di angelo e una testa di vecchio

⁸⁵ Penna e inchiostro bruno; 375 x 520 mm. Londra, British Museum, inv. 1946,0718.3. MAGRINI 1990, p. 176 n° 40. La storica cerca di individuare negli schizzi alcune prime idee per tele o affreschi di Fontebasso, ma crediamo sia da mettere più proficuamente in rapporto con la produzione di Tiepolo. Proponiamo a confronto un disegno di Giovan Battista al Metropolitan Museum che Bean ritiene un po' più tardo rispetto a quelli giovanili già commentati (inv. 64.38.3; Jacob Bean, in BEAN – GRISWOLD 1990, p. 244, n° 238).

⁸⁶ Pietra nera, penna e inchiostro bruno; 452 x 572 mm; al *verso*, iscrizione: «S Son Somo Sai Qeal agli Mio e Pron Colms». Washington, National Gallery of Art, inv. 1990.33.1.a-b. Margherita Giacometti, in cat. mostra LONDRA-WASHINGTON 1994, pp. 272-273, 451, n° 176; cat. mostra VENEZIA 2014, n° 78. Questo foglio e quello di Londra presentano dimensioni diverse, ma un'analogia piegatura al centro che fa pensare che un tempo fossero conservati insieme.

⁸⁷ Punta di piombo, penna e inchiostro bruno; 275 x 190 mm; lungo il margine sinistro, annotazioni a punta di piombo: «Werle», «Gran»; in basso a destra «Von Ibr», «wom», «von Daniele», «Ibr Hoch». St. Florian, Stiftsammlung, inv. 6. KNAB 1977, pp. 74, 192, n° Z25; cat. mostra ST. PÖLTEN 2007, p. 175, n° 68.

⁸⁸ Per gli altri disegni nell'album, cfr. KNAB 1977, pp. 188-192.

⁸⁹ KNAB 1977, p. 174, n° Ö14(A).

che, per il tratto elastico e molleggiato della penna, riportano alla mente alcuni disegni giovanili di Gaspare Diziani. Ad esempio, la pagina con *Studi di teste* del Museo Correr, sulla quale il pittore lasciava l'annotazione «Dresda Polonia», che ne ha permesso un ancoraggio attorno al 1717-19⁹⁰ [figg. 501-502]; dunque un esemplare rappresentativo della prima maniera di Diziani, in un periodo prossimo a quello del suo rientro a Venezia nella bottega di Ricci nel 1720, dove nello stesso tempo arrivava anche Gran. Si confronti la testa del putto in basso a sinistra, resa con lo stesso tratto ondulato della penna, ma si veda anche, più in generale, il carattere di questo disegno veneziano, e la sua funzione di libero esercizio grafico, al pari di quelli commentati poc'anzi, nel quale il pittore sperimenta diverse attitudini del volto maschile, alternandole a zone di ombreggiature a tratteggio parallelo, un carattere che sarà poi distintivo di molti fogli dell'artista⁹¹. Si è anche detto che queste teste del Diziani sarebbero esemplate su quella di san Pietro nella pala di Sebastiano Ricci della cappella Fulcis, e in effetti il *ductus* asciutto e incisivo della penna ricorda quello del maestro Bellunese nello studio preparatorio per quella paletta, un foglio rimasto in bottega e dunque potenzialmente disponibile come *exemplum* per l'apprendista⁹² [fig. 503].

Un discorso analogo si può fare anche per un altro esemplare giovanile di Diziani, un foglio datato 1713, dunque subito dopo la prima esperienza nella bottega di Ricci; al *recto* è studiata una *Visitazione* di «piena osservanza riccesca», come scriveva Pignatti, mentre al *verso* sono schizzati un *Tobiolo e l'angelo e studi di teste*⁹³ [figg. 504-505]. Per questi ultimi, in particolare, ci sembra particolarmente efficace un confronto con la pagina di Daniel Gran, in cui riscontriamo una simile condotta grafica della penna, continuamente interrotta in piccole virgole arrotondate. Ovviamente i disegni che abbiamo commentato hanno cronologie diverse, e non furono dunque eseguiti nello stesso momento nella bottega del Nostro, ma il loro accostamento

⁹⁰ Penna e inchiostro nero; in basso a sinistra iscrizione «Dresda Polonia»; al verso: *Studio di figure*, sanguigna, penna e inchiostro nero; 212 x 338 mm. Venezia, Museo Correr, inv. 5535. Attilia Dorigato, in PIGNATTI 1981, pp. 23-24, n° 231.

⁹¹ Un foglio molto simile è a Vienna, Albertina. Presenta al *recto* una *Scena storica* (forse *Alessandro*) e al *verso* degli *Studi di figure maschili e testa di putto* del tutto comparabili a quelli testé commentati (*r.*: penna e inchiostro bruno, acquerello grigio su sanguigna; *v.*: penna e inchiostro bruno; 283 x 388 mm; inv. 23174). Il disegno ha attualmente un'attribuzione inaccettabile a Gianantonio Pellegrini, ma è senza dubbio prova giovanile di Diziani della stessa serie di quelle del Correr. Lo osservava già Iván FENYÖ (1959, p. 110), che lo pubblicava con riserve come Diziani, e lo ha ribadito anche Marina MAGRINI (1990, p. 205, n° 74A) respingendo il riferimento a Fontebasso.

⁹² ZUGNI-TAURO 1971, p. 30; CLAUT 1991. A proposito del dipinto, e per la ripr. dell'intero foglio, si riveda cap. II, p. 91 e fig. 102.

⁹³ *Recto*: penna e inchiostro nero, acquerello grigio su sanguigna; *verso*: sanguigna, penna e inchiostro nero; iscrizione autografa «Ali 24 Marzo 1713 in Beluno»; 407 x 298 mm. Venezia, Museo Correr, inv. 5518. Attilia Dorigato, in PIGNATTI 1981, pp. 21-23, n° 230.

permette a nostro avviso di verificare una inedita sintonia tra quanto Gran e Diziani avevano appreso a Venezia, attorno a Sebastiano Ricci⁹⁴.

IV.2. Strategie efficienti e formule ripetute. Garanzie di *simulatio* nei disegni per la bottega.

Sinora, abbiamo concentrato la nostra attenzione sulla prima, possibile funzione dei disegni prodotti nella bottega di Ricci, ovvero quella della copia e dell'esercizio didattico di imitazione per l'apprendimento. Abbiamo verificato che, dal punto di vista dell'educazione, il Bellunese non aveva coniato un metodo riconoscibile per l'insegnamento ai suoi apprendisti, i quali spesso si rivolgevano ad altre botteghe per esercitarsi nel disegno. Ma questo non significa che Sebastiano trascurasse i suoi collaboratori, anzi. Dagli esemplari superstiti che intendiamo analizzare, emerge infatti che la principale preoccupazione del capobottega era quella di uniformare gli aiutanti al proprio stile, in un processo di assimilazione dei modi e dei tipi del maestro da parte dei suoi seguaci in cui il disegno assunse un ruolo non indifferente. Obiettivo di Ricci, nel relazionarsi con i propri sottoposti, non era tanto quello di impartire loro generiche lezioni di disegno, ma quello di formarli al fine di poter delegare loro alcuni compiti, mantenendo comunque alto il livello qualitativo dei prodotti usciti dalla bottega.

Ma a quali compiti ci riferiamo? Nel capitolo III, abbiamo osservato che il Bellunese fu e rimase, per tutto il lungo corso della sua carriera, il solo ed unico regista in *atelier*: sono pochi, in proporzione al numero totale delle tele nel suo catalogo, gli episodi di committenza in cui si è potuta verificare in modo lampante una consistente partecipazione della bottega. Pensiamo al caso delle tele di Trescore Balneario, a quelle di Palazzo Taverna, e ad alcune delle commissioni torinesi. Nondimeno, crediamo che i gregari, principalmente nelle persone di Fontebasso e Polazzo, siano intervenuti in molte altre realizzazioni, ma che la loro mano sia stata adeguatamente dissimulata, non solo perché il maestro apponeva dei ritocchi finali alle tele, ma anche, soprattutto, perché gli aiutanti, estremamente dotati, erano stati educati per simulare il maestro. Vi è poi un altro ambito nel quale il ruolo degli aiuti fu determinante, ovvero quello

⁹⁴ Il rapporto tra Daniel Gran e Diziani, suggerito dal loro alunnato presso Ricci, e dai disegni illustrati, potrebbe essere tutt'altro che episodico. Alle Gallerie dell'Accademia esiste un album di settantadue disegni, smembrato, inedito (penna e inchiostro bruno, talvolta acquerellato in grigio, 202 x 86 mm circa) contenente copie da fogli di Gaspare Diziani, perlopiù della maturità. A nostro avviso i fogli appartengono almeno a due mani diverse, e sono da assegnare a un maestro d'area austriaca, se non in parte proprio allo stesso Gran. Si propone in [figg. 506-507] un confronto tra la *Visitazione* di Daniel Gran a St. Florian e quella presente in questo album, all'inv. 867, dal *ductus* molto simile. La questione esula dai confini dell'esistenza riccesca, e impone anche un ripensamento sulla maturità del pittore viennese, ma la affronteremo più compiutamente in un intervento di prossima pubblicazione.

della produzione di copie, repliche e varianti, nelle quali era altrettanto indispensabile *imitare* e dunque *simulare* lo stile di Ricci. Nei prossimi paragrafi, isoleremo dunque alcuni casi di studio utili a dimostrare il procedimento di lavoro della bottega, con particolare riguardo al ruolo determinante del disegno quale garanzia di *simulatio*.

Abbiamo già dimostrato in molte occasioni quanto Ricci tenesse in gran conto i propri disegni, anche preparatori, per il loro valore documentario e di *stock* di motivi da “riciclare” e reimpiegare in nuove commissioni. Ma nel suo *corpus* grafico abbiamo potuto individuare alcuni esempi particolari di disegni che sembra fossero stati realizzati intenzionalmente allo scopo di incrementare il proprio repertorio di modelli, anche a servizio della formazione della bottega. Ci riferiamo in particolare alle sei pagine con *Studi di figure in diverse posizioni*, tutte note alla critica e oggi conservate in diversi musei europei e americani, ma che furono concepite come un unico gruppo coeso [figg. 508-513]. In passato fecero anche parte di celebri collezioni grafiche: lo *Studio di quattro figure* del British Museum vanta un’illustre provenienza dalla raccolta di Giuseppe Vallardi⁹⁵, e quello del Louvre proviene dalla collezione Crozat⁹⁶; il foglio con *Studi di figure* al Metropolitan di New York appartenne al raffinato collezionista inglese John Bernard, ma forse prima allo stesso Crozat⁹⁷, e almeno tre pagine con *Studi di figure* sono riunite nell’album ricceso del console Smith a Windsor⁹⁸. I sei disegni appaiono stilisticamente assai simili, e tutti informati da un identico carattere sperimentale: l’artista si sta esercitando con varieguate soluzioni di *mise en place*, in una ricerca formale tutta concentrata sulla figura umana, sola o combinata con altre, e sulla naturalezza del suo agire nello spazio. In nessun caso l’insieme dei personaggi dà luogo a una vera e propria narrazione, sebbene tele e disegni del bellunese siano costellati di figurine a

⁹⁵ Penna e inchiostro bruno, acquerello grigio su traccia a pietra nera; 234 x 173 mm. Londra, British Museum, inv. 1960,0409.114. Aldo Rizzi, in cat. mostra UDINE 1975, p. 124, n° 71.

⁹⁶ Penna e inchiostro bruno, acquerello grigio su schizzo a sanguigna; 291 x 202 mm. Parigi, Louvre, inv. 14271. Catherine Loisel, in cat. mostra MONTPELLIER 2006, pp. 116-117, n° 48 (con bibliografia precedente).

⁹⁷ Penna e inchiostro bruno, acquerello grigio su schizzo a sanguigna e tracce a pietra nera; 284 x 190 mm. New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 62.120.6. Secondo C. Loisel (in cat. mostra MONTPELLIER 2006, p. 116) sarebbe il *pendant* del disegno parigino, di misure coincidenti. BEAN 1979, p. 242, n° 320 (con bibliografia precedente). In altra sede (FORTI 2013, pp. 215-216), abbiamo già discusso la possibilità che anche questo foglio provenga dalla collezione Crozat: lo attesterebbero le tracce di un’antica annotazione a penna all’angolo inferiore destro, che, a giudicare da quanto è visibile, doveva essere un numero, nonché in basso a sinistra le iniziali dell’artista «b/r»; queste annotazioni di numero e iniziali sono le stesse presenti sul foglio di Parigi e furono apposte su ordine di Mariette in previsione della vendita *post-mortem* della raccolta Crozat (cfr. Lugt 3612).

⁹⁸ I fogli, tutti a penna e inchiostro bruno, acquerello grigio su schizzo a sanguigna, raffigurano rispettivamente: *Studi di cinque figure e cinque putti* (285 x 195 mm, inv. 7142); *Studi di figure chinate* (288 x 199 mm, inv. 7150); *Studi di figure sedute e sdraiate* (290 x 207 mm, inv. 7152). Un quarto disegno con *Scena di sacrificio* (284 x 196 mm, inv. 7153), è assimilabile agli altri solo per la parte inferiore, in cui sono schizzate tre figure chiaramente estranee all’iconografia principale. Potrebbe far parte della stessa sequenza anche un foglio a Windsor, nella stessa tecnica e di simili dimensioni, con al *recto* *Studi di eremita, putto e satiro*, e al *verso* due incompiuti *Studi per putto e Maddalena sdraiata* (187 x 273 mm; inv. 7148 [figg. 514-515]), Cfr. nell’ordine Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1957, pp. 64-65, nn° 374, 397, 396, 395, 394.

prima vista simili, per pose e atteggiamenti, a quelle degli esemplari succitati. L'effetto di questo variegato campionario di figure è assieme fresco ed elegante, non solo per il posare garbato dei corpi e la delicata sensualità che da essi traspare, ma anche in virtù di una consolidata destrezza nella tecnica, che alterna alla vivacità scomposta della sanguigna la raffinatezza di penna e acquerello. I fogli appaiono comunque disancorati dal *corpus* pittorico dell'artista; nessuno di essi, infatti, dovette essere pregiudiziale a una precisa traduzione su tela poiché, come osservava già Jacob Bean⁹⁹, essi valsero piuttosto quali pagine d'esercitazione destinate non solo a Ricci ma, aggiungiamo noi, anche alla sua schiera di aiuti. Il maestro vi codifica un repertorio di eleganti modelli, a volte suddivisi addirittura per categorie: in due dei fogli di Windsor sono proposti rispettivamente dei prototipi di sole figure chinate e di sole figure sdraiate o accasciate. Su questo prontuario di motivi, veri e propri *stock-motif* su carta, la bottega poteva esercitarsi, e la mente di Sebastiano poteva trarre lo spunto per nuove composizioni.

Ma c'è di più, perché la particolare eleganza delle figure, l'equilibrata accuratezza della loro disposizione, la grazia delle loro posture, inducono a immaginare per i fogli un'altra possibile destinazione, còlta al balzo dallo stesso Sebastiano. Osservando queste pagine, si ha infatti l'impressione che la loro ariosa freschezza, così accattivante e godibile per l'osservatore, non sia l'esito di uno spontaneo e incontrollato fluire del pensiero, bensì di una calcolata intenzione di misura e piacevolezza, destinata non solo a creare un vocabolario di motivi per la bottega, ma forse anche a compiacere qualche esigente *connoisseur*. Non si è forse dato il giusto rilievo alle parole di Aldo Rizzi, il quale, in occasione dell'esposizione sulla grafica ricca del 1975, si espresse in merito agli *Studi* di Parigi, Londra e New York definendoli disegni «per la vendita» che, per «l'eleganza della sintassi grafica e la temperie manieristica, farebbero pensare anche a composizioni autonome, ad uso di collezionisti raffinati¹⁰⁰».

Tale supposizione, mai approfondita, merita invece la nostra attenzione, soprattutto in ragione dell'illustre provenienza dell'esemplare parigino, e forse anche di quello newyorkese, dalla celebre raccolta del banchiere e collezionista Pierre Crozat, che tra il 1683 e il 1740, anno della morte, aveva riunito con instancabile energia e competenza «*le plus grand cabinet des desseins qui, on ose le dire, ait jamais été*¹⁰¹». A confermare l'appartenenza dei due fogli al “re dei collezionisti di disegni”, come amava definirlo Frits Lugt, è in particolare la presenza della numerazione all'angolo inferiore destro che, come è stato ampiamente dimostrato, fu apposta dopo il decesso

⁹⁹ BEAN 1964, n° 59.

¹⁰⁰ Aldo Rizzi, in cat. mostra UDINE 1975, pp. 121 e 124.

¹⁰¹ MARIETTE 1741, p. x.

del collezionista, per facilitare il conteggio dei suoi disegni, su ordine di Pierre Jean Mariette¹⁰². Ora, stando alle parole di quest'ultimo, autore non solo dell'inventario *après décès*, ma anche del catalogo di vendita del gabinetto di Crozat, questi avrebbe ricevuto direttamente dal maestro la maggior parte dei disegni ricceschi in suo possesso¹⁰³. E ricordiamo che Ricci era stato ospite del banchiere a Parigi nell'estate del 1715, e quindi un'occasione di scambio o acquisto di disegni poté verificarsi proprio in quel momento. Del resto, il carattere stesso delle composizioni di fantasia di cui ci stiamo occupando, rese con una "sprezzatura" tale da far apparire spontaneo ciò che in realtà è deliberato sfoggio d'abilità, potrebbe confermare una loro possibile destinazione collezionistica. Senza voler sminuire il loro ruolo primario di *stock* di modelli a uso della bottega – un uso concreto attestato anche dalle gocce di pittura rossa e nera presenti su uno dei fogli di Windsor –, avanziamo l'ipotesi che lo scaltro Ricci ne avesse presto intuito l'appetibilità e il potenziale commerciale, e che ne avesse proposto l'acquisto al Crozat, nella certezza che con quelle pagine, «*touchés avec beaucoup d'esprit*¹⁰⁴» e d'ispirazione francese, come osservava la Loisel¹⁰⁵, avrebbe conquistato il suo occhio raffinato.

Ma lasciando il campo delle ipotesi e tornando ai disegni di repertorio, grazie a un'analisi comparata dei fogli autografi di Sebastiano Ricci e di quelli della sua cerchia, siamo stati in grado di selezionare anche alcuni esemplari che sembrano più esplicitamente rivolti alla bottega, e finalizzati all'appropriazione del linguaggio riccesco da parte dei gregari, e in particolare del fedele Francesco Fontebasso. Osserviamo il foglio dell'album Smith con *Quattro studi di teste di vecchio e di donna*¹⁰⁶ [fig. 516] che, come ha già osservato il Blunt, non è legato ad alcuna opera pittorica dell'artista. Databile verso il secondo decennio, è realizzato con un tratto calligrafico, sottile e incisivo, e ha l'aspetto di un esercizio estemporaneo in cui Ricci sperimenta due attitudini per un volto di vecchio e, forse in un secondo tempo, di una giovane donna dai lineamenti raffinati. Dello stesso tenore è un'altra pagina nello stesso album, evidentemente tagliata da una composizione più ampia, di cui rimangono solo *Due studi di teste di vecchio e ragazzo*¹⁰⁷ [fig. 517]. Anche qui, nessun dipinto è correlato al disegno, che si configura piuttosto come una riproposizione di "tipi" umani dei più caratteristici nel vocabolario riccesco. Proprio

¹⁰² Si riveda in proposito cap. II.2, p. 127, nota 63.

¹⁰³ MARIETTE 1741, p. 81 («*M. Crozat les avoit presque tous eu du Maître même*»). I disegni di Ricci nel catalogo d'asta del 1741 sono quelli ai lotti nn° 742-744, per un totale di quarantuno fogli.

¹⁰⁴ MARIETTE 1741, p. 81.

¹⁰⁵ Catherine Loisel, in cat. mostra MONTPELLIER 2006, p. 116.

¹⁰⁶ Penna e inchiostro bruno; 173 x 143 mm. Windsor, Royal Collection, inv. 7114. Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1957, p. 67, n° 420.

¹⁰⁷ Penna e inchiostro bruno; 119 x 87 mm; angoli superiore e inferiore sinistro tagliati. Windsor, Royal Collection, inv. 7001. Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1957, p. 66, n° 414.

per questo, il foglio dovette essere inteso da Sebastiano come utile prototipo da mettere a disposizione dell'*atelier*: copiando queste pagine, la spalla del capobottega poteva imitare le forme tipiche del maestro, farle proprie e quindi simularle nei dipinti di collaborazione o nelle repliche destinate al mercato. Lo dimostra un esemplare di Fontebasso conservato a Francoforte, una pagina con *Undici studi di teste* per la quale Marina Magrini riconosceva generici «prototipi riceschi», ma che a nostro avviso è più precisamente realizzata tenendo alla mente disegni simili a quelli succitati¹⁰⁸ [figg. 518-519]. Non vi è ancora, in questo disegno piuttosto giovanile degli anni '20, l'impronta bolognese di altre "teste" del Fontebasso, nelle quali si avverte chiaramente l'impatto di Donato Creti e dell'esperienza di formazione emiliana del 1729 circa¹⁰⁹. Qui tutto trasuda riccismo: il *ductus* elastico della penna, i rapidi tratteggi paralleli per le ombreggiature lungo i profili, i volti femminili dai nasini affilati, i vecchi barbuti; e si osservi, a questo proposito, la corrispondenza pressoché palmare tra la testa di vecchio che guarda in alto di Sebastiano, e quella schizzata nella parte inferiore del foglio di Fontebasso. Sembra proprio che lo scolaro avesse davanti prototipi di questo tipo, mentre eseguiva il suo esercizio *à la manière* di Ricci. Lo stesso si può dire anche per un altro disegno di Francesco con *Otto studi di teste*, questa volta al Louvre, il cui esito più rifinito, con tanto di dettagli nelle acconciature e nei copricapi, fa pensare a una possibile copia da prototipi pittorici di Sebastiano¹¹⁰ [fig. 520]. Si rifanno sempre a tipologie ricesche altre due pagine di Fontebasso con *Studi di teste*, di un tempo un po' più maturo, ora realizzate con un tratto pastoso a pietra nera¹¹¹; in quella di Londra, ad esempio, la figura femminile di spalle con il gilet e la camicia dalla manica a sbuffo riprende quella in primo piano nel grande telero dei SS. Cosma e Damiano con *Mosé fa scaturire l'acqua dalla roccia (ante 1727)* [figg. 521-522]. Per tirare le somme, possiamo ipotizzare che Sebastiano Ricci avesse prodotto una serie di pagine con studi di teste proprio per sottoporle ai collaboratori a scopo dimostrativo; se a oggi ne restano pochi isolati esemplari, questo potrebbe forse dipendere dal loro uso intensivo all'interno della bottega, che ne dovette determinare il danneggiamento e la dispersione. Osservando i disegni superstiti di Fontebasso, possiamo comunque dedurre che l'aiutante si fosse esercitato su prototipi pittorici e soprattutto grafici forniti dal maestro,

¹⁰⁸ Penna e inchiostro grigio-nero; 110 x 172 mm. Francoforte, Städel Museum, inv. 4146. Julia Schewski-Bock, in cat. mostra FRANCOFORTE 2006, pp. 207-208, n° 70.

¹⁰⁹ Si vedano per questo altri fogli maturi di Fontebasso con studi di teste affastellate, nel tipico gusto di Creti, come quello tagliato in due già in coll. Geiger (MAGRINI 1990, p. 191, n° 159), la cui parte sinistra è passata all'asta da Sotheby's, Amsterdam, 16 novembre 2005, lotto n° 220.

¹¹⁰ Penna e inchiostro bruno; 211 x 367 mm. Parigi, Louvre, inv. 18266. MAGRINI 1990, pp. 186-187, n° 128.

¹¹¹ Entrambe segnalate dalla Magrini, la prima in coll. privata a Padova, la seconda Londra (MAGRINI 1990, pp. 177, 185, nn° 52, 119).

acquisendo dei moduli standard di volti e posture, che gli permettessero poi di simularne la mano in opere a più mani e soprattutto nelle molte repliche da opere di Ricci.

In questo senso, il caso dell'*Ultima cena*, o piuttosto delle *Ultime cene*, ci sembra esemplare per illustrare l'esito finale di questo processo di progressiva appropriazione e simulazione della mano del maestro da parte di Fontebasso. Dalla bottega di Sebastiano Ricci uscirono attorno al 1728-30 almeno quattro tele con lo stesso soggetto e la stessa composizione, delle quali è ignota la committenza originaria¹¹² [figg. 523-525, 527]. Per tre di queste, è generalmente accettata l'autografia riccesca, pur con la partecipazione della bottega: si tratta dell'esemplare di Oxford, Worcester College, ritenuto da Annalisa Scarpa il prototipo originale, ma a ben vedere un po' freddo e piatto nelle campiture; di quello a New York, collezione privata, dalla pennellata più liquida e vivace, forse il primo della serie; e infine della tela di Houston, Museum of Fine Arts, a nostro avviso eseguita con consistente collaborazione degli aiuti¹¹³. Un quarto dipinto alle Gallerie dell'Accademia era stato pubblicato da Voss e Morassi come Ricci, ma è stato correttamente restituito a Francesco Fontebasso da Pallucchini, e incluso nella monografia dell'artista da Marina Magrini¹¹⁴.

È evidente che, secondo una prassi di ripetizione di cui abbiamo avuto modo di discutere nel capitolo precedente, Sebastiano aveva individuato nel tema dell'*Ultima cena* un motivo devozionale commerciale e facilmente esportabile¹¹⁵. Anzi, seguendo uno spunto di Bernard Aikema, possiamo affermare che fu proprio Ricci a riportare in auge quell'iconografia a Venezia, dopo un sostanziale "vuoto" nel corso del Seicento, recuperando motivi e simbologie delle cene tintorettesche e paolesche e riassemblandoli in composizioni estremamente semplici, di immediata lettura, e quindi di sicuro successo¹¹⁶. Per questo, ne sollecitò la replicazione da parte dei suoi aiuti, a quel tempo Fontebasso, Polazzo e forse anche Diziani. Una produzione di bottega che si reggeva sulla fiducia nella capacità dei collaboratori di simulare la sua mano, garantita da quegli esercizi di imitazione anche grafica di cui abbiamo detto poc'anzi. Le dimensioni identiche delle copie, compresa quella di Fontebasso, ci inducono a pensare che la

¹¹² A queste si aggiungono una variante di diversa composizione a Padova, Convento delle Nobili Dimesse (SCARPA 2006, p. 264, n° 345; ripr. in DANIELS 1976^B, p. 128, n° 434), e una replica della parte centrale già attribuita a Gaspare Diziani, ma probabilmente semplice copia anonima (65 x 101 cm; già Frezzati; cfr. fototeca Cini, inv. 437981), sulla quale secondo Daniels (*ivi*) era presente l'iscrizione «fecit Sebastiano Ricci 1728».

¹¹³ Tutti tre misurano circa 75 x 125 cm. SCARPA 2006, pp. 202-203, 256-257, 260-261, nn° 171, 324, 336.

¹¹⁴ 73 x 125 cm. Venezia, Gallerie dell'Accademia. MAGRINI 1988, p. 205, n° 211 (con bibliografia precedente).

¹¹⁵ A proposito delle immagini devozionali, qualcosa di simile, in una forma più sistematica e organizzata, era avvenuto anche nella bottega di Tiziano Vecellio. Vedi TAGLIAFERRO – AIKEMA 2009, pp. 249-259. Ne discuteremo anche più avanti in questo capitolo.

¹¹⁶ AIKEMA 1984, pp. 93-95, 97 nota 13. Nella stessa occasione, lo studioso commentava le redazioni della *Cena* di Nicola Grassi e Gianantonio Guardi, osservando che si fondano essenzialmente sul prototipo di Ricci.

loro produzione fosse avvenuta contestualmente all'originale, con un metodo di replica in scala 1:1 che permetteva di velocizzare il lavoro. Forse si fece anche ricorso al riuso degli stessi disegni preparatori, quadrettati per il trasferimento, o ad altri espedienti pratici per il *transfer*¹¹⁷. Nella bottega di Solimena, ad esempio, dove la produzione di repliche era all'ordine del giorno, l'Abate Ciccio aveva un assoluto controllo sulla qualità dei prodotti realizzati dai discepoli, tanto sul piano iconografico, quanto su quello coloristico e, stando ai racconti di De Dominicis, per realizzare le copie gli allievi dovevano servirsi del velo, a garanzia di una imitazione mimetica dell'originale¹¹⁸. Purtroppo non ci resta alcuna testimonianza o traccia concreta di questo o altri metodi nella bottega di Ricci. Abbiamo però un disegno, nell'album Smith, che Blunt aveva correttamente messo in relazione con le *Cene*. Si tratta di uno *Studio per la testa di Cristo, di un apostolo e del cane*¹¹⁹ [fig. 526], realizzato a gessetto su carta bruna, con un tratto modulato in fitti tratteggi paralleli, ora più aperti, ora più addensati in scure macchie nere. Per Jeffrey Daniels e Annalisa Scarpa era da ritenere autografo e preparatorio ai dipinti, ma Anthony Blunt lo aveva già declassato a copia della scuola, una posizione sulla quale non possiamo che concordare, dato che sul foglio sono già perfettamente indicati gli effetti di chiaroscuro, l'ombra portata dal cane, il suo manto pezzato. Siamo anche propensi ad attribuire questo disegno allo stesso Fontebasso, non solo per la presenza di una *Cena* di sua mano alle Gallerie dell'Accademia, ma anche per la perfetta consonanza stilistica con gli studi di teste che abbiamo commentato. Il disegno, che è rimasto nel fondo di bottega, va dunque interpretato come copia dal prototipo riccesco, necessaria a Fontebasso per replicarne correttamente l'invenzione del Bellunese, imitandone la mano. Una simulazione perfettamente riuscita, che aveva "ingannato" anche l'occhio esperto di Antonio Morassi e Hermann Voss.

IV.3. Sulla scia del maestro: esempi di *aemulatio* nei disegni e dipinti dei collaboratori. Meditazioni grafiche e pittoriche sul tema della *Natività*.

Fino ad ora ci siamo occupati essenzialmente di verificare in che modo i collaboratori di Sebastiano venissero educati per uniformarsi al suo stile, e quale ruolo avesse il disegno nei processi di copia, imitazione e simulazione della mano del capobottega. Tuttavia, dobbiamo anche rilevare che l'attività all'interno dell'*atelier* del Bellunese non si limitava a una mera e

¹¹⁷ HOCHMANN 2015 ha recentemente indagato su queste pratiche nella Venezia di fine Cinquecento.

¹¹⁸ CAROTENUTO 2013, p. 55.

¹¹⁹ Pietra nera su carta marroncina; 182 x 265 mm. Windsor, Royal Collection, inv. 7199. Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1957, p. 57, n° 317; cit. come autografo e preparatorio in DANIELS 1976^b, p. 128, *sub* n° 432 e SCARPA 2006, pp. 260-261, *sub* n° 336.

passiva subordinazione, in cui le personalità degli aiuti venivano eclissate in nome di una garanzia di omogeneità per i prodotti del “marchio Ricci”. Un’indagine incrociata tra i disegni e dipinti della cerchia del Bellunese ci ha infatti permesso di constatare come talvolta agli allievi e ai seguaci venisse lasciata maggior libertà di sperimentazione, sempre a partire da invenzioni del Maestro. Sono emersi, ad esempio, episodi di esercitazioni grafiche “collettive” di alcuni aiutanti su un medesimo prototipo di Sebastiano, dalle quali sono poi scaturite redazioni pittoriche che, pur conservando la loro matrice ricca sotto forma di citazioni, *stock-motif* e prestiti formali, rimescolano i lemmi del linguaggio di Ricci per un risultato nuovo. Sembra che questo processo di emulazione del Maestro venisse sollecitato e autorizzato dallo stesso Sebastiano che, in fondo, grazie alla diffusione di varianti “ricchesche” poteva godere del vantaggio di ravvivare e amplificare la risonanza della sua cifra distintiva. Ne vedremo ora due esempi, legati entrambi a un tema devozionale di particolare appetibilità commerciale, la *Natività*, declinata nel primo caso sull’iconografia della *Sacra famiglia* o *Riposo nella fuga in Egitto*, nel secondo in quella dell’*Adorazione dei pastori*.

IV.3.1. Emulare Tiziano / Emulare Ricci.

Negli anni tra il 1710 e il 1730 circa, la fucina ricca ha prodotto almeno otto versioni pittoriche del *Riposo* o *Sacra Famiglia in un paesaggio*. Come spesso accadeva, la scintilla che ha avviato il processo creativo di Ricci è da ricercare in un illustre modello del passato, e in questo caso Tiziano Vecellio, che ha fornito a Sebastiano l’ispirazione per i primi prototipi della *Sacra famiglia*, dai quali sono poi discesi a ruota tutti gli altri, autografi o di bottega. Vi è un dipinto in particolare in cui Ricci sembra dichiarare apertamente la sua fonte, la *Sacra famiglia con san Giovannino* sul mercato antiquario, per la quale è già stato notato un evidente debito tizianesco, tanto nella composizione, quanto nella pennellata, nel cromatismo e nel tipo morbido e addolcito della Vergine¹²⁰ [fig. 530]. A sostegno del riferimento a Tiziano, è stato citato quale possibile prototipo la *Madonna Aldobrandini*, tela del Cadorino oggi alla National Gallery [fig. 528], alla quale rimanda effettivamente la posa del piccolo san Giovanni, ma crediamo che un modello più calzante sia da ricercare in un dipinto simile alla *Madonna con Bambino e santi* della National Gallery di Edimburgo [fig. 529]. È a questa tipologia che Ricci guarda ad evidenza per dipingere la sua Madonna, con la testa china e il velo giallo tenue, la splendida manica a sbuffo

¹²⁰ 61 x 81,6 cm. SCARPA 2006, p. 222, n° 225; quindi Londra, Simon C. Dickinson Ltd.; Sotheby’s, Londra, 9 dicembre 2015, lotto n° 21.

di raso rosso, rilucente in mille pieghe – un vero pezzo di bravura per Tiziano –, e la gamba distesa in avanti con il piede che sbucca dalla tunica, piccolo vezzo di velata sensualità nell'immagine devozionale. Il dipinto di Sebastiano Ricci, probabilmente del periodo inglese, è la prima di una serie di varianti in cui il modello di Tiziano viene via via innovato e piegato a nuove esigenze iconografiche. Lo ritroviamo nel *Riposo nella fuga in Egitto* già nella collezione del conte Parisetti a Reggio Emilia, in cui alla Vergine è imposta una più dinamica torsione verso sinistra, e in cui viene inserito il brano narrativo del passaggio del frutto tra la donna e l'angelo, questo sì presente nella *Madonna Aldobrandini*¹²¹. Ma torna anche in un'altra versione del *Riposo* (o meglio *Sacra Famiglia con i santi Elisabetta, Giovannino e un angelo*), quella appartenuta al console Smith e di cui abbiamo già parlato in apertura di questo capitolo. Un'ulteriore rielaborazione del tema, che mantiene quali costanti di matrice tizianesca il tenero volto della Vergine, la gamba allungata e il piede nudo, e il motivo del passaggio dei frutti (mele o datteri che siano), è la piccola tela con il *Riposo* già a Milano, collezione privata, forse un poco più precoce, e comunque più semplificata e sommaria nella definizione dei particolari¹²² [figg. 531-533].

Ma non è tutto, perché a documentare il processo inventivo vi sono anche una serie di disegni preparatori o prime idee, che Ricci aveva tenuto in bottega e che potevano dunque fungere da modelli, a lui e ai collaboratori, per l'elaborazione di nuove redazioni. Nell'album appartenuto a Zanetti sono conservati ben quattro fogli, due preparatori alla tela Smith, uno a quella già Parisetti, e un quarto che non corrisponde interamente a nessuna delle edizioni pittoriche note¹²³ [figg. 534-537]; in quello di Windsor si conservano invece le copie di scuola dalla tela del console Smith, realizzate per esercitazione e di cui già abbiamo riferito, le quali possono essere la spia di una certa curiosità da parte della bottega per questa particolare invenzione “tizianesca” di Sebastiano. Del resto, il potenziale commerciale del tema era stato intuito da Ricci stesso, che lo aveva fatto tradurre in incisione da Giovanni Antonio Faldoni (1690-1770)¹²⁴. A questa operazione di diffusione a stampa è legato un ulteriore disegno della

¹²¹ 146 x 199 cm. SCARPA 2006, pp. 244-245, n° 286 (come Milano, coll. privata).

¹²² 56 x 73 cm. SCARPA 2006, p. 245, n° 287. Un'ipotesi formulata da Daniels, e ripresa da Annalisa Scarpa, è che il dipinto possa provenire dalla prestigiosa collezione di Stanislaw Augusto Poniatowski, re di Polonia dal 1764 al 1795, nella cui raccolta figuravano quattro opere di Ricci, tra le quali appunto una «*Sainte Famille, un Ange présente des fruits à la Vierge*».

¹²³ Inv. SR 44 (penna e inchiostro bruno, acquerello bruno, 185 x 265 mm); inv. SR 87 (penna e inchiostro bruno, acquerello bruno, rialzi a biacca su carta azzurrina; 225 x 210 mm); inv. SR 88 (penna e inchiostro bruno, acquerello bruno, 200 x 285 mm); inv. SR 89 (penna e inchiostro bruno, acquerello bruno, 200 x 285 mm). Aldo Rizzi, in cat. mostra UDINE 1975, pp. 113-114, nn° 62-64; Annalisa Perissa Torrini, in cat. mostra MILANO 2016^A, p. 329, n° 47 (erroneamente, ritiene che gli invv. 88 e 89 siano preparatori alla *Sacra famiglia con sant'Anna* della collezione Molinari Pradelli, di composizione totalmente diversa, per la quale cfr. SCARPA 2006, p. 533, fig. 380).

¹²⁴ PAVANELLO 2012, p. 357.

Royal Collection, interamente realizzato a sanguigna e molto rifinito, per il quale Anthony Blunt riconosceva una funzione preparatoria al bulino, attribuendolo forse allo stesso Faldoni¹²⁵; il disegno era comunque rimasto in bottega, probabilmente per il suo valore di *ricordo*, utile a Ricci ma anche alla sua cerchia [figg. 538-539].

Già da questa prima ricognizione sulle opere autografe di Sebastiano Ricci, possiamo intuire quale fermento creativo ruotasse attorno al tema della *Sacra famiglia* negli anni tra il 1710 e il 1720 circa. Ben presto, anche la bottega fu contagiata da questo interesse, che si manifestò a diversi livelli. Anzitutto, vi sono le già citate copie grafiche su carta azzurra di Windsor, opera modesta di anonimi apprendisti. Ma ci sono anche delle pedissequi imitazioni pittoriche, come quella già a Milano, galleria Salamon, che copia la variante con Sant'Elisabetta appartenuta al console Smith e che, sebbene ritenuta autografa da Annalisa Scarpa, va piuttosto riferita a un abile collaboratore¹²⁶ [fig. 540]. D'altra parte, come anticipato, il lavoro dell'*atelier* non si limitò alla mera riproduzione letterale, poiché agli aiuti più capaci fu lasciato anche un certo margine di libertà inventiva, sia sulla carta che sulla tela. Lo dimostrerebbe per esempio una teletta resa nota dalla Scarpa come autografo del pittore, da datare verso il 1710, che tuttavia presenta passaggi poco convincenti, tali da far pensare a un'altra mano: si vedano l'approssimazione del fondale, della figura di Giuseppe, la definizione un po' maldestra delle estremità – le mani tozze e sproporzionate dell'angelo –, come anche le fisionomie “anomale” e la pennellata un po' asciutta¹²⁷ [fig. 541]. Secondo il nostro punto di vista, siamo in presenza di una redazione certamente ispirata ai prototipi di Sebastiano, ma riferibile a un seguace piuttosto dotato, seppure non all'altezza del Maestro. Gli ingredienti delle invenzioni di Sebastiano “alla maniera di Tiziano” sono tutti presenti: il tenero volto della Vergine leggermente girato, il piede che fa capolino dalla tunica rosata, l'offerta di frutta per ristorare la famiglia in fuga. Tuttavia, non è noto alcun dipinto di Ricci identico a questo. D'altra parte, non troviamo necessario postulare forzatamente l'esistenza di un perduto prototipo, del quale questo dipinto sarebbe la pallida imitazione. Crediamo piuttosto che la tela sia frutto della personale rielaborazione di un

¹²⁵ Sanguigna; 279 x 406 mm. Windsor Royal Collection, inv. 7123. Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1957, p. 50, n° 235. Cit. in SCARPA 2006, p. 244, *sub* n° 286. Non sono chiare le circostanze in cui fu prodotta l'incisione, che non è datata. La presenza del disegno rifinito di Windsor fa comunque pensare che fosse stata realizzata Ricci vivente. Le misure del bulino (299 x 409 mm; esemplare di Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-OB-36.036), coincidono grossomodo con quelle della sanguigna. Rimane incerta la sua attribuzione a Ricci o Faldoni, del quale non si conoscono altri esempi comparabili.

¹²⁶ 80 x 120 cm (il prototipo Smith misura 73 x 103,5 cm). SCARPA 2006, p. 247, n° 239. A giudicare dalla riproduzione, per il tipo della Vergine e del Giovannino, potrebbe trattarsi di opera di Francesco Polazzo, ma sarebbe necessario un esame *de visu* del dipinto. Due copie decisamente scadenti, forse tratte dall'incisione di Faldoni, sono documentate da fotografie nel fondo Milkovich alla Fondazione Cini, Venezia (SD Milk 036-037).

¹²⁷ 55 x 70 cm. Londra, Agnew (già). SCARPA 2006, p. 208, n° 186.

collaboratore, avvenuta sotto l'egida del capobottega, in un momento di interesse condiviso verso questa iconografia.

Ci porta alle stesse conclusioni l'analisi di un raro foglio inedito delle Gallerie dell'Accademia, proveniente dall'album zanettiano e dunque direttamente dal lascito nella casa di Ricci alle Procuratie Vecchie. Un foglio che conserva la sua tradizionale attribuzione al Bellunese, ma che appartiene senza dubbio a qualcuno della sua bottega¹²⁸ [fig. 542]. Il disegno illustra ancora una volta il *Riposo nella fuga in Egitto*, ma in formato verticale, ed è chiaramente legato alle versioni di Sebastiano, sebbene anche qui non ne venga citata alla lettera nessuna in particolare. Il suo *ductus* secco e grafico, fitto di tratteggi paralleli, è ottenuto grazie alla sovrapposizione di due diversi inchiostri, grigio e bruno, con una tecnica estranea ai modi del capobottega. Molto interessante è anche il *verso* del foglio, del quale si è occupato di recente Gianluca Stefani nell'ambito dei suoi studi sull'attività di impresario teatrale del Ricci: il disegno è stato infatti realizzato sul retro della pagina di uno spartito di Giovanni Zamboni con *Sonate d'intavolatura di lento*, stampato a Lucca all'insegna di Marescandoli nel 1718¹²⁹. Un utile termine *post quem* per il disegno¹³⁰, per il quale però non siamo in grado al momento di proporre un nome alternativo a quello di Sebastiano. Possiamo solo notare, ad esempio, che il tipo del Gesù Bambino accasciato, con gli occhi profondi e ben distanziati tra loro, è molto simile a quello di un ottagono con la *Sacra famiglia* pubblicato da Denis Ton quale prova sicura di Ricci, ma probabilmente anche questo di un seguace¹³¹ [fig. 543].

Sia come sia, al di là della questione attributiva, ciò che ci preme mettere in luce è il particolare fenomeno di emulazione che si stava verificando nella bottega di Ricci, grazie alla produzione di tutta una serie di varianti autonome della stessa iconografia, che coinvolsero anche Francesco Fontebasso. Quest'ultimo è con tutta probabilità l'autore di una tela in ubicazione sconosciuta, esposta nel 1966 alla Heim Gallery di Londra con riferimento a Sebastiano, ma ritenuta già da Daniels «un'opera del Fontebasso eseguita durante l'apprendistato

¹²⁸ Penna e inchiostro grigio e bruno; 271 x 214 mm. Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. SR 93.

¹²⁹ STEFANI 2015, p. 29 (nel volume ne viene riprodotto solo il *verso*, fig. 4).

¹³⁰ Ma non per tutti i fogli dell'album, come ipotizza STEFANI (2015, p. 29, nota 140), dato che fu assemblato dopo la morte del pittore.

¹³¹ Sotheby's, Londra, 10 aprile 2013, lotto n° 91; TON 2014^B, pp. 47-50 (come Padova, coll. privata). L'autore segnala un'iscrizione novecentesca al verso della tela, che riporta il nome dei Doglioni Dal Mas, nobile famiglia bellunese, ed ipotizza per la tela un ulteriore episodio di committenza, per quanto più modesto, nella città natale del pittore, dopo quelli Fulcis e Bembo. Confronta anche la tipologia della Vergine con quella di un disegno con *Testa di Madonna* attribuito dalla «*Reliable Venetian hand*» al bellunese Giambattista Piva (New York, Metropolitan Museum, inv. 1989.172), riflettendo sul possibile impatto di Ricci, piuttosto che di Tiepolo, nella formazione veneziana del misconosciuto pittore.

presso il Ricci, forse utilizzando disegni del maestro¹³²» [fig. 544]. Non è contemplata nella monografia sul Fontebasso di Marina Magrini, del 1988, ma è citata da Annalisa Scarpa come dipinto che «meriterebbe in ogni caso un più attento studio¹³³». Conoscendolo solo tramite fotografia, non possiamo che concentrarci sul dato formale e compositivo, che rimanda ad evidenza agli ormai noti prototipi, rimescolandone il lessico in una edizione inedita. L'angelo inginocchiato quasi di spalle a sinistra discende dalla tela riccesa già Smith, come pure il san Giuseppe che legge frontalmente – ora in compagnia dell'asino –; il gesto della Madonna di raccogliere la mela con il palmo rivolto verso il basso viene invece da quella già Parisetti (e a sua volta da Tiziano), mentre la posizione della gamba distesa in avanti, qui straordinariamente accentuata, si trova soltanto nel dipinto già Agnew, di scuola, e nel prototipo originario di tutta la serie, quello in cui Ricci *fa* Tiziano. Il giovane Fontebasso, o chi per lui, si sarebbe dunque impegnato in una reinterpretazione delle diverse soluzioni del maestro, note attraverso i dipinti e i molti disegni rimasti in bottega, e avrebbe tentato di emularlo in un'opera personale. Ma se l'attribuzione della tela non è sicura, e non è nostro obiettivo primario sciogliere questi nodi filologici, è comunque dimostrabile che Fontebasso fosse presente e partecipe mentre questo genere di dipinti veniva prodotto: nel disegno del Louvre con *Studi di teste*, che abbiamo già commentato sopra immaginando una possibile derivazione da dipinti del Bellunese, le teste di donna velata e di vecchio barbuto richiamano da vicino quelle impiegate da Ricci nella tela di Windsor appartenuta al console Smith [figg. 545-548]. Ci sembra dunque legittimo supporre che anche Francesco avesse preso parte alle sperimentazioni sul tema della *Sacra famiglia*, perlomeno nella forma di esercitazioni grafiche.

Infine, non possiamo tacere l'esistenza di un'altra redazione del *Riposo nella fuga in Egitto*, conservata nella pinacoteca del monastero di San Lazzaro degli Armeni a Venezia [fig. 549]. Era attribuita a Gaspare Diziani, ma fu pubblicata per la prima volta da Rodolfo Pallucchini nel 1952 come Ricci, con una proposta di datazione attorno al 1700. L'attribuzione fu messa in dubbio da Milkovich (1965, comunicazione orale ai padri mechtaristi), che propose in alternativa il nome di Nicola Grassi. Il dipinto fu poi ridato a Ricci da Daniels, ed è incluso nella monografia di Annalisa Scarpa, che ritiene l'attribuzione "accoglibile". Di recente, Lino Moretti ha ricordato che, a seguito del restauro del 1989, la tela era stata pubblicata da Sandro Sponza con una giusta attribuzione a "Sebastiano Ricci (modi di)"¹³⁴. Concordi con quest'ultima

¹³² 113,5 x 150 cm. DANIELS 1976^B, p. 142, n° 648 (sezione «Ulteriori attribuzioni»). Venezia, Fototeca Cini, fondo Milkovich, SD Milk 038.

¹³³ SCARPA 2006, p. 247, *sub* n° 293.

¹³⁴ PALLUCCHINI 1952, p. 70; DANIELS 1976^B, p. 96, n° 112; Sandro Sponza, in TRANQUILLI 2001, p. 183; SCARPA 2006, p. 332, n° 538.

posizione, pensiamo che il dipinto faccia parte della serie di emulazioni riccesche di cui abbiamo riferito e, oltre ai motivi ricorrente che abbiamo imparato a riconoscere, ci piace osservare anche in questo caso la similitudine tra le teste di Giuseppe e Maria e quelle disegnate da Fontebasso, specialmente per gli occhi globulari della Vergine, e per la barba divisa in due ciuffi del suo sposo.

Per trarre delle conclusioni, siamo partiti da Tiziano, e da alcune tele autografe in cui Sebastiano Ricci emula il modello cinquecentesco, talora in forma manifesta ed esplicita, talaltra in modo più velato, per via di sottili citazioni che rimandano inconfondibilmente al prototipo vecelliano. Abbiamo poi verificato come la bottega di Ricci sia stata coinvolta in un processo di progressiva assimilazione del modello, non solo in semplici imitazioni e copie, ma anche in repliche, varianti e personali reinterpretazioni, prodotti “ricceschi” destinate a un mercato anonimo e che denunciano una vivace circolazione e condivisione di motivi e idee all’interno della bottega. In questa prassi operativa, anche il disegno sembra avere avuto un suo ruolo: da un lato i fogli lasciati in *atelier* da Sebastiano costituivano un imprescindibile punto di partenza per le meditazioni dei suoi gregari, dall’altro i collaboratori stessi si servivano di carta e penna per acquisire i prototipi, copiandoli, e quindi rielaborarli in schizzi autonomi.

Il riferimento a Tiziano non è affatto casuale, ed è anzi particolarmente calzante non solo sul piano formale, ma anche su quello metodologico. Proprio nell’*atelier* del Cadorino, già tra gli anni ’20 e ’50 del Cinquecento, si era verificato infatti un fenomeno del tutto paragonabile a quello ora ricostruito. Accanto alle repliche seriali dai dipinti del maestro, la bottega aveva iniziato a produrre tutta una sequenza di tele devozionali, facilmente commerciabili, in cui gli elementi fondanti del vocabolario del Vecellio venivano rimescolati in varianti autonome, ma di evidente matrice tizianesca, esemplari della capacità degli allievi di recepire e rielaborare il linguaggio del maestro. Le parole usate da Giorgio Tagliaferro per descrivere questa prassi si attagliano anche, duecento anni dopo, alla realtà settecentesca della bottega di Ricci, dove l’esecuzione di nuove edizioni della *Sacra famiglia* da parte dei seguaci riflette la codificazione di un «vocabolario modulabile» e facilmente reimpiegabile, con la consapevolezza che «non si tratta di semplici prestiti occasionali, ma di un vero e proprio formulario, di un lessico condiviso, in cui cambiano gli accenti ma la cui struttura portante rimane immutata, e che segnala non tanto contatti saltuari ma frequentazione assidua, sensibilità comune, attitudini compatibili¹³⁵». Tagliaferro aveva dunque isolato alcune tipologie formali e motivi costanti, sui quali venivano via via rimodulate le variazioni. Tra questi, figura anche la Sacra Famiglia con san Giovannino,

¹³⁵ Giorgio Tagliaferro, in TAGLIAFERRO – AIKEMA 2009, p. 112. L’argomento è presentato e sviluppato soprattutto nel cap. I.4, e quindi nel II.3.

di cui vengono illustrate una serie di variazioni sul tema, spesso riferibili a Polidoro da Lanciano, e che si incardinano su una particolare posa avvilita della Madonna di invenzione tizianesca, il cui prototipo viene individuato nella tela di Edimburgo¹³⁶. Quella che, per coincidenza, abbiamo ipotizzato essere anche il punto di partenza delle meditazioni di Sebastiano Ricci. Più di recente, Peter Lüdemann ha anche riflettuto sul ruolo del disegno nell'ambito di questi processi di condivisione e trasmigrazione di modelli tra capobottega e assistenti, mettendo in luce come le sperimentazioni a partire da prototipi del maestro potessero avvenire non solo sulla tela, ma anche sulla carta¹³⁷.

Se dunque l'obiettivo ultimo di Tiziano era quello di favorire la proliferazione e la diffusione delle proprie invenzioni, e in sostanza del proprio marchio, possiamo affermare che la strategia adottata nella sua bottega fu decisamente vincente ed efficace, anche nella lunga durata. A due secoli di distanza, l'eredità tizianesca viene recuperata con intelligenza da Sebastiano Ricci, il quale non solo reimpiega alcuni assunti formali e tipologici del Vecellio, ma mette anche in opera – più o meno consapevolmente – un metodo di formazione, gestione e coinvolgimento delle maestranze comparabile a quello adottato da Tiziano. Un metodo che garantiva la piena adesione grafica e pittorica dei collaboratori alla *koiné* del maestro, e dunque la sua programmatica emulazione e diffusione in dipinti devozionali di semplice comunicabilità, e dalla facile “presa” sul concorrenziale mercato lagunare.

IV.3.2. Da Veronese e Bassano a Paglia e Fontebasso. Diffusione dei modelli dentro e fuori la bottega di Ricci.

L'analisi di disegni e dipinti legati al tema della *Sacra famiglia* ci ha permesso di verificare una consuetudine di circolazione e condivisione dei modelli all'interno della bottega ricesca. Aprendo il nostro sguardo e adottando una prospettiva più ampia, che contempli anche le realizzazioni autografe degli aiuti e seguaci del Bellunese, è possibile altresì individuare alcuni episodi di diffusione a più ampio raggio delle invenzioni di Sebastiano. Non ci riferiamo genericamente all'impatto esercitato da alcune opere di Ricci sull'immaginario di artisti estranei alla bottega, e dunque a quella che potremmo definire la “fortuna” di alcune sue invenzioni, quanto piuttosto a una serie di precise attestazioni grafiche e pittoriche di quei collaboratori che, lungo il loro percorso di formazione o crescita professionale, erano entrati a diretto contatto

¹³⁶ Giorgio Tagliaferro, in TAGLIAFERRO – AIKEMA 2009, pp. 116-121.

¹³⁷ LÜDEMANN 2016, pp. 219-243.

con l'*atelier* di Sebastiano, con i suoi materiali di lavoro e con la sua prassi operativa. L'immediato riverbero del modello riccesco al di fuori dei confini della bottega, propagato sulla tela e sulla carta grazie al lavoro autonomo di artisti come Antonio Paglia, Francesco Fontebasso, Daniel Gran o Gaspare Diziani, sembra dimostrare l'efficacia del metodo formativo adottato da Ricci, che stimolava negli allievi l'attività di copia e di esercitazione attorno a un preciso tema iconografico, allo scopo di amplificarne la diffusione per via di disegni, dipinti e stampe. Ci concentreremo nello specifico su un altro tema devozionale particolarmente fortunato ed esportabile, quello della *Natività*.

Cominciando dal capobottega, sappiamo che dopo il soggiorno inglese Sebastiano aveva licenziato a Venezia una serie di tele sul tema dell'*Adorazione dei pastori*. La prima in ordine di tempo potrebbe essere un'opera poco nota, in collezione privata milanese, nella quale Ricci fa Paolo Veronese¹³⁸. Per questo dipinto, è infatti evidente il debito del Bellunese verso la *Presentazione al tempio* del Caliari nelle portelle d'organo a san Sebastiano, opera certamente nota al pittore che in quella chiesa aveva lavorato per sostituire l'affresco nel soffitto del coro [figg. 550, 552]. Si osservino non solo la citazione esatta della ragazza con la gabbietta di colombe, messa in evidenza da Annalisa Scarpa, ma anche più in generale l'intero gruppo della Sacra Famiglia: il Nostro ha messo in campo un'operazione di vero e proprio prestito formale, riadattando lo schema veronesiano al nuovo contesto della Natività. Il risultato, come già osservava la stessa Scarpa, ha l'aspetto di un ennesimo *pastiche*¹³⁹ in cui, per giunta, Ricci recupera anche alcuni motivi tratti da un'altra invenzione del Caliari, un'*Adorazione dei pastori* probabilmente notagli tramite l'incisione di Matteo Piccioni realizzata a Roma nel 1641: il ragazzo con la testa china e il pastore con il cappello sono tolti direttamente da quel prototipo [fig. 551]. Il risultato, sempre citando la critica, è un «impianto compositivo storicamente perfetto, ma al tempo stesso l'espressione di un'opera che nella materia, nella scenografia e nel colore è compiutamente attuale», forse destinato a uno di quei committenti inglesi che di Ricci apprezzavano la capacità di imitare Paolo Veronese¹⁴⁰. Come avevamo già notato in altre occasioni, anche questa volta dunque si ripete lo stesso meccanismo: è la meditazione su un

¹³⁸ 117 x 96 cm. Milano, coll. privata. MARTINI 1998, p. 111; SCARPA 2006, p.240, n° 276.

