VERONA ILLUSTRATA

2010

Comune di Verona

Rivista del Museo di Castelvecchio · Verona

VERONA ILLUSTRATA, 2010, n. 23
Rivista del Museo di Castelvecchio

Direzione: Sergio Marinelli, Paola Marini
Comitato di redazione: Gino Castiglioni, Alessandro Corubolo
Sergio Marinelli, Giorgio Marini, Paola Marini, Francesca Rossi
Indirizzo: Corso Castelvecchio, 2 – 37121 Verona

© Museo di Castelvecchio, Verona 2010
ISSN 1120-3226, Aut. Trib. Verona n. 1809, 11 luglio 2008
Edizione veduta e corretta da Gianni Peretti e Giorgio Marini
Progetto grafico di Alessandro Corubolo e Gino Castiglioni
Carattere Custodia (Fred Smeijers)
Composizione e stampa di Trifolio

In copertina: Pietro Rotari, Fanciulla con ventaglio (particolare)

Pubblicazione realizzata con il finanziamento della Regione del Veneto
e con il contributo del Banco Popolare di Verona e Novara

Annotazioni e aggiunte al catalogo di Pietro Negri, pittore « del chiaro giorno alquanto nemico »

prima parte

Giorgio Fossaluzza

Il catalogo dei dipinti di Pietro Negri (1628-1679) rimane nella sostanza quello ripreso con maggiore generosità nel contributo monografico di Eduard Safarik del 1978, tuttora di riferimento primario.[1] Le componenti stilistiche del maestro veneziano in esso espresse sono calibrate, in sintesi, da Rodolfo Pallucchini nel 1981, non senza incrementi attributivi.[2] In ogni caso, si giudica ancora esiguo il numero delle testimonianze annoverate con sicurezza entro un'attività quasi ventennale, documentata tardivamente, dal 1660 circa fino al 1679, e a fronte della buona considerazione presso i contemporanei e la storiografia più antica. Il vaglio di tali pronunciamenti è di prammatica e basilare. Già nel 1663 Giustiniano Martinioni nell'aggiornamento al Sansovino segnala Negri quale « giovene che si rende raguardevole tra Pittori de nostri tempi per una esquisita maniera di colorito, e per la nobiltà, e vaghezza nella composizione ».[3] L'anno seguente Marco Boschini ne menziona almeno un'opera, la pala perduta in Santa Margherita.[4] Nel 1674 Boschini, laconicamente, aggiunge la qualifica di « spiritoso », e cioè una nota positiva conforme al suo frasario, facendo menzione ancora una volta della pala in Santa Margherita.[5] In termini più generali, il favore di Boschini nei confronti della

1. E.A. Safarik, *Pietro Negri*, « Saggi e Memorie di Storia dell'Arte », 11, 1978, pp. 81-93, 189-201. In precedenza, è da segnalare, almeno, la voce relativa di G.M. Pilo, in C. Donzelli, G.M. Pilo, *I pittori del Seicento veneto*, Firenze 1967, pp. 220, 298-300 (con insistenza dell'aspetto tenebroso langettiano). Si vedano, inoltre, gli interventi successivi di E.A. Safarik (con G. Milantoni), *La pittura del Seicento a Venezia*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, I, Milano 1989, pp. 177, 180; Idem, *Il Seicento. La pittura*, in *Storia di Venezia. Temi. L'Arte*, II/V, Roma 1995, pp. 94, 101, 108; Idem (con M.I. Safarik), *Die Melancholie Veneziens: die Gemäldesammlung Safarik in den Sammlungen von Luigi Koelliker*, catalogo della mostra, Salzburg 2003, pp. 151-155, cat. 32.

2. R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, Milano 1981, I, pp. 258-259; II, figg. 839-847. Costituiscono un aggiornamento i pur succinti profili di M. Monticelli, in *La pittura in Italia. Il Seicento* cit., II, pp. 827-828; E. Rama, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, III, Torino 1992, p. 811.

3. F. Sansovino, G. Martinioni, *Venetia Città nobilissima et singolare con le aggiunte di Giustiniano Martinoni*, Venezia, Stefano Curti, 1663, p. 23.

4. M. Boschini, *Le Minere della pittura [...]*, Venezia, Francesco Nicolini, 1664, pp. 3, 6.

5. Boschini, *Le Minere* cit., p. 17; Idem, *Le Ricche Minere della pittura veneziana*, Venezia, Francesco Nicolini, 1674: San Polo, pp. 33, 52; Dorsoduro, p. 50; Santa Croce, pp. 35, 36; Castello, p. 65. Nel *Ritratto di Venezia* di Domenico Martinelli la menzione di Negri è occasionata unicamente dalla pala già in Santa Margherita: D. Martinelli, *Il ritratto di Venezia diviso in due parti [....]*, Venezia, Gio. Giacomo Hertz, 1684,

linea stilistica impersonata da Zanchi e Negri è espressa in quella geniale trovata critica edita nel 1674, a un anno dalla pubblicazione del telero della Scuola Grande di San Rocco con *I santi Rocco e Marco intercedono presso la Vergine per la cessazione della peste a Venezia*, che consiste nel riportare la loro richiesta di «perdono del troppo ardire» per essere intervenuti accanto a Tintoretto, «in quel sacrario di devotione, e di virtù» nel quale il grande maestro, con sensibilità prettamente barocca, si indica assurgere a «Monarca dell'artificioso disegno».[1] Nel 1683, Joachim Sandrart pubblica tra gli *omissa* nell'edizione latina della sua monumentale opera del 1675 un antesignano profilo del pittore tra quelli di Ruschi e Zanchi, comprensivo della puntuale descrizione e commento proprio di questo telero.[2] Le notizie boschiniane sono in esso compendiate e superate, così da garantire in seguito certa fortuna e visibilità a Negri.

Nello *Zibaldon* di Tomaso Temanza del 1738 si attesta la collocazione di Negri

p. 421: «Con la Madonna del Rosario, alla sinistra entrando per la porta maggiore è opera di Pietro Negri; e vi si vede il Bambino, S. Domenico, e due angeli uno de' quali corona la B. V. con una ghirlanda di rose».

1. Boschini, *Le Ricche Minere* cit., p. 52. La rilevanza di tale fatto è sottolineata ancora da A.M. Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V*, Venezia, Giambattista Albrizzi, 1771, p. 407: «Una prova della venerazione che avevano il Zanchi ed il Negri per il Tintoretto, che fece in questa Scuola di S. Rocco tante e sì grandi opere; si è che pregarono il Boschini a voler fare per parte loro circa ciò una solenne protesta». Per queste opere cfr. S. Mason, *Le immagini della peste nella cultura figurativa veneziana*, in *Venezia e la peste 1348-1797*, catalogo della mostra, Venezia 1979, p. 222; Eadem, *L'immaginario delle morte e della peste nella pittura del Seicento*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, a cura di M. Lucco, II, Milano 2001, pp. 539-540. In particolare, per quanto riguarda l'opera di Negri collocata su iniziativa del Guardian Grande Angelo Acquisti si rinvia al contributo di A. Craievich, *Un modelletto di Pietro Negri*, «Arte in Friuli Arte a Trieste», 24, 2005, pp. 21-24, che pubblica il modelletto del telero di ubicazione ignota. Si tratta di un'opera molto semplificata ed esecutivamente corsiva. Il giudizio, tuttavia, va ripreso dopo l' esame diretto, che non si è potuto effettuare. Apparentemente manifesta altro impegno Zanchi nel modelletto (olio su tela, cm 99 × 135) per il telero posto di fronte nel 1666, che si conserva al Kunsthistorisches Museum di Vienna.

2. Talora, facendo riferimento all'edizione critica di A.R. Peltzer, *Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675*, München 1925, p. 375, si ritiene il profilo di Negri presente in J. von Sandrart, *L'Accademia Tedesca della Architettura, Scultura, & Pittura, oder Teutsche Academie der Edlen Bau-Bild-und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1675. Si riporta di seguito il brano relativo a Negri dall'edizione latina del 1683: J. Sandrart, *Academia nobilissimae artis pictoriae [...]*, Noribergae 1683, pp. 398-399. In particolare, la descrizione del telero del 1673 è quanto mai puntuale: «Petrus Niger, in eodem Hadriatici maris Emporio longe celeberrimo, celebritatem quoque nominis haud exiguam assecutus est operibus quibusdam laude sua dignissimis, inter quae Altare quoddam imaginem B. Virginis continens cum filiolo & S. Thoma Aquinate. Deinde & imago Matthaei Evangelisti, cum angelo, & ornamentis aliis elegantissimis. Prae omnibus autem singulariter excellit magnum quoddam opus in Schola S. Rochi erectum, in quo Protector istius Reipublicae S. Marcus intra nubes apparet coram D. Virgine, quam Chorus Angelorum cingit copiosissimus, accedentibus etiam S. Sebastiano & S. Rocho. Coram his è throno suo demissa apparet Venetorum Respublica, comitantibus eandem quatuor Virtutibus Theologicis, & sustentantibus ipsam Fide atque Religione. Haec genibus innixa cum sociabus praedictam Virginem orat, ut salutem impertiatur Populo suo. Has preces exaudiri radius quidam è coelo vibratus innuit, qui Mortem, quam Pestis amplexatur, in fugam conijcit; quibus praetereuntibus aliqui exanimari videntur. Dein Angelus quoque vastator, ut ostendat, placatam esse iram divinam, gladium in vagina recondit. Hoc opus anno 1673. Artifex hic noster elaborabat curante Guardiano Grandi, cum ad histam dignitatem promotus esset. Sic in templo etiam S. Jacobi varia reliquit Artis suae monumenta, inter quae miracula nonnulla S. Wilhelmi. Omnia autem pulchritudine superbiunt & mole colorumque vigore simul et gratia». A proposito degli *omissa* e della fortuna del testo si rinvia a L. Simonato, *L'Academia nobilissimae artis pictoriae (1683) di Joachim von Sandrart: genesi e fortuna in Italia*, «Studi Secenteschi», xlv, 2004, pp. 139-173.

tra i discepoli di Francesco Ruschi assieme all'atestino Antonio Zanchi, al genovese Francesco Rosa e al milanese Federico Cervelli.[1] A metà Settecento si aggiunge un'altra fonte destinata a rimanere manoscritta, quella di Nadal Melchiori, il quale propone un nuovo profilo attingendo dichiaratamente a Sandrart e Boschini, che di suo ha il pregio di aumentare il catalogo delle opere, per cui può concludere con una confortante annotazione: « fece pure varie altre opere in varie città di Italia, e fuori, perché sino alla vecchiaia instancabilmente s'affaticò, ma queste non sono state pienamente raccolte ».[2] Anton Maria Zanetti, che tratta di Negri nel 1733 e nel 1771, pone con sottigliezza un'osservazione, destinata a rimanere quale problematica permanente, quando sottolinea che « poco dissimili da quelli del Zanchi furono i modi di questo Pittore; e non fu a quello secondo nell'artifizio, e nel dipingere felicemente. Il Negri tuttavia ebbe qualche volta maggior nobiltà nel pensare; ma nel colorire fu anch'egli del chiaro giorno alquanto nemico ».[3]

A fronte delle prime testimonianze storiografiche, e delle opere in esse citate, quali capisaldi del catalogo rimangono le poche pitture pubbliche supersiti, e precisamente il telero dell'*Albero serafico dei tre ordini francescani* ai Frari, del 1670, e quello dello scalone della Scuola Grande di San Rocco del 1673, posto di fronte a quello di Zanchi del 1666 con *La Vergine e san Rocco intercedono presso Cristo per la cessazione della peste del 1630*.[4] Il catalogo si è poi incagliato nelle secche di poco più di una decina di opere da stanza attribuite. Indubbiamente, esse sono insufficienti per intercettare il debito nei confronti di Matteo Ponzone in qualità di primo maestro indicato da Boschini e Baldinucci, soluzione che porrebbe Negri accanto