¹³⁹ Su questo aspetto della produzione riccesca, talvolta sfociato nella frode, cfr. WATSON 1998 e i riferimenti in cap. II.4, p. 161 e nota 182.

¹⁴⁰ Quale nota a margine, che potrebbe sigillare una datazione della tela al periodo inglese, vorremmo anche far notare che la testa di ragazzo che fa capolino in secondo piano ritorna pressoché identica nel dipinto per Lord Burlington con la *Predica di san Paolo* (1713 c.; SCARPA 2006, pp. 307-308, n° 467), per il quale Sebastiano attinge a piene mani al repertorio del Caliari. Nel caso specifico, la testa viene però assemblata sul corpo di una figura seduta, e ciò che ne risulta è una posa innaturale, in cui per una volta il riciclo del motivo veronesiano appare eccessivamente "forzato" [fig. 553].

modello altrui, in questo caso cinquecentesco, a innescare in Ricci un percorso di ricerca che, dalla copia letterale, giungerà in seguito a più sofisticati episodi di emulazione.

In effetti, attorno al 1720 la riflessione sull'*Adorazione dei pastori* coinvolge l'intero *atelier*, e prosegue in un'altra direzione, con una serie di disegni e dipinti a proposito dei quali è già stato notato che, con la consueta rapacità, il pittore aveva tratto ispirazione dalle soluzioni di Jacopo Bassano e bottega, una referenza imprescindibile per queste iconografie, ancor più di Paolo Veronese. L'*Adorazione dei pastori* in ovale, realizzata per villa Fabris-Guarnieri a Tomo di Feltre, è chiaramente desunta dall'«ovvio e sempre valido riferimento bassanesco», come ebbe a scrivere Annalisa Scarpa¹⁴¹ [figg. 554-555]. Il dipinto ha quale sicuro termine *ante quem* il 1719, ed è dunque uscito dalla bottega di Sebastiano in un momento in cui Diziani era fuori Venezia e Polazzo impegnato a Bergamo, ma l'appartamento alle Procuratie Vecchie era frequentato da un giovanissimo Francesco Fontebasso e dal bresciano Antonio Paglia.

A proposito di quest'ultimo, nel capitolo III avevamo presentato alcune ipotesi sulla natura della collaborazione del Paglia nell'officina riccesca, immaginando che potesse trattarsi di un lavorante saltuario. D'altra parte, non avevamo potuto dare risposta agli interrogativi sul suo concreto ruolo in bottega, domande che rimangono aperte soprattutto per la mancanza di prove documentarie, e per l'impossibilità di individuare con certezza la sua mano in opere ritenute di scuola. Si era però anticipato che avremmo potuto aggiungere qualcosa a proposito di alcuni disegni collegabili a opere di Sebastiano Ricci. Disegni che si inseriscono appieno nel nostro argomento, e che sembrano dimostrare la ricettività dell'artista rispetto alle invenzioni del suo maestro. Riprendendo quindi il filo della nostra indagine sul pittore bresciano, cerchiamo di esplorare un primo esempio di rielaborazione e immediata diffusione del vocabolario riccesco nell'*Adorazione dei pastori*.

Ci riferiamo anzitutto a un gruppo di fogli nelle collezioni dell'Accademia Carrara di Bergamo, provenienti da un unico taccuino di studi. Già attribuiti ad Antonio Paglia da Carlo Ragghianti, per presunta vicinanza allo stile di Sebastiano, questi disegni realizzati a penna e acquerellati sono stati riportati al padre Francesco da Ugo Ruggeri, sulla base di confronti con altri esemplari dell'artista¹⁴² [fig. 556]. Tuttavia, Stefano L'Occaso ha recentemente messo in

¹⁴¹ SCARPA 2006, p. 308, n° 468; CONTE 2010; MORETTI 2012, p. 117. Il dipinto, assieme ad altri tre ovati di Brusaferrò, Trevisani e Bencovich, decorava la chiesetta di San Giuseppe, annessa a villa Fabris, fatta erigere da Giovanni Iseppo Fabris, canonico del Capitolo della Cattedrale di Feltre. La cappella era ultimata e completa dei dipinti nel 1719. La serie è ora in deposito al Museo Diocesano di Arte Sacra di Feltre.

¹⁴² Si tratta dei fogli dell'Accademia Carrara agli inv. 1213-1215, 1376-1378, *recto e verso*. RAGGHIANTI 1963, p. 17, nn° 144-147; RUGGERI 1975, s. p., n° L. L'attribuzione a Francesco Paglia è sostenuta da Ruggeri sulla base del confronto con un foglio con *San Pietro guarisce gli infermi* del Museo Fantoni, che reca al verso l'iscrizione «Fran.s Palea i. f.» ed è di conseguenza ritenuto sicuro di Francesco, così come altri nella stessa raccolta (Rovetta, Museo

luce un chiaro rapporto tra lo studio della Carrara con la *Madonna, il Bambino e due santi* (inv. 1214) e le tele di Bedizzole, Roncadelle e San Vigilio, tutte opere giovanili di Antonio del 1705 circa, il che condurrebbe a confermare l'originaria attribuzione del nucleo bergamasco al più giovane dei Paglia¹⁴³. Ad ogni modo, vorremmo portare all'attenzione degli studi un'altra coppia di fogli, stilisticamente non lontana da questi, e che forse si può riferire con più certezza ad Antonio. Osserviamo per primo un misconosciuto disegno conservato alla Huntington Library di San Marino, California, esposto in occasione di una mostra nel 1971 sotto il nome di Antonio Paglia. Si tratta di una *Adorazione dei pastori* realizzata a penna e acquerello bruno su schizzo a pietra nera, la cui attribuzione al bresciano era stata formulata sulla base di una analogia con i disegni già citati della Carrara¹⁴⁴ [fig. 557]. Sebbene quei fogli siano di attribuzione controversa, è pur vero che nel disegno americano se ne avverte un'eco nella maniera elementare di condurre i profili anatomici e le estremità, goffe e "sforbicate". Di più, questa prova grafica si contraddistingue per la resa affatto particolare dei volti, con i nasi affilati e gli occhi scuri e infossati, tanto che san Giuseppe assume un aspetto quasi caricaturale, complice anche l'alterazione di un inchiostro ferro-gallico.

Seguendo questi indizi, crediamo di poter accostare a questo disegno un altro studio per l'*Adorazione dei pastori*, questa volta a Victoria (Canada), a suo tempo pubblicato da Knox, guarda caso, come Sebastiano Ricci¹⁴⁵ [fig. 558]. Sicuri che non si tratta di un foglio del Bellunese, ci sembra invece che il disegno sia della stessa mano del precedente, del quale condivide non solo la tecnica e il formato, ma pure il dettato stilistico, sebbene ora più sciolto e libero. Analogo è il modo di comporre l'episodio sacro, culminante in alto nella coppia di angeli gaudenti, uniti anche qui dal cartiglio che inneggia alla gloria. Simile è anche la figura di Giuseppe che accompagna l'asino e il bue, e il cui viso, ancor più rapidamente schizzato, sembra risolversi in una sgradevole smorfia, comparabile a quella del foglio di San Marino e tipica dei dipinti certi

Fantoni, inv. 59; cfr. RUGGERI 1969-1970, I, p. 12, n° MF 59, tav. 226). Altri disegni assegnati a Francesco Paglia dal Ruggeri sono a Milano, Biblioteca Ambrosiana (invv. F 238 inf. n. 1871 (*recto e verso*); F 253 inf. n. 1090; F 253 inf. n. 1091).

¹⁴³ L'OCCASO 2014. Per le tele si veda Stefano Guerrini, in cat. mostra VILLA CARCINA 1998, p. 52.

¹⁴⁴ 198 x 247 mm; in basso al centro, iscrizione di altra mano «*Riminardi*». San Marino (Ca), Huntington Library, Kitto Bible XLV, fol. 8220. Marcel Roethlisberger, in cat. mostra SAN MARINO 1969, p. 13, n° 15. Il foglio è incorporato in una edizione della Bibbia pubblicata da J. Kitto a Londra nel 1836. Il mercante di stampe J. Gibbs, nella seconda metà dell'Ottocento, aveva correato il testo biblico di illustrazioni, raccogliendo uno straordinario complesso di immagini, oltre sessanta volumi di incisioni e disegni di ogni scuola ed epoca, raffiguranti i vari episodi biblici, per un totale di oltre trentamila stampe e duecento disegni. Altri *extra-illustrated books*, o libri "grangerizzati", raccolti nella collezione di Huntington, sono stati esposti nel 2013 in occasione della mostra *Illuminated Palaces: Extra-Illustrated Books from the Huntington Library* (senza catalogo) e commentati in PELTZ 2017.

¹⁴⁵ 207 x 273 mm. Victoria, Art Gallery of Greater Victoria, inv. 1979.027.001. George Knox, in cat. mostra VANCOUVER-QUÉBEC-KINGSTON 1989, p. 51, n° 33.

di Antonio. La si confronti, ad esempio, con una tela dello stesso soggetto quale la pala della *Natività* nella chiesa bresciana di San Zeno al Foro, del 1741¹⁴⁶ [fig. 559]. Vi ritroviamo lo stesso spirito di umile quotidianità, gli angioletti sgambettanti, i nasini appuntiti e anche, a ben vedere, lo stesso gesto della Madonna che alza un lembo del lenzuolo per mostrare al marito, e al devoto osservatore, il miracolo del Bambino. In via dubitativa, proponiamo dunque di assegnare il disegno canadese, come quello della collezione Huntington, allo stesso Paglia *junior*.

Del resto, e qui veniamo al punto, l'atmosfera di intimo raccoglimento del foglio di Victoria, in cui Knox vedeva lo spirito di un «*Dutch genre interior*», e da lui ritenuta una «*rarity in Venetian art*», a nostro avviso richiama piuttosto composizioni bassanesche, che il bresciano può aver assimilato proprio nella bottega di Ricci. In particolare, osserviamo che il motivo della stoffa sollevata dalla Vergine è un espediente molto riconoscibile, derivato in questo caso dal Bassano e acquisito da Antonio Paglia probabilmente grazie al filtro di Sebastiano Ricci, che in quegli anni ne stava rielaborando le invenzioni. Lo ritroviamo, infatti, non solo nella tela feltrina succitata, ma anche in una *Sacra Famiglia* del Bellunese recentemente transitata sul mercato antiquario, e che Daniels datava al periodo di cui ci occupiamo, verso il 1716-18¹⁴⁷ [fig. 560]. Lo stesso *topos* torna in forma ravvicinata e ben evidente nella tela del Paglia con la *Madonna con Bambino* della Fondazione Magnani Rocca, per la quale è stata proposta una datazione giusto a ridosso del 1718¹⁴⁸ [fig. 561].

Risultato di queste sperimentazioni su prototipi ricceschi “alla Bassano” potrebbe anche essere una tela, a noi nota soltanto tramite fotografia, passata all'asta nel 1968 come Ricci, ma che alla luce delle nostre considerazioni, e dell'evidente rapporto con i disegni e i dipinti commentati, andrebbe piuttosto riferita ad Antonio Paglia¹⁴⁹ [figg. 562-565]. Si guardino, a confronto con i fogli, l'analoga dilatata concezione spaziale e la suggestiva illuminazione; come pure dettagli identici quali gli angioletti con il cartiglio, il profilo affilato e il nasino appuntino della Vergine, che anche qui solleva il lembo del lenzuolo. Si tratta di un repertorio codificato nella bottega di Ricci, che grazie al passaggio di Antonio a Venezia transita anche in quella dei Paglia, e che “contagia” ben presto anche il fratello minore Angelo, autore nel 1720 di una *Natività* nella chiesa di Ospitaletto dove gli elementi succitati ricorrono puntualmente¹⁵⁰ [fig. 566]. Infine, simili considerazioni si possono avanzare anche per un'altra *Natività*, in ovale, già

¹⁴⁶ STRADIOTTI 1981^A, pp. 164-165, n° 69.

¹⁴⁷ Bonhams, Londra, 6 dicembre 2017, lotto n° 37. DANIELS 1976^A, p. 60, n° 181; SCARPA 2006, p. 208, n° 187.

¹⁴⁸ Filippo Piazza, in ROFFI 2018, pp. 134-135. L'attribuzione a Paglia spetta a Stefano L'Occaso.

¹⁴⁹ Mak van Waay, Amsterdam, 17 dicembre 1968 (102 x 178 cm).

¹⁵⁰ ANELLI 1994, pp. 66-69.

in collezione Morandotti a Roma e ora in raccolta privata udinese [fig. 567]. Un tempo ritenuto sintomaticamente del seguace riccesco Nicola Grassi, il piccolo olio su carta è recentemente rientrato nel catalogo del pittore bresciano grazie a una puntuale intuizione di Anelli¹⁵¹. Vi tornano nuovamente i caratteri dei disegni e dei dipinti già commentati: lo stesso «visino barocchetto» della Vergine, come lo definiva Anelli, la smorfia aggrottata di san Giuseppe, e pure il motivo del disvelamento del Bambino.

Alla luce di queste osservazioni, acquisisce un maggior significato anche la testimonianza del Carboni, secondo cui Paglia «si diletò d'imitare le pitture antiche e specialmente quelle delli Bassani che quelli che non erano ben pratici restavano inganati¹⁵²». Tale constatazione appare ulteriormente rafforzata dallo spirito dei disegni e dipinti commentati. Se collocati nel *corpus* di Antonio Paglia ai tempi del soggiorno veneziano, o poco oltre, i fogli si potrebbero interpretare come esercizi grafici ispirati alle invenzioni “bassanesche” del maestro Ricci. Una volta affrancatosi dalla sua bottega, Paglia ha rispolverato saltuariamente le invenzioni di Sebastiano, estrapolandone alcuni motivi tipici, e integrandoli periodicamente nei propri dipinti, mettendo dunque in atto dei tentativi di emulazione del maestro.

Senza spingerci oltre con le supposizioni, lasciamo aperta l'ipotesi che siano disegni o piccoli oli su carta di questo tenore quei «modelli» che, secondo Carboni, Antonio Paglia aveva riportato a Brescia per avere sempre sotto gli occhi l'esempio di Ricci, e che evidentemente gli furono utili quando, alcuni anni dopo, approntò la già citata tela di San Zeno in Foro. Certo, a prima vista di maniera tutt'altro che riccesca, ma nel profondo esemplata su moduli bassaneschi che Paglia poté conoscere a suo tempo proprio nella bottega del Bellunese, secondo il processo che in queste pagine abbiamo tentato di ricostruire. Anche Renata Stradiotti, a proposito della pala di Brescia, aveva messo in evidenza proprio il «pastorello sgusciato fuori sulla destra che è un omaggio ai tanto ammirati, e talvolta contraffatti, Bassano¹⁵³».

Dopo questa lunga parentesi su Antonio Paglia, con la quale abbiamo voluto integrare i pochi dati forniti nel capitolo precedente, torniamo a considerare in senso più ampio la bottega di Ricci. Le rielaborazioni bassanesche sulla *Natività* continuano infatti anche negli anni '20, e traggono nuova linfa dalla commissione dell'*Adorazione dei pastori* della Cattedrale di Saluzzo, destinata alla cappella della Natività. Nella pala, Sebastiano cita testualmente il motivo dei

¹⁵¹ Olio su carta, Aldo Rizzi, in cat. mostra TOLMEZZO 1982, pp. 166-167, n° 68 (come Nicola Grassi); ANELLI 2013, p. 761.

¹⁵² CARBONI 1776 [1962], p. 14.

¹⁵³ STRADIOTTI 1981^A, p. 165.

Bassano del pastore inginocchiato da tergo, con le piante dei piedi nude e sporche¹⁵⁴ [figg. 569-570]. È questo un *topos* affatto riconoscibile nel lessico dei Da Ponte. È risaputo che aveva affascinato anche Caravaggio, che lo citò nella *Madonna dei Pellegrini* della basilica di Sant'Agostino a Roma¹⁵⁵. A Venezia, attorno al 1704-08 già Antonio Balestra lo aveva reimpiegato nella *Natività* della chiesa di San Zaccaria, integrandolo in una composizione classicheggiante dagli accenti maratteschi, esemplata sulle atmosfere notturne del Correggio¹⁵⁶ [fig. 571]. Per Ricci stesso era diventato un vero e proprio *stock-motif*: come abbiamo avuto modo di dimostrare, ricorre periodicamente nella sua produzione già dai tempi dell'*Ascensione di Cristo* dei SS. Apostoli a Roma (1702)¹⁵⁷.

A nostra conoscenza, della tela di Saluzzo non è rimasto alcun disegno propedeutico autografo, ma a Berlino è conservato un foglio poco noto di Sebastiano Ricci che rappresenta una prima idea per il dipinto¹⁵⁸ [fig. 568]. Nello studio d'insieme, realizzato con la solita tecnica a penna e acquerello e databile attorno al 1720, il Bellunese torna a ragionare sull'Adorazione, "riciclando" alcuni moduli dell'ovale di Feltre, e fissando altri motivi chiave, su cui si incardina il ritmo della composizione: il pastore inginocchiato di spalle, la Vergine accovacciata che abbraccia il Bambino sdraiato sulla mangiatoia, e una figura che sbuca lateralmente e che funge da quinta scenica, elementi che troveremo poi nel dipinto finale. Quest'ultimo è preparato anche da un bozzetto oggi a Hampton Court, appartenuto al console Smith, che si differenzia dalla pala per l'assenza dei cartigli nelle mani degli angioletti e la mancanza delle due figurine sullo sfondo, dietro la staccionata¹⁵⁹ [fig. 572]. Inoltre, l'invenzione di Sebastiano fu tradotta in incisione da Pietro Monaco, in tre diverse edizioni che recano altrettante diverse didascalie, apparentemente contraddittorie: in quella del 1743, il dipinto è ricordato nella collezione di Anton Maria Zanetti, in quella del 1763 nella casa di Gaspare Diziani a San Geminiano, mentre in quella del 1772 nella proprietà del console Smith [figg. 575-576]. Una soluzione alla *querelle*,

¹⁵⁴ SCARPA 2006, p. 295, n° 427. La datazione della pala è stata oggetto di discussione; è oggi concordemente fissata entro il 1723, anno di consacrazione dell'altare della Natività, finanziato da Alessio Ignazio Marucchi, che sarà in seguito vescovo di Acqui (GABRIELLI 1950, pp. 206, 210 nota 12). Su Ricci e Bassano si veda anche SCARPA 2003, p. 455.

¹⁵⁵ ZUCCARI 2011, pp. 265-266.

¹⁵⁶ Si veda in proposito FAVILLA – RUGOLO 2016, pp. 35-36.

¹⁵⁷ Si rivedano le figg. 307-312.

¹⁵⁸ Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno, su schizzo a pietra nera; 211 x 192 mm. Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. 2000-1902. PILO 1976^B, pp. 170-171.

¹⁵⁹ 72,3 x 39,4 cm. SCARPA 2006, pp. 231-232, n° 253; Lucy Whitaker, in cat. mostra LONDRA 2017, pp. 48-49, n° 4. In basso figurava un'iscrizione, non più leggibile, «1734 di 6 aprile», interpretata da Ileana CHIAPPINI DI SORIO (1976, p. 67) e da Aldo Rizzi (in cat. mostra PASSARIANO 1989, p. 162, n° 53) come la data di acquisto del dipinto da parte di Smith. Ipotesi plausibile, se pensiamo che Ricci sarebbe morto il mese successivo e che, come si è già detto, anche i disegni degli album Zanetti e Smith dovettero essere acquistati a ridosso della morte del pittore.

che non rientra nel nostro specifico tema, è stata proposta da Davide Apolloni, con l'*endorsement* di Annalisa Scarpa¹⁶⁰.

La versione dell'*Adorazione* di Saluzzo riscosse un particolare successo, e fu oggetto di interesse già all'interno della bottega. Non manca, come di consueto, la semplice copia grafica dal valore documentario di *ricordo*. Si tratta di un foglio segnalato da Giuseppe Maria Pilo e conservato agli Uffizi, che concordiamo con Aldo Rizzi nel ritenere opera di un imitatore, «per la sua calligrafia scolastica»¹⁶¹ [fig. 573]. Il disegno è citato anche da Alberto Craievich, secondo il quale, giustamente, testimonia «come in bottega gli allievi si esercitassero a riprodurre esattamente gli originali», riscontrando la stessa prassi anche nella bottega di Pittoni¹⁶². Ma dall'*atelier* proviene anche una copia dipinta di alta qualità, venduta da Sotheby's nel 2012, che Marina Magrini e Annalisa Scarpa riferiscono dubitativamente a Gaspare Diziani, e nella quale mancano i nastri nelle mani dei putti, e la centinatura ha lasciato il posto a un formato rettangolare, più vicino a quello stampa¹⁶³ [fig. 574].

Tuttavia, ciò che a noi interessa, si sarà capito, è anche in questo caso il fenomeno di moltiplicazione del prototipo ricresco, che non si limita alle semplici copie, ma si declina anche in più libere reinterpretazioni pittoriche e grafiche da parte degli allievi. Vi sono ad esempio alcune varianti anonime, che non abbiamo potuto riferire con precisione a un collaboratore in particolare, ma che sembra siano state prodotte in bottega, in un momento di comune sperimentazione sulle stesse tipologie. Una di queste è la teletta di Lord Isham a Lamport Hall, ritenuta autografa da Jeffrey Daniels e Annalisa Scarpa ma a nostro avviso opera della scuola di Sebastiano, incardinata sui soliti motivi ricorrenti codificati dal maestro: la Madonna accovacciata dietro alla mangiatoia, il pastore inginocchiato di spalle, e la figura *répoussoir* con il cesto sotto braccio ai margini della scena¹⁶⁴. Il piccolo dipinto ha a sua volta generato almeno altre due repliche identiche, una di buona fattura a Erevan, in Armenia, l'altra più mediocre sul

¹⁶⁰ APOLLONI 2000, p. 196; SCARPA 2006, p. 232.

¹⁶¹ Penna e inchiostro bruno; 270 x 170 mm. Firenze, Uffizi, Gabinetto disegni e stampe, raccolta Ferri, inv. 20052 F. PILO 1976^B, p. 73 (come Sebastiano Ricci); Aldo Rizzi, in cat. mostra PASSARIANO 1989, p. 162, *sub* n° 53. Il disegno è comunque tratto ad evidenza dalla pala, di cui ripropone precisamente la sagomatura della terminazione, i personaggi sullo sfondo e i due cartigli.

¹⁶² CRAIEVICH 2012, p. 53. A proposito dei disegni nella bottega di Pittoni, di cui pure abbiamo già riferito sopra, si veda anche per questo specifico aspetto CRAIEVICH 2005^B.

¹⁶³ 68 x 50,8 cm. Sotheby's, Londra, 5 luglio 2012, n° 268. Annalisa SCARPA (2006, p. 295, *sub* n° 427) commenta anche una terza copia, più allungata in senso verticale (57,7 x 29,8 cm; *ibid.* fig. 578), che ci sembra scadente opera di un imitatore, estranea alla produzione di bottega.

¹⁶⁴ 52 x 42 cm. Lamport (Northamptonshire), Lamport Hall. DANIELS 1976^B, pp. 128-129, n° 437; SCARPA 2006, p. 207, n° 182.

mercato antiquario¹⁶⁵. Anonimo, ma di evidente gravitazione riccesca, è anche un disegno con *Adorazione dei pastori* già nella collezione Bertini a Calenzano (Firenze), ennesima rielaborazione degli stessi moduli compositivi in cui l'annotazione «B. Ricci» è contraddetta da un *ductus* asciutto e scolastico¹⁶⁶ [figg. 577-579].

Queste variazioni sul tema, pur allontanandosi progressivamente dal prototipo di partenza – la pala “bassanesca” di Saluzzo –, funsero comunque indirettamente da cassa di risonanza per il marchio di Sebastiano Ricci, che in breve tempo valicò pure i confini della bottega. Il fenomeno è infatti attestato anche in una serie di dipinti e disegni realizzati non più sotto l'egida del Maestro – e quindi inclusi sotto il grande “ombrello” dei prodotti ricceschi –, ma eseguiti in autonomia dai più brillanti collaboratori del Bellunese, al di fuori dell'*atelier*. Ne dà prova, ad esempio, un raro dipinto giovanile di Francesco Fontebasso, l'*Adorazione dei pastori* della chiesa di San Martino a Burano [figg. 580-582]. Marina Magrini ha messo in luce che la tela è citata nell'edizione del 1733 dello Zanetti (*imprimatur* del 1732), fatto che implica necessariamente una cronologia precoce per il dipinto, che fu dunque realizzato da Fontebasso negli anni in cui frequentava assiduamente la bottega di Ricci, ma come opera del tutto autonoma¹⁶⁷. Questo dato appare rafforzato dall'osservazione della tela stessa, che presenta tutte gli ingredienti delle composizioni di cui abbiamo già ampiamente discusso, variamente ricomposti. Anche in questo caso, il processo di emulazione sottende una conoscenza profonda e non mediata del lessico riccesco, garantita da una formazione del giovane pittore a diretto contatto con le idee del Maestro, sulle quali era continuamente stimolato a sperimentare.

Anche per Gaspare Diziani possiamo fare un discorso analogo, a partire da alcuni disegni giovanili in cui confluiscono i vari lemmi ricceschi: l'*Adorazione dei pastori* alla Morgan Library, già nella collezione Scholz, è un precoce esempio di meditazione sul tema in cui il pittore attinge e reinterpreta il serbatoio di motivi e immagini elaborati nell'officina del suo Maestro¹⁶⁸ [figg. 583-585]. È un foglio particolarmente interessante anche per il *verso*, in cui sono presenti uno

¹⁶⁵ 52 x 43,5 cm. Erevan (Armenia), National Art Gallery. SCARPA 2006, p. 182, n° 104. Per le due sul mercato: Christie's, Londra, 24 aprile 2009, lotto n° 103 (60,3 x 45,2 cm; come S. Ricci e bottega);

¹⁶⁶ 195 x 250 mm. Il disegno è documentato da una fotografia alla fototeca del Kunshistorisches Institut di Firenze. Crediamo vada identificato con quello che faceva parte della collezione dell'inglese John Skippe (1741-1812), che fu messa all'asta a Londra, Christie's, 20-21 novembre 1958: al lotto n° 181C è infatti catalogato un disegno con il medesimo soggetto, in ovale, e dalle uguali dimensioni. Sulla collezione di disegni di Skippe, vedi BOREAN 2014.

¹⁶⁷ MAGRINI 1988, pp. 188-189, n° 3.

¹⁶⁸ Penna e inchiostro bruno, acquerello grigio e bruno su schizzo a pietra nera; *verso*: penna e inchiostro bruno su sanguigna; 296 x 356 mm; al *recto*, in basso a destra iscrizione «G. B. Tiepolo»; al *verso*, al centro iscrizione «Ali 21 Marzo» e lungo il margine destro, nell'altro verso, parole apparentemente sconnesse e in parte leggibili: «Arcorsa La Voce Dell anime in questa Pernia Donn / Dell'Era: GraS. nonche La giusta Fania delle Virtù in / paia (?)». New York, Pierpont Morgan Library, inv. 1987.57 (provenienza: Duca di Savoia; János Scholz). Il disegno ci risulta inedito.

studio di testa, alcuni esercizi calligrafici e un'iscrizione «Ali 21 Marzo» – purtroppo senza anno – del tutto comparabili con quelli del foglio giovanile del Museo Correr all'inv. 5518, datato 24 marzo 1713 e di cui abbiamo già riferito¹⁶⁹. Crediamo infatti che i due disegni provengano dallo stesso album, non solo per queste coincidenze, ma anche perché al *recto* del disegno veneziano si trova uno studio per la *Visitazione* realizzato con la stessa tecnica, e in cui la figura di san Giuseppe è praticamente sovrapponibile a quella della pagina americana [figg. 586-587]. Vi è poi un altro schizzo un poco più tardo, comparso sul mercato nel 2000 e probabilmente databile verso il 1730, in cui l'artista affronta con maggiore maturità il tema risolvendo brillantemente la regia luminosa, ma mostrando nuovamente di aver assimilato e “digerito” la lezione riccesca, specialmente nella figura della Madonna e in quella del pastore inginocchiato di spalle¹⁷⁰ [fig. 588]. Crediamo che a questo foglio in particolare si possa connettere un dipinto con *Adorazione dei pastori* in collezione privata. È stato pubblicato da Massimo De Grassi, che ne ha proposto una datazione attorno al 1728-30, ponendolo in stretta relazione con il prototipo della pala di Saluzzo e della relativa incisione¹⁷¹ [fig. 589]. A proposito di questo rapporto con il modello del Ricci, lo storico si esprimeva in questi termini, confermando in sostanza le nostre considerazioni: «al di là delle evidentissime difformità compositive, si palesa infatti la determinazione di Diziani a ricomporre in modo autonomo un lessico formale, quello riccesco, lungamente studiato e ben assimilato negli anni giovanili [...] in una sorta di serrato dialogo a distanza con il maestro». Il pastore inginocchiato di memoria bassanesca viene dalla tela di Saluzzo; l'abbacinante luminosità del gruppo della Madonna e del Bambino è già prevista nel disegno di Christie's; la ragazza avanzante sullo sfondo, con il cesto sulla testa, si trova invece nella teletta di bottega a Lamport Hall e nel disegno della Morgan Library; e da quest'ultimo proviene anche il san Giuseppe di spalle che si regge sul bastone.

Insomma, gli esempi illustrati mostrano un complesso intreccio di invenzioni, repliche e varianti dei moduli ricceschi. I disegni e i dipinti della cerchia, prodotti dentro e fuori la bottega,

¹⁶⁹ Si riveda sopra, nota 93 e [fig. 504]. I due disegni sembrano realizzati sulla stessa carta spessa. Il foglio di New York è stato evidentemente tagliato nella parte superiore, ma se osserviamo il verso mettendolo in verticale, ci accorgeremo che la sua altezza (296 mm) coincide esattamente con quella del foglio del Correr (298 mm). Inoltre, entrambi presentano la stessa piegatura verticale, segno che provenivano quasi certamente dallo stesso album di schizzi.

¹⁷⁰ Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno su schizzo a sanguigna; 190 x 280 mm; frammento di filigrana con tre crescenti. Christie's, Londra, 4 luglio 2000, lotto n° 33. Per la vivace sovrapposizione dei *media* si può comparare con lo studio per la *Fuga in Egitto*, preparatorio alla tela della chiesa di Santo Stefano del 1733 (vedi Attilia Dorigato, in PIGNATTI 1981, pp. 33-34, n° 249).

¹⁷¹ DE GRASSI 2004, pp. 67-69. Nella stessa occasione, vengono ricordate le altre versioni dizianesche dell'*Adorazione*, tutte più tarde, e talvolta scadenti, ma pur sempre esemplata sul modello di Ricci. Lo stesso discorso vale anche per un ulteriore disegno tardo di Diziani con l'*Adorazione dei pastori*, conservato agli Uffizi e pubblicato da Michelangelo Muraro (in cat. mostra FIRENZE 1953, p. 41, n° 75; penna e inchiostro bruno, acquerello bruno su schizzo a sanguigna; inv. 7921 S).

non si configurano come semplici riedizioni acritiche di una formula di successo, ma sono il risultato di una concreta formazione dei collaboratori a diretto contatto con le opere del maestro, e dunque di una frequentazione dell'*atelier* non sporadica e superficiale, ma attiva, metodica e interessata, secondo una prassi che non si discosta da quella adottata molto prima nell'officina di Tiziano. Vorremmo chiudere la nostra riflessione sulle emulazioni ricchesche lasciando un'ultima suggestione circa la concreta possibilità che le idee di Sebastiano sul tema della Natività siano state presto esportate anche oltralpe, grazie alla mediazione di Daniel Gran, che aveva frequentato la bottega di Ricci giusto attorno al 1720-23, periodo di concepimento della pala di Saluzzo. Nel taccuino di viaggio del soggiorno italiano ora a St. Florian, già citato in più occasioni, il pittore viennese aveva infatti schizzato rapidamente un'*Adorazione dei pastori* per la quale Eckhart Knab ha individuato tra i possibili prototipi il dipinto della cattedrale piemontese¹⁷² [fig. 590]. I motivi del pastore inginocchiato e della Vergine che svela il Bambino sollevando il lenzuolo potrebbero dunque derivare proprio dalle riletture bassanesche di Ricci e cerchia di cui si è già detto. Del resto, dovettero rimanere impressi nella mente di Gran, che li reimpiega nuovamente in altri due disegni all'Ermitage e all'Albertina, ritenuti da Knab delle prime idee per l'affresco con l'*Adorazione dei pastori* nel transetto nord della Wallfahrtskirche di Sonntagberg¹⁷³. [figg. 591-593]. In questa chiesa della Bassa Austria, dove tra il 1738 e il '43 Gran ha lasciato uno tra i più vasti e impegnativi complessi decorativi della sua carriera, nella scena dell'*Adorazione* riemerge in primo piano la figura del pastore prostrato al cospetto di Gesù Bambino, forse anch'esso lontana reminiscenza dell'insegnamento ricevuto a Venezia nella bottega di Sebastiano Ricci.

IV.4. Disegnare a servizio di altri artisti e di altre “botteghe”.

IV.4.1. Sebastiano e Marco Ricci: collaborazioni sulla tela e sulla carta.

Fino ad ora, la figura di Marco Ricci è entrata solo marginalmente nelle nostre argomentazioni. Già nelle premesse introduttive, avevamo preannunciato che, nell'operare una precisa scelta di campo, non avremmo preso in esame i dipinti di collaborazione di Sebastiano

¹⁷² Penna e inchiostro nero su schizzo a punta di piombo; 178 x 135 mm (forma irregolare). St. Florian, Stiftsammlung, inv. 5. KNAB 1988, p. 189, n° Z10; cat. mostra ST. PÖLTEN 2007, p. 171, n° 63.

¹⁷³ Per i due disegni a penna e inchiostro bruno su punta di piombo (San Pietroburgo, Ermitage, inv. 42.186, 61 x 87, già attr. a G. A. Guardi; Vienna, Albertina, inv. 25034, 129 x 168 mm), si rimanda a KNAB 1977, p. 193, nn° Z49-50.

con il nipote. Infatti, sebbene Marco avesse ricevuto una prima formazione presso lo zio, non possiamo definirlo un suo allievo in senso stretto, e non sembra che il Ricci *junior* avesse preso parte attiva nelle dinamiche di condivisione e sperimentazione grafica e pittorica avvenute all'intero della bottega, che sono l'oggetto d'interesse della nostra ricerca. Del resto, tra zio e nipote non vigeva un rapporto di subordinazione, ma di piena integrazione tra le loro due diverse specialità, pittura di figura e pittura di paesaggio: Sebastiano si serviva di Marco per i fondali dei propri dipinti di storia, Marco viceversa coinvolgeva lo zio figurista per l'inserimento di piccoli personaggi nei propri paesaggi.

Tuttavia, è innegabile che Marco riconoscesse l'autorità e l'*exemplum* del Ricci *senior*, e in effetti è possibile rintracciare alcuni episodi, a dire il vero affatto isolati, in cui Sebastiano agisce da vero e proprio maestro ed educatore nei confronti del nipote, indirizzandone le scelte, e fornendogli degli spunti grafici. Ma prima di illustrare questi esempi, crediamo sia necessario fare un passo indietro, per fornire un quadro di riferimento più generale sulle origini e la natura del loro rapporto professionale e umano, talvolta tormentato. Che i due avessero temperamenti diversi, forse addirittura opposti, è cosa nota e ampiamente argomentata, intuibile anche dall'iconografia ricca tramandataci grazie alle note caricature disegnate probabilmente da Marco stesso e ora conservate nell'album zanettiano della Fondazione Cini. Da una parte, il Ricci nipote illustra con irriverenza la spavalda pinguedine del *viveur* Sebastiano, con la folta parrucca da gran signore e le vesti preziose; dall'altra, propone a Zanetti un'autoironica e a tratti melanconica immagine di sé, magro nell'umile veste da camera, e con il volto emaciato e uno sguardo stralunato¹⁷⁴; immagine che il collezionista annoterà come «Marco Ricci co i dolori», e che ben si attaglia alla descrizione restituitaci dall'abate Girardi, che lo diceva «bizzarro e allegro di temperamento, gracile adusto e macilente di corporatura, [...] non curante di ricchezze, tollerante le avversità¹⁷⁵» [figg. 594-595]. Eppure, zio e nipote condivisero buona parte delle loro esistenze, costituendo un sodalizio professionale di straordinario successo. Certamente non intendiamo qui ripercorrere l'intera biografia di Marco¹⁷⁶, ma vorremmo individuare e argomentare alcuni passaggi utili a definire i termini della collaborazione tra i due artisti, con particolare riguardo alle arti grafiche. Inoltre, questa la nostra impressione, riteniamo che lo zio abbia indirizzato il nipote verso la pittura di paesaggio e la scenografia non solo per assecondare

¹⁷⁴ Sulle due caricature, recentemente attribuite allo stesso Marco e non più ad Anton Maria Zanetti, cfr. LUCCHESI 2015, pp. 213-214, 231-232, nn° 31.V, 33.V (con ricca bibliografia precedente).

¹⁷⁵ GIRARDI 1749, p. CLVIII.

¹⁷⁶ Della vasta bibliografia su Marco Ricci, vogliamo segnalare almeno alcuni contributi fondamentali per i nostri scopi: Anthony Blunt in BLUNT – CROFT-MURRAY 1957, pp. 30-45; cat. mostra BASSANO 1963; SCARPA 1991; cat. mostra BELLUNO 1993; BETTAGNO 1996; SCARPA 2000.

una verosimile naturale inclinazione del ragazzo, ma anche, soprattutto, per formare *ad hoc* un collaboratore specializzato in grado di coadiuvarlo integrando le sue competenze. Del resto, le scarse tracce biografiche sui primi anni di Marco, ancora nebulosi, sembrerebbero condurre in questa direzione.

Nato a Belluno il 5 giugno 1676, Marco Ricci era figlio di Girolamo, fratello di Sebastiano e forse pittore paesista egli stesso. Stando al Ticozzi «fin da fanciullo fu con lo zio in Venezia¹⁷⁷», e tuttavia non esiste ad oggi alcun documento o appiglio cronologico sicuro per fissare il momento del trasferimento in Laguna del ragazzo; visto che Sebastiano fu assente da Venezia già dal 1681, ogni considerazione critica si è dovuta necessariamente basare sulla data del suo rientro in città che, come abbiamo già detto, si deve situare tra il marzo 1695 e il settembre 1696. In questo momento, del resto, Marco non è più propriamente un «fanciullo» in età di apprendistato, e il suo ingresso nella bottega di Sebastiano deve essere dunque avvenuto in un momento precedente, o magari dopo una prima formazione a contatto con altri maestri. Una nota più ricca in questo senso la fornisce l'abate Girardi, che nel 1749 annota: «nella sua età più verde fu ammaestrato nella Pittura dal Perugino, dalla cui scuola [fu] passato a quella dello Zio¹⁷⁸». Tale «Perugino» è da identificarsi con una certa sicurezza in Antonio Francesco Peruzzini (1643 o 1646-1724), come già suggeriva Giuseppe Maria Pilo¹⁷⁹; si tratta, lo ricordiamo, del pittore di paesaggi originario di Ancona che aveva lavorato con Sebastiano a Bologna al servizio del conte Ranuzzi e quindi a Milano tra il 1693 e il 1695 per il marchese Cesare Pagani, avviando anche un fortunato sodalizio con Alessandro Magnasco¹⁸⁰. Sarebbe scontato dedurre che il Ricci *senior*, intuito il potenziale del nipote, lo avesse raccomandato all'attenzione del collega Peruzzini perché questi lo formasse introducendolo alla pittura di paese. Se ipotizziamo infatti che il ragazzo abbia iniziato il suo apprendistato verso i quattordici anni – età media alla quale gli aspiranti pittori venivano messi a bottega –, e dunque attorno al 1690, dovremo tener presente che a quel tempo Ricci era al servizio del Farnese e in procinto di partire per Roma. È possibile che, apprese le intenzioni del giovane nipote, Sebastiano, troppo

¹⁷⁷ TICOZZI 1818, II, p. 178.

¹⁷⁸ GIRARDI 1749, p. LXXIV.

¹⁷⁹ Giuseppe Maria Pilo, in cat. mostra BASSANO 1963, p. XIV.

¹⁸⁰ Per Pagani Ricci dipinge in collaborazioni con Peruzzini le note *Tentazioni di Sant'Antonio* (Milano, coll. Porro; SCARPA 2006, pp. 239-240, n° 275), ma anche altre tele «in paese del Perucini». Si rivedano in proposito il cap. I.4, p. 83, e l'estratto dall'inventario di casa Pagani riportato in APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. 2. Peruzzini era presente a Milano almeno dal 1693, anno del matrimonio della figlia, e nel 1695 e 1696, quando il suo nome compare nei registri della locale Accademia di San Luca (MUTI – DE SARNO PRIGNANO 1996, pp. 130-131, con relativi riferimenti archivistici). Sul soggiorno milanese di Peruzzini, e i suoi rapporti con Magnasco, poi rinnovatisi a Firenze, cfr. almeno: ARSLAN 1959; GREGORI 1964; MUTI – DE SARNO PRIGNANO 1996, pp. 131-133 e *passim*; cat. mostra ANCONA 1997; MUTI 2002; DE ROSSI 2003.

impegnato a costruire la propria carriera, lo avesse affidato proprio al paesaggista, che a quel tempo era attivo tra Bologna e Milano¹⁸¹. Nella sua monografia del 1991, Annalisa Scarpa aveva anche immaginato che un contatto tra il Ricci *junior* e il Perugino potesse essere avvenuto proprio a Milano, attorno al 1693-95, durante il soggiorno lombardo di Sebastiano. Scriveva la storica che «è affascinante pensare che in questi ultimi anni del secolo si trovino ad operare vicini il Magnasco, il Peruzzini, Sebastiano e accanto a loro, attento ad ogni stimolo, il giovane Marco¹⁸²». Tutte supposizioni che, alla prova dei fatti, non hanno alcun appiglio archivistico, ma che troverebbero qualche conferma nell'analisi di alcuni dipinti riceschi di fine secolo, nei cui fondali è forse possibile riconoscere le prime prove di Marco accanto allo zio. Ci riferiamo a opere come l'*Abramo e gli angeli* di Saint-Étienne, la *Visione di san Bruno* o anche la pala dell'*Angelo custode* di Pavia, in cui già la Scarpa ipotizzava una compartecipazione del ragazzo, non altrimenti documentata¹⁸³.

Ma a complicare ulteriormente le cose è un'altra fonte ben nota agli studiosi, ovvero il racconto di Temanza, secondo il quale Marco, «uomo rissoso e dato alla cattiva vita», a seguito di una lite aveva ucciso un gondoliere, e lo zio Sebastiano «lo mandò a Spalato in Dalmazia, e lo raccomandò a un valente pittore paesista, sotto il quale apprese molto. Stette colà circa quattro anni e poi ritornò a Venezia avendo suo zio acquetata la giustizia¹⁸⁴». Una testimonianza problematica, alla quale non è stata ancora data una interpretazione convincente: quando è avvenuto questo episodio, se mai si è verificato? Marco è stato davvero a Spalato, o forse piuttosto sull'altra sponda dell'Adriatico, ad Ancona (da uno dei Peruzzini?) e dunque a Roma, come già sospettava il Pilo, seguito anche di recente dalla Scarpa¹⁸⁵?

Insomma, la questione sulla prima formazione di Marco Ricci rimane ad oggi insoluta ma, sia come sia, a giudicare dalle notizie tramandate dalle fonti risulta comunque chiaro che Sebastiano aveva preso a cuore il destino del nipote, iniziandolo alla professione, raccomandandolo forse al Peruzzini, proteggendolo dalle possibili conseguenze di un losco omicidio e, soprattutto, orientando la sua carriera verso la pittura di paesaggio. La prima

¹⁸¹ Dobbiamo comunque precisare che l'ultima attestazione di Peruzzini a Bologna risale al 1687, anno degli ultimi pagamenti in cui è detto residente in città. Soltanto del 1693 è il suo passaggio a Milano. Rimangono dunque del tutto ignoti i suoi movimenti nei cinque anni a cavallo tra i due decenni, proprio il periodo in cui, secondo le nostre ricostruzioni, Marco Ricci si era forse avvicinato a lui.

¹⁸² SCARPA 1991, p. 10.

¹⁸³ Nell'ordine: SCARPA 2006, pp. 294-295, n° 426. SCARPA 2006, p. 360, n° P/66; asta Dallas (Texas), Heritage Auction Galleries, 20 novembre 2008, lotto n° 63005. SCARPA 2006, pp. 276-277, n° 374.

¹⁸⁴ TEMANZA 1738 [1963], pp. 70-71

¹⁸⁵ Giuseppe Maria Pilo, in cat. mostra BASSANO 1963, pp. XIV-XVI; SCARPA 1991, pp. 10-12; SCARPA 2003, p. 453. Inutile dire che sarebbe provvidenziale il ritrovamento di qualche documento relativo all'inchiesta penale ai danni di Marco, e all'eventuale intervento dello zio per mettere a tacere la giustizia.

collaborazione accertata tra i due artisti risalirebbe comunque agli anni fiorentini, con i paesaggi inviati al Gran Principe Ferdinando¹⁸⁶, i fondi delle tele per palazzo Maruelli e la probabile partecipazione di Marco «nello sfondo e in alcune medaglie» ad affresco nell'appartamento estivo di palazzo Pitti¹⁸⁷. Da lì in poi, le occasioni di cooperazione si infittiscono: dalle tele di Trescore Balneario ai fondali di alcuni dipinti di Sebastiano negli anni inglesi; dai numerosi paesaggi di Marco con figurine dello zio agli affreschi di Villa Belvedere; dalle tele per i Savoia alle due *Tombe allegoriche* per l'impresa di Owen McSwiny¹⁸⁸, gli esempi sono innumerevoli e non è questa la sede per ripercorrerli. Interessante, comunque, l'aneddoto raccontato dal pittore Alessandro Marchesini da Venezia al suo protettore Stefano Conti a Lucca, che ci restituisce una vivida fotografia del lavoro quotidiano di zio e nipote, sotto lo stesso tetto nell'appartamento delle Procuratie Vecchie: «il S. Marco Ricci non li resta che il S. Sebastiano suo zio faccia le figurine nelli consaputi due quadri, che jeri fui a visitarlo, e vidi il suddetto suo zio che dipingeva sopra a le figurine li quadri è bellissimi, che per verità è due opere stupendissime a meraviglia riuscite¹⁸⁹».

Piuttosto, ci sembra più opportuno riflettere su alcuni casi già in passato sollevati dalla critica, ma piuttosto trascurati, che ridefiniscono la bilancia dei rapporti tra Sebastiano e Marco attribuendo al più vecchio il ruolo di effettiva “guida” a supporto del più giovane. Vi è ad esempio almeno un episodio, per la verità piuttosto circoscritto, in cui il Ricci *senior* sembra aver fornito dei disegni per un progetto scenografico del nipote: nel lontano 1957 Anthony Blunt aveva infatti notato che in uno degli *stage designs* di Marco conservati a Windsor, il pittore e scenografo aveva previsto una quinta scenica costituita da una sequenza di statue equestri su alti basamenti, alternate a lunghi fusti di colonne¹⁹⁰. Con acutezza, Blunt mise in luce la relazione di questo progetto con due fogli di Sebastiano Ricci alle Gallerie dell'Accademia, nei quali vengono studiate, con ben altra *verve* e qualità grafica, proprio due schiere di avancorpi di cavalli su piedistalli, con le figure dei cavalieri mozzate a metà da fasce verticali¹⁹¹ [figg. 596-599]. Inoltre,

¹⁸⁶ Si vedano in proposito il carteggio tra Sebastiano Ricci e Ferdinando (nella lettera del 1° maggio 1706 Sebastiano annuncia l'invio al Principe di alcuni paesaggi di Marco, tra cui uno piccolo con le «figurine» fatte da lui; HASKELL 1980, p. 390, *Appendice* 4a) e SCARPA 1991, pp. 14-17.

¹⁸⁷ GABBURRI 1730-1742, IV, c. 57r.

¹⁸⁸ Su queste ultime in particolare si vedano almeno SCARPA 2006, pp. 158-159, 342-343, nn° 48, 556 e, più in generale sull'impresa dei *Tombeaux des princes*, MAZZA 1976; MAZZA 1999.

¹⁸⁹ Lettera di Marchesini da Venezia, datata 4 maggio 1726. Edita da Dario Succi in cat. mostra BELLUNO 1993, pp. 347-348.

¹⁹⁰ Penna e inchiostro bruno, acquerello grigio bruno su schizzo a pietra nera; 198 x 267 mm. Windsor, Royal Collection, inv. 5929. Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1957, p. 44, n° 182.

¹⁹¹ Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno; 150 x 190 e 145 x 205. Venezia, Gallerie dell'Accademia, invv. SR 53A-B. MORASSI 1926, pp. 262-263 (che già ipotizzava qualche progetto di scenografia teatrale); Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1957, p. 44, *sub* n° 182 (ripr.).

su uno dei basamenti disegnati dallo zio, sono ben visibili la modanatura superiore e la decorazione con festone che ricorrono anche nel foglio di Marco. Lo storico ne concludeva che Sebastiano aveva probabilmente aiutato il nipote per le parti figurative del suo progetto di scenografia, aggiungendo con un pizzico di ironia inglese che, visto il modo in cui Marco aveva disegnato i suoi cavalli, è abbastanza evidente che *«he had need of such help»*. Vista la stretta relazione tra i tre disegni, e data anche l'impossibilità di correlare i fogli di Sebastiano a suoi dipinti autografi, non possiamo che concordare con questa lettura. Anzi, potremmo spingerci anche oltre, ricordando che in almeno una occasione l'attività teatrale di Marco Ricci si intreccia concretamente a quella dello zio: nella stagione 1718-19, Sebastiano era subentrato quale impresario del teatro Sant'Angelo, dove Marco era già stato scritturato quale scenografo¹⁹². Nel periodo del Carnevale, andarono in scena l'*Amalasantia* (musiche di Fortunato Chelleri e libretto attribuito a Giacomo Gabrieli) e *Il pentimento generoso* (musica di Andrea Stefano Fiorè, testi di Domenico Lalli), intervallate agli intermezzi *Serpilla e Bacocco* e *Madama Dulcinea e il Cuoco*, interpretati dai buffi Antonio Ristorini e Rosa Ongarelli. È già stato azzardato in passato ma è piuttosto arduo il tentativo di ricondurre i disegni scenografici di Marco Ricci a precisi libretti d'opera, un tentativo che rischia di tramutarsi in un mero esercizio di corrispondenze formali, e che nulla aggiunge alla comprensione del lavoro riccesco e della sua evoluzione stilistica, in quanto troppo labile per fornire sicuri appigli cronologici¹⁹³. Da parte nostra, abbiamo comunque consultato i libretti degli spettacoli succitati, immaginando una possibile ingerenza di Sebastiano nelle scenografie progettate dal nipote per la "propria" stagione teatrale, ma ci sembra che nessuna descrizione si adatti alla scena con statue equestri progettata da Marco con il probabile supporto del Nostro¹⁹⁴.

Ad ogni modo, i disegni accertano un isolato episodio di collaborazione sulla carta tra Marco e Sebastiano, finalizzato evidentemente a colmare le lacune del più giovane Ricci nella resa delle figure. Confrontando nuovamente i fogli autografi di zio e nipote, non è emerso nessun altro caso di così lampante corrispondenza nei progetti di scenografia, ma nulla vieta di immaginare che tale prassi si fosse ripetuta anche in altre occasioni. È noto, ad esempio, che per la celebre tempera con la *Tomba allegorica di Newton* eseguita per il console Smith e datata 1728, Marco si è servito di un disegno di Sebastiano ora a Windsor, sostituendo il busto con la figura

¹⁹² STEFANI 2015, pp. 175-178.

¹⁹³ Si vedano in proposito le riflessioni di Annalia DELNERI 1993^B, pp. 114-115.

¹⁹⁴ In entrambi i libretti (*Amalasantia* e *Il pentimento generoso*, Venezia, Marino Rossetti 1719) viene esplicitato che «La invenzione delle scene sudette è del Signor Marco Rizzi, sempre ammirabile» (cit. dall'*Amalasantia*, p. 11); solo la scena di chiusura con il «Cortile Reggio», prevista in entrambi, potrebbe genericamente adattarsi al disegno di Windsor, che per la presenza di piante e fontane si configura come spazio aperto.

dello scienziato sdraiato, e reclinando la testa dell'allegoria del Tempo¹⁹⁵ [figg. 600, 602]. Entrambe le realizzazioni riflettono l'interesse del loro committente, il console britannico, per le teorie e le opere di Newton, che fece anche tradurre e pubblicare a Venezia presso il Pasquali. Il disegno del Ricci *senior*, in particolare, potrebbe essere legato a un primo progetto per la tomba dello scienziato, morto nel 1727 e sepolto a Westminster. Joseph Smith era infatti in contatto con John Conduitt, il marito della nipote di Newton, che tuttavia commissionò il monumento allo scultore Michael Rysbrack; la tomba fu ultimata da quest'ultimo soltanto nel 1731, su disegno di William Kent [fig. 601].

Ma i “prestiti” del nipote nel bagaglio figurativo dello zio si ripetono, perché l'invenzione di Sebastiano per la figura del Tempo, che sorregge come un telamone il peso del sarcofago, viene riciclata da Marco Ricci anche in un secondo disegno monogrammato della Royal Collection, forse propedeutico a una tarda trascrizione incisoria¹⁹⁶ [figg. 603-604]. Già in precedenza, nel periodo inglese, Marco aveva tratto ispirazione da idee di Sebastiano. I due, come noto, avevano collaborato in alcune tele per Lord Burlington, e in particolare a quella con la *Predica di San Paolo*, per la quale il paesaggista aveva contribuito realizzando il maestoso fondale architettonico “alla Veronese”¹⁹⁷. Evidentemente suggestionato dal tema, Marco ne realizza una personale interpretazione grafica in un disegno del Louvre, nel quale l'episodio svoltosi all'Aeropago di Atene è declinato in un contesto rovinistico di «rottami antichi» più confacente ai gusti del pittore. Tuttavia, la figura del santo che predica in posizione rialzata, e snocciola le sue verità contandole sulle punte delle dita, è ripresa pari pari dal dipinto di Sebastiano¹⁹⁸ [figg. 605-608]. A questo proposito, Annalisa Scarpa ha anche notato che non è questo l'unico caso in cui il nipote reimpiega la figura di san Paolo, tanto nei dipinti quanto nelle stampe, ma attribuendole un «sapore tuttavia più storico che religioso»¹⁹⁹. Insomma, viste le ripetute occasioni di collaborazione tra zio e nipote, e la condivisione stessa degli spazi e dei materiali di lavoro nell'appartamento al secondo piano alle Procuratie Vecchie, gli scambi tra i due dovettero

¹⁹⁵ Entrambi a Windsor, Royal Collection. Per la tempera su pelle di capretto di Marco (31,8 x 45,5 cm, inv. 400585): Lucy Whitaker, in cat. mostra LONDRA 2017, pp. 92-93, n° 33 (con bibliografia precedente). Per il disegno di Sebastiano (penna e inchiostro bruno, acquerello grigio su schizzo a pietra nera; 403 x 327 mm; inv. 7124): Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1957, p. 60, n° 343; Rosie Razzal, in cat. mostra LONDRA 2017, p. 80, n° 20. Per la relazione tra i due si veda anche DELNERI 1993^B, p. 124.

¹⁹⁶ Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno, rialzi a biacca, tracce a pietra nera su carta azzurra; 390 x 523 mm; iscrizione in basso a destra «MR. f». Windsor, Royal Collection, inv. 1127. Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1957, pp. 34-35, n° 79.