1. T. Temanza, *Zibaldon*, 1738, a cura di N. Ivanoff, Venezia-Roma 1963, p. 84.

2. N. Melchiori, *Vite de' pittori [...]*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. it. IV 167=5110, cc. 289-290. Il testo è omesso nell'edizione critica: N. Melchiori, *Notizie di pittori e altri scritti*, edizione e commento a cura di G. Bordignon Favero, Venezia-Roma 1964 (stampa 1968). Pertanto si ritiene utile la trascrizione: « In questo medesimo tempo fiorì il Negri del quale per essere bastantemente celebrato dal virtuoso Sandrart al fol. 398, noterò solamente alcune sue principali opere pubbliche fatte in Venezia. Nella Scuola de' Librari e Stampatori vicina a Santi Gio. e Paolo fece la tavola con Nostra Signora col Bambino e S. Tomaso d'Aquino loro protettore e nel soffitto due quadri col Sagrifizio d'Abramo e la morte d'Abele. In S. Matteo Apostolo un penello per la Scuola de' Macellari, col medesimo santo Evangelista et un angelo con vari ornamenti all'intorno. Ma per veder i stupori del penello di Pietro convien portarsi in Scuola Grande a S. Rocco, ove dirimpetto di quello d'Antonio Zanchi, sopra detto, rappresentò con sua lode Santi Marco, Sebastiano e Rocco fra cori d'angeli in corteggio di Maria vergine e di sotto la serenissima Repubblica, accompagnata da quattro virtù Theologhe che sostentano la Fede e la Religione e supplicano per la liberatione dalla Peste, quadro bellissimo fatto ne 1673. In S. Margherita fece la tavola della Beata Vergine del Rosario con nostro Signor Bambino, S. Domenico e due Angeli. In Murano in S. Giacomo quattro quadri uno un paralitico condotto alla sepoltura di S. Guglielmo che per miracolo restò sano, secondo altro miracolo di detto Santo, terzo altro miracolo di S. Guglielmo pure; e quarto altro miracolo, qual è un gran foco acceso in un bosco vicino al convento de Padri di quella Religione, li quali compariscono con la reliquia di detto Santo e smorza il foco, quali opere sono di molto pregio. Fece pure varie altre opere in varie città di Italia, e fuori, perché sino alla vecchiaia instancabilmente s'affaticò, ma queste non sono state pienamente raccolte. Sandrart e Boschini ».

3. A.M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e le Isole circonvicine [...]*, Venezia, Pietro Bassaglia, 1733, pp. 224, 249-250, 355; Idem, *Della pittura veneziana* cit., pp. 406-407.

4. Sulla committenza, le iscrizioni e le antiche fonti riguardanti i due teleri basti qui il rinvio alle puntuali note di Safarik, *Pietro Negri* cit., pp. 86-87, note 26, 28-31. Per quello della Scuola Grande di San Rocco si vedano le indicazioni bibliografiche riportate a nota 1 di p. 72.

a Giovanni Carboncino, nel cui catalogo, ugualmente, non si chiarisce ancora la portata di tale discepolato successivo alla fase da autodidatta.[1] Collocate idealmente in una galleria, le opere assegnategli prospettano, in alternativa, l'evoluzione dell'insegnamento ricevuto da Francesco Ruschi, in conformità all'indicazione di Temanza e Zanetti, mentre Sandrart in precedenza aveva esplicitato il ruolo di precettore assolto da Ruschi nei confronti unicamente di Zanchi e non di Negri.[2]

1. La formazione presso Ponzone è indicata da Marco Boschini nella lettera del 18 maggio 1675 a Leopoldo de' Medici: L. Procacci, U. Procacci, *Il carteggio di Marco Boschini con il cardinale Leopoldo de' Medici*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 4, 1965, pp. 100-101, lettera XXIX (XXIV); F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno*, 1681-1728, ed. a cura di F. Ranalli, Firenze 1845-1847, 5 voll., ristampa anastatica a cura di P. Barocchi, VI, Firenze 1975, p. 350. Per inciso, nella stessa circostanza Carboncino è considerato da Boschini allievo di Pietro Vecchia e non di Ponzone. Su Carboncino cfr. Melchiori, *Vite de' pittori* cit., cc. 381-382: «con nativo istinto datosi a disegnare diede a conoscere di qual perizia fosse per divenire, perloché ammirata da parenti e amici una tal dispositione fu posto nella Scuola di Matteo Ponzone Pittor celebre [...] formatosi poi da sé una maniera robusta, vivace, gradita e [...] stimata da pittori medesimi». Sono citati i dipinti della chiesa della Pietà, dei Carmini in Venezia. «Ho veduto nel villaggio di Vas famoso per la carta da scrivere d'ottima qualità, nel Trevigiano, nella chiesa di Ca' Gradenigo la tavola dell'altare con S. Marco et altre figure opera rara». In altra nota si segnala: «Passato a Roma circa il 1680»; nell'elenco autori a c. 6 si annota: «Vive». La menzione della pala di Vas offre l'occasione per specificare la committenza Gradenigo. Per l'opera perduta cfr. D.M. Federici, *Memorie Trevigiane delle opere di disegno*, Venezia 1803, II, p. 100. Considerato che della tela di Carboncino non si fa menzione nel testo di A. Moschetti, *I danni ai monumenti e alle opere d'arte delle Venezie nella guerra mondiale MCMXV-MCMXVIII*, Venezia 1928, I, p. 113, si suppone che l'opera fosse già assente dall'oratorio e quindi alienata e dispersa ancora nel XIX secolo. Per Carboncino cfr. G. Borghini, voce *Carboncino, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 19, Roma 1976; Pallucchini, *La pittura veneziana* cit., I, pp. 276-277; N. Falaschini, in *San Nicola da Tolentino e le Marche. Culto e arte*, a cura di R. Tollo e R. Bisacci, Tolentino 1999, pp. 144-146, cat. 112; P. Dal Poggetto, *San Nicola da Tolentino nell'arte. Corpus Iconografico. II. Dal concilio di Trento alla fine del Seicento*, a cura di R. Tollo, Tolentino 2006, p. 293. Per le committenze di Giovanni Maria Bertolli si rinvia a S. Marinelli, *La pittura veneta nelle Marche dalla fine del Cinquecento agli inizi del Seicento*, in *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Verona 2000, pp. 261, 264. Aggiunte al catalogo spettano a E. Lucchese, *Prima e attorno a Tiepolo: dipinti religiosi di Giovanni Carboncino e Nicola Grassi*, «Vultus Ecclesiae», 8, 2007, pp. 51-58. I dipinti di San Quirino editi in quest'ultimo contributo trovano qualche assonanza nell'*Agar confortata dall'angelo* del Museo Civico di Bassano del Grappa (inv. 149), per il quale la piena autografia di Ruschi non convince: L. Caburlotto, in *Il piacere del collezionista. Disegni e dipinti della collezione Riva del Museo di Bassano del Grappa*, catalogo della mostra a cura di G. Ericani, F. Millozzi, Bassano del Grappa 2008, p. 196, cat. 56. Non ha trovato la meritata considerazione in sede scientifica il significativo modelletto (olio su tela, cm 82,5×71,5), raffigurante *Sant'Antonio di Padova predica i misteri del cuore*, riconosciutogli da Lino Moretti: *Old Master and Early British Paintings*, Sotheby's London, 16 aprile 2002, p. 119, lotto 332; *Opere della collezione Cavallini-Sgarbi. Dipinti, disegni e sculture dal XV al XX secolo*, Finarte, Milano, 5 marzo 2008, p. 116, lotto 150. La scena architettonica è analoga a quella del telero dei Carmini di *Sant'Angelo ucciso durante una predica* e di San Nicolò a Treviso con *Il Beato Susone riceve i pani dal costato di Cristo da distribuire ai poveri*. Non si è ancora rinvenuto nelle fonti la destinazione dell'opera di tale soggetto. Idealmente potrebbe fare *pendant* al telero di Francesco Rosa della controfacciata della basilica dei Frari raffigurante *Sant'Antonio fa rivivere un bambino morto per dimostrare l'innocenza del padre*, di cui si segnala il modelletto nella seconda parte di questo contributo. Queste due opere, unitamente ai modelletti per i teleri di Zanchi e Negri dello scalone della Scuola Grande di San Rocco, costituiscono quanto a tipologia un gruppo omogeneo per sostanziale unità di tempo e luogo di destinazione delle opere. Forse tali affinità derivano dalla partecipazione di questi maestri all'accademia di pittura in palazzo Nani a San Trovaso, sulla quale si veda quanto osservato nella seconda parte del presente contributo.

2. Sandrart, *Academia nobilissimae* cit., p. 398: «Francescus Ruschius fuit celeberrimus, qui opera in hac arte reliquisse dicitur longé dignissima, quorum specialem notitiam adhuc expecto; atque tunc Benevolo Lectorfi Iubenter sum comunicaturus . Hic pro singulari laudum ejus charactere subnexuisse sufficiat, quod Praeceptor fuerit Antonii Zanchii, cujus vitam jam sum descripturus. Hic enim Antonius Zanchius. Pictor

Con siffatte distinzioni, non si può certo giungere al punto da ritenere Zanchi, più giovane di soli tre anni, non solo compartecipe di tale formazione, bensì a sua volta maestro di Negri, opinione rintuzzata da Lanzi, che coglie l'occasione per sottolinearne, anzi, la superiorità.[1] Quale corollario autorevole a queste remote indicazioni se ne sottolinea almeno una moderna, spettante a Edoardo Arslan, che valorizza il debito nei confronti di Ruschi.[2] Safarik aggiunge la conoscenza di Luca Ferrari, ma attraverso la mediazione di Ruschi.[3] Si ricava, dunque, una certa fluidità di posizioni circa la formazione di Pietro Negri che, sommate, potrebbero prospettare una prima formazione presso Ponzone, quello non più tardo-manierista e palmesco ma a suo modo naturalista e barocco, e un successivo avvicinamento a Ruschi, che lo portò al confronto diretto con Zanchi. Tali ingredienti sono alla base del problema attributivo posto dagli affreschi della barchessa ovest di villa Venier a Mira, assegnati prima al maestro, o alla collaborazione di quest'ultimo con il solo Zanchi, e ora di nuovo unicamente dati all'allievo, con un'oscillazione cronologica che riguarda l'*ante quem* del 1661, data di morte di Ruschi a Treviso, e gli anni subito successivi del naturale affrancamento di Zanchi.[4] A quanto risulta non si è mai affacciato, in proposito, il nome di Negri, che pur condivide la stessa esperienza di discepolo. Eppure, la prima delle tre stanze che vantano le quadrature del bresciano Domenico Bruni, quella dell'Odissea, sembra differenziarsi dalle altre, la seconda con scene dall'Eneide e, soprattutto, la terza dedicata all'Iliade, inequivocabilmente di Zanchi. Una fondamentale omogeneità disegnativa e d'impostazione non impedisce che trapeli un non trascurabile alleggerimento sia chiaroscurale sia nelle forzature anatomiche, nonché una qualificazione espressiva che si direbbe più involuta, ovvero interiorizzata e intimistica. Ciò è sufficiente per lasciare aperta, almeno, un'ipotesi di compartecipazione di Negri, obiettivamente difficile da provare per l'assenza di riscontri nell'arte dell'affresco, non solo a date così alte.

est historiarum megalographicarum Venetiis praestantissimus, tam in oleario pingendi genere, quam quod in albario recente exercetur». Dopo aver magnificato il telero della Scuola di San Rocco, a proposito dell'elenco delle opere, Sandrart offre il suo giudizio: «In quibus omnibus magnum ubique prodit judicium, inventionum argutiam, colorum robur, vultuum gratiam, vitaeque expressionem laudatissimam».

1. «Nella Scuola di San Rocco, ove quel gran maestro si rese immortale, vedesi la più lodata opera dello Zanchi [...]. Rimpetto a questo gran quadro ve ne ha un altro di Pietro Negri suo allievo, come alcuni credettero, ma più veramente suo competitore, ch'esprime la liberazione della città da quel flagello: e si rivede in esso la facilità dello Zanchi e la sua maniera, migliorata però alquanto e nobilitata nelle forme»: L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso alla fine del XVIII secolo*, III ed. riveduta e accresciuta, Bassano 1809, III, pp. 262-263. Su Negri si veda inoltre l'altro suo pronunciamento in L. Lanzi, *Viaggio nel Veneto*, a cura di D. Levi, Firenze 1988, p. 71. A proposito del telero dei Frari lo considera «un po' tenebroso».

2. E. Arslan, *Il concetto di luminismo e la pittura veneta barocca*, Milano 1946, pp. 30, 43-45 nota 54. Lo studioso oltre a Carboncino, pone alla scuola di Ruschi anche Valentin Lefèvre e Giovanni Antonio Fumiani.

3. Safarik, *Pietro Negri* cit., pp. 84, 91.

4. Per la questione attributiva che chiama in causa Ruschi, Zanchi, Lefèvre e le argomentazioni in favore di Zanchi si rinvia a F. Noris, in P. Zampetti, *Antonio Zanchi*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, IV, Bergamo 1987, pp. 540-542, cat. 71 (Zanchi, tra 1557 e 1661); M. Favilla, R. Rugolo, *Un tenebroso all'opera. Appunti su Antonio Zanchi*, «Venezia Arti», 17-18, 2003-2004, pp. 67-68 (Ruschi e Zanchi); V. Mancini, in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Seicento*, a cura di G. Pavanello e V. Mancini, Venezia 2008, pp. 240-249 (Zanchi, prima metà del settimo decennio).

Del resto, a dispetto del consueto suo inserimento nella schiera dei 'tenebrosi', e per quanto scarse nel numero, le opere finora riconosciute con certezza a Negri fissano i connotati di una personalità individua, che si rivela piuttosto come quella di un 'tenebroso non del tutto convinto'.[1] Proprio per questo, il pittore è capace di attrarre il maggiore interesse. Infatti non fu tale per titubanza, ma perché abile nel sottrarsi alla forza pervasiva della corrente giordanesco-riberesca, per l'appunto dei 'tenebrosi', impostasi a Venezia specie mediante Luca Giordano e Giambattista Langetti, pur attraversandone gli sviluppi in perfetta sincronia e a sua volta mostrandosi «del chiaro giorno alquanto nemico», secondo la felice espressione di Zanetti.[2] L'indubbio titolo di merito di Negri, rispetto allo stesso Zanchi, con il quale fu più prossimo agli inizi, è proprio quello di una non compiuta convinzione nello schierarsi: una posizione motivabile, almeno in parte, con la fase all'insegna dell'accademismo classicista e del neoveronesismo ruschiani. Non sempre, negli apporti critici che lo riguardano, vi è la dovuta cura nel mettere in luce tale posizione di autonomia, forse proprio a causa dell'attuale assetto del catalogo.

49 Il *Davide e Abigaille* (*Allegoria della musica*), già nella collezione di Antonio
52 Pollitzer a Trieste, come pure la *Betsabea al bagno*, già nella collezione di Gregor Aharon a Londra, sono gli esempi che attesterebbero la formazione di Negri presso Ruschi.[3] È sintomatico che la prima opera costituisca un preciso modello per il primo Zanchi, come si desume dalle due versioni di tale soggetto che credibilmente gli spettano, la migliore già segnalata in una collezione privata di Este, l'al-
50 tra al Museo di Castelvecchio di Verona.[4] Si direbbe questa la perfetta casistica atta a illustrare la testimonianza di Boschini del 1675, allorché scrive al cardinale Leopoldo de' Medici annotando, a proposito di Zanchi allievo di Ruschi, che egli «fece, studiando, diverse copie dal maestro che poi sono state comperate e credute

1. L'espressione sintetizza la posizione critica sia di Safarik sia di Pallucchini nei contributi ricordati alle note 1 e 2 di p. 71.

2. Il brano è più sopra riportato: Zanetti, *Della pittura veneziana* cit., p. 407.

3. Per il primo cfr. E.A. Safarik, *Per la pittura veneta del Seicento: Francesco Ruschi*, «Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte», 16, 1976, p. 338 nota 116; Idem, *Pietro Negri* cit., p. 83, fig. 3. Sostiene l'attribuzione a Zanchi F. Magani, *La Galleria Nazionale d'Arte Antica ... e alcuni appunti per la storia del collezionismo triestino*, in *La Galleria Nazionale d'Arte Antica di Trieste: dipinti e disegni*, a cura di F. Magani, Cinisello Balsamo (Milano) 2001, pp. 23 fig.14, 26, 29-30 nota 40. Per l'altro: *ibidem*, p. 86, fig. 9. Lo studioso indica come probabile prima idea il disegno di *Donna nuda seduta* dell'*Album di Camerino* (f. 116r), per il quale si veda la seconda parte di questo contributo. La scritta apocrifa con data 1664 di quest'ultimo gli consente, dunque, la datazione anche del dipinto. Il significato che assume il confronto tra il *Davide e Abigaille* qui di nuovo assegnato a Zanchi in fase prossima al discepolato presso Ruschi, a parità di anni rispetto a Negri, è ben delineato da A. Riccoboni, *Novità Zanchiane*, in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Antonio Morassi*, Venezia 1971, pp. 163-264, figg. 3-4; e da Zampetti, *Antonio Zanchi* cit., p. 535, cat. 45; p. 586, cat. 171. Si ritiene di poter assegnare a questa prima fase di Zanchi il *David e Abigail* (olio su tela, cm 133,5 × 168) passato all'asta emblematicamente come Ruschi presso Brissoneau, Paris,12 giugno 2009, n. 36. A Zanchi, nel momento degli affreschi di villa Venier a Mira, può spettare anche l'*Isacco che benedice Giacobbe* (olio su tela, cm 102,9 × 130,8) all'asta con corretta attribuzione presso Christie's London, 9 luglio 2008, lotto 149.

4. *Ibidem* (con fortuna critica e bibliografia precedente). Per inciso, la sola versione di Este è assegnata a Negri da Magani, *La Galleria Nazionale* cit., p. 29 nota 40.

dello stesso precettore per aver appreso lo stesso carattere; se bene poi ha fatta maniera da sé et è stimato più del maestro».[1] Si pone, quindi, il problema se il dipinto già Pollitzer, da un lato, e i due di Este e Castelvecchio, dall'altro, possano documentare rispettivamente la traduzione di uno stesso prototipo ruschiano da parte di due suoi allievi. L'assegnazione a Negri del primo lascia, tuttavia, perplessi al confronto con le opere proposte per la fase giovanile e ora poste al vaglio. Pertanto, non si esclude che tutte e tre le versioni, con la loro evidente difformità qualitativa, possano essere ricondotte a Zanchi e testimoniare un diverso grado di fedeltà e impegno nei confronti del maestro. Nella versione Pollitzer si ravvisa un'insistenza descrittiva affatto peculiare anche nella composizione dei panneggi che traducono, in forma alquanto prolissa, il tanto sottolineato 'sistema' disegnativo e plastico di Ruschi. Più aspetti, compreso quello dell'inserto architettonico scorciato (assente nelle due repliche), conducono all'*Entrata di Cristo a Gerusalemme* per la chiesa di Santa Marta a Venezia (ora Padova, Casa di Pena), tra le prime di questa fase di Zanchi in quanto citata da Boschini nel 1664.[2]

Uno svolgimento altrettanto 'decorativo' degli elementi costitutivi del linguaggio di Ruschi contrassegna la pala della *Madonna con il bambino, le sante Caterina d'Alessandria e Lucia, i santi Giovanni battista, Osvaldo e Floriano*, anch'essa già 51
presso Antonio Pollitzer, che Safarik ritiene «di qualche imitatore o epigono di Ruschi», esimendosi comprensibilmente dal citare Zanchi o Negri.[3] Si tratta, dunque, di una prova delle più precoci di Zanchi per la perfetta compatibilità di stile e qualitativa proprio con *il Davide e Abigaille* già nella stessa collezione; il punto interrogativo si potrebbe avanzare conseguentemente solo per le versioni di Este e Verona di quest'ultimo dipinto, ma tuttavia può forse rientrare in ragione della pratica delle repliche attuata dall'artista, come ricorda Boschini.

Se il dipinto d'apertura del catalogo di Negri formato da Safarik passa, dunque, più credibilmente alla problematica zanchiana, per il secondo già Aharon vige il dubbio se debba essere riferito proprio a Ruschi per quel grado di algida idealizzazione classicistica che si riassume nello statuario volto di profilo di Betsabea. Del resto, vi è mancanza di adeguati riscontri nelle opere immediatamente successive e di attribuzione certa, che manifestano un linguaggio più emancipato, meno segnato dal magistero ruschiano. Sono ancor più deboli gli elementi che consentono di annoverare lo *Sposalizio mistico di santa Caterina* di collezione privata veneziana, assegnatogli quale opera giovanile.[4] In esso la componente ruschiana è meno chiara, la costruzione disegnativa e il fraseggio pittorico si fanno più morbidi e minuzio-

1. Procacci, Procacci, *Il carteggio* cit., p. 100, lettera XXIX (XXIV).

2. Boschini, *Le Minere* cit., p. 329; Noris, in Zampetti, *Antonio Zanchi* cit., pp. 449-550, cat. 89. Significativa la collocazione nella chiesa in cui è segnalata una pala giovanile di Negri.

3. Safarik, *Per la pittura* cit., pp. 338-339, cat. 117 (con bibliografia precedente). Il dipinto non è riprodotto. Citato da Magani, *La Galleria Nazionale* cit., pp. 29-30 nota 40, che accoglie con decisione l'attribuzione a Zanchi, tuttavia assegnandolo all'estrema maturità dell'artista con la collaborazione di aiuti.

4. Safarik, *Pietro Negri* cit., pp. 83-84, fig. 4. Tale opera è nota solo in riproduzione.

si, non senza effetti di preziosismo. Nonostante questo, pare difficile cogliere evidenti giustificazioni per rinviare a Matteo Ponzone tardo, nel suo ruolo di modello alternativo per il primo Negri.

L'avvio del catalogo di Negri pittore manca, in definitiva, di una partenza accertata; si dibatte comunque attorno al 1660, quando egli era poco più che trentenne, poiché ha ricevuto conferma la data di nascita del 1628, in passato emblematicamente posticipata senza seri fondamenti fino al 1635.[1] Un anticipo significativo per conoscere la sua prima attività a fianco di Zanchi, ancora vivente il maestro Ruschi, viene dalla recente individuazione del loro cospicuo impegno di inventori per le incisioni da apporre come antiporta o frontespizi, nell'ambito della proteiforme editoria veneziana di opere letterarie e drammi musicali.[2] Per quanto riguarda Zanchi il primo esempio, entro una folta serie, data al 1652; l'unico di Negri finora emerso data al 1658: riguarda l'*Antioco* di Nicolò Minato per i tipi di Andrea Giuliani.[3] Si aggiunge la credibile attribuzione dell'antiporta per *L'Incostanza trionfante, ovvero il Teseo* di Francesco Piccoli, edito in contemporanea da Giuliani.[4] L'esempio certo presenta un'impaginazione alla Ruschi, una sottigliezza di tratto paragonabile a quella che si ravvisa negli esempi di quest'ultimo e di Zanchi, con una distinzione che riguarda, in luogo di una semplificazione formale e più alta luminosità, una sorta di più minuta descrizione, una maggiore sensibilizzazione pittorica e atmosferica che ha fatto ricordare anche gli esempi grafici di Giuseppe Diamantini.[5] Quello attribuito mostra più chiaramente la desunzione dal sistema-panneggio di Ruschi.

La copertura della fase iniziale per quanto riguarda il catalogo dei dipinti potrebbe venire da opere datate – una per sola supposizione – non discusse nel profilo di Safarik del 1978. Si tratta di due pale d'altare trentine assegnate con dub-
53 bio a Negri nella fase del legame con Ruschi: la *Madonna con il bambino e i santi Domenico e Antonio di Padova in gloria, Valentino, Lucia e Luciano* della chiesa par-
rocchiale di San Floriano a Storo, in base all'iscrizione eseguita a Venezia nel 1659,
54 e la *Madonna in gloria che offre lo scapolare a san Francesco d'Assisi e sant'Antonio di Padova che reca il bambino*, fatta realizzare nel 1661 per la chiesa urbana di San

1. F. Zava Boccazzi, *Spigolature seicentesche*, « Arte Veneta », xxxii, 1978, pp. 333, 336 nota 6, 338 docc. 5-6. Risulta abitare nella parrocchia di Sant'Agostino. Muore di tubercolosi il 31 maggio 1679 all'età indicata di cinquantun anni. Si è ipotizzato fosse figlio dello scultore Domenico Negri, noto per aver partecipato circa il 1645 all'esecuzione delle statue per lo scalone di Longhena nel monastero di San Giorgio Maggiore. Tuttavia due inediti riscontri documentari lo indicano in un caso *quondam* Lunardo, nell'altro *quondam* Francesco: M. Favilla, R. Rugolo, *« Con pena, e con penello »: Simone Brentana e Sebastiano Ricci*, « Verona Illustrata », 22, 2009, p. 43 nota 2.