¹⁹⁷ La tela, del 1713 circa, è ora a Toledo (Ohio), Museum of Art. SCARPA 2006, pp. 307-308, n° 467.

¹⁹⁸ Penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro bruno, rialzi a biacca su tracce a gessetto nero e rosso; 338 x 468 mm. Parigi, Louvre, inv. 5314. Il disegno appartenne a P-J. Mariette. Cfr. Roseline Bacou, in cat. mostra PARIGI 1971, n° 204; ROSENBERG 2015, p. 127.

¹⁹⁹ SCARPA 2006, p. 308, *sub* n° 467.

essere all'ordine del giorno, e ci sembra inevitabile rintracciare nei rispettivi *corpus* grafici e pittorici dei rimandi formali alle invenzioni dell'uno o dell'altro, di cui in queste pagine abbiamo voluto fornire solo un saggio esemplificativo, concentrandoci perlopiù sui disegni come possibile veicolo di comunicazione e trasmissione dei modelli.

Infine, a proposito delle incisioni, vogliamo chiudere accennando alle note acqueforti di Marco Ricci nel fondo Remondini del Museo civico di Bassano, probabilmente provenienti dalla bottega dell'artista. Infatti, quindici degli oltre sessanta fogli conservati in quella raccolta sono esemplari unici, incompleti, che documentano le prime fasi di ideazione ed esecuzione delle incisioni. Ciò che maggiormente ci interessa, di queste stampe, è la presenza di interventi correttivi a penna, che integrano o modificano la composizione incisa, nonché di "glosse" apposte ai margini dei fogli stessi, perlopiù con indicazioni sull'ordine di stampa. Tali annotazioni troverebbero una spiegazione nella didascalia apposta sul cartone in cui erano conservate le prove, dalla quale apprendiamo che la serie «fu eseguita tanto nell'intaglio che nella stampa sotto gli occhi dell'egregio diletante Ant. Maria Zanetti *col consiglio ed assistenza di Sebastiano Ricci Zio e Maestro di Marco*, e di Gio: Battista Tiepolo *dei quali si vedono alcune correzioni a penna*²⁰⁰».

Le correzioni a penna sui fogli sono generalmente attribuite allo stesso Marco, ma la questione delle note a margine è stata omessa da Dario Succi, che nel catalogo della mostra bellunese del 1993 aveva proposto un tentativo di catalogo ragionato delle acqueforti del Ricci. Se ne è invece occupata nel 1992 Livia Maggioni che, supportata dalla presenza delle correzioni a penna e dalla loro antica attribuzione alle mani di Sebastiano e Giambattista Tiepolo, ha tentato di ricostruire alcune possibili occasioni di «anche solo marginale aiuto dello zio in qualcuna delle parti figurative delle acqueforti del nipote²⁰¹», isolando alcuni casi che potrebbero dimostrare questa collaborazione. Ci sembra particolarmente efficace ed esplicativa la sua indagine sulla stampa con *Cava di marmo*, della quale a Bassano sono conservati due esemplari: il primo stato presenta in primo piano una vasta sezione di carta bianca, lasciata incompiuta; nel secondo, invece, questa zona è completata da una figurina inginocchiata, china su di un masso, tratteggiata a penna e inchiostro bruno, mentre vengono anche precisate le ombreggiature della massicciata sulla destra, e si aggiungono due *silhouette* sulla cima dell'arco di pietra. Di più, a margine di questo secondo foglio si legge la scritta «con la figura e correzione a penna di Sebastiano

²⁰⁰ Il testo è trascritto in ERICANI 2012 (p. 37), che ha fornito una panoramica sulla collezione Remondini (corsivo mio). Sulle acqueforti di Marco Ricci a Bassano, rintracciate a più riprese da Giuseppe Maria Pilo, cfr. PILO 1961; MAZZORANA 1978; le schede relative in cat. mostra BASSANO 1963 (a cura di G. M. Pilo) e cat. mostra BELLUNO 1993 (a cura di Dario Succi); MAGGIONI 1992; e le integrazioni in MARINI 1995.

²⁰¹ MAGGIONI 1992, p. 68.

Ricci²⁰²», un dato non riportato nel catalogo di Succi, ma che secondo la Maggioni potrebbe confermare una collaborazione di Sebastiano alle acqueforti di Marco [figg. 609-613]. Questa ipotesi viene corroborata dall'autrice grazie ad altri confronti tra le figurine prostrate presenti in questa e altre acqueforti bassanesi con quelle ricorrenti nel repertorio grafico e pittorico di Sebastiano Ricci, specialmente negli anni dei frati eremiti e dei monaci in preghiera di suggestione magnaschesca (pensiamo ad esempio alle note tele del museo di Epinal e ad alcuni fogli delle Gallerie dell'Accademia [figg. 614-615]). D'altra parte, allo stato attuale delle conoscenze, e con i dati in nostro possesso, ci sembra prematuro spingerci ad accettare un fattivo intervento del Ricci *senior* sulle prove di stampa del nipote, tanto più che, come abbiamo dimostrato, i prestiti formali tra i due artisti erano fatto frequente, e queste figurine aggiunte a penna potrebbero dunque appartenere *in toto* a Marco, in un momento di particolare ispirazione ai tipi dello zio. La questione meriterebbe comunque un più accurato approfondimento, che esula dai confini e dagli scopi primari della nostra ricerca.

IV.4.2. Disegnare per altre maestranze. Alcune ipotesi di disegni per stuccatori.

In questo paragrafo, intendiamo integrare alcune osservazioni che abbiamo già avuto modo di anticipare nei capitoli precedenti a proposito dei complessi affrescati di palazzo Colonna a Roma, e di palazzo Marucelli a Firenze. In quelle occasioni, avevamo infatti riflettuto sull'eventualità che Ricci, in qualità di coordinatore dell'intero progetto decorativo, potesse aver fornito alcuni schizzi grafici alle maestranze di stuccatori che lo avevano coadiuvato nelle imprese. Per il palazzo fiorentino, siamo stati anche in grado di fornire alcuni esempi di disegni con studi di arpie evidentemente prodotti come linee guida per l'esecutore degli apparati plastici. È proprio sulla scia di queste iniziali considerazioni che, senza la pretesa di essere esaustivi o di fornire risposte certe, vogliamo presentare di seguito alcuni altri casi di fogli in cui Sebastiano sembra intento a progettare decorazioni tridimensionali non rintracciate, da affidare verosimilmente a uno stuccatore.

Iniziamo da un foglio di Windsor con *Due studi per putto*²⁰³, in cui le figure sono indagate con particolare accento ai valori plastici, e quella di destra è addossata a un elemento circolare appena accennato, che allude probabilmente a una cornice. In via d'ipotesi, Blunt legava questo

²⁰² MAGGIONI 1992, pp. 68-69; SUCCI 1993, p. 329, n° 30.

²⁰³ Sanguigna e pietra nera; 180 x 261 mm. Windsor, Royal Collection, inv. 7216. Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1957, p. 66, n° 410.

schizzo alla decorazione di palazzo Fulcis, e in effetti, nel *Camerino* e nell'*Alcova* della dimora bellunese, i cui stucchi sono stati attribuiti a Bortolo Cabianca, si trovano alcune soluzioni simili, soprattutto nelle due sovrapporte del camerino riccesco con *Storie di Ercole*, ma nessuna corrisponde con esattezza al disegno²⁰⁴ [figg. 616-617]. Dello stesso tenore, sono anche alcuni studi a pietra nera su un inedito foglio *recto/verso* delle Gallerie dell'Accademia²⁰⁵. Su un lato della pagina sono schizzati una ragazza inginocchiata che offre una cesta ricolma di fiori e frutta, probabilmente preparatoria a un dipinto di collezione privata ravennate (1710 c.)²⁰⁶, e due motivi ornamentali con modanature e una figura femminile alata, che ricordano soluzioni adottate a palazzo Marucelli, non solo per le arpie a stucco di cui abbiamo già discusso, ma anche per le decorazioni angolari ad affresco nel Salone di Ercole (1707 c.) [figg. 618-620]. Anche dal punto di vista stilistico, il disegno si può datare attorno al 1705-10, pur tuttavia non abbiamo rintracciato nessuna corrispondenza palmare tra questi schizzi a pietra nera e i motivi ornamentali progettati da Ricci, né in questo periodo, né in altri momenti della sua carriera. Passando all'altro lato del foglio, qui il pittore studia rapidamente un agnello, un ragazzo avanzante con un vassoio in mano e, cosa che più ci interessa, due angioletti addossati a un cornicione semicircolare modanato [fig. 622]. Crediamo appartenga alla stessa serie anche un ultimo disegno della Royal Collection con *Studio di putto*, anch'esso realizzato a sola pietra nera, e più rifinito sebbene un poco impreciso nella definizione del profilo della guancia²⁰⁷ [fig. 623].

Queste figurine di putti in volo, appoggiati a cornici o colti nell'atto di sorreggere qualcosa, sono molto accurate nella resa volumetrica e chiaroscurale, e hanno attirato la nostra attenzione in quanto, più di tutte, sembrano riferirsi a un progetto di decorazione a stucco, anch'essa purtroppo non rintracciata. D'altra parte, vorremmo almeno far osservare che le fattezze carnose di questi putti e i loro volti paffuti ricordano da vicino le tipologie adottate dallo stuccatore più "famoso" e richiesto a Venezia nella prima metà del Settecento, il ticinese

²⁰⁴ Per la decorazione del *Camerino di Ercole*, e il relativo dibattito cronologico, si veda di recente TON 2014^B, pp. 43-50. Per l'attribuzione degli stucchi al Cabianca, fratello dello scultore Francesco, e stuccatore di riferimento dei Corner, cfr. DE GRASSI 2001, pp. 49-71 e GALASSO 2010^A, p. 27. Le due sovrapporte ovali, in cornici sorrette da putti a stucco, contenevano due olii su tela con *Cupido con faretra su un letto* e *Putto con croce di Malta*. Le tele sono andate perdute ma documentate da una fotografia in DERSCHAU 1922, fig. 21. Per raggugli si veda SCARPA 2006, pp. 150-151, nn° 26-27.

²⁰⁵ *Recto*: pietra nera; *verso*: penna e inchiostro bruno, acquerello bruno e pietra nera; 207 x 305 mm; carta filigranata con giglio. Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. SR 7B. Il disegno è citato nell'elenco-inventario di MORASSI (1926, p. 258, n° 7B) ma non è stato mai riprodotto o commentato. La stessa filigrana si trova anche in un altro foglio dell'album di Venezia, quello con *Studio di regina* all'inv. SR 14B.

²⁰⁶ SCARPA 2006, p. 288, n° 405; MORETTI 2012, p. 115.

²⁰⁷ Pietra nera; 258 x 167 mm. Windsor, Royal Collection, inv. 7132. Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1957, p. 66, n° 409 (lo ritiene prova "giovanile").

Abondio Stazio (1663-1745)²⁰⁸. Questi si era avvicinato con Sebastiano Ricci in almeno un cantiere, quello del Casino Zane (1697-1698); ma era anche il responsabile dei disegni per le decorazioni nella cupoletta della cappella della Vergine ai Carmini, affrescata dal Ricci (1708)²⁰⁹. Ma non è tanto agli stucchi del palazzetto Zane – troppo poco aggettanti e tridimensionali – che vogliamo accostare questi disegni, quanto piuttosto proporre a confronto alcuni angioletti a stucco realizzati dallo Stazio e dal sodale Carpofofo Mazzetti Tencalla (1710-1775) nel presbiterio del duomo di Udine (1709-12)²¹⁰. La loro corrispondenza con gli studi a gessetto di Sebastiano Ricci è stringente, e quasi sorprendente: vi ritroviamo gli stessi visi graziosi e ben torniti, e la stessa insistenza sulle fitte pieghe del basso ventre e delle cosce grassocce; ma anche posizioni affatto simili, come quella dell'angioletto accasciato sul cornicione, che si porta un braccio davanti al volto, e solleva un piede portandolo indietro, o quella del putto che si aggrappa con la mano destra al bordo dell'arcone, e del quale invece non è visibile la mano sinistra, tanto nel disegno quanto nello stucco [figg. 624-625]. Si tratta probabilmente di nulla più che semplici coincidenze, ma è innegabile che vi sia una consonanza di gusto e di intenzione plastica tra quanto disegnato da Ricci e quanto prodotto dalle maestranze assoldate dallo Stazio a Udine²¹¹.

Vi è poi un altro gruppo di disegni di Sebastiano, che Aldo Rizzi e Anthony Blunt avevano riferito alla decorazione a stucco di palazzo Fulcis, ma che a nostro avviso merita una generale riconsiderazione. Si tratta di due *Studi di putti con clipei e cariatidi*, entrambi conservati alle Gallerie dell'Accademia e realizzati a penna acquerellata, nei quali l'artista sperimenta due diverse soluzioni per un mensolone con modanature, racemi floreali e angioletti che sostengono degli ovali istoriati, e che Rizzi ritiene preparatori ai «fregi a stucco bianco e oro» di palazzo Fulcis²¹². Un terzo disegno della stessa serie, più accurato e realizzato a sola pietra nera, e dunque forse di una fase progettuale più matura, è alla Royal Collection, ed è stato ugualmente connesso dal

²⁰⁸ Su Stazio e lo stucco a Venezia tra Barocco e Rococò, cfr. almeno AIKEMA 1997; SPIRITI 2008; PAVANELLO 2014; *id.* 2015^B; *id.* 2015^C; *id.* 2016; FAVILLA – RUGOLO 2015.

²⁰⁹ Sul casino Zane, si rimanda a quanto già osservato in cap. I.4, p. 86 e nello specifico, a proposito degli stucchi di Stazio e Andrea Pelli, a FAVILLA – RUGOLO 2011, pp. 484-487. A proposito della decorazione con *Angeli in gloria* ai Carmini, il contratto di Ricci risale all'agosto del 1708, ed è stipulato «giusto il disegno fatto veder a questo generale capitolo» (cit. in MORETTI 1978, p. 108). I pagamenti allo stuccatore Pietro Branchini, assistente di Abondio Stazio, vanno dal novembre 1708 al maggio 1709 (FAVILLA – RUGOLO 2015, p. 135).

²¹⁰ Allo Stazio spetta soprattutto il ruolo di progettista e coordinatore delle maestranze. Si veda per precisioni anche documentarie FAVILLA – RUGOLO 2015, p. 135.

²¹¹ Il 31 maggio 1709, Abondio aveva ricevuto un primo compenso per aver fornito dei «disegni» a seguito del sopralluogo in duomo. FAVILLA – RUGOLO 2015, p. 234, alla data, e p. 244 nota 106.

²¹² Entrambi penna e inchiostro bruno, acquerello grigio; 150 x 260 e 100 x 265 mm. Venezia, Gallerie dell'Accademia, invv. SR 37A-B. MORASSI 1926, p. 260, nn° 37a-b; Aldo Rizzi, in cat. mostra UDINE 1975, p. 71, nn° 26-27.

Blunt al progetto decorativo del palazzo bellunese²¹³ [figg. 626-628]. A quanto pare, tale riferimento è stato tacitamente accettato dalla critica successiva, dato che i disegni non sono stati più presi in esame né messi in discussione; tuttavia, il loro rapporto con gli stucchi attribuiti a Cabianca è affatto labile, e si fonda sulla sola similitudine del motivo dei putti che reggono i clipei [fig. 629]; nella parte alta delle pareti del palazzo bellunese, non fu prevista alcuna decorazione a mensola, né tantomeno cantonate con modanature a ricciolo, tralci di fiori o cariatidi²¹⁴.

Riteniamo invece che questi disegni siano legati a un progetto più ampio e ambizioso, in cui probabilmente erano previste sia delle parti dipinte, sia delle parti a stucco (le cornici degli ovali e i puttini); un progetto al quale crediamo che Ricci si fosse dedicato con particolare impegno, occupandosi anche delle illustrazioni figurate contenute all'interno dei clipei. Lo dimostrano altri cinque schizzi alle Gallerie dell'Accademia, in parte noti e in parte inediti, che in questa occasione proponiamo per la prima volta di riconnettere al medesimo complesso decorativo. Iniziamo dai due fogli già pubblicati. Il primo è stato esposto nella mostra del 1975 curata da Aldo Rizzi e definito "Figura di Re", ma si tratta senza dubbio di una *Allegoria del Merito*²¹⁵, così come prevista da Cesare Ripa, che prescrive di raffigurarlo come un «Huomo sopra d'un luoco erto et aspero il vestimento sarà sontuoso et ricco et il capo ornato d'una ghirlanda d'alloro, terrà con la destra mano et braccio armato uno scettro et con la man sinistra nuda un libro²¹⁶»; inoltre, Ricci annota sulle pagine del libro l'adagio di San Paolo «*Non coronabitur nisi qui legitime certaverit*», che è citato da Ripa proprio a proposito del *Merito* [fig. 630]. Sempre l'*Iconologia* permette di decifrare il significato dell'altro disegno già edito, ritenuto una "Allegoria di Venezia", ma da interpretare piuttosto come *Allegoria della Magnanimità* che, come previsto da Ripa, indossa la corona imperiale, siede su di un leone, e tiene uno scettro e una cornucopia da cui versa monete d'oro²¹⁷ [fig. 631]. A questi due schizzi ne vanno associati altri tre che fanno parte della stessa serie, citati da Morassi nel suo elenco del 1926, ma mai pubblicati. Anche in questo caso, le loro iconografie si possono sciogliere perché presentano gli attributi canonici

²¹³ Pietra nera; 97 x 201 mm. Windsor, Royal Collection, inv. 7130. Anthony Blunt, in BLUNT – CROFT MURRAY 1957, p. 48, n° 220.

²¹⁴ Sugli affreschi a monocromo di Ricci nella fascia alta delle pareti di questa sala, inseriti in cornici a stucco di tutt'altra tipologia, e illustranti *Battaglia di Lapiti e Centauri*, *Baccanale*, *Diana e Atteone* e *Contesta tra Apollo e Marsia*, cfr. SCARPA 2006, p. 150, nn° 22-25.

²¹⁵ Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno-grigio su tracce a pietra nera; 270 x 173 mm; in basso al centro, iscrizione autografa a pietra nera «Veste Bianca fregiata d'oro / Sopra veste cremese». Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. SR 29. MORASSI 1926, p. 260, n° 29; Aldo Rizzi, in cat. mostra UDINE 1975, p. 74, n° 30.

²¹⁶ RIPA 1611, p. 336.

²¹⁷ Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno-grigio su tracce a pietra nera; 225 x 165 mm. Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. SR 26. MORASSI 1926, p. 260, n° 26; Aldo Rizzi, in cat. mostra UDINE 1975, p. 75, n° 31.

previsti dall'*Iconologia*: si tratta delle allegorie dell'*Onore*, un bel giovane coronato d'alloro con in mano un'asta e una cornucopia di frutta²¹⁸; della *Prudenza*, con lo specchio e la serpe²¹⁹; della *Fortezza*, con elmo e corazza, armata di spada e con in mano un ramo di quercia²²⁰ [figg. 633-635].

Abbiamo buoni argomenti per ipotizzare che queste allegorie facessero parte della stessa decorazione a cui si riferiscono gli schizzi per mensoloni. Anzitutto, ne condividono la tecnica, il *ductus* mosso e la vibrante luminosità, e sono dunque anch'esse databili attorno al 1700-1705, e comunque non oltre il 1710. In secondo luogo, tutte le figure allegoriche sono inscritte in una forma ovale, e quella della *Magnanimità* è addirittura sagomata nella parte superiore, come per adattarsi alle sporgenze di una cornice. Da ultimo, ma non meno importante, osservando con attenzione il rapido schizzo all'interno del clipeo di uno dei fogli veneziani, possiamo intuire la sagoma di una figura seduta con il busto in torsione, la testa coronata e il braccio destro alzato che ci sembra corrisponda bene proprio a quella della *Magnanimità* [fig. 632]. Crediamo in definitiva che questi elementi siano sufficienti per poter ricondurre tutti gli otto disegni alla stessa commissione.

Ma quale? Sfortunatamente, nessuna che ci sia nota. Dalle nostre ricerche tra i dipinti perduti e le decorazioni citate dalle fonti, non è emerso alcun riferimento o descrizione avvicinabile a quanto progettato da Ricci nei disegni in oggetto. Limitandoci a un loro minuzioso esame, possiamo comunque fare qualche ipotesi, che potrà essere d'aiuto per future ricerche. In primo luogo, abbiamo ragione di sospettare che la decorazione non sia rimasta allo stadio di progetto, ma che sia stata portata a compimento: il foglio con il *Merito* presenta un'annotazione autografa del pittore con appunti sui colori da utilizzare per dipingerne le vesti; inoltre, su tutti i disegni si trovano gocce e tracce sparse di pittura violetta, bianca e rossa, che lasciano intuire un uso dei fogli nel momento della trascrizione pittorica – la macchia rossa, non a caso, si trova sulla pagina con l'*Onore* che, come previsto da Ripa, doveva essere vestito di porpora –. Dai disegni, orientati con un marcato sottinsù, possiamo anche dedurre che la decorazione doveva trovarsi nella parte alta di un salone, e correre lungo una o più pareti, concludendosi negli angoli con modanature a ricciolo. Quanto alla tematica, le allegorie superstiti – ma forse ve n'erano altre – intendono verosimilmente celebrare le virtù di un valentuomo, che ha guadagnato la

²¹⁸ Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno-grigio su tratti a pietra nera; 227 x 164 mm. Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. SR 30. MORASSI 1926, p. 260, n° 30.

²¹⁹ Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno-grigio su tratti a pietra nera; 222 x 166 mm. Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. SR 27. MORASSI 1926, p. 260, n° 27 (come *Vanità*).

²²⁰ Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno-grigio su traccia a pietra nera; 228 x 163 mm. Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. SR 28. MORASSI 1926, p. 260, n° 28 (come *Forza*).

propria posizione per merito («Non riceve la corona se non chi ha lottato secondo le regole», è scritto sul libro), con onore, forza, magnanimità, oculatezza. È possibile, ma siamo sempre nell'ordine delle mere supposizioni, che nella sezione inferiore delle pareti queste virtù fossero esemplificate da dipinti a tema storico. Inoltre, appare chiaro che Sebastiano aveva previsto di alternare la pittura, non sappiamo se su tela o ad affresco, ad integrazioni plastiche tridimensionali, perlomeno per quanto riguarda le cornici dei clipei e gli amorini, che dovevano verosimilmente essere realizzati a stucco, seguendo una soluzione molto in voga nei palazzi veneziani tra Sei e Settecento, specialmente per i sopraporta.

Per ora, la nostra trattazione si arresta qui. Con i casi illustrati abbiamo voluto suggerire la possibilità di una più fitta rete di collaborazioni tra Sebastiano Ricci e le maestranze di stuccatori; un rapporto che trapelava già dagli interventi del Bellunese a Palazzo Colonna e Palazzo Marucelli, in cui il pittore aveva assunto il ruolo di coordinatore dell'intero complesso decorativo. Si profilano dunque nuove prospettive d'indagine, specialmente nel campo del disegno che, come abbiamo dimostrato, è spesso rivelatore di inedite tracce di ricerca.

IV.5. L'allievo sostituisce il maestro: Fontebasso e un caso di tentata *superatio*.

Vogliamo chiudere la nostra trattazione sulle funzioni del disegno nella bottega di Sebastiano Ricci presentando in coda alcune considerazioni su un possibile episodio di *superatio* verificatosi all'interno dell'officina riccesca. Con questa espressione, intendiamo identificare un'occasione in cui il Maestro ha ceduto il passo a un collaboratore, non più per delegargli una replica in piccolo, o l'esecuzione di qualche brano secondario, ma per affidargli la progettazione vera e propria di una parte figurale. Premettiamo sin da ora che la nostra lettura non vuole essere necessariamente valida e assoluta, ma che è piuttosto da intendere come spunto di riflessione, sostenuto ancora una volta dall'analisi del materiale grafico.

Nel capitolo precedente, ci eravamo ripromessi di tornare a discutere della commissione delle pale per la chiesa di san Rocco, ordinate a Ricci nel febbraio del 1733, e consegnate tra l'agosto e il settembre dello stesso anno²²¹. Come noto, i dipinti con *San Francesco di Paola ricomponne il viso di un neonato* e *Sant'Elena ritrova la vera Croce* sono preparati da due splendidi bozzetti alla National Gallery di Washington, per i quali le indagini radiografiche hanno potuto

²²¹ Per la cronologia e i relativi appigli archivistici, cfr. MORETTI 1978, p. 119; SCARPA 2006, pp. 323-324, nn° 513-514; MORETTI 2012, pp. 104-105.

accertare la presenza di alcuni pentimenti, segno della complessa e meditata gestazione delle composizioni²²². Le tele conobbero da subito un grande successo, e già dentro la bottega ne furono ricavate delle repliche: un *pendant* di buona fattura è conservato alla Pinacoteca Stuard di Parma, dove era un tempo attribuito allo stesso Ricci, ma per il quale Daniels suggeriva il nome di Diziani, mentre Moretti proponeva quello di Fontebasso²²³. Per quella di San Francesco, poi, esistono una copia grafica modesta alla Scuola di San Rocco, nonché una replica ridotta della parte inferiore, sempre di bottega, a Zagabria²²⁴. La composizione del *Ritrovamento della Croce*, che maggiormente ci interessa, è replicata anche in un ulteriore olio su tela in collezione privata londinese, che Annalisa Scarpa riteneva il modelletto definitivo autografo di Sebastiano, ma che, pur giudicando dalla sola fotografia, parrebbe piuttosto di bottega²²⁵ [figg. 636-640]. La fortuna di questa invenzione è attestata anche da una riedizione autografa di Nicola Grassi a Salisburgo, e dalle varianti più mature sperimentate dal Fontebasso in un disegno passato all'asta e nella pala della chiesa di Mariabrunn a Vienna²²⁶. A garantire la fama del dipinto, contribuirono probabilmente proprio le derivazioni uscite dall'*atelier*, che rispondono alla consueta prassi adottata nell'officina di Sebastiano, consistente nella produzione non solo di ricordi da conservare in bottega, ma anche di repliche di buon livello da immettere sul mercato, la cui esecuzione era affidata ai collaboratori. In questi anni, sappiamo che erano Francesco Polazzo e Francesco Fontebasso ad affiancare quotidianamente il capobottega, e non è escluso, come sospettava già Longhi, che l'esecuzione di alcuni brani delle tele sia stata delegata proprio ai due aiutanti, appositamente formati per simulare la mano del maestro²²⁷.

²²² Entrambi 84 x 35 cm, già coll. S. Kress. SCARPA 2006, pp. 341-342, nn° 554-555; Annalisa Scarpa, in cat. mostra VENEZIA 2011, pp. 98-100, nn° 26-27 (con bibliografia precedente). La notizia dei pentimenti è ricordata in SCARPA 2006, p. 341. Maggiori dettagli sulla loro natura e posizione sono riportati nelle schede dei bozzetti fornite nel database *online* della National Gallery di Washington. L'iconografia del dipinto con il *Miracolo di san Francesco di Paola*, tradizionalmente ritenuta la resurrezione di un ragazzo morto, è stata corretta da MORETTI 2012, pp. 96-97.

²²³ Entrambi 72 x 35 cm. DANIELS 1976^B, p. 137, *sub* n° 519; BAROCELLI 1996, pp. 102-103; SCARPA 2006, p. 323; MORETTI 2012, p. 129.

²²⁴ Per entrambi, si veda ZLAMALIK 1976. Un esame *de visu* del disegno ci ha permesso di confermare che non è opera autografa di Sebastiano Ricci, come già ipotizzava la Scarpa.

²²⁵ 99,7 x 49,5. SCARPA 2006, p. 214, n° 207.

²²⁶ Per il disegno di Fontebasso: penna e inchiostro bruno, acquerello bruno su tracce a pietra nera; 515 x 255 mm; asta Millon, Parigi, 12 aprile 2013, lotto n° 123. Per il dipinto: MAGRINI 1988, pp. 222-223, n° 231. A proposito di Grassi e delle derivazioni da Ricci, abbiamo già detto nel capitolo precedente. Per la sua tela di Salisburgo, Residenzgalerie, vedi RIZZI 1992; LUCCHESI 2006, p. 92, che la aggiunge a un gruppo ristretto di tele in cui Grassi replica nel proprio stile le invenzioni di altri maestri, probabilmente per assecondare le richieste di un mercato di conoscitori.

²²⁷ L'opinione di Longhi è registrata in una nota scritta nell'archivio della National Gallery di Washington, e riportata in SHAPLEY 1973, p. 129, nota 4). L'esame visivo della tela della *Vera Croce* risulta comunque alterato dalla presenza di numerose ridipinture, particolarmente vistose e maldestre nella parte degli angeli in alto a destra.

A contrastare con questa proliferazione di copie e varianti, è la penuria di studi preparatori di Sebastiano per le due pale. Negli album di Windsor e Venezia, per quanto ci risulti, non esiste alcun disegno rapportabile alle loro composizioni, e il solo superstite è ad oggi il virtuoso *Studio di due angeli* conservato alla Morgan Library, propedeutico all'angelo vestito di giallo nel *Miracolo di san Francesco di Paola*²²⁸ [figg. 641-642]. Ma per venire al nostro punto, crediamo che in questa specifica occasione il vecchio Ricci, malato e affaticato dal “mal di pietra”, avesse lasciato a Fontebasso l'incarico di progettare almeno una figura. Lo proverebbe un disegno inedito transitato sul mercato, realizzato a sola penna e probabilmente ritagliato da una pagina più grande, nel quale il pittore compie uno *Studio per una figura maschile inginocchiata di spalle*²²⁹. Nel catalogo d'asta era stato correttamente attribuito a Fontebasso, al quale rimanda ad evidenza il *ductus* graffiante, mosso in virgole incisive di penna, accostate per le ombreggiature in un sommario tratteggio parallelo; ma non era stata rilevata la chiara correlazione dello schizzo con la figura orante in primo piano nella pala di sant'Elena [figg. 643-644]. Ora, si potrebbe obiettare che questo esemplare, lungi dall'essere propedeutico a quel personaggio, sia una copia ricavata dal dipinto, e magari utile a Francesco in previsione della realizzazione di una delle repliche pittoriche succitate. Ma il carattere stesso del disegno ci porta a sospettare che si tratti proprio di uno studio preparatorio, in cui il pittore sta trasferendo il suo pensiero sulla carta.

Anzitutto, osservando bene il foglio, al di sotto del reticolo dei tratteggi, si percepisce un primo studio della figura nuda, tracciato sempre a penna, ben visibile ad esempio in corrispondenza delle natiche, che solo in un secondo momento sono state coperte dal drappeggio. Inoltre, si distinguono chiaramente alcuni pentimenti a penna sottile sia nella posizione dell'avambraccio, sia in quella del polpaccio e del piede, il cui tallone era inizialmente spinto ancora più indietro. Di più, la gamba destra nello schizzo non corrisponde esattamente a nessuna delle versioni pittoriche note: nel disegno la coscia è quasi orizzontale, determinando un maggiore sbilanciamento all'indietro della schiena, mentre nei dipinti viene abbassata, riequilibrando così la ponderazione della figura; e del resto, le radiografie al bozzetto di Washington avevano messo in luce dei pentimenti proprio in corrispondenza del ginocchio. Non da ultimo, la condotta grafica di questo disegno non ha nulla a che vedere con lo stile adottato da Fontebasso quando era veramente incaricato di realizzare una copia da un dipinto di Ricci: si riveda in proposito lo *Studio per la testa di Cristo, un apostolo e un cane* che abbiamo

²²⁸ Penna e inchiostro bruno, acquerello grigio su pietra nera; 181 x 216 mm; in alto a destra, iscrizione a penna «215». New York, P. Morgan Library, inv. 1975.9 (già coll. J. Scholz). Cfr. tra gli altri Michael Milkovich, in cat. mostra MEMPHIS-LEXINGTON 1966, p. 17, n° 26; Aldo Rizzi, in cat. mostra UDINE 1975, p. 177, n° 116.

²²⁹ Penna e inchiostro bruno; 217 x 133 mm. Asta Christie's, Parigi, 26 giugno 2002, lotto n° 54 (prov. dalla collezione del Duc de Talleyrand).

commentato sopra, e che Francesco aveva realizzato solo pochi anni prima copiando pedissequamente il prototipo dell'*Ultima cena* di Ricci, per poi ricavarne la propria replica. Quel disegno a gessetto era tanto accurato quanto freddo e distaccato, proprio per il suo carattere di copia; a differenza di questo, che denuncia un approccio alla carta più personale, istintivo e non mediato. In definitiva, questi argomenti ci inducono a ipotizzare cautamente un raro tentativo, da parte di Fontebasso, di superare il proprio maestro, appropriandosi della responsabilità inventiva di una figura di grande rilievo narrativo destinata al dipinto di San Rocco. Una *superatio* che, comunque, viene poi perfettamente inglobata e dissimulata nell'opera finita, uno tra i più alti raggiungimenti dell'ultimo Sebastiano Ricci, ancora «*plein d'esprit et de génie*²³⁰».

Siamo giunti così al termine del nostro itinerario tra i disegni di Ricci e della sua bottega. Dopo una fallita operazione, Sebastiano muore nella sua camera da letto decorata di cuori d'oro il 15 maggio del 1734, senza nemmeno aver riscosso il pagamento per la sua ultima fatica, la pala dell'*Assunzione della Vergine* commissionatagli dall'imperatore Carlo VI. Contestualmente al decesso del pittore, buona parte del fondo di disegni dell'artista viene disperso, e confluisce negli album di Anton Maria Zanetti e di Joseph Smith. Nel contempo, anche la bottega si scioglie per sempre. Ricci non ha un successore designato, e Fontebasso e Polazzo, che lo avevano assistito fino agli ultimi giorni, prendono definitivamente la loro strada, tornando a dedicarsi alle loro rispettive e già avviate carriere. Ma la lezione di Sebastiano Ricci permane, come patrimonio immateriale, nel linguaggio e nel *modus operandi* di quanti avevano avuto l'occasione, e la fortuna, di essergli stati allievi. Nella produzione matura dei suoi più stretti seguaci, riaffiora di tanto in tanto il ricordo del Maestro, non solo in palesi prestiti formali e sottili citazioni, ma anche, più profondamente, nel comune sentire del disegno, e nell'approccio a carta e penna quali strumenti fondanti dell'invenzione, della formazione e dell'ispirazione di un artista. Nelle conclusioni, offriremo qualche spunto di riflessione sul perdurare dell'eredità di Sebastiano Ricci, che seppe resistere all'immediata estinzione della sua bottega.

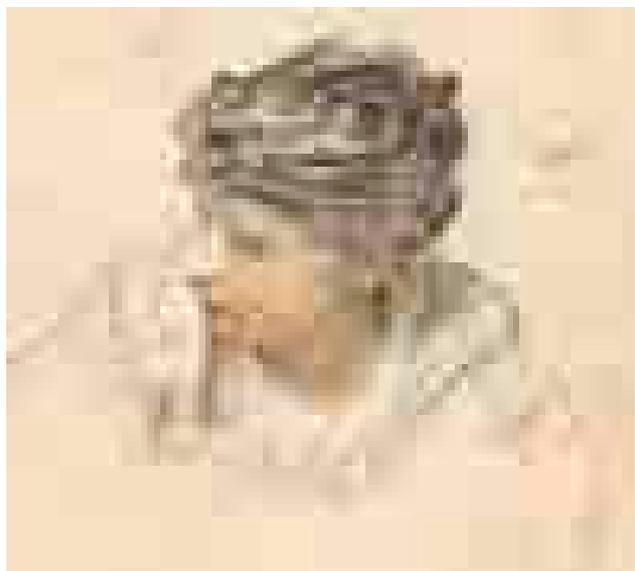
²³⁰ COCHIN 1758, III, p. 71.

Capitolo IV



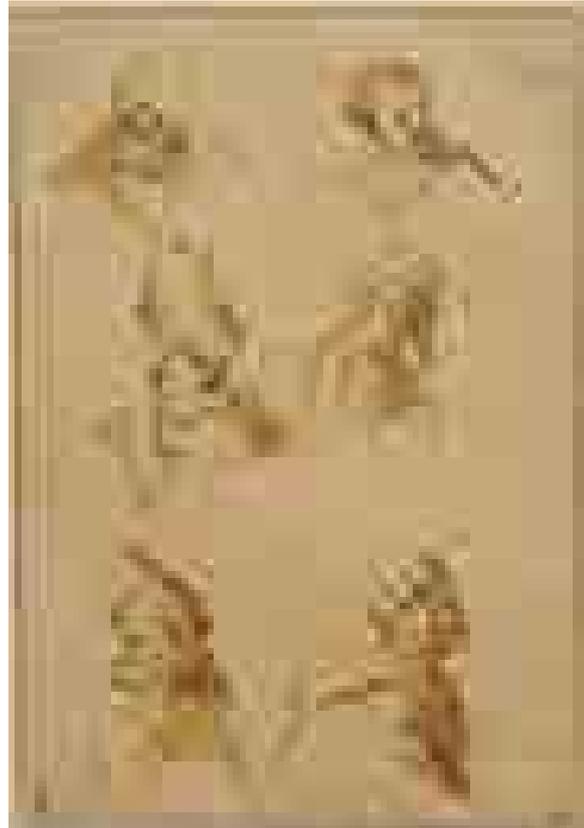
392. Sebastiano Ricci, *Studio di soldato*. Windsor, Royal Collection.
393. Giovanni Battista Langetti, *Morte di Archimede*. Coll. privata.
394. Sebastiano Ricci, *Studio per la morte di Archimede*. Windsor, Royal Collection.
395. Sebastiano Ricci, *Morte di Archimede*. Milano, coll. privata (già).
396. Giovanni Battista Langetti, *Giuseppe interpreta i sogni*. Sibiu, Museo Bruckenthal.
397. Sebastiano Ricci, *Giuseppe interpreta i sogni*. Bologna, coll. privata.

Capitolo IV



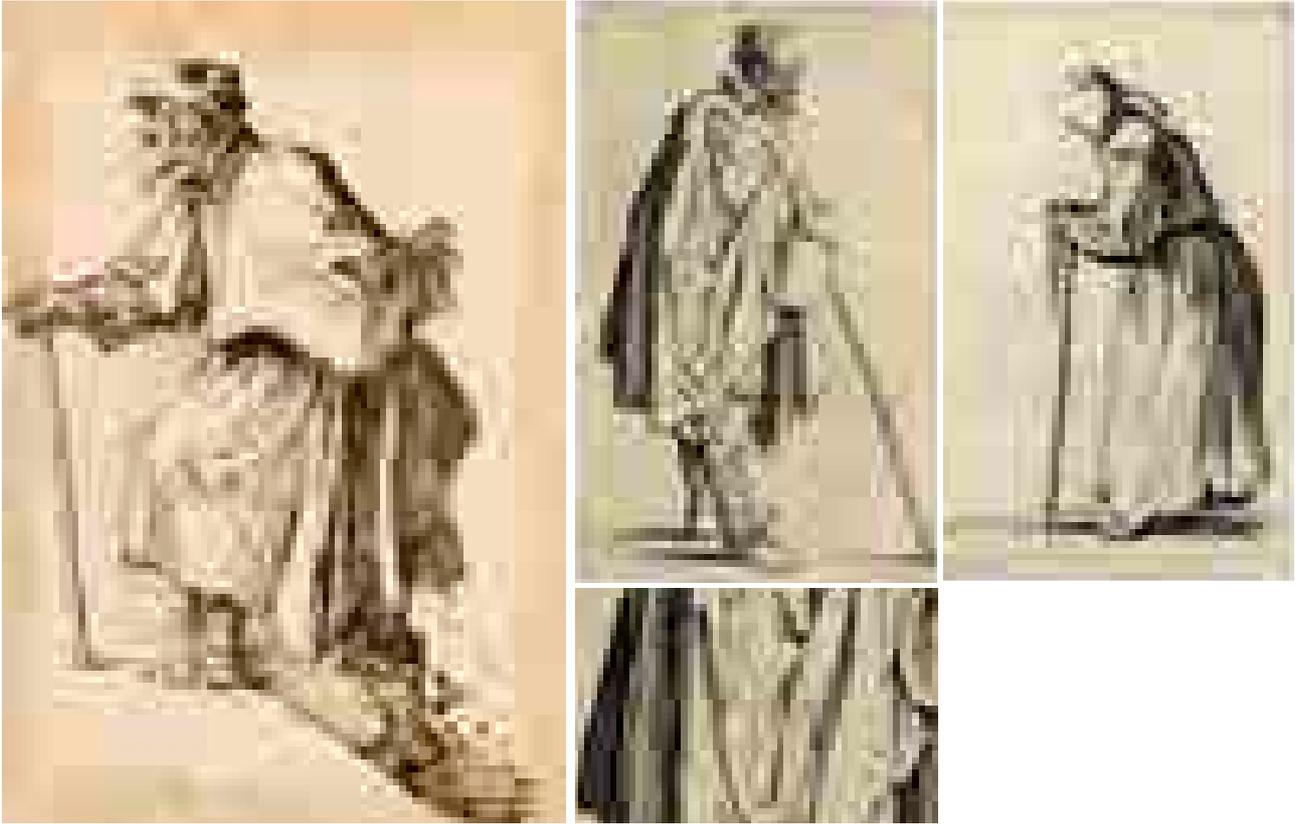
398. Antoine Watteau, *Cinque teste di bambini*. Mercato antiquario (già).
399. Sebastiano Ricci, *Testa di bambino*. Windsor, Royal Collection.
400. Sebastiano Ricci, *Testa di bambino*. Windsor, Royal Collection.
401. Sebastiano Ricci, *Cinque teste di bambini* (da Watteau). Windsor, Royal Collection.
402. Sebastiano Ricci, *Testa di ragazza*. Stoccolma, Nationalmuseum.
403. Sebastiano Ricci, *Testa di ragazza con copricapo*. Windsor, Royal Collection.
404. Antoine Watteau, *Tre studi di bambina con cappello*. San Francisco, coll. Ann e Gordon Getty.

Capitolo IV



405. Anonimo del XVIII secolo, *Studi di teste*. Parigi, Ecole des Beaux-Arts.
406. Anonimo del XVIII secolo, *Studi di teste*. Parigi, Ecole des Beaux-Arts.
407. Anonimo del XVIII secolo, *Studi di teste*. New York, Metropolitan Museum of Art.
408. Jacques de Gheyn II, *Studi di teste*. Los Angeles, Getty Museum, inv. 88.GA.134.
409. Jacques de Gheyn III, *Studi di teste*. Harvard Museum of Art, inv. 1.2018.71.

Capitolo IV



410. Sebastiano Ricci, *Vecchio mendicante con bastone*. Windsor, Royal Collection.

411, 412. Jacques Callot, *Vecchio mendicante*, bulino, primo stato (n° 6 della serie dei *Guenx*) (intero e part.). Londra, British Museum.

413. Jacques Callot, *Vecchia mendicante con rosario*, bulino, primo stato (n° 7 della serie dei *Guenx*). Londra, British Museum.

414. Sebastiano Ricci, *Quattro studi di teste*. Princeton University, Museum of Art.

Capitolo IV



415. Giandomenico Tiepolo?, *Studio di uomo in vesti di orientale*. New York, Pierpont Morgan Library.

416. Sebastiano Ricci, *Quattro studi di teste* (part.). Princeton University, Museum of Art.

417. Giandomenico Tiepolo, *Studi di figure in vesti di antichi romani e di orientali*. New York, Metropolitan Museum of Art.

Capitolo IV

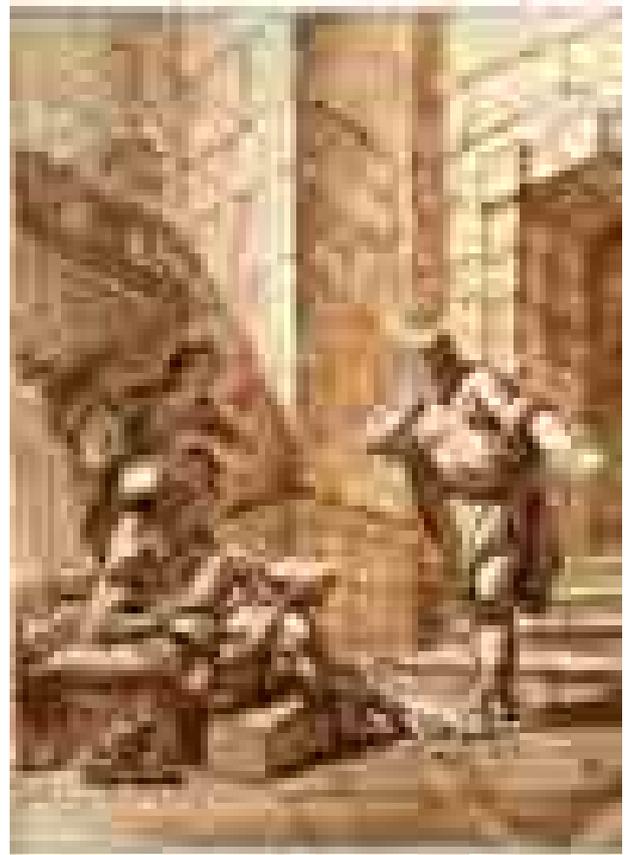


418. Bottega di Sebastiano Ricci, *Sacra Famiglia con Sant'Elisabetta, san Giovannino e un angelo*. Windsor, Royal Collection.

419. Bottega di Sebastiano Ricci, *Sacra Famiglia con Sant'Elisabetta, san Giovannino e un angelo*. Windsor, Royal Collection.

420. Sebastiano Ricci, *Sacra Famiglia con Sant'Elisabetta, san Giovannino e un angelo*. Hampton Court, Royal Collection.

Capitolo IV



421. Bottega di Sebastiano Ricci?, *Giuseppe in carcere spiega i sogni*. Windsor, Royal Collection.

422. Sebastiano Ricci, *Studio per prigioniero*. Windsor, Royal Collection.

423. Sebastiano Ricci, *Giuseppe in carcere spiega i sogni*. Mercato antiquario.

424. Francesco Fontebasso, *Giuseppe in carcere spiega i sogni*. Venezia, Museo Correr.

Capitolo IV



425. Sebastiano Ricci, *Annunciazione*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

426. Bottega di Sebastiano Ricci, *Annunciazione*. Mercato antiquario.

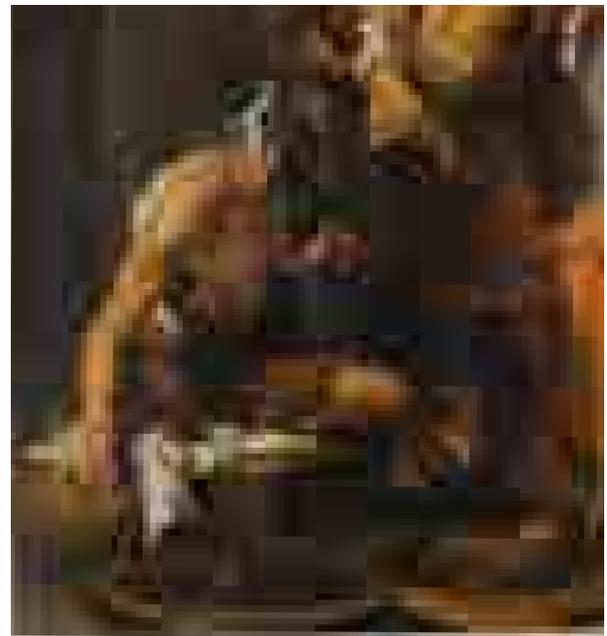
427. Alessandro Magnasco, *Fuga in Egitto*. Cleveland, Museum of Art.

Capitolo IV



- 428, 429. Daniel Gran, *Cincinnato* (recto e verso) St. Florian, Abbazia, biblioteca.
430. Sebastiano Ricci, *Cincinnato*. Parma, Galleria Nazionale.
431. Sebastiano Ricci, *Cincinnato*. Firenze, Palazzo Marucelli.
432. Bottega di Sebastiano Ricci, *Cincinnato*. Seitenstetten, Abbazia.
433. Bottega di Sebastiano Ricci, *Cincinnato*. Strasburgo, Musée des Beaux-Arts.

Capitolo IV



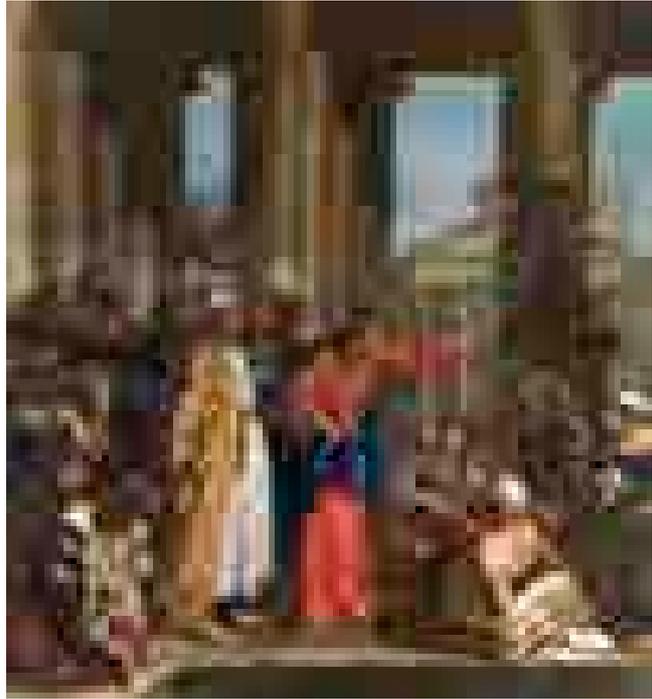
434. Bottega di Sebastiano Ricci, *Cincinnato*. Austin, Blanton Museum.
435. Bottega di Sebastiano Ricci, *Cincinnato*. Slavkov (/ Austerlitz). Palazzo Kaunitz, Pinacoteca.
436. Sebastiano Ricci (attr.), *Ritorno del figliol prodigo*. Stourhead, Picture Gallert.
437. Bottega di Sebastiano Ricci, *Cincinnato* (part.). Strasburgo, Musée des Beaux-Arts.
438. Paolo Veronese, *I santi Marco e Marcellino condotti al martirio*. Venezia, San Sebastiano.



Capitolo IV



Capitolo IV



440. Sebastiano Ricci, *Studio per la testa di Cristo*. Windsor, Royal Collection.
441. Sebastiano Ricci, *Piscina probatica*. Isleworth, Osterley Park.
442. Sebastiano Ricci, *Studio di vecchio*. Windsor, Royal Collection.
443. Sebastiano Ricci, *La pazienza di Giobbe*. Parma, coll. Mediolì Masotti.
444. Sebastiano Ricci, *Studi di mano che stringe una mela*. Windsor, Royal Collection.
445, 446. Sebastiano Ricci, *Sacra Famiglia con san Giovannino* (intero e part.). Mercato antiquario (già).

Capitolo IV



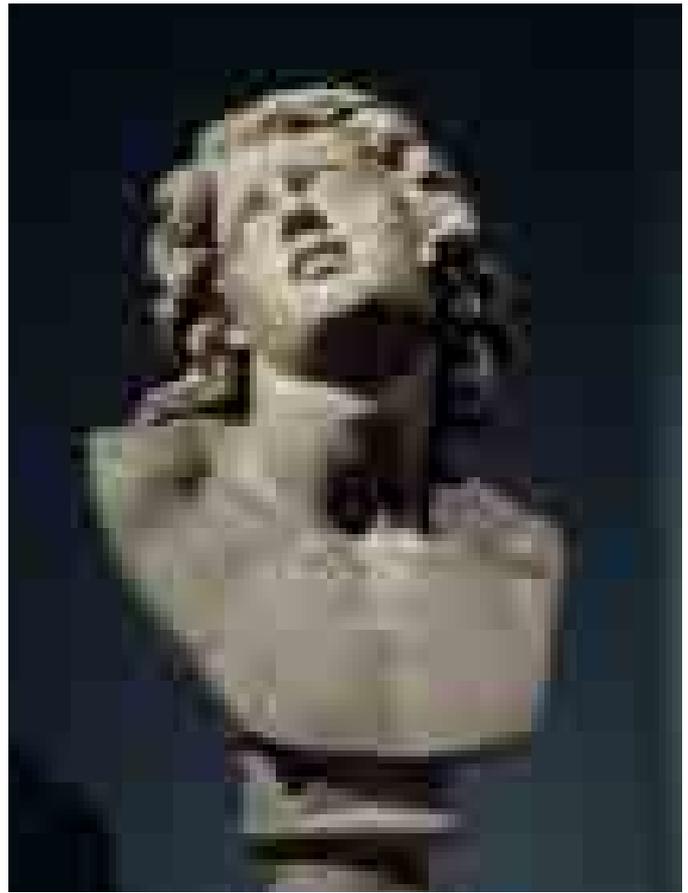
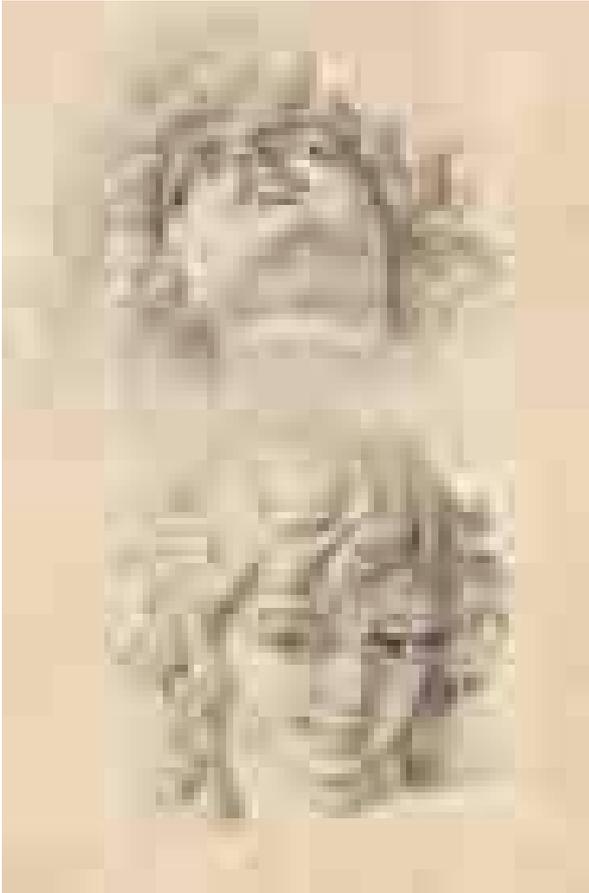
447. Sebastiano Ricci, *Studio di mano*. Windsor, Royal Collection.

448, 449. Sebastiano Ricci, *Immacolata Concezione* (intero e part.). Venezia, San Vidal.

450. Sebastiano Ricci, *Studio di mano*. Windsor, Royal Collection.

451, 452. Sebastiano Ricci, *Estasi di santa Teresa* (intero e part.). Vicenza, chiesa di San Marco in San Girolamo degli Scalzi.