2. Tale risultato è frutto della meritoria ricerca sistematica di Favilla, Rugolo, *Un tenebroso* cit., che colgono lo spunto per un contributo di notevole portata su Zanchi anche in fase giovanile.

3. B. Aikema, *Pietro della Vecchia and the Heritage of the Renaissance*, Firenze 1990, p. 84; Favilla, Rugolo, *Un tenebroso* cit., pp. 64, 68, 75 nota 125, fig. 18.

4. *Ibidem*, pp. 64, 68, 75 nota 126, fig. 17.

5. Con riferimento alla giusta osservazione di Favilla e Rugolo (*ibidem*, p. 68), si preferisce assegnare all'antiporta dell'*Antioco* piuttosto che a quella de *L'Incostanza trionfante* il ruolo di spia di una qualche affinità con lo stile di Diamantini.

Rocco della vicina Condino.[1] Entra in discussione, inoltre, la pala con la *Santissima Trinità, la Madonna e san Giovanni battista in gloria e tutti i santi* della chiesa par- 1,55
rocchiale di San Pietro Apostolo di Arbizzano presso Verona, la cui attribuzione ha l'autorevolezza che merita Giambattista Lanceni, il quale la menziona nel 1720 («opera e maniera di Pietro Negri Veneziano»), mentre la datazione al 1660 circa è stata desunta dall'iscrizione lacunosa posta nel cartiglio alla base dell'incorniciatura in stucco.[2] I termini problematici della questione aperta dalla pala verone-

1. La pala di Storo è un olio su tela di cm 195×130. Si legge in basso l'iscrizione dalla quale si deduce come fosse commissionata dalla colonia di Storesi residenti a Venezia, costituitasi in confraternita. Era di pertinenza di quest'ultima in Venezia un'edicola sacra in calle Galeaza a San Bartolomio. La pala di Condino è un olio su tela di cm 165×111. Figura sull'altare dedicato a Sant'Antonio di Padova, dotato di dossale ligneo intagliato policromo e dorato, addossato alla parete sinistra della chiesa di San Rocco in località Pagne, che ha contitolare san Sebastiano. Tale altare fu innalzato «nel 1660, con offerte di benefattori raccolte fino al 1669 e col contributo della cappella di Venezia [....] spendendosi nella pala quasi mille troni». Anche in questo caso interveniva, in parte, la comunità veneziana dei Condinesi. G. Papaleoni, *Le chiese di Condino*, a cura di F. Bianchini,Trento 1990, p. 241. Purtroppo non è segnalata dallo studioso la collocazione del documento dal quale si ricavano particolari così puntuali sul pagamento. L'iscrizione apposta alla pala («COMMVNITATTI CONDINI F. F.») conferma tali dati. Per quanto riguarda Storo, è perduto il «libro vecchio» dell'amministrazione mandato da Venezia, relativo agli anni che interessano, la cui esistenza si deduce da quello successivo: *Confraternita della Beata Vergine Maria di Storo, Registri di amministrazione, 1643-1786*, Storo, Archivio storico della parrocchia di San Floriano. Per quanto riguarda la commissione e il contesto di iniziative, concentratesi soprattutto nell'acquisto di argenti liturgici e devozionali a Venezia, per cui si vedono riportati i nomi che figurano nell'iscrizione della pala, si rinvia all'introduzione storica, al regesto dei documenti e relative note con bibliografia in *Parrocchia di San Floriano di Storo. Inventario dell'archivio storico (1356-2004)*, a cura di Cooperativa Koiné, Trento 2008, pp. 110-114. Sulla pala di Condino, nell'Archivio comunale non si sono rinvenuti diretti riferimenti sulla paternità e allogazione: *Comune di Condino. Inventario della Sezione separata dell'Archivio Comunale*, I, *Archivio Preunitario 1406-1923*, dicembre 1980. Ringrazio Lorenzo Pontalti, Soprintendenza per i beni librari e archivistici della Provincia autonoma di Trento, Serena Bugna e Gianni Cortella per aver generosamente facilitato le ricerche documentarie. Non si ricavano ulteriori elementi in R. Codroico, G. Poletti, *Le chiese del Comune di Storo*, Trento 1995, pp. 50-51, 84-85. La conoscenza dei luoghi delle due località nell'assetto odierno lascia ipotizzare che i committenti trentini abbiano suggerito alcuni dettagli topografici allusivi presenti in entrambe le pale. Accogliendo il parere di Francesco Valcanover, l'attribuzione a Negri delle due opere è sostenuta da E. Chini, in *Beni culturali del Trentino. Dipinti su tela: restauri*, catalogo della mostra a cura di E. Chini, Trento 1983, pp. 117-121; Idem, *Aspetti della pittura in Trentino nell'età dei principi vescovi Madruzzo (1539-1658)*, in *I Madruzzo e l'Europa: i principi vescovi di Trento tra papato e impero*, catalogo della mostra, Milano-Firenze 1993, p. 158. Per R. Pallucchini, *Dipinti restaurati in mostra a Trento*, «Arte Veneta», XXXVII, 1983, p. 288, l'attribuzione a Negri rimane problema di non facile soluzione. E. Mich, *Note su alcuni dipinti restaurati nel 1983*, «Studi trentini di scienze storiche», 1983, 2, pp. 300-302.

2. [G.B. Lanceni], *Divertimento pittorico esposto al dilettante passaggiere dall'incognito conoscitore. Parte seconda che contiene le pitture delle chiese nella Diocese veronese*, Verona, Pierantonio Berno, 1720, p. 19. Ricorda quest'opera con analisi più diretta Arslan, *Il concetto di luminismo* cit., p. 44 nota 54. È elencata in Donzelli, Pilo, *I pittori del Seicento* cit., p. 299, fig. 327; espunta senza proposta alternativa da Safarik, *Pietro Negri* cit., p. 88 nota 39. Pure Pallucchini, *La pittura veneziana* cit., I, p. 259, la espunge facendo riferimento alla ricostruzione chiarificatrice del percorso di Negri proposta da Safarik. S. Marinelli, *Lo stile "eroico" e l'arcadia*, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, catalogo della mostra a cura di L. Magagnato, Vicenza 1978, p. 42 nota 27, conferma l'attribuzione a Negri e fissa la realizzazione del dipinto intorno al 1660 apposto sulla cornice; tale data era stata letta da L. Messedaglia, *Arbizzano e Novare*, Verona 1944, p. 97. Si veda, inoltre, G. Silvestri, *La Valpolicella*, Verona 1970, p. 111 (Negri); G.P. Marchini, *Per un "catastico" delle pitture e delle sculture delle chiese del territorio veronese*, in *Chiese e monasteri nel territorio veronese*, a cura di G. Borelli, Verona 1981, p. 541 (Negri); E.M. Guzzo, in *Negrar. Un filo di storia*, Verona 1991, pp. 198-199 (orienta per primo su Daniel van den Dyck del periodo mantovano); R. Dal Negro, *Arbizzano. Dalla preistoria al*

se sono già indicati da Arslan, che la considera «opera migliore delle veneziane e [che] può far pensare a un diverso periodo della vita del Negri. Ma forse si tratta di opera dovuta al pittore che stava lavorando sulla terraferma e che dai contatti col Bassetti (qui visibili) deriva più solidità costruttiva».[1] A rigor di logica, si dovrebbe dedurre una netta anticipazione della pala di Arbizzano rispetto alle opere certe per Venezia degli anni settanta, sia per le ragioni stilistiche indicate dallo studioso e destinate in esse a svanire del tutto, sia per la data del 1660 circa dell'incorniciatura. Comunque sia, proprio l'aspetto più costruttivo della forma sottolineato da Arslan, la composizione meno geometrizzata dei panneggi, ridondanti eppure in uno sviluppo più organico e flessuoso, l'indagine naturalistica di alcune figure, più insistita e dettagliata pur su un fondo in ogni caso classicistico, non evidenziano in definitiva il deliberato ossequio nei confronti di Ruschi quale ci si aspetterebbe alla data indicata.

D'altro canto, il confronto con i due dipinti d'altare di Storo e Condino, stilisticamente tra loro affatto coerenti, non lascia dubbi che ad Arbizzano si osserva un lavoro spettante a mani diverse. A rigore, nei due dipinti trentini si trovano almeno alcune fisionomie di santi di una qualche idealizzazione alla Ruschi o alla Luca Ferrari, tuttavia reinterpretata dal chiaroscuro che talora scava le forme mentre altre volte è felpato. Inoltre, appare quel modo accartocciato di comporre i panneggi che potrebbe essere effettivamente di marca ruschiana, anche se svolto con leggerezza decorativa e un certo appiattimento grafico, al modo della pala già Pollitzer. Queste componenti si abbinano a momenti di maggiore attenzione naturalistica e a valori pittorici fondati su una più facile scioltezza di tocco e quasi dissolvenza atmosferica, per cui si potrebbe dedurre l'attenzione rivolta agli esempi del primo soggiorno veneto di Luca Giordano degli anni cinquanta e forse ancor più allo stile di Pietro Liberi contemporaneo. L'insieme di queste osservazioni conduce oltre la questione se ci si trovi di fronte a un problema attributivo o a un problema di cronologia relativa a Pietro Negri; se, al fine di illustrare i suoi esordi, debba valere la linea indicata dalle pale di Storo e Condino o quella palesata ad Arbizzano.

La semplificazione del problema così posto deriva dalle attribuzioni alternative che si è in grado di proporre, o confermare, con maggiore sicurezza. Per le due pale trentine, la proposta che si avanza è ardita, prende forza grazie a inconfondibili peculiarità tipologiche e stilistiche, ma lascia pur sempre un interrogativo derivante sia dalla constatazione che queste ultime non si giustificano come univoche, sia, paradossalmente, dalle due date riportate del 1659 e del 1661.

I caratteri tipologici indirizzano al sorprendente confronto con le opere del maestro olandese di estrazione rembrandtiana Willem Drost (1633-1659), attivo dal 1655 circa tra Roma e Venezia, dove muore venticinquenne nel 1659, e alla congiuntura che viene a crearsi per la vicinanza a lui del coetaneo bavarese Johann Carl

Duemila, Arbizzano (Verona) 2001, pp. 47-48, 57 (Van den Dyck, «c'è però chi ipotizza anche il veneziano Pietro Negri oppure un autore emiliano rimasto ignoto»).