Capitolo IV

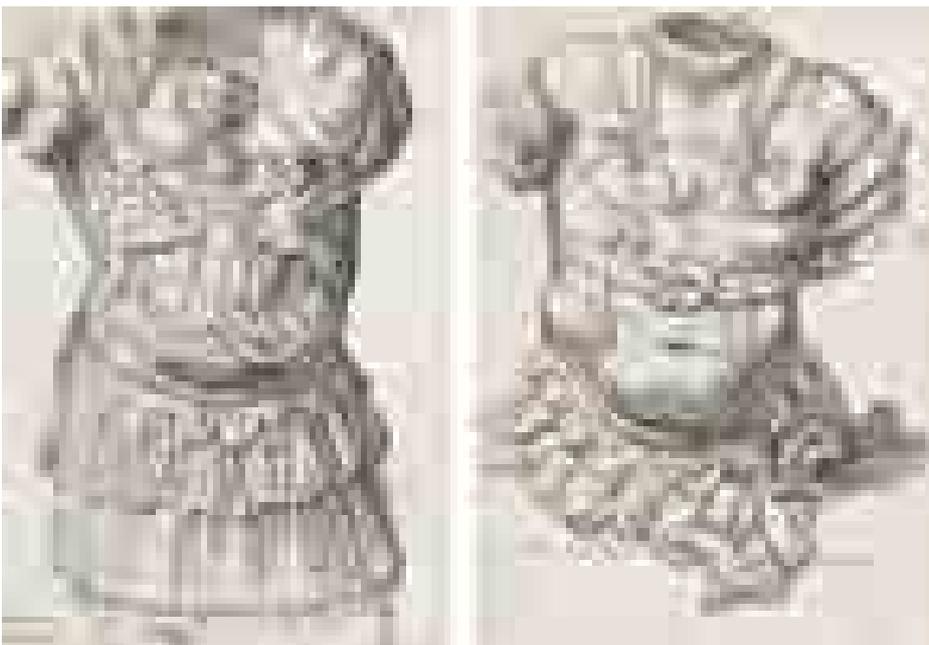
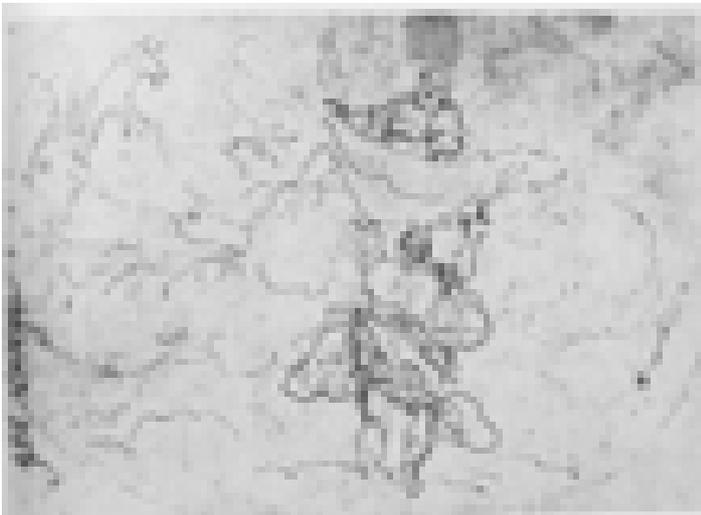


453. Sebastiano Ricci, *Due studi di testa*. Windsor, Royal Collection.

454. *Busto di Alessandro Morente* (Grecia, II a.C.). Firenze, Uffizi.

455, 456. Sebastiano Ricci, *Gloria di san Sebastiano* (intero e part.). Milano, Castello Sforzesco.

Capitolo IV

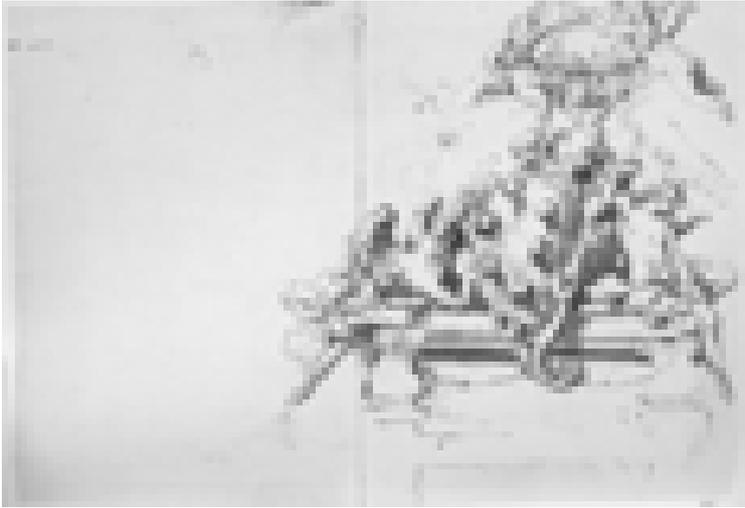


457. Bottega di Sebastiano Ricci?, *Tre teste dall'antico*. Windsor, Royal Collection.

458, 459. Seguace di Domenico Piola, *Elia e il carro di fuoco* (copia da Baldassarre Franceschini) (intero e part.). Mercato antiquario (già).

460, 461. Seguace di Domenico Piola, *Due busti di statue antiche con corazza*. Mercato antiquario (già).

Capitolo IV



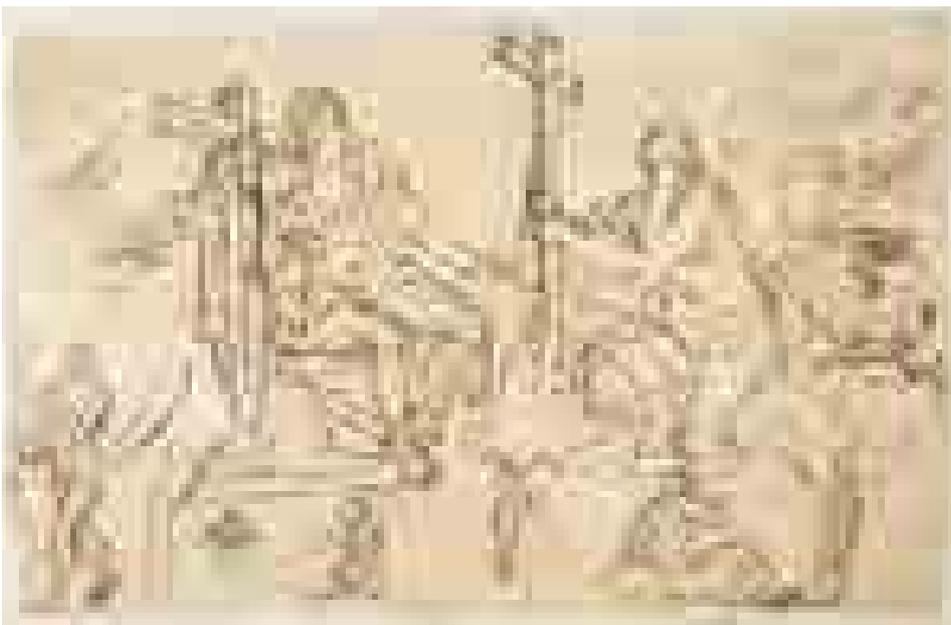
462. Seguace di Domenico Piola, *Stemma mediceo e corona sorretti da angeli* (copia da Sebastiano Ricci). Mercato antiquario (già).

463. Sebastiano Ricci, *Stemma mediceo e corona sorretti da angeli*. Firenze, Palazzo Pitti.

464. Seguace di Domenico Piola, *Episodio storico*. Mercato antiquario (già).

465. Seguace di Domenico Piola, *Tre teste femminili dall'antico* Mercato antiquario (già).

Capitolo IV



466. Giovan Battista Tiepolo, *Esercizi calligrafici*. Colonia, Wallraf-Richartz Museum.

467. Giacomo Franco, *Il franco modo di scrivere cancelleresco moderno*. Venezia 1596, fol. 15.

468. Anonimo veneto, inizio XVIII sec.?, *Studi per una Maddalena, studi di figure e esercizi calligrafici*. Parigi, Louvre.

Capitolo IV



469. Giovan Battista Tiepolo, *Studi di nudi*. Londra, Victoria & Albert Museum.

470. Giacomo Franco, *De excellentia et nobilitate delineationis libri duo*. Venezia 1611, fol. 11.

471. Giovan Battista Tiepolo, *Studi di figure*. Philadelphia, Museum of Art.

Capitolo IV

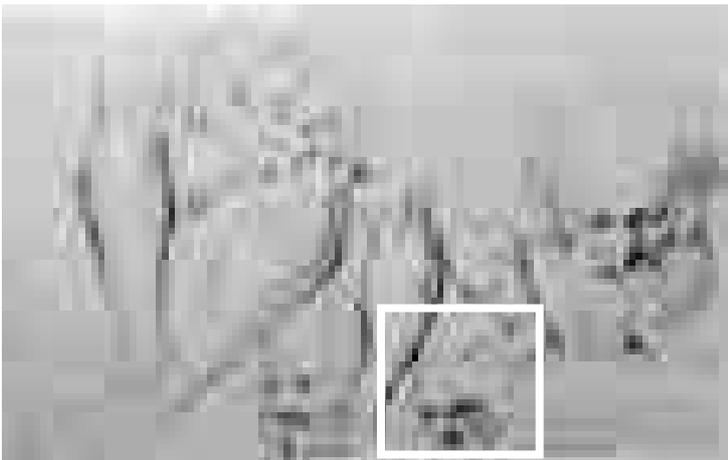
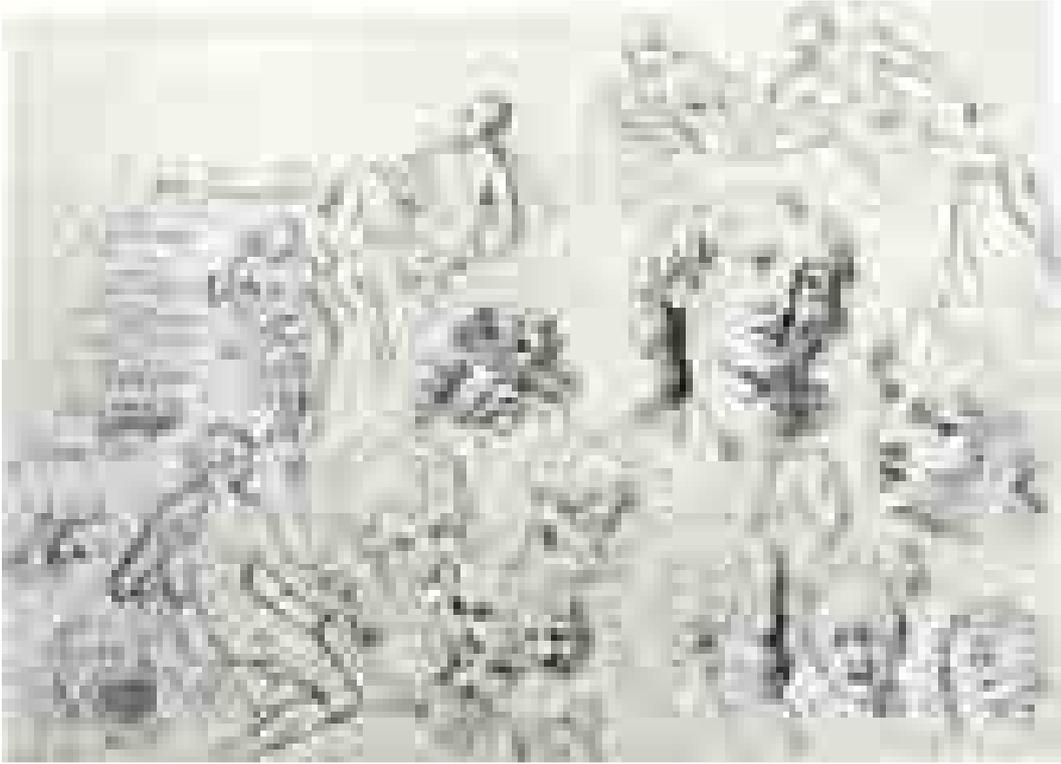


472, 473. Daniel Gran, *Studi di figure (recto)* (intero e part.). Stoccarda, Staatsgalerie.

474. Daniel Gran, *Studi di figure (verso)*. Stoccarda, Staatsgalerie.

475. Gaspare Colombina, Filippo Esegrenio, *Discorso sopra il modo di disegnare*. Padova 1623, fol. 19.

Capitolo IV



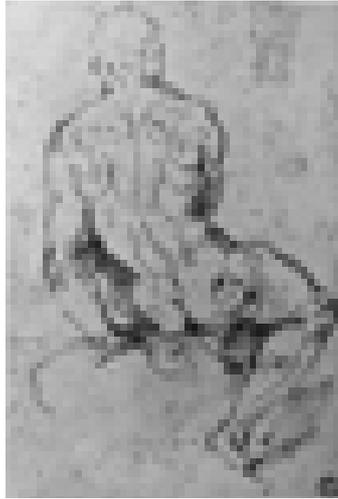
476. Daniel Gran, *Studi di figure e di teste (recto)*. Lubecca, St. Annenmuseum.

477. Daniel Gran, *Studi di gambe e di teste (verso)*. Lubecca, St. Annenmuseum.

478. Giacomo Franco, *De excellentia et nobilitate delineationis libri duo*. Venezia 1611, fol. 9.

479. Giacomo Franco, *De excellentia et nobilitate delineationis libri duo*. Venezia 1611, fol. 6.

Capitolo IV



480. Palma il Giovane, *Studio di nudo seduto di spalle*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.
481. Daniel Gran, *Studi di figure e di teste (recto)* (part.). Lubeca, St. Annenmuseum.
482. Odoardo Fialetti, *Il vero modo di disegnare*. Venezia 1608, fol. 10.
483, 484. Daniel Gran, *Studi di figure e di teste (recto)* (partt.). Lubeca, St. Annenmuseum.

Capitolo IV



485. Daniel Gran, *Studi di figure e di teste*. Mosca, Museo Pushkin.

486. Palma il Giovane, *Studi di teste, bambini e mani*. Napoli, Capodimonte, inv. GDS684.

487. Giacomo Franco, *De excellentia et nobilitate delineationis libri duo*. Venezia 1611, fol. 15.

Capitolo IV

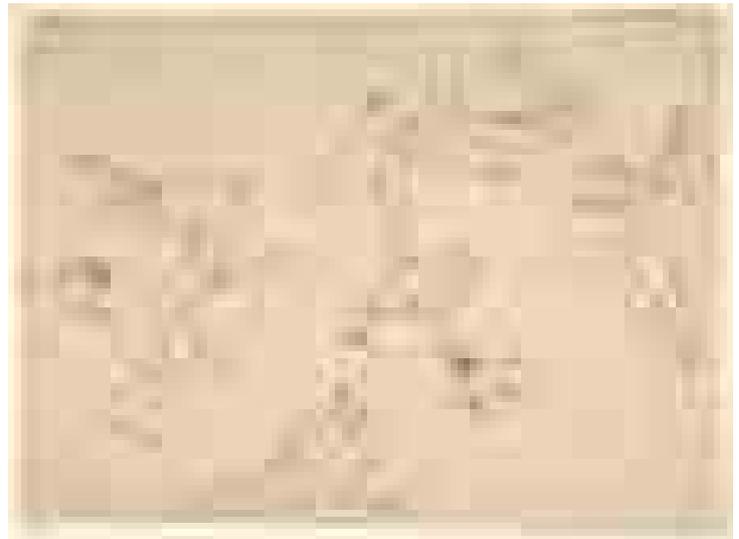


488, 489. Daniel Gran?, *Studi di Venere?, san Giorgio e il drago, Apollo e altre figure (recto e verso)*. Stoccarda, Staatsgalerie.

490. Daniel Gran, *Studi per Venere, Maddalena e altre figure*. Mercato antiquario (già).

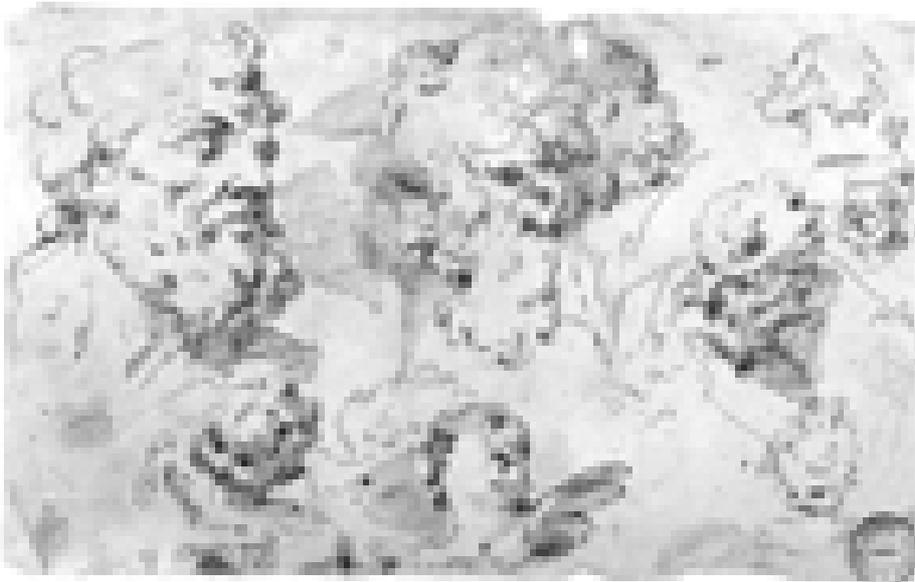
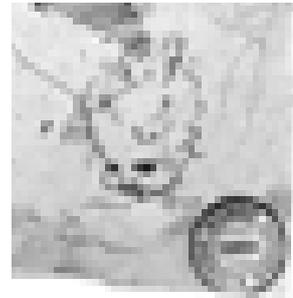
491. Daniel Gran, *Studi di figure*. Mercato antiquario (già).

Capitolo IV



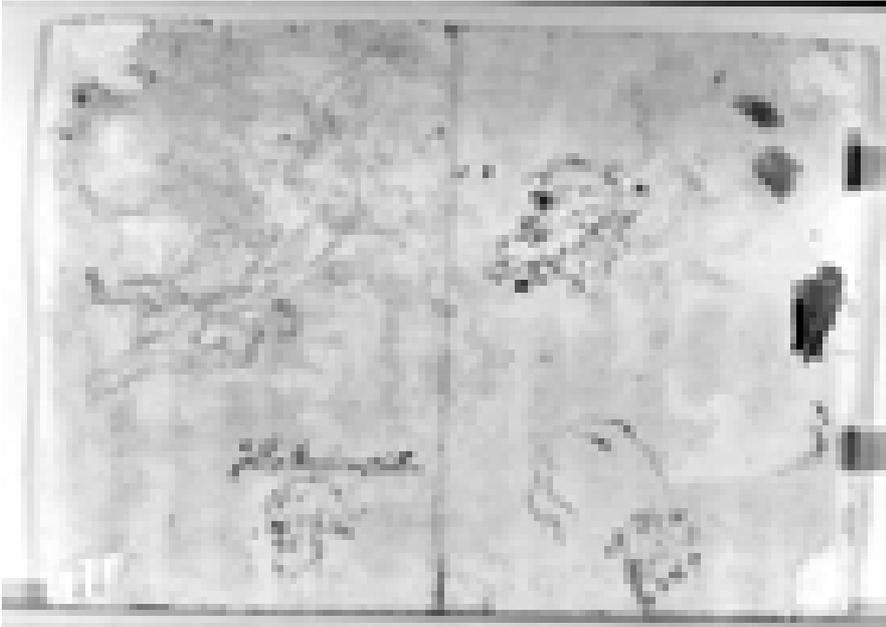
- 493, 494. Francesco Fontebasso, *Studi di teste e di figure (recto e verso)*. Londra, British Museum.
495. Francesco Fontebasso, *Studi di teste e di figure (recto)* (part.). Londra, British Museum.
496. Giovanni Battista Tiepolo, *Studi di nudi*. New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 64.38.3.
497, 498. Francesco Fontebasso, *Studi di figure, teste e mani (recto e verso)*. Washington, National Gallery.
499. Francesco Fontebasso, *Studi di figure, teste e mani (verso)* (part.). Washington, National Gallery.

Capitolo IV



500. Daniel Gran, *La visitazione e altri studi di figure*. St. Florian, Stiftsammlung.
501, 502. Gaspare Diziani, *Studi di teste* (intero e part.). Venezia, Museo Correr.
503. Sebastiano Ricci, *Studio per la pala Fulvis* (part.). Venezia, Gallerie dell'Accademia.

Capitolo IV



504. Gaspare Diziani, *Studi per Tobio e l'angelo e teste (verso)*. Venezia, Museo Correr.
505. Daniel Gran, *La visitazione e altri studi di figure* (part.) St. Florian, Stiftsammlung.
506. Daniel Gran?, *La visitazione*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.
507. Daniel Gran, *La visitazione e altri studi di figure* (part.) St. Florian, Stiftsammlung.

Capitolo IV



508. Sebastiano Ricci, *Sei studi di figure*. Parigi, Louvre.

509. Sebastiano Ricci, *Otto studi di figure*. New York, Metropolitan Museum of Art.

510. Sebastiano Ricci, *Quattro studi di figure*. Londra, British Museum.

511. Sebastiano Ricci, *Sei studi di figure chinate*. Windsor, Royal Collection.

512. Sebastiano Ricci, *Cinque studi di figure accasciate*. Windsor, Royal Collection.

513. Sebastiano Ricci, *Studi di uomini, donne e putti*. Windsor, Royal Collection.

514, 515. Sebastiano Ricci, *Studi di eremita, putto, satiro (recto) e Maddalena e putto (verso)*. Windsor, Royal Collection.

Capitolo IV



516. Sebastiano Ricci, *Quattro studi di teste*. Windsor, Royal Collection.

517. Sebastiano Ricci, *Due studi di teste*. Windsor, Royal Collection.

518. Francesco Fontebasso, *Undici studi di teste*. Francoforte, Städelmuseum.

519. Sebastiano Ricci, *Quattro studi di teste* (part.). Windsor, Royal Collection.

520. Francesco Fontebasso, *Otto studi di teste*. Parigi, Louvre.

Capitolo IV



521. Sebastiano Ricci, *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia* (part.). Venezia, Fondazione Cini.
522. Francesco Fontebasso, *Quattro studi di teste*. Londra, coll. privata (già).
523. Sebastiano Ricci, *Ultima cena*. New York, coll. privata (già).
524. Sebastiano Ricci e aiuti, *Ultima cena*. Oxford, Worcester College.

Capitolo IV



525. Bottega di Sebastiano Ricci, *Ultima cena*. Houston, Museum of Fine Arts.

526. Francesco Fontebasso, *Studio per la testa di Cristo, di un apostolo e di un cane*. Windsor, Royal Collection.

527. Francesco Fontebasso, *Ultima cena*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

Capitolo IV



528. Tiziano, *Madonna con Bambino, san Giovannino e santa Caterina* ("Madonna Aldobrandini"). Londra, National Gallery.

529. Tiziano, *Madonna con Bambino e santi Giovanni Battista e altro santo*. Edimburgo, National Gallery of Scotland.

530. Sebastiano Ricci, *Sacra Famiglia con san Giovannino*. Mercato antiquario (già).

531. Sebastiano Ricci, *Sacra Famiglia con san Giovannino e due angeli*. Collezione privata (già Parisetti).

532. Sebastiano Ricci, *Sacra Famiglia con Sant'Elisabetta, san Giovannino e un angelo*. Hampton Court, Royal Collection (già Smith).

Capitolo IV



533. Sebastiano Ricci, *Riposo nella fuga in Egitto*. Milano, coll. privata (già Stanislaw Poniatowski?).
534. Sebastiano Ricci, *Studio per la Sacra Famiglia con san Giovannino e due angeli*. Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. SR44).
535. Sebastiano Ricci, *Studio per la Sacra Famiglia con Sant'Elisabetta e san Giovannino*. Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. SR 88).
536. Sebastiano Ricci, *Studio per la Sacra Famiglia con Sant'Elisabetta e san Giovannino*. Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. SR 89).
537. Sebastiano Ricci, *Studio per il Riposo nella fuga in Egitto*. Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. SR 87).

Capitolo IV



538. Sebastiano Ricci?, *Sacra Famiglia con san Giovannino e due angeli*. Windsor, Royal Collection.

539. Giovanni Antonio Faldoni, *Sacra Famiglia con san Giovannino e due angeli* (da Sebastiano Ricci).

540. Bottega di Sebastiano Ricci, *Sacra Famiglia con Sant'Elisabetta, san Giovannino e un angelo*. Milano, Galleria Salomon (già).

541. Bottega di Sebastiano Ricci, *Riposo nella fuga in Egitto*. Londra, Agnew (già).

Capitolo IV



542. Bottega di Sebastiano Ricci, *Riposo nella fuga in Egitto*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.
543. Cerchia di Sebastiano Ricci, *Sacra famiglia*. Padova, coll. privata.
544. Francesco Fontebasso, *Riposo nella fuga in Egitto*. Ubicazione sconosciuta (già Heim Gallery).
545, 546. Sebastiano Ricci, *Sacra Famiglia con Sant'Elisabetta, san Giovannino e un angelo* (partt. delle teste). Hampton Court, Royal Collection (già Smith).
547, 548. Francesco Fontebasso, *Otto studi di teste* (partt.). Parigi, Louvre.
549. Bottega di Sebastiano Ricci, *Riposo nella fuga in Egitto*. Venezia, isola di san Lazzaro degli Armeni, pinacoteca del monastero.



Capitolo IV



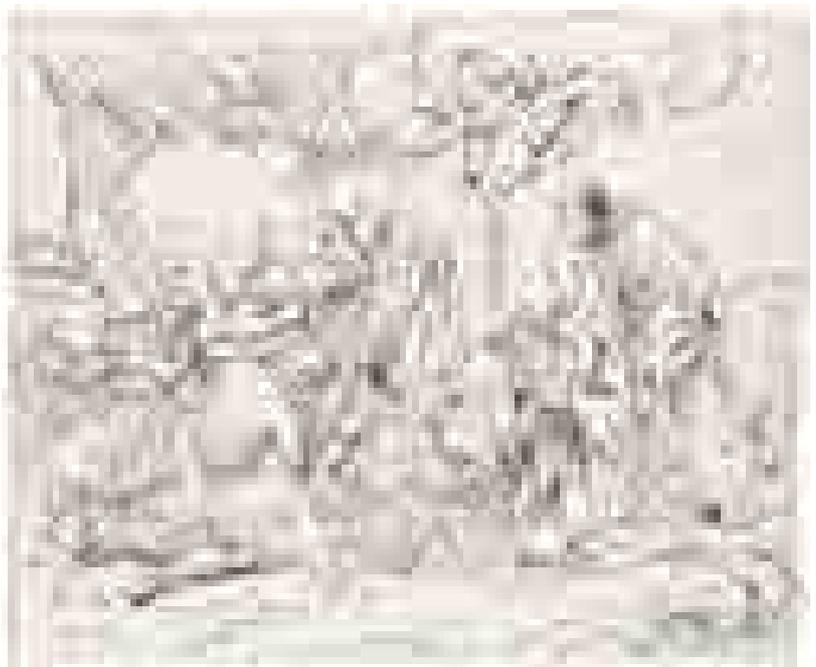
550. Sebastiano Ricci, *Adorazione dei pastori*. Milano, coll. privata.

551. Matteo Piccioni da Paolo Veronese, *Adorazione dei pastori*, bulino, Roma 1641.

552. Paolo Veronese, *Presentazione di Gesù al tempio*. Venezia, San Sebastiano.

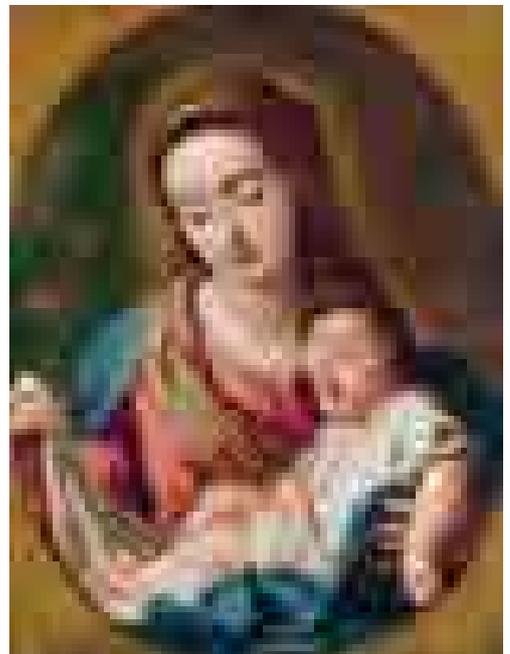
553. Sebastiano e Marco Ricci, *Predica di san Paolo* (part.). Toledo (Ohio), Museum of Art [per l'intero, cfr. fig. 605].

Capitolo IV



554. Sebastiano Ricci, *Studio per la testa di un agnello*. Windsor, Royal Collection.
555. Sebastiano Ricci, *Adorazione dei pastori*. Feltre, Museo diocesano di Arte Sacra.
556. Antonio Paglia?, *Adorazione dei pastori*. Bergamo, Accademia Carrara.
557. Antonio Paglia, *Adorazione dei pastori*. San Marino (Ca), Huntington Library.

Capitolo IV



558. Antonio Paglia, *Adorazione dei pastori*. Victoria, Art Gallery of Greater Victoria.

559. Antonio Paglia, *Natività*. Brescia, San Zeno al Foro.

560. Sebastiano Ricci, *Sacra Famiglia*. Mercato antiquario.

561. Antonio Paglia, *Madonna con Bambino*. Traversetolo (Parma), Fondazione Magnani Rocca.

Capitolo IV



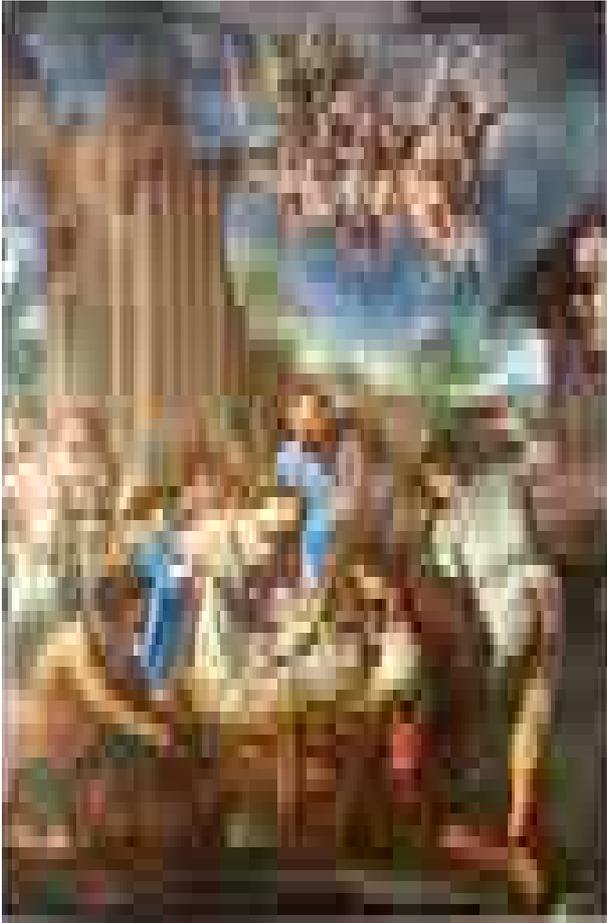
562. Antonio Paglia, *Adorazione dei pastori*. Mercato antiquario (già).

563. Antonio Paglia, *Adorazione dei pastori* (part.). Victoria, Art Gallery of Greater Victoria.

564. Jacopo Bassano, *Adorazione dei pastori*.

565. Sebastiano Ricci, *Adorazione dei pastori* (part.). Feltre, Museo diocesano di Arte Sacra.

Capitolo IV

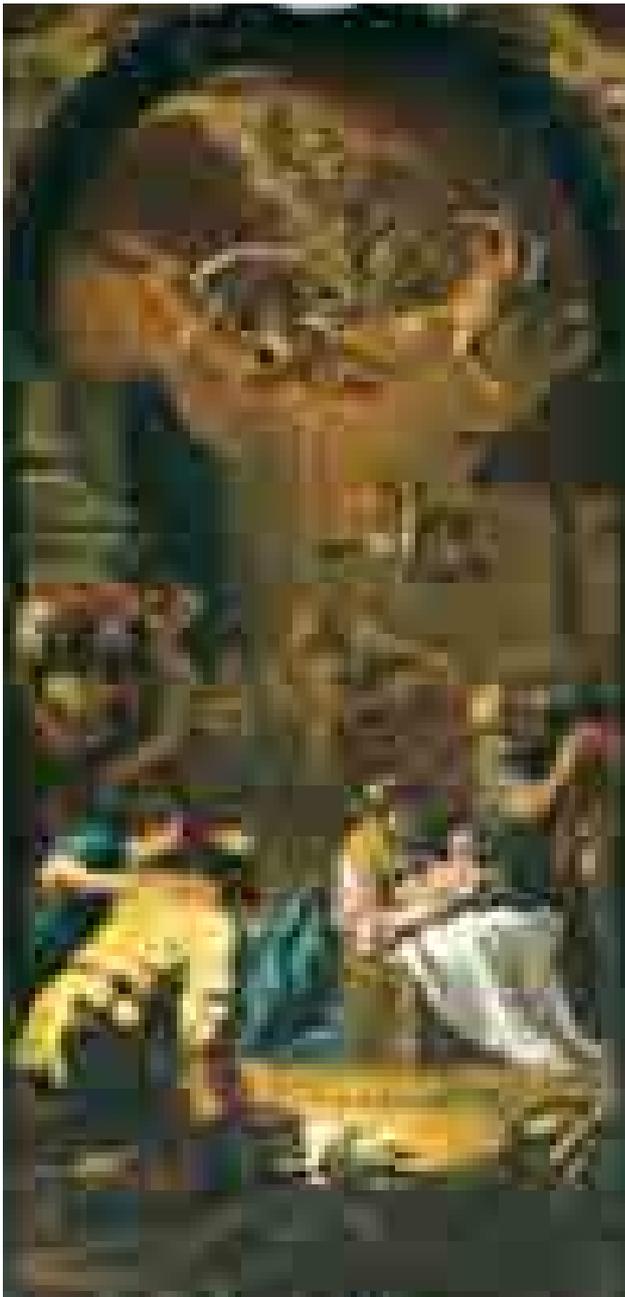


566. Angelo Paglia, *Adorazione dei pastori*. Ospitaletto (Brescia), chiesa parrocchiale.

567. Antonio Paglia, *Natività*. Udine, collezione privata.

568. Sebastiano Ricci, *Adorazione dei pastori*. Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

Capitolo IV



569. Sebastiano Ricci, *Adorazione dei pastori*. Saluzzo, Cattedrale.
570. Jacopo Bassano, *Adorazione dei pastori*. Bassano, Museo civico.
571. Antonio Balestra, *Adorazione dei pastori*. Venezia, San Zaccaria.

Capitolo IV



572. Sebastiano Ricci, *Adorazione dei pastori*. Hampton Court, Royal Collection.

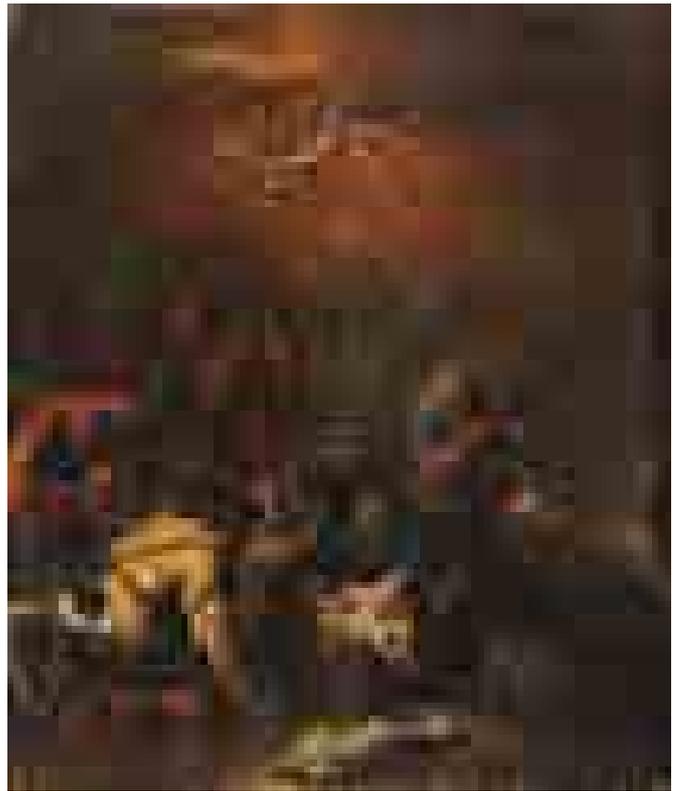
573. Bottega di Sebastiano Ricci, *Adorazione dei pastori*. Firenze, Uffizi.

574. Bottega di Sebastiano Ricci, *Adorazione dei pastori*. Mercato antiquario (già).

575. Pietro Monaco da Sebastiano Ricci, *Adorazione dei pastori*, 1763 («...posseduta dal sig. Gasparo Diziani a San Geminiano»).

576. Pietro Monaco da Sebastiano Ricci, *Adorazione dei pastori*, 1763 («...posseduta dal Ill. Sig. Giuseppe Smith console britannico in Venezia»).

Capitolo IV



577. Bottega di Sebastiano Ricci, *Adorazione dei pastori*. Lamport, Lamport Hall.
578. Bottega di Sebastiano Ricci, *Adorazione dei pastori*. Erevan, National Gallery of Art.
579. Bottega di Sebastiano Ricci, *Adorazione dei pastori*. Calenzano (Fi), coll. Bertini (già).

Capitolo IV



- 580, 581. Francesco Fontebasso, *Adorazione dei pastori* (intero e part.). Burano, chiesa di san Martino.
582. Francesco Fontebasso, *Riposo nella fuga in Egitto* (part.). Ubicazione sconosciuta.
583. Gaspare Diziani, *Adorazione dei pastori* (recto). New York, P. Morgan Library.
584. Gaspare Diziani, *Adorazione dei pastori* (verso). New York, P. Morgan Library.
585. Gaspare Diziani, *Adorazione dei pastori* (verso) (partt.). New York, P. Morgan Library.

Capitolo IV



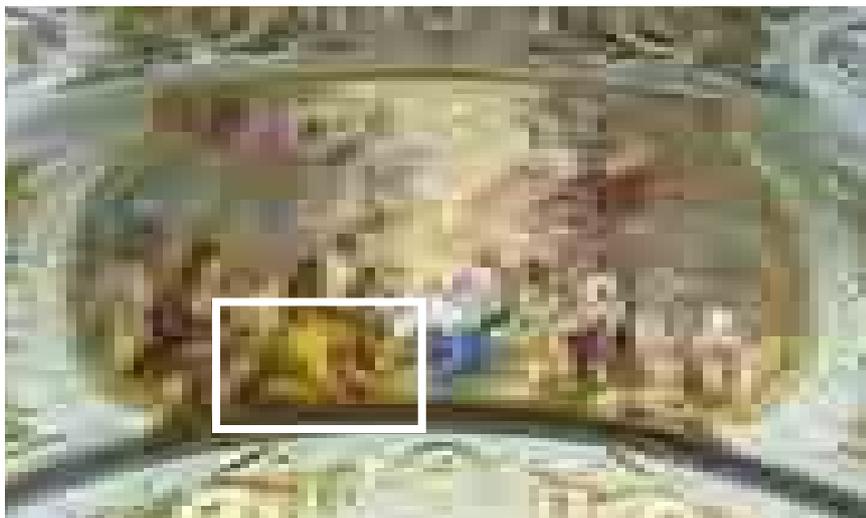
586. Gaspare Diziani, *Visitazione (recto)*. Venezia, Museo Correr.

587. Gaspare Diziani, *Adorazione dei pastori (recto)* (part.). New York, P. Morgan Library.

588. Gaspare Diziani, *Adorazione dei pastori*. Mercato antiquario (già).

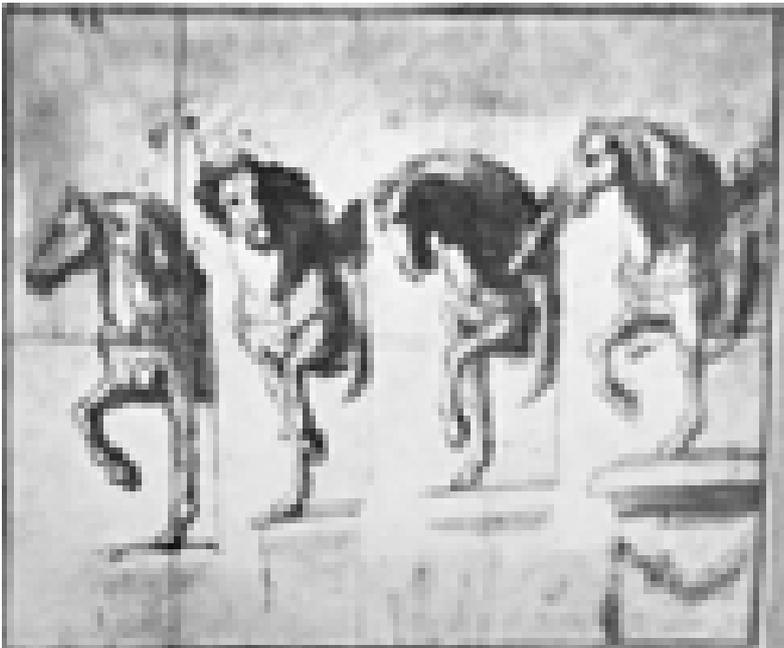
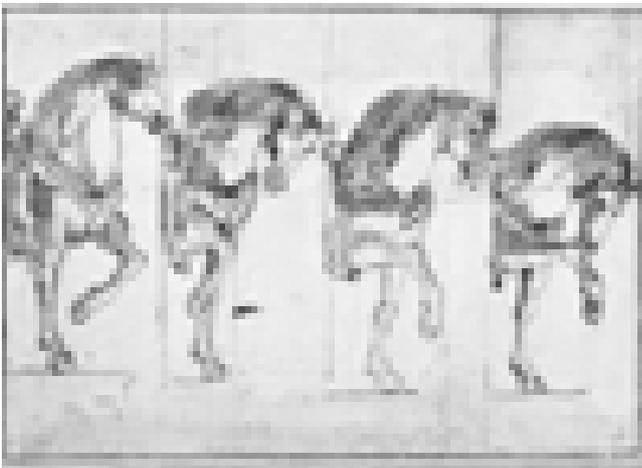
589. Gaspare Diziani, *Adorazione dei pastori*. Collezione privata.

Capitolo IV



590. Daniel Gran, *Adorazione dei pastori*. St. Florian, Stiftsammlung.
591. Daniel Gran, *Adorazione dei pastori*. Vienna, Albertina.
592. Daniel Gran, *Adorazione dei pastori*. San Pietroburgo, Ermitage.
593. Daniel Gran, *Adorazione dei pastori*. Sonntagberg (Austria), Wallfahrtskirche.

Capitolo IV



594. Marco Ricci, *Caricatura di Sebastiano Ricci*. Venezia, Fondazione Cini.
595. Marco Ricci, *Autoritratto in caricatura*. Venezia, Fondazione Cini.
596. Sebastiano Ricci, *Studi di cavalli per scenografia*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.
597. Marco Ricci, *Progetto di scenografia con statue equestri*. Windsor, Royal Collection.
598. Sebastiano Ricci, *Studi di cavalli per scenografia*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.
599. Marco Ricci, *Progetto di scenografia con statue equestri (part.)*. Windsor, Royal Collection.

Capitolo IV



600. Marco Ricci, *Capriccio con tomba allegoria di Isaac Newton*. Windsor, Royal Collection.

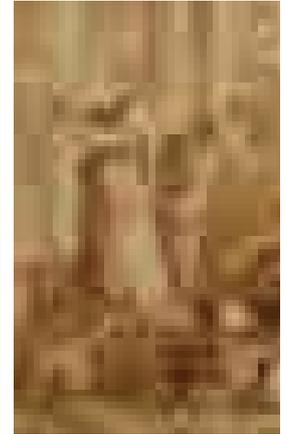
601. William Kent, *Tomba di Isaac Newton*. Londra, Westminster Abbey.

602. Sebastiano Ricci, *Progetto per la tomba di Isaac Newton*. Windsor, Royal Collection.

603, 604. Marco Ricci, *Capriccio con monumento funebre* (intero e part.). Windsor, Royal Collection.

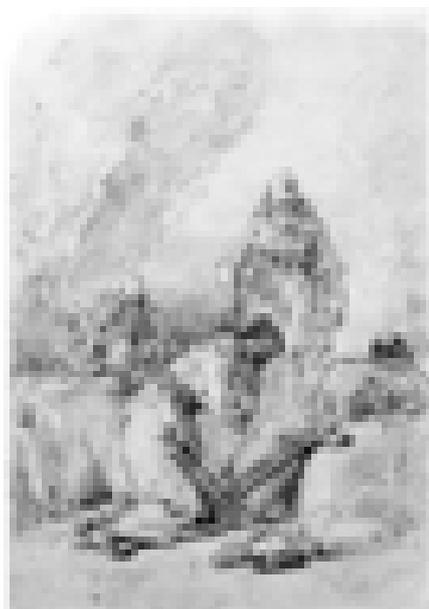
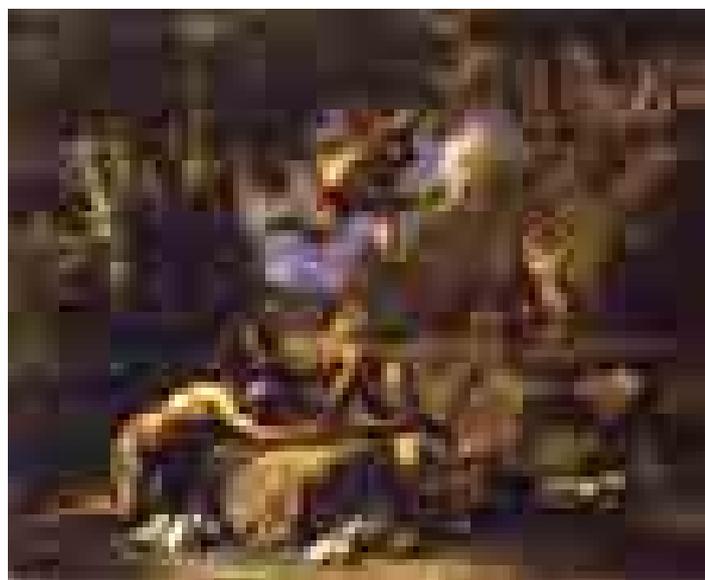
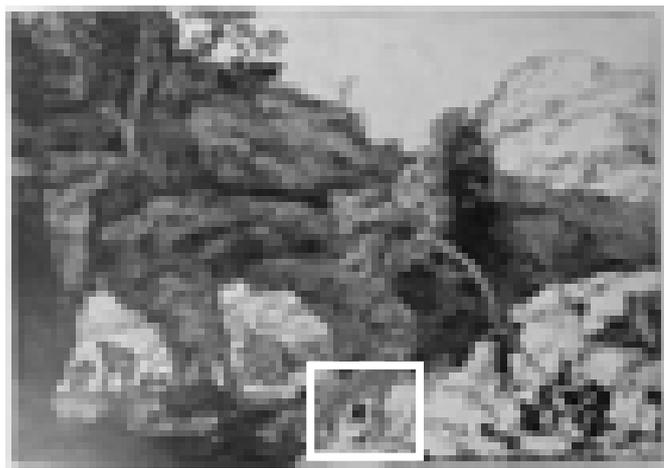


Capitolo IV



605. Sebastiano e Marco Ricci, *La predica di san Paolo*. Toledo (Ohio), Museum of Art.
606-608. Marco Ricci, *La predica di san Paolo* (intero e partt.). Parigi, Louvre.

Capitolo IV



609. Marco Ricci, *Cava di marmo*, acquaforte, primo stato. Bassano, Museo civico, coll. Remondini.
610, 611. Marco Ricci, *Cava di marmo*, acquaforte con correzioni a penna, secondo stato (intero e part.). Bassano, Museo civico, coll. Remondini.
612, 613. Marco Ricci, *Paesaggio con due monaci*, acquaforte (intero e part.).
614. Sebastiano Ricci, *Eremiti tormentati in un paesaggio*. Epinal, Musée Départemental des Vosges.
615. Sebastiano Ricci, *Tre eremiti in preghiera*. Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. SR 9.

Capitolo IV



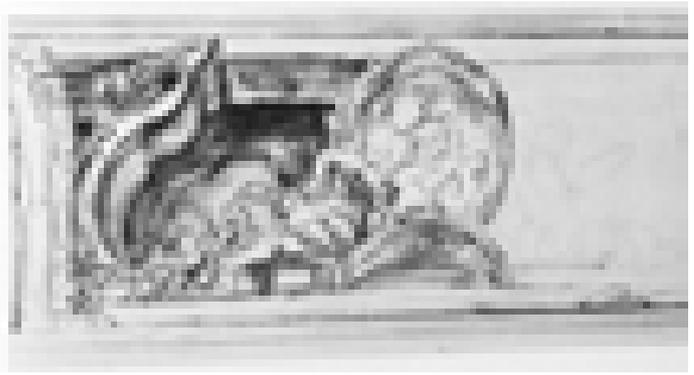
616. Sebastiano Ricci, *Due studi per putto*. Windsor, Royal
617. Belluno, Palazzo Fulcis, *Camerino di Ercole* (stucchi attr. a Bortolo Cagianca).
618. Sebastiano Ricci, *Studio per ragazza inginocchiata e per decorazione (verso)*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.
619. Sebastiano Ricci, *Venere, satiro e ninfe*. Ravenna, coll. privata.
620. Sebastiano Ricci, *Figura alata accasciata*. Firenze, Palazzo Marucelli, Salone di Ercole.

Capitolo IV



- 621, 622. Sebastiano Ricci, *Due studi per putto e ragazzo che avanza con vassoio (recto)* (intero e part.). Venezia, Gallerie dell'Accademia.
623. Sebastiano Ricci, *Studio per putto in volo*. Windsor, Royal Collection.
624, 625. Abbondio Stazio e aiuti, *Angioletti in volo*. Udine, Cattedrale.

Capitolo IV



626. Sebastiano Ricci, *Studio per mensolone con putti, clipeo e cariatide*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

627. Sebastiano Ricci, *Studio per mensolone con putto e clipeo*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

628. Sebastiano Ricci, *Studio per mensolone con putti e clipeo*. Windsor, Royal Collection.

629. Belluno, Palazzo Fulcis, *Camerino di Ercole*.

Capitolo IV



630. Sebastiano Ricci, *Allegoria del Merito*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.
631. Sebastiano Ricci, *Allegoria della Magnanimità*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.
632. Sebastiano Ricci, *Studio per mensolone con putto e clipeo* (part.). Venezia, Gallerie dell'Accademia.
633. Sebastiano Ricci, *Allegoria dell'Onore*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.
634. Sebastiano Ricci, *Allegoria della Prudenza*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.
635. Sebastiano Ricci, *Allegoria della Fortezza*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

Capitolo IV



636. Sebastiano Ricci, *San Francesco di Paola ricomponne il viso di un neonato*. Venezia, San Rocco.

637. Sebastiano Ricci, *Sant'Elena ritrova la vera Croce*. Venezia, San Rocco.

638. Sebastiano Ricci, *Sant'Elena ritrova la vera Croce* (bozzetto). Washington, National Gallery of Art.

639. Bottega di Sebastiano Ricci, *Sant'Elena ritrova la vera Croce*. Londra, coll. privata.

640. Bottega di Sebastiano Ricci, *Sant'Elena ritrova la vera Croce*. Parma, Pinacoteca Stuard.

Capitolo IV



641. Sebastiano Ricci, *Studi di angelo*. New York, P. Morgan Library.

642. Sebastiano Ricci, *San Francesco di Paola ricomponne il viso di un neonato* (part.). Venezia, San Rocco.

643. Francesco Fontebasso, *Studio per uomo inginocchiato di spalle*. Mercato antiquario (già coll. Talleyrand).

644. Sebastiano Ricci, *Sant'Elena ritrova la vera Croce* (part.). Venezia, San Rocco.

NUOVI INTERROGATIVI E ALCUNE CONCLUSIONI

« **V**isse per molti anni con riputato credito il quondam Sebastian Ricci Pittore eccellente in tutta l'Europa, non solo per la maestria de lavori in detta Arte liberale, ma per la perfezione di suo talento nel concepire qualunque Disegno d'Istoria sacra e profana, Greca, Romana, mà altresì qualunque favola dell'Antichità¹». Con queste parole, all'indomani della morte dell'artista, la vedova Maddalena Vandermeer si rivolgeva all'Avogaria di Comun, nell'ambito di un processo contro dei presunti creditori del pittore.

Concordiamo con la Vandermeer: Sebastiano Ricci fu davvero un pittore eccellente, di rango internazionale. Come abbiamo osservato in apertura a questo scritto, il motore primario della sua fama e del suo successo fu anzitutto la sua straordinaria ambizione, che lo spinse sin dagli esordi a un'instancabile peregrinazione per la Penisola, a nutrirsi di pittura bolognese, romana e napoletana. Certo, a determinare i suoi movimenti furono talvolta cause contingenti, come le turbolente vicende amorose, ma in fondo, come abbiamo dimostrato, ogni suo viaggio sottese scelte consapevoli, spostamenti oculati verso fonti visive selezionate intelligentemente, alle quali abbeverarsi direttamente e senza filtri. In questo processo, lo si è visto, il disegno assunse un ruolo fondamentale: dai fogli inediti degli esordi, profondamente giordaneschi, alle copie dalla statuaria manierista, fino ai mirabolanti virtuosismi a penna della piena maturità, lo schizzo su carta è inteso da Ricci come lo strumento chiave per l'appropriazione delle fonti e la loro rielaborazione in forme nuove e personali. Il suo appetito di modelli non fu mai sazio: lui, goloso di pittura quanto di libretti d'opera e di formaggio², negli anni del più consolidato

¹ ASVe, *Avogaria di comun*, b. 4530, fasc. 23, cc. 1r-6v ('Miscellanea penale'). Il documento, del 1735, è stato reso noto e trascritto parzialmente da MORETTI 1978, pp. 122-123; una trascrizione integrale è in STEFANI 2015, pp. 248-254, doc. 46.

² In alcune lettere al conte Tassi a Bergamo, Ricci confessava il suo «peccato. Sono goloso di formaggio né so che farci. Sono formato di tal natura», definendosi anche «più formagiario che Pittore» (lettere del 15 agosto e 17 ottobre 1731, in BOTTARI – TICOZZI 1822-1825, IV, pp. 95-97, nn° LXV-LXVI; BASSI RATHGEB 1956). Sulla sua passione per l'opera, che divenne anche professione di impresario teatrale, si è già detto molto in questo scritto. Questo aspetto della carriera di Ricci è stato indagato da Gianluca STEFANI (2015).

successo, anziché adagiarsi su formule ripetute copiava da Watteau e da Rembrandt, alla ricerca di innovata ispirazione.

Insomma, come è già stato fatto notare, ancora più caparbiamente dei coetanei, da Lazzarini a Balestra a Molinari, con la sua curiosità e intraprendenza Ricci ha saputo agganciare il gusto internazionale a cavallo tra Sei e Settecento, orientandosi anche verso esempi extralagunari, da Carracci, a Rubens a Luca Giordano, per riformare dal profondo la pittura “veneziana” in senso “europeo”.

Concluso il nostro percorso di ricerca, possiamo finalmente aggiungere che questi successi furono resi possibili anche grazie a un’organizzata bottega, un sistema perfettamente coordinato, ma la cui struttura fu decisamente aperta ed elastica, permettendo un continuo “via vai” di apprendisti, lavoranti e veri e propri collaboratori. La piccola quota di “forestieri” che frequentarono l’officina riccesca, inoltre, sembra in qualche modo precorrere nel contesto veneziano l’*atelier* di Giambattista Tiepolo, che negli anni ’30 e ’40 godette di uno straordinario richiamo internazionale. D’altra parte, sebbene le fonti settecentesche facciano spesso riferimento alla “scuola di Sebastiano Ricci”, non dobbiamo pensare allo studio del Bellunese come a uno spazio pubblico destinato all’educazione *tout court*. Si è infatti dimostrato che l’officina di Ricci, al contrario, fu e rimase fino all’ultimo essenzialmente fucina creativa, in cui il coinvolgimento di personalità terze era subordinato alle necessità della produzione artistica, e finalizzato in buona sostanza al soddisfacimento di una domanda crescente, all’espansione del proprio potenziale mercato, e alla diffusione internazionale di un marchio di successo, tanto in pittura quanto nella grafica di riproduzione.

Fu la bottega, infatti, a permettere al Maestro di accettare e portare a termine più commissioni in contemporanea, di accontentare varie fasce di clientela affidando agli assistenti la produzione di tele non autografe ma palesemente riccesche, e non da ultimo di imporre la propria *koiné* grazie a repliche, varianti pittoriche, grafiche e incisioni. La ricostruzione della *workshop practice* che abbiamo proposto in queste pagine è stata possibile grazie a un’accurata indagine sul disegno nelle dinamiche di bottega, tema mai affrontato prima, ma che ha permesso di precisare ulteriormente questi processi.

Seguendo i nostri propositi di metodo, ci siamo impegnati nell’istituire continui paralleli tra quanto abbiamo osservato nell’*atelier* di Ricci e quanto accadeva al di fuori dell’appartamento delle Procuratie Vecchie, nelle officine di Solimena, Cignani, Pittoni o Tiepolo. Ma l’aspetto più rilevante di un tale approccio contestuale, è stato a nostro avviso quello di proporre un inedito confronto tra il “sistema Ricci” e le botteghe della grande tradizione veneziana del Cinquecento. Sebastiano Ricci è, notoriamente, un Veronese *redivivus*. Ma questo dato di fatto, ormai

interiorizzato in letteratura, è sostanziato pressoché integralmente da osservazioni di tipo formale, lessicale. Insomma, ci si è concentrati nel dimostrare in quante fondamentali occasioni il linguaggio di Ricci si fosse esemplato su quello di Paolo Veronese, individuando in questi episodi un punto di crisi e di svolta epocale, che permise di “traghetare” la pittura veneziana verso la sua ultima gloriosa stagione. Certamente vero. Ma oltre questa luminosa superficie vi sono la concretezza della produzione, del lavoro in *atelier*, della suddivisione degli incarichi, della gestione degli aiuti. E in questo senso, scendendo in profondità, e verificando come funzionasse nella sostanza l’officina del Bellunese, sono emerse sorprendentemente delle ripetute tangenze con quanto accadeva duecento anni prima nella bottega di Tiziano Vecellio.

Il riferimento a Tiziano, proposto già nel *Preludio*, si è fatto strada nel corso dell’intera trattazione, costellata di isolati confronti Ricci-Vecellio, che hanno trovato piena esplicazione nel capitolo conclusivo. A proposito degli esordi di Sebastiano avevamo proposto, quasi provocatoriamente, che il giovane Rizzi avesse inteso emulare l’illustre conterraneo, passando dalla “periferia” –Belluno– al “centro” –Venezia– con le stesse ambizioni di costruire una *self-image* di successo, e quindi una carriera internazionale. Più tardi, si è anche osservato che attorno agli anni ’20, nel momento della concorrenza con la nuova generazione dei pittori nati tra gli anni ’80 e il 1700, Ricci fu costretto a rivedere la sua produzione, orientandola verso nuovi filoni di committenza, ancora inesplorati, così come aveva fatto Tiziano riorganizzando allo stesso modo la sua strategia commerciale. Entrambi riuscirono a intercettare una nuova domanda e a soddisfarla, e questo è apparso particolarmente evidente nel campo dei dipinti devozionali: tanto il Vecellio quanto Ricci coinvolsero la bottega nella produzione di repliche esatte e di varianti sul tema, e in entrambi i casi gli studi grafici conservati in *atelier* permisero una rapida trasmissione dei modelli tra Maestro e assistenti. Il caso di studio legato al tema della *Sacra famiglia* e del *Riposo nella fuga in Egitto*, proposto nel capitolo IV, ci sembra dimostrare l’efficacia e la pertinenza, anche dal punto di vista metodologico, di questo confronto tra le due botteghe. Infine, si è anche riflettuto sull’uso dell’incisione come ulteriore veicolo di pubblicità, che nel caso di Tiziano ebbe un peso non indifferente. Per quanto riguarda Ricci, il fenomeno prende piede soltanto negli ultimissimi anni della sua esistenza, ed è dunque verificabile in pochi episodi circoscritti. Il ventenne Fontebasso fu eletto a responsabile di questa inedita forma di *marketing*, e l’assistente si mosse tra trascrizioni pedissequa delle invenzioni del capobottega, e qualche tentativo di più libera interpretazione in alcuni disegni che, per quanto ci risulti, non trovarono però una compiuta traduzione incisoria. Insomma, crediamo di aver dato sufficiente dimostrazione di come il grande innovatore della pittura veneziana, nella sostanza, fosse rimasto ancorato a un sistema tradizionale di gestione della produzione; un sistema efficace, economico

e per molti versi sovrapponibile a quello del «nostro glorioso Tiziano³», usando proprio le parole di Ricci.

L'analisi dei disegni ci ha permesso altresì di disvelare un altro aspetto poco considerato in letteratura, avanzando inedite ipotesi sul ruolo di Sebastiano Ricci quale ideatore e progettista di interi complessi decorativi, che in piena temperie barocca coinvolgevano diverse forme d'arte, dalla pittura figurativa allo stucco alla quadratura. In particolare, proprio grazie allo studio di alcuni fogli si è potuto verificare il suo contributo nell'invenzione di motivi da sottoporre agli stuccatori coinvolti nell'impresa di palazzo Marucelli. Nell'ultimo capitolo, inoltre, abbiamo rilevato una singolare consonanza tra alcuni *Studi di putti* del Bellunese e le tipologie degli angioletti a stucco di Abbondio Stazio. Si tratta di pochi, isolati indizi, evocativi di una prassi che meriterebbe ulteriori approfondimenti, anche dal punto di vista archivistico. Ad ogni modo, queste schegge di ricerca dimostrano, ancora una volta, quanto sia benefico e fruttuoso uno studio accurato del *corpus* grafico del pittore. Del resto, va detto che Ricci non era l'unico artista del suo tempo a fornire disegni ad altre maestranze. Si trattava ad esempio di una prassi piuttosto consolidata nella bottega del suo coetaneo Solimena: grazie a un'indagine incrociata di disegni e documenti d'archivio, Mario Alberto Pavone ha ricostruito diversi casi in cui l'artista partecipò a imprese collettive per la progettazione di altari, decorazioni in legno, bronzo e stucco, fornendo agli scultori e artigiani non solo schizzi grafici, ma anche modelletti in gesso, «fatti da lui per fargli eseguire in argento, in bronzo, o in marmo⁴». In particolare, già il De Dominicis metteva in luce un rapporto di proficuo interscambio tra il pittore e lo scultore Lorenzo Vaccaro, chiamato «il Solimena nella scultura», narrando che l'Abate Ciccio «donava al Vaccaro li bozzetti che sopra i mentovati modelli ei dipingeva perché gli servissero da guida⁵».

Nel caso di Ricci, una relazione pittore/scultore è stata proposta per Giovanni Maria Morlaiter (1699-1781), definito da Monica De Vincenti l'«*alter ego* di Sebastiano Ricci in scultura⁶». È noto che Morlaiter fu citato da Maddalena Vandermeer tra i testimoni in suo favore per difendersi dalla già ricordata truffa dei presunti creditori del defunto pittore, il che lascerebbe intuire una certa assiduità di frequentazione tra i due artisti. Inoltre, sono state proposte in letteratura numerose corrispondenze formali tra le opere dello scultore (marmi, bozzetti o

³ La citazione viene dalla perizia rilasciata da Ricci ai Provveditori sopra monasteri il 26 maggio 1731, in previsione del restauro del *San Pietro martire* di Tiziano, che nella stessa occasione viene definito dal pittore un «mai abbastanza lodato altare». ASVe, *Senato Terra*, filza 1744 (decreto 26 maggio 1731, perizia firmata dall'artista). Cit. in MORETTI 1978, pp. 117-118.

⁴ DE DOMINICI 1742-1744, III, p. 620. Cit. in PAVONE 2013, p. 38.

⁵ DE DOMINICI 1742-1744, III, p. 457. Cit. in PAVONE 2013, p. 38.

⁶ DE VINCENTI 2010. Sul tema si veda anche *id.* 1999, *passim*.

bassorilievi in terracotta) e le invenzioni di Sebastiano⁷. D'altra parte, se queste sono certamente esemplari di un comune sentire, e di un continuo guardare del giovane alle novità del famoso Ricci, purtroppo non abbiamo ad oggi elementi sufficienti per superare l'assunto formale, e dimostrare uno scambio diretto di modelli tra i due, magari attraverso disegni. La stessa De Vincenti concludeva il suo intervento constatando che lo scultore si serviva di alcuni moduli riceschi «ritagliandoli» dal loro contesto originario, e rielaborandoli secondo le proprie esigenze espressive: «la conoscenza delle opere di Ricci fornì a Morlaiter un'indicazione metodologica oltre, naturalmente, a una fonte inesauribile di motivi e dettagli⁸».

Infine, in chiusura al capitolo IV abbiamo accennato all'eredità di Ricci, tema che profila nuovi interrogativi e piste di ricerca. Come detto, dopo la morte del pittore la bottega si estinse immediatamente. Ma è ben possibile che la sua lezione continuasse a farsi viva nelle carriere dei suoi più brillanti allievi. Non ci riferiamo, però, alla fortuna delle sue invenzioni, e alle ripetute citazioni formali da motivi riceschi che costellano i dipinti maturi di Fontebasso o Diziani, puntualmente messe in luce dalla critica. Alludiamo piuttosto alla possibilità che i due artisti abbiano fatto proprio il metodo operativo di Ricci, e specialmente la sua profonda consapevolezza sul prezioso ruolo del disegno, non solo quale veicolo dell'*inventio*, ma anche quale strumento didattico e di codificazione di motivi ad uso della bottega. In particolare, crediamo sarebbe opportuno approfondire del materiale grafico inedito o poco noto e riferibile proprio alle botteghe di Fontebasso e Diziani.

Per il primo, varrebbe la pena riconsiderare il cosiddetto *album Meatyard*, ovvero un gruppo di fogli un tempo appartenenti a un unico quaderno per conti, poi smembrato, che in passato era stato attribuito allo stesso Ricci⁹. I disegni superstiti, ora sparsi in diverse collezioni museali, presentato perlopiù studi di figure nude, in diverse posizioni, e qualche composizione più articolata, come l'*Adorazione dei pastori* del British Museum, apertamente ricesca. L'antica numerazione delle pagine, inoltre, permette di farsi un'idea indicativa sulla consistenza dell'album, che doveva constare di almeno sessantuno fogli. Parte di questi è stata pubblicata da Marina Magrini, altri sono emersi di recente sul mercato antiquario o nei cataloghi e inventari di gabinetti di disegni, tanto che sarebbe oggi necessario effettuare una nuova ricognizione, per

⁷ Molto efficace è il paragone proposto dalla DE VINCENTI (2010, p. 137) tra l'*Allegoria della Verginità* scolpita da Morlaiter (1730; Dubrovnik, Sant'Ignazio) e la statua dipinta sullo sfondo della tela ricesca con *Susanna davanti a Daniele* (1726; Torino, Galleria Sabauda); dipinto per il quale, comunque, va tenuto presente che i fondali vanno riferiti a Marco Ricci (SCARPA 2006, pp. 311-312, n° 478). Uno degli argomenti della De Vincenti nella stessa sede è anche il confronto tra il modello di Morlaiter con la *Disputa di Gesù al tempio* (Venezia, Ca' Rezzonico) e il dipinto di Tomo di Feltre con lo stesso soggetto, che riteneva opera di Ricci. In realtà quel tondo è stato correttamente restituito da Enrico Lucchese a Girolamo Brusaferrò (cfr. LUCCHESI 2010, pp. 111-112).

⁸ DE VINCENTI 2010, p. 142.

⁹ Sul tema si veda MAGRINI 1990, pp. 168-169 (con bibliografia precedente) e figg. 144-166.

riunirli in un'unica ricerca ed esaminarli nel loro complesso. Alcuni di questi accurati schizzi, ad esempio, ricordano le pagine dei manuali da disegno di tradizione seicentesca, altri invece richiamano molto da vicino gli *Studi di figure in diverse posizioni* elaborati da Ricci come repertori di motivi da tenere in bottega, ad uso suo e dei collaboratori, presentate nel capitolo IV. Una ricerca in questa direzione potrebbe chiarire non solo l'attribuzione dell'album – certamente prodotto nella bottega di Fontebasso, ma da più mani –, ma soprattutto la sua cronologia e la sua effettiva funzione all'interno delle dinamiche d'*atelier*, in rapporto con quanto Francesco aveva appreso frequentando il Bellunese, senza dimenticare il possibile impatto di Giambattista Tiepolo.

Per quanto riguarda la bottega di Diziani, invece, è risaputo che questi fu uno tra i più prolifici disegnatori del Settecento veneto, e non solo. La sua sconfinata produzione, molto spesso slegata da traduzioni pittoriche, riflette una smalizata intelligenza e una comprensione delle molteplici funzioni dei fogli, ivi compreso il loro possibile valore commerciale. Vi sono in particolare due nuclei grafici che meriterebbero un riesame. Il primo è quello dell'*“Artaria Konvolut”*, conservato allo Städel Museum di Francoforte, che mette in campo una serie di interrogativi legati non solo all'attribuzione e alla cronologia, ma anche all'effettivo significato dei disegni, che a nostro avviso può essere afferrato soltanto calandoli in una corretta prospettiva contestuale, che chiarisca il funzionamento della misconosciuta bottega di Diziani¹⁰. Il secondo, al quale abbiamo già accennato, è un inedito album alle Gallerie dell'Accademia, con oltre settanta copie da invenzioni di Gaspare. Già nella bottega di Ricci si era fatto ricorso alle copie grafiche per registrare composizioni del maestro, fossero esse quadri o, più raramente, disegni. Anche nell'officina di Tiepolo si è registrato un frequente uso dello schizzo a pietra nera o sanguigna per registrare particolari motivi o dettagli figurati, da conservare come esempi di repertorio. E una simile prassi è stata messa in luce anche nel caso di Pittoni e delle copie grafiche del suo assistente Anton Kern. Nell'album di Venezia questo atteggiamento comune assume una portata ancora maggiore, e riflette un approccio metodico e sistematico alla registrazione di composizioni autografe del Diziani. L'aspetto più interessante è che, salvo poche eccezioni, le copie non sono state tratte dai dipinti del maestro, bensì dai suoi fogli, un fatto che denuncia una piena consapevolezza sul valore del disegno quale prezioso custode del patrimonio visivo della bottega. Quanto all'autografia, si è già detto nel capitolo IV che i fogli non sembrano troppo distanti dalla maniera di Daniel Gran o di qualche altro maestro della sua

¹⁰ I disegni sono stati riprodotti in cat. mostra FRANCOFORTE 2006 (pp. 257-281), con indicazioni del soggetto e dati tecnici, ma pochi ulteriori commenti.

cerchia, il che apre a tutta un'altra serie di considerazioni sulla possibilità di reiterati contatti tra l'austriaco e Venezia. Questioni che ci ripromettiamo di affrontare in una prossima occasione.

Per concludere, la nostra ricerca su Sebastiano Ricci, sulla pratica d'*atelier* e sul ruolo del disegno all'interno del processo creativo, ci ha permesso di situare il caso del Bellunese lungo una traiettoria ideale che, da Tiziano ai Carracci, attraverso Luca Giordano e Cignani, conduce fino alle botteghe di Solimena e dei Tiepolo. Auspichiamo che le nostre considerazioni possano stimolare l'interesse critico sul tema delle botteghe nel Settecento Veneto, un campo in cui, come si è cercato di dimostrare con questi pochi spunti conclusivi, i territori inesplorati e le possibilità di ricerche inedite sono ancora molti. Speriamo anche che i risultati ottenuti possano anche incoraggiare un rinnovamento degli studi sul disegno veneziano, per troppo tempo orientato in una direzione prettamente filologica, e poco contestuale. Ma ci auguriamo anche che i nostri tentativi di problematizzare alcuni casi di studio, e di avanzare nuove ipotesi, attribuzioni e interpretazioni, possano generare un proficuo dibattito, anche a costo di essere contraddetti o smentiti. Insomma, facciamo nostre le parole che D'Argenville¹¹ attribuiva a Sebastiano Ricci, il quale replicava alle critiche rivolte ai suoi dipinti sostenendo che

il contraddire un'opera significa rispettarla; le altre non meritano tale onore.

¹¹ «*Quand on critiquoit ses ouvrages, il disoit que c'est respecter un bon ouvrage de le contredire; les autres ne méritent pas cet honneur.*» D'ARGENVILLE 1745-1752, I, p. 307.

APPENDICE DOCUMENTARIA

Indice dei documenti trascritti:

1. Pietro Antonio Barbieri, *Notizie su pittori pavesi e su Sebastiano Ricci* (1701 c.)
2. Estratto dall'inventario dei beni del marchese Cesare Pagani (1707)
3. Inventario *post-mortem* dei beni di Sebastiano Ricci (1734)
4. Marcello Oretti, *Vita di Sebastiano Ricci* (1660-70 c.)

* I documenti sono pubblicati in ordine cronologico. La trascrizione è conservativa. Le abbreviazioni sono state sciolte indicando le lettere omesse tra parentesi quadre, fatta eccezione per “Signor” e “per”. Il punto interrogativo indica parole o lettere illeggibili o indecifrabili.

Doc. 1

Pietro Antonio Barbieri, *Notizie su pittori pavesi e su Sebastiano Ricci*, nota inviata a padre Pellegrino Orlandi, 1701 c.

BCA, *Manoscritti*, MS B3, cc. 87-88.

c. 87r.

Del Signor Sebastiano Rizzi Pittore

Il Signor Sebastiano Rizzi è di patria di Civaldi di Belù luogo Veneto. Il suo maestro è stato il signor Cervelli Milanese, hora habit[ant]e in Venezia. In Pavia d[ett]o Signor Sebastiano fu messo in prigione, in supposto, che avesse condotto via da d[ett]a città una figlia, e vi stette qualche mese, e dopo ebbe per un'anno la città per carcere. In d[ett]o tempo più notti tralasciava di dormire per andare a Milano per certo suo affare, et alla mattina seguente ritornava a Pavia in sua stanza in letto, per far credere al Signor Don Cesare Pagani Senatore, et all'ora Podestà di Pavia, avesse esso dormito in letto (~~stava egli in~~ ?), essendosi stato comandato di non uscir in quell'anno dalla città sotto pena di cinquecento scudi. Fece alcune opere in Pavia di grandissima stima, ben disegnate, e molto meglio dipinte. Fù dal Signor Duca di Parma Arnutio Farnese liberato da d[ett]a prigione per messo del Signor Conte Giuseppe Calvi, qual lo fece andar a servir il d[ett]o Signor Duca à sua corte, nella quale stette per lo spazio d'un anno, e fece moltissimi quadri sì per il Signor Duca, come per il med[esim]o Signor Conte Calvi.

Per ultimo fù calunniato di un falso delitto per il in supposto del che fù sforzato fuggire in casa d'un suo amico, per poter col beneficio far conoscere la sua innocenza, come fù. Il med[esim]o è d'età d'anni cinquanta in circa. Si partì poi per Roma. Ecc.

c. 87v. [le biografie in questa carta e nella successiva sono tutte barrate da Orlandi, che nel margine alto di questa pagina annota: "scritti?"]

Del Signor Carlo Sacchi

Egli è di Pavia, et hà studiato in Roma e Venetia. È buon storico, e dipinge di gran buon gusto, disegna bene, et ha dipinto più quadri, che non habbin fatto dei altri pittori, come anche de d[et]ti quadri ve ne sono gran copia in tutta la città, e molte terre circonvicine, come pure in diverse altre città come Milano, Lodi, Alessandria, Cremona, Valenza, Casale, Novarra, Monza, Genova, Torino, et [parole cancellate illeggibili] Lugano, et è di anni ottantaquattro, non tralasciando per anco in tal'età di dipingere, benché con mano tremante, e specialmente hà fatto al Signor Dottor ~~Paleari~~ Carlo Paleari di Pavia un quadro largo, e longo un palmo, contenendo la sentenza di Salomone per il fanciullo con diverse figurine, molto stimato. Il suo maestro un Signor Rossi di Pavia.

Del Signor Bernardino Ciceri

~~È di patria~~ La sua patria è Pavia, dove hora habota. Il suo maestro fù il sud[ett]o Signor Carlo Sacchi. Dopo studiò in Roma, e gionto in patria hà fatto molte ancone, quali son dissegnate con gran diligenza, et anco ben dipinte ~~dal~~ teneramente, e riesce ~~me~~ il suo genio meglio in oglio, et in piccolo. È di cinquant un'anno [parola cancellata illeggibile]. Ecc.

Del Signor Tomaso Gatti

È di Pavia. Il suo maestro fù il mentovato Signor Carlo Sacchi. Hà studiato a Venetia. Venuto alla patria hà fatto diverse operationi tanto nella città, quanto guori, et ~~h~~ hà più genio di fresco, che ad oglio, et hà buon gusto nel tingere. è d'età d'anni cinquantanove'.

Del Signor Marc'Ant[oni]o Pellini

[accanto, annotazione di Orlandi, presumibilmente per il calcolo dell'età: " 59"]

1642/1

Questi è di Pavia, et è discepolo del Signor Tomaso Gatti sud[dett]o. Hà studiato in Bologna, e Venetia. Portatosi nella patria, hà dipinto diversi quadri. Il suo genio è in figure; disegna bene, e riesce meglio in grande, et l'età sua è d'anni trentasette'.

Del Signor Giuseppe Cristona

Pavia è la sua patria, et hà havuto per m[aest]ro il sud[dett]o Signor B. Ciceri, hà studiato in Roma, e ritornato in patria hà fatto varie operazioni, et hà gran gusto in piccolo, e frescheggia bene. È d'età d'anni trent'otto anni [sic].

c. 88r.

Del Signor Ottavio Parodi

Egli è pavese, et il suo m[aaes]tro è stato il Signor Anfrea Lanzani milanese. Hà studiato in Roma. Disegna diligentissimamente, et hà fatto diversi quadri. È d'età d'anni 42.

Del Signor Carlo Gerolamo Bernotti

È pavese, et fù discepolo del Signor Carlo Sacchi sud[dett]o. Hà visto Roma. Hà dipinto varij quadri, e riesce molto bene in far d'animali volatili, e quadrupedi, e frutti, e zingarate(?), che veramente paiono naturali. È d'età d'anni cinquanta sei.

Del Signor Giuseppe Longhi

È pavese. Hà imparato da se per il gran genio. Fà bene in prospettiva, tanto in oglio, quanto in fresco, e pinge bene. È d'età d'anni 48.

Del Signor Pietr'Ant[oni]o Barbieri d'anni 38, discepolo del Signor Sebastiano Rizzi, non si scrive niente, perché V. R. lo conosce. Ecc.

[segue nella grafia dell'Orlandi]

Questo è il medesimo che hà scritto queste notizie, e però non hà voluto lodare sé stesso, mà io dirò ch'è di Pavia nativo, mà è stato molti anni in Roma, e in Palazzo Farnese alloggiato. Hà fatto molti quadri e così bene, che sono stati venduti tal volta per opere del proprio maestro. Fa benissimo sì à oglio, come à fresco, ed è attualm[ent]e à dipingere il volto della Capella del Carm[in]e in S. M. in [Per]tica, e con applauso. Disegna con bizzaria fondata, e colorisce meglio. In ritratti è de migliori in Pavia, e in piccolo particolarment[e].

Doc. 2

Dipinti di Sebastiano Ricci nella collezione di Cesare Pagani.

Estratto dall'*Inventario dei quadri già appartenuti al marchese Cesare Pagani et loro prezzo* (1707).
Milano, Archivio Pagani.

- 20. *Orfeo con le Baccanti* del Ricci. Once 27 per 20. Doppie 20;
- 26. *Una caduta di San Paolo* del Ricci. Once 20 per 13. Doppie 12;
- 126. *Alessandro Magno* del Ricci. Once 54 per 80. Doppie 100 [in *pendant* con il successivo:]
- 127. Altro compagno, *Istoria di Nerone*. Doppie 100;
- 128. *Ercole col Centauro* del Ricci. Once 54 per 39. Doppie 80;
- 130. *San Paolo eremita* del Ricci. Once 54 per 39. Doppie 80 [in *pendant* con il successivo:]
- 131. *San Geronimo* del Cavaliere Peruzino. Once 54 per 39. Doppie 40;
- 132. *Un paese* del Perucini con figure del Ricci. Once 66 per 90. Doppie 60;

133. *Baccanale in un Paese con figure del Ricci*. Once 48 per 60. Doppie 70 [in *pendant* con il successivo:]
 134. *Il ratto d'Elena del Ricci*. Once 48 per 60;
 136. *Tentazione di Sant'Antonio in un paese del Perucino e figure del Ricci*. Once 36 per 48;
 137. *Un Turco con un Cane del Ricci*. Once 54 per 30. Doppie 25.

Bibl.: PESCARMONA 1991, *Appendice II*, pp. 125-126; MORANDOTTI 2012, pp. 217-219.

Esiste un altro *Inventario de' Mobili Pagani*, ancora inedito ma citato da PESCARMONA (1991, p. 124, nota 5) e MORANDOTTI (2012, p. 228 nota 43), in cui figurano anche dei *Baccanali* e un *Ratto delle Sabine* (forse da identificarsi con i nn° 133-134?). Segnaliamo che una tela con la *Caduta di san Paolo* è stata pubblicata come Ricci da GAMULIN (1984, p. 202 e fig. 219). Si trova nella chiesa collegiata della città dalmata di Cattaro (Kotor, Montenegro), e non è stata mai più recepita dalla letteratura ricca. Impossibile che si tratti dell'opera in collezione Pagani; del resto, l'attribuzione a Sebastiano è tutt'altro che certa, e PRIJATELJ 1990, che ne ha puntualizzato la datazione attorno al 1685, l'ha riferita dubitativamente ad Antonio Zanchi.

Doc. 3

Inventario *post-mortem* dei beni di Sebastiano Ricci.
 ASVe *Giudizi di petizion*, Inventari di eredità, tutele, curatele, oppure richiesti in causa, b. 431, n. 7 (19 maggio) 1734, notaio Luca Fusi.

c. 1r.

Die Mercovis 19 Mensis Maij 1734 in Domo infrascripta de Parochia Santi Moijsio.

Inventario delli mobili, ori, gioie, argenti et ogn'altra cosa ritrovata nella casa dove habitava il nunc quond[am] Signor Sebastiano Rizzi q[uondam] Livio dal medesimo acquistata con propri suoi denari posta nella contrada di San Moisé posta nella Piazza di S. Marco, fatto da me infrascritto Nodaro alla presenza delli testimonij infrascritti ad istanza e con la presenza della Signora Madalena Ricci consorte di d[ett]o quo[ndam] S. Sebastiano, e prima
 In contanti cechini diecisette,

Nella camera sopra il portico dove morse il sud[detto] q[uondam] Signor Sebastiano

Un quadro con l'Imagine dell'Asunta soaza lissa bianca
 Detti quattro con I storie soaze bianche lisce
 Altro con un Christo in croce soaza bianca lissa
 Detto con l'Imagine della Beata Vergine, San Giuseppe, et il Bambin Giesù. Senza soaza

c. 1v.

Detto Bacanale con soaza dorata
 D[ett]o con il Ritratto del Zio del sud[dett]o quond[am] Signor Sebastiano
 Detti due bislonghi Baccanali senza soaza
 Un spechio di quarte Cinque circa con soaza dorata d'intaglio
 Altro quadro con l'Imagine di Gioseppe imprigione con soaza bianca lissa
 Una tavola di noghera ottagonale in due pezzi

Un tavolino di perer con rimesso D'avanti quattro careghe d'Inghilterra con cauna (?)
Una caregha poltrona di Marochino? Zallo
Un letto, cioè due stramazzi, un pagliazzo, un capezal e tavola con due banchette
Un gobbo Di legno serve per poner il cadino
Un ferro da fuoco fatto a figura (?) di stua
Un armero d'Albeo da reponervi robbe comestibili vuoto.
Altro armero d'Albeo con entro
Un cadino d'argento
Una brocca d'argento

c. 2r.

Un vaso grande d'oton con tre piedi serve per fare il tè
Una camisola et un paro bragoni di panno color d'holiva marcia. La camisola foderata di merletto e li bragoni foderati di pelle
Un codegugno di pano color d'oliva foderato di fanella
Una velada di panno di panno [sù] color d'oliva marcia foderata di sagrin rosso
Un bavarese di cambelotto color di maron foderata color blò.
Una velada di cambelotto di seta color piombino foderata di manto bianche.
Una velada, una camisola, et un paro bragoni il tutto di cambelotto di seta nera
E tutta la sopra d[ett]a camera fornita con li suoi cori d'oro.

In un'altra camera sopra il portico

Quattro quadri grandi con soaze lisce dorate rapresentanti favole

c. 2v.

Due sopraporte bislonghe rapresentante due figure con soaza lissa dorata
Un quadro nel soffitto rapresentante il tempo che scopre la verità
Due quadretti con disegni a penna con soaza lissa dorata
Un quadro con una Venere con satiro che la guarda senza soaza
Dodeci careghe di damasco cremese vechie con coperta di tela sopra
Un cembalo con suoi piedi d'Albeo
Un orologio da tavola sopra un Armer di perer nero in tre capelle, et entro esso armero delle strazze
Altro Armero di perer in nero in tre capelle con entro
Nella p[ri]ma capella
Un Andrié di belveder nero
Un camisola di drappo turchina a fiori
Un Tabbarro di cambelotto bianco con guarnizion argento

c. 3r.

Nella seconda capella
Un Andrié di manto zallo
Una cotola di manto verde
Una corpetta, et un corpeto di manto nero
Nell'ultima capella
Stoffa tutta di puochissimo valore
Sopra il detto Armero
Un microscopio, et

Un profumo

E tutta la sopra detta camera fornita con li suoi cuori d'oro.

Sopra una delle dette careghe una cotola di raso violetto con fiori d'oro foderata di tela violetta

In una cameretta vicina alla detta

Quadretti dicidotto mezzani con diverse rapresentanze soaze d'oro lisce

Altri otto di disegni con soaze lisce dorate compresi nelli detti tre a pastello

Altri quattro di disegni fatti a penna con soaze lisce dorate

Careghe quattro con fusti a fiori di diversi

c. 3v.

colori.

Due scagnetti compagni di dette careghe

Un Barò con suo armeretto con suoi spechi con entro diverse carte, e libri

E tutta la sopra detta cameretta fornita di cuori d'oro

In un'altra cameretta sopra il portico

Un quadro con un Cristo d'avorio in croce

Quattro quadretti rapresentanti favole soaze lisce dorate

Quattro detti con Architettura soaze lisce a pitura due, e due schiette

Due detti mezzani con paesi, soaze dorate

Due detti ovati, uno rapresentante la Natività di Nostro Signore, e l'altro con pastori, tutti due soaze lisce dorate

Due detti ovati pur con paesi soaze lisce dorate

Altro detto ovado con il ritratto del detto Signor Sebastiano con soaza lissa dorata

Sopra la porta il ritratto di detta Signora

c. 4r.

Madalena Ricci consorte del sudetto Signor Sebastiano soaza d'intaglio dorata

Altro quadro con dipinta la Madalena soaza lissa dorata

Un specchio di brazza una e mezzo soaza d'intaglio dorata

Un scabello di perer in quattro capelle rimesso d'avorio, e dentro robba di poco valore

Un letto cioè due stramazzi di lana altro di piuma un pagliazzo due tavole tutto di cambellotto color lattesino

Careghe sette di damasco zallo vecchie

Coperta di seta rossa.

Un Armero d'Albeo da riponere drappi sporchi

Un Armero di noghera alla Fiorentina in tre capelle con entro

In una delle capellette dell'apertura alla fiorentina

c. 4v.

Una croce di diamanti con pietre venti sette tra grande e piccole

Un paro manini (?) di perle di quattro filli l'una cioè perle trenta otto per filo

Un gioiello con venti pietre diamanti tra grande e piccole

Un trisetto (?) Di diamanti con pezzo quaranta uno et altre tre pietre diamanti che legano il d[ett]o diamante cioè gioiello

Un puntal da busto con pietre nove diamanti, una grande, e le altre piccole.

Un Pave Buccolo (? Boucheron?) con contorno pietre tredici diamanti l'una, con suoi pezzi di perle
Sei botoni di diamanti di con pietre ~~quatordec~~ sette l'uno
Due mandorle di diamanti di pietre quatordec l'una, comprese le due pietre grandi di mezzo
Un pietra da centurino con diamanti numero sedeci.

c. 5r.

Un paro fiubette dà manini con pietre diamanti otto per una
Un orologio piccolo d'oro con pietre diamanti numero trentasei tra grandi, e piccole e sua catena d'oro.
Sette Alamari di diamanti in più pezzetti tutte scagliette
Un Anello con baletta diamanti
Altro anello con tre ballette diamanti
Altro anello con smiraldo quadro, e diamanti tre per parte
Nelle altre capelette tutta robba di poco valore
Nelle capelle di sotto
Camise dodeci da donna tra buone, e vecchie
Sei traverse
Due boccassini, et altre robbe di poco valore
Sopra il detto armero
Una pettiniera di veluto cremese con soi manichi d'Argento

c. 5v.

Un Armero grande di noghera con quattro piedi voto
E la sopra detta camera fornita tutta di cuori d'oro.
Presentibus ad predicta D.es B. Joannes Baptista Garbini q. D. Caroli Famuli in dicta Domo, et Toma Zante Filio Dominici pariter Famulo in Domo sup.ta testibus.
Die Iovis 20 Mensis Maij 1734 in loco sup.

Sugue il sopra detto inventario in tutto, e per tutto come sopra.

Nel portico soprad[ett]o

Due quadri rapresentanti paesi con soaza intagliata color a bosso
Una Venere in quadro con soaza dorata intagliata
Un torso In quadro con soaza intagliata dorata
Quatro sopra porte bislonghe compagne con soaze indorate intagliate

c. 6r.

Altro quadro con dipinta la Maddalena soaza dorata lissa
Due quadri compagni con il ritratto di S. Girolamo soaza d'intaglio dorata
Due quadri grandi bislonghi con paesi soaza lissa dorata
Un quadro con il ritratto di d[ett]o q[ondam] signor Sebastiano soaza a vernice
Altro con il ritratto del prencipe Eugenio senza soaza
Cinque canape di Bolgor[...](?) grandi con li suoi posi (?) compagni
Careghe sei di Bul[...]gare
Otto careghini di noghera con canna
Un orologhio da muro con sua cassa di Noghera con tre balle sopra dorate e il tempo in figura
Un armero di Noghera alla fiorentina in tre capelle con entro

In una capella

c. 6v.

Una velada di Samona(?) color di canella foderata di cendal Bianco
Una spada con il suoi fornimenti Argento
Una cana d'India con pomolo Argento
In altra capella
Un Andrié di seta color di fior di persico. Altro Andrié di Manto a striche zalle, verde, et altri colori
Una veste nera di damasco
Altro Andrié di seda color corevin(?) a striche
In altra capella
Due scufie con puntino di Meolo
Due para cascate di Cambrada con punta Meolo compagno
In le capelle dell'apertura alla Fiorent[ina]
Penelli, colori, et altre stoffe di poco valore
E tutto il sopra d[et]to portico fornito di cuori d'oro
In mezzo il portico
Una tavola ovata con panno verde sopra

Nella cucina

Due sechi di rame grandi con manichi di ferro

c. 7r.

Altro sechiello di rame con manicho di ferro
Una caldiera grande di rame
Un stagnato grande di rame con suo coperchio
Altro detto di rame più piccolo con coperchio
Una pigniatta lungha di rame con manichi di ferro
Due pignatte di rame con suoi manichi di ferro e suoi coperchi di rame
Una padella di rame senza manico
Una licarda di rame con manco di ferro
Una tazza d'otton
Una piadena di rame
Scaldaletti grandi due di rame
Una bastardella di rame lunga da lesare il pescie
Un mortaro di bronzo con sua mazza
Piatti tre di peltre sotto reali(?)
Sei piatti di peltre da capon(?)
Sei piadenelle di peltre
Piati tondi da tovaglioli di peltre numero sensantaotto [sic]

c. 7v.

quattro tondini pur di peltre
una tazza di rame

una bastardella di rame rotta con due manichi
una cocoma di rame

Nel fogher

Du Farsore una grande, e una piccola
Due cavioni
Due cadene
Una moletta
Una paletta e
Due treppié

} di ferro

Du gradelle una granda e l'altra pic[cola]

In un camerino

Li suoi cuori d'oro
Due quadretti lavorati con paesi soaze bianche
Una soaza lissa dorata

In un altro camerino

Quadretti sei modelli senza soaze
Un sotto Boldon di pelle senza soaza
Un letto cioè un stramazzo, un capezal sue tavole e cavaletti

c. 8r.

Sopra una cassa
Due stramazzi di lana, e due cuscini
Un scabello in tre capelle con entro delle strazze
Due fratine di Noghera
Un armer d'Albeo vuoto
Una spinetta sopra il d[etto] Armere
Et il sopra detto camerino tutto fornito di cuori d'oro

In un altro camerino

Li suoi cuori d'oro
Quattro quadri compagni con Animali soaze bianche intagliate
Due quadretti senza soaze abbozzi uno la Madonna, e l'altro Ecce Homo
Altro con la B. vergine con soaza d'intaglio dorata
Due quadretti piccoli con soaze nere
Sei quadretti piccoli con carte stampate
Un letto cioè due stramazzi di lana, un pagliazzo, un capezal e tre cuscini
Un specchio di un braccio incirca con soaza d'intaglio dorata
Cinque careghe di damasco zallo vechie

c. 8v.

Una coperta di tella rossa
Tre scagnetti con sue telle rosse
Tre robbi di legno coloriti
Una caregha di Nogera impagliata
Due sotto balconi dipinti in pelle
Un tavolino d'Albeo
Un Armer di Nogera in dieci capelle entrovi
In una capella
Otto pezzi di Brocatelli cremesi da porre sopra li balconi et
Sei cuscini compagni
Nelle altre capelle
Stoffa che non è di raggione del detto q[uondam] Signor Sebastiano

In un'altro camerino

Un Armero grande a calti d'Albeo con entrovi lenzuoli tra buoni e vecchie pare tredici
Coltre quattro bianche di bombaso
Tovaglioli damascati tra buoni, e vecchi dozene num[er]o quattro
Altri sedeci più ordinari
Torcioli da mani ordinarij N° ~~sedeci~~ otto tra buoni e vecchi

c. 9r.

Intimesse tra buone e vecchie N° venti
Pezze per cucina diverse vecchie e strazze
Mantili tre damascadi, e tovaglioli numero dieci
Coltrine quattro da Balcone
Tre credenziere tovagliade
Due camisole bianche cioè una a agucia da homo con il pello, e l'altra fustagno
Camise da homo tra buone e vecchie n° otto
Sei fazzoletti bianchi di renso
Berette di tella N° tre
Due para bragoni di tella bianche
Undeci para di calze vecchie di lana cioè un paro bianche et altre nere
Quattro para di calze di seta nera di puocho valore
Dieci cravatte parte di seta e parte di cambrada
Segue l'argenteria ch'esiste in detto Armero
Sei candelieri d'Argento cioè due grandi, e due mezzani di getto, e due piccoli
Una porta mochetta con sua mochetta Arg[ent]o

c. 9v.

Una scodella d'Argento con suoi manichi
Un bacil grande grande d'Argento lisso
Due fratiere Argento ceselate
Una sottocoppa grande Argento, et una Busta di sagina con dodeci posate d'Argento incirca
Undeci coltre Di lana

Altra di seta verde imbotita
Altra di tela scura imbotita
Quattro portiere dove sono riposte dette coltre
Un tavolino di Nogera
Altro d'Albeo
Una cassa d'Albeo, et
Altra stoffa di pochissimo valore

Nel portechetto

Li suoi cuori d'oro
Tre quadretti con modelli senza soaza
Un Armero d'aletto [*siz*] vuoto d'Albeo

Un mezzado

Li suoi cuori d'oro
Quattro quadretti con modelli senza soaze

c. 10r.

Altro con l'immagine di Maria Vergine et il Bambino Giesù con soaza lisa dorata
Tre scagnetti di robba a fiamma

In un altro Mezzado

Li suoi cuori d'oro
Una poltrona rosa di Marochin
Un Armero grande d'Albeo vuoto
Due tavolini di perer con rimesso d'avanti uno grande e l'altro piccolo
Due quadretti ovadi con Paesi soaza bianca
Un Burò in cinque capelle vuoto
Un scagnetto di Robba a fiamma

In caneva

Due botte grande cerchiata di legno
Una piena di vino grosso, e l'altra vuota
Due dette mezzane, una vuota e l'altra mezza di Aceto. #
= E qui è il fine di detto Inventario

[nota lungo il margine in alto a sinistra]:

Un credito della fatura d'una palla d'Altar dipinta d'ordine di S. Maesta Imperiale dal q[uondam] Signor Sebastiano Ricci, il prezzo della quale fu rimesso dal sud[dett]o all'arbitrio di S. M[aes]ta. Riservandosi l'aggiungere al presente Inventario altri crediti quando si scoprissero.

Actum Venetijs in Loco sopra d. Presentibus ad predicta D. D.is Joanne Baptista Garbini, et Toma Zane supradictis testibus.

Doc. 4

Marcello Oretti, *Sebastiano Ricci*, in *Notizie de professori del disegno cioè pittori scultori ed architetti bolognesi e de forestieri di sua scuola raccolte ed in più tomi divise da Marcello Oretti bolognese*, vol. IX, pp. 460-461ter.

BCA, *Manoscritti*, MS B131, pp. 460-461ter.

p. 460

SEBASTIANO RICCI.

è nato in Civald di Beluno l'anno 1660. nell'Abecedario Pittorico di Venezia ritrovo che il Maestro suo fosse Federico Cervelli Milanese, mà sò di esso che egli venne à Bologna à fare i suoi studij e frequentò la Scuola di Gio. Gioseffo dal Sole. e nel tempo di sua dimora per vari anni in casa di Ferdinando Pisarri vi lasciò belle sue pitture, e fece ancora la celebratissima tavola dell'altare dell'Oratorio di S. Gio. de Fiorentini con la decolazione di d[ett]o Santo, e in un muro laterale dipinse la Natività di esso Santo. Egli è spedito, franco, spiritoso, di bel colore, e di vaghe attitudini, ha lasciato molte belle memorie nei luoghi pubblici, e privati di Milano, di Pavia, di Parma, di Bologna, di Vienna, e di Venezia. Morì nel 1734 d'anni 75 come dice il Zanetti nella Pittura veneziana p. 443 e il Longhi nella sua Vita p. 25 d'anni 73. Fù sep[olt]o in S. Mosè.

Vedi l'Orlandi ediz[ion]e di Venezia che ne fà menzione à p. 92.

Il Passaggier Disingannato alla pagina 219.

Notizie di Carlo Pisarri § e di altri Autori viventi Bolognesi

Descriz[ion]e della Chiesa di S[ant]a Giustina di Padova stamp[at]a dal Penada l'anno 1752 à fol. 11, 13.

Il Forestiere Illuminato intorno alle cose più rare di Venezia. stampa dell'Albrizi del 1740, f. 57, 161, 162, 262, 266, 277, 279, 215.

Alessandro Longhi incise il suo ritratto, e lò pubblicò con il suo elloggio, l'anno 1762m pag[in]a 25, nel compendio delle vite di altri Pittori §.

In Padova è di sua mano nella chiesa di S[ant]a Giustina la Tavola d'Altare di S. Gregorio Papa, è nella Capella del SS[antissi]mo s[acrame]nto il volto è dipinto di sua mano con la Gloria d'Angeli è li dodeci Apostoli che adorano il SS[antissi]mo Sacramento.

p. 461

In Venezia le sue più famose opere sono possedute dal Signor Giuseppe Smith Console della gran Bretagna in Venezia, quali per la sua singolarità vanno alle stampe intagliate. Il qual Signore possiede anche molti altri singolari piccoli quadri di detto autore, con quantità di disegni originali dello stesso posti in libri, che accompagnano altri de più famosi autori, si antichi, come moderni, acquistati tutti da esso come dilettantissimo della Pittura.

Venezia in S[ant]i Apostoli la Tavola dell'Angelo Custode all'altare di d[ett]a Scuola nella medesima Chiesa.

In S. Giorgio maggiore un'altra Tavola d'Altare.

S. Rocco, una Tavola che rappresenta l'invenzione della Croce. e un'altra con S. Francesco di Paola.

Gesuati Domenicani la bellissima Tavola con un S. Pio quinto questa è la più insigne che facesse, è l'ultima sua operazione.

In Fiorenza una S[ant]a Margherita in Casa Bandini.

In Venezia in S. Basso un quadro à sinistra dell'altare maggiore.

Chiesa dell'Ascensione il Christo che ascende al Cielo alla presenza degli Appostoli, nel soffitto.

In S. Marziale l'Eterno Padre nel soffitto dell'altare maggiore, e il soffitto della Chiesa.
In S. Geminiano la risurrezione del Signore nel soffitto.
In Chiesa del Corpus Domini S. Domenico, che gitta nel fuoco i libri §. Il quadro di Cristo che distribuisce l'Eucaristia agli Appostoli.
Scuola della Carità in gran quadro là Stragge degli Innocenti.
Chiesa delle Cappuccine à Castello due quadri che stanno in alto, cioè il Battesimo di Cristo, la Cena cogli Appostoli, è la S[antissima] Nunziata.
Chiesa de Carmini, pitture nella Cappella all'altare della Madonna §.
Una sua tavola d'altare con S. Gregorio Papa le anime del Purgatorio tavola d'altare in Parma si vede alle stampe intagliata dà Francesco Fontebasso in un gran foglio.

f. 461bis, r. [carta aggiunta da Oretti]

Sebastiano Ricci fol. 461.
Libreria della Salute vari simboli in gran tela.
S. Vitale la Tavola della Concezione.
Chiesa della Croce alla Giudeca una sua bella Tavola con S. Lorenzo Giustiniano.
Sant'Eustachio, un suo quadro con S. Pietro nella Priggione.
In SS. Cosma e Damiano alla Giudeca diversi quadri il primo hà Salomone che parla nel tempio al Popolo.
Il Secondo Mosè che fa uscire l'acqua dalla rupe, onde dissetarsi le numerose genti nel deserto.
Nel terzo quadro il Trionfo dell'Arca del vecchio Testamento, questo è operato ancora da Marco Ricci suo nipote.
Scuola dell'Angelo Custode a SS. Apostoli là tavola dell'altare con la Madonna, Santo Angelo e le anime del Purgatorio.
san Giorgio magg[ior]e la tavola con la Madonna S. Pietro, S. Paolo, S. Benedetto, e Santi.
S. Sebastiano dipinse la Cuppola dell'altar magg[ior]e col S[ant]o in gloria, e altre rappresentazioni.
Chiesa de' Domenicani alla Zatera le immagini di S. Pio V. ed'altri due Santi di quell'ordine.
In S: Rocco, due tavole, nell'una l'invenzione della S[ant]a Croce, altra un Miracolo di S. Francesco di Paola.
In Bergamo, vi è del Ricci in S: Alessandro in Croce, il S. Gregorio che prega per le Anime Purganti.
Nel Duomo il S: Procolo, è li S[ant]i Fermo, è Rustico.
In Firenze un S. Carlo Borromeo per il gran Principe Ferdinando, e cinque stanze nel Palazzo del Marucelli.

f. 461bis, v. [carta aggiunta da Oretti]

In Bologna presso Carlo Pisarri Pitture di Sebastiano Ricci, cioè delle Storie.
In casa Buratti, altri quadri.
In Bergamo in una Chiesina a canto il Duomo una tavola con un agonizante assistito da S. Gaetano. In S[ant]a Maria delle Grazie la Concezione, S. Anna. S. Giovachino, S. Antonio.
In Torino nel S[ant]o Eremo di Camaldolesi fuori di Porta Pò il S. Romualdo.
Nel Palazzo Reale due sovraporte in una Salomone che incensa gl'idoli, e nell'altra Agarre che viene licenziata col figliuolo dà Abramo
Nella Galleria che v'è al Castello i due quadroni uno Mosè che fa scaturire l'acqua dal Sasso, e l'altro il Giudizio di Danielle.
Superga Reale Basilica fuori di porta Po' due tavole cioè il Martirio di S. Maurizio e suoi compagni, e nell'altra San Ludovico Rè di Francia che mostra la corona di spine al Popolo.

Milano nel Cimiterio di S. Bernardino le Anime Purganti portate al Cielo dagli Angioli §.
Pavia Chiesa del Carmine la Tavola con l'Angelo Custode §.
Il S. Giorgio à cavallo tavola all'altare maggiore della Chiesa di S: Felice monache.

f. 461ter, r. [carta aggiunta da Oretti]

Autori che parlano di Sebastiano Ricci

Il Libro delle Pitture di Fiorenza del 1771.

Libro delle Pitture di Bergamo fol. 4, 19, 52.

Alessandro Longhi Vite de Pittori Veneziani stampa di Venezia del 1762, pag. 24 vi è il suo Ritratto, e a pag. 25 sua vita

Orlandi Abecedario Pittorico stampa di Bologna del Pisarri, 1704, p. 95.

Il medesimo, stampa di Bologna del detto Pisarri 1719, folio 93.

Il medesimo ediz[ion]e di Venezia del Pasquali 1753, folio 92.

Il detto, stampa di Napoli 1763, folio 85.

MSS. diversi presso l'Autore del presente Libro.

Gambiagi Gaetano, Serie degl Uomini i più illustri in pittura, Scultura, Arch[itettur]a con i loro Elogi, è i ritratti incisi in Rame tratti dagli originali nella Galleria Gr[an] Ducale § Firenze p[ress]o Gaetano Gambiagi, L. XII, f.

P. Coronelli Guida de Forestieri Sagro profana di Venezia § stampa di d[ett]a città del 1700 f. 15.

Il Signor Andrea Pasta nel libro delle Pitture di Bergamo stampa di Francesco Lucarelli 17775. [sic!] pagine no. 23, 106, 130.

Francesco Bartoli Pitture d'Italia tomo primo pag. 20, 38, 39, 46, 152, stamp[at]a di Venezia di Ant[oni]o Savioli 1776.

Tommetto secondo pag[in]a 7, 25, stamp[at]a 1777.

f. 461ter, r. [carta aggiunta da Oretti]

L'Ascoso Pitture di Bologna del 1686 alla pagina 195.

Edizione del 1706, pag. 209.

altra ediz[ion]e del 1732, pag. 213.

altra stampata del 1755, pagina 219.

altra edizione del 1766, fol. 223.

E in quella del 1776, pag[in]a 180, 468.

BIBLIOGRAFIA

Fonti primarie

ALGAROTTI 1791-1794

Francesco Algarotti, *Opere*, 17 voll., Venezia, Carlo Palese 1791-1794.

BALDINUCCI 1682

Filippo Baldinucci, *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino, scultore, architetto, e pittore*, Firenze, Vangelisti 1682.

BALDINUCCI [1975]

Francesco Saverio Baldinucci, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII. Prima edizione integrale del codice palatino 565* (trascrizione, note, bibliografia e indici a cura di Anna Matteoli), Roma 1975.

BOSCHINI 1660 [1966]

Marco Boschini, *La carta del navegar pitoresco*, Venezia 1660 (ed. critica con la “Breve istruzione” premessa alle *Ricche minere della pittura veneziana* a cura di Anna Pallucchini), Venezia 1966.

BOTTARI – TICOZZI 1822-1825

Giovanni Gaetano Bottari, Stefano Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII pubblicata da Gio. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, 8 voll., Milano 1822-1825.

CARBONI 1776 [1962]

Giovanni Battista Carboni, *Notizie istoriche delli pittori, scultori ed architetti bresciani (1776-1779)* (ed. critica a cura di Camillo Boselli), Commentari dell'Ateneo di Brescia. Supplemento, Brescia 1962.

CARTWRIGHT 1883

James Joel Cartwright (a cura di), *The Wentworth Papers 1705-1739. Selected from the private and family correspondence of Thomas Wentworth, Lord Raby, created in 1711 Earl of Strafford, of Strainborough, co. York, with a memoir and notes by James J. Cartwright, M.A.*, Londra, Wyman 1883.

COCHIN 1758

Charles Nicolas Cochin, *Voyage D'Italie, Ou Recueil De Notes Sur les Ouvrages de Peinture & de Sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie*, 3 voll., Parigi, Jombert 1758.

COMPENDIO 1762

Compendio delle Vite de' Pittori Veneziani storici più rinomati del presente secolo con suoi ritratti tratti dal naturale delineati ed incisi da Alessandro Longhi veneziano, Venezia 1762.

DA CANAL 1732 [1809]

Vincenzo Da Canal, *Vita di Gregorio Lazzarini*, Venezia, Stamperia Palese, 1809.

DA CANAL 1730-1740 [1810]

Vincenzo Da Canal, *La maniera del dipingere moderno. Memoria di Vincenzo Da Canal V.P. ora per la prima volta pubblicata*, in *Mercurio Filosofico Letterario e Poetico*, I, 1810, pp. 1-20.

D'ARGENVILLE 1745-1752

Antoine-Joseph Dézallier D'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, 3 voll., Parigi 1745-1752.

DE BONI 1840

Filippo De Boni, *Biografia degli artisti*, Venezia, Gondoliere 1840.

DE DOMINICI 1742-1744

Bernardo De Dominici, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani non mai date alla luce da autore alcuno*, 3 voll., Napoli, Ricciardi 1742-1744.

FEDERICI 1803

Domenico Maria Federici, *Memorie Trevigiane sulle opere di Disegno Dal mille e cento al mille ottocento Per Servire Alla Storia Delle Belle Arti D'Italia*, 2 voll., Venezia, Francesco Andreola 1803.

FEDERICI 1828

Fortunato Federici, *Degli scrittori greci e delle italiane versioni delle loro opere*, Padova, per tipi della Minerva 1828.

FONTANA 1867

Gianjacopo Fontana, *La piazza San Marco di Venezia considerata quale monumento d'arte, e in relazione agli avvenimenti della storia, o quadro rappresentativo le varie fasi della grandezza italiana e l'influenza sua sui destini della penisola fino al compimento dei voti nazionali*, Venezia, Cecchini 1867.

FÜSSLI 1769-1779

Johann Caspar Füssli, *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz; nebst ihren Bildnissen*, 5 voll., Zurigo, Orell, Geßner 1769-1779.

GABBURRI 1730-1742

Francesco Maria Niccolò Gabburri, *Vite di pittori*, ms., Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino E.B.9.5, 4 voll., 1730-1742 c.

[fonte: Fondazione Memofonte,

<http://grandtour.bncf.firenze.sbn.it/Gabburri/consultazione.html>,

ultima consultazione 10/05/2018].

GAMBARA 1839-1840

Francesco Gambarà, *Ragionamenti di cose patrie ad uso della gioventù*, 6 voll., Brescia, Venturini 1839-1840.

GIRARDI 1749

Pietro Ercole Girardi, *Descrizione de' cartoni disegnati da Carlo Cignani, e de' quadri dipinti da Sebastiano Ricci posseduti dal Signor Giuseppe Smith, Console della Gran Bretagna appresso la Sereniss. repubblica di Venezia, con un compendio delle vite dei due celebri professori*, Venezia, Pasquali 1749.

LA BRUYÈRE 1696

Jean de La Bruyère, *Les Caractères de Théophraste, traduits du grec, avec les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*, 9° ed. accresciuta, Parigi 1696.

LA FONTAINE 1668

Jean de La Fontaine, *Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine*, Parigi, Claude Barbin 1668.

LANZI 1795-1796

Luigi Antonio Lanzi, *Storia Pittorica Della Italia*, 3 voll., Bassano, Remondini 1795-1796.

LANZI 1809

Luigi Antonio Lanzi, *Storia Pittorica della Italia Dal Risorgimento Delle Belle Arti Fin Presso Al Fine Del XVIII Secolo* (3° ed. corretta ed accresciuta dall'autore), 6 voll., Bassano, Remondini 1809.

LANZI 1823

Luigi Antonio Lanzi, *Storia Pittorica della Italia Dal Risorgimento Delle Belle Arti Fin Presso Al Fine Del XVIII Secolo* (6° ed), 6 voll., Milano, Per Giovanni Silvestri 1823.

MALVASIA 1686

Carlo Cesare Malvasia, *Le Pitture Di Bologna che nella pretesa, e rimostrata sin hora da altri maggiore antichità, e impareggiabile eccellenza nella Pittura, con manifesta evidenza di fatto, rendono il passeggiere disingannato ed instrutto*, Bologna, Giacomo Monti 1686.

MALVASIA [1961]

Carlo Cesare Malvasia, *Vite di pittori bolognesi. Appunti inediti* (a cura di Adriana Arfelli), Bologna 1961.

MARIETTE 1741

Pierre-Jean Mariette, *Description sommaire des desseins des grands maistres d'Italie, des Pays-Bas et de France, du Cabinet de feu M. Crozat. Avec des Réflexions sur la maniere de dessiner des principaux peintres*, Parigi, aux Colonnes d'Hercules 1741.

[esemplare consultato: Londra, Victoria & Albert Museum Library, coll. RC.W.63 (con annotazioni dello stesso P.-J. Mariette)].

MARIETTE [1851-1860]

Pierre-Jean Mariette, *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes* (1° ed. a cura di Philippe de Channevières e Anatole de Montaiglon), 6 voll., Parigi, J.-B. Dumoulin 1851-1860.

MARRINI 1764-1766

Orazio Marrini, *Serie di ritratti di celebri pittori dipinti di propria mano in seguito a quella già pubblicata nel Museo Fiorentino esistente appresso l'abate Antonio Pazzi con brevi notizie intorno a' medesimi*, 2 voll., Firenze 1764-1766.