1. ARSLAN, *Il concetto di luminismo* cit., p. 44 nota 54.

Loth (1632-1698), fin dal condiviso soggiorno romano; inoltre per la problematica affinità manifestata in taluni aspetti da Pietro Liberi, peraltro in tale fase impegnato temporaneamente anche in Germania e a Vienna.[1]

Entro il ristretto catalogo di Drost, formato prevalentemente da teste di carattere, si seleziona in particolare la *Maddalena penitente* di ubicazione ignota e il *San Giovanni evangelista*, firmato, di collezione privata veneziana, per l'indubbia comunanza tipologica e disegnativa specie con la figura di sant'Antonio nella pala di Condino: perfetta è la corrispondenza della mano sinistra del santo con quelle dell'evangelista e della penitente aperta sul Crocifisso; la possente resa plastica del panno bianco su cui posa il bambino trova riscontro nello studio delle vesti delle due figure.[1]

I caratteristici tratti somatici del san Valentino e del san Luciano della pala di Storo trovano affinità, oltre che nel *San Giovanni evangelista*, nel *Ragazzo con flauto* di collezione privata, caratterizzato da una materia pittorica più asciutta, da una luce più incidente, al pari del *Ragazzo con orecchino* dell'Ermitage e, proprio per questo, adatti a un confronto specie con la santa Lucia.[2] Non si trova documentata, invece, nelle opere di Drost, che sono, come osservato, di taglio pressoché omogeneo, la componente alla Liberi, che si ravvisa – perché dovuta forse a somiglianza di esiti più che a imitazione – nelle glorie angeliche, nelle figure della Vergine, che popolano i luminosi e mossi cieli screziati di nubi delle due pale, e neppure quel modulo più descrittivo e minuzioso di talune vesti ruschiane, specie della santa Lucia. Tale componente, tuttavia, trova riscontro in certa misura nelle prime opere di Loth compagno di Drost, forse immediatamente successive al 1659 che è *terminus ante quem* del *Giove e Mercurio nella casa di Filemone e Bauci* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, nelle quali non mancano anche i riscontri tipologici: l'*Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso* dell'Alte Pinakothek di Monaco per la figura dell'angelo che va a confronto con il san Francesco e il sant'Antonio di Condino; la *Morte di Seneca* della stessa galleria per l'alleggerimento dell'intonazione generale divenuta un poco più 'chiarista', per le espressività meno langettiane e più liberesche.[3] In

1. Per un ragguaglio sulla figura del maestro olandese si rinvia in questa sede unicamente alla monografia di J. Bikker, *Willem Drost. A Rembrandt Pupil in Amsterdam and Venice*, New Haven-London 2005, e, in particolare, all'aggiornato capitolo relativo al soggiorno italiano. Un'utile sintesi è la voce dello stesso studioso in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, 29, München-Leipzig 2001, pp. 497-498. Per l'importanza che riveste nel problema qui affrontato, si rinvia anche a J. Bikker, *Drost's end and Loth's beginnings in Venice*, «The Burlington Magazine», 144, 2002, pp. 147-156. Si aggiunga sull'attività veneziana di Drost e i rapporti con Loth B. Aikema, *Een venetians schilderij van Willem Drost*, «Oud Holland», 103, 1989, pp. 115-117. Sulla fase corrispondente di Liberi si fa riferimento alla monografia di U. Ruggeri, *Pietro e Marco Liberi pittori nella Venezia del Seicento*, Rimini 1996, pp. 32, 62, 156, che non manca di cogliere l'interesse nei confronti di Drost.

1. Aikema, *Een venetians schilderij* cit., pp. 115-117; Bikker, *Willem Drost* cit., pp. 109-111, catt. 29-30.

2. Bikker, *Willem Drost* cit., pp. 113, 119, catt. 32, 36.

3. Pur tenendo conto delle aggiornate proposte sugli avvii di Loth apportate soprattutto da Bikker, *Drost's end* cit., pp. 147-156, non si può omettere di fare ricorso utilmente alla classica monografia e alla catalogazione delle prime opere di G. Ewald, *Johann Carl Loth 1632-1698*, Amsterdam 1965, pp. 12, 23-25, 55, 107, 119-120, catt. 411, 522, 525, tavv. 4, 6, 10.

assenza di pale d'altare veneziane di Drost, si può fargli carico di tale componente per induzione, guardando proprio al primo Loth, e si tratterebbe quindi, in tal caso, di componenti di stile proprie del maestro olandese e non necessariamente derivate da Liberi. Si aggiunge un altro aspetto, non meno intrigante, riguardante il confronto con le opere che hanno conosciuto l'oscillazione attributiva da Drost al primo Loth quali il *Filosofo* (*Fidia che contempla un busto*) di collezione privata di Radolfzell am Bodenzee, l'*Uomo che fuma la pipa* e il *San Giovanni battista con l'agnello* di ubicazione ignota, la figura di Nerone nel *Seneca e Nerone* della collezione Bradford a Weston Park.[1]

Entro questa congiuntura dei rapporti fra Drost e Loth e sul fondamento di questi confronti, si ritiene che possa essere prospettata la questione attributiva delle pale di Storo e Condino, tuttavia da lasciare prudentemente aperta nel tirare le somme in un'indicazione di diretta paternità. Il 25 febbraio 1659 (1658 *more veneto*) si registra la morte del venticinquenne pittore «fiamengho» in San Silvestro a Venezia, lasciando il dubbio che potesse da ultimo affrontare la pala di Storo dello stesso anno, a suo modo così apparentemente liberesca, e facendo escludere quella di Condino commissionata nel 1661, o quanto meno solo ritirata e allogata in tale anno.[2] Rimane una terza via ipotetica, quella dell'identificazione di un compagno o seguace del giovane Drost che non sia Loth, operante in questo preciso contesto, la cui identità è da scoprire immaginando una successiva rapida evoluzione di stile che, con le conoscenze del momento, non sembra essere motivatamente quella di Negri o di Zanchi.

In conseguenza di queste diversificazioni attributive, la pala di Arbizzano, fuori dal vincolo imposto da un confronto a parità d'anni, sarebbe l'unica a poter ricevere la conferma della paternità di Negri. Non si nasconde il condizionamento che viene innanzitutto dall'ossequio a Lanceni, dal pensare che difficilmente avrebbe suscitato senza motivo il nome del pittore veneziano, così lontano dalle problematiche affrontate dagli storiografi veronesi. A rigore, una tale conferma potrebbe essere proposta solo a patto di una datazione nella fase non accertata del suo catalogo, quella nebulosa della formazione presso Ponzone, ma anche di apertura d'interesse verso altri maestri, comunque prima di un avvicinamento a Ruschi, avvenuto al più tardi a partire circa dalla metà degli anni cinquanta.[3] Ma difficilmente reggono

1. Nulla più si conosce di un'opera di Drost dal soggetto inconsueto qual è «la *Madonna del Carmine* del Pittore Brost, maestro di Carlo Loth», che Pietro Gradenigo (1695-1776) ricorda in data 12-21 ottobre 1761 in una collezione di Valle di Cadore: Bikker, *Willem Drost* cit., p. 168, cat. 124. Va precisato che si tratta della collezione di Francesco Galeazzi. Le opere passate al primo Loth sono illustrate da Bikker, *Drost's end* cit., pp. 155-156, figg. 26-29.

2. Il documento che ha consentito di fare chiarezza sull'ultima attività di Drost è edito da Bikker, *Willem Drost* cit., p. 193, che discute, in particolare, le varie ipotesi grazie a esso sfatate (p. 40).

3. Per un profilo di Ponzone, cfr. K. Prijatelj, *Le opere di Matteo Ponzone in Dalmazia*, «Arte Veneta», XX, 1966, pp. 147-156; G.M. Pilo, in *I pittori del Seicento* cit., pp. 336-338 (con bibliografia precedente ed elenco delle opere); K. Prijatelj, *Matej Ponzoni - Pončun*, Split 1970; Idem, *Un ciclo di dipinti di Matteo Ponzoni nel duomo di Split*, «Arte Veneta», XXVIII, 1974, pp. 255-258; Idem, *Ancora quattro schede per il*

le ipotesi attributive avanzate per compiacenza o esclusione. Non convince neppure lo sforzo di trovare sostegno cercando sostanziali affinità di stile presso gli altri pittori che condivisero la frequentazione di Ponzone ma non scelsero poi Ruschi, come Negri e Zanchi: sono Celesti e Carboncino. Per quanto riguarda Celesti, la fase iniziale comincia appena a delinearsi e annovera, significativamente, *La regina Jezubal dilaniata dai cani* dell'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera (inv. 1264), che fu assegnata anche a Negri.[1] Per quanto riguarda Carboncino, anche a distanza di anni, nel telero della chiesa dei Carmini del 1672 raffigurante *Sant'Angelo ucciso durante una predica*, o in quello dello stesso ciclo con *San Pier Tommaso prega per la cessazione della peste*, e nella tela del « paramento Civran » della cattedrale di Vicenza del 1676-1679, raffigurante *San Luigi re di Francia consegna la reliquia della croce al beato Bartolomeo da Breganze*, si riescono a trovare con facilità i riscontri, persino le assonanze tipologiche, con le tante figure della pala di Arbizzano anticamente assegnata a Negri. In particolare ricorre, specie in alcuni santi dell'ultimo piano, quel modo di ovalizzare i volti colti di scorcio quasi in una deformazione allo specchio. Ma tutto questo non è certo sufficiente per un'attribuzione in suo favore.

Rispetto a una stretta osservanza dello stile ultimo di Ponzone, nella pala veronese si trovano panneggi laminati come se si osservasse Renieri anziché Ruschi, ad esempio nel san Lorenzo posto in secondo piano a sinistra. Certa monumentalità accademizzante del gruppo della Trinità e dei santi in primo piano (Girolamo, Agostino, Giovanni evangelista e Paolo) fa rinviare a Ferrari, Desubleo e Triva. In questi ultimi la caratterizzazione fisiognomica si fa inconfondibile ed è tale da essere risolutrice nel trovare l'attribuzione alternativa che, in conformità a quanto già prospettato da Enrico Maria Guzzo, si ritiene risolversi senza più incertezze a favore del fiammingo Daniel van den Dyck (Anversa, 1614-Mantova, 1663), noto quale divulgatore a Venezia prima e, poi, a Mantova, a partire dal 1657 e fino al 1663, di intriganti reminiscenze rubensiane.[2] Più che nelle rare opere veneziane,

Ponzoni, « Arte Veneta », XXX, 1976, pp. 176-179; PALLUCCHINI, *La pittura veneziana* cit., I, pp. 86-87. Tra le opere tarde di Ponzone si annoveri la *Madonna con il bambino in gloria e sei santi*, il *San Ludovico da Tolosa* e il *San Bonaventura* (?) del convento delle Orsoline di Lubiana, opere edite con attribuzione a Palma da G. GAMULIN, *Ritornando su Palma il Giovane*, « Arte Antica e Moderna », 1961, *Studi di Storia dell'Arte. Raccolta di saggi dedicati a Roberto Longhi in occasione del suo settantesimo compleanno*, p. 263, figg. 118a-b; S. MASON RINALDI, *Palma il Giovane. L'opera completa*, Milano 1984, p. 169, catt. A34-36 (bottega di Palma). Si aggiunga l'inedita *Maria immacolata* della sacrestia della chiesa di Santa Maria della Pieve in Castelfranco, forse immagine di stendardo.

1. G. FOSSALUZZA, *Da Andrea Celesti ad Antonio Arrigoni: disegni, precisazioni, proposte*, « Radovi Instituta za povijest umjetnosti », 32, 2008, p. 170. Il dipinto di Monaco di Baviera, assegnato a Negri verbalmente da Safarik, è confermato al pittore veneziano da R. KULTZEN, *Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Alte Pinakothek, München. Venezianische Gemälde des 17. Jahrhunderts*, München 1986, pp. 53-54, Abb. 35. Motiva l'antica attribuzione ad Andrea Celesti F. MAGANI, *Antonio Bellucci. Catalogo ragionato*, Rimini 1995, p. 209, cat. R69. U. RUGGERI, *Valentin Lefèvre (1637-1677). Dipinti, disegni, incisioni*, Manerba (Reggio Emilia) 2001, pp. 31, 55 nota 87, conferma la paternità di Negri.