MIGLIORI 1730

Il Capuccino ritirato per dieci giorni in se stesso, o sia esercizj spirituali agiustati ad uso de' Frati capuccini di S. Francesco, Venezia, Giambattista Ragozza 1730.

MONTAIGLON 1666-1804 [1887-1912]

Anatole de Montaiglon (a cura di), *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtimens* (1666-1804), 18 voll., Parigi 1887-1912.

MUZIO 1712

Michele Luigi Muzio, *Diario Diario del viaggio fatto dalla Maesta di Carlo III. Rè delle Spagne, e VI. Imperatore de' Romani Da Barcellona à Milano, ed à Francfort ... con la Descrizione curiosissima dell'elezione di S. Maestà, in Imperatore, seguita alli 12. Di Ottobre 1711. in Francfort, Ed anche dell'Incoronazione della medesima fatta alli 22. Dec. 1711.*, Napoli 1712.

NICOLI CRISTIANI 1807

Federico Nicoli Cristiani, *Della vita e delle pitture di Lattanzio Gambara memorie storiche, aggiuntevi brevi notizie intorno a' più celebri ed eccellenti pittori bresciani*, Brescia, Spinelli e Valotti 1807.

ORLANDI 1719

Pellegrino Antonio Orlandi, *L'Abecedario Pittorico, dall'autore ristampato corretto et accresciuto di molti professori*, Bologna, Costantino Pisarri 1719.

ORLANDI – GUARIENTI 1753

Pellegrino Antonio Orlandi, *Abecedario pittorico contenente le notizie de' professori di pittura, scultura, ed architettura del M. R. P. Pellegrino Antonio Orlandi. In questa ed. corretto e notabilmente di nuove notizie accresciuto da Pietro Guarienti*, Venezia, Pasquali 1753.

ORLANDI 1788

Pellegrino Antonio Orlandi, *Abecedario pittorico dei professori più illustri in pittura, scultura e architettura [...] opera utilissima a tutti i dilettanti delle belle arti già compilata da Fra Pellegrino Antonio Orlandi carmelitano di Bologna ed ora notabilmente accresciuta fino all'anno 1775*, Firenze, Gaetano Cambiagi 1788.

PASCOLI 1730-1736

Lione Pascoli, *Vite De' Pittori, Scultori Ed Architetti Moderni*, 2 voll., Roma, Antonio de' Rossi 1730-1736.

PASCOLI [1981]

Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti viventi dai manoscritti 1383 e 1743 della Biblioteca Comunale 'Augusta' di Perugia, 1732-1739 c.* (introd. di Valentino Martinelli, nota sulla storia dei manoscritti di Francesco Federico Mancini, commenti di Isa Belli Barsali, Ferdinando Bologna, Giuliano Briganti, Francesca d'Arcais, Francesco Federico Mancini, Alessandro Marabottini, Valentino Martinelli, Carlo Martini, Anelia Pinna e Luigi Salerno), Treviso 1981.

RATTI 1768-1769

Carlo Giuseppe Ratti, *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti genovesi di Raffaello Soprani patrizio genovese. In questa seconda Edizione rivedute, accresciute, ed arricchite di note*, 2 voll., Genova, Casamara 1768-1769.

SAGRESTANI 1716 [1971]

Giovanni Camillo Sagrestani, *Vite*, ms., Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Pal. 451, ed. parziale a cura di Anna Matteoli, "Le vite di artisti dei secoli XVII e XVIII di Giovanni Camillo Sagrestani", *Commentari* 22 (1971), pp. 187-240.

SAXE 1775-1803

Christoph Saxe, *Onomasticon literarium, sive Nomenclator historicocriticus praestantissimorum omnium aetatis, populi artiumque formulae scriptorum, item monumentorum maxime illustrium, ab orbe condito usque ad saeculi, quod vivimus, tempora, digestus et verisimilibus, quantum fieri potuit annorum notis accommodatus*, 8 voll., Utrecht, Paddenburg 1775-1803.

STEFFANI 1684

Sebastiano Steffani, *Il faro della fede, cioè Venezia supplichevole, e festiva per la liberatione di Vienna, vittorie, & Santa Legha tra principi christiani contro Turchi*, Venezia, Gio. Francesco Valvasense 1684.

STURM 1863

Dr. Sturm, "Originalaufzeichnungen zur Geschichte der Preisler'schen Künstlerfamilie", *Archiv für die Zeichnenden Künste* 1863, pp. 391 ss.

SUARDI 1839

Giovanni Suardi, *Memorie istoriche intorno a Trescore ed alla sua chiesa*, Bergamo, Crescini 1839.

TASSI 1793

Francesco Maria Tassi, *Vite De' Pittori, Scultori E Architetti Bergamaschi. Opera postuma*, 2 voll., Bergamo, Locatelli 1793.

TEMANZA 1738 [1963]

Tomaso Temanza. *Zibaldon* (a cura di Nicola Ivanoff), Venezia 1963.

TICOZZI 1818

Stefano Ticozzi, *Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle belle arti fino al 1800*, 2 voll., Milano, Vincenzo Ferrario 1818.

VERDIZOTTI 1570

Verdizotti, *Cento favole morali De i più illustri antichi, & moderni autori Greci, & Latini*, Venezia, Giordano Ziletti 1570.

VERTUE [1930-1938]

George Vertue, *Notebooks*, in *Walpole Society* [vol. 18 (1930); vol. 20 (1932); vol. 22 (1934); vol. 24 (1936); vol. 26 (1938)], 5 voll., Oxford 1930-1938.

ZANELLI 1722

Ippolito Zanelli, *Vita Del Gran Pittore Cavalier Co. Carlo Cignani. Dedicata Al Signor Co. Cristoforo Tardini, Ministro Del Serenissimo Signor Duca Di Modena*, Bologna, Lelio dalla Volpe 1722.

ZANETTI 1733

Anton Maria Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine: O sia rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini, colla aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674 sino al presente 1733 con un compendio delle vite, e maniere de' principali pittori*, Venezia, Pietro Bassaglia 1733.

ZANETTI 1771

Anton Maria Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V*, Venezia, Giambattista Albrizzi 1771.

ZANOTTI 1739

Giampietro Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna, aggregata all'Istituto delle Scienze e dell'Arti*, 2 voll. (4 libri), Bologna, Dalla Volpe 1739.

Fonti secondarie

AGAZZI *et al.* 2012

Michela Agazzi, Martina Frank, Sergio Marinelli (a cura di), *Archivi di disegni, disegni in archivio, atti della giornata di studi, Università Ca' Foscari di Venezia, 20 maggio 2010*, Saonara (Padova) 2012.

AGO 1997

Renata Ago, "Sovrano pontefice e società di corte. Competizioni cerimoniali e politica nella seconda metà del XVII secolo", in *Cérémonial et rituel à Rome (XVI^e-XIX^e siècle)* (a cura di Maria Antonietta Visceglia e Catherine Brice), Roma 1997, pp. 223-238.

AIKEMA 1980

Bernard Aikema, "Per Gaspare Diziani", *Bollettino dei Civici Musei Veneziani d'Arte e di Storia* 25 (1980), pp. 7-18.

AIKEMA 1984

Bernard Aikema, "Proposte per Sebastiano Ricci e per Nicola Grassi", in RUSSO 1984, pp. 89-97.

AIKEMA 1987

Bernard Aikema, "Le decorazioni di palazzo Barbaro-Curtis a Venezia fino alla metà del Settecento", *Arte Veneta* 41, 1987 (1988), pp. 147-153.

AIKEMA 1995

Bernard Aikema, "Carracci 'redivivus'. Sull'importanza dell'arte bolognese-romana per gli inizi di Giambattista Tiepolo", in *Terzo Incontro in Ricordo di Michelangelo Muraro* (a cura di Giuseppina Menin Muraro e Daniela Puppulin), Sossano 1995, pp. 41-52.

AIKEMA 1996

Bernard Aikema, *Tiepolo e la sua cerchia. L'opera grafica. Disegni dalle collezioni americane*, Venezia 1996.

AIKEMA 1997

Bernard Aikema, "Il famoso Abondio': Abbondio Stazio e la decorazione a stucco nei palazzi veneziani, circa 1685-1750", *Saggi e memorie di storia dell'arte* 21, 1997 (1998), pp. 85-122.

AIKEMA 1998^A

Bernard Aikema, "La formazione artistica di Giovan Battista Tiepolo. I disegni", in PUPPI 1998, vol. I, pp. 21-25.

AIKEMA 1998^B

Bernard Aikema, "Paul Troger: A Transalpine Journey", *On Paper* 2 (1998), 3, pp. 12-19.

AIKEMA 1999

Bernard Aikema, "Opere su carta di Nicolò Bambini e di Girolamo Brusaferrò", in *Pittura veneziana dal Quattrocento al Settecento. Studi di storia dell'arte in onore di Egidio Martini* (a cura di Giuseppe Maria Pilo), Venezia 1999, pp. 182-186.

AIKEMA 2004

Bernard Aikema, "Some early drawings by Giambattista Tiepolo", *Master Drawings* 42 (2004), 4, pp. 361-369.

AIKEMA 2006

Bernard Aikema, "Molinari & co.: riflessioni sul momento internazionale della pittura veneziana fra Sei e Settecento", *Arte Veneta* 63, 2006 (2007), pp. 203-208.

AIKEMA 2007

Bernard Aikema, "(Ri)considerazioni sugli esordi di Giovan Battista Tiepolo", in *Un'identità. Custodi dell'arte e della memoria. Studi, interpretazioni, testimonianze in ricordo di Aldo Rizzi* (a cura di Giuseppe Maria Pilo, Laura de Rossi e Isabella Reale), Mariano del Friuli 2007, pp. 335-337.

AIKEMA 2012

Bernard Aikema, "Giovanni Segala, la committenza dei Widmann e il rinnovamento della pittura veneziana ai tempi di Sebastiano Ricci", in *PAVANELLO 2012^A*, pp. 395-404.

AIKEMA 2013^A

Bernard Aikema, "«Di qualunque cosa, volendo significar, che ella sia bella, si dice, lei haver disegno»: tracce per una storiografia del disegno veneto", *Ateneo veneto* 12 (2013), 1, p. 293-304.

AIKEMA 2013^B

Bernard Aikema, "Sebastiano Ricci restauratore: una proposta", in *Il tempo e la rosa. Scritti di storia dell'arte in onore di Loredana Olivato* (a cura di Paola Artoni, Enrico Maria Dal Pozzolo, Monica Molteni e Alessandra Zamperini), Treviso 2013, pp. 218-221.

ALPERS 1988

Svetlana Alpers, *Rembrandt's enterprise: the studio and the market*, Londra 1988.

AMES-LEWIS 1990

Francis Ames-Lewis, "Il disegno nella pratica di bottega del Quattrocento", in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento* (a cura di Mauro Lucco), 2 voll., Milano 1990, II, pp. 657-686.

AMORNPICHETKUL 1984

Chittima Amornpichetkul, "Seventeenth-Century Italian Drawing Books: Their Origin and Development", in cat. mostra PROVIDENCE 1984, pp. 109-118.

AMES-LEWIS 2000

Francis Ames-Lewis, *Drawing in early Renaissance Italy*, New Haven 2000.

ANELLI 1994

Luciano Anelli, "Il patrimonio artistico della Parrocchiale", in *Il patrimonio artistico di Ospitaletto* (a cura di Luciano Anelli, Camillo Barbera e Ida Gianfranceschi), Ospitaletto 1994, pp. 49-220.

ANELLI 2013

Luciano Anelli, "Due sante inedite di Antonio Paglia in Palazzo Provaglio", *Brixia Sacra* 18 (2013), pp. 751-761.

APELLONI 2000

Davide Apolloni, *Pietro Monaco e la raccolta di cento dodici stampe di pitture della storia sacra*, Monfalcone 2000.

ARISI 1960

Ferdinando Arisi, *Il Museo Civico di Piacenza*, Piacenza 1960.

ARISI 1975

Raffaella Arisi Riccardi, *Giovanni Ev. Draghi al servizio dei Farnese*, Piacenza 1975 [estratto da *Bollettino storico piacentino* 69 (1975)].

ARISI 1987

Ferdinando Arisi, "Gli anni piacentini di Sebastiano Ricci e la conversione del Merano e del Draghi", in *ibid.*, *Altre cose piacentine d'arte e di storia*, Piacenza 1987, pp. 115-130.

ARSLAN 1932

Wart Arslan, "Appunti su Magnasco, Sebastiano e Marco Ricci", *Bollettino d'arte* 26 (1932), pp. 209-220.

ARSLAN 1936

Wart Arslan, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, vol. VII: Provincia di Padova, Comune di Padova*, Roma 1936.

ARSLAN 1959

Edoardo Arslan, "Contributo a Sebastiano Ricci ad Antonio Francesco Peruzzini", in *Studies in the history of art dedicated to William E. Suida on his 80th birthday* (a cura di Paul A. Underwood), Londra 1959, pp. 304-311.

AURIGEMMA 2007

Maria Giulia Aurigemma, *Palazzo Firenze in Campo Marzio*, Roma 2007.

AVERSA 1993

Rossella Aversa, "Artisti e committenza a Pavia e Milano tra XVII e XVIII secolo. Il Marchese Cesare Pagani", *Bollettino della Società Pavese di Storia Patria* 45 (1993), pp. 135-159.

BALDASSARRI 1992

Alessandra Baldassarri, "L'attività pittorica di Niccolò Agostino Veracini", *Paradigma* 10 (1992), pp. 139-163.

BAMBACH 1998

Carmen Bambach, "Fresco cartoons by Carlo Cignani and Marcantonio Franceschini", *Master Drawings* 36 (1998), 2, pp. 154-180.

BAMBACH 1999

Carmen Bambach, *Drawing and painting in the Italian Renaissance workshop: theory and practice, 1300-1600*, Cambridge 1999.

BARBIERATO 2002

Federico Barbierato, “La bottega del cappellaio: libri proibiti, libertinismo e suggestioni massoniche nel ‘700 veneto”, *Studi Veneziani* 44 (2002), pp. 327-366.

BARBIERATO 2006

Federico Barbierato, *Politici e ateisti. Percorsi della miscredenza a Venezia fra Sei e Settecento*, Milano 2006.

BARBIERATO 2012

Federico Barbierato, *The inquisitor in the hat shop: inquisition, forbidden books and unbelief in early modern Venice*, Farnham 2012.

BARCHAM 2009

William Lee Barcham, “Rosalba Carriera e Anton Maria Zanetti tra Venezia e Parigi nella prima metà del Settecento”, in PAVANELLO 2009, pp. 147-156.

BARIGOZZI BRINI 1969

Amalia Barigozzi Brini, “Una partecipazione di Sebastiano Ricci alla scenografia teatrale e i rapporti Ricci-Bibiena”, *Commentari* 20 (1969), pp. 125-130.

BARIGOZZI BRINI 1991

Amalia Barigozzi Brini, “Gli apparati effimeri”, in cat. mostra MILANO 1991, pp. 429-439.

BARNARD – CLARK 1996

Toby Barnard, Jane Clark (a cura di), *Lord Burlington. Architecture, art and life*, Londra 1996.

BAROCELLI 1996

Francesco Barocelli, *La Pinacoteca Stuard di Parma*, Milano 1996.

BARTSCH 1990

The Illustrated Bartsch, vol. XLV.2, Commentary: Italian masters of the seventeenth century (a cura di Paolo Bellini e Richard W. Wallace), New York 1990.

BASSI 1941

Elena Bassi, *La R. Accademia di Belle Arti di Venezia*, Firenze 1941.

BASSI RATHGEB 1956

Roberto Bassi Rathgeb, “Secolare la tipicità dei formaggi bergamaschi. Curiosa testimonianza di Sebastiano Ricci”, *Bergamo. Rassegna mensile della camera di commercio industria e agricoltura di Bergamo* 2 (1956), 7.

BASSI RATHGEB 1964

Roberto Bassi Rathgeb, “Disegni di Pietro Brancalione”, *Arte Veneta* 18, 1964 (1965), pp. 185-186.

BATTAGLIA 2005

Roberta Battaglia, "I dipinti di Gaspare Diziani per la Scuola dei Mercanti da vin a San Silvestro", *Arte Veneta* 62, 2005 (2006), pp. 210-219.

BAUER 1984

Hermann Bauer, "Einige Bemerkungen zur Ölskizze im venezianischen Settecento", in KLESSMANN – WEX 1984, pp. 89-93.

BAUER – BAUER 1999

Linda Freeman Bauer, George Bauer, "Artists' inventories and the language of the oil sketch", *Burlington Magazine* 141 (1999), pp. 520-530.

BEAN 1964

Jacob Bean, *100 European Drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1964.

BEAN 1979

Jacob Bean, *17th Century Italian drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1979.

BEAN – GRISWOLD 1990

Jacob Bean, William Griswold, *18th Century Italian Drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1990.

BECKER 1997

David P. Becker, *The Practice of Letters: the Hofer Collection of Writing Manuscripts 1514-1800*, Cambridge (Mass.) 1997.

BELLESI 1993

Sandro Bellesi, "Note sulla collezione Guicciardini e su due gruppi bronzei del Soldani Benzi", *Antichità viva* 32 (1993), 5, pp. 26-32.

BELLESI 2009

Sandro Bellesi, *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700. Biografie e opere*, 3 voll., Firenze 2009.

BENASSAI 1999

Paolo Benassai, *Sebastiano Mazzoni*, Firenze 1999.

BENASSAI 2002

Paolo Benassai, "Aggiornamenti su Sebastiano Mazzoni", *Paragone. Arte* 53 (2002), 44, pp. 57-63.

BENASSI 1988

Stefano Benassi, *L'Accademia Clementina. La funzione pubblica. L'ideologia estetica*, Bologna 1988.

BENATI 2001

Daniele Benati, *Alessandro Tiarini. L'opera pittorica completa e i disegni*, con la collaborazione di Barbara Ghelfi, 2 voll., Milano 2001.

BENESCH 1947

Otto Benesch, *Venetian drawings of the eighteenth century in America*, New York 1947.

BÉNÉZIT 1999

Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays. Par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers* (nuova ed. interamente aggiornata, 4° ed., sotto la direzione di Jacques Busse), 14 voll., Parigi 1999.

BENUZZI 2016

Fabien Benuzzi, "Prunato, Santo", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXXV, Roma 2016, *ad vocem*.

BERNINI 1968

Dante Bernini, "Annibale Carracci e i 'Fasti' di Alessandro Farnese", *Bollettino d'arte* 53 (1968), pp. 84-92.

BERSANI BERSELLI 2000

Cristina Bersani Berselli, "Carlo Antonio Pisarri. Un incisore stampatore bolognese del diciottesimo secolo", in *L'arti per via. Percorsi nella catalogazione delle opere grafiche. Atti del Convegno Internazionale di Studi sulla Catalogazione delle Opere Grafiche, Bologna, Palazzo Hercolani, 17-18 novembre 2000* (a cura di Giuseppina Benassati), Bologna 2000, pp. 72-86.

BETTAGNO 1976

Alessandro Bettagno, "Precisazioni su Anton Maria Zanetti il Vecchio e Sebastiano e Marco Ricci", in SERRA 1976, pp. 85-95.

BETTAGNO 1978

Alessandro Bettagno, "Sebastiano Ricci invenit", *Arte Veneta* 32, 1978 (1979), pp. 352-353.

BETTAGNO 1996

Alessandro Bettagno, "Disegni di Marco Ricci: una questione di provenienza e un problema di dispersione", in CARACCILO 1996, pp. 418-437.

BIALOSTOCKI 1984

Jan Białostocki, "Doctus artifex and the library of the artist in XVIth and XVIIth century", in *De arte et libris* (a cura di Abraham Horodisch), Amsterdam 1984, pp. 11-22.

BIGAZZI – CIUFFOLETTI 2002

Isabella Bigazzi, Zeffiro Ciuffoletti, *Palazzo Marucelli Fenzì. Guida storico-artistica*, Firenze 2002.

BINION 1970

Alice Binion, "The collegio dei pittori in Venice", *L'Arte* 3 (1970), pp. 92-101.

BINION 1976

Alice Binion, *Antonio and Francesco Guardi. Their Life and Milieu, with a catalogue of their figure drawings*, New York 1976.

BINION 1983

Alice Binion, *I disegni di Giambattista Pittoni*, Firenze 1983.

BINION 1990

Alice Binion, *La galleria scomparsa del maresciallo von der Schulenburg. Un mecenate nella Venezia del Settecento*, Milano 1990.

BIRKE – KERTÉSZ 1992-1997

Veronika Birke, Janine Kertész, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina, Generalverzeichnis*, 4 voll., Vienna 1992-1997.

BJURSTRÖM 1979

Per Bjurström, *Drawings in Swedish public collections, vol. III: Italian drawings. Venice, Brescia, Parma, Milano, Genoa*, Stoccolma 1979.

BLARDONE 1987

Aurora Blardone, “Giovanni Battista Granata una figura da riscoprire”, *Il Fronimo. Rivista trimestrale di chitarra e liuto* 16 (1987), 61, pp. 41-47.

BLEEKE-BYRNE 1984

Gabrielle Bleeke-Byrne, “The education of the painter in the workshop”, in cat. mostra PROVIDENCE 1984, pp. 28-39.

BLUNT 1946

Anthony Blunt, “Paintings by Sebastiano and Marco Ricci in the royal collection”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 88 (1946), pp. 263-268.

BLUNT – CROFT MURRAY 1957

Anthony Blunt, Edward Croft-Murray, *The Italian drawings at Windsor Castle, vol. VII: Venetian drawings of the XVII & XVIII centuries in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Londra 1957.

BOLOGNA 1958

Ferdinando Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958.

BOLOGNA 1979

Ferdinando Bologna, “Solimena al Palazzo Reale di Napoli per le nozze di Carlo di Borbone”, *Prospettiva* 16 (1979), pp. 53-66.

BOLTEN 1981

Jaap Bolten, “Ut grammatica pictura. A method of learning”, in *Ars auro prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata* (a cura di Juliusz A. Chrościcki e Nawojka Cieślińska), Varsavia 1981, pp. 71-74.

BOMBARDINI 2016

Chiara Bombardini, “Antonio Balestra nello specchio di Pietro Antonio Rotari”, in cat. mostra VERONA 2016, pp. 129-144.

BONGIOVANNI 2002

Pasqualino Bongiovanni, “Granata, Giovanni Battista”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LVIII, Roma 2002, *ad vocem*.

BONINI 1986

Angelo Bonini, “Il pittore Giacomo Zanetti e le opere pittoriche delle chiese di Ghedi fra Sei e Settecento”, *Brixia Sacra* 21 (1986), pp. 165-171.

BONINI 2000

Angelo Bonini, "I rapporti fra un'inedita annunciazione bresciana di Sebastiano Ricci ed i pittori Antonio Dusi e Giacomo Zanetti", *Civiltà bresciana* 3 (2000), pp. 28-43.

BOREAN 2008

Linda Borean, "Inventari e testamenti d'artista nel Cinquecento", in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento* (a cura di Michel Hochmann, Rosella Lauber e Stefania Mason), Venezia 2008, pp. 121-131, 230-231.

BOREAN 2009

Linda Borean, "Dalla galleria al 'museo': un viaggio attraverso pitture, disegni e stampe nel collezionismo veneziano del Settecento", in BOREAN – MASON 2009, pp. 3-47, 81-84.

BOREAN 2014

Linda Borean, "Per il collezionismo grafico tra Venezia e Londra nel Settecento. Il caso di John Skippe", *Studi di Memofonte* 12 (2014), pp. 73-85.

BOREAN – MASON 2009

Linda Borean, Stefania Mason (a cura di), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, Venezia 2009.

BORG 2005

Alan Borg, *The History of the Worshipful Company of Painters, Otherwise Painter-Stainers*, Huddersfield 2005.

BORIS 2006

Francesca Boris (a cura di), *Vincenzo Ferdinando Ranuzzi Cospì. Essere un gentiluomo. Le «Memorie della vita scritte nel 1720»*, Bologna 2006.

BORRONI SALVADORI 1974

Fabia Borroni Salvadori, "Francesco Maria Niccolò Gabburri e gli artisti contemporanei", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia* 4 (1974), 4, pp. 1503-1564.

BORSI *et al.* 1981

Franco Borsi, Cristina Acidini Luchinat, Francesco Quinterio (a cura di), *Gian Lorenzo Bernini: il testamento, la casa, la raccolta dei beni*, Firenze 1981.

BORTOLUZZI 1994

Francesco Bortoluzzi, *Bernardo Zilotti 1716-1783. Incisore veneto del '700*, Borso del Grappa 1994.

BOSELLI 1967

Camillo Boselli (a cura di), *Francesco Paglia. Il Giardino della pittura (Manoscritti Queriniani G.IV.9. e Di Rosa 8)*, Commentari dell'Ateneo di Brescia. Supplemento, Brescia 1967.

BOSSAGLIA 1989

Rossana Bossaglia (a cura di), *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Settecento, vol. 2*, Bergamo 1989.

BOTTI 2001

Monica Botti, “Nuovi documenti su Federico Cervelli”, *Studi di storia dell'arte* 12, 2001 (2002), pp. 244-246.

BOUBLI 2003

Lizzie Boubli, *L'atelier du dessin italien à la Renaissance: variante et variation*, Parigi 2003.

BOYE 2001

Gary R. Boye, “Granata, Giovanni Battista”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. X, Londra 2001, *ad vocem*.

BRIDDA 1998

Roberta Bridda, *La committenza Fulcis nel Settecento*, tesi di laurea (relatore Adriano Mariuz), Università di Padova, a.a. 1997/1998.

BROVADAN 2012

Carlotta Brovadan, “Disegni di Giuseppe Tonelli al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi”, in *Fasto privato. La decorazione murale in palazzi e ville di famiglie fiorentine, vol. I: Quadrature e decorazione murale da Jacopo Chianvistelli a Niccolò Contestabili* (cura di Mina Gregori e Mara Visonà), Firenze 2012, pp. 57-67.

BROWN 1998

Beverly Louise Brown, “Imitation and imagination: Tiepolo's search for 'la prima idea'”, in PUPPI 1998, I, pp. 27-31.

BUSCAROLI 1937

Rezio Buscaroli, *La storiografia artistica bolognese dal Lamo all'Orlandi*, Bologna 1937.

BUSCAROLI FABBRI 1991^A

Beatrice Buscaroli Fabbri, *Carlo Cignani. Affreschi, dipinti, disegni*, Bologna 1991.

BUSCAROLI FABBRI 1991^B

Beatrice Buscaroli Fabbri, “‘L'inventar nuove maniere dopo tante': norma e comportamento nella pittura bolognese dell'ultimo Seicento. Il caso di Carlo Cignani”, in *Estetica e arte. La concezione dei "moderni", atti del congresso, Bologna, 9 giugno 1990*, a cura di Stefano Benassi, Bologna 1991, pp. 33-44.

BUSHART 1984

Bruno Bushart, “Bemerkungen zu den Augsburger Grassi-Bildern”, in RUSSO 1984, pp. 39-47.

BUSOLINI 1998

Dario Busolini, “Gaetano Maria da Bergamo”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LI, Roma 1998, *ad vocem*.

BYAM SHAW 1954

James Byam Shaw, “The drawings of Francesco Fontebasso”, *Arte Veneta* 8, 1954 (1955), pp. 317-325.

BYAM SHAW 1962

James Byam Shaw, *The drawings of Domenico Tiepolo*, Londra 1962.

BYAM SHAW 1976

James Byam Shaw, *Drawings by old masters at Christ Church Oxford*, 2 voll., Oxford 1976.

BYAM SHAW – KNOX 1987

James Byam Shaw, George Knox, *The Robert Lehman Collection, vol. VI: Italian eighteenth-century drawings* (New York, Metropolitan Museum of Art), New York 1987.

CAMPORI 1870

Giuseppe Campori (a cura di), *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, Modena 1870.

CAMPORI 1873

Giuseppe Campori, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori ec. nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa, con cenni relativi agli artisti italiani ed esteri che in essa dimorarono ed operarono e un saggio bibliografico per cura di G. Campori*, Modena 1873.

CAPRARA 1988

Vittorio Caprara, “Una lettera inedita di Sebastiano Ricci”, *Arte Veneta* 42, 1988 (1989), pp. 162-163.

CAPRARA 1999

Vittorio Caprara, “Documenti per gli artisti veneti del Seicento e del Settecento”, in *Pittura veneziana dal Quattrocento al Settecento. Studi di storia dell'arte in onore di Egidio Martini* (a cura di Giuseppe Maria Pilo), Venezia 1999, pp. 150-152.

CARACCILO 1996

Maria Teresa Caracciolo (a cura di), *Hommage au dessin. Mélanges offerts à Roseline Bacou*, Rimini 1996.

CAROTENUTO 2013

Simona Carotenuto, “Relazioni di bottega e orientamento didattico nell'ambito dell'Accademia del Solimena”, in ZULIANI 2013, pp. 49-59.

CARRÉ 1994

Jacques Carré, *Lord Burlington (1694-1753): le connaisseur, le mécène, l'architecte*, Clermont-Ferrand 1994.

CARERI 1991

Giovanni Careri, *Voli d'amore. Architettura, pittura e scultura nel 'bel composto' di Bernini*, Roma 1991.

CASELLATO 2005

Lucia Casellato, “Legnani, Stefano Maria, detto il Legnanino”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXIV, Roma 2005, *ad vocem*.

CECCHINI 2000

Isabella Cecchini, *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento: uno studio sul mercato dell'arte*, Venezia 2000.

CECCHINI 2005

Isabella Cecchini, “Al servizio dei collezionisti: la professionalizzazione nel commercio di dipinti a Venezia in età moderna e il ruolo delle botteghe”, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima* (a cura di Bernard Aikema, Rossella Lauber, Max Seidel), Venezia 2005, pp. 151-172.

CECCHINI 2009

Isabella Cecchini, “Attorno al mercato, 1700-1815”, in BOREAN – MASON 2009, pp. 150-171.

CECCONI 2008

Alessia Ceconi, “«Nella presente aggiunta all’Abecedario pittorico del padre maestro Orlandi». Per una rilettura delle Vite gabburriane”, *Studi di Memofonte* 1 (2008), p.n.n.

CECCONI *et al.* 2008

Alessia Ceconi, Vaima Gelli, Martina Nastasi e Roberto Viale (a cura di), “Bibliografia Gabburriana: fonti citate nelle ‘Vite di pittori’ di Francesco Maria Niccolò Gabburri”, *Studi di Memofonte* 1 (2008), p.n.n.

CHAUVARD 2005

Jean-François Chauvard, *La Circulation des biens à Venise. Stratégies patrimoniales et marché immobilier (1600-1750)*, Roma 2005.

CHELLINI 2013

Giulia Chellini, “L’Accademia dei Pittori e degli Scultori di Venezia. Dalla corporazione medievale all’istituzione accademica”, *Bollettino Telematico dell’Arte* 700 (23 dicembre 2013), p.n.n.

CHIAPPINI DI SORIO 1976

Ileana Chiappini di Sorio, “L’inventario dei beni di S. Ricci”, in SERRA 1976, pp. 66-67.

CHIARINI 1976^A

Marco Chiarini, “Appunti su Sebastiano Ricci”, *Antichità viva* 15 (1976), 1, pp. 17-23.

CHIARINI 1976^B

Marco Chiarini, “Ricci o Magnasco?”, in SERRA 1976, pp. 146-150.

CHIARINI 2017

Marco Chiarini, *Disegni del Seicento e Settecento della Biblioteca Marciana. Studi e appunti per un catalogo ragionato* (a cura di Silvia Castelli, Francesco Morena e Riccardo Spinelli), Firenze 2017.

CIATTI *et al.* 2008

Marco Ciatti, Francesca Martusciello, Isabella Sicoli e Luciano Sostegni, “Due pittori-restauratori del Settecento restaurati. Due tele di Agostino Veracini e Ignazio Enrico Hugford”, *OPD restauro* 20 (2008), pp. 89-99.

CIRILLO – GODI 1979

Giuseppe Cirillo, Giovanni Godi, “Apporti al catalogo e alla storia della pittura parmense del ’700”, *Parma nell’arte* 11 (1979), 1, pp. 7-49.

CIRILLO – GODI 1989

Giuseppe Cirillo, Giovanni Godi (a cura di), *Il trionfo del Barocco a Parma nelle feste farnesiane del 1690*, Parma 1989.

CLAUT 1988

Sergio Claut, “Per Gaspare Diziani. Questioni cronologiche e qualche inedito”, *Arte Veneta* 42, 1988 (1989), pp. 146-151.

CLAUT 1991

Sergio Claut, “Diziani, Gaspare”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XL, Roma 1991, *ad vocem*.

CLAUT 1994

Sergio Claut, “Opere di Gaspare Diziani in Istria”, *Ce fastu?* 70 (1994), pp. 235-246.

COCCIOLI MASTROVITI 1992

Anna Coccioli Mastroviti, “Draghi, Giovanni Evangelista”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XLI, Roma 1992, *ad vocem*.

COCKE 1991

Richard Cocke, “The drawings of Michele and Giovanni Battista Pace”, *Master Drawings* 29 (1991), 4, pp. 347-384.

COLLE 2009

Enrico Colle, “Fonti decorative per Andrea Brustolon e gli intagliatori veneti d’inizio Settecento”, in cat. mostra BELLUNO 2009, pp. 93-107.

CONCINA 1989

Ennio Concina, *Venezia nell’età moderna. Struttura e funzioni*, Venezia 1989.

CONSIGLI VALENTE 1988

Patrizia Consigli Valente (a cura di), *Le collezioni private parmensi, vol. V: Disegni antichi*, con la collaborazione di Mario Di Giampaolo e Marco Tanzi, Parma 1988.

CONTANT 2005

Iris Contant, *Kruisbeeld tegen Kromzwaard. De neerslag van de zeeslag van Lepanto in de Italiaanse kunst ten tijde van de Contrareformatie*, tesi di dottorato, Università di Nimega, Rotterdam 2005.

CONTE 2010

Tiziana Conte, “La Cappella di San Giuseppe a Tomo, Villa Fabris, Guarnieri”, in cat. mostra BELLUNO – FELTRE 2010, pp. 67-79.

CONTI 1973

Alessandro Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d’arte*, Firenze 1973.

COPPA 2012

Simonetta Coppa, “Precisazioni sull’opera di Sebastiano Ricci a Monza e a Milano”, in PAVANELLO 2012^A, pp. 229-247.

CORSATO – AIKEMA 2013

Carlo Corsato, Bernard Aikema (a cura di), *Alle origini dei generi pittorici fra l'Italia e l'Europa, 1600 ca.*, Treviso 2013.

CRAIEVICH 2005^A

Alberto Craievich, *Antonio Molinari*, Soncino (Cremona) 2005.

CRAIEVICH 2005^B

Alberto Craievich, “I disegni di Giambattista Pittoni e della sua bottega: il *corpus* Salvotti”, in cat. mostra PADOVA 2005, pp. 187-188.

CRAIEVICH 2012

Alberto Craievich, “Sebastiano Ricci: i bozzetti”, in PAVANELLO 2012^A, pp. 45-57.

CREMONINI 2014

Cinzia Cremonini, “Pagani, Cesare”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXX, Roma 2014, *ad vocem*.

CROFT-MURRAY 1969

Edward Croft-Murray, “Decorative paintings for Lord Burlington and the Royal Academy”, *Apollo* 89 (1969), pp. 11-21.

CROFT-MURRAY 1962-1970

Edward Croft-Murray, *Decorative painting in England 1537-1837*, 2 voll. (I: *Early Tudor to Sir James Thornhill*, II: *The eighteenth and early nineteenth centuries*), Londra 1962-1970.

CROSATO LARCHER 1990

Luciana Crosato Larcher, “La bottega di Paolo Veronese”, in *Nuovi studi su Paolo Veronese* (a cura di Massimo Gemin), Venezia 1990, pp. 256-265.

CROW 1985

Thomas E. Crow, *Painters and public life in eighteenth-century Paris*, New Haven 1985.

CURRIE 1998

Stuart Currie (a cura di), *Drawing 1400-1600. Invention and innovation*, Aldershot 1998.

CZÉRE 2004

Andrea Czére, *17th Century Italian Drawings in the Budapest Museum of Fine Arts. A complete catalogue*, Budapest 2004.

DALLA COSTA 2012

Thomas Dalla Costa, *La bottega di Paolo Veronese tra Verona e Venezia: 1528-1588*, tesi di dottorato, Università di Verona, Verona 2012.

DALLA COSTA 2013

Thomas Dalla Costa, “Eredità e ‘sfruttamento’ di una maniera: i casi di Gabriele Caliani e Jacopo Palma il Giovane”, in CORSATO – AIKEMA 2013, pp. 38-53.

DALLA COSTA 2014

Thomas Dalla Costa, "Paolo Veronese e la bottega: le botteghe dei Caliarì", in cat. mostra VERONA 2014, pp. 314-326.

DALLA COSTA 2013

Thomas Dalla Costa, "Tiziano, Tintoretto e Veronese nella Venezia del Cinquecento: acerrima rivalità o sana competizione?", in cat. mostra MOSCA 2017, pp. 65-97.

DAL POZZOLO 2012

Enrico Maria Dal Pozzolo, "Le scale veneziane di Mazzoni", *Paragone. Arte* 63 (2012), pp. 48-55.

DAL PRÀ *et al.* 2011

Laura Dal Prà, Luciana Giacomelli, Andrea Spiriti (a cura di), *Passaggi a nord-est. Gli stuccatori dei laghi lombardi tra arte, tecnica e restauro. Atti del convegno di studi, Trento, 12-14 febbraio 2009*, Trento 2011.

DAMM *et al.* 2013

Heiko Damm, Michael Thimann, Claus Zittel (a cura di), *The artist as reader: on education and non-education of early modern artists*, Leida 2013.

DANIELS 1976^A

Jeffrey Daniels, *Sebastiano Ricci*, Hove 1976.

DANIELS 1976^B

Jeffrey Daniels, *L'opera completa di Sebastiano Ricci*, Milano 1976.

DANIELS 1976^C

Jeffrey Daniels, "Sebastiano Ricci in England", in SERRA 1976, pp. 68-82.

DANIELS 1984

Jeffrey Daniels, "Nicola Grassi and Sebastiano Ricci. The influence of Sebastiano Ricci on Nicola Grassi: direct or indirect?", in RUSSO 1984, pp. 105-115.

DAVIS 1982

Bruce Davis, "An early drawing by Sebastiano Ricci", *Master Drawings* 20 (1982), pp. 28-30.

DE BORTOLI 1990

Alessandra De Bortoli, "Aggiunte al Magnasco milanese", *Arte cristiana* 78 (1990), pp. 272-279.

DE CASTRO 2013

Evelina De Castro, "Sulle tracce di una 'Allegoria dei Fasti di Alessandro Farnese' a Palazzo Abatellis", in *Una vita per il patrimonio artistico. Contributi in onore di Vincenzo Scuderi* (a cura di Elvira D'Amico), Palermo 2013, pp. 76-78.

DEGENHART – SCHMITT 1984

Bernhard Degenhart, Annegrit Schmitt, *Jacopo Bellini: l'album dei disegni del Louvre*, Milano 1984.

DE GRASSI 2001

Massimo De Grassi, *Palazzo Fulcis a Belluno* (supplemento all'*Archivio storico di Belluno, Feltre e Cadore*), Mariano del Friuli 2001.

DE GRASSI 2004

Massimo De Grassi, "Novità su Gaspare Diziani", *Archivio storico di Belluno, Feltre e Cadore* 75 (2004), 324, pp. 66-71.

D'ELIA 2015

Una Roman D'Elia (a cura di), *Rethinking Renaissance drawings. Essays in honour of David McTavish*, Montreal Kingston-Londra-Chicago 2015.

DELL'ARA 1979

Mario Dell'Ara, "Giovanni Battista Granata chitarrista, compositore e barbiere chirurgico", *Il Fronimo. Rivista trimestrale di chitarra e liuto* 8 (1979), 26, pp. 6-15.

DELL'OMO 1998

Marina Dell'Omo, *Stefano Maria Legnani, "Il Legnanino"*, Ozzano Emilia (Bologna) 1998.

DELL'OMO 2017

Marina Dell'Omo, "Filippo Abbiati, tra questioni private e committenze: novità dai documenti", *Arte lombarda* 179/180 (2017), 1/2, pp. 83-91.

DEL NEGRO 1998

Piero Del Negro, "Dal mestiere alla professione di pittore nella Venezia di Giambattista Tiepolo: l'arte, il collegio e l'accademia", in PUPPI 1998, vol. I, pp. 83-91.

DEL NEGRO 2007

Piero Del Negro, "Il governo veneziano e le istituzioni dei pittori tra Sei e Settecento: da una politica fiscale a una politica culturale", *Arte Veneta* 64, 2007 (2008), pp. 245-253.

DELNERI 1993^A

Annalia Delneri, "Il soggiorno inglese", in cat. mostra BELLUNO 1993, pp. 97-112.

DELNERI 1993^B

Annalia Delneri, "Il ritorno a Venezia", in cat. mostra BELLUNO 1993, pp. 113-124.

DELORENZI 2016^A

Paolo Delorenzi, "'Ex fumo lucem'. Giorgio Fossati, Francesco Fontebasso e una raccolta di modelli per camini", *Arte Veneta* 73 (2016), pp. 83-105.

DELORENZI 2016^B

Paolo Delorenzi, "Una divinità nella bottega dello scrittore. Cronache d'arte tra Sei e Settecento dalla 'Pallade Veneta'", *Saggi e memorie di storia dell'arte* 40 (2016), pp. 47-77.

DEL TORRE 2002

Francesca Del Torre, "Sebastiano Ricci, Ferdinando di Toscana e altri corrispondenti", in *Lettere artistiche del Settecento veneziano* (a cura di Alessandro Bettagno e Marina Magrini), vol. I, Vicenza 2002, pp. 3-27.

DE' MAFFEI 1961

Fernanda De' Maffei, "Disegni di Sebastiano Ricci", in *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae* (1961), pp. 446-449.

DE PASCALE 2000

Enrico De Pascale, "Caravaggeschi a Bergamo", in cat. mostra BERGAMO 2000, pp. 7-28.

DE ROSSI 2003

Laura De Rossi, "Due paesaggi con figure di Alessandro Magnasco e Antonio Francesco Peruzzini", *Arte documento* 17/19 (2003), pp. 456-461.

DE ROSSI 2004^A

Laura De Rossi, *Francesco Polazzo* (*Arte documento*, Liber Extra XI), Venezia 2004.

DE ROSSI 2004^B

Laura De Rossi, "Per Francesco Polazzo: plausibile storia di un soffitto recuperato", *Arte documento* 20 (2004), pp. 174-177.

DE ROSSI 2004^C

Laura De Rossi, "Un bozzetto inedito di Francesco Polazzo", in *Per Franco Barbieri. Studi di storia dell'arte e dell'architettura* (a cura di Elisa Avagnina e Guido Beltramini), Venezia 2004, pp. 175-179.

DE ROSSI 2006

Laura De Rossi, "Solza, un episodio di ripresa naturalistica di Francesco Polazzo", in *Florilegium artium. Scritti in memoria di Renato Polacco* (a cura di Giordana Trovabene), Padova 2006, pp. 227-229.

DE ROSSI 2012

Laura De Rossi, "Una 'novità' di Francesco Polazzo nella diocesi di Treviso", *Arte documento* 28 (2012), pp. 164-167.

DERSCHAU 1922

Joachim von Derschau, *Sebastiano Ricci. Ein Beitrag zu den Anfängen der venezianischen Rokokomalerei*, Heidelberg 1922.

DE SARNO PRIGNANO 2011

Daniele De Sarno Prignano, "Ancora un dipinto attestante la collaborazione di Antonio Marini con Sebastiano Ricci", in PANTONI – DE ROSSI 2001, pp. 449-455.

DE VESME 1906

Alexandre de Vesme, *Le peintre-graveur italien*, Milano 1906.

DE VINCENTI 1999

Monica De Vincenti, "Nuovi contributi per il catalogo di Giovanni Maria Morlaiter", *Saggi e memorie di storia dell'arte* 23, 1999 (2000), pp. 31-82.

DE VINCENTI 2010

Monica De Vincenti, "Giovanni Maria Morlaiter 'alter ego' di Sebastiano Ricci in scultura", in cat. mostra VENEZIA 2010, pp. 136-146.

DE VITO 1999

Giuseppe De Vito, "Le tele di Luca Giordano nella basilica di Santa Maria della Salute a Venezia", *Ricerche sul '600 napoletano* 1999 (2000), pp. 118-129.

DE VITO BATTAGLIA 1958

Silvia De Vito Battaglia, "Un'opera romana di Sebastiano Ricci", *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte* 7 (1958), pp. 334-356.

DE VIVO 2007

Filippo De Vivo, "Pharmacies as centres of communication in early modern Venice", *Renaissance Studies* 21 (2007), 4, pp. 505-521.

DEVONSHIRE 1899

Duchessa di Devonshire (a cura di), "Selections from the letters of Georgiana Duchess of Devonshire", *The Anglo-Saxon Review* 2 (1899), pp. 31-89.

DI LORETO 2018

Pietro Di Loreto (a cura di), *Originali, repliche, copie. Uno sguardo diverso sui grandi maestri*, Roma 2018.

DOMBROWSKI 2007

Damian Dombrowski, "Wandlungen des 'bel composto'", in *Architektur und Figur. Das Zusammenspiel der Künste. Festschrift für Stefan Kummer zum 60. Geburtstag* (a cura di Nicole Riegel), Monaco 2007, pp. 295-317.

DONAZZOLO CRISTANTE 2001

Cristina Donazzolo Cristante (a cura di), *I musei del castello di Udine. La Galleria dei Disegni e delle Stampe Antiche: I disegni*, Udine 2001.

DORIGATO 1983

Attilia Dorigato, "Gasparo Diziani disegnatore", in cat. mostra BERGAMO 1983, pp. 35-43.

DUGONI 2001

Rita Dugoni, *Sebastiano Galeotti, Firenze 1675-Mondovì 1741*, Torino 2001.

EIDELBERG – ROWLANDS 1994

Martin P. Eidelberg, Eliot W. Rowlands, "The Dispersal of the Last Duke of Mantua's Paintings", *Gazette des Beaux-Arts* 123 (1994), 1504/1505, pp. 207-294.

EISLER 1989

Colin T. Eisler, *The genius of Jacopo Bellini: the complete paintings and drawings*, New York 1989.

EPE 1990

Elisabeth Epe, *Die Gemäldesammlungen des Ferdinando de' Medici, Erbprinz von Toskana (1663-1713)*, Marburg 1990.

ERICANI 2012

Giuliana Ericani, "Le raccolte grafiche del Museo Biblioteca Archivio di Bassano del Grappa e i disegni di Canova", in AGAZZI *et al.* 2012, pp. 32-50.

FACCHIN 2014

Laura Facchin, “Committenze artistiche e suggestioni ‘libertine’: il caso del marchese Cesare Pagani”, in *Pensiero anticonformista e libertinismo erudito nel Seicento. Il crocevia genovese. Atti del convegno, Genova, 5-7 maggio 2011* (a cura di Alberto Biniscelli, Lauro Magnani e Andrea Spiriti), Manziana (Roma) 2014, pp. 265-300.

FACCHINETTI 2001

Simone Facchinetti, “A margine della pala di Giovan Battista Tiepolo per il Duomo di Bergamo”, in cat. mostra BERGAMO 2001, pp. 25-41.

FALSARELLA 2010

Cristina Falsarella, “La pala della chiesa arcipretale di Fregona”, in cat. mostra BELLUNO – FELTRE 2010, pp. 51-53.

FANTI 2000

Mario Fanti, *Le vie di Bologna. Saggio di toponomastica storica e di storia della toponomastica urbana*, Bologna 2000 (2° ed. riveduta e aggiornata; ed. originale 1974).

FAVARO 1975

Elena Favaro, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975.

FAVILLA – RUGOLO 2003

Massimo Favilla, Ruggero Rugolo, “Dorigny e Venezia. Da Ca' Tron a Ca' Zenobio e ritorno”, in cat. mostra VERONA 2003, pp. 37-59.

FAVILLA – RUGOLO 2005

Massimo Favilla, Ruggero Rugolo, “Un pittore “reale”. Riflessioni su Louis Dorigny”, *Studi veneziani* 50 (2005), pp. 137-171.

FAVILLA – RUGOLO 2006

Massimo Favilla, Ruggero Rugolo, “‘Il sommo onor dell’arte’. Pietro Antonio Novelli nella patria del Friuli”, in *Artisti in viaggio 1750-1900. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia. Atti del convegno, Università di Udine, Palazzo Antonini, 20-22 ottobre 2005* (a cura di Maria Paola Frattolin), Udine-Venezia 2006, pp. 191-226.

FAVILLA – RUGOLO 2008

Massimo Favilla, Ruggero Rugolo, “Sebastiano Ricci, Venezia, Casino Zane”, in *Gli affreschi nei palazzetti e nelle ville venete dal ‘500 al ‘700* (a cura di Filippo Pedrocco), Schio (Vicenza) 2008, pp. 178-183.

FAVILLA – RUGOLO 2009^A

Massimo Favilla, Ruggero Rugolo, “‘Con pena, e con penello’: Simone Brentana e Sebastiano Ricci”, *Verona illustrata* 22 (2009), pp. 41-51.

FAVILLA – RUGOLO 2009^B

Massimo Favilla, Ruggero Rugolo, “Sulla storia di palazzetto Zane a San Stin”, in *Il Palazzetto Bru Zane. Storia e rinascita* (a cura della Fondazione Bru), Venezia 2009, pp. 5-26.

FAVILLA – RUGOLO 2010

Massimo Favilla, Ruggero Rugolo, “Francesco Polazzo a Palazzo Zen”, *Bollettino dei Musei Civici Veneziani* 5 (2010), pp. 68-71.

FAVILLA – RUGOLO 2011

Massimo Favilla, Ruggero Rugolo, “Tra Bolzano e Venezia: appunti su Andrea Pelli ‘colega’ di Abondio Stazio ‘stucatore’ con una nota su Michele Fanoli ‘intagliatore’ e Domenico Michele Paternò ‘messinese’”, in DAL PRÀ *et al.* 2011, pp. 483-493.

FAVILLA – RUGOLO 2015

Massimo Favilla, Ruggero Rugolo, “Regesto cronologico-documentario degli stuccatori attivi a Venezia da Andrea Pelli (1652-1725) a Carpofofo Mazzetti Tencalla (1710-1775)”, *Arte Veneta* 72 (2015), pp. 231-248.

FAVILLA – RUGOLO 2016

Massimo Favilla, Ruggero Rugolo, “‘La charité sa premiere vertu’: la pittura sacra di Antonio Balestra tra Barocco e Barocchetto”, in cat. mostra VERONA 2016, pp. 35-51.

FEIGENBAUM 1990

Gail Feigenbaum, “Drawing and collaboration in the Carracci Academy”, in *IL 60. Essays honoring Irving Lavin on his sixtieth birthday* (a cura di Marilyn Aronberg Lavin), New York 1990, pp. 145-166.

FEIGENBAUM 1993

Gail Feigenbaum, “Practice in the Carracci Academy”, *Studies in the History of Art* 38 (1993), pp. 59-76.

FENYÖ 1959

Iván Fenyő, “Disegni veneziani nel Museo di belle arti di Budapest”, *Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae* 6 (1959), pp. 87-133.

FERRARI 1979

Oreste Ferrari, “Considerazioni sulle vicende artistiche a Napoli durante il viceregno austriaco (1707-1734)”, *Storia dell'arte* 35 (1979), pp. 11-27.

FERRARI 1993

Oreste Ferrari, “The Development of the Oil Sketch in Italy”, in cat. mostra FORT WORTH 1993, pp. 42-63.

FERRARI 2000

Laura Ferrari, “Giovanni Evangelista Draghi e il ciclo ariostesco di palazzo Ardizzoni Calvi”, *Bollettino storico piacentino* 95 (2000), pp. 303-318.

FERRARI – SCAVIZZI 1992

Oreste Ferrari, Giuseppe Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*, 2 voll., Napoli 1992.

FERRARI – SCAVIZZI 2003

Oreste Ferrari, Giuseppe Scavizzi, *Luca Giordano. Nuove ricerche e inediti*, Napoli 2003.

FINOCCHI GHERSI 2008

Lorenzo Finocchi Ghersi, "Luca Giordano a Venezia e la moda dei 'tenebrosi'", in *Napoli è tutto il mondo. Neapolitan art and culture from humanism to the enlightenment. International conference, Rome, June 19-21, 2003* (a cura di Livio Pestilli), Pisa 2008, pp. 227-241.

FIORIO 1999

Maria Teresa Fiorio (a cura di), *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca, vol. III: Seicento*, Milano 1999.

FISCHER – MEYER 2006

Chris Fischer, Joachim Meyer, *Italian drawings in the Department of Prints and Drawings, Statens Museum for Kunst: Neapolitan drawings*, Copenhagen 2006.

FISOGNI 2007

Fiorenzo Fisogni, "La pittura dei Paglia", in *Duemila anni di pittura a Brescia, vol. II: Dal Seicento al Novecento* (a cura di Carlo Bertelli), Brescia 2007, pp. 385-399.

FLORES D'ARCAIS 1972

Francesca Flores d'Arcais, "Note per Sebastiano Ricci", *Arte Veneta* 26 (1972), pp. 211-215.

FLORES D'ARCAIS 2005

Francesca Flores d'Arcais, "Sebastiano Ricci in Palazzo Fulcis", *Arte Veneta* 62, 2005 (2006), pp. 124-126.

FLORES D'ARCAIS 2012

Francesca Flores d'Arcais, "Sebastiano Ricci e Vienna", in PAVANELLO 2012^A, pp. 249-259.

FOGOLARI 1913

Gino Fogolari, "L'Accademia veneziana di pittura e scultura del Settecento", *L'arte* 16 (1913), pp. 241-272, 364-394.

FOGOLARI 1937

Gino Fogolari, "Lettere pittoriche del Gran Principe Ferdinando di Toscana a Niccolò Cassana (1698-1709)", *Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte* 6 (1937), pp. 145-186.

FORNARI SCHIANCHI 1999

Lucia Fornari Schianchi (a cura di), *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere, vol. III: Il Seicento*, Milano 1999.

FORTI 2013

Giulia Forti, *Disegni di Sebastiano Ricci e dintorni al Cabinet des Dessins del Louvre: novità, attribuzioni, proposte*, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Verona 2013.

FOSSALUZZA 1983

Giorgio Fossaluzza, "Una crocifissione inedita di Sebastiano Ricci", *Arte cristiana* 71 (1983), pp. 113-118.

FOSSALUZZA 2011

Giorgio Fossaluzza, "La fortuna critica dei 'famosi' stuccatori lombardi a Venezia, al modo di un'introduzione", in DAL PRÀ *et. al.* 2011, pp. 453-481.

FOSSI TODOROW 1966

Maria Fossi Todorow, *I disegni del Pisanello e della sua cerchia*, Firenze 1966.

FRAIOLI 2017

Martina Fraioli, “La ‘sala grande’ di Palazzo Farnese: ricostruzione di un progetto mai realizzato”, *BTA - Bollettino Telematico dell’Arte* 1 marzo 2017, n. 834 [disponibile online all’indirizzo: www.bta.it/txt/a0/08/bta00834.html, ultima consultazione 23/07/2018].

FRANCHI 1988

Saverio Franchi, *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicato a Roma e nel Lazio. Secolo XVII. 1280 testi drammatici ricercati e trascritti in schede*, con la collaborazione di Orietta Sartori, Roma 1988.

FRANCHINI GUELFY 1999

Fausta Franchini Guelfi, *Alessandro Magnasco. I disegni*, Genova 1999.

FRANK 2002

Martina Frank, “La Concordia delle Muse nei palazzi veneziani tra Sei e Settecento”, in cat. mostra CREMA 2002, pp. 81-87.

FRANK 2012

Martina Frank, “Album di disegni tra scenografia, architettura e decorazione: il caso della bottega viennese dei Galli Bibiena”, in AGAZZI *et al.* 2012, pp. 73-76.

FRANK 2014

Martina Frank, “Die Familie Galli Bibiena in Wien: Werkstatt und Auftraggeber”, *IN: 2.*, 656-667.

FRANK 2016

Martina Frank, “Skizzen, Zeichnungen und Druckgrafiken als Quellen für die Wiener Tätigkeit der Galli Bibiena”, in cat. mostra VIENNA 2016, pp. 150-167.

FRASCARELLI 2016

Dalma Frascarelli, *L’arte del dissenso. Pittura e libertinismi nell’Italia del Seicento*, Torino 2016.

FRASCARELLI – TESTA 2004

Dalma Frascarelli, Laura Testa, *La casa dell’eretico. Arte e cultura nella quadreria romana di Pietro Gabrielli (1660-1734) a Palazzo Taverna di Montegiordano*, Roma 2004.

FRATI 1907

Lodovico Frati, “Lettere autobiografiche di pittori al P. Pellegrino Antonio Orlandi”, *Rivista d’Arte* 5, (1907), V-VI, pp. 63-76.

FREDDOLINI 2010

Francesco Freddolini, “Nuove proposte per l’attività giovanile di Giovanni Baratta”, *Paragone. Arte* 61 (2010), 89, pp. 11-28.

FREDDOLINI 2013

Francesco Freddolini, *Giovanni Baratta, 1670-1747. Scultura e industria del marmo tra la Toscana e le corti d’Europa*, Roma 2013.

FUSARI 2010

Giuseppe Fusari, *La Chiesa di Santa Maria Maggiore in Chiari* (a cura di Alessandro Gozzini), Rudiano (Brescia) 2010.

FUSARI 2017

Giuseppe Fusari, *Johann Carl Lotb (1632-1698)*, Soncino (Cremona) 2017.

GABRIELLI 1950

Noemi Gabrielli, "Aggiunte a Sebastiano Ricci, *Proporzioni* 3 (1950), pp. 204-211.

GALASSO 2010^A

Giovanna Galasso, "Le storie di Ercole e il 'camerino' di Palazzo", in cat. mostra BELLUNO – FELTRE 2010, pp. 27-35.

GALASSO 2010^B

Giovanna Galasso, "Gli affreschi della Villa Belvedere", in cat. mostra BELLUNO – FELTRE 2010, pp. 45-49.

GALLO 1941

Rodolfo Gallo, "L'incisione nel '700 a Venezia e a Bassano", *Ateneo Veneto* 128 (1941), pp. 153-214.

GAMBA 2007

Claudio Gamba, "Maratti, Francesco", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXIX, Roma 2007, *ad vocem*.

GAMULIN 1984

Grgo Gamulin, "Dal Barocco al Rococò: una distinzione tutt'altro che facile", in RUSSO 1984, pp. 197-210.

GARAS 1972

Klára Garas, "Die italienische Malerei in Österreich und Ungarn am Anfang des 18. Jahrhunderts", in *Evolution générale et développements régionaux en histoire de l'art. Actes du XXIIe Congrès International d'Histoire de l'Art, Budapest 1969* (a cura di György Rózs), 3 voll., Budapest 1972, II, pp. 201-208.

GARAS 1976

Klára Garas, "Migrations d'artistes, relations artistique (les maîtres italiens et la pénétration du baroque en Hongrie)", *Baroque* 8 (1976), pp. 47-56.

GARAS 1978

Klára Garas, "Appunti per Jacopo Amigoni e Jacopo Guarana", *Arte Veneta* 32, 1978 (1979), pp. 383-389.

GARAS 1980

Klára Garas, *Meisterzeichnungen des Museums der Bildenden Künste, Budapest, vol. II: Deutsche und Österreichische Zeichnungen des 18. Jahrhunderts*, Budapest 1980.

GARAS 1984

Klára Garas, “Rapporti dei pittori tedeschi e austriaci col Grassi e con la pittura veneziana dell'epoca”, in RUSSO 1984, pp. 116-124.

GARAS 1993

Klára Garas, “Italian painters in Central Europe”, in cat. mostra BUDAPEST 1993, pp. 107-115.

GARTON 2012

John Garton, “Paolo Veronese's art of business: painting, investment, and the studio as social nexus”, *Renaissance quarterly* 65 (2012), 3, pp. 753-808.

GAUNA 2012

Chiara Gauna, “I Rembrandt di Anton Maria Zanetti e le “edizioni” di stampe a Venezia: tra tecnica e stile”, *Saggi e memorie di storia dell'arte* 36 (2012), pp. 189-234.

GAŽI 2008

Martin Gaži (a cura di), *Schwarzenbergové v české a středoevropské kulturní historii (The Schwarzenberg family in Bohemian and Central European cultural history)*, České Budějovice 2008.

GEDDO 1995

Cristina Geddo, “Ritrovamenti sul marchese Cesare Pagani committente del pittore Pagani”, *Paragone. Arte* 46, 1995 (1996), 1/2, pp. 125-155.

GELLI 2008

Vaima Gelli, “Osservazioni sulle notizie di artisti stranieri nelle Vite di Pittori di Gabburri. Breve esame di alcune fonti”, *Studi di Memofonte* 1 (2008), p.n.n.

GEMIN – PEDROCCO 1993

Massimo Gemin, Filippo Pedrocco, *Giambattista Tiepolo: i dipinti. Opera completa*, Venezia 1993.

GHELFI 2017

Barbara Ghelfi, “Una nuova fonte per l'attività giovanile di Marcantonio Franceschini”, *Paragone. Arte* 68 (2017), 811-813, pp. 56-79.

GHIDIGLIA QUINTAVALLE 1957

Augusta Ghidiglia Quintavalle, “Premesse giovanili di Sebastiano Ricci”, *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte* 5/6 (1957), pp. 395-415.

GHIO – BACCHESCHI 1989

Lilli Ghio, Edi Baccheschi, “Antonio Balestra”, in BOSSAGLIA 1989, pp. 79-109.

GIBBONS 1977

Felton Gibbons, *Catalogue of Italian drawings in the Art Museum, Princeton University*, 2 voll., Princeton 1977.

GISOLFI 2012

Diana Gisolfi, “Veronese's Training, Methods and Shop Practice”, in cat. mostra SARASOTA 2012, pp. 30-43.

GLIXON – WHITE 2008

Beth Glixon, Micky White, “Creso tolto alle fiamme’: Girolamo Polani, Antonio Vivaldi and Opera production at the Teatro S. Angelo, 1705-1706”, *Studi vivaldiani* 8 (2008), pp. 3-20.

GLORIEUX 2013

Guillaume Glorieux, “Sociabilités mondanes et résonances musicales. Les concerts privés à Paris au temps de Watteau”, in cat. mostra BRUXELLES 2013, pp. 32-37.

GOZZANO 2004

Natalia Gozzano, *La quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna. Prestigio nobiliare e collezionismo nella Roma barocca*, Roma 2004.

GRABMAYR 1985

Verena Grabmayr, “Leitenstorffer, Franz Anton”, in *Neue Deutsche Biographie*, vol. XIV, Berlino 1985, pp. 167-168. [disponibile online all’indirizzo: daten.digital-sammlungen.de/0001/bsb00016332/images/index.html?seite=181, ultima consultazione: 10/01/2018].

GREEN 1984

Richard Green, “Molinari drawings in Düsseldorf”, *Master Drawings* 22 (1984), 2, pp. 194-205.

GREGORI 1964

Mina Gregori, “Una notizia del Peruzzini fornita dal Magalotti”, *Paragone. Arte* 15 (1964), 169, pp. 24-27.

GREGORI 1975

Mina Gregori, “Altre aggiunte a risarcimento di Antonio Francesco Peruzzini”, *Paragone. Arte* 26 (1975), 307, pp. 69-80.

GRITT 2012

Stephen Gritt, “«Like a mirror that shows his idea...»: Interaction in the Veronese Workshop”, in cat. mostra SARASOTA 2012, pp. 222-233.

GUZZO 1985

Enrico Maria Guzzo, “Novità per il bresciano Giacomo Zanetti: i dipinti sotto la cantoria degli Scalzi a Verona”, *Brixia Sacra* 20 (1985), pp. 16-20.

HASKELL 1980

Francis Haskell, *Patrons and painters. A study in the relations between Italian art and society in the age of the Baroque*, New Haven 1980 (2° ed. ampliata e rivista; ed. orig. Londra 1963).

HATTORI 1997

Cordélia Hattori, “À la recherche des dessins de Pierre Crozat”, *Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art Français* 1997 (1998), pp. 179-208.

HATTORI 2000

Cordélia Hattori, “Pierre Crozat et l’Italie”, *Bulletin de l’Association des Historiens de l’Art Italien* 6 (2000), pp. 40-43.

HATTORI 2003

Cordélia Hattori, "The drawings collection of Pierre Crozat (1665-1740)", in *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500-1750* (a cura di Christopher Baker, Caroline Elam e Geneviève Warwick), Aldershot 2003, pp. 173-181.

HATTORI 2007

Cordélia Hattori, "Contemporary drawings in the collection of Pierre Crozat", *Master Drawings* 45 (2007), 1, pp. 38-53.

HELD 1980

Julius Samuel Held, *The oil sketches of Peter Paul Rubens. A critical catalogue*, 2 voll., Princeton 1980.

HILL 1990

John Walter Hill, "Antonio Veracini in Context: New Perspectives from Documents, Analysis and Style", *Early Music* 18, 4 (1990), pp. 545-562.

HOCHMANN 2015

Michel Hochmann, "Drawing as a method of replication in late-Cinquecento Venetian workshops", in D'ELIA 2015, pp. 137-146.

HOCHMANN 2017

Michel Hochmann, "La formazione del pittore a Venezia durante il Cinquecento", in *Garzoni. Apprendistato e formazione tra Venezia e l'Europa in età moderna* (a cura di Anna Bellavitis, Martina Frank e Valentina Sapienza), Mantova 2017, pp. 49-64.

HODGE 1977

Rupert Hodge, "A Carracci Drawing in the Studio of Rubens", *Master Drawings* 15 (1977), 3, pp. 268-269, 310-311.

HUBER 2005

Hans Dieter Huber, *Paolo Veronese: Kunst als soziales System*, Monaco 2005.

HÜTTINGER 1992

Eduard Hüttinger (a cura di), *Case d'artista dal rinascimento ad oggi*, Torino 1992.

IMPROTA 1986

Maria Cristina Improta, *La chiesa di Santa Verdiana a Castelfiorentino*, Pisa 1986.

IVANOFF 1959

Nicola Ivanoff, "Sebastiano Mazzoni", *Saggi e memorie di storia dell'arte* 2, 1958/59 (1959), pp. 209-279.

IVANOFF 1960

Nicola Ivanoff, "Alcune lettere inedite di Tomaso Temanza a Pierre-Jean Mariette", *Atti / Istituto Veneto di Scienza, Lettere ed Arti* 118, 1959/60 (1960), pp. 93-124.

JAFFÉ 1957

Michael Jaffé, "The Interest of Rubens in Annibale and Agostino Carracci: further notes", *The Burlington Magazine* 99 (1957), pp. 375-379.

JAFFÉ 1989

Michael Jaffé, *Rubens. Catalogo completo*, Milano 1989.

JAFFÉ 2016

Michael Jaffé, “Rubens e l’Italia”, in cat. mostra MILANO 2016^B, pp. 56-69.

JEFFARES 2017

Neil Jeffares, “Rosalba Carriera’s journal”, *Pastels & pastellists* 2017 [disponibile online all’indirizzo: www.pastellists.com/Essays/Carriera_journal.pdf, ultima consultazione 9/12/2018].

JOULIE 2018

Françoise Joulie, “La part vénitienne dans la création artistique à Paris entre 1720 et 1730”, in cat. mostra PARIGI-VENEZIA 2018, pp. 136-141.

KARET 2000

Evelyn Karet, *The drawings of Stefano da Verona and his circle and the origins of collecting in Italy: a catalogue raisonné*, Philadelphia 2002.

KISLYKH 2009

Galina Kislykh, *State Pushkin Museum of Fine Arts, German, Austrian and Swiss Drawings, vol. I: XV-XVIII centuries*, Mosca 2009.

KLESSMANN – WEX 1984

Rüdiger Klessmann, Reinhold Wex (a cura di), *Beiträge zur Geschichte der Ölskizze vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Ein Symposium aus Anlass der Ausstellung ‘Malerei aus erster Hand – Ölskizzen von Tintoretto bis Goya’ im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig vom 28. - 30.3.1984*, Braunschweig 1984.

KNAB 1953

Eckhart Knab, “Daniel Gran als Zeichner”, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 19 (1953), pp. 145-172.

KNAB 1977

Eckhart Knab, *Daniel Gran*, Vienna 1977.

KNOX 1980

George Knox, *Giambattista and Domenico Tiepolo. A Study and Catalogue Raisonné of the Chalk Drawings*, Oxford 1980.

KNOX 1985

George Knox, “Sebastiano Ricci at Burlington House: a Venetian decoration ‘alla Romana’”, *The Burlington Magazine* 127 (1985), pp. 601-609.

KNOX 1988

George Knox, “Antonio Pellegrini and Marco Ricci at Burlington House and Narford Hall”, *The Burlington Magazine* 130 (1988), pp. 846-853.

KNOX 1995

George Knox, *Antonio Pellegrini 1675-1741*, Oxford 1995.

KNOX 1998^A

George Knox, "I disegni di Antonio Pellegrini", in cat. mostra PADOVA 1998, pp. 89-109.

KNOX 1998^B

George Knox, "Pellegrini in Inghilterra", in cat. mostra PADOVA 1998, pp. 39-61.

KNOX 2002

George Knox, "Sebastiano Ricci: the Greek & Roman histories of Don Carlo Panizza", *Arte documento* 16 (2002), pp. 156-167.

KOWALCZYK 2018

Bożena Anna Kowalczyk, "L'Indice de' Libri di Zanetti' e la ricostruzione della raccolta di disegni e stampe", in cat. mostra VENEZIA 2018, pp. 201-211.

KRISCHEL 1994

Roland Krischel, *Tintoretto und die Skulptur der Renaissance in Venedig*, Weimar 1994.

KRONBICHLER 2012

Johann Kronbichler, *Paul Troger 1698-1762*, Berlino-Monaco 2012.

LADIS – WOOD 1995

Andrews Ladis, Carolyn Wood, *The craft of art. Originality and industry in the Italian Renaissance and baroque workshop. Papers from a symposium held at the occasion of an exhibition of works from the Horne Museum, Florence, Italy presented at the Dixon Gallery and Gardens in Memphis and the Georgia Museum of Arts in Athens*, Athens (GA) 1995.

LAVIN 1980

Irving Lavin, *Bernini and the unity of the visual arts*, 2 voll., New York 1980.

LEVEY 1991

Michael Levey, *The later italian pictures in the collection of Her Majesty The Queen*, Cambridge 1991.

L'OCCASO 2014

Stefano L'Occaso, "Paglia, Antonio", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXX, Roma 2014, *ad vocem*.

LODA 1995

Angelo Loda, "Restituzioni ad Antonio Paglia", *Civiltà bresciana* 4 (1995), 4, pp. 83-88.

LODA 1996

Angelo Loda, "Postilla ad Antonio Paglia", *Civiltà bresciana* 5 (1996), 2, p. 66.

LODA 1998

Angelo Loda, "Quadri inediti di Antonio Paglia ad Adro", *Brixia Sacra* 3 (1998), 1/2, pp. 107-111.

LOH 2004

Loh, *New and Improved Repetition as Originality in Italian Baroque Practice and Theory*, *The Art Bulletin* 86 (2004), 3, pp. 477-504.

LOIRE 2017

Stéphane Loire, “Dejanira rapita dal centauro Nesso del Museo del Louvre”, in cat. mostra BOLOGNA 2017, pp. 17-38.

LOISEL 2013

Catherine Loisel, *Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Inventaire général des dessins italiens, vol. X: Dessins bolonais du XVIIe siècle*, Parigi 2013.

LONARDI 2012

Simone Lonardi, “Informazione, spionaggio e segreto di stato a Venezia nella prima età moderna”, *Bollettino della Società letteraria* 2012 (2014), pp. 143-156.

LORIZZO 2013

Loredana Lorizzo, “Dimore d’artista nel Seicento attraverso alcuni casi di studio”, in ZULIANI 2013, pp. 25-35.

LYNN PRICE 1984

Patricia Lynn Price, “Learning through imitation: some examples”, in cat. mostra PROVIDENCE 1984, pp. 49-57.

LUCCHESI 2003

Enrico Lucchese, “Due capolavori di Nicola Grassi nella pinacoteca del castello di Udine”, *Bollettino delle civiche istituzioni culturali/Udine* 7/8, 2001/02 (2003), pp. 89-98.

LUCCHESI 2005

Enrico Lucchese, “Nuove opere sacre di Nicola Grassi”, *Arte in Friuli, Arte a Trieste* 24 (2005), pp. 39-46.

LUCCHESI 2006

Enrico Lucchese, “Novità su Nicola Grassi”, *Arte Veneta* 63, 2006 (2007), pp. 85-95.

LUCCHESI 2010

Enrico Lucchese, “Sebastiano Ricci e dintorni. Appunti sulla pittura del Settecento veneziano”, *Studi di storia dell’arte* 21, 2010 (2011), pp. 211-226.

LUCCHESI 2014

Enrico Lucchese, “Precisioni per Nicola Grassi e Giovanni Visentin, allievi di Nicolò Cassana”, *Zbornik za umetnostno zgodovino* 50 (2014), pp. 129-144.

LUCCHESI 2015

Enrico Lucchese, *L’album di caricature di Anton Maria Zanetti alla Fondazione Giorgio Cini*, Venezia 2015.

LUCCHESI 2018

Enrico Lucchese, “La pittura di figura del Settecento veneziano: da Sebastiano Ricci a Tiepolo e Piazzetta”, in DI LORETO 2018, pp. 280-289.

LUCCO 1989

Mauro Lucco, *Catalogo del Museo Civico di Belluno, vol. II: I Disegni*, Vicenza 1989.

LÜDEMANN 2016

Peter Lüdemann, *Tiziano: le botteghe e la grafica*, Firenze 2016.

LUX 1999

Margareta Lux, "L'inventario di Johann Carl Loth", *Arte Veneta* 54, 1999 (2000), pp. 146-164.

MAFFEIS 2016

Rodolfo Maffei, "Antonio Balestra e la gioventù romana", in cat. mostra VERONA 2016, pp. 17-34.

MAFFIOLI 2013

Natale Maffioli, "Precisazioni su alcune opere del pittore veneto Francesco Polazzo", *Arte cristiana* 101 (2013), 877, pp. 263-270.

MAGANI 1993

Fabrizio Magani, "Per la grafica di Antonio Bellucci e i suoi rapporti col bolognese Carlo Cignani", *Arte Veneta* 44 (1993), pp. 64-66.

MAGANI 2002

Fabrizio Magani, "Artisti di 'storia' tra botteghe e accademie nella Venezia del Settecento", in cat. mostra CREMA 2002, pp. 15-33.

MAGGIONI 1992

Livia Maggioni, "A proposito della collaborazione tra Sebastiano e Marco Ricci in campo grafico", *Archivio storico di Belluno, Feltre e Cadore*, 63, 1992, pp. 63-74, 185-193.

MAGRINI 1990

Marina Magrini, "Francesco Fontebasso: i disegni", *Saggi e memorie di storia dell'arte* 17 (1990), pp. 163-211.

MAGRINI 2005

Marina Magrini, "Intorno a Tiepolo: Crosato, Diziani e Fontebasso", *Atti / Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti* 163, 2004/05 (2005), 1, pp. 139-192.

MALACHIN 2007

Fabrizio Malachin, "Un contributo per lo studio della grafica di Mattia Bortoloni", *Il cielo, o qualcosa di più. Scritti per Adriano Mariuz*, a cura di E. Saccomanni, Cittadella 2007, pp. 374-379.

MANGILI 2000

Renzo Mangili, "Due modelletti a incremento di Sebastiano Ricci e Antonio Bellucci", *Arte Veneta* 57, 2000 (2003), pp. 75-80.

MARINELLI 1999

Sergio Marinelli, "La pittura emiliana nell'entroterra veneto: l'età barocca", in *La pittura emiliana nel Veneto* (a cura di Sergio Marinelli e Angelo Mazza), Verona 1999, pp. 115-140.

MARINELLI 2003

Sergio Marinelli, "Dall'accademia al fumetto: Louis Dorigny da riscrivere", in cat. mostra VERONA 2003, pp. 15-24.

MARINELLI 2004

Sergio Marinelli, "Scambi culturali nella pittura tra Veneto, Baviera, Austria e Boemia in età barocca", in *Barocke Kunst und Kultur im Donaauraum. Beiträge zum Internationalen Wissenschaftskongress 9. - 13. April 2013 in Passau und Linz* (a cura di Karl Möseneder, Michael Thimann e Adolf Hofstetter), 2 voll., Petersberg 2004, I, pp. 277-287.

MARINELLI 2009

Sergio Marinelli, "Sebastiano Ricci mercante di maniere", *Nuovi studi* 14, 2009 (2010), 15, pp. 287-296.

MARINELLI 2012

Sergio Marinelli, "Modelli diversi di Sebastiano Ricci", in PAVANELLO 2012^A, pp. 59-70.

MARINI 1995

Giorgio Marini, "Marco Ricci Printmaker", *Print Quarterly* 12 (1995), 1, pp. 67-70.

MARINI 1997

Giorgio Marini, "Fossati, Davide Antonio", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XLIX, Roma 1997, *ad vocem*.

MARINI 2003

Giorgio Marini, "La «bella maniera» di Joseph Wagner e l'incisione di traduzione veneziana del Settecento", in *Le tecniche calcografiche d'incisione diretta. Bulino, puntasecca, maniera nera* (a cura di Ginevra Mariani), Roma 2003, pp. 100-107.

MARIUZ 2000

Adriano Mariuz, "Ateliers veneziani del Settecento", in *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi. Atti del congresso, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1997* (a cura di Giuseppe Pavanello), Venezia 2000, pp. 3-17.

MARIUZ 2010

Adriano Mariuz, "Il rinnovamento della pittura veneziana. Il primato di Sebastiano Ricci (1659-1734)", in cat. mostra VENEZIA 2010, pp. 29-45.

MARIUZ – PAVANELLO 1998

Adriano Mariuz, Giuseppe Pavanello, "La decorazione interna dei palazzi veneziani: dalla magnificenza barocca all'eleganza rococò", in *Venezia. L'arte nei secoli* (a cura di Giandomenico Romanelli), 2 voll., Udine 1998, II, pp. 582-639.

MÄRKER – BERGSTRÄSSER 1998

Peter Märker, Gisela Bergsträsser, *Hundert Zeichnungen alter Meister aus dem Hessischen Landesmuseum Darmstadt*, Lipsia 1998.

MARTINI 1964

Egidio Martini, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia 1964.

MARTINI 1976

Egidio Martini, "Due bozzetti di S. Ricci e alcune osservazioni sulla sua tecnica pittorica", in SERRA 1976, pp. 37-45.

MARTINI 1994

Egidio Martini, "Magnasco e la pittura veneta", in MUTI – DE SARNO PRIGNANO 1994^A, pp. 105-117.

MARTINI 1989

Egidio Martini, "Note varie su Gaspare Diziani", *Notizie da Palazzo Albani* 18 (1989), 2, pp. 79-88.

MARTINI 1998

Egidio Marini, "Note sul Settecento veneziano: Sebastiano Ricci, Pellegrini, Crosato", *Arte documento* 12 (1998), pp. 110-117.

MARTINI 2004

Egidio Martini, "Alcune considerazioni sulla pittura di Gaspare Diziani e cinque sue opere inedite", *Arte documento* 20 (2004), pp. 190-193.

MASON 2009

Stefania Mason, "Domenico Tintoretto e l'eredità della bottega", in *Jacopo Tintoretto. Actas del congreso internacional Jacopo Tintoretto, Madrid, Museo Nacional del Prado, 26-27 febbraio 2007* (a cura di Miguel Falomir), Madrid 2009, pp. 84-90.

MASON 2012

Stefania Mason, "Fortuna di Sebastiano Mazzoni (e altri fiorentini) a Venezia", *Paragone. Arte* 63 (2012), pp. 35-47.

MASSARI 2013

Silvia Massari, "Giuseppe Maria Mazza e l'Accademia di Palazzo Fava: nuovi documenti, nuove opere", *Nuovi Studi* 18 (2013), pp. 195-209.

MATTITI 1995

Flavia Matitti, "Il cardinale Pietro Ottoboni mecenate delle arti. Cronache e documenti (1689-1740)", *Storia dell'arte* 84 (1995), pp. 156-243.

MATTEOLI 1971

Anna Matteoli, "Le vite di artisti dei secoli XVII e XVIII di Giovanni Camillo Sagrestani", *Commentari* 22 (1971), pp. 187-240.

MAUGERI 1984

Vincenza Maugeri, "I manuali propedeutici al disegno, a Bologna e Venezia, agli inizi del Seicento", *Musei ferraresi. Bollettino annuale* 13-14 (1984), pp. 59-70.

MAZZA 1976

Barbara Mazza Boccazzi, "La vicenda dei 'Tombeaux des princes': matrici, storia e fortuna della serie Swiny tra Bologna e Venezia", *Saggi e memorie di storia dell'arte* 10 (1976), pp. 79-102.

MAZZA 1990

Angelo Mazza, "Dalla eredità di Guido Reni a Giuseppe Maria Crespi. Cinquant'anni di pittura a Bologna", in cat. mostra BOLOGNA-STOCCARDA-MOSCA 1990, pp. XLIII-LXII.

MAZZA 1999

Angelo Mazza, “Pittori bolognesi e veneziani per una ‘gloriosa’ iniziativa europea: le ‘Tombe allegoriche’ di McSwiny”, in *La pittura emiliana nel Veneto* (a cura di Sergio Marinelli e Angelo Mazza), Modena 1999, pp. 175-192.

MAZZA 2003

Angelo Mazza, “Gli artisti di Palazzo Fava. Collezionismo e mecenatismo artistico a Bologna alla fine del Seicento”, *Saggi e memorie di storia dell’arte* 27, 2003 (2004), pp. 313-377.

MAZZA 2010

Marta Mazza, “La Cappella Fulcis nella chiesa di San Pietro”, in cat. mostra BELLUNO – FELTRE 2010, pp. 37-43.

MAZZORANA 1978

Giacomo Mazzorana, *Le acquaforti di Marco Ricci (Quaderni - Istituto bellunese di ricerche sociali e culturali* 6), Belluno 1978.

MAZZORANA 2010

Giacomo Mazzorana, “Museo Diocesano di Arte Sacra di Feltre. Il ciclo di Vedana”, in cat. mostra BELLUNO – FELTRE 2010, pp. 56-65.

MCGEARY 2009

Thomas McGeary, “Händel as art collector: art, connoisseurship and taste in Hanoverian Britain”, *Early Music* 37 (2009), 4, pp. 533–576.

MCHALE 2016

Katherine McHale, “George Vertue and the case of the counterfeit paintings. Rescuing the reputations of Sebastiano Ricci (1659-1734) and Niccolò Cassana (1659-1713)”, *The British Art Journal* 16, 3, inverno 2015/16 (2016), pp. 78-81.

MCTAVISH 2003

David McTavish, “Sebastiano Ricci, Sebastiano Galeotti and James Leoni: Italian illustration and English translation”, *Apollo* 157 (2003), 493, pp. 14-21.

MEIJER 2005

Bert W. Meijer, “Disegni di Antonio Balestra”, *Arte Veneta* 60, 2003 (2005), pp. 88-111.

MEIJER 2017

Bert W. Meijer, *Il disegno veneziano 1580-1650: ricostruzioni storico-artistiche*, Firenze 2017.

MENA MARQUÉS 1990

Manuela B. Mena Marqués, *Museo del Prado, Catálogo de dibujos: Dibujos italianos del siglo XVIII y del siglo XIX*, Madrid 1990.

MEYRIC-HUGHES – ROYALTON-KISCH 1997

Alison Meyric-Hughes, Martin Royalton-Kisch, “Handel’s art collection”, *Apollo* 146 (1997), 427, pp. 17-23.

MICHEL – MICHEL 1996

Geneviève Michel, Olivier Michel, “Poussin et la maison Mannara”, *Gazette des Beaux-Arts* 127 (1996), pp. 213-220.

MILLER 1961

Dwight C. Miller, “Important Drawings by Marcantonio Franceschini at Cooper Union”, *Art Bulletin* 41 (1961), 2, pp. 133-34.

MILLER 1971

Dwight C. Miller, “Some Unpublished Drawings by Marcantonio Franceschini and a Proposed Chronology”, *Master Drawings* 9 (1971), 2, pp. 119-138, 175-191.

MILLER 1983

Dwight C. Miller, “An Album of Drawings by Marcantonio Franceschini in the Accademia Carrara at Bergamo”, *Master Drawings* 21 (1983), 1, pp. 20-32, 94-106.

MILLER 2001

Dwight C. Miller, *Marcantonio Franceschini*, Torino 2001.

MILLER 2014

Dwight C. Miller, “Metodo di lavoro osservato nella bottega di Marcantonio Franceschini”, in MILLER – CHIODINI 2014, pp. 360-361.

MILLER – CHIODINI 2014

Dwight C. Miller, Fabio Chiodini (a cura di), *Il libro dei conti di Marcantonio Franceschini*, Bologna 2014.

MINUZZI 2008

Sabrina Minuzzi, *Sul filo dei segreti medicinali: praticanti e professionisti del mercato della cura a Venezia (secoli XVI-XVIII)*, tesi di dottorato, Università degli studi di Verona, Verona 2008.

MONACO 2007

Maria Chiara Monaco, “Ancora sull’«Alessandro morente» della Galleria degli Uffizi”, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 13 (2007), pp. 175-206.

MONBEIG-GOGUEL 1987

Catherine Monbeig-Goguel, “Drawings by Antonio Molinari in the Louvre”, *Master Drawings* 23/24, 1985/86 (1987), pp. 232-241.

MONBEIG-GOGUEL 2005

Catherine Monbeig-Goguel, *Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Inventaire général des dessins italiens, vol. IV: Dessins toscans XVIe - XVIIIe siècles, tome II, 1620-1800*, Parigi-Milano 2005.

MONTECUCCOLI DEGLI ERRI 1992

Federico Montecuccoli degli Erri, “La condizione dei pittori a Venezia nel Settecento”, in PEDROCCO – MONTECUCCOLI DEGLI ERRI 1992, pp. 9-13.

MONTECUCCOLI DEGLI ERRI 1995

Federico Montecuccoli degli Erri, “Sebastiano Ricci e la sua famiglia: nuove pagine di vita privata”, *Atti / Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti* 153, 1994/95(1995), 1, pp. 105-154.

MONTECUCCOLI DEGLI ERRI 1999

Federico Montecuccoli Degli Erri, *Venezia 1745 - 1750: case (e botteghe) di pittori, mercanti di quadri, incisori, scultori, architetti, musicisti, librai, stampatori ed altri personaggi veneziani*, *Ateneo veneto*, a. 1998, n. 36 (1999), pp. 63-140.

MONTECUCCOLI DEGLI ERRI 2001

Federico Montecuccoli Degli Erri, "Novità su alcuni pittori immigrati a Venezia nel Settecento e sui loro contatti professionali", *Arte Veneta* 5, 1999 (2001), pp. 183-192.

MONTECUCCOLI DEGLI ERRI 2003

Federico Montecuccoli Degli Erri, "I botteggeri da quadri e i poveri pittori famelici. Il mercato dei quadri a Venezia nel Settecento", *Tra Committenza e collezionismo: studi sul mercato dell'arte nell'Italia settentrionale durante l'età moderna. Atti del convegno internazionale di studi, Università degli Studi, Verona, Palazzo Giuliari, 30 novembre-1° dicembre 2000* (a cura di Enrico Maria Dal Pozzolo), Vicenza 2003, pp. 143-166.

MONTICOLO 1905

Giovanni Monticolo (a cura di), *I capitolari delle Arti Veneziane sottoposte alla giustizia e poi alla giustizia vecchia dalle origini al MCCCXXX*, 3 voll., Roma 1905.

MORANDOTTI 1993

Alessandro Morandotti, "Paolo Pagani: il ciclo Leoni Montanari e altre suggestioni", *Verona illustrata* 6 (1993), pp. 87-109.

MORANDOTTI 1994

Alessandro Morandotti, "Il cantiere di Chiusa Val d'Isarco: Luca Giordano e i pittori lombardi, i reali di Spagna e il marchese Cesare Pagani", in cat. mostra BOLZANO 1994, pp. 97-110.

MORANDOTTI 2012

Alessandro Morandotti, "Sebastiano Ricci a Milano (1694-1696) e la pittura lombarda", in PAVANELLO 2012^A, pp. 209-228.

MORASSI 1926

Antonio Morassi, "Un libro di disegni e due quadri di Sebastiano Ricci", *Cronache d'Arte* 3 (1926), 5, pp. 256-273.

MORASSI 1932

Antonio Morassi, "Francesco Fontebasso a Trento", *Bollettino d'arte* 25, 1931/32 (1932), pp. 119-131.

MORASSI 1953

Antonio Morassi, "A Signed Drawing by Antonio Guardi and the Problem of the Guardi Brothers", *The Burlington Magazine* 95 (1953), 605, pp. 260-267.

MORASSI 1959

Antonio Morassi, a cura di, *Disegni veneti del Settecento nella collezione Paul Wallraf*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Cini), Venezia 1959.

MORASSI 1971

Antonio Morassi, "A 'Scuola del Nudo' by Tiepolo", *Master Drawings*, vol. 9, n. 1, 1971, pp. 43-50.

MORASSI 1973-1975

Antonio Morassi, *Guardi*, 3 voll., Milano 1973-1975.

MORETTI 1973

Lino Moretti, "La data degli Apostoli della chiesa di San Stae", *Arte Veneta* 27, 1973 (1974), pp. 318-319.

MORETTI 1977

Lino Moretti, "I pisani di Santo Stefano e le opere d'arte del loro palazzo", in *Il Conservatorio di Musica Benedetto Marcello di Venezia (1876-1976). Centenario della Fondazione* (a cura di Pietro Verardo), Venezia 1977, pp. 135-181.

MORETTI 1978

Lino Moretti, "Documenti e appunti su Sebastiano Ricci (con qualche cenno su altri pittori del Settecento)", *Saggi e memorie di storia dell'arte* 11 (1978), pp. 95-125.

MORETTI 1985

Lino Moretti, "Notizie e appunti su G. B. Piazzetta, alcuni piazzetteschi e G. B. Tiepolo", *Atti / Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti* 143, 1984/85 (1985), pp. 359-395.

MORETTI 2012

Lino Moretti, "Miscellanea ricesca", in PAVANELLO 2012^A, pp. 71-136.

MORO 2010

Franco Moro, "Una rilettura dei fasti farnesiani: Sebastiano Ricci, Paolo Pagani e Giovanni Evangelista Draghi", *Paragone. Arte* 61 (2010), 729, pp. 3-32.

MURARO 1960

Michelangelo Muraro, "The Guardi Problem and the Statutes of the Venetian Guilds", *The Burlington Magazine* 102 (1960), pp. 421-428.

MURARO 1968

Michelangelo Muraro, *Di Carlo Ridolfi e di altre "fonti" per lo studio del disegno veneto del Seicento*, Berlino 1968.

MUTI 2002

Laura Muti, "Per l'arte di Clemente Spera, 'pittore di rottami e di architetture', con aggiunte e note al Peruzzini e al Magnasco", in *A tu per tu con la pittura* (a cura di Laura Muti e Daniele De Sarno Prignano), Faenza 2002, pp. 310-337.

MUTI – DE SARNO PRIGNANO 1994^A

Laura Muti, Daniele De Sarno Prignano, *Alessandro Magnasco*, Faenza 1994.

MUTI – DE SARNO PRIGNANO 1994^B

Laura Muti, Daniele De Sarno Prignano, "Il diario di viaggio di Ferdinando de' Medici scritto da Vincenzo Ranuzzi", in *ibid.* 1994^A, pp. 121-134.

MUTI – DE SARNO PRIGNANO 1996

Laura Muti, Daniele De Sarno Prignano, *Antonio Francesco Peruzzini*, Faenza 1996.

NAPOLI 1988

Museo Archeologico Nazionale di Napoli, *Fasti Farnesiani. Un restauro al Museo Archeologico di Napoli*, Napoli 1988.

NAPPI 1988^A

Maria Rosaria Nappi, “Cenni biografici di Alessandro Farnese”, in NAPOLI 1988, pp. 74-79.

NAPPI 1988^B

Maria Rosaria Nappi, “Aspetti dell’iconografia di Alessandro Farnese”, in NAPOLI 1988, pp. 80-101.

NAPPI 2013

Maria Rosaria Nappi, “Le imprese di Alessandro Farnese nelle illustrazioni di Famiano Strada”, in cat. mostra CASERTA 2013, pp. 43-54.

NARDIN 2009

Errica Nardin, “Le vicende artistiche della chiesa e del monastero del Corpus Domini di Venezia”, *Saggi e memorie di storia dell’arte* 33 (2009), pp. 109-164.

NEWCOME-SCHLEIER 1996

Mary Newcome-Schleier, “Drawings by Domenico Piola and his studio”, in CARACCILO 1996, pp. 384-397.

NICOLETTI 1890

Giuseppe Nicoletti, “Per la storia dell’arte. Lista di nomi di artisti tolta dai libri di Tanse o Luminarie della Fraglia dei pittori”, *Ateneo Veneto* 14, I (1890), pp. 378-382, 631-639, 701-712 [si è consultato l’Estratto del 1891, disponibile alla biblioteca della Fondazione Cini, al quale fanno riferimento i numeri di pagina citati nelle note al nostro testo].

NICOLSON 1963

Benedict Nicolson, “Sebastiano Ricci and Lord Burlington”, *The Burlington Magazine* 105 (1963), pp. 121-125.

NICOSIA 1990

Concetto Nicosia, “Accademie e artisti nel Settecento”, in *La pittura in Italia. Il Settecento* (a cura di Carlo Briganti), 2 voll., Milano 1990, II, pp. 557-595.

NICOSIA 1993

Concetto Nicosia, “La bottega e l’accademia: l’educazione artistica nell’età dei Carracci”, *Atti e memorie / Accademia Clementina* 32 (1993), pp. 201-208.

NOVELLI 1978

Maria Angela Novelli, “Nuovi accertamenti sul soggiorno bolognese di Sebastiano Ricci e sui suoi rapporti col Peruzzini”, *Arte Veneta* 32, 1978 (1979), pp. 346-351.

ÖHM 2009

Ulrike Öhm, *Die Würzburger "Tiepolo-Skizzenbücher": die Zeichnungsalben WS 134, 135 und 136 im Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg*, Weimar 2009.

OLIVATO 1976

Loredana Olivato, "Sebastiano Ricci restauratore", in SERRA 1976, pp. 20-23.

OLMSTEAD TONELLI 1984

Laura Olmstead Tonelli, "Academic Practice in the Sixteenth and Seventeenth Centuries", *Children of Mercury. The Education of Artists in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Providence 1984, pp. 96-107.

OLSZEWSKI 2002

Edward J. Olszewski, "The painters in Cardinal Pietro Ottoboni's court of the Cancelleria, 1689-1740", *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 32, 1997/98 (2002), pp. 533-566.

OLSZEWSKI 2004^A

Edward J. Olszewski, *Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740) and the Vatican tomb of Pope Alexander VIII*, Philadelphia 2004.

OLSZEWSKI 2004^B

Edward J. Olszewski, *The inventory of paintings of Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740)*, New York 2004.

OSTI 1951

Ornella Francisci Osti, "Sebastiano Ricci in Inghilterra", *Commentari* 2 (1951), pp. 119-123.

PAGANO 1995^A

Denise Maria Pagano, "I Fasti di Alessandro Farnese nel Museo Civico di Piacenza", in SPINOSA 1995, pp. 221-236.

PAGANO 1995^B

Denise Maria Pagano, "I Fasti di Alessandro Farnese nella Gran Sala della Meridiana", in SPINOSA 1995, pp. 237-246.

PAGANO 1995^C

Denise Maria Pagano, "I Fasti di Paolo III", in SPINOSA 1995, pp. 277-288.

PALIAGA 2013

Franco Paliaga, *Dalla Laguna all'Arno. Cosimo III, il Gran Principe Ferdinando de' Medici e il collezionismo dei dipinti veneziani a Firenze tra Sei e Settecento*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, Udine 2013.

PALLUCCHINI 1934

Rodolfo Pallucchini, "Il pittore Francesco Polazzo", *Rivista di Venezia* (1934), pp. 327-344.

PALLUCCHINI 1952

Rodolfo Pallucchini, "Studi ricceschi: I contributo a Sebastiano", *Arte Veneta* 6, 1952 (1953), pp. 63-84.

PALLUCCHINI 1969

Rodolfo Pallucchini, "I 'figuristi' del Settecento a Palazzo Ducale", *Arte Veneta* 23 (1969), pp. 287-297.

PALLUCCHINI 1983

Rodolfo Pallucchini (a cura di), *Giambattista Piazzetta. Il suo tempo, la sua scuola*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Loredan), Venezia 1983.

PALLUCCHINI 1981

Rodolfo Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, 2 voll., Venezia 1981.

PAMPALONE 2016

Antonella Pampalone, *Il "peccato filosofico" di Pietro Gabrielli. L'arte fra mito e realtà a palazzo Taverna nei dipinti di G. Brandi, D. Seiter, Ph.P. Roos, B. Lamberti*, Roma 2016.

PANZA 2016

Pierluigi Panza, "Milano: effimeri nella città spagnola e austriaca (con uno sguardo oltre)", *Ananke* 79 (sett. 2016), pp. 14-18.

PARMENTIER 2000

Bérengrère Parmentier, *Le siècle des moralistes: de Montaigne à La Bruyère*, Parigi 2000.

PASIAN 2007

Alessio Pasian, "Asterischi per Louis Dorigny: novità, correzioni, proposte", *Saggi e memorie di storia dell'arte* 31, 2007(2009), pp. 175-235.

PASIAN 2010

Alessio Pasian, "Il cimento dell'invenzione. Studi e modelli nella grafica veneta del primo Settecento", *Arte Veneta* 66, 2009 (2010), pp. 65-83.

PASIAN 2015^A

Alessio Pasian, "A drawing for Sebastiano Ricci's 'Stories of Pope Paul III'", *Master Drawings* 53 (2015), 2, pp. 225-228.

PASIAN 2015^B

Alessio Pasian, "La Scuola del Nudo: dagli studi dei pittori alle sale dell'Accademia", in PAVANELLO 2015^A, I, pp. 287-309.

PASINI 1983

Pier Giorgio Pasini, *La Pinacoteca di Rimini*, Cinisello Balsamo (Milano) 1983.

PASSAMANI 1964

Bruno Passamani, "La pittura dei secoli XVII e XVIII", in *Storia di Brescia, vol. III: La dominazione veneta (1576-1797)*, a cura di Giovanni Treccani degli Alfieri, Brescia 1964, pp. 590-676.

PASSAMANI 1981

Bruno Passamani, "Giacomo Zanetti", in cat. mostra BRESCIA 1981, pp. 97-101.

PAUL 2012^A

Benjamin Paul, “Il doppio significato. Sebastiano Ricci e la decorazione dei Santi Cosma e Damiano alla Giudecca”, in PAVANELLO 2012^A, 309-324.

PAUL 2012^B

Benjamin Paul, *Nuns and Reform Art in Early Modern Venice: the architecture of Santi Cosma e Damiano and its decoration from Tintoretto to Tiepolo*, Farnham 2012.

PAVANELLO 1981

Giuseppe Pavanello, “Per Gaspare Diziani decoratore”, *Arte Veneta* 35 (1981), pp. 126-136.

PAVANELLO 1982

Giuseppe Pavanello, “Una pala inedita di Sebastiano Ricci”, *Arte Veneta* 36 (1982), pp. 228-229.

PAVANELLO 2009

Giuseppe Pavanello (a cura di), *Rosalba Carriera 1673-1757. Atti del convegno internazionale di studi, 26-28 aprile 2007, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Chioggia, Auditorium San Niccolò, Verona 2009*.

PAVANELLO 2010

Giuseppe Pavanello, “«Questo picciolo è l'originale»”, in cat. mostra VENEZIA 2010, pp. 13-27.

PAVANELLO 2012^A

Giuseppe Pavanello (a cura di), *Sebastiano Ricci, 1659-1734. Atti del convegno internazionale di studi, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 14-15 dicembre 2009, Verona 2012*.

PAVANELLO 2012^B

Giuseppe Pavanello, “Sebastiano Ricci: i suoi incisori”, in PAVANELLO 2012^A, pp. 357-373.

PAVANELLO 2014

Giuseppe Pavanello, “Gli stucchi veneziani del Settecento: le fonti e le opere (I)”, *Ricche Minere* 1 (2014), 2, pp. 50-97.

PAVANELLO 2015

Giuseppe Pavanello (a cura di), *L'accademia di belle arti di Venezia. Il Settecento*, 3 voll., Crocetta del Montello (Treviso) 2015.

PAVANELLO 2015^B

Giuseppe Pavanello, “Gli stucchi veneziani del Settecento: le fonti e le opere (II)”, *Ricche Minere* 2 (2015), 3, pp. 57-89.

PAVANELLO 2015^C

Giuseppe Pavanello, “Gli stucchi veneziani del Settecento: le fonti e le opere (III)”, *Ricche Minere* 2 (2015), 4, pp. 61-91.

PAVANELLO 2016

Giuseppe Pavanello, “Gli stucchi veneziani del Settecento: le fonti e le opere (IV)”, *Ricche Minere* 3 (2016), 5, pp. 21-43.

PEDROCCO 1990

Filippo Pedrocco, *Disegni di Giandomenico Tiepolo*, Milano 1990.

PEDROCCO 2012

Filippo Pedrocco, “Sebastiano Ricci a Ca’ Rezzonico”, in PAVANELLO 2012^A, pp. 335-334.

PEDROCCO – MONTECUCCOLI DEGLI ERRI 1992

Filippo Pedrocco, Federico Montecuccoli degli Erri, *Antonio Guardi*, Milano 1992.

PEDROCCO – TONINI 2006

Filippo Pedrocco, Camillo Tonini, *Francesco Fontebasso 1707-1769. L’album dei disegni*, Venezia 2006.

PELTZ 2017

Lucy Peltz (a cura di), *Facing the text. Extra-illustration, print culture, and society in Britain, 1769-1840*, San Marino (Ca) 2017.

PEPPER 1984

D. Stephen Pepper, *Guido Reni. A complete catalogue of his works with an introductory text*, Oxford 1984.

PEPPER 1993

D. Stephen Pepper, “Guido Reni’s Hercules series: new considerations and conclusions”, *Studi di storia dell’arte* 4 (1993), pp. 129-147.

PERINI 1998

Giovanna Perini, “Gabburri, Francesco Maria Niccolò”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LI, Roma 1998, *ad vocem*.

PERISSA TORRINI 1998

Annalisa Perissa Torrini, *Disegni di Giovan Battista Pittoni*, Milano 1998.

PERISSA TORRINI 2010

Annalisa Perissa Torrini, “L’album di Sebastiano Ricci nel Gabinetto dei disegni delle Gallerie dell’Accademia”, in cat. mostra VENEZIA 2010, pp. 106-115.

PERISSA TORRINI 2012

Annalisa Perissa Torrini, “Disegni inediti di Sebastiano Ricci dall’Album del Gabinetto dei Disegni delle Gallerie dell’Accademia di Venezia”, in PAVANELLO 2012^A, pp. 345-356.

PESCARMONA 1991

Daniele Pescarmona, “Per l’attività di Paolo Pagani e i suoi rapporti con l’omonimo marchese Cesare”, (Atti del Convegno Internazionale *Barocco Lombardo – Barocco Europeo*, Menaggio, Villa Vogoni, 2-5 aprile 1990), *Arte lombarda* 98/99 (1991), 3/4, pp. 118-126.

PESENTI 1964

Franco Renzo Pesenti, “La ricomparsa di un dipinto lombardo di Sebastiano Ricci”, *Bollettino d’arte* 49 (1964), pp. 346-348.

PESENTI 1995

Franco Renzo Pesenti, “Stesura pittorica e cronologia del primo Sebastiano Ricci”, in SCIOLLA- TERRAROLI 1995, pp. 243-248.

PETRUCCI 2011

Francesco Petrucci, “Repliche nella produzione giovanile del Maratta”, *Storia dell'arte* 129 (2011), pp. 111-133.

PETRUCCI 2012

Francesco Petrucci, *Pier Francesco Mola (1612-1666). Materia e colore nella pittura del '600*, Roma 2012.

PETRUCCI 2018

Francesco Petrucci, “Repliche e copie nella bottega del Maratta”, in DI LORETO 2018, pp. 243-248.

PIAI 1997

Andrea Piai, “A proposito di Nicola Grassi: tre brevi appunti”, *Arte documento* 11 (1997), pp. 154-163.

PIAI 2006

Andrea Piai, “Sei piccoli dipinti devozionali e una Susanna al bagno di Nicola Grassi”, *Arte documento* 22 (2006), pp. 218-221.

PIANTONI – DE ROSSI 2001,

Mario Piantoni, Laura De Rossi (a cura di), *Per l'Arte. Da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo, vol. II: Da Rubens al contemporaneo*, Monfalcone-Gorizia 2001.

PIAZZA 2009

Filippo Piazza, “Un contributo al catalogo di Francesco Paglia”, *Civiltà bresciana* 18 (2009), 3/4, pp. 235-240.

PICCINELLI 2010

Roberta Piccinelli, *Collezionismo a corte. I Gonzaga Nevers e la “superbissima galleria” di Mantova (1637 - 1709)*, Firenze 2010.

PIERGUIDI 2013

Stefano Pierguidi, “Niccolò Maria Pallavicini e tre ‘nobili gare’ tra i suoi pittori”, *Studi Romani* 61 (2013), 1/4, pp. 189-204, tavv. XXXVII-XL.

PIETROPOLLI 2002

Anna Pietropolli, *Gerolamo Brusaferrò. Dipinti e disegni*, Il Prato, Padova 2002.

PIGNATTI 1957

Terisio Pignatti, “Nuovi disegni del Piazzetta”, *Critica d'arte* 23 (1957), pp. 396-402.

PIGNATTI 1964

Terisio Pignatti, a cura di, *Disegni veneti del Settecento nel Museo Correr di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Cini), Venezia 1964.

PIGNATTI 1965

Terisio Pignatti, *I disegni veneziani del Settecento*, Treviso 1965.

PIGNATTI 1974

Terisio Pignatti, *Tiepolo. Disegni*, Firenze 1974.

PIGNATTI 1981

Terisio Pignatti (a cura di), *Disegni antichi del Museo Correr di Venezia, vol. II (Dall'Oglio – Fontebasso)*, con la collaborazione di Attilia Dorigato, Venezia 1981.

PIGNATTI 1984

Terisio Pignatti, "Ancora sui disegni del Grassi", in RUSSO 1984, pp. 74-82.

PIGNATTI 1993

Terisio Pignatti, "Giambattista Tiepolo and His Times", in cat. mostra FORT WORTH 1993, pp. 23-41.

PIGNATTI 1996

Terisio Pignatti (a cura di), *Disegni antichi del Museo Correr di Venezia, vol. V: Lotb-Rubens*, Vicenza 1996.

PIGOZZI 2010

Marinella Pigozzi (a cura di), *Nuptialia. I libretti per nozze della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna*, Bologna 2010. [la catalogazione dei libretti, a cura di Elisa Rita Restani, è disponibile online all'indirizzo: www.clueb.eu/riviste/course/view.php?id=18, ultima consultazione 14/07/2018].

PILO 1961

Giuseppe Maria Pilo, "Otto nuove acquaforti e altre aggiunte grafiche a Marco Ricci", *Arte Veneta* 15, 1961 (1962), pp. 165-174.

PILO 1976^A

Giuseppe Maria Pilo, "Tre problemi ricceschi", in SERRA 1976, pp. 158-176.

PILO 1976^B

Giuseppe Maria Pilo, *Sebastiano Ricci e la pittura veneziana del Settecento. Problemi e studi*, Pordenone 1976.

PILO 1990

Giuseppe Maria Pilo, "Introduzione a Sebastiano Ricci", *Arte documento* 4 (1990), pp. 124-151.

PINETTI 1931

Angelo Pinetti, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, vol. I: Provincia di Bergamo*, Roma 1931.

POLETTI 2018

Valeria Poletto, "L'album di disegni di Sebastiano Ricci", in cat. mostra VENEZIA 2018, pp. 225-231, 254-259.

POSPISIL 1944

Maria Pospisil, *Magnasco*, Firenze 1944.

PRECERUTTI-GARBERI 1971

Mercedes Precerutti-Garberi, *Giambattista Piazzetta e l'Accademia: disegni*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco: 27 maggio – luglio 1971), Milano 1971.

PREISS 1993

Pavel Preiss, *Anton Kern: (1709 - 1747). Ölskizzen, Zeichnungen und Druckgraphik*, catalogo della mostra (Salisburgo, Salzburger Barockmuseum, 11 maggio – 20 giugno 1993), Salisburgo 1993.

PRIJATELJ 1990

Kruno Prijatelj, “Kotorska pala ‘Obračenja Sv. Pavla’”, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 30 (1990), 1, pp. 295-301.

PROCACCI 1965

Lucia e Ugo Procacci, “Il carteggio di Marco Boschini con il cardinale Leopoldo de’ Medici”, *Saggi e memorie di storia dell’arte* 4 (1965), pp. 85-113.

PROBST 2016

Dagmar Probst, *Der Einfluss des Deutschvenezianers Johann Carl Loth (1632-1698) auf die österreichische Barockmalerei*, tesi di dottorato, Grazer Universitätsverlag - Leykam - Karl-Franzens-Universität Graz, Graz 2016.

PROHASKA 1994

Wolfgang Prohaska, “Vienna versus Napoli: osservazioni sul rapporto tra la pittura austriaca e quella napoletana nel Settecento”, in cat. mostra VIENNA – NAPOLI 1994, pp. 77-92.

PRONTI 1994

Stefano Pronti, “Sebastiano Ricci e i fasti farnesiani di Piacenza”, *Po. Quaderni di cultura padana* 2 (1994), pp. 43-66.

PRONTI 1997

Stefano Pronti, “I Farnese nelle immagini”, in cat. mostra PIACENZA 1997, pp. 67-75.

PRONTI 2013

Stefano Pronti, *Piacenza, Parma e Colorno nel diario di Orazio Bevilacqua (1663-1694). Con profili biografici dei duchi Farnese e Borbone (1545-1802)*, Piacenza 2013.

PUPPI 1998

Lionello Puppi (a cura di), *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita. Atti del convegno internazionale di studi, Venezia, Vicenza, Udine, Parigi, 29 ottobre-4 novembre 1996*, 2 voll., Padova 1998.

PUPPI 2008

Lionello Puppi, “Tasselli archivistici per Sebastiano Ricci, Francesco Zuccarelli e Jacopo Guarana”, in *L’attenzione e la critica. Scritti di storia dell’arte in memoria di Terisio Pignatti* (a cura di Maria Agnese Chiari Moretto Wiel e Augusto Gentili), Padova 2008, pp. 287-294.

RADASSAO 1998

Roberto Radassao, “Nicolò Bambini ‘pittore pronto spedito ed universale’”, *Saggi e memorie di storia dell’arte* 22, 1998 (1999), pp. 129-287.

RAGGHIANTI 1963

Ludovico Ragghianti, *Antichi disegni e stampe dell'Accademia Carrara di Bergamo*, Bergamo 1963.

REARICK 1996

William R. Rearick, "From drawing to painting: the role of 'disegno' in the Tintoretto workshop", in *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte. Atti del convegno internazionale di studi, Venezia, Università Ca' Foscari, 24-26 novembre 1994* (a cura di Paola Rossi e Lionello Puppi), Padova 1996, pp. 173-181.

REARICK 2001

William R. Rearick, *Il disegno veneziano del Cinquecento*, Milano 2001.

REARICK 2004

William R. Rearick, "The study of Venetian drawings today", *Master drawings*, vol. 42, n. 4, 2004, pp. 299-301.

RENGER 1974

Konrad Renger, "*Rubens dedit dedicavitque*. Rubens' Beschäftigung mit der Reproduktionsgrafik; I. Teil: Der Kupferstich", *Jahrbuch der Berliner Museen* 16 (1974), pp. 122-175.

RENGER 1975

Konrad Renger, "*Rubens dedit dedicavitque*. Rubens' Beschäftigung mit der Reproduktionsgrafik; II. Teil: Radierung und Holzschnitt - Die Widmungen", *Jahrbuch der Berliner Museen* 17 (1975), pp. 166-213.

RICCÒMINI 2011

Marco Riccòmini (a cura di), *Donato Creti. I disegni della Raccolta Certani alla Fondazione Giorgio Cini*, Venezia 2011.

RIDELLA 1976

Patrizia Ridella, "Un documento inedito dell'attività lombarda di S. Ricci", in SERRA 1976, pp. 33-36.