2. La discussione dell'inattendibilità dell'attribuzione a Negri e l'orientamento su Daniel van den Dyck, con analisi stilistica inappuntabile specie nel rilevare la componente alla Renieri, spettano come sopra ricordato a GUZZO, in *Negrar* cit., pp. 198-199. La proposta ha avuto finora scarsa attenzione nel crescente interesse

ovvero la pala della Madonna dell'Orto *in primis* e in quelle per Treviso, incomprese o ingiustamente trascurate, o nella decorazione della barchessa di sinistra di villa Venier a Mira, attribuitagli nella fase di poco precedente il trasferimento da Venezia a Mantova, è nelle opere dell'ultima fase di recente individuate che si trova giustificazione per lo scambio di paternità della pala di Arbizzano.[1]

È merito di Sergio Marinelli aver fatto luce sugli intrecci tra Mantova e Venezia di artisti accomunati da interessi rubensiani e, in particolare, di aver illustrato il caso di Daniel van den Dyck con l'aggiunta di due opere fondamentali per illustrare questa fase: lo *Sposalizio della Vergine* di provenienza mantovana, acquisito di recente dalle raccolte di Palazzo Ducale, e la pala raffigurante *La Madonna con il bambino in gloria e san Luigi Gonzaga* segnalata presso la corte già dei Gesuiti a San Martino a Gusnago.[2] Tale nucleo mantovano si arricchisce del tondo di soggetto allegorico, *Venere con amorini*, del Gabinetto dorato di Palazzo Ducale, individuato come opera del fiammingo da Renato Berzaghi.[3] Si rafforza, altresì, per l'individuazione di una *Scena allegorico-mitologica* da soffitto in una collezione privata di Mogliano Veneto segnalata con il suo *pendant*, significativamente spet-

rivolto all'artista. Il saggio antesignano sul pittore fiammingo a Venezia è di N. IVANOFF, *Daniele van den Dyck*, «Emporium», LIX, 1953, pp. 242-251. Si veda, inoltre, PALLUCCHINI, *La pittura veneziana* cit., I, pp. 168-170; F. NORIS, *Sulla 'presenza' di Daniel van den Dyck a Bergamo*, «Notizie da Palazzo Albani», XI, 1-2, 1982, pp. 72-80; IDEM, *Presenze straniere*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, a cura di P. Zampetti, II, Bergamo 1984, pp. 385-390; B.W. MEIJER, *Il "caso" Daniel van den Dyck*, in *Il Seicento a Bergamo*, catalogo della mostra, Bergamo 1987, p. 246; C. DI FABRIO, *Daniel van den Dijck fra Rubens e Strozzi: la "Cena in casa di Simone" di Palazzo Bianco*, «Bollettino dei Musei Civici Genovesi», 47-49, 1994, pp. 67-71. Un ottimo profilo è la voce di G. CAPITELLI, in *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon*, 31, München-Leipzig 2002, pp. 385-386. Altri riferimenti specifici sono riportati alla nota seguente. Il migliore collegamento con van den Dyck e la sua pala veneziana si può stabilire con il conterraneo Armano Zerest, autore della *Resurrezione di Lazzaro* della Sala Tommaseo dell'Ateneo Veneto: P. ZAMPETTI, *Guida alle opere d'arte della Scuola di S. Fantin (Ateneo Veneto)*, Venezia 1973, p. 67, fig. 61.

1. Spettano a van den Dyck lo splendido telero con *San Domenico accompagnato da Simone di Montfort leva il crocifisso contro gli albigesi*, quello con *L'imperatore Eraclio I che porta la croce preceduto dal patriarca Zaccaria*, mentre è perduto il corrispondente con *L'imperatore Eraclio I in abiti aulici porta la croce in Gerusalemme e ne è misteriosamente impedito*, eseguiti per la chiesa dei Predicatori di San Nicolò a Treviso. Per un ragguaglio bibliografico basti qui il rinvio alla guida sintetica di M. ABITI, *Per la pittura del Seicento in San Nicolò a Treviso. Novità e revisioni d'archivio*, «Venezia Arti», 12, 1998, p. 40; EADEM, *Il Tempio di San Nicolò*, Ponzano (Treviso) 2004, pp. 32-33, 45-46, 178, 179; G.C.F. VILLA, *Treviso*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento* cit., I, p. 198,201, 203-205 figg.242,-244. Da non trascurare il dato dell'esecuzione *ante* 1655 della pala per l'altare della cappella di Sant'Antonio in San Francesco di Conegliano, di patronato Petrucci: G. BALDISSIN MOLLI, *La cappella di S. Antonio di Padova nella chiesa di S. Francesco di Conegliano*, «Il Santo», XXXIX, 1999, pp. 515 sgg. Per l'attività a Padova cfr. P.L. FANTELLI, *Padova 1650-1700*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento* cit., I, pp. 160, 162 fig. 192; D. BANZATO, *Pittori e dipinti tra ville e palazzi a Padova e Rovigo*, in *La pittura fiamminga nel Veneto e nell'Emilia*, a cura di C. Limentani Virdis, Verona 1997, pp. 100-104. Per la presenza alla Rotonda di Rovigo cfr. E. LUCCHESE, *Daniel van den Dyck e Giovanni Carboncino alla Rotonda di Rovigo*, «Arte Veneta», 65, 2008 [2010], pp. 164-168. Sugli affreschi di villa Venier basti il rinvio a MANCINI, in *Gli affreschi nelle ville venete* cit., pp. 232-240.

2. S. MARINELLI, *Mecenatismo e pittura nella Mantova dei Gonzaga Nevers*, «Paragone», XXXIX, 459-463, 1988, pp. 83 sgg., tavv. 128-130, 132-133.

3. R. BERZAGHI, *Cicli pittorici nel Palazzo Ducale di Mantova*, «Paragone», XXXIX, 459-463, 1988, pp. 92 sgg.

tante a Francesco Ruschi, da Angelo Mazza.[1] Tuttavia, è sufficiente lo *Sposalizio della Vergine* al fine di trovare riscontro per le tipologie in definitiva rubensiane, per l'enfasi monumentale della pala fin troppo assiepata di Arbizzano. Nel sorprendente ritmo lavorativo dei suoi ultimi anni mantovani, Daniel van den Dyck, oltre a occuparsi della fabbriche ducali, le ville di Maderno sul Garda in particolare e di Marmirolo, e a impegnarsi quale mediatore d'arte, progettista di decorazioni, scenografo, incisore e pittore, dovette trovare il tempo per corrispondere a committenze apparentemente più marginali. L'applicazione nell'arte sacra, come per Gusnago, dovette dunque riguardare almeno un inedito caso veronese, motivato dall'iniziativa del conte Tommaso Tommasini, che aveva ad Arbizzano la sua villa, come attesta lo stemma di famiglia apposto sulla pala e il suo nome quale committente in bella mostra nell'incorniciatura in stucco.[2] I legami di Tommasini con la corte gonzaghesca indagati da Luigi Messedaglia, che ricorda come la famiglia fosse insignita nel 1642 del titolo ducale, confermano il riconoscimento della pala di Arbizzano a Daniel van den Dyck.[3]

Gli avvii di Pietro Negri non si trovano, pertanto, in Trentino con le pale di Storo e Condino, o in territorio veronese con la pala di Arbizzano. Al momento, il vero punto di partenza indicativo, eppure anch'esso di ardua integrazione, rimane il capolavoro della *Maddalena penitente*, ritenuta anche *Figura allegorica della Vanità*, del Museo del Prado. La nota lettera del 17 ottobre 1662 del camerlengo Filippo Leoncelli indirizzata da Venezia al conte Humprecht Jan Čzernin, residente a Roma, ci descrive quest'opera nella sua fase d'esecuzione, su di un cavalletto *à coté* di quello di Zanchi nell'ambito della sua accademia di pittura appena aperta e caratterizzata dal ricorso al «modello al naturale».[4] È da immaginare che nel frattempo Zanchi si dedicasse alla composizione del suo smarrito trattato che si afferma stilato «nell'anni di sua Gioventù»: era d'uso occuparsi, in parallelo alla pratica, di aspetti teorici oltre che scientifici e non solo a scopo didattico.[5] Pur es- II, 56

1. A. Mazza, *Corollario veneto*, «Verona Illustrata», 5, 1992, pp. 80-84, figg. 61, 62, tav. III. Lo studioso assegna l'opera di van den Dyck all'ultima fase veneziana.

2. Per l'iscrizione cfr. Safarik, *Pietro Negri* cit., p. 88 nota 39.

3. Messedaglia, *Arbizzano e Novare* cit., p. 60; Guzzo, in *Negrar* cit., p. 199.

4. La missiva è sunteggiata da Safarik, *Pietro Negri* cit., p. 84, che attinge alla trascrizione completa tuttora di riferimento edita da Z. Kalista, *Humprecht Jan Černín jako mecenáš a podporovated výtvarných umění v dobé své benátské ambasády (1660-1663)*, «Památky archeologické», xxv, 1928-1929. Nella visita allo studio di Zanchi, che «ha principiato in casa sua a fare nella prima stanza una Accademia», nella quale era previsto di lavorare con «un modello al naturale», Leoncelli nota che Negri «era dietro al petto di quella donna per compirlo diligentemente bene». Rinnovando la visita a distanza di pochi giorni annota che «Negri ha già finita quella donna». Per la questione iconografica e attributiva e le soluzioni in favore di Zanchi, si veda il ragguaglio di Zampetti, *Antonio Zanchi* cit., p. 583, cat. 62 (con bibliografia precedente). Tra queste si indica per autorevolezza il pronunciamento di A.E. Pérez Sanchez, *Pittura italiana del siglo XVII en España*, Madrid 1965, p. 571, tav. 249; e la scheda in *Museo del Prado. Pintura italiana del siglo XVIII*, catalogo della mostra, Madrid 1970, pp. 582-583, cat. 457. Lo studioso stabilisce un confronto privilegiato con l'*Incoronazione di Arianna* del Museo Nazionale di Belgrado.

5. Brani da tale trattato manoscritto, tuttavia non autografo, sono fortunatamente riportati da R. Cessi, *Un manuale di pittura e scultura di Antonio Zanchi*, «Arte Veneta», xvii, 1963, pp. 218-220.

sendo stata ritenuta a lungo opera proprio di quest'ultimo, il dipinto acquisito dal conte Černin presenta più aspetti che orientano in direzione proprio di Negri: il fragore formale e cromatico dei marezzati rosa e verde del panneggio come proiettato in avanti, la virtuosa ideazione del nastro graziosamente sollevato e il gioco di passaggi tonali sull'incarnato che esso evidenzia, la verità sublimata dei simboli messi pacatamente in risalto, con il corpo stesso, dalla lama di luce.[1] Si coglie, forse, un indirizzo su Liberi, com'è stato osservato, o piuttosto verso l'accademismo emiliano e, dunque, verso il più teatrale Ferrari e non solo lui, piuttosto che ancora verso altri padovani ben precedenti, a cominciare addirittura da Padovanino e Forabosco.[2]

Tuttavia, la maggiore assonanza di pensiero, nell'equilibrio tra sensuale verità e idealizzazione, si trova indubbiamente in Cagnacci, nelle sue inconsuete e inconfondibili tipologie iterate, e forse agisce addirittura l'attrattiva speciale di qualche opera del pittore romagnolo lasciata nel suo soggiorno quasi decennale a Venezia.[3] Vale per tutti il confronto con l'*Allegoria del Tempo* (*La Vita umana*) della Fondazione Cavallini Sgarbi di Ferrara, per quanto riguarda la collocazione spaziale, il taglio compositivo, la gestualità e persino il dettaglio del muricciolo sbrecciato con le insegne della *Vanitas*.[4] Anche rispetto all'aderenza di tale confronto, appare fuorviante, tra le tante, la proposta di accostamento a questa *Maddalena penitente* di Negri della *Betsabea* zanchiana della Galleria del Castello di Opočno, poiché un'indubbia assonanza di stile non si instaura a parità d'anni; infatti quest'ultima merita la collocazione all'avvio dell'ultimo decennio del secolo.[5] Va tenuto conto che nelle *Imagines Galeriae*, la raccolta di disegni dei dipinti Černin esemplati dopo alcuni decenni dalla testimonianza di Leoncelli, compare non solo il dipinto ora al Prado (f. 25b), senza paternità, ma anche un'elegante *Donna che solleva un ramo di rosa* (f. 47b) che potrebbe appartenere a Negri, opera da non confondere con la possente *Vanitas* (inv. 107), presentata su di un fondale architettonico alla Ruschi, che si direbbe appartenere preferibilmente a Zanchi se la relativa voce inventariale non suggerisse il nome di Negri (pur equivocato come Peri).[6]

1. L'attribuzione a Negri è sostenuta da Safarik, *Pietro Negri* cit., pp. 84-85.

2. Sono tutti riferimenti proposti da Safarik, *Pietro Negri* cit., p. 85.

3. Su Cagnacci a Venezia (1649-1658) si veda M. Bona Castellotti, *Da Venezia a Vienna*, in *Guido Cagnacci*, catalogo della mostra a cura di D. Benati e M. Bona Castellotti, Milano 1993, pp. 35-39; D. Benati, *Guido Cagnacci: il corpo e l'anima*, in *Guido Cagnacci. Protagonista del Seicento tra Caravaggio e Reni*, catalogo della mostra a cura di D. Benati e A. Paolucci, Cinisello Balsamo (Milano) 2008, pp. 45-53.