RIGON 2012

Fernando Rigon, "Sapienza iconografica di Sebastiano Ricci", in PAVANELLO 2012^A, pp. 137-154.

RINGLER 1964

Josef Ringler, "Grasmair, Johann Georg Dominikus", in *Neue Deutsche Biographie*, vol. VI, 1964 p. 747 [disponibile online all'indirizzo: www.deutsche-biographie.de/pnd123191750.html#ndbcontent, ultima consultazione 10/01/2018].

RIZZI 1975

Aldo Rizzi, "Introduzione a Sebastiano Ricci", in cat. mostra UDINE 1975, pp. 13-40.

RIZZI 1989

Aldo Rizzi, "Giunte al catalogo di Nicola Grassi", *Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae* 34 (1989), pp. 199-201.

RIZZI 1992

Aldo Rizzi, "Alla Residenzgalerie di Salisburgo un Sebastiano Ricci di meno e un Nicola Grassi di più", *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 33 (1992), pp. 375-384.

RIZZI 1993

Aldo Rizzi, "Schede per Antonio Carneio e Nicola Grassi", *Arte documento* 7 (1993), pp. 83-88.

RIZZI 2007

Wilhelm Georg Rizzi, "Werle und Gran", in cat. mostra ST. PÖLTEN 2007, pp. 18-43.

ROBERTSON 2008

Clare Robertson, *The invention of Annibale Carracci*, Cinisello Balsamo (Milano) 2008.

ROBERTSON 2012

Clare Robertson, "Federico Zuccari's Accademia del Disegno and the Carracci Accademia degli Incamminati: drawing in theory and practice", *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 39, 2009/10 (2012), pp. 187-223.

ROFFI 2018

Stefano Roffi (a cura di), *Fondazione Magnani Rocca. La villa dei capolavori*, Cinisello Balsamo (Milano) 2018.

ROLI-SESTIERI 1981

Renato Roli e Giancarlo Sestieri, *I disegni italiani del Settecento. Scuole piemontese, lombarda, genovese, bolognese, toscana, romana e napoletana*, Treviso 1981.

ROMANO 1982

Serena Romano, "Palazzi veneziani: scoperte. Un ciclo di Niccolò Bambini nel palazzetto Zane a Venezia", *Ricerche di storia dell'arte* 17 (1982), pp. 85-90.

RONEN 1994^A

Avraham Ronen, "A new bozzetto by Sebastiano Ricci", *Kunstchronik* 47 (1994), pp. 345-349.

RONEN 1994^B

Avraham Ronen, "Un bozzetto inedito di Sebastiano Ricci", *Atti e memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze* 56, 1994 (1995), pp. 5-17.

ROSAND 1970

David Rosand, "The Crisis of the Venetian Renaissance Tradition", *L'Arte* 9 (1970), pp. 5-53.

ROSAND 2002

David Rosand, *Drawing acts: studies in graphic expression and representation*, Cambridge 2002.

ROSENBERG 1976

Pierre Rosenberg, "Sebastiano Ricci et la France. A propos de quelques textes anciens", in SERRA 1976, pp. 122-125.

ROSENBERG 1986

Pierre Rosenberg (a cura di), *Saint-Non – Fragonard. Panopticon italiano. Un diario di viaggio ritrovato, 1759-1761*, con la collaborazione di Barbara Brejon de Lavergnée, Roma 1986.

ROSENBERG 2003

Pierre Rosenberg, "Parigi-Venezia o, piuttosto, Venezia-Parigi: 1715-1723", *Atti / Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti* 161, 2002/03 (2003), pp. 1-30.

ROSENBERG 2005

Pierre Rosenberg, "Sebastiano Ricci e la Francia. A proposito di alcuni testi antichi", in *ibid.*, *Da Raffaello alla Rivoluzione. Le relazioni artistiche tra la Francia e l'Italia*, Milano 2005, pp. 129-137.

ROSENBERG 2015

Pierre Rosenberg, "Les dessins vénitiens du XVIII^e siècle de la collection de Pierre-Jean Mariette", in *Venezia Settecento. Studi in memoria di Alessandro Bettagno* (a cura di Božena Anna Kowalczyk), Cinisello Balsamo (Milano), pp. 111-129.

ROSENBERG – PRAT 1996

Pierre Rosenberg, Louis-Antoine Prat, *Antoine Watteau 1684-1721. Catalogue raisonné des dessins*, 3 voll., Milano 1996.

ROSSI 2011

Paola Rossi, "Disegni della bottega di Jacopo Tintoretto", *Arte Veneta* 68, 2011 (2012), pp. 57-89.

ROTILI 2014

Valeria Rotili, "I 'Giovani' di Maratti. Generazioni a confronto e presenze fluttuanti nella bottega del maestro", in *I ritratti dei santi artisti. Una regia di Carlo Maratti per l'Accademia di San Luca* (a cura di Marica Marzinotto, Valeria Rotili, Stefania Ventra), Roma 2014, pp. 25-31.

ROY – GOLDENBERG 1996

Alain Roy, Paula Goldenberg, *Les peintures italiennes du Musée des Beaux-Arts. XVI^e, XVII^e & XVIII^e siècles*, Strasburgo 1996.

RUDOLPH 1995

Stella Rudolph, *Niccolò Maria Pallavicini. L'ascesa al tempio della virtù attraverso il mecenatismo*, Roma 1995.

RUGGERI 1967

Ugo Ruggeri, *Disegni piazzetteschi. Disegni inediti di raccolte bergamasche*, Bergamo 1967.

RUGGERI 1969-1970

Ugo Ruggeri, *Disegni inediti di collezioni bergamasche*, 2 voll., Bergamo 1969-1970.

RUGGERI 1971

Ugo Ruggeri, "Disegni del Piazzetta e della sua scuola esposti a Milano", *Arte Veneta* 25 (1971), pp. 341-343.

RUGGERI 1975

Ugo Ruggeri, *Disegni lombardi settecenteschi dell'Accademia Carrara di Bergamo*, Bergamo 1975.

RUGGERI 1976

Ugo Ruggeri (a cura di), *Disegni veneti del Settecento nella Biblioteca Ambrosiana*, Vicenza 1976.

RUGGERI 1978

Ugo Ruggeri, "Drawings by Giuseppe Piattoli", *Master Drawings* 16 (1978), 4, pp. 414-418.

RUGGERI 1986

Ugo Ruggeri, "Risarcimento di Francesco Polazzo", *Arte Veneta* 40 (1986), pp. 117-127.

RUGGERI 1991

Ugo Ruggeri, "Nuovi disegni veneziani del Seicento e del Settecento dal Padovanino a Sebastiano Ricci", *Arte Documento* 5 (1991), pp. 178-185.

RUGGERI 1994

Ugo Ruggeri, "Gaspare Diziani's Drawings in the Louvre", *Master Drawings* 32 (1994), 2, pp. 129-150.

RUGGERI 1995

Ugo Ruggeri, "Francesco Polazzo tra Bergamo e Venezia", in SCIOLLA – TERRAROLI 1995, pp. 251-256.

RUGGERI 1998

Ugo Ruggeri, "Sebastiano Ricci, e no", *Nuovi studi* 3 (1998), 5, pp. 147-152.

RUGGERI 2001

Ugo Ruggeri, "Nuove opere di Federico Cervelli", *Studi di storia dell'arte* 12, 2001 (2002), pp. 231-243.

RUSPIO 2013

Federica Ruspio, "Da Madrid a Venezia: l'ascesa del mercante nuovo cristiano Agostino Fonseca", *Mélanges de l'École française de Rome. Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, 125 (2013), 1. [disponibile online all'indirizzo: journals.openedition.org/mefrim/1207, ultima consultazione 9/10/2018].

RUSSO 1984

Cesare Russo (a cura di), *Nicola Grassi e il Rococò europeo. Dagli atti del Congresso internazionale di studi, Udine, Civici Musei e Gallerie di Storia e Arte, 20-22 maggio 1982*, Udine 1984.

SAFARIK 1978

Eduard A. Safarik, "Pietro Negri", *Saggi e memorie di storia dell'arte* 11 (1978), pp. 81-93.

SAFARIK 1996

Eduard A. Safarik, *Collezione dei dipinti Colonna. Inventari 1611-1795*, Berlino 1996.

SALAZAR 1997

Philippe-Joseph Salazar, "Scepticisme et sophistique chez La Bruyère et La Mothe Le Vayer", in *Il Prisma dei moralisti. Per il trecentenario di La Bruyère. Atti del convegno, Viterbo, Università della Tuscia – Roma, Libera Università Maria ss. Assunta, 22-25 maggio 1996* (a cura di Benedetta Papisogli e Barbara Piqué), Roma 1997, pp. 397-406.

SALAZAR 2000

Philippe-Joseph Salazar, «*La Divine Sceptique*». *Éthique et rhétorique au 17^e siècle. Autour de La Mothe Le Vayer*, Tubinga 2000.

SALMINA HASKELL 1963

Larissa Salmina Haskell, "Alcuni disegni veneziani del sec. XVIII nella collezione dell'Ermitage", *Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae* 9 (1963), pp. 171- 189.

SALOMON 2012

Xavier F. Salomon, "Sebastiano Ricci e la decorazione della cappella del Royal Hospital a Chelsea", in PAVANELLO 2012^A, pp. 295-307.

SANGUINETI 2004

Daniele Sanguineti, *Domenico Piola e i pittori della sua 'casa'*, 2 voll., Soncino (Cremona) 2004.

SANI 1985

Bernardina Sani (a cura di), *Rosalba Carriera. Lettere, diari, frammenti*, 2 voll., Firenze 1985.

SAPIENZA 2013

Valentina Sapienza, "Tenendo quegli in casa un buon numero di Fiamminghi, quali occupava in far copie dei quadri di buoni maestri". Riflessioni sul problema della formazione artistica a Venezia alla fine del Cinquecento", in CORSATO – AIKEMA 2013, pp. 22-37.

SAUNDERS MAGURN 1995

Ruth Saunders Magurn (trad. e cura di), *The Letters of Peter Paul Rubens*, Cambridge (MA) 1955.

SCARPA 1991

Annalisa Scarpa, *Marco Ricci. Catalogue raisonné*, Milano 1991.

SCARPA 2000

Annalisa Scarpa, "Per l'aggiornamento del catalogo di Marco Ricci: note sparse", *Arte documento* 14 (2000), pp. 138-143.

SCARPA 2003

Annalisa Scarpa, "Note per Sebastiano e Marco Ricci", *Arte documento* 17/19 (2003), pp. 452-455.

SCARPA 2006

Annalisa Scarpa, *Sebastiano Ricci. Catalogue raisonné*, Milano 2006.

SCARPA 2010

Annalisa Scarpa, "Un'opera giovanile di Sebastiano Ricci ed altre aggiunte al suo catalogo", *Quaderni del Barocco. Dipinti inediti del Barocco italiano da collezioni private*, Ariccia 2010, pp. 1-16.

SCARPA 2012

Annalisa Scarpa, "Suggerzioni e ispirazioni nell'arte di Sebastiano Ricci", in PAVANELLO 2012^A, pp. 155-171.

SCAVIZZI 2017

Giuseppe Scavizzi, *Luca Giordano. La vite e le opere*, Napoli 2017.

SCHIEWSKI-BOCK 2006

Julia Schewski-Bock, "Disegni di Antonio Pellegrini a Francoforte", *Arte Veneta* 63, 2006 (2007), pp. 242-249.

SCHWAIGHOFER 2010

Claudia-Alexandra Schwaighofer, "Osservazioni sulla grafica di Antonio Molinari", *Arte in Friuli, arte a Trieste* 29, 2010 (2011), pp. 19-44.

SCIBERRAS 2018

Keith Sciberras, "La fortuna di Mattia Preti nei lavori della bottega", in DI LORETO 2018, pp. 223-230.

SCIOLLA – TERRAROLI 1995

Gianni Carlo Sciolla, Valerio Terraroli (a cura di), *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento. Interscambi, modelli, tecniche, committenti, cantieri. Studi in onore di Rossana Bossaglia. Atti della giornata di studio sul Settecento lombardo, Università di Pavia, settembre 1994*, Bergamo 1995.

SERRA 1976

Anna Serra (a cura di), *Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo. Udine e Villa Manin di Passariano, 26-28 maggio 1975*, Milano 1976.

SESTIERI 1994

Giancarlo Sestieri, *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*, 3 voll., Torino 1994.

SHAPLEY 1973

Fern Rusk Shapley, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection, vol. 1.3: XVI-XVIII century*, Londra 1973.

SHEPPARD 1960

Francis Henry Wollaston Sheppard (a cura di), *Survey of London, Volumes 29 and 30, St James Westminster, Part 1*, London County Council, Londra 1960. [disponibile online all'indirizzo: *British History Online*, <http://www.british-history.ac.uk/survey-london/vols29-30/pt1/pp187-202>, ultima consultazione 30/10/2018].

SIGISMONDI 1986

Mario Sigismondi, *Trescore Nelle Visite Pastorali 1541-1886*, Trescore (Bergamo) 1986.

SOLKIN 1993

David H. Solkin, *Painting for money. The visual arts and the public sphere in eighteenth-century England*, New Haven 1993.

SPADOTTO 2014

Federica Spadotto, *Paesaggisti veneti del '700*, Rovigo 2014.

SPARTI 1996

Donatella Livia Sparti, "La maison de Nicolas Poussin, via del Babuino, à Rome", in *Nicolas Poussin (1594 - 1665). Actes du colloque organisé au Musée du Louvre du 19 au 21 octobre 1994* (a cura di Alain Mérot), 2 voll., Parigi 1996, vol. I, pp. 47-77.

SPARTI 1997

Donatella Livia Sparti, "La casa bottega dell'artista", in cat. mostra ROMA 1997, pp. 117-126.

SPEAR 2010

Richard E. Spear, *Painting for Profit. The economic lives of seventeenth-century Italian painters*, New Haven 2010.

SPINELLI 2007

Riccardo Spinelli, "Il Gran Principe Ferdinando e Sebastiano Ricci: la decorazione dell'appartamento terreno di Palazzo Pitti", in *Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena, vol. III: L'età di Cosimo III de' Medici e la fine della dinastia (1670-1743)* (a cura di Mina Gregori), Firenze 2007, pp. 232-237.

SPINELLI 2013^A

Riccardo Spinelli, "Ferdinando di Cosimo III de' Medici, Gran Principe di Toscana «di tutte le Scienze amatissimo, e di tutte le nobili Arti il Promotore»: spunti e riflessioni per una biografia", in cat. mostra FIRENZE 2013, pp. 35-71.

SPINELLI 2013^B

Leonardo Spinelli, "Lo spettacolo toscano sotto il segno del Gran Principe: luoghi e protagonisti", in cat. mostra FIRENZE 2013, pp. 104-113.

SPINOSA 1995

Nicola Spinosa (a cura di), *La collezione Farnese, vol. II: I dipinti lombardi, liguri, veneti, toscani, umbri, romani, fiamminghi. Altre scuole. Fasti farnesiani*, Napoli 1995.

SPINOSA 2012

Nicola Spinosa, "Dal barocco di Luca Giordano al rococò di Sebastiano Ricci: relazioni tra Napoli e Venezia tra fine Sei e inizio Settecento", in PAVANELLO 2012^A, pp. 173-183.

SPINOSA 2018

Nicola Spinosa (a cura di), *Francesco Solimena (1657-1747) e le arti a Napoli*, 2 voll., Roma 2018.

SPIRITI 2008

Andrea Spiriti, "Abondio Stazio (Massagno 1663 - Venezia 1745)", *Arte & storia* 8 (2008), 40, pp. 366-371.

STAGNI 1988

Simonetta Stagni, *Domenico Maria Canuti pittore (1626-1684). Catalogo generale*, Rimini 1988.

STEFANI 2015

Gianluca Stefani, *Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento*, Firenze 2015.

STEFANI MANTOVANELLI 1990

Marina Stefani Mantovanelli, "Giovanni Battista Langetti", *Saggi e memorie di storia dell'arte* 17 (1990), pp. 41-105.

STEFANI MANTOVANELLI 2001

Marina Stefani Mantovanelli, "Jacopo Amigoni: un'inedita testimonianza europea nel carteggio di un artista veneziano", *Paragone. Arte* 51, 2000 (2001), 32, pp. 63-88.

STEFANI MANTOVANELLI 2011

Marina Stefani Mantovanelli, *Giovanni Battista Langetti, il principe dei tenebroso*, Soncino 2011.

STRADIOTTI 1981^A

Renata Stradiotti, "Antonio Paglia", in cat. mostra BRESCIA 1981, pp. 161-165.

STRADIOTTI 1981^B

Renata Stradiotti, "Francesco Paglia", in cat. mostra BRESCIA 1981, pp. 27-31.

STROCCHI 2003

Maria Letizia Strocchi, "Parigi-Poggio a Cajano 1661-2003", in cat. mostra POGGIO A CAIANO 2003, pp. 10-21.

STRUNCK 2007^A

Christina Strunck, *Berninis unbekanntes Meisterwerk. Die Galleria Colonna in Rom und die Kunstpatronage des römischen Uradels*, Monaco 2007.

STRUNCK 2007^B

Christina Strunck, "'The marvel not only of Rome, but of all Italy': the Galleria Colonna, its design history and pictorial programme 1661-1700", *Melbourne Art Journal* 9/10 (2007), pp. 78-102.

SUCCI 1993

Dario Succi, "Catalogo ragionato delle acqueforti di Marco Ricci", in cat. mostra BELLUNO 1993, pp. 301-335.

TAGLIAFERRO – AIKEMA 2009

Giorgio Tagliaferro, Bernard Aikema, *Le botteghe di Tiziano*, con Matteo Mancini e Andrew John Martin, Firenze 2009.

TERRAROLI 2008

Valerio Terraroli, "Sebastiano Ricci a Brescia", *Artes* 13, 2005/07 (2008), pp. 165-174.

THALMANN 2015

Jacqueline Thalmann, "General John Guise and his collection of venetian drawings", in cat. mostra OXFORD-FIRENZE 2015, pp. 51-59.

THIEM 1996

Christel Thiem, *Ein Zeichnungsalbum der Tiepolo in Würzburg. Erkenntnisse zur Praxis und Funktion des Porträtzeichnens im Tiepolo-Studio*, Monaco 1996.

TIETZE – TIETZE-CONRAT 1944

Hans Tietze, Erika Tietze-Conrat, *The drawings of the Venetian painters in the 15th and 16th centuries*, New York 1944.

TIPTON 2006

Susan Tipton, "'La passion mia per la pittura". Die Sammlungen des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz (1658-1716), in Düsseldorf im Spiegel seiner Korrespondenz', *Munchnr Jahrbuch der Bildenden Kunst* 57 (2006), pp. 71-331.

TIPTON 2010

Susan Tipton, "Diplomatie und Zeremoniell in Botschafterbildern von Carlevarijs und Canaletto", *RIHA Journal* 8 (2010) [disponibile online all'indirizzo: www.riha-

journal.org/articles/2010/tipton-diplomatie-und-zeremoniell, ultima consultazione 10/12/2018].

TOMEZZOLI 2012

Andrea Tomezzoli, “Intorno alla pala di Sebastiano Ricci per la chiesa di San Daniele a Verona: certezze e congetture”, in PAVANELLO 2012^A, pp. 185-208.

TON 2012

Denis Ton, “Sebastiano Ricci e Lothar Franz von Schönborn”, in PAVANELLO 2012^A, pp. 261-280.

TON 2014^A

Denis Ton (a cura di), *Sebastiano Ricci: la pazienza di Giobbe. Un restauro in ricordo di Giovanna Galasso*, Verona 2014.

TON 2014^B

Denis Ton, “‘La pazienza di Giobbe’ di Sebastiano Ricci e un aggiornamento sull’attività bellunese del maestro”, in *id.* 2014^A, pp. 19-50.

TON 2015

Denis Ton, “Piazzetta, Giovanni Battista”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXXIII, Roma 2015, *ad vocem*.

TORDELLA 2012

Piera Giovanna Tordella, *Il disegno nell’Europa del Settecento: regioni teoriche, ragioni critiche*, Firenze 2012.

TOUTAIN-QUITTELIER 2007

Valentine Toutain-Quittelier, “Antonio Maria Zanetti à Paris. L’inspiration retrouvée”, *Revue de l’Art* 157 (2007), pp. 9-22.

TOUTAIN-QUITTELIER 2011

Valentine Toutain-Quittelier, *Regards en miroir. Les relations artistiques entre la France et Venise, 1700-1730*, tesi di dottorato, Université Paris-Sorbonne, Parigi 2011.

TRANQUILLI 2001

Gloria Tranquilli (a cura di), *Restauro a Venezia 1987-1998 (Quaderni della Soprintendenza per il Patrimonio Artistico, Storico e Demotnoantropologico di Venezia 22)*, Milano 2001.

TURNER 1976

Nicholas Turner, “Sebastiano Ricci at Udine [Exhibition Review]”, *Master Drawings* 14 (1976), 2, pp. 185-186.

TURNER *et al.* 1997

Nicholas Turner, Lee Hendrix, Carol Plazzotta, *The J. Paul Getty Museum, catalogue of the collections. European drawings, III*, Malibu 1997.

UGUCCIONI 2001

Alessandra Uguccione, “Giorgini, Simone”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LV, Roma 2001, *ad vocem*.

VARALLO 2004

Franca Varallo, "Apparati effimeri, feste e ingressi trionfali nella Lombardia barocca e tardobarocca", in *Lombardia barocca e tardobarocca. Arte e architettura* (a cura di Valerio Terraroli), Milano 2004, pp. 60-83.

VEDOVATO 1994

Loris Vedovato, *Villa Farsetti nella storia*, 2 voll., Venezia 1994.

VIOLA 2005

Marco Domenico Viola (a cura di), *La chiesa di San Francesco a Castelfiorentino*, Firenze 2005.

VISCONTI 1847

Pietro Ercole Visconti, *Città e famiglie nobili e celebri dello Stato Pontificio dizionario storico*, 2 voll., Roma 1847.

VITELLI BUSCAROLI 1953

Syra Vitelli Buscaroli, *Carlo Cignani (1628-1719)*, Bologna 1953.

VIVIAN 1962

Frances Vivian, "Joseph Smith and Giovanni Antonio Pellegrini", *The Burlington Magazine* 104 (1962), pp. 330-333.

WATSON 1948

F. J. B. Watson, "Sebastiano Ricci as a *pasticheur*", *The Burlington Magazine* 90 (1958), 547, pp. 290, 295.

WHISTLER 2004

Catherine Whistler, "Life Drawings in Venice from Titian to Tiepolo", *Master Drawings* 42 (2004), 4, pp. 370-396.

WHISTLER 2009

Catherine Whistler, "Venezia e l'Inghilterra. Artisti, collezionisti e mercato dell'arte 1700-1750", in BOREAN – MASON 2009, pp. 89-101, 217-218.

WHISTLER 2015

Catherine Whistler, "Learning to draw in Venice: the role of drawing manuals", in D'ELIA 2015, pp. 121-136, 340-341.

WHISTLER 2016

Catherine Whistler, *Venice & Drawing, 1500-1800. Theory, Practice and Collecting*, New Haven-Londra 2016.

WHITAKER 1997

Lucy Whitaker, "Tintoretto's Drawings after Sculpture and his Workshop Practice", in *The Sculpted Object 1400-1700* (a cura di Stuart Currie), Aldershot 1997, pp. 177-191.

WHITE 1972

Mary Gray White, "The Life of Francesco Maria Veracini", *Music & Letters*, 53, 1 (1972), pp. 18-35.

WIEDMANN 1993

Gerhard Wiedmann, "Aggiunte a Gaspare Diziani disegnatore", *Arte documento* 7 (1993), pp. 171-177.

WOOD 2010

Jeremy Wood, *Copies and Adaptations from Renaissance and Later Artists. Italian Artists, part II: Titian and North Italian Art (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, part XXVI)*, 2 voll., Londra-Turnhout 2010.

WOOD 2011

Jeremy Wood, *Copies and Adaptations from Renaissance and Later Artists. Italian Artists, part III: Artists working in Central Italy and France (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, part XXVI)*, 2 voll., Londra-Turnhout 2011.

WURZBACH 1877

Constantin von Wurzbach, "Schwarzenberg, Adam Franz Karl, Fürst", in *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, vol. XXXIII, Vienna 1877, *ad vocem*.

ZAMPETTI 1960

Pietro Zampetti, "Il testamento di Sebastiano Ricci", *Arte Veneta* 13/14, 1959/60 (1960), pp. 229-231.

ZAMPETTI 1969

Pietro Zampetti, *Dal Ricci al Tiepolo: i pittori di figura del Settecento a Venezia*, Venezia 1969.

ZAMPETTI 1973

Pietro Zampetti, "Per Sebastiano Ricci", *Notizie da Palazzo Albani* 2 (1973), 2, pp. 35-38.

ZANARDI 1989

Margherita Zanardi, "Francesco Polazzo", in BOSSAGLIA 1989, pp. 490-512.

ZAPPERI 2010

Roberto Zapperi, "Annibale Carracci e Odoardo Farnese", *Bollettino d'arte* 95 (2010), 8, pp. 77-102.

ZÁŘECKÁ 2014

Markéta Zářecká, *Sebastiano Ricci a jeho dílo v českých sbírkách (Sebastiano Ricci e la sua opera nelle collezioni ceche)*, tesi di laurea, Università di Praga 2014.

ZAVA BOCCAZZI 1976

Franca Zava Boccazzi, "La documentazione archivistica delle tele settecentesche nel coro del Duomo di Bergamo", *Arte Veneta* 30, 1976 (1977), pp. 233-239.

ZAVA BOCCAZZI 1975

Franca Zava Boccazzi, "Nota sulla grafica di Antonio Kern", *Arte Veneta* 29, 1975 (1976), pp. 246-251.

ZAVA BOCCAZZI 1984

Franca Zava Boccazzi, "Considerazioni sul 'modelletto' di Giambattista Pittoni", in KLESSMANN – WEX 1984, pp. 94-105.

ZAVA BOCCAZZI 1998

Franca Zava Boccazzi, "Pellegrini 'privato' nell'epistolario di Rosalba Carriera", in cat. mostra PADOVA 1998, pp. 63-87.

ZAVA BOCCAZZI 2009

Franca Zava Boccazzi, "Rosalba Carriera a Parigi", in PAVANELLO 2009, pp. 129-146.

ZLAMALIK 1976

Vinko Zlamalik, "Un'opera di Sebastiano a Zagabria", in SERRA 1976, pp. 155-158.

ZLATOHLAVEK 2009

Martin Zlatohlavek, *Anton Kern: 1709-1747. Projekt Anton Kern - works and life*, Praga 2009.

ZOLLE BETEGÓN 2015

Gonzalo Zolle Betegón, "L'Accademia Pallavicini: incompiuta costruzione di un tempio marattesco", in *Maratti e l'Europa. Atti delle giornate di studio su Carlo Maratti nel terzo centenario della morte (1713-2013)*, Roma, Palazzo Altieri, Accademia Nazionale di San Luca, 11-12 novembre 2013 (a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prospero Valenti Rodinò, Sebastian Schütze), Roma 2015, pp. 289-313.

ZUCCARI 2011

Alessandro Zuccari, "I piedi nudi nelle raffigurazioni del Caravaggio: realtà e simbolo", in *id.*, *Caravaggio contro luce. Ideali e capolavori*, Milano 2011, pp. 255-268.

ZUGNI-TAURO 1971

Anna Paola Zugni-Tauro, *Gaspare Diziani*, Venezia 1971.

ZUGNI-TAURO 1976

Anna Paola Zugni-Tauro, "Differenti approdi artistici di Sebastiano Ricci e di Gaspare Diziani", in SERRA 1976, pp. 83-84.

ZUGNI-TAURO 1993

Anna Paola Zugni-Tauro, "Gaspare Diziani pittore di storie", in cat. mostra BERGAMO 1993, pp. 17-33.

ZUGNI-TAURO 2000

Anna Paola Zugni-Tauro, "Gaspare Diziani maestro del colore", *Arte documento* 14 (2000), pp. 162-165.

ZUGNI-TAURO 2001

Anna Paola Zugni-Tauro, "Gaspare Diziani tra Sebastiano Ricci e Andrea Brustolon. Nuove indagini sulla sua attività nell'ex chiesa e collegio dei Gesuiti di Belluno", in PANTONI – DE ROSSI 2001, pp. 475-479.

ZULIANI 2013

Stefania Zuliani (a cura di), *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, Milano-Udine 2013.

Cataloghi di esposizioni

AJACCIO 2018

Rencontres à Venise. Étrangers et Vénitiens dans l'art du XVII^e siècle, catalogo della mostra (Ajaccio, Palasi Fesch, Musée des Beaux-Arts, 29 giugno-1^o ottobre 2018), a cura di Linda Borean e Stefania Mason, Cinisello Balsamo (Milano) 2018.

ANCONA 1997

Antonio Francesco Peruzzi, catalogo della mostra (Ancona, Mole Vanvitelliana, 28 luglio-9 novembre 1997), a cura di Mina Gregori e Pietro Zampetti, Milano 1997.

BASSANO 1963

Marco Ricci, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Palazzo Sturm, settembre-novembre 1963), a cura di Giuseppe Maria Pilo, Venezia 1963.

BELLUNO 1993

Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, 15 maggio-22 agosto 1993), a cura di Dario Succi e Annalia Delneri, Milano 1993.

BELLUNO 2009

Andrea Brustolon 1662-1732. "Il Michelangelo del legno", catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, 28 marzo-12 luglio 2009), a cura di Anna Maria Spiazzi, Massimo De Grassi e Giovanna Galasso, Milano 2009.

BELLUNO – FELTRE 2010

Sebastiano Ricci tra le sue Dolomiti, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, chiesa di San Pietro e Museo Civico – Feltre, Museo Diocesano di Arte Sacra, 30 aprile-29 agosto 2010), a cura di Giovanna Galasso e Marta Mazza, Belluno 2010.

BERGAMO 1993

Il cielo domenicano di Gaspare Diziani. Studi e ricerche in occasione del restauro, catalogo della mostra (Bergamo, Centro Culturale San Bartolomeo, 12 novembre-8 dicembre 1983), Bergamo 1983.

BERGAMO 2000

Dipinti caravaggeschi nelle raccolte bergamasche, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 12 aprile-2 luglio 2000), a cura di Enrico De Pascale e Francesco Rossi, Bergamo 2000.

BERGAMO 2001

Tiepolo. Intorno alla pala del Duomo di Bergamo, catalogo della mostra (Bergamo, Museo Adriano Bernareggi, 21 gennaio-25 marzo 2001), a cura di Simone Facchinetti, Bergamo 2001.

BERLINO 2002

Kunstsinn in der Gründerzeit. Meisterzeichnungen der Sammlung Adolf von Beckerath, catalogo della mostra (Berlino, Kupferstichkabinett, 30 novembre 2002-23 marzo 2003), a cura di Michael Roth e Susanne Schlichting, Berlino 2002.

BOLOGNA-STOCCARDA-MOSCA 1990

Giuseppe Maria Crespi, 1665-1747, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale 7 settembre-11 novembre 1990; Stoccarda, Staatsgalerie, 14 dicembre 1990-17 febbraio 1991; Mosca, Museo Pushkin, s.d.), a cura di Andrea Emiliani e August B. Rave, Bologna 1990.

BOLOGNA 2004

Bologna nei libri d'arte dei secoli XVI-XIX, catalogo della mostra (Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, 16 settembre-16 ottobre 2004), a cura di Cristina Bersani Berselli e Valeria Roncuzzi, Bologna 2004.

BOLOGNA 2007

Il segno dell'arte. Disegni di figura nella Collezione Certani alla Fondazione Giorgio Cini (1500-1750), catalogo della mostra (Bologna, Casa Saraceni, 20 aprile-27 maggio 2007), a cura di Vincenzo Mancini e Giuseppe Pavanello, Bologna 2007.

BOLOGNA 2017

Nesso e Dejanira di Guido Reni dal Louvre di Parigi alla Pinacoteca di Bologna, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 6 settembre 2017-7 gennaio 2018), a cura di Mario Scalini e Elena Rossoni, Rimini 2017.

BOLZANO 1994

Bolzano nel Seicento. Itinerario di pittura, catalogo della mostra (Bolzano, Galleria Civica, Chiesa dei Cappuccini, Duomo, Palazzo Mercantile, Chiesa del Calvario, 22 settembre-5 novembre 1994), a cura di Silvia Spada Pintarelli, Milano 1994.

BONN 1989

Himmel, Ruhm und Herrlichkeit. Italienische Künstler an rheinischen Höfen des Barock, catalogo della mostra (Bonn, Rheinisches Landesmuseum, 15 giugno-6 agosto 1989), a cura di Hans M. Schmidt, Colonia 1989.

BRESCIA 1981

Brescia pittorica 1700-1760: l'immagine del sacro, catalogo della mostra (Brescia, Duomo Vecchio, s.d.), a cura di Bruno Passamani, Brescia 1981.

BRNO 2003

Disegno veneto. Benátská kresba 16.-18. století z českých, moravských a slezských sbírek / Die venezianischen Zeichnungen des 16.-18. Jahrhunderts aus den böhmischen, mährischen und schlesischen Sammlungen, catalogo della mostra (Brno, Moravská Galerie v Brně, Místodržitelství Palác, 13 marzo- 1° giugno 2003) a cura di Zdeněk Kazlečka, Brno 2003.

BRUXELLES 2013

Antoine Watteau (1684 - 1721). La leçon de musique, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 8 febbraio-12 maggio 2013), a cura di Florence Raymond, Bruxelles 2013.

BUDAPEST 1993

Barokk művészet közép-európában, utak és találkozások/Baroque art in Central Europe, catalogo della mostra (Budapest, Történeti Múzeum, 11 giugno-10 ottobre 1993), a cura di Géza Galavics, Budapest 1993.

CAMBRIDGE-NEW YORK 1996

Tiepolo and his circle. Drawings in American collections, catalogo della mostra (Cambridge, MA, Harvard University Art Museum, 12 ottobre-15 dicembre 1996; New York, Pierpont Morgan Library, 17 gennaio-13 aprile 1997), a cura di Bernard Aikema, Cambridge (MA) 1996.

CASERTA 2013

Il mestiere delle armi e della diplomazia. Alessandro ed Elisabetta Farnese nelle collezioni del Real Palazzo di Caserta, catalogo della mostra (Reggia di Caserta, Appartamenti storici, 23 ottobre 2013-19 gennaio 2014), a cura di Veda De Martini, Caserta 2013.

CREMA 2002

Officina veneziana. Maestri e botteghe nella Venezia del Settecento, catalogo della mostra (Crema, Centro Culturale Sant'Agostino, 2 febbraio-2 giugno 2002), a cura di Fabrizio Magani e Filippo Pedrocco, Milano 2002.

DETROIT-FIRENZE 1974

Gli ultimi Medici. Il tardo barocco a Firenze, 1670-1743, catalogo della mostra (Detroit, The Detroit Institute of Arts, 27 marzo-2 giugno 1974; Firenze, Palazzo Pitti, 28 giugno-30 settembre 1974), a cura di Françoise Chiarini, Firenze 1974.

DÜSSELDORF 2005

Genio vigoroso ed originale. Die Zeichnungen des Antonio Molinari, catalogo della mostra (Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Sammlung der Kunstakademie, 29 gennaio-1° maggio 2005), a cura di Sonja Brink, Düsseldorf 2005.

FIESOLE 1991

Disegni italiani del Sei-Settecento, catalogo della mostra (Associazione Antiquari d'Italia, Fiesole, Palazzina Mangani, 19 settembre-3 novembre 1991), a cura di Enrico Frascione, Fiesole 1991.

FIRENZE 1953

Mostra di disegni veneziani del Sei e Settecento, catalogo della mostra (Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, s.d.), a cura di Michelangelo Muraro, Firenze 1953.

FIRENZE 2009

Il fasto e la ragione. Arte del Settecento a Firenze, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 30 maggio-30 settembre 2009), a cura di Carlo Sisi e Riccardo Spinelli, Firenze 2009.

FIRENZE 2013

Il Gran Principe Ferdinando de' Medici (1663-1713). Collezionista e mecenate, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 26 giugno-3 novembre 2013), a cura di Riccardo Spinelli, Firenze 2013.

FORLÌ 2008

La bottega dei Cignani e la pittura sacra in Romagna, catalogo della mostra (Forlì, Chiesina del Miracolo, 2-17 febbraio 2008), a cura di Alberto Bondi, Elisa Garavini e Andrea Giunchi, Castrocaro Terme 2008.

FORT WORTH 1993

Giambattista Tiepolo. Master of the oil sketch, catalogo della mostra (Fort Worth, Texas, Kimbell Art Museum, 18 settembre-12 dicembre 1993), a cura di Beverly Louise Brown, Milano 1993.

FRANCOFORTE 2006

Von Tizian bis Tiepolo. Venezianische Zeichnungen des 15. bis 18. Jahrhunderts aus der Graphischen Sammlung im Städel-Museum, catalogo della mostra (Francoforte sul Meno, Städtisches Kunstinstitut, 3 novembre 2006-28 gennaio 2007), a cura di Julia Schewski-Bock, Petersberg 2006.

GENOVA 2002

Marcantonio Franceschini. I cartoni ritrovati, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 27 luglio-25 agosto 2002), a cura di Giusi Testa Grauso, Cinisello Balsamo (Milano) 2002.

GORIZIA 2008

Le meraviglie di Venezia. Dipinti del '700 in collezioni private, catalogo della mostra (Gorizia, Palazzo della Torre, 14 marzo-27 luglio 2008), a cura di Dario Succi e Annalia Delneri, Venezia 2008.

HANNOVER – DÜSSELDORF 1991

Venedigs Ruhm im Norden. Die großen venezianischen Maler des 18. Jahrhunderts, ihre Auftraggeber und Sammler, catalogo della mostra (Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, 3 dicembre 1991-2 febbraio 1992; Düsseldorf, Kunstmuseum, 16 febbraio-26 aprile 1992), a cura di Meinolf Trudzinski e Bernd Schällicke, Hannover 1991.

LONDRA 1972

The art of drawing, catalogo della mostra (Londra, British Museum, s.d.), a cura di Edward Croft-Murray, Londra 1972.

LONDRA 2011

Watteau. The drawings, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, 12 marzo- 5 giugno 2011), a cura di Pierre Rosenberg e Louis-Antoine Prat, Londra 2011.

LONDRA 2017

Canaletto & the art of Venice, catalogo della mostra (Londra, Buckingham Palace, 19 maggio-12 novembre 2017), a cura di Rosie Razzall e Lucy Whitaker, Londra 2017.

LONDRA-WASHINGTON 1994

The glory of Venice. Art in the eighteenth century, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, 15 settembre-14 dicembre 1994; Washington, National Gallery of Art, 29 gennaio-23 aprile 1995), a cura di Jane Martineau e Andrew Robison, New Haven 1994.

LOS ANGELES 2009

Drawings by Rembrandt and his pupils. Telling the difference, catalogo della mostra (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 8 dicembre 2009-28 febbraio 2010), a cura di Holm Bevers, Los Angeles 2009.

MADRID 2009

De Bronzino a Giaquinto. Pintura italiana en el Museo Cerralbo, catalogo della mostra (Madrid, Museo Cerralbo, s.d.), a cura di Gonzalo Redín Michaus, Madrid 2009.

MEMPHIS-LEXINGTON 1966

Sebastiano and Marco Ricci in America. A loan exhibition, catalogo della mostra (Memphis, Tenn., Brooks Memorial Art Gallery, 19 dicembre 1965-23 gennaio 1966; Lexington, Ky., University

of Kentucky Art Gallery, 12 febbraio-6 marzo 1966), a cura di Michael Milkovich, Memphis 1966.

MILANO 1971

Giambattista Piazzetta e l'Accademia. Disegni, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 27 maggio-31 luglio 1971), a cura di Mercedes Precerutti Garberi, Milano 1971.

MILANO 1991

Settecento lombardo, catalogo della mostra (Milano, Civico Museo d'Arte Contemporanea - Museo del Duomo, 1° febbraio-28 aprile 1991), a cura di Rossana Bossaglia e Valerio Terraroli, Milano 1991.

MILANO 2016^A

Restituzioni 2016. Tesori d'arte restaurati. Guida alla mostra 'La bellezza ritrovata: Caravaggio, Rubens, Perugino, Lotto e altri 140 capolavori restaurati', catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia, 1° aprile-17 luglio 2016), a cura di Carlo Bertelli e Giorgio Bonsanti, Venezia 2016.

MILANO 2016^B

Rubens e la nascita del Barocco, catalogo della mostra (Milano, Civico Museo d'Arte Contemporanea, 26 ottobre 2016-2 febbraio 2017), a cura di Anna Lo Bianco, Venezia 2016.

MONACO-HEIDELBERG 2014

Punkt, Punkt, Komma, Stricht. Zeichenbücher in Europa, ca. 1525-1925, catalogo della mostra (Monaco, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 24 aprile-29 giugno 2014; Heidelberg, Universitätsbibliothek, 29 aprile 2015-14 febbraio 2016), a cura di Maria Heilmann, Nino Nanobashvili, Ulrich Pfisterer e Tobias Teutenberg, Passau 2014.

MONTGOMERY 1976

Venetian Drawings from the Collection of János Scholz (Montgomery, Ala., Museum of Fine Arts, 17 febbraio-14 marzo 1976), a cura di Diane J. Gingold, Montgomery 1976.

MONTPELLIER 2006

Venise, l'art de la Serenissima. Dessins des XVII^e et XVIII^e siècles, catalogo della mostra (Montpellier, Musée Fabre, 14 ottobre 2006-14 gennaio 2007), a cura di Catherine Loisel, Montreuil 2006.

MOSCA 2017

Venezia Rinascimento. Tiziano, Tintoretto, Veronese, catalogo della mostra (Mosca, Museo Puškin, 9 giugno-20 agosto 2017), a cura di Vittoria Markova e Thomas Dalla Costa, Mosca 2017.

NEW YORK 1967

Masters of the loaded brush. Oil sketches from Rubens to Tiepolo, catalogo della mostra (New York, M. Knoedler and C., 4-29 aprile 1967) a cura di Milton J. Levine, New York 1967.

NEW YORK 1971

Drawings from New York Collections, vol. III: Eighteenth Century Italian Drawings, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 30 gennaio-21 marzo 1971), a cura di Jacob Bean e Felice Stampfle, New York 1971.

NEW YORK 2009

Watteau, music and theater, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 22 settembre-29 novembre 2009), a cura di Katharine Baetjer, New Haven 2009.

NOTTINGHAM-LONDRA 1983

Drawing in the Italian Renaissance workshop, catalogo della mostra (Nottingham, University Art Gallery, 12 febbraio-12 marzo 1983; Londra, Victoria and Albert Museum, 30 marzo-15 maggio 1983), a cura di Francis Ames-Lewis e Joanne Wright, Londra 1983.

ORLÉANS 2003

Dessins italiens de Venise à Palerme du Musée des Beaux-Arts d'Orléans, XV^e-XVIII^e siècle, catalogo della mostra (Orléans, Musée des Beaux-Arts, 16 novembre 2003-11 gennaio 2004 e 17 gennaio-7 marzo 2004), a cura di Éric Pagliano, Parigi 2003.

OXFORD-FIRENZE 2015

Drawing in Venice - Titian to Canaletto, catalogo della mostra (Oxford, Ashmolean Museum, 15 ottobre 2015-10 gennaio 2016; Firenze, Uffizi, Gabinetti dei disegni e stampe, 25 ottobre 2016-15 gennaio 2017), a cura di Catherine Whistler, con Marzia Faietti, Giorgio Marini, Jacqueline Thalmann e Angelamaria Aceto, Oxford 2015.

PADOVA 1998

Antonio Pellegrini. Il maestro veneto del Rocò alle corti d'Europa, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 20 settembre 1998-10 gennaio 1999), a cura di Alessandro Bettagno, Venezia 1998.

PADOVA 2005

I disegni del professore. La raccolta Giuseppe Fiocco della Fondazione Giorgio Cini, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 8 maggio-24 luglio 2005), a cura di Giuseppe Pavanello, Venezia 2005.

PARIGI 1971

Venise au dix-huitième siècle. Peintures, dessins et gravures des collections françaises, catalogo della mostra (Parigi, Orangerie, 21 settembre-29 novembre 1971), a cura di Michel Laclotte, Parigi 1971.

PARIGI 1980

De Ricci à Tiepolo: dessins vénitiens du 18^e siècle de la Fondation Custodia, collection Frits Lugt, catalogo della mostra (Parigi, Institut Néerlandais, 19 novembre-21 dicembre 1980), a cura di James Byam Shaw, Parigi 1980.

PARIGI 1990

Les dessins vénitiens des collections de l'École des Beaux-Arts, catalogo della mostra (Parigi, Ecole des Beaux Arts, 3 maggio-15 luglio 1990), a cura di Emmanuelle Brugerolles, Parigi 1990.

PARIGI 1996

De Pisanello à Tiepolo. Dessins vénitiens de la Collection Frits Lugt, complétés par des lettres autographes, catalogo della mostra (Parigi, Institut Néerlandais, 21 marzo-5 maggio 1996), a cura di Hans Buijs e Jeroen de Scheemaker, Zwolle 1996.

PARIGI-VENEZIA 2018

Éblouissante Venise. Venise, les arts et l'Europe au XVIII^e siècle, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais, 24 settembre 2018-21 gennaio 2019; Venezia, Palazzo Ducale, 23 febbraio-9 giugno 2019), a cura di Catherine Loisel, Parigi 2018.

PASSARIANO 1989

Sebastiano Ricci, catalogo della mostra (Passariano, Villa Manin, 25 giugno-31 ottobre 1989), a cura di Aldo Rizzi, Milano 1989.

PIACENZA 1961

Dipinti farnesiani di Sebastiano Ricci, Giov. Battista Draghi, Francesco Monti, Ilario Spolverini, catalogo della mostra (Piacenza, Chiesa Sant'Agostino, 24 settembre-1^o ottobre 1961), a cura di Ferdinando Arisi, Piacenza 1961.

PIACENZA 1997

Il Palazzo Farnese a Piacenza. La Pinacoteca e i Fasti, catalogo della mostra (Piacenza, Musei Civici, 13 settembre-30 novembre 1997), a cura di Stefano Pronti, Ginevra-Milano 1997.

POGGIO A CAIANO 2003

Il Gran Principe Ferdinando de' Medici e Anton Domenico Gabbiani. Mecenatismo e committenza artistica ad un pittore fiorentino della fine del Seicento, catalogo della mostra (Poggio a Caiano, Museo Villa Medicea, 18 ottobre 2003-18 gennaio 2004), a cura di Riccardo Spinelli, con uno scritto di Maria Letizia Strocchi, Prato 2003.

POITIERS 2006

Splendeurs baroques de Naples. Dessins des XVII^e et XVIII^e siècles, catalogo della mostra (Poitiers, Musée Sainte-Croix, 25 ottobre 2006-4 febbraio 2007), a cura di Catherine Loisel, Federica Mancini e Françoise Joulie, Montreuil 2006.

PRINCETON-SANTA BARBARA 1989

Central European Drawings 1680-1800. A selection from American collections, catalogo della mostra (Princeton, University Art Museum, 21 ottobre-3 dicembre 1989; Santa Barbara, Art Museum, 10 gennaio-25 febbraio 1990), a cura di Thomas DaCosta Kaufmann, Princeton 1989.

PROVIDENCE 1984

Children of Mercury. The Education of Artists in the Sixteenth and Seventeenth centuries, catalogo della mostra (Providence, Rhode Island, Brown University, David Winton Bell Gallery 2-30 marzo 1984), Providence 1984.

RIVAROLO MANTOVANO 2008

I Gonzaga delle nebbie. Storia di una dinastia cadetta nelle terre tra Oglio e Po, catalogo della mostra (Rivarolo Mantovano, Fondazione Sanguanini, 1^o settembre-30 novembre 2008), a cura di Roggero Roggeri e Leandro Ventura, Cinisello Balsamo (Milano) 2008.

ROMA 1986

Annibale Carracci e i suoi incisori, catalogo della mostra (Roma, Villa Farnesina, 4 ottobre-30 novembre 1986), a cura di Evelina Borea e Ginevra Mariani, Roma 1986.

ROMA 1997

Pietro da Cortona 1597-1669, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 31 ottobre 1997-10 febbraio 1998), a cura di Anna Lo Bianco, Milano 1997.

ROMANO DI LOMBARDIA 2006

Dipingere sacro sotto l'ultima Venezia. Settecento di laguna e di terraferma occidentale, catalogo della mostra (Romano di Lombardia, Museo d'arte e cultura sacra, 12 novembre 2006-7 gennaio 2007), a cura di Renzo Mangili, Ginevra-Milano 2006.

SALISBURGO-STOCCARDA-BRESLAVIA 2001

Michael Willmann und sein Kreis: Johann Christoph Liška, Georg Wilhelm Neunbertz und Johann Jakob Eybelwieser. Zeichnungen, catalogo della mostra (Salisburgo, Salzburger Barockmuseum, 20 luglio-2 settembre 2001; Stoccarda, Staatsgalerie, 15 settembre-18 novembre 2001; Breslavia, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 1° dicembre 2001-13 gennaio 2002), a cura di Andrzej Kozieł, Salisburgo 2001.

SAN MARINO 1969

European drawings from the Kitto Bible, catalogo della mostra (San Marino, Ca, Henry E. Huntington Library and Art Gallery, novembre 1969-febbraio 1970), a cura di Marcel Roethlisberger, San Marino 1969.

SARASOTA 2012

Paolo Veronese. A master and his workshop in Renaissance Venice, catalogo della mostra (Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art, 7 dicembre 2012-14 aprile 2013), a cura di Virginia Brilliant e Frederick Ilchman, Londra 2012.

STOCCARDA 1970

Tiepolo. Zeichnungen von Giambattista, Domenico und Lorenzo Tiepolo aus der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, aus württembergischem Privatbesitz und dem Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg, catalogo della mostra (Stoccarda, Graphische Sammlung Staatsgalerie, 20 settembre-30 novembre 1970), a cura di George Knox e Christel Thiem, Stoccarda 1970.

ST. PÖLTEN 2007

Grandesza. Der Barockmaler Daniel Gran 1694-1757, catalogo della mostra (St. Pölten, Diözesanmuseum, s.d.), a cura di Johann Kronbichler, St. Pölten 2007.

TOLMEZZO 1982

Nicola Grassi, catalogo della mostra (Tolmezzo, Palazzo Frisacco, 4 luglio-7 novembre 1982), a cura di Aldo Rizzi, Udine 1982.

TOLMEZZO 2005

Nicola Grassi ritrattista, catalogo della mostra (Tolmezzo, Udine, Museo Carnico delle Arti e Tradizioni Popolari Luigi e Michele Gortani, 23 settembre-27 novembre 2005), a cura di Enrico Lucchese e Marialisa Valoppi Basso, Tolmezzo (Udine) 2005.

UDINE 1975

Sebastiano Ricci disegnatore, catalogo della mostra (Udine, Sala Aiace del Comune, 26 ottobre-8 dicembre 1975), a cura di Aldo Rizzi, Milano 1975.

VANCOUVER-QUÉBEC-KINGSTON 1989

18th Century Venetian art in Canadian collections, catalogo della mostra (Vancouver, Vancouver Art Gallery, 6 ottobre 1989-1° gennaio 1990; Québec, Musée du Québec, 8 febbraio-1° aprile 1990; Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 17 giugno-5 agosto 1990), a cura di George Knox, Vancouver 1989.

VENEZIA 1957

Catalogo della mostra di disegni veneti della collezione Janos Scholz, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Cini, s.d.), a cura di Michelangelo Muraro, Venezia 1957.

VENEZIA 1959

Disegni e dipinti di Giovanni Antonio Pellegrini 1675-1741, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Cini, s.d.), a cura di Alessandro Bettagno, Venezia 1959.

VENEZIA 1963

Disegni veneti del Settecento della Fondazione Giorgio Cini e delle collezioni venete, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Cini, s.d.), a cura di Alessandro Bettagno, Venezia 1963.

VENEZIA 1966

Disegni di una collezione veneziana del Settecento, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Cini, s.d.), a cura di Alessandro Bettagno, Venezia 1966.

VENEZIA 1969

Dal Ricci al Tiepolo. I pittori di figura del Settecento a Venezia, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 7 luglio-15 ottobre 1969), a cura di Pietro Zampetti, Venezia 1969.

VENEZIA 1972

Venetian drawings of the eighteenth century. An exhibition in aid of the Venice in Peril Fund, catalogo della mostra (Londra, Heim Gallery, 26 gennaio-26 febbraio 1972), a cura di Alessandro Bettagno, Vicenza 1972.

VENEZIA 1983

G. B. Piazzetta: disegni, incisioni, libri, manoscritti, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, s.d.), a cura di Alessandro Bettagno, Vicenza 1983.

VENEZIA 1988^A

Disegni veneti dell'Ecole des Beaux-Arts di Parigi, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 23 luglio-6 novembre 1988), a cura di Alessandro Bettagno, Vicenza 1988.

VENEZIA 1988^B

Paolo Veronese. Disegni e dipinti, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Cini, 26 marzo-10 luglio 1988), a cura di Alessandro Bettagno, Vicenza 1988.

VENEZIA 1999

Da Leonardo a Canaletto. Disegni delle Gallerie dell'Accademia, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 24 aprile-25 luglio 1999), a cura di Giovanna Nepi Scirè e Annalisa Perissa Torrini, Milano 1999.

VENEZIA 2006

Francesco Fontebasso 1707-1769. L'album dei disegni, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Rezzonico, 15 dicembre 2006-16 aprile 2007), a cura di Filippo Pedrocco e Camillo Tonini, Venezia 2006.

VENEZIA 2010

Sebastiano Ricci. Il trionfo dell'invenzione nel Settecento veneziano, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 24 aprile-11 luglio 2010), a cura di Giuseppe Pavanello, Venezia 2010.

VENEZIA 2014

La poesia della luce. Disegni veneziani dalla National Gallery of Art di Washington / The poetry of light. Venetian drawings from the National Gallery of Art, Washington, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 6 dicembre 2014-15 marzo 2015), a cura di Andrew Robinson, Venezia 2014.

VENEZIA 2018

La vita come opera d'arte. Anton Maria Zanetti e le sue collezioni, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Rezzonico, 28 settembre 2018-7 gennaio 2019), a cura di Alberto Craievich, Crocetta del Montello 2018.

VERONA 1978

La pittura a Verona tra Sei e Settecento, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 30 luglio-5 novembre 1978), a cura di Licisco Magagnato, Verona 1978.

VERONA 2003

Louis Dorigny 1654-1742. Un pittore della corte francese a Verona, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 28 giugno-2 novembre 2003), a cura di Giorgio Marini e Paola Marini, Venezia 2003.

VERONA 2014

Paolo Veronese, l'illusione della realtà, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 5 luglio-5 ottobre 2014), a cura di Bernard Aikema e Paola Marini, Milano 2014.

VERONA 2016

Antonio Balestra. Nel segno della grazia, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 19 novembre 2016-19 febbraio 2017), a cura di Andrea Tomezzoli, Verona 2016.

VIENNA 2016

Spettacolo barocco! Triumph des Theaters, catalogo della mostra (Vienna, Österreichisches Theatermuseum, 3 marzo 2016-30 gennaio 2017), a cura di Andrea Sommer-Mathis, Daniela Franke e Rudi Risatti, Petersberg 2016.

VIENNA-NAPOLI 1994

Settecento napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale 1707-1734, catalogo della mostra (Vienna, Kunstforum, 10 dicembre 1993-20 febbraio 1994; Napoli, Castel Sant'Elmo, 19 marzo-24 luglio 1994), a cura di Wolfgang Prohaska e Nicola Spinosa, Napoli 1994.

VILLA CARCINA 1998

La pittura del '700 in Valtrompia, catalogo della mostra (Villa Carcina, Brescia, Villa Glisenti, 19 dicembre 1998-21 febbraio 1999), a cura di Carlo Sabatti, Brescia 1998.

WASHINGTON 1983

Piazzetta: a tercentenary exhibition of drawings, prints, and books, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 20 novembre 1983-26 febbraio 1984), a cura di George Knox, Cambridge 1983.

ZURIGO 2004

Gusto e Passione. Italienische Zeichnungen aus der Sammlung Gadola, catalogo della mostra (Zurigo, Grafische Sammlung der ETH, 10 novembre-21 dicembre 2004), a cura di Michel Matile, Zurigo 2004.