4. *Ibidem*, pp. 288-291, cat. 71.

5. Il confronto è istituito da Safarik, *Pietro Negri* cit., p. 85, fig. 8. Per la diversa datazione del dipinto di Zanchi e altri confronti si veda E. Martini, *Pittura veneta e altra italiana dal XV al XIX secolo*, Rimini 1992, pp. 194-197.

6. *Imagines Galeriae*, Praga, Biblioteca Nazionale, ms. XXIII B 32, III, ff. 25b, 47b. È difficile stabilire con certezza in quale anno è stata completata la redazione delle *Imagines Galeriae*, che Safarik, *Pietro Negri* cit., p. 84 nota 14, assegna al 1669. In realtà, come mi fa notare Pertr Přibyl della Narodni Galerie di Praga (cortese comunicazione scritta del 22 ottobre 1998), sappiamo che tra gli illustratori figurano Jean La Fresnoy, Jakub van der Heyden, Folpetus van Ouden-Allen, Kaspar de Payn e un pittore Tschendolesky (Cendolesky, Gentileschi). Poi sappiamo che un altro dei pittori del conte Humprecht Jan Černin, Jiři Ruthard Rudigier,

Rivelatore degli interessi iniziali di Negri e, in ispecie, del suo misurarsi con Cagnacci, è il confronto tra la *Maddalena penitente* del Prado e la *Morte di Lucrezia* 57
dell'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera (inv. 7523), attribuitagli da Hermann Vos, che corregge la pretesa assegnazione proprio a Guido Cagnacci e, più di recente, confermata al veneziano da Rolf Kultzen.[1] Il personaggio femminile piangente, posto in secondo piano al centro, e il volto della protagonista stessa consentono di trovare un'indubbia corrispondenza tipologica in quello della *Maddalena penitente* del Prado, orgogliosamente consapevole e profondamente maliconico, fisso in alti pensieri di contrizione propri dell'*Imitatio Christi*. L'altra astante di profilo del dipinto bavarese, posta a sinistra, permette di cogliere, invece, lo stereotipo classicheggiante che ha riscontro nelle idealizzazioni accademizzanti di Ruschi, assai studiate nella loro inespressività, ed è elemento che conforta nell'affermare l'attribuzione a Negri. Ma il confronto, ad esempio, con la *Betsabea al bagno* già Aharon che si è restituita a Ruschi marca anche le differenti sensibilità, per cui quella di Negri sembra pervasa da una linfa vitale e soprattutto da sentimento. Il tanto caratteristico sistema-panneggio di Ruschi si scioglie in Negri sin dalla *Maddalena penitente* – si direbbe una sorta di sua prima 'Venere pudica' – ed egualmente nella *Morte di Lucrezia*.

La sua interpretazione, in proposito, meglio si precisa nell'*Antonio e Cleopatra* 58
di collezione privata romana, che è da ritenere di poco successivo, comunque entro la metà del settimo decennio.[2] Fa la sua comparsa nei panneggi il facile fluire delle pennellate di colore denso, l'inconfondibile resa ammorbidita dei riflessi su forme elasticamente allungate e come appiattite nel mosso incernierarsi tra loro. Sono panneggi studiati e che fanno un proprio sistema: talora si aggregano per masse ma, comunque, di una contenuta asperità plastica rispetto al modello ruschiano. Fa la sua comparsa una sorta di sagomatura ondulata delle dita e della muscolatura rialzata dai mezzi toni, che è altro carattere stabile in Negri. Tali aspetti permangono come sostanziali anche quando, in seguito, il pittore asseconda il gusto per un chiaroscuro più rinterzato, in un'elaborazione a suo modo delle impressioni più 'tenebrose', come si osserva con più decisione a cominciare dal telero dei Frari del 1670,

redigeva a iniziare dal giugno 1669 una parte dell'inventario dei disegni già eseguiti. A tale data risultano copiati già 299 dipinti della collezione. Si noti che tutto l'inventario dipinto include ben 749 disegni. Dopo il 1669 i lavori proseguivano, e i fogli probabilmente furono definitivamente rilegati appena dopo la morte di Humprecht Jan nel 1682, al tempo di suo figlio Heřman Jakub Černin, che muore nel 1710. La sistemazione della galleria nel nuovo palazzo di famiglia comincia nel 1684, quando Rudigier procede al restauro delle opere. Per la questione si veda Safarik, *Pietro Negri* cit., p. 85 nota 15. Lo studioso identifica l'opera al f. 47b delle *Imagines Galeriae* con quella corrispondente al numero d'inventario 107. Tra l'altro, lo studioso tratta del dipinto di *Nerone e Poppea Sabina* di Zanchi, anch'esso riprodotto nelle *Imagines Galeriae* (f. 26). Gli inventari della collezione Černin sono editi da P. Bergner, *Inventář hýralé hraběcí černínské obrazárny na Hradčanech*, «Časopis Společnosti přátel starožitností českých v Praze», xv, 1907, in part. p. 141; J. Nováak, *Dějiny hýralée hr. čcerninskée obrazárny na Hradčaneck*, «Památky archeologické», xxvii, 1915, in part. p. 127.

1. Kultzen, *Bayerische Staatsgemäldesammlungen* cit., pp. 52-53, Abb. 34.

2. Safarik, *Pietro Negri* cit., p. 86, figg. 10-12. Lo data circa il 1664, cogliendovi «l'osmosi tra i motivi ruschiani e quelli liberiani».

per ricorrere alla prima opera accertata che s'incontra di seguito nel suo catalogo.

Per colmare la lacuna del catalogo nella seconda parte del settimo decennio può essere proposto un percorso che inizia dalla riconsiderazione di *Venere piange la morte di Adone*, la tela posta a illustrare la sua attività più tarda in assoluto nel catalogo formato da Safarik.[1] Lo studioso doveva averla nota solo nella debole riproduzione data alle stampe: infatti ne segnala l'ormai superata appartenenza alla collezione di Oscar Klein a New York, essendo evidentemente all'oscuro della più attuale. È significativo come, solo pochi anni dopo, Pallucchini non consideri quest'opera nel puntuale vaglio attributivo del suo profilo di Negri, ma la riproduca nuovamente, segnalandone la collocazione nella raccolta di George Encil alle Bahamas, consentendo ben altro risultato di leggibilità; lo studioso poteva, pertanto, sostenere l'attribuzione a Ruschi, addirittura con datazione prossima all'arrivo a Venezia fissato motivatamente alla fine degli anni venti.[2] A quanto risulta, le due diverse proposte attributive non sono state finora poste a confronto. La valutazione dell'opera, resa più agevole perché riapparsa di recente sul mercato antiquario, deve far cogliere soprattutto la funzione che assume la luce, la quale promana anche dallo sfondo atmosferico, nella risoluta resa formale dei corpi vigorosi e studiati in pose complesse, in cadenzati contrapposti. Si tratta di un'intavolatura 'chiarista' che ha consentito a Pallucchini di segnalare, con l'attribuzione a Ruschi, quella suggestione prontamente esercitata al suo arrivo nella capitale lagunare da Veronese più di altri. Rispetto ai modi del maestro romano, l'organizzazione dei panneggi sembra tuttavia farsi un poco più compiaciuta, a rigore più prolissa, fino a perdere l'angolosità. I due amorini non hanno nulla degli spigolosi sott'in su, talora quasi deformanti, tipici di Ruschi. Si prospetta pertanto la soluzione che quest'opera, a differenza di quelle già Pollitzer e già Aharon, possa in effetti documentare la modalità di ricezione del magistero di Ruschi da parte di Negri entro la prima metà del settimo decennio.

59

In ogni caso una tale ipotesi è da valutarsi in rapporto a un'altra versione del tema, affine per sostanziali aspetti ideativi, quale si ravvisa nella *Venere piange la morte di Adone* che si è avuto l'opportunità di apprezzare in occasione del passaggio sul mercato antiquario veneziano nel marzo 2006, allorché era presentata, emblematicamente, come opera di Ruschi in ossequio all'assegnazione spettante a Pallucchini di quella a suo tempo in collezione Encil.[3] Una sorta di automatismo,

60

1. Olio su tela, cm 122 × 168. Cfr. *Venetian Baroque Paintings. Finch College Museum of Art*, New York 1964, cat. 38; Safarik, *Pietro Negri* cit., p. 89, fig. 21.

2. Pallucchini, *La pittura veneziana* cit., I, p. 164; II, fig. 484; *Paintings*, Sotheby's London, 12 dicembre 1990, lotto 60 (Ruschi).

3. Olio su tela, cm 118,8 × 147,7. *Important Old Master Paintings*, Christie's New York, 23 gennaio 2004, p. 74, lotto 46 (Ruschi); *Importanti dipinti di antichi maestri*, San Marco Venezia, 25 marzo 2006, pp. 98-99, lotto 32. È significativo l'equivoco attributivo in considerazione della presentazione al numero di catalogo di vendita precedente di una *Vanitas* di Ruschi. Riguardo al volto di Venere si riscontra una qualche affinità con quello di Dalila della tela di Antonio Zanchi raffigurante *Sansone e Dalila* del Central Museum di Northampton: Zampetti, *Antonio Zanchi* cit., p. 599, cat. 240; p. 704, fig. 6.

che scatta per la comunanza iconografica, potrebbe indurre a collocare entrambe le versioni a una data precoce, quando Negri è maggiormente sotto l'egida di Ruschi. Nella versione che ora si aggiunge al catalogo, meritevole di un'indubbia paternità di Negri, si ravvisa, invece, una significativa maturazione. Permangono la grandiosità d'impianto, la sofisticatezza del disegno, ad esempio quello del drappo di lacca rosata della dea, accartocciato e svolazzante, ancor memore del virtuosismo di quello della *Maddalena penitente* del Prado. Mutano, invece, soprattutto il dosaggio chiaroscurale che diviene più leggero e avvolgente e la caratterizzazione espressiva della protagonista, certo di maggiore sottigliezza, pur nel ricorso a un taglio stereotipo del profilo. Si comprende al confronto delle due redazioni come una riflessione sia richiesta dalla collocazione cronologica anziché dall'accertamento attributivo, che è da subito convincente. Tutto concorre a suggerire di far figurare quest'opera qualche anno dopo il capolavoro del Prado del 1662 e l'*Antonio e Cleopatra* di collezione romana e poco prima del telero dei Frari del 1670, che è punto di riferimento fondamentale per l'evolversi dello stile di Negri. Proprio la datazione relativamente precoce di quest'opera, in quanto di indubbia distinta qualità, entro il suo catalogo consente di confermare l'importanza della fase di «non ortodosso tenebrismo» di Negri durata per buona parte del settimo decennio.

Una significativa aggiunta al catalogo in questa fase, circa la metà del decennio, riguarda *Semiramide riceve la notizia dell'insurrezione a Babilonia*, già presso III, 61
la galleria Giamblanco di Torino con assegnazione a Zanchi, che risulta esprimere la più logica evoluzione stilistica di una composizione articolata come la *Morte di Lucrezia* di Monaco e il sopraggiunto interesse per più dettagli e per una teatralità più manifesta, la quale occasiona, ancora una volta, quella latitudine espressiva dello struggimento, cifra che qualifica più personaggi che popolano le opere del ricomposto catalogo giovanile del maestro veneziano, rendendolo inconfondibile.[1] Egualmente in questo momento, specificatamente in rapporto con *Venere piange la morte di Adone* già sul mercato antiquario veneziano, può trovare conferma l'attribuzione di *Venere e Amore*, dipinto di recente passato all'asta con attribuzione a Negri, rivelatore di una sottile tangenza con il modo di dipingere più unito di

1. Olio su tela, cm 122,5 × 136. L'attribuzione a Zanchi spetta a Ugo Ruggeri. L'episodio dovrebbe derivare da Valerio Massimo (9,3 Ext. 4), che illustra il coraggio della donna siriana. Quando venne a sapere della minaccia di un'insurrezione a Babilonia, ella sospese la sua *toilette*, riprendendola solo quando la situazione fu riportata sotto controllo. È questo il soggetto illustrato, ad esempio, da Guercino nel dipinto del 1624 ora al Museum of Fine Arts di Boston. In Diodoro Siculo (II, 4-20) si narra l'episodio dell'assedio di Battria da parte di re Nino e del suo consigliere Onne, marito di lei. Quest'ultimo la chiamò presso di sé durante l'assedio ed ella rispose immediatamente, mostrando il suo coraggio in tale circostanza. Il tema è ben presente nel dramma musicale coevo e Negri sembra tenerne conto. Oltre a *La Semiramide in India, dramma del conte Maiolino Bisaccioni. All'illustrissimo signor Gio. Battista Cornaro della Piscopia*, Venezia, F. Milocco, 1648 (musica di Filippo Paolo Sacrati), che presenta un diverso svolgimento del tema, non mancano a Vienna, Bologna e Venezia, tra gli anni sessanta e settanta, altri drammi musicali con tale soggetto, per i quali si rinvia almeno al classico repertorio di C. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo 1992, pp. 173-174. Sulle fonti e l'interpretazione del tema si veda C. Questa, *Semiramide Redenta: archetipi, fonti classiche, censure antropologiche nel melodramma*, Urbino 1989.

Diamantini.[1] Non senza una prima esitazione per come si profila il percorso di Negri, si propone di assegnare a questa fase subito antecedente il 1670 il discusso
62 *Mercurio e Argo* del Musée des Beaux-Arts di Caen, conteso a Wilhem Drost.[2] La lucida definizione formale di valore scultoreo della figura di Mercurio risulta come più raggelata del consueto per Negri, mentre trova perfetta corrispondenza la ricerca chiaroscurale nella resa anatomica di Argo e il passo decorativo della strizzatura dei panneggi. Semmai l'insistenza descrittiva risulta in essi inconsueta; altrettanto può dirsi di certi dettagli anatomici che appaiono diversi da quelli che l'accomunano a Zanchi, come le dita a fuso. Sono aspetti 'morelliani', tuttavia legittimi a cogliersi a fronte della problematicità attributiva che quest'importante opera riserva. In ogni caso, se si osserva la fedele versione di tale soggetto apparsa sul mercato
63 antiquario, qualsiasi distinzione è destinata a rientrare proprio per l'inequivocabile aderenza tipologica ai modi di Negri di quest'ultima. Indubbiamente, la conferma al catalogo del maestro veneziano delle due versioni di Caen e sul mercato antiquario, pienamente autografa, contribuisce a tenere alto il livello dell'impegno ideativo che gli si vuole riconoscere, tale da risultare nel complesso addirittura inaspettato in virtù delle aggiunte attributive ora proposte.

1. Olio su tela, cm 115,5 × 91,5. San Marco, 18 dicembre 2008, lotto 30.

2. Olio su tela, cm 114,3 × 174. Il dipinto è discusso da A Brejon de Lavergnée, N. Volle, in *Escales du Baroque*, catalogo della mostra, Paris 1988, p. 120, cat. 29; Idem, in *Musées de France. Répertoire des peintures italiennes du XVIIe siècle*, Paris 1988, p. 243 (attr.); Idem, in *Barocco mediterraneo. Genova Napoli Venezia nei musei di Francia*, catalogo della mostra, Napoli 1989, p. 120, cat. 29; F. Debaisieux, *Caen. Musée des Beaux-Arts. Peintures des écoles étrangères*, Paris 1994, pp. 122-123, cat. 45 (attr.), con bibliografia precedente e comunicazioni orali, tra le quali figura l'opinione di Safarik del 18 gennaio 1988 in favore di Willem Drost. L'altra versione è apparsa sul mercato antiquario (olio su tela, cm 132 × 168): *Old Master Paintings*, Sotheby's London, 18 ottobre 1995, pp. 40-41, lotto 69. Nella scheda di catalogo di vendita si fa riferimento a una terza 'versione' di tale soggetto presso la Gemäldegalerie di Dresda (inv. 1608). Si tratta, in realtà, di altra ideazione, davvero spettante a Willem Drost, proveniente nel 1748 dalla collezione Benzoni di Venezia: Bikker, *Willem Drost* cit., pp. 104-106, cat. 25.

1. Daniel van den Dyck, *La Trinità, la Madonna e san Giovanni battista in gloria e tutti i santi*. Arbizzano, San Pietro Apostolo

11. Pietro Negri, *Maddalena penitente*. Madrid, Museo del Prado

III. Pietro Negri, *Semiramide riceve la notizia dell'insurrezione a Babilonia*. Già Torino, Galleria Giamblanco

48. Andrea Motta, *Un Gonzaga in adorazione della Trinità*. Ubicazione sconosciuta

49. Antonio Zanchi, *Davide e Abigaille*. Già Trieste, collezione Antonio Pollitzer

50. Antonio Zanchi, *Davide e Abigaille*. Verona, Museo di Castelvecchio

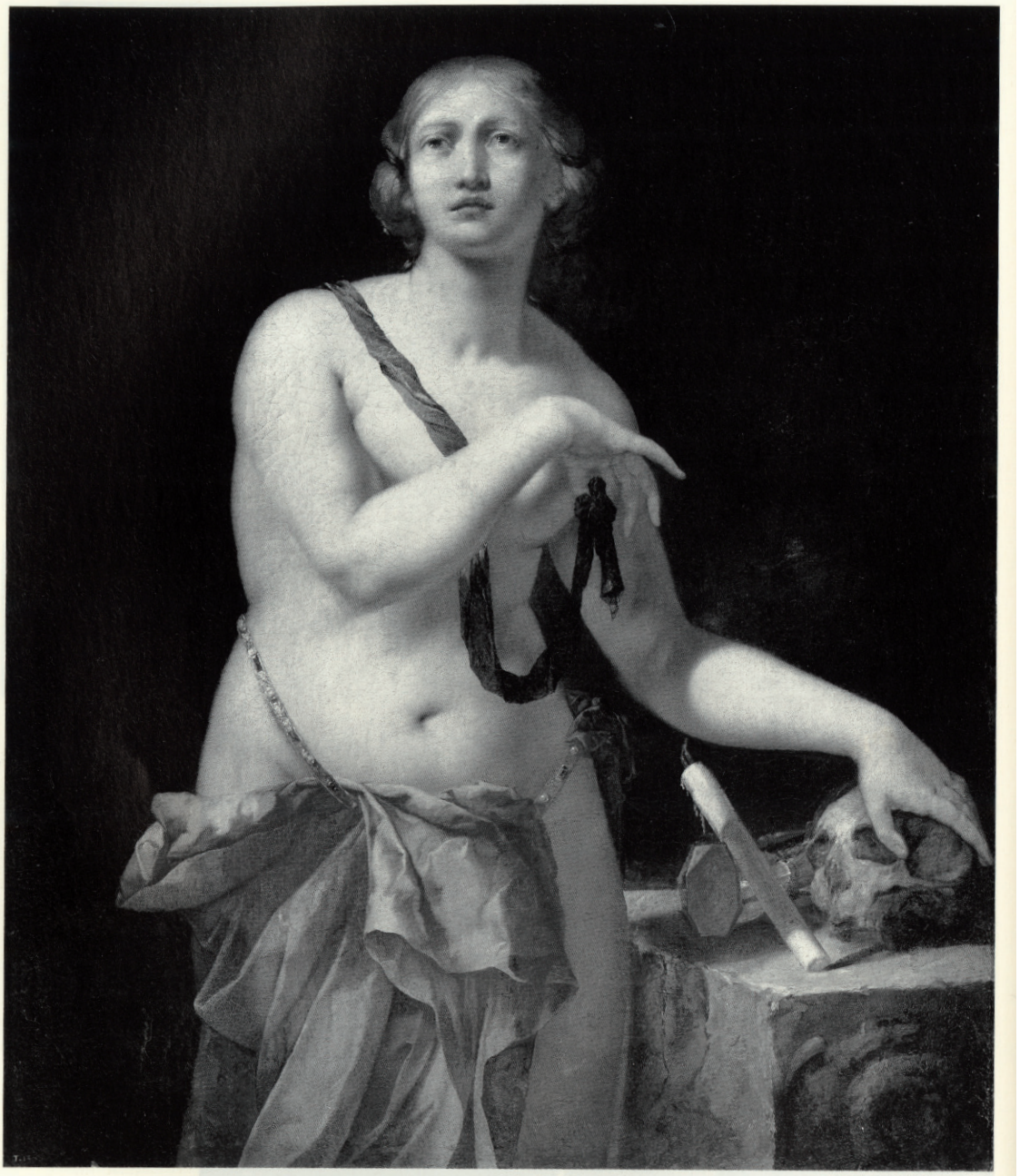
51. Antonio Zanchi, *Madonna con il bambino, le sante Caterina d'Alessandria e Lucia, i santi Giovanni battista, Osvaldo e Floriano*. Già Trieste, collezione Antonio Pollitzer

52. Francesco Ruschi, *Betsabea al bagno*. Già Londra, collezione Gregor Aharon

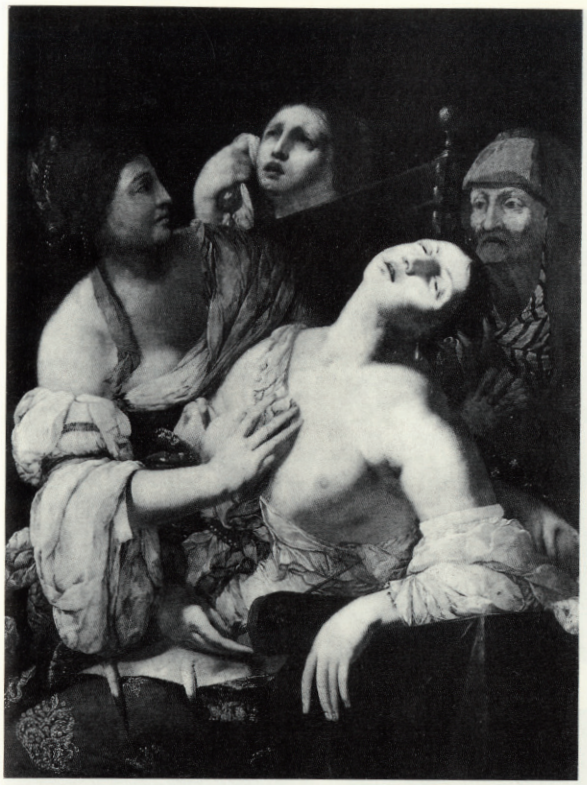
53. Seguace di Willem Drost, *Madonna con il bambino e i santi Domenico e Antonio di Padova in gloria, Valentino, Lucia e Luciano*. Storo, San Floriano

54. Seguace di Willem Drost, *Madonna in gloria che offre lo scapolare a san Francesco d'Assisi e sant'Antonio da Padova con il bambino*. Condino, San Rocco

55. Daniel van den Dyck, *La Trinità, la Madonna e san Giovanni battista in gloria e tutti i santi*. Arbizzano, San Pietro Apostolo



56. Pietro Negri, *Maddalena penitente*. Madrid, Museo del Prado



57. Pietro Negri, *Morte di Lucrezia*. Monaco di Baviera, Alte Pinakothek

58. Pietro Negri, *Antonio e Cleopatra*. Roma, collezione privata

59. Pietro Negri, *Venere piange la morte di Adone*. Già Bahamas, collezione George Encil

60. Pietro Negri, *Venere piange la morte di Adone*. Già Venezia, mercato antiquario

61. Pietro Negri, *Semiramide riceve la notizia dell'insurrezione a Babilonia*. Già Torino, Galleria Giamblanco

62. Pietro Negri, *Mercurio e Argo*. Caen, Musée des Beaux-Arts

63. Pietro Negri, *Mercurio e Argo*. Già Londra, mercato antiquario

64. Francesco Zucchi (?) (da Antonio Balestra), *Allegoria di Verona*, incisione